



REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVII
maj/junij 2020



Intervju Filmski kolektiv Karrabing
10 let AKMS Marjana Štalekar in Nina Ukmar
Baza slovenskih filmov Slovenski film v vsako slovensko vas!
Epidemije v filmu Izredno stanje
Partizanarice Žanrski cikli v jugoslovanskem partizanskem filmu
Tiger King Tragikomedija v 7 memih

VSEBINA

UVODNIK	<i>Izdati našo misijo</i> / Nace Zavrl / 2
IN MEMORIAM	<i>Peter Musevski</i> / Damjan Kozole / 4 <i>Peter Musevski</i> / Matjaž Pograjc / 5
FESTIVALI	<i>Rotterdam 2020</i> / Simon Popek / 6 <i>Berlinale 2020</i> / Simon Popek / 8
INTERVJU	<i>Filmski kolektiv Karrabing</i> / Petra Meterc / 12 <i>10 let AKMS: Marjana Štalekar in Nina Ukmar</i> / Ana Šturm / 18
BAZA SLOVENSКИH FILMOV	<i>Slovenski film v vsako slovensko vas!</i> / Žiga Brdник / 27
VIDEO NA ZAHTEVO	<i>Pandemija spletnih videotek</i> / Igor Harb / 31
FILM IN ARHITEKTURA	<i>Lekcije Bauhauša</i> / Peter Žargi / 37
KRITIKA	<i>O neskončnosti</i> / Žiga Brdник / 41 <i>Prva krava</i> / Ana Šturm / 43 <i>Nikoli redko včasih vedno</i> / Petra Meterc / 45 <i>Knives and Skin</i> / Robert Kuret / 46 <i>Jadralke</i> / Veronika Zakonjšek / 49 <i>Nesrečniki</i> / Muanis Sinanović / 50 <i>Nomad: po stopinjah Brucea Chatwina</i> / Peter Žargi / 52 <i>Undine</i> / Petra Meterc / 54 <i>Under the Silver Lake</i> / Robert Kuret / 55 <i>Slon, ki sedi pri miru</i> / Oskar Ban Brejc / 58 <i>A Yellow Animal</i> / Veronika Zakonjšek / 60
PARTIZANARICE	<i>Panevropskost brez zaščite: pogovor z Jurijem Medenom</i> / Nace Zavrl / 62 <i>Žanrski cikli v jugoslovanskem partizanskem filmu</i> / Peter Stanković / 67
EPIDEMIJE V FILMU	<i>Izredno stanje</i> / Muanis Sinanović / 74
TV SERIJE	<i>Kraljestvo</i> / Jasmina Šepetavc / 78 <i>Tiger King</i> / Bojana Bregar / 79 <i>Westworld</i> / Jasmina Šepetavc / 83

NACE ZAVRL

Izdati našo misijo

V sredo, 22. aprila, je vodja Sarajevskega filmskega festivala Mirsad Purivatra časniku *Screen Daily* sporočil: »Naš festival smo vzpostavili med obleganjem Sarajeva leta 1995, ko so se dogajala bombardiranja, napadi ostrostrelcev, ni bilo hrane, vode ali elektrike. Gostiti spletno inačico festivala bi pomenilo *izdati našo misijo* v prisotnosti tega nevidnega sovražnika. Ni torej dvoma, da bo Sarajevski filmski festival sposoben kreativno odgovoriti na situacijo COVID-19.« Ali bo, kot svetlogledo zatrjuje direktor, Sarajevu res uspelo izpeljati avgustovski dogodek v fizični, telurični obliki, ostaja odprto vprašanje. Neskončne odpovedi takih ter drugačnih množičnih dogodkov (ki se, kot kaže, letos ne nameravajo vrniti) njegovo izjavo napravljajo čudno, anahronistično. V trenutnem kaosu lahko z gotovostjo trdimo le eno: krajina javnega dogodkovja se, medtem ko pišemo, ireverzibilno spreminja; pred nami nastaja nova, bolj ali manj drugačna konfiguracija, s katero bomo nadaljevali tudi po koncu pandemije. V neslutnem primeru, da Bosancem uspe cilje realizirati (govorijo o razredčevanju, razčiščevanju in razkuževanju kinodvoran, pa tudi o omejevanju prisotnosti starejših), bo tokratni festival po vseh merilih unikum, celo svojevrsten dinosaver. Kinematografsko prikazovanje bi se dogodilo v družbi, ki se trudi prestaviti na splet, daleč drug od drugega. Sarajevski festival bi potekal v novi svetovni ureditvi, ki koncepta teatralnega predvajanja več ne pozna, vsaj ne v formi in razsežnosti, kot smo ju vajeni.

Seveda so te in tovrstne špekulacije strašljive, apokaliptične, toda taki so tudi podatki ter poročila, ki nam tedensko poglobljajo sliko svetovne nenormalnosti. Le v filmskih vodah smo v zadnjih dneh slišali malo morje oznak, ki bi v kakem prejšnjem življenju že posamično terjala preplah. Gre za odpovedi ali nekajmesečne odložitve tisočih

napovedanih premier (začenši z *Mulan* in novo bondiado), za zaprtje malodane vseh kinematografov in kinotek (ki zlasti za revnejše ustanove utegne biti trajno), začasno (ali pa tudi ne) zaustavitev revije *Film Comment*. »Bo film preživel to krizo?« Vprašanje, formulirano tako ali drugače, si te dni zastavljamo vsi delavci, pisci, samoosamljeni ustvarjalci, na kakorkoli tangenti ali popkovinski način zvezani z avdiovizualnim kot umetnostjo, medijem in industrijo. Odgovor, ki ni nikakršen pozitiven program, pač pa provokacija, ne more biti drugega kot dialektičen. Na primerljiv način kot Stalin v eni svojih slavnjših replik Trockemu ter Buharinu moramo tuhtati tudi tukaj. »Ali bomo v komunizmu še vedno uporabljali denar?« zanima politbirojevce. »Denar bo in denarja ne bo ... nekateri ga bodo imeli, drugi ne,« pribije Stalin. Bo film v prihodnosti skratka še obstajal? *Film bo in filma ne bo ... nekateri ga bodo imeli, drugi ne*.

Natančneje povedano: film bo še naprej eksistiral za vse, a nikakor ne za vse enako. Nekaj srečnim sektorjem bo postkoronska kriza prizanesena. Video-na-zahtevo hegemoni se v obdobju, ko *binganje* s postelje ni ena od nešteti možnosti, pač pa edina dopuščena, nimajo česa bati. (Strahovi, da so se velikemu Netflixu sočasno s povečanim prometom razrasli tudi stroški, so resnični, a brezpredmetni; še vedno govorimo o globalnem goljatu, ki mu je delnica v sicer pogubnem trimesečju skočila za 26 odstotkov.) Drugim, malenkost manj posvečenim institucijam se piše mračnejša usoda. Vsi prikazovalci, neodvisni distributerji, že zdavnaj shirane ter ponižane kinoteke, ki so bolehale že v času siceršnjega zdravja, so iznenada postavljeni pred nerešljiv izziv. Problemi, če tem gromozanskim vozlom sploh smemo tako reči, so na vseh prizadetih področjih isti. Tržišča, ki so stežka shajala že lani, letos in leto in leta



kasneje ne morejo več trajnostno obstati. Procesi marginalizacije, podprti s kapitalskim ter državnim zategovanjem pasov, so s prihodom bolezni dosegli vrhunec in izvršitev, končni rezultat pa utegne biti tak kot po slovesu španske gripe pred stoletjem.

Film se je po splošnem opustošenju let 1914 do 1920 zmagoslavno pobral na noge, toda kako in predvsem *kakšen*? Govorimo o fazi monopola Združenih držav, ki v nasprotju s povojno Evropo niso bile poškodovane, kaj šele uničene; govorimo o desetletju konsolidacije in navpične integracije, ko so se veliki studii združevali v še večje konglomerate, ti pa so manjše producente pokončali s tiranskostjo; govorimo o obdobju, ko so nacionalni, neodvisni ali nedobičkonosni projekti stagnirali. Zlata doba Hollywooda je bila nekakšno mrtvilo za vse zunanje, tako kot utegne biti triumf *streaming* portalov žebelj v krsto vseh ostalih, samostojnih. Morda se bo, kot že milijontič, robustno državno financiranje (kajpak v tistih teritorijih, ki si ga bodo uspeli privoščiti) izkazalo za nezamenljivo,

v vsakem primeru pa si moramo te tedne, čim prej in tem bolje, zastavljati zahtevna vprašanja. Namesto očitnega, *kaj bo po koncu krize s filmom* (ali s Sarajevom ali z Benetkami ali s Festivalom slovenskega filma), se kot ključnejša kaže refleksija, *kaj naj bo v naslednjih mesecih in letih naša misija*. Spisek konkretnih dilem nima dna, odgovore pa bo treba s trdim razmišljanjem še izumiti. Kako nadaljevati s smiselnim ustvarjanjem, če se publika in z njo budžet ne vrmeta? Kako, v primeru podaljšanega ali bog-se-nas-usmili stalnega distanciranja ohraniti nalogo in cilj kinematografov? Kako ugoditi osamitvenim ukrepom, obenem pa nikakor ne žrtvovati komponent kolektivnosti, družbenosti, obče radovednosti, torej tistega, *kar kino dela kino*? Kaj napraviti s prostori javnega doživljanja, če bodo ti za nekaj časa zapčateni? Kako, če nam bo sploh do tega, dvorane transplantiirati na medmrežje, s tem pa na noben način ne ubiti duha kinotečnosti, muzejskosti, cinefilije, skratka *filma*?

Kaj, rečeno še drugače, naj nas v svetu prihodnosti vodi, če v tem svetu za film ne bo prostora?

DAMJAN KOZOLE

PETER MUSEVSKI

»Za to, da si na platnu enak kot v resnici, je potreben velik talent.«

– Peter Musevski



PETER MUSEVSKI, FOTO: ARHIV SLOVENSKE KINOTEKE

Mislim, da mu nikoli v življenju nisem rekel Peter, vedno je bil Pero. S Perotom sva v štiriindvajsetih letih posnela osem filmov. Verjetno gre za eno najdaljših sodelovanj med igralcem in režiserjem v Sloveniji. Od **Slovenke** (2009, Damjan Kozole) naprej sva imela pri vsakem filmu interno šalo, da bo to zdaj dokončno najin zadnji film. Ko sem ga potem, običajno po telefonu, poklical za naslednjega, je vedno rekel: »E, moj Damjan, vidiš, da ti ne moreš posneti filma brez mene.«

V resnici sem večkrat nameraval posneti film brez njega. Vendar sem si vedno premislil, včasih v zadnjem trenutku. Razlog nikoli ni bil samo najino prijateljstvo, ampak dejstvo, da je Pero poosebljal tisto, kar pri filmu najbolj cenim, trenutke prave resničnosti. Tiste trenutke resničnosti, ko igre ni več, ko igralec postane lik in si presenečen, ko iz tega lika po besedi »stop« spet izstopi

igralec, človek. Največ takšnih trenutkov na snemanjih sem doživel z njim in zato sem se vedno znova vračal k njemu. Pero je bil tako prepričljiv pred kamero zato, ker je razumel in utelešal človeško krhkost. Tisto krhkost, ki ga je na koncu pokopala. Bil je človek, ki so ga imeli vsi radi. Skoraj ni imel sovražnika – razen samega sebe.

Tudi za film **Polsestra** (2019, Damjan Kozole) sva rekla, da je najin zadnji. Vendar sva potem decembra lani začela pripravljati nov film, tokrat dokumentarec o njem. O njegovih demonih in o tem, kako se skoraj vse njegove vloge povezujejo z njegovim življenjem. Rekel je: »Vse, kar sem posnel, se mi je potem zares zgodilo v življenju. Nekaterih vlog me je strah.« Naslov je bil *Ni bilo tako, kot je rekla*, podnaslov pa: *scenarij za celovečerni dokumentarni, igrani, arhivski, eksperimentalni,*

terapevtski, spominski itd. film. Nisva posnela niti kadra. Ta film bo zares zadnji.

Živimo v nadrealnih časih, ko se tudi smrt ne zdi resnična, svet je bolj virtualen kot realen. Nekaterih ljudi ni, ker trenutno niso dosegljivi in ker so osebni stiki prepovedani. Tako doživljam tudi Perotovo odsotnost. Verjetno bom dokončnost njegove smrti razumel šele pri naslednjem filmu, ko ga bom spet hotel poklicati in ne bo nikogar, ki bi mi rekel: »Vidiš, da ne moreš posneti filma brez mene.«

Na pogrebu nas je bilo zaradi strogih koronaomejitev 13: njegovi najbližji, nekaj prijateljev iz Prešernovega gledališča Kranj in jaz. Vem, da bi mu bilo to všeč, ker nikoli ni maral množice. Vedno obkrožen z ljudmi, v resnici pa volk samotar. Veliko srca je bilo v njem in veliko žalosti je ostalo za njim.

PETER MUSEVSKI

MATJAŽ POGRAJC

PETER MUSEVSKI V FILMU PLAYING MEN
(MATJAŽ IVANIŠIN, 2017)

Pero, stari moj,
oblecite si majice,
bele, Lacoste,
ziher jih imajo tam zgoraj,
hlačke naj bodo široke,
da vas veter lahko v jadra vzame,
superg ne boste našli,
mehko je nebo nebesno za bose vam
korake,
samo lepo pa vas nekaj prosim:
na trak na glavi ne pozabite,
s kakšnim napisom ala
»we are all the winners not the begginers«,
da boste bolj smešni
in bo manj brezzobih pripomb zgub
izza šanka ob igrišču,
ko boste s teniškiimi loparji pod roko
odkramljali na bojišče
s sočno kičastim zahodom za povrh
med sodnice,
ne skrbi,
strašno prijetne bodo za oko,

odigrat partijo ali dve legendarnih
dvojic,
Ti,
Tič,
Milan
in
Šugi,
teniško partijo za svoj gušt,
zalito z zmago na račun poraženega
para,
čeprav brez žogic,
ker zgoraj se namreč igra brez njih,
je bolj zabavno in pogledu bolj poševno,
človek se bolj zasope in bolj nareži,
umiri dušo ter končno poravna srce.
Rezultata nam ni treba javit,
naj ostane Vaša skrivnost,
razlog za revanšo,
za prijateljstvo,
ki ne šteje v številke,
temveč kriči
gimme five tebi v slovo.

Vas pridemo nekoč gledat,
do takrat pa:
pazite na nas od zgoraj,
vendar ne pretiravajte s skrbjo,
bomo mi tu spodaj,
še naprej in za nazaj
igrali življenje namesto vas.
Bodi, Pero,
svoj še naprej
in, lepo te prosim,
namaži s sončno kremo tiste sodnice iz
zgornjega nadstropja,
po dobri tekmi se namreč burek z
jogurtom bolj fino usede.

FILMSKI FESTIVAL V ROTTERDAMU

SIMON POPEK

Kaotični programski avanturizem

49. mednarodni filmski festival v Rotterdamu, 22. januar – 2. februar 2020

Podobno kot Berlinale, ki je letos predstavil povsem osveženo programsko ekipo, se je Rotterdam poslovil od programskega direktorja Bera Beyerja, ki je mesto prepustil Ekranovi stari znanki Vanji Kaludjerčić. Leta 2021 bo tako zanimivo spremljati program, ki ga bo oblikovala dolgoletna sodelavka številnih filmskih festivalov, prodajnih agentov ali platform za pretakanje filmskih vsebin. V tem času, negotovem za film, se zdi, da Vanja s svojimi izkušnjami združuje tako rekoč vse znanje za vodenje mastodonta, ki mu – vsaj v Evropi – po programski širini in produkcijsko-poslovnem potencialu parira le Berlinale. Pustimo tradicijo Locarna in Benetk ali prestiž Cannes; rotterdamki festival je že dolga leta – vsaj od radikalne ekspanzije po letu 2000 – eden najbolj avanturistično usmerjenih in ne-prestano spreminjajočih se festivalov, vedno med prvimi v promociji izraznih možnosti novih tehnologij. Če bo festival uredil še svojo kaotično programsko shemo, ob kateri nikoli ni docela jasno, kam kateri film spada in katera sekcija je podsekcija (ali nadsekcija) drugi, bomo vsi skupaj še bolj veseli.

Kakor koli, pogledjmo, kaj je Rotterdam ponudil v svoji 49. izdaji.

Pri rotterdamskem tekmovalnem programu se še vedno držim načela, da najprej počakam na »glas ulice« in šele potem krenem v kino. Razporeditev festivalskega urnika to že vrsto let omogoča, saj so projekcije posamičnih filmov razmetane po vsej dolžini festivala, kar je še ena prednost pred A-festivali, kjer je film, če ga zamudiš na prvi ali drugi projekciji, za obiskovalca praviloma izgubljen.

Zmagal je kitajski prvenec režiserke Zheng Lu Xinyuan **Oblak v njeni sobi** (Ta fang jian li de yun, 2020) in s tem demantiral novinarskega kolega, ki je trdil, da dva črno-bela kitajska filma res ne moreta pobrati glavne festivalske nagrade dve leti zapored. *Oblak* je vizualno osupljiv avtobiografski film in govori o dekletu, ki se po daljšem času vrne v domače

mesto. Staro družinsko stanovanje razpada, kot je razpadla njena družina. Oče se je odselil, mama živi z novim moškim, sama ne ve čisto dobro, kaj bi počela, pa malo vandra, se zapleta v aferice in družijo z nekdanjimi znanci. Narativno dokaj abstrakten film občasno dobi še vizualno abstraktno naravo, režiserka se rada poigrava z negativom filmske fotografije, kar učinkuje povsem korektno. Za prvenec solidno.

Navdušil je še en črno-beli film, ki ga je podpiral ruski veteran, skoraj osemdesetletni Andrej Smirnov. Režiser se je konec sedemdesetih let umaknil iz sveta filma, no, vsaj režirati je zaradi nenehnih političnih pritiskov prenehal, medtem ko je kariero nadaljeval kot scenarist in igralec. Potem se je leta 2011 po več kot tridesetih letih vrnil z novim filmom – in kot kaže bo zdaj nadaljeval. Smirnov, eden vidnejših predstavnikov sovjetske odjuge šestdesetih let, je s **Francozom** (Frantsuz, 2019) bržkone posnel posvetilo času, ko se je sam umetniško uveljavljal. Film se odvija leta 1957, leto dni po tistem, ko je Hruščov na dvajsetem partijskem kongresu denunciral Stalina in obsodil njegov kult osebnosti. Odjuga se uradno začne, Mihail Kalatozov z mojstrovino **Letijo žerjavi** (Letyat zhuravli, 1957) istega leta zmaga v Cannesu – in to pomlad v Moskvo v sklopu študijske izmenjave prispe mladi Francoz ruskih korenin Pierre. Študiral naj bi ruske klasike, razjasniti pa želi tudi nekaj družinskih in osebnih skrivnosti. Njegova mati je leta 1931 – noseča z njim – prebegnila v Berlin in takoj za tem v Pariz, zato Pierre upravičeno domneva, da je njegov oče Rus, na gulag večkrat obsojeni oporečnik, ki ga po krajši raziskovalni nalogi najde v provincialnem mestecu. Slog filma je čudovito zadržan, netendenciozen in antidogmatičen; *Francoz* je v žlahtni sovjetski tradiciji realizirana drama velikega formata, ki učinkuje tako na intimni kot družbenokritični ravni. Še posebej piker pa je v smešenju francoskih intelektualcev petdesetih in šestdesetih



Oblak v njeni sobi (Ta fang jian li de yun, 2020)



Francoz (Frantsuz, 2019)



Kala azar (2020)

let, simpatizerjev komunizma, ki jim v zvezi s Stalinom in sovjetskim komunizmom ni bilo jasno popolnoma nič.

Beasts Clawing At Straws (Ji-pu-ra-gi-ra-do jap-go-sip-eun jim-seung-deul, 2020) Kim Yong-hoona, učinkovit, dinamično zrežiran korejski triler, se vseskozi giblje okrog ukradene usnjene torbe s kopico denarja, ki jo je nekdo pustil oziroma »pozabil« v omarici predmestnega wellnessa. Po naključju jo najde tam zaposleni služabnik, mož v finančni stiski, toda posameznikov z mafijskimi dolgovi, bančnimi posojili za študij otrok ali preprosto pogoltnih oportunistov je v tem filmu toliko, da mora Kim Yong-hoon za režiteve sestavljanke uporabiti veliko domišljije, časovnih preskokov in ekscesnega nasilja. Kar včasih deluje učinkovito, včasih pa tudi ne, ampak tega smo pri Korejcih vajeni. Skratka, *Claws* je dovolj domišljen žanrski ringelšpil, da nazadnje zadovolji tudi malce klišejska moralna poanta: ko se vsi pobijejo med sabo, plen v naročje pade tretji, dotlej povsem nevpleteni osebi.

Grški »weird wave« se nadaljuje s prvcem režiserke Janis Rafa **Kala azar** (2020). Spremlja tridesetletni par, ki po opusteli, skoraj postapokaliptični industrijski krajini s kombijem izvaja upepelitve domačih ljubljencev. Jemljeta vse, pse, mačke, celo kanarčke in ribe, ki jih preko javne agencije upepeljujejo in lastnikom vrneta v roku 24 ur. Tako vsaj pravita, čeprav v resnici tudi malo goljufata, agencijo nategujeta z obcestnimi crkvinami in si izplačujeta dodatke, medtem ko »žalujočim« prinašata pepel iz skupnega žaklja ... V novem grškem filmu smo bili priča že vsem mogočim prikazom degeneriranosti civilizacije in zdaj Janis Rafa postavlja nove standarde. Rudimentarni, narativno skoraj abstraktni *road movie* z na minimum okleščeni dialogi ustvari predvsem nelagodno vzdušje, da bi s sklepnim prizorom postavil še spomenik teatru absurda: pihalni orkester v livreji pred tisočglavim pernatim »občinstvom« odigra koncert na piščančji farmi!

Novica o smrti Nobuhika Obayashija nas je doletela po eksploziji korona pandemije; malo pred tem je v Rotterdamu predstavil svoj, kot kaže, zadnji film **Filmski labirint** (Umibe no eigakan – Kinema no tamatebako, 2019). Obayashijeva sklepna norost je postavljena v kinodvorano, kjer se skupina mladeničev in mladenk nenadoma znajde v vrtincu nasilne japonske zgodovine; na platnu se jim rolajo številne filmske reprezentacije, od vojn med cesarstvom in šogunati v 17. stoletju do gangsterskih obračunov tridesetih let in druge svetovne vojne na Pacifiku. Da vse skupaj izpade kot divji kolaž avantgardnih prijemov, kiča in *camp*, je jasno samo po sebi, sploh ko se tudi mladina iz kina znajde v različnih epizodah ne le japonske zgodovine, temveč tudi zgodovine filma, z vsemi žanrskimi in estetskimi pritisklinami. Za Obayashijem bomo seveda žalovali, dal nam je veliko več, kot smo lahko pričakovali, saj so mu že pred leti napovedali le še nekaj mesecev življenja. In če je kljub vsemu moral oditi, lahko rečemo, da je odšel z Velikim pokom.

Obayashijevi tradiciji bi lahko sledil mladi Shinichiro Ueda, ki je po kulturni stvaritvi **Smrt v enem kadru** (Kamera wo tomeruna!, 2017) posnel svobodno variacijo na Fincherjevo **Igro** (The Game, 1997). Zgodba govori o mladeniču z nevsakdanjim problemom: pod stresom izgublja zavest, kar mu preprečuje, da bi postal igralec. Potem ga brat zvabi v posebne vrste »igralski ansambel«, ki ga ljudje lahko najamejo za pretvarjanje, vse tisto, kar je v sijajnem dokumentarcu **Družinska romanca** (Family Romance, LLC., 2019) obdelal že Werner Herzog. Prva naloga? Preprečiti verskemu kultu sumljivega slovesa, da bi sestro njihove naročnice izpulil podedovano vilo. **Posebni igralci** (Supesharu akutāzu, 2019) so komedija absurdov, ki dolgo daje vtis nekompetentne, tipično japonske norosti brez repa in glave, a v sklepnem delu razkrije karte in artikulira vse manipulativne postopke



Posebni igralci (*Supesharu akutâzu*, 2019)

»specialnih igralcev«. Japonci si kot običajno vzamejo čas, tudi *Posebni igralci* trajajo skoraj dve uri, toda vredno je potrpeti, saj je sklepni obračun več kot huronski in primerljiv z najboljšimi stvaritvami maestra Obayashija.

Očaral je tudi **Moj jutranji smeh** (Moj jutarnji smeh, 2019), prvenec srbskega režiserja Marka Djordjevića. Zelo »suha« in zelo trpka komedija je zreducirana na nekaj interjev in osredotočena na profil vase zaprtega, nesamozaveznega, v vseh pogledih asocialnega, celo avtističnega (anti) junaka, 28-letnega učitelja zgodovine iz Kragujevca, ki je pretirano navezan na mamo in nesposoben kakršne koli romantične zveze, čeprav se mu stanovska kolegica meče pod noge. Djordjević z narativno askezo v prvencu malce testira potrpljenje gledalcev, toda posamični prizori so male bravure v minimalistični balkanski komiki. Zelo dolg prizor z (zdaj že pokojnim) Nebojšo Glogovcem, ki kot vaški psiholog »analizira« junakovo aseksualnost, bo šel bržkone v klasiko »jugoslovanskega« mačističnega humora.

Končajmo s filmom **Nos ali zarota odpadnikov** (Nos ili zagovor netakih, 2020), celovečerno animacijo Andreja Hržanovskega, ki tematizira sovjetsko cenzuro oziroma odnos oblasti do ruskih avantgardistov dvajsetih in tridesetih let. Šostakovič, Bulgakov, Eisenstein in mnogi drugi so bili žrtve stalinističnih kulturnih čistk in poniževanj, Hržanovski pa vse skupaj zavije v tri poglavja, med katerimi vodilno vlogo odigra primer Šostakovićeve opere, ki jo je zasnoval na Gogoljevem *Nosu*. To je tudi najbolj mučen segment filma, saj skoraj polovico dolžine spremljamo animirano reprezentacijo operne premiere v Moskvi, ki naj bi se je udeležil sam Stalin. Škoda, ker Hržanovski ni vzel širšega zamaha; zgodovina brutalne cenzure seveda ni umrla s Stalinom, kar načeloma potrjuje vezna sekvenca v letalu, kjer potniki (vsi onemogočeni umezniki) na malih zaslonih gledajo bunkerirane filmske klasike.

FILMSKI FESTIVAL V BERLINU

SIMON POPEK

Infrastrukturni mrk

70. mednarodni filmski festival v Berlinu, 20. februar – 1. marec 2020

Zadnji veliki pred-korona festival se je za organizatorje končal srečno; čeprav so se že med potekom Berlinale pojavljali pozivi k predčasni ukinitvi, množic to ni ganilo. Berlinale ostaja z naskokom najbolj množično obiskan filmski dogodek na planetu, kjer se armadi novinarjev in »industry profesionalcev« pridružijo še mase lokalnega občinstva, ki dvorane s kapacitetami 1000+ do zadnjega stola polnijo od jutra do večera.

Berlinale je letos doživel še dve pomembni prelomnici: v celoti sta bili prestrukturirani in na novo zasedeni vodstvi uradnega programa (prevzel ga je Carlo Chatrian) in Foruma mladega filma (vodi ga Cristina Nord), kar ob nedavno prevetreni Panorami v mesto prinaša popolnoma osveženo programskoasedbo, ki je morala prinesiti rezultate. Chatrianova domislica, da poleg uradnega tekmovalnega programa uvede še *Encounters*, paralelni uradni program z nagradami, je bila, verjamem, dobronamerna, a je vsaj ob premieri doživela kopico porodnih krčev, za katere, znova verjamem, objektivno ni bil odgovoren festival. Potsdamer Platz, kjer se odvije velika večina dogodkov za »profesionalce« in novinarje, je namreč doživel veliki mrk, totalni infrastrukturni »shutdown«, saj so se po dvajsetih letih od velikega odprtja in urbanistične prenove nekdanjega blatnega dola ob berlinskem zidu (kar je sovpadlo s preselitvijo festivala na novo lokacijo) kot kaže iztekle dvajsetletne najemne pogodbe. Stekleno-jeklena grdobija Potsdamer Platza brez duše in značaja je ob eksperimentu z javno-zasebnim partnerstvom kot kaže doživela klavrn konec; mestne oblasti so imele ob odprtju leta 2000 vizijo, da bo Potsdamer postal novo središče vele mesta, kjer bodo množice čez dan nakupovale, zvečer pa zganjale kulturo, a kot kaže, se ni izteklo tako. Ko je zasebni kapital, ki zdaj upravlja javno zgrajene nepremičnine, ugotovil, da dobički niso zadovoljivi, so najemnike zmetali na cesto.

Podoba Potsdamerja je bila (vsaj letos februarja) šokantna; samo ruševine so manjkale in znašli bi se v letu 1945. Zaprta je bila večina trgovin, restavracij, kavarn in vsega ostalega, kar zagotavlja osnovne človeške potrebe. In če pomislim še enkrat, je Potsdamer v principu ponudil korona karanteno pred uradno korona karanteno. Poročevalci smo se nekako znašli, toda malo težje se je znašel festival, ki mu je za sekcijo *Encounters* v festivalskem središču zmanjkalo kinodvoran; Chatrianova povsem legitimna in programsko zanimiva domisljica – v *Encounters* naj bi tekmovali zahtevnejši, radikalnejši filmi, kakršne je promoviral na festivalu v Locarnu – je ostala brez platen, postala je kolateralna škoda javno-zasebnega kolapsa. Multipleks CineStar v Sony Centru z osmimi dvoranami so pač zaprli. Adijo, Berlinale. Posledično so bili organizatorji prisiljeni *Encounters* filme raztresti po vsem mestu, kar je pomenilo logistično nočno moro; nekaterih del iz te sekcije, tudi zavoljo manjšega števila projekcij, enostavno ni bilo mogoče ujeti, npr. novega Cristija Puijua **Malmkrog**, ki je bil zame najbolj pričakovan film festivala.

A posvetimo se tistim, ki smo jih lahko videli. Ker mi je ušel tudi zmagovalni film Mohammada Rasoulofa **Zlo ne obstaja** (Sheytan vojud nadarad, 2020), bom najprej omenil nekaj favoritov tekmovalnega programa. Philippe Garrel je s **Soljo v solzah** (Le Sel des larmes, 2020) posnel eno svojih bolj komunikativnih del zadnjega časa, v romantičnih avanturah (anti) junaka je priklopil turbo pogon. Mladi Luc, mizarski vajenec iz province, se zaljublja v dekleta in jih zapuša, kot mu paše, jim dela otroke in nato sili v abortus, da bi nazadnje v Parizu, kjer obiskuje lesarsko šolo, eno dekle celo delil z drugim moškim! Garrel je verjetno poslednji romantični cineast stare francoske šole, njegovi liki ljubezen doživljajo na popolnoma elementarni ravni, predvsem pa kot impulzivno, nepremišljeno izkušnjo. Čustva vodijo v melodramatične reakcije, občasni, popolnoma

naključni off-glas poudarja usodnost dejanj, pred nami je skratka neki novi, *laissez-faire* Garrel s kopico duhovitih dialogov, ki niso posledica njegovega nemalokrat okornega fabuliranja. Skratka, dobrodošla novost v njegovem opusu.

Christian Petzold v filmu **Undine** (2020) predela mit o zapeljivem podvodnem bitju in ga prestavi v sodobni Berlin, kjer naslovna junakinja (Paula Beer), kustosinja v državnem muzeju, predava o preteklem Berlinu, mestu, ki je v 13. stoletju zrastle na močvirju in postalo politični center sveta. Undine je navzven samozavestna, v resnici pa čustveno razrvana tridesetletnica, ljubimec jo zapuša, zato pa jo istočasno očara industrijski potapljač Christoph (Franz Rogowski), ki pod jezersko gladino najde tako svoj poklic kot fantazijske (ali resnične?) podobe romantičnih bitij. Pri Petzoldu so razmerja vedno hudo usodna, Undine tako nastopa kot dominantna sila, neke vrste črna vdova, ki k sebi veže in nato pogublja nevedne ljubimce. To je film o ljudeh in stvareh (predvsem zgodovine Berlina), ki se uničijo in ponovno sestavijo. In kot vedno se Petzold poigrava z noir elementi.

Pobriši zgodovino (Effacer l'historique, 2020, Benoît Delépine in Gustave Kervern) je malce infantilna, pod črto pa precej relevantna satira na temo sodobne spletne zasvojenosti, še boljše, zasužnjenosti in podrejenosti korporativnemu bombardiranju z vseh koncev in krajev. Benoît Delépine in Gustave Kervern svojo sociološko tezo po stari navadi postavita v okolje delavskega, tehnološko »nepismenega« razreda, ki med brkljanjem po spletu sprejema piškotke, pristaja na deljenje osebnih podatkov in se v vseh pogledih podreja imperativu »velikih«. Veliko stvari je karikiranih, kar pa ne pomeni, da se pretiravanja ne dogajajo v resničnem življenju. Izhod je kvečjemu v ludizmu, ki ga protagonisti izvedejo z vrnitvijo k arhaičnim načinom komunikacije, z jogurnimi lončki in vrvice, ali z »mobitelom« v školjki!



Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020)



Pobriši zgodovino (Effacer l'historique, 2020)

Sibirija (Siberia, 2020) je brez dvoma najbolj divja, anarhična, dvoumna in preprosto nora vizija obsedenosti Abela Ferrare. Willem Dafoe igra odpadnika, ki sredi divjine (Sibirije?) išče identiteto, stik z nekdanjimi družinskimi člani, podobami iz preteklosti. Z redkimi tujci komunicira v njemu nerazumljivih jezikih, med »potovanjem« v divjino se mu prikazujejo podobe iz nekega preteklega časa, kjer »sreča« očeta, sina, nekdanjo ljubimko in kopico fantazmagotičnih bitij; ta dogajanje začinijo s surrealno kvaliteto, ki ji v modernem filmu težko najdemo par. Film je seveda radikalno razdelil občinstvo – a kateri Ferrarov film ga ni? Za vsaj približno razumevanje te delirične delikatese bodo potrebni večkratni ogledi.

Nova miniatūra Hong Sang-sooja z naslovom **Ženska na begu** (Domangchin yeoja, 2020) spremlja mlado Gamhee, ki bo po petih letih zakonske zveze prvič preživela dan brez moža, odsotnega zaradi službene poti. V tem času sreča tri prijateljice in v treh pogovorih smo priča podrobnim razpravam o osebni sreči in službenih obveznostih. Vsa tri srečanja prekinejo obiski treh nervoznih in tečnih moških antagonistov, ki žensko dinamiko postavijo v drugačno (nekateri bi rekli feministično) perspektivo. Priča smo čudovitemu, karakteristično skrivnostnemu Hongu (kdo je ženska na begu?), dolgim kader-sekvencam z nenadnimi zoomi in neskončnimi pogovori, med katerimi je dolga sekvenca s sosedom, ki se pritožuje nad hranjenjem uličnih mačk, naravnost maestralna.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020), impresivni tretji film ameriške režiserke Elize Hittman, se loti na papirju zdelane, prežvečene teme najstniške nosečnosti in splava, toda obdela jo tako trezno in v tako realističnem dispozitivu, da ji je treba samo čestitati. Sedemnajstletna Autumn iz ruralne Pensilvanije se zave, da je noseča. Lokalne medicinske sestre govorijo o desettedenski

nosečnosti, toda ko s sestrično Skylar odpotuje v New York, da bi splavila, jo seznani z dejstvom, da je v 18. tednu ... kar nju-no ad-hoc, staršem prikrito in finančno podhranjeno avanturo vrže v eksistencialno krizo, saj bosta morali zaradi kompleksnejše procedure v velemestu ostati dlje, kot sta načrtovali. Film je zrel predvsem na psihološki in emotivni ravni, s katero se spopada med vrstniki pregovorno nepriljubljena Autumn. Prizor, v katerem psihologinja pred posegom dekle izprašuje o morebitnih spolnih napadih in fizičnem izživljanju – in kjer so možni štirje odgovori iz naslova filma –, pa je sploh nekaj najbolj ganljivega, kar je filmsko platno navrglo zadnje čase.

Dau je bil najprej gigantska galerijska simulacija, s katero je Ilja Hržanovski obdelal totalitarni sistem pod Stalinom, zdaj pa bo kot kaže postal še film v več inkarnacijah. Na Berlinu so predvajali dve »epizodi« predvidoma daljše kino-serije; sam sem videl prvo z naslovom **Dau. Natasha** (2020). Nataša je osrednji lik pričujoče asketske, rigorozno zasnovane in v peščico interjerjev postavljene hiper realistične drame o dveh natakarcih iz menze raziskovalnega inštituta, ki jo obiskujejo znanstveniki in tuji gostje, med njimi Francoz Luc Bigé, ki ima romantično razmerje z Natašo. Kar je dovolj, da se tam pojavijo agenti službe za državno varnost in Natašo privijejo v šraufstok. Kar sledi, je demonstracija zastrašujočih metod zasliševanja in poniževanja »sumljivih elementov« države, toda še pred tem Hržanovski z Natašo in sodelavko uprizori enourno pivsko ekshibicijo s prepiranjem, klevetanjem, lasanjem, bruhanjem – ter debatiranjem o pomenu (in pomembnosti) ljubezni. *Dau. Natasha* bo brez dvoma polariziral občinstvo, a je Hržanovskemu treba priznati, da kljub solipsističnim umetniškim ekshibicijam ustvari film globokega nelagodja. Pravi ruski art film.

Naj omenim še peščico dokumentarcev, ki so presegali meje običajnega in formalno konvencionalnega. Kamboški



Sol v solzah (*Le Sel des larmes*, 2020)



Vlaki so speljali (*Iesirea trenurilor din gara*, 2020)



Velike črke (Uppercase Print, 2020)

mag Rithy Panh se je za hip odpovedal kroniki terorja rdečih Kmerov, da bi nas »razveselil« s filmom **Obsevani** (Irradiés, 2020), kroniko človeškega terorja v dvajsetem stoletju, času, ko so bila sredstva za množično uničevanje izpopolnjena, od strupenih plinov med prvo in krematorijev med drugo svetovno vojno do atomske bombe, napalma in še česa v času po njej. Panh filmsko platno razdeli na triptih – kot Abel Gance v finišu **Napoleona** (1927) –, kar še intenzivira podobe groze in uničenja, medtem ko občasni off-glas Andréja Wilmsa poetično kontekstualizira misli Panha, človeka, ki je preživel uničenje, da bi zanamcem pripovedoval o njem. »Zlo seva in prinaša bolečino, celo naslednjim generacijam,« pravi Panh, čigar filmski esej je za lastno dobro malce pretirano natrpan z informacijami, da bi ga širše množice lahko sprejele. Kar je škoda, saj je poanta seveda v tem, da bi ga široke množice morale videti.

Romunski klasik Radu Jude je na Berlinale pripeljal kar dva dokumentarca. V prvem z naslovom **Velike črke** (Uppercase Print, 2020) Jude ne brzda svoje kritične, a tudi igrive analize romunske polpretekle zgodovine. Tokrat se nasloni na arhivsko gradivo in arhiv Securitateja, ki je na začetku osemdesetih let odločno zatiral kakršno koli javno protestno grafitiranje. V tem procesu izpostavi srednješolca, ki je s kredo pozival k uporabi proti Ceausescuju in zahteval družbene spremembe ter svobodo. Film je mešanica raziskovalne naloge, insceniranega dokumentarca in filmskega eseja, za svoje dobro pa je malce pretirano ohlapno strukturiran, saj »case study« o študentskem protestniku redno zanaša v smešenje sistemske medijske krajine, ki je bila sama po sebi groteskna in bi si verjetno zaslužila svoj film.

Boljši, a formalno veliko bolj rigorozen je triurni dokumentarec **Vlaki so speljali** (Iesirea trenurilor din gara, 2020), ki ga je Jude realiziral z Adrianom Cioflancom. Če bo nadaljeval s to intenzivnostjo, bo Radu Jude kmalu predelal vso



Obsevani (Irradiés, 2020)

zgodovino romunskih pogromov, vojnih zločinov, socialistične represije in vsega, kar spada pod ohlapni pojem kratenja človekovih pravic. V tem monumentalnem dokumentarcu popiše vse žrtve pogroma, ki se je okrog mesta Jaši zgodil 29. junija 1941, na začetku vojne v Romuniji, ko so lokalne milice aretirale in kasneje ubile več tisoč Judov. Judejev princip je preprost, asketski in brutalno zgovoren, ob imenu in fotografiji posamičnih žrtev glas naratorja pojasni okoliščine aretacije in smrti. Velika večina jih je umrla na »vlakcu smrti«, v katerem so se žrtve zaradi vročine in odvrženih kemikalij zadušile ali pokončale same. Nekatere so do smrti pretepli ali ustrelili že na policijski postaji. Zelo redkim je uspelo preživeti pot in kasnejšo internacijo. Tri ure »suhoparnega« naštevanja žrtev so križev pot, a izjemno pomemben dokument človeške krutosti.

Na soroden, strukturno strog način zgodovino nasilja pod argentinsko vojaško hunto v filmu **Korporativna odgovornost** (Responsabilidad empresarial, 2020) popiše Jonathan Perel. To je kritični dokumentarec o obdobju med letoma 1976 in 1983 ter »prijateljskem« sodelovanju velikih korporacij z izvrševalci terorja. Perelov princip je preprost, asketski, kot bi bil v sozvočju z Judejem; kamera iz notranjosti avtomobila snema (sodobna) pročelja tovarnih inkriminiranih korporacij, medtem ko (znova »suhoparni«) off glas bere dejstva o preganjanju, onemogočanju in ubijanju tovarniških delavcev, povečini aktivistov in sindikalistov, ki so v teku let bodisi »izginjali« bodisi umirali. Nekateri so preživeli. Enako šokantne kot številke o terorju so številke povečevanja dobička (do 40 %), ki so jih te korporacije dosegale kljub radikalnemu nižanju delovne sile, pa tudi dejstvo, da so pri denunciranju »sovražnih elementov« sodelovale mnoge ugledne firme zahodnih demokracij, npr. Ford, Fiat in Mercedes-Benz. Slednji je en odstotek svojega dobička celo podarjal oblastem za odkrivanje »sovražnih elementov«!

Intervju s Filmskim kolektivom Karrabing

Improvizirani realizem skupnostnega filmskega ustvarjanja

PETRA METERC

Rotterdamski filmski festival je letos posvetil posebno sekcijo raznovrstnim kolektivom, ki svoje filme ustvarjajo v skupnosti in po načelih skupnosti, filmsko ustvarjanje pa jim predstavlja tudi pomemben izraz njihovega siceršnjega, širšega političnega dela. V prejšnji številki revije smo pisali o rožavski filmski komuni, tokrat pa predstavljamo avstralski staroselski filmski kolektiv Karrabing z območja Severnega teritorija, s katerim smo se imeli priložnost pogovarjati na omenjenem festivalu.

Karrabing filmsko umetnost in umetniške inštalacije uporablja kot obliko *grassroot* upora in samoupravljanja. V kolektivu ustvarja več kot trideset članov vseh generacij, povečini iz skupnosti kraja Belyuen, z njimi pa deluje tudi antropologinja in aktivistka Elizabeth Povinelli. S skupnostjo sodeluje že vse od leta 1984, ko se jim je pridružila na povabilo starost zaradi pomoči pri pravnih postopkih glede zahtevkov za pridobivanje pravice do zemlje. Pozneje so skupaj iskali model za staroselsko filmsko ustvarjanje in aktivizem, ki bi deloval skozi specifično infrastrukturo komunalnega mišljenja in eksperimentiranja. Svoj umetniški izraz imenujejo improvizacijski realizem, saj želijo z njim odpirati prostor onkraj binarnosti fiktivnega in dokumentarnega, preteklega in sedanjega. V jeziku emmyengal »karrabing« pomeni čas oseke, kar izraža obliko delovanja zunaj državnih omejitev klanskosti

ali lastništva zemlje ter ponazarja fluidnost kolektivnega ustvarjalnega telesa.

Srednjemetražne filme, do zdaj so jih posneli več kot deset, snemajo z majhnimi kamerami ali telefoni, večina pa upodablja in satirično uprizarja vsakdanje izkušnje in ovire, s katerimi se člani kolektiva soočajo ob interakcijah s korporativnimi in državnimi organi. Scenarije za filme pišejo sami, prav tako v njih sami igrajo in jih režirajo. Vanje stkejo nelinearne, pogosto humorne pripovedi, ki se dotikajo kulturnega spomina, prostora in prednikov ter prosto preskakujejo v času in prostoru. Pripovedi nikoli niso zasidrane v enovitem slogu ali žanru, v njih je veliko nadrealističnih, sanjskih ali znanstvenofantastičnih sekvenc.

Njihovo delo odstopa od kolonialnih podob marginaliziranih skupnosti, ki jih slika oblast, in hkrati posega v zgodovinske okvire kolonialnega nasilja, ki imajo tudi danes vpliv na člane kolektiva – od revščine, okoljskega opustošenja zaradi rudarske industrije, birokratskih omejitev glede lastništva zemlje v nacionalni državi in raznovrstnih oblik ekonomskega izkoriščanja pa vse do policijskega nadzora njihove skupnosti in stanovanjske problematike. Karrabing ne deluje le kot nasprotje neposrednim rasističnim podobam, pa tudi ne liberalnim oblikam prepoznave staroselcev, ki so vzniknile v 70. letih prejšnjega stoletja in so bile preslikane na filmska platna v obliki fiktivnih pripovedi, ki pa so se v večini



opirale na poenostavljeno staroselsko preteklost in tradicijo. Karrabing zavrača tovrsten model v preteklosti zamrznjene staroselske identitete, saj predpostavlja le anahronistični nabor tradicij, ki naj bi jim staroselci pripadali.

Pogovarjali smo se s člani kolektiva Aidenom Singom (AS), Angelino Lewis (AL) in Elizabeth Povinelli (EP).

Lahko najprej spregovorite o vaši skupnosti, njeni zgodovini? Kako ste se vi, Elizabeth, znašli v njej?

AL: Gre za zelo majhno skupnost zahodno od Darwina, prek glavnega pristanišča. V njej živi kakšnih 200 ljudi, večina se je namreč odselila in se šele zdaj začenjajo vračati.

AS: Elizabeth je že dolgo članica naše družine. Prišla je pred 34 leti kot raziskovalka, saj je profesorica ženskih študij in antropologinja. Delala je z mojo prababico in ostalimi starostami v naši skupnosti. Na določeni točki nas je začela zastopati pri političnih vprašanjih glede zemlje in podobno, saj se staroselci nismo smeli zastopati sami, potrebovali

smo zastopnika. Zdaj pa je čisto zares del naše družine kot posvojenka starost.

EP: Samo v pojasnilo: svoje družine ne preučujem. (smeh) Stvari počnemo skupaj, raziskujemo načine, na katere lahko določene stvari počnemo drugače, na novo.

Vaš kolektiv je nastal po letu 2007. Lahko poveste kaj več o politični situaciji v tistem obdobju, ki je bila povod za začetek vašega ustvarjanja?

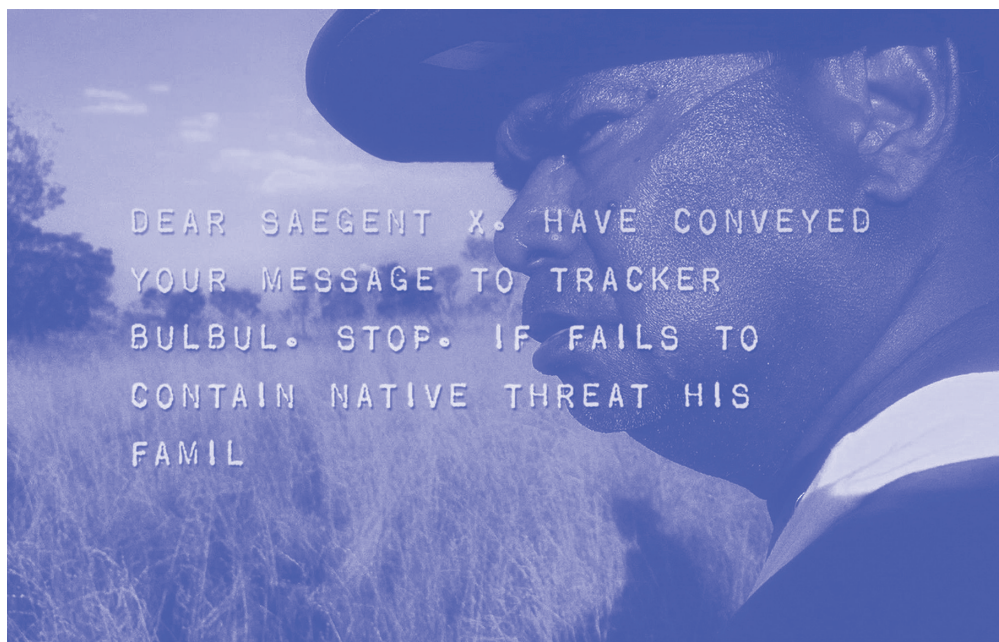
AL: Pred t. i. intervencijo je bilo ljudem dovoljeno živeti bolj svobodno. Lahko so sedeli doma, počeli, kar so želeli. Spili pivo na terasi. Ljudje niso bili stalno pod stresom, ker ni bilo policijskega nadzora in nadlegovanja v takšnem obsegu kot danes.

EP: Že v sedemdesetih so začeli z represivnimi zakoni. Leta 1976 je bil sprejet zakon o zemlji, ki je bil po eni strani dober, saj si lahko dobil svojo zemljo nazaj, po drugi strani pa je šlo za antropološke definicije tega, kaj naj bi bil »tradicionalni« lastnik zemlje, zato zemlja ni bila dostopna vsem



THE MERMAIDS, OR AIDEN IN
WONDERLAND (2018)

NIGHT TIME GO (2017)



staroselcem, kot bi pričakovali. Šlo je za zakon belih ljudi, ki je določil, kakšne vrste lastnik zemlje moraš biti, da imaš pravico do nje. Potem pa je prišel še »Nacionalni krizni odziv za Severni teritorij«, ki mu rečemo tudi Intervencija.

AL: Šlo je za stereotipiziranje staroselcev. Zaradi nekaj primerov spolnega nadlegovanja in zlorab otrok med staroselci so zagnali medijsko kampanjo, v kateri so kar naenkrat na vse staroselce začeli gledati kot na prestopnike, ki škodujejo lastnim otrokom. Vsi staroselci naj bi po njihovem imeli tudi težave z alkoholom.

EP: Nad staroselske skupnosti so začeli pošiljati vojsko in policijo. V tem času je naša skupnost doživela velik udarec.

Kdaj ste se odločili, da boste glede na težko situacijo, v kateri ste se znašli, svojo energijo usmerili v filmsko ustvarjanje?

AL: V tistem času je bila naša družina izseljena iz skupnosti. Nismo imeli kje živeti, saj je Intervencija prekinila obljubljeni rešitev stanovanjske problematike, zato smo živeli dobesedno v šotorih in kontejnerjih. Začeli smo razmišljati, da bi posneli naše svete kraje za nekakšno GPS vodenje, da bi torej s kratkimi filmi na telefonih izobraževali ljudi in s tem morda nekaj malega zaslužili.

EP: Med Intervencijo je bila podoba staroselcev v medijih negativna in polna stereotipov. ABC (Australian Broadcasting Corporation) je želela posneti prispevek o naši skupnosti – navdušilo jih je, da skupnost, čeprav je bila tedaj brez doma, ustvarja.

AS: Vendar potem televizijska ekipa ni prišla. Morda so jim to preprečili; pravzaprav ne vemo, kaj se je zgodilo. In nekaj posameznikov iz naših družin si je takrat reklo – zakaj ne bi sami posneli filma? Moj stric je rekel, ja, seveda, rad bi bil filmska zvezda! Od nekdanj je želel igrati in želel je nekaj storiti.

EP: Mislili smo si: če bomo čakali na druge, se to ne bo nikoli zgodilo – torej bomo to pač storili sami.

AL: Za nas je to še danes nekakšen šok. Da to počnemo, da nas ljudje vabijo na festivale po vsem svetu.

Česa se spominjate s snemanja prvega filma Karrabing! Low Tide Turning (2012)? Kako ste se ga lotili na praktični ravni?

AS: Očitno smo imeli nekoga, ki je imel več povezav kot mi – Elizabeth. (smeh) Obrnili smo se nanjo in jo prosili za pomoč.

EP: Sedli smo skupaj in se spraševali, kakšen film želimo posneti. Rekli smo si, da ga želimo posneti, kot se spodobi. Ampak seveda nismo vedeli, kako naj to naredimo. Naročeno mi je bilo, naj poiščem nekoga, ki bi nam pokazal, kako naj

se tega lotimo. Pripeljala naj bi ga v skupnost, ampak takrat nisem nikogar poznala.

AL: Želeli smo nekoga, ki ne bi bil iz Avstralije. Ki bi bil brez predsodkov.

AS: Tako je Elizabeth pripeljala k nam prijateljico iz Amerike, ki nas je v enem dnevu v Darwinu na hitro naučila, kako snemati, kako montirati, kako snemati zvok.

EP: Potem pa smo takoj začeli.

AL: Šli smo v *bush* (op. a. »grmovje«) in tam ostali skoraj teden dni ter snemali.

EP: Ni nam bilo všeč priporočilo, da bi morali prizore ves čas ponavljati. Tega nikoli ne počnemo. (smeh)

Kje ste pokazali svoj prvi film?

AS: Želeli smo ga pokazati prijateljem. Kako točno je prišel dlje od naše skupnosti, pa se ne spomnim ...

EP: Mislim, da sem neki profesorici nekoč pripovedovala, kaj počnemo, in ji morda pokazala odlomek iz našega filma. Potem so nas najprej povabili v galerijo Gertrude Contemporary v Melbournu, da tam pokažemo svoje delo. To je bilo tudi prvič, da je šla naša skupnost v javnost.

AL: Prvič je bilo zares stresno. Nismo imeli pravih besed, bili smo živčni, ves čas smo Elizabeth prosili, da nam kaj prevede.

EP: Ljudje so se spraševali, zakaj naš film kažemo v galeriji. Tudi nas je to presenetilo. Sedeli smo in bili začudeni. Nihče ni vedel, kaj naj odgovorimo. Rekli smo: »Ker ste nas povabili.« (smeh) Potem pa so nam rekli, da bi lahko zadevo pokazali tudi na filmskih festivalih, po šolah ... kjerkoli. In takrat si ti, Angelina, rekla, da bomo film pokazali vsake-mu, ki ga bo želel videti.

Kdaj ste se odločili, da se boste poimenovali Karrabing?

AS: Karrabing pomeni oseko, ampak gre tudi za obalo, saj morje povezuje vse naše družine in skupnosti, obenem pa se morje s plimovanjem ves čas spreminja.

AL: Ko se morje umakne, smo bližje drug drugemu. Lahko se povežemo, si delimo zgodbe.

EP: Gre za idejo o povezovanju med skupnostmi.

AL: To je osnovna ideja, vendar ima vsak posameznik svojo interpretacijo, kaj zanj pomeni ta koncept.

Kako torej delujete v kolektivu?

AS: Nekdo dobi idejo in jo potem deli z drugimi. Na koncu imamo cel kup idej, ki jih poskušamo uskladiti in iz njih splesti filmsko pripoved. Veliko se pogovarjamo. Ves čas menjamo vloge. Nekateri večkrat prevzemajo vlogo režiserjev,

a to ne pomeni, da imajo popolno avtoriteto. Moja mama denimo rada išče lokacije.

AL: Kdorkoli v ekipi lahko počne karkoli. Ko gremo na primer lovit ribe, se pogovarjamo o naslovu naslednjega filma. In potem zgodba nekako pride, vsak k njej prispeva svoj košček in tako naredimo film.

EP: Montiram pa jaz.

Se tudi v času tega procesa pogosto posvetujete?

EP: Ja, ves čas imamo grobe montaže. Groba montaža, groba montaža, groba montaža ...

Vaši filmi so igrani, odsevajo pa tudi vaš vsakdan in delujejo dokumentarno. Tudi žanrsko so raznoliki, v njih se najde vse od znanstvenofantastičnih elementov do glasbenih sekvenc. Ste kdaj vnaprej razmišljali o žanru, slogu? Ali pa gre vedno za sprotne odločitve?

AS: Verjetno je odgovor, da se odločamo sproti. Nikoli nismo razmišljali o žanrih. Če bi vprašali druge člane naše družine,

ne bi vedeli, kaj beseda žanr sploh pomeni. O tem se nismo nikoli spraševali. Glavna je zgodba – ta nam da predstavo, kako bo film videti.

EP: Nikoli ne vemo, kaj bo na koncu nastalo. Naš žanr je karrabing. (smeh)

Ob vaših filmih se pogosto znajde izraz improvizirani realizem. Je to vaša definicija?

AL: Ja, vedno prihaja do preobratov. Zgodba se morda dogaja v sedanjosti, vendar gre za čas, ki nima začetka in konca. Vmes pride zgodba naših prednikov, vedno gre za nekakšne zasuke. Sledimo našim interpretacijam, našemu dialektu. Vemo, da gledalci, ki niso staroselci, delijo čas na preteklost, sedanjost in prihodnost, vendar pri nas ni tako. Nekako vedno uspemo v sedanjost vriniti tudi zgodbe prednikov in podobno.

EP: Nikoli ne delujemo tako, da bi se morali vsi strinjati z vsem. Ves čas se kregamo. Kregamo se kjerkoli in kadarkoli, ko snemamo. Vendar pa to ne pomeni, da gremo vsak po svoje ali da nehamo delati skupaj.



DAY IN THE LIFE (2020)

Vaši predniki so med drugo svetovno vojno pobegnili iz internacijskega taborišča Delissaville, kjer jih je avstralska vlada zadrževala zaradi strahu, da bi vohunili za Japonce, o čemer pripoveduje vaš film Night Time Go (2017). Lahko poveste kaj več o njem?

AL: Zgodbo je povedala moja babica. Moja mama in teta sta želeli podeliti to materino zgodbo, da bi bili lahko nanjo ponosni tudi drugi. Vedeli sta, da snemamo film, želeli sta, da se film odzove na to zgodbo, da tudi drugi ljudje razumejo, kaj se je dogajalo med drugo svetovno vojno. Gre za nekaj, kar ni del uradne zgodovine. O tem se nikoli ni govorilo in ravno to je žalostno. Tudi sami obžalujemo, da naših prednikov ni več z nami, da nam ne morejo povedati vseh svojih zgodb, kakršna je ta. Ves čas slišimo samo negativne zgodbe o nas, staroselcih. **EP:** Zgodbe, kakršna je ta, so preprosto pometene pod preprogo.

Film Windjarrameru (The Stealing C*nt\$) (2015) načinja precej sodobno temo. Gre tudi za močno politično sporočilo glede policijskega nadzora in nasilja.

AL: Ker so staroselci, so vsi naši mladi – ne glede na to, od kod prihajajo, iz mesta ali iz skupnosti – vedno označeni za tatove, prestopnike, vsi pod eno barvo, eno identiteto. Zato so naši fantje želeli pokazati, kako so v teku svojega življenja v Avstraliji obravnavani. Tega, da nam država krade zemljo, da onesnažuje okolje in podobno, nikoli ne povedo, njih nikoli ne stereotipizirajo, nihče jih ne obravnava kot prestopnike.

AS: Vsakič, ko grem v trgovino, vedno za menoj hodi varnostnik ali pa lastnik trgovine. To se mi vedno zgodi. Večkrat vidim, da se to mladim, ki niso staroselci, ne dogaja. Brata so policisti nekoč spraševali, od kod je – ob devetih zvečer, samo njega, čeprav je bil v skupini z drugimi mladimi. Potem pa so mu rekli, da bo bolje, če gre domov, čeprav v Avstraliji nimamo policijske ure.

AL: Če vidijo mlade staroselce zvečer na ulici, jih takoj nečesa osumijo.

EP: Večkrat pridejo tudi mimo hiš, se ustavijo in zgolj strmiyo v ljudi iz skupnosti.

AL: Problem ni samo policijski nadzor. Gre tudi za nevidni nadzor birokracije. Če želiš uveljavljati pravico do svoje zemlje, si soočen z ogromno birokracije, ki vse upočasni in te na vsakem koraku onemogoča.

Vaši filmi so bili na ogled v newyorški MoMI, po različnih mednarodnih festivalih. Kakšni pa so odzivi nanje v Avstraliji?

EP: Vedno rečejo: »Naša vlada bi morala videti vaše filme!« Ja, pa kaj še. (smeh)

Kakšni so bili učinki vašega ustvarjanja v vaši skupnosti?

AL: Zdaj dobivamo dobre odzive.

EP: Mladim veliko pomeni, da se lahko na tak način izrazijo.

Ste se kdaj povezali tudi s kakšnim drugim staroselskim kolektivom ali izmenjali svoje izkušnje?

EP: Nekateri naši člani so obiskali festival, ki je bil posvečen staroselskim filmom in palestinskemu vprašanju. Tam so spoznali še enega avstralskega staroselskega aktivista in igralca Garyja Edwarda Foleyja, enega od začetnikov staroselskega filmskega ustvarjanja pri nas.

Vaši filmi so nizkoprorračunski. Ali dobite tudi kakšna sredstva od različnih kulturnih, nevladnih skladov?

EP: Če nam kdo želi dati denar, se ga ne branimo!

AS: Če dobimo kakšen denar, poskrbimo, da gre v skupnost. Filme lahko snemamo tudi z malo denarja, skupnosti pa

WUTHARR, SALTWATER DREAMS (2016)



You dead people must have broken the boat motor.

vsa finančna sredstva pridejo zelo prav. Porabimo jih za tisto, kar v določenem trenutku naša skupnost najbolj potrebuje.

Imate v mislih že naslednje projekte?

EP: Ja, med njimi bo film o naši družini in zombijih.

AS: Drugi pa bo o čarovnikih in ljudeh totemov. V zadnjem času ideje za film pogosto prispevajo mladi v skupnosti, vedno bolj so aktivni.

Intervju z Marjano Štalekar in Nino Ukmar

10 let Art kino mreže Slovenije

ANA ŠTURM

Na začetku marca je v Kinodvoru potekala slavnostna akademija združenja Art kino mreže Slovenije (AKMS), s katero naj bi se po kinematografih, vključenih v mrežo, začelo praznovanje ob deseti obletnici ustanovitve. Zaradi globalne pandemije so se teden dni kasneje vrata vseh kinematografov v državi zaprla, javno življenje se je ustavilo, gledalci pa s(m)o obsedeli pred domačimi ekrani. Že tako podhranjeno filmsko področje čaka negotova prihodnost. Marsikaj in marsikje bo treba začeti od začetka, ampak kot v intervjuju pravi Nina Ukmar: »Ne bomo (še) obupali.«

AKMS je mreža prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma. V mrežo je vključenih 25 članov z 28 kinodvoranami v 27 slovenskih krajih, več kot polovica je tudi članov mednarodne kinematografske mreže Europa Cinemas. Združenje si vse od ustanovitve, 5. marca 2010 v Velenju, prizadeva, da art kinematografi v medsebojnem sodelovanju prispevajo k

razvoju in popularizaciji filmske kulture v najširšem pomenu. Lani se je obisk kina v mreži povečal za osem odstotkov. Skupaj so našli 486.167 gledalcev.

Rezultati prvega desetletja mreženja so prispevali k razcvetu filmske kulture na področju prikazovanja kakovostnih in zahtevnejših filmskih vsebin, kultiviranja filmskega občinstva ter razvoja filmsko-vzgojne dejavnosti v različnih mestih in krajih po Sloveniji. O začetkih AKMS, najvidnejših projektih mreže in njeni prihodnosti smo se pogovarjali s prvo predsednico AKMS, Marjano Štalekar, in trenutno predsednico mreže ter direktorico Kosovelovega doma v Sežani, Niko Ukmar.

Kako in kdaj ste se srečali s filmom, s kinom? Kaj vas je vleklo v delo na tem področju?

MŠ: Velika množica čakajočih pred kinodvorano in strah, da ne bomo dobili vstopnic, je moj prvi spomin obisk kina v Slovenj Gradcu. Doma sem na

deželi in pozneje, v najstniških letih, nam je bil glavni dogodek potujoči kino, ki je ob koncih tedna prihajal v skoraj vsako vas. Poklicno sem se s kinom srečala, ko sem bila zaposlena na občinski kulturni skupnosti v Slovenj Gradcu, kjer smo vsakih nekaj let pomagali reševati finančne težave delovanja mestnega kina.

NU: Čisto zares me je v film povleklo v študentskih letih, precej pri koncu študija, ko sta mi prijatelja predstavila Kinoteko. Obisk kina je bil že prej tedenska nuja, vendar sem s pomočjo Kinoteke odkrila še neki drug svet. Filma, ki sta me čisto prevzela, sta bila **Idioti** (Idioterne, 1998, Lars Von Triler) in **Nebo nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders). Film sem ves čas spremljala kot hobi. Ko sem se zaposlila, se spomnim, da sem jemala dopust, da sem šla lahko na LIFFe. Zares pa sem se področju posvetila leta 2012, ko sem prišla v Kosovelov dom Sežana.



V čem je po vaše čar kinodvorane oziroma ogleda filma v kinu? Kakšne filme sami najraje gledate v kinu?

MŠ: Veliko platno, zatemnjena dvorana in izmenjava energij med obiskovalci so zame tista posebnost in čar ogleda filma v kinu. Najraje gledam drame, dokumentarce ali filme, posnete po resničnih dogodkih, tudi kakšno dobro komedijo, a so te, žal, redke.

NU: V kinodvorani te film popolnoma posrka vase. Hkrati si tam sam in hkrati nikoli nisi sam. Najlepše je, ko se včasih smeh zasliši na nepričakovanih mestih ali ko se kot snežna kepa zavalijo po dvorani iz neznanega konca. Fino je tudi, ko lahko po ogledu z neznancem poklepetaj in film umestiš v drug kontekst, mogoče celo zamenjaš gledališče. Najbližje so mi filmi, ki odražajo družbenokritičnega duha, oziroma filmi mojstrov socialnega realizma. Rada imam tudi (predvsem kratke) animirane filme, ki se poigravajo s humorjem. Z vidika

ustvarjalnosti so animirani filmi še posebej neprecenljivi.

Marjana, leta 1992 ste postali direktorica Kulturnega doma Slovenj Gradec. Nam lahko malo več poveste o delu, ki ste ga opravljali tam?

MŠ: Tudi temu je botroval film! Posledica velike krize reproduktivne kinematografije v Sloveniji je bila finančna luknja, ki jo je v Zavodu za kulturo v Slovenj Gradcu (knjižnica, galerija in kulturni dom) že sredi leta 1991 pridelala kinematografska dejavnost v kulturnem domu, zato so me poklicali na takratni občinski izvršni svet ter me kar določili, da prevzamem sanacijo in izvedem registracijo samostojnega javnega zavoda. Delovnih izkušenj na področju kulture sem imela že precej, tako da me prevzem vodenja raznoličnega programa večnamenske dvorane kulturnega doma ni skrbel, skrbelo pa me je, kako bom znala dobro voditi tudi kino in ali bom znala izbrati pravi

filmski program. Že prvi mesec je bil filmski sejem, na katerem smo izbirali filme in oblikovali program kina za nekaj mesecev vnaprej.

Ko sem se vrnila in zaposlenim predstavila nov program kina, so bili najprej tihi, potem pa se je eden le ojunčil in rekel: »Marjana, s tem programom pa v našem kinu ne bo šlo!« V slovenskih kinih in tudi pri nas je bilo pred tem kar nekaj časa v glavnem obdobje erotičnega filma. Moj odgovor je bil, da če s tem filmskim programom ne bomo uspeli, bomo pa kino raje zaprli. Že konec leta smo izplavali iz rdečih števil. Dobrih 20 let sem ob občasni pomoči zunanjih sodelavcev morala sama oblikovati raznoliko ponudbo kulturnih dogodkov in abonmajev: gledališče, lutke, klasična glasba, zabavni programi, filmska vzgoja, mladinski programi, proslave, konference ..., aktivno pa sem sodelovala tudi v ožjih organizacijskih odborih za izvedbo občinskih in vseslovenskih

dogodkov, ki so se dogodili v našem mestu. Projektov je bilo veliko. Trudila sem se, da smo obiskovalcem ponudili nekaj več, da smo slovenske in svetovne kulturne dosežke in presežke pripeljali na domače odre. Z leti smo si vzgojili čudovito publiko, še posebej na gledališkem področju, ki so nam jo mnogi zavidali.

Ko smo naše abonente s šestimi avtobusi enkrat letno pripeljali na ogled predstave v katero od matičnih gledališč, se je promet na Kongresnem trgu v Ljubljani ustavil. Eden večjih in dobro sprejetih projektov je bil poletni festival Slovenjegraško poletje, ki je kasneje na pobudo Regijske razvojne agencije Koroške za nekaj let prerasel tudi v Koroško kulturno poletje. Bili smo med prvimi v Sloveniji, ki smo mesečni program izdajali v tiskani brošuri. V njej smo objavljali programe vseh dogodkov na Koroškem, ki so nam jih organizatorji posredovali. Tako smo jih na neki način prisilili, da so pravočasno načrtovali dogodke, hkrati pa smo jih opozarjali, da večje prireditve niso sovpadale. Takrat in še dolgo po tistem ni bilo *Googla*, ki vse ve, zato smo v brošuri namenili prostor tudi najrazličnejšim informacijam: telefonskim kontaktom, odpiralnim časom, SOS telefonu, predstavljali smo kulturne znamenitosti in vsak mesec izbrali en dogodek, ki smo ga širše predstavili. Mesečni program prireditve kulturnega doma Slovenj Gradec je postal na Koroškem tako aktualna in iskana publikacija, da je eden od takratnih županov sosednje občine javnim zavodom v njem prepovedal objavljane. Naša občinska politika pa je z leti ugotovila, da je to lahko zelo dobra reklama zanj, ukinila je financiranje tiskanja našega programa ter pričela izdajati občinsko glasilo,



BOG OBSTAJA, IME II JE PETRUNIJA
(GOSPOD POSTOI, IMETO I' E PETRUNIJA, 2019)

sicer z vložkom programa prireditve, a povsem drugačnim konceptom informiranja bralcev.

Kakšno je bilo ozadje ustanovitve Art kino mreže Slovenije?

MŠ: To je bilo obdobje, ko so se po Sloveniji druga za drugo zapirale kinodvorane. Vedeli smo, da nas bo kmalu dosegla vse hitreje razvijajoča se digitalizacija. Malo ali skoraj nič pa nismo vedeli, kako se tega lotiti. Nekoč rednih srečanj prikazovalcev in filmskih distributerjev, kjer bi lahko izvedeli kaj več, že nekaj let ni bilo.

Z Mileno iz kina Velenje sva stvari vzeli v svoje roke in konec marca 2009 smo se v Kulturnem domu Slovenj Gradec zbrali še delujoči mestni kinematografi, filmski distributerji, ponudniki kinematografske opreme, pa tudi predstavniki Slovenskega filmskega centra. K sreči so bili med nami tudi predstavniki Kinodvora, ki so bili že korak pred nami. Jeseni istega leta so nas vse povabili na mednarodno srečanje z naslovom Mreženje in digitalizacija art kinematografov, na katerem je

ob samem zaključku Marjan Geoheli pripomnil, da če ne bomo takoj pričeli s konkretnimi akcijami, nas bo povozil čas. Imenovana je bila delovna skupina, ki se je takoj lotila resnega dela. Dobivali smo se v Kulturnem domu Franceta Bernika v Domžalah in do 5. marca 2010 pripravili vse potrebno za ustanovno skupščino Art kino mreže Slovenije. Na ustanovni skupščini v Velenju se je mreži pridružilo 19 kinematografov. Nekateri predstavniki očitno še tam niso bili prepričani, da nam bo uspelo, in so z oddajo pristopnih izjav čakali vse do konca; šele ko je bilo zbranih kakih 15, so jih oddali tudi sami.

Zelo ambiciozne in obsežne so se mi ob ustanovitvi zdele sprejete smernice delovanja AKMS, zlasti ker smo to opravljali prostovoljno, poleg svojih rednih zaposlitev. A so mi podpredsednik Andrej Kokot, tajnik Marjan Geoheli in Aleš Uhan, ki je bil v Kinodvoru zadolžen za mreženje, obljubili, da mi bodo v veliko pomoč. Tajnik je nato odstopil po dveh mesecih, kmalu je z delovnega mesta v Radovljici odšel še podpredsednik. Ostala sva sama z Alešem, a tudi

njemu se je iztekla zaposlitev za določen čas. Z veliko strokovno pomočjo Kinodvora in ostalih članov združenja smo nadaljevali in po vrsti uresničevali zastavljene cilje. Še istega leta smo za Ministrstvo za kulturo izdelali obsežno študijo Digitalizacija mreže art kinematografov, ki je služila kot strokovna podlaga razpisoma Ministrstva za kulturo za sofinanciranje nakupa digitalnih projektorjev in opreme v naših kinematografih.

Nina, vodenje ART kino mreže Slovenije ste prevzeli leta 2016. Kakšna je bila vaša vizija razvoja AKMS?

NU: Za vodenje mreže so me bolj kot ne izbrali v takratnem upravnem odboru, tako da me je Marjana Štalekar, tedanja predsednica mreže, s povabilom presenetila. Nisem takoj pristala, saj sem morala podporo najprej prejeti iz lastne 'hiše', torej od sodelavcev, ki so mi obljubili, da bodo prevzeli nekatere druge obveznosti. Izhajam s področja mladinskega aktivizma, kjer je bilo veliko mrežnega delovanja, zato se mi je zdelo, da bi lahko zmogla, seveda s pomočjo

upravnega odbora. Ključno pri mrežah organizacij je, da vsi člani prispevajo k razvoju in obenem nudijo podporo svojemu najšibkejšemu členu. Razvoj se zgodi, ko so vsi člani povezani in pripravljeni. Zato je ključno sodelovanje, mreženje, informiranje in strokovno izobraževanje.

Kot direktorica že daljši čas vodite tudi Kosovelov dom v Sežani. Večina članov AKMS deluje na podoben način kot Kosovelov dom; gre za večnamenske kulturne domove, ki poleg kina izvajajo še številne druge dejavnosti. Kakšni so izzivi pri kuriranju programa. V čem so prednosti in slabosti takšnega delovanja?

NU: Res je precej članov v naši mreži organiziranih kot kulturni, večnamenski dom, kar programsko pomeni precejšnje izzive. Poleg tega svoje prostore oddajamo v uporabo tudi drugim organizatorjem, ki pri nas izvajajo svoje prireditve. Nekateri od nas iz tovrstne tržne dejavnosti financiramo tudi zaposlene. Pri ohranjanju ravnovesja je pomembno, da ne pozabimo, kaj je vloga in kje je mesto javnega interesa v kulturi.

Osebnostno imam precej preprost model, kako ravnati s programskimi sredstvi (v času normalnih razmer seveda): razdelijo se v nekem razmerju na razstavno, filmsko in abonmajsko dejavnost (kamor spadajo glasba in uprizoritvene dejavnosti), pri čemer je treba paziti, da pokrijemo vse starostne skupine obiskovalcev in vsa področja ustvarjanja. Posebna skrb je namenjena kulturno-vzgojnemu programom, del sredstev pa gre po navadi za poletne aktivnosti, ki so v večini brezplačne za obiskovalce. Pomembno se mi zdi tudi, da spremljamo tekočo produkcijo na vseh področjih, kar je velik izziv, saj je skoraj povsod za vse navedeno zadolžena ena sama oseba. Pri tem je treba poiskati tudi čas za izobraževanje, kar je prav tako ključno.

Pri večnamenskosti je prednost v tem, da se publike mešajo in predpostavljamo, da je nekdo, ki pride na koncert, bolj dovzeten za kulturo na splošno in bo ob obisku koncerta opazil tudi plakat za določen film, ki ga bo pritegnil. Po drugi strani pa moraš ves čas iskati ključ do nišnega oglaševanja svojih dejavnosti. Ni dovolj program samo pripraviti, treba ga je tudi primerno predstaviti. Če imaš v 'hiši' vsak dan program, je pomembno, da veš, komu ga (lahko) ponujaš. Vsak dogodek pri nas je praviloma edinstven in neponovljiv, ima svojo ciljno skupino, ki ji je namenjen. Ker so sredstva omejena, moramo iskati maksimalne učinke, ki jih z njimi lahko dosežemo. Hkrati pa moramo tudi vedeti, da pri tem 'tekmujejo' z drugimi dejavnostmi, ki jih ljudje izbirajo v prostem času.

Eden odmevnejših projektov AKMS je Filmska osnovna šola (FOŠ). Kaj so njegovi glavni cilji? Na splošno se v AKMS zelo trudite s filmsko vzgojo, šolskimi



projekcijami in vzgajanjem nove publike. Privabljanje mladih v kino je danes zagotovo eden večjih izzivov, s katerimi se prikazovalci soočate.

NU: Filmska vzgoja je vseskozi eno ključnih področij, na katero se osredotoča delovanje naše mreže. Na razvoj tega področja pri nas je pomembno vplival Kinodvorov program Kinobalon. AKMS je kot mreža začela s filmsko-vzgojnimi projekti že kmalu po tistem, ko je bila ustanovljena, najprej v sodelovanju z zavodom VIZO. V letih 2014 in 2015 je naše združenje uspešno kandidiralo na razpisu 'za Nove karijerne perspektive' pri Ministrstvu za kulturo RS in s podporo sredstev Evropskega socialnega sklada realiziralo projekt Nacionalni filmsko-vzgojni program v AKMS. Nacionalni filmsko-vzgojni program je omogočil strokovno usposabljanje petim regijsko razporejenim filmsko-vzgojnim delavkam po vsej Sloveniji. Filmsko-vzgojne dejavnosti smo izvajali po vzoru Kinobalona za otroški in mladinski program ter programa Slon za animirani film.

Projekt je filmsko-vzgojno izkušnjo omogočil več kot 16.000 otrokom in mladim ter več kot 1400 strokovnim delavcem v vzgojno-izobraževalnih zavodih (VIZ). Dejavnosti so se odvijale pri članih Art kino mreže Slovenije, ob tem pa je bilo vključenih še deset dodatnih krajev, kjer kinematografa sploh ni bilo ali deluje le priložnostno. Projekt je vrtcem in šolam po Sloveniji nudil brezplačen ogled filma z uvodom in pogovorom v kinodvorani ter delavnice optičnih igrac in animiranega filma. Veliko jih je bilo v program filmske vzgoje s spremljevalnimi dejavnostmi vključenih prvič. Več kot polovica strokovnih delavcev se je po tej izkušnji odločila, da bo filmsko vzgojo v svoje delo vključevala bolj pogosto.



Projekt Filmska osnovna šola (FOŠ) je Art kino mreža Slovenije prijavila leta 2016 na javni razpis Ministrstva za kulturo za izbor operacij 'Razvoj inovativnih učnih okolij in prožnih oblik učenja za dvig splošnih kompetenc na področju kulture (JR ESS RIUO 2016–2021)'. Filmska osnovna šola je petletni (2016–2021) nacionalni program, katerega namen je zagotavljati kontinuirano in sistematično strokovno usposabljanje o filmu in filmski vzgoji za strokovne delavce osnovnih šol, ozaveščati o pomenu filma in filmske vzgoje v formalnem izobraževanju ter zagotavljati dostopnost filmsko-vzgojnih vsebin za strokovne delavce osnovnih šol po Sloveniji. Projekt vodi Petra Gajžler, na njem pa delata še Marina Katalenič in Nika Osredkar.

Vsebina strokovnih usposabljanj se na podlagi letnih evalvacij sproti prilagaja potrebam strokovnih delavcev in je programsko zasnovana tako, da nudi podporo tudi strokovnim delavcem,

ki izvajajo neobvezni izbirni predmet Filmska vzgoja v osnovni šoli. FOŠ prevzema ključno vlogo tudi pri usposabljanju šolskega kadra, ki ta predmet izvaja, saj je v program usposabljanj po podatkih, ki so nam jih posredovali strokovni delavci, trenutno vključenih 88 osnovnih šol, ki izvajajo predmet.

Skupno je bilo do zdaj izvedenih 78 usposabljanj, ki jim je prisostvovalo 2475 udeležencev. S temi rezultati smo že presegli cilje, ki smo si jih zastavili do konca projekta. To kaže na izjemno uspešnost, ki jo pripisujemo kakovostni in raznovrstni strokovni vsebini, oblikovani s številnimi partnerji, ter ustvarjenemu zaupanju, ki ga gojijo strokovni delavci do FOŠ. Evalvacija programa šolskega leta 2018/2019 je to tudi potrdila, saj je bila povprečna ocena strokovnih usposabljanj kar 4,7 (najvišja ocena je bila 5).

Ena ključnih prioritiet projekta je bila tudi zasnova interaktivnega spletišča, ki zagotavlja širok nabor

MEĀKA DARIŠ, MARIANA ŠTALEKAR, JURE MATIČIČ IN NINA UKMAR, SLAVNOSTNA AKADEMIJA AKMS, FOTO: URŠKA BOLJKOVAC/KINODVOR

izobraževalnih gradiv, namenjenih dodatnemu usposabljanju strokovnih delavcev VIZ. Tako smo skupaj s paralelnim projektom Razumevanje filma, ki ga izvaja Slovenska kinoteka, vzpostavili spletni portal Šola filma. Eden njegovih bistvenih elementov je baza filmskih del (v katero smo do zdaj prispevali 7 celovečernih, 18 kratkometražnih in 2 srednjemetražna filma), za katero smo pridobili ustrezna dovoljenja za predvajanje za namene filmske vzgoje. Spletišče tako postaja osrednja točka inovativnega izobraževanja na filmskem področju.

Iz naših preverjanj in sestankovanj izhaja moja zaskrbljenost, da nekega naslednjega vala projektov, ki so v resnici programi (in ne projekti, kar bili mogoče v začetni fazi), na tem področju na nacionalnem nivoju ni na vidiku. Nerodno je, da na nacionalni ravni izgovor potrebe, ki jih nekega dne nehaš zadovoljevati. Filmska vzgoja bi se morala zdaj sistemsko in sistematično izvajati na vseh mogočih ravneh. Nastavki so, kako bo z nadaljevanjem v prihodnje, pa bomo še videli. Držimo pesti in ne bomo (še) obupali.

Super iniciativa je tudi nagrada AKMS, ki jo podeljujete na Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Nam lahko kaj več poveste o tem? Kako se je rodila ideja za to nagrado in kaj je njen namen? Zdi se, da AKMS zelo dobro promovira slovenske filme, od premier do pogovorov z gosti. Slovenski filmi pa imajo v mreži tudi precej visoko gledanost.

NU: AKMS nagrado podeljuje na podoben način, kot se podeljuje nagrada Europa Cinemas Label. Nagrada pomeni oznako kakovosti, sledita pa ji skupna promocijska akcija za film in koordinirano predvajanje po vsej mreži. Na enak način smo podelili tudi

že nagrado na Festivalu evropskega in mediteranskega filma (FEMF), leta 2019 pa smo na festivalu LIFFe prvič podelili nagrado svetovnemu celovečernemu filmu. Žal zaradi izrednih razmer obema filmoma z nagradami (**Bog obstaja, ime ji je Petrunija** (Gospod postoi, imeto i' e Petrunija, 2019, Teona Strugar Mitevska) in **Ema** (2019, Pablo Larrain)) še ni uspel preboj v slovenske kinodvorane, kot smo načrtovali, saj sta bila oba načrtovana za čas, ko smo dvorane zaprli. Drži pa, da dosegajo prav slovenski filmi v naših dvoranah visoko gledanost. To se nam zdi naravni rezultat glede na naše usmeritve, način promocije in tip gledalcev, ki k nam zahaja. Še bolj z roko v roki se moramo naučiti hoditi. Skupaj.

V večina članov AKMS je vključena tudi v mednarodno organizacijo Europa Cinemas. Kako ocenjujete stanje pri nas glede na stanje mestnih kinematografov v tujini? Je podobno, boljše, slabše?

NU: Europa Cinemas je mednarodna mreža več kot 1200 kinematografov s 3123 kinodvoranami v 43 državah. Ta mreža s sedežem v Parizu je bila ustanovljena leta 1992 s sredstvi programa MEDIA (Creative Europe). Namen Europa Cinemas je spodbujati in krepiti oz. povečati obseg prikazovanja evropskih filmov in dejavnosti, povezanih z njimi: izboljšati dostopnost evropskih nenacionalnih filmov na evropskem in mednarodnem trgu ter programov za mlada občinstva v evropskih kinematografih. Poleg evropskih sredstev, do katerih so upravičeni člani mreže Europa Cinemas, uživamo njeni člani tudi številne druge ugodnosti, vključno z možnostjo udeležbe na večdnevni konferencah (vsaki dve leti) in t. i. Labih (semi-narske delavnice), ki so organizirane

nekajkrat letno, navadno ob mednarodnih filmskih festivalih.

V zadnjem času so organizirani tudi krajši Europa Cinemas Day Labi in enega takšnih se lahko veselimo tudi v Sloveniji, ko se situacija s pandemijo umiri. Člani Europa Cinemas imamo tudi možnost ogleda primerov dobrih praks ena na ena, s programom Next/Change, kjer lahko obiščemo kino, podoben našemu, in gremo na t. i. učno prakso h 'kino-kolegu', pri čemer nam Europa Cinemas povrne polovico stroškov poti in bivanja za krajši obisk. Mreža veliko prispeva k promociji evropskih filmov, med drugim tudi s podeljevanjem oznake Europa Cinemas Label kakovostnim evropskim filmom v sklopu pomembnejših evropskih festivalov, kot so Cannes, Berlin, Benetke, Karlovi Vari, Locarno idr.

Kar 20 članov Art kino mreže Slovenije je včlanjenih tudi v mrežo Europa Cinemas, večina kot minimreža treh ali štirih kin, saj je pogoj za članstvo med drugim tudi 15.000 obiskovalcev kina letno. Prva taka minimreža je nastala prav v Sloveniji (Kino Sora – Mestni kino Metropol – Art kino Odeon).

Ponosni smo, da ima ljubljanski Kinodvor že dve nagradi Europa Cinemas, in sicer za najboljši program (2019) in najboljši program za mlada občinstva (2010). Od leta 2014 je članica sveta direktorjev Europa Cinemas slovenska predstavnica Nina Peče Grilc, nekdanja direktorica Kinodvora.

Omeniti velja še mrežo CICAIE (International Confederation of Art Cinemas), pri kateri sicer ni finančnih spodbud, gre pa za mrežo art kinematografov, ki vsako leto v Benetkah organizira odličen strokovni seminar za menedžerje art kina. CICAIE je v času izrednih razmer za kinematografe

pripravila nabor koristnih informacij, vezanih na tehnične ukrepe v času zaprtja dvoran, napotke, kako ohranjati stike z občinstvom, ipd.

V tujini v tem trenutku kuni niso na boljšem kot pri nas, mnogi so zasebna ali celo družinska podjetja, ki bodo s težavo preživela. Prav s pomočjo obeh mednarodnih mrež smo v teh časih na tekočem z dogajanjem v drugih državah in ugotavljamo, da se marsikateri z ukrepi na področju kulture neprimerno hitreje in bolje odzivajo na izredne razmere. V Sloveniji vsekakor pogrešamo boljši pretok informacij in posluh Ministrstva za kulturo RS za vzpostavitev pomoči in ukrepov, ki odražajo dejanske potrebe v kulturi, pa tudi med prikazovalci. Ti smo večinoma resda javni zavodi, a naša kinematografska dejavnost, vključno s filmsko vzgojo in strokovnim kadrom, je v veliki meri odvisna od lastnih sredstev in vstopnine.

10 let je kratka in hkrati dolga doba. Kako gledate na dekada razvoja mestnih kinematografov v Sloveniji? Kakšno je bilo stanje ob ustanovitvi AKMS in kakšno je danes?

MŠ: Res je hitro minilo teh deset let, morda tudi zato, ker se je veliko dogajalo. Če se takrat ne bi povezali in organizirano nastopili, bi se še tistih nekaj delujočih kinodvoran po Sloveniji postopoma zaprlo. Kako in predvsem kdaj bi država pristopila k digitalizaciji, si ne znam predstavljati, sploh če bi bilo potrebno še kakšno medresorsko usklajevanje. Poleg multipleksov, ki so se takrat že digitizirali, bi si od mestnih kinematografov poleg Cankarjevega doma in Kinodvora komaj katera občina lahko privoščila nakup digitalnega kinoprojektorja.

Naš največji dosežek je vsekakor ta, da je danes prek 20 digitiziranih

mestnih kinematografov članov AKMS, da se prek strokovnih srečanj povezujemo z najrazličnejšimi sorodnimi organizacijami doma in v tujini, da je mreža relevanten partner v zastopanju interesov reproduktivne kinematografije v odnosu do Ministrstva za kulturo, Slovenskega filmskega centra in ostalih partnerjev. Ne nazadnje smo prvi, ki smo v Sloveniji začeli organizirano uvajati filmsko vzgojo za vse starostne skupine, od otrok do starostnikov, ter edini, ki izvajamo izobraževanje kinooperaterjev. Na našo pobudo so kuni, ki imajo zadosti velike kabine, obdržali po en analogni kinoprojektor, da občasno še vedno lahko zavrtijo film s 35-mm filmskega traku. Velik del slovenskega filmskega gradiva še vedno ni digitaliziran.

Pa raje pogledjmo, kaj nas še čaka. Težko razumem, da Slovenski filmski center po vseh teh letih ni uspel najti tistih nekaj sredstev za financiranje redne zaposlitve strokovnega sodelavca na AKMS. Hrvaško Art kino mrežo, ki se je učila in zgledovala po nas, je njihov filmski center že zdavnaj vključil v redno financiranje. Seveda pa projekt digitalizacije nikakor ni zaključena zgodba, vedno več dobivamo vprašanj, kako znova obuditi kinematografe v manjših krajih. V kratkem bi bil na ravni države potreben še kak razpis za sofinanciranje nakupa digitalnih projektorjev in pa seveda za postopno posodobitev in zamenjavo tistih, ki bodo kmalu stari deset let in več. Čim prej moramo z našimi predlogi doseči spremembe pri birokratskih postopkih poročanja za projekte, ki so sofinancirani z manjšimi zneski, npr. do višine 15 tisoč evrov. Trenutno so obsežni postopki poročanja še vedno enaki, če dobiš 3 tisoč evrov ali pa pol milijona. Seveda pa se, tako kot na vseh področjih, tudi

v kinu sproti odpirajo in pojavljajo potrebe po novih oblikah in vsebinah, ki jih združeni v mrežo predvsem lažje in hitreje rešujemo.

V delu je tudi strategija AKMS 2020–2025. Kateri so ključni poudarki razvoja?

NU: V letu 2019 je AKMS v sklopu izvajanja programa AKMS PRO, podprtega s sredstvi Slovenskega filmskega centra (SFC), oblikovala strategijo delovanja združenja in smernice za uravnotežen razvoj kinematografov v mreži. Marca smo načrtovali skupščino v Trbovljah, kjer bi strategijo najprej sprejeli, tik zatem pa še predstavili strokovni javnosti in medijem. Naši razvojni cilji so številni, na različnih področjih delovanja, in za njihovo doseganje je nujno, da jih skušamo doseči v dialogu z različnimi sodelavci, odločevalci, financerji in stroko.

Za izobraževanje in strokovno rast kinematografov ter razvoj filmske kulture po vseh lokalnih skupnostih v Sloveniji sta ključna stabilno delovanje in rast AKMS, pa tudi profesionalizacija, kar v prvi vrsti pomeni redno sofinanciranje delovanja združenja.

Na področju filmske vzgoje si bomo prizadevali za redno sofinanciranje filmsko-vzgojnih programov tako posameznih članov kot razvoja tega področja na nacionalni ravni. Prav tako poudarjamo pomen zagotavljanja strokovnega kadra za izvajanje filmsko-vzgojne dejavnosti.

Zavedamo se naše vloge pri krepitevi slovenske filmske krajine, zato je prispevanje k večji dostopnosti art kino programa in razvoju občinstev slovenskega nacionalnega filma del poslanstva vseh kinematografov v AKMS. Naša prizadevanja bodo zato usmerjena v omogočanje novih in



inovativnih pristopov razvoja občinstev, pa tudi v možnosti za vzpostavitev VOD platforme v AKMS, ki bo v skladu s poslanstvom in vizijo AKMS sledila kulturno-izobraževalnem ciljem.

Za uresničevanje vizije AKMS ter razvoja kinematografv v AKMS po vsej Sloveniji je ključno tudi doseganje najvišjih standardov kakovosti tehnične izvedbe filmskih projekcij in zagotavljanje primerne infrastrukture (dvoranski sedeži, sanitarije, kavarna, skupni prostori ...). AKMS združuje članke – kinematografe različnih zmogljivosti in pogojev delovanja, zato je nujno omogočiti uravnotežen razvoj celotne mreže, pa tudi zagotavljanje najvišjih možnih standardov posameznih kinematografv v mreži.

Razvoj občinstev ter zagotavljanje čim širše – fizične in mentalne – dostopnosti programov zadeva tudi ustrezne programske, tehnične in infrastrukturne izboljšave za različne ranljive skupine – ureditev oziroma

posodobitev dostopa za invalide, uvedba sistemov za ljudi z oviranim sluhom, vidom ... Pod dostopnost pa sodi tudi dostopnost za občinstva z motnjami v razvoju, z demenco, deprivilegirane ipd. Omogočanje fizične dostopnosti za ranljive skupine zadeva finančno zahtevnejše arhitekturno-gradbene posege v stavbah, ki so pogosto nastale pred zakonsko predpisanimi obveznostmi pri gradnji javno dostopnih objektov, zato jih kinematografi lahko načrtujejo le v dialogu in ob podpori svojih ustanoviteljev.

Naše združenje je pred pomembnim strateškim obdobjem svojega delovanja. Za nadaljnji razvoj filmske kulture ter delovanje posameznih kinematografv je nujno zagotoviti takšne pogoje, v katerih se bo njihova dejavnost kontinuirano krepila in nadgradila. Kinematografi potrebujejo mrežo, ki bo v dialogu z odločevalci opozarjala na pomen njihovega delovanja pri uresničevanju nacionalne kulturne

ali filmske strategije, pa tudi lokalnih strategij na področju kulture; ohranjala stik s trendi, krepila mednarodno prepoznavnost, zagotavljala izobraževanja in usposabljanja na področjih, kjer morajo kinematografi zagotavljati ustrezne kakovostne standarde (program, tehnika, filmska vzgoja). Ker se kinematografi pri svojem delovanju srečujejo z resnimi ovirami – omejenost na eno, po možnosti celo večnamensko dvorano, kadrovska podhranjenost in tehnične pomanjkljivosti – je pomemben del uresničevanja strateških ciljev za naslednje obdobje odvisen predvsem od sprememb glede javnega financiranja na področju filmske kulture ter razpoložljivih virov.

Kinematografi po vsem svetu so v tem obdobju zaprti. Pandemija je gledalce prikovala pred domače zaslone. Kakšne bodo po vašem mnenju posledice trenutnih ukrepov in posledično izzivi kinematografv v prihodnosti?

MŠ: Še pred dvema mesecema nepredstavljiva situacija socialne izolacije bo zagotovo hitreje pripeljala do sprememb in dodatnih oblik tudi v kinematografih. Letni kino se mi zdi za to poletje ustrezna rešitev, ob slabem vremenu pa morda tudi avtokino. Hitreje bo moral steči projekt uvedbe portala za tako imenovan video na zahtevo – VOD, na katerega smo se v AKMS pripravljali že prej in bi vsaj deloma omilil velik finančni izpad, ki se bo pojavil v teh mesecih, hkrati pa omogočil prikaz novih filmov, ki jih trenutno ni mogoče nikjer videti.

Zagotovo nas je že zelo veliko, ki komaj čakamo, da se dvorane znova odpro. V kinu nisi nikoli sam! Slogan nekdanjih Ljubljanskih kinematografv mi je še vedno zelo blizu in majico s tem napisom še vedno hranim.

Mladih in vseh filmskih zanese-njakov noben virus ne more in ne sme zadržati pred televizijskimi in računalniškimi ekrani. Ob ustreznih varnostnih ukrepih, ki se jim bomo zelo hitro prilagodili, bomo zopet prihajali v zatemnjene dvorane in letna prizorišča ter uživali v izkušnji ogleda predstav s prijatelji in svojimi dragimi na velikem filmskem platnu.

NU: Cel sektor se sooča s krizo, kakršne ne pomnimo. Kako prav bi nam zdaj prišel VOD (video-na-zahtevo), ki ga pa ga šele razvijamo in v tem trenutku pripravljamo projekt za njegov zagon. Tako pa čisto zares stagniramo, kljub temu da vsak po svojih močeh ohranjamo virtualne stike s svojimi občinstvi. Kar zares ni dobro. Spletna ponudba je ogromna, opozoriti pa je treba na pasti brezplačnega ponujanja teh vsebin, ker se nam to lahko slabo povrne na dolgi rok.

Megakoronski paket ukrepov na prvi pogled deluje všečno, a v resnici se mi zdi bolj sredstvo za utišanje javnosti. Intervencionizem je smiseln za gašenje začetnih požarov – a kaj bo, ko bo denarja zmanjkalo? Dela bi bilo v takih razmerah ogromno. Kaj ko bi raje angažirali podjetja, posameznike, strokovnjake? Kaj pa če bi šli dlje od intervencij? Kaj bo, ko bo treba sredstva vložiti v ponovni zagon gospodarstva? Ali lahko pričakujemo intervencionizem v smislu drugega vala, v področja, ki so najbolj ranljiva, kot je denimo kultura v širšem pomenu?

Žal na dan, ko odgovarjam na ta vprašanja (20. 4. 2019) ne vidim nikakršnih korakov v smer zagona dejavnosti na področju kulture, niti denimo za galerije, ki bi najbrž lahko prve odprle vrata z omejenim obiskom. In to me skrbi. Slovenija ima v resnici dobre javne servise, le paziti je treba, da jih znotraj in od zunaj zdaj ne zrušijo.



Skrbi me, ker me nihče ne pobara, kako vidimo možnost zagona naših (kino) aktivnosti; kako bi skupaj lahko spet začeli. Verjetno iz ničle ali pri številki ena, moram dve. Ampak morali bi postaviti neke minimalne standarde, kjer bi seveda na varen način lahko poskrbeli za ponoven zagon. Z majhnimi koraki. Razumem, da bomo morda zakorakali šele jutri, ampak trenutno niti čevljev niti 'jutri' še ni na obzoru. Čeravno bo za javne zavode preživetje zagotovo mogoče, so med nami nekateri, ki so pravne osebe zasebnega prava, njim grozi uničenje in popolno zaprtje, če bomo zaprti predolgo in brez dodatne podpore.

Poleg tega nas upravičeno lahko skrbi, da bomo večji kulturni domovi verjetno ob zagonu zasuti z aktivnostmi, ki jih bomo morali nadomeščati. Če bomo želeli nadomeščati tudi izpade prihodkov, je pred nami še velika nevarnost komercializacije kulture. S še tako visokim zavedanjem o tem, da smo javni

zavodi ustanovljeni zaradi zagotavljanja javnih servisov, moramo tistim, ki jih financiramo iz tržnih dejavnosti, zagotoviti plače. In če ne bo nekih dodatnih finančnih spodbud, si lahko predstavljam, kako se bomo odločali. Da hiperinflacije dogodkov, srečanj, sestankov in festivalov niti ne omenjam.

Poleg omenjenega se moramo tudi zavedati, da je kinematografska dejavnost med drugim soodvisna od produkcije in distribucije. Tudi ta dva člena morata preživeti, če hočemo dejavnost nadaljevati.

Tu je še naše občinstvo. Še taki eksperti obnašanja potrošnikov težko odgovorijo na vprašanje, kako se bo občinstvo vračalo v kinodvorane. Verjetno bodo nekateri bolj previdni, drugi manj. Posledice bomo verjetno čutili precej dolgo, zagotovo več kot leto dni. Tukaj je še moj strah, kaj če nas bodo v prihodnosti še večkrat ohromili ... Bomo pripravljeni? Lahko smo brali, da so na Kitajskem nekatere kine najprej odprli, potem pa spet zaprli. Gotovo bo treba čim prej uvesti kombinacijo kina in videovsebin na zahtevo. Odpira se še široko polje izobraževalnih aktivnosti prek AV vsebin. V resnici je situacija odprla veliko novih priložnosti za AV sektor, vendar povezan z drugimi sektorji oziroma področji. Mogoče je zdaj res skrajni čas, da si Ministrstva podajo roke, zagledajo te priložnosti in pripravijo spodbude tudi v tej smeri.

Najbrž bo najbolje, da smo pripravljeni na vse scenarije in čim bolj odzivni.

Ko že imam priložnost, ne morem mimo opazke, kako nas Vlada z ekranov nagovarja (kako sem prijazna!) v severnokorejskem slogu s podtonom cinizma. Če oz. ko ljudje ne bodo več imeli česa izgubiti, lahko postane nevarno. Še bolj, kot je že zdaj. Te filme smo že kdaj videli, mar ne?

Slovenski film v vsako slovensko vas!

ŽIGA BRDNIK

Kdorkoli je pred letošnjim letom želel kaj več izvedeti o slovenskih filmih in njihovih ustvarjalcih, se je moral krepko potruditi in prečesati kar nekaj različnih spletnih baz podatkov, knjig in celo osebnih arhivov. Od 22. januarja je drugače. Dobili smo Bazo slovenskih filmov (BSF), ki večino teh podatkov združuje v eno in na enem mestu ponuja več kot 25.000 gesel, kontinuirano pa se dopolnjuje z novimi vnosi in gradivi. Spletna stran je sodobna, pregledna, vključuje infografike za posamične sklope, v času karantene brezplačno vrti tudi filmske izbore, predvsem pa deluje hitro ter brez težav. Lukenj je sicer v spletnem katalogu slovenskega filma še kar nekaj, a preden bi se kdo zaradi tega razhudil, je dobro, da spozna zgodbo njegovega nastanka in ljudi, ki stojijo za njim.

Čeprav baza na prvi pogled – predvsem v zadnjih tednih, ko akcijo *Vsi (filmi) doma!* močno promovirajo številne institucije in mediji – daje vtis projekta javne kulturne ustanove, na primer Slovenskega filmskega centra, je delo filmskih entuziastov. Ti so v zadnjih petih letih vanjo vložili nešteto ur

prostovoljnega dela, šele od lanskega novembra pa ekipa od Slovenskega filmskega centra mesečno prejema sredstva za osnovno vzdrževanje strani, obratovanje in urednikovanje. Najbolj zaslužna, da je stran nastala, sta odgovorna urednika **Lev Predan Kowarski** in **Jasna Pintarič**, ki vanjo še vedno vlagata vsak po 120 ur neplačanega dela mesečno; ob njiju pa tudi osnovni soustanovitelj in prvi programer Luka Bac, ki je pri projektu sodeloval do leta 2017. Idejo za bazo je Predan

Kowarski dobil pozimi leta 2014, ko se je vrnil s študija na Poljskem. »Začel sem se podrobneje zanimati za zgodovino slovenskega filma. Našel sem nekaj knjig, nikjer pa aktualnih in ažurnih podatkov, ki bi bili združeni v uporabniku prijazno spletno izkušnjo,« je predstavil idejno klico za BSF.

Rударjenje za podatki

Z Jasno Pintarič, ki se je projektu pridružila leta 2016, priznavata, da sta bila



JASNA PINTERIČ, FOTO: OSEBNI ARHIV IN
LEV PREDAN KOWARSKI, FOTO: ALENKA PETERLIN

NOVICE
DOGODKI
IZPOSTAVLJENO
NA VOLJO ZA OGLED
NA DANAŠNJI DAN
VSE

Vsi (FILMI) doma!
#ostanidoma in glej slovenske filme

Vsi (filmi) doma!

dogodek

KARPO DIEM!

Človek za film: Karpo Godina

dogodek

Človek za film: karizma Silvana Furlana

dogodek

Spletni seminar: Izzivi AV dogodkov v digitalnem okolju

dogodek

Retrospektiva Miha Vipotnik

Miha Vipotnik: Obrazi analognega / Kvantizacija rdeče

dogodek

V spomin Petru Musevskemu: Vsi proti vsem

Posebna projekcija v spomin Petru Musevskemu

dogodek

Dan žena v znamenju slovenskih režiserk!

dogodek

DON'T FORGET TO BREATHE

sprva nekoliko naivna glede obsežnosti tega dela. »Začeli smo pri pionirju Karolu Grossmannu in se osredotočili na opuse prvih slovenskih filmarjev: v Slovenskem filmskem arhivu sem si ogledala in popisala več kot 200 njihovih filmov. Potem pa je v ospredje vedno bolj stopala potreba, da predstavimo aktualno produkcijo, zato smo se vrgli v prijave in kataloge Festivala slovenskega filma ter se začeli povezovati s Slovenskim filmskim centrom (SFC). Ko je mesto direktorice prevzela Nataša Bučar in je prišla pobuda, da bi BSF zamenjal njihovo spletno bazo, smo jo v celoti ročno preverili, dopolnili in podatke vnesli v BSF,« se spominja.

Ne le SFC, tudi druge filmske institucije so imele že pred tem svoje

podatkovne baze, ki zajemajo njihovo specifično področje: SFC-jeva filme, ki jih je center sofinanciral in so se uvrstili na Festival slovenskega filma; baza Akademije za gledališče, radio, film in televizijo eKumba študentske filme in tiste, ki jih akademija premore v svoji knjižnici; Slovenski filmski arhiv in Slovenska kinoteka katalogizirata, kar imata sama fizično shranjeno; SCCA pa na Postaji Diva zbira video in novomedij-sko umetnost. »Nihče pa ne vzpostavlja celotne slike področja. Določeni avtorji in njihova dela so zato izpuščeni ali marginalizirani. Nekateri ustvarjalci delamo celovečerce, videospote, serije, umetniške vidoe in smo se do zdaj pojavljali z delnimi podatki na več platformah. Ker se ti niso združevali, se tudi občinstvo

ni – in v tem vidim moč Baze slovenskih filmov,« je pojasnil Predan Kowarski.

»Problem vseh teh baz je, da izpostavljajo predvsem glavne filmske poklice, naš namen pa je, da se popišejo celotne špice, kar je ogromno delo. Opravlja ga po najboljših močeh, trenutno pa razmišljamo, kako olajšati in pospešiti postopek z uporabo avtomatizacije,« je nadaljevala Jasna Pintarič. Za isti film se lahko podatki nahajajo tudi v več bazah hkrati: pri SFC na primer za ustvarjalce, pri Filmskem arhivu pa za kopijo. »Najde se tudi veliko napačnih podatkov, zato skušava čim več poiskati v izvirnih špi-cah del ali podatke v njih vsaj preveriti. Včasih lahko tudi dva dni iščeš podatek o ustvarjalki ali soustvarjalcu nekega filma, pa se nikamor ne premakneš,« je



Slovenski filmski center - SFC

filmska ustanova
Slovenija

Slovenski filmski center spodbuja ustvarjalnost na filmskem in avdiovizualnem področju v Republiki Sloveniji z ustvarjanjem ustreznih pogojev za filmsko, avdiovizualno in kinematografsko dejavnost. Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije, je pričel z delovanjem 19. januarja 2011 kot naslednik Filmskega sklada Republike Slovenije, javnega sklada. Ustanoviteljica agencije je Republika Slovenija.



Kontaktne podatke

Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije

naslov	Miklošičeva 38, Ljubljana, Slovenija
telefon	+386 1 23 43 200
e-pošta	info@film-center.si
spletna stran	www.film-center.si

opisala proces, ki spominja na rudarjenje v temnih rovih in slepih ulicah svetovnega spleta. Velik izziv je na primer predstavljalo združevanje profilov filmskih delavk, ki so se med kariero poročile in spremenile priimek. Dosežek, na katerega sta v tem pogledu najbolj ponosna, je prvi sistematični popis nagrad, nominacij in festivalskih udeležb slovenskih avdiovizualnih del, ki predstavlja eno od »mini baz« znotraj BSF.

Trikrat več podatkov kot IMDb

Neuradni naziv »slovenski IMDb« urednikoma laska zaradi prepoznavnosti najbolj obiskane filmske spletne baze, sicer pa sta do njega precej zadržana. »Na neki način je to velik kompliment za naš projekt in tudi mi želimo postati

tako prepoznavni za slovenski film. Po drugi strani pa je to zelo komercialna stran, ki se financira s ponujanjem plačljivih storitev. To pa mi nismo in tudi ne želimo biti,« je pojasnil Predan Kowarski in dodal, da se tudi sicer izogibajo tehnološkemu gigantom, ki ceno za svoje storitve zaračunajo z uporabo osebnih podatkov uporabnikov. BSF zato uporablja alternativne rešitve v sodelovanju z zavodom Arnes in tako varuje podatke svojih uporabnikov.

Odkar je IMDb v lasti Amazona, je favoriziranje ameriških visokoproračunskih studijskih filmov še posebej izstopajoče, česar pa urednika nikakor ne želita za BSF v slovenskem okviru. »V Sloveniji manjka platforma, ki združuje vse segmente avdiovizualnega

ustvarjanja – niti ne samo filma. Tudi tisti, ki so manj vidni v javnosti, ker nimajo toliko sredstev za promocijo ali ker imajo drugačen pristop, dobijo na platformi enakovredne možnosti, da so videni.« Z raznimi uredniškimi vsebinami jih tudi izpostavlja. Razlika ob ogledu obeh strani je očitna: medtem ko na IMDb kraljujejo produkcije Disneyja, Marvela in Netflix, je na BSF ob boku za slovenske razmere vidnejših filmov promoviran kratek animirani film iz leta 2014, posvetilo Silvanu Furlanu in podatka, da je bila na tisti dan (23. april, op. a.) premiera filma Oseka in da se je rodil Marijan Brecelj. »Kdo?« boste mogoče vprašali – in prav to je poanta, ker boste lahko z enim klikom to takoj izvedeli. Zanimiv je tudi podatek, da ima Baza slovenskih filmov po grobi oceni njenega urednika trenutno približno trikrat več vnosov o slovenskem filmu kot ameriški spletni gigant.

Neomejeno možnosti, omejeno število ur

Jasna Pintarič za zgled raje jemlje BFI – spletno stran Britanskega filmskega inštituta. Ta poleg gesel o britanskem filmu vsebuje tudi učna gradiva, novinarske prispevke, filmske kritike in številne dodatne vsebine. In v tej smeri bi urednika rada razvila tudi BSF. Na stran sta že naložila 3000 različnih vrst gradiv: fotografske galerije, kataloge, intervjuje, letake, plakate, logotipe in napovednike, a je zaradi obsežnosti in omejenega števila sodelavcev še več vsebin na čakanju za vnos. Prav tako sta se že dogovorila z Ekranom, Kinotečnikom in časopisom Delo za objave arhiva filmskih kritik in drugih prispevkov o filmu, a bi to zahtevalo dodatno število marljivih rok. »Kdo bi si mislil, da lahko na stran preprosto naložiš pdf revije, prispevka ali kataloga, a s tem bi vse skupaj le parkirali nekam,

PRVENEC / STUDIJSKI PROJEKT

Posledice

celovečerni igrani film / 95'

drama, LGBT

2018 / Slovenija, Avstrija

napovednik

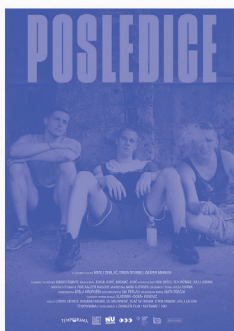


18-letni Andrej je zaradi svojega težavnega vedenja poslan v vzgojni zavod za mladino, kjer spozna Željka, neformalnega vodjo tamkajšnjih gojencev. Ko odkrije Andrejevo skrivnost, ga prične Željko kmalu izkoriščati v svoj prid. Andrej je tako kmalu postavljen pred preizkušnjo odgovornosti in ohranjanja svoje moralne integritete. Odločiti se mora med Željkom in njegovim divjim življenjem ter tem, kako ostati zvest samemu sebi.

Režija Darko Štante

Zasedba Matej Zemljič, Timon Šturbej, Gašper Markun

Nagrade 10 nagrad in 12 nominacij



kjer tega nihče ne bi našel. Nekdo bi moral prebrskati vse gradivo, ga ločiti na posamične prispevke, v njem označiti vse filme in osebe ter področja, na katera se kaj nanaša, hkrati pa za vsakega avtorja ustvariti svoj profil, pod katerim bi se zbirala njegova dela na temo filma. To zahteva ogromno časa in arhivarske žilice, ki ni sama po sebi umevna,« je pojasnila Jasna Pintarič. Ogromno neraziskano področje, ki bi si po mnenju urednikov prav tako zaslužilo posebno pozornost, je filmska glasba, v katero se je BSF sploh prvi sistematično zakopal, a zanj prav tako zmanjkuje časa. Da dela s takšno bazo nikoli ne zmanjka, priča že to, da je Predan Kowarski med našim pogovorom na stran nalagal dokumentarni film o Iti Rini **Deklica s frnikulami** (1998), ki so ga v sodelovanju s Slovensko kinoteko zavrtili v spomin Silvanu Furlanu.

Z roko v roki s kinom

Spletno predvajanje slovenskih filmov je še ena pomembna fronta, ki jo je odprl

BSF. V času karantene je v sodelovanju s slovenskimi filmskimi ustvarjalci in ustvarjalkami ter SFC zagnal akcijo *Vsi (filmi) doma!*, ki je tako med filmarji kot med gledalci in gledalkami naletela na odličan odziv. Do konca aprila so prvi poslali več kot 250 filmskih naslovov za časovno omejeno brezplačno predvajanje, drugi pa so si do 20. aprila 102 naložena filma ogledali več kot 60.000-krat. Akcija bo trajala do sredine maja, zaradi velikega števila prispelih študentskih filmov pa se bo z njimi za BSF nadaljevalo poslanstvo spletnega prikazovalca. V zvezi s tem sta urednika detektirala dva pomembna manka slovenskega avdiovizualnega sektorja v virtualnem svetu: pomanjkanje platforme za spletni ogled slovenskih filmov in drugih avdiovizualnih del, ki po odhodu iz kin in galerij ter po predvajanju na nacionalni velikokrat izginejo oziroma pristanejo v težko dosegljivih arhivih; in zelo počasno digitalizacijo, »zaradi česar v okviru akcije tudi ni veliko vsebin iz

zgodovine slovenskega filma. Dokler ta ne bo bolj prisoten na spletu, se ga bo držala stigma, da je slab. Hkrati je to tudi priložnost, da slovenski film spravimo do vseh Slovencev, ne le Ljubljančanov, ki se z njim srečujejo na vsakem koraku. Slovenski film v vsako slovensko vas!«

Zato sta prepričana, da spletne platforme ne ogrožajo kinematografa kot osrednjega prostora za kakovosten ogled filmov. »Niso zares konkurenca kinu. Ker širijo zavedanje, znanje in zanimanje občinstva za film, jih vidiva kot spodbudo, da bo še več ljudi odšlo v kinematografe. Z akcijo *Vsi (filmi) doma!* smo ljudi oza-vestili o slovenskem filmu, ki bi bil v tem obdobju sicer bolj ali manj v mrtvilo,« sta povedala. »Tudi kot filmski ustvarjalec absolutno zagovarjam, da je treba filme gledati v kinu, ker je to popolnoma drugačna izkušnja. Veliko platno in res dobro ozvočenje sta nezamenljiva, hkrati pa je to tudi družabni dogodek. Bolj ko ljudje v tem času gledajo filme na spletu, bolj bodo ohranili potrebo po tem tudi po koncu karantene. Upam, da si bodo tako kot v naravo znova večkrat zaželeli tudi v kulturne ustanove,« je sklenil Predan Kowarski.

Baza slovenskih filmov v številkah

25549 gesel je baza vsebovala konec aprila 2020. Od tega 4789 naslovov avdiovizualnih del, 14301 oseb, 1583 organizacij in 1642 nagrad.

60.500 gledalcev si je od 16. marca do 20. aprila ogledalo 102 slovenska filma v okviru akcije *Vsi (filmi) doma!*, spletna stran bsf.si pa je v tem času zabeležila 130.000 klikov.

BSF je nastal brez finančne podpore. Od novembra lani za svoje obratovanje od Slovenskega filmskega centra mesečno prejema 1500 evrov. Kljub temu ekipa še vedno opravlja povprečno 300 neplačanih ur dela na mesec.

Pandemija spletnih videotek

GOOD OMENS (2019), AMAZON PRIME VIDEO

IGOR HARB

Spletne videoteke, predvsem naročniške, postajajo za vse več ljudi primarni dostop do filmov in serij, epidemija koronavirusa, ki je prikovala ljudi na domače kavče, pa je ta trend še pospešila. Največja spletna naročniška videoteka Netflix je tako v zadnjem četrtletju pridobila 16 milijonov novih naročnikov in jih ima zdaj skupno 182 milijonov po vsem svetu, kar je več kot podvojilo njihovo dolgoročno načrtovano 10-odstotno letno rast. Gledanost je poskočila do te stopnje, da je morala Evropska komisija v imenu telekomunikacijskih operaterjev naročiti Netflixu, naj omeji kakovost pretočnih vsebin, saj te zasedajo znatni del razpoložljive pasovne širine, kar v času, ko večina ljudi pisarniška dela opravlja na daljavo od doma, lahko ogrozi delovanje gospodarstva in javne uprave.

Vzpon videa na zahtevo pa ni zgolj stvar koronavirusa, saj je britanski regulator medijskega trga OFCOM že lani v letnem poročilu ugotovil, da sta se YouTube in Netflix v letu 2018 po številu minut dnevnega gledanja uvrstila na tretje in četrto mesto med najbolj gledanimi televizijskimi kanali, za BBC One in ITV. Po podatkih za Veliko Britanijo so bili na televizijskem programu v živo najbolj gledani športni prenos in resničnostne oddaje, saj med top 20 najdemo le 3 igrane serije. Slednje so primarna vsebina večine naročniških videotek na zahtevo, a tudi te v zadnjem letu vse več (in vse uspešnejše) vključujejo resničnostne oddaje in novinarske komentarje, posebni športni dogodki (predvsem borilni športi) pa so že dolgo stalnica videa na zahtevo.

Čeprav se zdi, da skušajo s takšnimi potezami naročniške videoteke preprosto nadomestiti televizijo, pa nekateri



strokovnjaki opozarjajo, da je način gledanja videa na zahtevo bolj aktiven. Kot razlaga kanadski antropolog Grant McCracken, gledalci Netflixa niso tipični pasivni prejemniki vsebin, temveč v serijah in filmih namenoma iščejo doživetja: »Ti gledalci ne bežijo pred napori vsakdana, temveč se priklaplajo v drugačen svet, ko jim to ustreza.« Čeprav ogled filma ali serije iz videoteke zahteva neko raven angažiranosti, pa so gledalci linearne televizije nekoč v izbiro vlagali še več energije, ko so si podčrtavali zanimive vsebine v Vikendu, nastavljali snemanje na videorekorderju ali celo s polic fizične videoteke izbrali film, ki so ga želeli videti.

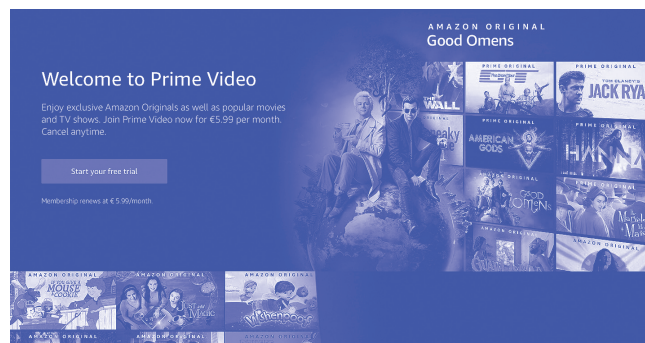
McCracken je eden od številnih družboslovnih strokovnjakov, ki jih je za preučevanje gledalskih navad najel Netflix, in tudi njegova priporočila so verjetno pripomogla k odločitvi, da so v tej videoteki vse epizode posamezne sezone serije na voljo naenkrat za takojšnje verižno gledanje (angl. *binge watching*). Drugi znanstveniki in zdravniki so Netflixu očitali, da ta pristop spodbuja nespečnost in ga celo primerjali z odvisnostjo. V raziskavi univerzitetne bolnišnice Northwestern so ugotovili, da verižno gledanje lahko vodi v družbeno izolacijo, tudi z ogledom skrivaj pred lastno družino, prav tako dolgotrajno nepretrgano gledanje povzroča nespečnost in slabo držo. Še posebej pa so zanimiva priporočila raziskave: »Naj bo gledanje filma ali serije družabni dogodek. Povabite prijatelje, glejte skupaj s partnerjem ali otroki, po ogledu pa se pogovorite s prijatelji o vsebini in likih.« Kar so, iskreno, odlična priporočila in jih velja aplicirati tudi na branje, izvirno neustavljivo požiranje vsebin na mah.

Nove tehnologije prinašajo nove načine dostopa do vsebin – oglejmo si, kaj konkretno ponujajo. Spletne videoteke s tradicionalnim poslovnim modelom zaračunavanja za izposojno posameznega filma (ali serije) so večini uporabnikom na voljo skozi videoteke internetnih/kabelskih operaterjev oz. ponudnikov televizijskih storitev (Telekomov DKino, Telemachov Video klub, A1 Videoteka in T-2 Videoteka), ki ponujajo (bolj ali manj isto) paleto novih filmov, klasik in raznovrstnih žanrskih izdelkov. Občutno širši nabor, ki vključuje tudi številne klasike in hitrejši dostop do najnovejših uspešnic, imata Apple in Google (prek YouTube), čeprav je njuna ponudba za slovenski trg občutno bolj borna kot drugod, predvsem v ZDA, pa tudi podnapise in sinhronizacijo ponujajo le pri uspešnicah. Zares neodvisne filme najdemo tudi na Vimeo. Ti ponudniki imajo tudi možnost nakupa filmov.

Naročniške videoteke, kot sta HBO GO in Netflix, imajo drugačen pristop, saj mesečna naročnina omogoča neomejen ogled vseh vsebin. Ta pristop se vse bolj uveljavlja, zato na trg vstopajo številni novi ponudniki, tudi na račun priljubljenosti tistih s tradicionalnim dostopom. Ne nazadnje je pogosto cena za mesečni dostop do naročniške videoteke malenkost višja kot izposoja enega filma in bistveno cenejša kot nje-gov nakup. Ob tem pa imajo naročniške videoteke omejen razpoložljiv prostor, saj morajo upravičiti stroške priprave vsebin, medtem ko naj bi videoteke, ki zaračunajo po filmu, te stroške pokrile z višjimi cenami vsebin. Kaj bo to pomeni-lo za prihodnost dostopnosti posameznih filmov, sploh bolj obskurnih naslovov, je težko reči, lahko pa se zgodi, da bodo mnoge kultne klasike preprosto šle v pozabo, ker jih ne bo v nobeni naročniški videoteki, medtem ko bodo filmi Adama Sandlerja zaradi njegove pogodbe z Netflixom večni.

Netflixov veliki načrt in lokalnost

Vsaka izmed videotek skuša ponujati vsebine, s katerimi bo izstopala na trgu, a vse kaže, da imajo pri Netflixu najbolj izdelan načrt. Vsako leto v razvoj vsebin vložijo enormnih 15 do 17 milijard ameriških dolarjev, vendar pri tem ne gre za razsipnost. Že pred več leti so namreč ugotovili, da so stroški predvajanja popularnih serij, kot so **Kriva pota** (Breaking Bad, 2008–2013), nastala na TV mreži AMC, lahko enaki kot snemanje lastnih. Jasno jim je bilo tudi, da bo njihov uspešen poslovni model spodbudil vzpon novih spletnih videotek, predvsem pa za to navdušil filmske studije, ki že imajo veliko vsebin in jih bodo hoteli zadržati kot ekskluzive. Vedeli so tudi, da imajo več let prednosti zaradi tehnologije in poznavanja trga in da v tem času lahko ustvarijo dovolj



kakovostnih ali pa vsaj raznolikih vsebin, da jih zvesti uporabniki ne bodo zapustili, ko bodo na sceno vstopili Disney, Warner Bros. in NBC Universal. Tako zdaj ponujajo filme in serije vseh žanrov in okusov, hkrati pa dodajajo vsebine iz mnogih delov sveta, s čimer so postali prostoren butik, kjer lahko vsakdo najde nekaj zase.



Edina domača naročniška videoteka je Voyo, ki jo izdaja Pro Plus, založnik Pop TV in Kanala A. Kot je razložil vodja Voya Blaž Bezek, so lokalne vsebine prva stvar, ki jo pogleda velika večina uporabnikov, ko se naročijo. Voyo ponuja vse serije, resničnostne in tekmovalne oddaje s svojih kanalov, poleg tega pa kuriran nabor filmov vseh žanrov, slovenske in jugoslovanske klasike ter celo domače neodvisne filme in lastne serije, kot sta **V dvojce** (2015–) in **Truplo** (2018–). Prav lokalne vsebine z vsega sveta so zadnja leta tudi glavna tarča Netflixa. Izkazalo se je namreč, da denimo španske serije niso zgolj uporabne za pridobitev španskih gledalcev, temveč jih s pomočjo svojih priporočilnih algoritmov lahko uspešno priporočijo drugim, ki jim je vseh določen žanr. Tako je denimo serija **Money Heist** (La casa de papel, 2017–) postala globalna uspešnica, na začetku aprila 2020 celo daleč najbolj gledana serija na svetu.

Netflix je s 182 milijoni naročnikov največja naročniška videoteka, a na kitajskem trgu ni prisoten. Tam kraljujejo Yoku (v lasti Alibabe), Tencent in iQiyi (v lasti njihovega družabnega omrežja Baidu). Vsak ima okrog 100 milijonov uporabnikov in izjemno strmo rast. Medtem ko Netflix načrtuje

okrog 10 odstotkov novih naročnikov letno, kitajski prvaki beležijo rast nad 150 odstotkov, zato bodo že prihodnje leto pustili Netflix daleč zadaj. Vendar pa je treba tudi vedeti, da gre na Kitajskem za precej drugačne vsebine; vključeni so športni prenosi, denimo NBA in španska La liga, pri filmih in serijah pa je uveljavljenih precej kratkih formatov, ki so primarno namenjeni ogledu na telefonu. Skratka, kitajski trg je precej drugačen od večine sveta in najbrž do nadaljnjega ni pričakovati prodora kitajskih ponudnikov.

Zato pa prihajajo novi ameriški in evropski. Največ zanimanja je seveda za Disney+, ki združuje skorajda vso knjižnico studia Disney in je napovedan za »Vzhodno Evropo« za prvo polovico 2021. Najverjetneje že pred tem lahko pričakujemo HBO Max, ki bo nadgradnja obstoječega HBO GO z vsemi filmi in serijami studia Warner Bros. za nekaj višjo naročnino, ni pa znano, kako dolgo bo lahko obdržal Disneyjeve vsebine, ki jih trenutno ponuja. Zanimiv eksperiment obljublja Quibi: temelji na 10-minutnih vsebinah, ki jih je mogoče gledati zgolj na telefonu in so posnete za pokončen in ležec format hkrati. Tista videoteka, ki jo bralci revije Ekran najbolj pogrešamo

pri nas, pa je vsekakor The Criterion Channel, ki ponuja prek 1000 filmov, izbranih klasik vsega sveta, na voljo pa so skupaj s skrbno ustvarjenimi dodatki, dokumentarci, intervjuji in videoeseji, ki ta prelomna filmska dela postavijo v kontekst.

KRATEK PREGLED NAROČNIŠKIH SPLETNIH VIDEOTEK

Amazon Prime Video

Amazon veliko stavi na svojo videoteko in ima kup odličnih filmov in serij, tako lastne produkcije kot klasik in žanrskih uspešnic. Kljub temu je videoteka slabše založena kot Netflix ali HBO GO, a napoveduje izjemne stvari, vključno z najdražjo serijo vseh časov, ki bo temeljila na svetu Gospodarja prstanov. Naročnina: 5,99 EUR

Nujen ogled: **The Expanse** (2015–), **The Marvelous Mrs. Maisel** (2017–), **Good Omens** (2019).

Apple TV+

Proizvajalec iPhonov ima svojo videoteko zaradi prestiža. Ta vključuje malo vsebin, same izvirne, pri vseh pa sta očitna skrb za kakovost in liberalne vrednote, kar včasih postreže z dobrimi rezultati. Uporabniški vmesnik je zanič. Naročnina: 4,99 EUR, ampak brezplačno za eno leto ob nakupu telefona ali računalnika.

Nujen ogled: **The Morning Show** (2019–), **Little America** (2019–), **Beastie Boys Story** (2020, Spike Jonze).

HBO GO

Videoteka prinaša sveže kino uspešnice, zraven pa tudi dober nabor festivalskih nagradencev. Njihove lastne serije so med najboljšimi iz ameriške produkcije, slovenskim gledalcem pa ponujajo tudi dober nabor tistih iz ameriških videotek Showtime in Hulu.

Naročnina: 5,99 EUR, brezplačno ob naročnini na kanal HBO. Nujen ogled: **Devs** (2020), **Gospa Amerika** (2020), **Zarota proti Ameriki** (2020).

Mubi

Medtem ko večina tlači vsebine v koš, Mubi ponuja natančno 30 filmov na mesec, pri tem pa vsak dan dodajo enega novega in odstranijo najstarejšega. Filmi so pretežno neodvisni, festivalski in kinotečni. Podobno kot pri Criterionu jih spremljajo dodatna gradiva in druge zanimivosti. Poleg naročniške nudi tudi širok nabor filmov kot klasično izposojajo za plačilo.

Naročnina: 9,99 EUR

Nujen ogled: Nabor se nenehno spreminja, a je zmeraj poln odličnih filmov.

Netflix

Največja naročniška videoteka ima vsebine za vse okuse, a žal ne ponuja lokalnih vsebin, niti jih ne podnaslovi ali sinhronizira. Nabor klasik ni tako velik, kot bi lahko bil, a je v rotaciji zmeraj nekaj nujnih naslovov (npr. Lolita, Spartak, Polnočni ekspres). Posebej izstopajo njihovi oskarjevski kandidati, kot sta lanski **Irec** (Irishman, 2019, Martin Scorsese) in predlanska **Roma** (2018, Alfonso Cuarón), a najbolj navdušijo njihove izvirne serije. Odličen uporabniški vmesnik in najboljša kakovost slike.

Naročnina: od 7,99 EUR do 15,99 EUR

Nujen ogled: **The Other Side of the Wind** (2018, Orson Welles), **Dear White People** (2017–2020), **Our Planet** (2019).

Pickbox

Ta videoteka je predvsem hrana za dušo, saj ponuja širok nabor starih serij, kot so **Poirot** z Davidom Suchetom (1989–2013), **Umori na podeželju** (Midsomer Murders, 1997–) in **Inšpektor Morse** (Inspector Morse, 1987–2000), izbira filmov pa je majhna, a zanimiva. Čeprav imajo sedež na Hrvaškem, nimajo veliko lokalnih vsebin, vendar na tem področju načrtujejo spremembe.

Naročnina: 5 EUR

Nujen ogled: **Zadnji kitajski cesar** (The Last Emperor, 1987, Bernardo Bertolucci), **Golo kosilo** (Naked Lunch, 1991, David Cronenberg), **Igralec** (The Player, 1992, Robert Altman).

Voyo

Filmska ponudba videoteke vključuje širok nabor odličnih naslovov, a najbolj navdušijo originalne serije, ki so jih naredili posebej za Voyo. Na voljo je tudi veliko dokumentarcev in skandinavskih kriminalov.

Naročnina: 7 EUR

Nujen ogled: **V dvoje** (2015–2019), **Trainspotting** (1996, Danny Boyle), **To so gadi** (1977, Jože Bevc).

Naročniške videoteke pri operaterjih

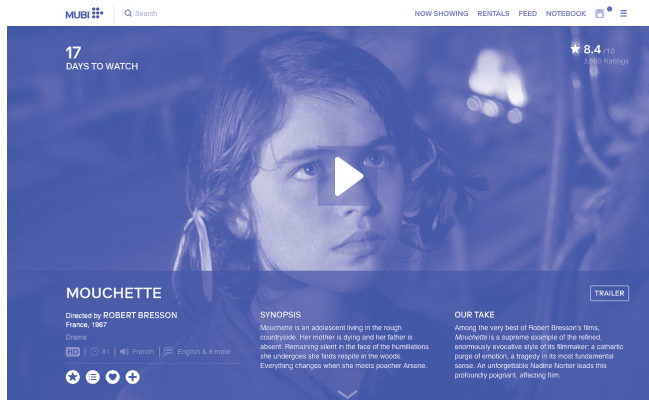
Tudi operaterji vključujejo nekatere izmed zgornjih videotek v svoje ponudbe in jih celo integrirajo v svoj vmesnik na TV-komunikatorju oz. internetni različici (npr. Telekomov NEO in Telemachov EON). Prek tega kanala ponujajo tudi dodatne naročniške videoteke, ki so pogosto brezplačne. Trenutno sta denimo za Telekomove naročnike brezplačno na voljo videoteki Planet TV, s serijami in oddajami njihove lastne produkcije, in Epic Drama, ki ponuja vse sezone svojih serij, za dodatno plačilo pa lahko uporabniki izberejo

KRIVA POTA (2008 - 2013), AMC/NETFLIX



V DVOJE (2015 - 2019), Voyo

tudi videoteko kanala Minimax, ki prinaša omejen nabor animiranih serij svojega sporeda. Pričakovati je, da bodo tovrstne rešitve kmalu začeli ponujati tudi drugi televizijski programi.



RTV 4D

Nacionalka ima svoj arhiv na spletu, preprosto dosegljiv prek spletnega brskalnika ali mobilne aplikacije. Vse oddaje iz njihove produkcije otroškega, izobraževalnega in informativnega programa so zmeraj na voljo brezplačno, serije in igrani filmi pa so v občasni rotaciji. RTV ponuja te vsebine kot brezplačen javni servis, realno pa bi lahko vložili bistveno več v boljšo kategorizacijo in promocijo vsebin.

SLOVARČEK IZRAZOV

Pretočni video: storitev pretočnega videa omogoča ogled videa neposredno z interneta, brez potrebe po predhodnem shranjevanju vsebine na disku naprave. Ob tem vsaka naprava med ogledom del vsebine shranjuje v medpomnilnik, da zagotovi predvajanje tudi pri nihanju kakovosti povezave, večina storitev pa omogoča shranjevanje vsebine na disk za ogled brez povezave.

Video na zahtevo: vsebine, ki jih začnemo gledati po lastni izbiri, za razliko od vsebin na televizijskem sporedu, kjer gledamo, kar je na voljo. Tehnično gledano sicer storitev ogleda nazaj spremeni TV-spored v video na zahtevo, vendar se izraz praviloma uporablja zgolj za spletne videoteke in druge storitve pretočnega videa.

Spletna videoteka: videoteka z naborom filmov, televizijskih serij ali drugih vsebin, ki so na voljo za ogled prek pretočnega videa. V tradicionalnih spletnih videotekah uporabnik plača za ogled ali nakup vsake posamezne vsebine.

Naročniška spletna videoteka: Spletna videoteka, ki v zameno za naročnino omogoča gledalcu neomejen ogled vseh vsebin, ki so na voljo. Te vključujejo Netflix, Voyo, HBO GO in druge.

Platforma za izmenjavo videov: Storitve pretočnega videa na zahtevo, ki omogoča uporabnikom nalaganje lastnih videoposnetkov in njihovo deljenje drugim uporabnikom. Čeprav je večina vsebin na voljo brezplačno, nekatere platforme vključujejo tudi spletne videoteke. Hkrati se zaradi sproščenega nadzora tam znajdejo tudi ne povsem legalno naloženi filmi in serije. Najbolj znane platforme so YouTube, Vimeo in celo Pornhub, sem pa lahko vključujemo še družabna omrežja, kot sta Facebook in Instagram.

Lekcije Bauhausa

PETER ŽARGI

Leto 2019 je obeležilo stoletnico ustanovitve umetniške šole Bauhaus, ki jo je v Weimarju zasnoval nemški arhitekt Walter Gropius in s tem prevzel štafetno palico predvojne združitve dveh umetniških akademij pod vodstvom belgijskega arhitekta Henryja van de Veldeja v državno šolo za gradnjo. Ta naj bi – po več kot desetletje stari van de Veldejevi viziji – združevala vizualno umetnost, ples, obrt, arhitekturo in industrijo za gradnjo boljše prihodnosti.

Manifest Bauhausa je bil v duhu paradoksalnosti, ki je tej instituciji sledila vsa leta delovanja, izredno »ohlapen, ekstatičen in utopičen«, kot je zapisal Frank Whitford v knjigi *Bauhaus*; osnovan ni bil toliko na funkcionalizmu, kakršnega si pod pojmom Bauhaus širša javnost predstavlja danes, temveč na ekspresionizmu tedanjega časa. Sprva arhitekture sploh ni bilo v programu, prav tako pa se je šola konstruktivistični fascinaciji nad strojem najprej poklonila v estetiki. Zagovarjali so namreč obrtniško izdelovanje daleč stran od strojev in množične produkcije ter bližje britanskemu gibanju *arts and crafts*, ki je sicer zavračalo pretirano ornametacijo, a poudarjalo rokodelstvo in mojstrstvo ravno kot kontrast industrijski dobi.

Šola je utrdila temelje mnogih oblikovalskih praks, predvsem pa temelje umetniško-obrtniške pedagogike – najbolj relevanten je t. i. *Vorkurs*, uvajalno obdobje, ki je še vedno del programov večine umetniških šol in omogoča, da vsak študent spozna različne vidike vizualne umetnosti in obrti ter se tako lažje odloči za nadaljnjo specializacijo. Poleg tega je šola pomagala ustvariti model sodobne umetniške

multidisciplinarne izobrazbe, uvedla študentsko demokracijo in omejila poprej neomejeno trajanje študija na štiri leta. V času naraščajočih pritiskov konservativnega ozračja v Nemčiji pa je bil Bauhaus tudi tarča šikaniranja, vse od prvotne lokacije v Weimarju do selitve v Dessau in nazadnje v Berlin. Svobodomiselni, levičarski duh avantgardnih profesorjev in študentov je seveda idealno zapolnil predstavo o Hitlerjevi »degenerirani« umetnosti in šola je tako po dveh menjavah direktorjev leta 1933 zaprla svoja vrata.

S svojo burno zgodovino ter izjemno dediščino tako predstavlja privlačen filmski subjekt, v katerem lahko v teku dveh ur zaobjamemo vse od Paula Kleeja, Vasilija Kandinskega in Hitlerja do Steva Jobsa in Ikee. Ob lanskim obletnici je nastalo več dokumentarcev, ki so se z različno uspešnostjo lotili dolge in precej kompleksne zgodbe.

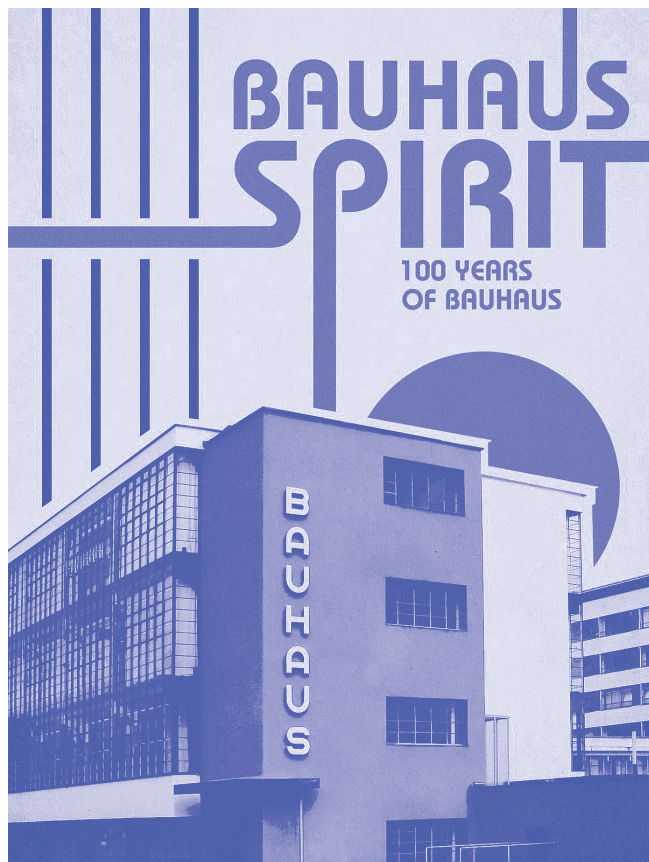
Najopaznejši je **Bauhaus Spirit** (2019, Thomas Tielsch, Niels Bolbrinker), ki smo ga lahko videli tudi pri nas na Festivalu dokumentarnega filma, svojemu subjektu pa skuša slediti predvsem v duhu ter beleži odsev bauhausovske zapuščine v trenutnih arhitekturnih praksah. Kljub obveznemu zgodovinskemu pregledu se drži dlje od arhiva in bolj na terenu: ukvarja se s problematiko dostopnih, trajnostnih bivališč, od Nemčije do venezuelskih favel v luči prenaseljenosti in *airbnbjevske* okupacije prostora. Poudarja socialni aspekt šole ter njene arhitekture, ki naj bi spreminjala družbo, ter prikaže nekaj fascinantnih urbanističnih in arhitekturnih rešitev.

A film v svoji želji po aktualizaciji Bauhausa sčasoma začne izgubljati rdečo nit; če vztraja pri iskanju duha svojega

subjekta v družbeno-urbanističnem vidiku, mu z nehomogeno, naključno formo le težko parira. Preveč stavi tudi na družbeni aspekt Bauhausa; sicer se, za razliko od ostalih dokumentarcev, ne pretvarja, da je ideja o družbeno odgovorni arhitekturi vzklila ravno in samo znotraj Bauhausa, vendar ravno v tej inkluzivnosti gledalec hitro pozabi, da sploh gleda film o Bauhausu. Znajde se v svetu različnih kvalitetnih arhitekturnih praks, ki pa so z Bauhausom morda preohlapno povezane oziroma bi lahko bile del dokumentarca o zgodovini urbanizma, saj je bila problematika nastanitve vse številčnejšega prebivalstva v sprejemljiva okolja del arhitekture že desetletja prej.

Bolj zgodovinski pristop zavzame BBC-jev **Bauhaus 100** (2019, Mat Whitecross), ki cilja na svarilo ponavljanja zgodovine ter svoj subjekt uokviri med vzpon nacistov v času Bauhausa ter sodobna skrajnodedničarska gibanja v mestu Dessau, nemški neonacistični Mekki: če je *Spirit of Bauhaus* sledil posledicam in duhu šole, se *Bauhaus 100* naslanja na njeno igrivost, estetiko in ustvarjalno sporočilo. Vendar enačenje forme in funkcije ter homogenizacijo različnih umetnosti, kot je to videl Bauhaus, zamenja za množico nepovezanih kreativnih prijemov; ti žal ne sestavijo izčiščene celote, kakršne smo vajeni ravno preko Bauhausa in ki je desetletja vplivala na industrijski dizajn. Nametavanje krogov, kvadratov in trikotnikov, reiteracija povedanega z napisanim in zvočnim ter glasbeno beganje od najbolj mainstreamovskega nemškega punk benda Feine Sahne Fisch Filleten do Prodigy in do glasbe, ki zveni kot reklama za Renault, so daleč od preiščenih tez in potez Bauhausa. Prav tako neumestna je vehementna naracija, ki meji na kriminalno dokumentaristiko *Investigation Discovery* ter ustvarja popolnoma drugačen ton kot hiperaktivna navihanost vizualij.

Vendar pa je *Bauhaus 100* v marsičem uspešen. Poudari izredno zanimiv aspekt pomanjkljivosti današnjega šolstva – Gropius je zaposlil profesorje, ki so bili osebno in ustvarjalno zelo različni, vendar suvereni na svojem področju; Bauhaus so tako vseh 14 let močno zaznamovala prehajanja in trenja med različnimi ideologijami ter heterogenost kadra in posledično disidentstvo. Prava veličina Bauhausa kot ustanove je bila vzpostavitev večplastnega okolja, v katerem se kalijo nove generacije ustvarjalcev. Predvsem pa *Bauhaus 100* skozi veliko bolj karizmatične komentatorje predstavi ironijo marsikaterega vidika Bauhausa in njegove zapuščine, zlasti dejstva, da je največ zaslužil pod marksističnim vodjo Hannesom Meyerjem (izdelovali so vzorce za tovarno tapet), ter da so se po razpadu šole in odhodu



BAUHAUS SPIRIT (2019)

100 YEARS OF BAUHAUS (2019)



največjih akterjev v tujino ohranila le estetska načela, ne pa tudi družbena. Bauhaus je že v času delovanja prešel iz državne prek mestne do zasebne šole – ko pa so v ZDA in drugje njegove arhitekte pričakali odprtih rok, se je duh, ki je nekoč vzklikl v družbeno odgovornem duhu Nove stvarnosti, sprevrgel v odraz ameriških megakorporacij. Ko je tako Bauhaus končno prišel do možnosti resnično množične proizvodnje, je bil že v objemu kapitalizma. *Bauhaus 100* tako opozarja, da četudi videzi številnih sodobnih manifestacij (Applovi izdelki, izčiščene minimalistične poslovne stolpnice) temeljijo na estetiki Bauhauusa, povečini ne vsebujejo idealizma, ki ga je šola gojila.

Verjetno so se ustvarjalci dokumentarca le s težavo odrekli nadaljnjemu komentarju, da v primeru Appla niti forma ne sledi funkciji, temveč jo – ravno obratno – povsem prevzame. Tudi sicer je tovrstna perversija sodobne dobe v vseh dokumentarnih filmih o Bauhausu relativno zapostavljena, čeprav predstavlja zelo specifičen problem razmerja med aplikativno umetnostjo ter potrošništvom, zlasti v luči izjave Hannesa Meyerja, da nižjih slojev ne zanima estetika, temveč cena. Kaj bi rekel Meyer danes, ko podjetjem, kot je Apple, uspeva ravno to, da s svojevrstno estetiko (kot sinonimom za luksuz oziroma luksuz pod krinko napredka)

pronicaajo v vse sloje prebivalstva – če ne drugače v ideji in aspiraciji. Tudi politični komentar filma *Bauhaus 100* skozi paralelo z današnjimi skrajnimi desničarskimi gibanji poenostavi nekatera političnoekonomska vprašanja.

Ena glavnih lekcij zgodbe o Bauhausu je namreč zamenjava Hannesa Meyerja, ki je od vseh še najbolj stremel k ekonomičnosti, trajnostnemu razvoju in potrebam ljudi, videl smisel v uporabi prefabriciranih elementov in cenovni dostopnosti ter poosebljal izstop iz dotedanje teorije Bauhauusa in vstop v prakso.¹ Po samo dveh letih (tudi na željo nekdanjega direktorja Gropiusa) je bil prisiljen k odstopu in nadomeščen z nevtralnim Miesom van de Roheom, ki je nemudoma zatrl vse politične aspekte šole, vendar s časom prav tako naletel na močan odpor vladajoče nacistične stranke, ki je v tovrstni umetnosti in arhitekturi videla nevarnost ter jo poimenovala degeneriranost. Tu vidimo, kako je pred načrtnim izničenjem kulture in solidarnosti

1 Seveda ne gre negirati teorije kot nečesa, kar lahko obstaja v arhitekturi ločeno, oz. kot pravi Petra Čeferin v knjigi *Niti uporabni niti estetski objekt: strukturna logika arhitekture*: »... arhitektura zahteva obe ravni, vendar to ne pomeni, da mora vsak arhitekt delovati na obeh. Obe obliki sta nujni le za samo eksistenco dejavnosti arhitekture.«



BAUHAUS SPIRIT (2019)

nemogoče pobegniti z diplomacijo, zato se moramo vprašati, kako usmerjati umetnost in družbeno odgovorno aplikativno umetnost skozi džunglo anti-urbanistične politike in neoliberalistične ideologije – ki sta danes neprimerno večji problem kot posamezna desničarska gibanja. *Bauhaus 100* ponudi edini namig v to smer, ko med vrsticami obsodi preklic anti-fa punk koncerta na lokaciji dessauske stavbe zaradi groženj neonacističnega protesta, saj bi bilo po besedah oblikovalca Erika Spiekermanna bolj smiselno varovati liberalno ideologijo šole kot pa samo stavbo, ki je tako ali tako ne pojmuje niti kot muzej, temveč kot mavzolej oziroma truplo, okamnelo v času.

Tudi tridelna nemška serija **Architecture, art and design – 100 years of Bauhaus** (2019, Lydia Ranke) na trenutke nudi sorodno kritično misel do sodobnih manifestacij in vplivov Bauhausa. Gledišče o potrebi ljudi pred potrebo po luksuzu Hannesa Meyerja vplete v problematiko časa, v katerem ta potreba postaja vse močnejše vlakno družbene tkanine in kjer se tovrstna socialna misel bori proti sistemu, ki hoče implementirati željo po luksuzu v vsakodnevne mantre o samoizpopolnjevanju ter osebni rasti, izrabljene le za prelaganje odgovornosti z družbe na posameznika. Obenem pa vidik sodobnih praks v duhu šole izpelje bolj koherentno kot *Bauhaus Spirit* (tu seriji pride prav večja dolžina). Zaveda se problematike redukcionizma, ki sledi tako vplivnemu gibanju – kot pove direktor MoMe, je danes vse modernistično oklicano za Bauhaus, kljub zelo specifični estetiki in duhu šole –, četudi občasno kloni pred idejo, da vse poti sodobnosti vodijo nazaj k Bauhausu.

K sreči serija ponuja tudi nekaj kontrasta mitu o singularnosti ustvarjalnega izvora (*»če je nekaj uspešno, še ne*

pomeni, da so ustvarjalci nujno vedeli, kaj počnejo«), kar ne poskuša izpodbijati vizije in pomembnosti šole, temveč le opomni, da je ustvarjanje umetniških del več kot samo inepcija določenih ljudi – da je tudi produkt okoliščin, nekakšna kombinacija naključnega in namenskega. Wigley poudari tudi ogromno vlogo, ki jo je zavzelo oblikovanje v sodobni družbi do točke poistovetenja s produktom:

»Se vam ne zdi, da se nekdo z najnovejšim iPhonom počuti bolj človeka? Ne gre le za modo. Gre za to, da ne zaostajaš, da se lahko popolnoma povežeš. Ko človek kar naenkrat postane najbolj oblikovana stvar, kar jih je, moramo nujno razviti nov koncept oblikovanja. Popolnoma normalno je imeti iPhone, ni pa tako normalno biti iPhone.«

100 years of Bauhaus tako s prepletom kritične drže, strukturiranostjo in izčrpnostjo nadoknadi stilsko predvidljivost in vsiljivost ter od treh dokumentarcev ponudi največ. Vseeno pa se zdi, da vsi trije v kultu še vedno preveč uživajo ter – mestoma razumljivo, glede na širino pojma »Bauhaus« – vse elemente šole mečejo v isti koš. A ravno danes bi se bilo nujno vprašati, kako lahko združimo ponekod nasprotujoče vidike Bauhausa: kako združevati obrtniško odličnost z industrijo ter umetnost in kakovost z dostopnostjo? Za objektivnejši in natančnejši pogled na šolo je gotovo bolje prebrati knjigo Franka Whitforda *Bauhaus* (in malo manj obvezno pogledati njegov dokumentarec **Bauhaus: The Face of the 20th Century** (1994)). Za intenzivnejšo estetsko izkušnjo arhitekture na filmu pa je vsekakor obvezen dokumentarec **Berlin Babylon** (2001, Hubertus Siegert), ki veliko bolj premišljeno izbira poudarke in estetske poteze, pušča tišini dovolj prostora, obenem pa ustvarja zvočno kontinuiteto z glasbo Einstürzende Neubauten in tako v duhu vsekakor bolj sledi Bauhausu.

O NESKONČNOSTI

ŽIGA BRDNIK

Čudovito čudenje čudnemu svetu

Vprašanje o neskončnosti je ultimativno vprašanje, ki je pripisovalo k vzniku starogrškega »logosa« – zmožnosti človeka, da svobodno od mitov in bogov motri, razmišlja in se izreka o sebi in svetu. Jonski naravoslovci, ki veljajo za začetnike filozofije, so si ga zastavili tako: kaj je tisto nespremenljivo, neskončno počelo, ki uravnava večno spreminjajoči se svet? Kaj globljega v njem nas neprestano na-govarja? Iskanje od-govora na ta na-govor je od takrat naprej odgovornost človeškega mišljenja in po Aristotelu celo bistvo človeka. Prvi filozof bi naj bil Tales, ki je kot prapočelo vsega postavil vodo – misleč ne le naravni element, ki je fizikalno nujen za življenje česar koli, ampak v prvi vrsti metaforo izvira in toka vsega bivajočega v božjem, torej neskončnem. Njegovemu učencu Anaksimandru metaforična dvoumnost odgovora ni bila dovolj, zato je prvi kot prapočelo definirjal peti element »apeiron«: brezкраjno, neomejeno, neskončno. Njegov sloviti fragment se glasi: »Izvor stvari je neskončnost. Iz česar pa so stvari prišle, v tistem bodo tudi prešle – po Nujnosti: zakaj druga drugi nalagajo pokoro in kazen za krivdo – po redu Časa.«

Že 600 let pred rojstvom krščanstva so torej govorili o krivdi in pokori, a ta ni mišljena v smislu grešnosti telesa, temveč nujnosti stvari: končnost vsega bivajočega v svetu je nujna prav zato, da neskončnost postajanja in minevanja ohrani svojo živo silo stvarjenja. Ali kot je misel naprej razvil »temni« Heraklit: prav neprestana sprememba, »vojna« biti in ne-biti, je tisto neskončno počelo vsega. »Tem, ki stopijo v enako reko, vedno priteče druga voda,« se je vrnil k Talesovi metafori in dodal, da ni druga le voda, ampak tudi kopalec, ki se kot vse ostalo neprestano spreminja. Kar ga dela enakega, je duša, ki ji je lasten tako globok logos – sposobnost, da motri in misli to neskončno spreminjanje –, da ga ni mogoče premeriti. Kar je pri Heraklitu nujno dodati, je to, da je rešil in v neskončnost vključil tudi materialni svet, ki ga je bil njegov sodobnik Parmenid – podobno kot kasneje Platon in rimskokatoliška cerkev – pripravljen žrtvovati za »večni« in

»edino resnični« svet čistih idej. »Vse je eno,« je sklenil z najbolj vseobsegajočo mislijo v zgodovini mišljenja.

Na filme Roya Anderssona bi lahko gledali kot na kontinuiteto te misli s filmskimi sredstvi, ki močno sovpadajo z idejo Platonove votline, v kateri priklenjenim ljudem s pomočjo ognja na steno projicirajo sence stvari. Scene v filmu **O neskončnosti** (Om det oändliga, 2019, Roy Andersson) so praviloma pospremljene z naratorčinimi besedami »Videla sem ...«, ki jim sledi preprosta enostavna razlaga kompleksnih gibljevih slik, odvijajočih se pred našimi očmi. Videnje torej kot začetek spraševanja, ki odpira logos – stari Grki so temu rekli »thau-mazein«: čudenje. Medtem ko Platon dojema te podobe kot videz, ki ga je treba preseči z vzpenjanjem iz votline na sončno svetlobo idejnega sveta, Andersson pri njih postane, se jim čudi in v njih išče neskončnost – podobno kot Heraklit v reki. Še več, svet idej rad ironizira, parodira, banalizira.

O tem priča mojstrski prizor, v katerem obupani župnik, ki izgublja vero v Boga, moleduje psihoterapevta, naj mu pomaga, ta pa ga potisne iz svoje pisarne, ker se mu mudi na avtobus. »Je mogoče, da bog ne obstaja?« vpraša psihoterapevt župnika, ki hkrati z vero izgublja poklic, saj pravi, da je njegova služba pridigati o Bogu. »Ne, to bi bilo grozno. V kaj pa lahko potem verjamemo?« odgovori župnik. »Preklet, kako pa naj jaz to vem. Mogoče bodite srečni, da ste živi. Tako jaz na to gledam,« sklene psihoterapevt in v naslednjem trenutku preklopi na posel: »Poskušali vam bomo pomagati, a gotovo veste, da ne delam zastonj. Tako kot vi, kajne?« Tako se nam vprašanje o neskončnosti odpre zgolj kot druga plat vprašanja »kako biti človek«, ki si ga je Andersson postavljал v trilogiji filmov: **Pesmi iz drugega nadstropja** (Sänge r från andra våningen, 2000), **Ti, ki živiš** (Du levande, 2007) in **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014). V njej je ena glavnih tem vojna (Heraklitovo počelo sveta), ki se ji





tudi tokrat ni izognil, saj v eni od scen gledamo v filmsko neskončnost, dejansko pa v kruto končnost sibirskih gulagov marširajočo poraženo vojsko.

Kot eno poglavitnih referenc pri svojem delu švedski filmar izpričuje renesančno slikarstvo, še posebej flamskega slikarja Pietra Bruegla. Ta je znan po tem, da je slikal in s tem umetniško afirmiral tudi nižje družbene razrede in banalnosti človeškega življenja. Med drugim je zaslovel s sliko *Pot na Kalvarijo* (1564), upodobitvijo Jezusovega križanja kot zgolj majhnega detajla sredi kaosa človeškega vsakdana, ignorantnega do monumentalnosti trenutka. Sceno s križanjem župnika na ulicah sodobnega mesta lahko beremo kot odmev te Brueglove poteze, saj je zgolj ena v nizu bizarnih, grotesknihih zgodb. Čeprav imajo Brueglove slike in Anderssonovi filmi za renesanso tipičen centralni fokus, ozadje ob podrobnejšem gledanju razkriva številne detajle in skrite pomene; v filmu *O neskončnosti* bi lahko rekli, da prav neskončnost samo, ki je vedno prisotna, a nanjo nimamo vpliva. Na primer: v ospredju moški popravlja pokvarjen avtomobil, v ozadju pa jata ptic v obliki puščice potuje za horizont. Igra končnosti in neskončnosti je tukaj očitna: človek in avtomobil predstavljata končno, medtem ko trikotna oblika puščice v skladu z zakoni geometrije in nagon po preživetju predstavljata neskončno. Heraklitsko vse-enost tega dvojega švedski filmar podobno kot renesančni mojster izraža s pomočjo barvne palete, scenografije in kostumografije. Ospredje, kjer se med ljudmi in stvarmi odvija vsakdan, obarva v enako paletu kot ozadje, do te mere, da se oboje zliva v eno.

Andersson ne verjame v velike pripovedi naše zgodovine, ki skušajo osmisliti izkušnjo razklanega sveta. Teza neskončnosti in antiteza materije sobivata in sta skozi večno spodelitost sintetiziranja enakovreden sestavni del človeškega pogleda na svet, prepredenega s kontradikcijami, konflikti in odtujenostjo. V tem se Andersson opira na slikarsko gibanje,

imenovano nova nemška objektivnost, ki je kot odgovor na impresionizem in ekspresionizem začelo slikati apokaliptično surrealnost in groteskno vsakdanost povojne Nemčije. V filmu *O neskončnosti* je to evidentno v bledeh obrazih, značilnih tako za portrete predstavnika tega gibanja Otta Griebla kot za Anderssonov filmski svet. Pa tudi v sceni od vojne porušenega sveta, v apokaliptičnost katere prodira skorajda božanska ljubezen nad mestom lebdečih ljubimcev. Scena sprva namiguje na zmago neskončnosti (ljubezni in glasbe) nad končnostjo (zidov), hkrati pa bi jo lahko – kar je glede na Anderssonov opus dosti bolj verjetno – razumeli tudi kot globoko kritiko takšne navidezne zmage: idealizem vedno vodi v nasilje in za sabo pušča opustošenje, saj je za idejo pripravljen žrtvovati svet.

Svet je res čuden, grotesken, bizaren, a se mu je še naprej vredno čuditi. Tukaj se Andersson opira na tretji močan slikarski vpliv, slike Edwarda Hopperja. Čeprav so na prvi pogled statične, sterilne, prazne, odtujene, na subtilni ravni izražajo polno čustev, dinamike, dogajanja, ki se odvija v notranjosti in nevidnih odnosih med ljudmi ter stvarmi. Ljudje so navzven transparentni, brez možnosti izhoda, a v sebi skrivajo neko nedosegljivo skrivnost, kateri se lahko le čudimo in se o njej sprašujemo. Filmske vinjete, ki jih na platno postavlja Andersson, imajo enak učinek. Mojsrsko so orkestrirane tako, da vsak detajl, kompozicija, predvsem pa počasen kontemplativni ritem, ki jih žene, izrekajo Hopperjevi podobno skrivnostnost. Ko moški v baru ob opazovanju snežink skozi okno izreče »kako je čudovito«, ga drugi gost vpraša »kaj?«; in ko ta odgovori »vse«, ga vsi le debelo pogledajo, sogovornik pa nejeverno odvrne »ja, ja« in dalje pije svoje pivo.

Anderssonovi filmi so v tem pogledu čudovito muzikalični, pa ne zgolj skozi glasbo, ampak prav skozi ta ritem in kompozicijo podob, ki jih niza. V filmu *O neskončnosti* kljub skoraj popolni odsotnosti glasbe nikoli ne nastopi prava tišina. Če ne drugega, je v ozadju neki neopredeljiv, skrivnosten šum – kot v sceni o prvem zakonu termodinamike, kjer deluje kot šum kozmičnega spreminjanja energije iz ene oblike v drugo. Učeci se fant medtem na postelji nasproti njega sedečemu dekletu citira zakon: »Vse je energija, ki je nikoli ni mogoče uničiti – torej je neskončna; spreminja se lahko samo iz ene oblike v drugo.« Tukaj lahko jasno začutimo zapuščino Heraklita. »To pomeni, da si ti energija, da sem jaz energija in da moja in tvoja energija nikoli ne moreta nehati obstajati. Pretvorita se lahko samo v nekaj novega. Teoretično se lahko torej čez milijone let znova srečava, pri čemer boš krompir ali paradižnik.« Dekle, ki se zatopljeno igra z glavnikom in svojimi lasmi, pa samo odgovori: »Potem bi raje bila paradižnik.«

PRVA KRAVA

ANA ŠTURM

Divji zahod in okus po ocvrtih miškah

Filmi Kelly Reichardt, prve režiserke ameriškega neodvisnega filma, gledalca popeljejo v svet – naj bo sedanji ali pretekli – kjer ritem življenja narekuje narava in čas teče počasi ter spokojno. Razburljivi dogodki in velike zgodbe stopijo v ozadje, platno pa prevzamejo subtilne podobe zadržanih trenutkov, skorajda neopaznih gest, globoke osamljenosti in nežnih občutij. Njeni filmi so nekakšne minimalistične kontemplativne zabeleške, ki razpirajo pozoren, občutljiv in humanističen pogled v vsakdan, misli in odnose nevidnih članov družbe, ki o(b)stajajo na margini. Taka sta tudi protagonista filma **Prva krava** (First Cow, 2019, Kelly Reichardt): osiroteli kuhar in strastni pek Cookie Figowitz ter podjetni kitajski imigrant King Lu. Njune poti se po spletu okoliščin prekrizajo sredi bujno zelene, z visokimi drevesi obdane oregonske divjine.

Lahko bi rekli, da so razgibane pokrajine Oregona režiserkina prva muza. Z izjemo prvenca **River of Grass** (1994, Kelly Reichardt), ki se dogaja na Floridi, in filma **Certain Women** (2017, Kelly Reichardt), ki je tako kot zbirka kratkih zgodb, v katerih je našla navdih, postavljen v Montano, so vsi njeni filmi tesno integrirani znotraj meja te geografsko raznolike zvezne države na severozahodu Amerike. Neokrnjena narava Oregona tudi v *Prvi kravi* postane slikovit okvir za zgodbo o nenavadnem prijateljstvu, nočni kraji mleka, okusnih ocvrtih miškah in rojstvu ameriškega sna. Podobno kot Oregon je stalnica režiserkininega opusa tudi sodelovanje s pisateljem in scenaristom Jonathanom Raymond, s katerim sta glave staknila tudi tokrat, saj film temelji na njegovem romanesknem prvencu *The Half Life*. Od romana so v *Prvi kravi* sicer ostale le sledi, vez z nekaterimi liki ter prepričljiva predstava preteklosti in miselnosti ljudi, ki so se na začetku 19. stoletja znašli na odročnih ameriških teritorijih.

Preprosta zgodba *Prve krave* na trenutke spominja na strukturo parabole, ki ponazarja in prevprašuje temelje

ameriškega načina življenja. Družba, ki nam jo film predstavi, je v fazi postajanja. »The Royal West Pacific Trading Post«, kjer se zbirajo lovci, trgovci, pustolovci in drugi bolj kot ne sumljivi avanturisti, je preprosta lesena postojanka z enim samim majhnim salonom in vedno blatnimi ulicami. »Zgodovina v te kraje še ni prišla,« na neki točki utopistično reče King Lu, »in mogoče jo tokrat lahko napišemo pod svojimi pogoji.« Za večino prišlekov prostrana oregonska divjina predstavlja deželo bogastva in obilja, ki jo po mili volji lahko izkoriščajo. Ko po reki na splavu v »blatni dol« stoično pripluje čudovita svetlorjava krava, prva, ki bo stopila na to ozemlje, svojo priložnost za uresničitev sanj in pomik po družbeni lestvici pograbitva tudi Cookie in King Lu.

Cookie sanja o tem, da bi odprl pekarno, kjer bi pekel pite iz divjih borovnic, King Lu pa bi imel hotel za popotnike. Prvi je izučen obrtnik z umetniško žilico, ki svoje slastne umetnine ustvarja iz moke, jajc, sladkorja in mleka, drugi pa spreten podjetnik in pragmatičen filozof. Popolna ekipa za uspešen zagon proto *start-upa*, ki pa mu manjka začetni kapital. Kot pripomni King Lu, je najtežje ugotoviti, kako začeti, »saj revež nima nobene možnosti, da začne svoj posel«. Edino, kar lahko naredita, je, da svoje življenje postavita na kocko in priložnost poiščeta zunaj okvirjev dovoljenega oziroma zakonitega. Z mlekom, ki ga pod plaščem noči vsak dan odtujita guvernerjevi kravi, ki se pase na pašniku ob njegovi hiši, Cookie pripravi ocvrte miške, ki jih nato prodajata na stojnici v postojanki. Posel zacveti, ob vsakem naslednjem nočnem obisku krave pa se, kot v kakem *heist* filmu, stopnjuje tudi napetost. Le vprašanje časa je, kdaj bo nekdo posumil, da je za božanski okus ocvrtih dobrot, ki ene spominja na London, druge na dom, tretje pa na mamo, zaslužno mleko edine krave daleč naokoli. V slogu roparskega filma sledi tudi čisto pravi *chase*, v katerem





guvernerjevi podložniki po oregonskih gozdovih lovijo mlečna nepridiprava.

Režiserka veliko pozornosti v filmu posveti detajlnim posnetkom kuhanja in peke oziroma pripravi hrane v lično urejeni leseni koči, v kateri svoj dom ustvarita King Lu in Cookie. Čudoviti prizori gledalca spomnijo, da sta tudi lepota – Cookie koč občasno pomete in pospravi ter okraši s šopkom travniških rož – in užitek osnovna elementa naše vrste. Poleg strehe nad glavo in kosa kruha za preživetje potrebujemo tudi tisto, kar naše življenje dela lepše, slajše in znosnejše. Ena od stvari, zaradi katerih je vredno živeti, je tudi prijateljstvo, ki se pojavlja kot osrednji motiv. Podobno kot v meditativnem filmu ceste **Old Joy** (2006) Kelly Reichardt tudi v *Prvi kravi* raziskuje vezi moškega prijateljstva. Redkobesedni dialogi, razumevajoč humor in topel odnos med glavnima likoma vzdržujejo lahkotno dinamiko, hkrati pa vzpostavljajo prijetno, domače in zaupno ozračje, ki gledalca posrka v zgodbo. Figowitz in Lu v filmu spleteta tesno in nežno prijateljsko vez, pri čemer je treba poudariti izjemno igro in kemijo med igralcema, ki ju upodobita – John Magare in Orion Lee. Precizna obrazna mimika in komaj zaznavne emocije pridejo do polnega izraza tudi zaradi izbora formata slike. Film je posnet v razmerju 4:3, ki so ga uporabljali predvsem v času nemega filma, saj še dodatno poudari moč bližnjega plana, emocij in intimne.

Čas in okvir zgodbe – obdobje osvajanja novih meja (frontier) – *Prvo kravo* vpenjata tudi v žanr vesterna. Vendar intimni portret dveh prijateljev, ki pospravljata, kuhata, nabirata rože, molzeta krave in pomagata eden drugemu ponuja nekoliko drugačno vizijo ameriške preteklosti in njenih »junakov«. Kelly Reichardt, ki se je z dekonstrukcijo mita Divjega zahoda poigravala že v antivesternu **Meek's Cutoff** (2010, Kelly Reichardt), rigidne okvire enega najbolj popularnih ameriških žanrov zavestno prestopa

tudi tokrat. Namesto pištol, pretefov, viskija in revolveraskih dvobojev imamo v *Prvi kravi* bradate moške z bobrovimi kučmami, ki se prerivajo v vrsti za pečene miške. Film subvertira predvsem tradicionalno podobo moškega v tem obdobju oziroma v tem žanru. Namesto robustnih herojskih junakov, ki ne poznajo čustev, pač pa zgolj nasilje, imamo tu nekoliko drugačen, bolj ranljiv portret moškosti, ki namesto na moč, pogum in junaštvo stavi na prijateljstvo in razumevanje.

V ozadju Prve krave se ves čas filma razpira še ena tema, značilna za režiserkin opus: odnos med človekom in naravo, ki ga je najbolj radikalno obdelala v eko trilerju **Night Moves** (2013). Lovci, pustolovci, raziskovalci, podjetniki in iskalci zlata so nove teritorije osvajali zaradi izkoriščanja naravnih bogastev, z idejo (ki še vedno ni povsem zamrla), da bodo ta neskončna. Cookie na oregonsko ozemlje kot kuhar pride s skupino lovcev, ki trguje z bobrovimi kožami. Prav trgovina z bobrovimi kožami je ozadje, ki govori o tem, da že zgodnji kapitalizem ni deloval v skladu z naravo in njenimi omejenimi viri, saj se je trgovina s kožami že v tistih časih hitro končala z izumrtjem bobrov.

Liki v filmih Kelly Reichardt živijo v sožitju z naravo in v skladu njenimi ritmi. Podobno je v *Prvi kravi*. Cookie in King Lu se tudi v svojem odnosu do narave razlikujeta od »tipičnih« zavojevalcev Divjega zahoda. Gre seveda le za enega od možnih pogledov, saj nam režiserka v svojih filmih vedno pušča odprt in nedorečen svet, ki gledalca vabi, da sam poišče svoje odgovore. Zagotovo pa je v *Prvi kravi* jasna vsaj ena stvar: odnos, ki ga imamo do sočloveka, je enak odnosu, ki ga imamo do živali in narave. Kelly Reichardt nam pokaže, da je vedno in povsod mogoče najti prostor za humanizem, spoštovanje, prijateljstvo, umetnost in lepoto. In da je pot, ki nas pripelje do tega spoznanja, četudi se morda ne konča vedno dobro, vredno prehoditi.

NIKOLI REDKO VČASIH VEDNO

PETRA METERC

O lastnem telesu

/.../ Ampak to je
pesem kar pomeni lepoto
ki pomeni bolečino in žalost
ki je ritem mojih korakov mimo

ostalih transparentov natanko tja
kamor nočem pa moram ker si
jemljam pravico do življenja /.../
(Ana Pepelnik¹)

Film **Nikoli redko včasih vedno** (Never Rarely Sometimes Always, 2020) Elize Hittman smo lahko videli že konec februarja na 70. berlinskem filmskem festivalu, kjer je režiserka zanj prejela tudi srebrnega medveda. Film naj bi premiero v kinematografih po ZDA doživel na začetku aprila, a se je zaradi koronavirusa avtorica odločila, da ga prikaže kar po video spletnih platformah na zahtevo, med drugim na Amazon Prime Videu, Apple TV-ju in Google Playu. In prav je tako – film, ki se ukvarja s splavom, namreč odpira problematiko, ki je v času epidemije postala le še bolj rizična.

V ZDA so samo v lanskem letu v kar dvanajstih ameriških državah tako ali drugače omejili možnosti za splav, med drugim so ga v Alabami želeli popolnoma prepovedati, vendar so zakon jeseni z odločitvijo zveznega sodišča začasno zamrznili. Največ medijske pozornosti je požela odločitev republikanskega guvernerja Georgie, Briana Kempa, ki je podpisal zakonski osnutek, zaradi vsebine poimenovan kar »srčni utrip«, saj želi prepovedati splav, ko se pri zarodku zazna utrip srca, kar je lahko že pri šestih tednih nosečnosti. Predlog je poleg množičnih protestov spodbudil tudi različne produkcijske hiše in režiserje, ki so naznanili, da bodo v znak protesta ob morebitnem sprejetju takšnega zakona svoje produkcije umaknili iz te zvezne države.

Prepovedi ali omejitve dostopnosti splava v praksi pomenijo iskanje alternativnih poti. Ena ključnih alternativ v ZDA

so klinike organizacije Planed Parenthood, ki ženskam omogočajo varen splav, tudi če zanj nimajo potrebnih sredstev ali primerne zavarovanja. K njim se ženske odpravijo tudi na daljše poti iz držav, ki splav onemogočajo. Ravno v času pandemije koronavirusa so v nekaterih državah ZDA podobnim klinikam z izgovorom, da gre za »nenujne posege«, želeli začasno prepovedati delovanje. Pred zaprtimi mejami, onkraj katerih so v sosednjih državah pogosto obiskovane plačljive klinike za splav, so se v času pandemije znašle tudi Poljakinje, ki se v Evropi še vedno soočajo z eno najstrožjih zakonodaj na tem področju.

Ena zgoraj omenjenih klinik je tudi v središču filma *Nikoli redko včasih vedno*. Če začetek z glasbenimi točkami na šolski prireditvi, kjer ob prepevanju prvič zagledamo glavno junakinjo Autumn, sprva še morda naznanja vzdušje indie filma o odrasčanju z nepriljubljeno, rahlo nenavadno, a srčno junakinjo v ospredju, skoraj takoj zatem zavrne vsakršne konvencije filmskih pripovedi, v kakršnih se običajno znajdejo najstnice v težavah. In čeprav Autumn pravzaprav je v težavah, ne gre za situacijo, s katero bi se režiserka spoprijela na ravni dialogov, ki bi izkazovali dobršno mero mladostnega uporništv, zmot, truda in končnih spoznanj. Ravno nasprotno. Eliza Hittman se neželene nosečnosti pri sedemnajstih loti bolj prizemljeno, kot smo vajeni, to pa stori tako, da na odločanje o lastnem telesu pogleda povsem neromantizirano – kot osnovno pravico, ki ženskam mora biti na voljo. Splava torej ne postavi v pripoved kot točko na poti k odrasčanju, težavo, ki jo mora junakinja premagati, da bi se iz nje česa naučila. *Nikoli redko včasih vedno* zato ni film o odrasčanju, temveč film o dekletu, ki o življenju morda resda ne ve dosti, a je odločena, da si vzame omenjeno pravico.

Ob obisku lokalne klinike, ki to ni – v njej Autumn opravi test nosečnosti, za kar bi lahko poskrbela tudi sama –, ji sila prijazna zdravnica ob ultrazvoku navrže nekaj fraz o čudežu



1 Pesem »40 dni« iz zbirke Tehno, Ljubljana: LUD Šerpa, 2017.



rojstva ter pojasni, da lahko splav opravi zgolj ob privolitvi staršev, ker še ni polnoletna. Po poskusu prekinitve nosečnosti s pitjem tablet vitamina C in po tesnobnem prizoru niza udarcev, ki si jih sama zada v trebuh, se Autumn s sestrično Skylar z avtobusom iz Pensilvanije odpravi na kliniko Planed Parenthood v New York. Glavnino filma tako predstavlja skupna pot deklet s premalo denarja za veliko mesto, obisk klinike in vmesno, letom primerno zadržano prekladanje po nepoznanem, kamor ju pač vodijo sprotne odločitve.

Eliza Hittman se z besedami komaj dotakne tistega, kar obremenjuje dekleti – občutij zbezanosti in strahu ob soočenju z lastnim telesom in odločanju o njem. Bližnji posnetki obrazov junakinj, njunih pogledov, tišine med njima in njunih telesnih govoric, zabeleženih s kamero iz roke, povedo vse. V slednjih odseva tudi solidarnost, ki ne potrebuje globokih pogovorov, saj ji zadoščajo drobni spodbudni nasmeški in vsakdanji klepet, ki blaži stisko.

Lahko bi rekli, da gre pri *Nikoli redko včasih vedno* za popolno nasprotje hiperbrutalne drame Christiana Mungiuja **4 meseci, 3 tedni in 2 dneva** (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007), saj se izogne neposredni tragiki in v prikazu deklet stavi na nežnost, pa tudi za sestrski film. Če v Mungiujevi Romuniji prepoved splava pokaže na enega najbolj nasilnih, a tudi povsem verjetnih razpletov ob izvajanju posega na črno, se Hittman pokloni alternativni, zaradi katere se je Mungiujevemu scenariju še moč izogniti, četudi se je pred vhom klinike treba soočiti s transparenti tistih, ki se jim zdi, da ženski njeno telo ne pripada.

Ko svetovalka na kliniki z Autumn rešuje vprašalnik o njenih intimnih odnosih, pri katerem je na vprašanja mogoče odgovoriti s stopnjujočimi »nikoli«, »redko«, »včasih«, »vedno« (od tod tudi naslov filma), prav vprašanja o partnerskem nasilju, fizičnem in spolnem, povzročijo, da dekle prvič zmrzne. Svetovalka ji ob začetni zadržanosti pojasni, da bi

se z vprašalnikom rada prepričala, ali je Autumn varna, in doda, da lahko tudi odnosi vplivajo na njeno zdravje. Če se v preostalih delih filma na vseprisotne mikroagresije iz okolice, ki Autumn doletijo zgolj zato, ker je dekle, na njih odziva s pretežno stoično držo in nezainteresiranim izrazom na obrazu, ki želi dajati vtis neranljivosti, se prav ob odgovorih na vprašalnik zavemo, da je tisto, kar vidimo v filmu, morda le vrh ledene gore, priredbe stare pesmi »He makes me do things I don't want to do« (v prevodu »Sili me v stvari, ki jih ne želim početi«), ki jo Autumn zapoje na šolski prireditvi v uvodnem prizoru, pa ne moremo več razumeti samo kot zasanjanega napeva o zaljubljenosti, ampak tudi kot klic na pomoč. Film tako postavi v ospredje nasilje nad ženskami v širšem smislu, hkrati pa se prikloni eni od institucij, ki skrbi-jo, da žensk ne doleti nasilje tudi takrat, ko so že tako ali tako v nezavidljivem položaju.

Izlet dveh najstnic v New York se zaključi podobno nedramatično, kot je potekal. Zdi se, da bi Autumn na vse rada zgolj čim prej pozabila, režiserka pa ravno s tem poudari običajnost prekinitve nosečnosti in dejstvo, da splav, če je omogočen, še zdaleč ni najbolj nasilen poseg v žensko telo in intimo, ki jo lahko doleti.

KNIVES AND SKIN

ROBERT KURET

Onkraj avtoritete

Nekateri kritiki so Jennifer Reeder in njenemu tretjemu celovečercu **Knives and Skin** (2019) očitati zgolj kopiranje drugih slogov, predvsem neujemljivega Davida Lyncha. A pri tem gre za očitno redukcijo: četudi se v ustvarjanju atmosfere, predvsem v uporabi zvočnih efektov in glasbe, vidijo Lynchevi odtisi, tu ponudi režiserka, morda celo bolj znana kot avtorica kratkih filmov, na znane nastavke in predvsem na zgodbeno izhodišče zelo samosvoj *spin*. Pri tem v fokus postavlja punce, ki morajo v okolju odsotnih in negotovih avtoritet same prepoznati svoje pravice in si jih izboriti. Prav zato, ker so nekatere reference tako očitne – od lynchevske atmosfere do skoraj dobesednih dialogov iz **Zlobnih deklet** (Mean Girls, 2004, Mark Waters) – postane toliko bolj jasno,

za kako samosvoj film gre, saj je kot celota vse kaj drugega kot zvesta kopija vzornikov.

Knives and Skin ima »lynchevski«, natančneje twinpeaksovski zaplet. V majhnem zakotnem mestu izgine srednješolka, Carolyn Harper, ki pa ni ne najbolj popularna in ne najlepša kot Laura Palmer, ampak bolj ena v vrsti neopaznih punc. Če torej sam zaplet nakazuje črno luknjo odsotnosti, okoli katere se bo strukturirala pripoved in h kateri bo težil ves film, ki bo postopoma razkrival njeno zgodbo in odnose, gre tu režija popolnoma proti pričakovanjem: odsotnost Carolyn se čuti predvsem kot njena odsotnost iz filma samega, njeno izginotje ne pretrese skupnosti, ampak služi bolj kot pripovedni okvir, v katerem se raztopi v portret ameriške province, njenih najstnikov in njihovih bolj ali manj tavajočih staršev.

Prav zaradi množstva likov, ki jih režiserka predstavi, film deluje razmetano, fragmentirano, brez centra: osrednji liki bi lahko bili Carolynina mama samohranilka in tri punce, Joanna, Laurel in Charlotte, pa tudi njihove družine in srednješolski odnosi. Joannina mama skoraj ves čas depresivno leži v postelji; njena babica jo prosjači za travo; brezposelni oče se, oblečen v klovna, skrivaj dobiva z nosečo Laurelino mačeho; Laurelin oče je policaj, ki deluje, kot da nima ničesar pod nadzorom; Charlotte osvaja fant, ki pa se še vedno druží s šovinističnimi športniki, itd. Skratka, odnosov je za celo serijo, film pa kljub vsemu uspe razviti njihovo linijo po fragmentih. Prav njihova gostota in prepletenost narekujeta tudi razpršeno, inovativno formo.

To lahko primerjamo z *Mulholland Drive* (2001, David Lynch) kot tistim filmom, ki je bil prelomen, predvsem ker je izhajal iz duha neuresničene serije, saj so pri ABC-ju zavrnili pilot. Tako je nastal film, ki v svojem prvem delu množi like, pripovedne linije in različne atmosfere, ki bi jih po logiki serialnosti razvijal, poglobil, opomenil v prihodnjih delih. A kot opozarja Jason Mittel v članku »Haunted by Seriality: The Formal Uncanny of *Mulholland Drive*«: prav dejstvo, da so vsi serialni nastavki zapakirani v film, ključno pripomore k njegovi sanjski, tesnobni in včasih mučni atmosferi, ki ustvarja močan občutek dezorientiranosti. *Knives and Skin* ne želi biti kopija *Mulholland Drive*, niti ne želi poustvariti njegove teme ali atmosfere, saj ubere povsem svoj pristop, zaznaven že v kratkih filmih Jennifer Reeder, prek katerih lahko bolj razumemo strukturo celovečerca, zraslo iz duha kratkometražca.

V *Knives and Skin* se zvrsti kar nekaj prizorov oz. dialogov, ki zelo spominjajo na nekatere iz režiserkinih kratkih

filmov (*Seven Songs about Thunder* [2010], *A Million Miles Away* [2014]) oz. so iz njih kar dobesedno vzeti (*Blood Below the Skin* [2015], *And I Will Rise Only to Hold You Down* [2012]). Avtorski pečat ima predvsem zbor srednješolk, ki se pojavi tako v celovečercu kot v *A Million Miles Away*, kjer si med petjem priredbe pop komada prišepetavajo, vsebina šepeta pa se pojavi v podnapisu. Jennifer Reeder doseže svojstven fragmentiran stil predvsem s kompiliranjem svojih kratkih filmov v eno celoto – nekaj, kar bi pred desetletji morda zavrnili kot skolažirano pripovedno nekoherenco, danes ustreza senzibilnosti 21. stoletja, ki v zavihkih brskalnika preskakuje med različnimi svetovi in je utrujena ter zdolgočasena od *savethecatovske* naštudirane pripovedne strukture. A prav z odsotnostjo pripovednega centra v *Knives and Skin* avtorica tudi formalno poudari temo negotove in krhajoče se avtoritete, ki jo je raziskovala že v svojih kratkih delih.

V *Million Miles Away* spremljamo odnos med učiteljico in pevskim zborom, pred katerim je nervozna, nekompetentna in tudi nekoliko odveč – kot se izkaže, tudi brez njenega diriganja punce brezhibno odpojejo »You've Got Another Thing Coming« Judas Priest. Po koncu komada se učiteljica zlomi, meja med njimi pade, pozicija se zamenja, zdaj one svetujejo njej, kaj naj odpiše fantu, ki ji je poslal nekakšen kriptični SMS. Podobno se v *Seven Songs about Thunder* nosečnica na terapiji počuti veliko bolj udobno od svoje terapevtke: ta zardeva ob ekspresivnih poimenovanjih spolovil, odnos terapevt–pacient se tudi tu vsaj preobrne oziroma močno nakrha. Ti razpadi avtoritete, prelomi v odnosu starš–otrok, mama–hči, učiteljica–učenka, zdravnica–pacientka (zanimivo je, da se dogajajo zgolj med ženskimi udeleženkami), so močna značilnost filmov Jennifer Reeder in tudi osrednja lastnost, ki poganja formalno razpršenost *Knives and Skin*.

Po izginotju Carolyn – prav tu leži ena od močnih razlik glede na Lyncha – v mesto ne pride detektiv, niti ne vznikne





neka, četudi navidezna avtoriteta, ki bi se zakopala v primer in ponujala (vsaj iluzorno) ponovno vzpostavitev reda. V filmu je le en lik policista, ki pa se bolj kot v profesionalni vlogi v filmu kaže kot mož-rogonosec, kjer šele njegov sin odločno sooči mačeho, policistovo ženo, z nevzdržnostjo njenih dejanj. Da so starejši povsem dezorientirani in izgubljeni in da so otroci tisti, ki morajo paziti na njih, kaže še nekaj elementov v filmu: Joannina mama cele dneve depresivno preleži v postelji, izgubila je službo, s čimer spomni na mamo v filmu Jelene Gavrilović **Vedno več stvari prihaja** (Sve je više stvari koje dolaze, 2015), ki je v podobni situaciji, hči pa jo pelje na pivo ter jo skuša prepričati, da ima v življenju še vedno izbiro – tudi ločitev. Službo je izgubil tudi Joannin oče, a se še vedno vsak dan provizorično odpelje od doma in preoblečen v klovna ljubimka s policistovo ženo (ohranjanje rutine kljub izgubi službe groteskno izpelje Quentin Dupeix v filmu **Narobe** [Wrong, 2013]). Ker mama Joanni ne more dati denarja, ji daje svoje tablete, ki jih prodaja – med drugim učitelju, ki se v zgodnjih tridesetih še vedno obnaša kot pokovec (v učilnici si skrivaj prižiga cigareto), kar morda niti ni čudno, saj še vedno živi pri starših. Meje med generacijami se zaradi krize, izgube služb, podaljšanja adolescence, krize srednjih let itd. zabrišejo. Odrasli skušajo ljubimkati s srednješolci; učitelj Joanno povabi k sebi domov, kjer jo skuša poljubiti. Obupana Carolynina mama, ki se oblači v cunje izginule hčere, zazna njen vonj v avtu njenega ljubimca, negotovega, a vase zagledanega športnika, ki je zadnji videl njeno hčer. V odlično grotesknem prizoru sledi vonju hčere vse do fantove majice in roke, kjer dobi podton zapeljevanja. Če fant to nje-no gesto sprejme, Joanna učiteljevo odločno zavrne.

Otroci morajo v kontekstu izgubljenih staršev in starejših, ki ne predstavljajo več moralne ali kakršne koli druge avtoritete, prevzeti odgovornost ne le za svoja, ampak tudi za njihova dejanja. Adolescentni starši silijo otroke, da prej

odrasejo, kar pomeni, da prej ozavestijo svet. To se kaže predvsem pri dekletih, ki morajo v odsotnosti avtoritet in v svetu, ki jim ne nudi nobene zaščite, same (oz. s pomočjo feminizma, zgledom Angele Davis, Ivane Orleanske itd.) artikulirati svoj položaj in se postaviti zase, saj se nihče drug ne bo postavil za njih (odnos avtoritete se konec koncev reproducira tudi v odnosih fant–punca, kjer je fant na poziciji zahteve, punca pa uresničitve in jo v primeru upora zahtevi doleti kazen). V kratkem filmu **Crystal Lake** (2016, Jennifer Reeder) se punce organizirajo same: prej pasivne opazovalke fantov zdaj zasedejo skejterski park in fantom ne dovolijo vstopa. Če to lahko po eni strani beremo kot logiko boja za oblast, ki jo mora feministični boj presegati, saj oblastne strukture izključevanja ostajajo iste, pa lahko po drugi strani vidimo nujno stopnjo v tem boju, ki je prav zrcaljenje dejanj »druge« strani: fantje se znajdejo na poziciji drugega in tudi sami doživijo izkušnjo izključevanja, pasivnega opazovanja, ki jo morajo v končni fazi oboji presegati – a to ni več tema omenjenega filma.

Knives and Skin torej korespondira s tradicijo filmov o opolnomočenju punc, pa naj gre za **Zlobna dekleta**, ki tematizirajo prav zlobo med samimi puncami ter kontekstualizirajo medsebojno sramotenje zaradi fantovske pozornosti, ali pa **Bando punc** (Bande du filles, 2014, Celine Sciamma), kjer Marianne spozna, da se stalno nahaja pod moško jurisdikcijo, v moškem lastništvu, pa naj gre za njenega brata ali novega šefa: vsi moški si jemljejo pravico, bodisi da jo kaznujejo za prestopke, ki jih sami določajo, bodisi da si vzamejo pravico do njenega telesa. Da je njena gesta zavrnitve lastninskih odnosov feministična v vsej svoji družbeni razsežnosti, kaže tudi neuresničeni odnos s fantom, ki se ji kljub vzajemni simpatiji ni upal odločneje približati, ker se je bal nasilja njenega brata. Ko ji kasneje predlaga poroko, ga Marianne zavrne, ker prepozna zgolj nadaljevanje lastninskih odnosov,

saj naj bi ostala doma kot gospodinja. Čeprav mu morda dela krivico, pa gre za simptom odnosov z moškimi, v kakršnih se nahaja, to pa je posledica družbeno-mentalne matrice, iz katere se odloči izstopiti, negotovosti navkljub.

Knives and Skin poudari, da je bil trop izgubljene punce večinoma prikazovan iz moške perspektive, medtem ko Jennifer Reeder potisne izgubljeno dekle v ozadje in razkrije vse punce, ki se morajo še opolnomočiti. Znane teme torej izreka na drugačen način. Predvsem je prisotna močna želja po opolnomočenju ženskih likov ter raziskovanju nove stvarnosti, ki vznikne, ko se hierarhični odnosi podrejo in ljudje začnejo prevzemati odgovornost za svoja dejanja. Ženski liki v *Knives and Skin* večinoma presežejo tiho sprejemanje in glasno izrečejo zahtevo po enakopravnosti in spoštovanju, kar na trenutke lahko deluje programsko, a kot je v nekem intervjuju zatrdila tudi avtorica, je film zanjo preveč pomemben medij, da ga ne bi uporabila tudi v aktivističnem smislu. Če bi lahko to po eni strani videli kot tendencioznost, pa jo lahko beremo tudi kot razpiranje koordinat obstoječega v odpiranje koordinat možnega, kar bi morala biti – zlasti v današnjih časih, ko vedno bolj blede sled težnje po samozadostni umetnosti – tudi ena glavnih preokupacij vseh umetnosti. Onkraj avtoritete režiserka namreč ne slika srečnega konca, ampak zgolj začetek boja, kjer skorajda eksistencialistično kliče k odgovorni in sočutni osebnosti, ki se ji/mu razpre pogled onkraj lokalne obvoznice.

JADRALKE

VERONIKA ZAKONJŠEK

Z razprtimi jadri v enakopravnejši jutri

»Ocean te vedno poskuša ubiti,« so prve besede, ki jih v *offu* spregovori Tracy Edwards, medtem ko se pred nami razlivajo penasti valovi razburkanega morja, ki segajo tudi po nekaj deset metrov v višino. Vsakdo, ki ga je na odprtem morju kdaj že ujelo neurje, ve, kako majhnega in minljivega se ob spopadu z neizprosno naravo počuti človek; a nobeno

jadranje po domačem Sredozemskem morju nas ne more pripraviti na ekstremni izziv človeške vzdržljivosti in boja za obstanek, ki ga zahteva prečkanje oceanov sveta, na kakršne se je v okviru šest-etapne jadrane regate leta 1989 podala prva ženska posadka, z neomajno skiperko in navigatoriko Tracy Edwards na čelu.

Jadralke (Maiden, 2018), pod katere se podpisujeta britanski režiser Alex Holmes in montažerka Katie Bryer, spretno prehajajo med izjemnimi posnetki plovbe, tkanjem sestrskega zavezništva in stresnimi situacijami, kot je poškodba jadrničnega trupa in vdor vode v kabino, ter arhivskimi izseki televizijskega poročanja o zgodovinskem podvigu, ki je proti vsem pričakovanjem prebil stekleni strop tekmovalnega jadrnanja. Posnetki, ki jih na krovu lastnoročno predelane jadrnice Maiden v VHS kamero s skoraj *cinéma vérité* občutkom lovi kuharica Jo Gooding, pa se v narativno celoto spajajo z inserti t. i. »govorečih glav« – intervjujev jadralnikov, njihovih pokroviteljskih sotekmovalcev in šovinističnih športnih novinarjev. Prav ti pred nami najjasneje izrisujejo bitko, ki jo ekipa Tracy Edwards v teku devetmesečne odprave okoli sveta bije na kar dveh frontah hkrati: tako z neizprosnimi oceani kot z rigidnim seksizmom svetovne javnosti, ki vstop žensk v moško dominirano jadrano polje kontinuirano obsoja na smrt.

Tracy Edwards je v svojem življenju od nekdaj plula proti vetru – proti ustaljenim potem in družbenim pričakovanjem. Holmes to inspirativno zgodbo tako začne prav na začetku, z družinskimi posnetki njenega otroštva, od koder počasi gradi trmast in eksploziven lik dekleta, ki je zaradi nasilnega očima ter globoko zasidrane, nepredelane jeze pri rosnih 15 letih pustila šolo in se z nahrbtnikom odpravila po Evropi, brez resnega namena, da bi se še kdaj vrnila domov. Tako osamljeno pristane v Grčiji, obdana z mladimi popotniki sveta, družbenimi odpadniki in nekonformisti, s katerimi se





predaja najstniškim hedonizmom pijančevanja, vse dokler po spletu okoliščin kot stevardesa ne pristane na čarterski ladji. Če parafraziram besede Virginie Woolf², Tracy kot ženska nikoli ni imela svoje države; kot ženska svoje države tudi nikoli ni želela. Kot svojo državo je videla ves svet – in ta svet je hotela ob prvi plovbi v prostranost Sredozemskega morja tudi osvojiti, čeprav ji je v patriarhalno miselnost pogreznjeni Zahod skušal pravico do tega aktivno odtegniti. Ženska na krovu ne nazadnje prinaša nesrečo; tekmovalno jadranje pa velja tudi za daleč najekstremnejši preizkus fizične in psihične vzdržljivosti, ki sta v popolnem nasprotju s krhkostjo in emocionalno labilnostjo, kakršno patriarhalna kultura pripisuje ženskemu spolu. A bolj ko se je svetovna javnost zedinjala okoli prepričanja, da je jadranje okoli sveta resnično nekaj, česar ženske ne smejo in ne (z)morejo, bolj je rasla tudi njena trdoglava zagnanost, da bo že naslednjo regato obplula s svojo, žensko ekipo.

Pa vendar je njeni vztrajnost in odločnost nista mogli povsem pripraviti na glasno neodobravanje, mizogin srd in seksizem, ki je sledil in ki se je bolj kot z jadralskimi taktikami ženske ekipe, njihovo sposobnostjo lastnoročne predelave barke in neizpodbitnim pogumom obremenjeval z njihovo spolno usmerjenostjo, zalogami vazelina in vodoodporne maskare. Mlada Tracy, ki je za uresničitev sanj na svoje stanovanje vzela že drugo hipoteko in se v zadnjem trenutku obupa za sponzorsko pomoč obrnila na jordanskega kralja Husseina (ironično edinega moškega, ki je verjel v njihov zgodovinski podvig in ga podpiral), pa se je sprva vendarle distancirala od feminizma. »Ne maram te besede,« pripomni v nekem intervjuju, brez refleksije, da je njena individualna bitka za pravico do jadranja pravzaprav feministični boj proti patriarhalnemu ustroju sveta. V tem aspektu se njihova

odprava, ki zajema 167 dni plovbe preko 33 tisoč morskih milj oceanov sveta, izkaže predvsem za pot izjemne osebne rasti, ki dekleta doživljenjsko poveže in pripelje do novega uvida, kaj feminizem pravzaprav je – in kaj zares pomeni biti ženska v moškem svetu.

Film dramatični vrh vsekakor doseže z drugo, bržkone najtežjo etapo jadriranja od Urugvaja do Avstralije, skozi ledeno morje južnega oceana. Suspens tudi tu gradijo predvsem posnetki Jo Gooding, ki z zasnežene palube v objektiv zajame v črmino odeto morje, ledene gore, obdajajoče Antarktiko, in v zaščitne obleke odeta dekleta, ki sedeč na jamboru poskušajo ujeti prežee nevarnosti pred sabo. *Jadralke* se regate namreč še zdaleč niso le udeležile, temveč so zmagale kar na dveh od šestih etap ter se na cilj prebile na častnem drugem mestu. S svojo izjemno plovbo in gracioznim bojem proti medijskemu seksizmu, ki je le še podžigal njihovo tekmovalnost, so razprla jadra proti enakopravnejši družbi – a nota aktualnosti, s katero film izzveni tudi celih trideset let pozneje, vendarle priča, da se svet (in položaj ženske v njem) še zmeraj ni transformiral do svojega končnega potenciala.

NESREČNIKI

MUANIS SINANOVIĆ

Struktura predmestja

Zgodovina filma pozna kar nekaj poskusov realističnega prikaza življenja v getu. Z realizmom ne mislimo zgolj odslikavanja družbenih odnosov, temveč tudi prikaz strukture občutenja, ki nastaja v tovrstnih miljejih. Med najbolj znanimi so pri nas najbrž ameriški **Fantje iz soseščine** (Boyz n the Hood, 1991, John Singleton), francosko **Sovražstvo** (La Haine, 1995, Mathieu Kassovitz) ter srbske **Rane** (1995, Srđan Dragojević). **Nesrečniki** (Les Misérables, 2019, Ladj Ly) so bili predvajani nekoliko pod radarjem in onkraj krogov večjih filmskih privržencev ter niso doživeli tolikšnega odmeva. Zgodba pač ni posebej pompozna, ne trudijo se biti film o odraščanju in razvoju likov skozi daljše obdobje ter ne pri-
našajo tistega romantičnega odnosa do ekscesnega nasilja,

2 Woolf, Virginia. *Three Guineas*. 1966. New York: Harcourt, str. 109.



ki bi lahko z vonjem po pustolovščinah pritegnil občinstvo v socialno varnejših okoljih. Film *Ladja Lyja*, ki je v Cannesu prejel nagrado žirije, je človeški, prečloveški. In prav to je njegova največja moč.

Morda bi ga bilo prej kot z omenjenimi tremi smiselno primerjati z legendarno serijo **Skrivna naveza** (*The Wire*, 2002–2008, David Simon). Čeprav je v središče postavljena mladina z obrobja, je bolj kot njihova subjektivna usoda glavni objekt filmske obravnave oblast. Slednjo navadno razumemo kot vlado in sklop institucij, ki se v jasni hierarhiji vzpenjajo od spodaj navzgor. Tu pa mislimo oblast v nekem drugem smislu, oblast, ki je preprejena skozi vso družbo in poteka v različnih smereh, ki je dvoumna in mnogo bolj zapletena, kot si jo navadno zamišljamo.

Če si predstavljamo, da obstaja jasna razlika med zakonom in brezzakonom ter izvršilno oblastjo in ljudstvom, *Nesrečniki* te predstave kmalu ovržejo. Da bi se zakon uveljavil v getu, mora stopiti ven, iz sebe, policisti morajo postati vpleteni v njegovo življenje, za kar potrebujejo posebne socialne veščine, geto pa mora sam vzpostaviti zakon, odgovorne moške, ki bodo skrbeli za interno oblast ter s tem pomagali policiji. Zgolj moč države v danih razmerah ne bi bila dovolj. Pod vprašanje je postavljena tudi enovitost samega obrobja, prikazana pa njegova barvitost. To še posebej ogroža orientalistično razumevanje islama kot enotne, transparentne in enostavne sile, saj se srečamo s paleto možnih prakticiranj islama, z njegovimi neintuitivnimi družbenimi vlogami ter učinki. Če salafizem v splošni predstavi velja za leglo terorizma in obče nezvestobe sekularni oblasti, pa zdaj vidimo, da v resnici s svojimi spontanimi socialnimi programi ter vzgojiteljskim pristopom nemirno mladino celo miri ter s tem prispeva k družbeni stabilnosti. Onkraj zamišljanja pariških predmestij kot statične grožnje dobimo vpogled vanje

kot v dinamične sisteme, ki se na različne načine neprestano sestavljajo in s tem vzdržujejo.

Čeprav film preči ustaljena binarna nasprotja, pa je zelo zanimivo nasprotje med odraslimi in otroki, ki prečka zamišljene meje. Otroci se kažejo kot skrita, a gola subverzivna sila onkraj dobrega in zlega. Predvsem fantje. *Boys will be boys*. Uradne institucije, spontane verske institucije in starši, različne etnične skupine, vsi se morajo povezati, da bi onkraj zakonskih preprek, ki jih ločujejo, ukrotili nebrzdano otroško silo. S tem se morebitna razrešitev družbenih protislovij ne kaže znotraj obstoječih razumevanj družbenih bojov, temveč se prelaga v prihodnost, njeni agensi pa še niso znani. V moderni zgodovini se včasih izkazuje prav to – pričakujemo razrešitev konfliktov, vendar so nosilci oziroma okoliščine razrešitve nepredvidljivi: komunistična revolucija se pojavi v Rusiji, nastopi svetovna vojna, svojstveno sodobno presenečenje pa je tudi zdajšnja globalna karantena ob nastopu pandemije.

Liki so prepričljivo domišljeni. Čeprav so onkraj vsakršne politične korektnosti prikazani kot osebe z napakami in kot zaslepljeni, je mogoče tudi vsakega posebej razlikovati in ga opredeliti kot izrazitega posameznika. Ne gre za karakterne študije, kljub temu pa film za prikaz dela družbe kot načina subjektivacije potrebuje različne osebnosti, ki se nanj tudi različno odzovejo, da bi šele poudaril skupni imenovalac. Igralsko pri tem, v skladu z dodeljeno vlogo, prednjačijo Damien Bonnard, Alexis Manenti in Djebril Zonga. Opredelitev za policijski pogled je zelo zanimiva, a v skladu z opisanim alternativnim pojmovanjem oblasti, katere posrečenost dokazuje ravno hkratna neprikrajšanost za dostop do pogleda prebivalcev predmestij, ki stopajo z njo v stik. Film si z blagim »strukturnizmom« (struktura ima večji pomen kot posamezniki)

privošči nekaj svojstvenega naturalizma, kljub temu da se nanaša na istoimensko delo romantičnega Victorja Hugoja.

Poleg orisane širše slike so pomembne podrobnosti. Blokovski kapo v dresu francoske reprezentance, vstop v žensko družbo, prikaz notranjosti stanovanj, hiter pogled na pročelje stavbe, kjer nekdo opazuje z balkona, kajenje na avtobusnem postajališču. Majhni trenutki, ki na videz niso ogrodje zgodbe in se ne želijo postavljati v ospredje, a nudijo pomembne informacije in uvide v življenje sosesk.

Kamera se spusti na ulico, vendar ne oponaša prvoosebnega pogleda, se ne trese in si ne želi zajeti vsega v enem samem posnetku; čeprav se dogajanje precej časa odvija kontinuirano, montaža in kadriranje ostajata bistvena za estetiko filma. S tem se v klasično filmsko obliko naseljuje utrip realnočasovnega urbanega dogajanja, ne da bi poskušali na silo zajeti neko totaliteto. Naselja so razrezana in speta skupaj, njihova podoba je zlita z doživetim režiserjevim vidnjem, kar pa se lahko ujema tudi z značilnostmi našega zamišljanja lastnih življenjskih okolij. V mislih si jih najbrž le redko predstavljamo neprekinjeno, pogosteje pa skozi spominske montaže. Gre za igro dveh fenomenoloških momentov, reprezentacije in neposrednega doživljanja.

Morda *Nesrečnikom* za to, da bi postali klasika, manjka prav junak, lik velikih strasti, ki bi bil postavljen v ospredje. Temu se še najbolj približata policist Damien Bonnard (Stéphane Ruiz), moralno neoporečen etnični Francoz, ki skuša znotraj danih razmer delovati ne zgolj korektno, temveč na najboljši mogoč način, ter deček Issa (Issa Perica), katerega lumparija sproži celo verigo nepredvidenih dogodkov. Vsak sta na svoj način nedolžna: Issa kot otrok in žrtev razmer, ki kljub svoji siceršnji antisocialnosti še ni zmožen povsem dojeti posledic lastnega početja, Bonnard pa kot nekdo, ki je postavljen pred nalogo, kakršni zgolj z dobroto in voljo ne more biti kos. Kljub vsemu pa sta še vedno predvsem elementa v procesu, ki ga s svojo subjektivnostjo ne moreta niti spremeniti niti iz njega pobegniti, s čimer kot lika kljub scenariistični in igralski neoporečnosti ne moreta postati prava junaka.

Vendar filma ne smemo soditi po tem, kar ni, temveč po tem, kar je. V svojevrsten žanr geto filmov vnaša drugačno perspektivo, določeno hladnost in posebno analitično prodornost: njegova perspektiva je sistemska, ne partikularna, njegov pravi protagonist je predmestje, ne oseba. In kot takšen je notranje zaokrožena, vznemirljiva, dinamična, pisana in ostra kinematografska študija, nekakšen mikro vizualni roman, ki bi moral ostati relevanten tudi v prihodnosti.

NOMAD: PO STOPINJAH BRUCEA CHATWINA

PETER ŽARGI

Nomad

Poti pisatelja Brucea Chatwina in režiserja Wernerja Herzoga so se dolgo prepletale – v fikciji, v realnosti in prek tanke meje, ki sta jo med eno in drugo videla oba: sodelovanje v Avstraliji, kjer sta istočasno delala vsak na svojem projektu, Herzogova **Zelena kobra** (Cobra Verde, 1987), posneta po Chatwinovem *Podkralju iz Ouide*, raziskovanje jam, potovanja po Južni Ameriki, predvsem pa oko za nenavadnosti in podrobnosti, ki ustvarjajo pot. In glede na prijateljsko vez med ustvarjalcema bi si bilo težko predstavljati primernejšega režiserja za film o Chatwinu kot Wernerja Herzoga.

»Bruce Chatwin je bil legendarni pustolovec in pisatelj, ki je umrl leta 1989.« Že s to najavo najnovejši dokumentarni film Wernerja Herzoga, **Nomad: po stopinjah Brucea Chatwina** (Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin, 2019), pokaže ljubezen do subjektivnosti resnice in nastavi duh svojega filma. Herzog bi lahko napisal, da je bil portretiranec eden najvplivnejših in najznamenitejših potopisnih pisateljev svoje generacije – a pri nekom, ki je res legendaren, tega običajno ni treba pojasnjevati. Herzog se zaveda, da je to njegova lastna resnica, in film temu podredi. Ne on ne Chatwin namreč nista nikoli dajala prednosti objektivnosti in navidezni realnosti – ali kot pove Chatwinov biograf: »Bruce ne govori polresnic, temveč resnico in pol.«

Film se tako spretno odpre s Chatwinovo pripovedjo o koščku kože brontozavra, ki ga je doma hranila njegova



babica; posnetek te kože z dlako seveda niti malo ne spominja na ostanke dinosavra. Po krajšem elaboratu se izkaže, da se je prvotna zgodba, preden je prišla do Chatwina, vmes ničlikokrat popačila – nikoli ni šlo za brontozavra, ki naj bi ga bil njegov prastric našel v celoti zamrznjenega in ga pretovoril v Anglijo, temveč za najdene koščke kože orjaškega lenivca, ki jo je najditelj izobesil na svojem vrtu, obiskovalci pa so si po navadi odtrgali vsak svoj košček. A v teku naracije, ko se ob posnetku že kristalizira ideja, da so mlademu Chatwinu prodali popolnoma napačno zgodbo, nam jo že proda naprej. Soočeni smo z dejstvom, da ni šlo za dinosavra, a del nas je prvotno zgodbo že absorbiral, saj je bila toliko bolj zanimiva. In takšna ostane z nami veliko bolj kot resnica, saj smo se vpletli v samo nit pripovedi, preprede ne s kopico podrobnosti, ki tvorijo tolikšen del Chatwinovega in Herzogovega opusa.

A tisto, kar Herzog zastavi v uvodu, preostanek filma dohaja le delno – v najboljših trenutkih vsekakor uspešno poustvari hkrati čudo ter melanholijo obstoja in minevanja, kar je tako spretno opisoval Chatwin. Njegove sledi peljejo film prek sivih obal in zasneženih gora Patagonije, skozi prazgodovinska svetišča v Angliji in rdečkaste avstralske pustinje, vendar se zdi, kot da je večina Herzogovega starejšega opusa bolj zvesta pisatelju kot pa pričujoči film. Zdi se, kot da bi Herzog spregledal, da je ustrenejši ekvivalent Chatwinovi hkrati bogati in jedrnaty pripovedi njegova vizualna naracija, ki pa jo tokrat prevečkrat prekine s premalo informativnimi intervjuji. Morda bi bili zanimivejši sogovorniki tisti, ki s pisateljem sploh niso povezani, saj na neki način o njem izvemo presenetljivo malo, razen o njegovi nenasitni želji po nomadstvu ter bežanju pred prezgodnjo in v vsakem primeru neizbežno smrtjo (umrl je za posledicami aidsa, v času ko je bila bolezen še povsem zavita v skrivnost).

Najbolj povezani in polni trenutki filma nastopijo na dveh točkah. Na obalah Patagonije, ob fotografijah zadnjih nomadov južnoameriške Ognjene zemlje in jamskih poslikavah Herzog ustvari vzdušje enosti človeške preteklosti, kjer se osnovne strukture naše misli, doživljanja, sanje, demoni in nagoni zdijo kot intrahistorično vezivno tkivo, mnogo močnejše od tisočletij civilizacijskih razlik. V avstralskem outbacku, kjer je Chatwin raziskoval aboriginsko tradicijo navigacije skozi kontinent preko petja in o tem izdal knjigo *Poti pesmi*, pa Herzog sledi svojemu subjektu ravno v težavnosti opisovanja tovrstnih pesmi in njihovega pomena. Na trenutke se zdi, da je s poskusi interpretacije oziroma razlage nalašč restriktiven, saj se zaveda svetosti teh pesmi za

avstralska ljudstva, predvsem pa težavnosti interpretacije z vidika sodobne kulture. Tako se zdijo na trenutke poti pesmi izredno ohlapen pojem, ki ga tudi aborigini izrazito težko razložijo, praktični namen pa je izgubil tako dolgo nazaj, da ga tudi sami lahko razumejo le preneseno, ritualistično. Spet drugič pa se zdi, da gre za izrazito natančen, kompleksen mnemotehnični GPS, za katerega razumevanje bomo ravno mi za vselej prikrajšani, še toliko bolj, ko bodo zadnji posvečeni umrli. A skozi strukturalistično prizmo jezik oblikuje svet povsod, brez izjeme, ne samo v mitologijah ljudstev, ki jim tako radi rečemo prvobitna, zato bi sodobni filmski pogled s tega vidika vseeno lahko nudil več.

Tudi mehanizem nomadstva v nas samih je, kot so filmu že večkrat očitali, premalo raziskan, Herzog pa le delno uspešno prikaže, kdo je bil Chatwin, saj se na poti enostavno prevečkrat ustavi in odtava v ne preveč ilustrativne anekdote. *Nomad* deluje bolje, ko potuje po arhivskih posnetkih in fotografijah, ko se odstrani od konkretnih dejstev in oseb ter snema orjaškega plastičnega dinosavra ob robu ceste sredi ničesar, mimo katerega navidezno polzijo tovarnjaki. Skozi film vseskozi čakamo naslednji tak segment, vendar so ti prepogosto prekinjeni, četudi Herzog vedno ve, kje mora kamera postati. Vseeno film vsebuje dovolj trenutkov za nadpovprečen dokumentarec, če mu sploh lahko tako rečemo (kar je že samo po sebi dobrodošlo), in redko kdo zna ustvariti konglomerat iz puščavskih kuščarjev, snežnih viharjev, norcev, ki iščejo magnetna polja, tisočletja starih aboriginskih pesmi, turistov, ki se slikajo s kipom orjaškega lenivca, prostega plezanja in Kausa Kinskega. Herzog vplete dovolj zanimivosti in razmisleka v uro in pol, da je film vsekakor vreden ogleda, a pri tako plodovitem in iskrenem ustvarjalcu, ki je soliden, tudi ko je povprečen, vsako njegovo nadaljnje delo tekmuje s prejšnjimi: in Herzog je ustvaril že toliko chatwinovskega, da ima *Nomad* preveliko konkurenco.



UNDINE

PETRA METERC

Jezerska vaja v slogu

Christian Petzold se je na berlinskem filmskem festivalu, katerega ljubljenelec je že od nekdaj, saj domala vsi njegovi filmi prav tam prvič ugledajo platno, tokrat predstavil s filmom **Undine** (2020), pripovedjo, ki nosi ime po mitološkem bitju Undine oziroma Ondine, eni evropskih variacij starogrških morskih nimf Nereid, zvestih spremljevalk Pozejdona. Jezerski Undine usodo zapečati želja, da zapusti vodo in zaživi v človeškem svetu. Ko se zaljubi v moškega, postane tudi sama človeško bitje, vendar pa mora ljubimca, če ji je nezvest, ubiti in se vrniti v podvodni svet.

Petzoldovi filmi se kar naprej spogledujejo z nadnaravnim, še najočitneje v **Yelli** (2007), kjer junakinja, potem ko njen partner namenoma zapelje avto z mostu v reko (ali pa je šlo le za njeno videnje prihodnosti?), dobi novo priložnost, in v **Tranzitu** (Transit, 2018) s ponovnimi pojavitvami ljudi po njihovi domnevni smrti, ko se ladja (ki naj bi jih popeljala v novo življenje prek oceana) potopi na obali Marseilla. Tudi v **Barbari** (2012) se naslovni junakinji ponudi priložnost, da pobegne čez morje, v **Wolfsburgu** (2003) pa se podobno kot v **Yelli** ponovi prometna nesreča, v kateri osrednji junak z avtom zapelje s ceste v potok. Morda pa so vsi njegovi junaki zgolj ujeti v večnem purgatoriju? Očitno je tudi, da Petzold prav tovrstnim bližnjim srečanjem z vodo običajno nadene simbolni pomen očiščevanja, vnovične možnosti izpolnitve junakovih želja in fantazij.

Če poleg zgoraj omenjenega upoštevamo dejstvo, da so pri Petzoldu obeti preporoda že pregovorno jalovi, se zdi izbira sodobne predelave mita o vodnem bitju, ki se po prevari ne more izogniti lastni usodi, za režiserja popolna izbira. O njegovem ustvarjanju pogosto pišejo kot o vztrajnem snemanju enega samega filma, oziroma kot o filmskem opusu, ki bi se moral gledati kot tak; lahko bi torej rekli, da se je avtor z *Undine* tudi sam popolnoma zavedal, da gradi zgolj še en delček v mozaiku lastnega ustvarjanja. Na novinarski konferenci po premieri v Berlinu mu tako ni bilo prav nič nerodno reči, da je film

zasnoval v hipu, ko je na zadnji dan snemanja *Tranzita* skupaj z glavnima igralcema, Paulo Beer in Franzem Rogowskim, sedel v piceriji iz filma, jima obnovil zgodbo o Undine – in *voilà*, ideja za film je bila tu. Očiten poudarek režiserja, pa tudi obeh igralcev, da je šlo pri novem filmu za veliko mero improvizacije, je namigoval, da *Undine* pač ni *Tranzit* in da filmov glede na obseg produkcije ne gre primerjati. In res ne gre za monumentalno filmsko pripoved, za kakršno lahko opredelimo *Tranzit* ali predhodni **Phoenix** (2014), saj *Undine* kot celota večkrat zaškripa, nekateri prizori pa so nedvomno precej bolj pozabljivi kot drugi. Toda takšna sta bila pravzaprav tudi že omenjeni *Wolfsburg* in **Jerichow** (2008), kar pa še ne pomeni, da filma nista pomembna.

Tudi tokrat se Petzold filmske pripovedi loteva na stičišču dveh žanrov – melodrame in trilerja, vendar tako enemu kot drugemu nekje vmes spodmakne pričakovan dramski razvoj. Zgodbo o sodobni Undine gledalcem servira *in medias res*: ozadja glavne junakinje, ki jo igra že omenjena Paula Beer, ne poznamo, pa tudi ne njenega odnosa s partnerjem Johannesom (Jacob Matschenz), ki takoj na začetku ob kavi prekine njuno zvezo – znano nam je le njeno ime in nekaj maleda o naslovnem mitu, kolikor znanja o tem pač premoremo. Ko ji Johannes pove, da želi končati zvezo, Undine skrajno resno, z zabodenim pogledom reče, naj je ne zapusti, saj ga bo v nasprotnem primeru ubila. Johannes ji odvrne, naj že neha s tem sranjem, a Undine ni do smeha. Kljub prizadetosti se zbere in odide nazaj na delo v mestni muzej, kjer profesionalno, morda celo malce preveč, opravi svoje delo vodičke po maketi Berlina in njegovem arhitekturnem razvoju.

Še istega dne Undine v kavarni, kjer preverja, ali si ni Johannes vseeno premislil in jo počakal, naleti na Christopha (Franz Rogowski). Ta se, že od prvega hipa očaran nad Undine, nerodno zaleti v akvarij na polici nad njima, ki zgrmi navzdol, da ju voda z ribicami in akvarijskim rastjem



zali je in skupaj treščita na tla, kjer obležita mokra, obsuta z delci stekla, a zasanjano zagledana drug v drugega, gledalci pa smo priča sveži zaljubljenosti, ki zadane kot le v najboljših klasičnih melodramah, kot bi jima voda, ki je pljusnila po njima, namenila svojstven blagoslov. Od tega trenutka dalje spremljamo iskriva ljubimca – Undine, prevarana jezerska nimfa, ki je dobila novo priložnost v ljubezni, in Christoph, norčav industrijski potapljač, ki se zagleda v bitje iz sveta, katerega del je zaradi svojega poklica na neki način tudi sam.

A kot smo že zapisali, so ponovne možnosti pri Petzoldovih junakih že vnaprej obsojene na propad. Undine, ki sicer deluje naklonjena Christopherju, je kljub vsemu nekoliko nenavajna. Njena zadržana, mestoma nenaravna telesna govorica in zbežan pogled kažeta, da morda vse le ni tako rožnato, saj subtilno ustvarjata vedno bolj nelagodno vzdušje. Konec koncev imamo morda opraviti z nadnaravnim bitjem, ki je za povrh verjetno tudi morilka, Petzold pa poskrbi, da ne eno ne drugo ni do konca razjasnjeno. Tako lahko filmsko pripoved razplasti v nianse, v katerih odsevajo njegovi drugi filmi in osebni premisleki onkraj osnovne pripovedi.

Undine bi namreč lahko označili tudi za nekakšen sanjski *spin-off*, v katerem dobita novo priložnost Georg (Rogowski) in Marie (Beer) iz *Tranzita*, le da je tokrat junakinja tista, ki mora zamolčati svojo pravo identiteto. In če smo v *Tranzitu* gledali Paulo Beer in zaradi namenoma ustvarjene podobnosti v njej videli Nino Hoss, ki se je s *Phoenixom* po več kot desetletju utelešanja raznovrstnih vlog dokončno poslovila od svojega režiserskega Orfeja, se tudi v *Undine* za trenutek zazdi, da jo zagledamo. V enem od prizorov, v katerem se Undine in Christoph objeta sprehajata, se mimo njiju sprehodi Undinin bivši ljubimec z novim dekletom. Ne eden ne druga ne pokažeta, da se poznata, Petzold pa zrežira popoln prizor hipnega soočenja s preteklostjo zgolj s pogledi in premišljeno dinamiko kamere. Toda če smo še malce bolj pozorni, lahko za kanček sekunde ujamemo obraz novega dekleta, ki deluje kot izrezana kopija igralke Nine Hoss, ob čemer prizor dobi še dodaten pridih neobičajnega, nekakšen petzoldovski *glitch* v Matrici. Nenavadni dogodki se vrstijo vse do končnega zapečatenja usode, ki nudi vsaj deloma odprte interpretacije.

Prizori v filmu se prostorsko gibljejo med Berlinom, svetom ljudi, in podeželjem z jezerom pravljičnih konotacij, v katerega se slej ko prej mora vrniti Undine. Petzold se prek Undinine službe, v kateri ljudem pripoveduje o urbanem razvoju mesta, izrazito posveti zgodovinskemu aspektu rekonstrukcij, četudi ohlapne povezave z osrednjo pripovedno linijo filma ne delujejo vedno posrečeno. Od mesta v



ruševinah v *Phoenixu*, prek menjavanja prizorov med sterilnim Potsdamer Platzom in starim delom mesta v **Duhovih** (Gespenster, 2005), pa do zgodovinsko nedoločljivega Marseilla v *Tranzitu* avtor tudi tokrat izrazi dvom o možnosti spremembe kljub navideznim spremembam okolja. Oziroma kot Undine namigne Christopherju: »V središču Berlina stoji muzej, zgrajen v 21. stoletju v obliki palače vladarja iz 18. stoletja. Varljivost leži v hipotezi, da v tem ni prave razlike, kar je tako, kot če bi rekli, da napredek ni mogoč.«

Podobno tudi Undinina zveza s Christopherjem, ki je v veliki meri tudi prebolevanje prejšnjega odnosa, ni prava kopija in ne more nadomestiti izgubljenega. Napredek je že morda mogoč, a Petzold poskrbi, da vseeno ne gre ubežati krvavemu davku, ki ga osebna zgodovina terja od Undine.

UNDER THE SILVER LAKE

ROBERT KURET

Nereflektirani duhovi postmodernizma

Under the Silver Lake (2018, David Robert Mitchell) je referencialni tobogan. Prek posterjev, TV-vsebin, VHS-ov, akcijskih figuric, nagrobnikov ter režije in mizanscene prizorov in drugih detajlov pocitira prejšnje stoletje Hollywooda vse do danes, ko se protagonistu Samu (Andrew Garfield) samoreferencialno na roke prilepi Spidermanov strip. Pri vzornikih

prednjači predvsem Alfred Hitchcock, a ves postmoderni pastiš se izkaže za precej reakcionarnega.

Klasična lajna postmodernizma gre nekako takole: bog je mrtev, z njim pa tudi resnica. Velikih zgodb modernizma je konec, čas je za male zgodbe. Visoka in nizka kultura se prepleteta, *trash* postane legitimna umetnost. Fredric Jameson je v svoji študiji to nakazal s tranzicijo od Munchevega *Krika* k Warholovi *Marilyn Monroe*. Globino zamenja površina; če bi Marilyn Monroe sicer lahko portretiral z vsem njenim angstrom, ki bi se lahko meril s tistim Munchevega *Krika*, jo Warhol s svojo umetnino reducira na potrošno podobo. S temi značilnostmi je postmodernizem programsko prekinil povezavo med znakom in realnim referentom – referent postane le še neki drug znak. To se pomembno kaže v upodabljanju preteklosti: ta iz zgodovinskega postane nostalgичno-estetski objekt, od preteklosti ostanejo le še njene estetizirane podobe. Hollywood pozna svoja mitska petdeseta, h katerim so se nostalgичno obračala osemdeseta, podobno kot je danes, ko je svet zopet pred velikimi spremembami, v avdiovizualni umetnosti prisotna močna tendenca po estetiki osemdesetih.

A samonanašalnost ima kljub navidezni eskapističnosti izrazit politični potencial: ker se umetnost ne nanaša več na realnost, ampak na drugo umetnost, se hkrati nanaša tudi na način, kako ljudje – prav prek umetnosti – dojemamo realnost in njene možnosti. To se kaže predvsem v postmodernistični vrnitvi k žanrom in k njihovemu sprevačanju. Žanri so pač arhetipi, mentalne sheme, ki ne organizirajo samo pripovednega sveta, ampak s svojimi konvencijami, tropi in stereotipi zaradi širše dostopnosti organizirajo tudi način, kako ljudje svet mislimo, ga dojemamo in v njem čustvujemo. Postmodernistično igrakanje se torej prej ali slej sreča s svojo odgovornostjo, kot se recimo *Under the Silver Lake* sreča s svojo fantomsko *manic pixie dream girl*. Film torej citira objektificirajoče trope, a namesto da bi dekonstruiral fantazmatski ženski lik, ta magično-fantomski objekt želje, jo ohrani v vsej njeni mistični avri večne nedostopnosti ter tako ne razbije fantazmatskih koordinat, kar recimo počneta njegova vzornika Hitchcock in zlasti Lynch.

Ali morda od filma zahtevamo preveč? Film pač postavi za svojega junaka malo luzerskega protagonista, ki živi v geekovskem raju, masturbira na fotrov Playboy, po stenah mu visijo filmski posterji (od Dr. Jekylla in Mr. Hyda do Psiha) in Kurta Cobaina s podpisom, pod TV-jem ima kup Nintendo Power Magazinov, z balkona pa z daljnogledom kot v *Dvoriščnem oknu* (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock)



vohlja za svojimi sosedomi. Tako opazi Sarah, h kateri nekega večera tudi zaide. Ko se zapohata in gledata njen očitno najljubši film **Kako poročiti milijonarja** (How to Marry a Millionaire, 1953, Jean Negulesco), se bežno poljubita, a še preden bi Sam dojel, kaj se dogaja, se vrnejo njeni cimri in Sarah ga pošlje domov, češ da se vidita jutri. Vendar naslednji dan fantomsko izgine, kmalu pa Sam dobi jasen indic, da je morda udeležena v skrivnostni smrti bilijonarja in mogula Jeffersona Sevenca (ki vizualno precej spominja na lažnega tajkuna, v katerega se v *Kako poročiti milijonarja* zaljubi Marilyn Monroe). Postmodernizem je po eni strani sicer res proglasil smrt boga, pomena, resnice, a s tem ni ljudi niti malo odvrnil od iskanja boga, pomena in resnice – smrt boga je pomenila strastno bogoiskateljstvo, smrt resnice pa razrast teorij zarote: Sam po izginotju Sarah še intenzivira svojo obsedenost z znaki, išče skrivne pomene v mežikih TV-voditeljice, v vzvratno predvajani LP plošči indie benda in v stanovanju svojega priljubljenega striparja, edinega, ki ga v filmu interpretativna paranoja obseda še malo bolj od Sama.

Film bi torej lahko zatrdil, da se od Sama distancira, češ da ne prevzema njegove perspektive in posledično njegove objektifikatorske prizme. Pri tem bi se poleg paranoje (s katero se fenovska baza na redditu poistoveti do te mere, da film in njegova »skrivna sporočila« bere prav na način Samove paranooidnosti) zlahka skliceval na prizore, kjer je Sameva oporečnost bolj ali manj eksplicitno prikazana. Pri tem je zanimiv prizor z začetka filma, ko Sam po obisku pri Sarah ugotovi, da so mu mulci porisali havbo avtomobila s kurci. Ko pričakujemo, da jih bo kvečjemu negotovo okrcal ali pa celo počakal za smetnjaki, da odidejo, nas preseneti izbruh nenadne agresije: enega od njih nokavтира ter mu v usta baše jajca (z lupino!), s katerimi so svinjali po okoliških avtomobilih, medtem ko drugega doleti milostna brca v trebuh. Prav tu za trenutek na plan pogleda realno in morda

bi kakšen tak hip več prišel filmu (in Samu) prav, saj bi ga odločneje soočil z njegovimi koordinatami. Sam je pač šleva, česar filmu ne moremo očitati; lahko pa mu očitamo, da je v tem portretu šleve tudi sam šlevast. Ko recimo v nekem drugem primeru Sam benti čez brezdomce, češ da so ljubosumni na ljudi, ki se imajo dobro, se zaljubljajo itd., to že deluje, kot da se hoče film že preveč očitno ograditi od njega. A namesto da bi to rešil s kompozicijo, to počne s pretirano *douchebag* karakterizacijo, zaradi katere se s Samom pretrga še kakšna dodatna emocionalna vez, ki je do tedaj morda obstajala.

Gre torej za film, ki sledi ideološki zapovedi današnjika in se prek fetišističnega zanikanja legitimira prek priznanja: dovolj mu je, da občasno prikaže svojega protagonista kot nezanesljivega, kar mu predstavlja opravičilo, da ne razvije svojih implikacij do konca. Ne zatrese njegovega sveta in ga sooči s praznino lastne fantazme, pri čemer tudi ne poseže v klišejske trope, ki jih reproducira, a se od njih ograjuje kvečjemu na način, da vzpostavlja distanco do protagonista. Logika je dobro znana. Če je Marx ideologijo detektiral kot napačno zavest v smislu, da ljudje ne vedo, kaj delajo, a to ne pomeni, da tega ne delajo, je Sloterdijk to formulo obrnil in zatrdil, da ljudje dobro vedo, kaj delajo, a to kljub temu delajo. Danes lahko to izjavo razvijemo: ravno s tem, da se ljudje *zavedajo*, kaj delajo, legitimirajo svoje početje. S tem doživi cinična logika nov obrat, ki resnico iz dvojice dejanje-mišljenje umesti na raven mišljenja, s čimer lahko opraviči kakršno koli delovanje, dokler se agens tega delovanja zaveda in do njega vzpostavi notranjo ali ironično distanco.

Filmi, kot je *Under the Silver Lake*, bodo opravičilo zase vedno našli v tem, da se zavedajo samih sebe, da so samoironični, da so protagonisti nezanesljivi, da objektivizacija žensk ni perspektiva filma, ampak protagonistova perspektiva, ki jo film zgolj upodablja ..., kar je pravzaprav le kup izgovorov za to, da film enostavno ni radikalen, čeprav bi v bistvu ravno zaradi izhodiščne konservativne pozicije moral biti. Sarah ostane v nedosegljivem onkraj, s čimer film ne nakaže niti poskusa izstopa iz fantazmatskih koordinat in tako onemogoča kakršno koli spremembo.

Under the Silver Lake seveda sicer ni brez kvalitete ali zanimivosti, zaradi katerih se znajde celo v kakšni špekulaciji o najbolj podcenjenih filmih leta ali pa o možnem kulturnem potencialu a la **Donnie Darko** (2001, Richard Kelly). Občutek paranoje se predvsem v prvi polovici mestoma dobro pokrije z občutkom zadetosti, ki ga film dosega tudi s prostorskim gibanjem kamere in njeno občasno fiksacijo na Samov obraz. A če pomislimo na **Skrivno pregreho** (Inherent Vice, 2014,



Paul Thomas Anderson), je opazna razlika v globinskosti, kompleksnosti in totalni zmedenosti, ki jo v zadetkarski *Pregrehi* ustvarja nerazumljiva mreža podtalnih organizacij, vzniklih ob izginotju ženske; ali pa recimo korejsko **Požiganje** (Beoning, 2018, Chang-dong Lee), ki v izginotje ženske prek ljubezenskega trikotnika vpelje razredne tenzije, obenem pa fantazmatskost ženske stalno ruši s poudarjeno čudašnostjo, s čimer ruši tudi poskuse, da bi se vzpostavila kot zgolj misteriozni in fascinantni objekt želje. Prav *Požiganje* obrne marsikateri stereotip, saj se ženska že na začetku polasti otrplega in pasivnega protagonista; morda bi lahko filmu očitali kvečjemu to, da je ženska v končni fazi le objekt razredne tenzije med dvema moškima, korejskim velikim Gatsbyjem in delavcem, ki ima pisateljske aspiracije. Potem so tu še Lyncheve **Notranje zadeve** (Inland Empire, 2006, David Lynch), ki so prava filmska lekcija o tem, kako izenačitev realnosti in fikcije ne pomeni brezpomenskosti vsega, ampak nas, nasprotno, opozori prav na moč fikcije v konstruiranju realnosti, saj realno fikcije vztraja onkraj režiserjevega klica, ki naznanja konec prizora in tudi snemanja. Moč fikcije moramo torej prepoznati v mentalnih shemah, ki jih generira s svojimi tropi, in paradoksnostu prav postmodernistične tehnike kličejo k določeni odgovornosti, ki pa je *Under the Silver Lake* ne prepozna.

Under the Silver Lake sicer pride do meja svojih koordinat, a se zdi, da niti ne zna prelomiti z njimi: ko pride preblizu fantazmatski ženski, se vrnejo cimri; ko ga druga ženska pozove k seksu, omedli; ko v enem boljših prizorov filma Sam spozna pisca vseh popularnih komadov njegove mladosti in mladosti njegovih staršev, avtorja Nirvanine uporniško-potrošniške himne in »I Love Rock'n'Roll« Joan Jett, se njegov svet prav tako kmalu vrne v točko nič; ko spozna, da je Sarah dokončno in večno nedostopna, se zopet zloži po tleh. Imamo torej kar nekaj trenutkov, ko bi bila mogoča zareza, ko Sam pride do konca nekega polja, ko bi se moral svet po tem radikalno

spremeniti, a film ne zna misliti sveta onkraj njegovega konca in tako Sama vedno vrne na izhodiščno točko, ga nekako *reboota*; nič, kar se mu zgodi, nima tako radikalnih posledic, da bi razbilo njegove trenutne koordinate. Čeprav lahko film to še tako prikazuje kot reprezentacijo določene generacije in njene miselnega okvira (dogaja se na začetku desetletja, predvidoma leta 2011), je njegov problem ravno v privzetju logike, da bo tudi sam zgolj reprezentacija realnosti, s čimer se še enkrat izneveri logiki, ki jo vpeljuje s svojo metafiktionalnostjo.

Film misli, da prebije okvir, če Sam v svetu teorije zarote doživi deziluzijo in spozna, da se avtorjem skladb ne sanja, o čem govorijo njihovi komadi, da se celo tekstopisec ne sanja, o čem govorijo njihovi komadi; film misli, da prebije okvir, če Sam na daljavo doživi dokončen zlom s svojim idealiziranim romantičnim objektom – a v svojih dveh urah in pol večkrat ponovi isto in bolj kot na prebijanje okvira drsi v slabo neskončnost, v postmodernistični *myse-en-abyeme*, iz katerega ne vidi izhoda. Tako film na koncu sproducira samo en razočaran »meh«; morda niti ni hotel vsega tega, kar mu očitamo, a to danes ne more biti več opravičilo. V njegovem ozadju se kažejo teme, kot je izguba službe, denarja in stanovanja sredi hollywoodskega blišča, do potencialne prostitucije njegove *pixie femme fatale*, a vse te antagonizme gladko ignorira. To je realno, ki bi radikalno poseglo v postmodernistično citatnost, a *Under the Silver Lake* oblebdi nekje v postironiji, kjer mu ni povsem jasno, ali hoče biti na strani ironije ali iskrenosti – ker ne izbere svoje pozicije, je tudi ne more izpeljati do bolj radikalnega zaključka.

SLON, KI SEDI PRI MIRU

OSKAR BAN BREJC

Slon v neostrini

Poznavanje konteksta, v katerem je nastal film **Slon, ki sedi pri miru** (Da xiang xi di er zuo, 2018), in osebne zgodbe njegovega režiserja, Hu Boja, lahko gledalca zapelje v prepričanje, da je Hu Bo **Mož, ki je pustil svojo oporoko na filmu** (Tôkyô sensô sengo hiwa, Nagisa Oshima, 1970). 230-minutna epopeja brez toplih barvnih odtenkov je fatalistična pripoved o svetu brezciljnega izživljanja, grobosti, samomora, laganja in

prelaganja krivde. Po zadnjem prizoru se pojavi fotografija režiserja z letnicama njegovega rojstva in smrti pod njo. Dejstvo, da je Hu Bo naredil samomor kmalu po koncu postprodukcije *Slona*, je vpisano v sam film, kakor da bi bila režiserjeva smrt z njim vzročno-posledično povezana. V tem kontekstu moramo razumeti številne recenzije, ki interpretirajo Hujev film kot samoizpoveden, kot nekakšen testament ali celo poslovilno pismo; prav tako v tem smislu lahko razumemo politične interpretacije filma, ki vidijo v njem prikaz brezupnega življenja na Kitajskem, Hujev samomor pa skoraj kot politično gesto, podobno samomoru Jana Palacha v Pragi leta 1969 (pisatelj Shian Tan prepozna celo direktno povezavo med Hujevim samomorom in obširno raziskavo o kakovosti življenja režiserjev na Kitajskem, ki je dala strahovite rezultate)³.

Nobenega dvoma ni, da je *Slon* izraz globoke nesreče in brezupa, ki deluje na trenutke skoraj deklarativno in mučeniško. A kritike, ki se delijo na pritrjujoče in zavračajoče na podlagi (ne)prepričljivosti zgodbe, spregledajo ključne formalne posebnosti, zaradi katerih Hujev film izstopa. Najbolj neposredno opazna posebnost *Slona* je njegova ekstremna dolžina; a prav dolžina – najverjetnejši vzrok, da je bil film v veliko državah (tudi pri nas, saj ga nismo videli v kinu niti se o njem ni pisalo) povsem spregledan – je predpogoj za njegov učinek. Ko je glavni igralec Zhang Yu po branju scenarija vprašal režiserja, kako dolg film namerava posneti, mu je ta odgovoril: »Med 230 in 240 minut.«⁴ Dvome o dolžini so imeli seveda tudi producenti, ki so od Huja zahtevali, da dolžino filma prepolovi. A dolžina treh ur in petdesetih minut je ostala trmasto nespremenjena – Hujevo obsesivno podrobno napovedano trajanje filma, ki je bilo pri ustvarjanju ključno že od začetka, je bilo torej udejanjeno na minuto natančno. Verjetno bi bila dvourna verzija filma uspešnejša na festivalih in med gledalci, a bi s krajšanjem izgubila svojo ključno lastnost: terjanje oziroma nekakšno parazitsko zahtevo po času – po skoraj šestini gledalčevega dne. Odljudnost filma, ki so se je producenti in igralec Zhang Yu pri *Slonu* bali, je Hujev prvi in najbolj visceralen režijski prijem.

Samomor prijatelja, prerivanje, ki po nesreči povzroči smrtni padec srednješolca, in smrt psa so dogodki, ki izzovejo zaplet; kot v zbirki spretno prepletenih kratkih zgodb se štirje protagonisti filma vedé ali nevede, namerno ali nenamerno pojavljajo v življenjih drugega in izginjajo iz njih.

3 Dostopno na: <https://www.guernicamag.com/how-to-suffer-well-depression-sitting-still/>.

4 Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Q91x4EQjg>.



A dogodki v filmu – čeprav posneti in odigrani s popolno resnostjo in usodnostjo – dobijo dodaten pomen in predvsem nov učinek skozi Hujev samosvoj pristop k filmski podobi. V *Slonu* lahko prostor razdelimo tridelno: prvi kategoriji sta nedvoumni in že velikokrat videni – gre za izostren del polja in zunanost polja. A Hu Bo skozi ves film uporablja leče z izrazito majhno globino polja, ki povzročijo vznik tretje vrste prostora: gre za neoster prostor okoli izostrenih likov. Majhna globina polja v filmu ni nič novega, a Hu Bo jo uporabi povsem nepričakovano in eksperimentalno.

David Bordwell o montaži dialoga pravi: »Montaža plan/kontraplan pomaga prikriti naracijo z ustvarjanjem občutka, da ni noben pomemben scenski prostor izpuščen.«⁵ Ker je *Slon* posnet izključno z ekstremno dolgimi kadri in je edini rez znotraj sekvence (samo en v vsem filmu) izraziti skok čez os (ne pa rez v skladu s pravili kontinuitete), lahko razumemo Hujev pristop k montaži kot nasprotje plan/kontraplan montažni konvenciji. Če dolg kader tradicionalno razumemo kot temelj realističnega pristopa k filmu, se od bazinovskega realizma Hu Bo povsem ogradi z uporabo majhne globine polja. Če je po Bazinu globina polja podelila kameri možnost, da zajame svet bolje od človeškega očesa in dopusti gledalcu, da svobodno izbira med deli podobe, je Hu Bojev pristop nasproten. Zaradi redkih rezov dobi reprezentirani prostor neko stopnjo realistične avtonomije, a ključne informacije za razumevanje dogajanja ostanejo pogosto v neostri, v stiliziranem prostoru *bokeh* efekta. Prav prostor neostrine dobi v filmu ključni pomen, saj se v njem pogosto znajdejo ne le okolica in pokrajina, ampak tudi liki. Sekvence z dialogom brez rezov, v katerih je oster le en govorec, naredijo drugega, neostrega govorca nekako nedoločljivega, včasih neprepoznavnega. Po jezikovni

analogiji bi lahko rekli, da je like v neostri potemtakem nemogoče opredeliti s kakršnimkoli pridevnikom, saj so njihove lastnosti povzete in predrugačene v nič več kot neko gibljivo obliko, liso. Neostri liki postanejo nekakšni »možje brez posebnosti«. V tem smislu so vsi liki in okolje v neostrem prostoru v nekakšnem limbu, ki se razteza med neproblematično določljivima *izostrenim poljem* in *zunanjostjo polja*. Če liki zunaj štirih robov kadra (zunaj polja) konvencionalno obstajajo enako kot tedaj, ko so znotraj teh štirih robov (v polju), pa gre pri neostrem prostoru za ontološko drugačen prostor od izostrenega dela kadra in zunanosti polja (njegovega nasprotja, ki pa mu je ontološko vendarle komplementarno). Neizostreni prostor tako *obstaja*, ampak je neopredeljiv, obenem ekspliciten, ker je viden, in impliciten, ker ni razberljiv.⁶

S tem postanejo očitne številne možne zgodbene razlage tega prijema: če »videti« metaforično pomeni razumeti, »nezmožnost videti« svojega sogovorca pomeni nezmožnost vživeti se vanj in čutiti empatijo do njega. Dokončno zbanalizirano branje tega učinka bi morda trdilo, da liki pravzaprav niso na »isti valovni dolžini« ali kaj podobnega. A zdi se, da je učinek bolj zanimiv na formalni ravni, kjer pomeni odmik od bazinovskega realizma in Kracauerjeve »osvoboditve fizične realnosti«. Prej bi lahko neostri prostor povezali z Brechtovim potujitvenim učinkom, saj je prostor neostrine očitna posledica delovanja kamere in potemtakem pomeni deziluzijo in razkrivanje »realistične« filmske podobe kot v svojem temelju *nerealistične*; a mislim, da je tudi to branje preveč direktno, saj mnogo kritikov posebnosti neostrega prostora preprosto ne opazi oziroma ga ne omenja kot pomembnega. Če torej precej očitna potujitev v filmu ni nujno

5 Bordwell, David. *Narration in Fiction Film*. str. 111.

6 Pri tem seveda ne gre za poskus splošnega teoretiziranja neizostrenega prostora v filmu, ampak za analizo njegove specifične uporabe.

razumljena kot taka, lahko uporaba neostrega prostora zbudi vprašanje, ali je filmska kamera v *Slonu* sploh zmožna resničnega potujitvenega efekta ter posledično subverzivnega in prebuditvenega delovanja.

Drugi ključni prijem, ki ga Hu Bo uporabi poleg neostre trine, je ritem filma. S tem seveda ne mislim le ekstremne dolžine ali posameznih kadrov-sekvenc znotraj filma, temveč hipnotični ritem, ki se porodi iz svojevrstnega odnosa med dolgimi kadri in umirjenim ter enotnim gibanjem kamere. Kljub nekaterim potencialno vizualno atraktivnim dogodkom v filmu (npr. padec po stopnicah, boj med dvema psoma in lastnikom itd.), so te vizualne atrakcije vedno zapisane zunanjosti polja; čeprav gre gotovo tudi za povsem praktično rešitev (snemanje resničnega boja psov ali resničnega padca po stopnicah bi bilo v večminutnih neprekinjenih sekvencah zelo zapleteno), je odločno osredotočanje kamere na obraze protagonistov v teh prizorih tudi vsebinsko povsem primerno. V teh prizorih postane enakomerno gibanje kamere še toliko bolj evidentno, saj je sopostavljeno hitrim in agresivnim gibom likov pred kamero. Kamera ostane neprizadeto osredotočena na obraz protagonista, ne glede na to, kaj grozljivega se dogaja tik pred njim. Tudi neodzivnost kamere na grozote bi lahko razlagali zgodbeno kot brezkompromisno anti-empatijo sveta (kamere) do protagonistov. A pomembnejši učinek ima ritem enakomernega gibanja kamere, ki deluje skozi ves film tako umerjeno, kot da bi se direktor fotografije in snemalec Chao Fan premikal ob tiktakanju metronoma.

Umirjeno nihanje lahko prepoznamo tako znotraj sekvence v gibanju kamere kot v Hujevem principu nizanja sekvenc. Podobno repetitivno ritmično strukturo ima namreč širši ustroj filma, kjer določenemu številu sekvenc z dialogom sledi sekvenca z nediegetsko glasbo banda Hualun. Ključna za hipnotičnost filma je prav ta repetitivna – na neki način ciklična – izmenjava sekvenc z dialogom s sekvencami z nediegetsko glasbo. Tako zabrede film v največjo nevarnost v drugi polovici, ko postane nediegetska glasba opazno pogostejša kot prej; s tem za nekaj časa izgubi dotedanji učinek oddiha, ki ga je predstavljala sprva, in postane zaradi svoje inflacije površen način psihologizacije filmskih likov. A čeprav ta napaka v ritmu v sicer izjemno enotnem filmu eklatantno izstopa, se repetitivno razmerje sekvenc z dialogom in nediegetsko glasbo kmalu spet vzpostavi.

Slon je film z napakami in na trenutke hudimi neenotnostmi, ki pa ga rešijo velikopotezne in suvereno izpeljane režijske ideje; te delajo film bolj zanimiv kot le njegova zgodba.

A YELLOW ANIMAL

VERONIKA ZAKONJŠEK

Transkontinentalna odisejada iskanja identitete

A Yellow Animal (Un animal amarelo, 2020), ki ga je v tekmovalnem programu 49. rotterdamskega filmskega festivala predstavil Felipe Bragança, je melanholična tropska pravljica o ubožošanem režiserju Fernandu, ki se v iskanju samega sebe in zasledovanju duhov brazilske kolonialne preteklosti odpravi na vihravo popotovanje preko Brazilije, Mozambika in Portugalske. Gre za transkontinentalno filmsko odisejado, ki se igrivo prepleta z elementi magičnega realizma ter s preizpraševanjem brazilske identitete. Bragança se brez zadržkov dotika tudi temačne zgodovine svoje države in njene razburkane politične sedanosti, ki pa jo, osredotočen na transcendentalno pot v globine in razsežnosti brazilskega porekla, vseskozi pušča tik zunaj našega vidnega polja – v zvočnem ozadju gostilniških pogovorov, televizijskih prenosov in večernih ulic Ria de Janeira.

Brazilija; ta kulturno-politično razklana država, polna travm preteklosti in hibridnih rasnih identitet, ki nihajo med koreninami domorodcev, potomci afriških sužnjev – največje afriške diaspore na svetu – in belskih kolonizatorjev, se že od samega začetka filma postavlja predvsem v razmerju do Mozambika, od koder je vse do ukinitve suženjstva leta 1888 potekala portugalska trgovina z ljudmi. A





kljub uradni ukinitvi so na začetku 20. stoletja iz odročnih afriških vasic še naprej ugrabljali mozambiško prebivalstvo in ga odvažali v Brazilijo. Takšna usoda doleti tudi dečka, ki ga bežno spoznamo preko *stop-motion* animacije iz lutk in plastelina, ko ga na tragični transatlantski poti spremlja prav poseben sopotnik, t. i. afriški duh, imenovan rumena žival. Ko dečkovo kost leta pozneje najde Fernandov dedek, jo v prepričanju, da ga ščiti pred sužnjelastniškimi grehi preteklosti, začne nositi okoli pasu; magično kost, ki jo spremlja prezenca dečkovega afriškega duha, pa ob svoji smrti zapusti Fernando, s čimer breme belske kolonialne zgodovine prenese na ramena svojega mladega potomca.

Zgodbo Fernanda in njegovega sebično pohlepnega dedka nam z glasom v *offu* opisuje mozambiška ženska, ki s perspektive dekolonizirane afriške identitete brez olepšav predstavlja krvav zgodovinski kontekst nastanka Brazilije in njene nikoli končane zgodovine: »*Res misliš, da te bo film rešil pred breznom življenja v državi, ki je zaslužila pet milijonov ljudi in iz teles domorodcev iztrgala deset milijonov duš?*« ženska s poetično melanholičnim glasom, ki je v popolnem nasprotju s težo spregovorjenih besed, sprašuje Fernanda. Ta v več aspektih predstavlja alter ego režiserja, ki vprašanje o smislu svoje umetnosti bržkone hkrati postavlja tudi same-mu sebi. »*Sploh tebe, brazilskega belca brez porekla in identitete; sina in vnuka prikritih ugrabitev in posilstev,*« nadaljuje njen glas, medtem ko se Fernando na domačem balkonu, obsijan s poletnim soncem, zvija v objemu »rumene živali« – kosmate rjavorumene prezence, ki spominja na bolgarski kukeri.

Kot že mnogi pirati pred njim se Fernando, hrepeneč po bogastvu in veličini, po propadu svojega filmskega projekta odpravi v odročno rudarsko vasico – rodni kraj afriškega duha, odločen, da tam najde zakopano bogastvo. A z vstopom na ozemlje nekdanje portugalske kolonije začne tudi sam postajati vse bolj podoben belcem, ki so v hlepenju

po zlatu, dragih kamnih in rudninah državo izropali že pred njim. Pristane v mozambiškem mestu Beira, kjer se mu med ruševinami nekoč grandioznega portugalskega hotela pot končno prekrži z mozambiško žensko, katere glas je dotlej vodil filmsko pripoved. »*Delo kolonizatorja je končano, ko domorodca zlomi do točke, da ta glasno prizna belske vrednote kot superiorne. V teku dekolonizacije pa nekoč kolonizirane množice te vrednote žalijo, se iz njih norčujejo in jih izbruhaajo.*«⁷ V komični variaciji te misli je prikazan tudi trio mozambiške ženske in njenih sodelavcev, ki Fernanda pretkano zvabijo v umazane prekupčevalske posle. Če so belci še nedavno kolonizirali njihovo državo zaradi pohlepa po zemeljskih surovinah, film hudomušno obrne pripoved, ko kot (iz)vir dragih kamnov postavi njih same: dragulji, diamanti in rubini, ti neprecenljivi sadovi mozambiške zemlje, zaradi katerih so belci še nedavno ubijali, kradli, zaslužnjevali in si prisvajali ozemlja, namreč dobesedno izvirajo iz drobcev njihovih teles. Kot prava dekolonizirana telesa to belsko denarno vrednoto izbruhaajo oz. odvedejo iz svojih teles ter jo nato z nemalo cinične prezirljivosti – in s pomočjo naivnega Fernanda – v dekadentno-hedonističnem poglavju filma prodajajo pohlepnim lizbonskim kupcem, hrepenečim po starih časih portugalske prevlade in obvladovanja sveta.

Film del navdiha vsekakor črpa tudi iz gibanja tropicália, ki je z energičnim, osvobajajočim optimizmom preželo brazilsko umetnost poznih 60. let in skušalo iz rasne heterogenosti države ustvariti nov pogled na svet, rojen in transformiran iz krvavega konflikta preteklosti. A Felipe Bragança, katerega utopični upi o multikulturnem paradižu države so se z nedavnim vzponom politične desnice dokončno razblinili, s filmom *A Yellow Animal* ubere izrazito tragikomični preobrat, ki spretno išče ravnovesje med demoni preteklosti, hudomušnim cinizmom sedanjosti in žarkom upanja prihodnosti. Film nas v družbi moralno šibkega, patetičnega Fernanda odpelje na hedonistično, brezciljno potovanje, ki pa navsezadnje privede do katarzičnega spoznanja, da teži in posledicam zgodovine prednikov vendarle nikoli ne moremo povsem ubežati.

7 Frantz Fanon v *Colonialism and Animality: Anti-colonial perspectives in critical animal studies*. (ur. Kelly Struthers Monford in Chloe Taylor). 2020. Routledge: New York str. 3



Pogovor z Jurijem Medenom

Panevropskost brez zaščite

NACE ZAVRI

»Med vsemi umetnostmi je za nas najpomembnejši film,« so nenehno poudarjali boljševiki v letih po revolucijah 1917. Sovjetski ustvarjalci so Leninovo tezo jemali resno, še dosledneje pa so klic udejanjali v Socialistični federativni republiki Jugoslaviji, kjer je po kataklizmi druge svetovne vojne zadihal nov in nezamenljiv tip narodne kinematografije: *partizanski film*. Partizanarice, kot je kajpak samoumevno, pa niso nastajale le v specifičnem sektorju jugovzhodne Evrope, pač pa po vsej celini, onkraj hladnovojnih razmejitev. Jurij Meden je kurator ter vodja programskega oddelka v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, kjer se je od oktobra do decembra lani odvrtela retrospektiva *O partigiano! Panevropski partizanski film*. Meden nam je v intervjuju razjasnil, kako razumeti tovrstno transnacionalno zastavitev, kje v filmih locirati razpoznavne znake partizanstva (v nasprotju z angleško govorečimi spektakli) ter kaj pri vsem tem partizansko produkcijo družijo s paradigmatskim žanrom nekega drugega kontinenta: s hollywoodskim vesternom.



Jurij, če začneva pri zasnovi. Ne zanima me toliko, zakaj retrospektiva partizanaric tu in zdaj (v srednji Evropi leta 2019), pač pa – zakaj ne že prej? Menda je šlo na Dunaju za prvi filmski program tega tipa; kaj je kustosom in kinotekam preperečevalo, da se niso podobnega projekta lotili že zdavnaj?

Za začetek morava biti natančna: bolj ali manj obsežnih retrospektiv partizanskega filma je bilo zelo verjetno že na desetine, najbrž vsaj po ena v vsaki državi, ki se je nekoč ponašala s produkcijo partizanskega filma, pri čemer so bile vse te retrospektive nacionalno zamejene. Več manjših retrospektiv partizanskega filma je pripravila Slovenska kinoteka, s partizanskim filmom se je pred leti intenzivno ukvarjal Retrovizor

v sodelovanju z Delavsko-punkersko univerzo. Tisto, kar se je lani na Dunaju zgodilo prvič, je panevropska retrospektiva partizanskega filma, se pravi sopostavitev partizanske produkcije vseh držav, ki so se nekoč intenzivno posvečale tej motiviki. V odgovoru na vprašanje, zakaj se to ni zgodilo že prej, lahko seveda samo špekuliram, ampak najbrž gre



BITKA NA NERETVI (1969)

razloge iskati v dejstvu, da preprosto nihče ni bil nikoli dovolj temeljito seznanjen z mednarodno dimenzijo tega filmskega fenomena. Ključnega pomena za ta projekt je bilo sodelovanje z lokalnimi eksperti, in tukaj se je sistematično ponavljala ista zgodba: vrhunski ekspert za sovjetski partizanski film ni imel pojma o jugoslovanskem partizanskem filmu, vrhunski ekspert za jugoslovanski partizanski film ni videl nobenega češkoslovaškega ali pa poljskega partizanskega filma, vrhunska eksperta za italijanski in francoski partizanski film sta bila prepričana, da so partizanske filme snemali samo v Italiji in Franciji itd. Zdaj seveda rahlo pretiravam, ampak dejstvo je, da v letu dni priprav na to retrospektivo nisem naletel na enega samega poznavalca vseh res številnih evropskih nacionalnih produkcij partizanskega filma.

Če ostaneva pri pojmu panevropskosti: bi lahko to pripisali tudi samim filmom? Je mednarodna orientacija zgolj stvar izbora O partigiano! ali so jo na svoje načine (morda prek koprodukcij, tujega financiranja ali čezmejne izmenjave delavcev) izžarevale že posamezne partizanarice? »Komunistična partija Jugoslavije še naprej podpira načela internacionalizma,« trdi Richard Burton kot maršal Tito v Sutjeski (Stipe Delić, 1973) – toda ali so jih podpirali tudi filmarji?

Mednarodna orientacija retrospektive je bila skoraj izključno stvar izbora oziroma predmet želje, da bi se naposled sopostavile vse te raznolike nacionalne partizanske filmske produkcije. Razlog, zakaj lokalni eksperti pretežno niso imeli pojma o partizanskih produkcijah drugih lokalitet, gre iskati pretežno v tem, da so bile vse te produkcije obrnjene izrazito navznoter, namenjene skoraj izključno domači, narodni distribuciji. Kar se seveda lepo ujema s tezo, da je večina teh filmov predvsem na novo vzpostavljala zgodovinske mite o vzniku nekega junaškega naroda. Seveda je tudi ogromno mednarodnih elementov, ampak so vsi po vrsti izključno anekdotične izjeme, recimo to poudarjanje internacionalizma, ki ga omenjaš in ki ga poleg *Sutjeske* izreka zelo malo filmov. Celo izjemno bogata slovaška tradicija partizanskega filma je že od samih začetkov ob koncu štiridesetih let praviloma rada zamolčala sovjetsko intervencijo, čeprav je bila ta za slovaške partizane ključna. *Sutjeska* in *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969) sta bila redka primerka partizanskih filmov, ki sta bila namenoma poslana na tuje trge, tako kot je bila med drugo svetovno vojno izjemoma na ameriški trg poslana sijajna sovjetska *Mavrca* (Raduga, 1944, Mark Donskój), o kateri je potem bojda Franklin Roosevelt rekel, da se sovjetski partizani ne borijo samo za



ruske mame in otroke, ampak tudi za ameriške mame in otroke. Mednarodnih koprodukcij sicer praktično ni bilo, kot primer takšne izjemne in anekdotične mednarodne distribucije pa lahko omenim še neko skandinavsko situacijo. Med pripravo na retrospektivo sem odkril, da so bili jugoslovanski partizanski filmi popularni na Finskem v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kjer so v redni distribuciji predvajali vse živo, od akcionerjev Hajrudina Krvavca pa do počasnejših eposov tipa **Kozara** (Veljko Bulajić, 1962) in **Užička republika** (Užička republika, 1974, Žika Mitrović). In Finci so te filme gledali kot čisto eksploatacijo, v istem kontekstu, se pravi v istih kinodvoranah in iz katalogov istih distributerjev, ki so sicer na Finsko uvažali italijanske špagete in dansko erotiko. Za razliko od nas, Jugoslovancev, so Finci potem za vse te filmske kopije zelo lepo skrbeli, tako da precej odličnih 35-mm kopij jugoslovanskih filmov za našo retrospektivo ni prišlo iz Zagreba, Beograda ali Sarajeva, ampak iz Helsinkov.

Zdi se torej, da partizanarice niso bile nič kaj partizanske, vsaj glede vidika narodne samozagledanosti in umanjkanja kontinentalne solidarnosti. »Ko partizansko gibanje ohranja zgolj telurično in nacionalno razsežnost, kaj hitro zapade v 'fobični

nacionalizem',« pravi Gal Kirn prek kritike Carla Schmitta. Kaj, če sploh kaj, partizanarice ločuje od upodobitev zavezniških triumfov, ki jih je v povojnih kinematografijah vseh vrst in porekel na pretek? Se je partizanski (ali gverilski) duh kazal še kje drugje kot v izbiri motivike?

S takšnimi očitki zoper katerokoli odporniško gibanje in zoper film, ki to gibanje upodablja, lahko hitro zdrsnemo v moraliziranje, kakršnega omogoča varna distanca. Grajati partizanski film oziroma partizansko gibanje iz te perspektive je približno tako, kot če bi pretepenim udeležencem pohoda v Selmi leta 1965 očital samozagledanost in deklarirano umanjkanje pan-kontinentalne solidarnosti z istočasnimi osvobodilnimi gibanji subsaharske Afrike. V prevladujoči povojni obrnjenosti na domače tržišče je partizanski film odseval dejansko avtarkijo večine partizanskih gibanj, ki so se morala v trenutkih odločitve znajti predvsem sama in se v prvi vrsti utemeljiti na telurični in nacionalni razsežnosti. Kontinentalna solidarnost pa se seveda najlepše artikulira v preprostem dejstvu prepoznanja skupnega sovražnika, četudi nimaš jasno izdelane teoretske podlage odpora ali pa mogoče celo zavedanja, da v svojem odporu nisi osamljen. Razliko med nekim, kot sam praviš, zavezniškim triumfom in partizanskim filmom pa smo vpeljali prek štirih kriterijev. Kot prvo smo na program retrospektive



umestili samo filmske produkcije držav, ki so imele same neposredno izkušnjo z okupacijo in odporniškim gibanjem. Se pravi, da so odpadli vsi zavezniški (beri: britanski in ameriški) studijski spektakli, ki so v duhu hladne vojne in liberalizma slavili skoraj izključno francoske partizane. Kot drugo je moralo biti to odporniško gibanje samoniklo, v resnici in na filmu, zato so recimo odpadli vsi norveški partizanski filmi, kjer so partizanski odpor v glavnem podžigali zavezniški komandosi. Kot tretje je moralo biti odporniško gibanje oboroženo, tako da je odpadla večina danskih in nizozemskih filmov, ker so se tam v golih nižinah med okupacijo šli predvsem mehke oblike odpora. In naposled smo se povsem tendenciozno odločili, da je moralo biti to odporniško gibanje antifašistično, kar pomeni, da so odpadli vsi sijajni finski partizanski filmi, ker so se finski partizani pač bojevali proti Sovjetom. Ni nas motilo, da se nekatera odporniška gibanja niso tudi sama dejansko poimenovala za partizanska (recimo poljska), važni so bili ti štirje kriteriji, pa seveda zavedanje, da partizanski film ni žanr, ampak da gre za motiviko.

Partizanarice so pogosto vzporejali s hollywoodskim vesternom. Sam nekeje zapišeš, da je bil partizanski film, natanko tako kot njegov ameriški kontrapunkt, »že davno oklican za mrtvega«. Toda mrtvi ne umirajo; vestern še vedno obstaja, četudi v skromnejši kapaciteti ter predrugačen. Kaj se je s partizansko kinematografijo zgodilo po letih '89/'91? Ko je takrat



SUTJESKA (1973)

(oziroma že kako leto poprej) zamrla – ali so se njene energije kanalizirale kam drugam? Vemo, da podob vojne v postjugoslovanskem filmu ne manjka, čeprav o kakšnem partizanstvu ali progresivnosti tu težje govorimo.

Na to vprašanje smo pred leti že odgovarjali pri Retrovizorju, kjer smo paralele med partizanskim filmom (ki smo ga takrat še opredeljevali za žanr) in vesternom povlekli takole: kjer je bil vestern medigra konstitutivnega žanra zgodovine filma s konstitucijo zgodovine same, je vojni film, ki mu pripada partizanarica, ena njegovih čistejših oblik, lahko hrbtna plat vsakega filma, nič več in nič manj kot »bojišča«, kakor v **Norem Pierrotu** (Pierrot le fou, 1965, Jean-Luc Godard) pribije Samuel Fuller. Na splošno so paralele med nekoč paradnima žanroma Zahoda in Vzhoda preveč mikavne, da bi se jim izognili kot iztočnicam. Tako kot vestern, po Bazinu »prvinski ameriški žanr«, lahko tudi partizanarica obvelja za prvinski jugoslovanski (mnogo bolj kot, denimo, sovjetski) žanr. Tako kot vestern tudi partizanarica že dolgo velja za mrtvo. Tako kot vestern je tudi partizanarico pokopala revizija zgodovine, ki se, vsaj na videz, pomika proč od ideoloških poenostavitev. Tako kot vestern tudi partizanarica proizvaja in utrjuje mite, tke pripoved o formiranju skupnosti. Tako kot vestern je tudi partizanarica čvrsto zasajena v pejsaž konkretne pokrajine, zemlje, ki jo je treba ukrotiti ali osvoboditi. In tako kot vestern je tudi partizanarico ob približno istem času doletela skoraj identična evolucija v bistvenem preskoku, ko se klasična oblika žanra (Bulajić) po eni strani podvrže ideološkemu premisleku in začne brati kot revizija žanra (Pavlović), po drugi strani pa, tako kot italovestern, skrene v poudarjanje spektakelskih elementov in postane špaget (Krvavac). In naposled: po letih '89/'91 gre partizanski film v hosto, kjer preži še danes.

Žanrski cikli v jugoslovanskem partizanskem filmu

PETER STANKOVIĆ

Po koncu druge svetovne vojne so začeli v številnih državah snemati filme o medvojnih odporniških – partizanskih – gibanjih. Ti filmi so bili še posebej pomembni v socialistični Jugoslaviji, saj je nova oblast izšla neposredno iz partizanskega gibanja. Kljub očitni ideološki funkciji legitimacije novega družbenega reda, ki je bila značilna za jugoslovanski partizanski film, pa velja poudariti, da je to heterogen filmski žanr, ki se je od primarne ideološke funkcije neredko tudi oddaljeval. Da bi vso kompleksnost jugoslovanskega partizanskega filma lažje razumeli, bomo v nadaljevanju to kinematografijo poskusili interpretirati v navezi s teorijo žanrov. V filmski teoriji namreč velja, da se žanri praviloma razvijajo, torej je dobro, če jih razumemo v tem njihovem dinamičnem kontekstu.

Žanrski cikli

Med raziskovalci filmskih žanrov se je uveljavilo prepričanje, da gredo filmski žanri običajno skozi štiri faze (cikle). Prvi je t. i. *primitivni cikel*. Tu filmski avtorji eksperimentirajo z različnimi slogovnimi in vsebinskimi konvencijami in jih povezujejo v novo celoto (žanr), pri čemer ni nepomembno, da so filmi, ki nastajajo v tem okviru, razmeroma preprosti oziroma naivni (dasiravno zaradi svoje novosti hkrati tudi emocionalno prepričljivi). V tej fazi se torej oblikujejo ključne značilnosti žanra. *Klasični cikel*, ki sledi, te značilnosti zaokroži in nadgradi: oblikujejo se standardizirane slogovne in vsebinske prvine, ki jih občinstvo pričakuje od tovrstnih filmov, te prvine pa so zdaj tudi že zelo elaborirane. Za klasični cikel sta tako značilna slogovno bogastvo in uravnoteženost pripovednih elementov, to pa je tudi obdobje največje popularnosti žanra. *Revizionistični cikel* predstavlja obdobje, ko se začnejo filmi oddaljevati od uveljavljenih žanrskih konvencij oziroma jih začnejo kritično prevpraševati. Film

bolj abstraktni, simbolistični in ambivalentni, predvsem pa niso več tako zelo prepričani v še pred kratkim samoumevne vrednote žanra. Pogosto je tudi ironično distanciranje tako od slogovnih konvencij kot od vsebinskih okvirov klasičnega cikla. Čisto na koncu je *parodični cikel*, kjer so uveljavljene konvencije prenapihnjene oziroma pretirano stilizirane (over-stylized), kar deluje komično in postavlja nekoč tako zelo samoumeven simbolni univerzum žanra pod vprašaj.

Ključno pri tem je, da s parodičnim ciklom razvoja žanra ni nujno konec: lahko se spet pojavi klasični cikel ali pa mešanice različnih ciklov. Vse to omenjamo, ker gre za zanimiv – nikakor pa ne edini možen ali pomemben – okvir, s pomočjo katerega je mogoče analizirati razvoj jugoslovanskega partizanskega filma. V nadaljevanju bomo tako videli, da ta kinematografija razmeroma lepo sledi ravno omenjeni logiki razvoja filmskih žanrov, čeprav neogibno s serijo posebnosti, med katerimi je prav gotovo ključno, da najbolj uspešen cikel ni bil klasični pač pa nekaj, kar bi lahko imenovali *revival* primitivnega cikla.

Partizanski film iz druge polovice štiridesetih let: primitivni cikel

Jugoslovanska kinematografija se je po koncu druge svetovne vojne v primerjavi s predvojnimi poskusi hitro razvila. Glavni razlog za to je bilo leninovsko prepričanje, ki ga je prevzela tudi Komunistična partija Jugoslavije, da je film spričo svojih propagandnih potencialov najpomembnejša od vseh umetniških zvrsti. Nova oblast je tako že takoj po osvoboditvi začela z velikopoteznimi vlaganji v filmsko industrijo, ki so med drugim vključevala izgradnjo velikega filmskega mesta (Filmski grad) na Košutnjaku pri Beogradu, osnovanje filmskih studiev po republikah, ustanovitev



filmskih šol, vzpostavitev resnega filmskega mesečnika Film, opremljanje in izgradnjo številnih kinodvoran ipd.

Prvi celovečerni filmi, ki so prišli iz jugoslovanskih studiev po vojni, so bili brez izjeme partizanski. V času povojne izgradnje novega socialističnega sistema, utemeljenega na partizanski zmagi med vojno, zelo drugače verjetno niti ni moglo biti, toda prvi jugoslovanski povojni film, koprodukcija s Sovjeti, ki naj bi jugoslovanske filmarje šele naučili snemati filme, **V gorah Jugoslavije** (U planinama Jugoslavije, 1946, Abram Matvejevič Room), je bil prava polomija. Le nekoliko bolje sta jo odnesla prva popolnoma »domača« izdelka, srbska **Slavica** (1947, Vjekoslav Afrić) in hrvaški **Živelo bo to ljudstvo** (Živjet će ovaj narod, 1947, Nikola Popović) (glej Škrabalo, 1998: 159–165). Oba sta med občinstvom sicer doživela razmeroma naklonjen sprejem, toda filmska kritika ni mogla spregledati njune vsebinske naivnosti in tehnične okornosti. Nekaj optimizma je zavelo po uspehu filmsko nekoliko prepričljivejšega prvega slovenskega partizanskega poskusa, filma **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic), a tudi ta optimizem se je hitro polegel, saj je bil naslednji Štigličev

partizanski film, **Trst** (1950), kljub veliki investiciji in prizadevanjem (film so snemali celih 137 dni), izrazit neuspeh. Ker je bil torej izplen iz obsežnih državnih vlaganj v filmsko industrijo razmeroma majhen, se je jugoslovanska država že na začetku petdesetih let začela umikati iz svoje najprej zelo velikodušno zastavljene pokroviteljske vloge.

Za partizanske filme tega obdobja je značilno, da svojo formo šele iščejo oziroma jo sestavljajo iz različnih drugih že obstoječih slogov. Najpomembnejši od teh je bil socialistični realizem, jugoslovansko povojno kinematografijo pa lahko posledično razumemo kot primitivni cikel, saj je ni zaznamovalo zgolj iskanje žanrskih konvencij, pač pa še ena pomembna značilnost tega cikla: emocionalna intenzivnost in prepričljivost. Barbara Zorman socialistični realizem v literaturi opredeljuje z značilnostmi, kot so patos graditve novega družbenega reda, popoln optimizem, ki ga ne sme skaliti niti trohica nesoglasja, človek, ki ne doživlja odtujitve (dezalienirani človek), klasična kontinuirana, k akciji usmerjena narativna zgradba, poveličevanje proizvodnega dela, nezaželenost poglobljanja v psihične procese, prepredanje

tekstov s političnimi parolami, odsotnost ironije, srečen konec zgodb in pedagoška vloga literatov (Zorman, 2007: 27). Popolno prevlado načel te estetike v prvih jugoslovanskih partizanskih filmih je mogoče pojasniti najprej z vplivom sovjetske kulturne politike, po resoluciji informbiroja leta 1948 pa je Jugoslavija še nekaj časa poskušala dokazati svojo komunistično pravovernost, med drugim prav z doslednim vztrajanjem pri načelih socialističnega realizma.

Petdeseta leta: producerska kinematografija in klasični cikel

Ko je jugoslovanska oblast ugotovila, da domača kinematografija ne upravičuje velikih vlaganj, je svojo podporo domačim studiem hitro omejila. Ob upoštevanju delavskega samoupravljanja je tako celotno področje doletela velika reorganizacija, ki jo je dokončno potrdil Osnovni zakon o filmu iz leta 1956. Ta je zahteval ločitev producerskih enot od tehničnih baz, pri čemer so bile slednje v celoti prepuščene preživetju na trgu. Studiem je denar za projekte sicer še vedno zagotavljal državni proračun, toda vsote so bile manjše, predvsem pa odvisne od uspeha filmov pri občinstvu (Škrabalo, 1998: 225).

Producerska kinematografija, kakor mnogi spričo prenosa odgovornosti od države k producentom imenujejo to obdobje jugoslovanske filmske zgodovine, je veliko prispevala h konsolidaciji republiških kinematografij, ustalitvi proizvodnje in vzpostavitvi vsaj približnih standardov kakovosti. Toda prepuščanje producentov trgu je republiške kinematografije hkrati sililo v brezobziren komercializem (financiranje je bilo odvisno od uspeha), ki je s svojimi zahtevami po

komunikativnosti močno dušil razvoj umetniških potencialov jugoslovanskega filma. V tem obdobju je posledično nastalo veliko kiča, čeprav je res, da je umikanje države filmskim ustvarjalcem hkrati omogočilo tudi več svobode pri delu.

Partizanski filmi tega obdobja se pojavljajo pretežno v kategorijah akcijsko-pustolovskih in realističnih filmov. Med prvimi je najpomembnejše delo srbskega režiserja Živorada (Žike) Mitrovića, ki je z uporabi stilističnih in formalnih prijemov, značilnih za hollywoodske vesterne, močno prispeval k večji dinamičnosti in izrazni gibkosti, s tem pa tudi popularnosti jugoslovanskih partizanskih filmov. Med njegovimi napetimi in tehnično lepo izdelanimi filmi o partizanskem junaštvu sta najbolj znana **Odred doktorja M** (Ešalon Doktorja M, 1955) in **Kapetan Leši** (1960), ki obravnavata partizanski boj proti balistom (albanskim fašistom na Kosovu), ter prav tako uspešen akcijski spektakel **Signali nad mestom** (Signali nad gradom, 1960). Na strani resnejših filmskih raziskovanj v okvirih realistične estetike je mogoče izpostaviti filme **Veliki in mali** (Veliki i mali, 1956) in **Sam** (1959) Vladimirja Pogačiča, **Deveti krog** (Deveti krug, 1960) Franceta Štiglica, **Ne obračaj se, sinko** (Ne okreči se, sine, 1956) Branka Bauerja ter **Partizanske pripovedi** (Partizanske priče, 1960) Stoleta Jankovića. Pogačičeva filma odlikuje psihološki realizem, *Deveti krog* in *Ne obračaj se, sinko* sta filmsko gibka prikaza paranoičnega vzdušja v okupiranem mestu (oba sta postavljena v Zagreb), v *Partizanskih pripovedih* pa režiser, ki je bil sam partizan vse od začetka vojne, s svojim nesentimentalnim prikazom resničnega izkustva v partizanskih enotah celo eksplicitno izziva idealizirajoče podobe partizanstva. V tej povezavi so zanimivi tudi partizanski filmi, ki so nastali v tem obdobju v Sloveniji. Medtem ko so **Trenutki odločitve** (1955, František Čap) presenetljivo pogumen poziv k narodni spravi, sta **Dolina miru** (1956, France Štiglic) in **Kala** (1957, Andrej Hieng in Krešo Golik) napol abstraktni simbolistični meditaciji o nesmislu vojne, tako da je kot razmeroma konvencionalen slovenski partizanski film iz tega obdobja mogoče označiti zgolj **Dobri stari pianino** (1958, France Kosmač).

Ključno pri vsem skupaj je, da se je jugoslovanska partizanska kinematografija kljub umiku oblasti iz filmske proizvodnje (ali pa ravno zaradi njega) konsolidirala v koherenten, a hkrati raznolik in bogat filmski žanr. V skladu s tem lahko to obdobje označimo kot klasični cikel, o čemer navsezadnje priča tudi podrobnost, da se je jugoslovanska partizanska kinematografija šestdesetih let, ko se je poskusila odtrgati od uveljavljenih pripovednih in ideoloških okvirov, trgala zlasti od filmov petdesetih let.

DOLINA MIRU (1956)





Avtorski partizanski film v šestdesetih letih: revizionistični cikel

V šestdesetih letih se je v Jugoslaviji razmahnil avtorski film. To se je zgodilo pod močnim vplivom francoskega novega vala in uspehov velikih režiserjev evropskega umetniškega filma, čeprav je bil neposredni povod za premik v avtorske vode zlasti naraščajoče nezadovoljstvo s komercialističnimi ekscesi producentske kinematografije (Škrabalo, 1998: 315). Pod vplivom zahtev poznavalcev, filmskih delavcev, kritikov in ne nazadnje občinstva so producenti začeli investirati v resnejše, umetniško domišljene filme, pri čemer se je filmska skupnost za izkazano zaupanje oddolžila s serijo kakovostnih del, ki so Jugoslavijo že v nekaj letih postavila v evropsko filmsko prvo ligo. Od vsega posnetega je v tujini najbolj odmeval srbski *novi film*, a tudi po drugih republikah so se razbohotili pogumni avtorski izrazi, modernistična iskanja in – ne nazadnje – elementi družbene kritike.

V bolj umetniške vode se je nagnil tudi partizanski film. Še posebej pri celovečercih, ki so bili narejeni v duhu srbskega novega filma (za katerega so bile značilne kritične obravnave t. i. *savremenih tema* (sodobnih tem)), je mogoče zaslediti

tudi precej kritik partijskega enoumja in pristranskih obravnav medvojnega dogajanja, toda filme, ki so se oddaljevali od uveljavljenih praks poenostavljajočega poveljevanja partizanskega boja, so snemali tudi v drugih republikah.

Med ključnimi deli tega obdobja je prav gotovo **Tri** (1965) Aleksandra Petrovića. Gre za razmeroma abstraktno pripoved o treh vojnih izkustvih navadnega partizana, pri čemer vsako od teh diskretno opozarja na moralne dileme, do katerih neogibno prihaja v vojni. **Jutro** (1967) Puriše Đorđevića je zanimiva kombinacija liričnih in ironičnih elementov, ki prikazuje zadnji dan vojne in prvi dan miru z mero izzivalne poštenosti (veliko negotovanja so sprožali prizori partizanske seksualne razpuščenosti ob prihodu v mesto). **Človek iz hrastovega gozda** Miće Popovića (*Čovek iz hrastove šume*, 1963) pripoveduje o četniškem vojaku, ki se v zakotnem delu Srbije poda na svojevoljen morilski pohod. Njegovo početje ima več zveze s krvavimi lokalnimi tradicijami kot s politično in vojaško realnostjo časa, v katerega je postavljen, kulturno politiko pa je poleg tega, da je osrednji lik četnik, pri filmu zmotil enigmatični simbolizem, zato ga je moral režiser pred premiero celo dvakrat premontirati. Še bolj abstrakten je bil hrvaški **Kaja**,

ubil te bom (Kaja, ubit ću te, 1967) Vatroslava Mimice. Film je postavljen v idilično dalmatinsko mesto, pri čemer pod površino pripovedi o nečlovečnosti fašizma postavlja neprijetna vprašanja o človekovih najbolj temnih impulzih. Precej vznemirjenja je pri kulturni politiki sprožila tudi **Zaseda** (1969) Živojina Pavlovića, ki provokativno pripoved o razočaranju in na koncu tudi smrti mladega revolucionarnega idealista v povojnem času postavlja v okvir neprizanesljivega prikaza povojnih mahinacij novih (komunističnih) oblastnikov. Kot filmsko zanimiv poskus preseganja uveljavljenih pripovednih tehnik v partizanskih filmih velja omeniti še slovensko **Balado o trobenti in oblaku** (1961) Franceta Štiglica. V nasprotju z mnogimi omenjenimi *Balada* ne problematizira v socializmu uveljavljenih interpretacij dogajanja med drugo svetovno vojno, vseeno pa gre za vsaj formalno nekonvencionalno ekspresionistično meditacijo. Slovenska filma **Akcija** (1960) Janeta Kavčiča in **Peta zaseda** (1968) Franceta Kosmača sta *Baladi* ravno nasprotno stilistično konvencionalna, a vsebinsko provokativna izdelka. S svojim prevpraševanjem zunanjega upravičevanja partizanske vstaje (v *Akciji*) in komunistične uzurpacije partizanskega boja oziroma sumničavosti kot načina vladanja (v *Peti zasedi*) sta tako kot mnogi srbski filmi tistega časa močno prispevala k problematiziranju uveljavljenih ideoloških konstruktov.

Poleg niza modernističnih in družbenokritičnih partizanskih filmov je bilo v tem obdobju posnetih tudi nekaj bolj konvencionalnih izdelkov. Med najpomembnejšimi so **Kozara** (1962) Veljka Bulajića, **Maček pod čelado** Žorža Skrigina (Mačak pod šljemom, 1962), **Desant na Drvar** (1963) Fadila Hadžića in **Ne joči, Peter** (1964) Franceta Štiglica. Te filme posledično razumemo kot neke vrste nadaljevanje klasičnega cikla, medtem ko lahko v prejšnjem odstavku omenjene celovečerce temu nasprotno opredelimo kot izrazi-te primere revizionističnega cikla, saj jih zaznamujejo zlasti različni kritični vsebinski poudarki in slogovne inovacije. Da so se filmi, ki so postavljali vprašaj tako ideološke kot tudi slogovne prvine »klasičnega« jugoslovanskega partizanskega filma, sploh lahko pojavili, je predvsem zasluga politične liberalizacije, do katere je prišlo v Jugoslaviji v šestdesetih letih, upoštevati pa je treba, da je bilo občinstvo v tem času tudi že močno naveličano klasičnih »partizanaric«.

»Rdeči val« sedemdesetih let: revival primitivnega cikla

V jugoslovanskem partizanskem filmu se sedemdeseta leta začnejo že konec šestdesetih, s snemanjem monumentalne **Bitke na Neretvi** (1969, Veljko Bulajić), toda za razumevanje

tega filma in množice drugih, ki so sledili, se je treba najprej ozreti po družbenem kontekstu. Jugoslovansko družbo sedemdesetih let je zaznamoval zlasti obračun z dvema izključujočima se frakcijama, ki sta se pojavili v političnem življenju šestdesetih let, s centralizmom in nacionalizmom. Centralizem se je v obliki želje po močnejši povezani federaciji pojavljal pretežno v Srbiji, na nacionalistični strani je bila najbolj glasna liberalna frakcija hrvaških komunistov, pomembni pa so bili tudi nemiri kosovskih Albancev leta 1968 in nezadovoljstvo Slovencev s preusmeritvijo denarja za izgradnjo avtocest iz Slovenije na jug (t. i. »cestna afera« leta 1969). Jugoslovansko vodstvo je še v šestdesetih letih obračunalo s centralizmom, obračun z nacionalisti pa je, zanimivo, potekal na način, da sta Tito in Kardelj kljub odstavitvi ključnih protagonistov te struje njihove zahteve po decentralizaciji upoštevala.

Nenavadna kombinacija obujanja pravovernega komunizma in večjih republiških avtonomij je prispevala k ponovni uveljavitvi jugoslovanskega partizanskega filma kot pomembnega integrativnega dejavnika v državi. Ključen pri tem je bil izjemen uspeh že omenjene *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića. Državno vodstvo velikega prispevka tega filma pri promociji partizanskega boja, socialistične ureditve in edine evropske neuvrščene države namreč ni moglo spregledati. V skladu s tem ne preseneča, da so se v letih, ki so sledila, znova razmah-nile ambiciozne investicije v partizanske filme. Ker pa so se ti izdelki odločno oddaljevali od bolj kritičnih spoprijemov s partizanskim bojem iz šestdesetih let oziroma so v mnogih elementih celo obujali manihejsko strukturo prvih partizanskih filmov iz poznih štiridesetih, se je zanje med nekaterimi filmskimi kritiki uveljavil izraz »rdeči val« oziroma »rdeči vesterni«. V tipologiji žanrskih ciklov bi lahko rekli, da je prišlo do preporeda primitivnega cikla, čeprav je res, da je pri nekaterih filmih spričo izrazitega prenapihovanja partizanskih uspehov mogoče prepoznati tudi elemente parodičnega cikla.

Med najpomembnejšimi filmi tega obdobja so bili **Sutjeska** (1973) Stipeta Delića, poskus ponovitve zmagovalne formule *Bitke na Neretvi* (v Sutjeski je Tita igral Richard Burton); **Partizani** (1974) Stoleta Jankovića, malo verjeten spektakel o partizanski vojaški superiornosti nad Nemci; **Užiška republika** (Užička republika, 1974) Žike Mitrovića, epski film o prvem večjem partizanskem osvobojenem ozemlju; **Vrhovi Zelengore** (1976) Zdravka Velimirovića, nekoliko bled spoprijem z enim odločilnih spopadov med bitko na Sutjeski; **Vrnitev odpisanih** (Povratak otpisanih, 1976, Aleksandar Đorđević), v celovečerni film prevedeni motivi iz popularne



TRST (1951)

TRENUTKI ODLOČITVE
(1955)

istoimenske televizijske serije o skupini neuničljivih beograjskih ilegalcev, ki je učinkovito kombinirala partizansko mitologijo s konvencijami takrat aktualnih ameriških urbanih trilerjev; **Boško Buha** (1978) Branka Bauerja, tudi po popularni televizijski seriji narejen film o skupini najstniških sirot, ki so se prelevile v specialiste za uničevanje bunkerjev; in **Partizanska eskadrilja** (Partizanska eskadrila, 1979) Hajrudina Krvavca, predan slavospev prvim partizanskim vojnim pilotom. K tem bi bilo mogoče dodati vsaj še dva Krvavčeva filma, ki v nekaterih podrobnostih od standarda »rdečega vala« sicer odstopata, a se po svojem apologetskem duhu, močno poudarjeni manihejski strukturi, patetični dramaturgiji in klasični filmski govorici, ki več dolguje ameriški kot evropski kinematografiji, vseeno lepo umeščata v ta krog. Prvi je **Most** (1969), izdelek, ki verjetno bolj kot katerikoli drug partizanski film tega obdobja spominja na vestern, drugi pa **Valter brani Sarajevo** (1972), dinamična pripoved o sarajevskih ilegalcih, ki so Nemcem onemogočili načrte pri umiku z Balkana.

Filmi »rdečega vala« so bili izjemno priljubljeni. *Bitka na Neretvi* je na primer ostala vse do razpada Jugoslavije najbolj gledan jugoslovanski film vseh časov. Številni so doživeli tudi distribucijo v tujini. Vendar pa so bile investicije v takšne filme vezane zgolj na srbske (Avala film in FRZ – Centar



Filmskih Radnih Zajednica SR Srbije) in bosanske (Bosna film in Sutjeska film) proizvodne okvire, saj kinematografije drugih republik takšnih podvigov niso zmogle. Partizanski spektakel (o dražgoški bitki) je sicer poskusila posneti tudi slovenska Viba, toda o razmerah slovenskega filma tistega časa vse pove dejstvo, da se projekt ni izšel in da je bila iz

posnetega narejena zgolj krajša televizijska nadaljevanka **Oblaki so rdeči** (1983) v režiji Andreja Stojana.

Od pomembnejših filmov, ki so se oddaljili od prevladujoče paradigme »rdečega vala«, velja izpostaviti zlasti **Hajko** (1977) Živojina Pavlovića in **Okupacijo v 26 slikah** (Okupacija u 26 slika, 1977) Lordana Zafranovića. *Hajka* je za Pavlovića značilno naturalistično obarvan film, ki pa poenostavljajočih narativnih okvirov »rdečega vala« ne problematizira zgolj z neolepšanimi prikazi naslovne hajke same, kjer liki postajajo prepoznavni posamezniki šele v trenutkih svoje smrti, marveč tudi s podrobnimi prikazi kompleksnih ideoloških identifikacij v lokalnem okolju (severozahodna Črna gora) ter vpletanjem številnih simbolističnih in etnoloških detajlov. *Okupacija v 26 slikah* je na drugi strani filmsko gibek prikaz vsesplošnega poživljenja, ki ga je prinesla vojna na področju Jugoslavije, pri čemer je to sporočilo še posebej prepričljivo, ker je film postavljen v Dubrovnik, ki je bil v bivši skupni državi simbol urbane kultiviranosti. Ta hrvaški celovečerec je požel veliko priznanj doma in v svetu, njegov polemični prispevek k filmskim prikazom obdobja druge svetovne vojne na tleh bivše Jugoslavije pa je bil zlasti v očitnem namigu, da so najhujše zločine zagrešile domače – in ne tuje – vojaške formacije.

Osemdeseta leta: razkroj države in njenega filmskega veziva

Ideološka konsolidacija na pozicijah pravovernega komunizma, obračun z liberalizmom in ekstenzivno zadolževanje v tujini so socialistično Jugoslavijo v sedemdesetih letih obdržali pri življenju, ko pa so se začeli problemi kopičiti (ekonomska recesija v povezavi z nezmožnostjo odplačevanja dolgov, prebujanje nacionalističnih in separatističnih teženj, pomanjkanje dobrin itd.) in je leta 1980 za povrh umrl še predsednik Tito, poosebljenje ideje jugoslovanske enotnosti, je država zašla v resne škripce.

Nove razmere so se prelile tudi na področje kinematografije. Medtem ko je jugoslovanski film na začetku osemdesetih let z delom mlade »češke skupine« režiserjev, nekaterimi posrečenimi prispevki starejših uveljavljenih režiserjev in serijo popularnih srbskih komedij (največ jih je režiral Slobodan Šijan) doživel pravo renesanso, je po tem obdobju padel v brezno neproduktivnih samospraševanj in plehkega kiča, ki so ga zgolj občasno blažili redki posrečeni filmski projekti.

Vzdušje vsesplošne apatije in nezadovoljstva se je odrazilo tudi v partizanskih filmih. Filmov te vrste so snemali vedno manj, pri čemer tudi poskusi vztrajanja pri konvencionalnih vsebinskih in formalnih poudarkih niso več izkazovali tiste

prepričljivosti in optimističnega zamaha kot predhodniki iz sedemdesetih let. Zadnji jugoslovanski partizanski spektakel, **Igmanski marš** (1983) Zdravka Sotre, je s svojimi hiperrealističnimi podobami trpljenja prve proletarske brigade, ki se je pozimi leta 1941 z nočnim maršem v sibirskih razmerah izmaknila nemškemu obroču, sicer še enkrat podčrtal pomen revolucionarnega žrtvovanja, toda film kljub temu ne deluje pretirano optimistično (prej klavstrofobično). Pomenljivo je tudi, da se *Igmanski marš* žanrsko bolj kot akcijskim, vojnim oziroma vesternovskim filmom, ki so bili pomemben navdih »rdečega vala«, približuje grozljivkam. Mnogi drugi partizanski filmi tega obdobja so ideološko popuščanje izkoristili za ponovno prevpraševanje manihejskih podob obdobja druge svetovne vojne v Jugoslaviji, čeprav je res, da je bilo tega ponekod več, druge manj. V Sloveniji v tem času nastaneta dva pomembna filma te vrste, **Christophoros** (1985) Andreja Mlakarja, meditacija o pomenu narodne sprave, in **Ljubezen** (1984) Rajka Ranfla, odličen izdelek o prijateljski naklonjenosti, ki preči izključujoče se politične identifikacije tudi v tako zelo zaostrenih razmerah, kot je vojna.

Ker so bili jugoslovanski partizanski filmi osemdesetih let slogovno zelo raznoliki, jih težko povežemo s kakšnim od omenjenih žanrskih ciklov. V splošnem še najbolj spominjajo na revizionistični cikel, čeprav bolj po vsebinskih kot formalnih kriterijih. V skladu s povedanim lahko zaključimo, da je bil jugoslovanski partizanski film zanimiv in kompleksen žanr, ki ga iz zornega kota teorije žanrov zaznamuje zanimiva posebnost: od vseh ciklov ni bil najbolj priljubljen primitivni, prav tako ne klasični (kakor je običajno), niti ne revizionistični, temveč neke vrste revival primitivnega v povezavi z nekaterimi prvinami parodičnega. Bo pa zanimivo videti, v katero smer bodo krenili sodobni partizanski filmi, če jih bodo še snemali. Za najnovejši film te vrste, **Preboj** (2019, Dejan Babosek), se na primer zdi, da se še najbolj ozira po konvencijah klasičnega cikla.

Literatura:

Škrabalo, Ivo (1998): *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb:

Nakladni zavod Globus.

Petranović, Branko (1988). *Istorija Jugoslavije. Treća knjiga:*

Socialistička Jugoslavija 1945–1988. Beograd: Nolit.

Zorman, Barbara (2007): *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij: preplet literarnih in filmskih smeri na slovenskem*. Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Fotografije: arhiv Slovenske kinoteke.

Izredno stanje

MUANIS SINANOVIĆ

Tema epidemije je stalna spremljevalka filmske zgodovine. Najdemo jo že v nemem filmu: leta 1919 je namreč Otto Rippert posnel zgodbo o firenški kugi. Stanje epidemije pač odpira številna temeljna vprašanja človeškega obstoja: odnos do narave, nevidnega, drugih ljudi in bitij ter do samega življenja. Izredno stanje, ki ga prinašajo karantene kot hrbtna stran rednega, prevprašuje tudi naš normalni vsakdan, saj stvari prerazporeja in postavlja na svoje mesto. Ne samo ob raz oblasti – v takšnih trenutkih se pokažejo tudi pravi obrazi številnih drugih družbenih institucij ter naših duševnosti.

Odnos med normalnim in izrednim, ki ga postavi v ospredje epidemija, je neposredno tema kanonskega Bergmanovega **Sedmega pečata** (Det sjunde inseglet, 1957). Protagonista spremlja smrt, s katero igra šah že ob prihodu na obalo svoje dežele po udeležbi v križarskem pohodu, ki je razblinil njegove fantazme ter ga soočil s praznino zgodb, s katerimi osmišljamo svoje življenje. Ob srečanju s smrtjo želi pridobiti vednost o Absolutnem, s tem pa tudi o temeljih življenja. Ne izvemo točno, ali ga smrt – oziroma poosebljena Smrt – preganja v spregi s kugo ali ne. Vsekakor pa vidimo, da zanjo ni izrednega stanja, da neprizanesljivo in redno kosi v vseh časih.

Zanimivo je, da na takšno nerazlikovanost naletimo tudi v **Smrti v Benetkah** (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti), posneti po slavni predlogi Thomasa Manna. Umetnik se na okrevanju v znamenitem mestu zaljubi v dečka. Začneta se spogledovati, seveda pa je kakršnokoli udejanjenje ljubezni prepovedano in vsak dotik sme ostati le v domišljiji. Vendar tega ne smemo razumeti kot oviro za protagonistovo ljubezen, temveč ravno kot njen pogoj. Romantični ideal namreč lahko obstaja, le dokler objekt ljubezni ostaja idealiziran in

tako nedotaknjen, neomadeževan s svojo človeško, prečloveško mesenostjo. Če je nedotikanje – oziroma nezmožnost, da se ljubezen trajno uresniči – v idealni romantični ljubezni pogoj zanjo, je to tudi pogoj za obstoj družbe v času kuge. Ljubezen je destruktivna, družba konstitutivna. Ne izvemo, ali je usoda, ki jo starajoči se skladatelj dočaka, posledica okužbe – ali pa tega, da bo deček zaradi nje zapustil Benetke. Zgodba s svojo dvoumnostjo in primerjavami prikaže nezvedljivost človeka na *golo življenje*, s katerim ga enačita strah pred okužbo ter pravo v času izrednega stanja.

Če se omenjena filma ukvarjata z večnimi vprašanji človeka, pa Cronenbergov **Rabid** (1977), posnet le nekaj let po *Smrti v Benetkah*, razpira probleme, lastne postmoderni družbi. Okužena Rose v svojem telesu razvije penetrativni organizem, ki srka kri iz drugih ljudi preko spolne dejavnosti junakinje. Močno erotizirano telo igralka Marilyn Chambers in nezmožnost, da bi se protagonistka z njim identificirala – zaveda se zločinov, v katere jo sili – nakazujeta tesnobo sodobne seksualnosti, ki ljudi razceplja na užitek in zavest, obenem pa vzbuja sočasno idealizacijo ter gnus do telesa, ki se denimo udejanjata v bulimiji. Estetika grozljivke telesa je pripeljana do tesnobe, tako značilne za Cronenbergovo telesno poetiko, privlačnost ženskega telesa in njena skrita, gnusna nevarnost pa neusmiljeno meljeta gledalčev čustveni ustroj.

Nasprotno denimo v Soderberghovi **Kužni nevarnosti** (Contagion, 2011), polni igralskih zvezd, virus ni izhodišče za vstop v neko drugo (občo) temo, temveč je glavni junak, ki so mu podrejene vse človeške drame. Ustaljeni vzorci čustvovanja, tudi dojemanja tragedije in poštenosti, so prilagojeni izrednosti epidemije. V času koronavirusne pandemije je



UNIČENJE (2018)



SMRT V BENETKAH (1971)

28 DNI POZNEJE
(2002)



ogled lahko precej neprijeten, saj se nam zdi, da v preteklosti opazujemo sedanost; nenavadno časovno razmerje nas lahko vrže iz tira. Vzorednice so osupljive. Začetek okužbe na Kitajskem in v Hongkongu, živalski izvor, širjenje v ZDA, omahovanje znanstvene skupnosti, odpiranje improviziranih bolnišnic v športnih dvorinah, umiranje zdravnikov, korupcija, praznjenje trgovin, nastop karanten in vojska na ulicah: prizori, ki jih lahko dnevno opazujemo tudi na poročilih v letu 2020. Občutek nelagodja ali celo zametke panike pa ravno zaradi tega realizma sproža prisotnost zaostrenih družbenih razmer; vsemu, kar spremljamo zdaj, se pridružijo še številne nevarnosti, denimo oborožene tolpe in splošno nasilje, zato hitro lahko dobimo občutek, da nas od filmskih prizorov loči le majhen korak.

Elemente živete resničnosti srečamo tudi v **Otrocih človeštva** (Children of Men, 2006, Alfonso Cuarón). V film so krepko vtisnjene kulturne in politične razmere sodobne Velike Britanije: kriza migracij, teroristični napadi, kulturna protislovja postmoderne, kar podkrepijo podrobnosti, kot je trenirka z emblemom olimpijskih iger leta 2012, šest let po snemanju filma, in pandemija gripe iz leta 2008. Če je bil organizator olimpijskih iger v času snemanja znan, pa je presenetljiva napoved pandemije, ki se je kot prašičja gripa resnično pojavila leta 2009. V filmu človeštvo postane sterilno in v bližnji prihodnosti se znajdemo v položaju, ko že desetletje in pol ni bil rojen noben otrok. To premeša karte v svetu, a ga ne preobrne, le zaostri njegova nasprotja in uveljavljene prakse. Vstopimo v stalno izredno stanje, za katerega Giorgio Agamben ugotavlja, da so sodobne ureditve zanj tako ali tako vedno bolj dovzetne. Znotraj tega fikcijskega sveta v bujnih podobah zaživi imaginarij britanske kulturne identitete, podkrepjen s skrajno militarizacijo. Britanija postane nekakšna Orbanova Madžarska, neofašistična sodobna evropska država z otoškim obrazom. *Otrokom človeštva* v izjemnem vizionarskem *tour de force* uspe povezati aktualna politična vprašanja s temeljnimi eksistencialnimi problemi sodobnega zahodnega (in vedno bolj svetovnega) človeka in film resnično ostaja nenavadno aktualen tudi slabih petnajst let pozneje. To pa obenem priča o čudni časovnosti enaindvajsetega stoletja, ki združuje pospeševanje etabliranega reda z njegovim ohranjanjem; vse hitro teče, vse ostaja enako.

Tudi **28 dni pozneje** (28 Days Later) Dannyja Boyla iz leta 2002 je zelo *britanski*, zaznamovan z izjemnim filmskim portretiranjem otoških ruralnih in urbanih krajin, le da so popolnoma opustele. Oddaljeni plani mrtvega Londona, ki ga je civilizacija zapustila, v njem pa ostajajo zombiji, nas

molče spravljajo v neprijetnost, saj nas soočajo s hrbtno stranjo lastne spontane zavesti, zaznamovane z nerazkrito predpostavko, da bo vsak dan vse enako, kot je bilo včeraj. S krizo te zavesti se na svoj način srečujemo tudi zdaj, ko med prebliski avtentičnosti opažamo, kako zelo smo zaupali potrošniškemu življenjskemu slogu, misleč, da bo obstal za zmeraj. S slavnimi besedami Margaret Thatcher – ni alternative. Ali Fukuyame – zgodovine je konec. Zdi se, da nas o morebitni napačnosti ali vsaj plitkosti takšnih prepričanj na množični ravni končno ozavešča ravno bivanje v izolaciji z zaustavljeno potrošniško verigo. Videti je, da prejšnjega življenjskega sloga dejansko ne pogrešamo toliko, kot pogrešamo človeški stik. V filmu se srečamo s tradicionalnim motivom zombijev, ki v trenutkih, ko med ljudmi narašča sumničavost, dobivajo nove, zlovesče konotacije; vsak človek je lahko prenašalec okužbe, s čimer v očeh številnih paranoikov stopa v vlogo skrajnega Drugega. Izgublja svoje človeške lastnosti in v percepciji postaja resnični zombi. Tisto, kar je v grozljivkah grozljivo, pogosto ni njihova manifestna vsebina, temveč arhetipsko ozadje za njo, ki nam poroča o senčnih straneh naše normalnosti.

Nadaljevanje, **28 tednov pozneje** (28 Weeks Later, 2007), vendar z režiserjem Juanom Carlosom Fesnadrille, notranjo logiko zombijevskega tropa še bolj zaostri in jo pripelje do razkroja. Tokrat se Drugost naseli v družinah, sledijo izdaje ter znotrajdružinska pobijanja. Film, ki je sicer kinematografsko zanimiv in se njegovi filmski postopki nekoliko približajo prostorom videoiger, je kot celota manj prepričljiv ravno zato, ker se slepo prepusti procesu paranoje, ki ždi v jedru sodobne civilizacije. Ta želi neomejeno širiti prostore svobode in dominacije, s tem pa si kopiči vedno več živih in neživih sovražnikov, ki lahko udarijo nazaj. Že Adorno in Horkheimer opažata, da se razsvetljenstvo sčasoma sprevrča v proizvodnjo strahu, s čimer se odpirajo vrata tehničnim podvigom izničevanja (konstruiranih) sovražnikov, kar je doletelo Jude v času tretjega rajha. Film *28 tednov pozneje* tega ozadja ne prevprašuje, temveč se mu zgolj prepusti in ga privede do eksploatacijske skrajnosti. S tem doseže nekaj vrhuncev, vendar z nami ne stopi v dialog preko kakšnega pomembnejšega vprašanja.

Obravnavajo Zunanjo veliko bolj uspe naslovoma, ki ju težko uvrstimo med klasične filme o epidemijah.

Cesta (The Road, 2009) Johna Hillcoata z odličnima Vigom Mortensenem in Codijem Smith-McPheejem v glavnih vlogah, posneta po romanu velikega ameriškega pisatelja Cormaca McChartyja, nas spravi v postapokaliptični svet

RABID (1977)



čiste grožnje, nedoumljivega srha, kjer edina človeška vez ostane ljubeč odnos med očetom in sinom ob interesnih odnosih znotraj tolp, ki ropajo ter lovijo ljudi za prehrano. Vse, kar povezujemo z idejo človeškega, je postavljeno v oklepaj, tudi razmerje med sebičnostjo in požrtvovalnostjo, s čimer se kaže presežna narava medčloveške ljubezni. Ravno v tem kontrastu znotraj obupa zaživi upanje – in če pokažemo na drugo plat ljubezni od tiste, ki smo jo omenili pri *Smrti v Benetkah*, ni nenavadno, da največje ljubezenske zgodbe pogosto prihajajo ravno iz najhujših razmer. Zgodbi, ki je precej dobro prevedena v filmski jezik, uspe zarezati v temeljno razcepljenost človeka, ne da bi izvedeli, kaj sploh je povzročilo sesutje civilizacije.

Predlansko **Uničenje** (Annihilation, 2018) ima ravno tako literarno ozadje, saj je nastalo po romanu vodilnega pisca žanra, znanega pod imenom *new weird*, režiral pa ga je Alex Garland (ki je napisal scenarij za *28 dni pozneje*), sprevrne ustaljeno razmerje med notranjim in Zunanjim. Slednjemu dovoli prodor v nam znani svet ter v samo jedro

človeka, kjer ga od znotraj spreminja. Strah je presežen, želja po jasnosti in razmejitvi, tako značilna za pozno-razsvetljsko civilizacijo, presežena. Sila, ki spreminja genetski material živih bitij in meša človeka z rastlinami ter ga podvaja – s tem pa nasprotuje moderni razmejitvi na človeštvo in naravo, celo na življenje in smrt, ter stavi na čisto individualnost – je preveč dvoumna, da bi jo lahko preprosto odpravili kot ogrožajočo. S tem pa v obdobju, ko se številne stare razmejitve rušijo in smo že precej zabredli v simbolni kaos, film predstavlja vizionarsko delo.

Opazimo lahko, da je večina omenjenih filmov, ki so najgloblje zarezali v obravnavano temo vse do temeljev, ne da bi k takšnemu izboru sami zavestno težili, nastala po literarnih predlogah. Morda gre za naključje, morda pa literatura še vedno ostaja privilegirano izhodišče za pripovedno obravnavo bistvenih vprašanj našega obstoja na področju umetnosti. Te tri zgodbe so našle več kot dostojno udeležanje tudi v filmskem mediju, ne da bi se jim ta hierarhično podredil.

KRALJESTVO

JASMINA ŠEPETAVC

Razredne neenakosti v času epidemije

Ko je priznana korejska televizijska pisateljica Kim Eun-hee naletela na zapis v Analih dinastije Joseon (zbirki knjig, ki so v letih 1413–1865 podrobno opisovale joseonsko obdobje korejske zgodovine), v katerem so kraljevi zgodovinarji poročali o skrivnostni kugi, ki je prišla z zahoda in v nekaj dneh pobila več tisoč prebivalcev Hanyanga (današnjega Seula), je dobila idejo za Netflixovo originalno delo, **Kraljestvo** (Kingdom, 2019–). Serijo, ki je vsebinsko nekakšna mešanica **Živih mrtvecev** (The Walking Dead, 2010–), korejskega zombi hita **Vlak v Busan** (Busanhaeng, 2016, Yeon Sang-ho) in sage z nenehnimi političnimi mahinacijami **Igra prestolov** (Game of Thrones, 2011–2019), odlikujejo izmojstrena filmska govorica, razkošna kostumografija in obdobju zvesta scenografija. Kraljestvo ima kljub umeščenosti v korejsko zgodovino, o kateri vemo le malo, dovolj žanrske podlage, da nagovarja širok krog mednarodnega gledalstva, Netflixova politika mednarodne diverzifikacije vsebin pa pomeni, da lahko tistih nekaj gledalk/gledalcev, ki so v zadnjih letih morda spregledali vzpon korejske kinematografije, svoje filmske brbončice izzove z novimi okusi.

Zaplet *Kraljestva* je postavljen v obdobje po japonskih vpadih v Joseon (Korejo) konec 16. stoletja, v opustošeno deželo in med sestradano prebivalstvo. A zgodba se začne

na drugem koncu družbene hierarhične lestvice – v kraljevi palači. Po Hanyangu se razširi novica, da je kralj dobil črne kože in umrl – nihče, niti njegov sin, princ Lee Chang (Ju Ji-hoon), ga ni videl že deset dni. Mlada noseča kraljica (Kim Hye-jun) (druga, precej mlajša žena starega kralja) in njen oče Cho Hak-ju (Ryu Seung-ryong), vplivni politik in vodja najmočnejšega klana v državi, trdita, da je kralj živ, a ljudem preprečujeta, da bi ga videli, češ da obstaja možnost okužbe s kozami. Resnica je nekoliko bolj kompleksna; sumi gledalcev se potrdijo v prizoru, v katerem kraljevi zdravnik, ki je prišel v prestolnico, da bi ozdravil skrivnostno vladarjevo bolezen, in njegov mladi asistent vstopita v kraljevo sobano, kjer mladeniča napade (gledalcem še nevidna) pošast.

Na drugi strani države, na obrobju mesta Dongnae (današnji Busan), v odsotnosti starega zdravnika za vaško bolnišnico skrbi njegova varovanka Seo-bi (Bae Doona, pri nas znana predvsem po seriji *Sense8* in filmu *Atlasov oblak* sester Wachowski). Ko se kraljevi zdravnik vrne iz Hanyanga s truplom objedenega mladega asistenta, eden od sestradanih pacientov iz njega skuha juho in parazitska okužba se prenese s kralja na njegovo ljudstvo. Tako se zdravnica, princ, ki išče resnico o svojem očetu, nekdanji vojak in strahopetni lokalni politik znajdejo na prvi bojni črti proti novi epidemiji, ki jo dodatno zapletejo krute politične spletke.

Korejska kinematografija je v zadnjih letih žanru zombijad podarila nekaj kulturnih del, najuspešneje s filmoma *Vlak v Busan*, ki bo letos dobil nadaljevanje **Peninsula** (Yeon Sang-ho, 2020), in njegovo animirano predzgodbo **Seulska postaja** (Seoulyeok, 2016, Yeon Sang-ho). *Kraljestvo* ponovi narativni lok *Vlaka v Busan* v nasprotni smeri: če se v filmu okužba začne med brezdomci na seelski postaji in od tam razširi po vsej državi, se v *Kraljestvu* okužba iz busanske bolnišnice (kamor bolezen pripelje kraljevi zdravnik, ki je ozdravil okuženega kralja) množično razpase med reveže, ki



se pred lačnimi zombiji nimajo kam skriti, in se nato širi nazaj proti prestolnici. Zombijade v korejskem kontekstu tako ne delujejo več kot metafora najglobljih strahov neke družbe (grozečih »drugih«, smrti, naravnih katastrof itd.), ampak srčiko družbenega razpada vidijo v razrednih neenakostih, ki postanejo toliko bolj očitne v obdobju epidemije, zombiji pa so izdano in podjarmljeno ljudstvo, ki udari nazaj. Lakota, ki je življenja revnih oklestila na skrb za naslednji obrok, dobi v *Kraljestvu* v podobi mrtvih pošasti grozljive razsežnosti, pa tudi revolucionarno silo – čeprav se bogati aristokrati, ki se imajo za nenadomestljive temelje hierarhične družbe, sprva uspejo rešiti na račun drugih prebivalcev, tako da jih izdajo in prepustijo pošastim, se na dolgi rok parazitska bolezen, tako kot smrt, ki jo spremlja, izkaže za bolj demokratično in z neskončno lakoto okuži vse sloje prebivalstva.

Kraljestvu uspe ustvariti učinkovit tempo, ki ga ne vodi zgolj nenehno bežanje pred nevarnostjo okužbe in hordami hitrih zombijev, temveč tudi počasen suspenz negotovosti ter raziskovanje temčnih globin človeških motivov. Podobne formule smo vajeni že iz korejskih uspešnic zadnjih dveh desetletij, ki neverjetno učinkovito mešajo žanrske konvencije: na korejski način se prepletajo akcijski filmi, trilerji, *noir* in celo realistične drame o vse večjem razrednem razkoraku. Z njimi se je korejska kinematografija ukvarjala predvsem v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja, nato pa se je tema, ki je verjetno eno najpomembnejših narativnih gonil korejskega filma, prenesla v mednarodne hite, kot sta **Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon Ho) in **Služkinja** (Agassi, 2016, Park Chan-wook). Če v slednjih dveh spremljamo mikro zgodbe, ki nam dajo misliti o sistemskih mehanizmih v ozadju neenakosti, *Kraljestvo* politične rošade korumpirane oblasti razkrije na makro ravni. Kruti Cho Hak-ju epidemijo izkoristi za utrjevanje svoje oblasti, tudi na račun ljudstva, ki ga poskuša z utrdami zadržati pred varnim zavetjem, politična preračunavanja pa se iz glavnega mesta prelijejo v vsako raven družbe, ki se pred hordo podivjanih zombijev podira podobno kot grajene trdnjave med Hanyangom in Dongnaeom, nekoč simboli močnega kraljestva.

Druga sezona *Kraljestva* je bila na priljubljeni platformi premierno prikazana marca 2020 in verjetno ne bi mogla priti ob bolj pravem času. Čeprav ji manjka nekaj narativne elegance in zanosa prve sezone, je njena vrednost v času splošne karantene drugje kot v stilističnih prvinah serije, čudenju ob bogatih kostumih ali skrbno orkestriranih množičnih bojih. Podobno kot nekateri drugi filmi in serije o epidemijah in pandemijah, h katerim se gledalstvo vneto

zateka, medtem ko se do neke mere zunaj dogaja prava stvar, *Kraljestvo* pred nami razgrne mehanizme oblasti in neenakosti, ki v opustošenju virusa postanejo še kako vidni, hkrati pa svoje občinstvo izzove z vprašanjem, kakšna družba nas čaka po tistem, ko bo virus sklenil svojo pot.

TIGER KING

BOJANA BREGAR

Tiger King: tragikomedija v 7 memih

Vse skupaj se je začelo s koronavirusom. Milijoni ljudi po vsem svetu, obkroženi z najosnovnejšim karantenskim razkošjem – vključno s skladovalnicami WC papirja in nikoli prej pojmljivimi kilogrami moke – so konec marca 2020 sedeli za ekrani in žalostno drsli po meniju Netflixa v iskanju nečesa, kar ne bi bilo okuženo z novicami o COVID-19.

I.



Spletna platforma Netflix med svojimi vsebinami ponuja nešteto »true crime« serij, ki na plan vlečejo duhove nerešenih primerov umorov ter podobnih, običajno nenavadnih kriminalnih primerov. Leta 2018 je bila najbolj vroča predstavnica tega žanra serija **Wild Wild Country** (2018). Temeljala je na dogodkih, ki so se pred tremi desetletji odvili

v majhnem mestu v Oregonu, ZDA – preplavili so ga namreč člani verske sekte pod poveljstvom indijskega guruja Osha in njegove desne roke Ma Anand Sheele. Eksplozivna dvojica je nagnala strah v kosti tamkajšnjih prebivalcev in spretna manipulacija časovnice s premišljeno dramaturgijo sta poskrbeli, da se je gledalcem mešalo od neverjetnih preobratov. Najbolj strastni ljubitelji serije so spomin nanjo ohranili s citati odrezave Ma Anand Sheele, ki je za kratek čas postala celo feministični simbol, ovekovečen na majicah, broškah in podobnih parafernalijah.

Toda uspeh *Wild Wild Country* se ni mogel primerjati s pravo histerijo, ki je zajela svet v tednih po premieri Netflixove nove serije z naslovom **Tiger King** (2020). Facebook, Instagram, Reddit, vsak Zoom s prijatelji, povsod so se pogovori vrteli okrog Tiger Kinga. Po naležljivosti je bila razburljiva nova serija edina prava konkurenca koronavirusu.

II.



Kaj torej je *Tiger King*? Prav na kratko povedano serija beleži vzpon in padec ekscentričnega *rednecka* iz Oklahome, ki je svojo obsedenost z velikimi mačkami zaradi izjemno ohlapnih zakonov, slepega dobičkarstva in nesrečnega koktejla osebnostnih hib, zasvojenosti in dobrih starih ameriških sanj spremenil v osebno katastrofo epskih razsežnosti, ki bi mu jo zavidal celo sam Charles Foster Kane.

Zgodba Tiger Kinga se prične pred petimi leti, ko sta Eric Goode, poslovnež in znan okoljevarstvenik, ter Rebecca Chaiklin, izkušena dokumentaristka, združila moči v projektu, ki je zrasel iz Goodove ljubezni do plazilcev. Posneti sta želela dokumentarec o nezakonitem poslu z eksotičnimi živalmi, nekaj v stilu »*Breaking Bad*, s plazilci namesto met-ha«, kot sta ustvarjalca pojasnila v nedavnem intervjuju za Netflix. Med snemanjem na Floridi sta nekega dne naletela na človeka, ki je v kombiju prevažal snežnega leoparda.

»Šokiralo naju je, da je bilo vse skupaj povsem legalno – snežni leopard, ki sredi belega dne, sredi poletja na Floridi, ždi v kletki v razbeljenem prtljažniku,« je povedal Goode v enem izmed intervjujev. »Amerika je pač čudna dežela ... Vseeno je, če imaš doma polavtomatsko orožje ali pa tигра – oboje je povsem enako zakonito.«

Goode in Chaiklin sta pozabila na kuščarje. Namesto tega sta se posvetila industriji povsem nereguliranih privatnih živalskih vrtov, ki delujejo kot zabavišni parki. Izvedela sta, da imajo posamezniki v ZDA pri sebi doma trikrat več tigrov, kot jih danes še živi prosto v naravnih habitatih. Kmalu nato sta spoznala enega od njih. Ime mu je bilo Joe Exotic.

III.



Joe Exotic, uradno Joseph Maldonado-Passage, je protagonist serije, samo-oklicani »kralj tigrov« in na prvi pogled utelešenje na videz nepremostljivih kontradikcij. Od glave do peta odet v tvegano kombinacijo vzorcev in tekstur, ki bi mu jih zavidali Christina Aguilera in Britney Spears v najboljših MTV letih, s številnimi piercingi in peroksidno »bundesliga« pričesko. Po duši kavboj in zagovornik pravice do nošenja orožja in lastnik prave orožarne. Gej, ki sredi ene najbolj konservativnih držav ZDA živi v zakonski skupnosti z dvema partnerjema. Neodvisni republikanski kandidat za predsednika in guvernerja. Voditelj spletne oddaje z naslovom »Joe Exotic TV«. Bodoča zvezda country glasbe. In ne nazadnje: lastnik živalskega vrta s stotinami tigrov, levov in drugih

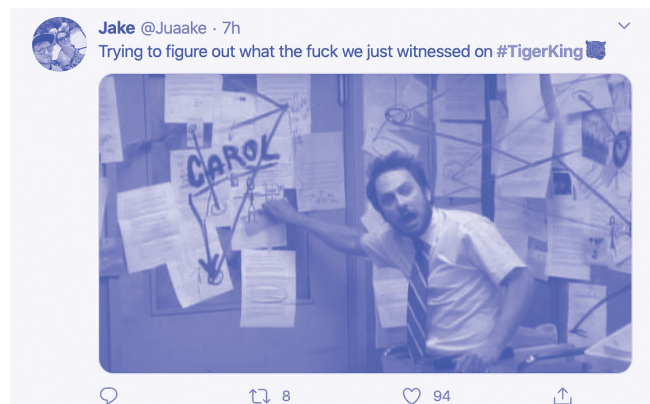
velikih mačk, ki je bil na vrhuncu svoje razvpitosti, še preden so na njegova vrata potrkali Netflixovi producenti.

V seriji izvemo, kako je Joe postavil svoj imperij, ki temelji na psihološko vprašljivi mešanici fetišizacije velikih mačk, psevdo-naravovarstva in preproste zgrešene ljubezni do živali. Izvemo, kako se Joe večino časa ukvarja s tem, kako bi se znebil svoje glavne sovražnice Carol Baskin, aktivistke in vodje zavetišča za velike mačke, ki si s pomočjo političnega lobiranja in mobilizacije številnih oboževalcev na spletu prizadeva doseči prepoved vzreje in prodaje velikih mačk v ujetništvu. New-age princesa in za tisoče oboževalcev benevolentna mačja svetnica v seriji prevzame vlogo antagonistke, saj je za Joeja in njegove kolege simbol utelešenega zla. Njeno zavetišče naj bi bila le genialna krinka, marketinški trik, ki zavaja ljudi k misli, da je to, kar počne, edino legitimno ravnanje z velikimi mačkami. Medtem Joe in družina, predstavljena v seriji, verjame, da je početje Carol kratko malo manipulacija prostega trga, saj naj bi s konkurenco skušala opraviti tako, da se je povsem znebi. Tako kot se je znebila svojega prvega moža, če je verjeti govoricam, prav s pomočjo lačnih tigrov. In zdi se, da tega nihče ne verjame bolj kot Joe Exotic. Več let vodi tirado proti Carol Baskin, ki si sprva nadene podobo »satiričnega« norčevanja in namigov, med drugim celo napiše skladbo in posname glasbeni video, ki slikovito ilustrira, kaj se je zgodilo s Carolinim možem.

Toda ta »nedolžna« zabava sčasoma preide v odprte grožnje s smrtjo.

Joejeva obsedenost s Carol se konča tako, da izgubi lastništvo nad živalskim vrtom in končno pristane v zaporu, kar v osupljivih detajlih v celoti zabeležijo ekipa serije ter številne druge kamere, ki jih je vase in svoje sodelavce uperil Joe sam.

IV.



Prvi trije deli serije se osredotočijo na glavne »like« in dogodke, ki v naslednjih štirih delih preidejo v enotnejšo, bolj strukturirano pripoved. Nedvomno je največji dosežek serije mojstrska dramaturgija. Čeprav serija dokaj kaotično lovi svojo rdečo nit in ravnotežje številnih stranskih pripovedi, nas hipnotizira ritem montaže, ki ob izobilju materiala meji na vožnjo v zabaviščnem parku, kar je lahko občasno skoraj neznosno. Sama sem med gledanjem prvih treh epizod doživela neke vrste potujitveni šok, kar je bila nedvomno kombinacija čiste mase informacij, ki je skoncentrirana v epizodah, in pa zunanjega, realno časovnega konteksta karantene, ki sta se poročila v zabavnem občutku, da svet počasi, a prekleto zanesljivo polzi v spiralo nesmisla.

Serija se ravna po senzacionalistični logiki, ki gradi na potenciranju neverjetnega: če ste mislili, da je to neverjetno, samo počakajte – kmalu pride nekaj še bolj norega in še bolj nepričakovanega.

V.

Imagine getting away with murder
20 years ago and then some asshole
drops a documentary on netflix
bringing it back up



Če se pasivno prepustimo toku serije, nas ta usmeri k nekaterim zaključkom, ki so v dnevni luči realnosti, ko se serija konča, deloma problematični, deloma pa pričajo o trenutnem ideološkem stanju v svetu. Čeprav ustvarjalca poudarjata, da sta želela omogočiti gledalcem, da pridejo do lastnih zaključkov, sama struktura serije z montažo napeljuje na zaključke. O tem bogato priča poplava objav na internetu, ki

segajo od motivov Carol Baskin, demonske črne vdove, pa do teorij zarote, v katerih nastopa Joe Exotic kot grešni kozel, ki je po krivici končal v zaporu. V vsakem primeru je zgovorno, da je zgodba *Tiger King* nagovorila tako širok krog gledalcev in da so se ti pripravljani tako angažirati.

Seveda lahko rečemo, da je serija v najslabšem primeru pozabljen primer ekološkega žanra v stilu »Duck Dynasty«, ki nas je za nekaj večerov uspešno odvrnil od razmišljanja o problemih naše trenutne realnosti.

Toda brez dvoma je *Tiger King* svojevrsten antropološki dokument, ki, če ga gledamo z vsaj malo distance, priča o perverzности ameriškega kapitalizma, neenakosti državljanov, stremjenja k hitremu dobičku, manipulacije javnega mnenja, skrajno shizofrenega načina poročanja medijev in popolnega zanemarjanja ne le dobrobiti velikih mačk, ampak v prvi vrsti ljudi. Joe je težaven posameznik, toda zanesljivo predstavlja segment ljudi, ki so v ZDA postavljeni v nezavidljiv položaj – njihove možnosti za preživetje so omejene, na drugi strani pa jih senzacionalistični mediji, mega cerkve in oglaševalci prepričujejo, da je boljše življenje zlahka dosegljivo. Ljudje kot Joe razumejo svoj položaj v trenutni kulturi zgolj kot brezizhoden in se tako povrnejo k idealiziranju preteklosti, nacionalnih »korenin«, k razumevanju Združenih držav Amerike, kakršne so bile pred 200 leti. To pomeni varovanje ideala tega, kar se razume kot »osebne svoboščine«, za vsako ceno, četudi delovanje v nasprotju s tem, kar je v našem najboljšem interesu.

Tiger King ima nedvomno svojo politično razsežnost. Carol v seriji povezujejo z levičarsko agendo, povezana naj bi bila s političnim lobijem demokratskih elit, ki zagotavljajo njenemu poslu avro legitimnosti. Medtem se imajo portretirani lastniki živalskih vrtov za uspešne podjetnike, ki ustvarjajo delovna mesta in uresničujejo svoj življenjski cilj v okvirih kapitalistične realnosti, pri kateri velja, tako kot v živalskem svetu, zakon najmočnejšega.

Nikakršno naključje ni, da je eden najbolj lucidnih memov, ki so nastali v teku *Tiger King* buma, tisti, ki prikazuje Joeja kot Donalda Trumpa in Carol kot Hilary Clinton.

Politični šov v ZDA (in v nekaterih drugih državah ...) je tako kot *Tiger King* videti le kot serija slabo organiziranih diverzij, dimna zavesa, ki prikladno odvrta našo pozornost od težkih, neprijetnih tematik, za katere bi sicer moral nekdo prevzeti odgovornost. Edina razlika je, da tigri nimajo volilne pravice. Bi sicer za svojega voditelja izbrali Joeja Exotica?

VI.



WESTWORLD

JASMINA ŠEPETAVC

Divji zahod prihodnosti

HBO-jev **Westworld** je ob lansiranju leta 2016 postal še en naslov te televizijske mreže, ki se ga je oprijel naziv *kakovo-stne televizije*. Visokoproračunska serija s težkokaliberskimi igralskimi imeni (Ed Harris, Anthony Hopkins, Thandie Newton, Evan Rachel Wood, Vincent Cassel itd.) sicer nikoli ni beležila tako astronomskih številčk gledalcev, kot jih je paradni konj mreže **Igra prestolov** (Game of Thrones, 2011–2019), niti (še) ni dosegla kultnega statusa drugih HBO-jevih produkcij, kot sta denimo **Skrivna naveza** (The Wire, 2002–2008) ali **Sopranovi** (The Sopranos, 1999–2007), a je kljub temu v treh sezonah postala sodobni spletni fenomen z zvesto fanovsko bazo, ki od premiere dalje vsak teden razrešuje skrivnosti *Westworlda*, podobno kot so gledalci nekoč ugibali, kaj se pravzaprav dogaja v še eni enigmatični seriji, **Skrivnostni otok** (Lost, 2004–2010; ne-naključno si obe seriji delita člana ožje ekipe, J. J. Abramsa). Ko gostom, ki prispejo v *Westworld*, vodiči rečejo: »*Figuring out how it all works is half the fun*« (Pol zabave je v tem, da ugotovite, kako vse skupaj deluje), izjava ni le del narativne strukture – eden ključnih likov serije je kruti gost s črnim klobukom (Ed Harris), ki razreševanju bistva *Westworlda* posveti vse življenje –, ampak tudi povabilo ustvarjalcev Jonathana Nolana in Lise Joy gledalcem, da se potopijo v zapleteni labirint fiktivnega sveta, ki se razkriva postopno in iz vedno novih zornih kotov.

Westworld je v grobem osnovan na režijskem prvencu pisatelja Michaela Crichtona, ki je leta 1973 v svoji maniri v svet poslal vizijo prihodnosti, kjer ima človeška nepremišljena raba tehnologije neslutene posledice. Nekje v prihodnosti obstaja zabaviščni park, nekakšen 18+ Disneyland korporacije Delos, s tremi prizorišči – antičnim rimskim svetom, srednjeveškim svetom in Divjim zahodom –, v katerem so t. i. »gostitelji« humanoidni androidi. Bogati turisti lahko v Delosovem parku na androidih izživijo vse svoje fantazije, ki jih norme resničnega sveta ne dopuščajo, a nekega dne pride v kodi androidov do napake, ki povzroči njihov upor, slogan parka, »*Boy, have we got a vacation for you!*« (Marička, kakšne

počitnice imamo za vas!), pa dobi za človeške turiste (milo rečeno) ironične konotacije.

Serija za svoje ogrodje vzame originalni svet Divjega zahoda, fokus pa z moških in/ali ljudi, ki so bili v originalu v ospredju, prestavi na ženske in androide. *Westworld* (park) je zvesto poustvarjena filmska reprezentacija Divjega zahoda s seksizmom in rasizmom vred, kar *Westworld* (serija) in njeni ustvarjalci izkoristijo za kompleksno in subverzivno plastenje pomenov ter kulturnih referenc. Vzemimo za primer ime vizionarskega ustvarjalca parka, Forda (Anthony Hopkins), ki povezuje preteklo industrijsko revolucijo z novo visokotehnološko proizvodnjo sintetičnih teles, hkrati pa priključ v spomin priznanega režiserja vesternov Johna Forda, ki je bil očitna referenčna točka fiktivnega Forda in ustvarjalcev serije. Tovrstni dialogi med zgodbo in njenimi okviri gredo sicer na mestih predaleč, a gledalce vseeno izzovejo k razmišljanju o odnosu med realnostjo in simulakrom na podobne načine, kot je to v devetdesetih storil film **Matrica** (The Matrix, 1999, Lana Wachowski, Lilly Wachowski).

V *Westworldu* spremljamo več androidov in njihovih zgodb, ki so skrbno konstruirane v razvojnem oddelku parka. Glavni junakinji Dolores (Evan Rachel Wood) – skorajda svetniško spodobna romantična ženska, ki živi v podeželski hiši s starši – in odločna prostitutka Maeve (Thandie Newton) predstavljata klišejski vlogi, odrejeni ženskam v žanru vesterna, ki ga park poustvarja, njuni dnevi in dnevi vseh drugih androidnih gostiteljev pa se za užitek gostov ponavljajo kot časovna zanka v filmu **Neskončni dan** (Groundhog Day, 1993, Harold Allen Ramis) ali, če priključimo filozofske reference, ki so ustvarjalcem *Westworlda* očitno izjemno ljube, kot peklenska različica nietzschejanskega večnega vračanja istega. Če si zamislimo, da bi tak nenehni cikel ponavljanja vsega, kar se je in se bo zgodilo, obstajal, in bi se zavedali naše ujetosti v determinizem cikličnega časa, si lahko zamislimo tudi trpljenje, ki bi ga to zavedanje povzročilo, zato androidom v Delosu vsak dan izbrišejo spomine, da lahko dan v isti sekvenci ponovijo vedno znova. Seveda v izvedbi dneva obstajajo manjše variacije, ki so odvisne od vedno novih človeških gostov, a ti navadno odreagirajo na zanimivo uniformne načine – vidimo denimo, kako se Doloresin rajski vsakdan vedno zaključí s prihodom domov, kjer najde roparsko tolpo, ki je umorila njena starša, nato pa jo ta tolpa še posili. Gostje parka včasih opazujejo, redko jo rešijo, največkrat pa jo posilijo tudi sami. Tako *Westworld* pred nas že v prvi sezoni serije postavi pomembno vprašanje



determinizma, ki ga razvija skozi tri sezone, pri čemer postane prek epizod vse bolj očitno, da umetna inteligenca ni vedno tako predvidljiva, kot bi si želeli ustvarjalci parka, niti niso ljudje tako svobodni, kot si predstavljajo, da so. Westworldovi androidi ne sanjajo električnih ovac, temveč se sčasoma začnejo spominjati travmatičnega vračanja, vseh narativov, v katere so bili kadarkoli vstavljeni v parku, trpljenja, vezi s tistimi, ki so jih izgubili ..., emocije pa povzročijo njihovo avtonomijo, ki presega okvir načrta korporativnih upravljalcev parka.

Implikacij umetne inteligence, ki se zbudi iz lažne zavesti in konstruirane realnosti seksističnega vesterna, je mnogo preveč za prostor skromne recenzije; v teku serije je zato nastalo več akademskih zbornikov, ki elemente Westworlda analizirajo podrobneje (npr. *Reading Westworld*, 2019 ali *Westworld and Philosophy*, 2018). A vendarle je pomembno poudariti dva aspekta serije: prvi ima opraviti s konceptom kiborškega feminizma, kot ga ponudi ameriška znanstvenica Donna Haraway v svojem *A Manifesto for Cyborgs*. Njena figura kiborga je »ironičen politični mit«, vse bolj del naše družbene realnosti (danes še toliko bolj kot leta 1985, ko je avtorica napisala manifest) in hkrati fikcija. Kiborgi, hibridi med tehnologijo in organizmom, so, pravi Haraway, »nezakonski potomci militarizma in patriarhalnega kapitalizma«, ki so izrazito nezvesti svojemu izvoru: »Njihovi očetje so ... nebitveni.« Zgodbi Dolores in Maeve lahko beremo kot obliko postčloveškega kiborškega feminizma, ne zato, ker ubijeta svoje kreatorje/bogove/očete, temveč zato, ker ponujata pot iz, z besedami Donne Haraway, »labirinta dualizmov, v katerem smo razložili svoja telesa in orodja samim sebi«. Kiborginji uničita identitete, kategorije in omejeno človeško imaginacijo, ki ju v konstruiranem parku omejuje na specifične vloge, v prid novim potencialom prihodnosti, ki presegajo človeško. Ustvarjalci

serije tako pretkano premaknejo svoj fokus z individualističnih belskih moških junakov (klasičnih subjektov zahodnega sveta) – ti so v tem primeru nepresenetljivi zmagovalci prihodnjega visokotehnološkega sveta in hkrati utelešenje junakov žanra vesternov, ki osvajajo neukrotljivo pokrajino in njene ljudi – na tiste »druge«, ki v žanru (in kulturi) niso bili videni niti kot subjekti niti kot docela ljudje. Fiktivni svet Westworlda tako ponudi politično nabito gledanje: ne Indijanci, temveč zasužnjeni svetnica, prostitutka in njuna androidna vrsta se dvignejo proti zatiralcem kavbojem oz. enemu odstotku najbogatejših, kar se izkaže za specifično katarzično izkušnjo; še preden je konec prve sezone, se zaveš, da si kot gledalka/gledalec vseskozi proti zmagovalcem človeštva, ki v tej znanstveni fantastiki ponujajo slab obet za prihodnost.

Serija v prvih dveh sezonah ne skriva simpatije z androidi, ki se morajo na neki točki emancipirati od svojih krutih ustvarjalcev. A v tretji, najmanj filozofski in najbolj akcijsko nabiti sezoni postane jasno, da je v prihodnosti sveta in onkraj zabaviščnega parka več novodobnih bogov, ki usmerjajo tako sintetična kot biološka življenja. Ta se skupaj znajdejo v nekakšni vseobsegajoči videoigri, ki je za večino že vnaprej določena, serija pa postavi vprašanje, kako bi se na isto spoznanje, kakršno je doletelo androide, ko so se zavedli svoje ujetosti, odreagirali ljudje. Westworld prevzame s svojo megalomansko vizijo prihodnosti, z impresivnimi posebnimi efekti in fotografijo ter z izjemno igro glavnih likov, a to je standard, ki smo ga že vajeni pod oznako kakovostne televizije. Serija je posebna predvsem v tem, da gledalcem nenehno zastavlja kompleksna vprašanja o naši realnosti, svobodi in predvsem odnosu do tistih »drugih«, ki jim ne priznavamo polnopravne človeškosti. A sodeč po seriji človeškost ni nujno nekaj, česar v prihodnosti ne bi bilo mogoče nadomestiti s čim boljšim.

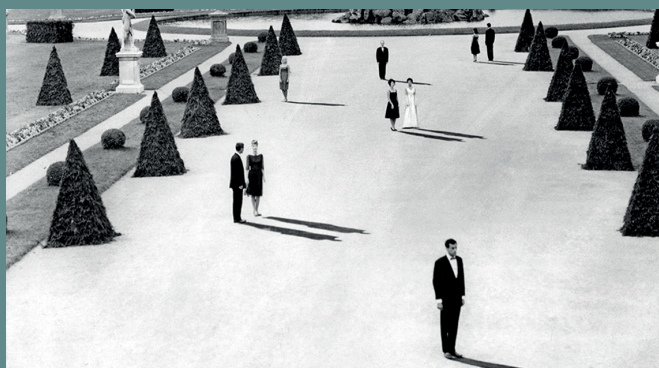
V GLEDALČEVI SEKVENCI
TOKRAT GLEDAMO Z VARNE
RAZDALJE.



Prevezetnost in pristranost (2005, Joe Wright)



Emma (2020, Autumn de Wilde)



Lani v Marienbadu (1961, Alain Resnais)



Portret mladenke v ognju (2019, Céline Sciamma)



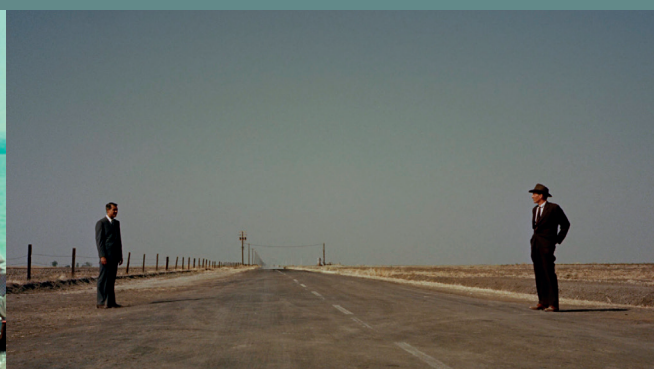
Portret mladenke v ognju (2019, Céline Sciamma)



O neskončnosti (2019, Roy Andersson)



Poklič me po svojem imenu (2017, Luca Guadagnino)



Sever severozahod (Alfred Hitchcock, 1959)

ISSN 0013-3302



4,90 EUR

»Svet je res čuden, grotesken, bizaren, a se mu je še naprej vredno čuditi. Tukaj se Andersson opira na tretji močan slikarski vpliv, slike Edwarda Hopperja. Čeprav so na prvi pogled statične, sterilne, prazne, odtujene, na subtilni ravni izražajo polno čustev, dinamike, dogajanja, ki se odvija v notranjosti in nevidnih odnosih med ljudmi ter stvarmi. Ljudje so navzven transparentni, brez možnosti izhoda, a v sebi skrivajo neko nedosegljivo skrivnost, kateri se lahko le čudimo in se o njej sprašujemo. Filmske vinjete, ki jih na platno postavlja Andersson, imajo enak učinek. Mojstrsko so orkestrirane tako, da vsak detajl, kompozicija, predvsem pa počasen kontemplativni ritem, ki jih žene, izrekajo Hopperjevi podobno skrivnostnost. Ko moški v baru ob opazovanju snežink skozi okno izreče »kako je čudovito«, ga drugi gost vpraša »kaj?«, in ko ta odgovori »vse«, ga vsi le debelo pogledajo, sogovornik pa nejeverno odvrne »ja, ja« in dalje pije svoje pivo.«

Žiga Brdnik, **Čudovito čudenje čudnemu svetu**, str. 41

