

mame samohranilke, pod drobnogled vzame položaj samskih žensk v maroški družbi. Film, ki sledi žanrskim tropom, pričakovanim v kakšni prikupni bližnjevzhodni komediji, se vrti okoli dolgih posnetkov peke maroških peciv in humornih odnosov osrednje junakinje z njenimi strankami, v navidezno lahkotnost vplete kompleksnost razumevanja vloge spolov in ženske solidarnosti pri dveh značajske in nazorsko različnih junakinjah. V tej sekciji se je znašla tudi islandska drama režiserja Hlynura Pálmasona **Beli, beli dan** (Hvítur, Hvítur Dagur, 2019), ki je julija osvojila glavno nagrado Motovunskega filmskega festivala. Gre za še eno v nizu dram, ki stavi na dodobra preverjeni recept čustev in otoških upornih trdokožcev. Podobno kot že omenjeni bolgarski *Oče* tudi Pálmason film zastavi kot značajske študijo žalovalca ob izgubi partnerice, ki pa jo, kot že v svojih prejšnjih filmih, začini z izjemno vizualno platjo. Eden najbolj navdušujočih prizorov filma je ujet v premišljeno časovno umeščen kotaleči se kamen, ki pada po pobočju, s katerega je v svojo smrt zapeljala tudi pokojna žena glavnega junaka.

Za konec omenimo še enega najbolj zanimivih izdelkov iz sekcije Another View, ki je premiero pozimi doživel na festivalu v Sundanceu; gre za film **Monos** (2019) kolumbijskega režiserja Alejandra Landesa, ki deluje kot nekakšen gverilski hibrid med **Popolno bojno opremo** (Kubrick, 1987) in **Gospodarjem muh** (1963, Brook). Po vizualni plati je Landesov film avtorsko podobno premišljen kot filmi njegovih rojakov Cira Guerre in Christine Gallego. Ko je v kolumbijski zgodovini gverilskih bojov nastopila umiritev (z letom 2017 je tudi FARC odložil orožje in se preoblikoval v politično stranko), je avtor želel na platno postaviti podobo gverilskega gibanja, vendar se pri tem ni hotel omejiti na določen zgodovinski kontekst ali kakršnokoli ideologijo. Film *Monos*, kjer je v ospredju skupina gverilcev in gverilk v poznih otroških oziroma najstniških letih, se tako osredotoča predvsem na stanje znotraj t. i. »Organizacije«. Pripoved se vsaj deloma začne sanjsko, v gorah, kjer skupina skupaj s svojo belo talko čaka na nadaljnje ukaze. Tu se v tovarštvu skupnosti in skozi disciplino izrisuje svojevrstna romantizacija tovrstnih gibanj. Ko se morajo z gora premakniti v džunglo, pa film v vedno bolj blodnjavem ritmu in nadrealističnih podobah prikaže, kako hitro se struktura gverile lahko poruši, zlasti če se v njej znajdejo mladi s prekipevajočimi hormoni, na katere imajo medosebni odnosi odločilen vpliv in ki bi včasih namesto urjenja raje jedli čudežne gobice.

## FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA V NEUCHÂTELU

MAŠA PEČE

## Nisva več v Kansasu, Toto

19. mednarodni festival fantastičnega filma v Neuchâtelu, 5.–13. julij 2019

NIFFF, podnaslovljen kot osrednji »švicarski dogodek za fantastični film, azijsko kinematografijo in digitalno kreacijo«, velja za enega glavnih evropskih festivalov žanrskega filma. Z dvema milijonoma švicarskih frankov (dobrih 1,8 milijona evrov) težkim proračunom presega celo največji evropski festival fantastičnega filma v Sitgesu. Toda tisto, kar ga odlikuje, niso številke. Od svojih podobno velikih in močnih vrstnikov – kot so že omenjeni Sitges, pa bruseljski BIFFF, FEFFS iz Strasbourga, amsterdamski Imagine ali onkraj Evrope mon-



*Bacurau* (2019)

trealska Fantasia, korejski BIFAN in Fantastic Fest iz Austina – se razlikuje po tem, da ne podlega za festivalske organizatorje sicer tako značilnemu merjenju mišic. Nasprotno: NIFFF svoj orjaški budžet izrablja za »dobre namene«.

Kaj to pomeni, najbolje ilustrira prav hitra primerjava s Sitgesom. Ta najstarejši svetovni festival žanrskega filma (ustanovljen v tudi žanrsko prelomnem letu 1968) je

desetletja prednjačil kot prebojen, drzen in zlasti globoko cinefilski festival. Danes se postavlja kot osrednji *industry* dogodek, kot »Cannes fantastičnih festivalov«, medtem ko svoj učinek vročično meri po številu filmov in prodanih vstopnic, celo po številu rdečih preprog. Neznansko se je napihnil, a je hkrati in prav zato deležen vse večjega negodovanja s strani stroke – filmskih profesionalcev in kritikov, češ da je s programom približno 180 celovečercer festival postal nepregleden. Toda to so običajne travme in frustracije, ki jih gledalcu prinašajo veliki festivali. Težava je drugače. Specializiran festival, ki skuša iz enega samega produkcijskega leta iztržiti takšno število filmov, preneha biti kuriran in postane le še revijalen, nekritičen pregled vsega in vsakršnega. Sitges nato zakrivi še drugi zločin zoper cinefilijo. Ker mora kot tržni dogodek slediti imperativom komercialnega potenciala, tako prestiža kot najširše všečnosti, postane njegov osrednji tekmovalni program omleden, v žanrskem smislu bodisi povsem konvencionalen ali celo nežanrski. Bolj drzne, divje ali izvirne avtorske stvaritve je danes tam mogoče videti ob treh ponoči ali v obrobni kino lokaciji, kjer se filmi »vrtijo« na domačih digitalnih nosilcih. Svoje prvobitne paradne konje, filme, kakršnim je bil v prvih desetletjih posvečen, je Sitges odrinil na margino – neprestičnih lokacij, neprilivčnih terminov in neprofesionalnih nosilcev.

NIFFF-ov filmski nabor s približno 80 celovečerci in nekaj programi kratkih filmov ni le obvladljiv (a hkrati tako za gledalca kot za filmskega profesionalca dovolj pester), temveč je kuriran. Kar je še pomembnejše, pri programskem kuriranju ga ne vodi všečnost, dostopnost filmov za kar najširše občinstvo – nasprotno, NIFFF svojo številčno publiko kultivira, jo vzgaja v duhu ekstrema in drugačnosti, idiosinkratičnosti in izvirnosti, kakršnih je tako slastno in potentno zmožen prav žanrski film. Da gre za programsko politiko, zavezano nekonvencionalnosti, najprej jasno kažejo naslovi stalnih sekcij. Poleg tekmovalnega programa so to: *Filmi tretje vrste* (tisti neulovljivi filmski izrazi, ki ne sledijo formalnim in vsebinskim konvencijam in se izmikajo enostavni žanrski klasifikaciji; na Kurji Polti bi jim rekli »žanrski odpadniki«), *Ultra movies* (najbolj bizarno, ekscentrično in ekstremno v sodobnem žanrskem filmu), pa geografski sekciji *Neverjetna Švica* (švicarska fantastika v igrani formi je že sama po sebi kuriozitet, ki je na filmu in filmskih festivalih ne srečujemo pogosto) in *Novi filmi iz Azije*.

A če je azijski žanrski film samo utelešenje ekstrema, se tu bije težak boj za prvenstvo. Vzemimo najnovejši film Takashija Miikeja, žanrskega prvaka v najtežji kategoriji.



*Bacurau* (2019)



*Monos* (2019)

Med novimi filmi iz Azije je bil prikazan tudi njegov najnovejši **First Love** (Hatsukoi, 2019), ki je premiero doživel v sekciji Štirinajst dni režiserjev letošnjega Cannes. Toda če Miikejev romantično-komični jakuza krimič brez pardona navduši v nežanrski družbi, mu je v konkurenci žanrskega festivala težje. Tu se izkaže za vse preveč varnega in dostopnega. Moč konteksta pač. Po eni strani mojstrove lastne filmografije, saj si je s skrajno *unheimlich* bizarnostjo filmov **Avdicija** (Ôdishon, 1999), **Morilec Ichi** (Koroshiya Ichi, 2001), **Izo** (2004) ... ter veličastnim patosom in brizganjem krvi bolj nedavnih *chanbar* **Harakiri: Smrt samuraja** (Ichimei, 2011) in **Blade of the Immortal** (Mugen no jûnin, 2017) sam ukrojl te velike čevlje, ki jih mora zdaj zapolniti, da bi žanrskega ljubitelja pripeljal do vrhunca. In nato je tu še konkurenca. Ob kakšnem *suši tajfunu*, kot je **Rise of the Machine Girls** (2019, Yuki Kobayashi), kjer šolarke z mitraljezi na mestu amputiranih udov metaforično desetkajo japonske spolne in popkulturne obsesije, postane *First Love* nežen in sramežljiv kot prva ljubezen. Pa vendar, da ne bo pomote, le kdo bi se jima uprl, ljubezni in Miikeju?

Tudi NIFFF-ovi posebni, sodobno-retrospektivni programi so ekscentrični, zdaj še v drugem pomenu. Skupaj z azijsko plejado namreč center žanrske kinematografije iztrgajo zahodni (in v žanru tako dominantno anglosaški) perspektivi in ga prestavijo v razpršeni, pa vendar kolektivno učinkujoči ne-Zahod.

V sekciji *El Dorado*, ki jo že nekaj edicij posvečajo sodobnemu žanrskemu filmu Latinske Amerike, je bilo na njegovem pohodu s Sundancea prek morja festivalov moč ujeti kolumbijski **Monos** (Alejandro Landes, 2019). Redkobeseden in s skrajno telesno, fizično estetiko prežet *survival* triler iz kolumbijske džungle, kjer se paravojaški vod najstnikov pod nevidno komando uri za nevidno vojno. Več kot pol stoletja trajajoč kolumbijski notranji konflikt se seveda vpisuje v imaginarij domače (žanrske) kinematografije. Pred leti v nadnaravno srhljivko **El páramo** (Jaime Osorio Marquez, 2011) ali »paravojak«. Tokrat v *Monos*, kjer se zdi, kot da džungla že sama rojeva sirote-vojake, udeležence v spopadu, ki traja tako dolgo, da nihče več ne vidi, kdo vleče niti, in se nihče več ne spomni, kaj je bil smoter. A mašinerija je v teku in je neustavljiva. Še en južnoameriški biser in dobitnik nagrade žirije na letošnjem Cannesu, **Bacurau** (Juliano Dornelles in Kleber Mendonça Filho, 2019), jemlje preživetje za svojo snov, a spopad je zdaj zunanji, žanr pa domiselna apropiacija vesterna. Prebivalci male brazilske vasice se znajdejo sredi enigme in obleganja. Njihova vas je skrivnostno izginila z zemljevida, sami pa so postali tarče izprijenih, z orožjem obsedenih psihopatskih gringosov, ki so vasico izbrali in izolirali za svoj človeški strelski safari. Dvoboji sodobnega antikolonialističnega vesterna se še vedno bijejo visoko opoldne, a nasproti plavookemu revolverašu (Udo Kier, krvoželjni nemški turist) stoji alkoholična vaška zdravnica Sônia Braga. Ali drugače, kot pravita avtorja, film je zgolj logična izpeljava favelskega turizma, človeških safarijev, ki jih zahodni turisti vršijo v brezpravnih, z družbeno-političnega zemljevida izbrisanih slumih brazilskih (in drugih) velemest.

Tema človeškega strelskega safarija se nato pojavil še enkrat, v kamboškem akcijskem trilerju **The Prey** (2018) v Italiji rojenega Jimmyja Hendersona, ki v Kambodži živi in snema od leta 2011. Tako kot brazilsko vasico iz filma *Bacurau* so Rdeči Kmeri v 70. letih skupaj z njenimi akterji z zemljevida zradirali kamboško filmsko industrijo. Ko se je začela v devetdesetih na novo vzpostavljati, jo je preplaval cunami cenениh grozljivk (in spotov za karaoke). In četudi *The Prey* v artističnem smislu ne prinaša nič presežnega,

predstavlja kot prva domača milijonska produkcija izjemen dosežek in pomemben korak na poti izgradnje stabilne filmske industrije in kakovostne produkcije.

V programu *Refleksije podsaharske Afrike* so velike klasike afriškega filma, na primer Mambétyjeve **Hijene** (Hyènes, 1992) in Cisséjeva **Svetloba** (Yeelen, 1987), stopile v dialog s sodobnejšo, bolj žanrsko eksplisitno in izrazno ekstremno



*Jesus Shows You the Way to the Highway* (2019)

produkcijo, kot je nigerijska zombijada **Ojuju** (2014) v režiji kurjepoltnega znanca C. J. »Fieryja« Obasija ali enourni komični muzikal **Coz Ov Moni 2: FOKN Revenge** (2013), ki ga ganski hip-hop dvojec FOKN BOIS opiše kot »drugi prvi pidžin ingliš muzikal na svetu« – za kaj več pa ga morate videti (upajmo, aprila 2020), saj ga z besedami ni moč opisati. Da afriška fantastična kinematografija kar poka od ekscentričnosti, je pokazal še tekmovalni **Jesus Shows You the Way to the Highway** (2019), že drugi v Etiopiji posneti celovečerec Španca Miguela Llansója (**Crumbs**, 2015). Varljivo nostalgichen in klišejski, a v resnici bister in aktualen razmislek o varljivosti sodobnega zvrtualizirane-ga sveta, njegovih vrednot, mehanizmov in odnosov moči. Hladnovojni vohunski sci-fi, reinkarniran kot ultra retro in *campy* analogni afrofuturizem, kjer se ameriška agenta Cie borita proti računalniškemu virusu, imenovanemu »Sovjetska zveza«. Kjer je virtualna realnost hkrati Etiopija in tudi Estonija. Kjer virus s papirnato masko Stalina vihti srp in kladivo proti ameriški pištoli. Kjer se afriški nindže merijo v kungfujuz z zlobnim Afro Batmanom. Dokler nas Jezus ne odreši in usmeri k avtocesti.

Tudi poslanstvo filmskega festivala je v tem, da nas usmeri, da nam utre pot do novega in drugačnega, še neznanih in daljnih filmskih idej, govoric, tudi dežel. Da nas popelje daleč od doma, daleč od Kansasa. Četudi je tam nevarno.