



ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVII
julij/avgust 2020

Povečava Ema Kugler

Domača scena Strma in trnova pot do mariborske filmske scene

Mala rubrika groze Feministični horror

Miti in ikone Saul Bass

Fokus 22. Festival dokumentarnega filma

TV serije: Zadnji ples, Mrs. America, The Morning Show

Festival
kratkega filma
Ljubljana
Short film
Festival



T
H
E
E
N
D
I
S
N
E
A
R

#KatastroFEKK

17.-22.8.
2020

VSEBINA

UVODNIK	<i>Umetnost v žrelu velikega belega morskoga psa</i> / Ana Šturm / 2
GOSTUJOČE PERO	<i>Neskončna jutra izgubljene pomladi</i> / Valerie Wolf Gang / 4
FESTIVALI	<i>24. sofijski filmski festival</i> / Petra Meterc / 8
FOKUS: 22. FDF	<i>Dokumentaristična kritika v času konca</i> / Muanis Sinanović / 10 <i>Primer Makavejev ali Proces v kino dvorani</i> / Nace Zavrl / 12 <i>Andrej Tarkovski. Filmska molitev</i> / Žiga Brdnik / 14
INTERVJU	<i>Matija Strniša</i> / Sanja Struna / 16
DOMAČA SCENA	<i>Strma in trnova pot do mariborske filmske scene</i> / Žiga Brdnik / 21
FANOVSKA FIKCIJA	<i>Transformativna dela spregledanih</i> / Jasmina Šepetavc / 25
KRITIKA	<i>Da five bloods</i> / Petra Meterc / 29 <i>Nerešeni primer Daga Hammarskjölda</i> / Muanis Sinanović / 32 <i>Vaba</i> / Jernej Trebežnik / 34 <i>Moj jutranji smeh</i> / Tina Poglajen / 36 <i>Shirley</i> / Oskar Ban Brejc / 37 <i>Barva iz veselja</i> / Robert Kuret / 40 <i>Asistentka</i> / Veronika Zakonjšek / 42
POVEČAVA: EMA KUGLER	<i>Intervju z Emo Kugler</i> / Varja Močnik / 45 <i>Emu Kugler in totalni film</i> / Robert Kuret / 51 <i>Človek s senco</i> / Tina Poglajen / 56
PORTRET	<i>Esther Williams: morska deklica (pod)vodnih filmskih spektaklov</i> / Veronika Zakonjšek / 58
TV SERIJE	<i>Mrs. America</i> / Jasmina Šepetavc / 62 <i>The Morning Show</i> / Bojana Bregar / 64 <i>Zadnji ples</i> / Peter Žargi / 67
MALA RUBRIKA GROZE	<i>Ženski pogled in sodobna grozljivka</i> / Anja Banko / 71 <i>Črni božič in kulturna vojna</i> / Igor Harb / 77
MITI IN IKONE	<i>Ob stoletnici rojstva Saula Bassa</i> / Peter Žargi / 81

ANA ŠTURM

Umetnost v žrelu velikega belega morskega psa

Ob besedi poletje najprej pomislim na neskončen morski horizont, na dolgo peščeno plažo, polno pisanih sončnikov in pod njimi ljudi, ki v senci uživajo med platnicami knjig, ob hladnem pivu ali sladoledu, in na temne, ravno prav polne in prijetno klimatizirane kinodvorane, kamor se lahko sredi soparnega dneva zatečeš pred žgočim soncem in si brez skrbi ogledaš kak megalomanski *blockbuster*. Omenjeni mentalni podobi, ki letos delujeta bolj kot kak nostalgichen spomin, me spomnita tudi na **Žrelo** (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg), ogled katerega mi že lep čas predstavlja skorajda ritualni prehod v poletje. Ko se temperature dvignejo nad trideset stopinj Celzija, sta minimalistično grozeča Williamsova tema in hitchcockovski suspenz preverjeno najbolj učinkovit recept za kurjo polt in ledeno kri.

Plaže in kinodvorane letošnje poletje bolj kot ne samevajo, Spielbergov v marsičem prelomen film pa ob ponovnem ogledu v kontekstu trenutne situacije sveta dobi povsem nov življenjski utrip. Veliki beli morski pes predstavlja popolno metaforo za vse bolj skorumpiran sistem in oportunistično, pokvarjeno politiko, ki žre nedolžne ljudi. V *Žrelu* župan fiktivnega turističnega mesta Amity v želji po »poletnih dolarjih« na višku sezone zanika prisotnost morskega psa in s pomočjo lokalnih vplivnežev novopečenega šerifa prisili, da plaže pusti odprte. Za zaslužek je brez slabe vesti pripravljen žrtvovati varnost ljudi – čista neoliberalna logika, ki svoje ostre zobe še bolj grozeče kaže prav v danem trenutku. Večinoma nevidna, skorajda fantomska pošast, ki dominira pod gladino širnega oceana, obenem predstavlja tudi anonimno, nenadzorovano zlo, iracionalno grozo, ki v času aktualne grožnje koronavirusa močno potencira našo tesnobo in strahove. V enem od prizorov, ki ga morda prej sploh nikoli nismo zares opazili, kopalce zajame panika,

potem ko blizu obale opazijo morskega psa, starejši moški pa z vodne blazine potisne otroka, si jo prisvoji in na njej sam zbeži proti obali.

O *Žrelu* je v trenutnem kontekstu zaustavitve zanimivo razmišljati tudi kot o filmu, ki je odigral ključno vlogo pri uveljavitvi poletne sezone za premiere največjih in najdražjih studijskih filmov. *Žrelo* namreč predstavlja prototip poletnega *blockbusterja*. Napad velikega belega morskega psa na platna in blagajno je bil hiter in neusmiljen. Enormni uspeh filma, ki mu je čez dve leti sledil še fenomen **Vojne zvezd** (*Star Wars*, 1977, George Lucas), je povečal apetite velikih studiev po hitrih in vrtoglavih dobičkih. Vsi studii so želeli, da bi bil vsak film kot *Žrelo*. Lucasov in Spielbergov film sta bila tudi zadnja žeblja v krsto novega Hollywooda, saj se je prav z njuno pomočjo v tovarni sanj ponovno okrepila moč studiev in ustoličil poslovni model, delujoč na principu visokobudžetnih, tehnično dovršenih in izdatno ter agresivno promoviranih filmov, ki računajo na visoke blagajniške iztržke.

A prav omenjeni poslovni model je v času pandemije popolnoma odpovedal. Številne premiere, ki so bile načrtovane spomladi, so prestavljene za nedoločen čas, premiero enega najbolj pričakovanih filmov letošnjega leta, 200 milijonov težkega paradnega konja, ki naj bi kar lastnoročno rešil klavrno filmsko sezono, **Tenet** (2020, Christopher Nolan), ki je bila načrtovana za 17. julij, pa so najprej zamaknili na konec julija, pred kratkim pa že na sredino avgusta. Izkušnja pandemije je razkrila marsikatero slabost trenutnih filmskih sistemov, ki vsaj od *Žrela* naprej bolj ali manj ostajajo nespremenjeni. Filmska krajina se je v zadnji polovici leta vidno spremenila. Spreminja se način, na katerega gledamo filme, in to, kako o njih razmišljamo. Kot v recenziji filma **Moj jutranji smeh** (*Moj jutarnji smeh*, 2019, Marko Djordjević)



ŽRELO (STEVEN SPIELBERG, 1975)

zapiše Tina Poglajen, gre za film, »ki ga v kinu, s polno dvorano občinstva, gledamo povsem drugače kot doma /.../ film je tragikomedija s poudarkom na komičnem pri skupinskem ogledu in s poudarkom na tragičnem, ko ga gledamo sami«. Spreminjajo se izkušnja kina, obisk in pomen festivalov, spreminjajo se ustvarjalci in gledalci. Krizni čas prinaša številne izzive na mnoga področja našega življenja, negotovost vsakega naslednjega dne pa nas sooča z vprašanji, na katera (še) ni(mamo) odgovorov.

Ampak če kje, gre prav v umetnosti – v našem primeru filmu – iskati možne odgovore na vprašanja o tem, kakšne podobe, kinematografe in festivale si želimo v prihodnosti – in širše, kako in v kakšni družbi sploh želimo živeti. Smo

dovolj nori, da se podamo na lov za velikim belim morskim psom? Obvozna strategija nas je od *Žrela* pripeljala do umetnosti. Odnos do umetnosti se zrcali v našem odnosu do družbenih vprašanj – in obratno. Kar se nas v umetnosti najgloblje dotakne, je po navadi tisto, kar se v njej pojavi kot napaka, kot upor ali nekaj nepričakovanega, naključnega. Ali kot v intervjuju reče Ema Kugler, »umetnost, če je prava, ostro zareže vate in vse, kar je v tebi, postavi pod vprašaj. Če te umetnost ne rani, ne prisili k razmišljanju, k spremembi tebe samega, potem to ni umetnost.« Filmski kritik A. O. Scott pa v knjigi *Better Living Through Criticism* doda, da je naloga umetnosti v tem, da osvobodi naš um, naloga kritike pa, da ugotovi, kaj lahko s to svobodo sami tudi naredimo.

VALERIE WOLF GANG

Neskončna jutra izgubljene pomladi

Ljubljana, 15. 6. 2020

Vibracije na roki me hitro vržejo iz postelje. Ura je 5:15, klasika. Moja pametna ura točno ve, kaj se dogaja, moji možgani pa se ji trudijo hitro slediti. Pred nekaj meseci sem bila na umetniški rezidenci v New Yorku, kjer sem se odločila, da si končno privoščim pametno uro. In ta hudič zdaj pridno vibrira na moji roki. Vsak dan ob 5:15, ko me vrže iz postelje. Občasno tudi čez dan, ko mi zažene 'digitalno brco v rit' in mi pove, naj se premaknem. Ja, to je lepota pametnih naprav, ki skrbijo za nas 'svobodne umetnike', da se na vsej tej svobodi preveč ne razpustimo.

Že osmo leto redno delam kot samozaposlena v kulturi, vse odkar sem vsa nervozna pred študijsko komisijo ponosno zastopala svoje diplomsko delo in zakorakala iz procesa šolanja v 'svet odraslih'. Že naslednji dan sem se podala v boj s papirologijo in uspešno uredila vse potrebno za pridobitev statusa samozaposlene v kulturi – kot režiserka, videastka, intermedijska umetnica in pedagoginja (poudarjam, da je ta proces trajal kar nekaj časa), da sem lahko nadaljevala z vsemi zastavljenimi projekti, cilji, delovnimi podvigi in neskončnimi urami organizacije ter samokontrole. Priznam, da so bili začetki zelo težki, saj nad mojim delom in organizacijo delovnega časa ne bedi noben šef, za vse moram poskrbeti sama. In (trkam na vse lesene površine okrog sebe) za zdaj mi to k sreči dobro uspeva. 'Surfam' med projekti in natančno vodim svoj razgibani delovnik: številna sodelovanja in projekti so mednarodni, saj mi izključno slovenski prostor ne nudi dovolj priložnosti, da bi v celoti pokrila svojo finančno neodvisnost, hkrati pa se kredit za stanovanje ne plačuje sam od sebe. Rada si vsake toliko privoščim tudi kak izlet, odklop od dela ter veliko kakovostne sveže zelenjave in sadja; vse to pa stane. In tako se v začaranem krogu vrtim z vsemi



Na rezidenci v New Yorku: utrinek iz knjigarne »Books are Magic«, Brooklyn.

mednarodnimi projekti in neskončno organizacijo svojega delovnega časa. Včasih si želim, da bi imela vsaj dva klona, kar bi mi zelo olajšalo vsakdan. Ampak nekaj je pri vsem tem izredno pomembno: **v svojem delu neizmerno uživam.** To

dejstvo poplača vse stresne trenutke, ki se občasno pojavijo, sploh kadar gre za večje projekte, mednarodne razstave, snemanje v mednarodnih ekipah, sestankovanje in sodelovanje z neznanimi tujci, številne lete v neznane kraje, tuja stanovanja, brezčutne hladne hotelske sobe in elektronska sporočila, ki nestrpno trkajo na računalniški ekran.

Danes je ponedeljek in zunaj spet dežuje kot že nekaj dni. Še vedno nimam občutka, da je poletje. Morda tudi zato, ker je zaradi slavnega covid-19 odpadla celotna pomlad. Jaz sem v tem času na umetniški rezidenci ravno zaključevala bivanje v Nemčiji ter se pripravljala na večjo samostojno razstavo za nemško publiko, ko sem čez noč izvedela za odpoved mojega leta, nato pa sem bila za dva meseca dobesedno ujeta v rezidenčnem stanovanju in se nisem mogla vrniti v

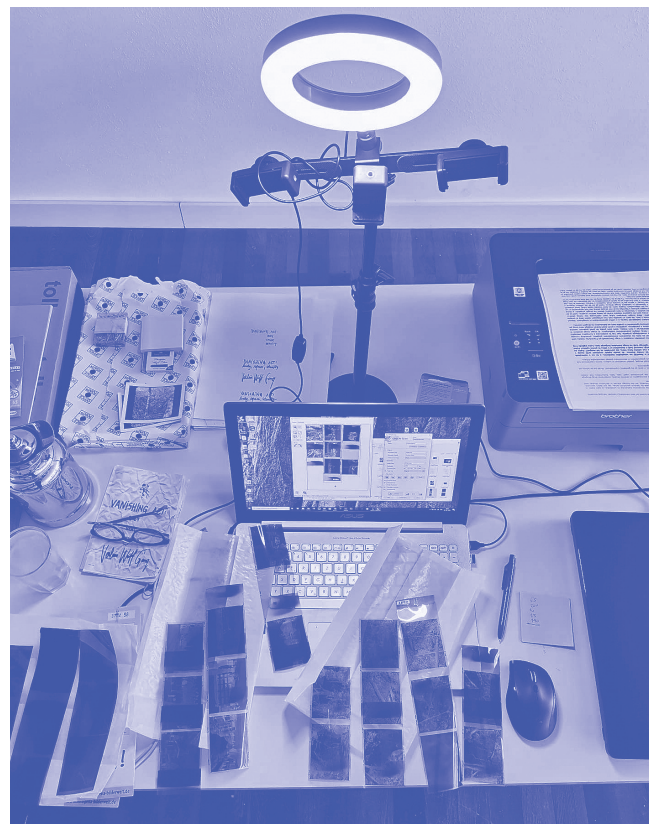


Svojo pisarno imam pogosto na poti. Vajena sem dela na terenu, kar mi je ljubše kot delo med štirimi stenami; čeprav moram priznati, da zelo uživam v kreativnem delovnem procesu v svojem ateljeju. V Ljubljano pa se tudi rada vračam in vsakič se vanjo znova zaljubim.

Ljubljano. Naj omenim, da so v tem času seveda odpadli tudi številni drugi dogodki ter projekti, ki sem jih načrtovala; npr. razstava v Parizu, mednarodno sodelovanje z znanstveno

ekipo iz Marseille, snemanje v New Yorku, razstava na Dunaju, sodelovanje z Evropsko vesoljsko agencijo za razvoj mojega novega projekta »Proces izginjanja: Telo, prostor, identiteta«, produkcija več dokumentarnih filmov v sodelovanju z Inštitutom za sodobno umetnost na Dunaju, organizacija znanstveno-umetniškega simpozija v Frankfurtu, številni 'artist talki', krajše umetniške rezidence ter gostovanja v Franciji, Nemčiji, Avstriji, Rusiji in ZDA ipd. Ja, tudi moja pomlad je odšla skupaj s 'teto Korono', ki je nekatere dogodke prestavila na naslednje leto, nekateri pa so bili žal za vedno odpovedani in denarnica še danes tiho joče za njimi.

Kljub temu, da je človeštvo v zadnjih mesecih doživelo ogromen šok in da so se na žalost stvari tako dramatično spremenile, sem poskušala v situaciji najti tudi svetle točke



Utrinek iz ateljeja v Nemčiji, kjer sem se med karanteno in izolacijo posvetila predvsem razvoju in organizaciji novih projektov, prav tako pa sem obudila svojo strast do analogne fotografije srednjega formata.

ter pozitiven pogled na 'nov svetovni red', ki je zavladal dobesedno čez noč. Moja ujetost ter izoliranost od ljudi v rezidenčnem stanovanju v Nemčiji sta dejansko pozitivno



Hribi in tek so moja nova odkrita strast! Med dolgimi teki razvijam ideje za scenarije, z osvajanjem vrhov pa premagujem strah pred višino in s tem simbolično vse ovire na svoji poti do ciljev.

vplivali na moj pogled na življenje, predvsem na to, da sem sama pri sebi razčistila veliko stvari. Zdaj vem, da moram na prvo mesto postaviti predvsem sebe in si vsak dan redno vzeti čas zase; začela sem z rednim tekom ter s številnimi športnimi aktivnostmi (hoja v hribe, fitnes, različne vzdržljivostne vadbe, rolanje ipd.) in tako na lastni koži še bolj videla, kako pomembna je psihofizična kondicija: zdravje uma in telesa. Treba je skrbeti za oboje, saj je vse skupaj zelo povezano. In tako sem hvaležna svoji pametni uri, da (občasno, ko me zapusti pamet) poskrbi zame in me spomni, da sem za danes že dovolj dolgo sedela, torej je čas, da se odpravim na sprehod.

Če na tej točki reflektiram aktivnosti v zadnjih dveh letih, moram povedati, da sem zelo ponosna na svoje dosežke: že nekaj let sem finančno neodvisna, preživljam se izključno z umetniškimi projekti. Občasno se med njimi znajde tudi kaj bolj komercialnega, vendar izbiram



Demonstracija projekta v razvoju »Love Machine«, produkcija RUK Center; moje delo s tehnologijo obogatene resničnosti, 'body wearable' senzorjev. Ustvarjanje virtualnih zgodb ter doživetij v sodelovanju z Žigo Pavlovičem in Zavodom KIBLA. Foto: Žiga Pavlovič

predvsem take, v katere lahko vnesem veliko kreativnih idej in lahko delujem samostojno kot avtorica. Moja radovedna narava že od nekdaj skrbi za neskončen vir inspiracije ter številnih idej, ki se rojevajo v ta svet skozi intermedijske galerijske postavitve, pogosto interaktivne, in ustvarjajo dialog s publiko, marsikdaj pa ideje zaidejo tudi na papir v obliki scenarija, zgodbe. Te ideje se pozneje prelivajo na filmsko platno v obliki eksperimentalnega, dokumentarnega ali igranega filma, v svoje roke pa rada primem tudi analogni fotoaparati in lovim svetlobo, kompozicije, teksture in tihe zgodbe, ki se skrivajo na drugi strani objektiv. Skozi umetniško prakso na terenu se v mojih možganih pletejo tudi kompleksnejše misli, ki posegajo na področje znanosti, in tako v svoje projekte vključujem tudi številne strokovnjake z različnih področij, ki me zanimajo. Tako se pogosto zgodi, da se moji projekti nahajajo prav na presečišču znanosti in umetnosti; pred kratkim sem npr.

raziskovala, ali je mogoče z metodo umetniškega plesa ter svobodnega giba pomagati pacientom hitreje okrevati po kapi. Trenutno delam na intermedijskem projektu »Love Machine«, kjer skušam poustvariti občutek ljubezni ter dotika kljub odsotnosti bližine in življenju v virtualnih svetovih. Inspiracija za tak projekt je definitivno 'teta Korona', ki je večji del vsakdanjega življenja preselila v virtualni svet: pogled v oči smo zamenjali za gledanje v digitalne piksele, ki nam skušajo poustvariti realni svet in bližnje srečanje s sočlovekom. Tehnologija, ki nam laže dobesečno v obraz. Tehnologija, ki nas povezuje, a hkrati med nas postavlja številne vmesnike. V projektu se tako sprašujem, ali res potrebujemo nekoga fizično prisotnega, da ga začutimo, ali je dovolj samo človeški karakter, glas in seveda pomoč tehnologije (ki lahko nadomesti tudi dotik). Kje so meje našega sobivanja? Kaj je skrivni element ljubezni? Moja radovedna narava in neustavljiva motivacija tako skrbita, da skozi vse leto skrbno delam na različnih projektih, ki jih med seboj prepletam, črpam inspiracijo, razvijam ter skrbim za realizacijo v različnih produkcijskih fazah.



V t. i. 'času korone' je potovanje z letali druga realnost.

Še bolj pomemben dosežek zadnjih dveh let pa lahko pripišem svoji odločitvi za popolno spremembo zasebnega življenjskega sloga. Pred približno dvema letoma sem delala na mednarodnem projektu na Dunaju, kamor sem se preselila za dva meseca. Bilo je vroče poletje in studio, v katerem sem razvijala projekt, je bil oddaljen od mojega stanovanja približno 16 km. Odločila sem se, da bom namesto javnega prevoza uporabljala kolo, in tako se je začela dogodivščina, ki mi je za vedno spremenila življenje. Prvi dan sem sedla na kolo in po približno petih kilometrih ugotovila, da se pot ves čas vzpenja in da z mojimi 125 kg definitivno ne bom uspela priti do cilja. Bila sem vsa premočena in odločila sem se, da sestopim s kolesa. Skupaj s kolesom sem tako odšla na metro in se pripeljala do studia. V tistem trenutku sem se odločila, da je čas, da nekaj ukrenem, saj sem že od otroštva definitivno pretežka za ta svet. Torej je čas, da s sebe odvržem ves balast. Od trenutka, ko sem skupaj s kolesom izstopila iz metroja, do danes, sem tako izgubila 60 kg in se popolnoma spremenila. Fizično in mentalno. Vse od tistega dne je moja jutranja budilka nastavljena na 5:15 in vsak dan znova odprem oči, da spremenim (svoj) svet.



Foto: Miha Godec

Ljudje se spreminjamo in spremembe so pomemben element naših življenj; z njimi se moramo soočiti, jih sprejemati in nenehno spodbujati, saj nas samo spremembe lahko pripeljejo do boljših rezultatov, novih uspehov in razvoja. Če bi pred davnimi časi neka naključna opica ne vzela v roke kamna in ga kreativno oblikovala v nož ter začela razmišljati drugače, danes ne bi brali tega zapisa, ampak bi še vedno viseli z dreves in se obmetavali z lastnimi iztrebki. No, brez dvoma nekateri to počnejo še dandanes. Vsaj metaforično. Želim vam veliko sprememb – in srečno!

FILMSKI FESTIVAL V SOFIJI

PETRA METERC

Stičišče filmskih ustvarjalcev na južnem Balkanu

24. sofijski filmski festival, 25. junij – 19. julij 2020

Sofijski filmski festival, ki poteka vse od leta 1997, privabi vsako leto okoli 85 tisoč gledalcev. Stremi k prikazovanju najboljših sodobnih filmskih izdelkov vsega sveta, v posebnih sekcijah pa se specializirano posveča regionalnim filmom s področja Balkana, novim bolgarskim celovečercem in bolgarskim dokumentarnim filmom, s čimer spodbuja usmerjanje pogleda v manj poznane kinematografije območja ter omogoča ustvarjalcem, ki morda ne dosežejo večjih evropskih filmskih festivalov, da jih vidi tudi mednarodno občinstvo. Sodelovanje med lokalnimi in mednarodnimi ustvarjalci namreč spodbuja z vzporednim, letos že 17. produkcijskim tržiščem pod imenom Sofia Meetings Co-production Market, ki v sklopu raznolikih modulov na festival povabi več kot tristo tujih strokovnjakov s področja filma. Tržišče zajema vse od predstavljanja del v nastajanju različnim producentom, distributerjem in festivalom (od Cannesa do Šanghaja) pa do diskusij in predavanj. Tako sofijski festival predstavlja stičišče filmskih ustvarjalcev na južnem Balkanu in se v regiji postavlja na vodilno mesto ter ob bok sarajevskemu festivalu in tamkajšnjemu tržišču.

Letošnja edicija festivala naj bi se zgodila med 12. in 22. marcem, a je bila tik pred zdajci, zgolj tri dni pred začetkom, zaradi pandemije prestavljena. Predvideni gosti festivala in gledalci smo v dneh po 12. marcu, ko naj bi festival že potekal, večina pa nas je sedela zaprta doma, od festivala vsak dan prejeli e-pošto z umišljenim festivalskim dnevnikom, ob katerem smo lahko spremljali načrtovan dnevni program, si prebrali nekaj zgodb o zgodovini festivala, članek ali dva o filmih, ki bi morali biti na sporedu, portrete članov žirije, poslušali video sporočila režiserjev

ter nekaj spletnih predavanj. Ideja se je v času pandemije, ko je bilo obiskovanje festivalov in kinov za nedoločen čas postavljeno pod vprašaj, izkazala za izjemno simpatično komunikacijo z gledalci in dodatno promocijo za festival v nedoločeni prihodnosti. Kljub prvotnim načrtom, da naj bi se festival (v primeru dobrih obetov) zgodil na začetku junija, kasneje pa, da naj bi potekal v oktobru, so se na koncu odločili, da program s prilagojeno in dodelano rešitvijo razdelijo na tri ravni – spletno, poletno na prizoriščih na prostem in jesensko v kinih.

Na spletnem delu festivala, ki je bil na posebni platformi dostopen zadnji teden junija in v prvih dveh tednih julija, je bilo prikazanih osemdeset filmov, povečini iz tekmovalnih sekcij, medtem ko so s projekcijami filmov znanih režiserskih imen, ki so želi uspehe že po večjih festivalih, počakali na jesen. Glede na še vedno slabo epidemiološko sliko v državi je festival odločitev za spletno platformo pozdravil z mislijo, da bodo kakovostne avtorske filme lahko videli prebivalci vse Bolgarije in tako na domač ekran omejeno gledalsko izkušnjo utemeljil z lastno spodbudo k decentralizaciji filmskih vsebin.

V tekmovalnem programu je izstopalo kar nekaj filmov. Iranski film **Yalda** (2019) Massouda Bakhshija spremlja dvaindvajsetletno dekle Maryam, ki ponesreči ubije svojega petinšestdesetletnega moža Nasserja in je zato obsojena na smrtno kazen. Edina, ki lahko Maryam reši, je Mona, Nasserjeva hči – vse, kar mora storiti, je, da se pojavi v popularni TV oddaji in Maryam javno odpusti. Film, ki se izvrstno stopnjuje kot nekakšen triler, uspe predvsem na točkah, kjer obravnava teme začasnih zakonov, v katerih se pogosto znajdejo mlada revnejša dekleta, dedovanja, ki daje prednost moškim naslednikom, in za Iran specifičnih zakonov kaznovanja, precej slabše pa se obnese, ko dialogi



POŠLJI ME V OBLAKE (2019)



YALDA (2019)



NOČNI ČAS (2019)

v že večkrat videnem slogu iranskih dram zadnjih let presoja moralno junakinjo ter pripovedna linija začne hiteti v pretirano melodramatične zasuke, pri čemer se na osrednji junakinji režiser obrača s pretirano moškim pogledom.

Zanimiv je tudi kitajski film **Pošlji me v oblake** (Song wo shang qing yun, 2019) režiserke Congcong Teng, ki izriše zgodbo mlade novinarki Sheng Nan, potem ko ji diagnosticirajo raka jajčnikov. Ker je zdravljenje drago, mora najti hiter zaslužek, zato za večji honorar sprejme pisanje biografije za nekega poslovneža, hkrati pa želi še zadnjč pred zdravljenjem izkusiti spolnost. Humoren ton pripovedi, ki se ukvarja s Shengino disfunkcionalno družino, mizoginim okoljem in malce obupanimi romantičnimi investicijami, je morda mestoma pretiran, vendar je komičnost pri temah, kakršni sta položaj žensk v družbi, ki vsem nad tridesetim letom dopoveduje, da neporočene in brez otrok v življenju pač niso uspele, ter rak jajčnikov, ki lahko popolnoma spremeni žensko telo, predvsem dobrodošla in sveža odločitev.

V tekmovalni sekciji se je znašel tudi prvenec turškega avtorja Alija Özela z naslovom **Stepa** (Bozkir, 2019), ki je na lanskoletnem filmskem festivalu v Antaliji, enem največjih v državi, nepričakovano pobral vse glavne nagrade. Zaradi načrtovanega jezua se morajo Ahmet in njegova nečaka izseliti iz svoje vasi v drugo naselje, kjer jim je država namenila nova domovanja. Toda Ahmet se na stara leta ne želi preseliti z mesta, ki mu je vedno predstavljalo dom, ter mesta, kjer je pokopana njegova pokojna žena, zato nečaka na pomoč pokličeta njegovega sina Haruna. Umirjen ritem pripovedi prepleta čudovite posnetke turške pokrajine in preprouste vasi s kompleksno zastavljenim ozračjem ponovnega snidenja moških članov družine, ki sicer ne zmorejo spregovoriti o svojih zamerah in travmah, a vsak na svoj način

iščejo besede in dejanja, da bi izkazali razumevanje ob nasilnem posegu v njihovo življenje, na katerega nimajo nikakršnega vpliva. Prav z osredotočanjem na stisko izvrstno odigranih moških likov režiser kljub popolni odsotnosti političnosti podaja tudi kritiko tovrstnih projektov potopitve celotnih vasi in mest ter uničenja skupnosti, kar se že vrsto let dogaja predvsem v južnem, pretežno kurdskem delu Turčije – letos so kljub protestom zaradi gradnje jezua Ilisu potopili antično mesto Hasankeyf ob reki Tigris, s tem pa tudi tam ležeč naravni rezervat in arheološka najdišča.

Še en prvenec je v tekmovalnem programu pustil izjemno močan vtis in vzbudil visoka pričakovanja glede prihodnjih režiserkinjih podvigov – gre za **Nočni čas** (Nocturnal, 2019) angleške avtorice Nathalie Biancheri, ki v ospredje pripovedi postavi nenavaden odnos med nekaj več kot tridesetletnim Petom in srednješolko Laurie v zaspanem angleškem obmorskem mestecu. Pete v svojem življenju še ni zapustil domačega mesta in je glede čustev zadržan, Laurie pa se približa z razlogom, ki je razkrit šele ob koncu filma. Nezmožnost izrekanja o tem, kaj Pete razmišlja in čuti, ki večkrat preide v izrazito težo v njegovih prsni, igralec Cosmo Jarvis prikaže z redko videno pristnostjo in nežnostjo. Ker Laurie njegovega vzgiba za druženje ne pozna, se po najstniško vanj prehitro zaljubi in tako v slogu dveh obstrancev, ki sta se našla sredi depresivnega mesteca, opazujemo vedno bolj intimen odnos. Vanj vsak od njiju vstopa z drugačnim vzgibom, pa tudi iz druge perspektive, saj režiserka poskrbi, da že z načinom izrekanja likov, njune samozavesti v pristopu do drugega in s telesno govorico subtilno razmeji dejstvo, da prvi prihaja iz delavskega razreda, deklica pa z bolj udobne pozicije višjega srednjega razreda.

Dokumentaristična kritika v času konca

MUANIS SINANOVIĆ

Na 22. Festivalu dokumentarnega filma je bilo mogoče videti tudi dva izdelka, ki se, splošno rečeno, ukvarjata z ekološkima temama. **Zemlja** (Erde, 2019) avstrijskega režiserja Nikolausa Geyrhalterja prikaže, kako človek v današnji dobi antropocena prestavi več zemlje kot vsi naravni procesi skupaj, makedonska **Medena dežela** (Medena zemja, 2019) v režiji Tamare Kotevske ter Ljubomira Stefanova pa spremlja pridelavo medu na osamljenem podeželju in konflikt, ki izhaja iz različnih pristopov k čebelarjenju.

V *Zemlji* spremljamo silna izkopavanja in preoblikovanja zemeljskega površja v različnih predelih Severne Amerike in Evrope; ravnanje površja zaradi gradnje naselij, votlenje gora za odlaganje radioaktivnih odpadkov, izkopavanje rude ipd. Filmska tehnika je precej enostavna. Ob različnih prizoriščih najprej uzremo veliki plan površja s ptičje perspektive. V tem je nekaj poetičnega. Rezbarjenje terena, po katerem se gibljejo tovornjaki in se vanj vrezujejo velike naprave, daje vtis skulpture in mravljišča. Vidimo nenavadne, skoraj slikarske podobe. Distancirani pogled povzroča osuplost in nekakšno nedomačnost ob uvidu v moč tehnologije. Sledijo mešanica stranskih posnetkov procesa, navadno premikanja vozil, ki v tem planu delujejo kot igrače, ter intervjuji z akterji izkopavanja. Jezik in podoba imata enako vlogo pri podajanju sporočila. Prizori gigantskih procesov stopajo v nenavadno interakcijo z izjavami zaposlenih. V slednjih lahko opazujemo psihološki proces racionalizacije in prelaganja odgovornosti.

Vsi se zavedajo nasilnosti delovanja, vendar imajo priročne izgovore: sprememba se bo morala zgoditi v prihodnosti, danes je postopek veliko bolj varčen, kot je bil v preteklosti ... Italijanski delavec celo omeni možnost izkopavanja v prihodnosti – na Luni. Zanimivo je, da svoje delo opiše kot zelo

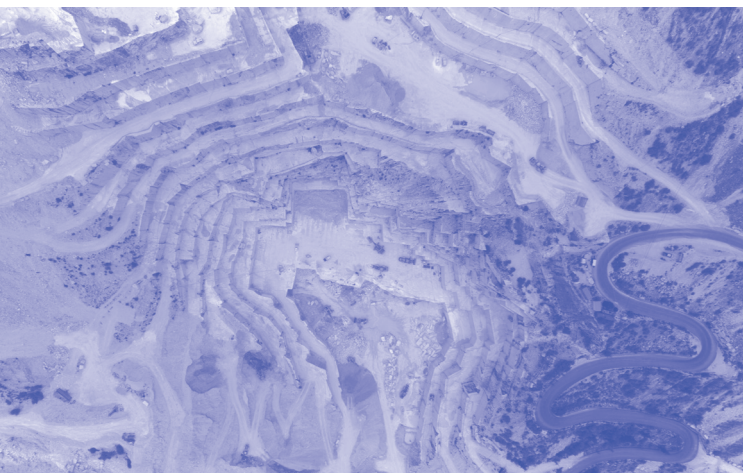


MEDENA DEŽELA (2019)

adrenalinsko; pričamo dinamiki moči med človekom in planetom, ki izraža tako človekovo moč kot šibkost; moč tehnike in moralno nemoč ter neodgovornost. Alternativo ponudi nastop staroselske Američanke, ki poda svojo vizijo odnosa z zemljo. Čeprav se ta nemara zdi nekoliko *newagerska* ali celo reakcionarna, nesporno drži, da je ideologija modernosti pripeljala do roba vzdržnosti življenja in da vsa njena teoretska diskurzivnost nima moči za ustavitev tega procesa. Tako se zdi skromnejši pristop in dialog z ideologijo staroselke (ter v manjši meri njenega sopotnika) pametnejša odločitev.

Hladnost filmskega pristopa odraža hladnost človeka v odnosu do pokrajine. Z uporabo kamere in drona dosega kritiko sodobnega razumevanja tehnike skozi tehniko samo – v skladu s Hölderlinovim izrekom, ki ga je uporabljal tudi veliki kritik moderne tehnike, Heidegger: »Kjer je nevarnost, tam raste odrešilno.« A pri tem bo treba spremeniti sam odnos do tehnologije; ne sme biti več usmerjevalka našega bivanja kot jedro in princip neomejene »rasti«, temveč mora postati orodje za reprodukcijo življenja.

Medena dežela večkrat zabriše mejo med dokumentarcem in igranim filmom. Na nekaterih mestih se z vstopom v najintimnejši prostor, tudi osebno doživljanje smrti, približa meji etično sprejemljivega. Gledanje bo morda najplodnejše, če se odločimo, da bomo film spremljali kot fikcijo z odzadnjim zavedanjem, da gre za dokumentarec. V nasprotju z *Zemljo*, ki se ukvarja z ekološkim problemom in korporacijami kot njegovim povzročiteljem, se *Medena dežela* usmeri v tradicionalno kmetovanje, kamor pa se vpisuje tudi pridobitniška logika. Osrednji lik je Hatidže, ženska v petdesetih, ki v zelo skromni hiši skrbi za onemoglo mater, preživlja pa se s pridobivanjem medu, ki ga prodaja na



ZEMLJA (2019)

mestni tržnici. Težave se začnejo, ko se v njeno bližino, v za puščeno vas, priseli nomadska družina. Ta želi zaradi povpraševanja večjega preprodajalca med pridobivati hitreje, kar pa ob neupoštevanju tradicionalnega načela enakomerne delitve produkta med ljudmi in čebelami poruši naravno ravnovesje in poseže v Hatidžino delo. Odnos med obema stranema lahko opazujemo znotraj klasične strukture *Mi – Drugi*, kar v svoji bazični obliki odkriva različne plasti, dvomnosti in kompleksnosti ter s tem povezana moralna vprašanja. Na drugi strani je v ospredju tudi eksistencialno vprašanje Hatidžinega življenja: ni se poročila in ni imela otrok, njena mama pa se poslavlja, kar pomeni, da bo sredi divje dežele ostala sama.

V primerjavi z *Zemljo* je film vizualno veliko kompleksnejši in uporablja različne filmske pristope. Njegova poetika je burna in pisana, tako kot samo dogajanje. Ni distancirana, temveč se ves čas vpleta, najsi sledi naravnim pojavom ali postavi kamero v intimni prostor, se loti tresočega prvoosebnega pogleda ali se skuša ustaliti v mestnem vrvežu.

S svojo zastavitvijo in izpeljavo prestopi meje dokumentarnega žanra, saj ne ostane pri obravnavi ene specifične teme. Čeprav je vprašanje ekologije v središču, se širi na vso črto človekovega odnosa do sveta: k vprašanju osebnega življenjskega poslanstva, odnosa s soljudmi, starši, z otroki, drugimi bitji, s pokrajino. Je film, ki govori o samoti ter obenem vpetosti človeka v okolje, o kozmični družabnosti.

Primerjava dokumentarcev odpira nekatera izhodišča. V prvi vrsti zamaje binarno nasprotje med korporativnim upravljanjem in tradicionalnim kmetovanjem, prevpraša idealizirano, brezmadežno podobo predmodernih praks. Človek je do narave ves čas v upravljaljskem odnosu, na meji

eksploatacije, ki se ne pojavi šele s kapitalizmom. Jasno pa je, da je kapitalizem najbolj ekspanzionistična in učinkovita oblika izkoriščanja, ki lahko zajame vse, tudi tradicionalne načine, v njih zatre dobra semena, s popolnim podrejanjem planeta pa onemogoča možnost nadaljnega upravljanja.

Zanimivo je razmisliti tudi o razmerju med kritiko in moraliziranjem. Oba filma namreč predstavita sporno delovanje posameznikov, ne napadeta pa neposredno sodobnega gospodarstva, ki ljudem pušča malo manevrskega prostora za izbiro. Gledano z drugega zornega kota pa ravno v izpovedi inženirjev in drugih delavcev v *Zemlji* pridemo do vtisa o njihovi nemoči, da bi delovali drugače, saj jih usmerja ekonomski sistem. Posebej pomenljivo je pričevanje španskega strokovnjaka, ki je oseba širokih pogledov in se ukvarja tudi z zgodovino. Trenutno fazo civilizacije postavi v zgodovinski kontekst, zre v propad, kamor drvimo, a se vidi kot detajl v veliko širši sliki zgodovinske dobe. *Medena dežela* nomadske družine ne obsodi, temveč se potrudi prikazati okoliščine, zaradi katerih se lotijo nasilnejše pridelave medu, in cene, ki jo morajo za to plačati. Težko bi rekli, da kateri od filmov moralizira, vseeno pa oba ostaneta v okvirih »komentarja« in s tem neudeleženi zunanega pogleda, ki implicira določeno »zaciklanost« filmske kritike.

Ali lahko filmi spreminjajo svet? Ali je svetovna filmska produkcija že prenasičena s kritičnimi komentarji? Ob vseh mogočih temah in kvarnih pojavih v svetu se zdi, da filmi pravzaprav povečujejo naš občutek nemoči. Prikazujejo neko stanje, proti kateremu pa ne moremo ukreniti nič. Zato bi bilo smiselno razmišljati o načinih, na katere bi dokumentarci v 21. stoletju lahko neposredno posegali v objekt dokumentiranja.

Izbris neke slike

NACE ZAVRI

»Moja nekdanja država je zase trdila, da je družbeni eksperiment; a v resnici je bila prej podobna kombinaciji zapora in cirkusa.« Tako je svojo domovino skiciral Dušan Makavejev, 25. januarja 2019 preminula legenda, jezdec slovitega *novega filma* (kasneje gibanja črnovalovcev) ter titan jugoslovanske kinematografije. 'Makova' življenjska premica je vsem že znana, zato je tu ne gre obsežneje ponavljati. Omenimo le najnujnejše: po desetletju aktivizma ter angažmaja po beograjskih kinoklubih se Makavejev, takrat tridesetletnik, predstavi s prvim celovečercem. Trilogija tragiromantičnih **Človek ni ptica** (Čovek nije tica, 1965), **Ljubezenski primer ali Tragedija poštne uslužbenke** (Ljubavni slučaj ili Tragedija službenice P.T.T., 1967) ter **Nedolžnost brez zaščite** (Nevinost bez zaštite, 1968) Srbu prinese slavo, svetovno prepoznavnost, ki jo nato veliki **W.R.: Misterij organizma** (W.R.: Misterije organizma, 1971) zacementira. Slednji je na tujem trgu sprejet sijajno, o čemer pričajo petnajstminutne stoječe ovacije v Cannesu, doma pa do osemdesetih ostane pod cenzuro. Režiser, ogorčen, če že ne obupan, se z Balkana izseli, svoj naslednji **Sladki film** (Sweet movie, 1974) posname z zaledjem francosko-kanadsko-zahodnonemške naveze, nato pa nadaljuje z ustvarjanjem v tujini: v Evropi, severni Ameriki in Avstraliji. Tako nekako se glasi standardna *mitologija Makavejev*.

Dejstvo, da jugoslovanska oblast *Misteriju* ni dovolila dihati, ni nobena skrivnost; manjkrat obelodanjen pa je postopek, prek katerega je do prepovedi prišlo. 5. junija 1971 je partija v novosadskem kinu Arena priredila posebno projekcijo: v dvorani so se znašli člani zainteresirane in zaskrbljene javnosti, od operativcev ter Titovih funkcionarjev do vsakdanjih 'malih ljudi'. Po koncu filma je sledil moderiran 'pogovor', v resnici serija vnaprej pripravljenih kritik, ki so v en glas izražale nestrinjanje, jezo in zgražanje nad videnim. »W.R.«,

kot besno vzklikne neki učitelj, ni nič manj kot »napad na vse matere, ki so v socialistični revoluciji izgubile svoje sinove«. Publika svoj plen raztrga, pod plazom (bolj in manj smiselnih ter upravičenih) moraliziranj se znajdeti tako film kot Makavejev sam. Drug za drugim sledijo očitki obscenosti, subverzivnosti, protirevolucionarnosti, najbolj pa navzočo javnost zbodejo podobe golih teles, mesene seksualnosti. Le redki občani so uspeli sprejeti in ponotranjiti režiserjevo sporočilo, namreč dejstvo, da socializem brez svobodne spolnosti ne more obstajati. (Dovolj imamo kulturbirojevskih »moralnih policajca bez jajca«, posrečeno pravi eden redkih podpornikov.) Velika večina se je na erotične provokacije Makavejeva odzvala napadalno. »Če želi človek posredovati sporočilo, naj ne snema filma, pač pa raje pošlje telegram,« meni eden od govorcev, parafrazirajoč Johna Wayna.

To pozabljeno projekcijo nam v dokumentarcu zdaj razgrinja Goran Radovanović, sicer avtor zgodovinskih fikcij **Prva pomoč** (Hitna pomoč, 2009) in **Enklava** (2015). Lanski **Primer Makavejev ali Proces v kino dvorani** (Slučaj Makavejev ili Proces u bioskopskoj sali, 2019) napajajo štirje magnetofonski koluti, ki so tisto popoldne skrivaj zapisovali dogajanje, zakamuflirani pod sedežem. Zvočni tehnik Slobodan Miletić, ki je posnetek ustvaril in ga do danes varuje, nastopa v vlogi vodiča in nas uvede v kontekst tistega dne, ko je bila usoda filma *W.R.* ter samoizgona njegovega režiserja zapečaten. Gradivo, torej avdio zapis, je bogato in brezhibno ohranjeno, Radovanovićevo naloga pa je bila na neki ravni enostavna. Kot arhivistu ali posredniku zgodovine se mu s filmom *Primer Makavejev* ni bilo treba posebej truditi; material je sam po sebi zadosten, izjave delegatov ne kličejo po režiserski intervenciji, trakove je treba le v miru in tišini zavrteti. Avtor se avtonomnosti zvokovnega zapisa zaveda,



PRIMER MAKAVEJEV ALI PROCES V KINO DVORANI (2019)

zato je film zasnoval kot brezoseben kalup, sam po sebi votel kontejner, čigar edini cilj je jasna reprezentacija monologov. Na platnu namesto intervjujev spremljamo statične, mrtve, generične utrinke s sodobnih ulic. Ti posnetki nam ne pomenijo ničesar; pričarajo le prazen ambient, ki služi kot svojevrsten kontrapunkt dinamični diskusiji (to nam režiser predvaja v celoti; tako se vsaj zdi). »V primeru, ko zvok lahko nadomesti sliko, izbriši sliko ali jo nevtraliziraj,« je zdavnaj vedel že Bresson. Natanko to stori Radovanović, ki se kaj dobro zaveda, da je zvočna sled tu dominantna.

Obenem pa se mora filmar soočiti z neznansko dilemo, saj gre v *Primeru Makavejev* za paradoks: zakaj v odsotnosti atraktivnega podobja sploh posneti film? Kaj, če sploh kaj, smo s filmsko poustvaritvijo pridobili, česar ne bi mogli s

'surovim' soničnim dokumentom? Radovanović na to vprašanje ne odgovori. Sedemdesetminutni *Primer Makavejev* je nasičen z zgodovinskimi zanimivostmi, navdihujoč v svoji enostavnosti, pomemben kot muzejski artefakt; toda vredno se je vendarle vprašati, ali s premestitvijo zvoka v sliko ne bi bilo mogoče doseči več, več drznih intervencij in montažne eksperimentalnosti. Radovanović se zapuščini Makavejeva poklanja s popolno odmaknitvijo (avtor se s prizorišča izbriše, češ, naj posnetki govorijo zase), toda vmešavanje bi bila lahko primernejša, nemara Maku zvestejša strategija. V dejstvu, da je filmski poklon enemu najradikalnejših radikalcev tako pasiven, tako *konservativen*, je več kot le kanček ironije. Nikakor pa ni izključeno, da bi mojster ironije to perversnost znal ceniti.

Tarkovski

Tarkovskemu

(in nam)

ŽIGA BRDNIK

Filmi Andreja Arsenijeviča Tarkovskega so že od nekdaj uganka, katere možne razlage se kopicijo s številom gledalcev in gledalk, filmskih kritikov in teoretičark, ki si o njih razbijajo glave, debatirajo in pišejo. Še več, vsakič, ko se jim predaš, se ti zdi, da razkrivajo nekaj drugega, dotlej skritega, neujemljivega, tudi neimenljivega. Kot gledalec se ob njih počutiš kot soustvarjalec, katerega počutje, mentalno stanje in kondicija neizbežno diktirajo ne le percepcijo, ampak na neki čudežen način morda celo vsebino samo. Ustvarjajo ne le popolnoma lasten filmski jezik, ampak cel filmski »svet, ki ni 'realističen' ne v prostorskem smislu ne v luči psihologije likov«, kot pišeta Thomas Elsaesser in Malte Hagener v knjigi *Teorija filma: uvod skozi čute*. Da je film prosto po Deleuzu svoja lastna realnost in način mišljenja in da smo vedno, »ko govorimo o filmu, že v filmu in je film vedno že v nas«, je mogoče najbolj res prav pri Tarkovskem.

Časovna komponenta, deleuzovska »podoba-čas«, je bila zanj tudi najbolj lastna in bistvena za filmsko umetnost. O njegovih stvaritvah razmišljati in pisati v besedi je že v osnovi vsaj delno spodletelo početje, sploh če si zastaviš za cilj ultimativno razlago. »Glagoli imajo vedno glagolski čas in literarne pripovedi so zato jasno postavljene v različne preteklosti, sedanjosti in prihodnosti (neprekinjene, prekinjajoče se, enkratne, hipotetične) /.../ filmske podobe pa se lahko sočasno odvijajo v različnih svetovih ali nihajo med različnimi časovnimi



okviri ter ravnmi resničnosti,« pojasnjujeta Elsaesser in Hagener. Mogoče je prav iz tega izhajal večni boj filmskih kritikov in kritičark glede Tarkovskega, prav tako občutek nerazumljenosti, kar veje tudi iz filma **Andrej Tarkovski. Filmska molitev** (Andrey Tarkovsky. A Cinema Prayer, 2019), katerega avtor je njegov sin Andrej Andrejevič Tarkovski. Res zvesto in celovito razlago filmskega dela Tarkovskega je verjetno mogoče podati zgolj v filmski obliki, neločljivo od poznavanja avtorja samega in njegovega občinstva, zato je sinov poskus tako monumentalnega podviga gotovo nekaj posebnega. Lahko ga gledamo tudi kot filmske lekcije, ki se jih je sin naučil iz življenja in dela svojega očeta, velikega filmarja – ta pa iz poezije svojega očeta, velikega pesnika, katerega pripomba, da v bistvu »ne snema filmov« (ampak poezijo), mu je pomenila največjo možno pohvalo – ter jih skozi nujno partikularno razumevanje in samosvoj mentalni svet prenesel na nas, gledalce in gledalke, soustvarjalce in soustvarjalke filmskih svetov. Struktura, ki si jo je začrtal režiser, je film-v-filmu, kontinuirano prelivanje in ovijanje svojega dela z očetovimi filmskimi podobami in njegovo filmsko filozofijo, pri čemer tudi avtorstvo, ki je preprosto navedeno kot »Andrej A. Tarkovski«, lahko razumemo kot deljeno.

Na začetku prvega poglavja filma Andreja Andrejeviča Tarkovskega o očetu, filmarju Andreju Arsenijeviču Tarkovskem, poslušamo glas starega očeta, pesnika Arsenija

ANDREJ TARKOVSKI. FILMSKA MOLITEV (2019)



Aleksandroviča Tarkovskega, kako se skozi verze spominja svojega otroštva s pradedom Aleksandrom Tarkovskim, bančnim uradnikom, ruskim revolucionarjem in amaterskim igralcem. To prekrivanje in prelivanje različnih časovnih dimenzij filma, ki je sicer na eni ravni strukturiran kronološko, po drugi pa nas neprestano meče nazaj v otroštvo, različna obdobja, časovne pasove in meandre, različne uvide in čustvena stanja, je ena največjih lekcij, ki se jih je sin naučil od očeta: »Film je v svojem bistvu, v svoji figurativni kompoziciji poetičen, saj mu ni treba biti dobeseden in podrejen zaporedju, ki je običajno za dramaturgijo. Posebnost filma določa dejstvo, da zajema in izraža čas – v filozofskem, poetičnem in dobesednem smislu. Rodil se je natanko takrat, ko so ljudje začeli čutiti pomanjkanje časa. /.../ Naloga filma je poetična artikulacija tega problema. Je edina umetnost, ki lahko dobesedno zamrzne čas. Teoretično bi lahko isti kolut gledali v nedogled. Je kot časovna matrica. Vprašanje ritma, trajanja, tempa najde v njem poseben, sebi lasten pomen. V filmu čas izraža samega sebe. /.../ Film ima svojo lastno poetično domeno, ker obstaja del življenja, veselja, ki ni bil razumljen in pojasnjen v drugih umetnostih. Tega, kar zmore film, ne zmore glasba in nobena druga umetniška oblika.« Andrej Andrejevič po zgledu očeta za zaključek filma z nizanem njegovih fotografij, od najstarejše do najmlajše, uporabi tudi krožno strukturo, ki spominja, kot pravita Elsaesser in Hagener, na Möbiusov trak in tako »izpodbija

linearno logiko klasičnega filma, po kateri je mogoče težavo prepoznati in rešiti, z oviro pa se spoprijeti in jo premagati.«

Ključno vprašanje, zajeto tudi v naslovu filma Andreja Andrejeviča, je vprašanje vere in religioznih prepričanj njegovega očeta v navezavi na film in umetnost na splošno. Obravnavano je ločeno od zvezanosti človeka z naravo, ki jo je tako filmsko kot besedno večkrat izpričal Andrej Arsenijevič, s čimer je mogoče preveč implicirano, da nista povezani. Je njegova filmska molitev morda molitev k panteističnemu bogu, čeprav je osebno molil tudi k monoteističnemu? Še več, je to molitev k filmu samemu, mentalnim svetovom, ki jih ustvarja, in času, ki ga preizprašuje in na novo razkriva, s tem pa na neki način nosi božanske kvalitete? »Umetniška podoba je nekaj nedeljivega, neotipljivega. Vsebuje kakovosti sveta, ki ga upodablja. Je zveza med absolutno resnico in našo evklidovsko zavestjo. Nismo je zmožni dojeti v njeni čisti obliki, a lahko ugibamo o njenem obstoju in izražamo naš notranji odnos do nje,« pojasni sam. Z Elsaesserjem in Hagenerjem bi lahko rekli, da je Tarkovski filme dejansko dojemal kot »poseben način biti«, kot »novo življenjsko obliko«. Ta razlaga se zdi bližje njegovi filozofiji kot fenomenološka, transcendentalna perspektiva, ki pravi, da je zavest vselej zavest o nečem in torej vključuje intencionalnost. Film, ki presega razcep med subjektom in objektom, med telesom in umom, je »tehnična stimulacija nezavednega«, kot pravi Hugo Münsterberg, in so »sanje za budne ume« kot piše Annette Michelson.

»Na tem svetu obstaja samo en princip interakcije, to je – hvala bogu – služiti in nič drugega ...« In filmi obeh Tarkovskih služijo predvsem nam, gledalcem in gledalkam, svetu, naravi in tako bogu z malo začetnico, saj na novo osmišljajo naše mentalne in s tem neizbežno tudi realne svetove. Na tem mestu si še enkrat lahko pomagamo z Elsaesserjem in Hagenerjem: »... ko jih enkrat vidimo, filmi v nas živijo naprej, lahko nas preganjajo ter na nas vplivajo na precej podoben način kot spomini oziroma dejanska izkustva iz preteklosti.« Ker, kot pravi Friedrich A. Kittler, svojim gledalcem pokažejo njihove lastne procese zaznave, s tem neposredno posegajo v domicil religije. Moliti k filmom Tarkovskega je mogoče res pretirano reči, a v njih začutiti meditativno in ponižno kvaliteto molitve, gotovo ni. Andrej Andrejevič je s svojim filmom prispeval, da bolje razumemo tudi nekatere lastne procese zaznave ob filmih njegovega očeta, predvsem pa je še ojačal potrebo, da si jih ogledamo še enkrat ... in še enkrat ... in vedno znova. Kot bi ponavljali molitev. H komu? K filmu.

Intervju z Matijo Strniša

»Velik del filmske glasbe deluje na osnovnih človeških emocijah«

SANJA STRUNA

Pred dobrimi desetimi leti se je Matija Strniša, slovenski akademski glasbenik, odločil za Erasmusovo izmenjavo na univerzi Folkwang v nemškem mestu Essen, ki je popolnoma spremenila njegovo glasbeno smer. Leto za tem se je vpisal v podiplomski program za filmsko glasbo na univerzi Filmuniversität Babelsberg in se preselil v Nemčijo, da bi sledil novim sanjam o ustvarjanju filmske glasbe. Danes živi in dela v Berlinu, o njegovem talentu pa priča tudi dejstvo, da je od začetka skladateljske kariere zbral že lepo število nagrad. Leta 2014 je v Rimu prejel prvo nagrado Sonic Research Award za kompozicijo *Particles of Accordeon*. Leta 2016 je bil soavtor glasbe za radijsko igro, WDR produkcijo *Neskončne zgodbe* Michaela Endeja, ki je osvojila nagrado za najboljšo otroško radijsko igro na nemškem radiu. V istem letu je bila njegova glasba za film **The Power that Remains Behind** (2016) nominirana za najboljšo filmsko glasbo globalnega programa 2016 Music + Sound Awards. Leta



2016 je prejel tudi nominacijo za najboljši mladi talent filmske glasbe v Nemčiji na prireditvi Deutscher Filmpreis, leto pozneje pa je napisal glasbo za uspešen nemški film **Poti** (Ein Weg, 2017, Chris Miera). V letu 2018 je bil kot filmski skladatelj izbran za Berlinale Talents, kjer je spoznal mlado korejsko producentko Zoe Sua Cho. To poznanstvo ga je privedlo do sodelovanja pri filmu **House of Hummingbird** (Beolsae, 2018) režiserke

Bore Kim, ki je do danes na največjih in najbolj prestižnih globalnih festivalih in prireditvah (BIFF, Berlinale, Tribeca Film Festival, Seattle International Film Festival, Blue Dragon Film Awards itd.) osvojil več kot 50 nagrad.

House of Hummingbird nas v mešanici avtobiografije in fikcije popelje v Seul na začetku 90. let in se osredotoči na 14-letno Eunhee. V iskanju razumevanja in ljubezni, ki ju v domačem okolju ne najde, se najstnica obnaša kot kolibri – majhna ptica, ki preletava velike razdalje v iskanju medu; od tu tudi naslov filma. Poleg tankočutne, iskrene upodobitve najstništva je film pomemben tudi zato, ker vsebuje tematiko, ki je v južnokorejski filmski produkciji še vedno zelo marginalizirana: najstniško kvir izkušnjo. Film množico občutij pripelje do končne čustvene linije še s tem, da je v leto 1994 postavljen z jasnim namenom: to je leto tragedije, ko se je zrušil most Seongsu in s sabo v reko Han vzel 32 življenj; dogodek, ki se je osebno dotaknil tudi

MATIJA STRNIŠA, FOTO: MAREIKE GRAF

režiserke Bore Kim. Za glasbo v filmu *House of Hummingbird* je Matija Strniša prejel več nominacij (vključno s prestižno nominacijo za Grand Bell Awards) in nagrad. Pred kratkim je izšel tudi uradni album s filmsko glasbo, sam film pa je trenutno v procesu premier na številnih VOD platformah po svetu.

Je bila filmska glasba del načrta že dobro desetletje nazaj, ko si bil še študent na ljubljanski Akademiji za glasbo?

Ne, nikakor ne. Proti koncu študija v Ljubljani sem se odločil za Erasmusovo izmenjavo na Univerzi Folkwang, kjer so se veliko ukvarjali z elektronsko kompozicijo in posledično nekoliko tudi s programiranjem. Po koncu leta se še nisem videl v tistem svetu; odločil sem se, da se preselim v Berlin, hkrati pa sem našel tudi podiplomski študij filmske glasbe na Filmuniversität Babelsberg – zdel se mi je zanimiva kombinacija stvari, ki so me zanimale.

Na kakšen način se je študij v Nemčiji razlikoval od študija v Sloveniji?

Precej težko je primerjati različne študijske programe. Na podlagi mojih izkušenj je študij v tujini mogoče malenkost bolj oblikovan na način, da je več svobode prepuščene študentu. Kar je lahko v določeni točki prednost ali pa tudi slabost.

Trenutno živiš in ustvarjaš v Berlinu, ki je v očeh mnogih ena glavnih evropskih – morda celo svetovnih – filmskih prestolnic. Je bil to razlog, da si ga izbral za točko A? Zakaj ne ... London, recimo?

Odločitev je bila precej pragmatična. Berlin je finančno bolj dostopen kot druga velika evropska mesta, hkrati pa ima vidno mesto na svetovnem kulturnem zemljevidu. Poleg tega ima Nemčija, oziroma Berlin, tudi precej specifičen sloves v smislu inovacij na

avdio področju, kar me je v tistem trenutku dodatno pritegnilo.

Biti filmski skladatelj v Berlinu zveni glamurozno, vendar je realnost verjetno nekoliko manj romantična, sploh če si mlad, nenemški filmski skladatelj, ki si pot utira popolnoma sam.

Delovanje na področju kulture je verjetno kjerkoli po svetu precej naporna in nepredvidljiva dejavnost. Seveda je lahko oteževalna okoliščina biti tujec v nekem okolju, a hkrati se mi ne zdi, da bi bilo za domače kulturne delavce veliko lažje. Bolj kot kraj, iz katerega nekdo izhaja, so pomembna poznanstva, predhodna sodelovanja na manjših projektih, predvsem pa odnosi v lastni generaciji, ki se vsako leto bolj uveljavlja znotraj nacionalne in internacionalne medijske krajine. V tem smislu je na neki način velika prednost, da sem študiral na Filmuniversität Babelsberg, kjer sem spoznal veliko različnih ljudi, ki zdaj delujejo na različnih filmskih in medijskih področjih. Po drugi strani pa študij na določeni šoli lahko predstavlja tudi prvo skupno točko v pogovoru z bolj uveljavljenimi ljudmi, ki so morda študirali na šoli pred desetletjem.

Med prvimi priznanji tvojega dela je brez dvoma sodelovanje na Berlinale Talents. Kakšna je bila tam tvoja izkušnja?

Preden sem bil sprejet na Berlinale Talents, sem imel na Berlinalu v letih 2016 in 2017 dva celovečerna filma (Meterostrasse in Poti) v okviru sekcije »Perspektive Deutsches Kino«. Izkušnja Berlinale Talents Campusa je bila super. V izjemno kratkem času sem lahko spoznal veliko število nadarjenih kreativnih ljudi svoje generacije z vsega sveta. Preko tega programa sem prišel med drugim tudi do sodelovanja pri

korejskem filmskem projektu za *House of Hummingbird*.

Kaj točno te je pritegnilo v smer filmske glasbe? Kaj ti je najbolj všeč v procesu filmskega pripovedništva, ki se izraža skozi glasbene note?

V osnovi me pri procesu najbolj pritegne sodelovanje z ljudmi, ki izhajajo iz različnih okolij, z različnimi ozadji, a se združijo in zasledujejo neko skupno idejo oziroma vizijo. Presek vseh idej, različnih osebnosti in vseh drugih možnih vplivov je potem končni izdelek.

Kakšna je glavna razlika med ustvarjanjem lastne glasbe in ustvarjanjem glasbe za specifičen film?

Pri ustvarjanju glasbe za določen film si vedno vezan na mnenja več različnih ljudi, okvir filma in njegove tematike. Pri ustvarjanju lastne glasbe imaš na eni strani popolno svobodo, po drugi pa si prepuščen samemu sebi in lastni presoji, kreativnosti in presoji o kakovosti in nekakovosti vsakokratne ideje. V cikličnosti pa procesa obogatita drug drugega.

Če pogledaš svoj proces – koliko dela je konceptualnega in koliko organskega? Si želiš najprej pogledati film, če imaš možnost, ali ti je ljubše, da že prej začneš z ustvarjanjem?

Delovni procesi se lahko precej razlikujejo. Na začetku je vedno precej raziskovanja, iskanja primernih principov, pogovorov o vlogi glasbe in njenih potencialnih nalogah. To pomeni, da včasih začnem z eksperimenti že v času, ko je film še v obliki scenarija. Ta način lahko ustvari precej kreativnega potenciala in s tem omogoči, da glasba še lažje postane eden osnovnih gradnikov filma.

Pod streho imaš že kar impresiven repertoar, v katerem se najde tudi nekaj



HOUSE OF HUMMINGBIRD (2019)



dokumentarnih filmov. V čem se po tvoje proces ustvarjanja glasbe v celovečernih dokumentarcih razlikuje od procesa ustvarjanja glasbe v celovečernih igranih filmih?

Ker so dokumentarni filmi večkrat bolj konkretno družbeno in politično vezani na obravnavano materijo, je treba malo več premisleka posvetiti tudi določenim socialno-političnim aspektom glasbe. Kakšno zgodovinsko ali družbeno-politično noto prinaša določen inštrument s seboj? Kakšen podton sporoča glasba s kombinacijo določenih inštrumentov? Zdi se mi, da v igranih filmih morda ta aspekt ni tako zelo občutljiv kot pri dokumentarcih.

Zgodba tvojega trenutno največjega uspeha dejansko poganja korenine iz Berlinala – tam si spoznal producentko

filma House of Hummingbird, Zoe Sua Cho. Kako se Slovenec sploh loti glasbene spremljave za južnokorejski film, ki se dogaja v letu 1994?

Velik del filmske glasbe deluje na osnovnih človeških emocijah. Kljub temu da so čustva nekaj skupnega vsem človeškim bitjem, niso specifična v določenih delih sveta ali določenih časovnih obdobjih; vseeno so razlike, kako različni ljudje različnih nacij izražajo določena občutja. V času priprav sem si ogledal kar nekaj južnokorejskih filmov z idejo, da pridem bolj v stik s kulturo, dojemanjem in izražanjem čustev ter različnimi tempi pripovedi v južnokorejskih filmih. Po drugi strani pa sva se z Boro pred začetkom sodelovanja veliko pogovarjala o temi njenega filma, o občutkih in čustvih, ki naj bi jih film odražal, pa tudi o potencialni vlogi glasbe v filmu. Na tej

točki je bilo tudi pomembno definirati najin princip sodelovanja in način razvoja glasbe za film.

Kaj bi rekel, da je bil največji izziv pri ustvarjanju glasbe za ta film?

Vključil sem se, ko je bil film v fazi grobe montaže, takrat dolg več kot tri ure. Začetek dela v zgodnji fazi postprodukcije nam je omogočil zelo kreativen in sodelovalen način dela. Ko sem našel glavno smer glasbe, sem jo začel razvijati za specifične scene, ki pa so bile še vedno v procesu montaže. Zgodilo se je, da sem razvil glasbo za določen prizor, ki pa v naslednji verziji montaže ni bil več del filma. A po drugi strani sta v montaži Bora in Zoe, ki je tudi montirala film, preizkušali glasbo v novo nastajajočih scenah. Ta način je ustvaril možnosti dodatne sinergije med sliko in

FOTOGRAM IZ OGLASA ZA MERCEDES-BENZ

POTI (2017)



glasbo, hkrati pa tudi fleksibilnost našega delovnega procesa, ki je omogočal iskanje ustreznega utripa in distribucijo glasbe skozi ves film. Eden večjih izzivov je vsekakor bila smiselna postavitev filmske glasbe skozi dramaturški lok celote; tudi v odnosu filmske glasbe do diegetične glasbe.

Premiero filma v južnokorejskem Busanu si doživel osebno. Kakšen je bil občutek – prvič v celoti gledati ta film na platnu, z občinstvom, ki je bilo skorajda v celoti korejsko?

Veliko platno in polna kinodvorana dodata velik del izkušnje in seveda tudi vznemirjenje; dobiš nekaj občutka za to, kako bo film v realnem svetu sprejet. Po drugi strani pa je bila izkušnja zanimiva tudi iz vidika, da sem pred tem videl nešteto različnih verzij, v Busanu

pa sem prvič videl film, ki je bil končan, brez možnosti ponovne revizije.

Od tistega trenutka pa do danes je House of Hummingbird dobil več kot 50 nagrad, tudi sam si dobil nagrado za najboljšo glasbo na filmskem festivalu v Španiji, nominacija na Grand Bell Awards pa je ogromna čast že sama po sebi. Bi rekel, da trenutno hodiš nad oblaki, ali – če si sposodim od Dneva D – paziš na vsak svoj korak?

Ne eno ne drugo. Vsekakor me zelo veseli, da sta bila film in glasba tako dobro sprejeta v javnosti, pa tudi v stroki. Hkrati sem tudi zelo hvaležen, da sem lahko sodeloval pri takšnem projektu.

Glasbena spremljava za House of Hummingbird se odlikuje tudi v tem, da ti je uspelo popolnoma zajeti binarnost

najstniške duše, v tem primeru korejskega dekleta v 90. letih prejšnjega stoletja. Kakšno vlogo naj bi glasba po tvojem igrala v filmu?

Ideja je bila, da bi bila vloga glasbe v filmu nekakšna igra nasprotujočih si občutkov in emocij ter iskanja pravega ravnotežja med njimi. Na primer – kakšna glasba je tista, ki prinaša občutke osamljenosti in obupa, v istem hipu nekoliko zaljubljenosti in hkrati pristno hvaležnost ter pozitivno naravnosti do danega življenja? Kakšna je taka glasba? Odgovor na to vprašanje smo iskali v procesu razvoja glasbe. Zdi se mi, da je naloga glasbe v filmih predvsem odpiranje novih prostorov in občutij, hkrati pa na metaforični, mogoče celo podzavestni ravni ustvarjanje povezav med elementi zgodbe, ki morada na prvi pogled niso tako direktno

povezani drug z drugim. Poleg tega lahko glasba služi tudi kot sredstvo, ki znotraj dramaturškega poteka spremeni subjektivno dojetje časa.

Filmska glasba, ki jo ustvarjaš, ima tvoj lastni pečat ... Kaj pa bi našli, če bi odprli tvojo playlisto? Kateri filmski skladatelji bi se znašli na njej?

Vplivi so zelo različni; od glasbenih do neglasbenih in tudi povsem vsakdanjih dogodkov, ki pustijo svoj pečat. Skušam poslušati veliko različne glasbe – od elektronske do klasike, rocka, popa, glasbe sveta in tudi filmske glasbe. Sicer pa filmsko glasbo poslušam večinoma ob gledanju filmov. V vsem tem poskušam vedno znova iskati odgovor na vprašanja, kaj določena glasba v tem ali onem trenutku naredi z menoj oz. z mojimi občutki.

Vendar nisi samo skladatelj filmske glasbe – pred kratkim si izdal EP, napisal glasbeno spremljavo za radijsko igro, delal pa si tudi že na gledaliških projektih.

Pred nekaj leti sva s kolegom, ki me je povabil k sodelovanju, v okviru radijske hiše WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln) ustvarila glasbo za radijsko igro *Neskončna zgodba* (Michael Ende). Med drugim sva imela v okviru produkcije na voljo štiri dni snemanja s Simfoničnim orkestrom WDR v Kölnski filharmoniji, kar je bila precej neverjetna izkušnja v vseh možnih pogledih. Radijska igra je bila kasneje nagrajena za najboljšo otroško radijsko igro v Nemčiji.

V gledališču sem lansko leto ustvaril glasbo za produkcijo *Marquise von O* Heinricha von Kleista, v okviru gledališča Theater Bonn. Moja izkušnja gledališča je bila, da je čas produkcije tam bolj kompaktno in jasno določen. Po drugi strani pa je proces dela še bolj dinamičen, timski, hkrati dopušča večje

spremembe v poteku, tudi relativno pozno v času produkcije.

Konec lanskega leta sem izdal tudi svoj EP z naslovom »Deep Sea«, ki je nastajal približno dve leti. Projekt je nastal iz eksperimentiranja, s snemanjem klarineta in preizkušanjem možnosti obdelave, predelave, uničevanja posnetega materiala na različne načine in iz vsega tega, na novo sproduciranega gradiva sestaviti neko smiselno celoto.

Med tvojimi nefilmskimi projekti ne gre pozabiti na glasbeno spremljavo za oglas za Mercedes-Benz.

Zanimivo je, da sem tudi do tega projekta prišel preko ameriškega režiserja, ki sem ga spoznal na Berlinale Talents Campusu. Vsekakor je bilo zanimivo sodelovati z eno večjih reklamnih agencij na svetu – R/GA – ter iskati vedno znova pravilno rešitev znotraj danih okvirov projekta in zahtev agencije v povezavi z znamko končne stranke. Glasbo sem začel razvijati že pred snemanjem, kar je pomagalo tudi režiserju v pripravah, hkrati pa smo se lahko kasneje v času montaže bolj organsko lotili spajanja glasbe in slike.

S skupino kreativnih posameznikov ste v Berlinu ustanovili tudi animacijski studio, ki se kar hitro uveljavlja. Nam poveš nekaj več o tem?

Pred približno tremi leti sem s šestimi animatorkami – spoznali smo se na šoli v Babelsbergu – ustanovil animacijski studio monströös, kjer sem med drugim zadolžen za vse naloge v povezavi z avdio področjem. Smo precej mlado podjetje na trgu. Trenutno produciramo videe za različne stranke – od nevladnih organizacij, prek ministrstva za zdravje, do Fraunhofer Instituta ... V razvoju imamo tudi

lastne projekte, ki pa potrebujejo še določen čas, da bodo pripravljeni za produkcijo.

Letos si debitiral tudi kot statist/igralec/član orkestra v priljubljeni nemški seriji Babilon Berlin (Babylon Berlin, 2017–). Imaš ambicije tudi na tej stranpoti?

Haha. Niti ne. Stvar je bila precej naključna. Preko kolega sem dobil e-pošto za prijavo za klarinetista na setu, kamor sem se bolj za šalo prijavil – na koncu pa se je dejansko izšlo in sem bil na snemanju 4 dni. Vsekakor je bilo zanimivo biti na ogromnem filmskem setu. Zame osebno je bilo na koncu najbolj zanimivo, da sem na snemanju spoznal Gena Pritskerja, orkestratorja glasbe serije in stalnega sodelavca Toma Tykwerja. Nekaj mesecev pozneje, ko sem bil zaradi *House of Hummingbird* na filmskem festivalu Tribeca v New Yorku, sem sodeloval pri enem izmed njegovih koncertov in preko njega spoznal kar precej zanimivih ljudi iz kulturnih krogov v New Yorku.

Letošnje leto je bilo za vse vidike dela v kulturi peklensko. Se tudi v Nemčiji že čutijo posledice covid-19?

Ja, vsekakor. Praktično se je tudi v Nemčiji skoraj vse na področju kulture ustavilo – snemanja filmov so bila prestavljena za nedoločen čas, teatarske predstave in produkcije so bile odpovedane, tudi odpovedi filmskih festivalov imajo v končni fazi velik negativni vpliv na bližnjo prihodnost.

Na katerem projektu delaš trenutno? Kakšni so tvoji načrti in/ali zajemajo tudi kakšen projekt v Sloveniji?

Trenutno razvijam svoj avtorski glasbeni projekt in istočasno končujem glasbo za kratki igrani film iz Nepala z režiserjem, ki sicer živi v Berlinu.

STRMA IN TRNOVA POT DO MARIBORSKE FILMSKE SCENE

ŽIGA BRDNIK

Filmsko društvo Film Factory v Mariboru skozi izobraževalni in povezovalni program Projektor ustvarja strokovno okolje, namenjeno profesionalizaciji vzhodnoslovenskih avdiovizualnih ustvarjalcev in producentov.

Filmska scena je v Sloveniji že nekaj časa zelo centralizirana in vezana predvsem na Ljubljano, kar skozi svoje delovanje močno čuti tudi mariborska ekipa, ki deluje pod imenom Film Factory. Ker se morajo že deset let za vsako stvar voziti v prestolnico, so začutili potrebo po oblikovanju filmske skupnosti v domačem mestu in s tem po večji decentralizaciji filma v Sloveniji. »Na sestanke, projekcije, izobraževanja, srečanja moramo vedno v Ljubljano. To ni kul. Filmska scena je centralizirana v prestolnici. Projektor je majhen korak k temu, da bi tudi v vzhodnoslovenski regiji vzpostavili neko stičišče in središče za avdiovizualne ustvarjalce, kjer bi se lahko redno mrežili,« je osnovni namen projekta pojasnil režiser Miha Šubic. »Zelo mi je všeč, da kadarkoli vstopiš v Kinodvor, nekoga srečaš in se lahko z njim pogovarjaš o filmu. To pogrešam v Mariboru. Krivo je tudi to, da nimamo niti mestnega kina. In zato se zavedamo, da bo pot do mariborske filmske scene strma in trnova.«

S podporo nečemu, kar ni zgolj centralno, pokažeš odnos Filmarji in filmarke z vzhoda Slovenije, ki jih nikakor ni malo, kar z začudenjem spoznava tudi organizatorska ekipa, so enostavno prisiljeni delo, izobrazbo in profesionalno mrežo iskati drugje – poleg Ljubljane je to na primer še Zagreb. »Ravno to je narobe. Da morajo ljudje oditi iz Maribora, če se želijo ukvarjati s filmom. Če si tukaj, nisi del scene,« je nadaljevala producentka Mojca Pernat. Šubic je prepričan, da bodo to prepoznali tudi ljudje iz Ljubljane, ko se bo v Mariboru ustalila neka kontinuirana dejavnost: »Ko bodo poštekal, da se tu nekaj dogaja in da se spleča priti v Maribor.« Pernatova je hitro replicirala: »Spleča? Mislim,

da z odločitvijo, da podpreš nekaj, kar ni zgolj centralno, pokažeš nek odnos.«

Režiser Mitja Mlakar, ki trenutno študira na akademiji v Zagrebu, je dodal, da je poleg človeškega stika problem tudi infrastruktura. »Produkcije težko prepričaš, da pridejo snemat v Maribor. Opažam sicer, da so produkcije začele pogosteje prihajati v Maribor, kjer snemajo predvsem oglase, saj so se naveličali Ljubljane, kjer so vse dobre lokacije že posnete.« Podobno kot za oglase velja tudi za filme. Že pred nekaj leti je v pogovoru za časopis Dnevnik ljubljanski režiser Goran Vojnović razlagal, da ni več umetnost v tem, kako najlepše posneti Ljubljano, ampak kako najti kader, kjer ni več vidno, da se film dogaja v prestolnici, saj tam posnamejo veliko večino slovenskih filmov.

K povezovanju pozivajo vse avdiovizualne ustvarjalce in ustvarjalke v regiji

Prvotni načrt Projektorja so bila mesečna srečanja v Mariboru skozi vse leto, a ga je tik pred začetkom presekala karantena. Zdaj je programsko zgoščen od junija do oktobra, ko bodo potekale delavnice in debate o različnih področjih filmskega ustvarjanja: televizijske serije, scenaristika, kreiranje filmskega sveta skozi masko, scenografijo in kostumografijo, filmski poklici iz ozadja, igra, filmska kritika in tehnološki trendi. Projekt se bo 3. septembra zaključil s filmsko čajanko, kjer bodo udeleženci predstavili svoje delo, ekipa Film Factoryja pa bo do takrat sestavila tudi popis vseh ustvarjalcev in ustvarjalk, ki se v podravski regiji ukvarjajo s filmsko in avdiovizualno umetnostjo. »Teh je v regiji prese- netljivo veliko in z vsakim dogodkom se številka večja. Tiste, do katerih informacija še ni prišla, pozivamo, da se nam javijo. Upamo, da bomo do septembra zajeli vse in dobili tudi vpogled, kako velika je lahko v regiji skupnost, ki bi bila redno prisotna na tovrstnih dogodkih in pri ustvarjanju



*»Projektor je majhen korak k temu, da bi imeli tudi v vzhodnoslovenski regiji neko stičišče in središče za avdiovizualne ustvarjalce, kjer bi se lahko redno mrežili.«
- Miha Šubic*

PROJEKTOR, FOTO: JANEZ KLENOVŠEK



filmov,« vabi Mojca Pernat k povezovanju vse, ki še niso slišali za Projektor.

Načrt ekipe je dolgoročno vzpostavljanje scene. Kot vedno se pri tem pojavlja vprašanje financiranja, ki ga za letošnji program zagotavlja Center za kreativnost, za naprej pa še ni zagotovljeno. »Saj veš. Financiranje dobiš za eno leto in na podlagi tega ne moreš delati petletne strategije.« Mlakar nadaljuje, da se mora več stvari poklopiti: ustanovitev mestnega kina, vzpostavitev primerne infrastrukture, ki bi omogočila najem tehnike, vzpostavitev trženja snemalnih lokacij ... »To je desetletni načrt, ki nikakor ni odvisen samo od nas. Projektor je samo majhen korak v tej smeri, da sploh vidimo, koliko je želje, zanimanja in potrebe po čem takšnem.« Prva dva dogodka sta potrdila, da zanimanje je, saj so organizatorji do zadnjega sedeža zapolnili zaradi protikoronskih ukrepov omejene kapacitete dvorane Vetrinjskega dvora s 40 sedeži. »Sem pa pogrešal kar nekaj regijskih ustvarjalcev, ki jih poznam,« je ob tem priznal Miha Šubic. In nadaljeval: »A šele začeli smo, z dvema dogodkoma ne moreš doseči vseh. Mislim, da moramo vzdrževati kontinuiteto.« Cilj je vzpostavitev skupnosti, ki se bo ne glede na razpise in financiranje redno srečevala in izmenjevala izkušnje, poglede, stike in znanje. »Najbolj logična lokacija za to je pri avdiovizualnih ustvarjalcih seveda kino in tudi to je argument, da ga potrebujemo. Ker ga ni, moramo ubrati druge poti. Zelo pomembno je, da avdiovizualna skupnost stopi skupaj, da prepoznamo drug drugega. Skupaj bomo močnejši in bomo hitreje ter lažje rasli.«

Mariborski filmski konzorcij: Oblikovanje strategij in kontinuirano sodelovanje

Film Factory je tudi del konzorcija Film v Mariboru, ki je povezal nevladne organizacije, ki delujejo na področju filmskega prikazovanja, produkcije in izobraževanja z namenom ustvarjanja bolj profesionalnega okolja za razvoj filma v štajerski prestolnici. »Pripravljamo smernice za razvoj filmske produkcije, izobraževanja in prikazovanja. Trenutno se ukvarjamo predvsem s področjem prikazovanja in priravo smernic za vzpostavitev nujne infrastrukture. Naslednje leto pa bo fokus na področjih filmske produkcije in filmske vzgoje. Glavni namen je vzpostaviti profesionalno okolje na tem področju v Mariboru ter s tem omogočiti povezovanje in sodelovanje,« je pojasnila Mojca Pernat. V konzorciju poleg Film Factoryja delujejo še Pekarna Magdalenske mreže, ki organizira mednarodni festival stop animacije StopTrik MFF, Društvo za razvoj filmske kulture, ki se ukvarja s filmsko

vzgojo in filmskim prikazovanjem v Intimnem kinu v GT22 in na Letnem kinu Minoriti ter organizira festival otroškega in mladinskega animiranega filma Enimation, Društvo MARS, ki je osredotočeno na filmsko in širše kulturno vzgojo, in društvo Mitra, ki organizira festival dokumentarnega filma DOKUDOC. Trenutno ima konzorcij ob podpori ministrstva za javno upravo za 27 mesecev 5 zaposlenih, v vsaki organizaciji po enega.

Mladim omogočiti lažji vstop v profesionalno filmsko okolje

Film Factory je sicer v osnovi kolektiv avtorjev in producentov, ki ustvarja kratke igrane in kratke animirane filme ter kreativne dokumentarne filme, kot koproducent pa sodeluje tudi v večjih projektih, kot je film **Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič). Hkrati se zavedajo tudi pomembnosti razvoja filmske publike, zato Film Factory od leta 2009 predvsem za področje severovzhodne Slovenije oblikuje in izvaja programe filmske vzgoje za mlade in strokovne podporne filmske programe za pedagoge. S Projektorjem so odprli novo poglavje in se podali tudi v organizacijo strokovnih dogodkov. »V tem vidimo potencial za prihodnost. Moramo gledati širše. Lahko delamo filme, a če nimamo gledalcev, nam to nič ne pomaga. Pri tem se nam zdi filmska vzgoja zelo pomembna, da se mladi seznanijo s principi filmske umetnosti in razvijejo kritično mišljenje. Prek produkcijskih delavnic je to najlažje, saj z lastno kreativnostjo in vztrajnostjo pridejo do končnega izdelka, ki ga pokažejo tudi občinstvu in tako dobijo odziv. Hkrati se učijo tudi odgovornosti in timskega dela, ki sta pri filmu bistvena,« je povedal Mlakar. Ob tem znova poudarjajo problem mestnega kina, saj otroci nimajo možnosti, da bi se lahko redno srečevali s kakovostno filmsko produkcijo. »Zato so vse aktivnosti v Mariboru prilagojene temu. Iskati moramo drugačne načine, kako film pripeljati do gledalca in kako gledalca, predvsem mladega, seznaniti s kakovostnim filmom.«

Tudi skozi platformo Projektor nadaljujejo to poslanstvo, zato so vanjo vključili sekcijo Projektor mladi, v okviru katere je trenutno prijavljenih deset mladih filmarjev in filmark, predvsem takšnih, ki so redni udeleženci njihovih programov filmske vzgoje za mlade »Film Smoothie« in imajo že osnovno znanje o filmski produkciji. Tudi sicer njihove dogodke obiskujejo pretežno mladi, kar priča o velikem potencialu, ki ga ima ta regija za filmsko industrijo v Sloveniji. »S tem jim omogočamo lažji vstop v profesionalno filmsko okolje,« je pojasnila Pernat, Mlakar pa nadaljeval:

»Preseči želimo centralizacijo slovenskega filma, zato pozdravljamo takšne pobude in jih z veseljem podpremo, kolikor jih lahko. Dobro bi bilo, če bi imeli po Sloveniji več takšnih manjših centrov.«
- Urša Menart



»Izhajamo iz lastne izkušnje. Ko smo v mladih letih začeli s filmskimi aktivnostmi, takšnih programov ni bilo, zato je bilo zelo težko priti do prvih priložnosti za delo na filmskem setu. Največ se naučiš prav skozi prakso, in ko sem imel 18 let, bi dal vse, da bi dobil takšno priložnost. Ko si enkrat del tega in se povežeš z ljudmi, pa steče. In to, česar nismo imeli mi, želimo omogočiti naslednji generaciji.«

Urša Menart: Potrebujemo več manjših filmskih centrov

Pri grajenju platforme je ekipi predvsem vsebinsko priskočilo na pomoč Društvo slovenskih režiserjev (DSR). Predsednica Urša Menart tudi povezuje in moderira dogodke ter se strinja z opažanji trojice: »Skrajni čas je že bil, da tudi Maribor dobi profesionalno filmsko debato, kar je zelo pomembno za vse nas. Občinstvo, ki na dogodke prihaja, je že zelo blizu vstopu v profesionalni ali polprofesionalni svet in bistveno je, da se vse to ne odvija le v Ljubljani. Tam na podobnih debatah in delavnicah videvam bolj ali manj iste ljudi in veseli me, da je tukaj toliko novih. Tako lahko kmalu dobimo tudi več zanimivih lokalnih filmskih zgodb. Preseči želimo centralizacijo slovenskega filma, zato pozdravljamo takšne pobude in jih z veseljem podpremo, kolikor jih lahko. Dobro bi bilo, če bi imeli po Sloveniji več takšnih manjših centrov.« Ob tem je opozorila, da je Maribor tudi že naredil korak, ki ga Ljubljana doslej še ni zmogla: »Mestna občina lahko prek razpisa finančno podpre

tudi filmske projekte, sicer ne v visokih zneskih, a za kratek film lahko to veliko pomeni. Upam, da se bo Ljubljana pri tem zgledovala po Mariboru.«

Projektor po njenem mnenju prinaša veliko koristnih informacij za vse udeležence, ki se že resneje ukvarjajo s filmom in avdiovizualno umetnostjo ali pa si to želijo: »O filmskem ustvarjanju se z njimi pogovarjamo na zelo konkreten, pa tudi sproščen in iskren način.« Društvo bo v Mariboru predstavilo svoje scenaristične delavnice, kot je Scenarnica, novemu občinstvu pa bo predstavilo tudi spregledane filmske poklice in tako skušalo koga prepričati, da se poda vanje. To so na primer poklici vodje scenske tehnike, kolorista, mojstra scene, raziskovalke v arhivu, tajnice režije in direktorice filma. »Za te poklice nimamo niti študija niti filmskih nagrad, razen nagrade kosobrin, ki jo podeljuje naše društvo. Brez njih si ne predstavljamo snemanja ničesar, kaj šele kakšnega ambicioznega filmskega projekta. Zato nujno potrebujemo talentirane, entuziastične ljudi, ki bi poprijeli tudi za to delo.« Urša Menart je nadaljevala, da je cilj DSR obogatitev filmske scene v vseh segmentih, zato so se tudi pridružili projektu: »Projektor bo zajel velik del filmsko-produkcijske verige, kar je zelo dobrodošlo, saj večinoma govorimo o režiji, scenariju, fotografiji in igri.« Sklenila je, da bi bilo fino v Mariboru končno obiskati tudi mestni kino, ki bi prav tako pripomogel k razvoju filma v štajerski prestolnici.

TRANSFORMATIVNA DELA SPREGLEDANIH

JASMINA ŠEPETAVC

Kako bi bila videti alternativna filmska in družbena zgodovina, če spol, seksualnost, barva kože, razred ne bi bili odločujoče meje življenjskih priložnosti? Kako bi se brale zgodbe, ki jih že poznamo, če bi jih povedali skozi prizmo marginaliziranih likov? To npr. stori nedavna Netflixova serija **Hollywood** (2020–), v kateri spremljamo like, ki poskušajo v zlati dobi ameriškega filma uspeli, kljub temu da jim karte niso naklonjene, ker so odprti geji, temnopolti ustvarjalci in ženske. Serija ni pretirano dobra, a je zanimiva, ker deluje kot fanovska fikcija, ki ji je uspelo prodreti v *mainstream*, kot zamišljanje izvornega materiala – starih hollywoodskih zgodb, ki so (bile) na prvi pogled belske, heteroseksualne in v dobršni meri seksistične – na nove, subverzivne načine. Tako vendarle odpre pomembno vprašanje, s katerim se v tej realnosti ukvarjamo vedno znova. Gre za stari problem reprezentacije in konstrukcije pomenov: podobe, ki jih gledamo na velikem platnu, soustvarjajo naše pomene, vednost in identitete, torej imajo pomembne posledice.

Ameriška temnopolta kritičarka bell hooks v svoji zbirki esejev o filmu *Reel to Real* o moči filmskega medija zapiše: »Filmi ustvarjajo magijo. Spremenijo stvari. Vzamejo realnost in jo pred našimi očmi spremenijo v nekaj drugega.« A glede na opisano transformativno moč kulturnih tekstov, kamor prištevamo filme in televizijska dela, je na moč tragično, da velik del filmske zgodovine ustvarja popularne diskurze o

KILLING EVE (2018 -)



spolu, seksualnosti, rasi, razredu, ki v resnici ne izzovejo »konvencionalne strukture dominacije«, kot jo imenuje bell hooks. Feministična filmska kritika je trdila, da se skozi podobe naučimo na svet gledati iz moške perspektive; kritika rase, da je belskost nezaznamovana in predpostavljena pozicija junakov. Vzemimo na primer filmsko znanstveno fantastiko, ki je v primerjavi s svojimi literarnimi sopotniki dolgočasno predvidljiva: v prihodnjih svetovih, na drugih planetih, v drugačnih galaksijah in v novih kulturah so junaki še vedno pretežno beli, moški in obvezno heteroseksualni, pri čemer ponavljajoča se komercialna formula na neki točki postane mukotrpnostna repetitivna, ta pa tistim, ki ne spadajo v eno ali več možnih kategorij, ne ponuja več užitka, temveč dobršno mero razočaranja in jeze (nekatero izjemo je fanovstvo vzelo za svoje, denimo lik vojakinje Ripley v franšizi **Alien**). Niti niso izbrisali brez družbenih implikacij, kot je pokazala še ena ZF serija, **Stotica** (The 100, 2014 –), ko je preko družbenih omrežij najprej sistematično privabljala (pretežno) najstniško queer fanovstvo z obljubo lezbičnega razmerja (pogosta strategija ustvarjalcev serij, ki jo imenujemo *queerbaiting*), nato pa razmerje nenadoma razdrlo z umorom ene od deklet, poveljnice Lexe, kar je v fanovski bazi povzročilo nekaj tragičnih samomorov, a hkrati tudi malo spletno revolucijo bojkota serije, zbiranja denarja za ogroženo LGBT mladino in pisanja fanovske fikcije z drugačnim koncem.



PETDESET ODTEKOV SIVE (2015)



IGRA PRESTOLOV (2011 - 2019)



ČUDEŽNA ŽENSKA (2017)

Soočenje s filmi in serijami, ki brišejo segmente skupnosti, tako ni vedno destruktivno, navsezadnje razočaranje in jeza napajata subverzivna branja ponujenih podob, o političnosti katerih govori bell hooks v konceptu opozicijskega branja. Niti ni res, da marginalizirane skupine kulturna dela, ki o njih sistematično ne govorijo, sovražijo. Prej nasprotno: avtorice_ji, ki se ukvarjajo s filmi skozi queerovsko, feministično ali rasno prizmo, navadno pišejo v veliki ljubezni do medija, ki ne odraža raznolikosti sveta in jih izključuje. Še ena stara mantra filmske teorije pravi, da gledalke_ci pač nis(m)o pasivni in ponujene tekste vzamemo za svoje, iz njih izbezamo subtilne namige in jih v svoji glavi predelamo, kar nam ni všeč, pa izbrišemo. Oboževalci izvornega materiala niso vedno samo gledalci_ke (če se omejimo na televizijo in film), temveč lahko gredo še korak naprej h kreativni produkciji: izvorni material kombinirajo z veliko mero domišljije in/ali svojimi družbenimi pozicijami, prizore napišejo/posnamejo na novo in to objavijo na spletu. Na tem mestu bo govor ravno o tej kreativni produkciji gledalk_cev, ki jo imenujemo fanovska fikcija (*fanfiction*).

Preprosta opredelitev fanovske fikcije vključuje dela, ki jih pišejo fani ter se opirajo na izvorni material in ga na neki način transformirajo. Prakso predelovanja zgodb poznamo že od začetka človeškega pripovedništva, bolj nedaven primer vključuje dela oboževalcev romanov o Sherlocku Holmesu, ki so se na koncu 19. in začetku 20. stoletja združevali v fanovskih društvih in pisali zgodbe o znanem detektivu, v moderni inkarnaciji pa so izraz

popularizirali predvsem v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja okoli fanovskih *zinov*, v katerih so si oboževalke_ci po svoje zamišljale_i epizode Star Treka¹. Internet in nove možnosti spletnega arhiviranja so fanovski fikciji omogočili razcvet na straneh, kot so LiveJournal in FanFiction.net; ko so nekatere od njih (npr. FanLib) začele fanovsko delo izkoriščati za profit in zaradi komercialnih partnerjev bolj eksplicitno seksualna dela odstranjevati s strani, pa je del fanovske skupnosti ustvaril svoj neprofitni odprtokodni arhiv – Archive of Our Own (AO3).² Ime aludira na *Lastno sobo* (A Room of One's Own) Virginie Woolf in govori o

1 Sicer bi nekateri trdili, da se sodobna fanovska fikcija pojavi že ob zgodnejši vohunski seriji **The Man From U.N.C.L.E.** (1964–1968).

2 AO3 je postal dostopen leta 2009, leta 2019 pa je prejel nagrado Hugo, ki jo podeljujejo za dosežke na področju znanstvene fantastike in fantazije.

STAR TREK (1966 - 1969)



SHERLOCK (2010 - 2017)



pomembni značilnosti fanovskih skupnosti. Tako kot Virginia Woolf v svojem eseju izpostavi pomembnost lastne sobe za ženske ustvarjalke v seksističnem literarnem polju, tudi AO3 daje prostor pretežno ženskam in marginaliziranim skupnostim. Že v sedemdesetih se namreč pokaže, da je fanovska fikcija spolno zaznamovana. Večina pisk_cev fanovske fikcije je bila in je še vedno žensk: raziskava o strukturi ustvarjalk_cev AO3 je denimo pokazala, da se okoli 80 % udeleženk_cev na strani identificira kot ženske, v vzorcu pa so osebe, ki so se identificirale kot genderqueer (ali spolno nebinarne), prehitile tiste, ki so se identificirale kot moški. Prav tako je le 38 % sodelujočih heteroseksualnih, prevladujejo seksualne in spolne manjšine. Redditov_a uporabnik_ica LordByronic, ki je skoval_a razlikovanje med kurativnimi (*curative*) fanovskimi skupnostmi – tistimi, ki imajo obsežno znanje o kanonu, poznajo vso trivio,



HARRY POTTER IN DVORANA SKRIVNOSTI (2002)

zgodovino in fiktivni svet neke serije/filmov, denimo Doktorja Whoja – in transformativnim (*transformative*) fanovstvom – skupnosti, ki iz uradnega teksta ustvarjajo svoja dela –, trdi, da prve sestavljajo pretežno moški, druge pa ženske in manjšine, ter ponudi razlago, zakaj je med slednjimi pogost premik iz potrošnikov ponujenih vsebin v ustvarjalce transformativne fanovske fikcije:

»Ker je večina profesionalnih medijev namenjena heteroseksualni beli moški demografiji, s tem pa pusti malo prostora za 'outsiderje'. Outsiderje, ki morajo, če želijo videti same sebe v medijih, te napadati in jih spreminjati – zato *slash* dela, dolgi eseji, ki trdijo, da je Hermione Granger temnopolta, zato *headcanoni*³ o trans in genderqueer likih.«

Tako hitro iskanje po arhivu AO3 ponudi vrsto izvirnih fanovskih zgodb o rivalstvu, ki preraste v gejevsko ljubezen med Harryjem Potterjem in Dracom Malfoyem (gejevka fanovska fikcija se imenuje *slash*, bojda zaradi oznake K/S, ki je označevala priljubljeni par Kirka in Spocka v fanovskih delih, povezanih s Star Trekom), temnopoltem Harryju in Hermioni (pri čemer gre za prakso *racebendinga* oz. »ukrivljanja« rase po svoji domišljiji), Harryja kot dekleta (*genderbending* oz. ukrivljanje spola); Eve in Villanelle iz **Killing Eve** (2018–) nista več agentka MI5 in morilka, temveč pisarniška delavka in glamurozna odvetnica, ki končno

3 Fanlore.org *headcanon* definira kot kanon, ki si ga gledalci ustvarijo v glavi. Je fanova osebna, idiosinkratična interpretacija kanona, npr. navad likov, ozadja lika, razmerij med različnimi liki.

začneta razmerje; Sherlock Holmes in Watson pa sta neizpodbitno romantični par ... Fanovska fikcija nima samo funkcije vpisa izbrisanih ali osvetljevanja subtilnih namigov, ki jih *mainstream* televizija/film nikoli ne bosta sprejela v kanon, temveč tudi spopadanja z razočaranjem slabih zaključkov. Vzemimo enega največjih televizijskih fiaskov zadnjih let, zadnjo sezono **Igre prestolov** (*Game of Thrones*, 2011–2019). Ko se je ta končala in so začeli oboževalci podpisovati peticijo za njeno predelavo, je vzporedno nastajal arhiv transformativnih del, ki so vse sezone predelala po svoje in se spraševala, kaj bi se zgodilo [*spoiler alert!*], če Ned Stark ne bi umrl; če bi Jon in Arya lahko potovala nazaj v čas in mlajše različice sebe opozorila na prihodnje dogodke; če Arya ne bi tako zlahka ubila Nočnega kralja; če se Daenerys ne bi zapletla z Jonom, ampak s Sanso; če bi Daenerys dobila zaključek, ki si ga je zaslužila; in celo kako bi junaki živeli v tem svetu (npr. Jon in Tyrion v propadlem stanovanju v Londonu, kjer ju skrbi prihod zime zato, ker jima ne dela gretje).

Ustvarjanje fanovske fikcije, ki ga, kot piše Abigail De Kosnik v svoji knjigi *Rogue Archives*, nedvomno napaja užitek, ima tudi (četudi kdaj nereflektirano) politično komponento transformacije rigidnih družbenih kategorij in odkrivanja potenciala alternativnih zgodb. A fanovska fikcija ima po navadi slab sloves nizkokakovostne, slovnično porazne in nemalokrat pornografske »nizke« kulture – k temu ne pripomore dejstvo, da je eden bolj znanih primerov fanovske fikcije, ki mu je uspelo prodreti v *mainstream*, *fanfic* **Somraka** (*Twilight*), ki ga danes poznamo kot **Petdeset odtenkov sive** (*Fifty Shades of Gray*).⁴ Če pustimo omenjeno BDSM sago ob strani, oznaka manjvrednosti ni naključje, temveč ima veliko opraviti s spolom – De Kosnik opozori, da je bil (in je še) v zahodni kulturi čas, ki so ga ženske namenile medijem, povezan s skepticizmom: pomislimo na stereotipe gospodinj, zasvojenih z romantičnimi romani in žajfnicami, ki naj bi bile bovaryjevsko zasanjane, lene, pokvarljive in/ali neinteligentne. Ženska kultura in kultura manjšin je (bila) videna kot manjvredna. A avtorica v

fanovski fikciji vidi pomemben temporalni odmor od »časa žensk«, ki je navadno povezan z izpolnjevanjem različnih zahtev drugih. »Fanovski čas« uhaja strukturirani in rutinirani krononormativnosti vsakdana – urnikov, skrbi za otroke, gospodinskega dela, ločnic dela/prostega časa – in je lahko (glede na popularnost queer vsebin) povezan s »queer časom«, ki heteronormativni vsakdan razgrajuje z drugačnimi načini življenja in užitka. Nekoč minljiva, zasebna in zasmehovana kreativnost pa ima danes svojo infrastrukturo, ki je emancipirajoča z več vidikov: ustanovitev AO3 ima denimo veliko opraviti z zavračanjem kapitalistične podstatki kulturnih industrij, odpiranja prostora za raznolike ustvarjalke_ce in koderke_je, ki so tehnično znanje pridobile_i ravno na omenjeni strani, ter »političnim hrepenenjem po zaščiti ženskih in queer skupnosti ter kultur«, pravi De Kosnik in nadaljuje:

»Eden največjih političnih potencialov alternativnih digitalnih arhivov je, da lahko skupine, ki so zasedale margine *mainstream* družbe in so bile posledično večinoma marginalizirane v tradicionalnih institucijah spomina, zgradijo svoje robustne prostore kulturnega spomina, kot nekakšne kontrainstitucije [...] Alternativni arhivi transformirajo 'muzej', 'knjižnico' in 'arhiv', ki že dolgo podpirajo ali so podprti s strani države ali zasebnih kapitalistov, v podporno infrastrukturo za skupine, katerih zgodovine in kulture so nenehno v nevarnosti, da jih 'uradni' skrbniki zgodovine in kulture prepisejo, pozabijo, izbrišejo ali prestavijo v temne kotičke.«

Fanovska fikcija nam kaže drugo plat filmskega platna oz. televizijskega ekrana, ki jo v obravnavi podob največkrat spregledamo – gledalske strategije spopadanja s filmi in serijami, ki so lahko bolj kreativne kot izvirnik ravno zato, ker niso omejene s parametri profitabilnosti in tveganj (čeprav globalni uspehi filmov, kot so **Čudežna ženska** (*Wonder Woman*, 2017, Patty Jenkins), **Črni panter** (*Black Panther*, 2018, Ryan Coogler), **Parazit** (*Gisaengchung*, 2019, Bong Joon-ho) ali pa nedavni lezbični zaključek uspešne Netflixove animirane serije **She-ra and the Princesses of Power** (2018–2020), kažejo, da za zagovarjanje neraznolikosti ne vzdrži več niti argument neprofitabilnosti manjšinskih zgodb, nebelih ali ženskih glavnih likov ipd.). Če parafraziramo bell hooks, *fanfici* niso (samo) »umazana skrivnost« njihovih ustvarjalcev in bralcev, temveč ustvarjajo magijo. Spremenijo stvari. Vzamejo filme in jih pred našimi očmi spremenijo v nekaj drugega. Največkrat nekaj izjemno zabavnega, včasih pa tudi potencialno boljšega od tistega, kar pride na naše ekrane.

⁴ Seveda avtorica E. L. James ni edina, ki ji je uspel prehod iz fanovske fikcije v profesionalno kariero pisateljice. Cassandra Clare je bila pred objavo romana *City of Bones*, po katerem je bil leta 2013 posnet film **Kronike podzemlja Mesto kosti** (2013, Harald Zwart), piska Harry Potter fanficov. Vneti pisec fanficov je tudi Stephen Moffat, producent in glavni pisec **Doktorja Whoja** (pisal ga je med letoma 2005 in 2017) ter **Sherlocka** (2010–2017), ki je v nekem intervjuju izjavil: »Nočem se norčevati iz fanovske fikcije, ker sem človek, ki piše fanovsko fikcijo o Sherlocku Holmesu za poklic.«

DA FIVE BLOODS

PETRA METERC

Kdo bo koga v tropih

Ameriški vojni filmi so v ospredje že od nekdaj postavljali bele vojake, medtem ko so bili afroameriški vztrajno potisnjeni v postranske, skorajda rekvizitne vloge, ali pa so v stranskih vlogah zapolnjevali vojaške škornje likov, katerih obstoj, poleg reprezentacijske kljukice, je zgolj dopolnjeval zgodbe belcev v ospredju, za katere so tako ali drugače tvegali svoja življenja. C. D. B. Bryan, avtor več knjig o vietnamski vojni, v članku *Barely Suppressed Screams: Getting a Bead on Vietnam War Literature* začrta pomožni vlogi, ki naj bi temnopoltim vojakom pripadli v generičnih literarnih pripovedih o vietnamski vojni. Zamišlja si vod, v katerem temnopolti Juice, »kul črni lik, ki lahko izvoha od sovražnika nastavljen mine in zasedek«, pooseblja bodisi tistega, ki ubije psihotičnega poveljnika, ali pa tistega, ki reši dobrega narednika. Tako je bilo tudi z večino filmov o vietnamski vojni, ki so zanemarili institucionalizirani rasizem in si prilastili reprezentacije temnopoltih.

Čeprav so v nekaterih klasikah, kakršni sta Coppolov **Apokalipsa zdaj** (*Apocalypse Now*, 1979) in Stonov **Vod smrti** (*Platoon*, 1986), afroameriški vojaki do neke mere razdelani subjekti, prepogosto slonijo na stereotipih in kljub vsemu opravljajo pomožne funkcije v okviru misij in/ali moralnih dilem belih vojakov. V *Apokalipsi zdaj* glavnega junaka Williarda (Martin Sheen) na patroljnem čolnu na poti v srce teme spremljata dva temnopolta vojaka, Chief Phillips (Albert Hall) in Tyrone Miller (Laurence Fishburne), v odnosih na krovu pa kljub očitnim kulturnim in razrednim razlikam prevladuje vzdušje bratov po orožju. Phillips kot kapitan zagovarja vojaško hierarhijo in Williardu, ki na misiji izvaja nepooblaščen poveljevanje, ne dopusti popolnega nadzora nad čolnom, medtem ko je Miller zgolj dobronameren mlad šaljivec, ki posluša rock'n'roll in sanjari o čimprejšnji vrnitvi domov. Slednjega vietkongovci ubijejo prvega, medtem ko Phillipsa, čigar nadimek Chief (z njim naj bi Coppola namignil na ameriške staroselce) in zadržano držo do Williardove misije nekateri interpretirajo kot

simpatiziranje z zatiranim lokalnim prebivalstvom, ubije puščica iz lesa. Coppola med drugim v peklenskem prizoru bojevanja na mostu Do Lung prikaže tudi, da so bile afroameriškim vojakom pogosto dodeljene najnevarnejše prve bojne linije, tam pa so bili prepuščeni sami sebi.

Oliver Stone je v film *Vod smrti*, prvoosebno pripoved belskega vojaka Chrisa Taylorja (Charlie Sheen), vključil nekaj več temnopoltih likov in jih razdelil glede na konzumersko naravo – na tiste, ki so popivali, in tiste, ki so kadili travo –, vseeno pa s svojo vpletenostjo zgolj poglobljajo moralni konflikt Taylorja med poveljnikom Barnesom (Tom Berenger) in Grodinom (Willem Dafoe). Medtem ko se Taylor spoprijatelji s Kingom (Keith David) ob kajenju trave in mu slednji služi kot nekakšna podporna očetovska figura, nasprotje Kingu predstavlja Junior (Reggie Johnson), ki v filmu odpre vprašanje rasizma rekoč, da temnopolti vojaki garajo za belce, hkrati pa je prikazan kot neodgovoren vojak, ki svoje napake pripisuje drugim. Tu je tudi Big Harold (Forest Whitaker), orjaški Afroameričan z ameriškega Juga, ki ga kajpak odlikujeta predvsem njegova telesnost in brezpogojna pomoč ranjenemu Taylorju. Še en temnopolti vojak se v filmu sam zabode v nogo, da bi ga evakuirali z bojišča. Clyde Taylor v članku *The Colonial Subtext in Platoon* nasprotujoča si lika Kinga in Juniorja razlaga prek misli kenjskega pisca Ngūgī wa Thiong'a, ki je afriške like v kolonialni literaturi opisal kot pozitivne ali negativne glede na pripadnost kolonialnemu razredu. King, čeprav prepozna neenakosti med temnopoltimi in belimi vojaki, se odloči Taylorju pomagati, zato je prikazan kot dober, Junior, čigar kritike so bolj radikalne in tovrstne uslužnosti belcu zavrača, pa kot sporen lik.

Čeprav bi lahko prav temnopolti liki filmom, kakršni sta omenjeni vojni filmski pripovedi, ki sta se teme lotili kompleksno tako prek ameriškega imperializma kot odgovornosti posameznih vojakov, omogočili prepotreben diskurzivni





premik proč od centra, tega ne izkoristita. Hayden White v knjigi *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* podobne temnopoltih v ZDA označi za »tropske sence, katerih transformativnim izraznim možnostim se ameriška kultura izogiba s pomočjo omejujoče geste realistične reprezentacije v njeni najbolj primitivni obliki – stereotipa«.

Takšno možnost je imel tudi Spike Lee s filmom **Da 5 Bloods** (2020), ki je premiero zavoljo koronakrize na začetku junija doživel na Netflixu. Pripoved, ohlapno oprta na knjigi *Bloods, an Oral History of the Vietnam War* Wallacea Terryja iz 1984, se osredotoča na štiri afroameriške veterane, ki se po več kot štiridesetih letih vrnejo v Vietnam, da bi našli in odpeljali domov posmrtno ostanke umrlega petega Bloodsa, Stormina Normana (Chadwick Boseman), pa tudi zato, da bi poiskali zlato, ki so ga skupaj s preminulim v eni od akcij našli v razbitinah ameriškega letala ter ga zakopali nekje v džungli, da bi se do njega dokopali po vojni. Film naj bi glede na promocijo in Leejevo izrekanje služil rehabilitaciji afroameriške vloge v vietnamski vojni, kar si je želel že avtor omenjene knjige, ki je po izidu v osemdesetih v enem od intervjujev dejal, da so bili Afroameričani v *Vodu smrti* prikazani kot plemeniti divjaki.

Leejev film, ki sprva deluje zgolj kot še en pretežno vzorčen buddyjevski *reunion* na izletu v tople kraje, kjer bo ob soočanju s preteklostjo, konfliktu egov in nezmožnosti izražanja s travmo prežetih čustev na preizkušnji moško prijateljstvo, se v drugi polovici prevesi v testosteronsko streljačino, ki se po nazornosti in ritmu stopnjuje norije v divjini zgleduje po že omenjenih klasikah, še najbolj po Coppoli, ki se mu Lee v filmu s preslikavanjem dobro znanih kadrov (helikopterji nad džunglo, Wagner ob vožnji z ladjico ipd.) v teku filma večkrat pokloni.

Glavno pripovedno linijo govorov Muhammada Alija, Hueya P. Newtona, Martina Luthra Kinga Jr., Angele Davis

idr. o vojni Lee preplete z arhivskimi posnetki protivojnih protestov, pa tudi manj znanih na univerzi Jackson State, kjer so ustrelili dva temnopolta študenta. Tu so tudi ikonični posnetki iz Vietnama, od študenta, ki ga na ulici pred kameero ustrelil južnovietnamski vojak, do padca Sajgona in čolnov vietnamskih beguncev, ki so bežali v ZDA. Lee je torej naredil domačo nalogo, čeprav med posnetki ni takšnih, ki jih ne bi mogli videti že v PBS-ovi osemnajsturni dokumentarni seriji Kena Burnsa in Lynna Novicka **Vietnamska vojna** (*The Vietnam War*, 2017). Kljub določeni drznosti, ko Lee film, ki v osrednji liniji operira po striktno hollywoodskih načelih in je kot tak namenjen širšemu gledalstvu, brez zadržkov prekinja s kopico arhivskih posnetkov, pa tega ne stori vedno premišljeno in skladno z idejami, ki jih podaja igrani del.

Čeprav borci in borke za državljanske pravice na arhivskih posnetkih poudarjajo sorodnost njihovega boja z zatiranimi v Vietnamu, je morda še najbolj pomenljiva izjava Muhammada Alija, ki je zavrnil služenje v vojni. Vpoklican je bil namreč zaradi vladnega programa Project 100.000, ki se je vojne z revščino loteval z vpoklicem mladih iz delavskega razreda; sprva je bil služenja v Vietnamu sicer oproščen, vendar so kasneje pogoje razširili. V protestni izjavi ob vpoklicu je dejal, da sam ni »v nikakršnem osebnem sporu z vietkongovci« in da ga »azijski bratje niso nikoli linčali ali mu rekli zamorec, da nadenj nikoli niso poslali psov ali ustrelili njegovih vodij«. Prav tovrstne izjave so sprožile val solidarnosti gibanja za državljanske pravice s Severnim Vietnamom in bojem proti ameriškem imperializmu, kar je preraslo tudi v različne poskuse internacionalnega dekolonizacijskega delovanja, o katerih priča dokumentarec *No Vietnamese Ever Called me a Nigger* Davida Loeba Weissa iz 1968.

Kljub ravnokar zapisanemu Lee povezavo med rasizmom doma in ameriškim imperializmom drugod po svetu v svojem filmu pravzaprav prikaže skorajda izključno z

arhivskimi posnetki, medtem ko starim mačkom, Paulu (Delroy Lindo), Otisu (Clarke Peters), Eddieju (Norm Lewis) in Melvinu (Isiah Whitlock, Jr.), didaktično in mestoma precej nadležno v usta polaga klišejske izjave o rasizmu v ZDA, o »hollyweird motherfuckerjih, ki so poskušali iti nazaj v Vietnam in zmagati v vojni«, kot tudi o tem, da bi sami z veseljem gledali filme o katerem izmed »pravih« junakov. Pri tem se zdi, da jih moti zgolj premalo priznanja za vojne dosežke in tako kot Leeja umanjkanje reprezentacije, ki jo sam zastavi tako, da v ospredje filma preprosto postavi črne junake. Scenarij Dannyja Bilsona in Paula De Mea je bil namreč sprva namenjen Oliverju Stonu, glavni junaki pa so bili zamišljeni kot belci. Lee je torej želel narediti afroameriški film o vietnamski vojni, vendar razen zamenjave junakov in poudarjanja njihovega drugačnega kulturnega ozadja ne stori kaj dosti več. Včasih se celo zdi, da zanj prav dejstvo, da so afroameriški vojaki v Vietnamu pogosto doživeli rasistično obravnavo in imeli slabše pogoje, do neke mere upravičuje pohlep nad zlatom, ki ga uspejo izkopati, rasizem do tistih nekaj Vietnamcev, s katerimi pridejo v stik, in celo navdušenje nad Trumpom enega od junakov, ki od vseh najbolj trpi zaradi posttravmatskega sindroma, kar naj bi opravičevalo za Afroameričana radikalno politično pripadnost.

Leejev film zavoljo lažjega razumevanja zgodbe petih Bloodsov, kot si junaki pravijo, večkrat prevrti tudi v preteklost, na bojišče. S 16-milimetrsko kamero izvrstno posneti prizori nudijo vpogled v čas, ko so se bojevali ob boku kasneje padlega Normana in jim je ta predstavljal nekakšnega duhovnega vodjo. »Bil je naš Malcolm in Martin,« zatrdi eden od preživelih štirih, v prizorih pa gledamo, kako jim Norman pridiga o policijskem nasilju doma v ZDA, pa tudi o tem, da bi zlato, ki so ga našli, morali vrniti afroameriški skupnosti kot povračilo za vsakega Afričana, ki je bil od leta 1610 ukraden in prepeljan v Ameriko. Kljub njegovi odrešeniški pojavi pa v prizoru, ko temnopolte vojake ob umoru Martina Lutra Kinga v ZDA prek radijskih valov na bojišču nagovori severnovietnamska Hanoi Hannah, ki izrazi solidarnost z zatiranimi Afroameričani, Norman svojim kolegom reče, naj ne pustijo komunistom, da bi jih obrnili proti Ameriki.

Tako kot pri vseh vietnamskih vojnih filmih, ki jih sne-majo Američani, tudi Lee pravzaprav ni vedel, kaj naj počne z Vietnamci, razen da k njim uvozi razreševanje ameriških problemov. Viet Thanh Nguyen, vietnamsko-ameriški pisatelj, je v zapisu za *The New York Times* o Leejevem filmu poudaril, da je gledanje filmov o vietnamski vojni zanj postal že nekakšen hobi, svojevrsten vztrajno ponavljajoč se svižčev

dan, saj so vsi po vrsti enaki, prav tako pa ni nič drugače, »če v filmih Vietnamce pobijajo politično ozaveščeni temnopolti Američani«.

Poleg tega Vietnamcem v filmu pripadejo izrazito stereotipne in cenene vloge; tu je uslužen turistični vodič, bivša prostitutka – ljubimka enega starih veteranov, mladoletni berač brez noge, ki veterane vznemiri, trgovec na plavajoči tržnici, ki Paulu želi vsiliti nakup živega piščanca, dokler ne začne Paul nanj kričati, trgovec pa mu zabrusi, da je prav on pobil njegova starša, do vietnamskega mafijca, ki na neki točki v boju za zlato veteranom očita pokol v vasi My Lai. Že res, da je Lee v svojih filmih v duhu blaxploitationa od nekdanj precej operiral s stereotipi, vendar je hierarhija kompleksnosti obravnave likov v tem filmu očitna, konec koncev pa tudi arhivske podobe Normana kot ikone militantnega črnškega nacionalizma delujejo kot svojstven stereotip. Niti samoironija situacij, v katerih se liki sami izrekajo o lastni stereotipnosti, na primer bogata Francozinja, ki v Vietnamu vodi nevladno organizacijo za odstranjevanje min, ko se označi za »klišejsko buržujko, ki jo vodi slaba vest«, ne poma-ga prav dosti, saj jih v njihovi srži ne spodkoplje.

Ko se Paul ob koncu filma do neke mere sooči z lastnimi demoni in travmo ter zdrsnje v končni delirij, ob katerem prelomi četrti zid in v kamero oddrda udaren monolog, je za film žal že prepozno. Neutrudno, predvsem pa ne zares uspešno preskakovanje med arhivskimi posnetki, vrnitvami v preteklost, sedanostjo in finalnim skokom v resničnost z donacijo gibanju Black Lives Matter filmu spodnesejo koherentnost, osrednji del, v katerem se veterani prerekajo o denarju in politiki, a bolj malo povedo, se vleče, zadnji del, ko naj bi se tesnoba kaosa stopnjevala, pa nazorni krvavosti navkljub ne vzbuja prave groze. Dejstvo, da Lee ob preskokih v preteklost štirih starejših igralcev ni pomladil, a jih je vseeno postavil ob na videz precej mlajšega Bosemana, prav tako ne deluje posrečeno.

Kot zapiše Katherine Kinney v monografiji *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*, »je kompleksnejše in bolj nevarno premakniti center zgodovine same, kot pa zgolj premakniti odnos posameznika do zgodovine«. V knjigi med drugim navaja potrebo po mapiranju alternativne geografije sveta, kot so jo doživljali temnopolte vojaki v Vietnamu. Omenja le enega njihovih številnih uporov znotraj vojske, vstajo v ameriškem vojaškem zaporu Long Binh severno od Sajgona 29. avgusta 1968, ki je bil prenapolnjen, ni imel vodovodne napeljave, v njem pa so delali neizkušeni in zgarani varnostniki. Skupina afroameriških vojakov je ob

posredovanju varnostnikov v pretepu slednje obvladala, jim odvzela ključne in odklenila najbolj varovan oddelek ter nekaj zgradb požgala do tal. Paradoks vojaškega zapora, še posebej v vietnamski vojni, piše Katherine Kinney, je, »da ne uporablja prisilne strukture zapora, da bi posameznike izključila iz družbe, temveč da bi vojake zadržala v vojski«. Večina zapornikov je bila namreč dezerterjev, ki so želeli zgolj zapustiti vojsko in Vietnam, pri čemer je treba poudariti, da so bili med vojno temnopoltni vojaki kaznovani vsaj dvakrat pogosteje kot belski, pogosto za povsem arbitrarne prekrške, denimo nespoštljivost in provokativne geste; leta 1967 naj bi univerzitetno izobraženega temnopoltega vojaka v omenjeni zapor poslali zaradi branja knjige aktivista H. Rapa Browna. Ker zaporniki ob vstaji niso mogli priti iz zapora, so se zaprli vanj in v njem ustvarili revolucionarno osvobodeno celico onkraj vojaških sodnih pooblastil. Simbolno so uničili uniforme in dokumente, ki so dokazovali njihovo pripadnost ameriški vojski, ter sledili ideološki perspektivi samoodločanja gibanja Black Power.

Za premike onkraj centra torej ni nujno domišljjsko iskanje zlata v džungli. V pretežno pozabljenem filmu **Mrtvi predsedniki** (Dead presidents, 1995) bratov Alberta in Allena Hughesa, ki prav tako v ospredje postavi temnopolte vojake, se ti po vrnitvi iz Vietnama v Bronx, ko jim postane jasno, da jih doma ni pričakalo nič drugega kot *crack* in sociala, z maskami na obrazih namenijo v banko. Oziroma kot zapiše John A. Williams v romanu *Captain Blackman*, znanstvenofantastični pripovedi o afroameriškem vojaku v Vietnamu, ki obleži ranjen in s potovanjem nazaj v času razišče kontinuiteto vpletenosti temnopoltnih v vojne belcev, »ni šlo za črnce in belce proti rjavim, ne zares. Črncci in belci so želeli pobiti drug drugega, ne Vietnamcev, in zgolj dejstvo, da so morali pobijati Vietnamce, je preprečilo, da tega niso počeli drug drugemu.«

Viri in literatura

- Bryant, C.B.D. 1984: »Barely Suppressed Screams: Getting a Bead on Vietnam War Literature«. *Harper's Magazine*
- Kinney, Katherine. 2000: *Friendly Fire: American Images of the Vietnam War*. New York: Oxford University Press
- Nguyen, Viet Thanh. »Vietnamese Lives, American Imperialist Views, Even in 'Da 5 Bloods'«. Dostopno na: <https://www.nytimes.com/2020/06/24/movies/da-5-bloods-vietnam.html>
- Taylor, Clyde. 1990: »The Colonial Subtext«. *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. Ur. Linda Dittmar in Gene Michaud. New Brunswick: Rutgers University Press
- White, Hayden. 1978: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Williams, John A. 1972: *Captain Blackman*. New York: Thunder Mouth Press

NEREŠENI PRIMER DAGA HAMMARSKJÖLDA

MUANIS SINANOVIĆ

Bizarnost zla

Dag Hammarskjöld je leta 1953 postal generalni sekretar Združenih narodov. Čeprav je v splošni zavesti malo znan, velja za eno najboljših osebnosti na tem položaju. Zavzemal se je za realno neodvisnost osamosvojenih afriških držav in se boril proti ekonomskemu neokolonializmu. Leta 1961 je umrl v sumljivi letalski nesreči na območju Konga; nekateri domnevajo, da je bilo letalo sestreljeno. Je edini človek, ki je posthumno prejel Nobelovo nagrado za mir.

Vprašanje o okoliščinah njegove smrti je izhodišče za nenavadni dokumentarec **Nerešeni primer Daga Hammarskjölda** (Cold Case Hammarskjöld, 2019) danskega filmarja in TV-voditelja Madsa Brüggerja. Izhodišče, pravimo, saj se film razširi preko vseh pričakovanih meja, se zaplete v mrežo motivov, tem, narativnih postopkov ter stopi na žanrsko mejo med resnim in lažnim dokumentarcem oziroma mokumentarcem. Pri tem je najbolj nenavadno, da je v resnici povsem resen.

Brügger se na kraj nesreče odpravi z Göranom Björkdahlom, možem, ki je od očeta prejel kos preluknjanje pločevine, za katerega verjame, da je del Hammarskjöldovega letala. A generalni sekretar po raziskovalnih neuspehih postane razmeroma marginalen lik. Protagonista namreč pride na sled supremacistični organizaciji *South African Institute for Maritime Research* in začne se potovanje v srce teme, po poteh, ki vodijo h Keithu Maxwellu, noremu, v belo oblečene-mu lažnemu zdravniku, ki naj bi bil organiziral paramilitarne enote za boj proti temnopoltnim v Južnoafriški republikli in skušal izvesti biološke napade, na primer zastrupljanje z virusom HIV. Maxwell je nekakšen dejansko obstoječi Kurtz (lik, ki ga poznamo iz knjige *Srce teme* in filma **Apokalipsa zdaj** [Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola]), visoko operativen psihotik, ki manipulira z ljudmi, briše meje med fikcijo in realnostjo ter pripravlja mračne zarote. Režiser se med raziskovanjem zapleta v neprehodno džunglo znakov in dokaznega gradiva, ne more pa vedeti, ali imajo kakšen pomen ali so zgolj nov trik na poti, ki jo je k prepadu speljal pokojni zlobnež.

Negotovost pripovedi dokumentarista na neki točki pripelje do drugačnega pristopa k snemanju, saj samega sebe vpelje kot lik ironiziranega detektiva. V skladu s tropom o kolonialnem, tropskem raziskovanju sam privzame Maxwelllove lastnosti. Denimo, ves čas je oblečen v belo, najame pa tudi dve lokalni tajnici, ki jima v kolonialnem hotelu zloglasnega Leopolda II. narekuje zgodbo. S tem ironično privzame dvojno oblastni odnos do tipkaric kot temnopoltnih oseb in kot žensk. Pri tem postavlja pod vprašaj mit detektiva, pogumnega moškega, ki razvozlava velike kolonialne skrivnosti in preizkuša lastne notranje meje.

Zgodba se razvija iz hotelske sobe, preko poglavij, kakor si jih je zamislil, da bodo natipkana na pisalnem stroju, nanjo pa se navezuje ostalo filmsko gradivo v zelo dinamičnem toku, ki preči celine, različne skupine ljudi in filmske pristope. Večinoma spremljamo klasične dokumentaristične kadre intervjujev v sobah in potovanja v prevoznih sredstvih od znotraj; tu in tam, kadar gre za zamišljanje Maxwellovih okoliščin, pa se pred nami odvrtijo animirane sekvence. Poglavja uvaja omenjena korespondenca med režiserjem in tajnico, ki ji sledi natipkan naslov s kratkim sinopsisom. Gradivo je bogato, saj ga usmerja sama zgodba, ki protagonista vodi na raznolike kraje in ju sooča z različnimi tipi ljudi. Opazujemo buhteče vizualno raste, ob katerem nam le stežka postane dolgčas. Navda nas lahko otroško veselje, užitek v sliki, ki ga krepri vznemirljiva mešanica nakazane ironije in zlovesčnosti tematike ter razkritij.

Ravno zaradi ironije film ne zdrsne v ugodje kolonialnega pogleda pri opazovanju ekscesov v svetu Drugega. Ker dokumentarec ves čas ozavešča svoj ekscesni užitek v raziskovanju in kopanju po neokolonialni polpreteklosti, pravzaprav pride do resnične solidarnostne in etične geste. To doseže na dveh ravneh. Prvič, svoje vloge ne fetišizira. Drugič, usodo temnopoltnih populacij postavi kot objekt,

vreden fascinacije in osmišljanja skozi pripoved, s čimer se izogne pokroviteljskemu, usmiljenškemu pristopu. Tako najde izviren način ustvarjanja kritičnih dokumentarcev, ki so zmožni ozaveščati, ne da bi postali del industrije viktimizacije. Del tega pristopa je tudi, da dokumentarec hkrati dobro in vznemirljivo deluje kot film ter ves čas prevprašuje položaj lastnega pogleda, ga izloči iz čiste zunanosti ter ga vplete v proces. Pri tem detronizira tisti moralni absolutizem večine dokumentarnih filmov, ki že zaradi svoje oblike zunanjega pogleda nehotе dajejo vtis dokončne sodbe, ob kateri lahko gledalci nemočno obsedimo. Takšen pristop ima večji smisel v prikazu zgodovinskih dogodkov, na katere ne moremo več vplivati – da nanje pogledamo z distanco in tako lažje povlečemo vzporednice s svojim časom – zaradi pasivnosti pa slabše učinkuje, kadar prikazuje dogodke, ki so še del horizonta aktivne generacije.

Pripoved torej teče na dveh ravneh: na ravni zgodbe o zloglasnem inštitutu ter na ravni zgodbe o sestavljanju zgodbe. Obe ravni sta razmeroma zapleteni, ujeti v široko in gosto mrežo dvoumnih povezav in naključij. Včasih deluje kot zelo zamotan klobčič niti, in čeprav imamo ves čas občutek, da ga nekaj res drži skupaj, se nam morda zdi tudi, da bi lahko vsak hip razpadel. Film je zato vredno pogledati še drugič. Takrat se lažje izkristalizirajo njegova struktura, referencialnost in subtilnost njegovega humorja.

Pristop je posrečen še z enega vidika. Mreža, ki jo razkrije, deluje skoraj neverjetno. Odkritje supremacistične paramilitarne skupine, ki je načrtovala genocidne projekte in bila povezana z visokimi ešaloni zahodnih držav, je prepredeno s fantastičnimi dogodki, dokumenti in pričevanji, vtis o resničnosti pa narašča prav s kopičenjem teh fantastičnih elementov. Zdi se, da avtorju skoraj ni preostalo drugega, kot da nad kontingentom gradiva, ki se mu je odprlo, še sam izrazi osuplost, saj bi sicer lahko pod vtisom, da gre za teorijo



zarote, gledalci hitro izgubili zanimanje. Obenem je razkritje globoke mreže tajnih služb, psihopatije in mračnjaških zarotniških sil v vsakdanjem življenju, kjer tli tik pod površjem, včasih pa vanj izbruhne – naše intimne povezanosti z življenjem in smrtjo v rokah ideologij – lahko nedomačno in tesnobno. Pripovedni postopki, ki ohranjajo (rahlo humorno) distanco, ublažijo učinek travmatičnosti in nas bolj živo vpnejo v razmislek o informacijah, ki smo jih prejeli.

Ravno s tem, da *Nerešeni primer Daga Hammarskjölda* ne ve, ali naj se jemlje resno ali ne, mu uspe v raziskovanju priti zelo daleč, celo dobiti pričevanje nekdanjega plačanca, ki s svojim nastopom pred kamero tvega veliko. Kliše in načelo, da je realnost bolj čudna od fikcije, se tu izkažeta za smiselna in upoštevanja vredna. Če želimo prodreti globlje v srčiko realnosti, moramo upoštevati njeno čudaškost in jo vzeti resno. Navsezadnje je eno glavnih sporočil tudi to, da nikoli ne moremo vedeti, kam nas bo pot pripeljala. Pri snemanju dokumentarcev dostikrat pride do sprememb izhodiščnih načrtov in prehoda na drugo temo, ta klik, iskrica naključja, pa je zatajena. Brügger se je odločil, da bo glede tega iskren.

Uspelo mu je posneti nekakšen totalni dokumentarec, film, ki dokumentira vse, kar je mogoče dokumentirati, svoj objekt in subjekt svojega objekta, s čimer ustvari vtis nečesa živega, dejavnega, skoraj interaktivnega. Njegov pogum je v totalnosti. V njej je tudi njegova političnost, saj svoj politični predmet uspe zgrabiti brez odvečnega strahospoštovanja, učinek česar je demistifikacija, kar se zaradi misterioznosti zgodbe morda zdi paradoksnost. Gre za to, da Brügger nasproti manipulatorju Maxwellu, ki je želel zabrisati sledi in se skriti za kultom, postavi svoje taktike manipuliranja s sledmi, v subtilnem smešenju pa avro uspe odstraniti. Gledalcu pri tem ponudi uvid v globoke korenine neokolonializma ter mu v misli vsadi seme nadaljnje, samostojne refleksije – vsi lahko postanemo raziskovalci.



JERNEJ TREBEŽNIK

Presnemavanje Cornwalla

Angleška obalna mesteca so točke, kjer izginjajoči načini življenja trčijo ob družbene prakse prihodnosti, kjer so lokalne značilnosti podvržene nenehnim zunanjim pritiskom in kjer britanska imperialistična preteklost sreča brexitovski protekcionizem. V enem tovrstnih vozlišč svojo nenavadno pripoved razvija **Vaba** (Bait, 2019), prvi celovečerni film angleškega režiserja Marka Jenkina.

Vabo, v osnovi sicer relativno preprosto zgodbo o ribiču Martinu in njegovih vsakdanjih bojih za preživetje, moramo torej razumeti predvsem kot sliko sodobnih družbenih tenzij in silnic modernizacije. Medtem ko se Martin še vedno preživlja s prodajanjem morskega ulova od vrat do vrat in pri tem ne zasluži niti za lasten čoln, njegov brat Steven s čolnom pokojnega očeta turiste vodi po panoramskih vožnjah. Brata sta morala nekdanji družinski dom prodati bogatim prišlekom, ki so hišo ovili v kičasto dekoracijo in jo zdaj oddajajo turistom. In če del vaščanov verjame, da imajo od tujih gostov v vasi korist vsi, se Martin zaveda, da je turistično krčenje tradicionalnih načinov življenja le v parcialnem interesu peščice.

V *Vabi* prikazana cornwallska vas je torej tipičen primer kraja, v katerem se mora lokalna delavska tradicija pod pretvezo revitalizacije življenjskega okolja vse bolj umikati dobičkonosnejšim dejavnostim srednjega razreda. Če Jenkinov film načeloma sicer stoji v tradiciji celovečercer, kot so **The Birthday Party** (1968, William Friedkin), **Quadrophenia** (1979, Franc Roddam) ali pa **Wish You Were Here** (1987, David Leland), ki so pripovedni nagon prav tako črpali iz melanholije, klavstrofobije in liminalnosti obalne Anglije, si s kritičnim vpogledom v podobe gentrifikacije in turistifikacije kljub temu izbori mesto na doslej slabo osvetljenem območju filmskega zemljevida. Teren, na katerem svojo misel razvija *Vaba*, je sicer pred časom že raziskoval prav Jenkin, ko se je v kratkem filmu **Bronco's House** (2015) spopadal z vprašanjem stanovanjske krize v Cornwallu, a lahko ta primer razumemo



predvsem kot vajo v slogu, ki predstavlja podlago ambicioznosti in tehnični dovršenosti *Vabe*.

Še večjo vlogo kot aktualna tematika pri izvirnem pripovednem izrazu filma *Vaba* namreč igra njegova oblika oziroma režiserjev eksperimentalni pristop k snemanju in montaži. Svojevrsten komentar načinov, na katere se nekdanje družbene prakse umikajo sodobnim, predstavlja že šestnajstmilimetrski črno-beli trak, na kakršnega je film posnet. V pripoved o ljudeh in krajih, rahlo zamrznjenih v času, nas tako popeljejo zrnate podobe, ki jih povezujemo z zgodnjo fazo zgodovine filma in v pripoved o sodobni družbeni problematiki torej že same po sebi vnašajo določeno dinamiko. Podobno deluje tudi kadriranje, saj režiser v nizažu stacionarnih kadrov motivacijo likov in emocionalno težišče scene pogosto izdaja z ekstremnimi približavami, kar skozi film učinkuje vse bolj dezorientirajoče in hipnotično. Poleg obrazne mimike prikazanih ljudi so izstopajoče detajlno zajeti tudi povsem vsakdanji predmeti – od vrčkov piva do biljardnih krogel in ribiških mrež – s čimer je raziskana še vloga materialnih vidikov delavske kulture, ki izginja in bo slej ko prej nadomeščena. Pri raziskovanju živega in neživega okolja osrednjih likov pa ne nazadnje izstopajo tudi nekateri kadri, ki delujejo kot ohlapni simboli oziroma proste vizualne asociacije. V tok filma so že zgodaj vrinjeni tudi bežni prizori, ki nakazujejo, v katero smer se bo pripoved razpletla, s tem pa najbrž poudarjajo tudi neizogibnost usode prikazanih krajev, a bolj kot kakršno koli jasnost v serijo podob namerno vnašajo predvsem dodatno negotovost.

Vsaj tako močno kot vizualna nas sicer v čas in atmosfero zgodnjih obdobij filmske zgodovine prestavi tudi zvočna plat. Film je bil namreč sinhroniziran in zvočno opremljen šele naknadno, kar še poudari odrezave, bežne dialoge, v katerih že tako ni prostora za odvečne besede, ampak je vedno povedano le najnujnejše, pogosto na izrazito poetičen način. Zvočna

slika na ta način podčrta socialno in emocionalno oddaljenost v konflikt vpletenih ljudi, ki ne izhajajo le iz različnih lokalnih okolij, temveč pripadajo tudi različnim družbenim razredom, kar v prenesenem pomenu nakaže, da ne govorijo zares istega jezika. Pri orisu medčloveških odnosov v prikazani vasi je sicer nujen še poudarek, da so tudi manj izpostavljeni liki načeloma zajeti z dovolj globine, da ne postanejo le karikature v parabolih o dobrem in zlu, temveč so v kontekstu škodljivih sistemskih okoliščin vsi poraženci. Tudi turistom in priseljencem v mestu se začne iluzija letovišnega kraja na neki točki podirati, sploh ker so pahnjeni v vrtinec zapletenih družbenih razmerij, kjer so bolj kot ne nemočni.

V orisanem problematiziranju družbenih sprememb in v rahlo nostalgичni upodobitvi angleških načinov življenja bi lahko morda zaznali kanček nacionalizma oziroma vsaj romantiziranja angleške tradicije, a se z osvežujoče kompleksnim odsevom družbenih tenzij prej izkaže nasprotno. Bežna politična pozicija se v filmu denimo razkrije z izseki radijske oddaje, ki v enem izmed prizorov mimogrede predstavijo vpliv brexita na poslabšanje položaja ribičev, a je hkrati nujen poudarek, da gre pri *Vabi* bolj kot za kakršno koli senzacionalistično politično izjavljanje za poetičen premislek o človeški naravi in sodobni družbi. V osnovi lahko sicer *Vabo* in njeno tragikomično, suhohumorno predstavitve težavnih življenjskih okoliščin delavskega razreda razumemo tudi kot ambiciozno, morda celo pretenciozno reformulacijo klasične angleške *kitchen-sink* drame, a v vsakem trenutku prihaja do izraza režiserjevo zavedanje, da je čas nedvoumnih, linearnih pripovedi in razlag že davno mimo. Ob tem je jasno, da *Vaba* ni nujno najbolj gledljiv ali dostopen celovečerec, a je tiste vrste umetniško delo, ki simultano premišljuje nekatere temeljne premise svojega medija in sodobne družbe. To pa bi nekateri najbrž označili za najboljše vrste film.

TINA POGLAJEN

Mama je ena sama

Za film **Moj jutranji smeh** (Moj jutarnji smeh, 2019, Marko Djordjević) so srbski mediji novembra lani na Festivalu avtorskega filma v Beogradu zapisali, da se je vzel od nikoder, pa je občinstvo vseeno navdušil bolj kot katerikoli film v zadnjih letih. Kaj so s tem mislili? Najprej, podpora, ki jo je film prejel od Srbskega filmskega centra, je bila v primerjavi z zneski, ki jih običajno dobivajo celovečerni filmi, smešno nizka, a vseeno ključna za to, da je film lahko sploh nastal. *Moj jutranji smeh* je torej nastajal v zelo skromnih produkcijskih okoliščinah, kar pa režiserja in njegove ekipe ni ustavilo, da ne bi posneli celovitega, ganljivega in osebnega filma z jasnim avtorskim izrazom. Poleg tega celovečerni prvenec režiserja Marka Djordjevića ni postavljen v Beograd kot večina sodobnih filmov mladih, hip srbskih ustvarjalcev in ustvarjalk – temveč v Kragujevac, mesto v osrednji Srbiji. Kaj je tam? Danes skoraj nič, včasih pa je mesto slovelo kot sedež podjetja Zastava, ki je Jugoslovanom (in drugim izbranim srečnežem) dalo legendarne fičote in jugote ali, kot se je izrazil neki zgodovinar, »najslabše avtomobile vseh časov«.

Tudi Dejan (Filip Đurić), protagonist filma *Moj jutranji smeh*, je nekakšen jugo: pri tridesetih je, kot kaže, še vedno brez vsakršnih seksualnih izkušenj, ženske ga sicer privlačijo, a se jim ne zna približati, tudi če one naredijo prvi korak; dela kot učitelj v lokalni šoli, a le nadomešča druge zaposlene; in ne nazadnje, živi z materjo Radico (Jasna Đuričić), ki zanj skrbi, kot bi bil dvajset let mlajši. Njuna družina deluje delno kot primer nerazrešenega Ojdipovega kompleksa, delno pa neuspele separacije med otrokom in staršem. Dejan in Radica imata namreč izjemno tesen odnos in moški, ki živi z njima – še tega ne vemo, ali je Dejanov oče ali ne – ga zgolj greni: kot alkoholik je onespособljen in odsoten, dokler tudi fizično ne premine, in ni videti, da bi kdo za njim pretirano žaloval.

Ojdipski trikotnik spretno ponazori že prvi prizor filma, v katerem se oče (?) in sin spreta zaradi palačink, ki jih je spekla mama; spekla jih je za Dejana, ukrade in poje pa mu jih oče (kot da bi s tem še poslednjič skušal vzpostaviti tradicionalni, patriarhalni družinski red). Dejan si v prepiru

z njim poškoduje roko, zato pokliče mater, ki mu jo obveže in ga pomiri, pa tudi obljubi 100 evrov na mesec za najem lastnega stanovanja, da bo imel bolj mirne živce. Če na tej točki še ni povsem jasno, kaj je narobe, to nepričakovano neposredno pove jasnovidec Miloš, h kateremu Dejana odpelje mama (igra ga sloviti srbski igralec Nebojša Glogovac v svoji zadnji vlogi pred smrtjo). Potem ko ga zaslišuje, kako pogosto in na kakšen način masturbira, sklene: Dejan je spolno zadržan, kriva pa je Radica – ki mu posveča preveč pozornosti in zanj skrbi, kot da je še vedno otrok.

Miloš je z vrtnjem po Dejanovem neobstoječem spolnem življenju in nasveti za masturbiranje neprijeten, vulgaren tip, a morda je le nekaj na tem, kar pravi – ali pa bi tako vsaj rekla pop psihologija. *Moj jutranji smeh* se zdi kot ukrojen za v družbo nešteti poučnih zgodb skozi zgodovino, ki že vsaj od antike svarijo pred preveliko navezanostjo matere in sina v odsotnosti močnega patriarhalnega očeta, pa tudi pred materami, ki se preveč oklepajo svojih sinov. Že Ahilova mati, Tetida, sina Ahila ni hotela izpustiti, ko ga je potapljala v reko Stiks – ta je vse, ki so se v njej namakali, naredila za neranjlive – zato ga je pri tem držala za peto. Prav to, da ga ni bila pripravljena izpustiti, je bilo krivo za nastanek ranljive pete, zaradi katere je Ahil nazadnje umrl. O patoloških odnosih med materjo in sinom beremo tudi drugje: Sigmund Freud je pisal o Ojdipovem kompleksu, podzavestni erotični želji sina po lastni materi in sovraštvu do očeta; če je mati preveč dominantna, naj bi sin po drugi strani ostal zataknjen v predojdipski fazi, v kateri se identificira z materjo in njeno vagino, ne pa s faličnim emblemom moči očeta in njegovega penisa, kar naj bi bilo nevarno in deviantno. Drugi so dodajali, da takšna dominacija oslabi fantov občutek za lastno moško identiteto, da zaradi nje postane »poženščen« in nevrotičen. Danes o incestnih željah mladih moških poroča spletna platforma Pornhub, pri kateri so razkrili, da milenijci – bolj





kot katerakoli druga uporabniška skupina – nesorazmerno veliko iščejo pornofilme, v katerih nastopajo družinski člani: najbolj priljubljeni iskalni izrazi so »mami«, »MILF« in »krušna sestra« (step-sister). Tabuizirani incest je tako postal fauxcest in iz nevrotičnih fantazij naposled prerasel v velik posel za pornografsko industrijo.

Poleg preživetega in danes spornega koncepta Ojdipovega kompleksa pa je pri branju filma *Moj jutranji smeh* mogoča še ena, veliko manj očitna razlaga, bolj družbena kot psihološka. Dejan je namreč milenijec, ti pa se kot generacija od staršev niso odcepili zaradi družbeno-ekonomske realnosti in ne kot posledica individualnih neuspehov pri vzgoji ali odraščanju. Milenijci so »izgubljena generacija« mladih odraslih, je pred kakšnim mesecem zapisal ugledni ameriški časnik *The Atlantic*, saj so na trg dela vstopali sredi najhujše krize po veliki depresiji, danes pa doživljajo že drugo ogromno krizo v času, ko bi morali zaslužiti največ. In res: današnji generaciji mladih odraslih ni nikoli uspelo ustvariti premoženja, kot so si ga njihovi starši; še danes – čeprav so že v tridesetih – so prepuščeni negotovostim prekarnih oblik (samo)zaposlitve, zato jim morajo starši še vedno pomagati; kljub temu da se jim biološka ura že počasi izteka, si ne morejo ustvariti lastnih družin, tudi zato, ker živijo v najemniških stanovanjih, ki jih delijo z drugimi mladimi odraslimi; in končno, zaradi vsega tega veliko bolj kot druge generacije trpijo zaradi depresije, anksioznosti in drugih duševnih motenj.

Ne glede na to, ali gre za ojdipski trikotnik ali za individualiziran občutek krivde za nekaj, kar ni odvisno od posameznika, se oboje dogaja za štirimi stenami, zato je tudi *Moj jutranji smeh* temu primerno izrazito komorni film. Posnet je večinoma v ozkih, tesnih prostorih, neobičajni zorni koti kamere pa spominjajo na pogled voajerja: kar opazujemo v Dejanovem življenju, je nerodno, neprijetno, ponižujoče, frustrirajoče, celo tragikomično, skratka povsem neolepšano,

na trenutke skoraj veristično. Fotografija je naturalistična, film je posnet izključno z uporabo naravne svetlobe in diegetskega zvoka, kamera je statična, rezi redki – kot da bi ga dejansko opazovali skozi ključavnico v najbolj intimnih trenutkih, a z omejenim vidnim poljem – in povsem jasno je, da gre za koncept, za ustvarjalno odločitev, ne pa za posledico močno omejenih sredstev.

V žanrskem smislu je *Moj jutranji smeh* nenavaden film – avtorska črna komedija, ali avtorska tragikomedija. Lahko bi rekli, da gre za srbsko različico značilno milenijskih filmskih in televizijskih dramedij s kronično neuspešnimi junaki in junakinjami ter njihovimi psihološko realističnimi upodobitvami nevroz in nerodnih doživetij pri spopadanju s svetom. Gre tudi za film, ki ga v kinu, s polno dvorano občinstva, gledamo povsem drugače kot doma – tokrat ne zaradi izjemnih filmskih podob, ki kar kličejo po velikem platnu, temveč zato, ker je smeh nalezljiv; film je tragikomedija s poudarkom na komičnem pri skupinskem ogledu, in s poudarkom na tragičnem, ko ga gledamo sami. Vprašanje, kako film bremo glede na to, na kakšen način ga gledamo, pa je danes še bolj aktualno kot kdaj prej: ne gre več le za digitalizacijo, domači kino, pretakanje filmov s spleta na računalnik, temveč s koronakrizo tudi za dejstvo, da je izkušnja kina, kot smo ga poznali, vsaj v bližnji prihodnosti postavljena pod vprašaj.

SHIRLEY

OSKAR BAN BREJC

Muza in genij

Razmišljanje o najnovešem filmu Josephine Decker – **Shirley** (2020) – je močno odvisno od žanra, v katerega ga umesti, in od filmov, s katerimi jih (ne) primerja. Na prvi pogled se lahko zazdi, da je *Shirley* biografski film, saj je naslovna junakinja slavna ameriška pisateljica Shirley Jackson. Čeprav film temelji na življenju resnične osebe, pa ni to resnično življenje zanj nič nedotakljivega, saj scenarij Sarah Gubbins resnično uporabi in upogne tako, da izvije iz njega predvsem zanimive (večinoma fikcionalizirane) medčloveške odnose. *Shirley* se tako od konvencionalnega biografskega prikaza genialnega umetnika močno razlikuje



(tudi v tem, da je genialni umetnik tokrat genialna umetnica, kot bomo kmalu videli), zaradi česar je filmu težko očitati nenatančnost, čeprav izpusti nekatera dejstva iz življenja Shirley Jackson

Če *Shirley* torej ni biografski film, pa ga lahko že po naslovu umestimo v skupino, ki ji sicer težko rečemo žanr, a vendarle nedvoumno izraža neko skupno sodobno tendenco: to so filmi, ki se v formi karakterne študije izrazito osredotočajo na ženske protagonistke in njihovo subjektiviteto. Seveda ne gre trditi, da je ženski lik kot protagonistka karakterne študije kaj novega, niti da poskušajo ti filmi odkriti nekakšen univerzalni esencialistični pomen »ženskega« (vsaj tisti dobri ne). Gre predvsem za dejstvo, da je v zadnjem času več filmov (čeprav so na največjih filmskih festivalih še vedno zapostavljeni), kjer ženski liki niso le stranske *damsels in distress*, ki jih mora junak rešiti, ampak so kompleksni subjekti in agensi, ki s svojim delovanjem usmerjajo tok filma. Ker pričujoči tekst ni poskus podrobnega opisa te filmske tendence, ki sicer zajema avtorje z vsega sveta in številne povsem raznorodne filme, se lahko površno zadovoljimo z idejo Rolanda Barthesa, da fikcijskim likom obstoj podeljuje predvsem lastno ime, in primere filmov, ki svoje protagonistke obravnavajo kot agense, najdemo po naslovih z ženskimi imeni. To bi lahko bili npr. **Em** (2019, Pablo Larrain), **Lara** (2019, Jan-Ole Gerster) ali **Lillian** (2019, Andreas Horvath). Film *Shirley* je morda lažje primerjati z njimi, a tudi od teh se ključno razlikuje. Če je v *Emi*, *Lari* in *Lillian* ime protagonistke prisotno že v naslovu, je v *Shirley* protagonistko precej težje določiti – glede na razvoj, ki ga njen lik skozi film doživi, bi bila protagonistka prej kot Shirley mlada Rose – sprva naivna žena mladega ambiciozneža preide iz pripisane vloge gospodinje v pisateljico muzo, vloga muze pa jo (paradoksalno) vodi k emancipaciji. N popolna pripadnost nobenemu in delna

pripadnost mnogim žanrom je glavna lastnost, zaradi katere je film *Shirley* tako zanimiv.

Tretja pot, po kateri bi lahko prav tako legitimno analizirali *Shirley*, pa je umestitev filma v opus režiserke Josephine Decker. Kako (milo rečeno) ekscentričen vizualni in pripovedni slog njenih zgodnejših, manjših in manj izpostavljenih filmov – npr. **Butter on the Latch** (2013) in **Thou Wast Mild and Lovely** (2014) – preživi v njenem do zdaj najbolj prepoznavnem in opaženem filmu? Ob izvršnih producentih, kot sta Christine Vachon in Martin Scorsese, igralcih, kot sta Elizabeth Moss in Michael Stuhlbarg, ter predvajanju filma na Berlinalu in Sundanceu je za režiserko poleg *indie* slave vse bolj neizbežna tudi *mainstream* prepoznavnost.

Naslov vsebuje pomemben namig: če je predmet filma (njegovega pogleda) Shirley, se moramo (glede na to, da nacija ni – kot pri ostalih filmih Josephine Decker – objektivna, ampak vezana na lik) vprašati, čigav je pogled, katerega predmet Shirley je. Shirley se v govoru ostalih likov pojavlja kot »ljubica« (tako ji pravi njen mož Stanley), kot »tista ženska« med ljudmi, ki jo zaničujejo, in kot »ona«, nekakšna omniprezentna zla sila (v govoru Stanleyjevega asistenta); edini lik, ki jo skozi ves film poimenuje po njenem lastnem imenu, je Rose, in pogled na Shirley je sprva nedvoumno njen pogled (uporaba termina pogled ni naključna, saj se nanaša na slavni koncept moškega pogleda Laure Mulvey, ki ga tokrat Decker in Gubbins nadomestita s pogledom Rose).

Rose in Fred, mlad poročeni par, se začasno priselita k profesorju antropologije Stanleyju Hymanu (v resnici je bil Hyman literarni kritik in teoretik) in Shirley Jackson, slavni pisateljici. Fred je prejel Stanleyjevo povabilo, naj mu kot perspektiven raziskovalec in predavatelj pomaga pri poučevanju, a se kmalu izkaže, da Fredove naloge, še bolj pa naloge Rose, nikakor niso tako enoznačne.

Ko Rose in Fred prvič srečata prominentna zakonca, se ta pokažeta v najboljši luči. Na zabavi sta v središču pozornosti, Shirley obkrožena z občudovalci, na katerih trapasta vprašanja odgovarja z značilno zajedljivostjo, z briljantno hudomušnimi in lakoničnimi replikami pa ji lahko sledi le Stanley. Skozi odlično igro Elizabeth Moss in Michaela Stuhlbarga postane takoj očitno, da gre za briljantna ekscentrika, ki za plastmi humorja in zajedljivega duhovičenja kopičita zamere in frustracije.

Ko se Rose prvič poskusi predstaviti Shirley, jo ta zame-nja za še eno od Stanleyjevih ljubic in jo ozmerja, češ da so zanj vse enake, zato je njeno ime ne zanima. Zakon Shirley in Stanleyja je v najboljših trenutkih odnos obojestranske intelektualne fascinacije in spodbude, v najslabših pa preprosto pekel. Tu jima koristita mlada Rose in Fred; Fred, da olajša Stanleyjevo delo pri predavanjih, Rose pa, da pazi na depresivno Shirley in poskrbi, da je posoda čista in večerja na mizi. Ko Stanley ta načrt (zavit v evfemizme in duhovičenje) predstavi mladima zakoncema, ga prvič vidimo v drugi luči; njegova duhovita bistrournost se pokaže kot izkoriščevalsko in pokroviteljsko nazadnjaštvo. Ko Rose zaradi priložnosti za sodelovanje s slavnim profesorjem, ki jo njeno delo gospodinje omogoča Fredu, pod prisilo pristane na Stanleyjev načrt, se začne razvijati odnos med njo in Shirley, ki je za film ključen.

Sprva Shirley svoj fascinanten uvid v vedenje in psihologijo drugih uporabi predvsem za to, da poniža in zaničuje Rose vsakič, ko ji Stanley posveča preveč pozornosti (kar se dogaja pogosto; Stanley Rose zelo rad poljublja in objema, tudi kadar ima na brkih še malo ostankov zajtrka – jajc na oko – kar deluje kot precej neposredno norčevanje iz po eni strani duhovitega in bistrurnega ter po drugi ogabnega in sprevrženega lika). Njun odnos je sprva enoznačen; ekscentrična Shirley je predmet prestrašenega in fasciniranega



pogleda Rose – tako metaforično kot dobesedno, saj Rose pogosto previdno kuka skozi priprta vrata sobe, v kateri Shirley piše. Ko začne Shirley opažati v Rose lastnosti izginule študentke, o kateri piše svojo najnovejšo zgodbo (tokrat roman – Stanley ji hitro pove, da zaradi depresije za pisanje romana nikakor ni sposobna), se njun odnos na čuden način poglobi. Shirley – ki hiše praktično ne zapusti – začne pošiljati Rose na poizvedovanja o izginulem dekletu in enoznačno razmerje predmeta pogleda (Shirley) in tistega, ki gleda (Rose), se začne rušiti.

Če je v predhodnem filmu Josephine Decker – **Madeline's Madeline** (2018) – uporaba kamere iz roke in skoraj izključno bližnjih posnetkov (brez vsakršnih širokih planov, ki bi omogočili gledalcu najbolj osnovno orientacijo v prostoru) ponazarjala labilno psihično stanje glavne junakinje, dobi podobna uporaba kamere v *Shirley* nov pomen. Fantazijske sekvence, v katerih se pojavlja Rose kot izginulo dekle, so posnete s filtri in različnimi vizualnimi distorzijami, ob njih pa slišimo Shirleyjin glas *in offu*, ki bere iz svojega nastajajočega romana. Na začetku predstavljen odnos, v skladu s katerim je Shirley nedvoumni predmet prestrašenega pogleda Rose, je tako v fantazijskih sekvencah zaobrnjen; te so namreč plod Shirleyjine domišljije (predmet predstavljanja je tokrat Rose, predstavlja pa si jo Shirley). Enoznačen odnos med tistim, ki gleda, in gledanim pa je dokončno postavljen pod vprašaj v prizorih, kjer ne moremo biti povsem prepričani, ali gre podobo Rose razumeti kot objektivno in resnično ali kot imaginarno predstavo (tista, ki si predstavlja, je znova Shirley). Zakaj Rose umirjeno, drugo za drugim, meče na tla sveža jajca? Gre za resnično Rose, ki se je opogumila in se simbolno upira poziciji gospodinje – jajca na oko je namreč spekla Stanleyju, preden jo je neokusno poljubil – ali obstaja njena predrznost le v Shirleyjini domišljiji? Tresoča se kamera, ki povzroča čuden občutek dezorientiranosti in polomljene perspektive ter pogosto onemogoči gledalcu najti eno samo stabilno točko v kadru, zahteva neutrudno šviganje pogleda po robovih kadra, podobo sproti vzpostavlja in obenem ruši.

Vizualni slog Josephine Decker odlično dramatizira razvoj odnosa med Shirley in Rose. Sprva enoznačen prikaz težavnega genija in prestrašenega občudovalca (ki je v nevarnosti, da postane klišejski – pogled manj nadarjenega in inteligentnega lika »pomočnika« na genija, ki še potencira genijevo briljantnost, je vsem znan iz neštetihi ekranizacij Sherlocka Holmesa) začne na neki točki filma prehajati v svoje diametralno nasprotje: v prikaz genijevega notranjega

ustvarjanja (Shirley), ki povsem aproprira osebnost in videz drugega lika, zdaj muze (Rose) – kar je najbolj opazno v fantazijskih sekvencah. Če je pogled povsem na strani genijevega asistenta oziroma v primeru *Shirley – muze* –, lahko film zdrzne v mitizacijo in neprepričljivo sakralizacijo lika genija; če pa je pogled povsem na strani lika genija, postane lik muze statičen in objektificiran, ne več živ in razvijajoč se, ampak le negibljiva snov na razpolago genijevega ustvarjanju. Decker in Gubbins z dvema ključnima subverzijama obeh klišejev ohranita pogled filma v ambivalentnem prostoru, ki ne pripada povsem niti genialnemu liku Shirley niti Rose kot muzi: ker je lik genija – za razliko od klišejskega prikaza – tokrat ženska in ker lik muze ni statičen ter objektificiran, ampak se razvija, ne moremo nikoli dokončno reči, ali gledamo na platno Rose kot subjektivno in imaginarno predstavo Shirley ali kot resničen – objektiven – lik.

BARVA IZ VESOLJA

ROBERT KURET

Nesojeni kult

Zaradi nekaterih dejavnikov bi lahko **Barva iz vesolja** (*Color Out of Space*, 2019, Richard Stanley) vsebovala potencial za kulturni film: posneta je po kratki zgodbi H. P. Lovecrafta, ki je s svojimi deli že prinesel kulte, npr. film Stuarta Gordona **Re-Animator** (1985), v katerem znanstvenik oživlja kadavre, in **From Beyond** (1986), ki s tretjim očesom gleda v stvarnost, nezaznavno za naša običajna čutila. Glavna vloga pripada Nicolasu Cageu, ki se je pod okriljem produkcijske hiše SpectreVision (tudi producenta *Barve*) že proslavil s psihedelično norijo **Mandy** (2018, Panos Cosmatos), kjer v neonskem peklu kolje zombije, režija pa južnoafriškemu posebnežu Richardu Stanleyju, ki je posnel svoj prvi film po 28 letih. *A Barva iz vesolja* je v končni fazi precej povprečen nardnaravni (eko?) horor, ki bobni od apokaliptičnosti, velikih misli, zakritih v male besede, in posebnih efektov, s čimer zna popihati na dušo marsikateremu oboževalcu *trasha*. A po koncu filma vendar ostaja čuden občutek, da sta v njem *trash* in poskus resnosti kombinirana na tak način, da se med seboj bolj ukinjata kot oplajata.



Družina Gardner se je pred časom naselila v hišo, pravzaprav že skoraj vilo sredi gozda. Hči Lavinia se oblači, kot da živi v fantazijskem svetu, pred jezerom izvaja rituale, jaha naokrog na svojem konju in že v uvodu sreča mladega hidrologa Warda, ki preučuje tamkajšnjo vodo. Sin Benny poha gandžo in preučuje črne luknje; najmlajši Jack je nekakšna enigma, ki spominja na Dannyja iz **Izzarevanja** (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick), saj se pogovarja z duhovi; mama Theresa je pred pol leta prebolela raka in na nenavadno skromni podstrehi dela kot nekakšna borzna svetovalka; oče Nathan (Nicolas Cage) pa bi si počasi spet želel seksa. In ko se ravno spravljata med rjuhe, pred hišo sredi noči treščni vijolični meteorit in od takrat film vse močnejše seva z nekakšno rožnato-vijolično svetlobo, ki v Lovecraftovi zgodbi sicer ostaja veliko bolj nedorečeno abstraktna, kot barva, ki ni s tega sveta.

Film ima svoje trenutke z antološkim *trash* potencialom: ko pridejo na obisk županja in policija, oče Nathan opiše, kako se je vse zgodilo, pri čemer ne pozabi omeniti, da sta se ob prihodu kometa z ženo ravno spravljala počenjati »tisto«, kot bi se zavedal metaforičnosti samega kometa. Na domačiji Nathan redi tudi alpake, pri čemer Wardu, ki se očitno neočitno zapleta z njegovo hčerko, razlaga, kako je treba žival pomolsti – in ne pozabi omeniti, da je treba biti »very gentle with ... the boobs«. Seveda redi tudi paradiznike, ki jih seje točno po navodilih iz knjige, in čeprav so rdeči in nabuhli, so še vedno zanič, zato jih v frustraciji drugega za drugim zabija v koš za smeti. Pri tem je vrhunec bržkone Nathanovo preklapljanje med sadističnim očetom – seveda inkarnacijo njegovega lastnega očeta – ki se s piskajočim glasom norčuje iz svojih otrok, ter skrbnim, prijaznim in nežnim očetom, ki se kar naenkrat zave sebe in mu postane žal, da se je obnašal kot idiot. Vse to čudno obnašanje je seveda posledica kometa in Nathan ni edini, ki zaradi tega

trpi. Ko njegova žena reže korenje, mine kar nekaj časa, preden – streznjeno in začudena nad lastno nepazljivostjo – opazi, da si je pri tem odrezala še nekaj prstov.

Skratka, zaradi kometa se meša vsem, natančneje: predvsem staršem, medtem ko otroci lahko predvsem nemo opazujejo po eni strani propadanje, po drugi besnenje. Sredi te blaznosti je lik Warda, ki predstavlja zanesljivost, trdnost, avtoriteto v smislu pripovedne realnosti (seveda je najbolj dolgočasen lik v filmu): kar izkuša on, občutimo kot realno, ne kot halucinacijo enega izmed likov, kar se dostikrat dogaja, ko je skupaj vsa družina. Ward, nekakšen protipol Nathanu, obenem deluje tudi kot narator zgodbe, z njegovo sitno in pametujočo naracijo se film začne in tudi zaključí s še bolj sitno povzermalno naracijo, kjer seveda ne pozabi eksplicitno omeniti samega naslova filma. Kot znanstvenik, ki je stalno dvomil o čarovniških zgodbah, mora na koncu priznati, da so dogodki, ki smo jim bili priča, enostavno preveliki za znanost. Podobno tudi v uvodnih kadrih, ki bi sami po sebi pričarali vzdušje starodavnega gozda, utruja s kvazi poetičnim uvodom, ki deluje, kot da je bil prepisan neposredno iz Lovecraftove zgodbe in z govorom potuji vzdušje podobe. Njegova začetna in končna naracija – naj bo še tako ironična, še tako posmeh klišeju – film nekako uokvirita in ga iztakneta iz kaotičnosti.

Tu lahko film pogledamo z vidika kratke zgodbe, po kateri je bil posnet. Če je pri Lovecraftu Ward prišel na prizorišče, ki ga je obsedla čudna in neopisljiva barva iz vesolja, šele po ključnih dogodkih in skušal iz fragmentov ustvariti zgodbo, je Ward v filmu že od začetka del zgodbe, ki jo izkuša neposredno, na licu mesta. Njegova zanesljivost torej ni postavljena pod vprašaj, zato še podčrta pozicijo avtoritete/vednosti, ki jo vnaša njegov lik, kar težko beremo ironično – in tudi če jo, gre v najboljšem primeru za ironijo, ki legitimira samo sebe.



A to ni edina težava *Barve*. Po prihodu nenavadne svetlobe začne vse mutirati: rastline, živali, ljudje in njihovi odnosi, ki se vedno bolj raztapljajo v primaren boj za prevlado oz. preživetje. Film kot da ne ve, kaj naj z vsemi temi mutacijami počne, razen da ustvarja čim bolj nore in antološke pošasti, na primer družinsko čredo alpaka, ki postane eno samo grozljivo telo, stokajoče sredi hleva, ali združitev teles mame in sina v eno. Včasih se zdi, kot da film jemlje dele z vseh koncev, svojih vzorov, literarne predloge, in jih lepi v eno telo, na koncu pa ne proizvede nič kaj več od mestoma fascinantnega igranja s svetlobo in kvazi strašljivega krika. Problem, ki ga nakazuje, recimo onesnaženo vodo oz. okužbo, ki pride iz veselja, torej neko globalno težavo, se dolgočasno zapre v družinsko dramo, ki doživi le medel klimaks. V drugi polovici filma ni nobene resnične emocije, le impotentni poskusi gorja, gnusa, izbruhov nasilja, očetovskega sadizma, otrok, ki želijo pobegniti od družine; film razpade v nekakšno burko, kjer občasno zasijejo Nathanova norost, vizualne akrobacije ali modrosti starega hipurja.

Neskladja, omenjena v uvodu, se morda najmočneje kažejo prav v izdelavi likov: nekateri so absurdni in imajo kulturni potencial, drugi so resni in naj bi v teoriji predstavljali kontrast norosti, da bi ta lahko bolje zasijala. A zdi se, da je kontrast v *Barvi* izpeljan tako, da jemlje ostrino tako *trashu* kot resnosti. Da ta nepomirljivi *kleš* ne predstavlja nujnega antagonizma, značilnega za dobro zgodbo (konec koncev tudi za formo), ampak v primeru *Barve* zgolj njeno nekonsistenco. Neki *trash* je pač samo *trash* in ni vsak *trash* dober *trash*.

A kot je pri *trashu* navada, je ta vedno bolj kot od kritike odvisen od občinstva. In morda bo na letošnjem Grossmannu, ki bo *Barvo iz vesolja* zavrtel v programu Hudih mačkov, v nekem trenutku med skupinskim rezgetom publike film zasijal tudi komu, ki je nad njim še pred kratkim zgolj nezadovoljno negodoval.



VERONIKA ZAKONJŠEK

Ko se kultura tišine prevesi v rutino

Še preden se pred nami odpre prizor, ki v trdi temi ranega jutra v daljnem planu zajame zaspano stanovanjsko sososko newyorškega predmestja Astoria, nas v film popelje ustaljen zvok podzemnega vlaka. Predvidljivi ritmični intervali ponazarjajo pot po ustaljenih tračnicah dnevne rutine tihe in marljive asistentke, zaposlene v prominentni produkcijski hiši na spodnjem Manhattnu. Narativni prvenec avstralske režiserke Kitty Green nas popelje v patriarhalni svet filmske industrije in povleče jasne vzporednice s produkcijsko-distribucijskim velikanom Miramax; podjetjem, ki sta ga v newyorškem Buffalu leta 1979 ustanovila brata Bob in Harvey Weinstein. A četudi je Harveyjev vlak nedavno iztiril s svoje načrtane poti, to še ne pomeni, da je čez noč razpadel tudi sistem, ki ga je dotlej udobno prevažal v kupeju vodilnega razreda. Tega se dobro zaveda tudi Green, ki v središču filma namenoma ne postavi predatorskega velikana, temveč kamero premišljeno usmeri v »majhno« in nemočno asistentko, ki se nahaja v samem drobovju te moralno sprevržene industrije.

Asistentka (The Assistant, 2019) predstavlja pomemben premik od režiserkinih predhodnih, skoraj izključno dokumentarnih del, kot sta **Ukrajina ni bordel** (Ukraine Is Not A Brothel, 2013) in **Casting JonBenet** (2017), a z observacijskim načinom snemanja, ki pod drobnogled vzame en sam delovni dan, vendarle ostaja v okvirih že poznane filmske poti. V teku 24 ur tako ob opravljanju monotonih pisarniških rutin spremljamo že omenjeno asistentko Jane, ki jo film pomenljivo poimenuje šele z zaključno špico; opazujemo jo med kuhanjem kave, odpiranjem pošte, tiskanjem urnikov, fotokopiranjem scenarijev, sprejemanjem klicev. Statična kamera v daljših neprekinjenih kadrih potrpežljivo beleži izvrševanje teh dnevnih zadolžitvev, ob čemer se subtilno poklanja feministični klasiki Chantal Akerman, **Jeanne Dielman, 23, qu ai du commerce, 1080 Bruxelles** (1975), ki v časovnem razponu

treh dni dokumentira domačo rutino belgijske gospodinje. Ko Jane zjutraj na tleh šefove pisarne najde ženski uhan, se film začne spogledovati z žanrom srhljivke, čeprav gre pri simbolno nabitemu prizoru, v katerem si Jane kmalu zatem nadene gumijaste rokavice in temeljito razkuži kavč, le še za eno rutino, ki jo opravi v tišini, še preden v pisarni zabrnijo prve luči in se prižgejo računalniški ekrani.

»Na tvojem mestu ne bi sedel na ta kavč,« kompromitirani kos pohištva kasneje posmehljivo komentirajo moški sodelavci, ki obkrožajo Jane. S to preprosto gesto Greenova jasno naslika kulturo »moškega kluba«, v kateri se spolno nadlegovanje reducira na mimobežne opazke in slabe šale; kot je bila tudi zloraba moči hollywoodskih velikanov do nedavnega zreducirana na komične vložke Setha MacFarlana in epizode **Družinskega človeka** (Family Guy, 1999–)¹.

Podobni detajli utečenega izkoriščevalskega sistema pa se v filmu kar vrstijo – poleg obsojenosti na spolno stereotipizirane naloge skrbstva za otroke in umirjanja šefove razburjene žene, Janina služba zajema tudi shranjevanje zdravil proti erektilni disfunkciji v šefovo medicinsko omarico ter nastanitev komaj polnoletnega dekleta v bližnji hotel, kjer jo šef kasneje (domnevno) obišče. Green se spretno izogiba vsakršnemu dramatičnemu senzacionalizmu in se na tovrstnih kadrih nikoli ne ustavi niti za trenutek dlje od ostalih rutin tega dolgega ponedeljka; a ravno tovrsten pristop pred nami razgalja dejstvo, da gre pri izkoriščanju delovne sile pogosto za monotone, banalne, pravzaprav zelo navadne situacije, ki jih ponotranjimo kot »nujno zlo« vsakdana.

Tišina je pomembna sopotnica filma; ta z zanašanjem na diegetične zvoke pisarne amplificira »kulturo tišine«, ki je še do nedavnega prežemala domala vsako poro ameriške filmske industrije. Zvoki kavnega avtomata, fotokopirnega stroja, računalniških tipkovnic, zvonjenja telefonov, hidravlike dvigal in mešalnika ledu vseskozi ustvarjajo občutek tesnobe in suspenza. Ne nazadnje tišino slišimo pogosteje kot dialoge, a tudi ob vsakem pojavu komunikacije gre poln

¹ Seth MacFarlane je na 85. podelitvi oskarjev skupino igralk, nominiranih za najboljšo stransko vlogo, napovedal z besedami: »Čestitam, dekleta, zdaj se vam ni več treba pretvarjati, da vas privlači Harvey Weinstein.« Šala je leta 2013 kljub grozotam, ki jih je sugerirala, med hollywoodsko elito proizvedla glasen smeh, MacFarlane pa se je z njo skušal postaviti »v bran« svoji dolgoletni sodelavki Jessici Barth, ki je leta 2011 v Weinsteinovi hotelski sobi postala ena mnogih žrtev njegovega spolnega nadlegovanja. MacFarlane je prav tako že davnega leta 2005 v epizodi animirane serije *Družinski človek* s črnim humorističnim vložkom udaril proti Kevinu Spaceyju, leta 2012 pa še proti producentu Brettu Ratnerju.



pomen interakcije iskati predvsem v neverbalnih odzivih Julie Garner, ki z zadržano igro odlično upodablja Jane: z očmi, polnimi komaj zadržanih solz, ter usločeno držo telesa, saj se v delovnem okolju poskuša narediti čim manjšo in neopazno. Njena krhka fizična prezenca je pogosto postavljena v skrajni kot daljnih planov, ki v kader ujamejo prevladujočo praznino sivega pisarniškega prostora, s čimer režiserka subtilno nakazuje izrazito prekarno pozicijo dekleta, ki se nahaja na samem dnu nevidne hierarhije. Njeno nevidnost v okolju dodatno sugerirajo nevpadljive obleke, zimska bunda in debel šal, ki ga nosi kot ščit pred okoljem, v katerem se nahaja. Dekletova marginalnost je bržkone najbolj prikazana s kratkimi inserti voženj v dvigalu, kjer sopotniki njene prisotnosti skoraj nikoli ne opazijo, naj gre za azijske produkcijske investitorje ali igralca Patricka Wilsona, katerega prezenca zapolni vsak kotiček utesnjenega dvigala: ljudje zaradi njene simbolne majhnosti kontinuirano gledajo naravnost skoznjo.

Film nam vodilnega producenta ves čas pretkano izmika iz vidnega polja, a njegova zastrašujoča prezenca je vendarle vseprisotna v nervoznih reakcijah zaposlenih. Tako Jane ob vsaki »napačni« potezi doleti telefonski klic, poln groženj in žaljivk, ki v zameno zahteva ponižno opravičilo. A če se Jeanne Dielman na koncu filma v impulzivnem izbruhu nasilja poskuša rešiti simbolne ujetosti v pekel domačega gospodinjstva, se Jane nikoli ne odzove na podoben način: njene s solzami napolnjene oči se nikoli ne prelijejo čez rob, kot se tudi na verbalne udarce nadrejenega nikoli ne odzove, čeprav ji vsaka interakcija z njim odščipne delček ponosa in osebne integritete.

Ko si v skupni kuhinji jutranjo kavo nalije v oranžno skodelico z napisom *Big Hug Mug* ter si za zajtrk v mleko nasuje mavrične kosmiče *Froot Loops*, Jane v svoj mrakobni dan poskuša vnesti vsaj malo topline in občutka domačnosti. A obisk kadrovske službe, kjer skuša prijaviti šefovo izrabljane pozicije moči, jo hitro postavi na svoje mesto. Na mesto

nepomembne, hitro zamenljive asistentke, ki lahko izbira le med svojo tiho pokornostjo ali poteptanimi sanjami in prihodnostjo. Green se tako ves čas zaveda kompleksnosti situacije in Jane nikoli ne zreducira na pozicijo sokrivke, čeravno v odločilnem trenutku filma s sključeno glavo sprejme pozicijo nekoga, ki pomaga pripravljati teren za spolno nadlegovanje deklet ob poskusih prodora na neprizanesljivi trg dela. »Ne skrbi, nisi njegov tip ženske,« ji po plazu manipulacij, sprevračanja besed in subtilnih groženj z izgubo dela zagotovi vodja kadrovske službe, kot da dejstvo, da se sama ne nahaja v nevarnosti, sporna ravnanja njunega nadrejenega nekako moralno razbremenjuje in nevtralizira.

Film se sklone, ko na newyorške ulice spet pade tema in Jane, v zavedanju, da se za zaprtimi vrati še vedno nahaja šef v družbi mlade igralke, negotovo ugasne pisarniške luči. Green nam ne ponudi nobenega zaključka; pravzaprav lahko predvidevamo, da Jane v torek čaka skoraj identičen dan, ko ji znova ne bo prizaneseno s pobiranjem izgubljenega nakita in razkuževanjem razvpitega »delovnega« kavča. Ko Jane, zdaj že sedeča v kavarni na drugi strani ceste, v tišini mrcvari svoj mafin, se namreč kamera obrne proti šefovemu z motnim steklom zavarovanemu oknu, v katerem ujamemo odsev golega telesa.

Asistentka se bo nedvomno zasidrala na mesto prelomnega dela post-#jastudi dobe, popolna odsotnost šefove fizične prezenca pa film rešuje tudi pred morebitno zamejenostjo v diskurzivni prostor afere Weinstein, saj kljub jasnim vzporednicam z razvpitim primerom vzame pod drobnogled celoten sistem, na katerem je zgrajena ta moralno izprijena industrija. Gre za film, ki pot ameriške filmske industrije tiho, a odločno preusmerja na »drugi tir«, katerega fokus se obrača na spregledane, neslišane in preslišane zgodbe drugega spola, ki jim zgodovinski *momentum* končno namenja svoj prostor na velikem platnu.



Pogovor z Emo Kugler

»Ni hujšega, kakor zalivati ljudstvo s povprečnostjo, kajti ta zamori vse«

VARJA MOČNIK

Vsaka nova filmska poteza Eme Kugler predstavlja zanesljiv unikum kinematografije – in ne le slovenske. Pravzaprav vsaka njena gesta ali akcija in tudi njeno vsakdanje bivanje predstavljajo svežo novost v vsakem danem trenutku, in ker biva, torej snema. Osvobajajoča svežina Eme Kugler tiči v njeni nesnovni nenavadnosti in hkrati neposredni preprostosti, v njenem višjemu bivanju na trdnih tleh vsakdana. Je med najplodovitejšimi slovenskimi filmskimi ustvarjalci, posnela je pet celovečernih filmov in več kakor toliko kratkih, in vendarle ustvarja na obronku slovenske kinematografije. Pri tem mislim na produkcijske pogoje, v katerih praviloma dela in jim, tudi praviloma, silovito vdihne dodano vrednost eksplozivno ustvarjalne sebe, predvsem pa mislim na to, kako poredko njene filme uzremo na slovenskih platnih, kako poredko jih uvrstimo v pregledne programe slovenskega filma. Pa vendar njeni filmi v strokovnih krogih niso spregledani – prejela je številne nagrade po svetu in



tudi doma, poleg festivalskih še nagrado Prešernovega sklada, Župančičevo nagrado, zlato ptico in letos Štigličevo nagrado za življenjsko delo na področju filmske in televizijske režije, ki jo podeljuje Društvo slovenskih filmskih režiserjev.

Popotovanje njenega zadnjega celovečerca **Človek s senco** (2019) po svetovnih filmskih platnih je zaradi novega koronavirusa prekinjeno, a ne zaustavljeno, na posameznih projekcijah

po Sloveniji in na festivalu Kino Otok ga bomo lahko v prihajajočih mesecih uzrli tudi pri nas.

Dobili sva se v času, ko svet pesti epidemija koronavirusa, na razdalji. Epidemija je za zdaj preklicana, a zdi se, da je še zdaleč ni konec. Negotovi časi, slišimo z vseh strani, po katerih, pravijo, se bo »vse« spremenilo. V mislih imajo ekonomijo, pa družbene odnose, načine komunikacije med ljudmi ... Se je za vas med ohranjanjem tako imenovane socialne distance kaj spremenilo? Ali mislite, da bo v prihodnosti resnično »vse« drugače?

Zame se ni spremenilo popolnoma nič. Delala sem kakor prej, s prijatelji smo se družili kakor prej, te izolacije sploh nisem čutila. Razlika je bila samo v tem, da sem po dolgih letih imela čas, da sem se s kolesom vozila na Barje nabirat regrat. V prihodnosti pa se bo zanesljivo kaj spremenilo, saj prihodnost vedno prinaša male spremembe. A bistvenih ne. Če bi se spremenili ekonomski odnosi, če bi kapitalizem

malo počepnil, potem bi se lahko kaj spremenilo. Morda bodo ljudje v skrbi sami zase bolj previdni, ko se odločajo za potovanja, po drugi strani pa ta masovni turizem postaja problem tako za domorodce kot okolje. Po mojem bistvenih sprememb ne bo, saj smo ljudje inertna bitja in težimo k ponovitvi, ponovitvi, ponovitvi. Ampak pustimo se presenetiti.

Vaša filmska umetnost velja za nenarativno, nenavadno, neklasično, predvsem ker vaši filmi ne sledijo uveljavljenim in aktualnim estetskim ter pripovednim vzorcem. In vendar bi vaše filme brez pomislekov uvrstila med klasične umetnine, vas pa opisala kot klasično umetnico. Vaši filmi so namreč brez izjeme celostna umetniška dela, imajo izrazito humanistično noto, vedno vsebujejo izpiljeno idejo, ne nazadnje pa vsebinsko in oblikovno težijo k popolnosti; vsebujejo tudi vrsto klasičnih umetnostnih vrst, na primer kiparstvo, arhitekturo ... Kako pa vi vidite sebe v zgodovini umetnosti? Kakšen je vaš odnos z zgodovino umetnosti?

Zgodovina umetnosti me določa. Če skozi vsa ta leta ne bi použila toliko umetnosti, kot sem jo, ne bi bila sposobna ustvariti tega, kar sem. Prepričana pa sem, da si nihče ne izmisli ničesar novega. Vsi na neki način kompiliramo, kar smo videli, doživeli, saj naši možgani tako delujejo. *Novum* ne obstaja. Bi se pa strinjala, da se bolj nagibam h klasiki, saj se držim klasičnih estetskih norm. Nimam pojma zakaj, a to mi je blizu, to sem jaz. Bolj kot z besedo pripovedujem z estetskimi formami, zato imajo (predvsem pri nas) moji filmi oznako »eksperimentalni«. Čeprav po mojem mnenju v njih ni nikakršnega eksperimenta, samo naracija je drugačna. Bolj kot z besedo podajam vsebino s podobami, zvokom

in glasbo. Saj ni treba vsega direktno povedati ... naj si ljudje stvar razlagajo, razumejo, kakor so sposobni.

Pri filmu, ki je proizvodno najbolj draga »umetnost«, pa je komercialni moment še kako pomemben, zato to predalčkanje, saj je film treba prodati. In če stvar prodajaš, moraš dati kupcu vedeti, kaj bo za svoj denar dobil, da ja ne bo kakšnega presenečenja. Zanimivo, kako producenti in distributerji določajo okus gledalstva. Škoda! Je pa dobro, da te od časa do časa kaj butne v glavo ... kaj, česar ne razumeš. Kajti to, kar razumeš, je to, kar se pokrije s tem, kar že veš ... in tako se vrtiš v istem krogu, samo barve se morda malo spremenijo. Ampak to je samo nov make-up ... pomensko pa nič novega. In kot vidim umetnost, ta ni, da te zaziba v varno zavetje tvojih prepričanj, predsodkov in vsega balasta, nakopičenega v tebi. Umetnost, če je prava, ostro zareže vate in vse, kar je v tebi, postavi pod vprašaj. Če te umetnost ne rani, ne prisili k razmišljanju, k spremembi tebe samega, potem to ni umetnost. To je edina naloga umetnosti. Vse ostalo je pa zabava, ki ljudem pomaga, da za hip uidejo svoji omejeni realnosti; ta kratek izlet v fikcijo jim pomaga, da potem lahko to realnost, ki so jo živeli že prej, živijo naprej. In svet se vrti, kakor zapovedujejo oblastniki.

Kako pa sebe vidite kot umetnico, ste opazovalka, komentatorka, ena izmed protagonistov?

Pri besedi umetnica bi bila previdna. Sebe vidim kot ustvarjalko. Če pa je to, kar delam, umetnost, bo potrdil čas. Je pa res, da so moji filmi komentar sveta in časa, v katerem živim in kakor ga vidim jaz. In ker ne sledim zapovedanim kodom, se ne prilagam splošnemu

okusu, je posledično izredno težko kar koli napraviti, kajti državne subvencije gredo za filme, ki so »razumljivi« ... in moje ne štejejo mednje.

Vaši filmi se nenehno ukvarjajo z okviri, znotraj katerih ljudje dojemamo čas, človek je v vaših filmih nenehno v primežu časa, ki ga neredko meri od rojstva do smrti, in tudi v primežu dojenja časa. Tudi filmska umetnost je na več ravneh izrazito v odnosu s časom. Kako gledate na čas?

Čas je pomensko izmuzljiva kategorija in razlag je toliko kot ljudi. Čas ima svoj tehnično-organizacijski pomen, da se ljudje med sabo skoordinirajo, da se določijo okviri, kaj je treba v določenem izseku časa napraviti, da se posamezniku na premici časa določita rojstvo in smrt itn. Potem ima čas še svoj drugi pomen, ki pa ga ne merimo z urami, dnevi, leti, obdobji itn. In ta čas se meni zgodi, ko me prevzame kakšno umetniško delo. Ker pa imam od vseh umetnosti najraje klasično glasbo, je najbolj nečasovna izkušnja časa, ko poslušam kakšen dober koncert. Takrat pozabim, da sem v telesu, in bivam v lepoti ... takrat me ni in še kako sem, bolj kot kardarkoli v vsakdanjem življenju. Zame je ta čas najbolj pomemben, vse ostalo so tehnikaliije. In upam, da ta neoprijemljivi aspekt časa doživi kakšen gledalec ob gledanju mojih filmov.

Prostori, najsibodo interierji ali eksterierji, so v vaših filmih izrazito pomembni. Zdi pa se, da prostore obravnavate na podoben način kakor čas, da se na neki način »prelivaajo« preko objektivnih omejitev in funkcij, ki jih imajo sicer v našem zavedanju.

Res je, zame je prostor tudi igralec, saj določa atmosfero. Velikokrat pa govori že sam po sebi in so ljudje v njem

samo figure. Kar pa tako ali tako v življenju smo, določeni z genetskim in socialnim kodom ... figure na premici bivanja in nič več. In eden od ambientov, ki se pojavlja v skoraj vseh mojih filmih, je puščava. Ne vem zakaj in se tudi ne sprašujem. Pač moje nezavedno je takšno, da vidi v tej neskončni suhi pokrajini s horizontom tam daleč prisposodbo tega, v kar je človek vržen s svojim rojstvom. Poleg puščave pa še: ali kamnita obala in spet horizont morja tam daleč ali visokogorje in spet horizont tam daleč. In vedno mi je izrez kadra preozek. Tudi če imamo najširšo lečo, je vedno horizont, če še tako daleč, preblizu ... Tako je moje nezavedno, ki hlepi po odprtosti, ki pa je na žalost omejena z realnostjo sveta in z menoj samo. Prav tako interierji nimajo nič skupnega z domačnostjo bivanja ... so veliki, hladni, izpraznjeni, geometrijsko urejeni prostori ali neskončna stebrišča, simbolna prisposodba za socializacijsko matrico, v katero je vržen človek. Se jih pa trudim napraviti lepe, kajti estetika je podstat etike, vsaj jaz svet razumem tako.

Prostori so polni geometrije, perspektiv, ki določajo mesto človeka v njih.

Res je tako. Ko postavim človeka v prostor, ga postavim tja z namenom, da nekaj povem o usodi tega človeka, tega tujca tam, ki mu že prostor sam kot tak s svojo estetsko-simbolno podobo določa življenjske koordinate. Če ga postavim v puščavo, deluje kot popolni tujek, ki se je nehote znašel tam in je krhkost njegovega bivanja na veliki preizkušnji. Če ga postavim v monumentalne kamnite dvorane, pa deluje kot ujetnik, ali kot nemi izvrševalec nalog, ki mu jih nalaga socializacija. Ti dve nasprotji sta pola našega bivanja, ki se mi edina zdi vredna obravnave. Tako da mehkih

postelj, piknikov na zelenih tratih in romantičnih izlivov v mojih filmih ne boste nikoli videli.

Puščava res predstavlja največji prostor, ki v našem dojetanju sploh nima meja.

Horizont na morju ali v puščavi mi predstavlja prostor, kjer ni meje. Odprt prostor. To mi deluje osvobajajoče in deprimajoče hkrati. Vsebuje oboje, nekoga bo brezmejnost deprimirala, drugega osvobodila.

Bralci morda ne vedo, kako celostno ustvarjate svoje filme, ste režiserka, scenaristka, montažerka, kostumografinja, scenografinja, rekviziterka, pa tudi producentka, organizatorka ... Kje in kako pa začnete snovati, začnete z neko idejo, podobo, glasbo?

Čeprav je mogoče videti, da se tematike, motivi nadaljujejo iz filma v film, začnem vsak film, kot da je prvi. Je pa res, da me preganja vedno ista tema: ujetost in nemoč človeka. Ko pride čas za oddajo projektov, sedem za računalnik in začnem pisati. Med pisanjem scenarija ni prostora za razmišljanje. Takrat racionalni del možganov spi, sledim temu, kar prihaja iz mojega nezavednega in to zapišem. In to je edina faza v toku ustvarjanja, ko si zares svoboden; kajti papir prenese vse. Omejitve pridejo, ko začnem delati snemalno knjigo. Tu pa se vsa svoboda konča. In mnogo je kompromisov, ki jih moram sprejeti, in te zato, ker ni denarja ... a vedno se trudim, da so kompromisi taki, da osnovna ideja ni okrnjena. Vse kadre izrišem in zraven pripišem komentarje: kakšen rakurz, kakšen izrez, gibanje kamere: statika, traveling, švenk itn. ... kakšna svetloba, kakšen zvok, kakšna postprodukcija bo potrebna za določen kader, kajti ta določa način snemanja.

S snemalno knjigo je konstrukt snemanja narejen, potem pa pride najbolj zahteven del. Napraviti moram vso scenografijo, makete, kostume, kipe, rekvizite, specialne efekte ... pač vse, kar film zahteva. Vse napravim sama, ker do sedaj nikoli nisem imela denarja, da bi lahko to, kar film potrebuje, dala delati nekemu drugemu. Seveda je naporno, a je tudi navdušujoče, ko ugotoviš, kaj vse zmoreš, kaj vse znaš, ne da bi prej vedel za to. Samo skozi delo spoznavaš samega sebe, z razmišljanjem veliko manj.

Se potem na snemanju držite snemalne knjige?

Moramo se, kajti finančna sredstva ne omogočajo nikakršnega eksperimentiranja na snemanju samem, čeprav bi bilo to več kot dobrodošlo. A realnost je, kakršna je, in zato se prej dobro pripravim, da v omejenem časovnem okviru posnamemo vse. Pred snemanjem se vedno dobim z direktorjem fotografije, da pove, če je to, kar sem si zamislila, možno posneti tako, in če ni, da potem skupaj najdeva primerno rešitev. Čeprav je možno posneti vse, kakor si zamislim, a na žalost nikoli nismo imeli denarja za to. In tako smo spet pri kompromisih in na koncu ugotoviš, da je vse skupaj en velik kompromis.

Pri čudovito posnetem filmu Človek s senco je bil direktor fotografije Lev Predan Kowarski. Kako ste se odločili za mladega direktorja fotografije in mu zaupali?

Leva sem spoznala v studiu Restart, ko sem tam montirala film **Odmevi časa** (2013) in ugotovila, da je človek iz pravega testa, srčen, z veliko znanja in pripravljen za doseg cilja iti z glavo skozi zid. In v pogojih, v katerih delam jaz, je treba velikokrat z glavo skozi zid, dobiš veliko bušk, denarja pa skoraj



POSTAJA 25 (1997)



MENHIR (1999)



PHANTOM (2003)



EMA KUGLER, FOTO:
OSEBNI ARHIV



ODMEVI ČASA (2013)



nič, a drugače ne gre. Pozna umetnost, ima izjemno oko za estetiko, pili kader, dokler ta ni popoln. Lepo mi je bilo sodelovati z njim. Upam, da bova v prihodnosti še kaj napravila.

Čeprav ste pri svojih filmih »človek za vse«, se vedno zanašate na sicer neštevilo ekipo?

Seveda, brez dobre ekipe si bos, oziroma te ni!!! Je pa res, da je večina ekipe z menoj že skoraj dvajset let in smo postali prijatelji. In ker vedo, v kakšnih pogojih delam, vsi pristopijo prijateljsko, kar se odraža na snemanju samem. Ne glede na to, kako naporna so snemanja, je tam vedno dobro vzdušje. Je pa res, da nikoli ne igram režiserke. Delam vse, kar je treba: pometam, vlačim kable, pripravljam hrano, nosim uteži, postavljam sceno itd. Vsi delamo, kakor da smo na neki prijateljski delovni akciji. Z ekipo imam pa res eno veliko srečo in hvala jim!!!

Kaj pa igralci, kako jih izberete in kaj z njimi delate?

Prav nič. (smeh) Igralce izberem glede na to, kako jih čutim kot ljudi. Nikoli nismo imeli vaj. Seveda se dobimo pred snemanjem za kratke napotke. Še največkrat se to zgodi kar na snemanju samem. Prebrali so scenarij, so mojstri svoje obrti; torej, kdo sem jaz, da bi jim dajala napotke. Popolnoma jim zaupam in vedno so svoje delo opravili več kot dobro.

Vaši liki so moški, ženska, otrok.

Moji liki so arhetipi, kakor so tudi prostori. Pri meni tudi ni glavne vloge, stranske vloge, tega ni ... množica, na primer, je enako pomembna vloga. Vse vloge so pomembne.

Zelo pomemben del ustvarjanja je pri vaših filmih postprodukcija, a mogoče najprej beseda o glasbi. Pri filmu Človek s senco ste delali s češkim skladateljem Robertom Jišo, z njim ste delali že pri

filmih Odmevi časa in Phantom (2003). Kako snujeta, kako začne pisati glasbo?

No, to je zanj velika muka. (smeh) Ne, ni muka, je pa to najbolj zahtevno sodelovanje. Kajti glasba je duša filma, in ker vsaka duša vibrira po svoje in je moja zahteva, da mora glasba vibrirati, kakor čutim jaz, pri tem pa sem še zelo zahtevna, tako da ... ja, ni mu bilo lahko. Najprej mu pošljem scenarij, ki je pa tako abstrakten, da kolikor je bralcev, toliko je razumevanj. Velikokrat je prišel v Ljubljano in sva se pogovarjala in pogovarjala. Je pa res, da me je pri vsakem scenariju, ki sem ga pisala, vodila neka glasba. Pri *Phantomu* je bil to Olivier Messiaen, Pri *Odmevih časa* Gyorgy Ligeti in pri *Človeku s senco* Giantino Scelsi. In spet sreča na moji strani: to so skladatelji, ki jih neizmerno ceni tudi on. To nama je zelo olajšalo iskanje skupne rešitve, kakšna naj bo glasba. Ko sem imela narejeno grobo montažo, sem mu jo poslala in potem

smo pilili in pilili vse do bridkega konca. Je bil pa problem dobiti simfonični orkester. Tu sem si polomila vse zobe in vse ude, a na koncu smo ga dobili. Že na začetku sem se odločila: če ne dobim orkestra, glasbe ne bo. Računalniško narejena glasba – NE HVALA!!!

Pravite, da najbolj uživate v montaži?

Res je. Montaža je izmed vsega najboljši del. Sicer padem v depro, ko prvič vidim posneti material, a to ne traja dolgo. Potem se sprijaznim s tem, kar imam, in ko se začne film sestavljati, ko postaja svet izven časa in prostora in jaz bivam tam ... potem je to pravi užitek. To je najlepši del produkcije filma, čisti užitek, in tega dela ne bi dala nikomur drugemu. NIKOLI!!! Pa čeprav kdo reče: »Ja, to bi pa lahko malo drugače zmontirala«, a mu rečem: »Posnemi svoj film in ga zmontiraj po svoje, jaz ga bom pa po svoje!«

Koliko pa v montaži gledate scenarij ali snemalno knjigo?

Strogo po snemalni knjigi grem.

Razmišljala sem, da ste animatorka v pravem pomenu besede – oživljate neživo. In tako se obnašate tudi do živih stvari, vdihnete jim popolnoma novo življenje. Smo v digitalni dobi, ki ponuja vse več možnosti za ustvarjanje računalniških efektov, za CGI. Je digitalna tehnologija omogočila nove plasti vašega ustvarjanja?

Stoodstotno. Glede na dejstvo, da se vsi moji filmi dogajajo v prostoru in času, ki ne obstaja, bi bila brez CGI-ja v velikih težavah. Tako da, aleluja, super, obožujem ga! In še kako zavidam hollywoodskim režiserjem. Kakšno izjemno tehnologijo imajo na razpolago, pa kakšen mainstream tralala delajo. Da ne bo pomote. Ne vsi, eni

so izjemni. Mi tukaj smo pa revčki, čeprav je ekipa NuFrame, kolikor jim pač materialne možnosti dopuščajo v danih okoliščinah, izjemna. In njihov prispevek k filmu nenadomestljiv.

Preden ste snemali na filmski trak in pozneje na digitalno tehnologijo, ste prve filme posneli na video, zato so jih nekateri uvrščali v video art. Se vaša dela gibljejo med video artom in filmom?

Mislím, da gre tu za velik nesporazum, kaj je video art in kaj so moji kratki filmi. Prve filme sem sicer posnela z video tehnologijo, a samo zato, ker za film nisem imela denarja. Hvala VPK-ju, da nam je to omogočil. Uporabljam pa klasične filmske pristope. Video art manipulira sliko na sliko na sliko, gre za drugačen princip dela, za drugačne vizualije, za sfero galerij, gre za nekaj povsem drugega. Tisti, ki za moje filme pravijo, da so video art, ne vedo, kaj video art je.

Kako komunicirate z gledalcem? Se vam zdi, da komunicirate preko nekega kolektivnega nezavednega ali ponujate ključne za razumevanje? Zdi se mi, da v svojih filmih vedno ustvarite več plasti, v katere se lahko nezavedno posameznika poljubno priklopi.

Verjamem, da kolikor je ljudi, toliko je filmov – pri gledanju enega filma. In to se mi zdi prav. Ko delam, niti ne razmišljam o gledalcu. Kako naj bi delala film, da bo všeč tebi – ja, nemogoče. Kot sem rekla že prej, ko sedem za računalnik, sploh ne vem, kaj bo nastalo. Filme delam zato, ker je to moje življenje. Upam, da bodo moji filmi še komu kaj dali, če ne, pa bog pomagaj. Tudi meni kup stvari ni všeč, pa to ne pomeni, da so slabe ali da je z njimi karkoli narobe. So pač namenjene drugim

ljudem. Če ne bi bilo različnosti, bi bilo vse enako. Bilo bi dolgočas. Ko delam, ne mislim na gledalca.

Ljudje pa mojih filmov skorajda ne vidijo zato, ker nimam distribucije! Zavedam se, da moji filmi nikoli ne bodo dosegli množic, a da jih vidi tako malo ljudi, je problem tukajšnje distribucije. Distributerji in prikazovalci se namreč vnaprej ustrašijo, da tovrstnih filmov ne bo gledal nihče. Po moje je to omalovaževanje ljudi. Kako naj bi kdorkoli za drugega vedel, kaj ta drugi hoče, si želi videti, bo razumel, se ga bo dotaknilo ... Seveda, ljudem je treba dati klasične narativne filme, vse prav, a pokažimo jim še kaj drugega. Vendar na to nimam nobenega vpliva.

Za svoje filme ste doma in po svetu prejeli številne nagrade, pa me zanima, kako gledate nanje. Ali se z nagradami za ustvarjalca kaj spremeni, mislim predvsem na produkcijske razmere, pa tudi sicer?

Seveda sem vesela, ko dobim nagrado. Predvsem ker sem večino prejela v tujini, kjer me ne poznajo. Zato se mi zdijo nagrade v tujini bolj relevantno priznanje, a tudi domačih sem vesela, seveda. Ampak pri prijavi na razpis, kjer naj bi reference režiserke nekaj šteje, mi nagrade nič ne pomagajo. »Filmska« miselnost odločevalcev, ki odločajo, kakšni filmi se snemajo v Sloveniji in ki jih vrli Slovenci lahko razumejo, je pa takšna: »zgodba, razumljiva vsakomur, če je obarvana še z našo socialno bedo, toliko bolje, če pa obravnava tajkune, je pa zadetek v polno«. Ne razumem te logike, kajti to vidimo vsak dan pri poročilih na televiziji.

Ni čudno, da vedno znova izpadem. In ni hujšega, kakor zalivati ljudstvo s povprečnostjo, kajti ta zamori vse.

Ema Kugler in totalni film

ROBERT KURET

Če bi Miklavž Komelj v svoji esejistični zbirki *Nujnost poezije* pisal o Emi Kugler, bi najbrž rekel, da gre za nemo-goče filme – in da so prav zaradi tega nujni. Da so prav zaradi tega, ker stojijo onkraj razumevanja in na robu filmskega – bližajo se logiki poezije, glasbe, videoarta – čisti film, totalni film. In da prav zaradi tega, ker so na robu filmske scene v smislu predvajanja in financiranja, pomenijo sam upor proti tej sceni, upor proti odrivanju na margino, ki se imenuje nenarativni in eksperimentalni film, upor proti prevladujočemu razumevanju, kaj sploh film je. Ko gledaš filme Eme Kugler, se lahko samo čudiš nebrzdanemu izbruhu domišljije, logiki kaosa, *tripu* po nezavednem, potovanju na konec vesolja, kjer časoprostor izgubi svoje newtonske zakonitosti in obstaja ves hkrati; kjer se gib začne v antiki in konča v tehnoprihodnosti; kjer pogled predre stene marmornate katedrale in seže v neki povsem drug svet – morda na drug konec sveta, morda na drugo stran stene, morda v čisto neko drugo dimenzijo (ne)resničnosti.

Njeni filmi so pokloni velikanom filmske zgodovine, a obenem ustvarijo povsem svoj svet, povsem svoj *flow*, ki se mu ne izneverijo. Njen asociacijski tok spominja na prve prizore *Eraserheada* (1977, David Lynch), ritualnost spoja

religije in politike cika na Jodorowskega, meso, ki diha in pulzira na hladnem marmorju priključeno celo Cronenberga, a če se filmi Eme Kugler čemu zares poklanjajo, potem je to Kubrickova **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968) in njen najslavnejši rez v filmski zgodovini, s katerim je lebdečo kost, prvo orodje človeka v postajanju, transformiral v vesoljsko ladjo, ki pleše na Straussov valček. Prav ta rez je napravil prehod, segel je iz enega prostora v drugega, iz enega časa v drugega, pokazal njuno zvezanost, njuno sekvenco, ki tisočletja preskoči v sekundi – ker kaj pa so tisočletja drugega kot zgolj milisekunda. Montažni rezi Eme Kugler tako spajajo različne prostore: velikokrat se zgodi, da je rez v drug prostor neviden, ne opazimo ga, ker prostora še ne zaznavamo zares kot drugega, le ko se v njem pojavi nekaj tujega, vidimo, da nismo več tam, kjer smo mislili, da smo bili. Morda je ravno to razlog, da je občutek po gledanju njenih filmov občutek celovitosti, totalnosti – vsi časi in prostori so en čas in prostor – pa tudi primordialnosti, prvinskosti – prehajanje med temi časi in prostori deluje kot prosti asociativni tok. Film Eme Kugler minejo hitro in trajajo neskončno: na koncu se ne spomniš več, kje si sploh začel – če pa se spomniš začetka, se ta zdi

neskončno daleč. Ti filmi opravijo celo popotovanje, podobno kot ga duša v **Za konec časa** (2009, Ema Kugler) opravi po smrti svojega telesnega nosilca: morda hodi dni, morda leta – čas se je stopil, kot se v palačah kdaj rob marmornate mize prav po dalijevsko stopi in postane njena noga.

Ampak: o čem filmi Eme Kugler sploh so, o čem govorijo? To vprašanje je že svojevrstna napaka. Morda so o samem času. Režiserka (pa tudi scenaristka, montažerka, kostumografinja, scenografinja itd.) bi rekla, da so o tem, kar je v gledalčevem nezavednem. S svojimi filmi se pravzaprav loteva najtežje možne naloge, saj si zastavlja najbolj osnovno vprašanje, vprašanje, ki je tu že od začetka: kaj sploh pomeni biti človek? Podobno, kot bi se filozof lotil vprašanja, kaj je bit, kaj je bivajoče. Kaj pomeni biti človek: kaj pomeni biti vladar? Kaj pomeni podrediti se oblasti? Kakšna je pri tem vloga materinstva? V njenih filmih se ponavlja troglava avtoriteta, ki se ji v obliki menhirja v **Menhirju** (1999, Ema Kugler) priklanja (pra)človek: vladar, ki je malo politik in malo korporativni podjetnik, škof in general. Natančneje: (neoliberalna) politika, težko ločljiva od gospodarstva, religija in vojska. To je troedina sila, ki ima človeka v oblasti. A govoriti o »vsebin«



filmov Eme Kugler je podleganje tisti zmoti, ki jo je v opombi *Interpretacij sanj* detektiral že Freud: govorjenje o vsebini za njeno pojavnostjo bo vedno rodilo le razočaran »Aha«, vsebina bo vedno že nekaj znanega, le neka suhoparna abstrakcija, ki interpretira lahko sooči le s tistim, kar že ve. Pravo vprašanje je seveda, zakaj je neka vsebina – recimo posameznik in njegov odnos s troglavo avtoriteto – privzela takšno formo, kot jo je. Vsakič, ko filme Eme Kugler skušamo opisati s tem, o čem govorijo, se zelo očitno izmakne nekaj bistvenega – in njihovo bistvo je prav njihova forma.

Njeni celovečerci z lahkoto prehajajo med ostarelim poštarjem, ki se vzpenja na goro, ujetim cerkvenim dostojanstvenikom, aristokratsko požrtijo, gracilnim plesom, v akvarijih

ujetimi ženskami, golimi telesi, ki lebdijo na gladini morja, krvavečo roko, ki lebdi po podzemnem hodniku (*Fantom* [2004]), med črnino in opero, ki se odvija nekje v njej (*Le grand macabre* [2005]), med glavoboli Pilata pred odločitvijo, ki bo za vedno zaznamovala človeško zgodovino, izoliranim vladarjem tehnoprihodnosti, njegovo blodečo dušo, Kristusom, ki je manj od svojega simbola in tava po brezčasju, prvim in zadnjim človekom, ki je ujet v kamnu, nad katerim v večnost niha ostro rezilo (*Za konec časa*), med begunci, vojaškim sadizmom, neodločnim vladarjem, žensko, za katero se zdi, da mu prišepetava, in njenim popotovanjem onkraj, med dvema telesoma, ki se borita v plesu (*Odmevi časa* [2013]), med iskalcem kosti v puščavi, nosečnico v

futurističnem mestu, hribolazcu, ki ga skrivnostni glas pokliče v gorsko jamo, delavcem slehernikom, ki se skriva pred vojno in ima isti obraz kot despotski vladar (*Človek s sencami* [2019]). Kot zapiše v eni od recenzij Marcel Štefančič, jr.: »njeni filmi se upirajo pomenu in Resnici, ker sta pomen in Resnica stvar avtoritete, stvar oblasti, ki hoče stvari fiksno zakoličiti«.

Prav tu lahko vidimo samo formo filma kot upor proti temu, kar upoveduje njihova »vsebina«: njeni filmi so prežeti z oblastniki, ki določajo življenje slehernika (pri čemer ne pozabi pokazati, kako se tudi slehernik podredi), z oblastniki, ki so nosilci resnice. A forma njenih filmov pravzaprav predstavlja upor kakršnikoli resnici, ki bi jo bilo mogoče ekstrahirati, ali

ODMEVI ČASA (2013)



kakršnemukoli pomenu, ki bi ga bilo moč destilirati. Pravzaprav tudi same oblastnike sooči z inherentnim kaosom in dvomom. Marko Mandić, ki v *Odmevih časa* sedi na čelu neskončno dolge sive mize, ki jo nekam daleč v prostor polnijo poslušni birokrati, takrat, ko bi moral izdati ukaze, doživi trenutek slabosti – kri, ki jo je iz svoje marmorno abstraktne palače povzročil na drugem koncu sveta, začne naenkrat z ječanjem, golčanjem, grgranjem, hropenjem mučenega brbotati v njegovem umivalniku – med svetovoma za hip ni več razdalje, obstajata naenkrat, v enem prostoru, kot skupaj z njim v prostoru obstaja šepetanje Nataše Matjašec, ki mu iz svojega marmornatega bivališča šepetajo, da se bo že navadil. Če so to sploh njene

besede – ali pa so besede, ki šepetajo tudi njej?

Filmi Eme Kugler so tako holistični, polni in celoviti, ker so v bistvu povsod, ker so na več mestih hkrati, ker so v več prostorih hkrati, ker upogibajo in ukrivljajo čas in prostor. V *Odmevih časa* vrata odpre Nataša Matjašec in skozi njih stopi Marko Mandić. Vladar na sestanku s svojimi podaniki pogleda v stran, kjer je samo visoka marmornata stena, in ujame pogled ženske iz nekega povsem drugega prostora, pogled ženske, katere glas morda sliši v svoji glavi. Stari poštar, ki se v *Fantomu* vzpenja na goro, nekaj zasluti, se obrne ter si prek prostora in prek časa izmenja privid pogleda z možem v svečanem rdečem ogrinjalu, ki ga opazuje skozi okno svoje religiozne ječe. Njeni filmi

premagujejo prostor in čas, ker ukinjajo prostor in čas kot ločeni entiteti, a ju združujejo v en sam dihajoč in pulzirajoč organizem, kjer pritisk sile na enem koncu časoprostora povzroči premik na nekem povsem drugem koncu; vse je povezano, zato imamo pri njenih filmih občutek, da se dogajajo v sami tvarini, ki je snov časoprostora, skoraj na ravni čiste energije in njenega valovanja, kjer nekdo naredi gib in s tem ne povzroči nujno nekega drugega giba, ampak drugič enostavno ta gib dokonča. Liki Eme Kugler delujejo izolirani, osamljeni, vsak v svojem prostoru in času, a po drugi strani jih ravno z montažno-asociativnimi spoji poveže v sekvenco in razbije meje med njimi.

V *Fantomu* se ženski v akvarijasti komori, polni vode, iz ust izvije

nekakšna rdeča alga, ki gre proti gladini; na nekem povsem drugem kraju, na drugem koncu sveta, na nekem povsem abstraktnem mestu iz vode pogleda človek. Dve podobi, ki jih montažni spoj poveže v tok žive sile, ojačata občutek podtalne, nezavedne logike, ki je logika intenzitete in čistih asociativnih prehodov, po eni strani popolnoma čudežnih, šokantnih, natripanih, po drugi strani pa delujejo skoraj povsem gladko, tekoče, determinirano, jasno. Podobe, ki jih ustvarja s prehodi med različnimi prizori, asociacijske povezave, so pravi mali čudeži kinematografije, podobno monumentalni kot tisti rez iz *Odiseje*, za katero se zdi, da ji Ema Kugler v svojih filmih stalno namenja male *homage*.

Takšnih prehodov so njeni filmi polni, s tem razpirajo kardinalni nevron, pomenijo sunke domišljije, ki so tako estetski, da postanejo povsem samozadostni; njeni filmi pridobijo nekakšno veselje v lastnem obstoju, ničesar nočejo sporočati, ničesar reprezentirati, ampak so samo brstenje intenzivnosti, izbruh kreativne sile, ki bolj kot h kontemplaciji navaja k živosti in čutenju; kot Antonin Artaud, ki je imel dovolj psihološkega gledališča in je želel do duha priti prek čutil. In čeprav se v njenih filmih stalno pojavljajo trije temni angeli usode – religija, politika, vojska – se zdi, da se jim filmi upirajo s samo formo, ki se upira kakršnikoli sistematizaciji ali simbolizaciji. In v tem lahko razumemo tudi odpor do zgodbenosti, narativnosti.

Tu je na mestu povsem naivno vprašanje: kaj sploh je zgodba? Kaj je njena osnovna logika? Kaj je tisto, pri čemer narativizaciji vedno spodleti? Zgodba oz. narativa implicira linearno napredujoči čas, ki ga je moč razdeliti na prej in potem. Žižek v *Kugi fantazem* opaza dve osnovni obliki

narativizacije: zgodba lahko zavzame obliko napredka od primitivne k višji formi (drugače rečeno: od nerajskega k rajskemu stanju nekje v nedorečeni bodočnosti) ali pa obliko zgodbe o zgodovinskem razvoju kot regresiji, npr. o prvotni organski enotnosti z naravo, ki jo je zamenjal izkoriščevalski odnos do nje (drugače rečeno: od padca iz rajskega v nerajsko stanje, od koder se želimo zopet vrniti v raj). Ti dve verziji naracije lahko ilustriramo tudi s primerom nacionalizma in socializma: če se želi nacionalizem vrniti v prvotno, čisto, od tujih elementov neomadeževano krajino, ki je nekoč obstajala, želi socializem prek razrednih antagonizmov nekoč v prihodnosti doseči pravično družbo.

Zgodba po svoji strukturi sledi logiki, ki je pravzaprav fantazmatska, kar lahko razumemo s psihoanalitičnim prehodom od želje h gonu. Če v tkivu realnosti obstaja neka praznina, proti kateri subjekt gravitira, fantazma zakrije to praznino in nanjo postavi objekt, ki se mu subjekt približuje – to postane njegov objekt želje. Vsakič, ko objekt doseže, ugotovi, da to ni tisti objekt, o katerem je fantaziral, da ni izpolnil njegovega manka in zato premakne svoj fokus na drug objekt, pri čemer ne vidi, da je sama logika, po kateri deluje, napačna: ta logika bo proizvedla le brezkončno iskanje nekega privilegirane objekta, ki naj bi zapolnil njegovo praznino. Zato je pomemben poudarek psihoanalize prehod z želje na gon. Če želja, ki jo poganja fantazma, živi v linearnem svetu napredovanja proti cilju, ki se vedno izmika, gon ukrivi prostor in vzpostavi samo svoje kroženje okrog praznine kot sam v sebi zadovoljujoč spodlet. Želja stoji na strani reprezentacije, kjer je neki objekt označevalec želje in obljuba njene izpolnitve

v neki nedorečeni prihodnosti, medtem ko logika gona tega ne dopušča več in stalno zgolj kroži, obenem pa ostaja na istem mestu in najde zadovoljitev ravno v tem kroženju. Gon omogoča tudi soočenje s strukturo samega prostora, samega brezna, in ne zakriva ga več objekt želje, ki bo nudil iluzijo zapolnitve praznine, ampak svoje kroženje okoli te praznine spremeni v svoj objekt želje, v svojo zadovoljitev.

Željo temeljno določa manko, kar sta psihoanalizi recimo očitala tudi Deleuze in Guattari, saj je zanj to pomenilo ujetje želje v reprezentacijske okvire, kar se v končni fazi prilega potrebam kapitalizma in vzdrževanju potrošnje stalno nezadovoljenih ljudi, ki bodo v fantazmatskih koordinatah želje s takšnim ali drugačnim objektom želeli potešiti svojo željo, saj jo bodo razumeli kot manko. Deleuze in Guattari sta željo razumela kot produktivno silo, kot želeči stroj, ki je ne strukturira manko, ampak predstavlja neukročeno energijo, ki poteka pod simbolizacijo in se upira reprezentaciji, obstaja kot blisk intenzitete in vsakič znova sesuva vsiljeno simbolno strukturo – podobno torej, kot psihoanaliza razlaga gon. Zanimivo je, kako eksplicitno to recimo artikulira gorsko bitje, ki ga v *Človeku s senco* sreča pohodnik: ko se vzpenja na goro, ga od nekod pokliče glas; ko pride v skrivnostni prostor v gori, ga nagovori kip, ki se spremeni v žensko. Ta mu pove, kaj ga čaka na vrhu gore: tam delajo ljudi – tam se bo dobesečno rodil v človeka – in potem ga bodo vse življenje učili, kaj vse mu manjka. In prav ta diktat manka ga bo vpeljal v narativno logiko fantazme, kjer bo vedno znova in znova poskusil doseči objekt svoje želje, ki se mu bo stalno izmikal, kot tudi horizont, h kateremu v *Za konec časa* hodita duša



in Kristus stalno ostaja nedosegljiv. Naratorica ob tem v nekem trenutku pove, kaj je bila lastnost vladarja: v sebi je imel tako veliko praznino, da je nista mogla zapolniti ne telesni stik ne kakršnokoli bogastvo – in prav takšnega človeka so iskali za vladarja, človeka z neskončnim mankom.

V tem kontekstu moramo tudi razumeti odpor Eme Kugler do zgodbe, saj ravno zgodba, ravno u-zgodbenje, ki pomeni vstop v linearen, napredujoč čas, ki napreduje proti svojemu cilju/objektu želje, izda bistvo gona, njegove žive intenzivnosti, ki se izmika simbolizaciji. Ema Kugler v svojih filmih sledi logiki gona, kjer sta ves čas in prostor že tu, kjer vse obstaja naenkrat, ki jih po drugi strani tudi prežema nekakšna mitična usodnost, zato je za njene filme značilen občutek, da se dogajajo zunaj časa, v nekakšnem univerzalnem prostoru, ki presega čas; prostori in časi, ki so v newtonskem vesolju ločeni, v tej kvantni podzavesti postanejo združeni.

Njeni filmi so grajeni na antireprezentacijskem stališču; so pravzaprav čiste intenzitete, izbruhi podob, ki bi vsaka lahko bila svoje olje na platnu, intenzitete, ki vibrirajo in so stalno prisotne, od začetka do konca, sproščene v prostem toku asociacij, kjer se stalno vračajo na isto mesto, ker ne obstaja drugega kot eno in isto mesto: v vsakem kraju so prisotni vsi kraji in v vsakem času so prisotni vsi časi. Namesto resnice intenziteta, namesto želje gon, namesto smisla silovitost podob, namesto navodil igra čistih asociacij. In ravno v trenutku nekakšne umetniške samozadostnosti lahko vidimo tudi skrajno angažiranost filmov Eme Kugler, skrajno političnost, saj prav s svojo zmožnostjo – s tem, da obstajajo, da je bil njihov obstoj omogočen – s čisto umetniško silovitostjo navaja na transformacijo gledalca in njegovega dožemanja filma, ki je obenem tako svet kot gledalec sam.

Filmografija Eme Kugler

Kratko- in srednjemetražni igrani filmi

Hidra (1993)*
Obiskovalec (1995)*
Tajga (1996)*
Postaja 25 (1997)*
Menhir (1999)*
Homo Erectus (2000)*

Celovečerni igrani filmi

Phantom (2003)*
Le Grand Macabre (2005)
Za konec časa (2009)*
Odmevi časa (2013)
Človek s senco (2019)

Dokumentarni filmi

Orion (2012)
Fani Okič: Polepšali ste mi dan (2013)**
Od Kapelce do KUDa (2014)

* film je dostopen v spletnem arhivu DIVA (e-arhiv.org/diva)

** film je dostopen v arhivu MMC RTV Slovenija (4d.rtvsl.si/arhiv)

Človek s senco

TINA POGLAJEN

O filmih Eme Kugler bi brez dvoma lahko zapisali, da že od vsega začetka njenega ustvarjanja prelamljajo s tradicijo literarnega in gledališkega v slovenskem filmu; namesto tega ustvarjajo samosvojo, avtonomno filmsko govorico, ki temelji na vizualnem, na tistem, kar je filmu lastno kot mediju. Nič drugače ni s filmom **Človek s senco** (2019), ki je septembra v Portorožu dobil vesno za eksperimentalni film oz. najbolj izvirno AV delo, v tujini pa še kopico drugih nagrad za najboljši eksperimentalni in narativni film: v Kalkuti, Amsterdamu, v Houstonu in Los Angelesu. Tako kot pri njenem delu na splošno imajo festivali in kritiki tudi pri *Človeku s senco* težave s kategorizacijo: čeprav pri filmu ne gre zares za eksperimentiranje s filmskim medijem, je v kontekstu, kjer je eksperimentalni film prava redkost, kot nekласičen pripovedni film označen za eksperimentalnega. Element, v katerem se *Človek s senco* najbolj približa filmskemu eksperimentiranju, je bržkone montaža: ta deluje kot dodatno orodje za ustvarjanje »filmskosti« filma, saj sveta niti slučajno ne skuša predstaviti »takšnega, kakršen je«, temveč z rezi, ki združujejo različne

osebe, prostore in čase, spodbuja svoje občinstvo, naj sodeluje v asociativni konstrukciji projiciranih podob – podobno kot v filmih Maye Deren, Dzige Vertova ali – morda najočitneje – kot znameniti rez iz Kubrickovega filma **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968), v katerem se zalučana kost, nehote premikajoči se objekt, spremeni v vesoljsko ladjo, »subjekt« z lastnim navigacijskim sistemom.

Ema Kugler pri snovanju filmskega jezika seveda ne gre tako daleč kot Vertov, ki je film zavestno hotel popolnoma ločiti od jezika gledališča in književnosti. V njenih filmih se občasno pojavljajo dialogi, predvsem pa igralci in igralkе; zaradi produkcijskih pogojev, v katerih ustvarja, pa tudi snemalna prizorišča, natančni scenariji in snemalne knjige. Še večja razlika pa je v tonu filmske pripovedi: ne gre za snemanje sovjetskega mesta kot veličastnega, idealiziranega futurističnega mesta, kjer se zrcalijo dosežki delovnega človeka kot pri **Možu s kamero** (Človek s kinoaparatom, 1929, Dziga Vertov); niti za zgodbo o optimističnih upih za človeštvo kot (nemara) pri filmu *2001: Odiseja v vesolju*. V *Človeku s senco* Eme Kugler imajo ljudje res le še



ČLOVEK S SENCO (2019)

svoje – sence; distopični svet filma, pa tudi njenih drugih del, naseljujejo arhetipska, alegorična, simbolična bitja, kot sta Senca/Smrt ali Varuhinja poti – nekakšna Sojenica, krvaveči oltarni kamni in antropomorfne skulpture.

Ljudje so na milost in nemilost prepuščeni svojemu okolju, bodisi neprijazni, neskončni naravi: puščavam in goram, ki se za njihov obstoj ne menijo, bodisi monumentalnim, geometrijskim, avtoritarnim zgradbam, ki so zgolj za malenkost bolj ukrojene po njihovi meri: le toliko namreč, da jih lahko zaslužnijo. Noseča ženska je gola zaprta v stolpu v kamniti dvorani, v kateri je le ekran z očesom, ki jo znova in znova opazuje, bodisi kot simbol budnega nadzora nad ženskimi telesi in reprodukcijo, ki zgodovinsko ni bila prepuščena njim samim, temveč njihovim možem in državi, ali pa kot ponazoritev objektivizacije, oprezajočega očesa, ki ves čas preži na njihova telesa. Novorojenček, ki ga rodi, je že od malih nog potisnjen v institucionalizirana obredja, življenjske mejnike, ki jih določa država in s katerimi je iz trenutka v trenutek, iz dneva v dan bolj nepovratno potisnjen v svojo družbeno vlogo bodisi reveža, bodisi bogataša; bodisi delavca, ki za preživetje prodaja



svoje delo, telo, čas, življenje, bodisi diktatorja – kot bomo videli, sta oba tako ali tako le dve različni plati iste medalje. Človeško telo ni last njega samega – to niso niti njegovi posmrtni ostanki; tudi če si prizadeva, da bi ugotovil, kdo je, da bi našel svojo snovnost, svoje arheološke ostanke, ki bi mu – v podobi kosti – morda razodeli njegov namen, morda njegovo resnično naravo, morda le potrditev, da obstaja sam na sebi in ne le kot prebivalec struktur družbe, spola, razreda, religije itd., se pri tem ne more znebiti svoje sence – čeprav ga omejuje, se brez nje na soncu ne znajde. V *Človeku s senco* v kadre nenehoma vdirajo roke, ki grabijo proti soncu, proti telesom, po vročem puščavskem pesku, po kosteh, pa jim to nič ne pomaga. Kost se ne bo spremenila v nikakršno vesoljsko ladjo več, le še krvavi lahko.

Človek s senco je film, ki bi odlično deloval v paru še z enim slovenskim filmskim delom: animiranim kratkim filmom **Celica** (2017) režiserja in animatorja Dušana Kastelica. Oba si zamislita svet, narejen po meri telesnega in skozenj predvsem duševnega zasužnjevanja ljudi. Pri obeh se ljudje ne morejo odločiti za samosvojo pot, dokler bi bil za to še čas; skozi odraščanje in staranje

postajajo vse bolj vraščeni v svoje vloge, vse bolj nezmožni spremembe, vse bolj sprijaznjeni s svojim stanjem, otopeli in zatopljeni v nekakšen dremež, zaradi katerega lažje preživijo. Pri obeh se pokaže, da vendarle obstaja vsaj teoretična možnost zamisliti si tudi drugačno pot – bodisi ven iz celice, bodisi dol z gore, kjer »ti povedo, kaj ti manjka«, iskat morje; a kaj človeka čaka tam zunaj, stran od uhojene poti, še zdaleč ni jasno. Klavstrofobijo tam zlahka zamenja agorafobija; nemara je lažje, kot trpeti tesnobo eksistence, vendarle sprejeti zavetje pasivnosti, civilizacije, družbe, institucij. Te morda niso ravno udobne ali ukrojene po naši meri, a hkrati nudijo določen občutek varnosti, ki pride s tem, da nas nekdo drug vodi in usmerja naše življenje – nam, skratka, pove, kako naj ga živimo in kaj naj storimo. Ni naključje, da imata v *Človeku s senco* tako zatirani kot zatiralec isti obraz (v podobi Marka Mandiča): za zatiranje je soodgovoren tudi zatirani, ta s sprejemanjem udobja pasivnosti postane pajdaš zatiralca.

Vizualno *Človek s senco* nekoliko spominja na nadrealistične likovne umetnike: še posebno na dela belgijskega slikarja Reneja Magritta, na primer

na *La mémoire*, *La Légende des siècles*, *Les merveilles de la nature* in številne druge. Oko, ki budno nadzoruje žensko goloto, telo in reprodukcijo, pa spominja na eno njegovih najbolj znanih slik, *Le Faux Miroir* (Lažno ogledalo) – na tej nas naslikano oko, skozi katerega gledamo, gleda nazaj, a je v resnici prazno. Tudi sicer je oko na splošno podoba, ki je nadrealiste že od nekdaj fascinirala, nemara prav zaradi svoje simbolne sorodnosti s filmskim medijem: spomnimo se na primer dvojne ekspozicije očesne zenice in objektivna kamere pri Vertovu ali znamenitega rezanja očesnega zrkla pri Dalíju in Buñuelu; z distopičnimi, znanstvenofantastičnimi podtoni *Človeka s senco* Eme Kugler odzvanja tudi televizijski zaslon, ki gleda gledalca iz romana 1984 Georgea Orwella. Oko – kamera – televizijski zaslon deluje kot panoptikon: četudi tistega, ki je opazovan, ne gleda ves čas, opazovani ne ve, kdaj ga gleda – in se je zato prisiljen vselej obnašati, kot da ga. Na koncu se izkaže, da senca v *Človeku s senco* Eme Kugler, tako kot Lažno ogledalo, odpira nič drugega kot praznino, za katero se zdi, da kljub vsemu veličastju, ki jo obdaja, zanika možnost človeškega obstoja.

Esther Williams: morska deklica (pod)vodnih filmskih spektaklov

VERONIKA ZAKONJŠEK

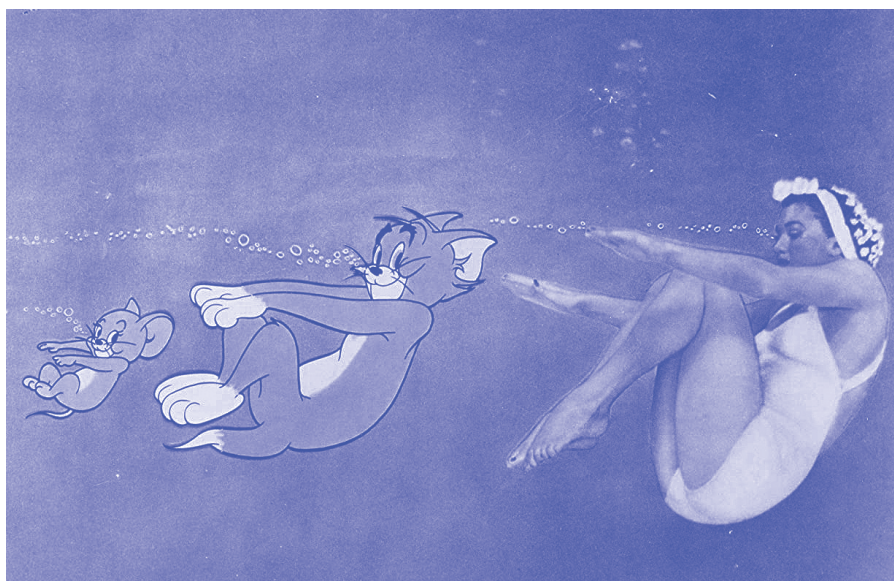
Ime Esther Williams še danes predstavlja sinonim za (pod)žanrsko atrakcijo vodnih muzikalov (t. i. *aquamusicals*), ki so s spektakularnimi koreografijami sinhronega plavanja navduševali množice povojnega sveta. V sredino prejšnjega stoletja se je zapisala kot »morska deklica« studijskega sistema, katere življenjski repertoar se je raztezal vse od nacionalne prvakinje v plavanju in skorajšnje olimpijske tekmovalke do svetovno prepoznavne igralko in modne oblikovalke. A za izpopolnjeno fasado vseameriškega dekleta, ki se je ob začetku druge svetovne vojne znašlo v osrčju tovarne sanj, se skriva predvsem tragična zgodba osebnih izgub in zlorab – v popolnem nasprotju s fantazijo, ki jo je o njej izoblikovala serija MGM spektaklov iz 40. in 50. let. Komercialni hiti, kakršna sta **Ples na vodi** (*Bathing Beauty*, 1944, George Sidney) in **Jupiter's Darling** (1955, George Sidney), v katerih se mlada Esther elegantno potaplja pod vodo, danes delujejo neizvirni in šablonski, a njena neoporečna karizma in plavalno-plesne sekvence, ki jih v spektakularnem finalu *Plesa na vodi* ob Straussovem valčku spremlja zbor sinhronih plavalk, vodomotov in v vodni obroč ujetih ognjenih plamenov, s svojim brisanjem mej fantazijskega in realnega tudi sodobnega gledalca težko pustijo ravnodušnega.

Danes že skoraj pozabljena ikona zlate dobe Hollywooda je bila v vrtnec zvezdniškega življenja posrkana po (ne)srečnem naključju, brez predhodne želje po filmskih žarometih. Lovljenje »ameriških sanj« je bilo vselej namenjeno njenemu bratu Stantonu, čigar odkritje je za sedemčlansko družino med ekonomsko depresijo 30. let prejšnjega stoletja predstavljalo rešilno bilko iz revščine in pomanjkanja. A dečkova

karijera, v katero sta starša polagala svoje upe in pričakovanja, se je kmalu tragično zaključila, ko je Stanton pri zgolj šestnajstih letih umrl. Esther, nemočna ob opazovanju svoje od izgube ohromljene družine, se je tako odločila, da bo prevzela Stantonovo breme in družino rešila iz pogubne finančne stiske. A starša sta imela drugačne načrte: Stantonovo simbolno vlogo »zlatega otroka« sta le nekaj let pozneje predala osirotelemu najstniku Buddyju, ta pa se je kmalu po vselitvi v njihov dom začel tihotapiti v spalnico tedaj trinajstletne Esther in jo rutinsko posiljevati. V strahu pred ubesedenjem stiske je bil Esther v uteho le javni bazen, kjer je začela z dnevnimi treningi počasi graditi fizično moč in prevzemati nadzor nad svojim telesom.¹ Leta disciplinirane vadbe, prirojen talent in osvojitve tehnike metulja, ki je bil takrat še vedno rezerviran le za moške plavalce, so jo pri šestnajstih letih pripeljali do rekordnih vodnih hitrosti in posledične zmage na nacionalnem prvenstvu v plavanju na 100 m. A poletne olimpijske igre, naslednji korak njene predvidene kariere, je prekinil izbruh druge svetovne vojne. Esther je tako namesto v Helsinkih pristala v glavni vlogi plavalno-plesne glasbene predstave *Aquacade*, v kateri so jo odkrili iskalci talentov studia MGM. Z vstopom v polje filmske industrije je občutek njene edine vrednosti kot vizualnega objekta poželenja, ki ji ga je v preteklosti jasno vcepljal že Buddy, postal le še močnejši. Razlog za vpeljavo športnice pred filmske kamere namreč ni bil njen skriti igralski talent – tega bržkone ni

1 Syme, Rachel. Esther Williams and the Birth of Waterproof Makeup. Podkast You Must Remember This (5. epizoda, 17. februar 2020).

MILLION DOLLAR MERMAID (1952)



DANGEROUS WHEN WET (1953)



ESTHER WILLIAMS

imela prav veliko – temveč iskanje načinov, s katerimi so ustvarjalci skušali zaobiti restriktivno cenzuro Haysovega kodeksa. Filmi, ki so v svoje jedro postavljali plavanje, so postali popoln izgovor za vpeljevanje ženske razgaljenosti in nošenja kopalk na veliko platno; videz, ki je Esther v trenutku izstrelil na sam vrh *pin-up* ikon svojega časa.

Hollywood je z vodnimi spektakli, v katerih je nastopala Esther Williams, izumil domala popolno formulo, s katero je uspel v paket »spodobne« in lahkotne filmske izkušnje zapakirati erotičen pogled na žensko telo. Estherino polgolo telo je gledalcem tako sugeriralo predvsem erotičnost in senzualnost, ki je do pojava kontrakulture 60. let in počasnega razkroja rigidnih »moralnih« prepovedi tistega časa zapolnjevala ta popoln manko filmske reprezentacije spolnosti.² Njeno gibanje v vodi je vselej graciozno, elegantno in na videz enostavno; spominja na baletno rutino, z odra prestavljeno pod vodno gladino. Kot pri plesalcih, ki s preciznim obvladovanjem teles redefiniirajo naše dožemanje časa in gravitacije, ko v grandioznih *grand jeté* skokih navidezno obstojijo v zraku, se tudi plavalne rutine pred nami odvijajo kot v počasnih posnetkih, v katerih Esther deluje kot eteričen,

skoraj zunajzemeljski privid. Fantazijskost njene podvodne persone je bržkone najbolj izrazita v filmu **Dangerous When Wet** (1953, Charles Walters), kjer se ji v izjemni animirani sekvenci pod vodo pridružita Tom in Jerry. Da je bil glavni pomen tovrstnih studijskih izdelkov vedno predvsem v prodaji njenega telesa, pa je še danes jasno ob dejstvu, da se vsa Estherina filmografija drži preverjene – in v jedru povsem enake – narativne formule, v kateri se menjajo le njeni ljubezenski interesi in kopalke.

Kljub atletski naravi plavalnih filmskih sekvenc, v katerih se ne sme nikoli zdeti preveč mišičasta ali izmučena, njena prezenca v vodi vedno znova briše mejo med športom in umetnostjo; blišč in glamur spektakularnih vodometov, sinhronega plavalnega zbora in prešernih nasmehov, ki spremljajo tovrstne glasbene vložke, pa zakrivajo trdo delo in neomajno fizično moč, ki se skrivata za plesno-akrobatskimi vodnimi rutinami. Studio MGM, ki je podobno kot predhodna predstava *Aquacade* stremel k »*We don't want fast, we want pretty!*«, je njen plavalni talent, s katerim je še nedavno podirala hitrostne rekorde, marljivo preoblikoval v eterično eleganco vodnega baleta in ji sčasoma prinesel naziv hollywoodske morske deklice – vzdevek naj bi ji prvi pripisal Clark Gable³. Tovrstno pojmovanje ženske, katere primarna naloga sta bila predvsem vizualna privlačnost in brezčasen seksapil, ki ni smel usahniti niti med največjimi fizičnimi napori, pa seveda ni prišlo brez svoje cene. Esther ob vstopu v kolesje studijskega sistema, ki si je prilastil vse od njenega telesa do zasebnega življenja, tako ni bilo dovoljeno, da bi bila videti naravna, zasopla, izmučena – in ne nazadnje noseča.

Sinhrono plavanje je z njenim prodorom na filmsko sceno tako subtilno prevzelo vlogo performativne in popolne ženstvenosti, kar je dekletom povojne generacije začelo postavljati nemogoče lepote standarde. Esther, ki jo je studio hitro preobrazil tudi v enega najbolj dobičkonosnih filmskih »objektov«, tako postane obraz novih Max Factor ličil, katerih vodoodpornost – na njenem obrazu so se obdržala tudi v teku celodnevni snemanj – je bila izumljena prav za njene (pod)vodne rutine.⁴ Ista ličila so se v posodobljeni formuli do danes obdržala v funkciji »lepotnega ščita« pred deževnimi dnevi in solznimi očmi. Obrazi plavalk so se tako nad vodno gladino vselej raztezali v bleščeče nasmeške, medtem ko so njihove noge na dnu bazena nevidno garale; njihove

3 Williams, Esther. 1999. *The Million Dollar Mermaid*, str. 87.

4 Thomas, Erika. 2016. *Max Factor and Hollywood: A Glamorous History*, str. 69.

2 Chaline, Eric. 2017. *Strokes of Genius: History of Swimming*, str. 280.

trepalnice so bile dolge in lepo oblikovane, šminka nikoli razmazana, frizure pa ukročene in elegantne, saj so jim v iskanju primerljivo vodoodpornega učinka v lasišče vtirali trdovratno kombinacijo olja in vazelina, ki naj bi spominjala na mast za loščenje avtomobila. Esther so zamaščene lase nato spleтали v kite, nanje pa z bolečimi iglami, ki so na njeni lobanji za vedno pustile brazgotine, pritrdili še umetne vsadke.⁵ Tako so njeni lasje uspeli obdržati precizno obliko – tudi ko je bila v bazen primorana skočiti s 27-metrskega odra ali nihajočega trapeza, nato pa se elegantno, nasmevano in predvsem še vedno brezhibno privlačno povzpeli nazaj nad vodno gladino. A nasilje zlate ere Hollywooda se ni končalo tukaj: z mastjo prepojene lase so ji včasih spirali kar z acetonom, jo med produkcijo filma **Texas Carnival** (1951, Charles Walters) v zaprtem vodnem tanku skoraj utopili, med snemanjem filma **Million Dollar Mermaid** (1952, Mervin Leroy) pa ji ob skoku v vodo s 35 metrov visokega odra zaradi premočne sile in nefleksibilne aluminijaste krone povzročili zlom treh vratnih vretenc.⁶ Zaradi predolgega zadrževanja v studijskem tanku so ji kar sedemkrat počili tudi ušesni bobniči, studio pa se ni obnašal nič bolj prizanesljivo niti med njenimi nosečnostmi, ko je morala še naprej izvajati akrobatske kaskade,⁷ med snemanjem filma **Easy to Love** (1953, Charles Walters) pa se je bila v petem mesecu nosečnosti primorana naučiti celo smučanja na vodi.

Prestop iz športne sfere v filmsko industrijo pa je pri Esther najbolj zaznamovalo prav spolno nadlegovanje, od katerega je s strogo disciplino plavanja že od samega začetka skušala vsaj mentalno pobegniti: tako ji ni bilo prizaneseno s sestanki v hotelskih suitah producentov, z neprimernimi nadlegovanji filmskih soigralcev, niti z dnevnim seksualnim razgaljanjem za odrom, ko jo je skozi večmesečno sezono predstave *Aquacade* nadlegoval nekdanji Tarzan in petkratni dobitnik olimpijskega zlata, Johnny Weissmuller. Esther je v svoj prvi zakon tako bržkone pobegnila v naivnem prepričanju, da se bo s pridobitvijo zakonskega stana nadlegovanje končalo, a žalosten splet okoliščin jo je namesto v zeleno enakopravnost na delovnem mestu potegnil v vrtnice štirih

propadlih zakonov: prvi mož ji je ob ločitvi pobral vse prihranke, drugi je njene s trdom zaslužene milijone zakockal in jo na višku kariere spravil do bankrota, tretji pa jo je posesivno skrtil pred filmskimi žarometi ter si jo počasi podredil v gospodinjjo, ki je postala le še senca nekoč fizično močne in – vsaj navidezno – samostojne javne osebnosti. A Esther, ki še danes velja za prvakinjo vodnega baleta na filmu, je bila vendarle le naslednica poti, ki jo je pred njo delno že utrla avstralska plavalka Annette Kellermann, ena prvih žensk, ki je leta 1905 poskusila preplavati angleški kanal in katere zgodovinskemu podvigu se v filmu *Million Dollar Mermaid* pokloni tudi Williamsova. Annette je z nemimi filmi, kakršna sta **Neptune's Daughter** (1914, Herbert Brenon) in **Daughter of the Gods** (1916, Herbert Brenon), na platno prvič prinesla plavanje, potapljanje in tehniko vodnega baleta,⁸ kar je pozneje v tehnično dovršenem technicolorju nadgradila nepresežena morsk deklica ameriškega filma, Esther Williams.

Esther se v filmsko zgodovino morda ni zapisala z brezčasnostjo, kakršna še danes obdaja zvezde njene generacije – Judy Garland, Doris Day, Grace Kelly –, a njen skok v bazen hollywoodskega sveta je vendarle prinesel nov filmski žanr, ki ni spremenil le ženske perspektive vodne lepote in posledične želje po odpornosti na zunanje elemente, temveč je z letom 1984 vplival tudi na vpeljavo novega olimpijskega športa – sinhronega plavanja. S tem pa je Esther, ki se ji olimpijskih iger kljub ambicijam nikoli ni uspelo zares udeležiti, za vselej pustila pečat v tradiciji športa, s katerim si je nekoč (za)celila travme otroštva in se nato popeljala v sam vrh »ameriških sanj« in popkulture.

Viri in literatura:

- Williams, Esther. 1999. *The Million Dollar Mermaid*. New York: Simon & Schuster
- Chaline, Eric. 2017. *Strokes of Genius: History of Swimming*. London: Reaktion Books Ltd.
- Thomas, Erika. 2016. *Max Factor and Hollywood: A Glamorous History*. Charleston: The History Press.

5 Williams, Esther. 1999. *The Million Dollar Mermaid*, str. 191.

6 Po nesreči je za šest mesecev obležala v mavcu, s čimer se je zamaknila celotna produkcija filma (ibid., 220).

7 Prvi otrok se je, predvidoma zaradi prehudih fizičnih naporov in slabe ginekološke oskrbe žensk v zgodnjih 40. letih, v petem mesecu nosečnosti rodil mrtev – umrl naj bi že mesec pred porodom, zaradi česar naj bi tudi Esther skoraj umrla od zastupitve krvi.

8 Chaline, Eric. 2017. *Strokes of Genius: History of Swimming*, str. 275.

JASMINA ŠEPETAVC

(Anti)junakinje feminističnega boja

Osrednja tema miniserije **Mrs. America** (2020) – feministični boj v ZDA, ki mu je uspelo v sedemdesetih letih 20. stoletja prodreti v *mainstream* politiko – bi bila zanimivo in predvsem poučno gledanje v kateremkoli obdobju, a kolesje časa je s svojim občutkom za ironični posmeh človeškim zablodam poskrbelo, da je bila serija dokončana in pripravljena za objavo na platformi Hulu v najprimernejšem trenutku. V kontekstu koronavirusnih politik, neposrečenih tiskovnih konferenc in izpostavljenosti posledicam bolezni, ki so znova pokazale globoke strukturne neenakosti v družbi, ter množičnih protestov proti rasizmu so enourne epizode, izdane sredi aprila, presegle funkcijo zgodovinske lekcije o feminizmu drugega vala ter osvetlile politična kolesja in razkole preteklosti, ki so nas pripeljali v bizarno leto 2020.

Ustvarjalki serije Dahvi Waller nastavljanje ogledala zgodovine sedanosti ni tuje: v preteklosti je kot scenaristka med drugim delala na kulturnih **Oglaševalcih** (Mad Men, 2007–2015) in manj izpostavljeni, a izjemno gledljivi seriji o zametkih komercialnega računalništva in kapitalizma Silicijeve doline, **Bitki za CTRL** (Halt and Catch Fire, 2014–2017). V *Mrs. America* ustvarjalci sledijo sloganu obdobja »zasebno je politično« in nas skozi čas po optimizmu seksualne revolucije in različnih civilnih gibanj za pravice manjšin konec šestdesetih let spretno vodijo preko fokusa na posamezne ženske s feminističnega in profeminističnega pola. Prvi vključuje znamenite feministke drugega vala: denimo Betty Friedan (Tracey Ullman), avtorico knjige *The Feminine Mystique*, ki naj bi sprožila drugi feministični val; Glorio Steinem (Rose Byrne), urednico kultne feministične revije *Ms.*; Shirley Chisholm (Uzu Aduba), ameriško kongresnico in prvo temopolto kandidatko za predsednico ZDA; političarki Bello Abzug (Margo Martindale) in republikanko Jill Ruckelshaus (Elizabeth Banks) itd. A glede na sodobno politično krajino je primerno, da se prva epizoda serije o kulturnih feministkah posveti njihovi goreči nasprotnici Phyllis Schlafly, ženski, ki

je zunaj konteksta ameriške zgodovine mednarodni gledalci verjetno ne poznajo, a je kljub temu izjemno pomembno vplivala na sodobne prijeme konservativne politične struje. V vlogi izjemna Cate Blanchett jo upodobi kot mater šestih otrok, poročeno s politično povezanim odvetnikom Fredom (John Slattery) ter kljub stereotipu konservativne gospodinje izjemno ambiciozno in že leta politično aktivno. Je visoko izobražena strokovnjakinja za obrambno politiko, ki si želi delovati na najvišji ravni ameriške politike, zato entuziastično sprejme povabilo (preveč) spogledljivega kongresnika Phila Crana (James Marsden) za sestanek z njenim konservativnim idolom, senatorjem Barryjem Goldwaterjem. A ta jo namesto o sporazumu o nuklearnem oboroževanju, o katerem ve več kot vsi moški na sestanku skupaj, sprašuje o njenem mnenju glede boja feministk za ERA.

Na tem mestu tisti, ki nismo iz ZDA, potrebujemo nekaj zgodovinskega konteksta: ERA je predlagani amandma k ameriški ustavi, ki bi zagotavljal enake pravice državljanek in državljanov, ne glede na njihov spol. Amandma sta že leta 1923 napisali feministki Alice Paul in Crystal Eastman, a je šele v sedemdesetih požel širšo podporo tako med demokrati kot republikanci. *Mrs. America* kaže aktivistični boj za ratifikacijo amandmaja v posameznih državah, za katerega se je pred organiziranim nasprotovanjem konservativne struje na začetku desetletja zdelo, da bo brez težav sprejet.

Ko Phyllis Schlafly, ki je ERA prej zares ni nikoli zanimal, reče: »Nikoli nisem bila žrtev diskriminacije. Mislim, da nekatere ženske za svoje neuspehe rade krivijo seksizem, namesto da bi priznale, da se niso dovolj potrudile,« se moški zadovoljno vrnejo k sestanku, njo pa določijo za zapisničarko. Prizor vsakdanjega seksizma bi lahko šel v več smeri: navajeni hollywoodske fikcije, ki emancipacijo v zadnjih letih od časa do časa lično pakira v močne ženske, bi pričakovali, da bo sestanek katalizator za feministični upor, da bo ženska odkorakala iz sobe in nato patriarhom »pokazala hudiča«. A opraviti imamo z resnično zgodbo in Phyllis Schlafly na sestanku oportunistično ugotovi, da je moški na oblasti mogoče ne bodo poslušali, ko teče beseda o nuklearnem oboroževanju, jo bodo pa takrat, ko bo govorila v imenu svojega spola, sploh če bo njeno mnenje potrdilo patriarhalno moč. Tako okoli sebe zbere prestrašene gospodinje, ki se bojijo, da enake pravice pomenijo, da bodo morale možem plačevati preživnino, religiozne gorečnejše in celo kuklusklan; ta eklektična družba pa postane njena zvesta pehota v gibanju STOP-ERA (akronim za *stop taking our privileges*). Ironija zgodbe je seveda ta, da je bila Phyllis Schlafly daleč od



pohlevne gospodinje in matere – v resnici je v teku desetletja postala vplivna osebnost ameriške politike in ključna podpornica Reagana v njegovi predsedniški zmagi.

Mrs. America si z zarisovanjem velikega zgodovinskega loka ameriškega aktivizma in politike zastavi velik zalogaj, ki bi v slabše izdelani seriji bržkone pomenil, da ustvarjalci pri tem žrtvujejo nekaj karakterizacije glavnih likov. In do neke mere lahko seriji očitamo predvsem to, da kljub izpostavljanju rasizma, razrednih razlik in homofobije feminističnega gibanja delno reproducira težavo – v njenem fokusu niso temnopolte ženske, revne ženske, niti lezbijke, ki jih je mati gibanja, Betty Friedan, skozi leta odklanjala kot »roza nevarnost« (*lavender menace*) za feminizem. A miniseriji v devetih urah in množstvu zgodb kljub vsemu uspe prikazati kompleksne ženske, razpete med nasprotujoča si pričakovanja. Pri tem je treba poudariti, da je za kakovost izdelka ključen izbor igralk, med katerimi ni šibkejšega člana. Cate Blanchett, ki resnično zagovornico gospodinjo zadene do zadnjega tika obraznih mišic, gurujke sodobnih gibanj proti splavu, LGBT skupnosti in feminizmu ne naredi ravno simpatične, a z niansiranjem občasnih dilem (denimo glede sinove homoseksualnosti, ki se ne vklaplja v njeno protigejevsko agendo) pri gledalcih doseže, da morajo na koncu serije priznati intelekt in iznajdljivost osovražene ženske, ki je svojo energijo pred smrtjo še zadnjič (zgrešeno) uporabila za vehementno podporo Trumpu. Niti v preprostih dualizmih dobrega in zlega ne obstajajo druge ženske; feministke so lahko neizprosne, ambiciozne in konfliktno. Bella Abzug (odlična Martindale) je prikazana kot izjemno energična političarka, zavezana feministični agendi, a hkrati pragmatična do te mere, da včasih najranjlivejše skupine gibanja pusti za sabo. Uzu Aduba je izjemna v vlogi odločne in razpete Shirley Chisholm, ki ji temnopolta skupnost očita, da je kandidatka za feministke, slednje, predvsem Abzug, pa jo v »politično realistični« maniri

podpirajo zgolj simbolično. Sarah Paulson pa upodobi Alice, negotovo fiktivno gospodinjo v skupini STOP-ERA, ki vse bolj dvomi v nazore organizacije in prijateljico Phyllis. Epizoda Houston, v kateri se znajde (po nesreči) zadeta na feministični konvenciji kot nekakšna Alica v čudežni feministični deželi, pa je ena najboljših epizod letošnje televizije.

Miniserija vizualno ostaja zvesta obdobju sedemdesetih: kostumografija, scenografija in maska uspejo poustvariti resnične osebe in kraje tako zvesto, da zaključni kolaž posnetkov, pri katerih so se navdihovali ustvarjalci, deluje posebej afektivno – na koncu se zdi, da smo vseskozi gledali ženske, ki so prikazane šele na koncu vseh devetih delov, in fikcija kar naenkrat postane emocionalno resnična. Dialogi so večkrat vzeti iz dejanskih govorov in člankov akterk, ustvarjalci pa so v teku epizod uporabili tudi vrsto dokumentarističnih posnetkov demonstracij in zborovanj množic ali pomembnih prelomov desetletja. *Mrs. America* je politiki feminizma zavezana tudi z izborom ekipe za kamero, ki jo v večini sestavljajo ženske.

A največji prispevek miniserije je poziv, da premislimo odnos med medijskimi reprezentacijami in resničnostjo oziroma načini, na katere je resničnost mediatizirana in konstruirana: Phyllis Schlafly serija prikaže kot nekakšno pionirko »lažnih novic« in političnih »spinov«, ki so do danes postale stalnica (konservativne) politike. Po njeni reinterpretaciji sploh ni več pomembno, kaj v amandmaju zares piše (niti ga večina njenih sledilk in sledilcev verjetno ne prebere). ERA, ki naj bi izenačeval spola pri zadevah zaposlovanja, financ, ločitve itd., tako naenkrat postane lakmusov papir konservativnih anksioznosti – »zafrustriranih neporočenih prostitutk«, ki se poskušajo osvoboditi patriarhalnih spon; »perverznejšev«, ki jih ne privlači nasprotni spol in s tem nekako uničujejo tradicionalno družino ter kvarijo otroke; »morilk in morilcev«, ki zagovarjajo pravico do splava, itd. Da podpre svoje argumente,

si Phyllis Schlafly preprosto izmisli raziskave, citira podatke, ki ne obstajajo, ponareja številke udeležencev protestov ali reže in montira izjave feministk na način, da se na koncu zdi, kot da te kličejo k apokalipsi. V resnici so bile to strategije, ki jih ni uporabljala sama, temveč celo gibanje, ki je zgolj v desetletju korenito polariziralo ameriško politično krajino, navaja Marjorie Spruill v knjigi *Divided We Stand*. V njej podrobno opiše dve poti revolucije in protirevolucije obdobja, ki sta se, kot tolikokrat poprej, bili na račun pravic žensk in manjšin, pripeljali do Reagana in nazadnje do Trumpa. Phyllis Schlafly je bila samo ena v širši mobilizaciji segmentov družbe, ki so bili pred tem apolitični; Gloria Steinam, ki jo je v sedemdesetih v maniri prosvetljene liberalke podcenjevala in z njo ni želela debatirati, da je ne bi še bolj izpostavljala javnosti, pa je ob izidu serije rekla, da ta preceni domet konservativke in zgreši v tem, da ženske postavlja nasproti druga drugi: »Serija ustvarja vtis, kot da smo bile same sebi največje sovražnice, zaradi česar se zabriše dejstvo, kdo je bil v resnici naš sovražnik. Ne gre za to, da med nami ni bilo konfliktov – konflikti so seveda bili –, vendar v grobem nimamo dovolj moči, da bi bile svoj največji sovražnik.« A seriji takšno branje povzroča krivico. Če nas je Hollywood skozi življenja zavajal s srečnimi konci in zato skozi devet delov vseeno nekako upamo, da kljub resničnemu razpletu zmaga enakost, *Mrs. America* razkrije, da nobena od žensk zares nikoli ni imela iskrene podpore patriarhalnih »gospodarjev«. Tu ustvarjalci spretno uporabijo referenco na zgodovino feminističnega filma, **Jeanne Dielmann, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975, Chantal Akerman), ki se najprej pojavi med Aličinem zablojenim popotovanjem po feminističnem zborovanju in nato v nekakšnem metazaključku serije, ki pokaže, da življenja žensk z obeh polov, ne glede na njihov trud in ambicije, pogosto vodijo nazaj k tistemu znamenitemu prizoru Jeanninega dolgotrajnega lupljenja krompirja v domači kuhinji.



THE MORNING SHOW

BOJANA BREGAR

Dobro jutro?

Koncern Apple je konec leta 2017 oznanil, da z devetimi originalnimi serijami v razvoju vstopa na trg spletnih serij s svojo platformo, Apple TV+, v poskusu, da na dolgi rok uspe odškrniti znaten kos pogače Netflixu, ki še vedno trdno zasidran v milijonih domov obvladuje trg. Težka naloga za podjetje, ki konkurira številnim drugim in njihovim platformam, hkrati pa vstopa v igro brez izkušenj – toda lažja, ker si lahko privoščijo nakupe z razkošnimi ponudbami izkušenim TV-producentom in drugim ustvarjalcem, ki so se pridružili projektu.

Med njihovimi prvimi izdelki je bila znanstvenofantastična serija **Amazing Stories** (2020–), ki temelji na istoimenski seriji iz osemdesetih, njen takratni (in tudi novi) ustvarjalec pa je Steven Spielberg. Druga serija, ki jo je Apple uspel »ukrasti« Netflixu, je **The Morning Show** (2019–), ki temelji na knjigi Briana Stelterja, nekdanjega političnega novinarja, CNN-ovega komentatorja in medijskega svetovalca Hillary Clinton. Serija z naslovom *Top of the Morning: Inside the Cutthroat World of Morning TV* je zamišljena kot paradni konj nove Appleove televizijske avanture in naj bi nagovarjala zahtevnejšo publiko: odstira pogled za kuliso najbolj znanih ameriških jutranjih TV-oddaj ter skuša prikazati vsakdanji kaos ter osebne in profesionalne izzive, s katerimi se spoprijemajo znana in manj znana imena pred in za kamero TV-studiev.

Projektu je bilo že zgodaj namenjeno, da bodo v ospredju ženski liki; kot igralki in producentki sta bili angažirani dve ikonični imeni s preloma novega milenija: Jennifer Aniston in Reese Witherspoon. S svojim statusom »deklet iz sosesčine« sta bili zagotovo zelo zgovorna izbira. Čeravno bi jima bilo težko očitati nizek zvezdniški potencial, Jennifer in Reese vseeno nista ravno obraza »in the moment« Amerike, zato je njun izbor za zasedbo enega najdražjih produkcijskih projektov v svetu serij danes (budžet ene epizode je kar 15 milijonov dolarjev) zanimiv iz več vidikov.

Serija *The Morning Show* naj bi bila torej namenjena »zahtevnejšim« gledalcem Apple TV, predvsem tistim, ki so se razvadili ob ponudbi kakovostne TV in so po možnosti že



pogledali serije **Pravi detektiv** (True Detective, 2014–, Nic Pizzolatto), **Oglaševalci** (Mad Man, 2007–2015, Matthew Weiner) in **Hiša iz kart** (House of Cards, 2013 – 2018, Beau Willimon) – predvsem slednjo so imeli v mislih producenti. Inspiracija za serijo je bila bogat vir dramatičnih situacij, intrig, izdaj in skrivnosti, o katerih se je bolj ali manj glasno šepetalo v TV industriji. Povezati izvorni material v koherentno, napeto, zasvojljivo »pametno« dramo je bila naloga Jaya Carsona iz ekipe *Hiše iz kart*, ki naj bi svoj čarobni dotik iz pisarn političnih pretendentov prenesel v labirinte studiev in pisarn velikih medijskih hiš.

Toda konec leta 2017 je na kulturno in medijsko sceno prineslo gibanje #MeToo. Ob številnih travmatičnih razkritjih zlorab in odmevnem obračunavanju v družbenih medijih je val obtožb z vidnih položajev odnesel producente, režiserje, direktorje, urednike in druge bolj ali manj vidne akterje. Med njimi se je znašel tudi eden najbolj znanih obrazov jutranjega TV-programa v ZDA, Matt Lauer, ki je bil več kot tri desetletja sovoditelj oddaje *Today* na NBC.

The Morning Show je bil na tej točki že serija z definiranim zapletom in scenarijem, zato so se znašli v zagati. Nemogoče je bilo obiti dogajanje v kontekstu #MeToo gibanja, hkrati pa jim je zmanjkovalo časa. Jay Carson je pospešeno delal na aktualnejši verziji, a producenti skupaj z Jennifer Aniston in Reese Witherspoon niso bili zadovoljni z izdelkom in so se v iskanju ženske perspektive obrnili na – ženske avtorice.

Jaya Carsona je nadomestila Kerry Ehrin, znana po seriji **Hotel Bates** (Bates Motel, 2013 – 2017), ekipi pa so se priključile izkušene režiserke, med njimi Mimi Leder (**Daj naprej** [Pay it Forward, 2000]) ter pred kratkim preminula Lynn Shelton (**Humpday**, 2009). Igralski ekipi se je pridružil tudi Steve Carell, ki je postal eden osrednjih likov serije, katalizator dogodkov, ki se zvrstijo v prvi sezoni in dodobra pretresejo strukturo fiktivne medijske hiše, v kateri se zgodi *The Morning Show*.

Po turbulentnem začetku je prvega novembra lani serija uspešno startala na zaslonih Apple TV+ s končno premiso prve sezone: *The Morning Show* je priljubljena jutranja oddaja, ki jo vodita Alex Levy (Jennifer Aniston) in Mitch Kessler (Steve Carell), »najljubši par Amerike«, a nekega zgodnjega jutra se vse spremeni zaradi članka v New York Timesu, v katerem Mitcha obtožijo spolnega nadlegovanja na delovnem mestu. Mitcha nemudoma odpustijo, ekipo, ki ustvarja oddajo, pa prevzame vzdušje nezaupanja, paranoje in popolne zmede. Obtožbe ne zamajajo le temeljev oddaje, temveč ob pozornosti javnosti in ugibanju, kdo je vedel za nadlegovanje in ostal tiho, počasi najdejo pot do samega vrha, do uprave televizijske hiše. Medtem se prične lov na novega sovoditelja, ki se hitro sprevrže v lekcijo iz *Umetnosti vojne*. Izvršni producent oddaje Chip Black (Mark Duplass) le s težavo lovi ravnotežje med interesi studijskih kolegov ter ambicijami nadrejenih. Vsaj en šop sivih las na njegovi glavi povzročijo redni obiski Coryja Ellisona, manipulatorskega, ošabnega novega šefa zabavnega programa, ki z na videz kaotičnim poveljevanjem uresničuje lastno vizijo prihodnosti televizijske hiše. Po seriji zanimivih okoliščin se na voditeljskem stolčku poleg Alex naposled znajde Bradley Jackson (Reese Witherspoon), reporterka brez studijskih izkušenj in brez dlake na jeziku. Njena odkritost in strog moralni čut poživita jutranjo oddajo, a to ni edina sprememba, ki skupaj z Bradley prispe na *The Morning Show*. Po več kot desetletju skupnega dela in prav toliko krivicah, lažeh, zatiskanju oči in molku se razpoloženje v ekipi drastično spremeni in na dan počasi vznikajo zgodbe, ki skozi prizmo #MeToo gibanja zasijejo v drugačni luči – in skupaj z njimi zasije tudi *The Morning Show*.

Kritiki so serijo sprejeli povečini z mlačnim odobravanjem, češ da se sicer loti pomembne tematike, a ji spodleti pri uresničevanju ambicij, ker ni dovolj drzna, ne gre dovolj daleč v svoji sporočilnosti, celo da zmedli v telenovelu.

Zagotovo drži, da ima serija s številnimi dramatičnimi preobratu in (pre)številnimi čustvenimi govori veliko podobnosti z žanrom, ki ji ga očitajo. Predvsem brezštevilni trenutki, ko se liki (največkrat Alex ali Bradley) spustijo v litanije, da bi upravičili ali vsaj opravičili svoja dejanja, testirajo potrpljenje gledalca, ki najbrž ne potrebuje takšne demonstrativnosti, da bi dojel, kako svoj dragoceni čas namenja zabavi, ki si želi biti pomenljiva, celo didaktična. Navsezadnje se človek ne spusti v gledanje serije o zlorabi žensk s pričakovanjem, da se bo prepustil kratkočasenu brez razmisleka. Druga komponenta, ki se zdi nekoliko »žajfničasta«, pa je tista, zaradi katere je serija prav užitekarsko zasvojljiva. Niso vsi preobrati v zgodbi enako presenetljivi in originalni, a ko po koncu epizode zares stežka zbereš potrebno samodisciplino, da si odrečeš ogled naslednje, je to pač lahko seriji le v plus (ne glede na to, ali se loteva »velikih« tem ali kakšnih lahkotnejših ...).

Serija je torej lahko gledljiva – toda ali ji spodleti, da bi v kakovostni maniri nagovorila kompleksnosti #MeToo ere ter jo povezala s posebnostmi dela v šovbinisu?

Treba je priznati, da ustvarjalci niso imeli najlažjega dela. Prestaviti kulturni preobrat znotraj omejitev žanra dramatične TV-serije, ko se ta preobrat praktično dogaja v realnem času v realnem svetu, je tako tvegano kot ambiciozno. Stava se seriji posreči, za uspeh pa plača (manjšo) ceno neuravnoteženosti delov. Prva polovica prve sezone jemlje lekcije predvsem iz izvornega knjižnega materiala in je s tem »lahkotnejša«, pri čemer se tehtnica nagne na zahtevnejšo stran, ko zgradi nastavke za zadnje dele sezone. Zdi se, da besedo končno dobijo tisti, o katerih ves čas govori le posredno – žrtve spolnega nadlegovanja – in če imamo na začetku še lahko privilegij dvoma glede Mitcheve krivde, nas v osmem in najboljšem delu sezone serija postavi pred surova, grda dejstva, ko korak za korakom rekonstruira travmatično zlorabo položaja, ki si jo Mitch privoščil na račun mlade sodelavke Hannah (Gugu Mbatha-Raw). Težko bi rekli, da si želimo videti več prizorov, kakršen se odvija v omenjenem delu, tudi ker so zagotovo za marsikatero gledalko in gledalca lahko *triggering*, toda takšna neposrednost je pomembna, predvsem ker je postavljena v primeren kontekst in ne služi nobenemu drugemu namenu, eksploataciji ali romantiziranju likov.

Lik Mitcha ni enodimenzionalen portret plenilca, ampak skrbna študija moškega na poziciji moči, ki ga patriarhalni sistem z ene strani ščiti pred refleksijo izkoriščevalskega početja, ekonomski interesi v manifestaciji medijske industrije pa pred posledicami le-tega. To je demonstrirano v prizoru, v katerem Hannah išče pravico pri direktorju televizijske

hiše, ta pa predlaga, naj vse skupaj pomete pod preprogo in ji v zameno za molk ponudi napredovanje, ki ga Hannah sprejme. Mitch je preprosto preveč dragocen za prihodnost oddaje in posledično nedotakljiv. Fascinantni so tudi prizori med Mitchem in Alex, ki nista le sodelavca, temveč tesna prijatelja, kar za Alex predstavlja cel niz problemov, začeni z občutkom krivde, ker je kot Mitcheva zaupnica vedela za nekatere izmed transgresij, a je ostala pasivna, ker je imela od tega korist. To v zameno sproži niz kompleksnih vprašanih in težkih moralnih odločitev, ki v zadnjem delu nekoliko razvodenijo, kar botruje nekako nezadovoljivemu koncu.

Svoj delež tako h gledljivosti kot h kakovosti pristavi razburljiva igralska zasedba. Jennifer Aniston in Reese Witherspoon, protagonistki, svoje igralsko delo opravita vsaka zase. Njuni skupni prizori niso toliko slabi, kot jim morda manjka igrivosti, sproščenosti – znova morda zato, ker sta si primorani vsakič, ko sta skupaj, do onemoglosti recitirati besedilo, ki ga scenaristom ni uspelo prelititi v scene, kjer bi sporočilo posredovali bolj kinematično.

Steve Carell kot Mitch prepričljivo manevrira po čereh vloge človeka, ki iz neznanke priljubljenosti v javnosti pade v nemilost, celo popolno zaničevanje, pri čemer le s težavo dojamemo, zakaj se mu je to zgodilo. Med najbolj bolečimi prizori so tisti, v katerih se končno začne zavedati, da je s predatorskim obnašanjem povzročil resnično škodo resničnim ljudem. V eni takšnih scen Mitch na večerjo povabi bežnega znanca, sicer slavnega režiserja, ki ga sam zelo občuduje. Kot Mitch je tudi omenjeni režiser (ki je nekakšna mešanica Woodyja Allena in Romana Polanskega) v nemilosti zaradi obtožb spolnega nadlegovanja. Ko po večerji pijeta vsak svoj viski, ju združi pritoževanje nad represivnostjo politične korektnosti, odsotnostjo svobode govora in sploh nad tem, kako je mlada generacija preprosto preobčutljiva. Mitch navdušeno pritrjuje režiserju, ki benti nad izgubo seksualne svobode, dokler se ta ne pobaha, da je pred leti spal z mladoletnico. Na tej točki se Mitch ne more več videti v isti luči, kot nekdo, ki so se mu stvari preprosto zgodile, zato ker so se spremenili časi in družbene norme. »Ne vem, kaj sem jaz, ampak vem, da nisem to, kar si ti,« mu zabrusi – prepaden, ko se zave, da bo zgodovina njegovo ime zapisala ob bok tega človeka in ju povezala v nekakšnem skupnem zarotništvu. Njegovo nelagodje ob tem je več kot občutno, naše pa prav tako.

Mark Duplass kot urednik oddaje Chip ter Billy Crudop kot spletkarski Cory zaokrožita ožjo igralsko ekipo, in če lik

prvega lahko skozi deset delov serije dodobra spoznamo, je slednji precej bolj skrivnosten; včasih se zdi, da meji na karikaturu – z izjemo skupnih prizorov z Reese Witherspoon. »Kemija med igralci« je zagotovo primeren opis za to, kar se v njih dogaja. Medtem je Mark Duplass preprosto brezhiben stranski igralec, ki se zlije z vsako vlogo in jo povzdigne v užitek. (Ste ga že videli v seriji **Goliath** (2016–)?)

Če bi se želeli vprašati, ali smo s serijo *The Morning Show* dobili tisto, kar si kot družba dve leti po formaciji #MeToo gibanja zaslužimo ali potrebujemo, bi bil odgovor najbrž negativen. Seveda so tudi pričakovanja izjemno visoka. Naša bilanca je, po vsem povedanem, v glavnem pozitivna. Zanimivo bo videti, kaj bo prinesla druga sezona, ki je trenutno pod vprašajem zaradi prekinitve snemanj ob pandemiji. Morda si ne moremo obetati revolucionarnih presežkov kakovostne televizije, toda nekje nas čaka nekaj miselnih akrobacij – in pa dober *twist* ali dva.

ZADNI PLES

PETER ŽARGI

»Tudi republikanci kupujejo superge«

V revizionističnem vesternu Richarda Brooksa **Ugrizni v kroglo** (*Bite the Bullet*, 1975) se med navdušenim britanskim jockeyjem, ki redno potuje v ZDA na pomembne tekme, in Genom Hackmanom, potrtem veteranom špansko-ameriške vojne, odvije pogovor:

Prepotoval sem 3000 milj za kentuckyjski derbi, in 2.000 milj za dvoboj Joes Gansa proti Battling Nelsonu. Dvainštirideset fan-tastičnih rund, preklemano čudovito. Veste, kdo je zmagal?

Me niti ne zanima.

Ne zanima vas, kdo je zmagal? To ni le neverjetno ... To je povsem ne-ameriško!

Kasneje Hackman potoži prijatelju:

Si vedel, da sem povsem ne-ameriški?

Kaj naj bi to pomenilo?

Nisem prepričan ... samo ... če nisi najboljši, ali pa prvi in največji, če ne zmagáš ... potem nisi Američan.

Če bi Gene Hackman videl **Zadnji ples** (*The Last Dance*, 2020, Jason Hehir), Netflixov težko pričakovani dokumentarec o zadnji sezoni legendarne postave Chicago Bullsov l. 1998, bi potegnil revolver.

Televizijska ekipa ESPN je takrat izjemoma dobila priložnost spremljati najslavnejšo ekipo na svetu na vsakem koraku, kar je v času pred družbenimi mediji pomenilo edinstven vpogled v zakulisje. Posnetki – vsega skupaj preko 500 ur – so čakali več kot dvajset let, preden so ugledali luč dneva; predpogoj za izdajo je bilo soglasje Michaela Jordana, ki je čakal na ustrezen *pitch*, in čigar produkcijska hiša je tudi so-nadzorovala vsebino končnega izdelka. Uradna premisa tako obljublja desetdelni dokumentarec o zadnji sezoni moštva, sestavljenega okoli Jordana, Scottieja Pippena in trenerja Phila Jacksona, ki je med leti 1991 in 1998 v šestih NBA finalih prineslo Chicagu šest lovorik. Sezono so zaznamovala trenja med vodstvom ekipe na eni ter trenerjem in glavnima zvezdnikoma na drugi strani. Športni direktor Jerry Krause, mnogokrat spregledani snovalec šampionske ekipe, je zaradi večletnih osebnih zamer dal Jacksonu jasno vedeti, da ne bo nikoli več trener Bullsov, tudi če v prihajajočem letu dobi vseh 82 tekem. Jackson je tako sklical svoje varovance, jim povedal, da bo to njihov zadnji ples, ter jih popeljal še do zadnjega osvojenega prvenstva.

Neuradna premisa, ki serijo v resnici preveva, pa je – kljub navideznemu poskusu deikonizacije – utrditev Jordanovega (upravičenega) mesta v zgodovini košarke, športa in popularne kulture. Serija se izmenjujoče med sezono 97/98 in preteklimi sezonami sprehaja po dolgi poti od Jordanovih začetkov do njegove druge upokojitve. Sicer omenja raznovrstne dejavnike, ki so botrovali uspehom Chicaga, od tega, kako je Jerry Krause z odličnim občutkom za prezrte talente pripeljal v ekipo vedno znova prave



koščke sestavljanke, do Jacksonovega zenovskega pristopa k obvladovanju različnih značajev igralcev, predvsem hiperaktivnega Dennisa Rodmana; vendar pa je ponavljajoči se motiv serije vseeno veličina Michaela Jordana, ki se po vsakem padcu znova povzpne v košarkaški panteon. Deikoniziran je ravno do te mere, da njegova človečnost upraviči oz. utemelji njegovo skoraj patološko potrebo po zmagi. *Zadnji ples* razgrinja Jordanovo otroštvo in odraščanje ter vplive medijske pozornosti na njegovo osebnost in kariero, pri tem pa utrjuje prav tisto mentaliteto, ki predstavlja enega vidnejših problemov sodobne medijske kulture: poveličevanje posameznika, ki naredi, kar je potrebno, da zmaga, za vsako ceno. Kot reče William Hurt za *femme fatale* Kathleen Turner v **Telesni vročici** (*Body Heat*, 1981, Lawrence Kasdan): »*Matty was the kind of person who could do what was necessary. Whatever was necessary.*»¹

Jordan je moral nenehno tekmovali: v košarki, v golfu, v biljardu, kartah ali pa balinanju s kovanci. Iskal je razloge za zamero, le da bi ta čustva lahko unovčil pri naslednji tekmi. Če zamere ni bilo, si jo je izmislil – Stanislavski bi bil ponosen. Občasno se je fizično lotil soigralcev – ravno toliko, da je preveril, iz kakšnega testa so, in da so razumeli, da je to njegova ekipa. In nihče, kot povedo v *Zadnjem plesu*, v tem ne vidi težave. To je bil njegov način – z dobrodušnostjo ne postaneš šestkratni prvak in z dobrodušnostjo ne krepiš značaja. Toda serija zamolči trenutek, ko mu je soigralec Bill Cartwright zagrozil, da mu bo polomil noge, če ga misli izzivati.

Obenem serija ne pozabi na Jordana kot poslovneža, ki je iz dobičkonosne igre naredil mega-posel (»Če se nekdo usede za tri ure, da me gleda na televiziji, je moja obligacija, da mu vseskozi dam največ«) ter Jordana kot *non plus ultra* kulturenega ambasadorja Amerike. Bil je prvi športnik s svojo lastno linijo superg; dosegel in presegel je *brand* individualnih asov tenisa, golfa, dirkanja in boksa ter postal odločujoč faktor pri trženju NBA. V letih, ko so Biki osvajali prvenstva, je liga osvajala tuje trge, predvsem kitajskega, in postala mednarodni športni behemot, Jordan pa njen vseprisotni konkvistador. »Svetu je pripeljal ameriško kulturo.« Njegove reklame se na neki točki niso več trudile, da bi subliminalno vplivale na potrošnikove skrite želje, temveč so to izrazile povsem neposredno s pesmijo »*I wanna be like Mike*«. Ker je le redko komu usojeno, da postane Mike, so tu superge za tolažilno nagrado.

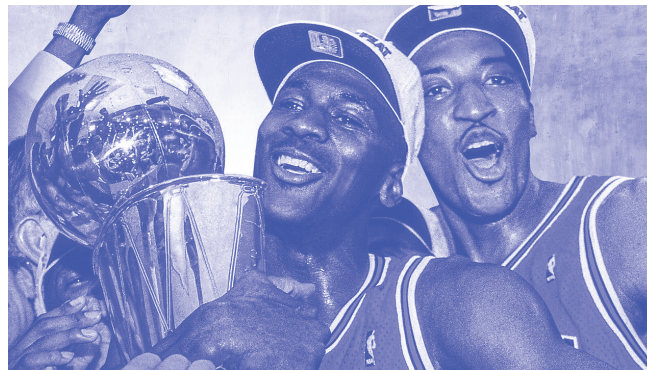
A kaj pomeni »za vsako ceno«, kako se ta pojem vključuje v širši družbeni kontekst, in kje točno znamka preneha

obstajati kot popkulturni element in se prevesi v označevalcu luksuza oz. simbol hrepenenja? Verjetno, ko je šolnina nepredstavljen strošek; takrat so čevlji najboljši približek, najrealnejši stik s slavo. Kaj so posledice tega, da vsi hočejo biti kot Mike, je leta 1994 pokazal prelomni dokumentarni film **Hoop Dreams** (Steve James, Peter Gilbert, Frederick Marx), predhodnik resničnostne televizije, v katerem ustvarjalci štiri leta srednje šole spremljajo mlada košarkarska upa iz Chicaga. Arthur Agee in William Gates v športu vidita možnost pobega iz začaranega kroga revščine njunih družin in iz opresije sistema, ki v njiju vidi artikel, monetarno enoto oz. meso, kot pojasni eden izmed univerzitetnih oglednikov. Javne šole nimajo dovolj denarja za kvaliteten pouk, lovci na talente manično iščejo nove upe (med občinstvom tako vidimo največja trenerska imena), univerze morajo ali napolniti svoje športne dvorane ali odpustiti osebje, dilerji pa srednješolskim talentom kupujejo jakne in superge – *quid pro quo*, če bi jim morda uspelo priti v NBA.

To, da je William doma v soseski Cabrini Green, je le še metaforični vrhunec. Na začetku 90-ih je sosesko ovekovečila grozljivka **The Candyman** (1992, Bernard Rose), a je bila dovolj nevarna tudi brez serijskega morilca, duha linčanege črnškega slikarja. In ko v pričakovanju šolanja na univerzi Marquette, eni redkih, kjer bo obdržal športno štipendijo ne glede na športne poškodbe, William v smetnjak odvrže kovček (!) poln ponudb ostalih univerz, ima epilog grenak priokus. Tri ure namreč spremljamo dva otroka pri hoji med izmuzljivim potencialom normalnega življenja in celo slave ter čakanjem, kdaj bodo izklopili elektriko. Vse v upanju na uspeh v NBA, saj vmesne opcije pri nestabilni ekonomiji in diskriminatornemu sistemu težko vidita. Ključen del ameriških sanj je ravno to, da se sanje izključujejo s treznim pogledom in posledično z možnostjo pravega, sistematičnega upora.

Te sanje so redno dobivale potrditev tudi preko največjih športnih znamk: ali Nikov »*Just do it*« ne namiguje ravno na navidezno enostavnost naših aspiracij? Vztrajnost in odločnost sta nepogrešljiv del vsakega dolgoročnega uspeha, toda slogan implicira določeno enostavnost akcije, katere uspešnost pa je v resnici pogojena s premnogimi drugimi okoliščinami. »*Just do it*« sicer izhaja iz poslednjih besed morilca Garyja Gilmora, »*Let's do it*«, a je svoji pokroviteljski preprostosti mnogo bližje Reagonovemu sloganu vojne proti drogam, »*Just say no*«. Danes Nike ubira navidezno kompleksnejšo pot: v reklamni kampanji z igralcem ameriškega nogometa Kaepernickom, ki je l. 2016 med ameriško himno

1 »Matty je bila tisti tip človeka, ki zmore narediti, kar je treba. Karkoli.«



klečal v protest opresiji in rasni diskriminaciji in ki se ga ni hotela dotakniti več nobena ekipa lige NFL, so dve leti nazaj sporočali: »Believe in something. Even if it means sacrificing everything.«² Še eno redukcionistično geslo, prirejeno za čase, ko so podjetja pripravljena v trenutku unovčiti tudi aktivizem – a seveda z zamikom, ko se prepričajo, da se bo to res splačalo.

Morda bi lahko bil *Zadnji ples* v nekem drugem obdobju enostavno dokumentarna serija o največjem košarkašu vseh časov. V luči zastrašujoče družbene neenakosti, pohlepa in apatije potrošništva pa se režiser zapleta v ideološke lovke ravno s tem, ko zavzema »nevtralnno«³ držo, podobno domišljijiskemu motu Mednarodnega olimpijskega komiteja »Brez politike v športu«, in s tem, ko se sprehaja kot slon po sobi, polni porcelana. Jordan je ob maminem pozivu, naj javno podpre demokratskega kandidata za guvernerja Severne Karoline Harveyja Gantta v boju proti segregacionistu Jesseju Helmsu, dejal soigralcem, da »Tudi republikanci kupujejo superge.« Ko je izjava prišla v javnost, jo je sprva zanikal – v *Zadnjem plesu* pa razloži, da se ni nikoli imel za aktivista, da se je še iskal v vlogi vzornika in da je »enostavno svojo energijo usmerjal drugam«. Takratni pozivi Jordanovega soigralca Craiga Hodgesa, ki je na sprejem Bullsov v Beli hiši prišel v dašikiju, tradicionalnem afriškem oblačilu, in ki je bil znan po svojem boju za pravice črncev, so izzveneli. S Hodgesom pogodbe kmalu ni podpisala več nobena ekipa, čeprav je bil eden najboljših strelcev v ligi, in tudi v *Zadnjem plesu* se seveda ne pojavi.

S podobnim šikaniranjem lige se je soočal tudi Chris Jackson, vrhunski igralec Denverja, musliman, ki si je ime spremenil v Mahmoud Abdul-Rauf in kasneje ni hotel biti na parketu med ameriško himno kot protest proti ameriškemu zatiralstvu. Negativne reakcije je doživel prav tako s

strani imigrantske muslimanske skupnosti, ki ga ni podprla v strahu pred povračilnimi ukrepi – vendar je skupnost le prelagala neizogibno. Tri leta po njegovi zadnji tekmi v NBA se je zgodil 11. september. Rauf je imel smolo, da Nike tedaj še ni spredvidel, da se bo sčasoma nujno prisestati na revolucijo. Kasneje je z ligo sicer sklenil kompromis in med himno molil za vse zatirane; vseeno pa je bil zaradi vedno manjše minutaže in kasneje popolnega ostrakizma prikrajšan za milijone, v katerih liga očitno ni videla le plače ampak tudi podkupnino proti politični aktivnosti – česar Rauf ni bil pripravljen sprejeti. Aktivizem, ki je bil desetletja povsem običajen del predstavnikov manjšin v športu, je tako začel prvič zamirati v času, ko je ameriški sen tekom 80-ih in 90-ih prvič po viharnih post-vietnamskih letih ponovno indoktriniral vse sloje prebivalstva. In mimo vsake sodbe o Jordanovi pogosti neizrečenosti lahko enostavno pogledamo, kam je tovrstno zatiskanje oči pripeljalo ligo dobri dve desetletji kasneje, ko so igralci neprimerno bolj glasni glede politične situacije v ZDA: LeBronu Jamesu, Jordanu svoje generacije, so odvrnili z kontroverznim »*Shut up and dribble*«, saj niso bili navajeni, da se športniki opredeljujejo. A igralci NBA se danes po večini nočejo več predstavljati le kot športniki. Pri nekaterih je to tudi del njihove »znamke«, ki je danes še večji faktor v športu kot v Jordanovem obdobju, vendar tudi tovrstno osveščanje omogoča klic k odgovornosti ter spodbuja javni diskurz. Vprašanje ostaja le: če družbeno odgovornost ljudem prodaš kot trend, koliko je lahko trajnostna in koliko časa bo minilo, da jo potrošništvo uzurpira do izničenja?

Hkrati pa serija v vsej svoji nevtralnosti ter z izključno športnim pogledom išče kredibilnost in *zeitgeist* preko

2 »Verjemi v nekaj. Tudi če to pomeni, da žrtvuješ vse.«

3 »Utihni in driblaj« je bil odziv voditeljice Fox News Laure Ingraham na Jamesov komentar, da Trumpa »boli k*rac za ljudi«.

intervjujev z bivšima predsednikoma, Barrackom Obama in Billom Clintonom – za vsak slučaj, če Carmen Electra ni bila dovolj. Težko verjamemo, da pri 500 urah ESPN-ovih posnetkov iz tedanje sezone ter vseh ostalih virov največjo družbeno-politično težo nosita ravno dve tako dvoletni politični osebnosti, še posebej Clinton, ki se pojavi le, da afirmira, kako dober igralec je bil za časa študija Scottie Pippen. V čem je Clintonova relevantnost kot košarkaški komentator, poleg tega da je rojen v isti zvezni državi kot Pippen, ostaja skrivnost. Sicer je bil predsednik ravno v času prvenstev Chicaga, večina gledalcev pa se ga verjetno spominja predvsem po aferi z Monico Lewinsky ter igranju saksofona. A nekateri drugi se ga morda spominjajo po izjemni zaostritvi zakonodaje, s katero mu je uspelo popeljati ameriške zapore še dlje od kakršnekoli prevzgojne in preventivne naravnosti v industrijo, ki ravno v času gibanja #BlackLivesMatter postaja bolj javno izpostavljena. Edini človek, ki še manj spada v dokumentarec, je verjetno Justin Timberlake, ki pove, kako so kot otroci stali v vrsti za Air Jordan superge: a glede na to da je redni sodelavec Jordanove znamke in delni lastnik NBA ekipe Memphis Grizzlies, se njegova prisotnost popolnoma ujema z režiserjevo objektivnostjo.

Hehir namesto s serijo o specifičnem športno-kulturnem fenomenu ali pa o prevpraševanju slave in z njo povezane (ne)moči tako raje postreže s še enim *youtubevskim* slavonspevom o veličini posameznika, popolnoma prezirajoč dejstvo, da je na vsakega Michaela Jordana na ducate neuspeh Jordanov, ki jim je lahko zmanjkal le en ključen trenutek izven njihove odločnosti in tekmovalnega značaja. Serija vsebuje določene elemente, ki bi lahko v spretnejši režiji osvetljevali kompleksnost veličine in uspeha tako zanimive osebnosti, še posebej ker je Jordan s svojo kombinacijo karizmatičnosti, veččine, tekmovalnosti, humorja in inteligence res odličen subjekt. Nekaj takega poskuša v svoji knjigi **Prebojniki** (Outliers: The Story of Success, 2008) interpretirati Malcolm Gladwell, ko oriše mnoge družbene predpogoje za uspeh nadpovprečno nadarjenih posameznikov tekom zadnjega stoletja. Gladwell vidi ponavljajoč se vzorec okolja, v katerem nadpovprečno uspešni ljudje odraščajo, od rojstva v ekonomsko ustreznem obdobju do vzgoje in osebnostnih lastnosti ter prijateljev. *Zadnji ples* se nekaterih izmed omenjenih vidikov dotakne, vendar na koncu živi in umre v duhu mentalitete »*just do it*«, po kateri naj bi bili pri Jordanovem uspehu skoraj vsi ostali le statisti.

Zadnji ples ne ubeži ideologiji niti po strukturni plati, kjer se njegova plitkost še bolj izkristalizira. Izrazito ločuje

med tako imenovano resno glasbo – neo-klasični zmazek brez kakršnegakoli obvladovanja forme, ki vsak bolj dramatičen ali čustven trenutek spremeni v epopejo – in pa hip hopom, ki vedno služi kot ozadje dinamičnemu vrvežu tekem, ceste in garderob. Zdi se, kot da ima afroameriško glasbo za imanentno manj resno, četudi sta bila hip hop in jazz verjetno najbolj angažirana glasbena žanra 20. stoletja, ali pa enostavno želi ustreči predvidevanjem in pričakovanjem povprečnega gledalca.

Film oz. serija s tovrstno tematiko seveda nima nikakršne obligacije do uporabe afroameriške glasbe. Takšno predvidevanje je hvalevredno poskušal spodnesti Spike Lee z uporabo glasbe Aarona Coplanda v **He got game** (1998) kjer v večini scen, tako intimnejših kot dinamičnih prevladujeta Coplandov »John Henry« in »Apalaška pomlad«. Obe kompoziciji na simboličnem nivoju segata širše v ameriški kontekst, narativno pa predvsem nudita različne odtenke razpoloženja. Podobno deluje v glasbenem smislu tudi *Hoop Dreams*; občasno sicer derivativne jazzovske kompozicije – delno Coltraneova »Alabama«, delno Mingusov »Goodbye Pork Pie Hat« – modulirajo iz otožnega v napeto v igrivo, daleč od enoznačnosti. Vrhunec pa film doseže s prizori podelitve maturitetnih spričeval ob drugi koračnici viktorijanskega skladatelja Edwarda Elgarja iz sklopa »Blišč in ceremonija«, tradicionalni spremljavi večine srednješolskih in univerzitetnih zaključnih prireditev v ZDA. Ironija se skriva v dveh dejstvih: Elgar je navdih zanjo dobil v pesmi Lorda de Tableyja: » ... njeni junaki in vojščaki blazni/drviyo v smrt pod kopja, v ekstazi vojne« skladba pa je kasneje dobila tudi besedilo, in sicer z naslovom »Land of hope and glory«, tj. »Dežela upanja in veličine«.

Zadnji ples tovrstne večplastnosti ne premore, in četudi ne deluje dovolj inteligentno in premišljeno, da bi mu očitali namerno propagiranje ideologije, je vseeno njen medij. Tudi takrat, ko izzove Jordana, mu že naslednji trenutek prikimava. S svojimi napačnimi poudarki kljub kopici zanimivega, duhovitega in poučnega materiala deluje v službi poenostavljanja naše usode na neumorni duh individualizma, ki naj bi nam pomagal, da se vedno znova poberemo – razen ko se ne. Tistemu aspektu ameriške kulture, ki ga je v svet popeljal Jordan, vedno sledi še nadaljevanje, ki ga že nekaj časa doživljamo tudi v Evropi. Ameriški sen je krhek in *Zadnji ples* ga prodaja, zraven pa zamolči, da »*Whatever it takes*« ne obstaja. Obstaja le splet okoliščin, ki ga lahko zreduciramo na legendo.

Ženski pogled in sodobna grozljivka

ANJA BANKO

Feministična grozljivka je kategorija, ki bi jo lahko že v osnovi razumeli kot protislovno. Grozljivka je namreč filmski žanr, pripisan »nižji« filmski umetnosti, popularni kulturi in nišnemu občinstvu. V svoji narativni in idejni osnovi velja za konservativno, saj objektivira telo in definira pogled gledalstva v užitek, ki je užitek iz nasilja, tako na vsebinski kot formalni ravni. Grozljivko tako večkrat opredeljujejo kot eksplicitno moški žanr, o čemer priča tudi statistično več moških ustvarjalcev in gledalcev, predvsem pa na ta način lahko grozljivko opredelimo iz vprašanja samega pogleda, ki se vzpostavlja kot moški. V pričujočem članku bomo razmišljali, na kakšne načine bi žanr grozljivke lahko sploh gledali kot feminističnega. Izbrane filme bomo obravnavali skozi vprašanja ideje, podobe in filmske pripovedi ter iskali možnosti vzpostavitve ženskega pogleda. Za primer bomo vzeli nekaj žanrskih naslovov iz zahodne, večinoma *mainstream* in neodvisne filmske produkcije zadnjega desetletja, saj nas zanimajo tudi prepleti filmskega z aktualnim družbenim telesom. Pri tem bomo opazili, da sodobna žanrska produkcija odpira žensko tematiko na zelo raznovrstne, celo razpršene načine. Večina avtoric izbranih primerov je žensk, ki pa večkrat ostanejo podrejene žanrsko vzpostavljenemu »moškemu« narativu. Nekateri izbrani naslovi predstavljajo tiste izjeme, ki na spreten in poveden način vnašajo ženski pogled v sicer še vedno trdno stoječo diskurzivno in družbeno strukturo patriarhata.

K vprašanju ideje

Seks, užitek, drugačnost, včasih tudi želja po svobodi – vse to (in še kaj drugega) je v grozljivki opredeljeno kot odklonsko bitje in vedenje. Pomislimo le na primer filmskega tropa

zadnjega dekleta (*final girl*) v podžanru slasherja.¹ Medtem ko vsi njeni najstniški prijatelji seksajo in jih za to film tudi kaznuje, je ona edina, ki vseskozi ostane »čista« in kot taka tudi edina »vredna«, da masaker preživi ter prebujeno zlo premaga. Ali mu, bolj natančno, večinoma na pol mrtva pobegne. Ona je torej ta, s katero se gledalstvo poistoveti. Je nosilka lepega, čistega in dobrega.

Svet grozljivke je do neke mere torej preprost, zgrajen iz binarnih vrednostnih parametrov, ki postavljajo zlo na konec *nečloveškega* in ga opredelijo kot nekaj temačnega, nenaravnega, nadnaravnega, peklenskega, ogabnega, grozljivega. Običajno se prebudi skozi delovanje nekega drugega, bolj »običajnega«, »banalnega«, »vsakdanjega«, *človeškega* zla, ki se kaže skozi vsakovrstno odklonsko oziroma ekscesno vedenje (npr. posilstvo, tepež, zmerjanje, zanamarjanje, nadlegovanje, trpinčenje idr.). To večkrat izvira iz neke globoke, a v bistvu nerazumljive travme (npr. jeza, žalost, strah pred neznanim), v preseku tega neznanega, drugega in torej grozljivega pa se *tisto* (zlo) večkrat izkaže tudi prav kot žensko. Zato je na eni strani tega idejnega vozla lahko ženska žrtev, torej kot nemoralna ženska (npr. v slasherjih), medtem ko je na drugi strani tudi krvnica (od arhetipa čarovnice do arhetipa pobesnele, histerične furije v podžanru folk horrorja, filma duhov, filma posilstva in maščevanja, vampirskega filma idr.).

1 Vsi razmisleki o podžanru slasherja izhajajo iz branja kanonske monografije feministične filmske analize avtorice Carol J. Clover z naslovom *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992.



ROSEMARYJIN OTROK (1968)



MAMAŠČEVALKA (2016)

K vprašanju filmske podobe in filmske pripovedi

Žensko telo, ženska želja in ženski užitek ostajajo torej prav znotraj žanra grozljivke večkrat predstavljeni kot temačni, nerazumljivi, drugačni, celo ogabni in grozljivi elementi. Zorenje telesa, menstruacija, prebujanje in spoznavanje lastne seksualnosti, seks, orgazem, nosečnost, rojstvo in materinstvo so več kot očitno še vedno tabu teme. Na kakšne načine je to upodobljeno in kje se filmske pripovedi morda subverzivno prelamljajo v ženskem pogledu,² bomo poskušali ugotoviti skozi analizo nekaterih primerov.

Skorajda banalen, a vsekakor ključen v kontekstu iskanja feminističnih postavk je prizor v zadnjem rimejku kulturnega filma **Carrie** iz leta 2013, ki ga je režirala Kimberly Peirce. Po prizoru, v katerem Carrie prvič dobi menstruacijo ter jo sošolke obmetavajo s tamponi in vložki, jo učiteljica telovadbe odpelje na pogovor k ravnatelju. Ta zgolj nemočno momlja, saj besed »menstruacija« in »tampon« niti izgovoriti ne more, Carrie pa skuša hitro odpraviti na pogovor k medicinski sestri ali šolski svetovalki. Tovrstna groza in gnus pred menstrualno krvjo sta filmska elementa večinoma univerzalne narave, čeprav ima lahko menstrualna kri tudi emancipatorno vlogo. A večinoma je prva menstruacija kaznovana, podobno kot prva spolna izkušnja ali celo redna spolna aktivnost. Spolno prebujenje je breme, kazen, ki jo nosi ženska (tako na primer Carriejina mama razume spolnost in željo, ki je zaradi očitno nakazane zlorabe niti doživljati ne more: menstruacija je po njenem božja kazen za Evin greh).³

2 Izhajamo iz vprašanja ženskega pogleda v žanru grozljivke, kot ga postavlja feministična filmska teoretičarka Linda Williams v članku z naslovom »Film Bodies: Gender, Genre and Excess«. V *Film Quarterly* 44, št. 4, 1991, str. 2–13.

3 V tem kontekstu velja omeniti dva starejša filma, ki sta ostala ikonična v upodobitvi in tematizaciji ženske seksualnosti. V filmu Romana Polanskega **Odvratnost** (*Repulsion*, 1965) nastopa Catherine Deneuve v vlogi Carol, ki očitno zaradi zlorabe v otroštvu zavrača svojo seksualnost. Ko si starejša sestra najde ljubimca, s katerim se odpravi na potovanje, Carol zdrсне v delirij. Zapre se v stanovanje, vsak moški, ki ga sreča, pa zanjo predstavlja najstrašnejšo grozljivo tako konča mrtev. Na nasproten, a podobno neobvladljiv način je ženska seksualnost prikazana v filmu poljskega režiserja Andrzeja Zulawskega **Obsedenost** (*Possession*, 1981). V filmu je seksualnost junakinje utelešena kot monstrozna in nenasitna pošast z lovskami, ki junakinji nudijo nepopisljiv užitek. Pošast se hrani z moškimi, ki jih junakinja vodi do nje, ona pa medtem vse bolj drsi v obsesijo ter povsem zanemari moža in otroka. Da je obsedenost nevaren odklon, je seveda jasno zastavljeno, vendarle pa režiser tega ne pusti zasidranega zgolj v »ženskem«: tudi junakinjin mož je »okužen«, obseden prav s svojo ženo in absolutnim nadzorom nad njo. V povsem drugačnem žanrskem odtenku pa je zanimiv tudi sodobnejši film **Vaginalni zobje** (*Teeth*, 2007, Mitchell Lichtenstein).

Ženska z veliko spolno slo je ponekod prikazana celo kot pošast, čarovnica, hudič. Prav takšno je spolno prebujenje mlade Thomasin v filmu **Čarovnica** (*The VVitch*, 2015, Robert Eggers). Samoizobčeni, strogo puritanski družini sredi ameriške prerije v pionirskih časih 17. stoletja se pripetijo nenavadne stvari, ki se pletejo okoli najstarejše hčerke Thomasin. Ko se proti njej obrne vsa družina, se Thomasin s skrajnimi močmi postavi za svoje življenje. Končni obrat, ki bi ga lahko interpretirali kot izbruh slepe in krvave jeze tlačanih in zatiranih, dobi dodatno razsežnost, ko se Thomasin, zdaj morda resnično (čeprav zgolj v halucinaciji), začne pogovarjati s črnim kozlom, ki pravi, da je hudič sam. Osvobojena okovov strogega patriarhata se Thomasin na koncu gola in pokrita z rdečo (ki je barva krvi – smrti in spolnosti) poda v gozd in se v ekstazi, z norim nasmehom na obrazu, plešoča ob ognju z množico drugih žensk – čarownic dvigne v nebo.

Le redko kdaj ženska svojo seksualnost obvlada že iz same zgodbene zasnove. Tak primer je film **Ljubezenska čarovnica** (*The Love Witch*, 2016, Anna Biller), posnet kot parodija in posvetilo grozljivkam iz šestdesetih ter gotovo eden bolj feminističnih žanrskih tekstov v zadnjem desetletju. Junakinja je mlada in lepa čarovnica, ki ima za razliko od drugih žanrskih sestričen oblast nad svojim telesom in seksualnostjo. Ta se daje na pladnju, ustvarja pravzaprav izredno visceralno podobo, ki zajeta v bleščeče Technicolorjeve odtenke deluje omotično privlačno. Navsezadnje *Ljubezenska čarovnica* tudi je film o iskanju in iluziji prave ljubezni, o konstrukcijah spolnih vlog, romantike in drugih družbenih stereotipov. Ključno za subverzivni obrat je, da je junakinja tista, ki določi (sicer s pomočjo čarobnega napoja)⁴, kdo se bo vanjo zaljubil. Četudi je konec filma tragičen, je tak zaradi človeške in ne izključno »ženske« usode, kot jo na primer

Dawn je najstnica, ki zagovarja versko prepričanje o čistosti do poroke, vendar se kmalu izkaže, da je njena goreča vera morda le strah pred tistim, kar se skriva »tam spodaj«. Ko jo fant skuša posiliti, ugotovi, da se v njeni vagini skrivajo zobje. To novo orožje začne v svetu, ki jo želi izkoristiti na vse načine, s pridom uporabljati. A film je bolj kot grozljivka parodija, ki za razliko od mnogih drugih pokaže celo več penisov kot razgaljenih prsi. Junakinja ostane praktično nedotaknjena in nepoškodovana, moški strah pred žensko seksualnostjo in njenim obvladovanjem lastnega telesa, želje in užitka pa posebljen v aktualiziranem mitu zobate vagine. Pomislek, ki se prikraide ob tem in morda še kakšnem filmu, je aktualizacija arhetipskega moškega strahu skozi parodijo in ne skozi direktno in surovo podobo groze. Če je filmska zgodovina tako rada gledala izmaliciena seksi ženska telesa, sta podobno direktna groza ali gnus v primeru objektivifikacije moškosti malce bolj omiljena in zamaskirana v izbruh črnega smeha.

4 Osnovni sestavini tega napoja sta zgovorno prav njen urin in uporabljen tampon.



CARRIE (2013)



BABADOOK (2014)

perpetuira melodrama, kjer je ženska vedno žrtev družbenih in intimnih konvencij, torej vedno objekt v rokah narativa oz. pogleda kinematografskega aparata. O tragičnem koncu filma lahko govorimo, ker je junakinja aktivna, a je kljub njenemu prizadevanju in bojevanju usoda (tokrat kar nekakšna »moška narava«) pač neizogibno dejstvo: princ na belem konju ostaja neuresničljiva fantazija.

Kot je bilo že nakazano, so ženski elementi, ki jih grozljivke večkrat tematizirajo, povezani tudi z nosečnostjo in materinstvom. Pomislimo le na dve žanrsko ključni deli, ki (prvo na duševni ravni, drugo na ravni telesa) prikazujeta nosečnost, rojstvo ali materinstvo kot nerazumljivo, celo nadnaravno mutacijo ženskega. To sta seveda psihološka srhljivka **Rosemaryjin otrok** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski), kjer ženska rodi hudiča, in kultni body horror **Zalega** (The Brood, 1979, David Cronenberg), kjer je ženska jeza poosebljena kot učinkovito morilsko telo, rojeno iz njene druge, zunanje maternice. Ta skrivnostna transformacija, okupacija ženskega telesa (nosečnost) je torej lahko izredno travmatična izkušnja – podobno kot rojstvo in kasneje materinstvo samo. Naj se vrnemo h *Carrie*,⁵ kjer mati absolutno

zanika svojo ženskost, do točke, da rojevanje prepozna kot »umiranje« in otroka kot »raka, ki se je naselil v njenem telesu«. Četudi se odloči, da deklice ne ubije, jo razume in »sprejme« predvsem kot kazen za svoj greh – seks in celo užitek v njem.

Drugačen, a podobno negativen vpliv na žensko telo kaže nosečnost tudi v angleškem filmu **Mamaščevalka** (Prevenge, 2016), ki ga je režirala Alice Lowe in v njem odigrala glavno vlogo. V filmu spremljamo visoko nosečo glavno junakinjo, ki ji drobceni glasek še nerojene hčerke narekuje, da se mora za partnerjevo smrt maščevati. Protagonistka izsledi vse vpletene v tragično nesrečo in jih drugega za drugim, v stalnem notranjem boju med »lastno« in otrokovo voljo, neusmiljeno pokonča. Maščevalni pohod prekineta odtekanje vode in dejansko rojstvo, kar je za feministično branje ključni obrat: ni bil zarodek tisti, ki se je »želel« maščevati, pač pa si je to želela ona. Želja je poosebila in odgovornost preložila »drugam«. Želja po maščevanju in iz tega rojena sla po ubijanju pa je ne nazadnje tako drugačna, nečloveška in temačna, da lažje obstaja

predvsem odnos med mamo in hčerko ter služi dogajanje v šoli kot usodni katalizator, je v sodobni verziji velik poudarek predvsem na odnosu sošolcev do drugačnosti, torej v trpinčenju vrstnikov, medtem ko odnos z mamo ostaja precej nespretno na stranskem tiru in nezadostno motivira film v celoti.

5 Velja sicer poudariti razliko v tematskih poudarkih med originalnim filmom Briana de Palme iz leta 1976 in rimejkom iz leta 2013: če je v prvem v ospredju



SLAVEC (2018)

v kontekstu povsem »zmedenega« in absolutno drugačnega, tujega telesa; navsezadnje lahko žensko telo v času nosečnosti postane absolutno tuje tudi ženski sami. Druga pomensko ključna točka je trenutek, ko protagonistka željo po maščevanju in ubijanju sprejme kot lastno. In prav zato, ker na koncu prevzame nadzor nad lastno željo, lastnim telesom, lastno podobo in svojo zgodbo (tudi filmsko) vzame v svoje roke, je film *Mamaščevalka*, ki mu sicer ne manjka črnega humorja, dober primer sodobne feministične grozljivke. Veliko bolj kot že omenjeni *Carrie*, *Rosemaryjin otrok* ali *Zalega*, kjer je žensko telo skozi neskončne mutacije še vedno prikazano kot nerazumljeno, strašno, gnusno in v svoji želji razumljeno kot histerično.

Ženski pogled – ko zadnje dekline vzame usodo in filmsko zgodbo v svoje roke

Prav v tem kontekstu je zanimiv zadnji del franšize znamenitih *slasherjev* *Noč čarovnic* (Halloween, 2018, David Gordon Green), kjer je zadnje dekline končno prikazano v bolj emancipirani vlogi. Trideset let po Carpenterjevi *Noči čarovnic* iz leta 1978 Laurie niti slučajno ni več naivna najstnica. Lahko bi rekli, da je z Michaelom Myersom sicer nezdravo obsedena in še vedno trpi zaradi posledic travmatičnega dogodka. A kot je za trop zadnjega dekleta značilno, se izkaže, da Laurie občutki ne varajo. Ko Myers pobegne iz zapora, se seveda odpravi

direktno do svoje zadnje ljubezni Laurie. A ona je nanj tokrat pripravljena. Igra mačke z miško tako dobi drugo dinamiko: Myers pada iz pasti v past, užitek v gledanju pa je užitek v obvladovanju – v premagovanju psihopatskega morilca in s tem v gledalčevem obvladovanju filmskega teksta. Ta se sicer zopet konča v nedoločeni smrti antagonista, ki je očitno preživel že svojo enajsto smrt. Primer Laurie je v kontekstu filmskega tropa zadnjega dekleta zanimiv, ker zadnje dekline le redko namenoma zvabi morilca k sebi. »Običajno« zadnje dekline namreč predvsem beži. Tovrstno usodo je v originalnem valu slasherjev doživela le Lauriejina najstniška filmska »sestrična«, zadnje dekline Nancy iz **Nočne more v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven), ki prav tako pogumno uporabi trike in pasti, s katerimi zvabi Freddyja iz sanjskega v resnični svet, da bi ga tam pokončala.⁶

⁶ Podoben poskus emancipatornega obrata filmskega tropa zadnjega dekleta doživi v istoimenskem rimejku režiserke Sophie Takal iz leta 2019 tudi Jess iz kulturnega slasherja **Črni božič** (Black Christmas, 1974, Bob Clark). Originalni *Črni božič* se zaključí s tem, da ranjena Jess ubije svojega fanta (za katerega misli, da je morilec), nato pa ji po zaključku preiskave zdravnik zaradi šoka da pomirjevalo, nakar zaspi in ostane sama v hiši, ko se izkaže, da je morilec še zmeraj skrit na podstrešju. V rimejku pa Jess usodo vzame v svoje roke. Ne le da se bori za svoje življenje in življenja svojih prijateljev, odloči se, da bo zadevi prišla do dna, torej poiskala in izničila zlo v njegovem izvoru. To



Zaradi izjemne produkcijske obsežnosti in raznolikosti sodobne grozljivke je seveda splošne zaključke v tem kratkem razmisleku nemogoče izpeljati. A že pričujoči delni pregled sodobne produkcije priča, da je tudi grozljivka lahko feministični žanr, četudi je prav v vprašanju ženskega pogleda in skozi težavno prevračanje pripovednih

izvira iz doprsnega kipa ustanovitelja bratovščine na kolidžu. Vsa bratovščina je namreč čudežno obsedena z njegovim šovinističnim duhom in se nameri pomoriti vsa dekleta iz vseh sestrstev, ki se upirajo tradicionalni patriarhalni družbeni ureditvi. Tako zlo tokrat prvič dobi dejanski, jasen obraz (patriarhalna družbena ureditev in njeni konservativni podporniki) in tudi Jess ne ostane sama. »Sestre« v zadnjem akcijsko-spektakularnem zamahu dobesedno požgejo bratovščino in uničijo izvor samega zla. Film skozi aktualizacijo zgodbe očitno odpira problematike spolnih zlorab na ameriških kolidžih; četudi tako na ravni ideje kot sporočila ostaja deloma problematičen in površinski ter v formi subverziven zgolj znotraj žanrskih okvirov, mu tega morda ne gre v polnosti zameriti. Bolj zanimivo je opazovati elemente politične korektnosti v kontekstu popularne in zabavne kulture, torej »na delu«, v podobi.

zakonitosti včasih težko ustvarjati in zaznavati subverzivne obrate, ki bi žensko telo v vlogi in funkciji vzpostavljali v emancipaciji. A že teh nekaj obravnavanih filmskih tekstov dokazuje prožnost žanra. Junakinja grozljivke ni več le objekt žanrskih konvencij, moralnih dikcij ali ideje, temveč postaja subjekt lastne filmske pripovedi, tako v žanrskih kot avtorskih prijemih. Če smo v večjem delu članka sicer obravnavali bolj žanrsko produkcijo, je izvrsten primer avtorskega teksta grozljivke tudi avstralska režiserka Jennifer Kent, ki v svojih dveh filmih **Babadook** (2014) in **Slavec** (*The Nightingale*, 2018) iz izrazito ženske perspektive v izvornih podobah prevrednoti ženska vprašanja. Posebej v *Slavcu* pa se zatiranju in maščevanju ženske v slogu filma posilstva in maščevanja pridruži tudi tisti drugi zatirani, aboriginski suženj. Kajti feminizem ne govori vedno izključno ženskega jezika, feminizem je v svoji ideji tudi jezik vseh drugih, ki se borijo za lastno subjektivnost v patriarhalnem narativnem ustroju sodobne družbe.

Črni božič in kulturna vojna

IGOR HARB

Uspeh in pomen filmov se vse pogosteje meri tudi po odzivu, ki ga beležijo na spletu, vendar некоč odprti forumi postajajo bojišča kulturne vojne, pogosto uperjene proti filmom ženskih avtoric. Eden takih primerov je tudi lanski **Črni božič** (Black Christmas, 2019, Sophia Takal), predelava istoimenske klasike iz leta 1974. Zgodba filma je postavljena v študentsko naselje, kjer morilec na začetku božičnih počitnic zalezuje študentke in ubija drugo za drugo. Glavna junakinja Reily (Imogen Poots) ugotovi, da gre za zaroto, in skuša priti stvarem do dna, ob tem pa rešiti svoje prijateljice. O podrobnostih in ozadju dogajanja po predstavitvi filma smo se pogovarjali tudi s soscenaristko April Wolfe.

Konec leta 2019 je v kinematografe prišla grozljivka **Črni božič**, ki je v recenzijah uveljavljenih kritikov dosegla povprečne ocene, z nekaterimi pozitivnimi in približno enako negativnimi, kar kaže tudi skupna ocena 49 % na agregatu Metacritic, medtem ko je na Rotten Tomatoes z 38 % nekoliko nižja (tudi zaradi drugačne metodologije). Po drugi strani je bil odziv publike oziroma tako imenovanih oboževalcev grozljivk na družabnih omrežjih in filmskih spletnih portalih izrazito negativen, vendar pa, kot razlaga April Wolfe, s katero smo se pogovarjali prek *zooma*, niti ne povsem nepričakovan. Na osrednjem filmskem portalu IMDb ima film oceno uporabnikov 3,2 (od 10), na Metacriticu celo 1,8 (od 10). April Wolfe kot osnovni razlog za nizke številke poudari dejstvo, da je film režirala ženska, vse skupaj pa je potenciral filmski studio: »Mislim, da del tega odziva izvira iz odločitve studia Blumhouse, kako promovirati film. Nenavadno je, kadar si prvi, in midve s Sophio (Takal, op. a.) sva bili prvi ženski, ki sva pri njih napisali/režirali film za kinematografsko distribucijo. In ker sva bili prvi, so želeli to posebej poudariti, kot da bi šlo za nekaj nenavadnega. Mislim, da je to nastavilo teren, saj

imamo v ZDA trenutno močne težnje k mizoginiji, nasprotovanje filmom ženskih režiserk, ki sega vsaj do Patty Jenkins in njene **Čudežne ženske** (Wonder Woman, 2017). Takrat so postavili šablono za odziv na filme velikih studiev, ki jih režirajo ženske; nazadnje smo to denimo videli pri filmu **Ptice roparice** (Birds of Prey: And the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn, 2020), ki ga je režirala Cathy Yan. Tudi me smo dobile podoben odziv od tako imenovanih oboževalcev.«

Studio Blumhouse se je pred časom znašel pod udarom kritik, da kljub nizu uspešnic (**Zbeži!** [Get Out, 2017, Jordan Peele], **Noč čarovnic** [Halloween, 2018, David Gordon Green], **Paranormalno** [Paranormal Activity, 2007, Oren Peli]) ne daje dovolj priložnosti režiserkam in scenaristkam. Vodja studia Jason Blum se je takrat branil, da iščejo režiserke, vendar pa med filmarkami ni toliko zanimanja za grozljivke. Kot razloži April Wolfe, je studio režiserkam sprva ponujal zgolj drugorzredne scenarije, tako da so jih avtorice, kot je Jennifer Kent (**Babadook**, 2014), povsem razumljivo zavrnil. Sophia Takal je bila prva, ki je dobila priložnost narediti film po lastni predlogi in se je ustvarjanja scenarija lotila skupaj z April Woolfe. A studio je bil nad tem razvojem dogodkov morda malo preveč navdušen. Građiva, ki so jih ob napovedi filma poslali medijem, so bila polna feminističnih floskul, denimo: »Te mlade ženske pa niso zgolj mlade dame v težavah. Namesto da bi bile lahek plen morilca, kot so bile v izvorniku iz leta 1974 ..., predstavljajo nadgradnjo, pripravljeno za sodobni čas, tako da študentke izkoristijo 'DNK zadnjega dekleta', da se borijo proti morilcu.« Pri tem seveda ne razložijo, kaj naj bi bil ta DNK zadnjega dekleta, niti se ne ozirajo na to, da so bile junakinje izvornika kompleksne, zanimive in precej trdovratne. »S tem načinom promocije so nam na hrbet narisali veliko tarčo,« razlaga April Wolfe, »hkrati pa je k slabemu odnosu glede

filma pripomoglo tudi, da gre za predelavo, saj ljudje sovražijo predelave filmov, ki so jih imeli radi ... Tudi če se izvirnika ne spomnijo. In med tistimi, ki so se sovražno odzvali, jih mnogo ni vedelo prav veliko o tem filmu.«

Hiter pregled mnenj uporabnikov o *Črnem božiču* na portalu IMDb prikaže naslove, kot so »Najslabši film leta«, »Smet« in »Potrata časa«, a najbolj povedni so tisti, ki razkrijejo, kaj konkretno je zbudilo ocenjevalca: »Seksistični stereotipi«, »Prazne feministične blodnje«, ali pa »To ni feminizem, ampak mizandrija¹.« Seveda ni nenavadno, da se ocene uveljavljenih kritikov ne skladajo z ocenami gledalcev, sploh pri žanrskih filmih, vendar v tem primeru razkorak ni posledica nerazumevanja kompleksne tematike, temveč gre več kot očitno za bitko kulturne vojne. Če denimo na IMDb pregledamo, katere filme so poleg *Črnega božiča* ocenili najhujši med »kritiki« (in predvsem tisti, ki problematizirajo feministično sporočilo filma) ugotovimo, da je pri mnogih to edina ocena, pri nekaterih pa je del serije negativnih ocen filmov in nadaljevank, ki so jih ustvarile ženske oziroma imajo junakinje v glavnih vlogah (npr. **Batwoman** [Caroline Dries, 2019–], **Nevidni človek** [The Invisible Man, 2020, Leigh Whannell], **Čarlijevi angelčki** [Charlie's Angels, 2019, Elisabeth Banks], **Terminator: Temačna usoda** [Terminator: Dark Fate, 2019, Tim Miller]). To seveda ni naključje. April Wolfe razlaga: »To niso naključni posamezniki, temveč ljudje, ki delujejo organizirano, masovno, da dobijo tisto, kar želijo. Tega se zavedajo in zavedajo se, da bodo korporacije in studii kapitulirali pred njihovimi zahtevami zgolj zato, ker so tako glasni. To lahko primerjam z zelo majhnim odstotkom ljudi tukaj, v ZDA, ki nočejo nositi mask za zaščito pred koronavirusom. Dobro so organizirani, ker to počnejo že daljši čas, tako da so glasni in nadležni – in da, pretežno so belci in moški. V ZDA pa imamo dolgo zgodovino tega, da bolj resno jemljemo zahteve takih ljudi.«

To še potrjuje odziv Blumhousa ob izidu *Črnega božiča* na videu, ki ga je pospremila sporočilo za medije, v katerem so zapisali, da režiserka Sophia Takal ni načrtovala filma, ki bi bil sovražen do moških. April Wolfe se ob spominu na to prične glasno smejeti: »O moj bog, pri trženju tega filma je

bilo toliko napak, pogosto me je bilo malo sram. Seveda je to sporočilo napisal moški in moram reči, da je bila to ena večjih žalitev, ki sem jih prejela za svoje delo.«

Feminizem, rasizem in genocid

Da je IMDb postal eno ključnih bojišč kulturne vojne pri filmih, je prvič prišlo na dan pri filmu **The Promise** (2016, Terry George), ki je postavljen v čas armenskega genocida. Čeprav ima trenutno dokaj povprečno oceno 6,4, so skoraj vse ocene 10 ali pa 1, vmes ni praktično nič. Na Twitterju in straneh, kot je Reddit, je seveda še huje. Ali to pomeni, da so družbeni mediji sploh lahko dober forum za diskusijo o filmih, ali pa je filmu z nekaj ostrine zdaj usojeno, da postane zgolj tarča v nepomembni bitki? April Wolfe se zamisli ob formulaciji odgovora; videti je, da je o tem že precej razmišljala: »Mislim, da je težava v tehnologiji, ker je že tako dolgo neregulirana, saj smo nanjo gledali kot na libertarno orodje, ki daje glas vsem, jih demokratizira. Težava pa je, da daje glas tudi takim, ki namenoma sabotirajo. Ena rešitev je portal Rotten Tomatoes, kjer gre na bolje, saj so se tega lotili veliko bolj resno. Gledalec tam namreč ne more oddati ocene, če ni kupil vstopnice za film (portal je v lasti prodajalca vstopnic Fandango, op.a.), kar je korenito spremenilo ocene. Družbeni mediji pa so ušli z vajeti, saj je zelo težko imeti iskrene pogovore brez odkrite moderacije, pri kateri bi nekdo razsodil, ali je argument podan v dobri ali pa v slabi veri. Ne vem, kako se tega lotiti; bomo videli, kako se bodo stvari razvile.«

V zadnjih letih poleg filmov z močnimi ali pa nevsakdanjimi junakinjami negativne burne odzive dobivajo tudi tisti, v katerih se v glavnih vlogah pojavljajo junaki drugih ras, še posebej je bil denimo na tnalu **Poslednji jedi** (Star Wars: The Last Jedi, 2018, Rian Johnson), kjer imamo oboje. Rasizem in mizoginija pogosto hodita z roko v roki, April Wolfe pa ocenjuje, da je razlog v novih paradigmah zgodbe in nastajajočih kulturnih spremembah. »Pri grozljivkah je popularen trop zadnjega dekleta in pri *Črnem božiču* smo ugotovili, da je težava v tem, da so oboževalci pripravljani sprejeti zgolj eno zadnje dekle – ni jim všeč, če jih več združi moči. Želijo si eno izjemno dekle, takšno, ki ima izredno moške značilnosti; tako se jim zdi, da se lažje identificirajo z njo. V *Črnem božiču* smo načrtno hotele preobraziti vlogo zadnjega dekleta v skupino žensk. To vidite tudi v *Pticah roparicah*, saj je očitno v kulturni podzavesti, da se to mora spremeniti. Čeprav sva s Cathy Yan ustvarjali precej drugačnega filma, so med njima vzporednice, ki kažejo na potrebo po družbeni spremembi.«

¹ Zanimivo, a povedno naključje, da je med spletnimi zadetki za ta termin v slovenščini na prvem mestu spletna stran Nova24TV. Očitno so osrednji spletni vir za to obliko sovraštva ... ki ne pesti nikogar. Je pa njihovo izpostavljanje tega termina zanimivo tudi v kontekstu zaključkov, ki jih ima April Wolfe glede tega, iz kakšnih ozadij izvirajo kritiki feminizma v *Črnem božiču* – posledično je mogoče sklepati, da ima ta novičarski portal ambicije v svoji publikki vzgojiti podobne akterje.

OSMI POTNIK (1979)



ČRNI BOŽIČ (2019)



PTICE ROPARICE (2019)

Zadnje dekle je trop grozljivk, specifično slasherjev, ki ga je identificirala Carol J. Clover v svoji prelomni knjigi *Men, Women and Chain Saws* iz leta 1992 in med drugim vključuje, da je ta junakinja fantovska po naravi in ima tudi fantovsko ime, denimo Ripley iz **Osmega potnika** (*Alien*, 1979, Ridley Scott) ali Sal iz **Teksaškega pokola z motoroko** (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, Tobe Hopper). V *Črnem božiču*

imajo fantovska imena in poteze skoraj vse junakinje (Riley, Kris, Marty in Jesse), kar je bila, kot razlaga April Wolfe, povsem zavestna odločitev in del igre s pričakovanji gledalcev: »Sophia je izbrala imena in nekatere značilnosti junakinj. Kmalu sem ugotovila, da je to idealno, saj nam je omogočilo, da lahko gledalcem damo lažen občutek udobja, ko mislijo, da vedo, kaj se bo zgodilo. Hkrati smo pri ustvarjanju filma

stremeli tudi k temu, da dekleta ne ustrezajo zgolj stalnicam in pričakovanjem žanra, temveč da so raznolika in pa realistična, kar nam je po mojem tudi uspelo.«

Drugi trop slasherjev je ta, da temnopolti junak običajno umre prvi, kar je v *Črnem božiču* znova postavljeno na glavo, kot ocenjuje Wolfe, je pa tudi pomemben razlog za nezadovoljstvo med »pravimi« oboževalci grozljivk. »Naša temnopolta Kris, ki je glasna, pove svoje mnenje in se bori za enakost, je tiste vrste lik, ki je v tipičnih grozljivkah, sploh v slasherjih, pogosto kaznovan za to, ampak mi smo se odločili, da jo bomo proslavili, saj je ona tista, ki na koncu reši dan. Mislim, da smo s tem filmom zadele toliko sprožilcev, da ga mnogi sploh še ne zmorejo oceniti; upam, da bodo čez nekaj let, ko se to razkadi, ljudje zmožni gledati ta film z odprtimi mislimi in dognati njegov namen.«

Kontroverznost žensk in problematični trendi

Spletne skupnosti, ki so zlivale žolč nad *Črnim božičem*, so zanimivo analizirane v predlanski knjigi Donne Zuckerberg *Not All Dead White Men*: pod drobnogled vzame aktiviste za t. i. pravice moških, ki skozi prirejene filozofske nauke trdijo, da razumejo ženske bolje, kot se razumejo same. Najbolj zagrizeni forumaši trdijo, da filmi, kot je *Črni božič*, sovražijo moške, še posebej belce, a med njimi se najdejo tudi taki, ki trdijo, da razumejo in spoštujejo ženske ter feminizem, medtem ko jih ta film ne. Podobno so seveda trdili že za *Čudežno žensko*, *Izganjalce duhov* (*Ghostbusters*, 2016, Paul Feig), *Ptice roparice* in celo *Pobesnelega Maxa: Cesto besa* (*Mad Max: Fury Road*, 2015, George Miller). Omemba tovrstnih kritik nasmeji April Wolfe, ki omeni, da je niso presenetile »zaradi moških, s katerimi sem hodila v preteklosti«, sicer pa je bila tarča šovinističnih očitkov že, ko je bila filmska kritičarka, tako da hitro prepozna, od kod izhajajo posamezni kritiki. »Kadar se kdo ni strinjal z mojo oceno – sploh pri filmih, kjer so imele ključne vloge ženske ali ljudje drugih ras – so bili to pogosto moški, ki so imeli isto retoriko, uporabljali iste besede, ki so jih našli na Redditu ali 4chanu, in po teh ključnih besedah lahko hitro ugotoviš, kdaj gre za lažne trditve, zavite v filozofijo. Tako da sem to pričakovala tudi pri tem filmu, nisem pa si predstavljala, da bo tako hudo.«

Predsodki proti režiserkam so na neki način dokaj nova pogruntavščina, saj je pred dvajsetimi leti izšel film *Ameriški psiho* (*American Psycho*, 2000), ki je temeljil na zelo kontroverzni literarni predlogi Breta Eastona Ellisa. Ko je studio odobril snemanje, so načrtno izbrali režiserko, Mary Harron, da bi bil film tako manj problematičen.

Nekoliko podoben pristop smo videli tudi pri **50 odtenkov sive** (*Fifty Shades of Grey*, 2015), vendar je bil rezultat manj navdušujoč in je bila pri nadaljevanjih režiserka Sam Taylor-Johnson hitro zamenjana z režiserjem Jamesom Foleyjem. April Wolfe sem povprašal, ali meni, da bi bil tak pristop mogoč tudi danes. »Ne vem, če bi delovalo, a gre tudi za to, da je *Ameriški psiho* zelo poseben primer zaradi zloglasnosti in kontroverznosti knjige. Mnoge feministke so ga kritizirale že pred začetkom snemanja; tudi ko je prišel v kino, je bil slabo sprejet, saj ga je redko kdo razumel. Meni je bil všeč, ampak potreboval je dobro desetletje, da je našel publiko. Vsekakor pa take odločitve pomenijo dodatno delo za režiserko, saj se mora ukvarjati še s podobo celega projekta.«

Ampak – bi bila pri potencialni predelavi *Ameriškega psiha* (ki trenutno ni v načrtu) ponovno izbrana ženska? April Wolfe meni, da nikakor ne, in ima za to tudi dober argument. »Poglejte si, kaj se je zgodilo z **Mačjim pokopališčem** (Pet Semetary). Prvi film iz leta 1989 je režirala Mary Lambert in je bil po mojem mnenju po krivem kritiziran, češ da to ni prava grozljivka. Ko se je studio lani odločil za novo različico filma – ki je slovel po tem, da je ena redkih grozljivk z režiserko za kamero – so projekt predali dvema moškima. Meni je bil pristop, ki ga je ubrala Mary Lambert, všeč; menim, da je izpostavila nekatera razmerja med liki na nepričakovan način. Tako je bil film poseben, medtem ko pri novi različici nisem opazila prav nič podobnega. Podobno je tudi dogajanje povezano z novo različico filma **Frankensteinova nevesta** (*Bride of Frankenstein*), kjer so vsi več let govorili, da bi se morebitne predelave morala nujno lotiti režiserka ali pa scenaristka, a je zdaj pod scenarijem podpisanih pet moških, posnel pa naj bi ga David Koepp. Preprosto ne razumem, zakaj bi želeli vzeti zgodbo, ki je tako globoko povezana s tem, kaj pomeni biti ženska, in jo predati moškimi, sploh po tem, ko so vsi več let govorili, da potrebuje žensko perspektivo.«

Pogovor zaključiva z najbolj izstopajočim dialogom iz *Črnega božiča*. Ko se junakinje znajdejo pod plazom kritik zaradi svoje pesmi o spolnem nadlegovanju študentov iz priljubljene bratovščine, Riley izjavi: »Nismo navdihnile ljudi, ampak smo jih razjezile!« April Wolfe se nasmehe, saj je to vprašanje očitno že pričakovala, in razloži: »Jasno sva se s Sophio zavedali, kaj delava, ko sva ustvarjali te like. To se zgodi vsakič, ko kaka ženska pove mnenje, ki izziva avtoriteto. Vse je bilo tako predvidljivo, da sva to kar vključili v scenarij. In ko se najdejo gledalci, ki bentijo, da sovražijo ta film, jih hočem vprašati, ali morda zato, ker jim pove, kako se bodo odzvali (smeh).«

OB STOLETNICI ROJSTVA SAULA BASSA (1920–1996)

PETER ŽARGI

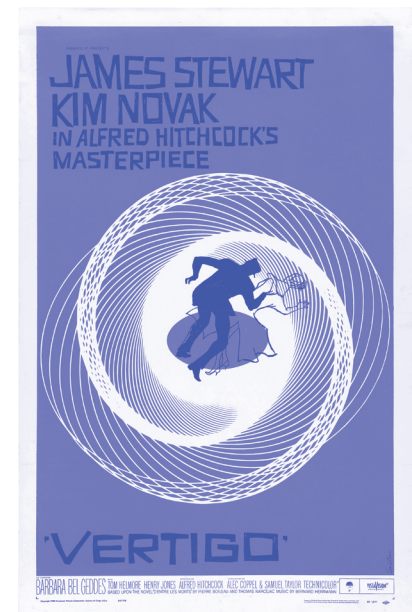
Ko je leta 1955 v ameriške kinematografe prišel **Človek z zlato roko** (The Man With the Golden Arm, Otto Preminger), drama o perspektivnem bobnarju, ki se bori z odvisnostjo, so navodila na kolutih zahtevala, da konooperaterji dvignejo zavese še pred uvodno špico. Kar se danes zdi znanstvena fantastika – zlasti ker so pred napisi nepogrešljive reklame – je bilo nekoč povsem običajno, saj nihče ni hotel zares gledati statičnega ozadja, diegetskega ali nediegetskega, čez katerega drsijo imena ustvarjalcev v izumetničeni kurzivi. Včasih je bilo to ozadje ustrezno atmosferično, na primer v **Asfaltni džungli** (The Asphalt Jungle, 1950, John Huston), po navadi pa je šlo le za generično asociacijo na prihajajočo vsebino, kot zemljevid Afrike pri Curtizovi **Casablanci** (1942).

Temu so se izognili le redki filmi, še posebej v Hollywoodu – Orson Welles je najjavno špico v **Državljanu Kanu** (Citizen Kane, 1941) preprosto izpustil, kar je začetku filma dalo toliko večji učinek, za najbolj domiselne pa so se izkazali B-filmi, predvsem grozljivke in kriminalke, kot zapiše Ben Radatz v eseju »They Came From Within«. Ti so se morali za svojo opaznost pogosto bolj truditi, saj se niso mogli zanašati



na zvezdniška imena in preverjene vsebine, obenem pa so predstavljali testni poligon za raznovrstne tehnike. Težko bi rekli da iz tega obdobja katerikoli film izstopa bolj kot **Stvor** (The Thing, 1951, Christian Nyby), čigar pretrgane naslovne črke, skozi katere seva svetloba, niso bile trideset let kasneje v reciklaži Johna Carpenterja videti nič manj grozeče.

A tudi **Stvor** imena ustvarjalcev prestavi na konec in večina filmov se še vedno ni znala povsem spoprijeti z



izzivom pravega, dinamičnega uvoda, ki bi presegel okornost zahtev nediegetske napovedi in vzporedno z napovedovalsko funkcijo postal estetsko in vsebinsko neločljiv del filma. **Človek z zlato roko** je bil tako eden prvih, če ne prvi uspešen poskus (seveda pa tudi rezultat postopnih sprememb v pristopu do filmskega uvoda); bele črte ki ob hektičnem orkestralnem jazzu Elmerja Bernsteina drsijo po črnem ozadju, skoraj motéče odstopajo od navpičnega oz. vodoravnega.



Kljub popolni izčiščenosti, z jasno, belo tipografijo brez serifov, to odstopanje črt nakazuje ton filma, ki se izjasni v zaključnem delu sekvence z naslovom in skrivenčeno silhueto roke. Slednja brez direktne reference vpelje – kot dojamemo kasneje – tematiko heroinske odvisnosti. Sekvenco je ustvaril Saul Bass, grafični oblikovalec, ki je v filmski svet vstopil preko filmskih plakatov, med drugim tudi za **Smrt trgovskega potnika** (Death of a Salesman, 1951, Laszlo Benedek), kjer je prvič vpeljal silhueto človeškega telesa in jo pozneje – poleg Človeka z zlato roko – bolj slavno ponovil v Hitchcockovi **Vrtoglavici** (Vertigo, 1958) in Premingerjevi **Anatomiji umora** (Anatomy of a Murder, 1959).

Uspehi Bassovih sekvenc so tako – pogosto v kombinaciji z glasbo – postali glasniki novega Hollywooda; Hollywooda, ki se je ob zatonu filmskih studiev postopoma začel umikati bolj

neodvisnim producentom in režiserjem. Ti so hoteli ne le večjo svobodo in nadzor pri svojih izdelkih, vključno s promocijo, temveč tudi odsev sodobnosti. Korporativna Amerika, katere videz je v marsičem zaznamoval prihod evropskih oblikovalcev in arhitektov v času pred, med in po 2. svetovni vojni, je favorizirala enostavne, jasne linije, osnovne geometrijske like ter takojšnjo prepoznavnost in neobremenjenost s tradicijo – te pa v oblikovanju in arhitekturi Amerika tako in tako ni imela prav veliko, kot je rad pripomnil Frank Lloyd Wright.

Tudi Bass se je delno učil na nočnih tečajih Györgyja Kepesa, sicer profesorja na čikaškem Inštitutu za umetnost, ki ga je ustanovil Kepesov rojak Laszlo Moholy-Nagy, eno največjih imen prvotnega Bauhauusa. Kot v knjigi o Bassu, *Anatomy of film design*, omeni Jan Christopher Horak, je Kepes zagovarjal gibanje, ki ni bilo vezano na omejeno

perspektivo bežišča na horizontu, temveč je nudilo linearen pogled, ki odpira prostor v vse smeri ali celo v več perspektivah, daleč stran od »optičnih dejstev«. Bassov svež, filmsko neobremenjen pogled je v kombinaciji z obvladovanjem avantgardnih evropskih pristopov ter s pomočjo odličnih sodelavcev postopno vpeljal v *mainstream* filme nov način razmišljanja, ki pa jih je vedno previdni Hollywood sprva le počasi sprejemal. Če pomislimo, da so od plakata za *Smrt trgovskega potnika* do *Človeka z zlato roko* minila štiri leta, je očitno Hollywood želel tudi finančno potrdilo o smiselnosti takšnega preloma v estetiki.

Šok je moral biti precejšen; ob prehajanju kompulzivnih črt **Psiha** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) iz reda v kaos, računalniško generiranih grafih *Vrtoglavice* in spačenih, fantastičnih detajlih moškega obraza v filmu **Vnovič rojeni** (Seconds, 1966,



John Frankenheimer) je težko verjeti, da so občinstva še nekaj let poprej zrla v nepremična ozadja z nacentriranim, pregostim besedilom, ob glasbi, ki se je trudila v nekaj minutah zadovoljiti vsak tip gledalca ter parafrazirati vsak milimeter dramskega trikotnika. Uvodna špica je z Bassom postala intimnejši del filma, umestila ga je v širšo kulturno izkušnjo tedanje Amerike. Filmski napisi so se osvobodili, obenem pa s svojo novo avtonomijo poudarjali širino filmskega platna. Sočasno z Bassovimi sekvencami se je tudi filmska glasba začela zavedati modernosti in vpeljevati popkulturo – delno sicer pod pritiskom tistih, ki so pragmatično videli ekonomski potencial presečišča kinodvoran in glasbenih lestvic, čemur je naposled podlegel tudi Hitchcock. Predvsem pa se je glasba, tako kot oblikovanje, zavedla, da ni zgolj reprezentacija filmskega dogajanja, temveč lahko

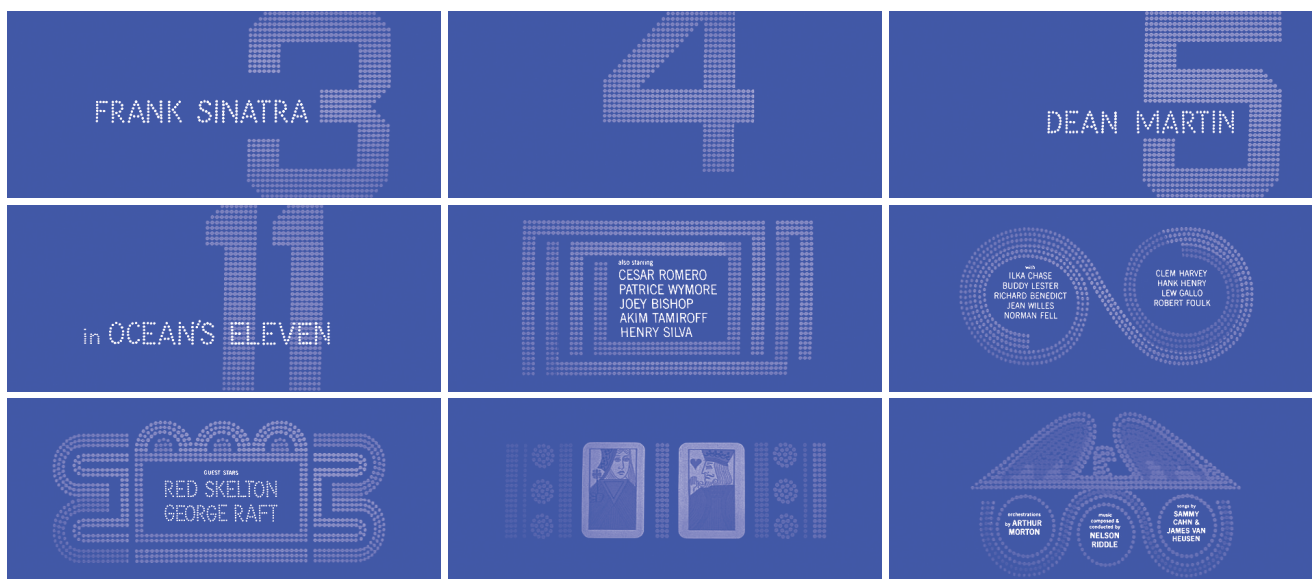
popelje gledalca v druge dimenzije videnege oz. nevidenege.

V 50. in v 60. letih je bassovska sekvenca tako postala obvezen del filmskega repertoarja. Sčasoma je filmska špica prešla iz čistega grafičnega oblikovanja in animacije v kombinacijo igranih sekvenc oz. fotografij in grafike, s podobnimi principi gibanja, kot jih je vpeljeval Bass. S to tehniko je bil Bassov najznamenitejši naslednik nekdanji Marvelov risar Pablo Ferro z **Bullitom** (1968, Peter Yates) in **Afero Thomasa Crowna** (The Thomas Crown Affair, 1968, Norman Jewison). Na tej točki, za piše Horak, pa je začelo počasi že (neizbežno) prihajati do nasičenosti s poskusi sodobnosti za vsako ceno – v recenzijah so filmom pogosto očitali, da je njihov najboljši del ravno Bassova sekvenca, kar bi lahko zagotovo trdili za **Sever-severozahod** (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock), pa tudi za omenjena

Ferrova filma, kjer uvodni sekvenci na-povesta nekaj neprimerno bolj privlačnega od vsega, kar sledi.

Pauline Kael je v kritiki zapisala, da »ameriški filmi danes pogosto pridejo v paketu z iskrivo, abstraktno in vpadljivo špico« švicarskega videza, ki »... nima skoraj nič skupnega s stilom ali razpoloženjem filma, temveč poskrbi le za bolj moderen vtis (kako bi lahko kdo film označil za smeti, če pa je videti kot njegova lastna, draga dnevna soba?)«.

Bass je namreč, skupaj z ženo Elaine ter uslužbenci v Saul Bass and Associates, preoblikoval ali zasnoval tudi logotipe nekaterih največjih svetovnih podjetij, kot so Alpha Bell, Pan Am, AT&T, Minolta, Kleenex in Warner Corporation, ter poleg Toma Geismarja, Ivana Chermayeffa in Paula Randa zacementiral modernizem v ameriško grafično oblikovanje. Vplival je tudi na miselnost trženja filmov: bolj neodvisna



produkcija je pomenila, da so producenti lahko vzeli trženje v svoje roke. Preminger glede *Človeka z zlato roko* ni le dajal navodil kinooperaterjem: pod Bassovim minimalističnim vplivom so plakati vsebovali le Bassovo risbo skričene roke, brez omembe igralcev ali režiserja. Znova nepredstavljivo – konec koncev je v filmu Frank Sinatra le zaradi gledanosti, potem pa ga ni niti na plakatu. Tovrstni pristopi k promociji filma verjetno predstavljajo skoraj tolikšen del Bassove zapuščine kot samo oblikovanje.

Konec šestdesetih pa sta se Saul in Elaine umaknila od filmskih špic zaradi lastne filmske produkcije, ki je kmalu obrodila z oskarjem nagrajeni kratki film *Zakaj človek ustvarja?* (Why man creates, 1968), igrivi, pol-dokumentaristični spoj animacije, igranega in arhivskega. A Bassov celovečerec, kompleksni znanstvenofantastični ekohorror *Faza IV* (Phase IV, 1974), v času izida ni bil najbolje sprejet, zato je Bassa finančno omejil le še na kratkometražo, v kateri se je zanimivo obračal čedalje bolj stran od tistega, kar je Pauline Kael

oklicala za švicarski videz. Oziral se je vse bolj k organskemu, kar je očitno predvsem v dokumentarcu o sončni energiji *Solarni film* (The Solar Film, 1980) ter ekranizaciji znanstvenofantastične kratke zgodbe Raya Bradburyja, *Iskanje* (Quest, 1984). Konec osemdesetih sta se z Elaine vrnila k filmskim sekvencam; to zadnje obdobje Bassovega življenja je zaznamovalo predvsem sodelovanje z Martinom Scorsesejem pri filmih *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990), *Rt Strahu* (Cape Fear, 1991), *Čas nedolžnosti* (The Age of Innocence, 1993) in *Kazino* (Casino, 1995), kjer pa bi po desetletjih lahko spet rekli, da so bile uvodne špice boljše od filma.

Danes se sekvence v stilu Saula Bassa v filmih pojavljajo predvsem kot poklon; še posebej simbolično mesto tu zaseda uvodna animacija *Oglaševalcev* (Mad Men, 2007–2015, Matthew Weiner), ki opisuje ravno tisto kreativno in obenem korporacijsko okolje, v katerem je deloval Bass. A njegova zapuščina je sega veliko dlje od filmskih špic, ki služijo še čemu

drugemu kot krmljenju s pokovko – po njegovih lastnih besedah. V film je vnesel izčiščeno modernistično estetiko, občasno bolj filmsko od filma samega, ki je v kasnejših desetletjih le redko izginila, v različnih permutacijah – manj in bolj dobrodošlih – pa je zastopana tudi danes. Filmski uvodi so preko Bassa začeli nagovarjati občinstvo na način reklame: posredno. Imel je tudi srečo, da je izhajal iz okolja, v katerem je bila sodobnost nuja, četudi pogosto le iz ekonomskega vidika, ki se ga Bass nikoli ni branil. Kot oglaševalec je pustil pečat z miselnostjo, ki je pospremila film iz varnosti studijskega renomeja v ustvarjanje nove identitete z vsakim novim projektom. Film je, kot vsak namig sodobnosti, zgrabil tudi Bassov pristop, tako do estetike kot do promocije, in ga dobro prežvečil. Njegov cilj je bil kopico motečih sporočil, namenjenih različnim občinstvom, zamenjati z enim, jasnim sporočilom, namenjenim vsem. Danes je nedvomno bolj pogosto eno sporočilo, namenjeno enemu tipu publike, a Bassov duh nikoli ni daleč.



16. mednarodni
filmski festival

KINO

OTOK

IZOLA 26-30 08 2020

OTOK
KINO

ISOLA CINEMA

prej in potem tudi drugje
po Sloveniji in na spletu
www.isolacinema.org

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

»Medena dežela s svojo zastavitvijo in izpeljavo prestopi meje dokumentarnega žanra, saj ne ostane pri obravnavi ene specifične teme. Čeprav je vprašanje ekologije v središču, se širi na vso črto človekovega odnosa do sveta: k vprašanju osebnega življenjskega poslanstva, odnosa s soljudmi, starši, z otroki, drugimi bitji, s pokrajino. Je film, ki govori o samoti ter obenem vpetosti človeka v okolje, o kozmični družabnosti.«

Muanis Sinanović, **Dokumentaristična kritika v času konca**, str. 10