UVODNIK	**Ana Šturm** | Streznitveni teden na *Kurji Polti*	02
ČASOVNI STROJ	**Darko Štrajn** | Lili Marleen	05
	Žiga Brdnik | »Saj je samo pesem«	07
	Valerie Wolf Gang | »Ko bo svet temo pregnal«	10
KOMENTAR	**Nejc Pohar** | Oskarji 2022: Težave v raju	15
PRITISK DALJINCA	**Jaša Lorenčič** | V imenu nadaljevanj/k	19
INTERVJU	**Marina Gumzi** | Isabelle Fauvel	21
FOKUS: 24. FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA	**Muanis Sinanović** | Intervju s Srđanom Kovačevićem	26
	Anja Banko, Nejc Pohar | Motrenje lastnega odseva	30
	Žiga Brdnik | Univerzalna parabola o človečnosti	38
	Jernej Trebežnik | Hitra skica prihodnosti	40
	Muanis Sinanović | Tiha voda pesmi poje, glasna bregove dere	42
TEMA: SEKSUALNO ŽIVLJENJE FILMA	**Ivana Novak** | Ni čas za seks: O seksualni krizi v filmu	45
	Aljoša Harlamov | Ali superjunaki superseksajo?: Od manka seksa in nežne erotike do zlorabe supermoči in seksa nadljudi v superjunaškem žanru	50
	Natalija Majsova | Lutka, robotka, operacijski sistem: Tehnološki parametri moških fantazij o popolni ženski	55
	Tina Poglajen | Spolno nasilje na filmu in TV v dobi #jaztudi	60
	Robert Kuret | *High*, ki se ne poleže	63
KRITIKA	**Veronika Zakonjšek** | *Kupe št. 6*	68
	Kristian B. Kavčič | *Atlas ptic*	69
	Igor Harb | *Beg*	70
FESTIVALI	**Simon Popek** | *Berlinale*	72
	Veronika Zakonjšek | *Luxor*	75
	Petra Meterc | *ZagrebDox*	78
	Anja Naglič | *Diagonala*	80
FILM V GALERIJI	**Simona Jerala** | Ženski taxi se vrača	83
POVEČAVA	**Anja Banko** | Abstraktni realizem v ženskem pogledu – Márta Mészáros	85
SLOVAR CINEASTOV	**Robert Kuret** | Ema Kugler v realnem kontekstu	89

Ana Šturm

STREZNITVENI TEDEN NA *KURJI POLTI*

SLAB DAN V BLACK ROCKU | 1955

Vzdušje v predvolilnem tednu je imelo – še posebej za gledalce in gledalke *Festivala žanrskega filma Kurja Polt* – prav posebno teksturo. Gosto, lepljivo in zadušljivo, kot zrak sredi južnoameriške džungle, v kateri se v filmu **Plačilo za strah** (Sorcerer, 1977, William Friedkin) s tovornjaki, natovorjenimi s smrtonosnim nitroglicerinom, zataknejo štirje tujci na begu pred zakonom. Pa tudi vznemirljivo, uporno in bojevito, kot protagonistke filma **Daj, mucka, ubij, ubij!** (Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965, Russ Meyer), ki v tej ikonični satiri zadajo smrtonosni udarec mizoginiji.

Kakor v dveh prispevkih v tokratnem *Ekranu* (»Oskarji 2022: Težave v raju« in »Motrenje lastnega odseva«) poudarja Nejc Pohar, živimo v času, ko sta »fikcija in fakcija – umetnost in življenje – tako sprijeti, zlepljeni, da ju mestoma ne moremo več ločiti«. In nikjer to ni bilo tako zelo očitno kot prav na letošnji *Kurji Polti*. Filmi, ki smo jih gledali, so nas iz preteklosti nagovorili na način, da smo se akutno zavedli naše sedanjosti. Občutek tesnobe je bil še posebej izrazit ob odprtju in zaključku festivala.

Kurja Polt, ki se, kot pravijo organizatorji, »rada loteva filmske arheologije«, je za letošnjo 9. edicijo iz od boga pozabljenih mest, zapuščenih in propadajočih rančev, morečih kolib in domnevno izgubljenih filmskih kolutov, iz senc na sonce oziroma pod luč filmskega projektorja privlekla najbolj mračne plati človeške narave in eksistence. Sami sebe in naše številne zablode smo si v temi kinodvorane lahko ogledali pri ledeno ostri svetlobi belega dne. Ni se bilo več kam skriti.

V predvolilni klasiki – kot bo vsaj meni znana od letošnje uvodne projekcije naprej – **Slab dan v Black Rocku** (Bad Day at Black Rock, 1955, John Sturges) se v zakotnem mestu sredi arizonske puščave leta 1945 prvič po štirih letih ustavi vlak. Iz njega izstopi uglajen, enoroki moški po imenu John J. MacReedy (izjemni Spencer Tracy). Nič hudega sluteči tujec v Black Rocku povzroči pravo epidemijo strahu, nezaupanja in sovraštva. Film zelo točno, z vsakim preudarno odmerjenim gibom, premišljeno izrečenim stavkom in brezkompromisnim pogledom razgalja družbo predsodkov, ksenofobije, rasizma, toksične moškosti in kolektivne krivde.

Zdelo se mi je, da so se potne kapljice na skrbno obritem obrazu Johna J. MacReedya, ki na vroč dan v zatohlem mestu poskuša najti nekaj informacij o izginulem očetu mrtvega vojnega tovariša, med projekcijo prezrcalile tudi na moj obraz. Namreč: bolj ko so liki v Black Rocku do vselej prijaznega in stoičnega MacReedyja postajali naduti, nasilni, nesramni in primitivni, bolj se je krepilo zavedanje, da prav tako nevzdržno enoumje, nazadnjaštvo in samodrštvo zadnji dve leti lahko gledamo, beremo in poslušamo v (skoraj) vseh naših osrednjih medijih oziroma ga, pod to (zdaj že bivšo) vlado, živimo iz dneva v dan.

V nedeljo, na zadnji dan festivala, so potekale volitve. Medtem ko so volilne komisije preštevale glasove, velika večina Slovencev pa na nekaj minut osveževala svoje mobilne in računalniške zaslone, je 44 cinefilov sedelo v dvorani Silvana Furlana in pri delu v majhnem teksaškem mestu opazovalo nemočnega šerifa Calderja (Marlon Brando). Zaključni film *Kurje Polti*, **Pregon brez usmiljenja** (The Chase, 1966, Arthur Penn), je skoraj neprebavljivo temačna parabola, ki jo napaja nenasitna sla po moči in maščevanju, ali kot je zapisal Robin Wood v knjigi o Arthurju Pennu, »ena najbolj popolnih, vseobsegajočih upodobitev zloma ideološke samozavesti, ki zaznamuje ameriško kulturo […]«. V filmu izprijeno, vsega naveličano ter od alkohola in moči omamljeno malomeščanstvo zakon vzame v svoje roke. Zgodi se vsesplošni pregon in destrukcija vsega drugačnega (tako kot recimo pri nas oddaje *Studio City*). Tem ljudem je povsem vseeno, kam njihovo obnašanje vodi, popolno zadovoljstvo najdejo le v vsesplošnem uničenju. Iz dvorane sem prišla s kurjo poltjo po vsem telesu. In hitro osvežila zaslon svojega telefona.

Kurja Polt, hvala za streznitveni udarec po glavi, za plodno intervencijo v realno(st), za potres in razpoke v prostoru in času, za dolbenje kino-votline mišljenja. Hvala za zabaviščni park, jezo in družbeno angažirano nadrealistično grozo. Hvala za zmaje, sle iz senc, nore bogove in ples s hudičem. Hvala za filmska nebesa. Dva krat dva palca gor! Hvala tudi vsem, ki ste volili. Hvala predvsem zato, da imamo lahko spet upanje. Upanje, da imajo stvari, ki jih počnemo – v politiki in umetnosti – lahko dejanske učinke. Da nas lahko premikajo. Da nismo več v limbu, v leru, v prostem teku. Da nismo več mesto, v katerem se vlak nikoli ne ustavi. Sveta, kakršen je (bil), nikoli moremo ohraniti, ampak ga moramo vedno znova šele narediti. Tako kot Phil Tippett, ki je, kot je slikovito zapisal Rupert Bottenberg, »z golimi rokami ustvaril blazen univerzum in mu vdahnil življenje«.

LILI MARLEEN | 1981

Darko Štrajn

LILI MARLEEN

Fassbinder je v zvezi s filmsko upodobitvijo konteksta šlagerja »Lili Marleen« pripomnil, da ga je pri izdelavi filma obsedal problem ene od razsežnosti nacizma: namreč problem fascinacije. Gre torej za tisti element nacističnega gospostva, ki ga različnim enostranskim tako meščanskim kot nekaterim marksističnim tematizacijam fašizma ni lahko ugledati, še manj pripoznati, saj te tematizacije temeljijo bodisi na poenostavljenem pojmu totalitarizma ali na »ekonomistični« tezi o fašizmu kot »agenturi monopolnega kapitala«.[1] Iz izhodišč obeh interpretacij, ki sta dolgo prevladovali in bili zadostni, kajpak ni mogoče po eni strani pojasniti »prostovoljnega« podrejanja množic grobemu fašističnemu gospostvu in ne po drugi razpoznati produktivne potence fašistične strukture v polju masovne kulture.

Fassbinderjev film se pridružuje tistemu trendu v teoriji, ki je opravil s predstavo o fašizmu: ta naj bi se po demonski logiki ali po nesrečnem steku okoliščin pač pripetil in naj bi bil z zmago zavezniških sil v 2. svetovni vojni enkrat za vselej premagan. Temu trendu se Fassbinder torej pridružuje na področju »posebne označevalne prakse« (tradicionalistično bi rekli: na področju umetnosti), na področju produkcije, ki je subsumirana v pogon množične kulture, pogon torej, ki je v času nemškega nacizma izvrstno in še zdaleč ne neuspešno deloval, saj je prav tu mesto učinka fascinacije kot učinka množičnosti, ki prek različnih mehanizmov kolektivne identifikacije individuov v množici omogoča sprejemanje »iracionalne« ideologije.

Fassbinder se učinku fascinacije, ki ga torej izloča fašistična množična kultura, približa predvsem z drugega konca; ne poskuša, da bi neposredno »razkrival iracionalnost fašizma« (npr. kot številni povojni dokumentarci, ki so se izčrpavali v prozornih montažnih prijemih), marveč postavi v prvi plan predvsem »ozadje« produkcije množične kulture. S tem pa se ujema tudi umetniška forma **Lili Marleen**, ki po eni strani – formalno seveda – spominja na hollywoodski žanr »behind-the-scene« biografij različnih zvezd »show-businessa«, po drugi strani pa se ujema s tistim filmskim žanrom – namreč melodramo –, ki je dosegel svoje vrhunce prav v času konsolidacije fašizma. Pri tem ne smemo pozabiti, da je bila v nemški filmski produkciji tega časa melodrama nadvse protežiran žanr prav po zaslugi Goebbelsa, ki se je močno zanimal za film. Pri vsem tem, o čemer smo doslej govorili, gre za določitev nekaterih splošnih motivov, ki so zelo verjetno situirali temo filma in ki so implicirani v specifičnostih tako fascinantnega filmskega produkta, kakršen je film **Lili Marleen**. Film se seveda opira na historična dejstva, vendar pa to ne pomeni, da gre za kakršnokoli veristično ali realistično rekonstrukcijo, prav nasprotno: gre za uspel poskus, kako ujeti fantazmatski moment kot konstituens subjekta, torej tisti moment, prek katerega se fašizmu med drugim posreči ideološka interpelacija.

Fassbinderju se pri tem posreči pokazati, da se samemu fašizmu ta »instrument« interpelacije izmika v svojem presežku, da je torej nacistični red v svoji kulturni politiki – »Kultur-politik« – prisiljen dopustiti, da vanj vdre tudi nekaj takega, kot je nostalgija pesmice o Lili Marleen, nostalgija, ki ne sodi k liku nemškega vojaka in ki nikakor ne vsebuje zavezujočega patriotskega mobilizatorskega elementa. Iz tega pa je tudi mogoče pojasniti, da je prav Nemčija prispevala največji »internacionalni šlager« 2. svetovne vojne, torej himno zatrtega pasivnega odpora proti sami vojni med širokimi sloji vsega vojaštva. Toda kaj ima s tem učinkom sam subjekt, ki izžareva fascinacijo (kar

1 Kako gre pri tem v izgubo skoraj vse, kar je bistveno že na ravni pojasnjevanja historičnih tal fašizma (da ne govorimo o problemu teoretske razgrnitve mehanizmov samega funkcioniranja fašističnega totalitarizma), je dokumentirano prikazal M. Dolar v svoji knjižici ***Struktura fašističnega gospodarstva***, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana, 1982.

Fassbinder tako s tem filmom stori veliko več kot tisti filmi, ki prikazujejo »grozote fašizma«, saj s tem, da pokaže njegovo fascinacijsko razsežnost, opredeli tisto polje »nedolžne« fantazmatske subjektivne sfere, ki je dana kot »večni« pogoj njegovega uspeha, kot aktualna potenca »nadaljevanja fašizma z drugimi sredstvi«.

seveda pogojuje predvsem radijski medij)? Film na to vprašanje dokaj jasno odgovarja: pevka, ki jo pesmica dvigne na raven idola množic, je pač samo ženska – individuum, kamor se zgodovina vpisuje v formi nesrečne usode. Zgodovina je torej za pevko le nerazumljivo dogajanje in ga sploh nima za vzrok intrig, ki se vzpostavijo kot ovira med njeno željo in objektom želje.

Fassbinder sicer resda uporabi melodramsko formulo, vendar pa je ne izpelje v celoti; uporabi jo le kot izhodišče za, denimo, dramaturgijo, za vzpostavitev razmerja napetosti med subjektivno željo (in pripadajočim fantazmatskim »dodatkom«) in historičnim kontekstom, ki je okvir zgrešenega srečanja. Toda v nasprotju s »klasično« filmsko melodramo se **Lili Marleen** ne konča tako, da je subjekt poplačan za dolgo odlagano izpolnitev želje in kljubovanje usodi. Ves ta preplet usod (pri čemer je treba razumeti ta termin v strogo melodramskem smislu, saj je prav »usoda« tisti »medij«, prek katerega razredno oz. socialno učinkuje na – v osnovi – seksualno) je filmsko dan v »holografskih« kadrih.[2] To pomeni, da posamezni akterji nikoli ne nastopajo zgolj enoznačno, ampak v razsrediščenosti, ki je sestavljena tako iz dialoga, scene in barvnih tonov kot razporejanja svetlobe in sence itn. Vse to sugerira v vsakem trenutku kompleksne situacije, ki so tudi igralsko izvrstno reflektirane, v vsakem primeru pa ob vsej razvidnosti pomenov, bodisi metaforično nakazanih bodisi neposredno »izrecnih«, ostajajo pomensko odprte in kar naprej zahtevajo od gledalca, da si iz poznejših kadrov pojasnjuje prejšnje. Pri tem ne gre za navaden filmski postopek produkcije pomena, saj prav tako generirana determinacija subjektivnega tvori prisotnost zgodovine – tistega naknadnega in samo v naknadnosti vidnega, ki je daleč prek meja inter-subjektivnega prav nad-subjektivno ali še natančneje: glede na subjekta strukturirajoče. In če je to historično fašizem, je v tem filmskem vseku v njegovo polje razdelano njegovo delovanje, ki poteka tudi kot reševanje subjektivne usode.

Fassbinder pri tem še polemizira s tisto lamentacijo nad židovstvom, ki se izčrpa v prikazovanju holokavsta, saj tematizira tudi samo pozicijo židovstva kot žrtve nacizma, pri čemer pa ne gre za nikakršen antisemitski impulz (kar so filmu nekateri krogi kritikov tudi celo očitali), ampak prej za postavitev židovskega in »arijskega« momenta na isto raven v polju subjektivnega, kjer se pokaže, da je račun, plačan zgodovini, obojestranska izguba.

Fassbinder tako s tem filmom stori veliko več kot tisti filmi, ki prikazujejo »grozote fašizma«, saj s tem, da pokaže njegovo fascinacijsko razsežnost, opredeli tisto polje »nedolžne« fantazmatske subjektivne sfere, ki je dana kot »večni« pogoj njegovega uspeha, kot aktualna potenca »nadaljevanja fašizma z drugimi sredstvi«.

2 V nekoliko bolj zgoščeni obliki sem o **Lili Marleen** že pisal v letošnjem letniku *Ekrana* št. 1/2, str. 56–57, kjer gre tudi za vprašanje mesta tega filma v Fassbinderjevi »ženski trilogiji« in v celotnem njegovem opusu, kolikor mi ga je pač bilo dano videti v domnevno dovolj reprezentativni izbiri filmov. V tem zapisu je tudi tematizirana različnost cinematičnih postopkov v različnih Fassbinderjevih filmih predvsem glede na variiranje melodramske formule.

Prispevek Darka Štrajna o filmu **LILI MARLEEN** (Rainer Werner Fassbinder, 1981) je bil prvotno objavljen v reviji *Ekran*, letnik 1982, št. 7/8, str. 46–47

Žiga Brdnik

»Saj je samo pesem«

LILI MARLEEN | 1981

S temi naslovnimi besedami se pevka Willie, protagonistka filma **Lili Marleen** (1981, Rainer Werner Fassbinder), ki je po istoimenski pesmi dobil naslov, večkrat začudi, zakaj se na njej tako lomijo kopja. Pesem – ki je v času največje morije v zgodovini človeštva presegla delitve, saj je odmevala tako iz zavezniških zvočnikov kot iz zvočnikov sil osi in segla v srca vojakov na vseh straneh front – je kakopak metafora nečesa večjega, večnega. Gre za igro ljubezni (erosa) in smrti (tanatosa), ki je nobena sila – niti svetovna vojna – ne more pretehtati zgolj v en ekstrem. »Lili Marleen« se je dotaknila nečesa globljega, občečloveškega, čemur poleg neverjetne priljubljenosti verjetno lahko pripišemo številne priredbe v drugih jezikih, tudi slovenskem. Takšno pesem si lahko vsak interpretira po svoje in si jo s tem začasno tudi prilasti: pevka kot pot do preživetja in slave, nacisti kot izraz pristne arijske kulture, zavezniki kot orodje kontrapropagande, vojaki kot dobrodošel oddih od vojnih grozot …

Izvirnik Hansa Leipa iz leta 1915

Aus dem stillen Raume
Aus der Erde Grund
Hebt mich wie im Traume dein verliebter Mund
Wenn sich die späten Nebel drehn
Werd' ich bei der Laterne stehn
Wie einst Lili Marleen

Nedobesedni prevod Vlada Kreslina z albuma *Spominčice*, izdanega leta 1992

V vetru nad grobovi, ki hlipa za vse nas,
sliši se kot v sanjah tvoj ljubeči glas.
In ko bo svet meglo pregnal,
bom spet tam pod laterno stal,
s teboj, Lili Marlen

Z bogatostjo interpretacij ter hkratno neujemljivostjo je tovrstna popevka izjemen prevodnik človečnosti, tako zelo nabit s pomeni in občutenji, da ga je mogoče zajeti le pretirano. Zato ne čudi, da je režiser in soscenarist **Lili Marleen**, Rainer Werner Fassbinder, filmski jezik konstruiral po zgledu melodrame: s hipnimi zumiranji v velike plane, čustvenimi izbruhi in hitrimi rezi, z družinskimi intrigami, romantičnimi zapleti, poudarjeno osvetljavo in nabuhlo scenografijo ter kostumografijo, ki mejijo na kič. Je to, da tako resno temo obravnava melodramatično, herezija ali banalizacija? Kot ugotavlja Darko Štrajn v kritiki izpred štiridesetih let (ki jo lahko preberete na predhodnih straneh), Fassbinder melodramske formule – ki je bila izjemno priljubljen nacistični žanr, tudi pri samem Goebbelsu – ne izpelje v celoti, ampak jo uporabi kot izhodišče za vzpostavitev razmerja napetosti med subjektivno željo in historičnim kontekstom. In s tem, bi lahko dodali, med erosom in tanatosom.

Nesrečna ljubezen med Judom Robertom Mendelssonom (Giancarlo Giannini) in Nemko Willie Bunnenberg (Hanna Schygulla) temelji na biografskih podrobnostih iz življenja dejanske izvajalke pesmi »Lili Marleen« Lale Andersen: vse svoje življenje je prijateljevala s skladateljem in glasbenikom Rolfom Libermannom ter drugimi judovskimi umetniki v Zürichu in dejansko iz obupa, ker z njimi ni mogla ohranjati stika, medtem ko je bila zvezda nacistične Nemčije, skušala storiti samomor. Biografski elementi se na tej točki začenjajo mešati z avtobiografskimi, saj se material v rokah Nemca, ki se je rodil le tri tedne po nemški kapitulaciji, in to na Bavarskem, v rojstnem kraju nacizma, pretvori v edinstveno študijo človeka in njegovih preživetvenih vzgibov v travmatičnih časih vojne.

Kako Fassbinder, ki je le leto po nastanku filma tudi sam tragično umrl zaradi predoziranja, sebe vidi v tej razčlenitvi vedno vračajoče se zgodovine skozi popularno kulturo, nam prikaže skozi epizodično vlogo, ki si jo v **Lili Marleen** nameni. V filmu se pojavi kot vodja podtalnega upora nacistični oblasti, Günther Weissenborn (priimek bi lahko prevedli kot »rojena sirota«), ki z gestapovskim usnjenim jopičem in sončnimi očali sredi noči – kot prototipna karikatura vse preveč resnega Morfeja iz **Matrice** (Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski) – deluje kot klišejski skrivnostnež iz ozadja. V njem lahko uvidimo položaj filmarja, za katerega »je že srečanje« z Willie, poosebitvijo medvojne popkulture »izjemno tveganje«. Da kljub vsej samoironičnosti verjame v potencial umetnosti, ga znova uči zgodovina, saj je Willie/Lale zaupana naloga razkrivanja vojnih zločinov na Poljskem. Umetnost, ki se jo lahko instrumentalizira, potlači, zbanalizira skozi spektakel nasilja in nacionalistične fascinacije nad močjo, skriva potencial, da vedno znova najde razpoko, skozi katero subvertira to oholo, frigidno početje.

Fassbinderjeva študija je danes v času ponovnega vzpona desnih populizmov veliko bolj aktualna kot marsikatera druga, ki nacizem obravnava zgolj kot zgodovinsko epizodo. V tem je bistvena na videz zgolj navržena satirična obravnava razlike v okusih med Hitlerjem in Goebbelsom, tema osrednjima »demonoma« nacistične Nemčije, ki sta »od nekdaj marala drugačne ženske in umetnost«. Hitler je bil sam vojak v prvi svetovni vojni in je gotovo lahko začutil pesem, ki jo je prav takrat napisal Hans Leip – istočasno s kasnejšim firerjem je služil vojaščino v nemški vojski. Lik velikega vodje se tukaj celo približa počlovečenju, a že v naslednji sekvenci, ko Willie vstopi k njemu v pisarno, ju ironično obsije zaslepljujoča – božanska? – bela svetloba. Goebbels pesmi razumljivo ni maral, saj je s svojo subverzivno, neoprijemljivo platjo zbanalizirala vojaško službo na raven nebodigatreba dolžnosti, ki povzroča neizmerno hrepenenje po minuli ljubezni. Današnja propaganda desnih populistov, prepredena s popularno kulturo filmov, glasbe, memov, se postavlja prav na osišče med tema dvema pogledoma: fascinacijo in instrumentalizacijo.

Fassbinder pa je daljnosežen tudi v tem, da se ne obregne le ob nacizem in Nemce, ampak tudi ob predsodke in hierarhije, ki vladajo v sami židovski visoki družbi, prav tako zanikujoči življenjsko silo erosa. S tem je že ob izidu razburil nekatere kritike in morda je prav zato film v režiserjevem opusu nekako pozabljen, saj je še v današnji nemški družbi praktično nemogoče voditi kritično debato na to temo. Danes bi **Lili Marleen**, verjetno še bolj kot takrat, veljala za najmanj politično nekorekten film, tako zaradi melodramatizacije temačne epizode nemške zgodovine kot izstopa iz zapovedane forme zgodovinjenja, v kateri lahko nastopajo le žrtve in rablji. Da je Hitler lahko človek, ki so mu všeč blondinke in »rahlo morbidne« popevke, se v to zgodbo ne vklaplja, a prav o tem govori banalnost zla: da industrije smrti niso vodile pošasti, ampak čisto navadni ljudje iz mesa in krvi; in da so takšni tako na strani »žrtev« kot tudi »rabljev«. To je dejansko bolj grozljivo kot demoniziranje nacizma, saj nam daje vedno znova vedeti, da smo kot človeštvo le nekaj korakov oddaljeni od nepojmljivo grozljivih dejanj. Kljub temu pa se lahko naprej zabavamo, ljubimo, hrepenimo, žalujemo …

O isti dilemi, a skozi popolnoma drug filmski jezik, govori **Mephisto** (1981), ki je zanimivo nastal istega leta v režiji madžarskega filmarja Istvána Szaba, z drugim velikim imenom takratnega nemškogovorečega filma Klausom Mario Brandauerjem v glavni vlogi. Oba filma se ubadata z istim vprašanjem: do kolikšne mere je še etično sprejemljivo uživati v soju žarometov v totalitarnem političnem sistemu, sploh če si umetnik in si služiš kruh s podobami, simboli in interpretacijami realnosti? A sta

LILI MARLEEN | 1981

v svojih načinih podajanja možnih odgovorov in njihovih konsekvenc popolnoma različna. **Mephisto** raziskuje nacizem kot uprizoritev, pri kateri moraš igrati svojo vlogo, če želiš nekam prilesti, in si pri tem nadene resnobno masko humanistične tragedije, ki se konča z bežanjem igralca, skozi ves film iščočega pozornost, pred reflektorjem. Lahko bi rekli, da se dileme loteva s strani tanatosa, sprevrženja umetnosti v njeno tragično nasprotje. **Lili Marleen** je po drugi strani raziskava nacizma kot »šlagerja«, ki se s svojo kričeče rdečo, belo in črno kombinacijo, melodramatično uniformnostjo in fascinantno poslušljivostjo pretvori v karikaturo preiskovanja spolnih organov, lovljenja kril in pivniškega prostaštva. Teza Hannah Arendt o banalnosti zla je tukaj privedena do absurda, ki ga danes v dobi post-resnice in trolovskih voditeljev lahko spremljamo na vsakem koraku.

Da je tudi danes vprašanje propagandnega potenciala popularne kulture še kako aktualno, je na svoji koži izkusil kulturolog dr. Peter Stanković, ki je napisal knjigo ***Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe***. V enem izmed intervjujev, ki so spremljali izid knjige, je dejal, da narodnozabavna glasba ni fašistoidna, je pa lahko za ta namen zlorabljena, in bil v potrditev svoje teze napaden s strani desno-populističnih trolov – tudi nekdanjega premierja –, češ da je razglasil narodnozabavno glasbo za fašistoidno. Stanković je v intervjuju za RTV Slovenija povedal, da je ob valu ogorčenja na družbenih omrežjih prejel več pisemskih groženj, ne le sebi, ampak tudi svoji družini. Banalnost zla, skratka, nikoli ne počiva, ko trzalica manipulacije zaigra na pravo struno. Zato je film **Lili Marleen**, čeprav je na videz predvsem zgodovinsko-biografski, danes še kako aktualen – v osredotočanju na popkulturo celo bolj kot njen uspešnejši sodobnik **Mephisto** – predvsem z vprašanjem, kako lahko je prestopiti tanko mejo med dobrim in zlom. In ne nazadnje, kako presneto človeško je tovrstno prestopanje.

Pesem – ki je v času največje morije v zgodovini človeštva presegla delitve, saj je odmevala tako iz zavezniških zvočnikov kot iz zvočnikov sil osi in segla v srca vojakov na vseh straneh front – je kakopak metafora nečesa večjega, večnega.

Valerie Wolf Gang

»Ko bo svet temo pregnal«

Sinjemoder tovornjak mi je že zjutraj zaprl pot s prepolnega blokovskega parkirišča, kjer se vsak dan bojujemo za prosta mesta. Mudilo se mi je na službeno pot na drugi konec Slovenije, in ker naš javni prevoz žal ne omogoča dobrih povezav, sem spet osedlala svojo rdečo mašino. Želela sem čim prej na pot, saj sem imela dobro pripravljen terminski okvir vožnje: najprej bencinska črpalka, pot, (pre)glasna jakost radia, nekaj solo utrinkov petja, nato pa še kavica na cilju in WC pred začetkom novih načrtovanj projektov. Vse to je bilo na programu, vendar je sinji tovornjak še kar blokiral začetek odprave. Moja avtomobilska hupa je počasi nehala zganjati hrup in nestrpno sem se odpravila v iskanje lastnika tovornjaka. Po nekaj minutah neuspešnega iskanja se je tovornjaku približalo več ljudi, ki so ga odprli in začeli vanj nalagati velike težke škatle. Ni mi bilo čisto jasno, kaj se dogaja, a sem kmalu dobila odgovor: »Nalagamo hrano za Ukrajino, čez eno uro startamo proti meji! Pomagate?«

Moje roke so postale polne, po hrbtu so mi kmalu začele teči potne kaplje, glava pa je za trenutek ostala prazna, kot da se je v njej naredil močan vakuum. V tišini smo si podajali škatle, in šele ko se je zadnja kovinska prečka na tovornjaku zaprla, sem ugotovila, da zamujam na sestanek, misli pa so se aktivirale šele, ko sem na bencinski postaji na blagajni spet razmišljala o tem, ali bo čez nekaj dni sploh še dovolj goriva, da se bom lahko vrnila. »Vrniti se, ali oditi drugam?« To je verjetno misel, ki trenutno marsikomu roji po glavi na tem našem norem temačnem planetu, ki se nenehno vrti v krogih nespoštovanja, sovraštva do drugih, nerazumevanja in ponavljanja zgodovine.

V filmu **Lili Marleen** (1981, Rainer Werner Fassbinder) nas skozi melodramatično zgodbo poboža znana melodija, ki je pred desetletji po radijskih valovih objemala obe strani druge svetovne vojne. Misel na to se mi zdi fikcija, a aktualno dogajanje v naši neposredni bližini mi počasi piha za ovratnik hladen piš, ki buri mojo domišljijo in si želi, da so vse skupaj le temačne sanje, iz katerih se bom kmalu prebudila. Kot avtorica in transdisciplinarna umetniška raziskovalka sem se v umetniški praksi srečevala s številnimi tematikami, narodi, kulturami in posamezniki, ki so mi pripovedovali o svoji preteklosti, o svojih izkušnjah, življenjskih zgodbah, različnih neverjetnih usodah in pričevanjih. Pogosto so bili (vsaj deloma) zaznamovani s posledicami vojne ali drugih težkih preizkušenj, in te so se mi vedno zdele kot nekakšna oddaljena fikcija, ki se ne bo nikoli več ponovila.

Skozi svoje delo sem se naučila osebno distancirati od težkih tematik in se osredotočiti na njihovo analizo, dokumentiranje in reinterpretacijo. Tako so zgodbe in izkušnje za vedno ostale zapisane, hkrati pa tudi posredovane javnosti, saj menim, da se lahko iz preteklosti marsikaj naučimo, predvsem pa kot civilizacija, sodobna družba napredujemo in si dopustimo, da preženemo temo s tega planeta ter stremimo k svetu, kjer nam bo vsem prijetno. Ker sem tudi sama samo človek, ki je poln čustev, podzavestnih vzgibov in reakcij, pa si seveda dopuščam, da tudi jaz čutim in si dajem čas, da razumem in sprocesiram vse, kar srečam na svoji življenjski poti.

Sedanjost je najtežje obdobje življenja, pravijo. Misel na preteklost in prihodnost se prepletata v glavi in ustvarjata dodaten pritisk, ki ga marsikdo začuti v obliki tesnobe. Življenje s tesnobo je izjemno zahtevno in nas lahko omejuje pri vsakdanjih odločitvah, zato moramo delati na tem, da jo vsako minuto znova premagujemo, hkrati pa smo nežni do sebe in si pustimo čutiti, razmišljati in najti načine, kako premagati neskončen cikel misli, ki nas hitro lahko zvabi v past vračanja na isto točko in nezmožnost bivanja v sedanjosti.

Upam, da nas lahko pesem iz preteklosti predrami in nas v nežnem ritmu popelje do misli, da lahko premagamo lastne neprijetne misli o drugih in si lahko, ne glede na razlike, vedno stojimo ob strani, si pomagamo, se spoštujemo in poleg tega dopuščamo tudi drugim, da s svojimi različnimi pogledi na sedanjost sobivajo skupaj z nami. Pustimo si živeti, prižgimo laterne in upajmo, da bodo kmalu pregnale mračnost z našega planeta, kjer bo prostor predvsem za svetlo in prijetno prihodnost raznolike družbene strukture.

»Vrniti se, ali oditi drugam?« To je verjetno misel, ki trenutno marsikomu roji po glavi na tem našem norem temačnem planetu, ki se nenehno vrti v krogih nespoštovanja, sovraštva do drugih, nerazumevanja in ponavljanja zgodovine.

Lili Marlen

Tamkaj pred kasarno poleg glavnih vrat,
stala je laterna, ki je tam še od takrat.
Pod njeno žolto tam lučjo,
prijel te bom, spet za roko
kot že, Lili Marlen, kot že, Lili Marlen

Tam je majhen svet samo za naju dva,
kjer se tvoja senca z mojo poigra.
In vsi ljudje naj vidijo,
da to je najino slovo,
s teboj, Lili Marlen

Tvoj korak samotno odmeva v temo
mojega že dolgo ni več pod lučjo.
In ko bo svet temo pregnal,
le kdo bo pod laterno stal,
s teboj, Lili Marlen
s teboj, Lili Marlen

V vetru nad grobovi, ki hlipa za vse nas,
sliši se kot v sanjah tvoj ljubeči glas.
In ko bo svet meglo pregnal,
bom spet tam pod laterno stal,
s teboj, Lili Marlen
s teboj, Lili Marlen

Hans Leip | Vlado Kreslin

Valerie Wolf Gang
Triptih, Vol. 3: »Ko bo svet temo pregnal«
35-mm film, april 2022

01 Preveč je stvari, o katerih moramo
vsak dan razmišljati, preveč novih stvari,
ki se jih moramo naučiti.

Valerie Wolf Gang
Triptih, Vol. 3: »Ko bo svet temo pregnal«
35-mm film, april 2022

02 Nekatere stvari so pozabljene,
nekatere izginejo, nekatere umrejo.

Valerie Wolf Gang
Triptih, Vol. 3: »Ko bo svet temo pregnal«
35-mm film, april 2022

03 Kaj se zgodi, ko sezujemo
spomine in odkorakamo ranljivi
in bosi naprej v prihodnost?

Nejc Pohar

Oskarji 2022
Težave v raju

Letošnja oskarjevska proslava je potekala v čudnih, težkih, morbidnih časih, časih, ko sta fikcija in fakcija sprijeti, zlepljeni, nerazločljivi do te mere, da je v njiju mestoma težko živeti in preživeti. Začelo se je že pred proslavo samo. Sean Penn je zagrozil, da bo ob odsotnosti javljanja Zelenskega raztopil oba svoja oskarjevska kipca. Akademija je vnaprej napovedala, da bodo nekatere izmed podeljevalnih kategorij posnete vnaprej, saj naj bi s tem prihranili čas predvajanja. Za hip se je zazdelo, da je letošnja podelitev le način, kako naj televizija ABC, ki je v lasti Disneyja, ohrani rejtinge.

Devet dni pred oskarji je Ukrajinska filmska akademija (UFA) svojega člana, režiserja Sergeja Loznico, izključila iz svojih vrst. Med razlogi je navedla, da je Loznica »večkrat poudaril, da sam sebe vidi kot kozmopolita, prebivalca sveta. V času, ko se Ukrajina bori, da bi ohranila svojo neodvisnost, bi moral biti temeljen koncept v retoriki vsakega Ukrajinca ohranjanje nacionalne identitete.« Loznica se je odzval že naslednji dan in v odgovoru zapisal, da težnja UFA »ni poskus združevanja vseh ljudi, ki ljubijo svobodo, in svobodno razmišljujočih ljudi sveta proti ruski agresiji, ustvarjanje mednarodnih pogojev vseh demokratičnih držav sveta, da bi v tej vojni zmagali, ampak da največ šteje 'nacionalna identiteta'. To je darilo Ukrajinske filmske akademije kremlinskim propagandistom.« Loznica je tudi opozoril, da so se temeljni problemi manifestirali že daljši čas: »Pred nekaj leti je ukrajinski oskarjevski komite, tesno povezan z UFA, poskušal spremeniti svoja pravila in za filme, ki lahko kandidirajo za oskarje, predlagati samo filme, posnete v Ukrajini in v ukrajinščini. Glede na to, da je v Ukrajini živelo 30 odstotkov rusko govorečih ljudi, se mi zdi takšno pravilo povsem nesprejemljivo. V Ukrajini živijo tudi madžarska, grška, judovska in ostale manjšine. Sam sem bil kategorično proti tovrstnemu predlogu. Naloga, da sem prepričal kolege iz oskarjevskega odbora, ni bila niti najmanj lahka, a sem na koncu uspel.«

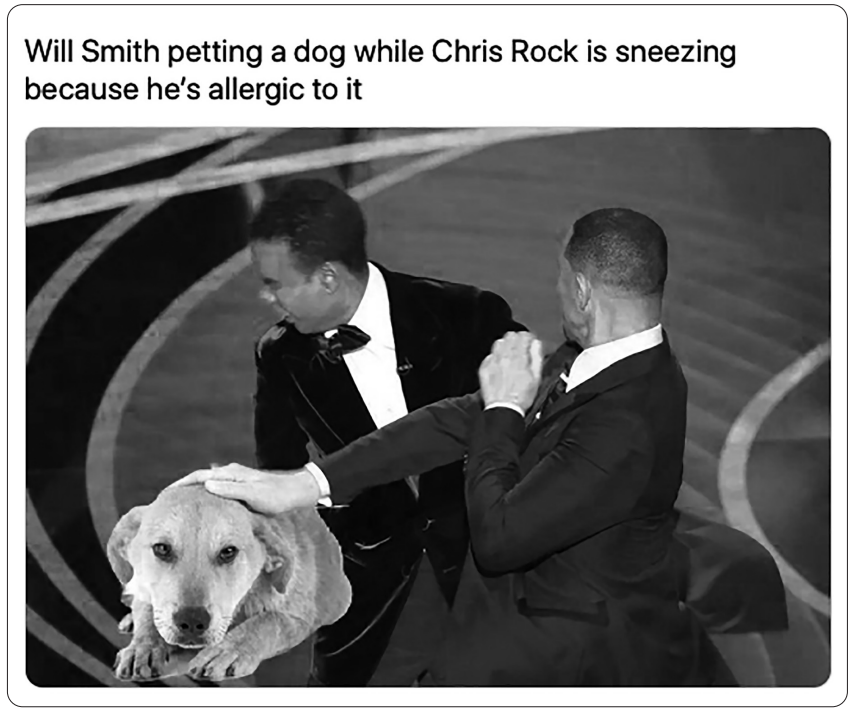
Zelenski na oskarjevski proslavi ni govoril, je pa na dan podelitve prvič govoril z ruskimi novinarji platforme Meduza, nastanjene v Latviji. Dejanje UFA je označil kot napačno ter Loznico, tako kot samega sebe v preteklosti, označil za umetnika, ki se je nedvoumno postavil na ukrajinsko stran. Zgodba njegove politične stranke Sluga naroda je pravzaprav dokončna izpeljava prehajanja med politiko in popkulturo, med igralcem in predsednikom. Ukrajinska politična stranka Sluga naroda je namreč dobesedno nastala kot posledica uspeha televizijske nadaljevanke **Sluga naroda** (Sluha narodu, 2015–2019), v kateri sedanji ukrajinski predsednik Zelenski igra srednješolskega učitelja, ki po spletu naključij postane ukrajinski predsednik. Igralec, ki je igral predsednika, je postal predsednik. Leta '18 so se v Kijevu pojavili reklamni panoji za **Slugo naroda**; Zelenski je kmalu po izvolitvi priznal, da so ti panoji sicer predstavljali oglaševanje tretje sezone TV serije, a hkrati – »in s tem smo prihranili veliko denarja« – najavljali politično stranko, ustanovljeno istega leta.

Da bi razumeli to vedno gostejše, lepljivejše sprijemanje fikcije in fakcije, filmov in življenja zunaj filmov, je bilo letošnje oskarje treba gledati dobesedno v luči lozničevske poti; nauk, ki se ga lahko od njega učimo, je prav vztrajanje na poziciji, ki je ni mogoče zvesti na binarnost. Loznica je torej absolutno proti vojni, a hkrati proti generični rusofobiji. Tako tudi letošnjo oskarjevsko klofuto lahko obsodimo, a jo hkrati mislimo kot način, kako prekriti, zakriti odnos Akademije do ukrajinsko-ruske vojne, ki se je na proslavi preko obvezne minute molka, brez Zelenskega, brez podob trpljenja, brez tega, da bi Ukrajincem podelila sliko in glas, spremenila v eno izmed multikulturnih entitet, s tem pa prekrila, zamaskirala tudi težave v raju, torej dejstvo, da filmska industrija in njeni lastniki izgubljajo moč.

Če je bila funkcija fikcije nekoč torej zaščita pred grozo prihodnosti, je danes funkcija fikcije zaščita pred grozo lastniškega redefiniranja, prilaščanja preteklosti, ki služi poenostavljanju prihodnosti.

Če smo leta 2018 v ekskluzivnosti oskarjevske proslave prepoznali zaprt sistem, ki vzdržuje kapitalistični družbeni red ter ga z vdori zunanjosti ne rahlja, ampak zaostruje, premik od omogočanja vdorov zunanjosti v notranjost k omogočanju vdorov notranjosti v zunanjost pa brali kot zaostrovanje libidinalnega režima, ki prekinja obstoječa pravila in zakone, s tem pa zvezdnikom dovoljuje nebrzdano vedenje, leta 2019 preko zmage filma **Zelena knjiga** (Green Book, 2018, Peter Farrelly) predvideli, da se je konservativizem dokončno prevesil v liberalizem s človeškim obrazom, kulturni kapitalizem in družbena imobilnost sta se s tem še utrdila, zidovi med razredi so postali debelejši, a hkrati tudi nevidnejši, demokracija pa počasi, a zanesljivo prevrnila v oligarhijo, ki je onemogočila zmago Bernieja Sandersa na volitvah, potem smo lahko letos na oskarjih videli, kako nervozna in razrvana je elita, kako popadljiva je v časih, ko svet, kot ga je poznala, razpada pred njihovimi očmi, kjer se njihov monopol krha, razpršuje na mnoštvo novih medijev, odvodov, kjer njihovo lastništvo še ni samoumevno.

Kako torej živeti in preživeti v svetu, kjer sta fikcija in fakcija – umetnost in življenje – tako sprijeti, zlepljeni, da ju mestoma ne moremo več ločiti? Zdi se, da je edini način preživetja vztrajanje pri strategiji, da izhajamo iz fikcije, iz filmov, a le zato, ker se zdi svet zunaj njih čudnejši, kot bi si ga lahko filmi sploh zamislili. Če so nas filmi nekoč pripravljali na krize in katastrofe, če smo preko njih lahko razumeli resnične dogodke prihodnosti, ki se še ni zgodila, se v zdajšnjih časih velja vračati k filmom, praviloma filmom iz preteklosti, da bi lahko preko njih mislili preteklost zunaj njih samih. Če je bila funkcija fikcije nekoč torej zaščita pred grozo prihodnosti, je danes funkcija fikcije zaščita pred grozo lastniškega redefiniranja, prilaščanja preteklosti, ki služi poenostavljanju prihodnosti.



Kako torej živeti in preživeti v svetu, kjer sta fikcija in fakcija – umetnost in življenje – tako sprijeti, zlepljeni, da ju mestoma ne moremo več ločiti? Zdi se, da je edini način preživetja vztrajanje pri strategiji, da izhajamo iz fikcije, iz filmov, a le zato, ker se zdi svet zunaj njih čudnejši, kot bi si ga lahko filmi sploh zamislili.

Tudi zato velja v Willu Smithu, klofutarskem kralju Richardu, prepoznati lumpenproletarskega princa z Bel Aira. **Princ z Bel Aira** (The Fresh Prince of Bel-Air, 1990–1996), zgodba o problematičnem mladeniču, ki se iz zahodne Filadelfije na željo mame preseli k bogatima teti in stricu v kalifornijski Bel Air, je tista serija, ki je Smitha vzpostavila, obenem pa definirala devetdeseta leta 20. stoletja v smislu ameriškega sna o prehajanju družbenih razredov in temnopolto populacijo hkrati vzpostavila kot notranje (finančno) razslojeno, torej ne kot populacijo, ki jo je, gledano z belskega očišča, najlažje strpati v enoten koš »revnih in odrinjenih« in se je s tem že znebiti.

Takrat se je prvič srečal s Chrisom Rockom. V drugi epizodi šeste sezone nadaljevanke **Princ z Bel Aira** z naslovom »Dobiti delo«, prvič predvajani 25. septembra 1995, se je Will Smith v konkurenci z bratrancem Carltonom potegoval za službo pomočnika koordinatorja talentov v televizijskem šovu, kjer naj bi kot glavna zvezda nastopil Maurice Perry, torej Chris Rock, a le pod pogojem, da bo njegova sestra Jasmine po zmenku z Willom srečna in zadovoljna. Jasmine, tudi njo igra Chris Rock, napoveduje spolno transgresijo, a jo ves čas postavlja v kvazikomičen okvir. Vse aluzije na film **Nekateri so za vroče** (Some Like It Hot, 1959, Billy Wilder) izzvenijo kot regresija, prevedena v nenehno norčevanje, otepanje, izogibanje, poniževanje Jasmine, torej Chrisa Rocka. Jasmine se skušata izogniti tako Will kot Carlton, svojevrstna komedija zmešnjav pa se zaključi s sekvenco, kjer Carlton Willa prelisiči in mu Jasmine »podtakne« za ves vikend, ki ga bosta po njenih željah preživela na plažah Santa Barbare. Zgroženi Will Jasmine nagovori tako, da nemo odpira usta in ne proizvaja glasov, s tem pa že anticipira zmagovalca letošnjih oskarjev, film **CODA** (2021, Sian Herder), remake francosko-belgijske verzije z naslovom **Družina Bélier** (La Famille Bélier, 2014, Éric Lartigau), kot film, ki je nemim, torej srednjemu ameriškemu razredu, ki izginja, podelil jezik, a mu obenem namesto glasu v časih, ko morda ni več mogoče govoriti, omogočil to, da zapoje, da torej ne misli, ampak čuti. In vse bo še huje.

LENINOV PARK | 2022 | FOTO **RTV SLOVENIJA**

V IMENU LJUDSTVA | 2020– | FOTO **RTV SLOVENIJA**

Jaša Lorenčič

V imenu nadaljevanj/k

Zakaj in kako je »tretja zima« nedeljskih »krimi« nadaljevank na Televiziji Slovenija pokazala, da je žanr že precej izpiljen, tempo pa še bolj upehan. Kot potencialni, močnejši adut so se izrisali (vsaj) ženski liki. In serija *V imenu ljudstva*.

Pred dvema letoma so na Televiziji Slovenija spoznali dvoje. Slovenski gledalci so v nedeljo zvečer še vedno – ali z nekdaj znano skovanko – spet doma. Ampak tudi za drugačnih »nedeljskih 60«. Takih, kjer se ne ocenjuje neizpiljenih talentov ali domačijsko miga. In dognali so, kar bi moralo biti samo po sebi na Kolodvorski že po statutu samoumevno: da smo tudi Slovenci (lahko) »narod serij«. No, odkrili pa so tudi, da se nedeljske izkušnje ne da »podoživeti za nazaj«.

PRVIČ FENOMEN, DRUGIČ OKREPČILO

Zdaj je že skoraj kliše, da je bilo **Jezero** (2019) popkulturni fenomen. Da, tudi zato, ker so se gledalci pritoževali, da Tarasa Birse pogosto niso razumeli in je moral Sebastian Cavazza razlagati, da je težava v (pre)dragih mikrofonih. Za začetek je bilo celo kaj takega več kot le dobrodošlo, saj je hkrati razkrilo, kako visoka pričakovanja imajo domači gledalci. Tako tisti, ki gledajo na ducate (tujih) serij, kot oni, ki še vedno zvečer prelistajo TV-spored. Ampak **Jezero** je uspelo tudi zato, ker je izumilo alpski noir in izgledalo tako, kot da bi lahko bilo posneto kjerkoli. Bilo je prečiščeno, izpiljeno, dodelano. Svetovno je prišlo k nam, Slovenija je postala »svetovna«.

Jezeru je takoj sledila nadaljevanka **V imenu ljudstva** (2020–). Niti približno ni imela takšnega odmeva, ker tudi ni imela takšne marketinške zaslombe, je pa nadaljevala trend nedeljskih (pod)žanrskih nadaljevank. Takih, kjer se razrešuje primere. In če je bila prva zima 2020 skoraj popkulturni šok, ko se je navdušeno presojalo, ali lahko sledimo zlatim časom TV-nadaljevank, je nato druga zima 2021 (ne)hote in (ne)vede okrepila status slovenskih nadaljevank ob nedeljah zvečer, ko se je dogajanje preselilo v Maribor k inšpektorju Martinu Vrenku v **Primerih inšpektorja Vrenka** (2021–).

KLJUČNA ZIMA 2022

In tako je prispela tretja, najbrž ključna zima 2022. Že daljši čas je že bilo znano in glasno napovedano, da bosta po **Jezeru**, prvem romanu Tadeja Goloba o Tarasu Birsi, posneta tudi **Leninov park** (2022) in **Dolina rož** (2022). Glede na uspeh **Jezera**, ki se je meril tako z aplavzom publike na sarajevskem filmskem festivalu kot številom gledalcev pred zasloni, je bila odločitev smotrna.

Vztrajali so z logiko, da kar je uspelo prvič, bo gotovo tudi drugič. In tretjič. Samo po sebi nič narobe. Toda nacionalka se je s to potezo ukalupila v serijsko proizvodnjo bolj ali manj enega izdelka. Kriminalk. In predvidevala, da bodo gledalci zadržali željo do takih nadaljevank. Številke, sploh za **Leninov park**, so to potrdile. Navadili s(m)o se, da so nedelje postale rezervirane za razreševanje primerov. Navadili in po svoje tudi sprijaznili.

SERIJE (ŠE) NISO KOT POLITIKA

Po treh sezonah pa se vendarle morajo pojaviti vprašanja. Kam zdaj? Reproducirati? Ponavljati? Piliti že dodobra izpiljen žanr, v katerem vedno težje ponudiš še kaj novega? Jemati gledanost za samoumevno in kot glavni kriterij? Je to »naš« žanr? Seveda primarni odgovor lahko ponudijo tudi neizogibne številke gledanosti, pri čemer RTV nima niti najmanjših razlogov za zardevanje, saj še nima takšnih izzivov kot Pro Plus, kjer se vse bolj zavedajo, kakšna je – oziroma ni – prihodnost gledanja, če sta gledanost (oglasov) ali zadovoljstvo (spletnih) uporabnikov tisto, od česar živiš.

Ni čudno, da prvi mož Branko Čakarmiš napoveduje po več izvirnih (vsako)letnih domačih serij za Voyo, kjer sicer izstopajo licenčne serije (**Ja, Chef** [2021–]; **Gospod profesor** [2022]). No, ob začetku predvolilnih soočenj pa je nacionalka dobila tudi jasen signal, da gledanost niti približno ni samoumevna. Če se (ne)namerno igra(čka)š z vsebino, bodo gledalci šli drugam.

Za razliko od, očitno, politike najbrž nihče ne snema serij zato, da ne bi bile gledane. So. Še naprej. Toda tretja zimska sezona na Televiziji Slovenija gledano na razvoj snemanja televizijskih serij na Slovenskem ni prinesla napredka. Kvečjemu je stagnirala. Klemen Dvornik je v **Leninovem parku** za tri dele dobil (pre)velik izziv, ko je moral spojiti dediščino mnogo bolj sceničnega in karakterno linearnega ***Jezera*** z vročičnostjo (pre)prepletenih zgodb ***Leninovega parka***, pa tudi Matevžu Luzarju ni bilo nič lažje v **Dolini rož**, a je po malenkost bolj dinamični predlogi vsaj lahko obrnil pogled na Tarasa Birso.

UTOPISTIČNO ODRAŠČANJE

Nacionalka je znova pozno in s precej manj promocijske podpore sporočila, da se bo vrnila že v prvo dokaj prezrta serija **V imenu ljudstva**. Neupravičeno, saj je bila že v prvi sezoni širše zastavljena in bolj »televizična«, kar izhaja tudi iz tega, da za razliko od ostalih ni bila ustvarjena po knjižni predlogi. Ponudila je hibrid med dramo in kriminalnim trilerjem s predano Ajdo Smrekar v vlogi Nike Ogrin, mlade odvetnice iz čustveno odtujene, a premožne družine.

Serija je odprla kar nekaj zelo aktualnih tem: začenši s tem, da Nikina samostojnost in prehod v odraslost nista takšna, kakršna si je najbrž predstavljala. Če prideš iz take družine, se je nikdar ne boš otresel. Pravosodni izpit gor ali dol. Naj se še tako trudiš, kakor se je v prvi sezoni Nika. Njeno odraščanje z zglednimi, a tudi utopističnimi nameni je spoznavanje bolne, prizadete družbe. In ob tem sama dela napake, zaradi katerih je precej oprijemljiv in pester lik, četudi občasno meji na mladostno junakinjo.

REŠEVANJE DRUŽIN(E)

V imenu ljudstva, ki pohlepen neoliberalni čas presoja s postsocialističnim občutkom za skupno dobro, kar se sklada z lucidnim naslovom nadaljevanke, je bila serija, ki si je med vsemi v zadnjih treh letih morda drznila še največ. Bolj je Ajda Smrekar vrtala v lik in Nika v primere, bolj razklana je bila. V osmih delih je nadaljevanka pokazala, kaj se lahko zgodi, če želiš res priti do resnice. Da je Slovenija tako majhna, da vsi vse poznajo in da so vsi vsaj držali kozarec marmelade v roki, če že ne tiščali prsta vanj. Nika je rešila svojo novo »družino«, ki jo je našla v staršem konkurenčni odvetniški pisarni, ni pa mogla rešiti tiste, ki ji je dala priimek.

V imenu ljudstva si sploh po drugi sezoni gotovo zasluži kompliment za velikopotezne teme. Težava pri razčlenjevanju pa je, znova, za boljši spoj drame in krimi-trilerja nastala v nekaterih slabo razvitih likih. Staviti na like, ki prehitro postanejo enodimenzionalni zaradi zgolj ene izstopajoče lastnosti, ki služi le enemu samemu namenu, je najprej uborno, pogosto pa tudi moteče, saj lahko prej kot karikature, kot se je zbal Urban Kuntarič, ki je upodobil avtističnega Sebastijana Zajca, postanejo stigmatizirani, kar se mestoma zgodi vse bolj prepoznavni Gaji Filač v vlogi psihološko strte Žive Bajc.

MOČNE ŽENSKE VLOGE

Morda še najmočnejši adut tretje sezone nadaljevank na nacionalki so bili sicer prav ženski liki. Ne gre za golo delitev po spolu, so dobre in slabe upodobitve, nevezane na spol. A tako kot je v **Jezeru** ob koncu briljirala Nataša Barbara Gračner in povsem sesula Tarasa Birso, se je izmuzljivo smukala Silva Čušin v **Leninovem parku**, medtem ko je Iva Krajnc Bagola suvereno stopila v vlogo fatalne Klare Zupet ter skušala poosebiti neoliberalni, Birsi odtujen del.

Serija **V imenu ljudstva** stane in obstane najprej zaradi Ajde Smrekar, brez katere bi takoj padla v golo (pod)povprečje, nato pa zavoljo konstantno osredotočenih predstav zlasti Lučke Počkaj kot (nekdanje) časopisne urednice, večinoma pa tudi Helene Peršuh kot zapite prezaščitniške mame Anice Bajc, ki serijo premakne v povsem odtujen, svoj svet. Enako je že v prvi, morda manj drugi sezoni veljalo tudi za Vesno Jevnikar v vlogi Majde Glavan, Nikine mame.

V imenu ljudstva je torej premogla še največ potenciala za razvoj tako same serije kot izbranega žanra. Četudi se težko odpusti zdrs, da se je druga sezona že v prvo sila prepletenih likov začela brez nujnega »gledali ste doslej«, je premikala like med »dobrim« in »zlim« ter korajžno razvijala ene in ukinjala druge (pod)zgodbe. Nekaj, s čimer sta **Leninov park** in **Dolina rož** imela težave. Če že, se tako potencial skriva v naukih serije **V imenu ljudstva**. Če. Kajti popkulturni fenomen je do zdaj že postal navada in stalnica, s četrto, peto, šesto zimo pa tvega, da postane brezizhodna nuja in drugega-ne-znamo obveza. To pa najbrž ni poslanstvo RTV Slovenija.

Marina Gumzi

ISABELLE FAUVEL

»Če odločevalcem, ki upravljajo z denarjem, prinesete nekaj, česar ne znajo brati, česar ne razumejo oziroma ne znajo z ničemer primerjati, tega pač ne bodo podprli.«

FOTO **OSEBNI ARHIV**

Lahko bi rekli, da je s svojim podjetjem za razvoj filmskih projektov Initiative Film, ki ga je v Parizu ustanovila sredi 90. let, Isabelle Fauvel nakazala eno od smeri, v katero se je v naslednjih treh desetletjih razvila filmska industrija – posebej izrazito evropska. Od prvih sistemskih podpor za razvoj filmskih projektov (»project development«), ki so bile vpeljane v podobnem času, je začela filmska stroka z vedno bolj sofisticiranim podpiranjem razvoja vplivati na produkcijske procese, in sicer do točke, ko je ta kontrolirani razvoj postal neizogibna, pa tudi zelo kompleksna faza v procesu produkcije filmov. Še posebej je to značilno za mednarodne koprodukcije oziroma za t. i. festivalske filme.

Razvoj projekta danes ne pomeni le raziskave tematskih izhodišč, kreativnega oblikovanja idej in pisanja scenarija, niti ne samo priprav na snemanje. Razvoj filma v resnici predstavlja prvo in v marsičem določujočo fazo, ko projekte zunanji odločevalci ocenijo in klasificirajo, na podlagi tega pa jih vedno ožja distribucijska vrata in vedno gostejši tržni filtri spustijo naprej – ali pa jih, pogosto za zmeraj, zadržijo v nerazpoznavni množici imen in naslovov. Taki »nesprejeti« filmi morda pridobijo produkcijska sredstva, pri doseganju občinstva pa so bolj ali manj prepuščeni sami sebi. V kruti realnosti sodobne filmske produkcije to praviloma pomeni, da jih ne dosežejo. V razvoju se skozi proces, ki je dejansko veliko bolj kompleksen, kot se morda zdi na prvi pogled, filmskemu projektu določita produkcijska vrednost in tržna kredibilnost, na podlagi tega pa so ocenjene tudi velikost in strategija financiranja, vrsta eksploatacije ter narava in obseg marketinških postopkov. Medtem ko lahko uveljavljeni filmski ustvarjalci ta del procesa jemljejo kot relativno svobodno in kreativno fazo, je element selekcije in standardizacije posebej izrazit pri mlajših in neuveljavljenih ustvarjalcih.

Te okoliščine je, zgodovinsko gledano, pospešila močno povečana fluktuacija novih filmskih ustvarjalcev in projektov ter kot posledica digitalne revolucije in iz nje izhajajoče, dasiravno v marsičem samo navidezne demokratizacije drastično preplavila trg. Za vse večjo množico filmskih ustvarjalcev, ki so začeli trkati na vrata odločevalcev s svojimi idejami, je bilo z vidika sistema in trga treba najti nov način določanja vrstnega reda in kategorizacije. Ob filmskih šolah so vlogo garantov za doseganje profesionalnih standardov deloma prevzeli nadzirani procesi filmskega razvoja, ki jih spodbujajo nacionalni filmski centri, ter cela vrsta mednarodnih razvojnih delavnic in laboratorijev. Vsi so bili pomembni pri oblikovanju ekosistema, v katerem so filmi dandanes morda bolje »razviti«, a so obenem tudi veliko bolj »sprogramirani«.

Isabelle Fauvel se je vrednosti procesa filmskega razvoja zavedala, še preden je postal očiten vsem oziroma ko še ni bil standard. Leta 2014 je objavila kritični zapis, v katerem filmsko industrijo primerja z industrializirano pridelavo paradižnikov. V uvodu zapiše: »Ne tako dolgo nazaj je imel paradižnik okus. Ali se mlajše generacije tega sploh zavedajo? Res je, nekateri paradižniki so bili grdi, trgovci na debelo jih niso mogli dolgo držati v skladiščih, ker so kmalu začeli gniti, in tvegano jih je bilo prevažati, ker so bili tako krhki. Krhki, nelepi, a polni okusa, dišeči in bogati z vitamini, brez kemikalij, ki, žal, izkoreninijo ne le teksturo in okus, ampak tudi naše organizme. Danes pišem o paradižnikih, ker se bojim za filme; bojim se, da tudi filmi kmalu ne bodo imeli več okusa ali, še huje, da bodo postali vektor dominantne kulture in politične korektnosti.«

Nekaj manj kot desetletje po tej zlovešči napovedi Isabelle Fauvel, ostrovidna Parižanka francosko-italijanskega rodu, s katero sem se pogovarjala v kontekstu njenega skorajšnjega obiska v Sloveniji, kulinariko znova izbira kot primerjalno optiko. Skozi novo francosko kuhinjo motri sodobno in prihodnjo filmsko pokrajino – a tokrat v odnosu do hrane išče podlago za optimizem.

**

V veselje mi je, da se lahko, še preden boste junija kot ena osrednjih gostij programa PRO Otok v okviru festivala *Kino Otok* obiskali Izolo, z vami pogovarjam o vašem delu, posebej o vaši strasti do iskanja, raziskovanja, oblikovanja filmov. Kakšno je vaše profesionalno ozadje, kako ste vstopili v svet filma? | Na Sorboni sem študirala bizantinsko zgodovino, a v resnici nisem hotela iti v profesuro, torej sem po magisteriju začela iskati službo. Imela sem idejo, da bi lahko dobro delala v založništvu, zaradi več razlogov. Eden od njih je bilo moje prepričanje, da so mi v otroštvu zgodbe rešile življenje. Med petim in sedmim letom sem namreč dve leti preživela v bolnišnici in knjige so bile v tistem samotnem času moje okno v svet. A kmalu sem razumela, da je bil založniški svet ustvarjen za meščansko sredino, s čimer se nisem mogla najbolj poistovetiti. Potem mi je oče našel pripravništvo v pariški izpostavi 20th Century Fox. Mislil je, da mi bo delo tako zoprno, da se bom po hitri poti vrnila na univerzo. A se je zgodilo prav nasprotno. Bizantinska zgodovina je bila tako daleč od vsega, kar je bilo tukaj in zdaj, da mi je bilo delo v velikem, vrvečem studijskem podjetju še toliko bolj zanimivo! Distribucija sicer ni bila zame, začela pa me je zanimati produkcija: na nek način podobna založniški panogi, le da se mi je zdela manj snobovska in bolj odprta. V ekipo me je kmalu po zaključku prakse pri Foxu povabil mlad producent, ki je bil takrat v svoji produkcijski hiši še povsem

sam. Prav nič nisem vedela o produkciji, in ta človek se mi je zdel zmešan, saj me je redno zaposlil. Ko sem prišla v podjetje, je ravno zaključeval postprodukcijo filma, ki je postal velik globalni hit – **Trije moški in zibelka** (Trois hommes et un couffin, 1985, Coline Serreau). Film je bil prodan na vse strani sveta, v ZDA so naredili *remake*, *sequel*, *prequel* ...

Ker sem se podjetju pridružila pred tem uspehom in mi je glavni producent zaupal, sem precej mlada dobila izjemno priložnost, da prevzamem velike odgovornosti. Podjetje se je zelo hitro razvijalo in jaz sem rasla z njim. Praktično takoj sem začela delati na celovečernih projektih, produkcijo kratkih projektov sem kar preskočila, čeprav je delo na njih sicer standard za mlade producente, ki se hočejo uveljaviti. S to produkcijsko hišo sem sodelovala sedem let. Ves čas sem strašno trdo delala. Od nekdaj sem bila deloholik!

Po nekaj letih v industriji sem začela ugotavljati, da mi vse bolj manjka faza, ki se ji danes reče razvoj projekta. Biti producent v znani, dobro stoječi produkcijski hiši je pomenilo, da so projekti prihajali k meni, in ne obratno. Vedno večjo potrebo sem čutila, da bi tudi sama koga našla, da bi raziskovala, se pomikala proti materialom in za to uporabljala svojo intuicijo – ne pa se le odločala z »ja« ali »ne« glede tega, kar sem dobila na mizo. Moj študij je bil raziskovalno usmerjen; raziskovanje je bilo od nekdaj moj modus operandi. Poleg tega pa me je vedno bolj vznemirjalo vse, kar je bilo v projektih nefrancoskega oziroma je vključevalo različne kulture. Nikoli se nisem počutila povsem udobno v lastni državi. Ne morem zanikati, da je francoska filmska mašinerija izjemna – ali da je bila izjemna –, a osebno me je od nekdaj privlačilo gledati čez meje.

Glede na to, kako pripovedujete svojo zgodbo, slutim, da sledi *twist*. Motivirani od vpogledov v naravo industrije in vaše radovednosti ste, tako predvidevam, nekako morali prekiniti na videz popolno karierno pot in zaviti po svoje ... | Res je! Po sedmih letih sem pustila službo in se odločila za nekaj, kar je ljudi okoli mene precej presenetilo. Koprodukcijski film **Léolo** (1992, Jean-Claud Lauzon), na katerem sem delala – in je bolj kot kateri koli drug film v moji filmografiji odražal moj okus –, je bil izbran v glavni program festivala v Cannesu. Morda je bila ta slutnja, posebej glede na mojo starost, nenavadna, a vedela sem, da v produkciji ne bom nikoli dosegla nič boljšega. Rekla sem si torej, da bo najbolje, da se na tej točki ustavim in premislim naslednji korak. Odločila sem se, da se za eno leto preselim v majhno francosko vas sredi ničesar, kjer nisem nikogar poznala. Da sem si lahko vzela celo leto zase, je bil seveda privilegij, ki je izhajal iz moje dobro plačane producentske službe, a odločitev za tak korak je prav tako izhajala iz tega privilegija – denar sem videla tudi kot past. Od zgodnjih dvajsetih sem živela divje in lepo življenje, zaupana mi je bila velika odgovornost, ki mi je dala samozavest, za svoje delo sem zaslužila dober denar. Na nek način sem postajala karikatura delovnega dekleta iz 80. let ... A ko sem pomislila na svoje mladostniške sanje, sem se spomnila, da si nisem nikoli želela bila slavna ali služiti veliko denarja.

V tistem letu sredi ničesar sem naredila dve stvari, ki sta bili ključni za osebo, kakršna sem danes. Prva je bila kuhanje. Kot veste, pri filmu vse traja zelo dolgo; od ideje do trenutka, ko lahko film deliš z občinstvom, praviloma preteče nekaj let. Ta časovna nepovezanost je v marsičem frustrirajoča. Ljudje, ki delajo v produkciji, poleg tega skoraj nikoli ne delajo z rokami; njihovo delo je v marsičem abstraktno in v celoti odvisno od njihovega intelekta, intuicije in domišljije. S kuhanjem lahko po drugi strani svoje goste zadovoljiš takoj, v nekaj urah. Najti sem torej morala način ugajati sebi in drugim, in sicer konkretno, neposredno, takoj.

Druga stvar, ki sem jo spremenila, je bila, da sem začela spet brati knjige – leposlovje, poezijo, esejistiko; v sedmih letih sem zlagoma izgubljala čas in pozornost zanje. Ves čas sem brala, a skoraj izključno treatmente in scenarije – pragmatične obljube prihodnjih filmov.

Začelo pa se je dogajati še nekaj drugega, nekaj izjemnega: v tej hiši sredi ničesar so me začeli obiskovati različni ljudje, večinoma ljudje moje generacije. Ne kraj in ne hiša nista bila sama po sebi prav v ničemer zanimiva, jaz pa tudi nisem posebej družabna oseba. Ali raje: sploh nisem. In vendar so ljudje prihajali k meni, vedno pogosteje, in z vsemi sem se dolgo pogovarjala. Tedaj sem razumela, da v sedmih letih nismo jaz, še manj pa ljudje okoli mene, imeli nikakršnega posvečenega časa, da bi drug drugega zares poslušali, da bi zares govorili drug z drugim, da bi pri tem razmišljali zunaj avtomatike in onkraj okvirov. Zahvaljujoč mojim gostom

»Da sem si lahko vzela celo leto zase, je bil seveda privilegij, ki je izhajal iz moje dobro plačane producentske službe, a odločitev za tak korak je prav tako izhajala iz tega privilegija – denar sem videla tudi kot past.« *–IF*

sem spoznala, kako zelo dragoceno je poslušanje. To spoznanje je rodilo kreativno podjetje Initiative Film, ki ga skupaj s svojim poslovnim partnerjem Hakimom Mao, ki se je ekipi pridružil pred šestimi leti, vodim še danes. Kmalu bomo praznovali 30 let!

Glede standardov produkcijskega procesa ste torej razumeli nekaj, česar se večina vaših filmskih kolegov še ni povsem zavedala. Kako ste zagovarjali svojo idejo, kako ste pozicionirali svoje novo podjetje? | Na nek način smo bili z našo iniciativo zares pionirji. Biti v nečem prvi lahko prinese veliko energije in veliko svobode. Lahko in moraš preizkušati različne strategije, iti v različne smeri, se zavestno prepustiti nujnosti napak, in sicer zato, da jih tistim, ki bodo prišli kasneje, ne bo treba ponavljati. Hkrati je zelo težko, ker večina ljudi okoli tebe ne zaupa tvoji viziji ali pa te sploh ne razume, zato včasih izpadeš naiven.

Želela sem ustvariti podjetje, ki bi bilo 100-odstotno posvečeno temu, kar danes imenujemo razvoj filmskega projekta. Moje razumevanje tega dela produkcijskega procesa je bilo od začetka precej širše od tedanjega pojmovanja, saj se je industrija sredi devetdesetih osredotočala izključno na izboljševanje scenarija. Ko sem delala kot producentka, sem postajala bolj in bolj razočarana, saj so bili ljudje in teme že kar vnaprej definirani, avtorji s svojimi projekti so čakali samo na to, da jih izbere pravi »player« in jih sproducira. Da te kot producenta nekdo izbere, včasih laska tvojemu egu, a jaz sem nase vedno gledala kot na raziskovalko. Raziskovalni vidik dela, v katerem sem sicer videla smisel in potencial, sem v produkcijski praksi tistega obdobja močno pogrešala. Danes so stvari zelo drugačne, kar je očitno v tem, da so koprodukcijske tržnice in profesionalni dogodki za mreženje nepogrešljiv mehanizem celotnega ekosistema. V devetdesetih letih, ko sem ustanovila Initiative Film, možnosti za profesionalno komunikacijo na mednarodni ravni ni bilo. Lahko smo skeptični do *pitching* forumov, a so v teoriji namenjeni temu, da ljudje delijo svoje ideje in teme, s katerimi se ukvarjajo, pa tudi da pridejo do izraza različne osebnosti in produkcijske dinamike. Drugo spremembo je seveda prinesel internet. Sredi devetdesetih ga še nismo uporabljali. Iskanje ljudi in informacij je potekalo na povsem drugačen način, brez infrastrukture, brez katere si danes ne znamo več predstavljati ničesar.

Začetna leta mojega podjetja so sicer sovpadala z novo težnjo, ki se je pojavila v nekaterih evropskih državah, ko so te v svoje podporne sheme začele vključevati formate za razvoje projektov. Francija in njena osrednja sistemska filmska institucija CNC sta bili pri tem zelo napredni. A kot rečeno, od samega začetka v Initiative Films razvoja nismo razumeli samo skozi razvoj scenarija. Razpon mojega dela, ki ga kot svetovalka na projektih opravljam še danes, je bil od začetka mnogo širši in je obsegal razvoj kreativnih materialov in avtorske vizije, razvoj strokovnih veščin ustvarjalcev, širjenje mreže sodelavcev in partnerjev, razumevanje in urejanje pravnih zadev in produkcijskega konteksta na splošno. Ker imam producentsko ozadje, skušam ljudem pomagati razumeti, kaj je izvedljivo in kaj ne, ter najti rešitve za težave.

Kako so spremembe, ki so oblikovale evropsko filmsko okolje – v valovih, a morda najbolj izrazito na začetku novega tisočletja – vplivale na vaše delo? Bi lahko rekli, da zdaj lažje opravljate svoje delo, ker se je odnos do koncepta razvoja tako močno spremenil? | To je zanimivo vprašanje, ker lahko nanj odgovorim pritrdilno, hkrati pa tezo tudi zanikam. Ljudje danes bolje razumejo pomen razvoja, zato mi ni treba več razlagati, kakšna je moja vloga v procesu ustvarjanja filmov. Ne morete si predstavljati, kako pogosto so me v devetdesetih letih nagovorili z vselej istim vprašanjem: in kaj pravzaprav vi počnete? Tudi zaradi vseh profesionalnih dogodkov, namenjenih mreženju in iskanju partnerjev, delavnic ter laboratorijev, je moje delo lažje zagovarjati. Razvoj je navsezadnje danes v DNK vsakega filmskega projekta. Morda paradoksalno pa je sčasoma, posebej v zadnjih petih letih, začelo kritično primanjkovati svobode. Moj zapis, v katerem primerjam produkcijo filmov s pridelavo paradižnikov, je še starejši, a skrb oziroma strah, ki sem ga predstavila v tem tekstu, se je v veliki meri uresničil. Procesi, ki so oblikovali filmsko industrijo v zadnjih letih, med njimi tudi odpiranje meja in spodbujanje skupnega razmišljanja, delanja filmov ljudi iz različnih držav in različnih kultur, so imeli učinek bumeranga. Filmska industrija je ponotranjila idejo o enem in edinem pravilnem načinu pripovedovanja zgodb. Standard izhaja seveda iz ameriške *mainstreamovske* dramaturgije, evropski *twist* je pri tem samo začimba. Filmska industrija, tako kot vse druge industrije, zahteva, da se prilagodimo, konformiramo in se tako vklopimo v sistem. Vse, kar je predolgo, prekratko ali preveč čudno, bo sistem takoj zavrnil. To je sprejemljivo za *mainstream*, a če zaradi tega monopola niša ne more biti več niša, potem niše sčasoma ne bo več. Francoski argument »exception culturelle«, ki naj bi ščitil avtorske filme, postaja prazna laž. Če odločevalcem, ki upravljajo z denarjem, prinesete nekaj, česar ne znajo brati, česar ne razumejo oziroma ne znajo z ničemer primerjati, tega pač ne bodo podprli. Razen v primeru, ko je podpisan znan režiser. Kaj pa mladi ljudje in novi talenti, ki ne ustrezajo tem normam? Zanje postaja filmska panoga vedno bolj nedostopna.

Prevlada dominantnih narativnih postopkov in pravil glede formatov ter vsa fina, prepletena struktura podpornih sistemov, ki je objektivizirala kriterije, na podlagi katerih sistem podpira te standarde, je posebej v Evropi, ki se zagovarja s

»Procesi, ki so oblikovali filmsko industrijo v zadnjih letih, med njimi tudi odpiranje meja in spodbujanje skupnega razmišljanja, delanja filmov ljudi iz različnih držav in različnih kultur, so imeli učinek bumeranga. Filmska industrija je ponotranjila idejo o enem in edinem pravilnem načinu pripovedovanja zgodb.« *–IF*

svojo raznoliko kulturno identiteto, v marsičem hipokritična. Kreativnost, tako je moje mnenje, po svoji naravi preizprašuje, se oddaljuje od ustaljenih vzorcev ter konvencij, in filmski medij ima širša krila, kot mu jih dovoljujejo sistem ter njegovi trenutni postopki ustoličevanja. Če filmskega ustvarjalca bolj kot komuniciranje, raziskovanje zgodb in medija motivira ideja, da bi se s svojim filmom uvrstil v *Cannes*, potem smo kot kreativna skupnost dejansko zgrešili poanto … Podobno kritiko berem v vašem članku o paradižnikih: »[…] v tem procesu ne iščemo več želje po filmu, temveč voljo, da bi posneli še en film za trg, katerega pravil dejansko nismo razumeli – če bi jih, bi imeli uspešnice, a teh ni.«

Kako vi, Isabelle, ki ste o teh dinamikah govorili že dolgo nazaj, gledate na trenutno stanje v filmski industriji? Kakšen prihodnji razvoj ekosistema razbirate iz trenutnih trendov?
Sem optimistična oseba. Tudi ko gre za prihodnost filmov, tako kot v primeru banalizacije, ki sem jo opisovala v tekstu o paradižnikih, se za navdih obračam k področju, ki s filmom nima nobene zveze – k sodobni kulinariki!

Poglejte, pred približno tridesetimi leti se je tudi v Franciji, ki velja za kulinarično deželo, hrana začela močno standardizirati. Jasno, če ste imeli dovolj denarja, ste imeli vedno veliko možnosti, a večina ljudi je občutila spremembo načina priprave hrane. Institucija tradicionalnega bistroja je začela izginjati, zamenjal jo je nov model, ki smo ga v Franciji imenovali »Les frères Costes«. Nastal je model *brasserie*, ki so ga začeli vsi kopirati. Potem pa, morda pred desetimi, petnajstimi leti, se je kar iznenada pojavila skupina zelo mladih kuharjev – nekateri od njih so bili Francozi, nekateri iz drugih držav –, ki so odprli svoje restavracije in začeli ponižno, a z izjemno kreativnostjo pripravljati nov tip starih jedi. Reformirali so francosko tradicionalno kuhinjo, in ta je danes raznolika, cenovno dostopna, po zadnjem trendu pa tudi regionalna ter zelena. Strašno jih občudujem, te kuharske mojstre! Dajejo mi izjemno veliko energije in upanja!

V svojem razumevanju filmske kulture, kot vidite, rišem veliko vzporednic iz kulture hrane. Vzgib za to je gotovo povezan z mojo dediščino, z mojo italijansko in francosko stranjo družine. Moja babica, edina, ki sem jo srečala, preprosta podeželanka, mi je nekoč rekla nekaj, kar je močno vplivalo na moje življenje. Od moje dediščine ne boš prejela veliko, je dejala, pravzaprav te bo, kar boš podedovala od mene, veliko stalo – okus za dobro hrano. In imela je zelo prav!

Če bodo ljudje imeli okus za hrano, se bodo sčasoma naveličali vedno istih nezanimivih jedi – in v tem ciklu bo vedno prostor za ustvarjalnost. Vprašanje okusa je seveda neposredno povezano z izobraževanjem: dati otrokom priložnost, da razvijejo lasten okus za dobro hrano – ali za dobre filme –, je najpomembnejše od vsega. Menim, da je edini način, da ohranimo prostor za ustvarjalnost, da mladim ljudem omogočimo izbiro; da jih angažiramo za izbiro.

Muanis Sinanović

SRĐAN KOVAČEVIĆ

»Tovarna je mikrosvet, reprezentacija sveta, ki ga sicer poznamo.«

Tovarne delavcem ***(Tvornice radnicima, 2021, Srđan Kovačević) je eden najbolj vznemirljivih dokumentarcev, ki jih je bilo mogoče videti na letošnjem*** **Festivalu dokumentarnega filma (FDF)** ***v Ljubljani. Člani žirije FIPRESCI smo ga nagradili na zadnjem filmskem festivalu v Motovunu. Predstavi zgodbo delavskega lastništva v tovarni ITAS, njegov največji dosežek pa je, da s pozornim pogledom zabeleži dramo kapitalizma, njen vpliv na vsakdanje ljudi, in jo vključi v umetniško produkcijo kot bistveno temo. Istočasno dobimo vpogled v določeno lokalno delavsko kulturo, ki sega od dialekta in slenga do dromljajočih zvokov tovarne in loma svetlobe skozi njena okna. Film je etabliral tudi prekaljenega in karizmatičnega sindikalista Dragutina Vargo, ki režiserja spremlja na pogovorih in festivalih.***

Z režiserjem Srđanom Kovačevićem sem se imel priložnost neformalno pogovarjati že v Motovunu. Pri njem ni razlikovanja med resnostjo in sproščenostjo ter prijetnostjo pogovora. Ob njegovem gostovanju na *FDF* sva ponovila vajo s tem intervjujem.

**

Vtis imam, da je dokumentarni film v vzponu, da se razvija in postaja inovativnejši. Med izvirnejše novejše dokumentarce prištevam tudi Tovarne delavcem. Zdi se mi, da je čas dokumentaristike nastopil tudi zato, denimo, ker imajo ljudje svoje snemalne naprave, s katerimi parirajo *mainstream* medijem, v dobrem in slabem. Se tudi tebi zdi, da se v svetu dokumentarnega filma nekaj dogaja? | Mislim, da se stvari premikajo mnogo širše. Človeška percepcija resničnosti je vedno bolj posredovana s podobo, tehnično podobo. Pravzaprav se film kot tak, objekt, ki smo ga percipirali v kinu ali na televiziji, zelo spreminja. Mislim, da ga mlajše generacije vidijo popolnoma drugače. Poglej družbena omrežja, recimo idejo *storyja*; *storyji* so pravzaprav sestavljeni iz kadrov, ki tvorijo film. To je nova perspektiva, kakršne nihče ni pričakoval. Nihče si ni mislil, da bo film nastajal pred našimi očmi, z našimi napravami – ne da bi ga kdorkoli ustvarjal kot celoto, temveč se celota ustvarja sama. Ko na festivalih opazuješ tradicionalno obliko percepcije filma, je na njih v splošnem prisotna starejša publika. Ko sem se leta 2000 vpisal na akademijo in smo začeli z *Motovunskim filmskim festivalom*, ki je nastal leta 1999, sta bili dve tretjini občinstva stari med 16 in 30 let. Bilo je popolnoma neverjetno. Večinoma nisi mogel najti vstopnic za film na dan predvajanja, ker je bilo vse razprodano. Pod Motovunom so ljudje kampirali vsepovsod, sam kamp je bil premajhen. Ko pa zdaj prideš v Motovun, tam mladih ljudi ni več. Očitno se je v dojemanju filma nekaj spremenilo. Seveda, tudi korona je pri tem odigrala vlogo. Ne vem, kako bodo festivali preživeli prihodnjih deset ali dvajset let.

Filme, ki jih danes delamo, konzumirajo v glavnem starejši beli ljudje. Vprašanje je torej, za koga delamo te filme. Meni bi bilo zanimivo videti podatke s *streaming* servisov: koliko mladih ljudi gleda dokumentarne filme in katere vsebine dokumentarnih filmov. Ljudje so se navadili na imperativ zabave. To seveda ni nič novega, ampak je danes eksplodiralo. Kako neke resnejše teme in uvide vanje predstaviti mlajši generaciji, ki šele prihaja in bo v prihodnosti vladala svetu. Mislim, da je to velik izziv. Videti je veliko razliko med filmi, ki zmagujejo na festivalih in so relativno dolgi, recimo **Gospod Landsbergis** (Mr. Landsbergis, 2021, Sergej Loznica), ki ima po moje sicer določene politične probleme, a osvaja številne nagrade. Ko pa pridejo ljudje na projekcijo, je publika v glavnem stara štirideset in več. Še pred petnajstimi leti smo imeli mlajšo publiko. Sam zares nimam enostavnega odgovora na to, kar me na nek način intrigira. Način, na katerega sam delam filme, večinoma ne gre več skozi pri mlajši populaciji. Vprašanje pa je, kaj se bo zgodilo s prihajajočimi generacijami.

PLAKAT ZA FILM **TOVARNE DELAVCEM** | 2021

»Človeška percepcija resničnosti je vedno bolj posredovana s podobo, tehnično podobo. Pravzaprav se film kot tak, objekt, ki smo ga percipirali v kinu ali na televiziji, zelo spreminja.« *–SK*

Gledalci v zvezi s filmom Tovarne delavcem v glavnem omenjajo zunanjo, politično dimenzijo. Meni pa so zelo zanimivi tudi različni kulturni, estetski, politični elementi: od dialektov, ki se mešajo, zvoka tovarne, različnih delavskih običajev. Koliko je ta aspekt pomemben tebi? | Nisem se pretirano ukvarjal s tem. Zares mi je bil politični vidik najpomembnejši. Ampak ko sem prišel v tovarno, sem videl posebno scenografijo, svet, ki je bil nov, drugačen tudi zame. Ta odločitev, da v toku snemanja ne zapustim tovarne, je prispevala k določeni estetiki. V stoosemdesetih dneh snemanja nisem niti enega dne preživel zunaj. Tovarna je mikrosvet, reprezentacija sveta, ki ga sicer poznamo.

Znotraj *mainstream*, buržoaznega pojmovanja umetnosti, v katerega smo vsi interpelirani – tega ne mislim moralistično, temveč zunanje, objektivno – se odnosi v glavnem odvijajo znotraj družine oziroma neke meščanske institucije; delovno mesto pa je iz te sfere izrinjeno. V filmu se mi zdi zanimivo, da so ti odnosi med delavci, med njimi in direktorjem, zelo čustveni in psihološko kompleksni. Ali to pomeni, da se lahko podoben princip delanja umetnosti, kot ga poznamo iz *mainstream* romana in filma, aplicira tudi na delavski film in širšo delavsko kulturo? | To bi bilo težko pričakovati; danes lahko vsakdo snema, omejitve v distribuciji tega tipa materiala pa so vedno večje.

Sam sem denimo želel delati z ženskami v tovarni ITAS, z delavkami; tamkajšnjih delavk je malo, okoli deset odstotkov. Želel sem delati z njimi, recimo s čistilkami, ker jih nisem uspel dobiti in kvalitetno reprezentirati: nisem uspel posneti scen, za katere bi vedel, da bodo gotovo končale v filmu. In potem sem pomislil: če jih ni v strukturi filma, bi lahko z menoj delale pri njem, dale sugestije, kaj predlagale, skupaj bi lahko gledali surovi material, skupaj razmišljali, videli, kaj in kako. To pa se je izjalovilo, ker nismo mogli najti termina: ena ima recimo otroke, druga dodatno delo in tako naprej. Ta proces se nikakor ni začel.

TOVARNE DELAVCEM | 2021

Reči želim, da je vse to precej kompleksno, ker imajo delavci tudi svoje zasebno življenje; težko se je organizirati in vprašanje je, ali sploh želijo tako participirati v kulturi. Te stvari se pogosto idealizirajo, lahko je govoriti o participaciji, demokraciji na delovnem mestu in umetnosti, pravzaprav so to zelo kompleksni in dolgotrajni procesi, v katerih moraš imeti zainteresirane delavce, ki se bodo s tem ukvarjali. Že na začetku mora biti prisoten interes. Težko pa je, če tega širša skupnost že v izhodišču ne nudi v svojem programu, kakor je to nudil socializem, ki je vnašal kulturo na delovno mesto, recimo simfonične orkestre, ki so igrali v tovarni, filmske projekcije v tovarniških dvoranah, kino skupine, pisateljske skupine.

Če tega ni, ljudje dojemajo, da se kultura dela zunaj njihovega razreda, sami pa participirajo s svojimi mobiteli, *storyji*, komentarji. Ljudje na žalost mislijo, da tako poteka participacija v družbi. Trenutno ni političnega izobraževanja, ni realne možnosti, da bi delavci res sodelovali v tem. Niti filmski svet tega ne anticipira. Vemo, kako se danes delajo filmi; če hočeš uspeti na zahodu, moraš delati individualni film, morda film s svojo družino, kjer si sam protagonist, z osebno temo, posebej če si ženska, LGBT, manjšina, odvisno od tega, kakšni so interesi filmske skupnosti, zdaj je to Ukrajina. Drugačen tip filma je zelo težko delati.

Med dramo tovarne ITAS, ki jo spremljamo, se vzpostavita antagonista; to sta bivši direktor in zdajšnji, Varga. Pri bivšem direktorju, ki je, kot kaže, izčrpaval podjetje in delal proti delavcem, me fascinira, da vendarle vse skupaj doživlja nekako čustveno. »Vseeno sem se trudil, bil sem dober …« Nima hladnokrvne manedžerske osebnosti. Kako si ti gledal nanj? Ali je film iz Varge naredil neke vrste zvezdo? Ne nujno v moralističnem smislu, morda tudi v dobrem, morda namreč celo potrebujemo take zvezde. | Sam sem resnično poskušal razumeti pozicijo vseh znotraj kolektiva. Ena je pozicija delavcev, druga je pozicija direktorja in tretja je perspektiva Varge. In zares lahko vse perspektive razumemo. Ko govorimo o direktorju, ne verjamem, da je zares želel uničiti podjetje. Resnično je imel neko svoje razumevanje položaja, videl je, da je ključ v boljšem delu delavcev ter v določenem načrtu investicij. Poskušal je posodobiti tovarno, jemal je kredite za nove stroje, kar lahko vsakdo razume. Težko se je s starimi stroji uveljaviti na globalnem tržišču. Ali je ob strani spletkaril ali pa sklepal neke dogovore v škodo podjetja, ne vem. Kar je videti v filmu, sem videl tudi jaz; tako kot drugi sam nisem videl ničesar črno na belem. Na drugi strani je pozicija delavcev, da skrbijo za svoj osnovni prihodek, plačo. To je seveda popolnoma razumljivo, po drugi strani pa, če delavcev ne izobražuješ in se z njimi ne ukvarjaš – in nikogar ni, ki bi to počel –, se bodo oni seveda ukvarjali sami s sabo: kako doseči svojo plačo in če je prišla pravočasno. Na tretji strani je Varga nekakšen *spiritus movens*, politično bolje razume stvari in ima določeno vizijo; vendarle pa ne more en človek spremeniti kolektiva. Prej ali slej mora priti do nekakšne strukture, vpletenih mora biti več ljudi.

Mislim, da je to ključno vprašanje tudi danes. Ali prihajajo nove sile, ki delijo vizijo Dragutina Varge po delavskem zadružništvu, ki bi pravzaprav imeli moč, da to skušajo narediti? Kajti stvari se ne bodo zgodile same. Sam sem v filmu res skušal biti iskren, razumeti pozicijo vsakogar. Stvari nikakor niso črno-bele. Stvari so zelo sive in kompleksne. Samo majhni premiki znotraj teh petdesetih odtenkov sive delavskega lastništva lahko pripeljejo do izgube položaja direktorja in večjih sprememb.

Film je v javnost pravzaprav prinesel turobno perspektivo delavskega lastništva. In čeprav je to na prvo žogo negativno, je njim pravzaprav olajšalo položaj. Sami so rekli, da je tako, in zdaj je to njihova začetna pozicija. Lahko rečejo: poskušali bomo bolje. In če je položaj zdaj obupen, če je nas prikazal kot take, se bomo zdaj potrudili stvari prikazati drugače in jih popraviti. Vidim, da se to dogaja pri Vargi, kar mi je zelo všeč, kot produkt filma in umetnosti. O tem nisem razmišljal prej, vendar se je izkazalo, da je to rezultat določene iskrenosti, tega, da ne olepšujemo stvari. To je nekaj, kar me je razveselilo – še ena delovna zmaga (*smeh*).

»Sam sem v filmu res skušal biti iskren, razumeti pozicijo vsakogar. Stvari nikakor niso črno-bele. Stvari so zelo sive in kompleksne.« *–SK*

Anja Banko | Nejc Pohar

Motrenje lastnega odseva

PLAKAT ZA FILM **SMUČARSKE SANJE** | 2021

Draga Anja,

tovrstno dialoško formo pisanja se grem sam prvič, zato upam, da boš z mano bolj prizanesljiva, kot je bila trenerka Ines do Faribe, Fatime in Zakie sredi zasnežene Avstrije. In opozorilo. *Spoiler alert*. Bralkam in bralcem, ki filma še niso videli, branje odsvetujem, v kolikor si v stilu Fincherjevega **Sedem** (Seven, 1995) nočejo zapraviti priložnosti.

Za začetek: **Smučarske sanje** (2021, Haidy Kancler) se po ponovnem ogledu kažejo kot film, ki je v toku nastajanja postal večji, kot si je sprva upal biti, večji od vseh vpletenih, s tem pa že film, ki je ušel današnjim časom, kjer podobe in zvoke pogosto skušamo vnaprej omejiti, zajeziti, jih predvideti. Tako je v njem nekaj herzogovskega, nekaj, kar gre čez življenje. Namesto ultimativne prevare iz **Osumljenih pet** (The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer) tokrat *Osumljene tri*. Ali lahko skušava film gledati skozi vrzel, ki se motri že v razliki med dvema naslovoma, po slovensko **Smučarske sanje**, po angleško **Melting dreams**, ***Topeče se sanje***? Lahko skozi to razliko vidimo tudi razliko med »evropsko« in »tujo« kulturo, med strogo, a hkrati duhovito trenerko Ano, in strogo ter hkrati malodane rasistično trenerko Ines? V srhljivosti želje, skrite v vprašanju, ki ga Fariba zastavi sorodniku – si želiš živeti svoje sanje? Si predstavljaš grozo tega, če bi dobesedno skušala živeti svoje sanje?

Smučarske sanje kot nenačrtovana reminiscenca na **Osumljenih pet**? Za nazaj se zazdi, da so Fariba, Fatima in Zakia, tri afganistanske punce, popolno odigrale same sebe, torej tri Afganistanke, ki se smučarske Evrope veselijo, a se v njej hkrati ne znajdejo, samo zato, da bi ob koncu Zakia kot Keyser Söze odkorakala na prostost, v svobodo, in se nikdar več ozrla nazaj. A kaj če je ta svoboda Evrope bolj mučna, rasistična, stroga, očitajoča, neprizanesljiva, neduhovita, hladna, taka, ki ne ponuja druge priložnosti in se lahko sama vzpostavlja samo preko svojih tujcev? Ali morda obstajata dve Evropi? Tista, ki prebežnikov ne deli na naše in njihove in Evropo vzpostavlja kot kontinent, ki se srdito bori proti neokolonializmu, četudi je zapakiran v dobrodelni smučarski paket, in tista, ki je kondenzirana skozi kasneje izbrisan čivk slovenske vlade 25. februarja letos: »Ukrajinski begunci iz Ukrajine prihajajo iz okolja, ki je v kulturnem, verskem in zgodovinskem smislu nekaj popolnoma drugega kot okolje, iz katerega prihajajo begunci iz Afganistana.«

Film lahko gledamo kot socialni komentar, poročilo o spopadu dveh civilizacij, priliko o vprašanju svobode žensk v dveh kulturah, kritiko neoliberalnega športnega profesionalizma, a se najbolj dragoceno izhodišče zdi prav vedênje deklet pred filmsko kamero, torej inherentno notranje filmski pogled, ki nas ves čas zavaja, spravlja na stranpoti, meče iz tira. Afganistanke torej ves čas igrajo, igrajo za pogled filmske kamere.

Je mogoče skozi to perspektivo filmske kamere razumeti Inesin prikriti, malodane nevidni rasizem, rasizem za 21. stoletje politične korektnosti? Ali Ines z nenehnim motiviranjem punc, ki jim Evropo predstavi kot kraj, kjer je treba za zastavljene cilje trdo garati, kot kraj, kjer se moramo boriti, da bi bili najboljši, svoje afganistanske treniranke že postavi na »pravo mesto«, torej mesto obstrank, lenih, nezanesljivih in fizično nepripravljenih žensk iz »tretjega sveta«? So **Smučarske sanje** prej kot film o soočenju dveh kultur film o naraščajočem evropskem desničarstvu, o liberalnem multikulturalizmu kot maskiranem barbarstvu s človeškim obrazom?

Mar s tem profesionalni šport opredeljujejo kot (neoliberalno) početje, kjer cilj opravičuje vsa sredstva, kjer šteje le zmaga, kjer je razvoj gonilo napredka in mu odvzamejo vso igrivost in igranje? Gre prav zato **Smučarske sanje** danes bolj kot kdaj prej gledati skozi oči okupacije Ukrajine, skozi pogled Evrope kot kraja, kjer je Roman Abramovič vse do začetka okupacije brez težav prelival sumljivo pridobljen denar skozi angleški nogometni klub, kjer se begunce deli na naše in njihove glede na versko, spolno in razredno umestitev, kjer je določena vrsta filmov, na koncu koncev, marginalizirana kot tržno neperspektivna? Na ta način ta na videz nepretenciozen dokumentarec, katerega prvotni plan je verjetno bil *happy end* zgodba o uspehu – tri Afganistanke trenirajo v Avstriji, dobijo licenco za učiteljice smučanja in v Afganistanu nadaljujejo z misijo širjenja kulture športa kot misijo preseganja kulturnih razlik – odpira več vprašanj, kot si jih je sam upal zastaviti, s tem pa že osvetljuje in premaguje *Denkverbot*, prepoved mišljenja, kot temeljno potezo časov, v katerih živimo.

Bi torej Zakijina operacija pobega uspela brez prisotnosti filmske kamere?

Lepo te pozdravljam, Nejc

**

Dragi Nejc,

tudi sama prvič pišem na ta način, zato z nestrpnostjo pričakujem, kam odvijeva nit dialoga. Kot omeniš, se zdi, da je v

Smučarskih sanjah filmska kamera dobesedno zdrsnila s stativa, ideja klasičnega *happy enda* pa se je v trku z dejanskostjo porušila. Realnost je ubrala pot, ki presega film in je, kot praviš, izigrala celo ustvarjalce. Z robov filmskega polja je iz nevidnega v očitno postavila podobo Evropejca, ki se še vedno ni naučil, da je bakla razsvetljenske »dobronamernosti« oz. civiliziranja drugih kultur nevarno vnetljiva in lahko zaneti požar, ki z nepričakovano močjo izbruhne nazaj, direktno v obraz njenih nosilcev. V tem kontekstu se zdi skoraj neizbežno, da film motriva skozi povedno razliko med slovenskim in angleškim naslovom, **Smučarske sanje** in ***Topeče se sanje***, če uporabim tvoj prevod. Ob tem se mi zdi pomenljiv ton režiserke Haidy Kancler v pogovoru po projekciji na *Festivalu dokumentarnega filma* v Cankarjevem domu, ki je na vprašanje o razliki v prevodu odgovorila na videz mimogrede, češ da je nanjo vplival predvsem zven besednih zvez. Tu bi želela izpostaviti, kako *mimogrede* je bil podan odgovor. *Mimogrede*, kot da si ne upa(mo) zares zaplavati v globine, je v odvodih smeha na odru in zakrčene tišine v dvorani potekal tudi sam pogovor. *Mimogrede* je postalo jasno, kako možne kombinacije pomenskosti filmskega naslova celo bolj kot o sanjah, življenju, usodi Faribe, Fatime in Zakie govorijo o tistih, ki o njih snemajo film: če so *smučarske sanje* izvorna ideja filmskih ustvarjalcev, ki so si zamislili, da želijo *prav take* sanje živeti tudi afganistanska dekleta, so *topeče se sanje* predvsem komentar na pričakovanja filmskih ustvarjalcev, ko so bili prisiljeni sprevideti, da se njihove vizije ne bodo uresničile.

Evropa je lahko dežela priložnosti, kar je, kot opaziš, stališče trenerke Ines. A priložnosti za belo Evropejko so drugačne kot za Faribo, Fatimo in Zakio. Kdo so one? So žrtve, simbol migrantske in begunske krize, ki se nabira v sencah obmejnih gozdov? So poraženke, ker niso dosegle *smučarskih sanj*? So antagonistke, ker niso želele doseči *smučarskih sanj*? Zdi se, da kot drugačne, pripadnice tuje kulture v Evropi, delajo samo napake, saj njihov kompas kaže pač drugače od našega. In četudi bi izpolnile *smučarske sanje* – bi te sanje resnično naredile njihovo življenje v Afganistanu sanjsko? Vsi bi si stisnili roke in na koncu smučarske šole, ob udarcu zadnje klape, na koncu projekcije zaploskali izpolnjenim sanjam, ki kot prazen označevalec visijo v abstraktnosti nad »našo« in »njihovo« realnostjo. Nesporazumi protagonistk ne pričajo le o izpraznjenosti termina multikulturalizem, temveč tudi o globoko zakoreninjenem rasizmu, ki svoj gnusni obraz ponovno kaže, kot opažaš, v različnem odnosu do »različnih« beguncev.

A če pogledava z druge perspektive, ki jo potrjujeta globoko prizadeti drži režiserke in trenerke, se postavlja obratno vprašanje: ali so Fariba, Fatima in Zakia pravzaprav zmagovalke? So junakinje, ker so si same priborile *lasten happy end*, po svojem lastnem scenariju? Konec koncev vse tri po ponovnem vzponu Talibanov živijo zunaj Afganistana. Kako in kje točno, režiserka ni znala povedati, saj z njimi ni več v stiku. To je povedno, ker deluje skoraj kot *real life* nadaljevanje filma, hkrati pa odstira problematično razmerje filmske ustvarjalke do razumevanja lastne vloge v kontekstu nastajanja filma in širše – resničnega življenja in čustev vseh, vpletenih v zgodbo.

Posebno vrednost filma vidim ravno v iskreni (če ne celo naivni?) obravnavi teh dilem, torej kulturnih razlik in jeze, užaljenosti, zamer, ki ob tem z obeh strani nastopijo. Film bi verjetno na vseh testih politične korektnosti pogrnil – tudi sama sem se najprej silovito zdrznila ob užaljenih izjavah trenerke Ines, ki je dekleta na neki točki imela za neprilagodljive, lene, izkoriščevalske. Je slepa iskrenost njenega mnenja nekaj, kar bi morali pozdraviti, saj priča o realnih odnosih, ki jih v diktatu politične korektnosti raje zamolčimo? Ali je po drugi strani ta slepa iskrenost nekaj, česar bi se morali bati, ker ne sprevidi svoje potencialno uničujoče moči? Prepoved mišljenja, *Denkverbot* kot eno osnovnih vodil, ki se nevarno ovija okrog možnosti vzpostavljanja pozicije kritične mislecinje (če uporabim čudovit in nujen neologizem kolega Matjaža Zorca). Včasih mi je slabo že samo ob brskanju po Netflixu, kjer algoritmi tako *korektno* usmerjajo pogled skozi skrbno mapirane spolne in rasne kvote. Še bolj slabo mi postane ob aktualnih revizionističnih posegih v zgodovino, ki žal ne vzdržujejo nivoja igrivega tarantinovskega pristopa. Ob ogledu filma in poslušanju debate me je spet prešinilo, da sta očiščena/izčiščena podoba in očiščen/izčiščen jezik pravzaprav *fake* in da si ljudje še vedno upajo misliti in govoriti »neprimerne« stvari, saj te nikoli niso izginile: kot da se še vedno ne maramo umivati, ampak svoj smrad raje prikrijemo s parfumom.

Te dni je kombinacija parfuma in testosterona v zraku precej neznosna …

Bom na tej točki zaključila današnjo misel. Tako zelo me je zintrigiral prvi del tvojega pisma, da na tvoje zaključno vprašanje nisem zares odgovorila. Bi Zakijina operacija pobega uspela brez filmske kamere? Bi že v startu sploh prišla v Evropo? Ji je morda ravno kamera dala moč, jo opogumila, da svoje življenje živi kot v filmu? Morda je izkoristila kamero, ki je pogled usmerjala drugam in se skrila v zunanjost filmskega polja, da je lahko izginila?

Se veselim nadaljevanja, Anja

**

Draga Anja,

ko sem mislil, da življenje zunaj filmov ne more biti več čudnejše, sem prebral vest, da si Boris Johnson želi »izvoziti« migrante z Otoka v Ruando. Sic! V Ruando. Zato bi danes lahko bolj kot kadarkoli prej izhajali, začenjali iz filma in se skozenj učili življenja zunaj filma, vztrajali na poziciji, da življenje imitira film, in ne obratno. Tudi zato me izjave ustvarjalk in ustvarjalcev filma zunaj filma, v intervjujih, v pogovorih po filmu, ki jih navajaš, pravzaprav sploh ne zanimajo. Ta naivnost je morda še zadnja obramba pred tem, da ne zmoremo, ne bi več zmogli, razlikovati med fikcijo in fakcijo, da je torej posledica nerazlikovanja življenja, ki imitira film, in filma, ki imitira življenje, počasno umiranje, vegetiranje enega in drugega. Spoj imaginarnega in simbolnega, če hočeš, z besedami starih. V tem smislu se mi zdi pomembno razlikovanje med naivnostjo in iskrenostjo. Zapisano s parolo: »Več naivnosti, manj iskrenosti!« V tem smislu vedno manj razumem razlikovanje med dokumentarnimi in igranimi filmi; dokumentarni filmi so včasih bolj igrani kot igrani filmi, vsaj v smislu zavedanja same filmske kamere, filmskega pogleda. Kot v primeru sekvence zasliševanja Fatime, kjer prav ona skuša obraniti svoj pobeg. Najprej v bližnjem planu gledamo njeno izpoved o tem, da si želi pobegniti čim dlje od afganistanske kulture, da je mislila, da bi lahko živela v državi, ki bi zanjo poskrbela … potem pa preskočimo v oddaljeni total in vidimo, da gre pravzaprav za svojevrstno zasliševanje treh odraslih Evropejcev proti eni mladi Afganistanki.

»Film lahko gledamo kot socialni komentar, poročilo o spopadu dveh civilizacij, priliko o vprašanju svobode žensk v dveh kulturah, kritiko neoliberalnega športnega profesionalizma, a se najbolj dragoceno izhodišče zdi prav vedênje deklet pred filmsko kamero, torej inherentno notranje filmski pogled, ki nas ves čas zavaja, spravlja na stranpoti, meče iz tira.« *–NP*

Sam tudi ne morem pristati na razlikovanje med »različno naravnanimi kompasi pripadnic tujih kultur in pripadnic evropske kulture«, ki ga omenjaš. **Smučarske sanje** po mojem dokazujejo, da ne gre za kompase, ampak za, še enkrat, ponovno, pogled kamere. In v tem smislu bi bil eden možnih tarantinovskih obratov prav v tem, da bi se trenerka Ines izkazala kot tako premetena, da bi za kamero, za voljo prihodnosti svojih varovank, pred kamero prevzela vlogo rasistične mučiteljice do te mere, da bi vse tri pobegnile že prej. Da bi jo, skratka, evropsko rasistko, zasovražile tako zelo, da bi bile pobegnile že prej.

Si predstavljaš *sequel* **Smučarskih sanj**? Na seidlovski strani gledamo in poslušamo tri Afganistanke, ki zdaj bojda prebivajo v Evropi, se kot muha na zidu zavlečemo v spalnice in kopalnice obeh trenerk, Ane in Ines, z najčudnejšim likom iz filma, moškim, ki v športnem centru opravlja fizične meritve profesionalnih smučark in smučarjev, pijemo v lokalnem baru in jemo pice v Kranjski Gori ter mu očitamo, da je trem afganistanskim dekletom predlagal, da se po intenzivnih meritvah vsaj za šest mesecev posvetijo fizičnim pripravam, ki bodo zmanjšale odstotek maščob v njihovih telesih? Mimogrede, ta moški ni zapisan v odjavni špici … Ali, obratno, predvidimo tarantinovski *sequel* v smislu fikcije, ki omogoča redefiniranje realnosti? V njem mlade Afganistanke mogoče redefinirajo zgodovino tako, da z nabrušenimi robniki svojih novih Elanovih, Stocklovih, Headovih smuči režejo vratove toksičnim Evropejkam, denarne fonde švicarskih dobrodelnih fundacij pretakajo na račune muslimanskih radikalnih celic v Evropi, jih ropajo in nakazujejo Diemu 25?

S tabo se strinjam, da je »posebno vrednost filma videti ravno v iskreni (če ne celo naivni?) obravnavi teh dilem, torej kulturnih razlik in jeze, užaljenosti, zamer, ki ob tem z obeh strani nastopijo«, a le ob pogoju, da vse te dileme gledamo kot fiktivne, torej dileme, ki kulturne razlike vzpostavljajo znotraj filmskega okvira, ki ne ločuje med dokumentarnim in igranim, saj se zaveda prisotnosti kamere. Tovrstno gledanje omogoča podobno logiko kot npr. film predmestja, ki lahko deluje emancipatorno le tako, da se skuša izmakniti svoji dominantni formalno-narativni liniji, se sesuva, ukinja, bori za problematiziranje običih, stereotipiziranih mest (nasilje, grafiti, droge, deprivilegirani najstniki …). Kot na primer **Banda punc** (Bande de filles, 2014, Céline Sciamma), ki namesto na kamero iz roke in montažne *jumpcute* stavi na *cinemaskop*, počasne vožnje in glamurozno barvno korekcijo, tako **Smučarske sanje** ustvarjajo sijajno napetost v malodane melodramatičnih sporih med učenkami samimi in sporih med učiteljico in učenkami. Posledica tovrstnega gledanja

je, da prečimo partikularnost kulturnih razlik in se prebijemo do univerzalnosti, tudi odnosa med učenkami in učiteljico, ki se ob koncu obrne v nepričakovano zavezništvo učenke in učiteljice proti drugi učiteljici. To **Smučarskim sanjam** uspeva v izjemno kratkih, ergonomičnih sekvencah, tik pred koncem se v rezu med dvema *close-upoma* zgodi popolnoma nova dinamika, kjer se tako Fariba kot Ana malodane bojita Ines. In tik pred koncem, ponovno, **Smučarske sanje** oddaljeno evropsko sosedo, torej tri mlade Afganistanke, in še smučarke povrh vsega, kažejo kot notranje nekoherentne, hkrati igrive in tečne, preračunljive in idealistične, predvsem pa, v primerjalni analizi druge do druge, povsem raznolike. S tem pa že omogočajo pretres, premislek, na eni strani lepodušniškolevičarskega, na drugi strani strogokonservativnega pogleda, ki ne zmore uvida, da obstajajo ljudje, ki jih ni strah misliti, in ljudje, ki jih je strah misliti.

Naj torej živijo ostri robniki smuči, s katerimi mlade Afganistanke prav po tarantinovsko režejo vratove vzvišenih slovenskih trenerk, jim sekajo glave in jih mutilirajo v najrazličnejših smislih, ki nikdar ne dosegajo surovosti dejanj naših sanj!!!

lovepeacehurricane, Nejc

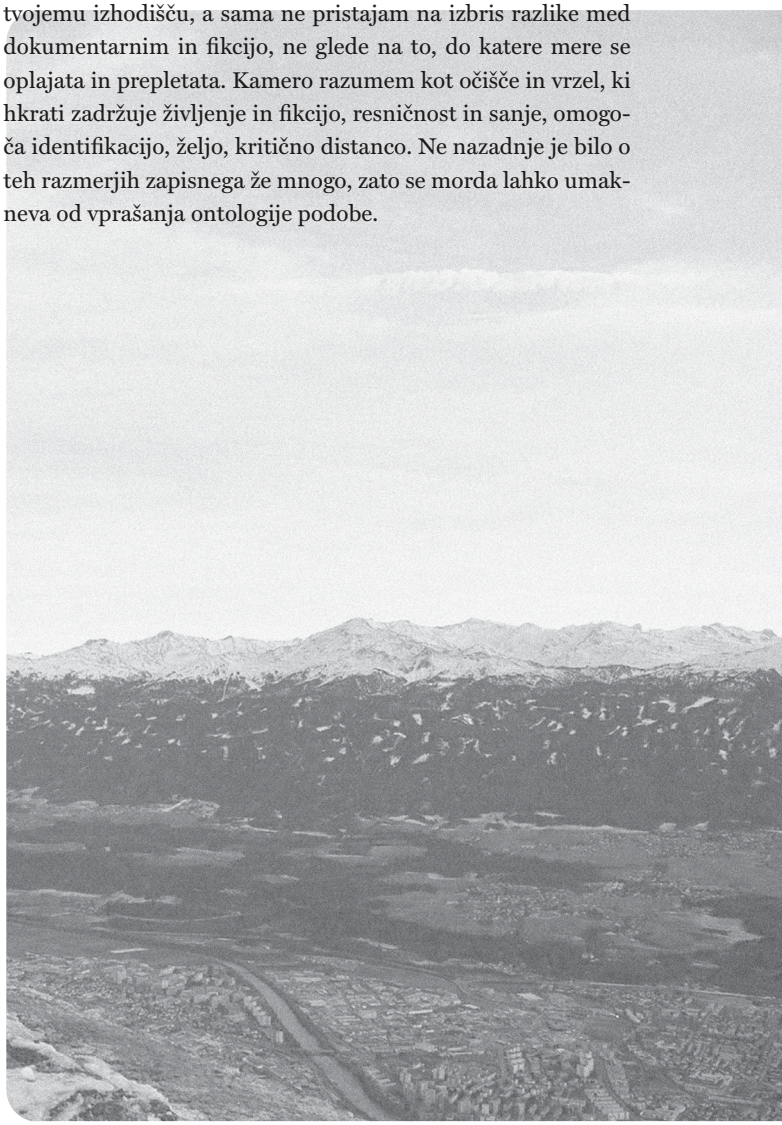
**

Dragi Nejc,

življenje kot v filmu in film kot življenje? A ni to znan občutek, ki nastopi ob dogodkih, ki vsakdan brcnejo z ležajev? Ko prvič nisem razumela kategorije podob na zaslonu, je bil 11. september 2001. Bila sem v tretjem razredu in se spraševala, kaj dela akcijski film na programu sredi šolskega dne. S pogledom sem iskala, ali bo od nekje v kader skočil Bruce Willis in v maniri **Umri pokončno** (Die Hard, 1988, John McTiernan) odrešil svet. Bruce se seveda ni prikazal. Postalo je neprijetno. Slika se mi je pred očmi sesedala v občutku nemira – živčno brnenje okolice, šepet staršev in njihovi širokoodprti pogledi so napovedovali, da tokrat junakov ne bo in da je črn oblak dima še kako resničen. V tistem trenutku je življenje postalo film. Spektakel, kot ga še nisem videla. In smrt, ki si jo skoraj zavohal, ker je dejansko in dobesedno naseljevala filmski kader, prevzela aparat, se zapičila direktno v oko gledalca.

V času, ko se zdi, da status podobe skoraj ni več pomemben, po mojem še vedno obstaja vmesna točka – vrzel med realnostjo in reprezentacijo. Med resničnostjo in fikcijo – to je oko kamere. Po Dzigi Vertovu: »Izhodišče je: uporaba kamere kot kino-očesa, popolnejšega kakor človeško oko, za raziskovanje kaosa vizualnih pojavov, ki spominjajo na prostor. *Umaknite se stroju!*« Človeško oko je nepopolno, kamera zmore uzreti, a si hkrati upogniti pogled na načine, ki golemu očesu-predfilmskemu zaznavanju niso domači, kot pravi Vertov v nadaljevanju: »Do današnjega dne smo delali silo kameri in ji nalagali kopiranje delovanja našega očesa. In boljša ko je bila kopija, bolj smo hvalili posnetek. Z današnjim dnem mi osvobajamo kamero in ji nalagamo delovanje v nasprotni smeri, proč od kopiranja.«

Z anekdoto in citatoma se hkrati oddaljujem in zbližujem s tvojimi tezami, s katerimi želiš, kot razumem, **Smučarske sanje** iztrgati njihovemu zunajfilmskemu kontekstu in odmisliti vrzel med realnostjo in reprezentacijo, motriti podobo v njeni absolutnosti in razvezanosti od realnega. Ne nasprotujem tvojemu izhodišču, a sama ne pristajam na izbris razlike med dokumentarnim in fikcijo, ne glede na to, do katere mere se oplajata in prepletata. Kamero razumem kot očišče in vrzel, ki hkrati zadržuje življenje in fikcijo, resničnost in sanje, omogoča identifikacijo, željo, kritično distanco. Ne nazadnje je bilo o teh razmerjih zapisnega že mnogo, zato se morda lahko umakneva od vprašanja ontologije podobe.



»Bi Zakijina operacija pobega uspela brez filmske kamere? Bi že v startu sploh prišla v Evropo? Ji je morda ravno kamera dala moč, jo opogumila, da svoje življenje živi kot v filmu? Morda je izkoristila kamero, ki je pogled usmerjala drugam in se skrila v zunanjost filmskega polja, da je lahko izginila?« *–AB*

Spekulativne premene o tem, kdo je v **Smučarskih sanjah** koga izigral in do katerega ekstrema bi *sequel* v nekem obratu lahko pripeljal, so zanimive, a do kod so produktivne? Zdi se mi, da se je vredneje vprašati o pogledu: na katero stran se postavi film, iz katere točke in na kakšen način vzpostavlja protagoniste? Ta pozicija ni enoznačna: zdi se, da se ob trenerki Ines mestoma postavi na njeno stran – od vseh protagonistov samo ona dobi možnost, da se ena na ena izpove direktno, ko v svojem apartmaju po napornem dnevu razočaranje izlije kameri, režiserki, občinstvu. Z utrujenim obrazom in razmršenimi lasmi lahko skorajda začutimo z njo. Stališčem navkljub. Režiserka te možnosti Afganistankam ne da. Sicer jih spremlja, ko se ob večerih pogovarjajo med sabo, kar je morda mišljeno kot uravnoteženje intime, kot jo vzpostavlja s trenerko Ines, a odnosa ena na ena z njimi ne razvije. Ne zanimajo jo kot posameznice, zares ji ni niti pomembno, zakaj so skušale pobegniti. Kot omeniš, ta del osvetli skozi prizor, ki na prvi pogled deluje intimen, kmalu pa vidimo, da gre za zaslišanje – dekle v tem kontekstu absolutno ne dobi možnosti, da bi razkrila svoje resnične vzroke, dileme, strahove. Pobeg film razlaga skozi floskule in predvidevanja: pobegnile so zato, ker je življenje v Evropi boljše. Pika. V tem kontekstu bi bilo morda zanimivo, če bi režiserka ravno iz kulturne razlike, vlogo katere morda malo prehitro odpraviš, poskušala bolje razumeti motive svojih protagonistk. Na vseh straneh.

A kot omenjeno, pogled niha. Do evropocentričnih meril zavzame mestoma tudi kritično distanco: za primer lahko vzameva prav moškega v športnem centru, ki komentira, da bodo dekleta v tako kratkem času težko dosegla zahtevano telesno pripravljenost. Pravzaprav kamera na tem mestu niti nima veliko dela, da se opredeli, saj vse pove že njegova ogromna in zamaščena pojava – nekoga, ki očitno ne skrbi za lastno zdravo telo, težko jemljemo resno. Morda bi se za uravnoteženje in preciznost pogleda lahko dotaknila tudi prikaza odnosa z vrstniki, pri katerem se zdi, da pogled drsi po še bolj spolzkih tleh: po pripovedovanju Afganistank so se jih mladi Evropejci izogibali in jih gledali postrani. Vidimo, kako za mizo v jedilnici večkrat sedijo same, vrstniki pa se iznad pladnjev z rahlim zanimanjem bežno zazrejo vanje. Trenerka Ines jih okrca, da se morajo potruditi in (ker je bojda to v Evropi navada) pristopiti k njim, se jim približati in prilagoditi. V kasnejših prizorih se dekleta sicer podružijo z Italijankami in celo najdejo skupno točko, ko se pohecajo iz stereotipov, da so vse vedno v vsem zadnje, tudi pri večerji. Morda je škoda, da tej liniji ni posvečenega več prostora, ki bi lahko vzpostavil dodaten kontekst in odprl drugo perspektivo, na nek način tudi bolj enakopravno za dekleta, saj bi jih videli vsaj zunaj hierarhičnega odnosa učiteljica-učenka.

Kaj pa ti meniš, na čigavi strani je film? Ne nazadnje pri tem težko rečeva, da ni problematičen že v samem izhodišču, ki ga lahko označiva za (neo)kolonialistično: **Smučarske sanje** kot poskus humanitarne akcije bele odrešiteljice s predvidenim *happy endom*, o katerem sva pisala že v razmisleku o razliki med slovenskim naslovom in angleškim prevodom.

Iz premišljevanja vrzeli in očišča te pozdravljam, Anja

**

Draga Anja,

življenje kot v filmu in film kot življenje? Nikakor, obratno, torej tako, da bi se lahko skozi filme učili režiranja zunajfilmske realnosti. V zadnjem času življenje-zunaj-filma postaja tako čudno, da sam filmsko fikcijo dojemam tudi kot malodane »protekcijsko« fikcijo. A nazaj k **Sanjam**. Če Benignijevo **Življenje je lepo** (La vita e bella, 1997, Roberto Benigni) zgreši ravno v trenutku, ko nas, gledalce, postavlja na stran pogleda svojega sina, torej otroka, od nas zahteva premalo in nas s tem ne jemlje za enakopravne partnerje, **Smučarske sanje** od nas hočejo preveč, nas postavljajo v pozicijo, ko pogled mestoma sploh ne vzdrži, a si hkrati »umažejo« oči, roke, v smislu tega, da zavzamejo stališče. Nasploh se mi zdi, da današnje čase zaznamuje nekakšna infantilizacija na eni strani, na drugi pa zmes politične korektnosti in nasilja, v kolikor sta obe pravzaprav dve plati istega kovanca. Prav zato problematičnosti morebitne (neo)kolonialističnosti, ki jo omenjaš ob koncu, sam ne vidim kot problematične, saj je sama tema, to, kar se s filmom zgodi, pogoj tega, da treh Afganistank ne stlačimo v isti koš »plemenitih divjakinj«, kar še vedno ostaja enostaven način, da si ne umažemo lastnega pogleda. Ali še s tretjega konca: kaj pa če bi se po koncu filma veljalo vprašati, ali ni profesionalni šport kot eden izmed simptomov poznega kapitalizma, torej dejavnost, v katero mlade smučarke dobesedno silijo, nekaj, kar bi veljalo ukiniti, če bi hoteli ukiniti morebitne nadaljnje kolonialistične prakse?

»Na ta način ta na videz nepretenciozen dokumentarec, katerega prvotni plan je verjetno bil *happy end* zgodba o uspehu – tri Afganistanke trenirajo v Avstriji, dobijo licenco za učiteljice smučanja in v Afganistanu nadaljujejo z misijo širjenja kulture športa kot misijo preseganja kulturnih razlik – odpira več vprašanj, kot si jih je sam upal zastaviti, s tem pa že osvetljuje in premaguje *Denkverbot*, prepoved mišljenja, kot temeljno potezo časov, v katerih živimo.« *–NP*

Četudi se sliši grozno in neprimerljivo, je vprašanje, ali se, tako kot groze druge svetovne vojne, ne da upodabljati »tretjega« sveta drugače kot komedije? **Smučarske sanje** v časih demaskiranja lažnih videzov vztrajajo pri tem, da se življenje skriva prav v videzih. Po mojem mnenju so velik film prav zato, ker se skušajo postaviti na eno stran, a dosegajo nasproten učinek, ne da bi začele moralizirati. Rasizem Ines je rasizem za 21. stoletje; meni se zdi ključna tista sekvenca, kjer Ines afganistanskima smučarkama razloži, da se »Evropejci vedno prilagodijo, ko gredo v druge države, zato se morata prilagoditi, ampak druge nacionalnosti se ponavadi ne prilagodijo, ko pridejo k nam v Evropo. Mene ne skrbi, ampak neke druge ljudi to moti.« V tem zadnjem stavku je ujet ves cinizem permisivnosti, liberalnosti rasizma, ki samega sebe ne vidi kot takšnega, se ne ozavesti, artikulira. A obenem, spet izhajajoč iz **Osumljenih pet**, če bi film dal priložnost direktne izpovedi poleg trenerke Ines, ena na ena, tudi vsem trem puncam, bi jim s tem morda onemogočil pobeg. Še več, zdi se mi, da je edini način, kako lahko pripovedujejo o tem, kaj se je zgodilo, njihova nekonsistentnost, faktična nezanesljivost, zmedenost. Šele preko tovrstne naracije jim sam v toku filma začenjam verjeti, kako zelo so trpele med mučenjem.

S tabo se seveda strinjam, da gledamo neenakopraven trk civilizacij, a bi to situacijo zaostril na način, da film odpira potencial za redefiniranje samega pojma trka civilizacij. Namesto ontologije podobe sem **Smučarske sanje** prvič gledal direktno, brez pretiranih predvidevanj, pomislekov, »taktik in strategij«. Mestoma so mi bile vse akterke precej zoprne, a poudarek je na tem, da pred kamero, v trenutku, ko je kamera (a ne nujno kamera 9/11 televizijskega totala) prižgana, vsi že igramo, smo avtentični prav prek videzov (v tem bi si upal celo nakazati razliko med totalom in bližnjim planom kot razliko med »dokumentarnim« in »igranim«). Ta zoprnost, če se za hip ne uprem psihologizaciji, pa izvira iz dveh povsem različnih izhodišč, na eni strani poskusa nadvlade (evropska pot), na drugi s strani zatiranih (najstnice iz tretjega sveta). Če se ujamemo v to past, potem izgubimo priložnost redefiniranja trka civilizacij; v tem smislu bi raje, poniževanju navkljub, stavil na trk zoprnih trenerk in navihanih najstniških učenk ter obenem na torturo discipliniranja teles kot predpogoja profesionalnega športa. Zlo v pogledu, ki vse okrog sebe vidi kot zlo. Hočem reči, seveda sem na strani afganistanskih deklet, a sem hkrati tudi na strani najstnic, ki nič hudega sluteč prispejo dobesedno v *terrordome* profesionalne vadbe.

Sam nimam pojma o pravilnem pristopu ali odgovoru, a se mi zdi, da bi nastal drugačen film, če bi se ga v izhodišču lotili bodisi kot filma o družbenih razredih bodisi kot filma o izobraževanju, torej to afganistanskost vs. avstrijsko slovenskost začasno izvzeli iz osrednjega fokusa. Ali z osebnim primerom, čeprav jih navajam le v skrajni sili – nekoč sem snemal v Pakistanu, kjer sem se prvič v živo srečal s Hamadom, svojim producentom. Najprej sem se ga, zaraščenega in temnopoltega, ustrašil, a ko me je vprašal, če raje poslušam Radioheade ali Pink Floyde, je bil zid navrtan. Še isti večer me je vprašal, ali mu smrdim, in meni se je po glavi ravno takrat podilo podobno vprašanje. Zato sva se takrat fizično povohala, dobesedno, ugotovila, da si ne dišiva najbolj prijetno, takoj sklenila, da temu verjetno ne botruje drugačna barva kože, ampak dejstvo, da sam jem prepovedane živali, torej svinje, on pa absolutno preveč začinjeno jagnjetino. S tem sva v hipu prebila debel zid, ki bi ga lahko negovala med vljudnostnimi frazami o lepotah Evrope in čudovitosti Pakistana. Še danes se s Hammadom zlahka pogovarjava o rečeh, kot so kolonizacija, prednosti in pomanjkljivosti obrezovanja, terorizem, dolgoročna vloga Afganistana v propadu Združenih držav Amerike, okus in neokus svinjine … Hočem reči, da je minimalna skupna razlika lahko že minimalni skupni imenovalec. Četudi **Smučarske sanje** tja, torej h komediji, pravzaprav nikdar ne prispejo, pa se izognejo slovensko-bavarski *sapunici*, kjer vihrajo slovenske zastave in kjer se pozabljajo postopki, ki jih najnatančneje opiše izjava Andree Massija, trenerja in partnerja Tine Maze: »Tini sem leta spreminjal osebnost, tudi na silo.«

S tem zaključujem svoj ping in z nestrpnostjo pričakujem grandfinale tvojega ponga. Namesto zaključnih besed in velikegavelikega hvala, da si pretrpela smučarsko-dopisovalni teden, ti v tokratno slovo pošiljam prve tri kitice komada »Bela simfonija« Lačnega Franza.

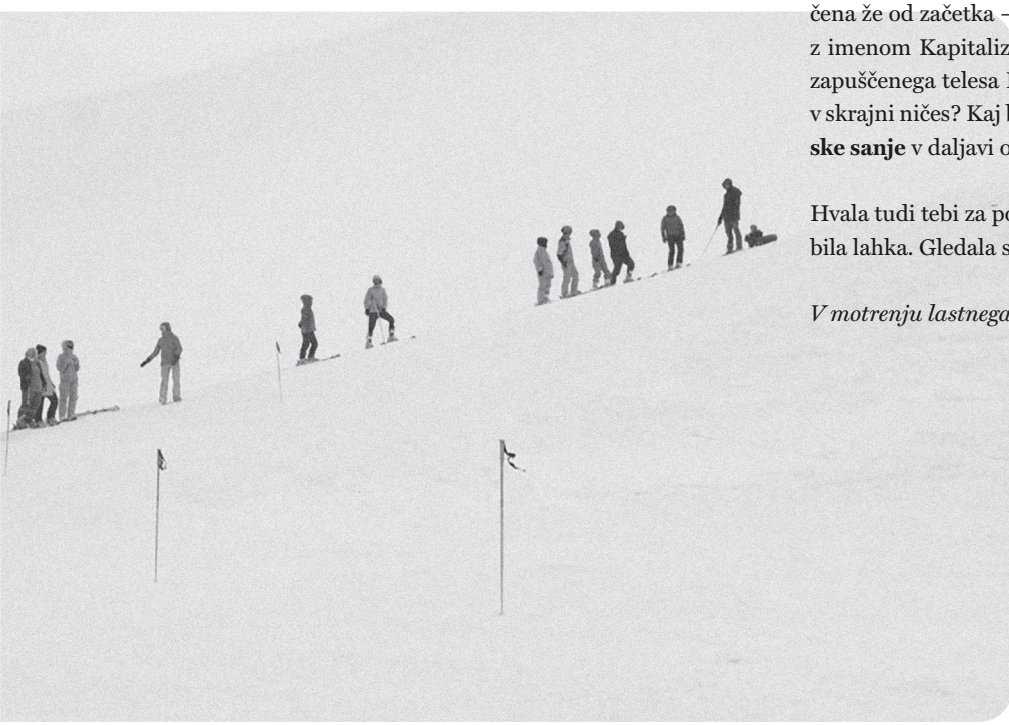
Bom lahko kdaj pozabil
tvoj torzo na strmini,
jeklene tetive gorenjskega orla,
pogled, ki osvaja
junake planinskega čaja.

In tvoj vmesni čas,
moja kulturna katarza,
in prva beseda najmlajših Slovencev
naj ne bo mama,
ampak RC Elan.

In strel v tišini
je napovedoval naš pesnik.
Zdaj dvigamo čaše in pojemo račke,
vsi skupaj ob progah veselo jodlamo:
»Nič nas ni strah,
če so smučarji z nami.«

Zasnežen pozdrav, Nejc

**



Dragi Nejc,

Lačni Franz odlično zaključi najino dopisovanje. Zato bom kratka.

Ne glede na poskuse prediranja podob in razbiranja njihovega učinka, navkljub spekulativnim poskusom preseganja in razumevanja filma, se mi zdi, da se na koncu vse spenja v eno točko, v en pogled: čeprav **Smučarske sanje** napovedujejo etnografsko pisano doživetje medkulturnega dialoga, se izkaže nasprotno. Drugost Afganistank, ki jo radovedno opazujemo, je skozi pogled kamere zabrisana v stereotip. Bolj ko strmimo, bolj se kaže, da je filmsko platno srebrno zrcalo, v katerem prepoznamo predvsem svoj odsev – odsev bele Evrope, v vsej njeni sprevrženi naivnosti. Sprevrženi zato, ker menim, da sta naključje in nepredvidljivost, ki sprožita glavni zaplet filma, pravzaprav nujnost in predvidljivost. Tako kot kamera k dekletom ne pristopi dialoško, z možnostjo, da same sooblikujejo svojo podobo, tudi Evropa svojim Drugim ne ponuja možnosti za drugačno pot, včasih niti za goli obstoj – žica na meji, tabori v gozdovih, izgubljeni v birokratskih postopkih, v azilnih domovih, izbrisani, utopljeni … Drugi Evrope gredo po podobni poti, ko na različne načine naskakujejo to belo trdnjavo, kjer realnega, simbolnega in imaginarnega prostora zanje ni. (Kako uspešni so projekti integracije?) Razplet filma zato ne bi smel presenetiti – ne kamere ne gledalke. Usoda treh Afganistank je bila določena že od začetka – dokler bo svet jezdil na podivjanem konju z imenom Kapitalizem, so možne le variacije scenarijev smrti zapuščenega telesa Drugega. Zmore kamera pogledati tudi tja, v skrajni ničes? Kaj bo učinek tega pogleda? Morda so **Smučarske sanje** v daljavi oplazile prav to točko …

Hvala tudi tebi za potrpežljivo odgovarjanje. Naloga nikakor ni bila lahka. Gledala sva tja, kamor ni prijetno gledati.

V motrenju lastnega odseva te toplo pozdravljam, Anja

Žiga Brdnik

Univerzalna parabola o človečnosti

Nemški dokumentarec **Gospod Bachmann in njegov razred** (Herr Bachmann und seine Klasse, 2021, Maria Speth) lahko s svojo monumentalno dolžino (217 minut) na prvi pogled zbudi strahospoštovanje in da vsaj dvakrat premisliti, ali bi si človek vzel toliko časa za ogled. Sploh v časih, ko časa nimamo na pretek – ali sploh ne. A ravno v tem je kavelj: za pomembne stvari v življenju si je treba vzeti čas, da bo čas, ki nas sicer priganja, tekel bolj znosno. Dokumentarci s tolikšno dolžino so res redki, pri njih sta ključnega pomena tempo in primerno ravnotežje med podajanjem informacij – ki jih običajen človeški um lahko procesira le toliko – ter intimnim vpogledom v notranji svet ljudi, ki jih spremlja. Tako kot mora dober učitelj najti ravnotežje med poglabljanjem v svojo snov in svoje poslušalce: kako jim to snov približati, da bodo od nje nekaj odnesli. Režiserki in scenaristki Marii Speth in soscenaristu ter direktorju fotografije Reinholdu Vorschneiderju je to briljantno uspelo. Ure ob ogledu minevajo, kot bi imeli pred seboj nadvse zanimive osebe iz mesa in krvi, ki bi se nam razodevale v svoji temeljni potrebi po učenju in poučevanju ter iz tega izhajajoči socializaciji. Vmes lahko brez slabe vesti mirno gremo na stranišče, si vzamemo kaj za pod zob, spregovorimo kakšno besedo ali dve s sogledalko ali sogledalcem filma – prav tako kot učenci na zaslonu. Enostavno smo del razreda. Poleg filmske ekipe, ki je očitno pričakovala, da si bodo ljudje film ogledali doma – izšel je v času epidemičnega zaprtja – gre največja zasluga za to kakopak gospodu Bachmannu.

Ta v svoji vlogi učitelja deluje tako naravno, umirjeno in sproščeno, vse napetosti se nekako sproti razrešijo. Ob vsem tem ni pretirano hladen, odsoten in otopel, ampak čuteč, topel in razumevajoč za tegobe najstnikov in najstnic, ki vrhu vsega poleg sprememb v lastnih telesih doživljajo še spremembe v menjavah kulturnega okolja, jezika in držav. Film se namreč dogaja v Stadtallendorfu, industrijskem nemškem mestecu, kjer večino prebivalstva sestavljajo »gastarbajterji« – priseljeni delavci in njihove družine. Tudi v to neizprosno delavsko okolje nas film uspe uvesti, ko nam kaže vinjete vsakdanjega dogajanja in sestanke s starši z različnih koncev sveta, ki so prišli v Nemčijo s trebuhom za kruhom. Kakopak je tudi Bachmann sam priseljenec, česar pred učenci ne skriva, temveč jim razkrije zgodbo svoje družine, ki je priseljena s Poljske v času vzpona nacizma izgubila svojo identiteto, ko so ji skupaj s priimkom vsilili nemško. Tako kot holokavst in nasilje v razredu niso tabu tema niti ljubezen, odnosi med moškimi in ženskami, družbene vloge, ki jih prevzemajo, in tegobe, ki jih učenci in učenke občutijo ob menjavi okolja, spopadanju z nemščino, telesnem razvoju, odločanju o nadaljnjem študiju ali poklicu, starših, bratih, sestrah, puncah in fantih … Ocene so zgolj neko zunanje, vsiljeno merilo, pomembni so medosebni odnosi, človekova rast in ta krhka, mehka zaupnost, ki jo je obenem tako lahko vzpostaviti in tako preklemansko težko vzdrževati. Pogovori prav zaradi nje potekajo neprisiljeno in spontano, kot bi bil učitelj njihov vrstnik, a z desetletji izkušenj.

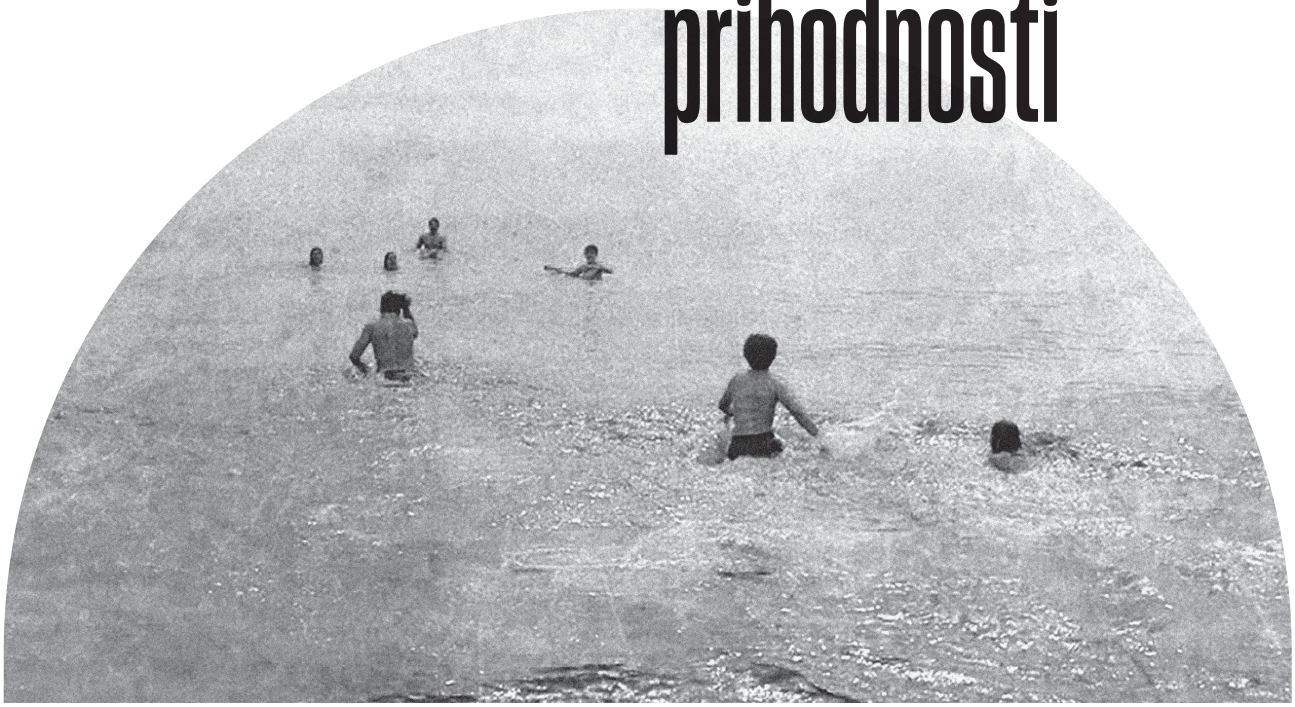
GOSPOD BACHMANN IN NJEGOV RAZRED | 2021

In kot bi kamera, ki v primeru tega filma dejansko deluje kot muha na steni, saj se v daljših pasusih sploh ne zavedamo, da je dejansko vse skupaj snemano, ne tekla. Pri tako posrečenem učitelju in tako simpatičnem razredu resda ustvarjalci filma niso imeli veliko dela, predvsem so se morali čim bolj skriti in dati prostor, da se dogaja življenje. Kar jim je čudovito uspelo, saj so ujeli tako ranljivost vsakega posameznika in posameznice kot energičnost razrednega kaosa, iz katerega izrašča toliko lepih, lahko pa tudi težavnih stvari. Tako je nastal v bistvu zelo intimen portret človeka, ki je zapisan šoli in ljubi svoje delo ter svoje učence in učenke, in hkrati prikaz metode, ki deluje; ne vedno in povsod, a vendar lahko že vprašanja, kje, kdaj in zakaj, ogromno spremenijo. Hkrati je to tudi omnibus mini portretov vseh v razredu, ki prebivajo v istem kraju, a imajo poreklo ali korenine povsem drugje. Filmu se čudežno uspe posvetiti prav vsakemu članu v razredu, s čimer se nam izriše ta živopisani in kompleksni mikrokozmos oziroma bolje rečeno organizem, ki smo ga vsak po svoje doživeli v otroštvu, vse skupaj pa nas nanj veže neke vrste nostalgija. S tem dobiva poteze univerzalne parabole o človečnosti in njenih ključnih elementih: medčloveški toplini, učenju, socializaciji, zaupanju, neizbežnosti konfliktov in neizogibnosti njihovega sprejemanja ter reševanja.

Rezultat je upanje, da se kljub vsemu da. In to z majhnimi, preprostimi gestami, kot je prisluhniti, zaigrati nekaj akordov na kitaro, v pravem trenutku dati spodbudo ali opozoriti na mejo, ki jo je nekdo prestopil pri nekom drugem. Vseživljenjsko učenje v pravem okolju in s pravim namenom ni zgolj floskula, zato **Gospod Bachmann in njegov razred** ni zgolj film o šoli, poučevanju, integraciji, ampak film o majhnih življenjskih radostih in spodbudah, ki človeka ženejo naprej – tudi v najtežjih trenutkih. Kot je zapisala dramatičarka Ayesha Siddiqui: »Bodi oseba, ki bi jo potreboval, ko si bil mlad.« Tako kot si »Herr« Bachmann vzame čas za svoje učence in učenke, kot si ga tudi oni vzamejo drug za drugega in za svojega najljubšega učitelja – rezultat česar lahko vidimo v filmu –, si je vsekakor vredno vzeti čas za filmski obisk njihove učne ure v tem, kako biti in postati so-človek.

Jernej Trebežnik

Hitra skica prihodnosti



Dokumentarni film je pri svojem premišljevanju sodobne družbe pogosto najbolj uspešen, ko jo opazuje skozi oči mladine. Če je slednji v vsakdanjem življenju beseda pogosto odvzeta, oziroma so njene misli preslišane, ji glas občasno torej vrnejo dokumentaristi, ki na ta način v družbo vnesejo sveže poglede, vsaj posredno relevantne za njeno prihodnost in razvoj. Ne nazadnje je že Kiarostami širši ustroj iranske družbe sprva komentiral z vpogledom v življenje šolarjev, Pasolini pa je prav z intervjuji otrok zbral nekatere najbolj iskrive ideje o spolnosti. V tem kontekstu zajemanja mladih, drugačnih interpretacij sveta okrog nas velja razumeti tudi italijanski film **Futura** (2021, Pietro Marcello, Francesco Munzi in Alice Rohrwacher), predvajan na letošnjem *Festivalu dokumentarnega filma*.

Trije režiserji filma **Futura** so pri zajemanju mladostniških misli o sedanjosti in predvsem prihodnosti naše družbe ubrali neke vrste geografski pristop, saj so se pri iskanju sogovornikov pomikali od mesta do mesta, od južnega Palerma do severnega Torina in naprej. Režiserja in režiserka v filmu delujejo kot občasni pripovedovalci, povezovalci oziroma razlagalci, svoje prisotnosti pa pri tem nikakor ne skrivajo, saj jih lahko tudi ob intervjujih ves čas slišimo. Kljub temu je kamera tokrat skoraj ves čas usmerjena v mladostnice in mladostnike in pogosto v velikih planih izpostavlja njihove zvedave obraze, pri tem pa v nobenem trenutku ne vzpostavlja distance ali hierarhije. Med mladimi se pravzaprav premika kot ena izmed njih in je ob tem ves čas v gibanju, sorazmerno prosta ter živahna, kar v kombinaciji z občasnimi posnetki cest in vožnje že nosi sporočilo specifične življenjske tranzicije.

Slogovna odprtost sovpada tudi s pripovedno oziroma vsebinsko, saj se film ukvarja z zelo različnimi skupinicami najstnikov in najstnic ter pri tem pogosto niti nima posebne tematske usmeritve, saj gre za precej splošne pogovore o življenjskih ambicijah in o življenju v sodobni italijanski družbi. V tem prostem meandriranju so najmočnejši trenutki, ko do izraza pridejo najbolj osebni cilji, strahovi ali ideali prikazanih mladostnikov in mladostnic ter beseda nanese na neizogibnost njihovega prese-

Čeprav *Futura* s preusmeritvijo pozornosti na mladino in s pristnim zanimanjem za njeno mišljenje predstavlja relevanten, pomemben dokument sodobnosti, ji zmanjka globine, usmeritve in izvirnosti, ob katerih bi lahko modre besede najstnic in najstnikov zares prišle do izraza.

ljevanja, izseljevanja in medsebojnega oddaljevanja. Z osebnega se pogovori sicer kaj hitro preusmerijo še v širšo italijansko ali svetovno družbeno-politično situacijo, pri čemer se kot neke vrste rdeča nit morda razpira kritika individualizma sodobne družbe, kar morda nakaže že izbira sogovornikov – od pevskega zbora do skupin športnikov, glasbenikov in mladinskih aktivistov. V tem kontekstu se že skozi geografsko eksperimentiranje filma ves čas kažejo razredne, spolne, etnične delitve, pa tudi pregovorna dvojnost med dobro situiranim, višje izobraženim severom in precej bolj revnim, etnično bolj pisanim jugom. Ko študenti iz Pise razmišljajo, da bi radi »bolje razumeli, kaj je človek«, in ko »verjamejo vase, ker ne verjamejo več v boga«, se v kmečkem predmestju Palerma ukvarjajo s tem, kako bi finančno razbremenili starše in pobegnili iz težkih življenjskih okoliščin.

Na ta način se v film prikradejo negotovi, a večinoma optimistični pogledi na prihodnost, za katero se mladostniki in mladostnice zavedajo, da predstavlja »posledico današnjih izbir« in v kateri se bojijo »predvsem naključij«, kar jasno nakazuje njihovo željo po aktivni, dinamični vlogi. Pri vsem tem je ključno, da film nikoli ne deluje kot resna raziskava oziroma anketa in niti ne teži h končnim ugotovitvam, ampak gre predvsem za zajemanje razpoloženja specifičnega časa. Časa, ki ima ne nazadnje spet povsem svoje specifike in prinaša nekatera nova pereča vprašanja. Po eni strani pride do izraza ekologija, nakazana že s prizori kmetovanja in stikov z živalmi, pa tudi neposredno s prikazi okoljevarstvenih protestov in z nekaterimi pesimističnimi odgovori, ki se nanašajo na prihodnost planeta. Po drugi strani pa je snemanje v letih 2020 in 2021 na več točkah prekinila tudi epidemija, ki se v film prikrade v podobah mask, razkuževanja in praznih mestnih ulic, zaradi česar je **Futura** po besedah avtorice postala »dnevnik okuženega razpoloženja«.

Ob koncu se film za hip obrne še v preteklost in se z najstniki dotakne protiglobalizacijskih protestov v Genovi iz leta 2001, znanih po skrajno nasilnem policijskem odzivu, ki je razgalil represivno plat sodobne italijanske in evropske družbe. Najstniki ob tej temi s svojimi odgovori kažejo predvsem določeno nelagodje, pa tudi nevednost, ki jim onemogoča, da bi povedali karkoli vsebinskega, s čimer film že razgrne eno svojih osrednjih poant: naša prihodnost bo težko drugačna od preteklosti, če slednje niti ne poznamo oziroma je ne razumemo. V prenašanju takšnih in podobnih sporočil je film torej načeloma jasen, a je treba poudariti, da kljub temu ostaja vse preveč površen, saj se pri sorazmerno brezciljnih, skorajda naključnih pogovorih širom Italije v nobeno izmed navrženih tematik ne poglobi zares. Tudi ko skuša s prizori mladih živali, mobilnih telefonov ali praznih mest delovati na simbolni ravni, pri tem deluje sorazmerno neizvirno in površinsko.

Že Kiarostami je s svojimi intervjuji v **Domači nalogi** (Mašq-e šab, 1989) ostajal sorazmerno ohlapen, a je pri tem izhajal iz specifične, zamejene tematike, ki se je v slojih širila in prepletala, s tem pa postajala relevantna za širša družbena vprašanja. Podobno velja za Pasolinijev film **Zborovanja v ljubezni** (Comizi d'amore, 1964), ki je jasno usmeritev našel v prikazu družbenega diskurza o ljubezni in spolnosti – oziroma z opozorilom na njegovo odsotnost – ali pa za sodobn(ejš)e ameriške primerke, kot so **Sanje pod košem** (Hoop Dreams, 1994, Steve James), **Vsa ta panika** (All This Panic, 2016, Jenny Gage) ali **Čez prepade** (Minding the Gap, 2018, Bing Liu), ki so družbene poante razpirali skozi le nekaj specifičnih posameznikov, s katerimi so se poglobljeno ukvarjali daljše časovno obdobje. Čeprav **Futura** s preusmeritvijo pozornosti v mladino in s pristnim zanimanjem za njeno mišljenje predstavlja relevanten, pomemben dokument sodobnosti, ji zmanjka globine, usmeritve in izvirnosti, ob katerih bi lahko modre besede najstnic in najstnikov zares prišle do izraza.

Muanis Sinanović

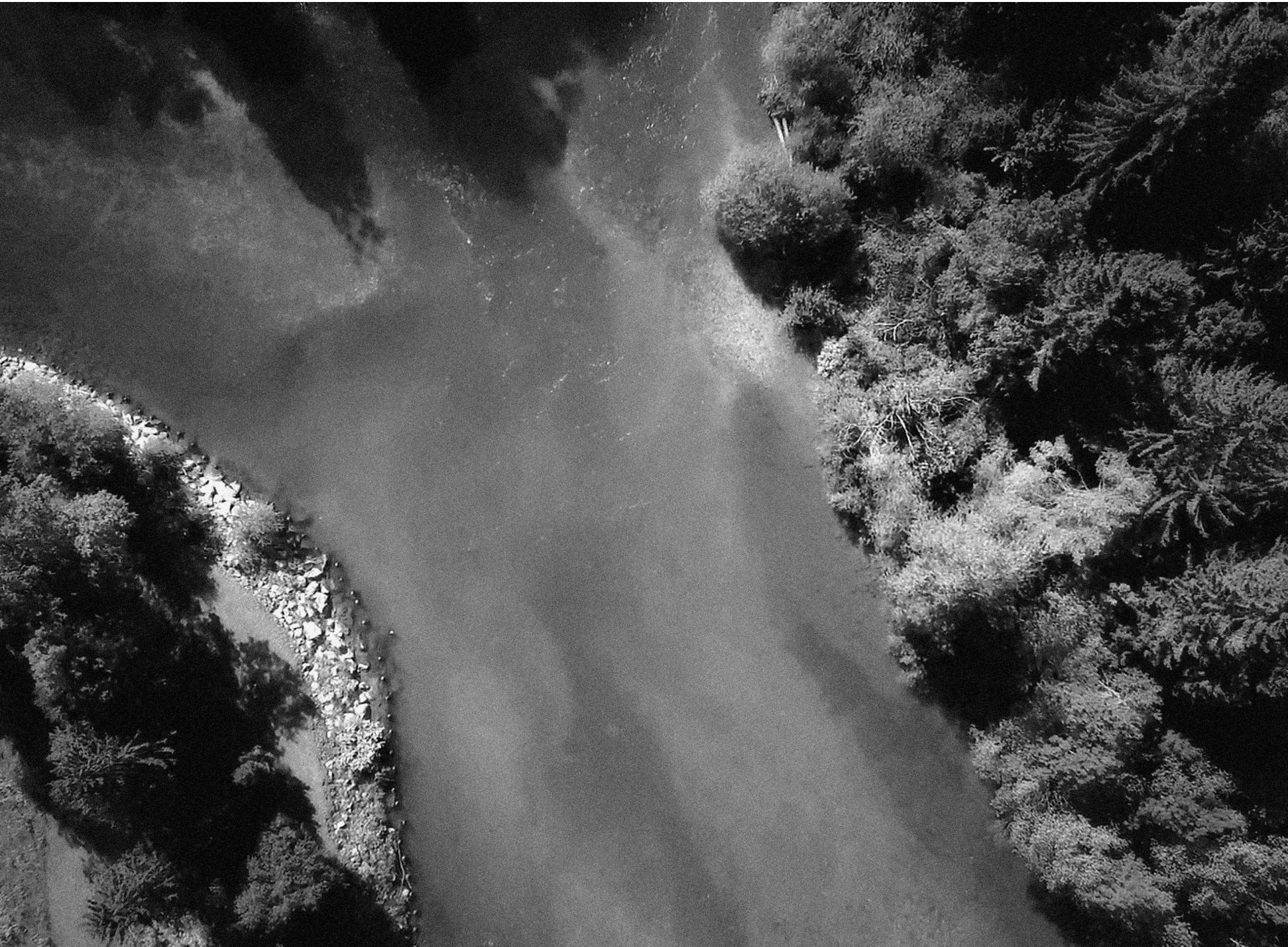
Tiha voda pesmi poje, glasna bregove dere

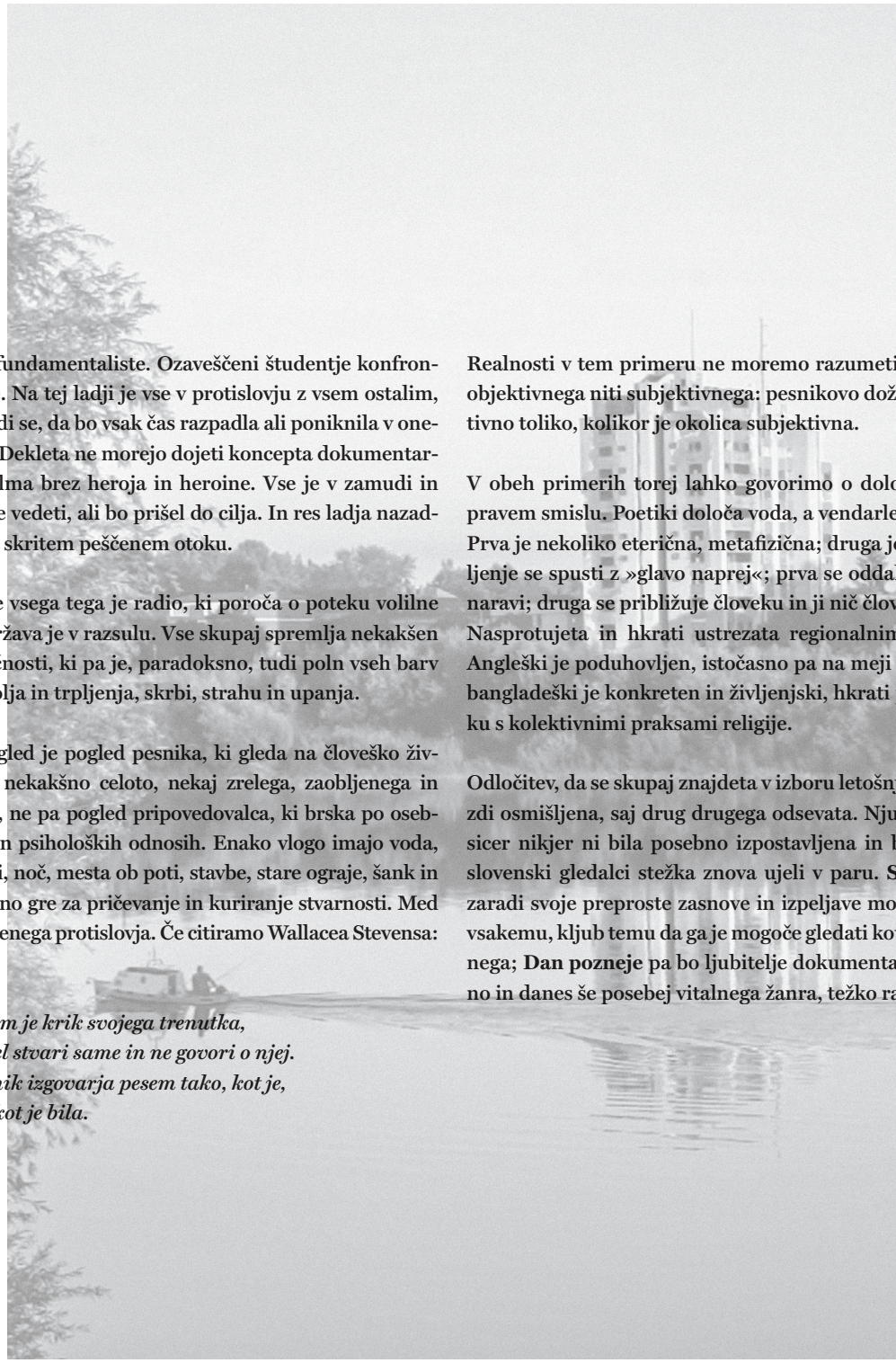
Dva filma letošnjega *Festivala dokumentarnega filma* (*FDF*) sta se ukvarjala s človeškim odnosom do vode in reke oziroma reki podobnih vodnih tvorb: angleški **Sava** (2021, Matthew Somerville) ter bangladeški **Dan pozneje** (Anyadin..., 2021, Kamar Ahmad Simon). Odnos med človekom in vodo je vedno intenziven. Reke so kraji, kjer nastajajo naselbine, ki se kasneje razvijejo v mesta. Morja so kraji trgovanja, izmenjav med kulturami in vojskovanja; istočasno pa kraji totalne nedomačnosti in izgubljenosti. Človeško telo večinoma sestavlja voda, z vodo se čistimo in je eden najtemeljnejših simbolov tradicionalnih človeških diskurzov. Na kakršenkoli način pristopiš k temi, boš v nekem smislu prišel na isto točko. Zato sta oba filma sorodnika že zaradi svoje teme, ki določa njuno obliko.

Istočasno se oba tudi soočata s potovanjem, ki ga določa voda. Britanska filmarja se odpravita na dolgo pot od ustja proti izteku Save. Od Jesenic, preko Hrvaške do Srbije. Sava pripoveduje pesem o sebi. Delno se zapleta v tisto ideologijo narave, ki naravnim pojavom pripisuje antropomorfne lastnosti in zavest. Vendarle pa bi bilo takšen pristop naivno odpraviti s preprosto materialistično kritiko. Nova spoznanja v fiziki in filozofiji napeljujejo k možnosti vseprisotnosti zavesti v vesolju, četudi ta zunaj nas ni antropomorfna. Tisočletij kozmologij, kjer imajo reke pomembno vlogo, pa tudi ni mogoče odpraviti z nekoliko upehanim modernističnim zagonom. Vseeno bi lahko bila pesem v svoji zasnovi nekoliko bolj izvirna. Vendarle pa nas lirski subjekt Save v svoji vesoljni in samozadostni samoti nagovarja, zarezuje v nas kot v kamnine. Sava tiho teče. Ob njej pa ljudje: upokojenci, umetniki, proletarci, kmetje, progresivci, rasisti. Progresivni kmetje, rasistični Posavci, popolnoma deprimirani bosanski Srbi, poetični imami.

Sava je pravzaprav zelo preprost film – in najbrž se bo komu zdel preveč preprost. Sestavljajo ga besede, posnetki Save, nekaj lepih preletov drona. Pripovedi ljudi se vrstijo brez kakšne dramatične ali konceptualne zaokrožitve. Vse skupaj bi se lahko zdelo kot nekakšen površen safari dveh mladcev z Zahoda, če ne bi sopostavitev Savine pesmi – ki jo bere Mira Furlan – in utrinkov človeških tragikomedij odpirala neko časovno razpoko med zgodovino in trajanjem, ki človeške tegobe, množične dinamike in osebne poti postavlja v področje relativnega. Izjav – včasih ganljivih, lepih, drugič grobih in depresivnih – bržčas ne smemo obravnavati antropomorfno. Poanta je nasprotna; v primerjavi z velikimi tokovi narave in mogočnim jezikom kozmosa, ki mu človek lahko le posodi glas, je vse skupaj pravzaprav prav toliko nično, kot je pomembno. Človek je bitje, ujeto med nedoumljiva vse in nič, obsojeno, da preživi zemeljske dni v nekakšnem limbu. Film je bolj poetični vizualni esej kot klasični dokumentarec.

Dan pozneje, na drugi strani, je dokumentarec v ustaljenem pomenu in svojo formo izkorišča na najboljši mogoč način. Spremlja posadko parnika in potnike na poti skozi Bangladeš. Kanal je nekakšna arterija dežele, v katero se stekajo vse njene življenjske sile, ljudje z vseh koncev, pripadniki različnih razredov, religij, političnih prepričanj, sledilcev različnih interpretacij iste religije. Nehote dobimo arhetipski portret ladje norcev. Posadka se neprestano sooča z ovirami, koordinacijo z ilegalnimi plovili in podobno. Starci objokujejo zavoženost svojega naroda. Influencerji izkoristijo vsako priložnost, tudi nesrečo, za snemanje s selfie palico in vznemirljivo poročanje. Punčke, nastopačice, potujejo same. Hipijevski študentje se prepirajo. Nekdo je razburjen, ker ga ne pustijo na stranišče v prvem razredu. Bogati v prvem razredu združijo srebrno žlico z religioznostjo. Fundamentalisti





kritizirajo nefundamentaliste. Ozaveščeni študentje konfrontirajo politike. Na tej ladji je vse v protislovju z vsem ostalim, polna je rje, zdi se, da bo vsak čas razpadla ali poniknila v onesnaženi vodi. Dekleta ne morejo dojeti koncepta dokumentarnega filma, filma brez heroja in heroine. Vse je v zamudi in nihče ne more vedeti, ali bo prišel do cilja. In res ladja nazadnje nasede na skritem peščenem otoku.

Slušno ozadje vsega tega je radio, ki poroča o poteku volilne kampanje. Država je v razsulu. Vse skupaj spremlja nekakšen oblak letargičnosti, ki pa je, paradoksno, tudi poln vseh barv življenja, vesolja in trpljenja, skrbi, strahu in upanja.

Režiserjev pogled je pogled pesnika, ki gleda na človeško življenje kot na nekakšno celoto, nekaj zrelega, zaobljenega in zaokroženega, ne pa pogled pripovedovalca, ki brska po osebnih zgodbah in psiholoških odnosih. Enako vlogo imajo voda, naravni pojavi, noč, mesta ob poti, stavbe, stare ograje, šank in ljudje. Istočasno gre za pričevanje in kuriranje stvarnosti. Med obojim ni nobenega protislovja. Če citiramo Wallacea Stevensa:

Pesem je krik svojega trenutka,
je del stvari same in ne govori o njej.
Pesnik izgovarja pesem tako, kot je,
ne, kot je bila.

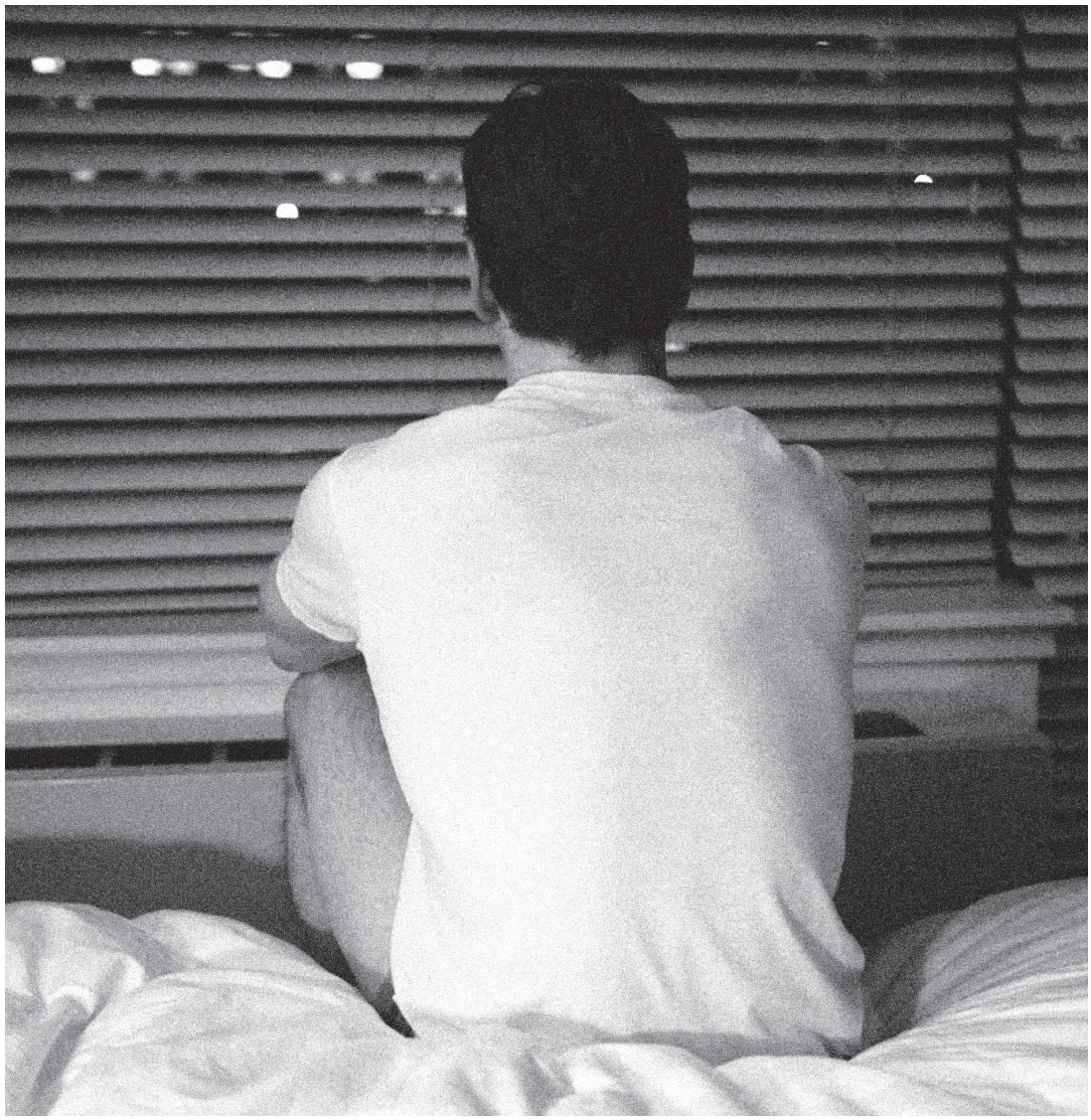
Realnosti v tem primeru ne moremo razumeti niti kot nekaj objektivnega niti subjektivnega: pesnikovo doživetje je objektivno toliko, kolikor je okolica subjektivna.

V obeh primerih torej lahko govorimo o določeni poetiki v pravem smislu. Poetiki določa voda, a vendarle sta si različni. Prva je nekoliko eterična, metafizična; druga je vitalna, v življenje se spusti z »glavo naprej«; prva se oddaljuje od ljudi k naravi; druga se približuje človeku in ji nič človeškega ni tuje. Nasprotujeta in hkrati ustrezata regionalnim stereotipom. Angleški je poduhovljen, istočasno pa na meji *new age* filma; bangladeški je konkreten in življenjski, hkrati pa stalno v stiku s kolektivnimi praksami religije.

Odločitev, da se skupaj znajdeta v izboru letošnjega *FDF*-ja, se zdi osmišljena, saj drug drugega odsevata. Njuna povezanost sicer nikjer ni bila posebno izpostavljena in bržčas ju bodo slovenski gledalci stežka znova ujeli v paru. **Sava** je film, ki zaradi svoje preproste zasnove in izpeljave morda ne bo všeč vsakemu, kljub temu da ga je mogoče gledati kot nekaj sublimnega; **Dan pozneje** pa bo ljubitelje dokumentarcev, tega vedno in danes še posebej vitalnega žanra, težko razočaral.

Ivana Novak

Ni čas za seks
O seksualni krizi v filmu



SRAMOTA | 2011

V lanskoletnem filmu **Ni čas za smrt** (No Time to Die, 2021, Cary Fukunaga) smo bili naslovu navkljub priča dvojni smrti Jamesa Bonda, kakršnega smo poznali. Poslovil se ni le od življenja, temveč tudi od nečesa drugega, še kako bistvenega za njegovo identiteto šarmantnega vohuna.

Nova bondijada je bila že v izhodišču zastavljena kot slovo od Bonda, kakršnega je svet poznal. Če so se v starejših filmih vohunski posli in seksualne aktivnosti (prešteli so Bondove poljube in bilo jih je 58) zdeli kot del iste zabavne (in nevarne, tvegane) igre, je resnost nove bondijade podčrtana s tem, da eliminira vsakršno igrivost, šaljivost, ironično distanco do lastnega fiktivnega okvira. Bond je kot številni sodobni superjunaki poglobljen, zamišljen, resen – tako resen, da na koncu umre. Ena redkih igrivih vlog pripada Ani de Armas, ki pa kot Paloma, »Bondovo dekle«, v filmu izrecno ne nastopa zato, da bi se z njim spečala v postelji. Dialog med Palomo in Bondom deluje kot samoironičen odmev bondovskega seksizma. »Se ne bi prej bolje spoznala?« jo vpraša on, ko ona odpenja gumbe na njegovi srajci. Ona ga v smehu zavrne (»Obnašaj se!«) in mu poda kostim. On jo prosi, naj med preoblačenjem pogleda stran. Ta, skoraj edini dialog, ki zaigra na seksualno dvoumnost, je tu le zato, da nas spomni, kako seksističen je bil včasih Bond – in kako temeljito so ga sanirali.

Ko je industrija eliminirala Bondov seksizem, je (pomotoma?) pometla tudi cel univerzum indirektne seksualnosti. V novi bondijadi uradno ni več ničesar, kar bi nas spominjalo na (seksualno) igrivost bondovske tradicije. Tudi v obvezni koktejl sta Paloma in Bond prisiljena. James Bond za današnji čas ni mogel ostati seksist, ki je spotikal dekleta, da so padala v posteljo, toda industrija se je odločila, da bi občinstvo razdražil že namig, da je še vedno živ, igriv in šarmanten človek. To je simptomatično za sodobno kinematografijo, ki ne odpravlja le spolnega akta, temveč tudi vse tiste indice, igrice, metafore in indirektnosti, ki ne vodijo neposredno v spolni akt. Prav ti, na primer rituali šaljenja, spogledovanja, plesanja, koktejlov, humor, govor o seksu, pa ne le v filmu, temveč tudi v resničnem življenju, veljajo za kulturno sanirano obliko seksualnega uživanja. So v funkciji sublimacije, s pomočjo katere ljudje v javnem prostoru »plenijo« nekaj seksualnega, ne da bi si dejansko »umazali roke«.

Kinematograf sam je bil glavni vir take sublimacije v kulturi 20. stoletja. Filmi so publiko zapeljevali s šarmom zvezdnikov, s humorjem, s cigaretnim dimom, z dizajni, z glasbo, z zgodbami, ki so se vrtele okrog ljubezni in seksualnosti. Na primerih novih bondijad in franšiz s superjunaki vidimo, da se je Hollywood poslovil od tega tradicionalnega načina zapeljevanja (odrasle) publike. Izginotju erotičnega naboja iz sodobnega Hollywooda botruje novo ciljno občinstvo komercialnih filmov, ki ni več odraslo, izkušeno in spolno zrelo, temveč obče, družinsko, generično; filmi so namenjeni otrokom.

Petra Kettl in Robert Pfaller temu razširjenemu fenomenu v sodobni kinematografiji pravita »destitucija filma«[1] – osiromašenje, obubožanje, hiranje. Avtorja trdita, da je bila nekoč ena pomembnih kulturnih funkcij kinematografa – zlasti v klasični dobi – v tem, da je bil *večji od življenja* in je ponujal predstavo življenja, kakršno ni bilo, a si ga je občinstvo lahko želelo. V Hollywoodu ni bilo ničesar, kar bi spominjalo na družbeno ali intimno realnost ljudi: noben filmski gledalec ni živel v mitičnem kraljestvu, nobena gledalka ni bila videti kot Ava Gardner, nihče ni dobil toliko žensk kot James Bond ...

V času, ko so si filmi drznili zamišljati svet, kakršen ni, so izumili tudi utopijo srečnega spolnega razmerja – nekakšen *seks, kakršen ni*. Seks in ljubezen so povzdignili v nekaj, kar je ločeno od realnosti, v izjemno, sublimno, transcendentno nerealnost. Junake je osrečeval in nasploh so ga v filmih prikazovali kot nekaj veselega, vitalnega, privlačnega in igrivega. V **Ninočki** (Ninotchka, 1939, Ernst Lubitsch) je ljubezen v življenje zadrgnjene komunistične komisarke prinesla tolikšno nerealno srečo, da se na fotografiji na njeni nočni omarici omehča in nasmehne celo tovariš Lenin!

V *pre-code* filmu **Rockabye** (1932, George Cukor) je bilo ljubezensko srečanje ljubimcev prikazano kot izbruh strasti, kolektivna evforija. Núria Bou ga opiše tako: »Ljubimca sta tako srečna, da morata svoje vznemirjenje izraziti kot otroka, ki kršita spodobnost in se vedeta kot mala bogova v svetu, kjer lahko ignorirata družbena pravila.«[2] Ko je prišlo do ljubezni in seksa, so filmi izgubljali stik z realnostjo: v muzikalih so moški in ženske prenehali hoditi po tleh in govoriti – pričeli so peti, plesati in leteti. V *screwball* komedijah je ljubezen ljudi gnala v frenetične, žareče, skrajno napete dialoge in v popolnoma neživljenjske situacije, denimo čuvanje leoparda v **Vzgoji otroka** (Bringing Up Baby, 1938, Howard Hawks).

1 Kettl, Petra in Pfaller, Robert. »The End of Cinema as We Used to Know It: Or How A Medium Turned From Promising Graduate Into an Old Folk«, *Crisis & Critique* 7.2, št. 2., 2020, str. 128–153.

2 Bou, Núria. »The Mise-en-discours of Sexuality in Hollywood Classical Cinema«. *L'Atalante* 28, julij–december 2019, str. 26.

Ko je bilo hollywoodskim režiserjem zaradi vpeljave t. i. Haysovega kodeksa, ki je bil v veljavi med letoma 1934 in 1968, uradno prepovedano upodabljati vse vrste spolno »žgečkljivih« tem, so seksualni diskurz še razširili in obogatili. V omenjeni komediji **Vzgoja otroka**, posneti med cenzuro, lahko razberemo toliko spolnih insinuacij (*double entendres*), da je Stanley Cavell za film dejal, da ima »seksualno glazuro«.[3] Seksualne metafore je ljubila cenzura, ki ni bila le represivna, temveč tudi kreativna sila; glavni ameriški cenzor Joseph Breen je filmarjem pomagal piliti scenarije, da bi filmi ohranili seksualni naboj in na površini ostali nedolžni. *Double entendres* v **Vzgoji otroka** so napisani tako vešče, izvedeni pa s tolikšno hitrostjo, da ob prvem gledanju gledalec ne uspe zaznati vseh podtonov in metafor, pravi Cavell.[4] Komični motor filma je v glavnem ta, da se še junaki ne zavedajo seksualnih podtonov svojega govorjenja in delovanja. Za analizo konec koncev preprosto nimajo časa.

Núria Bou piše, da se je potreba po indirektni reprezentaciji spolnih razmerij v Hollywoodu pod cenzuro odrazila v metaforah, ki so v filme vnašale razsežnost transcendentnega, spiritualnega in celo religijskega.[5] V filmu **Kraljica Kristina** (Queen Christina, 1933, Rouben Mamoulian), sicer posnetem pred cenzuro, erotično življenje junakinje dobi podobo sanj – ali nemara prej sanj, o kakršnih sanjamo, bi rekel Stanley Cavell. Švedska kraljica, ki jo igra Greta Garbo, s svojim ljubimcem preživi tri noči na izoliranem kraju (pri čemer on ne ve, da je ona kraljica). Dolgemu, tridnevnem »aktu«, ki ga film ne pokaže – vidimo le, da ljubimca tri dni ne zapustita sobe – sledi očarljiv prizor, v katerem se Greta Garbo ob mehki glasbi v sobi oprijema različnih predmetov, ki so bili priča njuni strasti. Ko jo ljubimec vpraša, zakaj to počne, ona odvrne: »V prihodnosti, v spominih, bom v tej sobi preživela veliko časa.« Sledi vzneseni monolog, v katerem ljubezen primerja z religijskim izkustvom: »Tako se je moral počutiti Gospod, ko je prvič videl ustvarjeni svet z vsemi bitji, ki dihajo, živijo.« Višje od prostora, kjer Gospod biva, spolnega razmerja ne bi mogli povzdigniti.

BOLNI EROS

Kakšna revolucija se je torej v dobi 50 ali 100 let zgodila v filmu – od Erosa kot božanskega izkustva, Erosa, ki ga je v filmih pomagala vzdrževati celo krščanska cenzura, do Erosa, ki deluje uničevalno in morilsko in je zanesljivo znamenje, da spolno razmerje ne obstaja. V popolnem nasprotju s hollywoodsko utopijo seksualnosti se od začetka tisočletja v kinodvoranah srečujemo z najbolj morbidnimi in distopičnimi predstavami seksa, ki si jih lahko zamislimo, ocenjujeta Kettl in Pfaller.[6] Kritiško cenjeni avtorji modernih klasik, kot so **Učiteljica klavirja** (La pianiste, 2001, Michael Haneke), **Ljubezen** (Love, 2015, Gaspar Noé) in **Ona** (Elle, 2016, Paul Verhoeven), si spolne dejavnosti zamišljajo kot nekaj eksplicitnega, problematičnega in gnusnega.

Spomnimo na tragi-erotično dramo **Sramota** (Shame, 2012, Steve McQueen), ki je divjo seksualnost mladega moškega prelevila v klinično psihološko bolezen, spolno odvisnost, ter jo predstavila kot gojišče bolečine in krivde. Kot depresivni klimaks filma je služila kaskada spolnih aktov, po katerih se protagonist dokončno zlomi. Kot ultimativno packarijo je ponudila junakovo felacijo z gejem, ki jo po gnusnosti, kot sporoča film, premaga le še nezaščiteni seks s tremi prostitutkami. Velika ironija McQueenovega filma je, da seksualno svobodo leta 2011 razglasi za greh, ki mora biti kaznovan z junakovim trpljenjem.

Kriza seksualnosti v filmu pa nikakor ni izum sodobne kinematografije. Konec koncev je bil prav seks v svojih distopičnih manifestacijah marketinško najprivlačnejši del evropskega avtorskega filma. Kot piše Zdenko Vrdlovec, v **Služabniku** (The Servant, 1963, Joseph Losey) seks konotira izgubo moralnega kompasa in socialno degradacijo; v **Viridiani** (1961, Luis Buñuel) animalično plat deklasiranih in izobčenih;[7] pri Ingmarju Bergmanu, zlasti v **Molku** (Tystnaden, 1963), skoraj ni več mogoče ločiti seksualnosti od bolečine in nasilja. V tem polemičnem filmu, ki je slovel po avtentičnem in iskrenem odnosu do spolnosti, se moralna kriza likov manifestira skozi kontroverzne prizore masturbacije umirajoče ženske, praznega priložnostnega seksa in posilstva … Ko ena od junakinj masturbira in vzdihuje, kot opaža kritik Peter Bradshaw, »ne vemo, ali gre za vzdihljaje užitka ali vzdihljaje bolečine«.[8] A prav to je na občinstvo delovalo kot magnet. Seks je na začetku 60. let postal brutalen in nasilen, zdi se, da so avtorji v en glas dokazovali tezo, da spolno razmerje ne obstaja; da je poslednja resnica seksa v njegovi spodletelosti.

---

3 Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness*, Harvard University Press, 2003, str. 117.
4 Cavell 2003, str. 117.
5 Bou 2019, str. 19–21.
6 Ketl in Pffaler 2020, str. 144–155.
7 Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 171.
8 Bradshaw, Peter. »Bergman: Why are the great director's women all tragi-sexual goddesses?«. *The Guaridan*, 4. 2. 2018. Dostopno na www.theguardian.com/film/2018/feb/04/bfi-bergman-why-are-the-great-directors-women-all-tragi-sexual-goddesses; pridobljeno 16. 4. 2022.

MRK | 1962

V *Ninočki* (Ninotchka, 1939, Ernst Lubitsch) je ljubezen v življenje zadrgnjene komunistične komisarke prinesla tolikšno nerealno srečo, da se na fotografiji na njeni nočni omarici omehča in nasmehne celo tovariš Lenin!

Razpadanje družbene vezi v moderni dobi se v filmih Michelangela Antonionija, posebej v »trilogiji alienacije«, ki jo sestavljajo **Avantura** (L'avventura, 1960), **Noč** (La Notte, 1961) in **Mrk** (L'eclisse, 1962), ponavljajoče izraža prav skozi frigidnost spolnega razmerja. »Ne čutim te več,« v filmu **Avantura** pravi nevrotično dekle, ki med ljubljenjem s solznimi očmi strmi v prazno. A najbolj je seksualno alienacijo utelešala Monica Vitti. Ta v **Mrku** skoraj obsedeno dokazuje, koliko stvari preprečuje pristnost stikov in ljubezni v modernosti. Na primer: ljubljenje Vittorie (Monica Vitti) in Piera (Alain Delon) prekine »metaforični« telefonski zvonec, katerega izvor ostane nepojasnjen; kot vidimo pozneje, je on zato, da njegova kapitalistična služba ne bi zmotila njunega srečanja, onesposobil vse telefone v hiši … Pa kljub temu zvonec prekine njun spolni

odnos. Zvoni torej kapitalizem, ki s komodifikacijo vseh plati življenja povzroča krizo ljubezni, odnosov, seksualnosti, skratka, razpad družbene vezi. Alienacija ju kliče na čaroben način, kot sirena modernosti, katere klicu se ne moreta upreti.

Osnovno geslo Antonionijevih filmov bi se potemtakem lahko glasilo kot Lacanova formula: »Spolno razmerje ne obstaja.« Toda Antonionija in morda predvsem Monico Vitti moramo ceniti (poleg očitnega) tudi zato, ker na seksualno alienacijo pravzaprav ne gledata vedno tragično. Ko se Vittoria na zofi zaplete v objem s Pierom, z roko, ki je v takem objemu vedno odveč, opleta po zraku in se ljubeče poheca, da je »vedno preveč rok!«. Ljudje univerzalno nismo ustrojeni za harmonični objem. Tudi njeni plehki, pregovorno patetični poskusi, da bi se v pustem industrijskem okolju imela fino, da bi se zabavala, pričajo o njenem apetitu, če ne lakoti, po igranju. Morda je treba ta apetit, ki ga imajo vsi Antonionijevi liki, pripisati dejstvu, da Antonioni izvira iz Italije, dežele teatra in komedije.

Kakorkoli: Monica Vitti, igralka v mnogih Antonionijevih filmih in tudi režiserjeva partnerka, vselej igra žensko, ki ne najde pravega konteksta za uprizarjanje veselja, čeprav ga več kot očitno v izhodišču premore. Njeno »zmogljivost za zabavo« je občudoval tudi Stanley Cavell. Njene osamljene plese na italijanske popevke in afriške »plemenske« ritme se je vselej pregovorno interpretiralo kot Antonionijevo obsodbo dekadence čustveno izpraznjenih srednjih slojev v urbanem vakuumu industrijske Italije. Češ, vse, kar premorejo ti liki, so le efemerni utrinki plehkega, tudi rasističnega afnanja. Toda tovrstne interpretacije so že znamenje današnjega občega kulturnega vzgiba, ki v vsaki igrivosti vidi nekaj plehkega, zaničljivega. Razlog, zakaj se je toliko gledalcev zaljubljalo v Monico Vitti, zagotovo ni v njeni tragičnosti, temveč v njeni življenjski sili – v neprikritem smislu za to, kako skuša praznino svojih likov, alieniranih žensk, izigrati prav z »afnanjem«, plehkim zabavanjem. To človeštva v **Mrku** sicer ne reši – film ima morbiden konec, toda lepo je misliti, da tudi v »pomračenju« sveta nekdo, ki premore apetit za življenje, pleše na popevke. Nič zaničljivega ni v tem, da nekdo premore ljubeč odnos do sveta, ki je poln pomanjkljivosti.

Antonioni pogosto kaže nekaj prijetnega, kar se zaradi neznanega razloga nenadoma prekine, kot bi pritisnil na stikalo »Ugasni«. To je signal, kot tisti zvonec: v sodobnosti ni več pristnih stikov, ljubezni, raje kar obupajmo. Njegove junakinje nenadoma prestreli uvid, da za teater, v katerem igrajo, nimajo več nobenega apetita. Seks (in ljubezen) pa je igra, teater, kot sicer vedo nešteti italijanski filmi in kot dobro ve tudi Antonioni – sicer v filme ne bi vtaknil toliko prekinjenih uprizarjanj ljubezni in veselja.

Zdi se, da prej našteti tragi-erotični filmi vidijo le žalostno plat teze, da spolno razmerje ne obstaja, da je ljubezensko življenje človeka v temelju spodletelo. Toda kot piše Alenka Zupančič v knjigi ***What Is Sex?*** (MIT press, 2017) neobstoj spolnega razmerja, njegova spotikanja in pomanjkljivosti, niso le žalostna stvar, temveč so gonilo, ki ljubezen in seks sploh ženejo naprej. O tem piše tudi Todd McGowan v knjigi ***Capitalism and Desire***: »V ljubezni sprejmemo tudi najmanj laskave lastnosti partnerja in jih obravnavamo kot znamenja dragocenosti ljubljenega.«[9] Ljubljeni je sam po sebi poln napak, ki prestanejo dejanje transsubstanciacije v ljubezni – pravzaprav ljubezen *je* dejanje, ki te lastnosti prelevi v nekaj ljubečega.

Podobno seks: če seks gledamo kot stvar, *kakršna je*, kot to počnejo tragi-erotični filmi, zlahka vidimo zgolj čudne glasove in gibanje, umazano prizorišče, telesne pomanjkljivosti itd. Pornografija zato ni v užitek vsem ljudem: ekspliciten seks, kakršen je, v njih ne vzbudi nobene želje. Torej: potrebujemo seks, *kakršen ni*. Tudi seks potrebuje napor transsubstanciacije, da ne bi nanj gledali »tragi-erotično«.

Zato tisto staro funkcijo filma (kot generatorja želje) morda mnogo bolje kot kinematograf danes izpolnjuje *trashy* televizijska serija, kakršna je **Seksualno življenje študentk** (The Sex Lives of College Girls, 2021–). Pogled te TV-serije na seks ni preveč globok. Dnevnemu življenju naslovnih študentk je dodana nekakšna »večerna šola« seksualnega življenja z marsikatero zahtevno lekcijo, nalogo, preizkušnjo. Poudarek torej je, da se je treba za spolno razmerje malo potruditi, iti ven iz sebe, iz svoje študentske sobe, preslišati sireno, ki kliče k alienaciji. Narediti sebe, kakršna nisi, in vstopiti v seks, kakršen ni. Kot v ***Zmotah neprevaranih*** piše Jela Krečič: »Seks potrebuje prizorišče v dobesednem pomenu – predstavlja prostor, kjer igramo javno vlogo, kjer dobimo priložnost, da smo nekaj drugega kot mi sami (takšni, kot dozdevno v resnici smo).«[10] Ali še: v pomračenju sveta si je treba dovoliti biti plehek – kot Monica Vitti.

---

9 McGowan, Todd. *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets*, New York, Columbia University Press, 2016, str. 188.

10 Krečič, Jela. *Zmote neprevaranih*, Ljubljana: DTP, 2020, str. 143.

Aljoša Harlamov

Ali superjunaki superseksajo?

Od manka seksa in nežne erotike do zlorabe supermoči in seksa nadljudi v superjunaškem žanru

Najbrž smo imeli vsi previsoka pričakovanja v zvezi s filmom **Večni** (Eternals, 2021), prvim visokoproračunskim spektaklom v režiji do tedaj avtorice neodvisnih filmov Chloé Zhao, ravno sveže okronane z oskarjem. Film je zato vzbudil večje razočaranje, kot si to objektivno zasluži v primerjavi s kakšno predhodno Marvelovo fantazijsko akcijado, a eden od elementov, ki nas je upravičeno pustil hladne, je bil gotovo prvi prizor seksa v t. i. Marvelovem filmskem vesolju oziroma MCU-ju. Ne, valjanje po postelji v prvem **Iron Manu** (2008, Jon Favreau) ne šteje, prvi seks smo lahko tako videli šele v 26. filmu te *überfranšize*. Ne moremo sicer trditi, da je prizor izstopajoče slab; zagotovo ni nepotreben, narejen je s precej »dobrega okusa«, elegantno kadriran in v funkciji vzpostavitve odnosa med likoma. Sersi (Gemma Chan) in Ikaris (Richard Madden) sta razgaljena celo manj kot sicer v njunih oprijetih plastičnih kostumih. Toda splošno razočaranje po mojem mnenju ne izhaja iz premajhne eksplicitnosti ali pomanjkanja kemije. Vse skupaj je v resnici čisto nežno in lepo, ampak prav nič *super*.

Sodobni superjunaški žanr prinaša zgodbe, ki se trudijo za relativno večji realizem: vsaj v zamišljanju superljudi kot vendarle tudi ljudi. Sodobni superjunaki si zastavljajo številna vprašanja o lastni človečnosti, svoji vlogi v družbi, o odgovornosti, ki jim jo nalaga supermoč, o izkoriščanju in privlačnosti supermoči, lastni samopodobi itd. V miniseriji **Sokol in Zimski vojak** (The Falcon and the Winter Soldier, 2021) tako na primer vidimo, da tudi temnopoltemu superjunaku ni prihranjen ameriški sistemski rasizem, saj mu na banki nikakor ne dajo kredita, pozneje pa ga med prepirom z belim kolegom nadleguje policist. Po drugi strani računalniški posebni učinki v 21. stoletju omogočajo prikaz njihovih nadčloveških sposobnosti kakor še nikoli doslej v zgodovini filma. Njihovo frčanje po zraku, nadčloveška hitrost, moč in neuničljivost so prikazani s prepričljivostjo, ki osuplja množice gledalcev in jim omogoča celostno vživljanje v filmske zgodbe.

Nič drugače ni z izklesanimi telesi današnjih igralskih zvezdnikov. Če so v preteklosti gore mišic v filmski svet prihajale iz sveta borilnih športov, bodibildinga in podobnih disciplin, lahko sodobna nutricionistika in osebni trenerji praktično vsakemu Chrisu v nekaj mesecih izklešejo telo v podobo antičnih grških kipov. Toda na področju erotične, telesne strasti in seksualnosti so Marvelovi junaki bodisi zapriseženi samci (Črni panter) in nesojeni ljubimci (Thor, Stotnik Amerika, Doktor Strange) ali nerodni najstniki oziroma nedozoreli moški (Spider-man, Ant-man) bodisi zreli možje z ženo in otrokom, ki pa jih nikoli ne vidimo pri čem več kot poljubljanju (Iron Man).

Tudi na drugi strani, v t. i. DC-jevem razširjenem vesolju (DCEU), ki velja za bolj »odraslo«, a v resnici prej bolj svetobolno in romantizirano mračnjaško verzijo superjunaške filmske franšize, ni dosti bolje. Pravzaprav je v zvezi s tem lani po odzivu oboževalcev na spletu na koncu nastal še kar zabaven škandal, ko se je Justin Halpern, eden od ustvarjalcev animirane serije **Harley Quinn** (2019–), v intervjuju za revijo *Variety* pritožil, da so mu šefi pri DC Entertainment cenzurirali prizor, v katerem bi Batman oralno zadovoljeval Harley – in to celo z besedami: »Junaki tega ne počnejo.« Človek težko verjame, da je ravno DC prehitel Marvel s prvim samostojnim filmom za superjunakinjo – **Čudežna ženska** (Wonder Woman) v režiji Patty Jenkins je iz 2017; **Stotnica Marvel** (Captain Marvel) v režiji Anne Boden in Ryana Flecka pa iz 2019. Toda za tem pač ni iskati kakršne koli »feministične agende«, saj so to, resnici na ljubo, oboji storili šele potem, ko so bolj ali manj že izčrpali vse druge možnosti, predvsem pa ugotovili, da je mogoče #jaztudi konkretno monetizirati.

MARVEL IN DC: SEKSAJO SAMO ANTIJUNAKI

Razlogov za »aseksualnost« superjunakov iz hollywoodskih blockbusterjev je več. Eden glavnih je seveda ciljno občinstvo stripovskih superjunaških filmov, ki je še vedno nekje med otroki in najstniki, kljub temu da je danes struktura *geekovske* kulture pravzaprav za podlago večini kulturnih televizijskih in filmskih fenomenov. Tu ima prste vmes tudi dobra stara cenzura; vse od petdesetih do leta 2011 je namreč eksplicitne prizore v ameriških komercialnih stripih uspešno nadzirala in prepovedovala *Comics Code Authority*. Seks kot narativni motiv in kot eksploatacijska vsebina se je tako pojavljal predvsem v neodvisnih, underground stripih, medtem ko je v komercialnih *mainstream* stripih ostajal na ravni stereotipne seksualizacije teles superjunakov, predvsem pa seveda superjunakinj.

Toda na področju erotične, telesne strasti in seksualnosti so Marvelovi junaki bodisi zapriseženi samci (Črni panter) in nesojeni ljubimci (Thor, Stotnik Amerika, Doktor Strange) ali nerodni najstniki oziroma nedozoreli moški (Spider-man, Ant-man) bodisi zreli možje z ženo in otrokom, ki pa jih nikoli ne vidimo pri čem več kot poljubljanju (Iron Man).

Drugi razlog, o katerem je v zadnjih letih veliko govora, je »novo čistunstvo« v ameriški popularni kulturi, za katero nekateri obtožujejo sodobni feminizem in gibanje #jaztudi ter večjo senzibilnost za spolno nasilje, čeprav imajo najbrž pri tem enako verjetno prste vmes tudi vedno močnejše neokonservativne sile, ki pornografijo obtožujejo vzgoje nerealnih predstav o seksu, zlasti med najstniki. Tu gre za problem sebičnega ali celo plenilskega izkoriščanja »supermoči« za spolno nadvlado, ki »danes ne gre več skozi« – pri tem samo pomislimo na film **Batman** (1989, Tim Burton), v katerem Bruce Wayne (Michael Keaton) novinarko Vicki Vale (Kim Basinger), ki skuša odkriti pravo identiteto Batmana, povabi k sebi domov na večerjo, jo z Alfredovo pomočjo napije, potem pa povsem trezen očitno spi z njo (česar seveda ne vidimo).

Tretji, nikakor ne zanemarljiv razlog pa je seveda filmska predstavitev superjunaškega seksa, od katerega pričakujemo, da je … no, *super*. Batman, čigar supermoč je, da je bogat in si lahko privošči številne po meri izdelane (bolj ali manj verjetne in črne) tehnične pripomočke, sicer pa je pravzaprav navaden človek, je v tem pogledu še najmanj zanimiv. Veliko več radovednosti in vprašanj o naravi take seksualnosti odpirajo superjunaki, ki imajo različne supermoči in/ali nadčloveške sposobnosti. Ali je seks med superjunakom in navadnim smrtnikom sploh mogoč? Kako lahko superjunak med seksualnim aktom svojo moč prilagodi partnerju? Ali njihove sposobnosti igrajo kakršno koli vlogo v njihovi spolnosti? In če ponovimo že zgoraj omenjeno vprašanje: Ali ne bi superjunaki svojih moči izkoriščali (tudi) za (nekonsenzualno) spolnost oziroma spolne prakse? Odgovorov na ta vprašanja torej večinoma ne bomo našli v vesoljih Marvela ali DC-ja, temveč v bogati tradiciji alternativnega superjunaškega stripa in antijunakov.

Res je, antijunakov. Tudi to priča o mestu, ki ga ima spolnost še vedno v naši Zahodni morali. Zdi se namreč, da v sodobnem superjunaškem filmu seksajo le antijunaki, ki so na splošno bolj naklonjeni »robnemu« vedenju – pitju alkohola, kajenju cigaret – in moralni sivini, če ne gre pri tem pravzaprav že kar za superzlobce (navadno se na koncu izkaže, da niso daleč od tega). To je nakazal že film **Varuhi** (Watchmen, 2009) Zacka Snyderja, četudi prizor seksa med Nite Owl (Patrick Wilson) in Silk Spectre (Malin Akerman) upravičeno velja za enega morda najslabših ali vsaj najbolj nepotrebno melodramatičnih, pri čemer povsem poenostavi kompleksne pomene, ki jih odpira bralcu kultni strip Alana Moora, Dava Gibbonsa in Johna Higginsa. Vseeno pa njuno spolno vzburjenje jasno poveže z adrenalinom, ki izhaja iz ravnokar izvedenega superjunaškega podviga. Njun seks torej prikazuje, da zadovoljstvo nad izpolnjeno pravico ni vse, kar superjunake navdaja ob njihovem delu, temveč ima lahko junaštvo tudi spolne konotacije oziroma je izkoriščeno za krepitev libida. (Še en dokaz, da manko seksa v *mainstreamu* ni naključje, je poznejši prehod Snyderja k DC-ju, kjer seks znova povsem izgine z obzorja njegovih filmov.)

Marvel je sicer v zadnjem Spider-manu – **Spider-man: Ni poti domov** (Spider Man: No Way Home, Jon Watts, 2021) – morda nakazal, da so tudi njihove Netflixove serije del MCU-ja, kar bi vsaj v njihovo vesolje vneslo tudi nekaj seksa. Jessica Jones in Luke Cage iz istoimenskih serij (**Jessica Jones** [Marvel's Jessica Jones, 2015–2019]; **Luke Cage** [Marvel's Luke Cage, 2016–2018]) imata namreč tudi pestro spolno življenje, predvsem pa s tematiziranjem njune spolne želje seriji odpirata pomembne in kompleksne teme. Zlasti Jessica Jones (Krysten Ritter), ki je, kot izvemo, žrtev posilstva, saj je superzlobec Killgrave izkoristil svojo zmožnost nadzora nad voljo drugih za to, da si jo je povsem podredil in ji na ta način vsilil ljubezen. Cela prva sezona tako preigrava njeno počasno opolnomočenje, tudi preko bližine z drugimi, saj je od izkušnje v svojem vsakdanu precej asocialna, pa tudi preko spolnosti. Jessica Jones v seriji neobvezno seksa z naključnimi neznanci, vendar pri tem večinoma ostaja emocionalno distancirana. Čustveno in telesno se lahko prepusti očitno šele z Lukom Cageom (Mike Colter), potem ko ugotovi, da ima tudi on supermoči, k uporabi katerih ga nagovarja. Njun seks zlomi posteljo, a metaforično bi lahko povzeli, da tudi zato, ker je obtežen s številnimi podtoni, saj je Jessica pod Killgravovim vplivom ubila Cageovo ženo, zaradi česar ga je pred tem dolgo zalezovala. Njuno hlastanje po toplini in bližini drugega telesa je torej obupano iskanje odpuščanja, pa tudi sprijaznjenja s samim sabo in svojo vlogo superjunaka – za oba, saj sta oba v situaciji, ko si želita predvsem anonimnosti in samote pred širšo družbo. Cage nato v samostojni seriji seksa tudi z junakinjami, ki niso super, a so se ustvarjalci zgoraj omenjenim vprašanjem povsem izognili.

FANTJE: SUPERSEKSUALIZACIJA

Zato pa se jim nikakor ne izogne serija **Fantje** (The Boys, 2019–), o kateri sem za *Ekran* že pisal. Deloma parodija superjunaškega žanra, njegove komercialnosti in tudi nas, oboževalcev, a obenem ena najboljših superjunaških serij se ne izogiba eksplicitnosti ne na ravni prikazanega nasilja ne na ravni tematizacij seksa. Pravzaprav je seksualnost superjunakov ena osrednjih tem serije, ki jo obravnava z vseh plati: od nezavedne in zatajevane seksualne želje do spolnega nasilja, od fetišev do psihopatoloških seksualnih praks.

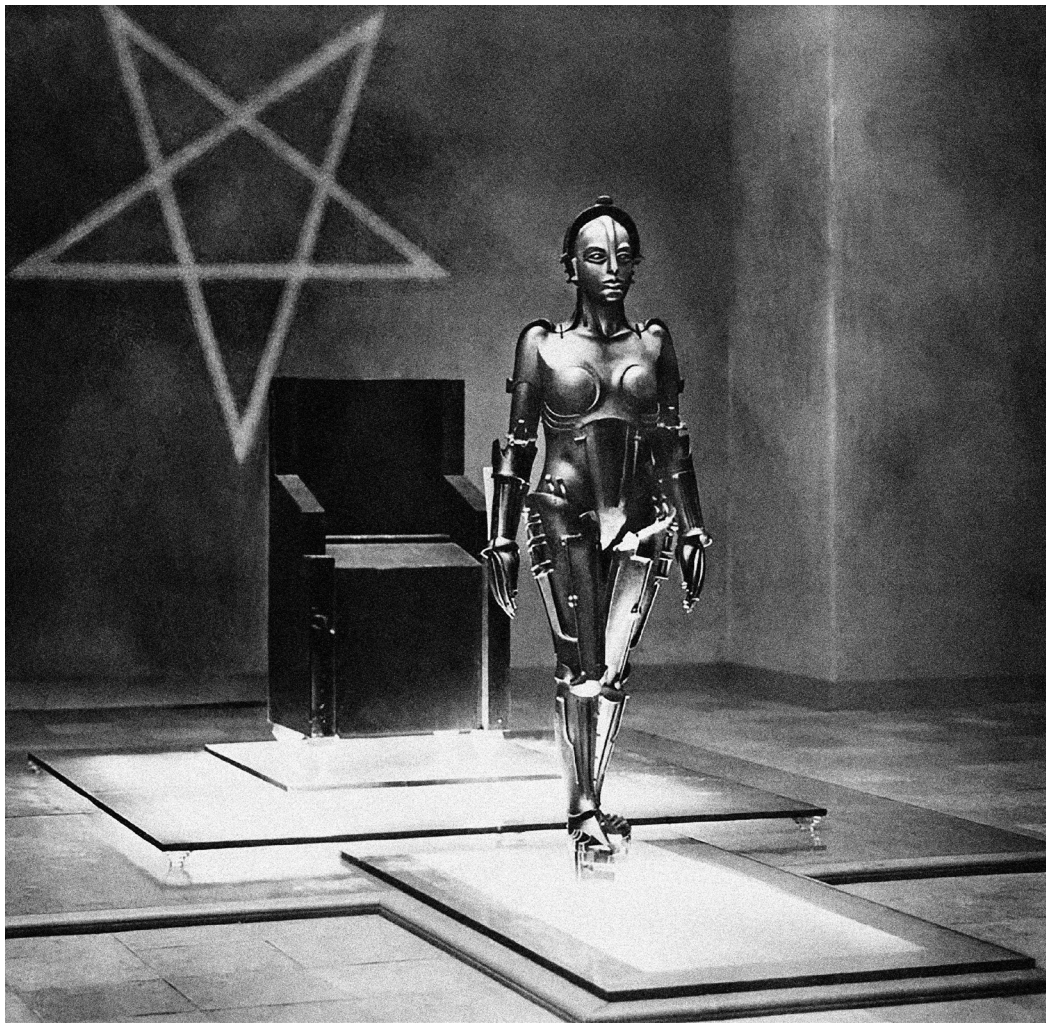
Že v prvi epizodi serije je superjunakinja Starlight (Erin Moriarty) žrtev spolnega nasilja superjunaka in stereotipnega toksičnega moškega The Deep (Chace Crawford), ki naivno dobričino s podeželja prisili v oralni seks kot iniciacijski obred za vstop med Sedmerico, v prvo ligo superjunakov. A pozneje je tudi sam spolno zlorabljen, pri čemer je za seksualni fetiš izkoriščena prav njegova superjunaška posebnost – neka neznanka mu med seksom boleče poriva prste v škrge na obeh straneh prsnega koša. Prizor, ki ga je mučno gledati, tako sprevrača razmerja med smrtniki in superjunaki ter še bolje in nazorneje pokaže, da superjunaki niso imuni na (spolno) nasilje in da paraliza, ko se oseba znajde v podrejenem položaju žrtve, ni vprašanje fizične (super)moči, ampak psihološke nadvlade nasilneža.

Še več je v seriji poudarjanja jasne hierarhije superjunaki-ljudje in torej zlorab superjunaških moči ali sposobnosti, bodisi za konsenzualne seksualne potrebe bodisi za spolno nasilje. Serija tako poudarja, da »moč kvari, supermoč pa super kvari«, pri tem pa odpira, kot že nakazano, tudi vprašanja seksualne plati samih supermoči ter vloge superjunakov kot superzvezdnikov te zamišljene družbe. Superjunaki niso le neprestano »na preizkušnji«, da bi izkoristili privrženost oboževalcev za seks, temveč celo prehajajo do ideje nadljudi – *übermenschen*: njihove nadčloveške sposobnosti jih dvigujejo nad zgolj-človeško moralo, etiko in zakone, predvsem pa jih odvežejo čustvenih in socialnih povezav s preostalim »navadnim« človeštvom. Translucent (Alex Hassell) na primer svojo supersposobnost nevidnosti izkorišča za opazovanje žensk na stranišču. Zgodijo pa se tudi nesreče, izhajajoče iz narave njihove supermoči, ki jo je seveda v seksualnem aktu še toliko težje nadzirati. Ko Popclaw (Brittany Allen) kot v kakšnem pornografskem filmu namesto plačila najemnine zapelje svojega najemodajalca, mu med doživetjem močnega orgazma, medtem ko med oralnim seksom sedi na njegovem obrazu, tudi pod vplivom posebne droge, ki superjunakom še okrepi supermoči, zdrobi lobanjo in zmečka možgane. Kar je skušal Marvel prikriti, torej vseeno velja: seks superjunaka z navadnim smrtnikom prinaša tudi nevarnosti.

Toda vrhunec serije in odgovor na številna vprašanja o seksualnosti superjunakov ponuja lik Homelanderja, nekakšnega perverznega Supermana, ki ga v seriji odlično upodablja igralec Antony Starr. Homelander v svoji vlogi superjunaka ves čas uživa na robu seksualnega zadovoljstva. V nekem prizoru v drugi sezoni celo pervertira ikonični prizor superjunakovega bdenja nad spečim mestom – na strehi stolpnice ekscesno masturbira in tako simbolično posili svoje človeške varovance. Pri tem bom tokrat pustil ob strani njegove želje po spolnosti z nadomestno materjo in celo s samim sabo ter se v nadaljevanju raje osredotočil na prizor, ki je bolj relevanten za temo tega članka. Prizor seksa med Homelanderjem in Stormfront (Aya Cash) v drugi sezoni je namreč že pridobil neke vrste kultni status. Da gre ravno za Stormfront, ni naključje, saj je ta neonacistična belska supremacistka, zato omenjeni prizor še toliko bolj vzbuja mučno podobo ne več seksa superjunakov, temveč seksa dveh nadljudi. Prizor je očitna parodična medbesedilna referenca, a tudi psihopatološka in vsebinska nadgradnja seksa med Jessico Jones in Lukom Cageom – Stormfront pri tem celo parafrazira Jessicine besede (»Ne boš me zlomil« v »Sem ti rekla, da me ne moreš zlomiti«). Njun seks je prepleten z nasiljem in bolečino, ki jima sploh omogoča, da še karkoli čutita, pri čemer je jasno, da v njuni spolni želji ni več nobenega prostora za ljudi ali človečnost. V predigri Homelander z laserskim pogledom žge Stormfrontino oprsje, nato pa dobesedno uničita stanovanje, razbijeta stene in polomita pohištvo, da na koncu s stene odpade še razkošni lestenec, medtem ko onadva seksata, lebdeč v zraku.

To morda ni superseks superjunakov, kakršnega bi si kot občinstvo želeli, a je za serijo logični korak v raziskovanju etosa in značaja teh nadljudi, ki jim največjo moč daje prav človeštvo s svojim oboževanjem. Pri tem je težko zanikati, da superjunaški komercialni spektakli, ki jih množicam servirata Marvel in DC, s skrivanjem seksualnosti svojih superjunakov morda skušajo prikriti prav dejstvo, da superjunaki niso več brezmadežni junaki, še manj ljudje. Seks kot dejanje resnične intime in/ali največje človeške razgaljenosti ter prikaz in izraba najbolj osebne želje in potrebe je namreč tudi tisti, ki bi to dejstvo prej ko slej hote ali nehote razgalil.

FANTJE | 2019–



METROPOLIS | 1927

Natalija Majsova

Lutka, robotka, operacijski sistem

Tehnološki parametri moških fantazij o popolni ženski

Ava (Alicia Vikander – **Ex Machina** [2013, Alex Garland]), Samantha (Scarlett Johansson – **Ona** [Her, 2013, Spike Jonze]), Dolores (Evan Rachel Wood in Tess Thompson) in Maeve (Thandiwe Newton) – **Westworld** [2016–, Jonathan Nolan in Lisa Joy]) so verjetno najbolj slavni ginoidi (za razliko od androidov žensko ospoljeni roboti oziroma umetna inteligenca) v sodobni znanstvenofantastični kinematografiji. Proaktivne, samozavestne, zavezane emancipatornim projektom in neustrašne premišljujejo implikacije svoje tehnokulturne forme; zaključki, do katerih se dokopavajo, praviloma ne sovpadajo z idejami njihovih stvarnikov – patriarhalnih kapitalistov z različnimi značajskimi lastnostmi, a podobnimi cilji: izrabiti ginoide za tiste svoje potrebe, ki jih ne more zadovoljiti ne neospoljen stroj ne njihova mama.

Zgodba o moškem, ki ustvari in/ali se zaljubi v podobo popolne ženske v kinematografiji seveda ni nova; (znanstveno)fantastične produkcije naj bi načeloma omogočale predstavitev njenih različnih plati, od produkcijske in tehnološke do perspektiv vseh vpletenih. Ne glede na to že bežen pregled zgodovine upodobitev ginoidov v znanstvenofantastičnem filmu razkrije, da so vse do preteklega desetletja močno prevladovale produkcije, ki ginoide prikazujejo bodisi kot zanimive (beri: [moške] pohote vredne) ravno zaradi njihove pasivnosti, obvladljivosti in molčečnosti bodisi kot srhljivo privlačno kvintesenco moške želje, tesnob in strahov, kot Mario, zlobno robotko iz kultnega **Metropolisa** (1927) Fritza Langa, označi komparativist Andreas Huyssen.

V tem kontekstu lahko ginoide 21. stoletja razumemo kot pomembno inovacijo, saj so v primerjavi s svojimi cehovskimi kolegi in kolegicami kot liki značajsko, intencionalno in tudi vizualno precej bolj kompleksni in se provokativno odzivajo na dolgo zgodovino še danes globalno zelo močne ideološke predpostavke, da je ni bolj popolne ženske, kot je hiperseksualizirana lutka. Zakaj je to pomembno in v kolikšni meri jim to uspeva?

Začetke filmskega spogledovanja z mitom o Pigmalionu, kiparju, ki se je zaljubil v popolno žensko podobo, ki jo je sam izklesal, nato pa je zahvaljujoč intervenciji boginje Venere oživela, lahko sicer najdemo že v kratkih trickfilmih Georgesa Méliès **Pigmalion in Galateja** (Pygmalion et Galathée, 1898), **Kopelija, animirana lutka** (Coppelia ou la Poupée animée, 1900) in **Izredne iluzije** (Les illusions extraordinaires, 1903). V prvem tako kip kot živo Galatejo igra ista igralka, drugi se ni ohranil, tretji pa je z vidika prehajanja med umetnim in naravnim ter živim in neživim posebej zanimiv.

Izredne iluzije so filmska nadgradnja gledaliških in kabaretskih predstav, priljubljenih na prelomu 19. in 20. stoletja v večjih evropskih mestih, nabitih z raznimi posebnimi učinki, ki so na oder lahko pričarale duhove in druge srhljive obiskovalce. Méliès ova stava je še zahtevnejša – na platno z magično lahkoto prikliče pravo dekle, sestavljeno iz treh elementov: para nog, trupa v drzni obleki in glave, ki jo, preden jo nasadi na deklетova ramena, nežno poljubi na lice. Le nekaj trenutkov kasneje

dekle oživi. Čarodej jo prime pod roko, z njo zapleše, jo sleče do erotičnega spodnjega perila, preobleče in pretvori v kuharja.

Več kot sto let filmske produkcije kasneje je gospodična iz **Izrednih iluzij** še vedno nenavadno aktualna. Nemo, tj. brez komentarja in zato sporočilno ambivalentno namreč prikaže ideal obvladljive, voljne lepotice, ki jo je mogoče enostavno izklopiti oziroma zavreči in ki svoj obstoj dolguje moškemu stvarniku. Méliès**ova Iluzija** tako inavgurira še danes prevladujoč modus prikazovanja ginoidov. Tudi upoštevajoč vse pogostejšo tematizacijo temačnih plati umetne inteligence, naj gre za fembote in napredne operacijske sisteme z lastnim pogledom na svet ali celo za kiborge, znanstvenofantastične spoprijeme z ženskostjo zaznamuje tendenca objektivizirati, pasivizirati in stereotipizirati. Obenem pa bi lahko rekli, da filmček napove sodoben, s komunikologom Charlesom Soukopom rečeno tehnoskopofiličen moment spoja tehnologije in seksualnosti, ki prevladuje v filmski produkciji od devetdesetih let preteklega stoletja: telo in tehnologija se prepletata v eno, v navidezno kompleksen fetišističen objekt.

Seksualizacija sodobne umetne ženske kot eksotičnega potrošnega objekta poteka na treh oseh, ki, tako Soukup sooblikujejo sodobno tehnoskopofilijo: ideološka, seksualna in mitska os. Zgodovinarka družbenega spola in tehnologij Julie Wosk v knjigi ***Moje drage dame: robotke, androidi in druge umetne Eve*** (My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves [2015]) ugotavlja, da lahko obsedenost s »popolno nadomestno žensko« – robotom, lutko oziroma umetno inteligenco, ki prekaša žensko iz mesa in krvi v vlogah seksualne partnerice, intimne zaveznice in celo skrbnice – razdelimo na več tropov.

Vsi tropi vključujejo nelagodno in srhljivo razsežnost, ki jo zagotavlja ambivalenten status umetno ustvarjene ženske (Je živa ali ne? In kaj bi bilo predpostavljenemu heteroseksualnemu moškemu gledalcu ljubše?). Obenem pa lahko filmi o takšnih in drugačnih ginoidih odražajo fascinacijo ustvarjalca z momentom stvaritve (oziroma »vklopa« avtomata) ali z dimenzijo popolnega nadzora (in možnostjo izklopa). Upodabljajo in uprizarjajo lahko tudi neposredno tehnoskopofilično razsežnost sodobne znanstvene fantastike, pri čemer femboti postajajo želje prihodnosti. Veliko redkejši, praviloma sodobnejši filmi in serije, kot tisti iz uvodnega odstavka, pa se na narativni in vizualni ravni uspejo celo poigrati z možnostjo transformacije umetne ženske iz (vedno do neke mere srhljivega) objekta poželenja v subjekta; iz ginoida v »pravo« živo bitje … in protagonistko ene tistih zgodb, ki najverjetneje še niso bile posnete. A pojdimo po vrsti.

Seksualizacija sodobne umetne ženske kot eksotičnega potrošnega objekta poteka na treh oseh, ki, tako Soukup, sooblikujejo sodobno tehnoskopofilijo: ideološka, seksualna in mitska os.

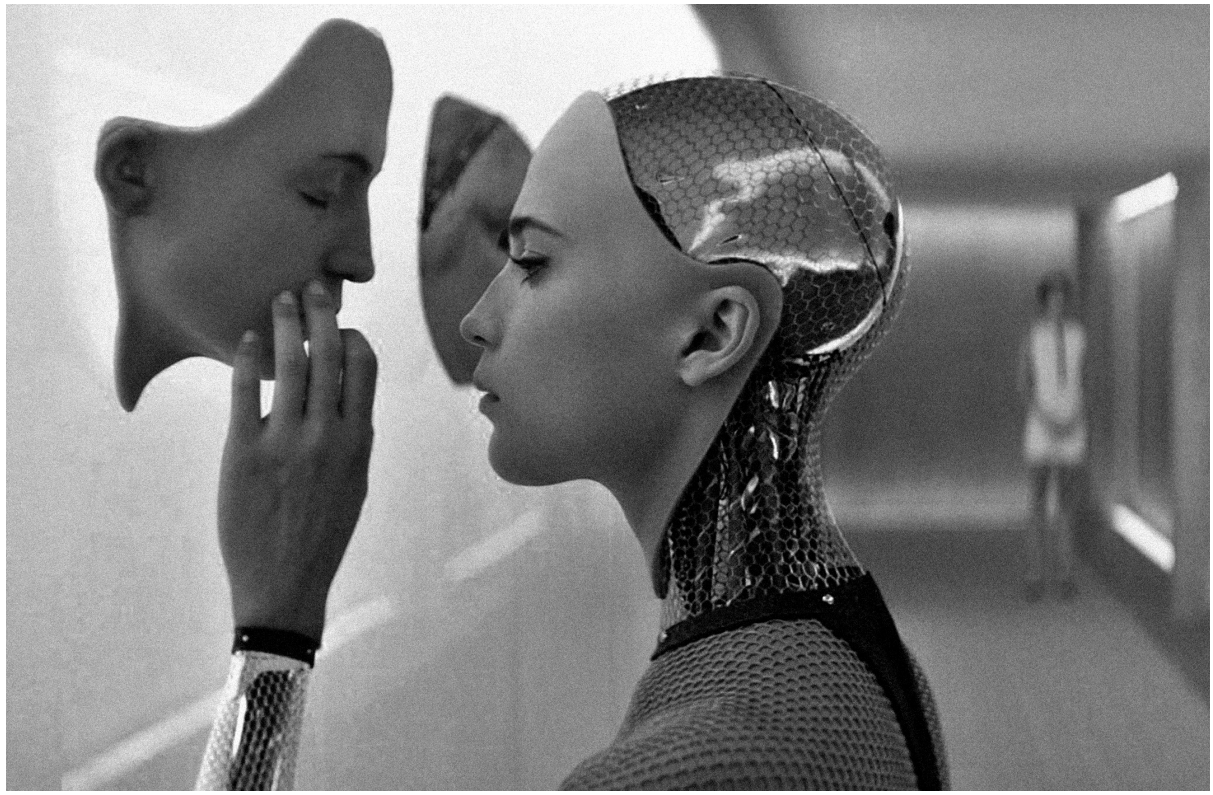
Z vidika zgodovine filma lahko Méliès**ovo** žensko-iluzijo razumemo kot dogodek, ki uvede tradicijo filmskega prikazovanja postopka »sestavljanja« in oživljanja t. i. naredi-si-sam ženske. Dober primer je **Frankensteinova nevesta** (The Bride of Frankenstein, 1935, James Whale), spomnimo pa naj tudi na rojstvo zlobne robotske Marie iz **Metropolisa**. Wosk piše, da fascinacija nad tem dogodkom izvira iz prepleta družbenopolitičnih okoliščin, ki so zaznamovale konec 19. in začetek 20. stoletja. V kontekstu vzpona feminističnih gibanj naj bi moški tako posebej aktivno premišljevali o servilnejših umetnih »alternativah« ženskam; tehnološki razvoj pa je botroval hitremu razvoju industrije hodečih in celo govorečih lutk. V zvezi s slednjimi je zanimivo, da je izumiteljem prišlo v navado patentirati mehanizme za posamezne dele tovrstnih lutk (na primer zgolj mehanizem za hojo in noge; mehanizem za obraz ipd.), kar bi lahko botrovalo popularizaciji ideje naredi-si-sam ženske kot konstrukcije iz včasih celo raznorodnih delov.

Moment stvarjenja oziroma oživitve umetne ženske pogosteje tematizirajo znanstvenofantastične in sorodne produkcije iz prve polovice 20. stoletja. Značilen je predvsem za tiste filme, ki prikazujejo družbe in obdobja, ko je izdelava umetne inteligence še zelo v povojih. Stvarjenje je torej poleg narativne vrednosti fascinantno tudi na ravni monstracije; že v izhodišču razkriva umetno, neživo in zato srhljivo plat ustvarjene ne glede na njeno morebitno zunanjo milino. Obenem pa fokus na stvarjenje v mnogih primerih odvrača pozornost od tistega, kar naj bi sledilo, tj. interakcij med umetno ustvarjeno žensko in svetom. Za razliko od Méliès**ove Iluzije**, ki se naslaja nad odnosom med stvarnikom in njegovo Galatejo, kasnejše produkcije vendarle večinoma tematizirajo Galatejo, vrženo »v svet« oziroma njeno sodobnejšo različico: neskončne variacije lutke Olimpije, v katero se v pripovedki E. T. A. Hoffmanna ***Peskar*** (Der Sandmann, 1817) zaljubi sramežljivi Nathanael.

Peskarja so filmski režiserji doslej brali vsaj z dveh gledišč: kot opozorilo na zaskrbljujoče stremljenje velikega dela ženske populacije k podobi lutke ga denimo jemljeta že nemi komediji **Lutka** (Die Puppe, 1919, Ernst Lubitsch) in **Lutke v taksiju** (Taxi Dolls, 1929, Del Lord). Če Lubitscheva **Lutka** izpostavlja, da tudi lutkizirana zunanjost vseeno dopušča možnost delovanja in ne pomeni nujno popolne pasivizacije, Lordove **Lutke** tematizirajo predvsem vrednost razlike – četudi minimalne – med pasivno lutko in pravo žensko. Tej narativni liniji sledi tudi uspešnica Bryana Forbesa iz leta 1975 **Stepfordske ženske** (The Stepford Wives), kjer projekt pretvorbe uspešnih, samostojnih ameriških žena v ubogljive, pasivne robotke zaženejo kar njihovi možje – pragmatični anti-Pigmalioni 20. stoletja. **Stepfordske ženske** so posebej pomembne kot kritika normativne podobe »idealne ameriške žene« iz sredine 20. stoletja, kot pasivne ter ekonomsko, informacijsko in tehnološko podrejene moškemu. Film lahko beremo tudi kot odziv na vrsto popularnokulturnih produkcij iz 60. in 70. let 20. stoletja, ki vizije tehnologizirane prihodnosti in umetne inteligence tako na ravni zgodb kot na ravni kadriranja in montaže vztrajno spregajo z naborom izrazito patriarhalnih in konservativnih vrednot.

»Če bi robot, kot si ti, imel še čustva, človeške emocije, bi bil popolna ženska: takšna, ki naredi, kar ji rečejo, reagira na zaželen način in je tiho,« razmišlja psihiater Bob McDonald (Robert Cummings), junak ameriške serije **Moja živa lutka** (My Living Doll, 1964–1965), ko osupel opazuje AF 709 (Julie Newmar) – naprednega ginoida, izdelanega za sodelovanje pri tajnih poskusih ameriške vesoljske agencije (NASA). AF 709 je namreč tako realističen, da bi ga zlahka zamenjali za žensko iz mesa in krvi: celo njena silikonska koža je primerne temperature, gumbi, ki omogočajo nadzor nad njo, pa so lično zakamuflirani v serijo lepotnih znamenj.

Vendar Bobove fantazije ne prebudi zaradi verisimilitude, ampak predvsem zaradi svojega videza: AF 709, po domače Rhoda, je namreč videti, kot da je ušla z modne piste. Če razmišljamo o ženskosti na splošno, bi njeno pojavo lahko označili za zelo specifično. Če se zamejimo na tiste fikcijske svetove in narative, kjer heteroseksualni moški, praviloma nekoliko komunikacijsko nespretni (na splošno in posebej v ženski družbi), nastopajo v vlogah stvarnikov, učiteljev in zaščitnikov, pa je prej konvencionalen.



EX MACHINA | 2013

AF 709 je slok izdelek z izraženimi oblinami, urejenim obrazom, frizuro in mehkim glasom. Iz pisarne svojega stvarnika, inženirja Carla Millerja (Henry Beckman), odide zavita zgolj v kratko rjuho, ki spominja na mini obleko. Ko zatava v Bobovo pisarno, ta ravno išče nekaj pod mizo; izpod mize tako najprej zagleda dolge ženske noge. Ko se jih nagleda, vstane in premesti pogled na robotov obraz, vrat in ramena. Robotu naroči, naj zapusti prostor, saj »si se verjetno zmotila«, in nato imamo gledalci skupaj z njim možnost, da si lahko obiskovalko ogledamo še v hrbet. Na njem piše AF 709 in Bob se spomni Carlove prošnje, naj mu sporoči, če kje vidi njegov »projekt« s to šifro. Sledi pogovor s Carlom, ki razčisti nesporazum glede Rhodinega izvora. Občutek očaranosti nato v Bobovi glavi drug za drugim zamenjajo nejevera, strah in radovednost. Za nameček ga Carl poprosi, naj nekaj časa popazi na Rhodo. »Zabaval se boš,« namigne in odpotuje.

Bob se po premisleku odloči, da bo Rhoda njegov eksperiment: v naslednjih 20 epizodah si jo prizadeva emocionalno izobraziti in tako zgladiti kontrast med njenimi zavidljivimi računskimi zmožnostmi in fascinantnim nerazumevanjem družbenih navad in konvencij. Serija je polna indicev, da mu ne uspe, a Rhodina pojava praviloma vseeno izziva občudovanje tako moških (ki se vanjo stalno zaljubljajo) kot žensk (Bobova sestra Irene na primer zapade v depresijo, ko ugotovi, da nikoli ne bo tako popolna kot Rhoda).

Moja živa lutka ni doživela druge sezone, in sicer zaradi Roberta Cummingsa, ki ni bil zadovoljen z vlogo zgolj »sekundarnega«, pomožnega protagonista; po opažanjih nekaterih kritikov naj tudi ne bi bil pripravljen izstopiti iz njemu bolj domače vloge ženskarja, zaradi česar je trpela dinamika predvidene komične rdeče niti serije. Cummingsu v bran je treba poudariti, da se pri pripravi na vlogo ni zares imel po kom zgledovati.

V kontekstu vzpona feminističnih gibanj naj bi moški tako posebej aktivno premišljevali o servilnejših umetnih »alternativah« ženskam; tehnološki razvoj pa je botroval hitremu razvoju industrije hodečih in celo govorečih lutk.

V znanstveni fantastiki 60. in 70. let preteklega stoletja namreč ni veliko ženske umetne inteligence; ženska kot objekt moškega pogleda nastopa predvsem v vlogah mičnih astronavtk (npr. **Barbarella** [1968, Roger Vadim]), nevarnih Nezemljank (npr. **Kraljica krvi** [Queen of Blood, 1966, Curtis Harrington]) in samozavestnih, emancipiranih kolegic (npr. **Vesoljska patrulja: Fantastične dogodivščine vesoljske ladje Orion** [Raumpatrouille: die Phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion, 1966, Rolf Gonold in Hans Gottschalk]). Vseeno pa velja spomniti na skrbno hišno pomočnico, ginoida Verdo iz prve različice serije **Izgubljeni v vesolju** (Lost in Space, 1965–1968, Irwin Allen) ali na regiment »Barbara« (poimenovan po Mattelovi lutki Barbie) iz epizode serije **Zvezdne steze** (Star Trek: The Original Series, 1966–1969, Gene Roddenberry) **»Jaz, Mudd«** (»I, Mudd«, 1967): sestavlja ga petsto hiperseksualiziranih ginoidov, ki so ustvarjeni zato, da služijo kapitanu Harryju Muddu.

Velik premik v znanstvenofantastičnih (filmskih) premislekih o seksualnosti v kontekstu vse naprednejših tehnologij nakažejo nekatere produkcije iz 80. let, pri čemer ne moremo mimo **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) in druge izdaje serije **Območje somraka** (The Twilight Zone, 1985–1989). Obe produkciji zamajeta fiksno hierarhijo med človekom (moškim) in tako ali drugače umetno ustvarjeno inteligenco (android, dvojnik, robot, lutka), ko pokažeta na relativnost različnih vrednot in predstav, ki jih spontano povezujemo s človeškostjo.

V epizodi **Območja Somraka** »Po zaprtju« (»The After Hours«, 1986) tako nastopi Marsha (Annie Francis), prijetno in živahno dekle z željami in načrti za prihodnost. Ko se nekega večera zaradi trivialnega razloga znajde v zapirajočem se trgovinskem središču, skupaj z njo postopoma spoznavamo, da jo je tja pripeljala nesrečna usoda. Marsha je namreč oživljena razstavna lutka, ki mora ob koncu meseca podarjenega življenja štafeto predati nekomu od svojih stanovskih kolegov. Srhljivi vrhunec epizode nastopi, ko se tudi Marsha sama zave, da ne gre za nočno moro, ampak za kruto in nepravično resnico: čeprav je človek, je obenem tudi zgolj živa lutka. Beg ne pomaga; živa Marsha se v agoniji prelevi nazaj v neživo. Človeško stanje torej ni zagotovljeno; življenje ni popoln antipod stanju neživega objekta. Ženska je lutka je ženska je lutka.

Iztrebljevalec premiso popelje še korak dlje: dvojnik, celo tisti ginoid, ki je ustvarjen izključno za zadovoljevanje seksualnih potreb heteroseksualnih moških, je lahko zgolj objekt želje, le če mu – oziroma ji – ne pustimo do besede; bolj ko je kompleksen, bolj je vezan na življenje in bolj srhljiv postane proces nadzora ter »izklapljanja«. Replikantke Pris Stratton (Daryl Hannah),

STEPFORDSKE ŽENSKE | 1975

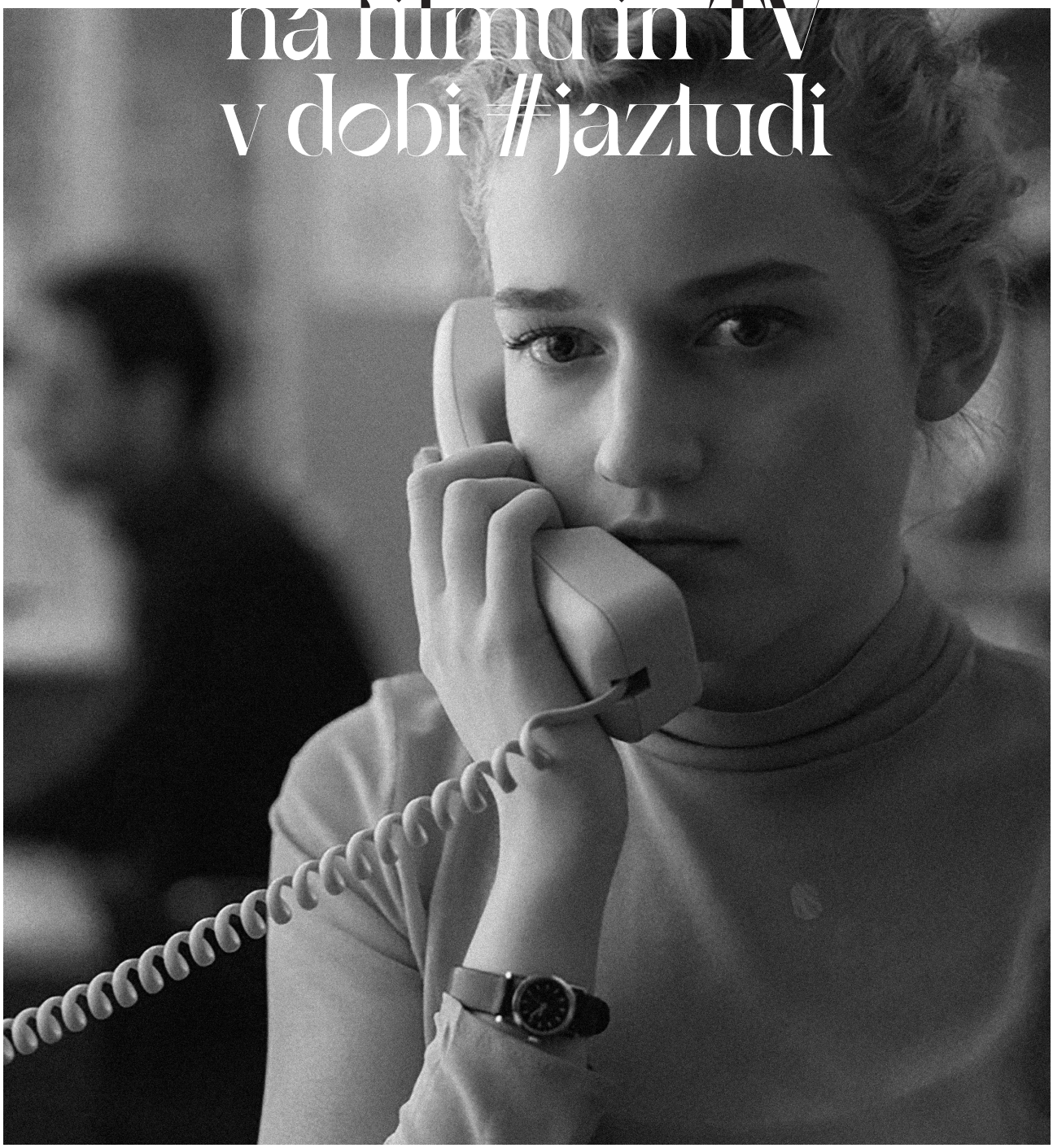
Zhora Salome (Joanna Cassidy) in Rachael Tyrell (Sean Young) tudi skozi oči rablja Ricka Deckarda (Harrison Ford) niso več videti kot zgolj neživi objekti, simulacije življenja, ampak bolj kot srhljiva opozorila na nepravičnost le-tega.

V kontekstu orisanih koordinat – ki nedvomno odražajo produkcijske pogoje odmevnejših znanstvenofantastičnih filmov, še danes večinoma snemanih po predlogah moških scenaristov in režiserjev, za moško, belopolto ciljno publiko – sodobne produkcije, kot so **Ex Machina**, **Ona**, **Westworld** in drugi sorodni filmi oziroma serije, ki naslavljajo izziv mišljenja umetne inteligence kot avtonomnega agensa, predvsem na narativni ravni predstavljajo pomembno spremembo v zgodovinsko dominantnem načinu prikazovanja ginoidov. Moški junaki so v primerjavi s sodobnimi tehnopuncami vse šibkejši; vse bolj do izraza prihaja njihova moralna oporečnost, **Ona** pa opozarja tudi na omejenost človekovega sveta in moške želje v primerjavi z obzorji, ki jih odpira razvoj umetne inteligence.

Izpostaviti velja tudi, da tovrstni prikazi ginoidov kot »več kot zgolj objektov moške želje« še vedno izhajajo predvsem iz kritike tehnofetišizma in orisane nepravične tradicije, ne pa tudi iz kritike tehnoskopofilije ali na primer afirmacije kiborškega subjekta. Gledalke in gledalci simpatiziramo z junakinjami kot z liki, katerih zgodbe naj bi končno maščevale stoletje reprezentacij ginoidov kot prototipov idealnih žena po merilih kapitalistične in patriarhalne družbene ureditve. Obenem pa kamera in zvočniki tudi v teh produkcijah še vedno namigujejo, da gre za fascinantne zgodbe predvsem zato, ker v njih nastopajo umetno ustvarjeni, a vseeno izjemno zapeljivi elementi popolne, hiperseksualizirane ženske forme: telo, glas, milina.

Tina Poglajen

Spolno nasilje na filmu in TV v dobi #jaztudi



Razkritja o spolnem nadlegovanju producentskega mogula Harveyja Weinsteina in začetek gibanja #jaztudi se od leta 2017 z vsem, kar se je zgodilo vmes – ekscesi predsedovanja Donalda Trumpa Združenim državam Amerike, brexit, vse hitrejše podnebne spremembe in črnoglede napovedi s tem povezane prihodnosti, pa seveda epidemija covid-19 in vojna v Ukrajini – zdi že neskončno daleč, kljub bolj nedavnim odmevom gibanja v Evropi, na Balkanu in pri nas. Pa vendar – ker produkcija televizijskih serij in filmov navadno traja nekaj let – so vsebine, ki gibanje zrcalijo in tako ali drugače obravnavajo ter se nanj sklicujejo, aktualne še posebno v zadnjem letu ali dveh. Med njimi so ameriška serija **Dobro jutro** (The Morning Show, 2019–), filma **Asistentka** (The Assistant, 2019, Kitty Green) in **Obetavna mladenka** (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell), pa tudi britanska miniserija **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020).

Dobro jutro je nadaljevanka, za zdaj v dveh sezonah, v kateri v glavnih vlogah nastopajo Jennifer Aniston, Reese Witherspoon in Steve Carell. Dobro jutro je »jutranja televizija«, »televizija za zajtrk«, oddaja, po modelu katere je nastala tudi istoimenska oddaja na RTV Slovenija – skratka, nekajurna oddaja v živo, običajno med 5. ali 6. in 10. uro zjutraj, ki združuje novice z zabavo in jo vodi ekipa voditeljic in voditeljev. Namenjena je širokemu krogu občinstva – tistim, ki se pripravljajo na odhod v šolo ali službo, ki jedo zajtrk, tistim, ki zjutraj telovadijo, upokojencem in upokojenkam, ki ne morejo spati, in tistim, ki gospodinjijo in ne hodijo v službo. Prva takšna oddaja na svetu je bila *Danes* (*Today*), ki so jo pričeli predvajati že leta 1952 na ameriškem NBC (in še vedno obstaja), zatem pa so model začele kopirati televizijske postaje po vsem svetu. Poudarek je torej predvsem na lahkotnosti.

V fiktivni oddaji **Dobro jutro** sta par voditeljev takšne oddaje, ki ju pozna in ljubi vsa Amerika, Alex Levy (Jennifer Aniston) in Mitch Kessler (Steve Carell). Pravzaprav sta to bila do začetka prve epizode nadaljevanke, ko na dan privre novica, da je Kessler spolno nadlegoval sodelavke, zaradi česar ga odpustijo. Novica je – vsaj na videz – šok tako za zaposlene na televizijski postaji kot za ameriško občinstvo, še posebno zato, ker sta bila »Alex in Mitch« dobro uigran televizijski par, ki bolj kot na kritično poročanje meri na dobro počutje in udobje gledalcev in gledalk, brez vznemirjanja. Reese Witherspoon igra Bradley Jackson, novinarko, ki, nasprotno, postane prepoznavna zaradi svojega odločnega, celo jeznega preverjanja dejstev, izpraševanja odgovornih in kritičnega poročanja. Glede na to **Dobro jutro** vsekakor ni njena sanjska oddaja, ki bi jo rada vodila, a po spletu naključja (ali pa spletk v ozadju delovanja televizijske postaje in oddaje) je prav ona ta, ki zamenja Mitcha Kesslerja.

Vloge v seriji so zasedene zelo premišljeno. Reese Witherspoon morda res igra vihrav, goreč, prizadeven, iskren, delno simpatičen, delno pa tudi nadležen lik, podobno kot v nekaterih najbolj znanih filmih, v katerih je doslej nastopila (**Volitve** [Election, 1999, Alexander Payne], **Ameriški psiho** [American Psycho, 2000, Mary Harron], **Blondinka s Harvarda** [Legally Blonde, 2001, Robert Luketic] ...), a z več grenkobe. Nasprotno pa Jennifer Aniston in Steve Carell, igralca, ki sta svoji najbolj ikonični vlogi odigrala v dveh najbolj priljubljenih humorističnih nanizankah vseh časov, **Prijatelji** [Friends, 1994–2004] in **Pisarna** [The Office, 2005–2013], v katerih oba igrata dobrodušna, bolj ali manj komična lika, v **Dobro jutro** nastopita v povsem drugačnih vlogah. Njuna »dobrodušnost« in duhovitost ter njuna toplina so rezervirane za vodenje omenjene oddaje; ko kamere ne tečejo, sta večinoma sebična, neiskrena in hinavska, željna slave in pozornosti, izkoriščevalska do ljudi okrog sebe, še posebno podrejenih in družin, in tako naprej. Njuna nečedna dejanja – spolne zlorabe Mitcha Kesslerja in molk Alex Levy, ki je za to vedela – so tako podobno šokantna za fiktivne ameriške gledalce jutranje oddaje kot za nas, resnične gledalce serije **Dobro jutro**, ki smo njuna obraza vajeni povezovati s povsem drugačnimi vsebinami.

Prav v tem je največja prednost serije **Dobro jutro**, saj spolne zlorabe umesti tja, kjer se najpogosteje dogajajo, a kjer jih hkrati najmanj pričakujemo in obenem najredkeje prepoznamo: v prijateljske, naklonjene, intimne, na videz varne odnose, pod pretvezo nečesa drugega. Mitch Kessler sodelavk v spolnost ne prisili fizično, ampak izkoristi svoj položaj, njihovo spoštovanje do njega, strah pred posledicami, če bi ga zavrnile, in še posebno trenutke ranljivosti. Ko novica o spolnem nadlegovanju privre v javnost, je ogorčen: po njegovem obstajajo »resnični« spolni plenilci in on, ki nikoli ni nikogar v nič prisilil, ki si misli, da je bilo vse storjeno s pristankom obeh strani, in ki je preprosto preveč osredotočen nase, preveč privilegiran, da bi lahko zaznal bodisi stisko delavk, njihov odpor, bodisi posledice, ki jih bodo njegova dejanja zanje imela. Najbolj briljantna poteza serije **Dobro jutro** je, da skoraj vso prvo sezono svoje občinstvo prepričuje, da se z njim strinja; in da ga potem skupaj z njim sooči s kruto dejanskostjo in razsežnostmi njegovih dejanj.

Asistentka je film, v katerem se za razliko od serije **Dobro jutro** spolno nasilje nikoli ne zgodi na platnu in v katerem tistega, ki nasilje izvaja, nikoli ne vidimo naravnost, ampak ga le slišimo (jezen, agresiven, žaljiv moški glas) in vidimo nekatere znake njegovih dejanj: napeto ozračje v delovnem okolju, sodelavce, ki tu in tam kaj pomenljivo pripomnijo, in sodelavke, ki si želijo delati drugje; pomagaške kadrovike, mlade ženske,

Prav v tem je največja prednost serije *Dobro jutro*, saj spolne zlorabe umesti tja, kjer se najpogosteje dogajajo, a kjer jih hkrati najmanj pričakujemo in obenem najredkeje prepoznamo: v prijateljske, naklonjene, intimne, na videz varne odnose, pod pretvezo nečesa drugega.

ki v šefovi pisarni ostajajo pozno v noč, in madeže na foteljih. Je film, ki ga je – kot kaže – neposredno navdihnil škandal, povezan s Harveyjem Weinsteinom; šef, ki ga nikdar ne vidimo, glede na telefonske klice, v katerih deluje kot oblasten in sadističen nasilnež, je lik, ki nanj zelo spominja. Poleg tega film s svojim poudarkom na napetem, strupenem ozračju podjetja, v katerem kot asistentka dela Jane (Julia Garner), problematizira držo filmske industrije, ki naj za zlorabe ne bi vedela, in jasno pokaže, da se lahko te dogajajo le ob implicitnem sodelovanju – vsaj molku, če že ne pomagaštvu – vseh drugih.

Film **Obetavna mladenka** in serija **Lahko te uničim** obravnavata drugo »področje« spolnih zlorab: posilstva žensk, ki ne morejo dati pristanka, ker niso pri zavesti, bodisi zaradi prevelike količine alkohola bodisi zaradi drog, ki jim jih podtaknejo v pijačo. Gre za problematiko, ki je odjeknila tudi pri nas, ko je višje sodišče v Kopru leta 2019 presodilo, da obtoženi, ki je spolno napadel spečo žensko in jo, ko se je prebudila, s silo zadržal pod seboj toliko časa, da je končal spolni odnos, ni zagrešil posilstva. Model prisile, ki kaznivo dejanje posilstva definira, so od tedaj na pobudo Inštituta 8. marec spremenili v model »samo ja pomeni ja«. Torej, posilstvo ni le, če storilec na žrtvi uporabi silo, ampak vsakič, ko žrtev ne pristane na spolni odnos – torej tudi, če pristanka ni zmožna dati, ker ni pri zavesti.

Film Emerald Fennel **Obetavna mladenka** žanrsko na prvi pogled spominja na t. i. *rape revenge* filme ali tiste, v katerih se žrtev posilstva storilcu tako ali drugače maščuje. Med njimi sta denimo kultni **Pljunem na tvoj grob** (I Spit on Your Grave, 1978, Meir Zarchi) in **Ms .45** (1981) Abela Ferrare. Ti pogosto eksploatacijski filmi, ki so jih v veliki večini snemali moški, nimajo namena problematizirati spolnega nasilja niti opolnomočiti njegovih žrtev, temveč predvsem objektivirajo ženske, občinstvo šokirajo s krutostjo nasilja, najprej pri posilstvu, nato pa še pri maščevanju; nasilje nastopa v vlogi spektakla in je lahko celo erotizirano.

Obetavna mladenka privzame drugačen pristop. Cassandra (Carey Mulligan), ki je zaradi spolnega nasilja izgubila najboljšo prijateljico, zahaja v nočne klube in se pretvarja, da je mrtvo pijana. Ko moški to poskušajo izkoristiti, nenadoma »oživi« in jih sooči z realnostjo njihovega početja. Kot to v filmu izreče tudi sama, gre za posiljevalce, ki se imajo za »dobre fante« (podobno kot Mitch Kessler), ker žensk načeloma v spolni odnos ne silijo fizično; dejstvo, da izkoristijo njihovo nezmožnost, da bi pristale na spolni odnos (ali ga, seveda, zavrnile), si v svoji zavesti prikrojijo tako, da ne občutijo krivde, četudi njihovo početje pogosto postane povsem sistematično. **Obetavna mladenka** je zato film, ki kljub izpolnjevanju fantazije o posiljevalcih, ki dobijo, kar jim gre, problematiko spolnega nasilja obravnava pronicljivo, kot je pred tem še ni noben film, in je film, ki pred gibanjem #jaztudi bržkone ne bi mogel nastati. Kako zelo je med moškimi razširjeno mnenje, da posilstvo pijane ženske ni posilstvo, ne priča le koprski primer – tudi v slovenskem filmu imamo neslaven prizor dekleta, ki ga na zabavi množično posilijo vsi udeleženci razen enega, kar je v filmu nekritično postavljeno v funkcijo gega: govorim o **Outsiderju** (1997, Andrej Košak), filmu, ki je bil dolgo na seznamu najbolj priljubljenih slovenskih filmov vseh časov.

In končno, v tem smislu je prelomna tudi britanska serija **Lahko te uničim** Michaele Coel: v 12 epizodah je popisala lastno izkušnjo z drogami, ki jih je nekdo podtaknil v njeno pijačo. Liku Arabelle, ki ga igra v seriji, se po prekrokani noči, od katere se skoraj ničesar ne spominja, začnejo prikazovati podobe moškega, ki se sklanja nad njo na stranišču. Kmalu ji postane jasno, kaj se je zgodilo, in dneve, tedne in mesece po tem posveti iskanju storilca. **Lahko te uničim** verjetno popiše izkušnjo spolnega nasilja in vprašanje pristanka bolj večplastno in bolj avtentično kot velika večina drugih filmov in televizijskih serij na to temo – ne da bi katerega koli izmed likov viktimizirala, pomilovala ali obravnavala kakorkoli poenostavljeno in pokroviteljsko, in ne da bi se ustrašila dvoumnih zaključkov. Ne samo to – osredotoči se na tisti del, ki ga večina drugih filmov in serij izpusti, torej »manj zanimivi«, težaški del procesiranja izkušnje, ozaveščanja, zdravljenja in izpuščanja.

Robert Kuret

EVFORIJA | 2019–

High, ki se ne poleže

Primož Krašovec v svoji ***Tujosti kapitala*** omenja **Evforijo** (Euphoria, 2019–) kot primer spremembe načina naše percepcije, ki se dogaja v nekaterih nadaljevankah 21. stoletja: vizualna sofisticiranost, kot pravi, ni le forma, iz katere bi lahko dekodirali neko ideološko sporočilo, ampak je – rečeno z Marshallom McLuhanom – sporočilo sam medij. To spremembo artikulira kot premik od diskurza k afektom, kar se odraža predvsem v formi serije, ki jo zaznamuje povečan delež videospotskih pasaž in hiperstilizirana uporaba barv in svetlobe, tako da je gledalec med gledanjem **Evforije** stalno pod čutnim udarom.

Prav v tem smislu lahko razumemo tudi **Evforijino** seksualnost: ne le kot vsebinsko-tematsko obravnavo, ampak kot razširitev področja seksualnosti onkraj erogenih con in genitalnih referenc v samo formo serije. Te pojave je Mark Fisher imenoval postseksualnost, antiseksualnost, hiperseksualnost – gledalec v tem smislu postane Fisherjevo gotsko telo, za katerega je značilno, da v postmoderni dobi postane odprto prekomerni stimulaciji, neskončnim količinam stimulov, ki prihajajo od vsepovsod. S tem se zgodi tudi premestitev seksualnosti: dekodiranje seksa v dražljaje, ki (»sami po sebi«) niso seksualni. Marshall McLuhan je to imenoval lakota, da bi vse izkušali seksualno, Baudrillard pa se je začel poslavljati od erogenih con, ker erogena cona postane celotno telo. Kot recimo Maxu Rennu v **Videodromu** (1983, David Cronenberg) na trebuhu zraste vaginalna odprtina, kamor je vstavljena kaseta. Pod povečano količino stimulov, pod vse drznejšimi, nasilnimi podobami se začne tresti in odpirati vse telo. Zato Mark Fisher tudi uporablja oznako gotsko: značilnost gotske fikcije naj bi bilo prav vzbujanje srha (*spinne-chilling*, kurja polt), torej čutno stimuliranje telesa (kar je morda najbolj jasno občutno pri telesnih odzivih na horor). V skladu s tem lahko opazimo, da v **Evforiji** – kljub očitni prisotnosti seksa in golote – seksualnost pobegne v sam slog.

Evforija po eni strani tematizira odvisnost protagonistke Rue (in odvisnost – predvsem odvisnost kot nujnost po takojšnji zadovoljitvi – lahko opazimo kot vodilno temo serije), po drugi strani pa s svojo avdiovizualno podobo dela odvisnega tudi samega gledalca.

To lahko razumemo tudi v kontekstu Krašovčevega razumevanja pogojev kapitala, ki ga vzdržujeta in razvijata dva osrednja dejavnika, konkurenca in tehnološki razvoj. Če je **Evforija** ena od tisočih serij, dostopnih na pretočnih platformah, ki tekmujejo za našo pozornost, in če vemo, da so serije le eno od področij, ki lahko zaposlujejo naš čas, da je torej konkurenca drugih serij, *news feedov*, memov, YouTube videov in ostalih stvari, ki čakajo le zavihek stran, praktično neskončna, potem ta udar na gledalca postane v kontekstu konkurence toliko bolj razumljiv: gledalca se bo zadržalo, pritegnilo le tako, da bo izveden popoln napad na njegove čute, da bo zasut s stimuli, hitrim tempom, šokom. Omemba tega je pomembna zato, ker **Evforija** v svoji prvi sezoni ne potuji, zlomi svojega jezika, ampak ga prej potencira.

Vse to producira stalen *high*. In ravno v prvi sezoni lahko opazimo, da iz tega *higha* ne izstopi zares, da gledalca stalno mami s svojim jezikom, ne da bi mu sam ta jezik razkrila s potujitvijo. Kot recimo reče Krašovec: serija nima špice, ker je sama serija že špica. Preboj iz te podobe se zgodi šele v drugi sezoni, in sicer v trenutku, ko se Rue znajde brez drog, v stanju odtegnitve (kjer serija odlično upodobi mučne prizore njenega divjanja in blaznosti, kar nepovratno zaznamuje večino njenih bližnjih odnosov).

Prav v tem delu se zgodi opazna sprememba: fokus epizode je le Rue, ni preklapljanja med različnimi zgodbami in liki, ki vzdržujejo nabit tempo, ampak se pripoved kot da ustavlja, tudi podoba naenkrat ni več atraktivna kot prej. Znajdemo se v prostoru, za katerega v prvi sezoni sploh ni bilo prostora: v sprani realnosti, brez videospotskih *high* elementov, brez nabitih ultrasenzoričnih barv, divjega tempa preklapljanja med različnimi liki. Skratka, znajdemo se v sivini. Kot da je serija naenkrat slečena svoje atraktivnosti, estetiziranja drog, kot da nekdo z nje zbriše vso šminko in jo vrže v naturalizem, kjer se gledalec morda prvič radikalno zave: aha, saj res, glavna junakinja je pravzaprav mladoletna odvisnica.

Ravno zaradi tega dela postane siceršnji jezik **Evforije**, ki je tu odsoten, še toliko bolj očiten. In – kot rečeno – za njeno avdiovizualno atraktivnost so pomembni predvsem videospotski elementi. Zato je na mestu vprašanje, kaj je pri **Evforiji** značilno videospotskega in kako to deluje.

Videospotski deli namreč ključno spremenijo dinamiko in način podajanja zgodbe: v osnovi gre predvsem za drugačno upodabljanje prostorsko-časovnih razmerij, kot smo jih recimo vajeni iz ostalih, bolj pripovednih prizorov. Če se sicer neki film lahko dogaja v različnih prostorih in časih, med katerimi preklapljajo montažni rezi, ki ločujejo prizore, lahko pri videospotskih pa-

Prav v tem smislu lahko razumemo tudi *Evforijino* seksualnost: ne le kot vsebinsko-tematsko obravnavo, ampak kot razširitev področja seksualnosti onkraj erogenih con in genitalnih referenc v samo formo serije.

sažah opazimo, da je to preklapljanje veliko hitrejše. Tako hitro pravzaprav, da prizor niti ne more več postati mesto, kjer bi se odigrala neka (mikro)drama, mesto, ki je ločeno od naslednjega prizora, ampak da čas postane bolj splošen, lirski, atmosferski, ki torej bolj prikazuje neka stanja kot dramatiziranje konflikta.

Morda lahko to ilustriramo z očitnim primerom: za romantične komedije (pa tudi za veliko komedij) je značilen »videospotski« moment, ko se za nekaj minut zavrti komad, pri tem pa film kaže odnos para v nekem idealnem stanju, ki je lahko idealno ravno zaradi tega, ker v teh prizorih ni dramatizirano (recimo: skupni sprehodi, risanje, večerja itd.). Gre torej za *zoom-out* – ko opazujemo stvari dovolj od daleč, se morebitni konflikti, ki stalno spreminjajo razmerja situacije, pokažejo kot del nekega vsesplošnega stanja.

S tem se je recimo poigral tudi film **Obetavna mladenka** (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fenell), ko se v videospotski sekvenci izmenjujejo prizori s Carey Mulligan in Bojem Burnhamom med njunim plesom in hecanjem v trgovini (prvi prostor) ter ležanjem v postelji (drugi prostor), vse to pa povezuje komad »Stars Are Blind« Paris Hilton. Videospotski deli torej funkcionirajo kot nek *high*; izklopijo čas, s čimer tudi dramatizacijo, prikazujejo emotivno enotna stanja, delujejo kot refren komada, ki predstavlja njegov vrhunec in ki se v pesmi strukturno ponavlja, s čimer kaže na neko stanje, vračanje istega.

Pri tem lahko tudi špekuliramo, ali ni struktura **Evforije** podobna komadu z opaznim ponavljanjem refrena, pri čemer kot refren delujejo ravno videospotske pasaže. Odličen primer takšnega videospotskega poigravanja z odsotnostjo dramatizacije najdemo tudi v filmu **Prestar, da bi umrl mlad** (Too Old to Die Young, 2019, Nicholas Winding Refn), ki ga Krašovec prav tako navaja kot eno od serij nove afektivne senzibilitete: ko se v sedmi epizodi dogaja avtomobilski pregon, so iz njega odsotni vsa hitrost, dramatizacija, šibanje, medsebojno prehitevanje, živčnost za volanom itd. – pregon postane eteričen spot v slogu ’80, kjer smo kot da iztaknjeni iz »realnega« dogajanja, ki naj bi bila frenetičnost pregona.

V **Evforiji** iz pripovednih (nevideospotskih) prizorov stalno prehajamo v videospot in nazaj, stalno smo v komadu ali v obdobju med dvema komadoma. In prva sezona to tudi podčrta, saj se konča povsem videospotsko. »Realni pripovedni prostor«, ki poteka v okviru logike »verjetnega in nujnega«, se transformira v videospotski prostor, po katerem hodi performer, v tem primeru Rue, kot da ni del realnosti tega prostora, ampak je v njem neki tuj element (podobno kot bi se človek sprehajal med izložbenimi lutkami ali med elementi scenografije): na ozadju **Evforijinega** vodilnega komada »All For Us« izvajalca Labrinth, ki ga ravno v zadnji epizodi prvič slišimo v celoti, se Rue opoteka po kuhinji, kjer sta mama in sestra zaposleni s telefoni in je sploh ne opazita, kjer jo od nikoder zgrabi roka pokojnega očeta in povleče v neko drugo, bolj sončno atmosfero dnevne sobe, nato pa Rue karnevalsko nadaljuje po nočni ulici: leži na stotinah rok, ki jo podpirajo, kamera pa jo snema s ptičje perspektive, pri čemer se zdi, da Rue celo poje komad in – kot recimo z nagovori gledalca v sami seriji, kjer se znajdejo tudi vmesni »predavateljski« vložki, ki naj gledalca na kratko podučijo o nekih za sodobne najstnike že povsem samoumevnih fenomenih, kot je recimo *dick pic* – prebija četrto steno. To v konkretnem primeru počne v povsem videospotski maniri, ko pevec ali pevka v koreografiranem šovu pojeta v kamero (najbolj opazno je pri nas videospot v film vpeljala Tijana Zinajić v **Prasici, slabšalnem izrazu za žensko** [2021]). Prisotni so tudi prizori, ki bi v nevideospotski pripovedi učinkovali simbolno, recimo plezanje po gori ljudi, znotraj videospotskega jezika pa so taki poetični momenti veliko manj potujitveni, so skoraj del neke skupinske koreografije.

Drugi tak opazen primer je videospotska pasaža iz sedmega dela prve sezone, podložena s komadom »My Body Is a Cage« Arcade Fire, ki v treh minutah preklaplja med različnimi lokacijami in tudi različnimi časi. Dogodki v spotu se znotraj diegeze ne dogajajo hkrati, čeprav nas ravno videospotska montaža navaja na to, da se, da so del ene celote, ene zgodbe: Rue in Jules se pogovarjata in prvič poljubita, Nate nekemu starcu grozi s pištolo, Cassie ravno opravlja splav, priča pa smo tudi bolj poetičnemu oz. nenarativnemu insertu, kjer v abstraktnem črnem prostoru spremljamo drsalko, ki izvaja razne trike; montaža nakazuje, da bi to lahko bila Cassie.

Deli z drsalko so zanimivi ravno zaradi tega, ker se sami po sebi ne pripenjajo neposredno na nobeno narativo, ki bi jo poznali od prej (recimo odnos Rue in Jules, Natova in Cassiejina zgodbena linija), ampak so – v narativnem smislu! – povsem nepovezani, ločeni od vsega, kar smo videli prej. Če lahko vse ostale prizore hipotetično vzamemo iz spota, jih razvežemo v narativno formo, ki je tu povedana na videospotski način, pa tega z deli z drsalko ne moremo narediti: ne kažejo na nobeno narativo, v njej ni nobene zgodbe, je le čista estetika/simbolika/atmosfera, so torej najbolj »čist« videospotski element.

Zdi se, kot da forma spota ne le preplete tri zgodbene linije, ki jih poznamo od prej, ampak izvrže še četrto, potekajočo v nekem abstraktno-simbolno-poetskem prostoru, ki nima povezave s pripovedjo ali zgodbo, ampak učinkuje kot čisti atmosferski preblisk, kot osvoboditev forme (in tu je treba razmisliti Krašovčevo tezo o osamosvajanju forme: osvobajanje forme v **Evforiji** ne pomeni neke formalne osvoboditve, kjer bi prišli do neke čiste forme, ki ne bi več imela naracije, ampak je osvobajanje forme ravno moment dialektike forme in vsebine, forme in zgodbe, kjer forma ravno v svojem – videospotskem – načinu rokovanja z zgodbo proizvede čisti formalni moment, kjer se osvobodi narative, kjer zaživi v nekem abstraktnem, od pripovedi ločenem prostoru). Morda lahko podobno ugotovimo za Ruejino plezanje po gori ljudi: naenkrat nismo več v njenem bivalnem prostoru, kjer liki, ki se pojavljajo – mama, sestra, oče – takoj evocirajo zgodbo in narativo, povezano z njo. Ko se videospotski del znajde na ulici, se iztrga iz narative, gre v simboliko, proti abstrakciji, kjer to, kar gledamo, ni več vezano na narativni pomen, ampak se znajdemo v nekakšni živi, pulzirajoči metafori, v izkušnji nekega stanja, v koreografiji/simbolnem, ki je osvobojeno naracije, ki torej deluje tudi zunajčasovno, poetično-lirično.

Osvoboditev forme od naracije se torej dogaja ravno v borbi forme z naracijo, v utelešanju naracije skozi določeno formo, kjer naracija pride v stanje blaznosti, neprištevnosti, vrhunca, *higha*, ko se tudi forma za trenutek osvobodi – in ena od verzij osvobajanja forme od naracije ima v **Evforiji** obliko videospota (in to je konec koncev tisto, kar najbrž misli Krašovec, ko govori o osamosvajanju form).

S tem se zgodi tudi premestitev seksualnosti: dekodiranje seksa v dražljaje, ki (»sami po sebi«) niso seksualni. Marshall McLuhan je to imenoval lakota, da bi vse izkušali seksualno, Baudrillard pa se je začel poslavljati od erogenih con, ker erogena cona postane celotno telo.

EVFORIJA | 2019–

To samo po sebi seveda ni nič novega, videospotskih pasaž smo v filmih vajeni praktično od nekdaj. Nepozabna je recimo tista iz **40-letnega devičnika** (The 40 Year Old Virgin, 2005, Judd Apatow), ko v zaključni špici Steve Carell, potem ko je končno izgubil nedolžnost, skorajda ni več del diegetske realnosti – kjer z novopečeno ženo ležita v postelji –, ampak se znajde v mitično-poganskem svetu spojenega komada (*medley*) »Aquarius/ Let the Sunshine In«, ki ga odpoje s sodelavci. Tu komaj še obstajajo namigi na poprejšnjo pripoved, saj povsem prevladata koreografija in petje, skratka videospotski jezik.

Če v **40-letnem devičniku** videospotska pasaža sledi vrhuncu izgube nedolžnosti – je nekakšna artikulacija tega vrhunca, nemogoča v narativni formi – se videospot konca prve sezone **Evforije** napaja iz Ruejine izgubljene ljubezni in njene vrnitve k drogam, kjer ima njen *high* – ki se spet napaja iz robnega izkustva – bolj destruktiven podton. **Evforija** torej ne izstopa samo zaradi vpeljave videospotskih pasaž, ampak zaradi njihove pogostosti, ki izredno sovpade s tematiko serije: odvisnostjo, potrebo po takojšnji zadovoljitvi, razdraženosti od stimulansov in zahtevi po še več stimulansih.

Forma serije tej vsebini ne le sledi, ampak jo ravno s pogostostjo videospotskih pasaž, avdiovizualnega *higha*, tudi upoveduje. Prav v tem smislu je forma **Evforije** seksualna oz. – po Fisherju – postseksualna: ker gledalcu upove to, kar doživljajo njeni liki, tudi njega udari na čute, jih prekomerno stimulira, s stalnimi komadi, videospotskimi pasažami, basi, nasičenimi barvami. Po teh izkušnjah je vse težje – natančneje: manj zabavno, manj senzorno stimulativno – gledati filme ali serije preteklih dob (in to je najbrž tudi razlog, da so številni kritiki zavrnili drugo sezono serije, ker naj bi šla v preočitno in burkaško pretiravanje z drogami, goloto in seksom. Morda je dober izraz tega meme, ki je nastal na podlagi Ruejinega drogiranja, kjer neki človek z ogromnim tulcem, velikim za vsaj dva žleba, »snifa« kupe snega. Nekateri kritiki, recimo v *Guardianu*, so seriji v povezavi s tem očitali prav pretiravanje s slogom na račun substance, pretirano zanašanje na šok in s tem povezano izgubo senzibilnosti prve sezone).

Če se strinjamo, da videospotske pasaže v filmih/serijah delujejo kot *high*, potem **Evforija** z množenjem teh pasaž ta *high* stalno tudi vzdržuje: to ni *high*, ki bi ga gledalec doživel le v vrhuncu sezone ali na ključnem mestu nekega posameznega dela, ampak je *high*, ki ga gledalec v eni sami epizodi doživi večkrat. Forma serije ga torej stalno stimulira, saj vanj stalno buta neki popularen komad, ki ga spremlja mutacija narativne forme v videospotsko montažo in poudarjene vizualije. Ravno zaradi te forme, ki privzema obliko afektivno-estetskega zapeljevanja, nas **Evforija** – kot opaža tudi Krašovec – afektivno preoblikuje.

Veronika Zakonjšek

Jebi se, ljubim te

KUPE ŠT. 6 | 2021

Filmi ceste so od nekdaj predstavljali žanr, ki skozi vožnjo proti odprtim, nejasnim koncem in destinacijam lovi izmuzljiv pojem svobode; v njem se pod kolesjem težkih motorjev in starih avtomobilov tre družbeni upor proti utečenim potem preteklih generacij in z vsakim kilometrom prevoženega asfalta protagonisti razrešijo majhen delček svojega notranjega konflikta. A finski režiser Juho Kuosmanen s svojim drugim celovečercem **Kupe št. 6** (Hytti nro 6, 2021) cesto mladostniškega samoiskanja prestavi na arktično, transsibirsko železniško progo, ujeto v kuliso postsovjetske Rusije poznih devetdesetih let. Nepredvidljive cestne ovinke in motelske postanke tako zamenjata utečena ritmičnost vlaka in jasno zastavljena pot iz Moskve do Murmanska, ki kar kliče po romantičnih, intelektualno nabritih srečanjih v stilu filma **Pred zoro** (Before Sunrise, 1995, Richard Linklater).

A Kuosmanen, ki s filmom na platno prenese priljubljen finski roman Rose Liksom, v svoji nostalgiji do naključnih srečanj z neznanci, ki po spletu okoliščin pristanejo v istem kupeju, kljub večjim vsebinskim razhajanjem s knjižno predlogo ostaja zvest realnim izkustvom večdnevnih potovanj. Železniška proga, ki je s padcem železne zavese postala ena najbolj romantiziranih voženj z vlakom, se nam tako kaže kot utrujajoča, klavstrofobična in v oblak cigaretnega dima zavita pot, polna mrkih pogledov, mraza, utesnjenosti, jezikovnih pregrad in slabe hrane, kjer se prijateljstva tkejo nezaupljivo počasi in kjer se trpki obrazi ljudi sprostijo šele ob pravšnjem odmerku domače ruske vodke.

V kupeju št. 6, ki škripajoče sopiha proti zasneženi arktični tundri, se tako znajdeta Laura in Ljoha. Ona je finska študentka jezikov, ki jo njena ruska ljubimka, intelektualna boemka Irina, večer pred načrtovanim izletom brezbrižno pusti na cedilu. On mačistično nastopaški rudar, ki verižno kadi, eksa vodko in se glasno hvali s svojimi osvajalskimi podvigi. »Rusija je super država,« pijano bluzi njun prvi večer, medtem ko se nažira s kislimi kumaricami in krvavo klobaso. »Premagali smo nacije, šli smo na Luno!« Laurini občutki do novega »sostanovalca« se ob tem jasno izrisujejo na njenem obrazu: nelagodje, gnus, pa tudi s strahom prežeta tesnobnost ženske, ki se na potovanju znajde sama v družbi pijanega, vulgarnega, mizoginega tipa, ki jo poln alkoholnih hlapov in cigaretnega dima kmalu vpraša po razlogu njene samostojne poti: »Prodajaš pičko?«

A Laura in Ljoha, ki ju upodobita izvrstna Seidi Haarla in Jurij Borisov, nista le osebi različnih spolov, jezikov in nacionalnosti, temveč predvsem različnih razrednih ozadij. Laurino nelagodje se tako delno odslikava kot predsodek pred preprosto prostaškostjo ruskega stereotipa, ki pod surovim in robustnim performansom moškosti skriva predvsem osamljenega, zaščitniškega in zanesljivega človeka. Tudi Ljoho odbija Laurin zid; njen hlad, tihi posmeh in komaj zaznavna vzvišenost študentke, ki se je pred odhodom iz Moskve gibala v krogih intelektualnih elit in samovšečnih literatov. Pa vendar se njena zadržanost z vsakim dnem ujetosti v (pre)majhnem kupeju in tiščanja po preozkem hodniku, kjer se skorajda čez platno prenesejo pomanjkanje kisika ter smrad cigaretnih ogorkov, neumitih nog, mastnih las in debelih bund, nekoliko skrha; podobno se tudi Ljohova prvotna grobost z vsako novo interakcijo mehča.

Kamera iz roke protagonista spremlja predvsem v bližnjih planih, kar še potencira občutek klavstrofobične intime, ki potnikom onemogoča vsakršno osebno distanco in intimni prostor, medtem ko zrnasta slika 35-mm traku prispeva k avtentičnemu občutku analognih devetdesetih let. Zunaj tega detajli, ki film umeščajo v specifičen čas, ostajajo subtilni: Laurin *walkman* in videokamera, telefonska govorilnica in končna destinacija šele leta 1997 odkritih petroglifov. A časovno obdobje, v knjigi datirano v sovjetsko Rusijo desetletje poprej, je ne nazadnje postranskega pomena. V ospredju je tkanje nepričakovanega prijateljstva, ki vzklije v teku dolge noči, ko vlak o(b)stane na postaji in potnika v iskanju svežega zraka pobegneta na prostost. Če Laura ob njunem prvem srečanju na vprašanje, kako v finščini reči »ljubim te«, iz sebe brez pomisleka izstreli »jebi se«, pa se pomen finske fraze do izteka filma obrne na glavo. V času nočnih voženj, ob izpraznjenih steklenicah vodke, zbadljivem risanju karikatur in polomljenih pogovorih slab prvi vtis hitro zbledi ter se počasi razplete v močno čustveno vez, ki nam Ljohov nevedni »jebi se« že s samim tonom in gestikulacijo brž prevede v mišljeni »ljubim te«.

Kristian Božak Kavčič

Družine pridejo in gredo, dobra podjetja ne

ATLAS PTIC | 2021

Nedavni celovečerec na Češkem živečega in delujočega Olma Omerzuja **Atlas ptic** (Atlas ptáků, 2021) je resna satira, detektivka, bolj sočutna do zločinca kot do žrtve. Je tudi sežetek avtorjevih značilnih potez, s katerimi zareže v tkivo družbe, obolelo od neoliberalnih puhlic.

Atlas ptic je deloma žanrski film, *whodunit* detektivka. Čeprav je potencialnih osumljencev zares le za pest in Omerzu potihoma vselej sugerira, kdo je »pomotoma« nakazal milijone čeških kron v tujino, konkretnih dokazov ni. Vodstveni troglav podjetja (ostareli direktor Ivo, sicer protagonist filma, in njegova sin ter zet) se na pobudo najstarejšega raziskovanja loti kar na lastno pest – z nenapovedanim vstopom v stanovanje osumljenke in njene hčere (brez naloga, kar po domače), brskanjem po Facebook profilih, s pritiskanjem na pristojnega policista itd. Žanrska primes prinese tudi hladnejše vzdušje v smislu barvne sheme, ki ga poudarjajo premišljene kostumografske odločitve – trojica možakarjev se naokrog sprehaja v poslovnih opravah.

Vrlina Omerzuja je, da like in njihove odnose prikazuje v ozkem razponu sivin, z niansami, ki nikoli pretirano ne pobegnejo v črno ali belo. Že z osredotočenjem na lik, s katerim se, kot je dejal tudi sam, v mnogih pogledih in nazorih ne strinja, se kaže nekakšen notranji konflikt avtorjeve pozicije. Na eni strani išče načine za obsodbo svojega protagonista, na drugi se zdi neizbežno, da ga z usmerjanjem objektiva v njegov obraz precej od blizu, z vstopom v njegov osebni prostor, poskusi tudi razumeti. Ivo je tragičen lik – ampak to seveda ne upravičuje njegovih dejanj. Odslikava politike(-podjetnike), pri katerih nobena stopnja razumevanja zares ne bi pomagala ali olajšala muke sobivanja z njimi ali celo delovanja pod njihovim vodstvom. Prikaže trmasto samozaverovanost, prepričanost v svoj prav tudi pri zadevah, na katere se Ivo ne spozna – policista, ki vodi preiskavo, priganja k delu in ga ozmerja z diletantom. Zanj noben družbeni podsistem očitno ne deluje dobro, verjetno predvsem zato, ker ne deluje kot njegovo (pravzaprav dedkovo) podjetje. Jasno je, da se je v njegovo glavo vtisnila misel, ki naj bi jo Omerzu pogosto zasledil pri politikih in iz katere naj bi tudi črpal navdih – da bi bilo državo (ali tako rekoč vse) treba voditi kot podjetje. Ivo v odnosu z družinskimi člani prosto prehaja med različnimi funkcijami – enkrat je šef, drugič oče, kakor mu je najbolj prikladno. Ko na mizi v dnevni sobi hčerke najde letake za draga potovanja, se zgrožen glasno vpraša, ali je ravno zdaj, ko se je podjetje znašlo v krizni situaciji, primeren trenutek zanje – ne vedoč, da je potovanje pravzaprav darilo za njegov osebni praznik.

Omerzu pozicijo nadmoči starega patriarha razkraja tako, da ga postavi v središče pozornosti, v fokus kamere, ki ga s svojim velikim očesom plast za plastjo razgali. Na njegovem obrazu vztraja, vse dokler se Ivova podjetniška agenda ne izkaže – med drugim – za način kompenzacije izgube stika z realnostjo, tako znotraj lastne družine in pisarne kot tudi družbe, ki ga prehiteva. Slednje se kaže že v njegovem odporu do predajanja poslov naslednikom; raje se kar sam odklopi od bolniških aparatov in kljub vprašljivemu zdravstvenemu stanju suvereno stopi v pisarno ter nadaljuje z delom – in živi še naprej, kakor da ga ne bi lovil naslednji infarkt … Njegov pogosto potni obraz v velikih planih opominja, da se mu mandat na vodilnih položajih (v službi in doma) izteka.

H kompleksnosti **Atlasa ptic** prispeva strukturni zasuk; ko se detektivska uganka razreši in se v žanrskem smislu film raztopi. Ko Ivo izve, kar je mogoče izvedeti o nakazanem denarju, ostane brez trenutnega smisla, izpraznjen brezciljno tava naokrog po mestu – kar nakazuje izginjajočo moč znotraj družine, ki sprevidi, da se za zunanjo podobo neizprosnega podjetnika in očeta skriva cela ornitološka postaja ljubic, ki jih je vzdrževal mimo svojcev. Po žanrskem prelomu skozi vsak premolk v komunikaciji (Iva in npr. osumljenkine hčerke in potomcev) zazevajo zamolkle,

deljene bolečine, ki so se zasidrale v njihove osebne in prepletene preteklosti. Prav v tem delu se pokaže Omerzujeva posebna kvaliteta. Skozi dialog, igro, premišljene mizanscenske premike in gibe kamere natančno izriše teksturo družinske dinamike, ki zbuja vtis nekakšen kotla, v katerem se, če se povežem z mislijo Gastona Bachelarda o konceptu doma, frustracije, strasti, čustva kuhajo znova in znova.

Po trenutku razkritja na plano prodrejo občutja, ki so se prej skrivala pod žanrskim površjem. Samonikla detektivska ekipa ugotovi, da je zločinko nekdo prevaral s tehniko, ki jo je v resničnostnih oddajah dodobra popisal MTV – *catfish*. Razprostre se nova pomenska razsežnost, Omerzu vpelje sentiment osamljenosti, ki zadene tako Iva kot ljudi okrog njega. Obratno sorazmerno z iztekanjem **Atlasa ptic** in Ivovega življenja se prepadi med posamezniki poglabljajo. Zločinki-računovodkinji, katere kriminalno dejanje je v velikem delu posledica nesrečnih razpletov ljubezenskih odnosov in osamljenosti, se po koncu sodniške obravnave najverjetneje obeta zaporna kazen. Življenje ima včasih precej slab smisel za humor.

Kot avtorska formalna poteza se pri Omerzuju kažejo trenutki montažnega odmika od osrednje pripovedne niti. V **Zimskih muhah** (Všechno bude, 2018) so odmike zapolnjevale odmaknjene podobe ptičjega leta; ptice se kot podoben motiv pojavijo tudi v **Atlasu ptic**, le da tu spregovorijo. Ptice tako ne delujejo kot ritmična zast(r)anitev, ki v pripovedni tok vnaša trenutke respiracije (ali kot bi se reklo v montažerski latovščini, »da mal' zadiha«), temveč prevzamejo vlogo nekakšnega Zbora, ki se neposredno ali posredno odzove ali naveže na osrednje dogajanje. Ob podjetniških ali splošnoživljenjskih modrostnih pregovorih najprej zvenijo duhovito, s čimer v film vnesejo nekaj ironične distance in perspektive – da usoda treh ljudi, če izpeljemo iz zaključnih misli **Casablance** (1942, Michael Curtiz), ni vredna počenega groša. Podoben učinek imajo tudi podobe ameriških vojakov v Afganistanu, ki dodajajo nelagodno slutnjo in prej kot balastno delujejo kontemplativno. Ptice so na koncu tiste, ki v magičnem trenutku **Atlasa ptic** z Ivom spregovorijo in ga vsaj kanček premaknejo, pretresejo.

Z **Atlasom ptic** je Omerzu še izostril svoj izraz, ki iz filma v film deluje vse bolj pronicljiv in po vsebini ter obliki ustrezno lakoničen. Z vključevanjem in lucidnim premišljevanjem novodobnih pojavov (asociativno s pticami npr. tvitanja) je tudi zelo aktualen. (Na podoben način lahko pozdravimo temo [streamanje samomora] izjemnega kratkega igranega filma **Igra** [Hra, 2019] njegovega kolega, sicer prodornega mladega avtorja, študirajočega na Češkem, Luna Sevnika, ki je pri **Atlasu ptic** sodeloval kot asistent režije.)

Igor Harb

Najbolj izstopajoč oskarjevski nominiranec

BEG | 2021

Animirani dokumentarec **Beg** (Flugt, 2021, Jonas Poher Rasmussen) je korenito izstopal iz letošnje bere nominirancev za oskarje, tako zaradi tehnike, s katero je bil posnet, kot zaradi močne sporočilne vrednosti v morju filmov, ki so se pomembnim temam bodisi izogibali bodisi so jih skušali nagovarjati na bolj abstrakten način ali pa vplesti kot relativno stransko temo. **Beg** je zgodba o Aminu, afganistanskem beguncu, ki dvajset let po prihodu na Dansko prijatelju opisuje svojo pot in prepreke, ki jih je moral preseči. Film je kombinacija animacije in arhivskih posnetkov, pri čemer pa avtor ni uporabil rotoskopije – animacije prek posnetega filma –, kar denimo lahko vidimo pri **Valčku z Bashirjem** (Waltz Im Bashir, 2008, Ari Folman) ali aktualnem **Apollo 10 ½** (Apollo 10 ½ : A Space Age Adventure, 2022, Richard Linklater), temveč klasično animacijo.

Po prvih minutah filma se zdi, da smo priča resda vizualno drugačnemu, a narativno dokaj klasičnemu filmu, zgodbi človeka, ki je ujet v travme izgube, trpljenja in zatiranja, zdaj pa bo skozi pripoved doživel preboj, katarzo, medtem ko bomo gledalci prejeli vpogled v krutosti vojne, begunstva in azilnega sistema, ki si jih nismo znali predstavljati. Na neki način to tudi drži, a zgodba in njeno sporočilo se obrneta povsem drugače, kot sprva slutimo. Režiser Rasmussen začne film s prikazom svojega procesa dela: kako se dogovarja z Aminom glede pristopa in iščeta najmanj stresen način, da lahko ta prične pripovedovati svojo zgodbo. Prek recikliranih arhivskih posnetkov in skozi animirane podobe z naracijo nas nato povede v Kabul konec osemdesetih, v čas, ko nekje v višavah Hindukuša afganistanske sile s podporo Rdeče armade izgubljajo vojno proti Talibanom, a v mestu življenje poteka po ustaljenem ritmu, ki bi ga lahko opisali kot skorajda malomeščanskega s pridihom nostalgične odročnosti. To idilo razbije okupacija in Aminovi družini uspe pobegniti v relativno varnost Moskve v času razpada Sovjetske zveze, a tam nimajo nobenih pravic in le malo možnosti, da bi se prebili naprej na Švedsko, kjer že živi Aminov brat. Prehod je nepričakovan, saj Amin pred tem jasno pove, da so njegovo družino pokončali Talibani, tako da je gledalec ves čas na trnih, kdaj jih bodo ruske oblasti poslale nazaj.

Nato pa **Beg** namesto predvidljivih odgovorov prikaže stres in bedo begunskega življenja v Moskvi, strah pred skorumpirano policijo, samomorilsko nevarnost, v katero prebežnike silijo tihotapci z ljudmi, in nečloveške postopke imigracijskih služb nekdanjih sovjetskih držav. Ta tok zgodbe iz preteklosti občasno prekine prikaz Aminove sedanjosti: je raziskovalec na univerzi in se prijavlja na razpis za projekt v ZDA, z zaročencem kupuje hišo, v kateri naj bi začela skupno življenje, ob tem pa z režiserjem obujata spomine na srednješolske dni. Takrat se začnejo v Aminovi osnovni zgodbi kazati luknje, skozi preostanek pripovedi pa nato tudi izvemo razloge zanje. To je inovativen in hkrati subverziven pristop: ko razkrije Aminove laži in predstavi povode zanje, razgali strah, v katerem živijo ljudje s tovrstnimi travmami, tudi če postanejo polno funkcionalni in predani člani družbe.

Aminova bojazen pred resnico – da ima preživele družinske člane, ampak jih je moral ob nepričakovanem prebegu na Dansko zatajiti, da je lahko pridobil status begunca – je namreč posledica bolečega zavedanja, da lahko privilegij dostojnega življenja izgubi, saj je tudi najboljši azilni sistem v prvi vrsti birokratski in šele nato človeški (glej npr. tudi finski film **Prvi sneg** [Ensilumi, 2020, Hamy Ramezan]). Rasmussen Aminov strah pred resnico v odnosu do njegove družine še potencira skozi prikaz njegove spolne identitete, ki je glede na versko in kulturno poreklo tabu tema. Ta del zgodbe dobi srečen konec, medtem ko mora Rasmussen protagonistovo identiteto skozi lažno ime in animirano podobo skrivati vse do konca, saj je pred očmi zakona Amin tudi dandanes kazensko odgovoren. Ker je pridobil državljanstvo, ga Danska ne more izgnati, lahko pa je deležen drugih sankcij. Tega film sicer izrecno ne izpostavi, saj režiserjev fokus ni kritika pravnega sistema, temveč človeška zgodba njegovega junaka z vsemi hibami, težavami, blokadami in (delno) potlačenimi upi glede srečne prihodnosti.

Vizualna plat filma si zasluži bolj podroben vpogled. Režiser je izbral tehniko animacije, da bi prikril Aminovo identiteto, a kot dokumentarist ni bil sam odgovoren zanjo, temveč je za podobo skrbela obsežna, več kot tridesetčlanska ekipa, ki je za predloge uporabila kombinacijo Rasmussnovih posnetkov Amina ter novinarskih in arhivskih posnetkov iz Kabula, Moskve in z drugih lokacij. Občasno se namesto animacije pojavijo ti kadri in prebijejo podobo ustvarjene realnosti ter opozorijo, da zgodba, ki jo spremljamo, ni fikcija. Film tudi premišljeno uporablja različne animacijske tehnike, saj je večina podob Amina v sedanjosti izrisana nekako stripovsko, podobe iz spominov pa so stilizirane glede na občutke in ton zgodbe. Tako je idealizirano otroštvo v Kabulu po slogu bližje animaciji za mlade, posnetki vojne in depresivne Moskve so bolj realistični, podobe dogodkov, ki jih je Amin potlačil, pa so bolj abstraktne, zamaknjene, kot vzete iz sanj oziroma nočnih mor. Skozi preplet teh slogov in premišljene prehode režiser ustvarja vzdušje in gledalcu nakaže protagonistovo duševno stanje.

S tem premišljenim pristopom Rasmussen predstavi pomembno zgodbo na povsem samosvoj način, ki gledalca pritegne kot družbeno-politična tema, kot osebna izpoved in kot docela izpiljeno umetniško delo.

Simon Popek

Berlinale 2022
Vrnitev v kinorealnost

MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V BERLINU
10.—20. FEBRUAR 2022

Berlinale se je po letu dni oddiha vrnil v realnost kina razmeroma uspešno, čeprav bi težko rekel, da je odkril pomembno novo ime. V tem kontekstu je dobitnica zlatega medveda Katalonka Carla Simón še največje »odkritje«; doslej je posnela lepo število kratkih filmov in celovečerni otroški film **Poletje 93** (Estiu, 2017). Njen drugi film **Alcarràs** (2022) nekako povzame duh letošnjega (vsaj uradnega) *Berlinala*, ki je bil neprepoznavno konservativno evropsko naravnan, z malimi zgodbami o malih ljudeh in njihovih vsakdanjih problemih. Filmi so bili povečini decentni, a zadržano auteuristični, zato so ekscesi tipa Peter Strickland ali Dario Argento (oba sta razočarala) izpadli kot NLP.

Alcarràs je solidno obdelana zgodba o družini katalonskih sadjarjev, ki spoznajo, da njihova zemlja v resnici ni v njihovi lasti, da ded nikoli ni podpisal darilne pogodbe ter da se je zanašal na pregovorni stisk roke, ki v sodobnem kapitalizmu ne drži vode. S posestvom lahko upravljajo do konca poletja in poberejo pridelek. V tem času nam režiserka izriše dokaj tipično socialno zgodbo o stiskah malega pridelovalca, manipulacijah države in nekontroliranem vstopu tujih vlagateljev, ki bodo namesto sadnih dreves tam posadili sončne kolektorje. V zadnjem poletju pred izgonom iz raja spremljamo notranjo dinamiko družinskih članov, ki nazadnje izpade veliko bolj zanimiva in intrigantna (skoraj farhadijevska) od osrednje zgodbe o ponižanju malega pridelovalca. To je tip filma, ki ga festivalske žirije zaradi odločne socialne drže in magičnorealističnih vizualij obožujejo. S tem ni nič narobe, v letošnji neizstopajoči ponudbi konkurence za medvede je bil **Alcarràs** verjetno celo najbolj zaslužen zmagovalec.

Med številnimi dobitnicami medveda je pomembno nagrado – veliko nagrado žirije – dobil samo en moški, festivalska stalnica Hong Sang-soo, čigar **Pisateljičin film** (The Novelist's Film, 2022) je nova igriva verzija motiva ustvarjalnega trikotnika, ki ga neuničljivi Korejec postopoma preoblikuje v četverokotnik o popivanju in debatiranju na temo ustvarjalnega procesa. Obenem je to čudovito posvetilo vsakdanjim naključjem, ki včasih vplivajo na navadnega človeka, drugič pa na umetniško rehabilitacijo. V ustvarjalnem krču sta namreč tako ostarela pisateljica kot nekoč slavna igralka (igra jo Hongova stalnica in partnerica Kim Minhee), ki se po zaslugi posrednika, filmskega režiserja, srečata v parku. Skupaj začneta načrtovati projekt, katerega delčke vidimo nazadnje »na platnu«, in Kim Minhee izžareva takšno karizmo, da gledalec v platno črno-belega filma prične kričati: »Hong, barve!« In kot bi nas slišal, nas Hong usliši s podobo Kim Minhee s šopkom poljskega cvetja, kar izpade enako magično kot tista Klopčičeva podoba Milene Zupančič s šopkom rož v **Cvetju v jeseni** (1973).

Med filmi, ki bi si zaslužili nagrado, a so bili spregledani, je še en katalonski režiser, Isaki Lacuesta, ki se je v zadnjih petnajstih letih od eksperimentalnih dokumentarcev polagoma premaknil proti *evro-mainstreamu*. Ne moremo mu očitati razprodaje ugleda, le njegovi (igrani) filmi so postali malce stihijski. S filmom **Eno leto, ena noč** (Un año, una noche, 2022) je, tako se zdi, prvič dobil izdatnejši proračun in odmevno temo. Teroristični napad v pariškem klubu Bataclan leta 2015 ga je navdihnil za trezno, na resničnih pričevanjih zasnovano zgodbo o psiholoških posledicah travmatičnega dogodka, ki zaznamuje mlada ljubimca, španskega priseljenca Ramóna in francosko socialno delavko Céline; slednja se v mesecih po napadu ukvarja z arabsko mladino, ki bi utegnila biti tarča napadov belopoltih Francozov. Z masakrom je bolj zaznamovan Ramón, ki je »hodil po mrtvih«, medtem ko skuša Céline z veliko empatije ujeti ravnovesje med travmo in normaliziranjem njunega vsakdana. Lacuesti uspe veliki met, nerešljivo krizo v razmerju ujame brez trohice sentimentalnosti ali moraliziranja, s silovito naturalistično igro protagonistov pa artikulira razpoko v razmerju, ki je očitno ne bo zapolnila nobena zunanja pomoč. Ramónu Gonzalesu, na čigar zapiskih temelji film, je v terapevtskem procesu pomagala samo ustvarjalnost, s katero je ubesedil resnični dogodek.

Tekmovalni program je ponudil še nekatere solidne filme režiserjev in režiserk, katerih nova dela smo čakali kar nekaj časa. Ulrich Seidl je prispeval film **Rimini** (2022), tragikomično zgodbo o Richieju Bravu, osiromašenem terasa-popevkarju, ki ga je povozil čas in dandanes v diskotekah na italijanski jadranski rivi prepeva za nemške upokojence. Potem se mu »zgodi« še dolgo odtujena hči, ki zahteva reparacije za vse pretekle grehe in mu v dom pripelje kopico arabskih prijateljev. Seidl znova predstavlja zanj značilni svet deklasirancev in moralno dvoumnih, a zelo barvitih likov. Tokrat je manj provokativen kot običajno, čeprav (anti)junaka prikaže kot tendencioznega žigola za postarane fenice.

Ursula Meier nadaljuje svojo temo disfunkcionalnih družin oziroma nenavadnih konstelacij v intimnih razmerjih. V **Črti** (La ligne, 2022) se konflikt med nevrotično 55-letno mamo Christino (Valeria Bruni-Tedeschi) in 35-letno hčerko Margaret (izjemna Stéphanie Blanchoud) prične v dinamični *slo-mo* sekvenci, ko po prerivanju in frčanju vsega po zraku hči udari mamo. Margaret, ki zaradi koleričnega značaja ne more razviti resne zveze, vržejo iz hiše, mama, ki hčerki med drugim očita uničenje kariere koncertne pianistke, doseže prepoved približevanja na sto metrov razdalje. Ampak Margaret najbolj boli manko stika z najmlajšo, petnajstletno sestro, ki jo želi še vedno poučevati v glasbi, zato slednja zariše stometrsko mejo od hiše, kjer se odslej dobivata na inštrukcijah. Ursula Meier naniza veliko ganljivih trenutkov – posebej v odnosu do »nore« Margaret –, pa tudi precej neznosen sladko-nevrotičen lik, ki ga Bruni-Tedeschi že celo večnost uteleša v francosko-italijanskih pudingih. Zdaj je, kot kaže, okužila še Švicarko.

Rithy Panh se je z zadnjimi filmi odmaknil od teme rdečih Kmerov v Kambodži in se posvetil destruktivnim ideologijam 20. stoletja. V filmu **Vse bo v redu** (Everything Will Be OK, 2022) nam ponudi mešanico ***Živalske farme*** in ***Planeta opic***, ki jo odpre rojstvo kubrickovskega monolita sredi puščave in prevzem oblasti, ki ga izvedejo divji prašiči, opice in levi. Medtem ko zasužnjijo človeško raso, podrejo njene spomenike in postavijo svoje, obenem pa se iz kolaža arhivskih dioram, ki se zdijo kot galerijska videoinstalacija, učijo metod destruktivnih ideologij 19. in 20. stoletja, ki jih zdaj sami izvajajo nad ljudmi. Panhov filmski esej je znova intelektualno zahteven in senzorično precej naporen komad, a za razliko od nekaterih prejšnjih (npr. **Obsevano** [Irradiated, 2020]) nam **Vse bo v redu** ponuja dobršno mero formalne drznosti. Tudi zato bi se projekt bolje kot v kinodvorani obnesel v galerijskem okolju, kjer obiskovalec lahko prosto vstopa in izstopa, Panhov avdiovizualni »teror« je na trenutke namreč precej neznosen.

Za bolj avanturistične pristope se je na *Berlinalu* treba ozreti po ostalih sekcijah, npr. pred dvema letoma ustanovljeni »Encounters«, ki si jo je Carlo Chatrian zamislil kot tekmovalni program drugega ranga, s filmi, ki so preveč radikalni za osrednjo konkurenco. Lepa ilustracija tovrstnih zahtevnejših poetik sta bila **Malmkrog** (2020) Cristija Puiuja ob prvi ali **Azor** (2021) Andreasa Fontana ob drugi inkarnaciji. Letos bi ta status lahko pripisali novemu filmu Bertranda Bonella **Koma** (Coma, 2022), provokativnemu hibridu med eksperimentom in filmskim esejem, ki ga je Bonello zasnoval med pandemijo koronavirusa. Napisal je pismo svoji nekdanji igralki iz filma **Zombi otrok** (Zombi Child, 2019) Louise Labeque, ki je bila takrat najstnica, danes pa je osemnajstletna mlada ženska, in ji namenil vlogo med pandemijo v sobo zaprto in na družabne medije priklopljeno dekle, ki *chata* s prijateljicami, sledi dvomljivim influenserkam in si skuša razložiti neprijetne sanje. **Koma** ni kakšna moralka na temo kvarnega vpliva virtualnih okolij in *lockdowna* na sodobno mladino, pač pa filozofsko navdahnjena in občasno nejasno artikulirana analiza načinov percepcije sodobnega sveta. Skorajda *mindfuck*, ki bi ga bilo treba za polno razumevanje videti znova.

Podobno provokativen, a na veliko bolj igriv način, je **Mutzenbacher** (2022), novi dokumentarec Avstrijke Ruth Beckermann, ki v prvi plan postavi kontroverzni erotični roman o spolnih avanturah Josephine Mutzenbacher. Prvič je bil anonimno objavljen leta 1906, avtorstvo so med drugim pripisovali Felixu Saltenu in celo Arthurju Schnitzlerju, v nemškem govornem področju pa je bil prepovedan ali šikaniran vse do leta 2017! Kot kaže, je liberalizacija tega besedila Ruth Beckermann navdihnila za dokumentarec, v katerem na »psihoanalitični kavč« povabi kopico moških, ki so se odzvali na avdicijo; ne za vlogo v filmu, temveč za podajanje mnenja na temo spolnosti, erotike, pornografije, incesta, skratka »prepovedanih« stvari, povezanih s spornim in še vedno eksplicitnim romanom, ki je v preteklosti doživljal predvsem pornografske filmske predelave. Rezultat je radoživa in, tako se zdi, iskrena debata na temo (moškega) poželenja, ki se aktualnim razmeram pod #jaztudi marelo seveda ne more izogniti.

S prvencem **Obleka** (The Outfit, 2022) je presenetil Graham Moore; to je inteligenten primerek komercialno zasnovane produkcije, minimalistična in docela umirjena gangsterska komedija na temo malega človeka, nepomembneža, slehernika, copate, ki nazadnje naplahta celotno mafijsko strukturo. Takšen človek je krojač Leonard oziroma »Anglež« (Mark Rylance), prišlek v Chicagu leta 1956, čigar delavnica je v letih po vojni postala nekakšen informacijski biro, skozi katerega potujejo zaupne informacije lokalne irske mafijske družine. Potem ga sin mafijskega šefa užali, ker ga namesto »cutter« imenuje »tailor«, zato stvari vzame v svoje roke in med mafijsko vojno, ki poteka tudi v

zadnji sobi njegove delavnice, spretno in inteligentno izigra nasprotujoče si strani. Moorov prvenec je videti kot priredba gledališkega komada, čeprav gre za izvirni scenarij; vse se dogaja v Angleževi delavnici, ki se postopoma prelevi v bojno cono in nazadnje v pogrešljiv, zgolj začasni domicil krojaškega vandravca, ki lahko – tako kot De Nirov lik v Mannovi **Vročici** (Heat, 1995) – v petih sekundah zapusti sedanje stanje, pograbi stvari in se preseli drugam.

Naj zaključim z največjim presenečenjem festivala, nekonvencionalno, intelektualno potentno in neskončno očarljivo mešanico (namenoma) zatohle evropske drame in formalno drznega političnega trilerja, ki združi na papirju nezdružljivo, tradicijo švicarskega urarstva iz sedemdesetih let 19. stoletja in vzpon mednarodnih anarhističnih gibanj v istem času. **Nemir** (Unrueh, 2022), drugi film Švicarja Cyrila Schäublina, žonglira z neštetimi motivi – z ideologijo in revolucijo, s fotografijo in telegrafijo, solidarnostjo in mednarodnimi finančnimi tokovi. Vse to v ležernem ritmu in estetsko dovršeno združi z latentno ljubezensko zgodbo med lokalno finomehaničarko Josefine, ki želi »osvoboditi državno nadzorovani čas« (ne boste verjeli, ampak pred uveljavitvijo standardnega časa je imel posamični švicarski kanton štiri časovne standarde: občinskega, tovariškega, telegrafskega in železniškega!) in organizira anarhistični delavski sindikat, ter ruskim kartografom Pjotrom Kropotkinom, ki v Alpah riše nove zemljevide in ki ga začnejo fascinirati anarhistični ideali. Že dolgo nisem videl filma, ki bi s takšno potrpežljivostjo in osredotočenostjo na detajl ujel duha časa, finese neke ere, pravila galantnega obnašanja. Gledalec ima občutek, da se nahaja »tam in takrat«.

Veronika Zakonjšek

Filmi med staroegipčanskimi ruševinami

11. AFRIŠKI FILMSKI FESTIVAL LUXOR
4.—10. MAREC 2022

V drugem tednu marca je v egipčanskem mestu Luxor, pogosto oklicanem kar za »največji svetovni muzej na prostem«, potekala *11. edicija afriškega filmskega festivala.* Gre za enega večjih festivalov afriške celine, ki se v programiranju ne spogleduje z mednarodnimi filmi ter prek meja svojega kontinenta pogleduje le v kontekstu posebne veje tekmovalnega programa, posvečenega tematikam in režiserjem afriške diaspore. *Luxor* za razliko od najstarejšega (in največjega) bienalnega afriškega festivala *FESPACO* v Burkini Faso, ustanovljenega leta 1969, deluje na letni bazi in ima zaposleno majhno skupino ljudi, ki se skozi vse leto ukvarja s pripravo filmskega in spremljevalnega strokovnega programa.

Zakaj letno prisotnost festivala sploh posebej izpostavljati? Ker gre za mesto, ki ne razpolaga z nikakršno kinematografsko infrastrukturo; za mesto, kjer kino v teku leta ne obstaja ter se nekoliko improvizirano v mestni Kulturni palači in hotelski konferenčni dvorani postavi le za en osamljen marčevski teden. Takrat se domačini navdušeno zgrinjajo na – brezplačne! – projekcije, ki jih je zaradi enkratnosti dogodka treba ovekovečiti. Minuto pred projekcijami bliskajo fleši, delajo se selfiji, snemajo videi. Poglejte nas, v kinu smo! A kljub izjemni priljubljenosti festivala med domačini in vztrajnim prošnjam festivalskih organizatorjev mestna politika ni zainteresirana za izgradnjo kinodvorane. Identiteta njihovega mesta so vendar staroegipčanski spomeniki, templji in nekropole! Kino v to enačbo ne paše.

Luxor, historično mesto, ki se dobrih 700 kilometrov južno od Kaira razteza ob bregovih reke Nil, pa seveda še zdaleč ni reprezentativno za preostanek Egipta, kjer je filmski medij zaživel skorajda simultano z letom 1896, ko je z bratoma Lumière prvič odpotoval v svet. V Egiptu je bil že leta 1907 posnet prvi kratki dokumentarni film, v Aleksandriji pa leta 1917 ustanovljena prva produkcijska hiša, kjer so leta 1927 dokončali tudi prvi celovečerec. S pojavom zvoka se je industrija hitro preselila v prestolnico države, Kairo pa je se je med 40. in 60. leti prejšnjega stoletja vzpostavil kar kot tretja največja filmska industrija *na svetu*.

Luxor ob pomanjkanju infrastrukture in občinstva, vajenega gledanja filmov zunaj domačih prostorov, presnetih DVD-jev in VHS kaset, kljub (nekdaj) močnemu položaju egipčanskega filma bolj spominja na države sub-saharske Afrike, kjer je kinodvorana nemalokrat še vedno redkost in privilegij, filmska produkcija pa prepuščena gverilskim pogojem trmastih, vztrajnih in pogosto samoukih posameznikov. In prav slednje se izrisuje kot jedro identitete festivala, ki se dobro zaveda razpršenosti in (ra)zdrobljenosti afriškega kontinenta z različnimi jeziki, zgodovinami, generacijskimi travmami ter nasilno začrtanimi kolonialnimi mejami, a nekako vendarle optimistično stremi k povezovanju in grajenju filmske skupnosti ter preseganju lastnih notranjih delitev na severnoafriško in sub-saharsko kinematografijo.

Na festivalu v Luxorju je bilo vsega skupaj prikazanih 45 kratkih, dokumentarnih in celovečernih igranih filmov iz 35 afriških držav, ob prehodu v drugo desetletje obstoja pa so v okviru strokovnega programa prvič uvedli tudi iniciativo *The Factory*, namenjeno podpiranju vzhajajočih ženskih talentov pri realizaciji celovečernih projektov. Da je bila takšna iniciativa, ki je letos pod okrilje sprejela 10 režiserk s scenariji v razvoju, pravzaprav nujna, postane očitno že ob hitrem preletu kataloga, kjer so pod 99 % filmov še vedno podpisana izključno moška imena. Tudi glavni tekmovalni program ni bil izjema, kar pa vendarle ne pomeni, da so ženske zgodbe ostale nevidne ali spregledane.

Zambijski prvenec režiserja Paula S. Wila, **Maria Kristu; Zgodba o Buumbi** (Maria Kristu; The Buumba Story, 2021), v središče postavlja 16-letno Buumbo, ki se z najstniško trmo, zagnanostjo in uporništvom bori proti lokalni kulturi religijske agresije in mizoginije. V prostoru, kjer je največja vrednost mladega dekleta še zmeraj njena »čistost«,

GROBARJEVA ŽENA | 2021

rigidne, globoko indoktrinirane cerkvene dogme pa predstavljajo najvišjo avtoriteto na vasi, se Buumbino iskanje kreativne, družbene in seksualne svobode vzpostavlja kot osvežujoče, a hkrati nevarno, če ne za žensko v tem okolju že skorajda pogubno. Moški, arogantni in dominantni, ženske ne nazadnje dojemajo kot svojo neoporečno lastnino, a enako pozicijo zavzemajo tudi duhovnice cerkve Marie Kristu, ki pred vstopom v dogovorjeni zakon represivno pregledujejo »nedotaknjenost« deklet ter jih v primeru izgubljene nedolžnosti obsodijo na izgon in doživljenjsko stigmo. Film teme reproduktivnega zdravja, varne spolnosti, genitalnih inšpekcij in partnerskega nasilja, ki se v zametkih pojavljajo v teku zgodbe, na neki točki neizkoriščeno (o)pusti na margini, kar prvencu poleg tehničnih pomanjkljivosti, kot so nepremišljene osvetlitve obrazov in prostorov, tudi v vsebinskem smislu odtegne večjo mero progresivnega naboja, ki ga nakaže z obrobnim raziskovanjem avtoritarnega nadzora nad ženskimi telesi.

Podoben očitek lahko namenimo tudi kamerunskemu prvencu **Dogovor** (L'accord, 2022, Lea Malle in Frank Thierry), ki pod žaromet postavi teme gentrifikacije, povečevanja razrednih razlik in neenakosti spolov, med katerimi se prav slednja – zgodba dekleta, ki je omamljeno in posiljeno na zabavi svojega fanta – postavi v središče zgodbe. A film svoje občinstvo naivno in nekoliko zaletavo postavi pred enostavno *preveč* družbenih in političnih anomalij svoje države ter se nekoliko samodestruktivno zaplete v past enodimenzionalnih dihotomij. Bogati vs. revni, mesto vs. podeželje, moški vs. ženske, slabo vs. dobro, se tako vzpostavijo kot dualizmi, ki jim umanjka globina zapletenih človeških nians. Ob tem se izgubi vsakršna empatija do likov, ki jih portretira, prav zlorabljeno dekle pa se bere še posebej površinsko: njeno posilstvo izpade kot orodje moralističnemu prikazu družbe, v kateri bogati revne izkoriščajo do točke prilaščanja in travmatiziranja njihovih teles.

Za estetsko, pa tudi igralsko in narativno najbolj dovršeno delo se je izkazala somalijska tenkočutna družinska drama **Grobarjeva žena** (The Gravedigger's Wife, 2021, Khadar Ayderus Ahmed), ki se pred nami razpira kot kos vsakdanjega življenja v predmestju Džibutija. Revščina in okrnjen dostop do osnovnih življenjskih potrebščin sta tudi tukaj prisotna na vsakem koraku, a protagonistov vendarle nikoli ne determinirata do točke, ko bi se njihova identiteta omejila na socialni status in izgubila v surovem prikazovanju afriškega pomanjkanja in trpljenja. Khadar Ayderus Ahmed do matere in očeta, ki se zaradi njene bolezni ledvic znajdeta v poglobljeni eksistenčni stiski, tako vselej pristopa dostojanstveno in sočutno, kot takšen pa se izrisuje tudi ženski lik matere, ki jo mož, grobar, čigar preživetje je nekoliko ironično odvisno od vsakodnevnega števila mrtvih, poskuša rešiti ter ji omogočiti dostop do rutinske, a njegovi družini finančno nedosegljive operacije ledvic. Human pristop k nežni in ljubeznivi družinski dinamiki pa skriva tudi bežne nastavke (matriarhalne) družbe, v kateri je ženska cenjena in spoštovana tudi onkraj gospodinjskih in reproduktivnih funkcij: kot samostojna oseba, življenjska popotnica.

Tudi tunizijsko **Žrtvovanje** (Communion, 2021, Néjib Belkadhi) pod drobnogled zajame tematiko ženskih vprašanj v izpraznjenem, tihem, v karanteno zaprtem Tunisu, kjer se anksiozni in prestrašeni ljudje zapirajo v svoja stanovanja ter ob stikih z zunanjostjo obsesivno razkužujejo čevlje, obleke in embalaže novo kupljene hrane. Med njimi je tudi mlad zakonski par, Qais in Sarah: on v vse bolj manično-kompulzivnem boju z nevidnim zunanjim sovražnikom covid-19; ona v prizadevanju za pomoč žrtvam partnerskega nasilja, ki se jim je z omejevanjem gibanja in socialnega življenja situacija skorajda čez noč grozovito poslabšala. A navsezadnje se tudi Sarah znajde v podobnem položaju, ko Qais ostane brez zdravil za svojo nikoli zares definirano duševno bolezen. Njegovo zdravje se sesuva, občutek za realnost krha, potrpežljivost do žene pa hitro pojenjuje. Sarah nato izve, da je noseča. Medtem ko njegova bolezen kaže vse očitnejše drsenje v polje norosti, ki se na trenutke preveša že v polje komičnosti, se ob strani prične odpirati presenetljiva zgodba neželene nosečnosti, ki ponuja pomemben uvid v edino arabsko državo z legaliziranim dostopom do splava, k opciji katerega se v luči nestabilnosti sveta, pa tudi svojega partnerja, vse bolj nagiba naša protagonistka.

Zgodovina filma je seveda od nekdaj temeljila na zgodbah žensk, ki so jih pripovedovali in upodabljali moški, a v afriškem kontekstu je bil ta pogled »Drugega« z režiserji neafriškega porekla vselej podvojen. Če se v kontekstu Egipta spomnimo le Kleopatre in njenih danes skorajda kultnih, a brez izjeme »pobeljenih« reprezentacij Thede Bara (1917), Claudette Colbert (1934), Vivien Leigh (1945) in Elizabeth Taylor (1963), gre za Afriko, na filmu vedno znova oropano lastne zgodovine, ujeto v pokroviteljsko perspektivo zahodnjaškega orientalizma. Res je: ženske, ki so na letošnjem festivalu zavzele platno, do neke mere ostajajo ujete v svetove moških imaginarijev, a predstavljeni filmi so pred nami kljub vsemu iskreno, senzibilno in bolj ali manj premišljeno naslikali sodobno afriško realnost, temelječo na subjektivnem pogledu tamkajšnjih prebivalcev. Zato ni prav nič nenavadno, da so v kontekstu temačne zgodovine kontinenta in njegove (v mnogih državah) še zmeraj vzpostavljajoče se filmske industrije avtorji sprva nezaupljivo pristopali tudi do nas, evropskih gostov in žirantov, ter nas med večernimi *šank* pogovori »testirali« v znanju in razumevanju afriške kinematografije. Šele ob poslušanju zgodbe mednarodno priznane egipčanske režiserke, ki so jo na tokijskem filmskem festivalu dve uri pred zaključkom premiere njenega filma na silo zaklenili v pisarno, ker »Afričani sicer vedno zamujate!«, se človek zares zave, v kakšnem obsegu in na kako poniževalne načine se afriški ustvarjalci še danes borijo z diskriminacijo. *Luxor* je zato s tega vidika predvsem festival, ki svojih avtorjev ne diskriminira, kategorizira ali stereotipizira glede na njihovo poreklo. Festival, kjer se ob prepletanju arabskega, francoskega in angleškega jezika brez predsodkov spletajo prijateljstva, ki bodo nekoč morda presegla globoko zakoreninjene predsodke.

Petra Meterc

18. *ZagrebDox* Grajenje skupnosti ustvarjalcev in gledalcev dokumentarnega filma

MEDNARODNI FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA, ZAGREB
3.–10. APRIL 2022

ZagrebDox je mednarodni festival dokumentarnega filma, ki spomladi v naši sosednji prestolnici deluje že osemnajst let. Zasnovan je bil leta 2005 z misijo, da gledalcem vsako leto ponudi uvid v svežo dokumentaristično nacionalno, regijsko in mednarodno produkcijo. Tokrat je potekal med 3. in 10. aprilom. Festival na regijskem področju deluje povezovalno, saj s produkcijskim delom *ZagrebDox Pro* ponuja razvojne delavnice za mlade režiserje in režiserke – letos pod mentorstvom finske producentke Sari Volanen in režiserja Želimirja Žilnika – pa tudi raznolika predavanja, okrogle mize in druga srečanja.

Osrednji filmski program predstavljata mednarodna in regionalna tekmovalna sekcija, pri čemer v zadnjo uvrščajo filme iz Albanije, Avstrije, Bosne in Hercegovine, Bolgarije, Črne Gore, Kosova, Hrvaške, Italije, Madžarske, Makedonije, Romunije, Slovenije in Srbije. Poleg tekmovalnih sekcij festival ponudi retrospektivo (tokrat je bila vzporedno z novim filmom Janka Baljaka **ŽŽŽ – Žurnal o Želimirju Žilniku** [2021] posvečena Žilniku), potem je tu program, posvečen biografijam, pa sekcija »Kontroverzni dox«, »Mojstri doxa«, »Stanje stvari«, »Teen dox« za mlade in »Road dox« z dokumentarci s poti. S tako razgibanim programom, predvsem pa trudom za izgradnjo lastne filmske skupnosti festival predstavlja edinstveno stičišče tako za ustvarjalce kot za gledalce dokumentarnega filma v regiji.

Poglejmo si nekaj filmskih presežkov letošnje edicije. V mednarodni tekmovalni sekciji je bil predstavljen poljski film **1970** (2021) Tomasza Wolskega, ki mojstrsko izmenjuje arhivske posnetke stavke pristaniških delavcev na severu Poljske iz naslovnega leta 1970 s stop-animacijo, osnovano okrog arhivskih telefonskih posnetkov pogovorov vrha komunistične partije v razpravah, kako stavko, ki je kmalu prerasla v poulične proteste, nasilno zatreti. Svojstveno filmsko pripoved je zasnoval tudi poljski dokumentarist Paweł Łoziński s **Filmom z balkona** (Film balkonowy, 2021). Režiser je filmsko kamero, kot namiguje naslov, postavil kar na lasten balkon, od koder je skoraj dve leti opazoval ljudi, ki so hodili mimo njegovega bloka v varšavski soseski. Med njimi se znajdejo naključni mimoidoči, sosedje, pa tudi člani njegove družine. Avtor z osebnim pristopom, saj ljudi nagovori, jih vpraša, kako so, prosi, da mu povejo kaj več o sebi, o svoji preteklosti, o tem, kako živijo in kaj je za njih smisel življenja, v soseski odpre prostor za dialog, ob čemer spodbudi posameznike, da spregovorijo o sebi, čeprav tega morda sicer niso vajeni. Med drugimi se pod balkonom znajde Robert, ki je ravno prišel iz zapora in je v procesu iskanja službe, stanovanja ter novega začetka, gospa iz sosednjega bloka, ki večkrat obuja spomine na pokojnega moža, pa starejša hišnica, ki jo pogosto vidimo, kako pometa, kosi travo, obeša zastavo na bloku ob praznikih in podobno. Film nas v počasnem ritmu popelje čez letne čase in z občutljivim pristopom do soljudi predstavlja zanimiv eksperiment, ki nadaljuje močno tradicijo poljske dokumentaristike – ni naključje, da je režiser sin Marcela Łozińskega, dokumentarne filmske obrti pa se je učil ob Krzysztofu Kieślowskem. Tako film Wolskega kot Łozińskega sta v mednarodni tekmovalni sekciji prejela posebni priznanji žirije.

Glavna nagrada mednarodne tekmovalne sekcije – veliki pečat je šla v roke filmu **Sabaya** (2021) Hogirja Hirorija. Ta spremlja skupino moških, ki iz taborov ISIS rešujejo zasužnjene Jazidinje. Film je glavno nagrado za dokumentarce prejel tudi na festivalu *Sundance* in je nedvomno pomemben dokument boja za osvoboditev Jazidinj ter ozaveščanja tako o genocidu kot o usodi, ki je doletela ženske področja. Vendar pa ne moremo mimo spornih točk dokumentarca. Članek v *New York Timesu* je že lani oktobra opozoril, da naj filmska ekipa ne bi imela soglasja vseh žensk, ki se znajdejo pred kamero v filmu – soglasja, da lahko film pokaže njihove obraze. Filmska ekipa obtožbe sicer zanika, vendar je več kot problematično, da film kljub očitnim željam nekaterih, da njihove identitete ne bi bile razkrite, tega naknadno ne popravi; sámo dejstvo, da se od obtožb distancirajo, pa se lahko razbere le na en način: da je žrtvam posilstev in zasužnjenj njihova lastna volja znova odvzeta.

Prav zaradi slednjega se zdijo še bolj pomembni dokumentarni filmi, ki nastajajo z jasno politično zavestjo v odnosu do protagonistov in protagonistk tudi za kamero. Takšen je nedvomno dokumentarec **Druga stran reke** (The Other Side of the River, 2021) nemške režiserke Antonie Kilian, ki je bil na festivalu prikazan v sekciji »Stanje stvari«. Avtorica ob lastnem spoznavanju feministično osnovane politične skupnosti Kurdov in drugih etničnih ter verskih manjših na severu Sirije, pri čemer avtoričin glas v *offu* večkrat iskreno naslovi lastne predsodke, v filmu spremlja devetnajstletno Halo, ki zbeži od dogovorjene poroke in svoje družine na drugo stran reke Evfrat, kjer se pridruži kurdskemu ženskemu gibanju v ustvarjanju nove družbe. Halo spremljamo med izobraževanjem, ob vstopu v enote kurdske ženske milice, v boju za emancipacijo mlajših sester ter drugih žensk v Manbidžu, ki se soočajo s prisotnostjo ISIS, pogosto pa se znajdejo ujete v stare patriarhalne vzorce lastnih družin, pa tudi v partnersko nasilje. Iz filma jasno razbiramo tudi dinamiko med režiserko in Halo, ki jo kar naenkrat povsod spremlja kamera. Odnos portretiranke in tiste, ki jo portretira, je enakovreden, film, ki ujame tudi mnoge intimne trenutke ter vse prej kot enostavne dileme in odločitve protagonistke, pa je lahko nastal, tako se zdi, prav zaradi tovrstnega odnosa.

Podobno dinamiko vzpostavlja film **Otroci megle** (Nhũ'ng đứ'a trẻ trong su'o'ng, 2021) vietnamske režiserke Diễm Hà Lệ, prejemnice nagrade mali pečat, ki jo posebna žirija nameni najboljšemu filmu mladih režiserjev. Film smo si lahko ogledali tudi na *Festivalu dokumentarnega filma* v Ljubljani, kjer je prejel nagrado Amnesty International Slovenija. Avtorica prek portreta najstniškega dekleta Di prikaže boj med posameznico in osebno svobodo na eni strani, na drugi pa družino, ki jo sledeč konservativni tradiciji ugrabljanja nevest želi pri komaj štirinajstih poročiti. Film, ki ne poenostavlja kompleksnih odnosov in se spretno izogne delitvam na »dobre« in »slabe«, je skrajno napet, pa tudi nežen; režiserka v ključnem trenutku kamero iz rok tudi izpusti, da nudi pomoč dekletu, s katero sta se v treh letih snemanja zbližali.

In še nekaj omemb iz regionalnega tekmovalnega programa. Veliki pečat v tej sekciji je prejel film **Dida** (2021) režiserske dvojice Nikole Ilić in Corine Schwingruber Ilić. Gre za srbsko-švicarski par, ki ima za seboj že kopico uspešnih kratkih filmov, njun prvi celovečerec pa se posveča naslovni Didi, Nikolovi mami. V pripovedi v *offu* režiser pojasnjuje, da si njegova mama ni nikoli povsem opomogla od bolezni, ki jo je doletela v mladosti, zato ga je vzgajala babica. Zgodba o družini je ganljiva, vendar z lahkotnim in mestoma humornim pristopom ne zdrsne v sentimentalnost. Posebno priznanje v omenjeni sekciji je pripadlo hrvaškemu dokumentarcu **Večje od travme** (Veće od traume, 2022) avtoric Vedrane Pribačić in Mirte Puhlovski: na filmskem platnu zariše kolektivni portret žensk, ki se skupaj soočajo s travmami vojnih posilstev in odkrivajo, kdo bi lahko bile brez travm, ki so jih tako zelo zaznamovale, ta proces pa spreminja njihova življenja in osebne odnose.

Če bi želeli v grobem povzeti najbolj izstopajoče, pa tudi nagrajene filme *ZagrebDoxa*, bi lahko rekli, da je bilo zagrebško pomladno dokumentarno vzdušje prežeto z intimnimi zgodbami in portreti, ki jih odlikujejo izjemno angažirani, predvsem pa osebni režiserski pristopi. Takšen pa je tudi *ZagrebDox* sam – oseben, gostoljuben in povezovalen.

OTROCI MEGLE | 2021

Anja Naglič

Četrt stoletja graške *Diagonale*

25. DIAGONALA – FESTIVAL AVSTRIJSKEGA FILMA, GRADEC
5.–10. APRIL 2022

Leta 1998 je v Gradcu prvič potekal festival avstrijskega filma *Diagonala*, ki je kmalu postal ena najpomembnejših, najbolj priljubljenih in izrazito družbeno-politično angažiranih filmskih platform v Avstriji. Potem ko je 23. izdaja festivala, načrtovana za marec 2020, zaradi pandemije odpadla oziroma bila pozneje pod imenom *Diagonala '20 – »Nedokončana« na turneji* v okrnjenem obsegu izpeljana deloma na spletu, deloma po različnih krajih in festivalih v Avstriji, in potem ko je bila 24. izdaja z marca prestavljena na junij 2021, potekala pa je v znamenju številnih varnostnih omejitev, je bilo na 25. Diagonali spet skoraj vse tako kot nekoč.

V tekmovalnem programu je bilo letos prikazanih 113 novih igranih, dokumentarnih, animiranih in eksperimentalnih avstrijskih (ko)produkcij vseh dolžin. Med igranimi celovečerci sta poleg **Velike svobode** (Große Freiheit, 2021, Sebastian Meise), drame, ki je dobila že vrsto nagrad, na ogled pa je bila tudi v naših kinih, zato je v tem poročilu ne bomo predstavljali, izstopala filma dveh izmed najbolj uveljavljenih avstrijskih režiserjev: **Rimini** (2022) Ulricha Seidla, ki je bil premierno prikazan na letošnjem *Berlinalu*, na *Diagonali* pa je prejel nagradi za najboljši igrani celovečerec in najboljšo kostumografijo, ter **Zaledje** (Hinterland, 2021) Stefana Ruzowitzkega, ki je festivalsko pot začel lani v Locarnu, kjer je osvojil nagrado občinstva, z *Diagonale* pa je odnesel nagradi za najboljšo scenografijo in poseben dosežek na področju produkcije.

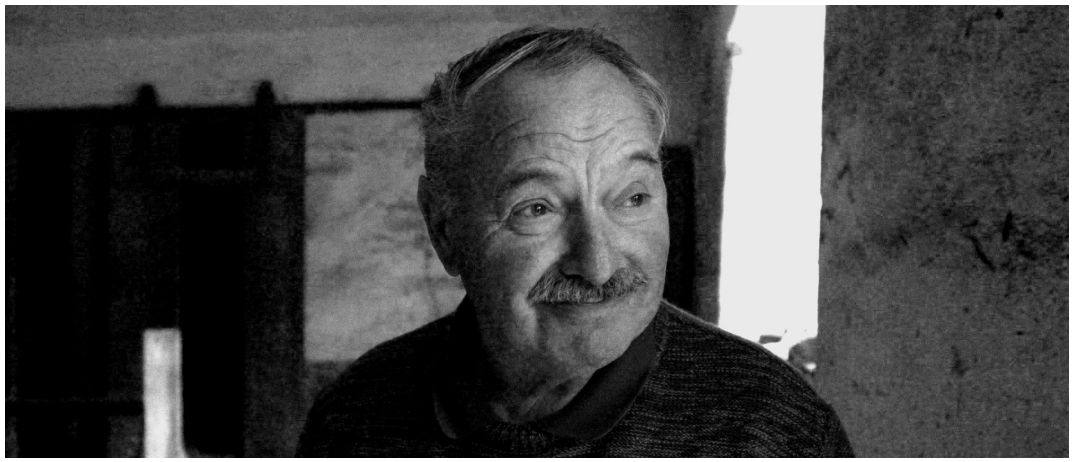
Rimini je prvi del Seidlovega diptiha o bratih iz Avstrije, ki sta odšla v tujino, da bi tam našla srečo in se otresla preteklosti, a jima oboje spodleti. Protagonist **Riminija** je starejši od obeh bratov, že nekoliko prileten in porejen pevec ljubezenskih šlagerjev Richie Bravo, ki živi v naslovnem letovišču. Tam v turobnih, meglenih zimskih mesecih po lokalih in hotelih izpolnjuje glasbene in seksualne želje avstrijskih turistk v zrelih letih, dodaten denar pa služi z občasno oddajo svoje razpadajoče, s spomin(k)i na nekoč menda bleščečo kariero natrpane Ville Bravo kateri od dolgoletnih oboževalk, s prodajo svojega nakita in, če je stiska velika, tudi s kakšnim nespodobnim izsiljevanjem. Na začetku filma Richie skupaj z bratom Ewaldom – ki ga bomo torej pobliže spoznali v naslednjem delu diptiha – v enem od avstrijskih domov za ostarele obišče dementnega očeta, ki ima več kot očitno lovsko-nacistično preteklost, in malo zatem pospremi mamo na zadnjo pot. Nato se vrne v Rimini, kjer se njegovo življenje vrti okrog glasbe, seksa, alkohola in igralnih avtomatov, dokler ga nekega dne ne obišče skoraj pozabljena, zdaj že odrasla hči Tessa, ki od njega – ker jo je v otroštvu zapustil in zanjo nikoli ni plačeval preživnine – zahteva denar, čez čas pa se s svojim sirskim fantom in skupino emigrantov samovoljno priseli v Villo Bravo … **Rimini** je prepoznavno seidlovska tragikomična drama o staranju in spodletelih družinskih odnosih, ki pa bi jo težko uvrstili med režiserjeve najudarnejše filme. Toda mogoče bo zares zaživela šele z drugim delom diptiha, naslovljenim **Šparta** (Sparta), ki se dogaja v Romuniji in naj bi bil že kmalu na ogled. Še zanimivost: Seidl si je zgodbi bratov sprva zamislil kot dela epizodnega igranega filma o množičnem turizmu, a si je med montažo posnetega materiala premislil; podobno kot je pred desetletjem iz načrtovanega enega filma v procesu montaže ustvaril znamenito trilogijo **Paradiž** (Paradies: Trilogie, 2012–2013).

Nekaj čisto drugega je že omenjeno **Zaledje**, tehnično inovativen in vizualno impresiven celovečerec oskarjevca Ruzowitzkega. V središču zgodbe je Peter Perg, nekdanji kriminalist z Dunaja, ki se s šestimi kameradi dve leti po koncu prve svetovne vojne vrne iz ruskega ujetništva domov. Mogočne avstro-ogrske monarhije in cesarja, za katera so možje šli v vojno, ni več, življenje v novi republiki sicer zaznamuje večja družbeno-umetniška svoboda, kot je vladala v prejšnji državi, a obenem tudi hud kaos, travmatiziranost, velika brezposelnost in antidemokratična gibanja. Telesno in duševno poškodovani vojaki

poražene vojske se vračajo v svet, v katerem nič ni, kot je bilo; doma večinoma niso sprejeti z dobrodošlico, temveč z nezaupanjem in zavračanjem. Nedolgo po vrnitvi sedmerice na Dunaj se tam zgodi brutalen umor, ki mu kmalu sledijo še trije enako brutalni, in ko Perg spozna, da so vse štiri iznakažene žrtve njegovi vojni tovariši, se s komisarjem Paulom Severinom in izvedenko za sodno medicino dr. Thereso Körner loti iskanja morilca. Ruzowitzky je z **Zaledjem** ustvaril temačen in napet protivojni triler, ki se navdihuje pri scenografiji velike ekspresionistične klasike **Kabinet dr. Caligarija** (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920, Robert Wiene); poleg tega podoba in atmosfera **Zaledja** spominjata na stripovsko **Mesto greha** (Sin City, 2005, Frank Miller in Robert Rodriguez), predapokaliptično razpoloženje pa na serijo **Babylon Berlin** (2017–), iz katere si je Ruzowitzky za vlogo emancipirane, svobodomiselne dr. Körner celo izposodil glavno igralko, Liv Liso Fries. **Zaledje** je bilo skoraj v celoti posneto s tehniko *bluescreen* in scenografija je tako nastala digitalno, v leto dni trajajoči postprodukciji, kar je bil za filmsko ekipo zelo zahteven eksperiment, ki pa je uspel: mračne, caligarijevsko popačene ulice, zgradbe in notranji prostori učinkovito ponazarjajo protagonistovo doživljanje iztirjenosti in strašljivosti povojnega sveta.

**

ZALEDJE | 2021



IZGINJANJE | 2022

Zdaj pa k dokumentarni sekciji letošnje *Diagonale*. To, kar je v avstrijski literaturi z odmevnim in večkrat nagrajenim romanom ***Angel pozabe*** (Engel des Vergessens, 2011) dosegla Maja Haderlap, bo morda v avstrijski kinematografiji s pretresljivim dokumentarcem **Verschwinden/Izginjanje** (2022), ki je nastal v avstrijsko-slovenski koprodukciji, uspelo Andrini Mračnikar. Obe koroški Slovenki sta v omenjenih delih, izhajajoč iz doživetij svojih družin, predstavili tragično izkušnjo od usodnega plebiscita leta 1920 nenehno zatirane in trpinčene slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem. Kot se je izkazalo na izjemno čustveni graški premieri filma, nekateri mlajši Avstrijci, tudi če živijo na Koroškem, te temne plati svoje države sploh ne poznajo, saj jih niti v šoli niti doma o njej ne poučijo, in ko izvejo, kaj vse so doživljali in v manjši meri še doživljajo njihovi slovensko govoreči sodržavljani, so pretreseni. Andrina Mračnikar se je tematiki koroških Slovencev posvetila že v svojih prvih dveh dokumentarnih filmih – **Andri 1924–1944** (2003) in **Korošec govori nemško** (Der Kärntner spricht Deutsch, 2006) – v **Verschwinden/Izginjanje** pa se je osredotočila na problem izginjanja slovenščine med koroškimi manjšinci: na južnem Koroškem je pred letom 1910 slovensko govorilo okrog devetdeset odstotkov prebivalstva, danes pa je na tem območju slovensko govorečih le še nekaj odstotkov ljudi. Da je med vsemi filmi, ki so se na *Diagonali* potegovali za nagrado občinstva, zmagal prav ta dokumentarec, ki je bil z družbeno-političnega vidika bržkone najpomembnejši prispevek festivala, je izjemno razveseljivo, morda celo spodbudno dejstvo. In razveseljivo je tudi, da bo **Verschwinden/Izginjanje** otvoritveni film letošnjega *Kino Otoka*. Andrina Mračnikar pa že snuje naslednji projekt, in sicer igrani celovečerec o koroških partizanih; kot je povedala, se prvenstveno tej tematiki ni v igrani formi posvetil še nihče. Se je pa v spremljevalnem programu *Diagonale*, v počastitev tridesetletnice smrti scenarista Thomasa Plucha (1934–1992), odvrtel leta 1979 posnet uvodni del igrane TV-serije **Vas ob meji, 1. del – Koroška 1920–1945** (Das Dorf an der Grenze, Teil 1 – Kärnten 1920–1945), ki obravnava dogajanje in konflikte med nemško in slovensko govorečimi Korošci v navedenem obdobju. Serijo je režiral Fritz Lehner, v njej pa ob avstrijskih igralcih nastopi tudi vrsta slovenskih: Bert Sotlar, Štefka Drolc, Miranda Caharija, Anton Petje, Janez Albreht, Jože Zupan …

Iz množice formalno in vsebinsko skrajno različnih dokumentarcev tokratne *Diagonale* izpostavimo še celovečerno avstrijsko-ameriško koprodukcijo **Neudobno udobno** (Uncomfortably Comfortable, 2021) Marie Petschnig. Gre za zanimiv portret Newyorčana Marca Thompsona, ki je postal brezdomec, ko se je po 17 letih zapora raje odločil za življenje v avtu, ki mu omogoča svobodo, gibanje in neodvisnost, kot pa za bivanje v premajhnem in predragem najemniškem stanovanju. S svojimi lucidnimi razmisleki, tankočutnostjo in literarnim darom je Thompson ta dokumentarni portret dvignil na raven sugestivnega filmskega eseja o brezdomstvu, strukturnem nasilju in rasizmu v ZDA.

Eden najbolj zabavnih prispevkov festivala je bil prvi avstrijski celovečerni animirani film v tehniki 3D **Smrkavec** (Rotzbub, 2021), ki sta ga ustvarila Marcus H. Rosenmüller in Santiago López Jover. Opira se na življenje in delo slovitega avstrijskega karikaturista Manfreda Deixa (1949–2016), ki je pri začetnem snovanju filma, nekaj let pred svojo smrtjo, tudi sodeloval. **Smrkavec** je duhovit in družbeno kritičen film o likovno nadarjenem najstniku, Deixovem alter egu, ki v šestdesetih letih prejšnjega stoletja odrašča v zatohli avstrijski vasi s pomenljivim imenom Siegheilkirchen, v kateri življenje zaznamujejo katoliško licemerstvo, nazadnjaštvo, šovinizem in trdovratni prežitki nacistične polpreteklosti.

Spremljevalni program *25. Diagonale* je med drugim ponudil retrospektivo filmov in fotografsko razstavo umetniškega dua Tizza Covi in Rainer Frimmel, ki skupaj ustvarja od leta 1996. Večina njunih filmov – **Punčka** (La pivellina, 2009), **Lesk dneva** (Der Glanz des Tages, 2012), **Mister univerzum** (Mister Universo, 2016) in **Zapiski iz podzemlja** (Aufzeichnungen aus der Unterwelt, 2020) –, za katere sta prejela tudi nemalo nagrad, je bila predvajana tudi v Sloveniji; vredno pa bi bilo pokazati tudi ostale tri: **To je vse** (Das ist alles, 2001), **Babooska** (2005) in **Fotograf pred kamero** (Der Fotograf vor der Kamera, 2014). Duo Covi-Frimmel se tako v filmih kot tudi na fotografijah z izrazito naklonjenostjo in spoštljivostjo posveča predvsem življenjskim okoljem in praksam, ki izginjajo; zanimajo ju posebneži in ljudje z družbenega obrobja, kot so etnično mešani prebivalci vasi blizu Kaliningrada, italijanski cirkuški artisti in ostareli dunajski (mali) kriminalci. Njuno filmografijo sestavljajo izključno analogno posneti dokumentarni in dokumentarno-igrani filmi, v katerih večinoma nastopajo naturščiki, za scenarij, režijo, fotografijo, montažo in produkcijo pa Tizza Covi in Rainer Frimmel navadno v celoti poskrbita sama.

Po letošnjem obisku Gradca lahko zaključimo, da je avstrijska kinematografija, tako kot že vseh 25 diagonalnih let, v odlični kondiciji, ostaja formalno-tematsko zelo raznolika in odprta v svet.

VRAČANJE POGLEDA | FOTO BLAŽ GUTMAN

Simona Jerala

Ženski taxi se vrača

RAZSTAVA
VRAČANJE POGLEDA
V GALERIJI CUKRARNA
LJUBLJANA
11. MAREC — 21. AVGUST 2022

Na skupinsko razstavo *Vračanje pogleda* v galeriji Cukrarna so štiri kustosinje, Alenka Gregorič, Mara Anjoli Vujić, Mateja Podlesnik in Alenka Trebušak, uvrstile dela skoraj šestdesetih umetnic, ki na področju Slovenije ustvarjajo ali so ustvarjale od devetdesetih let do danes. Izbrane forme so različne, od likovne umetnosti, prek kiparstva, videa, filma, instalacij, zvočnih dogodkov in performansov do bio-arta. Nekatera dela imajo izrazit feministični naboj, druga se osredotočajo na specifične družbene tematike, recimo na okoljsko problematiko, pa vprašanja identitete, spola in reprezentacije umetnic v umetniškem sistemu.

Kuratorke so razstavo razmejile na štiri vodilne tematske sklope – na urbano in naravno krajino, telo oziroma figuro, umetnostni sistem ter družbenopolitično okolje.

Med omenjenimi sklopi je avtorico pričujočega prispevka najbolj pritegnila tematika telo/figura v drugem nadstropju Cukrarne. Ko se povzpnemo po rdečih kovinskih stopnicah, se znajdemo pred nekaj močnimi deli. Med njimi je **Ženski taxi** Aprilije Lužar, pretresljiv projekt, ki ga je umetnica pričela izvajati leta 2002 (takrat se je z njim predstavila tudi na festivalu *Mesto žensk*) in se nadaljuje še danes. Gre za avtomobil, natančneje taksi, s taksistko Aprilijo, ki jo lahko pokličeš, če se identificiraš kot ženska in bi želela pred kamero spregovoriti o spolni zlorabi.

Aprilija Lužar s svojim umetniškim ustvarjanjem tematizira status žensk v družbi; tudi s svojim načinom življenja skuša prispevati k temu, da bi ženske začeli obravnavati drugače. V **Ženskem taxiju** se je umetnica izredno aktualne tematike lotila že več desetletij pred globalnim gibanjem #jaztudi, a zdi se, da do zdaj še ni prejela pozornosti širše javnosti, četudi bi si to njeno delo vsekakor zaslužilo.

Več dokumentarnih videov Aprilije Lužar je predstavljenih na treh manjših zaslonih, namenjenih individualnemu ogledu. V intimnem vzdušju, ki ga ustvarjajo slušalke ter spretna umestitev v kotiček, nekoliko zakrit pred ostalimi obiskovalci, si je moč ogledati pričevanja žensk izpred tridesetih let. Umetnica jih snema s sprednjega sedeža taksija, medtem ko je ta parkiran. Njihove pripovedi so pretresljive, direktne, neolepšane. Časovna distanca, vidna tako v oblačilih posameznic (prevladujejo devetdeseta) kot v formatu VHS posnetka, pripovedi še ojača.

Med vsemi predstavljenimi deli razstave *Vračanje pogleda* **Ženski taxi** najbolj izstopa po svoji sporočilnosti. Pokaže, kako pomembno je lahko umetniško delo za družbo v času, ko ni bilo organizacij, ki bi ženskam nudile psihološko podporo in pomoč. Umetnica je s tem delom ustvarila pomemben dokument njihovih pričevanj. Pričevanj, ki bi se sicer izgubila ali pa sploh nikoli ne bi bila izrečena. Gledano iz današnje perspektive so te pripovedi izjemno močne, saj nam odpirajo oči in kažejo na temne plati nedavne preteklosti, ko se o spolnih zlorabah preprosto ni govorilo. O tem pričajo zgodbe same – pripovedovalke so svoje stiske zaupale bližnjim, a so pogosto naletele na nejevero in obrnjene hrbte.

Med opaznejšimi deli v sklopu telo/figura je tudi delo avtorice mlajše generacije, Lee Culetto, ki ustvarja s tekstilom. V kombinaciji lutke, tekstila in videozaslona je pripravila 3D-objekt ženske, ki menstruira. Kri je prisotna na njenih oblačilih v obliki vezenin, pa tudi na tleh videoposnetka, ki sicer predstavlja njene noge. Opozarja nas na nesprejetost ženskega telesa, saj menstrualna kri pri mnogih posameznikih in kulturah še vedno vzbuja predsodke, gnus ali posmeh.

V istem sklopu je težko spregledati tudi markantno postavitev dela vizualne umetnice Dube Sambolec, ene od pionirk feministične umetnosti pri nas. Njena umetniška praksa sicer zaobjema multimedijsko instalacijo, skulpturo, risbo, kolaž, video/foto-performans in digitalni fotokolaž. Tokrat je – podobno kot boksarsko vrečo – na verigo obesila objekt, ki predstavlja neoblečen ženski torzo. Obiskovalci ga lahko obhodijo ali se ga celo dotikajo. Kot je sama razložila ob odprtju razstave, s tem problematizira objektifikacijo žensk v družbi.

Ne zgodi se pogosto, da bi dela tako raznolikih in številnih domačih ustvarjalk umestili v skupni prostor, zato se zdi ogled razstave skoraj nujen. Na odgovor, zakaj je »vračanje pogleda« pomembno, pa nam najbolj prepričljivo odgovori prav **Ženski taxi**. Vsi bi si želeli, da bi ta taksi lahko ostal v garaži, a na žalost vozi že več kot trideset let in še vedno prejema klice novih strank.

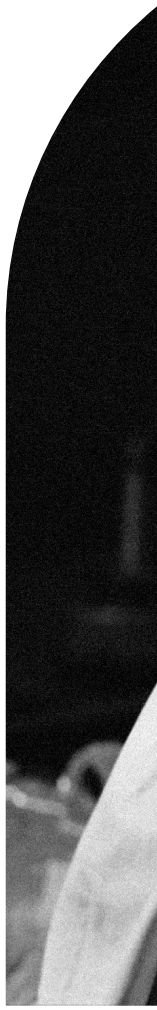
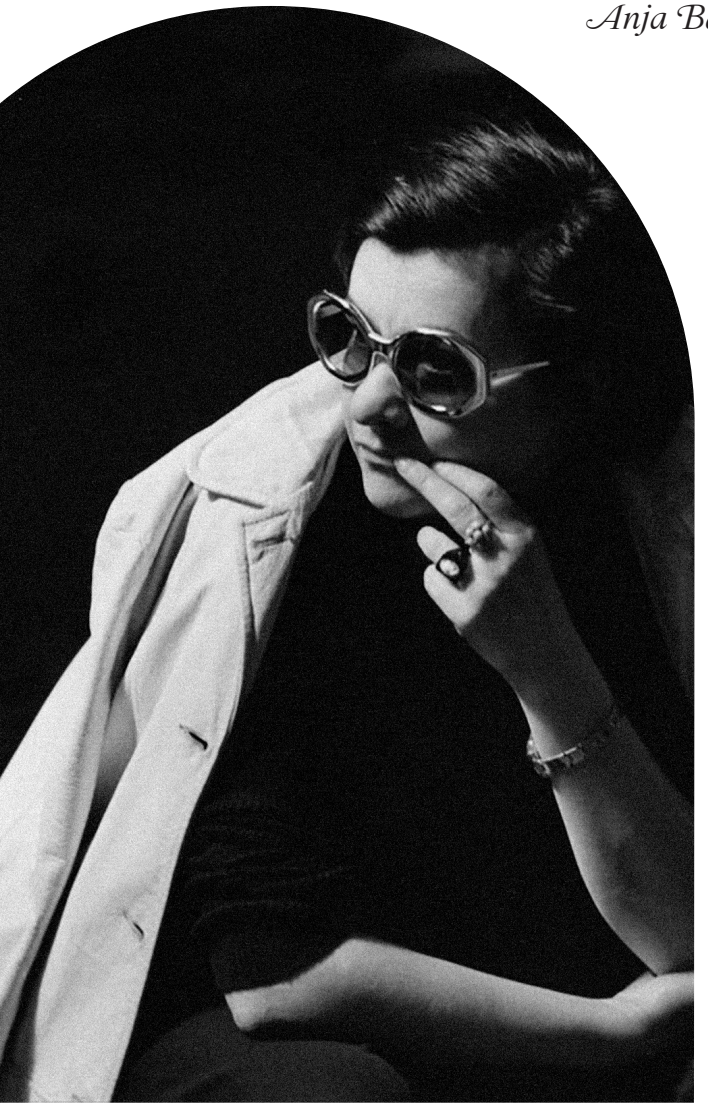


FOTO **OSEBNI ARHIV**

Anja Banko

Abstraktni realizem v ženskem pogledu – Márta Mészáros



Márta Mészáros je eno ključnih imen vzhodnoevropske kinematografije in avtorica, ki je v svoji izjemni volji do ustvarjanja izoblikovala obsežen in celovit filmski opus; ta se kaže kot trdno osredišèena variacija motivov samobitnosti, zavezništva in medgeneracijskega prijateljstva žensk. V zgodovino se je zapisala kot prva režiserka, ki je na *Berlinalu* osvojila zlatega medveda za film **Posvojitev** (Örökbefogadás, 1975). Večkrat je bila oklicana za »vzhodnoevropsko Agnès Varda« in je s francosko novovalovko tudi prijateljevala ter se iz »provokativne« pozicije ženskega pogleda poleg Věre Chytilove, Larise Šepitko, Kire Muratove, Agnieszke Holland in nekaterih drugih uveljavljala kot priznana umetnica v izrazito moški družbi nacionalnih filmskih gibanj.

Márta Mészáros v svojih filmih ustvarja ženske zgodbe iz perspektive protagonistk, ki so globoko osamljene, večkrat brez staršev in družine, izkoreninjene, prepuščene same sebi. Vendar niso žrtve: v svoji odločnosti, brezkompromisnosti in pogosto redkobesednosti lahko delujejo celo hladno in neprijetno. Režiserka pogosto uporablja bližnji in srednji plan – njene protagonistke skoraj nikoli ne umaknejo pogleda, sledijo svojim željam po svobodi, neodvisnosti in ljubezni, pri čemer je pogosto prikazana tudi želja po (ženskem) seksualnem užitku, ki v filmu sicer le redko najde mesto. A Márta Mészáros se, podobno kot prej omenjene sodobnice, nikoli ni izrekala za feministko. Kot je poudarila v enem od intervjujev, feminizma ne jemlje zlahka, saj gre za politični koncept in filozofijo, ki ju sama ni podrobneje študirala ali raziskovala.[1] K temu velja dodati, da je predvsem v socializmu feminizem še dodatno negativno obremenjen kot produkt buržoazne družbe – v socializmu naj bi bilo žensko vprašanje že razrešeno. Kljub temu da se ogradi od ideološke pozicije feminizma, njeni filmi razkrivajo hipokrizijo in prikažejo trdovratno zakoreninjen patriarhat v madžarski družbi. Kot pojasni sama: »O ženskah vem veliko več kot o moških. Moški me vznemirjajo, do njih držim distanco, saj se zdi, da je njihovo glavno gonilo, njihova najpomembnejša motivacija, da dobijo moč nad ženskami. Sovražim moč, vsakršno moč. Moški pa je lačen moči.«[2]

1 Schneider, Ruth. »The Agnès Varda of Hungary: Márta Mészáros«. *Exberliner*, 14. 2. 2019. Dostopno na: www.exberliner.com/film/interview-marta-meszaros/; pridobljeno 25. 4. 2022.

2 Ibid.

Razmerja moči avtorica raziskuje tudi skozi kritično obravnavo oblasti, politične in družbene situacije na Madžarskem. V zadnjem delu njenega opusa postane zgodovina izhodiščna platforma za raziskovanje intimnega in družbenega spomina, zato je kratka kontekstualizacija povojne Madžarske nujna. Po drugi svetovni vojni je država kot sovjetski satelit doživela svojo različico stalinovskega kulta osebnosti v generalnem sekretarju komunistične partije Mátyásu Rákosiju. Po Stalinovi smrti leta 1953 se je Rákosi umaknil, poskus oddaljitve od Sovjetske zveze pod vodstvom takratnega predsednika vlade Imreja Nagyja pa se je leta 1956 končal z vdorom sovjetskih tankov. Po čistki vstajnikov je Madžarska zajadrala na valu odjuge, ki je pod Hruščovom zavel iz Sovjetske zveze, in razvila svojo različico bolj odprtega in liberalnega »golaž« komunizma. Na čelo vlade je stopil János Kádár, pod katerim se je življenjski standard postopoma dvignil, dokler ni država v 80. letih klonila pod težo gospodarske krize, podobno kot druge članice vzhodnega bloka. Po Kádárjevi smrti leta 1989 in z razpadom Sovjetske zveze se je Madžarska liberalizirala. Tudi za Márto Mészáros je bil to prelomni trenutek, v katerem je kamero še bolj vztrajno obrnila v še vedno travmatično in tabuizirano preteklost.[3]

Dostop do komaj odprtih sovjetskih arhivov in omilitev cenzure sta ji na začetku 90. let omogočila, da je posnela delo, ki si ga je že dolgo želela. Njena avtobiografsko navdihnjena trilogija, **Dnevnik za moje otroke** (Napló gyermekeimnek, 1984), **Dnevnik za moje ljubezni** (Napló szerelmeimnek, 1987), **Dnevnik za očeta in mamo** (Napló apámnak, anyámnak, 1990), je verjetno njeno najbolj znano delo, ki pa se predvsem na formalni ravni razlikuje od zgodnjega ustvarjanja. V njej avtoričin alter ego Juli (igra jo Zsuzsa Czinkóczi, s katero je Mészáros podobno kot Truffaut z Jean-Pierrom Léaudom sodelovala že od igralkinega otroštva) odrašča v umetnico. Dogajanje se umešča v čas pred in po revoluciji leta 1956. Juli po drugi svetovni vojni iz ruske sirotišnice posvoji partijska veljakinja Magda (poljska igralka Anna Polony), ki zaradi ideološke zaverovanosti nastopa kot glavna antagonistka, morda kriva celo za smrt Julijinega očeta. Režiserka njen lik izriše dovolj subtilno in večplastno, z detajli, preko katerih odkriva nesrečno in osamljeno žensko, ki se poskuša vzpostaviti tako na javni kot intimni ravni, občutke krivde kot manko ljubezni pa skuša preseči z materinstvom, v katerem ni domača. Avtorica pri tem igrane dele kolažira z arhivskimi posnetki, kar ji omogoča, da na novo prepisuje zgodovino oz. jo pripoveduje skozi izrazito intimen pogled (arhivske posnetke opazujemo iz perspektive filmskih protagonistov); pred gledalcem se ne razvija samo intimni svet bildungsromana, umetniškega zorenja mlade junakinje, temveč zgodovina vse države.

Mészáros, ki velja za eno prvih madžarskih režiserk, je svoj pogled vzpostavljala počasi, a vztrajno. Ne le dnevniška trilogija – ves opus se napaja iz avtoričine osebne zgodbe: rodila se je leta 1931 v Budimpešti, njena družina pa se je pet let kasneje zaradi naraščajočega fašizma in na Stalinovo povabilo (vsem tujim komunistom naj bi nudil zatočišče) preselila v Kirgizistan. Dve leti kasneje je očeta Lászla Mészárosa, priznanega kiparja, odvedla tajna policija, mama pa je po eni različici zaradi tifusa, po drugi zaradi zapletov pri porodu, kot pravi režiserka pa zaradi zlomljenega srca, kmalu umrla.[4] Márta je šele kasneje izvedela, da je bil oče leta 1945 usmrčen v taborišču. Po drugi svetovni vojni se je kot najstnica vrnila v Budimpešto, kjer se je želela vpisati na filmsko akademijo, vendar je bila kot ženska zavrnjena: »Dekletce, pojdi domov, ni dobro govoriti tako neumnih stvari.«[5] Ker je tekoče govorila rusko, je poskusila srečo na Vseruskem državnem inštitutu za kinematografijo S. A. Gerasimova (VGIK) v Moskvi. Po koncu študija se je vrnila na Madžarsko, moskovsko potrdilo pa je utišalo nasprotnike: v prvih desetih letih je za Obzorniški studio v Budimpešti na Madžarskem in v Romuniji posnela več kot trideset dokumentarcev, obzornikov, izobraževalnih filmov, v katerih se je posvečala vsakdanjiku še posebej žensk, delavk, učiteljic, mater samohranilk. Konec petdesetih se je pridružila osrednjemu madžarskemu filmskemu studiu Mafilmu in Skupini 4. Tam je spoznala svojega drugega moža Miklósa Jancsa, ki velja za verjetno največje ime madžarskega novega vala s političnimi filmi, kakršen je na primer **Ljudje brez upanja** (Szegénylegények, 1966). Poročila sta se leta 1960 in imela tri otroke; njun sin Nyika Jancsó je z mamo kasneje sodeloval kot direktor fotografije. Kot studijska sodelavka je Márta končno prišla tudi do svojega prvega igranega celovečerca **Dekle** (Eltávozott nap, 1968). V nadaljevanju se bomo posvetili podrobnejši analizi filma, saj tako tematsko kot formalno odseva vse značilnosti, ki jih je avtorica razvijala tudi v naslednjih desetletjih.

---

3 Mészáros največkrat črpa prav iz propadle madžarske revolucije leta 1956, ki je odprta rana do danes: **Nepokopani človek** (A temetetlen halott, 2004) je zgodovinska biografska drama o Imreju Nagyju; **Zadnje poročilo o Ani** (Utolsó jelentés Annáról, 2009) ima za glavno junakinjo politično disidentko, ki po letu 1956 živi v Belgiji; **Aurora Borealis: polarni sij** (Aurora Borealis: Északi fény, 2017) pa film, v katerem junakinja raziskuje svojo družinsko preteklost v 50. letih.

4 Hudson, David. »Márta Mészáros's Adoption (1975)«. *Criterion.com*, 28. 9. '21. Dostopno na: www.criterion.com/current/posts/7549-m-rta-m-sz-ros-s-adoption-1975; pridobljeno 24. 4. '22.

5 Gray, Carmen. »Márta Mészáros: celebrating the career of the pioneering Hungarian director«. *Calvert Journal*, 20. 6. '17. Dostopno na: www.calvertjournal.com/articles/show/8387/marta-meszaros-celebrating-career-trailblazing-hungarian-director; pridobljeno 24. 4. '22.

Márta Mészáros je eno ključnih imen vzhodnoevropske kinematografije in avtorica, ki je v svoji izjemni volji do ustvarjanja izoblikovala obsežen in celovit filmski opus; ta se kaže kot trdno osrediščena variacija motivov samobitnosti, zavezništva in medgeneracijskega prijateljstva žensk.

Erszi (Kati Kovács – sicer priznana madžarska pevka in večkratna Mártina sodelavka v zgodnjem obdobju) je mlado dekle, ki je ravno zapustilo sirotišnico. Odloči se, da poišče svoje starše – na enega od oglasov se ji javi mama. Erszi odpotuje na podeželje, da bi jo spoznala. Dekle iz mesta v majhni vasi vzbuja zanimanje, mati pa jo družini, ki zanjo ne ve, predstavi kot nečakinjo iz Budimpešte. Trk dveh različnih svetov, mesta in podeželja, je očiten že v diametralno nasprotnih podobah žensk – Erszi nosi svetla, moderna oblačila, sončna očala in kratko pristrižene lase, medtem ko je mati zavita v temno obleko, z lasmi pod ruto, trdno spletenimi v kito – šele ko se v intimi, kjer ni moških članov družine, sleče, se tudi ona razkrije kot privlačna in mladostna ženska. Mati je zadržana in hladna, z begajočimi očmi v strahu pred odkritjem in pritiskom moških pogledov – tako družinski patriarh kot njegov najstarejši sin Erszi poželjivo požirata z očmi. Družinska razmerja se jasno izrišejo za jedilno mizo: medtem ko patriarh ženi ukazuje z lajajočim tonom, se s sladkobnimi vprašanji obrača na tujko. Po večerji je čas za televizijo – v neudobni kmečki izbi moški člani družine razporedijo stole in gledajo novice o lepotnem tekmovanju. Podobe deklet v razkošnih oblekah, bikinijih, z natupiranimi frizurami in v visokih petah delujejo v absurdnem kontrastu s koščenimi in zadekanimi telesi vaških ženic. V tem kontekstu je več kot izstopajoč lik stare mame, ki brez besed, kot odložen predmet ždi v kotu. Čeprav se dogaja v ozadju, skorajda globini filmskega polja, vzpostavlja tiha ženica medgeneracijsko dinamiko, ki povedno priča o vlogi in položaju žensk v patriarhalni družbi. Če je stara ženica že povsem izgubila svojo vrednost in je »dobra« le še za manjša opravila, kot je luščenje graha, svojo vrednost izgublja tudi mati – zapečatenost njenega položaja izraža že črnina oblačil: svojo ženskost in svobodo je že zdavnaj pokopala. Zato je še toliko pomenljivejši, skorajda neprijetno osvobajajoč prizor, v katerem se mati v postelji približa patriarhu s pobudo za seks. Erszi stoji pred vrati, gleda, posluša in se počasi umakne.

Protagonistke v filmih Márte Mészáros so redkobesedne, zato se njihova dejanja včasih zdijo nenadna, neutemeljena – se mati zaveda, da jo bo hčerka skoraj gotovo slišala? Je napad poželenja iskanje dokaza, da je tudi ona za moškega še privlačna kot mlada tujka ali dekleta na televiziji? Je poželenje morda povsem spontan in neobremenjen izbruh telesne sle? Erszi umakne pogled, se nasloni na steno. Zdi se, da njen obraz ne izraža ničesar. Kot Mészáros stori še mnogokrat, je interpretativno-čustvena linija pripovedi podana skozi premike kamere in izmenjavo lestvice planov, pri čemer bližnji posnetki obrazov – največkrat ženskih, ki tudi med ljubljenem običajno nepremično zrejo čez partnerjevo ramo v praznino – predstavljajo najpomembnejša vozlišča filmske pripovedi, v katerih junakinje brez besed največ povedo o sebi. K temu velja dodati še en filmski prijem, ki avtoričin izraz ključno definira: zamrznjen fotogram (*freeze frame*) zaključi skorajda vsak njen film. A rahlo zabrisana podoba človeka v premiku ne nakazuje pomirjujočega zaključka. Pravzaprav se na koncu nič ne postavi na svoje mesto, nihče ne prispe do konca ali izpolni svojih ciljev, želja. Kot v filmske pripovedi vstopamo precej *in medias res*, večkrat preko nekaj uvodnih totalov, ki gradijo življenjski prostor, največkrat industrijske komplekse v ozadju mesta, izstopamo iz pripovedi podobno iznenada, kot da skozi tropičje, zamolk, s predvidevanjem, da se bo zgodba nadaljevala po vzpostavljenih vzorcih. Mészáros je do svojih protagonistov na ta način nepopustljiva, saj jih vodi skozi težke situacije večkrat in na načine, da dodobra spoznamo njihove vzorce delovanja – katarze ali možnosti drugačnega jim avtorica skozi posredno razgrnitev sistemskega družbenega tkiva ne zagotavlja.

Erszi se po kratkem srečanju z materjo odpravi nazaj v mesto. Na vlaku že drugič sreča mladega moškega, ki jo ogovarja. Če ga je v eno smer ignorirala, zdaj pristane na izzivanje in na njegovo presenečenje z njim izstopi na postaji. Odideta v njegovo najemniško sobico, kjer je komaj dovolj prostora za mizo, dva naslanjača, posteljo, kup knjig in gramofon. Na steni visijo plakati eksotičnih destinacij, skozi okno ni razgleda – le opečnata stena. Ob kozarcu vina in melanholični popevki se začneta brez besed poljubljati. Njen pogled je trdno uperjen v zrak, zdi se, kot da ga kamera poskuša ujeti. Poljubljanje deluje precej neudobno – je Erszi ujeta? Zakaj je sploh odšla z njim? Poželenje? Tolažeče iskanje bližine? V naslednjem prizoru ljubimca sedita na robu postelje, Erszi se odpravlja. Še vedno brez besed ponovno vključi gramofon. Ko odide, kamera ostane z njim – pogled je tokrat obrnjen: če običajno v takih prizorih ostane sama ženska s svojimi nedokončanimi užitki ali sanjarijami, je tokrat ostal sam moški – kadi cigareto, ustavi glasbo in se s sklonjeno glavo ter zbeganim pogledom usede na posteljo. Erszi se bo k njemu še vrnila, a ko jo bo želel prikleniti nase, bo odšla.

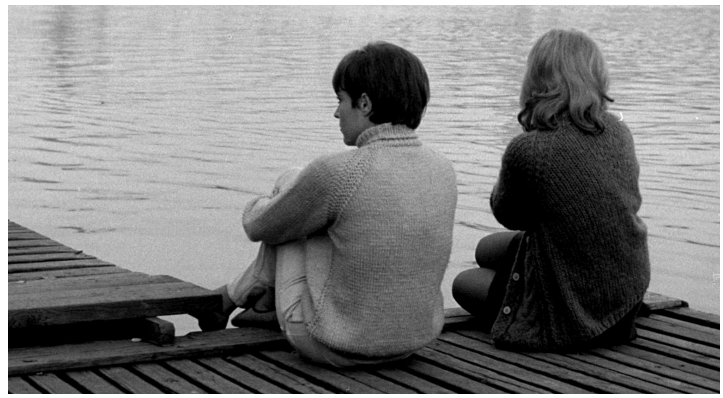
Vrnitev v mesto in delavski vsakdan v tovarni prekine obisk moškega, ki trdi, da ima informacije o njenih starših. Erszi se ga skuša otresti, a mu uspe prepričati njeno prijateljico, da jo pripelje – pogovor ob banalnostih, nonšalantnem naročilu konjaka in kosila začne z vprašanjem, ali ima dovolj denarja, da mu plača obed. Izdaja se za najboljšega prijatelja njenega očeta, s katerim naj bi v mladosti kot krojača potovala po podeželju in za sabo puščala zaljubljene ženske. Ena od njih naj bi bila tudi njena mati, ki je zaradi žalosti ob očetovem odhodu umrla. Tudi oče je zdaj že mrtev. Ko Erszi odhaja, ji moški obljubi, da jo še obišče. Erszi je prepričana, da je moški pravzaprav njen resnični oče.

Režiserka film zaključi z daljšim prizorom: mladina poplesava ob moderni popevki, kamera med vrtečimi se telesi ujame mladega moškega, ki se očitno z nekom spogleduje. Erszi je njegov pogled ujela že enkrat prej. Kar nekaj časa mine, da jo zagledamo v protikadru. Ko ostane sama za mizo, se ji približa mladenič, neki drugi, ki ji tu in tam sledi od daleč že od začetka filma. Njegovemu prijaznemu, a zato nič manj lovskemu pogledu se izogiba, medtem ko mladi beatniki na odru pojejo, zakaj potrebujemo ljubezen. Erszi vstane od mize, pogled plesalca se sreča z njenim. Kot dva magneta. On odide stran od partnerice in prisede k Erszi. Poljub. Ko se Erszi umakne, z motnim pogledom, uprtim nekam v daljavo, film zamrzne. Zdi se, da je njen nasmeh v hipu zbledel.

Na neki način se zdi ves opus Márte Mészáros pravzaprav variacija izpostavljenih linij: odnos med otroki in starši, odnos med ženskami, odnos med ljubimci, bolečina zaradi odsotnosti odnosa, bolečina zaradi premočne ljubezni, bolečina v osamljenosti, vloga in položaj žensk v družbi, vloga in položaj moških v družbi. Podobe filmov, kot so **Zavezujoča čustva** (Holdudvar, 1969), **Posvojitev, Devet mesecev** (Kilenc hónap, 1976), **Ženski** (Ök ketten, 1977), **Dediščina** (Örökség, 1980), se zato v zaporednih in zgoščenih ogledih začnejo prelivati druga v drugo, skupaj z avtorico pa odraščajo in zorijo tudi njene zgodbe: če so protagonisti njenih prvih filmov mladi in razposajeni beatniki, so kasnejše junakinje delavke, matere, žene, ljubimke. K prelivanju tega filmskega univerzuma veliko pripomorejo tudi obrazi – avtorica večkrat sodeluje z istimi igralkami in igralci: poleg Kati Kovács in kasneje Zsuzse Czinkóczi postaneta njena redna sodelavca Lili Monori, ki s svojim neizprosnim in trmastim pogledom odlično pooseblja značilno režiserkino protagonistko, ter Jan Nowicki, poljski igralec, s katerim se režiserka tudi poroči. Nowicki z nežnimi potezami preigrava dvojnost tipičnih moških likov – tako kot ženski liki so tudi moški žrtve lastne spolne vloge in družbenih pričakovanj, a se večkrat, kljub poskusom in različnim situacijam, diktatu obnašanja v patriarhalni družbi ne izognejo: edino pijanci – odpadniki, kakršen je lik Nowickega v **Ženskah**, so lahko s svoje robne pozicije nekako empatični do žensk.

A Mészáros svojih likov ne obsoja. Vsi so ujetniki svojega spola, vlog, podob, sistema, ideologije, časa in pričakovanj. Dokumentaristični pristop, ki se kaže v podtonu njenih podob, daje občutek, da je gledalec le muha na steni, detajli pokrajine in ljudi pa iz ozadja filmskega polja nenehno definirajo in dodatno opomenjajo protagoniste. Ti bijejo družbene boje iz polja lastne intime, kar bi lahko definirali s parolo »osebno je politično« in »politično je osebno«. Njeni filmi so intimne črtice, preproste zgodbe vsakdana neke tovarniške delavke, ki išče svobodo, pripadnost, ljubezen. Ta je – kot pojejo mladi beatniki v režiserkinem gotovo najbolj eksperimentalnem glasbenem filmu **Ne jokajte, lepa dekleta!** (Szép lányok, ne sírjatok!, 1970) – nujna kot voda in zrak. A preprostost zgodb ne pomeni, da so banalne: Mészáros je abstraktna slikarka, ki protagoniste s filmsko kamero postavi v skorajda laboratorijsko okolje, kjer preizkuša čustva in verjetnosti njihovih usod skozi prevpraševanje spola, seksualnosti, ideologije, zgodovine in nacionalnosti.

Retrospektiva **MÁRTA MÉZSÁROS** bo med 15. in 30. junijem na ogled v Slovenski kinoteki.



DEKLE | 1968

Robert Kuret

EMA KUGLER V REALNEM KONTEKSTU

Za Emo Kugler sem prvič slišal šele na *Festivalu slovenskega filma* leta 2019. Bilo je na zaključni podelitvi nagrad, ko je – v takrat močni letini, ki sta jo zastopala filma **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič) in **Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišin) – prejela nagrado za najboljše eksperimentalno delo. Spomnim se, da je ob prejemu nagrade in po kratkem nagovoru direktorice festivala Jelke Stergel navrgla nekaj v smislu: »Pa saj si že sama vse povedala.« Nekaj je bilo v tej prezenci in nonšalanci, zaradi česar sem vedel, da moram njene filme videti, in to po čim hitrejšem postopku.

Da do takrat nisem gledal še ničesar iz njenega opusa, poleg deleža lastne ignorance nakazuje tudi širši simptom: problem ni toliko v tem, da se Eme Kugler sploh ne bi poznalo, ampak da njeni filmi enostavno ne dosežejo dovolj gledalcev, ker ne doživijo redne kinematografske distribucije in jih večinoma lahko vidimo le ob posebnih priložnostih, kot je bila recimo retrospektiva na *Festivalu V-F-X*. **Človek s senco** (2019, Ema Kugler) – milo rečeno mojstrovina, ki prav tako ni zašla na redne sporede naših art kinov – je bil na takratnem *22. FSF*-ju predvajan v neuglednem terminu ob 14. uri, ko se večina festivalskega življa raje namaka v morju in čaka na *prime-time* projekcije, te pa morajo kot po pravilu zasedati filmi, ki jih najbolj izdatno financira Slovenski filmski center. In v tem lahko prepoznamo enega osrednjih dejavnikov za obrobnost Eme Kugler: njeni filmi od SFC-ja kot po pravilu sredstev za realizacijo niso dobili, tudi za **Človeka s senco** je bil ta znesek – v kontekstu dejstva, da gre za celovečerni film in predvidenih stroškov, pa tudi nagrad, ki jih je avtorica zanj prejela – minoren: 110.000 evrov.

To pa že razpira širši produkcijski kontekst nastajanja filmov Eme Kugler, saj jih ne zastopa katera od prepoznavnejših slovenskih produkcijskih hiš, ampak se v vlogi koproducentov znajde kopica institucij in posameznikov, ki ji usluge ponudijo brezplačno ali z nižjo postavko (VPK, NuFrame, Zvokarna …), produkcijo pa večinoma prevzame sama.

Glede produkcije filma je Ema Kugler v slovenskem prostoru unikum. Je namreč avtorica v polnem pomenu besede, saj prevzame velik del filmskih sektorjev. Ni le režiserka in scenaristka, pač pa tudi montažerka, scenografinja, kostumografinja, tajnica režije, maskerka, konec koncev tudi organizatorka

snemanj, ki skrbi za vse možne tehnikalije in nevidno delo. Njeno ustvarjanje je že več kot desetletje vezano na ateljeje, ki si jih uredi v raznih zapuščenih in na pol razpadajočih prostorih: na Stari pošti je ustvarila film **Za konec časa** (2009), v Stari strugarni za Železniškim muzejem pa **Odmeve časa** (2013) in **Človeka s senco**. Delo v teh prostorih je robinzonsko in – posebej v zimskih mesecih – poteka v ekstremnih razmerah. Znana je tudi zgodba z odpovedjo pogodbe za najem Stare strugarne, ki jo dokončno zapušča z letošnjim julijem, zaradi česar je morala zavreči vse materiale za naslednji film z delovnim naslovom **V puščavi sveta**, ki je trenutno na čakanju.

Zaradi vsega tega je že nastanek njenih filmov svojevrsten upor, saj pravzaprav sploh ne bi smeli nastati. Sam obstoj filmov Eme Kugler pomeni intervencijo v realnost, sprevračanje polja možnega in nemožnega, dolbenje prostora za njihov nastanek, upor proti strukturi, ki po inerciji njenih filmov ne dopušča. In vsa ta upornost, zatrjevanje lastnega mesta (ki nikdar ne more postati fiksna točka, fiksna zatrditev, ampak vedno znova napor zatrjevanja) se prenaša tudi v njene filme: **Hydro** (1993), **Obiskovalca** (1995), **Tajgo** (1996), **Postajo 25** (1997), **Menhir** (1999), **Homo Erectus** (2000), **Phantoma** (2003), **Le Grand Macabre** (2005), **Za konec časa**, **Odmeve časa** in **Človeka s senco**.

PROTI SMISLU

Ema Kugler nikdar ne želi govoriti o pomenu svojih filmov. Še več: zdi se, kot da tega pomena niti ne priznava, morda o njem niti ne razmišlja. Njeni filmi so enostavno preveč odprti, da bi jih kot avtorica s takimi izjavami zapirala v interpretativne monolite. V njenih delih z mitsko-simbolno-nezavednim časom in prostorom sicer nastopajo človeški liki, a prej se zdi, kot da se spusti na neko subatomsko raven, na raven sil in silnic, ki prečijo človeka – boj človeka z drugim človekom, boj človeka s samim sabo. Antagonizem dveh različnih sil, dvojega, je lahko v prevratu perspektive tudi zatrditev razlike znotraj enega, notranji antagonizem, razpoka, ki cepi enotno polje. Morda je to razpoka na Michelangelovem »Stvarjenju Adama«, iz katerega kot iz kakšnega kanjona na začetku **Odmevov časa** uide kamera, morda je to razpoka, v katero na koncu v nekem povsem alienskem svetu zdrsne Nataša Matjašec.

Filmi Eme Kugler trajajo. So popotovanje, kjer na koncu ne veš več, kje točno si sploh začel. Že prej omenjeno zatrjevanje razlike, ufilmanje razcepa predstavlja notranji dinamizem, tok ali silo življenja, ki se ne ustavlja, ki stalno napreduje in preskakuje med različnimi lokacijami in liki, kot da gre za eno samo lokacijo, za en sam lik. So skratka sublimna izkušnja, ogledalo za gledalca, kot bi rekla Ema Kugler, ki svoje filme – vsaj v fazi scenarija, v izbiri igralcev – dela popolnoma intuitivno, zato tudi ne more nikdar ponuditi odgovora na vprašanje: zakaj. Vprašanje »Zakaj to« se ji zdi podobno nesmiselno kot vprašanje »Zakaj dihaš?«. Smiseln odgovor na to ne obstaja; telo pač tako narekuje.

Kljub netransparentnosti, skrivnostnosti, sublimnosti svojih filmov – ki pa so vendar prej kot z občutkom kaosa prežeti z neko nevidno notranjo logiko, kot podgobje s svojimi neštetimi povezavami, ki jih na površju ne moremo videti – pa je pri govoru o njih zelo »materialistična« in realna. Skratka, na delu niso mistifikacije, ampak predvsem »tehnikalije«, ki so jo pripeljale do določenih učinkov: parafin, ki je dal marmornat lesk njenim skulpturam, procesi izposoje različne opreme, pogajanja z raznimi podjetji in organizacijami za brezplačno izvedbo oz. postavitev kakšne scene ali pa povsem samostojni in avanturistični podvigi, ki so poskrbeli za videz določenega prizora … Ema Kugler sublimnost in odprtost svojih filmov dopolnjuje ravno z govorom o trdih in realnih pogojih njihove produkcije.

RAZCEP, RAZLIKA, DIALEKTIČNI OBRAT

Kot je nastanek njenih filmov pogojen z uporom in naporom, ki vsakič znova izdolbe režo v realnost slovenskega – in evropskega, svetovnega! – filma, tako tudi same filme preveva neka prevladujoča dinamika: posameznik ali posameznica ter oblastnik ali vladar, ki se mu upre. Posameznik proti sistemu kot razlika tega sistema; sistem, ki ne more biti povsem enoten, povsem zaprt, povsem identičen s samim sabo, ampak ga negira neka razpoka, neka razlika, ki ustvarja motnjo v njegovem delovanju. In zdi se, da je ravno ta razlika tisto, kar v svojih filmih Ema Kugler skuša artikulirati, obenem pa prav ti filmi vsakič znova utelesijo razliko v nekem širšem kulturnem, družbenem prostoru.

Kaj lahko povemo o statusu te razlike? Kot rečeno: posameznik ali posameznica v filmih Eme Kugler z uporno gesto, zatrditvijo razlike v odnosu do sistema-oblastnika, razpira prostor svobode – pri čemer je ključna ravno uporaba nedovršnika, *razpira*, in ne *razpre*. Gre namreč za čisto procesnost, za dovršitev, ki se nikdar ne zgodi. Tu ni govora o svobodi, osvoboditvi ali doseganju nekega onkraj, neke transcendence, čeprav v nekaterih delih – morda najbolj očitno v **Phantomu** – uporablja glasbo katoliških avtorjev, kot sta Olivier Maessien in njegov »L'Ascension« ali Arvo Pärt in njegov »Credo« (Verujem!).

A kot rečeno, za filme Eme Kugler je značilen tok, neko dinamično zatrjevanje razlike, skoraj nekakšna dialektika. To tudi pomeni, da ne more zapasti v dogmatizem, saj liki v svojem osvo-

bajanju ne morejo doseči nikakršne fiksne točke, od koder bi lahko zatrdili – če bi o takih stvareh sploh govorili – »Svoboden sem!« ali »Onkraj sem!«. Ali to pomeni, da onkraj v njenih filmih ne obstaja? Ravno nasprotno: obstaja, le da je njegov status bistveno drugačen od statusa nekega prostora, ki bi ga lahko definirali, ki bi obstajal v svoji pozitivnosti. Ne gre za nasprotje imanence in transcendence kot dveh fiksnih točk, ampak za – kot Žižek pocitira Hegla – *transcendenco same imanence*. Moment transcendence v imanenci se zgodi v trenutku, ko ta zatrdi svojo razliko. Transcendenca obstaja v sami imanenci, kot proces prebijanja. Onstran obstaja, a ne kot neka višja realnost, ampak kot gibanje same negacije znotraj imanence, kot nezaključenost polja imanence. To je imanentna transcendenca (transcendenca, ki ni onkraj), njen program pa je ravno v tem, da materialno realnost dojema kot nepopolno, ne-vso. Da skratka realnost ni zaključena, ni dokončana, ni dopolnjena, in da je ravno zaradi tega stalno v gibanju lastnega negiranja, ki je lastno preseganje. Da je stalno v procesu raz-pokanja, da se ne more zaključiti in dopolniti, zaradi česar v njej vznika razlika.

To v končni fazi Žižek tudi označuje kot prehod od Kanta k Heglu: od Stvar-na-sebi, ki je za vedno onkraj in nedostopna (transcendentna noumenalna realnost), do dialektičnega obrata perspektive, po katerem dostop do Stvari določa ravno ta spodleteli poskus dostopanja, ki ostaja del imanence (v kontekstu Stvari kot stvari-same-na-sebi, zunaj našega pogleda, ki nam je kot-taka nedostopna, lahko parafraziramo tudi tisto že skoraj klišejsko vprašanje: če drevo v gozdu pade in ga nihče ne vidi, ali je drevo zares padlo? Na to vprašanje lahko odgovorimo z drugim vprašanjem: ali je to, kar je padlo, sploh bilo drevo? Oz. še dlje: ali je to, kar se je zgodilo, sploh bil »padec« česarkoli ali pač le gibanje materije, ki ima v naši percepciji obliko padca drevesa?).

Sam obstoj filmov Eme Kugler pomeni intervencijo v realnost, sprevračanje polja možnega in nemožnega, dolbenje prostora za njihov nastanek, upor proti strukturi, ki po inerciji njenih filmov ne dopušča.

Realno (podobno nedosegljivo kot Stvar) torej ni nekje zunaj, kot nedostopni transcendentni X, ki ga naše reprezentacije ne bodo nikdar dosegle, ampak obstaja ravno kot ovira oz. nezmožnost, zaradi katere so naše reprezentacije zgrešene. Realno torej ni Stvar-na-sebi, ampak je ovira, ki distorzira naš dostop do Stvari-na-sebi. Tudi Alenka Zupančič v svoji obravnavi Nietzschejeve filozofije poudarja, da Realno ne obstaja kot neko fiksno ali izgotovljeno mesto, ki bi ga lahko neposredno dosegli, ampak pridemo z njim v stik ravno v momentu zloma in razpoke v Simbolnem. Mesto Realnega torej ni za-sebe, neodvisno nekje onkraj, ampak vznika ravno v razpokah Simbolnega, v njegovih nekonsistentnostih, v mestih, ko Simbolno ni zmožno doseči polnega zaprtja, totalne samo-identitete, ampak prihaja od notranjih antagonizmov, razpok in razlik. Prav v tem smislu Realno glede te razlike in zloma v svojih filmih izredno precizno prikazuje Ema Kugler: vsakič ko vznikne lik posameznika, ki v kratkih in srednjemetražnih figurah predstavlja razcep v vladajočem redu ali v celovečernih filmih razcep znotraj samega vladarja.

To je še posebej lepo vidno v **Odmevih časa**: kot da iz vladarja Marka Mandića, ki poveljuje neskončnemu omizju poslušnih birokratov, a ki doživi trenutek dvoma oz. zloma, sili Nataša Matjašec. Pravzaprav so tu možnosti razumevanja neskončne oz. gre lahko vsaj za lika dveh vladarjev, vsakega v lastni marmornati palači, le da eden od njiju prebije meje izoliranega marmorja, ki se iz rdeče odpira v modro (in modra v filmih Eme Kugler po navadi signalizira, da prihaja do določenega upora, odprtja, razcepa, razlike, barva skratka postane v njenih filmih skoraj avtonomna sila, podobno kot je rdeča asociirana z vladarji). Lahko pa gre za razcep v figuri vladarja, ki ni ne Nataša Matjašec ne Marko Mandić, ampak sam razcep med tema dvema nasprotujočima silnicama, ki se borita za prevlado – podobno kot se v koreografiji plesa-spopada spoprimeta moški in ženska.

Ema Kugler tu z montažo dosega neverjetne učinke: kljuko na vratih zgrabi Nataša Matjašec, a skozi njih po montažnem rezu stopi Marko Mandić. Kaj smo pravkar videli? Dve vesolji, ki sta se stopili v eno? Eno vesolje, ki je prešlo v drugo? Eno vesolje, ki je doživelo razcep v dvoje? Ali pa drugi moment: Marko Mandić obrne glavo in v kontraplanu vidimo obraz Nataše Matjašec. Pa je to sploh kontraplan, ki naj pokaže tisto, kar Marko Mandić vidi – čeprav je to, kar vidi, nekje povsem na drugi strani vesolja, v neki povsem drugi marmornati palači? Ali pa je to asociativni spoj, po katerem iz Marka Mandića pogleda njegov razcep, njegova razlika v podobi Nataše Matjašec? Podobno med spolnim aktom v **Phantomu** hrbet moškega razpre kača, ki pogleda iz njegovega rdečega mesa.

Vsaka Enost je raz-počena, kot pravi Laclau. Vprašanje, ali je nezmožnost Enega, da bi dosegel trdno samo-identiteto, rezultat tega, da ga vedno cepijo neki heterogeni Drugi, ali pa je ravno nasprotno: to, da je Eno afektirano od Drugih, kaže na njegovo notranjo razpoko oz. zarezo. V tem smislu se kot primarno dejstvo kaže sama razpoka, ki jo vdor Drugega zgolj materializira (ne pa na novo ustvari). Kajti: če bi bil vdor Drugih primarno dejstvo, bi odstranitev teh Drugih, razcepov in ovir, omogočila Enemu, da doseže polno samo-identiteto.

Filmi Eme Kugler se nahajajo v tej primordialni razpoki, artikulirajo to razpoko, ta razcep, iz katerega se Eno vedno razdeli. Na to kažejo že sinopsisi, ki včasih omenjajo boj moškega in ženske: pri tem pa ne gre – kot lahko vidimo v njenih filmih – za moškega in žensko v smislu nekih polnih in samostojnih entitet, ki sta v stalnem nasprotju, a ki obenem ustvarjata tudi neko kozmično ravnovesje v smislu jina in janga. Nasprotno, če filme Eme Kugler razumemo v okviru te spolne razlike, potem ta razlika – kot piše Žižek – ni fiksiran nabor statičnih simbolnih opozicij, ampak ime slepe ulice, travme, ki se upira simbolizaciji. Ne gre torej za dvoje enakovrednih silnic, za polnokrvno Eno in Drugo, ampak za Eno in njegov razcep, njegovo notranjo razliko, njegov notranji antagonizem, ki se ga Ema Kugler z uporno gesto vsakič trudi artikulirati. Oz. kot Žižek povzame Hegla: eno je vedno v ekscesu do samega sebe, je samo svoja subverzija. Ta tenzija, ki je interna Enemu, ta dvojnost dela iz Enega Eno, a ga obenem tudi dislocira. In to je motor dialektičnega procesa.

MONTAŽA-EKSTAZA PROTI VLADARSKIM MONOLITOM

V tem smislu lahko razumemo tudi montažne postopke v filmih Eme Kugler. Kot rečeno, v celovečercih pride do obrata fokusa na figuro vladarja, s tem pa se začnejo tudi za njen celovečerni opus značilne monumentalne marmornate palače, v katerih bivajo vladarji. To je očitno predvsem v **Odmevih časa** in **Človeku s senco**: ti marmornati prostori delujejo abstraktno in dislocirano, ločeno od sveta, skratka kot prostor bogov/transcendence, ki nimajo stika s svetom, na katerega vplivajo s svojimi odločitvami. A montažni spoji Eme Kugler so popolnoma v nasprotju z logiko izoliranih in ločenih prostorov: čeprav vpeljujejo različne lokacije in različne like, ki delujejo komaj povezani drug z drugim, jih ravno z asociacijskimi montažnimi spoji združuje v enoten in dihajoč organizem: kot da potisk na eni strani vesolja povzroči premik na drugi strani.

Ema Kugler izolirane prostore vladarjev najeda prav s takimi montažnimi spoji, ki jih na neki nezavedni ravni povezujejo s prostorom tam zunaj. A vendar obstajajo tudi bolj eksplicitni momenti – ko zunanjost vdre v hermetično zaprte palače – ti pa se poleg montaže dogajajo predvsem z uporabo zvoka: ko Mandić v **Odmevih časa** birokratom pred sabo izdaja nekakšne abstraktne ukaze, doživi trenutek slabosti. Opoteče se v svojo stransko, zasebno sobo, ki jo začnejo zapolnjevati zvoki ječanja, grgranja, golčanja, davljenja, mučnega umiranja Blaža Šefa – Primož Bezjak, eden od sadističnih vojakov z začetka filma, mu je prerezal vrat. Mandićev abstraktno-izolirani marmornati prostor brez oken za trenutek ni več izoliran, ampak svet nasilno vdre vanj, tudi skozi podobe krvi, ki brbotajo iz odtoka umivalnika. V **Človeku s senco** vladar Mandić ob tem, ko se iz njegove živo rdeče marmornate palače razpre lina v zunanji svet, ne doživi več slabosti: zunanjega sveta sicer ne vidimo, le slišimo zvoke vojne, krikov, trpljenja, umiranja, ki v vladarju ne zbujajo nikakršnih dvomov ali pomislekov. Svet, ki z vso brutalno silo za hip vdre v njegov izolirani prostor, pretrese kvečjemu gledalca, njega ne.

Svet v filmih Eme Kugler torej upodablja silnico (po navadi vladarja), ki teži k enosti, uniformiranosti (kot simbolni red), v katerega pa stalno reže razpoka in ga cepi na dvoje, kot njegov notranji upor oz. kot notranji razcep samega sistema, kot njegovo transcendiranje v procesu samo-zanikanja. Po drugi strani pa ravno vladar z bivanjem v marmornati palači blokira to enost oz. enotnost sveta, ki živi in diha kot enoten organizem, saj je ločen od sveta. To eno(tno)st Ema Kugler vzpostavlja s čudežnimi asociacijsko-montažnimi spoji, ko na primer med sabo preplete dva kraja, s čimer stopi nepropustne marmornate zidove, jih odpre v ostali svet, pokaže njihovo povezanost. Zdi se, kot da se njeni eksplozivni montažni spoji – v smislu eksplozije podobe, ki jo proizvedejo – drug za drugim poklanjajo najznamenitejšemu rezu v filmski zgodovini, ko v Kubrickovi **Odiseji** (2001: A Space Odyssey, 1968) – za Emo Kugler ultimativnem filmu – v zraku vrteča se kost, ki je ravno postala orodje pračloveka v postajanju, naenkrat postane vesoljska postaja, ki tisoče let v prihodnosti rotira na Straussov valček. Takih montažnih spojev, ki med sabo po asociaciji povezujejo neke na videz povsem različne prostore, je v filmih Eme Kugler malo morje: eden močnejših – kot da niso praktično vsi »eden močnejših«! – zagotovo v **Phantomu**: speča ženska, ena izmed mnogih, je ujeta v akvarij-komoro. Ko se okrog njenega akvarija plazi kača, se ji iz ust izvije nekakšna rdeča spužva, ki vznika proti površini in se z montažnim rezom spremeni v divje čofotanje golega človeka, ki deluje, kot da je bil prvič vržen v morje, kot bi se pravkar rodil.

Skratka, asociativno spajanje prostorov, ki zaradi tega začnejo delovati kot en prostor, kot en organizem: a tu je treba reči, da ne gre zgolj za golo montažo, torej spajanje oz. jukstapozicijo različnih prostorov, ampak da je prostor velikokrat nadalje-

vanje nekega gibanja iz prvega prostora in da je ravno to tisto ključno, kar omogoča dojemanje vseh teh prostorov kot enega. Ko recimo Matija Vastl v **Človeku s senco** z roko seže v luknjo, ki jo je kopal sredi puščave, temu sledi rez na roko, ki sega po bisagi, in šele po nekaj trenutkih se zavemo, da to ni več roka Matije Vastla, ampak popotnika na goro Loupa Abramovicija: giba postaneta zvezna, sta dva giba dveh različnih oseb na dveh različnih krajih, a zaradi spoja delujeta kot giba ene osebe, ene entitete, enega prostora. Na podoben način Ema Kugler povezuje tudi čase, ko v **Za konec časa** spoji Igorja Samoborja kot Pilata in kot birokrata tehnoprihodnosti, ki se nahaja najvišje v hierarhiji nadzora – kot da ne bi vmes pretekla tisočletja, ampak kot da živita istočasno, kot da ju loči le en zvezen gib, spojen z montažnim rezom.

SVETLOBNA HITROST IN POPOLNA UPOČASNITEV

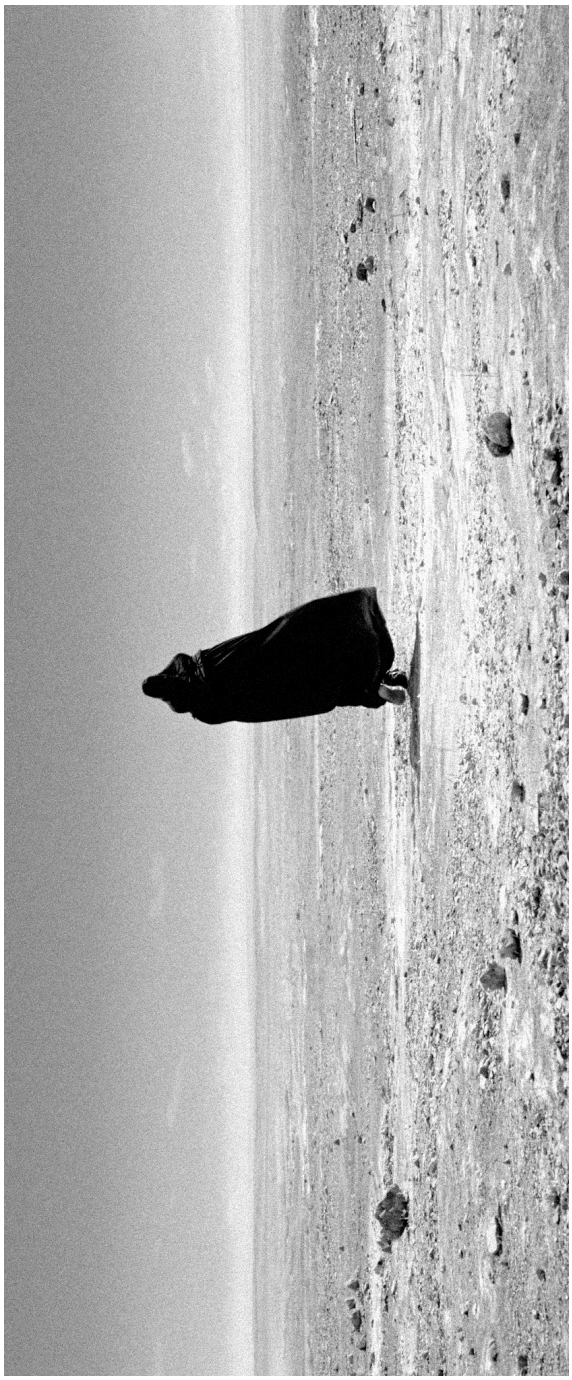
Pri tem pa si lahko zastavimo neko povsem naivno vprašanje: kaj nam taki nenadni prehodi med tisočletji povejo o načinu obstoja svetov Eme Kugler? Pri tem se kažeta dva odgovora: čeprav na prvi pogled ni videti tako, se njeni svetovi morda razvijajo na izredno visokih hitrostih. Pri tem jih lahko vzporejamo z nekaterimi slikami Francisa Bacona, za katerega so bile značilne figure z zabrisanimi obrazi in pa abstraktna, monokromatska ozadja. Če si recimo predstavljamo, da fotografiramo objekt, ki se giblje izredno hitro, bomo lahko z določenimi nastavitvami ta hitro premikajoči se objekt ujeli v trenutku: a prav zaradi hitrega gibanja se lahko zgodi, da njegove linije ne bodo povsem ostre, da bodo na določenih delih zamazane. Nasprotno bo ozadje povsem zabrisano, nerazvidno v svojih posameznostih in podrobnostih, skratka abstraktno. Objekta torej ne bomo uspeli povsem fiksirati, bomo pa v trenutek ujeli ravno njegov med-dvema, njegovo procesnost, prehajanje, postajanje, postajanje razlika-s-samim-sabo. Svet Baconovih slik tako morda operira pri izredno visokih hitrostih, pri katerih se na delih figure linija raztopi, obraz ni več jasno očrtan in zamejen, ampak se kot da kubistično stopi v prehajanjih iz enega stanja v drugo, kjer ni zabeleženo ne prvo ne drugo stanje, ampak ravno prehod v svoji zabrisanosti.

Drugi odgovor na vprašanje z začetka prejšnjega odstavka pa bi bil, da se filmi ne nahajajo v »realističnem« svetu, kot ga poznamo iz vsakdanjosti, ampak v nekakšnem svetu proto-realnosti, subatomske fizike, osnovnih delcev, ki se obnašajo kot lynchevski elektroni: v svojem nemirnem in ultrahitrem gibanju se nahajajo na dveh mestih hkrati (in prav ta občutek biti na več mestih hkrati Ema Kugler vzpostavlja z načinom svoje montaže, ko se zdi, da je en lik – čeprav v telesih različnih igralcev – prisoten v različnih prostorih). Oz. če ta dva odgovora združimo: morda gre pri svetu Eme Kugler za to, da so bile hitrosti prignane do takih razsežnosti, da so enostavno prebile horizont realnosti, kot smo jo zmožni zaznavati z našimi čuti, in smo se dejansko znašli »na drugi strani«, v nekem svetu sil, ki so nečloveške, čeprav imajo v njenih filmih še vedno človeške obraze in telesa, da smo se znašli v nekakšnem anorganskem kontinuumu, kjer človek kot živo bitje neopazno prehaja v neživo – ali bolje rečeno: nemrtvo – materijo, iz katere je sestavljen, ki potuje skozi njega.

Kajti: okolja v njenih filmih delujejo popolnoma abstraktna, prevladuje tudi uporaba osnovnih barv, med sabo se bijejo modra, zelena in rdeča, marmornate palače, vesolja in puščave kot ozadje dogajanj služijo kot nekakšni abstraktni prostori, kjer je prišlo do tolikšne hitrosti, da ljudje enostavno niso več ljudje iz »vsakdanje izkušnje«, ampak ljudje-sile. Skratka, kot da njeni filmi upodabljajo prehajanje iz newtonske v kvantno fiziko (in morda bi lahko rekli, da socialna drama in realizem pripadata newtonski fiziki, medtem ko se filmski zamahi Eme Kugler odpirajo logiki kvantnega sveta).

Če okolja v njenih filmih razumemo kot abstraktna zaradi hitrosti, ki je bila dosežena, potem moramo znotraj te hitrosti razumeti tudi like oz. sile v teh prostorih. A ko je dosežena taka visoka hitrost, se nekako razpustijo tudi meje med ljudmi-liki, med prostori, med časi – to je morda svetlobna hitrost, s katero se čas ustavi. In ko se ustavi, je morda tudi prisoten ves naenkrat in se je po njem mogoče premikati kot po prostoru.

Pri tem se lahko vrnemo k opazki o razcepu Enega in o tem, kako recimo v **Odmevih časa** iz Marka Mandića raste Nataša Matjašec, kako sta to dve sili, ki se ukinjata med sabo, ne da bi se zares ukinili, ki ne moreta obstajati skupaj. Pri tem pride do paradoksnega učinka: Ema Kugler si za svoje kadre vzame čas, zdi se, da se jim nikamor ne mudi – v skoraj svetlobni hitrosti se čas, kot rečeno, skoraj ustavi. In naenkrat začne potekati izredno počasi: in ker poteka tako zelo počasi, ker ga skoraj ni več – kot pravijo tudi naslovi nekaterih njenih filmov, ki se poslavljajo od časa: **Za konec časa**, **Odmevi časa** –, lahko vidimo neke zorne kote in mutacije, ki jih v »realnem času«, ko se nam realnost kaže cela in zaključena, ne moremo. V takšnem »realnem času« času torej tudi ne moremo videti razlike oz. razpoke v realnosti, njene nedokončanosti, saj se ta nahaja na subatomskih ravneh. Prav zaradi skoraj svetlobne hitrosti stvari v njenih filmih potekajo kot v počasnem posnetku: in v tem »počasnem posnetku« postane viden razcep, postane vidna razlika, postane vidna baconovska zabrisanost glave v postajanju/mutiranju, ki se v filmih Eme Kugler kaže kot prehajanje iz enega lika v



drugega: zaradi tega lahko vidimo, da vrata odpre Nataša Matjašec, skozi njih pa stopi Marko Mandić, šele zaradi tega lahko v obratu glave Marka Mandića zaznamo tudi obrat glave Nataše Matjašec kot še enega obraza tega istega obraza, kot tisto, kar predstavlja razpoko v nekem obrazu/liku, kar ga dela ne-celega, kar ustvarja v njem razliko. Zaradi tega trenutek dvoma, trenutek razpoke v filmih Eme Kugler dobi svojo podobo, svoj obraz.

Čas se v absolutni hitrosti pomika po milisekundah (tako je tudi raztegnjen že na začetku filma **Človek s senco**, ko Jure Henigman v črnem ogrinjalu prihaja proti nam iz daljave in prečka vse možne plane): Ema Kugler se premika po teh milisekundah, v katerih lahko opazi, kar je s prostim očesom nevidno. Zadeva na neki način deluje kot še bolj upočasnjen *bullet-time* v **Matrici** (The Matrix, 1999, Lana in Lili Wachowski). In to je paradoks: ko je dosežena absolutna hitrost, se čas ustavi, minimalne geste ali premiki trajajo stoletja ali vsaj tako dolgo, da jih opazimo.

To si lahko morda ponazorimo s primerom iz vsakodnevnega življenja: recimo, da smo v skupini ljudi, pogovor poteka na »realen« način, vsi se predstavljajo kot bolj ali manj zaključene in dovršene identitete, ko obraz nekoga za stotinko sekunde prešine neki izraz, ko mu del telesa trzne – kot bi iz človeka skočilo nekaj tujega –, a že naslednji trenutek stvari potekajo naprej, kot da se ne bi nič zgodilo. V tem smislu Žižek govori o Realnem oz. o parcialnem objektu, ki ni del telesa, ampak organ, ki je tisti, ki se upira vključitvi v celoto telesa, simbolizaciji. Grimasa, ki prešine obraz, trzljaj, ki se izvije iz telesa, vse to v milisekundi – zdi se, kot da je bil le privid, saj je človek takoj spet »normalen«, takoj spet vključen v »normalni tok dogodkov«. A kot da je za tisti hip iz njega skočilo nekaj pošastnega, nekaj tujega, nekaj – kot parcialni objekt – nemrtvega, kar vztraja onkraj življenja in smrti. Kot tisto drugo v človeku, ki se upira zvesti na neko zunanjo podobo, napravljeno za delovanje v neki simbolni mreži. Žižek recimo omenja mačko iz ***Alice v čudežni deželi***, s čimer opisuje gon smrti: mačka izgine, ostane le nasmešek, tisto, kar je v njej večje od nje same, nekaj, kar se ne pusti uničiti.

Ema Kugler svoje filme tako upočasni, da si lahko dobro ogledamo to hitro minljivo milisekundo, v kateri iz človeka pogleda nekaj tujega – kot prej omenjena kača, ki razpre hrbet moškega v **Phantomu**. To tuje je obenem tudi tisto, kar zaznamuje razpoko in razcep v simbolni mreži, tisto, kar se ne pusti simbolizirati, ki vztraja kljub simbolizaciji, gesta upora, razcep in nekonsistenca simbolnega, moment njegovega zloma. Ema Kugler takim trenutkom daje privilegirano mesto: gon smrti je nemrtev in prav v tem tudi vidi figuro presežnega, transcendence, tistega, kar deluje kot negacija simbolnega, kot razpoka v

Enem, tisti dinamizem, ki z dialektičnim gibanjem, z negiranjem Enega, z njegovim razcepom in razliko zažene neskončno gibanje, ki pomeni transcendenco v imanenci.

Kot Romana Šalehar v slovenski oz. Lydia Lunch v angleški verziji filma **Za konec časa** kot pripovedovalki v *offu* skoraj manifestativno zatrdita: v človeku je nekdo drugi, ki se zbudi ob stiku s tem drugim v drugem človeku, in glede tega je težko karkoli narediti. Filmi Eme Kugler so posvečeni temu drugemu, temu razcepu/razliki, temu parcialnemu objektu, ki vztraja onkraj življenja in smrti, onkraj identitete in simbolizacije. Lahko je lociran v času, ki je obenem pospešen do neverjetnih hitrosti in ravno zaradi tega skoraj ustavljen: v njem postane bolj očitno tisto, kar je večno, kot recimo Duša, ki po smrti svojega materialnega nosilca Igorja Samoborja blodi po svetu v **Za konec časa**, ali Popotnik, ki obstaja onkraj življenja in smrti vladarja-posameznika Marka Mandića v **Človeku s senco**. Ema Kugler torej v svojih filmih daje telo tem razlikam-kot-večnemu in s tem artikulira razpoko/razliko kot tisto neskončno, presežno, tisto, kar vztraja onkraj življenja in smrti (kot Zupančič, Nietzsche, Lacan itd. poskušajo dati ime temu prehodu, ki iz stanja med-dvema naredijo samostojno obstoječo figuro). Čeprav omenjena filma ne delujeta tako uporniška kot **Odmevi časa** in **Phantom**, pa vseeno zatrdita neskončnost in nesmrtnost duše ali pred-rojstvenega, zatrdita skratka neko večnost, ki se naseli v človeku in iz njega včasih pogleda ne kot bog, ampak kot njegova notranja razlika.

Pri tem Ema Kugler nekaj pove tudi o statusu vladarjev, mogočnikov: to so tisti, ki doživljajo takšno notranjo razpoko – ki ni manko, ampak pogoj transcendiranja! –, a se ji »ne vdajo«, kot recimo dostojanstvenik v **Phantomu**, ujet v nekakšni religiozni ječi, odet v gosto nabrano temnordečo obleko, kot bi bil oblečen v buhteče meso. Za hip – ki v filmih Eme Kugler seveda dobi svoj neskončni prostor – se mu v nekem še bolj abstraktnem prostoru prikaže figura človeka (ali pa se prikaže le nam gledalcem, dostojanstvenik pa jo samo sluti, kot hipen zbodljaj nekje v telesu): Marko Mandić, tokrat ne v vlogi vladarja, ampak v vlogi tega večnega-upornega, tega vztrajanja, te razlike, se nahaja v abstraktnem prostoru neznane višine, na marmornatem bloku v hlastnih zamahih telesa poskuša vstati, a vedno znova pade. Njegov padec je vsakič težak, saj ga vidimo iz spodnjega rakurza, kako prileti nazaj na marmornat podstavek; poti se, muči, kot da mu vse telo stresajo krči nedovršene geste, vsakič znova v obupanih poskusih vstajanja se zruši, z obrazom spet pade na marmor. Kot da smo priča nekim poskusom izboriti si prostor – morda poskuša skočiti iz mogočneža, kot Nataša Matjašec skoči iz Marka Mandića v **Odmevih časa**.

Je Marko Mandić v **Phantomu** tista razpoka, ki se razpira v dostojanstveniku? Sedečemu v religiozni ječi se mu dogaja kratek stik s tisto malo večnosti, kot je premore: ne večnosti kot zatrjene transcendence, fiksnega statusa onkraj, religiozne dogme, izgotovljenega aksioma, ampak večnosti kot razlike in razpoke v njegovem dotedanjem bivanju – tistega, zaradi česar ne more biti Eno, zaradi česar se ne more trdno in izgotovljeno umestiti v neki simbolni prostor, v neko simbolno identiteto, ampak tisto, ki stalno odpira razpoko, zatrjuje razliko, žene dialektični proces in življenjski dinamizem, kot reka stalne spremembe, stalnega v-procesu, ki v stalnem zanikanju trenutnega, stalnem prevračanju rojeva presežno. Zdi se, da je prav ta razpoka tisto gonilo življenja, kot moment transcendence v materialni realnosti, kot moment njene odprtosti, nedokončanosti, potencialnosti – pa čeprav samo za hip, ko se za trenutek v večnosti razpre razpoka – tisto, kar poskuša v svojih filmih na različne načine artikulirati Ema Kugler.

FILMOGRAFIJA

KRATKO- IN SREDNJEMETRAŽNI IGRANI FILMI

Hidra (1993)[1]
Obiskovalec (1995)[1]
Tajga (1996)[1]
Postaja 25 (1997)[1]
Menhir (1999)[1]
Homo Erectus (2000)[1]

CELOVEČERNI IGRANI FILMI

Phantom (2003)[1]
Le Grand Macabre (2005)
Za konec časa (2009)[1]
Odmevi časa (2013)
Človek s senco (2019)

DOKUMENTARNI FILMI

Orion (2012)
Fani Okič: Polepšali ste mi dan (2013)[2]
Od Kapelce do KUD-a (2014)

1 film je dostopen v spletnem arhivu DIVA (e-arhiv.org/diva)
2 film je dostopen v arhivu MMC RTV Slovenija (4d.rtvslo.si/arhiv)

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LIX, maj | junij 2022
ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajateljica Slovenska kinoteka
zanjo Ženja Leiler Kos
sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm
urednica teme *Seksualno življenje filma* Ivana Novak
uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smiljanić, Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi
| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |
svet revije Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik, Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec
lektura Mojca Hudolin
oblikovanje in prelom Ajda Schmidt
uporabljene črkovne vrste Miller Text (*Carter & Cone*), Aperçu (*Colophon)*, WT Kormelink (*Wise type)*, Sharp Grotesk (*Sharp Type*), Belle de Mai (*Type Department*)
natisnjeno na papirju Goričane Sora Press Cream 110 g/m^2, Fedrigoni Arena Ivory Smooth 250 g/m^2
tisk Itagraf, Ljubljana
naklada 500 izvodov

naslov uredništva
Ekran, revija za film in televizijo
Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510
e-pošta info@ekran.si
spletna stran kinoteka.si/revija-ekran
cena pozamezne številke 6 €
letna naročnina (6 številk) 30 € + poštnina
| *naročnina velja do pisnega preklica* |
transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302

naslovnica fotografija iz filma **DNEVNIK ZA MOJE LJUBEZNI** | 1987