

UVODNIK	Ana Šturm Sergej Paradžanov, Ted Lasso in lekcije poletja	02
IN MEMORIAM	Maša Peče Roger Corman	05
RAZGLEDNICA	Aljoša Toplak Utišani Shakespeare: cenzura na Tajskem	08
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Plakat za film <i>Veselica</i>	11
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Slava prepisnim <i>Zgodbam</i>	13
INTERVJU	Žiga Brdnik Total Refusal Peter Žargi Nina Hartstone Ksenija Zubković Zlatko Burić	16 24 28
ODMEV: 20. KINO OTOK – ISOLA CINEMA	Tinkara Uršič Fratina Ne besede, ampak dejanja! Vanja Gajić Fikcionalizirana realnost, realistična fikcija Neža Kokol Rekonstruiranje izgubljenih zgodb Aleksandra Gačić O restituciji afriške kulturne dediščine	33 35 37 40
DVOJNI POGLED	Maša Peče & Nejc Pohar O norih moških in besnih ženskah	42
TEMA: PARALAKSA NEVIDNIH – POTENCIALNOST AFROFUTURIZMA IN AFROPESIMIZMA	Anja Banko & Nina Cvar Uredniška opomba Marina Gržinić Afropesimizem in afrofuturizem Peter Žargi Podobe jutrišnjega dne Oskar Ban Breje Koltan in snov tehnologije Petra Meterc Izgubljeno na zaslonih Primož Krašovec Težave z denarjem Nina Cvar Vaporizacija afrofuturizma in afropesimizma v uporni podobi Jordana Peela	49 50 58 63 66 70 73
ESEJ	Veronika Šoster Sprožilci vseh vrst Darko Štrajn Duhovi preteklosti v Putinovi dobi	77 81
KRITIKA	Iva Katušin <i>Izzivalci</i> Maruša Kuret <i>Kako seksati</i> Bojana Bregar <i>Kri moje ljubezni</i> Matjaž Zorec <i>Naključni morilec</i> Muanis Sinanović <i>Pankrt</i>	86 87 88 90 91
FESTIVALI	Sanja Struna <i>26. Festival daljnovzhodnega filma</i> Ana Šturm <i>21. Filmski festival Crossing Europe</i> Lina Horvat <i>20. Grossmann – festival fantastičnega filma in vina</i> Maša Peče <i>38. festival Il Cinema Ritrovato</i> Igor Kernel <i>14. Filmski festival Fantastic Zagreb</i>	93 95 97 99 102
TV-SERIJE	Alen Golež <i>Prekletstvo</i>	104
TOVARNA SANJ	Vitja Dominkuš Dreu Ko snov postanejo sanje	106
IZ ARHIVA	Majda Širca <i>VOS</i> Andrej Gustinčič Upor Fanny Hawthorn	110 121
USTAVLJENE PODOBE	Pia Nikolič Meje niso le na zemljevidu	124
DO ZADNJE BESEDE	Anja Banko, Vitja Dominkuš Dreu & Ana Šturm Nočni vlak za film Alen Golež Ponorela komika v uporu proti smislu in pomenu Iva Katušin S humorjem skozi eksistencialno krizo Tajda Liplin Šerbetar Naključje kot upor proti osmislitvi nasilja Neža Kokol Odmevi krikov ranjene Anglije Vanja Gajić Soočanje z zgodovino kot skrbstveno delo	127 128 129 131 132 133
INTERVAL	Lukas Brasiskis Meglena preteklost, vetrovna sedanjost	135
KRATKI	Oskar Ban Breje Podoba kot metafora in snov	142
MEDKRITIKA	Darko Sinko O kuhanju filmov	147
BLIŽNJI PLAN	Anja Banko Kira Muratova: Neizprosna ostrina filmske podobe	151
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Darko Herič Ko zgodovina oživi	158

Ana Šturm

Sergej Paradžanov, Ted Lasso in lekcije poletja

»I have done nothing all summer but wait for myself to be myself again«. V čustveno otopelem skrolanju po oglasni deski Facebooka človek le še redko naleti na kaj navdihujočega. Zato me je stavek, ki ga je nekoč, v pismu kolegu iz slikarskih krogov, zapisala Georgia O'Keeffe in se je nekega pregretega avgustovskega popoldneva ob njeni sliki pojavil na mojem zidu, nepričakovano presunil. Ko sem ga prebrala, je po živčnem sistemu mojega telesa zaokrožil blag, a poživljajoč električni tok. Bilo je, kot da bi me njene besede na neki način osvobodile. Ampak česa? Tesnobe, najverjetneje. Pa tudi dvoma.

Maja sem, poleg nenehne bitke s časom in žongliranja med (pre)več prekarnimi »službami« in projekti, zagovarjala doktorsko dispozicijo, se preselila, si zlomila prst na nogi ter posledično izgorela. Bila sem zdelana in nemotivirana. Nič me ni zanimalo, nič ni imelo smisla. Težko sem se osredotočala, moje misli so bile zbegane in meglene. Počutila sem se kot prazna lupina piškavega oreha. Do konca junija sem eksistirala na avtopilotu. Ko se je v času kolektivnega dopusta v pisarno prikradlo počitniško zatišje in je bilo mogoče *e-maile*, ki jih je neutrudni poštar internet dnevno prinašal v moj nabiralnik, prešteti na prste ene roke, pa sem lahko le še otrpnila.

Potopila sem se v globoki nič in čakala, da se v praznini paralizirajočega veselja izčrpanosti spet naseli obet dolgčasa. Da se iz depresivne teme v trebuhu črne luknje osvobodijo vonji in barve, texture in oblike, besede in ideje, čustva in vsaj nekakšen smisel vsega skupaj. Veliko sem spala, počivala, čakala in končno pogledala serijo Ted Lasso (2020–), ki mi jo je ob kratkem obisku znova priporočila prijateljica, saj je očitno s svojim šestim čutom zaznala, kaj potrebujem. *Celo poletje nisem počela nič drugega, kot čakala, da bom spet to, kar sem.* O'Keeffe je karseda poetično in precizno ubesedila apatično stanje, v katerem sem, v družbi svojih uvelih sobnih rastlin, na kavču vegetirala dober mesec, sredi od vročine opitega peklenskega poletja.

Skozi zadušljivo sparino se je najprej prebil vonj zrelega paradižnika in bazilike z domačega vrta, nato sem opazila globoko rumeno Van Goghovih ljubih sončničnih cvetov. Med prste desne roke se je ujel lepljivi mleček narabutanih fig. Počasi se je vračalo veselje ob večernem skoku v bazen ter neslišnem drsenju skozi element vode – vdih, izdih, vdih, izdih – in mokrih laseh z vonjem po kloru. Nekje daleč

stran so, tako sem slišala, potekale olimpijske igre. Previdno sem pomislila, da si morda želim napisati scenarij za film. *Believe*, mi je v uho prigovarjal Ted Lasso. Medtem ko so v nabiralnik kapljali teksti za *Ekran*, sem celo večnost iskala prave besede za poročilo s festivala *Crossing Europe*. Jutranja kava je končno spet zadišala prav, in medtem ko sem jo oni dan spet z užitkom pila, sem že navsezgodaj zjutraj odkrila toplo vodo v dejstvu, da na tisto, kar nam najpogosteje osmisli življenje, po navadi naletimo povsem nepričakovano.

In tako je tudi bilo. V torek, 13. avgusta, smo na Letnem kinu Slovenske kinoteke odprli letošnjo, zdaj že sedmo edicijo Poletja na platnu in med platnicami. Ob osmih, ko se je začel spuščati mrak, je bila trava še mokra od nevihte, ki se je uro poprej zataknila nad centrom Ljubljane. Kljub temu je pisana družčina do zadnjega kotička zapolnila med muzeji skrito zaplato zelenice in se prepustila analognim podobam klasike **Sajat-Nova: Barva Granata** (Sayat Nova, 1969, Sergej Paradžanov). Barve, vzorci in ritmi ter bogate metafore, značilne za filmsko poetiko Paradžanova, so se s platna prelivali v gledalce in naprej v toplo noč. Režiserjeve žive slike (*tableaux vivants*) so ustvarile pozorno navzočnost in nas povezale v kolektiv. Zgodila se je magija, ki jo lahko ustvari samo skupnostna izkušnja ogleda filma na velikem platnu. Zdelo se je, kot da je edini pravi način ogleda tega filma prav ta tukaj in zdaj. Čista transcendenca pod zvezdnim nebom, s pločevinko poceni piva v roki, brezplačno dostopna vsem. In če to ni tisto, za kar delam to, kar delam, potem ni nič. Ta skorajda utopični dogodek pa me je spomnil tudi, da pri vsem skupaj ne gre zgolj za rutinsko delo, ampak tudi za tisto, kar harmonizira disonance mojega bivanja.

Kolektiv Total Refusal v intervjuju v tokratni številki med drugim reče, da je njihov naslednji umetniški korak – oziroma cilj – ustvarjanje utopij skozi množične medije. Natanko to počne **Ted Lasso**. Gre za serijo, ki zna v zabavnem in razumljivem jeziku nagovoriti množice, in serijo, ki verjame v možnost alternativne skupnosti in kolektivne utopije. Je protistrup vzvišenemu, pretencioznemu in ciničnemu pogledu na svet ter mentaliteti, ki ne verjame, da je mogoče delati in razmišljati drugače. Da je lahko bolje. In da prijaznost in podkupovanje s piškoti delujeta. Ali z besedami guruja samega: »Narediti pravo stvar nikoli ni napačna stvar.«

Celo poletje nisem počela nič drugega, kot čakala, da bom spet to, kar sem. Misel Georgie O'Keeffe je name delovala tudi kot odveza za krivdo, ki sem jo čutila zaradi prokrastinacije. »Nič ni težjega, kot početi nič,« v knjigi *How To Do Nothing (Kako ne delati ničesar)* piše Jenny Odell, še posebej danes, v času čaščenja produktivnosti in načrtovanja ter usklajevanja vsake minute življenja, ki na drugi strani ves čas odteka v vrtoglave dobičke t. i. ekonomije pozornosti. Težko je izstopiti iz narative kulta dela in učinkovitosti ter se upreti ideji optimiziranega življenja. Si vzeti čas, ki si ga dolgujemo, da odpremo prostor za dobre stvari in vzpostavimo nove registre razmišljanja. Prst je zaceljen, nov noht po polžje prerašča poškodovanega, znotraj prazne lupine piškavega oreha pa – *življenje vedno najde svojo pot* – klije nekaj novega. Učim se biti okej s tem, da nisem okej, in se počasi spet začeljam počutiti kot jaz. Jaz, ampak nekoliko drugačna. Manj popolnosti, več svobode, bi dejal Jonas Mekas.

IN MEMORIAM



ROGER CORMAN | FOTO THE HOLLYWOOD ARCHIVE



KRVAVA MAMA | 1970

Maša Peče

Orson Welles

Z filma

Roger Corman

(1926–2024)

»Moja kariera je hollywoodska anomalija. Rekli so mi vse od 'kralja B filma' do 'papeža pop filma' – režiral sem več kot 50 nizkopračunskih neodvisnih filmov in še kakšnih 250 produciral in/ali distribuiral. Čeprav v Hollywoodu velja tradicija, da od filma ne glede na njegov blagajniški uspeh ne moreš pričakovati dobička, ga je meni 280 od teh 300 filmov vseeno prineslo. Moji filmi so bili kljub nizkim proračunom prikazani na prestižnih festivalih in kot najmlajši režiser sem doživel retrospektive v Francoski kinoteki v Parizu, v londonskem National Film Theatre¹ in v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku.«²

Pravljичne zgodbe o uspehu kajpak niso hollywoodska anomalija, prav nasprotno, toda koliko njegovih princev in pepelk lahko svojo avtobiografijo zares začne s tako bombastičnim odstavkom kot Roger Corman, samooklicani »Orson Welles Z filma« in »boter novega Hollywooda«? Najbrž redki. Toda ko se je kultni eksploatacijski producent in režiser 9. maja letos v zavidljivi starosti 98 let poslovil od sveta, so ga osrednji mediji doma in po svetu opevali najprej in predvsem kot mentorja Coppole in Scorseseja, Nicholsona in De Nira. Zato se moram vprašati: Koliko bralcev teh osrednjih medijev, koliko obče javnosti in širše filmske publike je pravzaprav že slišalo za Rogerja Corman? Koliko jih je gledalo filme, ki jih je režiral? Pa tiste, ki jih je produciral? Ali vsaj tiste, pri katerih je kot producent režijo poveril rosno mladim Coppoli, Scorseseju, Bogdanovichu, Hellmanu, Demmeju, Danteju ipd.? Ali tiste, za katere je scenarije napisal še neznani igralec Jack Nicholson? Morda se motim (in to bi bilo sijajno), a mislim, da je odgovor prav tako: redki.

Sprašujem se o splošni, širši publiki, da ne bo pomote. Med bolj fanatičnimi ljubitelji filma, še zlasti pa žanrskega, eksploatacijskega, *trashy*, »B do Ž« filma, je cormanovski film – »a Corman movie« – uveljavljena kategorija, tako rekoč institucija. In to ne velja le za tistih več kot 50 filmov, ki jih je od leta 1954 režiral, temveč tudi za levji delež več kot 300 filmov, ki jih je do svojega zadnjega dne produciral³ – sprva kot hišni producent neodvisne produkcije American International Pictures B-filmskega mogula Samuela Z. Arkoffa, nato za lastno produkcijo New World Pictures, ki jo je leta 1970 ustanovil z bratom Genom.

Za etabrirano filmsko srenjo je Cormanov največji prispevek k filmu njegova žilica za detekcijo in kultivacijo drugih nadobudnih filmskih talentov. To, da je številnim slovitim hollywoodskim režiserjem in igralcem odprl vrata na set, jim omogočil,

¹ Od leta 2007 Britanski filmski inštitut (BFI).

² Corman, Roger in Jerome, Jim. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Da Capo Press, 1998 (prva izdaja 1990).

³ Ta hip je v predprodukciji *reboot* Cormanove kulturne **Male prodajale groze** (The Little Shop of Horrors, 1960), naslovljen **Little Shop Of Halloween Horrors**, ki ga bo režiral še en žanrski veteran, velikan in nekoč Cormanov učenec, Joe Dante.

nekatero celo spodbudil k prvim režijskim in igralskim vlogam.⁴ Ti velikani novega in kasnejšega Hollywooda mu dolgujejo svoje blesteče poznejše kariere in tako mu tudi širša filmska publika (četudi tega ne ve) dolguje njihove neštete novodobne filmske klasike. **Botre** (The Godfather, II, III, 1972/1974/1990, Francis Ford Coppola), **Taksista** (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese), **Zadnjo kinopredstavo** (The Last Picture Show, 1971, Peter Bogdanovich), **Peklenski asfalt** (Two-Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman), **Ko jagenjčki obmolknejo** (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme), **Gremlini** (Gremlins, 1984, Joe Dante) itd. itd. Toda mi, ljubitelji kulturnega filma, mu dolgujemo dvojno (in se tega tudi zavedamo): poleg vseh teh novodobnih filmskih klasik tudi skrivne in zamolčane, a skrajno zabavne in nespodobne začetke teh velikanov novega Hollywooda. To, da nihče od njegovih še tako sijajnih protežirancev ni uspel ubežati cormanovskemu pečatu.

Naj ilustriram na primeru. Leta 1963 je 24-letni Francis Ford Coppola delal kot tonski tehnik pri Cormanovem filmu **Mladi dirkači** (Young Racers). Ker je ob koncu snemanja na Irskem ostalo nekaj denarja (Corman je bil tudi pri filmih, ki jih je sam režiral, strahoten stiskač), je prepričal mladega Coppola, naj čez noč napiše osnutek scenarija za nizkopračunsko grozljivko in jo tam, na licu mesta, tudi sam režira. Tako ni le sprožil kariere režiserja, brez katerega bi ne bilo **Apokalipse zdaj** (Apocalypse Now, 1979), pač pa je zaslužen tudi za to, da je režijski prvenec Francisa Forda Coppole sijajna, malo znana, a ultrakulturna črno-bela shriljivka **Demenca 13** (Dementia 13, 1963). Da je režijski prvenec Petra Bogdanoviča eksploatacijski šoker in mračna inkarnacija ameriške morilske sle **Tarče** (Targets, 1968). Da je režijski prvenec Jonathana Demmeja na videz povzdignjena različica podžanra filmov o ženskah v zaporih (*»women in prison«* ali, po domače, *»chicks in chains«* filma) **Vklenjena vročica** (Caged Heat, 1974). Da je mladi Martin Scorsese pilil svoje kasnejše gangsterje na ženskem liku in resnični osebi **Vagonarske Berte** (Boxcar Bertha, 1972). Da v **Krvavi mami** (Bloody Mama, 1970) oskarjevka Shelley Winters kot s seksom obsedena matriarhinja zločinskega klana vihti brzostrelko, medtem ko enega njenih štirih sinov igra neki neznani Robert De Niro. Da je Jack Nicholson na filmu prvič nastopil v Cormanovi najstniški eksploatacijski drami **Cmeravi morilec** (The Cry Baby Killer, 1958), nato pa še v osmih Cormanovih filmih in v obeh revizionističnih vesternih Monteja Hellmana, **Jezdeci v orkanu** (Ride in the Whirlwind, 1966) in **Streljanje** (The Shooting, 1966). Nicholson je nato napisal scenarij za psihedelični **Trip** (The Trip, 1967), drugega od treh protestniških, kontrakulturnih filmov v Cormanovi režiji, v katerem sta zaigrala Peter Fonda in Dennis Hopper. Fonda je bil že pred tem odpad-

niški bajker v Cormanovih **Divjih angelih** (The Wild Angels, 1966). Iz teh psihedeličnih, motorističnih začetkov sta Hopper in Fonda (nazadnje sta vzela medse še Nicholsona) nato ustvarila **Gole v sedlu** (Easy Rider, 1969), medtem ko je Corman v eni redkih slepih peg svoje kariere zavrnil povabilo k filmu, ker je bil Dennis Hopper kot režiser za prekaljenega eksploatacijskega producenta preveč tvegana spremenljivka.

Na tem mestu je potreben pristavek, pa naj ponovno ilustriram na primeru Coppole. Da je režijski prvenec Francisa Forda Coppole gotski šoker **Demenca 13**, sicer drži. Toda Coppola se je do svoje, avtorske verzije filma dokopal šele leta 2017, ko je film sam restavriral. Verzija, ki jo večinoma poznamo, je takšna, kot si jo je želel in dobil Corman: med snemanjem se v režiserjevo delo ni vtikal, po testni projekciji pa je najel drugega režiserja (v tem primeru Jacka Hilla) in dodal še nekaj krvavih umorov. Pod vplivom avtorske teorije filma imamo navado, da avtorstvo pripisujemo njihovim režiserjem. Toda v Cormanovem primeru so tudi filmi, ki jih je produciral, njegovi, cormanovski. Snemal je hitre in poceni filme, *quickie*-je in *cheapie*-je, tudi po 7 na leto, večinoma v 5 do 10 snemalnih dneh in s proračunom med 40.000 in 100.000 dolarji. Kar je tip produkcije, ki zahteva popoln, despotski nadzor.⁵

⁴ Z besedami njegovih varovancev: »Roger Corman ni samo sijajen mentor. Je umetnik, in to najboljše vrste, tak, ki velikodušno vzgaja in navdihuje druge talente.« (Martin Scorsese) »Če se ne bi naučil gverilkega načina snemanja filmov, ki ga je Roger mojstrsko obvladal, nekaterih svojih filmov ne bi nikoli posnel.« (Peter Bogdanovich) »Bil sem nihče. In Rogerju Cormanu sem neskončno hvaležen, da ni obupal nad mano, saj takrat nisem imel v življenju ničesar drugega.« (Jack Nicholson) V: Corman, Roger in Jerome, Jim. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York: Da Capo Press, 1998 (prva izdaja 1990), i.

⁵ »Proces snemanja filmov je pogosto obrnil na glavo. Če je nekdo prišel k njemu z idejo za film, si je takoj izmislil naslov, dal napraviti plakat in to dvojce testiral na občinstvu. Če je bil odziv dober, je najel nekoga, ki je na podlagi plakata napisal scenarij.« V: Boorman, John. »Roger Corman: the genius director who reversed the film-making process«. *The Guardian*, objavljeno 14. 5. 2024. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/article/2024/may/14/roger-corman-the-genius-director-who-reversed-the-film-making-process>; pridobljeno 25. 7. 2024.

Morda so mi prav zato ljubši tisti filmi v Cormanovi produkciji, ki so jih režirali njegovi pravi sopotniki in partnerji v zločinu. Tisti, ki pri American International Pictures in New World Pictures niso našli le odskočne deske, pač pa so svoje kariere posvetili nizkopračunskemu neodvisnemu eksploatacijskemu filmu in njegov *modus operandi* dodobra razumeli. Kot denimo moja favorita med Cormanovimi režiserji, Jack Hill in Stephanie Rothman. Jack Hill je z mlado igralko Pam Grier najprej posnel kulni klasiki »*women in prison*« filma **Hišo za punčke** (The Big Doll House, 1971) in **Ptičjo kletko** (The Big Bird Cage, 1972), nato pa še blacksploatacijski klasiki **Coffy** (1973) in **Foxy Brown** (1974). Stephanie Rothman je po prvencu in obvezni tlaki za AIP **Svet bikinijev** (It's a Bikini World, 1967) posnela seksploatacijske **Študentke zdravstvene nege** (The Student Nurses, 1970) in enega najbolj čudaških, a danes kultnih prispevkov k podžanru vampirskega filma, **Žametno vampirko** (The Velvet Vampire, 1971). Nato je z možem ustanovila lastno produkcijo Dimension Pictures, pod okriljem katere je še naprej ustvarjala eksploatacijske filme.

Kljub neodobravanju kritičnih sodobnikov (in pogosto zanamcev) režiserjem, kot sta Jack Hill in Stephanie Rothman, eksploatacijski film ni služil le kot vir zaslužka, kot eksploatacija žgečkljivih in šokantnih vsebin željne mladinske publike v *drive-in* kinih. Cormanovi eksploatacijski režiserji so bili izobražena meščanska mladina. Stephanie Rothman je študirala sociologijo na Berkeleyju in nato film na Univerzi Južne Kalifornije, Jack Hill je bil Coppolov sošolec na UCLA. Bikini, bajkerske, blacksploatacijske ipd. filme so snemali, ker so jim producenti eksploatacijskih filmov dali priložnost postati režiserji (Stephanie Rothman je bila ena redkih, če ne celo edina ženska režiserka, ki je snemala igrane celovečerce za klasično, komercialno kinodistribucijo, v obdobju po Idi Lupino v 50. in pred Elaine May v začetku 70. let – in snemala je po zaslugi Rogerja Corman). Drugič, tovrstne filme so snemali, ker so lahko znotraj eksploatacijskega filma, ki je bil neodvisen od velikih studiev in imperativa orjaških zaslužkov za kritje orjaških proračunov, veliko bolj svobodno preigrali transgresivne teme in družbeno-politično problematiko svojega časa. In tretjič, ker so se lahko zanesli na to, da bo mlada, najstniška publika *drive-in* kinov in odprtih glav to politično noto dojela, četudi bo obložena s parado golih prsi, šviganjem metkov in motorjev ter vedri krvi.

Tovrstne filme so snemali, ker so lahko znotraj eksploatacijskega filma, ki je bil neodvisen od velikih studiev in imperativa orjaških zaslužkov za kritje orjaških proračunov, veliko bolj svobodno preigrali transgresivne teme in družbeno-politično problematiko svojega časa.

Za to mladinsko subkulturo in uporniško, kontrakulturniško občinstvo je imel Corman izjemen posluš že kot režiser, čeprav je na prvi pogled prehodil tri zelo različne režijske etape. V žanrsko še precej sramežljivih, nedolžnih in konservativnih petdesetih je snemal hitre in cenene znanstvenofantastične grozljivke, »Z filme« s kričecimi naslovi, kot so **Napad pošastnih rakovic** (Attack of the Crab Monsters, 1957), **Boginje z grebena morskih psov** (She Gods of Shark Reef, 1958), **Osja ženska** (The Wasp Woman, 1959). Priznanje zlasti tuje, evropske kritike so mu prinesle vizualno prestižnejše, bolj baročne in tematsko precej svobodne priredbe Edgarja Allana Poeja, povečini z Vincentom Priceom v glavni vlogi in pogosto po scenariju Richarda Mathesona; med letoma 1960 in 1964 jih je režiral osem, od **Propada hiše Usher** (House of Usher, 1960) prek sijajno komičnega **Krokarja** (The Raven, 1963) do **Maske rdeče smrti** (The Masque of the Red Death, 1964), ki jo kot direktor fotografije podpiše Nicolas Roeg. Na prelomu teh prvih dveh obdobji tiči morda Cormanov najboljši film, grozljiva komedija **Mala prodajalna groze**, pravi mali dragulj, posnet menda v dveh dneh in eni noči. V drugi polovici 60. let, do leta 1970, ko se Corman kot režiser (več ali manj) upokoji, spet stopa v uglasenem koraku s časom in snema bolj jezne, politične, hipijevske filme, kot so že omenjeni **Krvava mama**, pa **Pokol na valentino** (The St. Valentine's Day Massacre, 1967) in protestniška trilogija **Divji angeli**, **Trip** in **Gas-s-s** (1970).

Cormanovi filmi so izrabljali in hkrati odražali progresivno in permissivno, turbulentno in antiavtoritarno razpoloženje mladinskih subkultur petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih let. Imel je prst na utripu ameriške mladine. In bržkone je tudi zato (ali prav zato) leta 1964 postal najmlajši režiser, deležen retrospektive v Francoski kinoteki. Častnega oskarja za življenjsko delo je prejel šele pol stoletja kasneje, leta 2009. Bržkone zato, ker je, kot pravi naslov Cormanove avtobiografije, v Hollywoodu posnel na stotine filmov, a ni izgubil niti centa.

Aljoša Toplak

Utišani Shakespeare: cenzura na Tajskem



V Bangkoku se je letos, po trinajstih letih, zaključila sodna drama okrog vprašanja, ali filmska priredba Shakespearovega *Macbetha* predstavlja »grožnjo državni varnosti«.

Vprašanje cenzure na Tajskem je zapleteno, zato uvodoma povejmo zgolj to, da Ministrstvo za kulturo dela, ki izražajo kakršenkoli kritičen odnos do kralja, politike, zgodovine, religije ali morale, obravnava brez prizanesljivosti. Na tapeti cenzorjev se pogosto znajde tudi prejemnik zlate palme Apichatpong Weerasethakul. Ta je moral iz tajske izdaje filma *Sindromi in stoletje* (Sang Sattawat, 2006) izrezati štiri »neprimerne« prizore: v dveh se zdravnika poljubljata in popivata v bolnici; v enem menih igra na kitaro; v enem pa meniha daljinsko upravljata letéčo igračo. Da bi opozoril na problematiko cenzure, je režiser izrezane prizore označil s črtno – tako naj bi gledalec začutil pomenljivost te odsotnosti. A kako daleč se je vredno prilagajati sistemu, ki pod taktirko politike ustvarjalcem postavlja arbitrarne meje in jim celo grozi z zaporom, v kolikor jih ne bodo upoštevali?

28. novembra 2023 sem pričal uporabi proti temu sistemu. Pet sodnikov tajskega Vrhovnega administrativnega sodišča poslušal izpoved objokanega producenta Manita Sriwanichpooma, čigar besed žal ne razumem, so pa zato toliko bolj zgovorni predstavniki ministrstva, ki se nemirno presedajo na klopih obtožene strani. Morda so na sebi začutili strupene poglede drobne ženice, ki sedi ob boku producenta. Gre za režiserko Ing Kanjanavanit, ki se je morala že za svoj prejšnji film *Dog God* (1998) s cenzuro boriti kar 25 let, preden so ji priznali, da prepoved satirične grozljivke na podlagi »žaljivega odnosa do verskih pripričanj Tajcev« ni upravičena.

Zdaj je na tapeti njen film *Shakespeare mora umreti* (Shakespeare Tong Tai, 2012), prav tako grozljivka, ki se podobno kot Lubitschev *Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942) začneja v negotovem prostoru med realnostjo dramske uprizoritve in politično realnostjo zunaj nje. Če Poljaki v Lubitschevem filmu dramo *Gestapo* ukinjajo v strahu pred nemškim napadom, neimenovani tajski diktator v Inginem filmu ljudi nahujška h krvavemu protestu proti produkciji *Macbetha*, v katerem režiser drame naposled izgubi življenje. Kot Ing razlaga v svojem dokumentarnem filmu *Cenzor mora umreti* (Censor Must Die, 2014), njena filmska priredba Shakespearove drame večinoma ostaja zvesta izvirniku, oziroma »petindevetdeset odstotkov besedila v filmu predstavlja neposreden prevod drame«. Ko so leta 2011 na Ministrstvu za kulturo razsojali o usodi filma, so zahtevali, da se izreže »ostalih pet odstotkov«; torej prizore, v katerih se fiktivni tajski kralj ustraši, da bo drama z aluzijami na njegovo krvavo preteklost ljudi spodbudila k uporabi. V odgovor organizira protest, v katerem rajo nahujška proti kulturnikom dežele, tako da v končnem prizoru filma pobesnela množica vdre v gledališče in zasedbo *Macbetha* z vleče na dvorišče, kjer režiserja obesijo na drevo in ga do smrti pretepejo s pomenljivim predmetom iz sodobne tajске zgodovine – zločljivim stolom.

V filmu *Shakespeare mora umreti* se tako medsebojno zrcali kar trojna realnost: realnost drame v filmu, v kateri se izdajalski kralj Mekhdeth boji, da bodo ljudje izvedeli resnico o njegovi krvavi poti do prestola; realnost filma, v kateri neimenovani tajski diktator dramo prepozna kot aluzijo na lastno prikrito zgodovino; ter realnost zunaj filma, v kateri tajska vlada film prepozna kot nevarno obujanje zgodovinske travme.

Ko je Ing skupaj s producentom filma zahtevo ministrstva zavrnili, so tam objavili kratko obrazložitev, da filma na Tajskem ni mogoče distribuirati, ker »vključuje vsebino, ki združuje ljudi tajskega naroda«, ne da bi posebej pojasnili, kaj ta vsebina je. Producent se je na to odločitev nemudoma pritožil, kar je pripeljalo do že omenjenega sojenja. Kasneje mi je Sriwanichpom razložil, da je v svojem nagovoru sodnikom naslikal situacijo umetnika, ki v svoje delo vloži dušo in telo, a mu je nato vzeta pravica oziroma mu celo preti zapor, če bi svoje delo delil s svetom. Aludiral je na ekipo filma, ki je sedela v klopi za tožilstvom, zdaj že postarana in upokojena (številni člani so tudi že premirili), a kljub temu v pričakovanju, da bo nekoč lahko pokazala svoj film. Vendar se besede producenta niso dotaknile zastopnika ministrstva, ki je v odgovor prebral besede, ob katerih sem začutil, da se je energija v sodni dvorani bliskovito spremenila. Režiserka ni več zdržala in je začela glasno udarjati po mizi. Nato je planila v jok in redarji so jo pospremili iz dvorane, jaz pa moram priznati, da zavoljo nenavadne napetosti nisem nikdar upal vprašati, kakšen je bil odgovor zastopnika ministrstva.

Da bi lahko razumeli izvirne razloge za prepoved filma, je ključnega pomena Ingino pričevanje za *The Guardian* iz leta 2012, v katerem pojasni, okoli katerih točk so se vrtela takratna pogajanja na ministrstvu. Kot pravi, naj bi odbor večkrat izpostavil, da je fiktivni kralj v filmu »na videz podoben bivšemu predsedniku vlade, Thaksin Shinawatri«, ki je leta 2006 naletel na ostre obtožbe korupcije in je moral v luči množičnih protestov ter sledečega vojaškega udara zapustiti državo. Po nasilnih demonstracijah Thaksinovih »rdečesrajčnikov« leta 2010, ki jih je morala zatreti vojska, je na volitvah naslednjega leta slavila Thaksinu naklonjena vlada, čeprav je sam ostajal v prostovoljnem izgnanstvu. Da se je torej ravno v tem času političnega preobrata pojavil film, kjer antagonist spominja na zmagovitega, a kontroverznega voditelja, se predstavnikom ministrstva očitno ni zdelo dopustno.

Ing sicer strogo zanika, da ima film karkoli opraviti s Thaksinom. Kot pojasnjuje v pogovoru za *The Guardian*, bi lahko lik kralja predstavljal kateregakoli voditelja, ki so ga obtožili korupcije ali zlorabe moči. Pravi, da »če bi film gledali v Kambodži, bi mislili, da gre za Hun Sena. Če bi ga gledali Libiji, bi si mislili, da je to Gadafi.« Kot užaljeno razlaga v kratkem dokumentarcu **Utišani Shakespeare** (2024), ki sem ga posnel med svojim trimesečnim bivanjem na umetniški rezidenci v Bangkoku, »se mi zdi res smešno očitati, da je moj predragi dolgoletni sodelavec Pisarn Pattanapeeradej na kakršenkoli način podoben Thaksinu. Niti približno ni videti kot Thaksin!«

Tako gre vendarle za nesrečno naključje, čeprav Ing svoje mrznje do bivšega predsednika ne skriva: »Pobiješ lahko na tisoče ljudi in trzil ne bo niti Amnesty International [...] Ampak zoperstavi se Thaksinu in Zahod te bo oklical za rojalista,« pravi v dokumentarcu. S tem meri na zahodne medije, ki so širili Thaksinovo propagando, kako – danes na osem let zopora obsojeni predsednik – predstavlja steber demokracije v jugovzhodni Aziji: ena kontroverznih epizod njegovega vladanja je silovita »vojna proti drogam«, v kateri naj bi po ocenah organizacije *Human Rights Watch* življenje izgubilo 2275 ljudi. Nad tem, da so prepoved njegovega filma pozdravljali ne zgolj Thaksinovi podporniki na Tajskem, temveč tudi številni mediji na Zahodu, je Ing izrazila globoko razočaranje: »Ko so izvedeli za prepoved, me je BBC poklical za intervju, a so ga preklicali, ko so dojeli, da se zgodba ne sklada s Thaksinovo interpretacijo. Revija Avstralske narodne univerze je moj film označila za 'ku-klux-klanovski sovražni govor', karkoli že to pomeni. Na filmskem festivalu v Torontu so ga razglasili za 'protidemokratsko rojalistično propagando'. *Macbeth*, rojalistična propaganda! Smejala se bi, če ne bi tako bolelo.«

Druga točka, okoli katere so se vrteli pogovori na ministrstvu, je sama upodobitev protesta na koncu filma, v katerem pobesneta raja igralce zvleče na dvorišče in jih obešene na drevo pretepa z zločljivim stolom. Kot Ing razlaga v pogovoru s tajskim medijem *The Nation*, »je odbor hotel vedeti, zakaj si želim v filmu obujati nasilno preteklost in jeziti ljudi«. Prizor je namreč sklic na neslavno fotografijo t. i. »masakra šestega oktobra« iz leta 1976, na kateri nasmejana množica opazuje moškega, kako z zločljivim stolom pretepa truplo študenta, ki so ga obesili na drevo. Gre za predstavnike desničarskih paravojaških enot, ki so skupaj s tajsko policijo zatrli protest na bangkoški Univerzi Thammasat proti vrnitvi nekdanjega diktatorja Thanom Kittikachorna. Čeprav je že ta »politično nabita vsebina« presegla senzibilnosti odbora, ki po ugotovitvah Johna Fotiadisa in Jonathana Englanderja v pregledni študiji portala *Atherton* (2018) zadnja desetletja

Ko so leta 2011 na Ministrstvu za kulturo razsojali o usodi filma, so zahtevali, da se izreže »ostalih pet odstotkov«; torej prizore, v katerih se fiktivni tajski kralj ustraši, da bo drama z aluzijami na njegovo krvavo preteklost ljudi spodbudila k upor.

po tekočem traku cenzurira filme, »neskladne z moralnimi in kulturnimi normami ali moteče za javni red«, je predstavnik ministrstva še posebej zmotila okoliščina, da morilska raja nosi svetlo rdeče naglavne trakove: ti namreč spominjajo na barvo že omenjenih Thaksinovih demonstratorjev – »rdečesrajčnikov«. Sporočilo, ki so ga očitno zaznali, je bilo, da niso Thaksinovi sledilci nič boljši od bivše diktatorjeve paravojaške skupine, oz. celo, da je mogoče najti vzporednice med samim Thaksinom in bivišim diktatorjem. Ing na to (v mojem kratkem dokumentarcu) odgovarja, da rdeči naglavni trakovi predstavljajo tradicionalno nošo tajskega rablja, ki nima ničesar s Thaksinovimi demonstratorji. Pravi tudi, da se ji zdi od umetnika absurdno pričakovati, da ne bi reflektiral dogodkov, ki so konstituirali njega kot posameznika, pa tudi družbo, v kateri živi.

»Ves čas so me spraševali: zakaj vsa ta tajska ikonografija? Zakaj je Mekhdeth videti kot kralj na Tajskem, ne pa kot kralj na Škotskem? Zakaj se mora zgodba dogajati tukaj, na naših tleh in v naši zgodovini? Zakaj se ne more dogajati daleč stran, daleč v preteklosti Evrope? Oni bi raje imeli takšno umetnost, ki bi bila čim dlje od tajskega življenja. Jaz pa svojega dela ne morem razdružiti od življenja na Tajskem.« Da nosi končni prizor njenega filma proti-thaksinovsko sporočilo, Ing zanika: »Reflektiram bolečino preteklosti naše države, ker me ta boli.

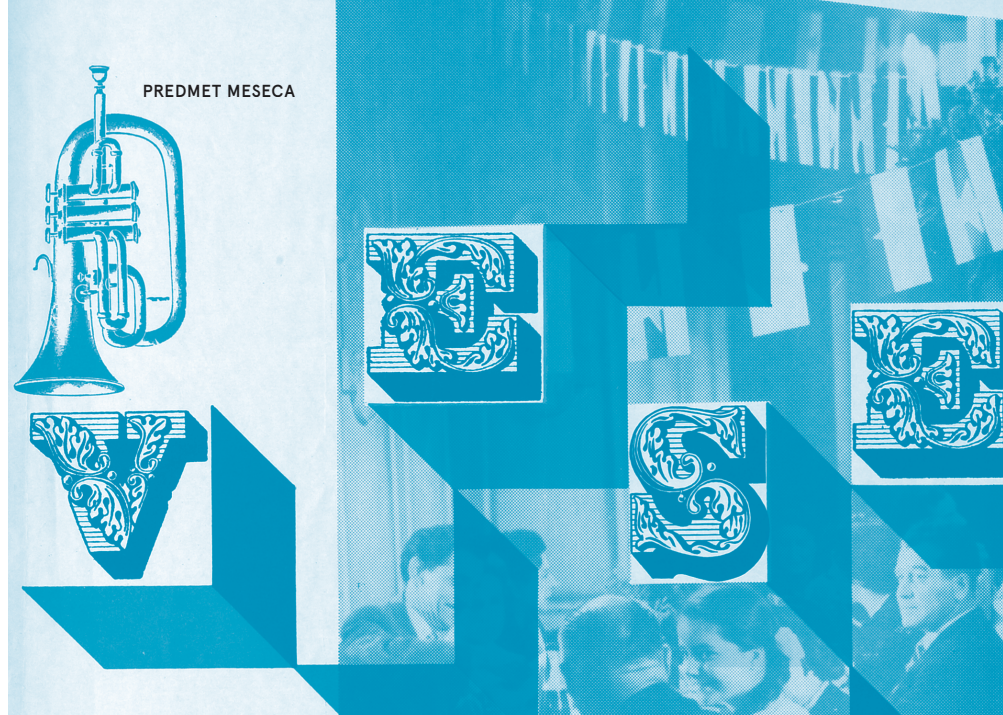
Stvar je tako preprosta. Tajska umetnost se je že od nekdaj norčevala iz vsega, kar je bilo ljudem sveto, ta globoka anarhičnost je izročilo tajskega ustvarjalca. Mi moramo govoriti o stvareh, o katerih naj ne bi smeli. Če ne bomo znali spregovoriti o naši travmi, nas bo to kot narod ubilo.«

Ing bo s svojim filmom končno lahko spregovorila. 20. februarja 2024, tri mesece po zasedanju na Administrativnem sodišču, so sodniki razveljavili prepoved predvajanja filma **Shakespeare mora umreti**. Po 25 letih prepovedi se je zaradi kontroverze najprej okoristil **Dog God** iz leta 1998, ki je maja 2024 polnil bangkoške kinematografe ter ob tem naletel tako na pozitivne kritike kot, sodeč po ocenah na spletni platformi Letterboxd, tudi na odobravanje gledalcev; obenem pa je tlakoval še pot za prihod filma **Shakespeare mora umreti**, ki si ga je tajska občinstvo v kinematografih lahko ogledalo julija letos.

Če se dramska klasika posveti odnosu moči, tiranije in moralnega propada, tajska priredba **Macbetha** spregovori tudi o moči umetnosti, ki povzročitelje zgodovinskih krivic polni s strahom, da bo razgalila resnico in pri ljudeh obudila občutek za pravico. Poleg tega film priča o bolečini bitke, ki jo tajska filmarka že desetletja bije s cenzuro, zdaj pa bo postal tudi priča majhne zmage proti sistemu, ki zatira svobodno naravo umetnosti.



Jurij Bobič
Plakat za film
Veselica



Matjaž Klopčič se je kot režiser podpisal pod osemnajst celovečernih filmov in velja za enega najbolj plodovitih in avtorsko izrazitih slovenskih filmskih ustvarjalcev. A še preden je posnel svoj prvi celovečerec, je pri filmu sodeloval kot inštruktor sabljanja, asistent scenografa ter – oblikovalec plakatov.

V petdesetih in šestdesetih letih, ko se oblikovanje v Sloveniji še ni povsem uveljavilo kot samostojna stroka, so filmske plakate ustvarjali predvsem slikarji in arhitekti. Zato ni tako presenetljivo, da se je Klopčič kot diplomirani arhitekt z izrazitim zanimanjem za vse, kar je bilo s filmom povezanega, med letoma 1960 in 1974 podpisal tudi kot avtor devetih filmskih plakatov. Še toliko manj, ker to ni bilo njegovo edino oblikovalsko delo – med drugim je tudi avtor naslovnice prve številke *Ekrana* (1962). Svoja prva filmska plakata – za filma *Veselica* (1960, Jože Babič) in *Ti loviš* (1961, France Kosmač) – je ustvaril skupaj z Grego Košakom, priznanim arhitektom in enim osrednjih slovenskih oblikovalcev prvih poveljnih desetletij.

Plakat za film *Veselica* je postavljen ležeče v formatu B1 (širok je 99,6 in visok 69 cm). Zaznamuje ga razpršena in večplastna kombinacija različnih likovnih elementov: fotografij, topografij in barvnih ploskev, ki

pa se stapljajo v jasno in koherentno celoto. V sredino plakata je postavljena rastrska celopostavna fotografija glavnega lika filma, ki stoji v zakrčeni pozi s stisnjeno desno pestjo. Pred njo je čez vso širino plakata razgibano postavljen naslov filma v izraziti arhaični črkovni vrsti, ki jo dopolnjujejo še okraske iz tiskarskega inventarja 19. stoletja.¹ Tipografija tu ne izpolnjuje le svoje osnovne besedilne funkcije, temveč je uporabljena kot podoba. Razgibano postavitve črk poudarjajo še transparentni pre-tiski v številnih barvnih kombinacijah, ki dajejo posameznim črkam navidezno tretjo dimenzijo in v polje plakata vnašajo globino. Vse to daje občutek razigranosti, ki je v nasprotju s statičnostjo osrednje figure. Figura prekriva tudi del črno-bele fotografije iz filma, ki je v svetlejših sivih odtenkih pomaknjena v ozadje. Na spodnjem delu plakata so v različnih črkovnih vrstah podani še osrednji ustvarjalci filma.

»Plakat za film *Veselica* izstopa iz takratne produkcije slovenskih plakatov, saj pomeni odmak od modernistične čistosti in stro-gosti likovnega izraza ter uvaja že nekatere likovne elemente, ki jih je kasneje prevzel postmodernizem,« ugotavlja Cvetka Po-žar.² V njem sicer lahko vidimo nadgradnjo Košakovega plakata za film *Kala* (1958,

¹ Izvor in kontekst različnih likovnih elementov sta podrobneje opisana v zanimivi analizi plakata za film *Veselica*, ki ga Cvetka Požar poda v okviru svoje študije slovenskih filmskih plakatov. Glej: Požar, Cvetka. *Stoletje plakata: plakat 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje in Studia humanitatis, 2015, str. 265–268.

² Požar 2015, str. 266–267.



Andrej Hieng in Krešo Golik), ki sloni na lektiva. Njegov konflikt z okolico, ki pred-enakih likovnih elementih (dominantna stavlja osrednjo ost filma, doseže vrhunec, topografija, kombinirana s fotografijo in ko Aleš na službeni veselici udari svojega barvnimi pretiski). A plakat za **Vesela** ne šefa. Ni naključje, da sta prav iz tega prizora prepriča le na vizualni ravni, temveč sta z ra vzeti tako podoba Aleša (osrednja figura njim avtorja uspela precej kompleksno in plakata) kot fotografija veselice (podlaga večplastno prenesti osnovne vsebinske za figuro). Osrednji dramski konflikt filma parametre filma na raven dvodimenzionalnega vizualnega sporočila. Na ta način ga lahko beremo kot seštevek dveh nasprotij: (1) rastrom figure, ki kot temna senca prekri-barvnega kontrasta med živahnim večbarvnim naslovom v ospredju in temno figuro v ozadju ter (2) kompozicijskega nasprotja med vertikalno postavitvijo osrednje figure ter horizontalo fotografije za njo. Obe nasprotji izvirata iz vsebine filma.

Človek ni nikoli tako osamljen kot sredi ljudi. Tudi protagonist **Vesela** – kurir Aleš (odlični Miha Baloh), ki je v partizanih izgubil roko, se nikjer ne počuti tako samotno in odtujeno kot sredi svojega delovnega ko-

Plakat bo v okviru razstave
Matjaž Klopčič – oblikovalec
od 19. 9. 2024 na ogled v dvorani
Silvana Furlana Slovenske kinoteke.

Jaša Lorenčič

Slava prepisnim Zgodbam

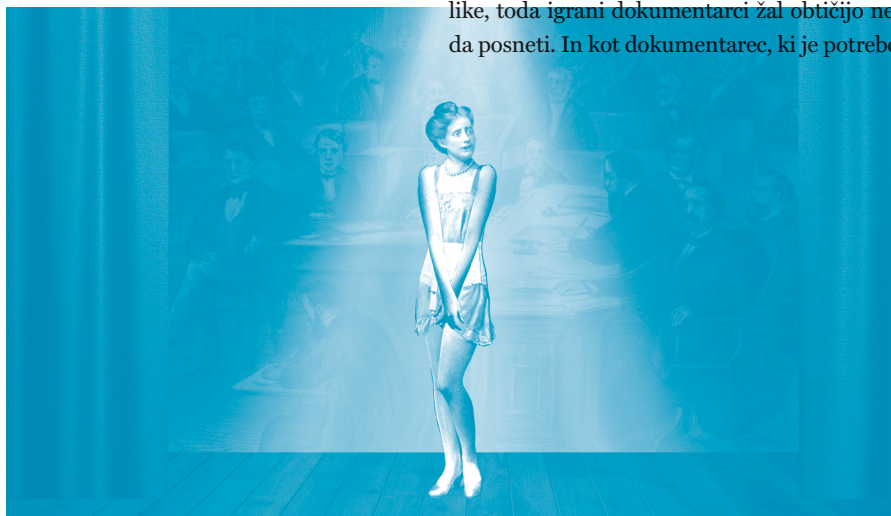
Že ta beseda. Prepilih. Že prepilih je zgodba. Naša zgodba. Na pol mit.

Ni Erica Johnson Debeljak pronicljivo z zunanjim pogledom pisala ravno o »slovenskem« prepihu? Ker da niso vsi prepili enaki, dasiravno nismo ravno najbolj vetrovna dežela (no, če odštejemo Ajdovce). A naš prepilih je vseeno zahrbtn. Zelo. Nič te tako ne položi in prehladi in sesuje kot prepilih. Kdo je to rekel, kdo to pravi? Praprprababica. Sošolka »Babe Vange«.

Nismo edini, gotovo ne, ki v to verjamemo. Se pa prepilha legitimno bojimo. Kdo, če ne mi. Narod na prepilu zgodovine. Ampak prav prepilih prinese in prevetri tudi zgodbe. In to, kar je kreativni prepilih prinesel z **Zgodbami s prepilha** (2024)? Za ta(k) čas nekaj najboljšega. Sploh. Migetava, zvedava, celo »luščna« televizijska dokumentarna serija, narejena za čas pretočnosti, ustvarjena iz ustvarjalnih vzgibov, osvobodjena lastnega okolja. In hkrati serija, ki je najbrž skoraj nihče (še?) ni videl. Ker ni v arhivu RTV. Pa bi prav take serije na tak način ne toliko rešile, kolikor vsaj pomagale pri tisti širši argumentaciji. Iluzorno je pričakovati, da bi take serije rešile RTV, film, kulturo pri nas. Ne bi in ne bodo. Odrešijo pa miselnost, da se »drugače ne da«. Tako ustvarjalcev kot gledalcev.

Teza je sicer (pre)drzna. Zakaj so **Zgodbe s prepilha**, slovenska dokumentarna serija v produkciji Invide s šestimi 25-minutnimi epizodami o že (ne)pozab(lj)ni zgodovini Ljubljane, nekaj »najboljšega«? Preprosto zato, ker so tako prekleto neobremenjene. In s časom in s prostorom ter tradicijo. Delajo, kar hočejo. Na način, kot hočejo. Z zgodbami, ki jih hočejo. Že začetki so kot prepilih. Vdrejo. S koncizno montažo, podloženo glasbo in zlasti z zgodbo. Pri čemer ni razlik, če veš, kdo je bil Hinko Smrekar, ali če prvič izveš, po kom se imenuje Adamič-Lundrovo nabrežje.

Po nizu dokumentarno-igranih projektov (bratje Milčinski, Ivan Cankar, Josip Ipa-vec ...) so že z ilustracijami in animacijami vstop v tu in zdaj. Klasično igro zamenja igranje slik in animacij. Nič narobe z dokumentarci, ki so našo zgodovino z Ivanom Cankarjem vred »zaigrali« (in jo še bodo), ker je tako pač »edino« izvedljivo. Bilo. Ni več. Da se drugače. In bolj učinkovito je. Niso bili krivi igralci, ki so upodabljali zgodovinske like, toda igrani dokumentarci žal obtičijo nekje na pol. Kot serija ali film, ki se ga ne da posneti. In kot dokumentarec, ki je potreboval pomoč, kjer je scenarij z gosti obtičal.



Zgodbe s prepíha so ukrojene za televizijo. No, »televizijo«. Narejene so jedrnato in zgoščeno in privlačno, prav privilegajo se pretočni »ekranski« sedanosti. Ogled ne na zamik, temveč »firbec«. Je to kvaliteta Netflix, HBO in ostalih? Smo že »tam«? Ne, ker ni primerjave, kajti tam se s tem ne bi ubadali na tak način. Ker imajo dovolj, preveč. Pri nas pa lahko vsake toliko finančna realnost – namesto jamranja in zatekanja h klasičnim tehnikam – rodi prvovrstno ustvarjalnost.

Zgodbe s prepíha so glede na prikazano res vedele, kje nastajajo. Želele so ne drugače ali sveže, ampak tako, kot pritiče času. Kekca s(m)o posneli. Trikrat. In to je to. Danes ga več ne bi. Ne takega. Če bi živeli v drugem času in sistemu, bi nemara šel celotni proračun, več njih, vse, kar je več let na voljo za film, serije, dokumentarce, vse bi šlo za *Alamuta*, *Pod svobodnim soncem*, *Doberdob*. Kdo ve, Peter Klepec bi lahko bil Harry Potter, čeprav je to bil že Kekec. Martin Krpan bi bil serijski anti-junak, sploh za ta, cinični čas. Ampak tega nikoli ne bomo posneli. To so prevelike zgodbe. Za kaj takega ... moraš imeti denar. Milijone. Filmi sploh odpadejo, serija o Prešernu je prišla na (dve) sto let, in to je to. Slovenija tega z izjemami ni imela nikdar. Če ga imaš, si izjema. Janez Vajkard Valvasor si je lahko privoščil. Pa Janko Kersnik. In moledovali so Žigo Zoisa.

Ampak ravno nekaj valvasorskega je v tem, kar uspe **Zgodbam s prepíha**. Dobro, na mikroravni, to ni špeh tipa *Slava vojvodine Kranjske* s plemiškim zaledjem. V le šestih delih (prve sezone) so se osredičile na Ljubljano. Toda o Ljubljani govorijo drugače. Spet neobremenjeno. O Ljubljani, mestu. Ne prestolnici, ker tedaj to itak (še) ni bila. Skozi šest epizod – o Anici Gorjup, obtoženi čarovništva, inženirju in izumitelju Gabrijelu Gruberju, aktivistki Mariji Murnik Horak, slaščičarki Josipini Šumi, gimnazijcu Ivanu Adamiču in tiskarju Rudolfu Lundru ter karikaturistu Hinku Smrekarju – se hlabro, močno, neposredno lotijo koščkov zgodovine. Ta je in ni znana. Je skoraj prva liga, pa ni, je skoraj globoko obskurna, pa hkrati ni. Izbrane zgodbe ne delujejo »definitivno«, za las se tudi ognejo zdrsu v »mladinsko literaturo«, ampak le zato, ker ne pogojujejo svoje »resnosti«. Ja, tudi igra je prisotna, toda kot podlaga, nazorni prikazi so le krepitev in ne pobeg.

Zgodbe s prepíha si upajo. Akcijske so. Producentka Maja Zupanc, ki se ji je porodila idejna zasnova, je sama rekla, da si je zaželela že skoraj akcijski triler. In takšne **Zgodbe** so. Udarne, jedrnate, gibke. Ne čakajo na nikogar. Delujejo pa ves čas tako, k(j)er je celota res posledica močnih posameznih delov. Vsak je svoje »dostavil«. Vsak je vedel, kaj dela. Iza Strehar je imela gigantsko nalogo, kako ne le zgodbe, temveč številne sogovornike skrčiti. Na 20–25 minut. Kako? Tako, kot pri nas ne vidimo ravno pogosto. Sogovorniki dobijo redko več kot tri povedi. Vsaj uvodoma.

In res vsaka od zgodb pritegne. Ne more, da ne bi. Ne spusti. Silovita konciznost, ki se tudi igra. Medtem ko gledamo kader slastnih »šumi« bonbonov, slišimo: »Josipina je imela grenko življenje.« To je serial, ki je uspel skrčiti Vesno Vuk Godina na udarno misel. Nedolgo nazaj je prav Marcel Štefančič, jr. v podkastu *Fejmiči* povedal, da je bil vedno razočaran, ker so zlasti profesorji in strokovnjaki prihajali v goste v *Studio City* nepripravljeni oziroma so predolgo čakali, da bodo udarili z izjavo, ki so jo razlagali na poti domov namesto v kamero. No, **Zgodbe s prepíha** popravljajo še to. Uspejo z režijo Urbana Zorka, pri čemer je skrbno vodil in poudaril, kar ponudi mojstrska montaža Mihe Šubica, podkrepljena z ilustracijami Eve Mlinar.



Zato se **Zgodbe** gleda skoraj kot korekturo. In eksemplarično obenem. Kako bi lahko, ko se zdi, da ne gre. **Zgodbe** so dokaz, da gre, da se da. Niti ene bližnjice ne uberejo, čeprav seveda tvegajo, ko krčijo zgodovinske okvire. Ampak samozavestno. Skoraj prepogumno za današnji čas predvidevajo predznanje. In? Zakaj pa ne? Zakaj bi morale skozi vse te zgodbe, recimo protestov v Ljubljani leta 1908, ko sta nasrkala Ivan Adamič in Rudolf Lunder, ali grenko usodo Hinka Smrekarja razlagati (srednje) šolski kontekst? Čemu? Z ilustracijami le ponazorijo, okrepijo. Nočejo pa nadoknaditi. Biti bazične. Ne zatekajo se k prikazovalnemu momentu, ne iščejo stereotipov, ravno nasprotno. Če že so, jih skozi sogovornike razblinjajo.

Največja odlika **Zgodb s prepriha** v času, ko ni časa, pa je nemara prav njihova multipraktičnost. Sam sem poskusil oddaji tudi le prisluhniti. Ja, gladko bi bila tudi podkast. In obenem ima nastavke za filme ali serije. Na iskriv način. Ne kot »za več nimamo«. **Zgodbe s prepriha** so bile na sporedu ob torkih od konca maja do junija in le po en teden še na voljo v arhivu RTV. Če kaj, je to edini minus. Največji. Ker dediščina nima možnosti postati, no, ravno to.

Tu in tam se še sliši in prebere tisto primerjavo. Da je nekaj-za-nekaj kot barvna televizija. **Zgodbe s prepriha** so šle v črno-bele čase in so kljub temu za marsikaj, posnetega v minulih letih, barvna televizija. Ko bodo naslednje obletnice velikih slovenskih zgodb in osebnosti, bi **Zgodbe s prepriha** morale biti ne toliko standard, ker to najbrž ne bodo, kolikor vsaj vodilo. Ne zato, ker bi zgodovina pritegnila, domača, lokalna še toliko bolj. To itak. Ampak ker je tako vznemirljiva in oprijemljiva. Zgrabiš, ker te zgrabi. In, ja, celo z igro.

Že tista šibica. No, vžigalica. V prvem kadru prve epizode »Čarovnica«. Okovane noge. S tisto pretežko, na noge okovano kroglo. Ženska, mladih let, črno lasa in skri venčena, vzame to vžigalico. Ta vžigalica, ki zagori, je vžigalica, kakršna že dolgo ni zagorela. Predolgo. **Zgodbe s prepriha** so upanje vžiga ustvarjalnosti.

Žiga Brdnik

Total Refusal

» Naš namen je radikalizirati, ne senzibilizirati ljudi«



TOTAL REFUSAL | FOTO VFX

Avstrijski (psevdo)marksistični medijski gverilski kolektiv Total Refusal¹ si je ime nadel po manifestu *Le Refus global*, ki ga je 9. avgusta 1948 v Montrealu objavila skupina šestnajstih mladih umetnikov in intelektualcev iz Quebeca. Manifest je popolnoma zavračal družbene, umetniške in psihološke norme ter vrednote takratne družbe v Quebecu in klical k »neukročeni nuji po osvoboditvi« od klera, ki je takrat obvladoval družbo, ter »sijajni anarhiji«. Njegova obuditev v svetu gejmičiranega kapitalizma pa kliče k osvoboditvi od hiperresničnosti in skozi umetniško prevračanje videoiger »zavrača obstojenost na to, da lahko v videoigrah večinoma samo ubijaš ali se igraš vojno«. Kot pojasni eden od soustanoviteljev kolektiva, Leonhard Müllner, »ne zavračamo igranja videoiger, ampak naracijo, hegemonski konsenz, ki ga prenaša ta ekstremno nasilni *mainstreamovski* medij, saj rešuje probleme s silo – kar je tudi bistvo velikega dela naše družbe«.

Kolektiv se je z retrospektivo svojih filmskih del, videoinstalacijo in performansom predstavil na letošnjem *VFX festivalu* v Ljubljani. Veliko pozornosti sta pritegnila predvsem videoinstalacija in film *Hardly Working* (2022), skozi katera raziskuje neigralne like (NPC) v videoigri *Red Dead Redemption*. Liki so predstavljeni kot digitalni sizifovski stroji, ki si tako kot prebivalci poznega kapitalizma ne morejo obetati izstopa iz zank svojih dejavnosti, »a v trenutkih, ko algoritem pokaže nekonstistentnosti, izstopijo iz logike popolne normalnosti in se zazdijo ganljivo človeški«. Projekt je tako na novo odprl koncept dela in položil temelje za posodobljeno kritiko kapitalizma, ki se osredotoča na človeške in nečloveške delovne pogoje. In s tem tudi nakazal novo smer, v katero je zajadral Total Refusal: »V iskanje alternativnih načinov igranja in prisvajanja videoiger našim lastnim namenom.« Ti niso podrejeni le kritiki ob-

¹ Kolektiv sestavljajo Susanna Flock, Adrian Haim, Jona Kleinlein, Robin Klengel in Leonhard Müllner.

stoječega sistema, ki nas je pripeljal na rob katastrofe, ampak tudi kritiki leve in lastne pozicije »kulturne buržoazije«, ki v udobnih mehurčkih nagovarjata že prepričane. »Levica bi se od skrajne desnice morala naučiti, kako nagovarjati spletno skupnost, kako na spletu združevati in ne le ločevati – kako nagovoriti idejo skupnega,« je strnila članica Susanna Flock.

Total Refusal je zaslovel leta 2018 s svojim prvim filmom **Operacija Jane Walk** (Operation Jane Walk), s katerim je požel številne nagrade na mednarodnih festivalih. Temelji na distopični večigralski strelski igri *Tom Clancy's: The Division*. Militaristično okolje je znotraj pravil programja igre na novo uporabil za pacifističen ogled mesta, pri čemer se urbani flanerji izogibajo spopadam in tako postanejo miroljubni turisti v podrobni digitalni repliki Manhattan. Med sprehtom po postapokaliptičnem mestu poteka razprava o vprašanjih, kot so arhitekturna zgodovina, urbanizem in njun vpliv na razredno razslojenost družbe. V izjemno zanimivem in velikokrat tudi agitatorsko-zabavnem slogu – kolektiv ga je poimenoval »agitainment« – izstopata vsaj še dva filma, ki zadevata ob bistvo hegemonkega prepletanja digitalnega in fizičnega sveta ter ponujata pogled izza »sijajne podobe« digitalne hiperresničnosti. Film *Featherfall* (2019) raziskuje prepletanje sveta sanj z digitalnimi svetovi videoiger, pri čemer črpa iz pričevanj igralcev na spletnih forumih, vizualno pa poveže arhetipsko nočno moro padanja s programskim zdrsom (*glitch*), ko igralni lik pada v prazen, neprogramiran prostor.

Protivojni film *How to Dissapear* (2020) pa išče možnosti za dezertstvo in mir v spletni vojni igrici *Battlefield*, s čimer boleče očitno razkriva totalitarni igralni okvir, ki ne omogoča niti odvreči orožje, kaj šele pobegniti. »V prvi svetovni vojni je množično dezertstvo prineslo mir in posledično demokracijo, pravice žensk, socialni upor ... Nižji sloji in ženske so enostavno imeli dovolj aristokratske politike vladajočih razredov, ki je vodila v smrt in obup. V drugi svetovni vojni dezertstvo ni spremenilo toka vojne, ker je postalo individualna odločitev, sistem se je prilagodil s poenostavitvijo vojne na dobro in zlo,« pravi Müllner in podobno se danes dogaja z množičnimi mediji – tudi *mainstreamovskimi* videoigrami in filmskimi uspešnicami – v katerih je vse zvedeno na hegemonki konsenz trga. Kako se torej upreti in dezertirati iz ozkega igralnega okvira današnjega sveta, bi lahko bilo delovno vprašanje tega intervjuja.

**

Veliko vaših del se osredotoča na kritiko ozkega igralnega okvira, iskanje programskih zdrsov, neigralnih likov in njihovih skritih zgodb. Bi lahko rekli, da pomenijo zavrnitev izgube virtualne resničnosti v ozkih, totalitarnih pravilih videoiger?

SF (Susanna Flock): Seveda. Lahko bi rekla, da se vidimo kot lovci/nabiralci, ki radi pogledamo onkraj načrtanega zemljevida, kjer so odkritja zunaj sistema možna. Za nas je to kot lov na zaklad, hkrati pa je del našega kolektivnega raziskovanja. To preprosto obožujemo, stvari, ki jih tako najdemo, pa so za nas zelo dragocene. Z njimi postavljamo pod vprašaj videoigre in njihova stališča: kako prikazujejo spol ali delo – kot v projektu **Hardly Working**. Videoigre so množični medij in predstavljajo večji trg kot film in glasba skupaj, zato imajo velik vpliv. Želimo jih preizpraševati in pogledati za čudovite, sijajne podobe ter lepo zaokrožene naracije digitalnih svetov.

LM (Leonhard Müllner): Obstaja podobnost med fizično realnostjo in digitalnimi simulakri. Vse, s čimer smo zdaj tukaj obkroženi, dojemamo kot normalno, in na podoben način smo spodbujani, da bi kot normalno dojeli vse, kar počnemo v videoigrah. To je trenutno, ko je motnja zdravilna.

Kako je prišlo do združitve ljubezni do filma in videoiger?

SF: Zaradi **Operacije Jane Walk** in festivala *Diagonala*. Pa tudi zaradi različnih ozadij članov in članic kolektiva. Z Leonom sva se prej ukvarjala z eksperimentalnim dizajnom in videoinstalacijami, izučena sva v vizualni umetnosti. Digitalni svet, v katerem ti je na voljo 360-stopinjski pogled, je odprt za ustvarjanje fotografij in seveda tudi gibljivih sličic, na voljo so številne možnosti. Med šolanjem smo na snemanje nosili težke luči, stojalo, kamero – tudi v dežju –, v svetu iger pa tega bremena ni, veliko lažje se obrneš, saj je tvoja kamera virtualna in s tem veliko bolj dostopna. **Operacija Jane Walk** je bila na začetku posnetek performansa, ki je bil nato zmontiran v film, da bi Leonhard dobil akreditacijo za festival. *Diagonala* pa je v njem odkrila filmski potencial. Na festivalu je požel veliko zanimanja in pohval, ki so kolektiv spodbudile, da se je začel ukvarjati z ustvarjanjem filmov v videoigrah.

LM: Takrat še ni bilo običajno, da bi se umetniki poigrali z videoigrami. To je bila naša prednost. V študentskih časih sem več igral videoigre, kot pa delal umetnost, zato je bilo smiselno, da sem začel to dvojico združevati. Zdaj je na žalost obratno: več delam umetnost, kot pa igram.

SF: To je čudovita zgodba. Vedno si imel slabo vest, da bi moral biti produktivnejši, več študirati ... Zdaj pa se je tvoje igranje spremenilo v kariero. In ne moreš več igrati (*smeh*).

LM: Na umetniški sceni – tudi filmski – je prisotna moralna panika: ljudje se distancirajo od množičnih medijev, niso jih večši. Ljubijo kino, ne marajo pa neodvisnih videoiger ali igričarske kinematografije. To naj bi bilo za druge družbene razrede. Tako nam pravijo nekateri, ki se srečujejo z našimi deli. Skozi njih se zavejo, kako zanimivo so ti svetovi zgrajeni.

SF: Tega se lotevamo zelo resno: z izobraževalnim delom, delavnicami na univerzah. Študente spodbujamo, da se pri svojem ustvarjanju poslužujejo videoiger – zaradi njihove dostopnosti in odprtosti za eksperimentiranje – in ustvarjajo *maškino*². Ti svetovi se kar ponujajo, zakaj ne bi iz njih nečesa ustvarili.

LM: Ustvarjeni so na podlagi družbenih hrepenenj in neizpolnjenih obljub, paranoje in sovraštva – vse to je vanje vpisano na metaforičen in zelo sublimen način. Ksenofobija je zelo oprijemljiva: zaščititi moramo svoj prostor in preprečiti vsiljivcem, da bi nam ga odvzeli. Močno je vanje vgravirana tudi družbena reprezentacija spola in s tem reproducirana. Intervencije v hegemonsko produkcijo toksičnih, nasilnih podob so zato nujne.

SF: Pomembno pa je poudariti, da imamo seveda tudi izjemno dobre videoigre in da nismo proti igram kot takim. Obožujemo jih in jih še naprej z užitkom igramo. Raziskujemo pa predvsem *mainstreamovske* – kot bi se lotili filmskih uspešnic – in analiziramo, kaj razkrivajo o naši družbi.

LM: V skladu s pristopom Niklasa Luhmanna, ki je za razumevanje naše družbe predpisal preučevanje množičnih medijev. To, o čemer razmišljamo, česar se bojimo, je vanje globoko vpisano.

Pravite, da živimo v digitaliziranem, gejmificiranem kapitalizmu. Tako kot v videoigrah smo tudi v resničnem življenju prisiljeni igrati same sebe kot like, ki v tekmi z drugimi zbirajo točke in reference. Najdlje so to pripeljali na Kitajskem, kjer ljudje dejansko zbirajo točke za obnašanje v skladu s predpisanimi normami in se na podlagi njih potegujejo za službe, šole itd. | **SF:** To je najhujša nočna mora. Civilizacija ne izpolnjuje naših pričakovanj, vsi se ne moremo nadejati lepe prihodnosti. Ljudje – sploh mladi – to spodletlost sistema vedno bolj opažamo, hkrati pa imamo občutek politične nemoči, da se kljub vsemu nič ne spremeni. Zato se zatekamo v meritokratsko idejo: če bom dal vse od sebe, če bom v življenju uspešen, bom dobil to, kar si želim. Ta je močno prisotna v prav vsakem izmed nas, četudi jo lahko ozavestimo kot sestavni del kapitalizma. Ideja je seveda nepravilna, saj je jasno, da nekateri igro življenja začnejo v zmagovitem razredu.

Zanimivo pa je, kako ta logika deluje v videoigrah. V vsaki videoigri namreč začneš čisto na dnu kot majhen, nebogljn lik in nato napreduješ v skladu s sposobnostmi in znanjem, dokler ne postaneš junak zgodbe. Tako dobiš moč, da spremeniš svet, moč, ki je v resničnem življenju nimaš. To je za nas zelo pomembna tema, ki jo veliko raziskujemo, še posebej v novem filmu, ki je še v nastajanju. Vsa kulturno vplivna estetika od *vaporwava* naprej, na katero opozarja Valentina Tanni, je izšla iz hrepenenja po tem, da se lahko preprosto priklješ v prostor, ki ga želiš tako močno doseči, in tako presežeš vse sponse realnega sveta. Prav igranje videoiger daje ta presežek – še posebej postapokaliptičnih iger preživetja, v katerih si vržen v svet, ki ga lahko zgradiš po lastni meri.

LM: Kot piše na enem izmed *subredditov*³: »Življenje je kot prosto igranje množične igre vlog za sedem milijard igralcev.« Razlika med digitalno in fizično sfero je vedno bolj zabrisana, vedno bolj se med seboj prepletata. Prednost digitalne sfere je, da jo je lažje kapitalizirati. V svojem bistvu je korporativna. Kapitalizem je zavzel vsako nišo. V fizični sferi pa še vedno živi odpor in obstajajo ovire za kapital. Zato je digitalna sfera bolj distopična kot fizična realnost, dominanten žanr videoiger pa je zato prav postapokalipsa, v kateri je korporativna moč že prevzela ves javni prostor in vso politiko.

SF: Naša družba je kompleksna in dvoumna, v postapokaliptičnih igrah preživetja pa je zvedena na golo pohodništvo. Ko potrebujem streho nad glavo, enostavno nabere les. Kompleksnost je zreducirana na individualne odločitve in sposobnosti, da si zgradiš lasten svet.

LM: To je zelo pomemben poudarek. Videoigre so simulaker realnosti, ki dejanski svet prikazuje hiperresnično. Vsi družbeni izzivi, težave in patologije so poenostavljeni. Enostavno je najti tudi krivca za vse, kar se dogaja z družbo. In to privlači. Vse je zvedeno na manihejsko, preprosto razložljivo dobro in zlo. Podobno kot v politiki, ki nas nagovarja prek množičnih medijev in se poslužuje tako rekoč otročje preprostih rešitev. Če bomo politike čez 20 let spraševali, kaj ste počeli za to, da ne bi končali v podnebni katastrofi, bodo nekateri preprosto odgovorili: lovili smo migrante.

² Prosti prevod angleškega izraza *machinima*, ki pomeni ustvarjanje filmov s pomočjo strojno generiranih grafičnih podob, še posebej videoiger. Izraz je skovan-ka besed »machine« (stroj) in »cinema« (kino).

³ *Subreddit* je podstran na družbenem omrežju reddit, na kateri se združujejo uporabniki okrog določene teme in jo je mogoče oblikovati po merah uporabnikov.

Po drugi strani pa je razredni prepad, ki ga omenjata, očiten tudi znotraj produkcijske in potrošniške verige same igričarske industrije. Marsikdo si te tehnologije sploh ne more privoščiti, drugi zanjo delajo v nepredstavljivo zahtevnih razmerah in za mizerno plačilo, vodijo se vojne samo zaradi materialov, ki so za to tehnologijo potrebni. | **LM:** Točno tako.

V videoigrah se v bistvu zrcalijo družbene neenakosti. Čeprav pri razvoju sodeluje kopica južnoazijskih razvijalcev, so navedeni na koncu špice in moraš biti pozoren, da jih sploh opaziš. Izjemno malo je razvijalk videoiger, kar močno vpliva na to, kako so ti svetovi oblikovani. Nekatere feministke pravijo: svet ni kodiran za ženske. In tako je tudi z videoigrami. Pa ne le za ženske – za nikogar, ki ni cis moški. Skratka, igre so zgolj replika realnosti, zato jih ne smemo obsojati. Obsojati moramo ustroj sveta – in pri tem aktivirati sistemsko razmišljanje.

Videoigre vedno močnejše vplivajo tudi na film in televizijo. Prav distopije, ki jih omenjata, doživljajo največ priredb, po drugi strani pa se filmski jezik vedno pogostejše trudi posnemati estetske prijeme in zorne kote videoiger. Gre pri tem za dvosmerni promet? | **SF:** Gotovo. Film in igre je v bistvu težko ločevati. Tako *mainstreamovske* videoigre kot velike filmske uspešnice so franšize. Kako lahko na primer prodaš majico z motivom barbike? Najameš feministično režiserko, ki iz novega, feminističnega zornega kota pogleda na barbiko – in kar naenkrat ima Matel več prihodka kot kadarkoli prej (*smeh*). Medsebojni vpliv sistematično narekujejo goli ekonomski interesi rasti. Filmski jezik je del videoiger že od samega začetka; še ko so bile okorne in pikselirane, so vsebovale daljše, neigralne videosekvence, ki so se očitno zgledovale po filmih.

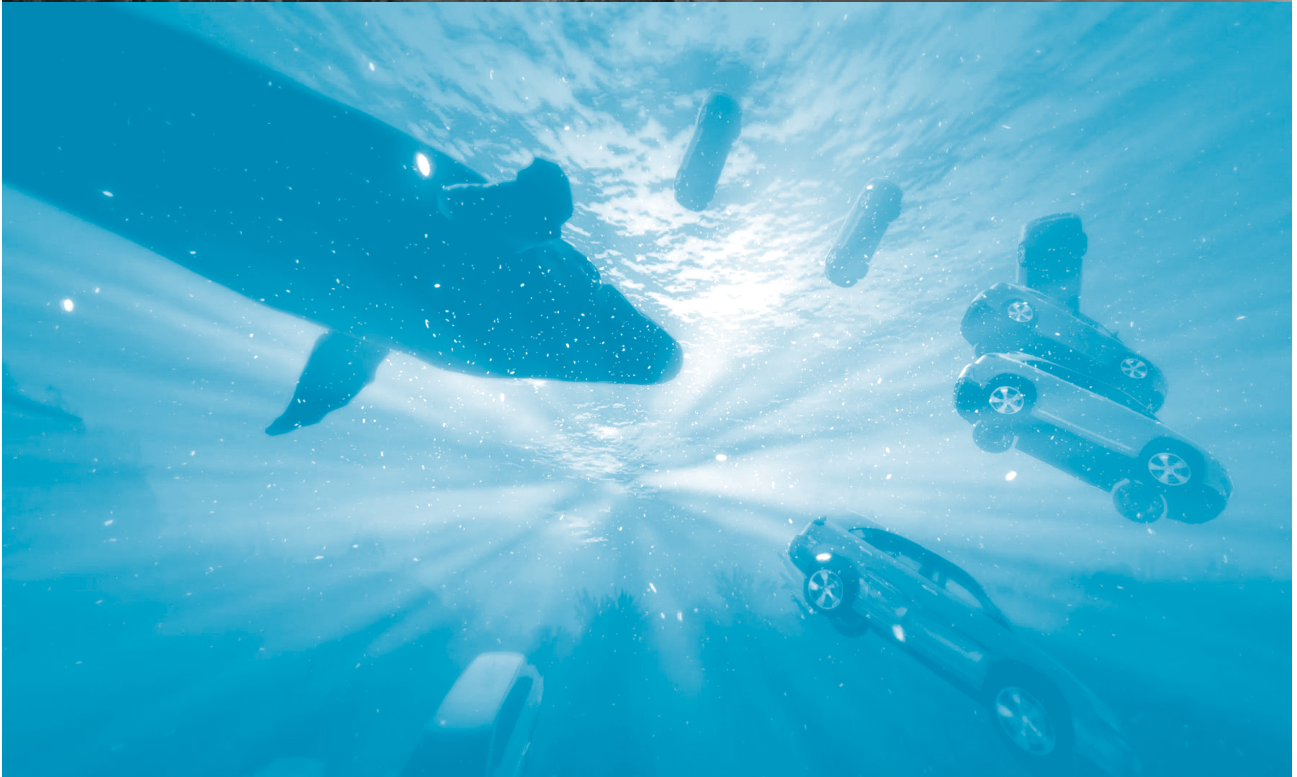
LM: Tako kot do videoiger moramo biti kritični tudi do umetniškega filma. Kot kulturna buržoazija in intelektualno naravnani ljudje pogosto spregledamo, da ne govorimo v dovolj zabavnem in razumljivem jeziku, ki bi prepričljivo nagovarjal tiste, od katerih se tako močno želimo razlikovati z našimi filmi in drugimi kulturnimi proizvodi. Zato to iščejo drugje. Če pogledamo nekoliko nazaj, na primer v poststalinistične čase Sovjetske zveze, so tudi največji umetniki, kot je bil Tarkovski, ustvarjali za širše občinstvo. Ločnica med tako imenovano visoko, buržoazno umetnostjo in preostankom kulture ni obstajala. In ta ločnica boli. V bistvu je nesmiselna. Oziroma je smiselna zgolj za potrebe kapitala. Bolj kot so ločnice izrazite – na primer med moško in žensko umetnostjo – bolj jih lahko kapitaliziraš.

SF: Filmi in videoigre so si enaki tudi v tem, da nizajo eno nadaljevanje za drugim in tako priključijo spomin na užitek, ki smo ga nekoč občutili ob gledanju ali igranju. Tudi zvok ima pri tem po-

membno vlogo. Določen čas, ko smo igrali določeno igro ali gledali določen film in se vanju popolnoma potopili, je za nas neke vrste dom. V času kolektivne krize in strahu si ljudje preprosto želijo vrnitve nazaj domov, kar pojasni vso to nostalgijo. Ko je v obtoku toliko videoiger in filmov, si seveda želimo nazaj k tistemu, kar je v nas enkrat že zbudilo te domačne občutke.

Z vašim delom ste pri vprašanju umetne inteligence korak pred filmsko industrijo, v kateri potekajo številne debate, kako naj se uporablja, ali so ogrožene avtorske pravice, kdo bo zaradi tega ostal brez dela in kakšni bodo po tem filmi. Total Refusal že od vsega začetka črpa prav iz sveta umetne inteligence in računalniško generiranih vsebin. | **SF:** Moja prva misel ob tem, da bodo ljudje ostali brez dela zaradi umetne inteligence, je vedno enaka: če bomo še naprej vztrajali v sistemu, v katerem trenutno živimo, to gotovo ne bo prineslo postdelovne, srečne družbe. V Avstriji trenutno okrog 70 odstotkov ljudi dela v storitvenem sektorju – in predstavljam si, da je podobno v Sloveniji. Nekdo, ki peče hamburgerje ali striže lase, zaradi Chat GPT-ja gotovo svojega dela ne bo mogel opravljati bistveno hitreje. S tem vprašanjem se ubadamo v kulturni buržoaziji; kot grafična oblikovalka se seveda sprašujem, kako se bo moje delo zaradi tega spremenilo. In jasno je, da bo v obstoječem sistemu vsakršna presežna vrednost, ki jo bom s pomočjo te tehnologije mogoče dosegla, ker bom lahko oblikovala hitreje ali bolje, na koncu pristala v rokah vladajočega razreda. Ljudje pa bodo še naprej garali v bednih službah.

LM: Umetna inteligenca obstaja, odkar obstajajo videoigre – tudi že od prej. Izraz je zavajajoč, česar se vsi po malem zavedamo. V umetni inteligenci ni nobene posebne inteligence, je zgolj proizvod inteligentnega programiranja. Razlika je seveda v tem, da smo zdaj na pragu strojnega učenja, a veliki jezikovni modeli še niso implementirani v videoigre. Za razvoj videoigre je potrebnih približno šest do sedem let, zato bomo igralci morali še vsaj pet let počakati, da vidimo, kaj bo to pomenilo. Težava je v kapitalizmu, v tem, da je tudi umetna inteligenca – tako kot videoigre – korporativna. Da lahko živim, delam iz dneva v dan, in če me bo zdaj naenkrat umetna inteligenca nadomestila in pri tem piratizirala moj slog, je to velik problem. Če bi živeli v socializmu, v katerem bi lahko tudi brez tega dela živeli človeka dostojno življenje, potem tega problema ne bi bilo. Še pomembnejše je, da je jezik velikih jezikovnih modelov, kot je Chat GPT, super-hiper-realni. Kar pomeni, da deluje na podlagi največjega možnega konsenza, statistike, do katere pride z analizo, kateri je najpogostejši odgovor na določeno vprašanje ali komentar na neko temo v množičnih medijih.



»Tako kot do videoiger moramo biti kritični tudi do umetniškega filma. Kot kulturna buržoazija in intelektualno naravnani ljudje pogosto spregledamo, da ne govorimo v dovolj zabavnem in razumljivem jeziku, ki bi prepričljivo nagovarjal tiste, od katerih se tako močno želimo razlikovati z našimi filmi in drugimi kulturnimi proizvodi.«–LM

Kot skupni imenovalec? | **LM:** Točno tako. Veliki jezikovni modeli s tem v bistvu izvajajo hegemonski zajem jezika. In točno to množični mediji, še posebej od pojava marketinga, izvajajo že od nekdaj – iščejo največji možni konsenz. Ko nastaja nov Marvelov film, so vsaka scena, vsak igralec, vsaka tema predmet raziskave trga; prevlado nad ustvarjanjem podob tako prevzemajo rudarjenje za podatki in statistike, avtorstvo pa se vedno bolj umika. Zakaj je kar naenkrat toliko iger postavljenih v vikinško okolje? To ni kar padlo z neba, ampak je posledica hipermaskulinizma, ki nam narekuje, da smo moški in da si moramo vzeti, kar nam pripada, ter si tako izboriti uspeh v kapitalizmu. V tem smislu je hiperresničnost jezika in statistike že implementirana v našo kulturo, strojno učenje pa bo to pripeljalo samo še do večjega ekscesa. Kapitalizem pospešuje ekscese, na tem temelji njegov napredek.

Pravite, da ste psevdomarksistični medijski kolektiv. Kje v vaše delo vstopi dialektični materializem? | **SF:** Čeprav so igre v digitalnem prostoru, so del materialnega sveta in razrednih okoliščin. So tudi proizvod kapitalizma. Od predpone »psevd« se vedno bolj distanciramo. Na začetku smo jo dodali kot čudno besedo, ki bi pritegnila pozornost ljudi, kar bi v bistvu le odprlo vrata za marksistično debato. Gre tudi za gesto skromnosti. Igor (Prassel na pogovoru v Slovenski kinoteki ob retrospektivi kolektiva, op. a.) nas je vprašal, če je lahko del kolektiva samo nekdo, ki je prebral Kapital. Seveda nihče izmed nas ni prebral Kapitla od začetka do konca. Mislim, da za kritiko kapitalizma tudi ni potrebna eksegeza Marxa. Jasno je, da skozi videoigre vedno bolj preizprašujemo razmerja in strukture moči in da kapitalizma nikakor ne razumemo kot zgolj ekonomskega sistema, temveč kot kulturno in ideološko premoč, zato se mi zdi, da bo predpona »psevd« sčasoma odpadla.

Sodeč po vaši tetovaži (na štirih prstih desne roke Leonharda Müllnerja je črkovano »Marx«, op. a.), ste že tam (smeh). | **LM:** Tudi Michael (Stumpf, član kolektiva Total Refusal, op. a.) ima enako tetovažo. Drugih tovarišev pa seveda ne moreva prisiliti ...

SF: Tega si ne bom tetovirala (smeh).

LM: To ni razlog, da bi koga izključili in do tega tudi nimam pravice, zato bom to pač moral sprejeti. Nismo še psevdostalinistični kolektiv (smeh). Če se vrnemo k materialistični analizi, ki je res bistvena ... Akademiki pogosto označujejo videoigre kot hiperkapitalistični medij. Podobje je iz iger posredovano in preneseno v nas kot hiperresnično. Zakaj je v tem času hiperpolitike vse »hiper«? Ker skačemo iz enega ekscesa v drugega. Hiperresnične podobe so na nek način bolj resnične od resničnosti same. V igri GTA 5 imaš popolno telo, skorajda nadčloveške moči, umreti ne moreš, vsak sončni zahod pa je melanholično popoln – in zvečer je vedno sončni zahod. To je hiperresnični medij. Te podobe so marketinške podobe, ki so nastale na podlagi raziskav trga; marketinški oddelki v veliki meri odločajo, kaj je posredovano občinstvu in kako morajo oblikovalci in programerji to oblikovati. Seveda pa so znotraj večmilijardne industrije prisotni še številni drugi kapitalistični interesi: od založnika do investitorjev in delničarjev – videoigre so namreč najpomembnejše naložbe zabavljajske industrije. V produkcijske procese videoiger so vključeni klik-delavci, zaznamovani so s posebej intenzivnimi obdobji dela in mizoginimi delovnimi okolji ... Skratka, če analiziramo videoigre, analiziramo kapitalizem.

Je odgovor na to hiperresničnost hiperkomunizem ali izstop iz virtualne resničnosti? Kakšna je vaša strategija? | **SF:** Oboje. Uporabiti je treba vse, česar se lahko v tem boju oprimo. V družbi, v kateri smo vsi tako močno zaznamovani s tekmovalnostjo – že od šole naprej, v kateri smo prisiljeni tekrovati s sošolci, do trga dela – in v kateri naj bi skrbeli le sami zase in za svojo osnovno celico, družino, je treba na vsak način ponovno obuditi družbene interese in idejo skupnega dobrega. Nujno je razmišljati o alternativah kapitalizmu, ne glede na to, ali smo v virtualnem ali fizičnem svetu.

LM: Iz digitalne sfere sploh ne moremo več izstopiti, saj je tako prepletena s fizičnim svetom. Intimne partnerje in prijatelje iščemo na spletu, pogovarjamo, igramo se in delamo na spletu. To je grozno in to lahko kritiziramo, vendar je za večino izmed nas pod 50. letom starosti – z nekaj izjemami – to že realnost.

SF: Strinjamo se z Valentino Tanni, da se je treba več pogovarjati o liminalnih prostorih, v katerih nisi ne na eni ne na drugi strani in v katerih se vsi svetovi povezujejo.

LM: Videoigre se ne nanašajo na nas neposredno, ni tako, da preprosto kopirajo naš svet, ampak ga tudi preoblikujejo, abstrahirajo na sebi lasten način: podobe so kapitalistične, niše

»Videoigre so množični medij in predstavljajo večji trg kot film in glasba skupaj, zato imajo velik vpliv. Želimo jih preizpraševati in pogledati za čudovite, sijajne podobe ter lepo zaokrožene naracije digitalnih svetov.«–SF

se ukinjajo. Zato vztrajam v njih, da bi se tako boril proti hegemoniji. Edini način za spremembo družbe je Gramscijev, da poskusimo prevzeti hegemonijo z borbo proti hegemonskemu podobju – proti konsenzu, ki ni nič drugega kot proizvod marketinga. Represivni ruska ali kitajska država temeljita na propagandi, v kapitalistični, liberalni demokraciji pa propaganda ni osrednjega pomena; množice obvladuje hegemonija. Politiki so zapisani množičnim medijem in tržnim raziskavam; odzivajo se zgolj še na statistike.

SF: Ni enega pravega načina, kako se s tem soočiti. To je pač naš način, smo pa pri tem solidarni z vsemi gibanji in alternativami.

Neigralni liki, ki jih izpostavljate v delu *Hardly Working*, so dobra metafora te sistemske zanke, v kateri preprosto delujemo brez kakršnekoli ideje o prihodnosti. Obljuba prihodnosti je namreč že naložba. | **SF:** V tem delu se poigravamo z idejo, da se lahko zavrnitev in odpor pojavita v različnih oblikah. Celo neigralni liki, ki ponavljajo vedno isto zanko, s katero se pretvarjajo, da delajo, da bi nam s tem dali občutek avtentičnosti pri igranju videoigre, se zataknejo. Če bi se zataknil zgolj en tak lik, to ne bi nič pomenilo, če pa bi šlo za povezano, solidarnostno akcijo, pa lahko v tem vidimo velik potencial. Seveda smo vsi odvisni od rednega dohodka, vendar ima vsak izmed nas možnost, da se upre in preizpraša to realnost. V naših filmih želimo ljudem dati potisk, da se o podobah in strukturah moči, ki se za njimi skrivajo, začnejo spraševati. V primeru neigralnih likov je najmanjša stvar, ki jo lahko v zvezi s tem storijo, da preprosto ničesar ne delajo – ampak če nihče ne bi več delal, bi prišlo do vsesplošne stavke. Svet bi nehal delovati.

LM: Uživamo v estetiki programskih zdrsov, ne le kot umetniki, ampak kot člani igričarske skupnosti, saj so na nek način strašljivi in tako podirajo sijajnost podob hiperresničnega sveta. Tako so lahko metafora revolucije, ampak nič več od tega. Naš namen je radikalizirati in ne senzibilizirati ljudi. Na robu katastrofe slednje enostavno ni več dovolj. Naslednji korak je ustvarjanje utopij skozi množične medije. Tega še ne znamo, a se zavedamo, da je to potrebno.

Kakšni so odzivi igričarske in filmske skupnosti na vaše delo? Ali ljudem omogoča izstop iz hiperresničnosti in radikalizacijo? | **LM:** Imamo nekaj primerov, ko smo dosegli množice zunaj filmskih festivalov. Temu bi lahko rekli »agitainment«, saj želimo zabavati in hkrati agitirati.

Tudi provocirati? | **LM:** V množičnih medijih to gotovo nekatere tudi iritira. Nekateri nas sovražijo – ne glede na to, kaj delamo, samo zato, ker smo marksisti.

SF: Intervju z nami je bil objavljen tudi v *The New York Timesu* in takrat so se na Standard forumu – največjem avstrijskem spletnem forumu – pojavljali številni komentarji, ob katerih smo morali imeti res debelo kožo, da smo jih prebavili. Pošiljali so nas v gulag ...

LM: ... in koncentracijsko taborišče.

SF: Ampak prepričani smo, da večina teh komentatorjev sploh ni videla naših del, zato je težko oceniti, kakšni so dejanski odzivi na filme. Upanje nam dajejo delavnice in izobraževanja, kjer delamo z mladimi ljudmi. Za nas je zelo pomembno, da tudi naše matere vidijo filme. Celo moj oče je enkrat komentiral, zakaj moje preostalo delo ni tako politično, pa ni preveč političen človek. Skratka, do nas pridejo takšne in drugačne zgodbe, ampak le upamo lahko, da s filmi nekaj dosežemo. In to upanje je za nas zelo pomembno.

LM: Naslednji korak je, da smo več na *redditu*, *youtubu*, mogoče celo *4chanu*. Ampak to so res kruta spletna okolja. Za to še nismo opremljeni, saj smo kulturna buržoazija. Ne vem, če bi bil ravno snežinka (*snowflake*), ampak gotovo bi me prizadelo ...

SF: *4chan* je ameriški forum, na katerem je zelo aktivna skrajna desnica in na katerem dominirajo beli moški, veliko jih je tudi iz igričarske skupnosti. Za mobilizacijo osamljenih, razočaranih moških ga je uporabljala tudi novičarska stran *Breitbart*. Osamljenost je ena največjih težav današnje družbe in prav v teh vodah zelo rada ribari skrajna desnica. Mene kot edino dekle v kolektivu bi na takšnem forumu gotovo raztrgali.

LM: Na Standardu so te poimenovali »komunistična nevesta«.

SF: Smešno. To mi je dejansko všeč (*smeh*).

Kako se spopadate z lastnimi kontradikcijami? | **LM:** Tudi nas seveda močno prizadeva logika poznega kapitalizma. Zdelani smo. Veliko obiskujemo filmske festivale, čeprav nam velikokrat

to ni več ravno pri srcu. Posledično nam zmanjkuje časa za igranje, za prosti čas. Čeprav sva s Susanno najboljša prijateljca, zelo redko preživljava prosti čas skupaj. In to je gotovo tudi posledica vloge slave v poznem kapitalizmu. Zaradi tega smo včasih nesrečni in res se trudimo najti trenutke, da zadihamo. Razmišljamo o spremembi strategije, da ne bi obiskovali samo platform kulturne buržoazije, kot so etabrirani filmski festivali, ampak se podali tudi na surove, divje-zahodne spletne teritorije – bližje hegemoniji. Sprašujemo se, kako bi izstopili iz naših umetniških, filmskih mehurčkov in se kot marksisti podali med množice. Hkrati se tudi učimo, kako biti kolektiv, pri čemer se spopadamo z lastnimi dinamikami, strukturami moči in implicitnimi hierarhijami. Za to ne obstaja šola. Seveda pa je tukaj tudi vprašanje financiranja. Dobimo ga kar nekaj – verjetno celo več kot marsikateri ustvarjalec kratkih filmov –, ampak večina izmed nas od tega ne more preživeti, zato je veliko dela neplačanega. Tako smo tudi sami prekarizirani.

SF: Ob tem pa se pojavlja zahtevno vprašanje, kako preprečiti, da ne bi tudi mi postali zgolj neki novi vplivneži. Vsi spletni prostori so namreč korporativni in nas s tem odtujujejo. Največji vpliv imajo ljudje z največ sledilci, a vse to je zelo prepleteno z marketinškimi interesi. Če želimo sprožiti spletno revolucijo, bi morali doseči več ljudi, kar pa nikakor ni enostavno, če ne želimo zapasti v tovrstno logiko.



»Razlika med digitalno in fizično sfero je vedno bolj zabrisana, vedno bolj se med seboj prepletata. Prednost digitalne sfere je, da jo je lažje kapitalizirati. V svojem bistvu je korporativna. Kapitalizem je zavzel vsako nišo. V fizični sferi pa še vedno živi odpor in obstajajo ovire za kapital.«–LM

Peter Žargi

Nina Hartstone

»Zvok uporabljamo, da usmerjamo pozornost gledalca ter zgradimo čustveno vez med občinstvom in dogajanjem«

NINA HARTSTONE | FOTO VARJA JOVANOVIČ/DRUŠTVO DPPU

Nina Hartstone je oblikovalka zvoka, specializirana za delo snemanja in oblikovanja dialogov. V skoraj tridesetletni karieri je v različnih vlogah sodelovala tako pri manjših filmih – na primer kultnem *Mesarčku* (*The Butcher Boy*, 1997) Neila Jordana ter njegovih filmih *Michael Collins* (1996, Neil Jordan) in *Intervju z vampirjem* (*Interview with the Vampire*, 1994, Neil Jordan), pa tudi pri *Urah do večnosti* (*The Hours*, 2003, Stephen Daldry), Altmanovem *Gosford Parku* (2001) in lanskoletnem *Saltburnu* (2023, Emerald Fennell) – kot pri večjih produkcijah, recimo *Gravitaciji* (*Gravity*, 2013, Alfonso Cuarón) in *Everestu* (2015, Baltasar Kormákur). Za svoje delo pri biografiji Freddyja Mercuryja *Bohemian Rhapsody* (2018, Bryan Singer in Dexter Fletcher) je prejela oskarja in bafto. Z njo smo se pogovarjali v Ljubljani, kjer je bila letos maja gostja simpozija FADE IN, ki ga organizira Društvo postproduksijskih ustvarjalcev (DPPU) in kjer je projekcijo filma *Gosford Park* pospremila s predavanjem na temo pripovedovanja zgodb preko zvoka.

**



Kakšna je bila vaša pot, vaši začetki v oblikovanju zvoka? | Na začetku nisem vedela ničesar o zvoku; začela sem tako, da sem kuhala čaj v studiu in opazovala. Ko sem že bolj razumela proces, je to sovpadlo tudi s prehodom iz analognega v digitalno in v programe za digitalno obdelavo in snemanje zvoka; takrat so različna podjetja tekmovala za prevlado na trgu, jaz pa sem si zastavila cilj, da se naučim delati z vsemi. Tega sem se naučila povsem sama, ker niti ni bilo nikogar, ki bi me lahko učil. Veliko starejših *tipov* v industriji je bilo izrazito proti novi tehnologiji, čeprav je bila seveda – kot danes umetna inteligenca – povsem neizogibna.

Pot raziskovanja teh programov me je kmalu pripeljala do dela v večjih ekipah in do mesta pomočnice. Če si v tem dober, se seveda potem rado zgodi, da te nočejo izgubiti kot pomočnice in težko napreduješ. Vseeno se mi je kmalu ponudila priložnost za delo pri nasnemavanju dodatnega dialoga, nato pa sem počasi dobivala vse več samostojnega dela. Prišla sem do točke, kjer sem nadzorovala snemanje dialogov, potem pa sem leta 2004 dobila prvega otroka in takoj spet nazadovala na lestevici. V Veliki Britaniji je takrat veljalo prepričanje, da ne moreš biti na voljo za takšno delo, če zraven vzgajaš otroke. Zavrnila sem morala tudi delo na enem izmed filmov o Harryju Potterju, saj z majhnim otrokom nisem mogla preživljati dvanajst ur na dan v Londonu. Tako sem za nekaj časa izpadla s trga in se na to postopoma vrnila preko manjših del s filmskim zvokom. Čim nehaš plavati, izpadeš, in skozi ta proces sem šla trikrat. Kot ženska v Veliki Britaniji težko tekmuješ z moškimi v isti vlogi.

Ženske so v filmu zelo pogosto delale kot montažerke, na področju zvoka, kot pravite, pa absolutno ne. Čemu to pripisujete? | Težko bi rekla. Zdi se mi, da se je zvok vedno dojemal kot še bolj tehnično področje od montaže slike. V ZDA sta bili Cecelia Hall in Gloria Borders sicer pionirki na tem področju, vsekakor pa nas v Britaniji deluje zelo malo. Večinoma dobivamo manjše projekte in nihče me na primer ne uvršča v isto kategorijo z moškimi, ki delujejo na tem področju in dobivajo razne visokoproračunske filme.

Gre tudi za stvar komunikacije, jezika. Zelo pogosto sem bila edina ali ena redkih žensk pri nekem filmu in komunikacija takrat postane zelo moška. Če to primerjam s situacijo pri **Saltburnu**, kjer je bilo v ekipi veliko več žensk, postane dinamika drugačna. Vsi smo se imeli super, prav tako pa smo zelo trdo delali in vsakdo je lahko na vsaki točki prosto govoril. Tudi k svoji ekipi velikokrat raje povabim ženske, saj vem, da z njimi lažje komuniciram in tako prihaja do manj individualizma.

V enem od preteklih intervjujev ste rekli, da je vaša naloga v filmu biti nevidna. Kakšen je vaš pristop, ko se lotite novega projekta? Na kakšen način o njem razmišljate? | Kako pristopim k določenemu projektu, je odvisno predvsem od tega, na kateri točki se projektu pridružim. V idealnih razmerah je to že zgodaj, na začetku, ko je projekt še v fazi scenarija in še ni posnet. To je po navadi odlična priložnost za pogovor z režiserjem in mešalcem zvoka ter za premislek, kako bo zvok dejansko prispeval k filmu, kako ga bomo uporabili kot pripovedno orodje. Na tej točki zvok pogosto ne predstavlja prioritete, zato so ti začetki lahko težki: vsi razmišljajo le o snemanju in videzu, kameri, scenografiji, igralcih in vsem ostalem, o oblikovanju zvoka oziroma funkciji zvoka pa ne toliko.

Zato sem rada del procesa čim bolj zgodaj, saj tako lahko zagotovim, da optimiziramo vse priložnosti, ki se pojavijo že na samem setu. Poskusim vzpostaviti odnos z mešalci zvoka, saj ravno oni po navadi vedo vse o zvoku za določen film in snemajo vse, kar potrebujejo. Na setu so najpomembnejša stvar performansi igralcev in igralke – posneti to je zato najbolj nujno, vse ostalo pa je nekako bolj v drugem planu. Tako pač je, snemanja so lahko zelo težka, vsi so pod pritiskom in vsaka ekipa želi, da bi bilo njeno delo obravnavano prioritarno.

Pogosto pa k filmu pridem šele kasneje, ko je že posnet. Ustvarjalci pridejo do točke, kjer si želijo že določene mere oblikovanja zvoka, predvsem za potrebe projekcij, bodisi za studio bodisi za testne projekcije. Mislim, da je za nevidnost zvoka ključno imeti kakovostne in čim bolj ustrezne posnetke že od samega začetka. Bolj ko zvok procesiraš, več kot mu dodajaš plasti in manipulacije, bolj se slišijo razni artefakti in bolj izumetničeno bo zvenel.

Filmski zvok je v teku desetletij postal vse bolj imerziven. V svojem predavanju ste omenjali Quentina Tarantina in kako v njegovih filmih lahko slišimo vsak obrat ključa. Zdi se mi, da je v zadnjem času to postal neizogiben trend – tudi zvok avtomobilskih vrat že zveni kot eksplozija. Se vam zdi, da filmi prepogosto zlorablajo ta učinek? | Mislim, da to lahko deluje okorno, saj tak pristop zahteva specifičen ritem, delovati mora usklajeno z montažo in že samo snemanje filma mora biti zastavljeno s tem v mislih. Ustvarjalec se mora vprašati, kaj je bistvo nekega kadra, neke sekvence. Pri **Saltburnu** je bilo veliko takšnih elementov, veliko drznih trenutkov smo na koncu celo omilili, da so drugi prišli bolj do izraza. Če s tem pretiravaš, ideja razvojeni. Videti moraš, kje se v teku zgodbe takšni trenutki vklaplajo.



Imajo producenti, studii ali režiserji kdaj pristop, ki predvideva, da se bo čim več oz. preveč popravilo v končnem miksu? | Precej pogosto. Verjetno je to povezano s pritiski na setu – skušnjava naknadnega popravljanja zvoka je zelo pogosta. Nedavno mi je eden izmed kolegov, tonski mojster, rekel, da je bila na setu nekega filma najpogostejša fraza: »Brez skrbi, bomo nasneli naknadno.« Težava seveda nastopi, ko se kasneje pridružim filmu in omenim, da bo potrebno nasnemavanje, potem pa vsi vprašajo, koliko bo to stalo in zakaj nasnemavanje sploh potrebujemo.

So bili tudi v Gosford Parku vsi majhni, stranski dialogi in klepetanje nasneti v postprodukciji? | Ne, pri Gosford Parku je bilo vse snemano sproti. Ker smo film snemali leta 2000, je bilo to precej inovativno. Peter Glossop, mešalec zvoka, je snemal na trak z dvema sinhroniziranimi osemkanalnima Tascamovima snemalnikoma, tako da je bil vsak lik posnet na več različnih mikrofонов hkrati. Po navadi bi snemali le glavni dialog, ostali pa bi se pretvarjali, da govorijo, pri Gosford Parku pa so dejansko ves čas govorili. Veliko so tudi improvizirali, zato je bilo naknadno težko prilagajati dialog rezom, ko kamera na primer preskoči z enega para na drugega, v ozadju pa vidimo ljudi in ta dialog iz ozadja mora potekati neprekinjeno. Poskrbeti sem torej morala, da so bili delčki teh pogovorov, ki jih ujamemo, koherentni.

Predstavljam si, da bi bila danes taka naloga sicer lažja, vendar še vedno kar velik logistični zalogaj – ali vseeno pogrešate več takšnega pristopa k dialogu v filmih? | Dialog v Gosford Parku res zveni zelo organsko – mislim, da Noah Baumbach pristopa k filmom na tak način. V Frances Ha (2012, Noah Baumbach) je to recimo odlično izpeljano. Zahteva pa tudi dobre, nadarjene igralce. Če pogledate Gosford Park, je vsak igralski nastop odličen in vsi so izjemni igralci. Vsa njihova improvizacija dialogov je bila popolna, nikoli jim ni zmanjkalo besed. Enostavno

so se potopili v svoj lik in imeli zanimive pogovore, ki so se kar nadaljevali. Tudi pri Saltburnu je bilo tako; ko poslušas vsakega od teh pogovorov posebej, vidiš, da so neverjetno zanimivi in zabavni. Ponekod smo jih morali narediti celo rahlo manj zanimive, da ne bi jemali pozornosti glavnemu dialogu. V nekaterih drugih filmih pa se enostavno zdi, kot da igralci ne najdejo pravih besed za pogovor in le ponavljajo iste stvari.

Pri filmih z velikimi zasedbami se je treba tudi zavedati, da z vizualne plati vsi snemajo, kar morajo snemati, mi pa poskušamo ustvariti ves svet – kot na primer pri Gosford Parku ali Saltburnu. Če veš, da so glavni igralci v določenih prizorih tudi malodane statisti, morajo biti – zvočno – prisotni, tudi če jih ni v kadru ali če niso vključeni v glavne dialoge. Včasih moramo te postranske pogovore dodajati v postprodukciji, saj igralci svoje vrstice le šepetajo ali pa z mimiko nakazujejo pogovor; takrat se količina postprodukcije seveda poveča. Je pa proces vseeno zelo zabaven. Vedno si želim ustvariti občutek, da svet, ki ga vidi občinstvo, zveni, kot da bi bili tudi sami zraven.

Zanimivo je, kako močan je v tem smislu zvok; če zapremo oči, nam še vedno nudi tridimenzionalno sliko. Če pa si zamašimo ušesa, izgubimo občutek, kaj je za nami, in to je strašljivo. Mislim, da v filmu za sekundo ali dve lažje prenesemo izgubo slike – torej temo – kot pa popolno tišino. | Če nekaj gledamo v tišini, je včasih zelo težko slediti zgodbi. Če pa bi poslušali samo zvok filma, bi bili večinoma lahko na tekočem z dogajanjem. Kot pri radijski igri: zato je zvok tako pomemben. V nekaj filmih, pri katerih sem sodelovala, smo za močnejši učinek dejansko uporabili popolno tišino – in še vedno se mi to vsakič zazdi precej pogumna poteza, ko se odločimo zanj. Vedno je prisotna skušnjava, da bi dodali »samo malo ambienta«, saj nihče ne doživlja sveta v takšni tišini. Vedno se tudi bojimo, da bodo ljudje mislili, da je prišlo do napake.



V katerih filmih ste ubrali ta pristop? | Zadnji je bil ravno **Saltburn**. Recimo prizor, v katerem vidimo Venetio mrtvo v kopalni kadi. V njem nastopi popolna tišina, nato pa se zvok začne postopoma vračati, ko se dogajanje premakne v pisarno sira Jamesa. Vendar pa najtežji del nikoli ni ukinjanje zvoka, temveč vračanje nazaj v zvok. Kar nekaj časa smo potrebovali, da smo ugotovili, kako se vrniti nazaj; na koncu smo to naredili z Oliverjevimi koraki, ko prihaja v pisarno. Podobno je bilo pri **Gravitaciji**. Tam smo uporabili dolgo sekvenco tišine znotraj protagonistkinih sanj, medtem ko je George Clooney zunaj vesoljskega plovila. Dokler se ne vrne in namesti v sedež, smo v popolni tišini. Po navadi ti trenutki učinkujejo, ker jih vpelje ravno močan zvok – vse je stvar kontrasta.

Od filmov, pri katerih ste sodelovali, se Bohemian Rhapsody zdi kot eden najbolj zvočno kompleksnih – bi glede zahtevnosti izpostavili še kakšnega? | Ogromen izziv je predstavljal **Everest**, saj so na snemanju igralci nosili maske, snemalo se je ob zvokih naprav za ustvarjanje vetra in tako dalje. Pri tem filmu je bilo potrebnega ogromno nasnemavanja; to je bil že predpogoj za montažo, saj se pogosto ni slišalo, kaj so igralci govorili. Tako smo najprej ustvarili nekakšne skice dialoga za potrebe montaže, nato pa ponovno snemali dialoge, da bi ujele pristnost nekoga, ki se vzpenja po gori. Kupili smo obtežilne jopiče, da so pritiskali igralcem na prsi; kupila sem tudi uteži, ki so jih igralci med snemanjem dialogov držali za ustvarjanje napetosti v glasu. Nekateri so se metali na kavče, mi pa smo snemali njihove krike. Jason Clarke, čigar lik umre na gori, je bil neverjeten. Zdelo se mu je, da njegov glas ni dovolj surov, zato je kričal in kričal, dokler mu ni počil glas. Nato je prišel naslednje jutro, resnično hripav, in se spustil v položaj deske, da je imel še več napetosti v glasu. Tudi **Mowgli** (2018, Andy Serkis) je bil velik izziv, saj je zahteval kombiniranje z *motion capture* pristopom. Treba je bilo ugotoviti, kako nastaviti mikrofone, da se igralci lahko še vedno optimalno premikajo. Andy Serkis, ki v filmu igra ogromnega medveda, je moral imeti na sebi mikrofona, ki je hkrati kvalitetno zajel njegov glas in mu omogočal, da se premika naokoli ter ruva s Christianom Balom.

Kateri filmi in igralci, zlasti v navezavi na zvok in glas, so vaši najljubši? | Odraščala sem z **Vojno zvezd** (Star Wars, 1977–) in liki ter glasovi v teh filmih, od – seveda – Jamesa Earla Jonesa do zelo mladega Marka Hamilla. Vse v teh filmih imam izredno rada, tudi glas Chewbacce, na primer. Zdi se mi, kot da je ta film del moje DNK, saj je bil eden največjih moje mladosti in sem bila z njim obsedena. Igralec, ki ga verjetno najbolj občudujem, pa je Patrick Stewart. Obožujem njegove vloge v znan-



stvenofantastičnih filmih in serijah, recimo v **Zvezdnih stezah** (Star Trek, 1966–), vendar je tudi drugače neverjeten igralec. Gledala sem ga na odru in zdi se mi, da je neverjetno očarljiv, tudi njegov glas bi prepoznala kjerkoli.

So vas Zvezdne steze in Vojne zvezd tudi spodbudile k oblikovanju zvoka in raziskovanju filma? | Filme sem oboževala od nekdaj, vendar pa me je v mlajših letih najbolj zanimala umetnost – skupaj s filmskimi študiji sem na univerzi študirala tudi umetnostno zgodovino. Tudi ko gledam slike, vidim v njih pripovedi in z zvokom prav tako ustvarjamo pripovedi. Resda gre lahko za zelo tehnično področje, ampak v osnovi pripovedujemo zgodbo: zvok uporabljamo, da usmerjamo pozornost gledalca ter zgradimo čustveno vez med občinstvom in dogajanjem.

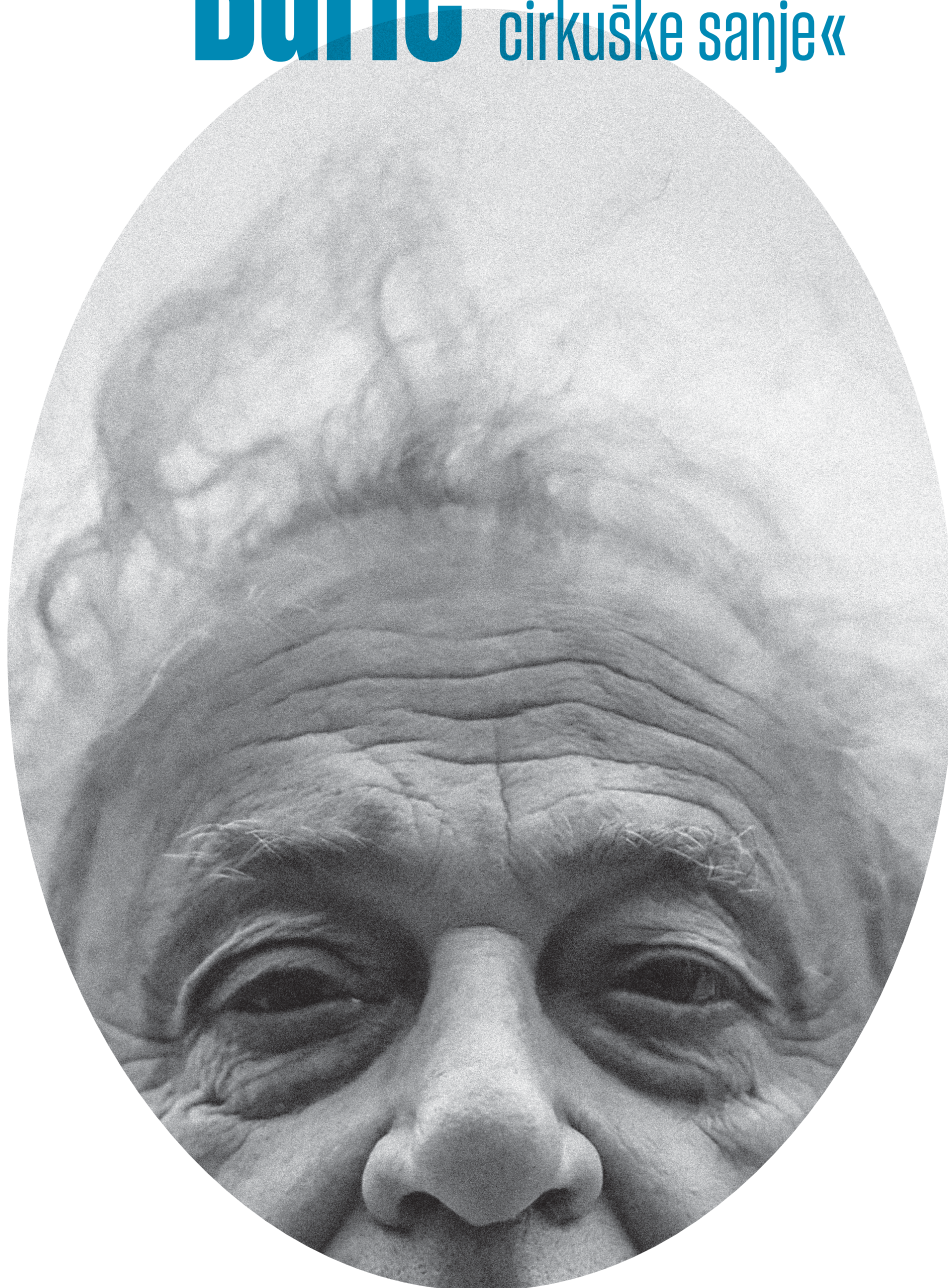
Še en film moram omeniti z vidika glasov – to so **Izganjalci duhov** (Ghostbusters, 1984, Ivan Reitman). Mislim, da znam vsako besedo tega filma na pamet. Predstavljam si tudi, da so morali biti ti filmi izredno zabavni z vidika nastajanja. Je pa res, da so si takrat vsi lahko vzeli več časa za igro in eksperimentiranje. Ko poslušam intervjuje z Randyjem Thomom ali pa zgodbe Bena Burtt, s katerim sem tudi delala, ne morem verjeti, v kakšnem peskovniku so delovali. Tudi mi si vzamemo čas za ustvarjalnost, ampak urniki so zdaj veliko bolj neizprosni.

To danes pravzaprav velja skoraj glede vsakega poklica. | Mislim, da je do tega prišlo, ker je danes vse mogoče. Ko sem začnela delati v zvoku in so filme snemali še na 35-mm trak, si moral za določen zvočni efekt, ki si ga želel, nesti trak ali CD sekciji za prenos tovrstnih posnetkov, izbrati zvoke in čakati v vrsti skupaj z vsemi ostalimi; nato si prejel preneseni zvok, ga odnesel nazaj v studio in ga šele nato lahko vstavil v film.

Ksenija Zubković

Zlatko Burić

»Vseskozi sem
na cesti in živim
svoje otroške
cirkuške sanje«



ZLATKO BURIĆ | FOTO OSEBNI ARHIV

Zlatko Burić je bil rojen leta 1953 v Osijeku na Hrvaškem. Ko je leta 2022 za vlogo ruskega oligarha Dimitrija v filmu Rubena Östlunda *Trikotnik žalosti* (*Triangle of Sadness*, 2022) prejel nagrado za najboljšega evropskega igralca, je zaslovel na svetovni ravni, kar mu je odprlo pot v številne mednarodne produkcije.

Po duši je kulturni aktivist. Z umetnostjo se je začel ukvarjati kot član *Kugla glumišta* – gledališkega kolektiva, ki je deloval v sedemdesetih in osemdesetih letih v Zagrebu. *Kugla glumište* temelji na konceptu francoskega misleca Étienna Souriauja o razliki med teatrom kocke in teatrom krogle, pa tudi na dediščini nekaterih drugih gledaliških form, kot je predrenesansno gledališče, ki ni nujno osredinjeno na dramskega junaka – tako ga opredeli sam Burić v prispevku »Kaj je Kugla?« v reviji Gordogan.¹

Prvi film, v katerem je nastopil, je bil *Diler* (*Pusher*, 1996)², prvenec Nicolasa Windinga Refna. *Diler*, ki tematizira kriminalno podzemlje Københavna, je imel še dve nadaljevanji in nekaj predelav, Burić pa je filmsko kariero vzporedno krmaril med Hrvaško, Dansko in širše ter med drugim posnel filme, kot so *Umazane lepe stvari* (*Dirty Pretty Things*, 2002, Stephen Frears), *Kosec* (Kosac, 2014, Zvonimir Jurić), *Ne glej mi v krožnik* (*Ne gledaj mi u pijat*, 2016, Hana Jušić), *Comic sans* (2018, Nevio Marasović) in *København ne obstaja* (*København findes ikke*, 2023, Martin Skovbjerg). S posebnim navdušenjem pa govori o projektu z naslovom *Novak*, ki ga je režiral Harry Lagoussis in je trenutno v postprodukciji.

**

Igralec ste postali relativno pozno. Vaša umetniška pot s *Kugla glumištem* in podobnimi angažmaji je bila bolj podobna performansu kot klasičnemu gledališkemu delu. | *Kugla* ni bilo gledališče. Nismo se dojemali kot igralci, čeprav smo seveda igrali. Vsaj jaz se nisem počutil kot igralec. Šlo je za totalni teater, bili smo skupina, za katero je bil pomemben družabni moment. Kar smo delali s *Kuglo*, tudi ni bil performans, ampak je bilo bolj podobno temu, kar Hans-Thies Lehmann kasneje opredeli kot postdramsko gledališče, ki ne temelji na zgodbi oz. dramskem besedilu, a je vendarle teater – takrat tega izraza še nismo poznali.

Nismo igrali klasičnih besedil. Sumničavi smo bili do tako imenovanega klasičnega gledališča. Gledališče krogle izhaja iz teorije o gledališču kocke, kjer je občinstvo zunaj kocke in gleda nekaj, kar se dogaja v kocki, torej na odru. V gledališču krogle pa je razmejitev med izvajalci in gledalci zabrisana. Morda najbolj pametno je o tem govoril Darko Suvin, ko je pisal o *happeningu*:

gu: v teatru se izvajalec na odru nahaja v enem času, medtem ko se občinstvo nahaja v drugem. V *happeningu* te delitve ni. Izvajalci in občinstvo obstajajo v istem času. Zame je bil pojem igralca redukcioniističen, čutil sem, da sem nekaj več kot to: samega sebe sem dojemal bolj kot umetniškega aktivista.

Kako ste se potem podali v filmski svet? | Po pravici povedano, nikoli zares nisem imel želje igrati na filmu, ni mi bil preveč blizu. Blizu mi je kulturni, celo politični radikalizem, zato sem čutil distanco do filmske industrije, ki je vendarle komercializirana.

Ampak po drugi strani mi je bil film vedno pomemben. Bil mi je všeč. Pogledal sem ogromno filmov. Moje formativno, mladostniško obdobje je bilo v 60. letih, ko je bil vpliv filma veliko močnejši, kot je danes. Film je bil oblika dostopne množične kulture: kinodvoran je bilo veliko in vstopnice so bile poceni. Ni obstajala delitev na umetniški in komercialni film. Kar je bilo v kinu, se je gledalo. V kinu Papuk v Osijeku so vsi gledali vse. Moji sosedi in vsi iz delavskega razreda smo brez zadržkov denimo gledali Godarda. V nekem drugem kinu v Osijeku sem gledal Kubrickovo **2001: Odisejo v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968) v 70-mm formatu – projektor je ravno prišel! Spremljali smo tudi vso jugoslovansko produkcijo. Gledali smo na primer Makavejeva in vsaj jaz težko govorim o kakršnikoli cenzuri, ki naj bi tedaj obstajala, saj sem imel priložnost v kinu gledati tudi Žilnikova **Zgodnja dela** (Rani radovi, 1969).

Ko sem prišel študirat v Zagreb, sem začel obiskovati študentski center, ki je bil zelo živahen kraj; v njem je bila galerija in tam začetki konceptualne umetnosti. Imeli so tudi sobico z imenom Multimedijški center, kjer so predvajali najrazličnejše *underground* filme, videe, Warholove filme ... To je danes težko razumeti. Bilo je naravnost sijajno.

Ključna pri vstopu v film pa je bila Danska. Tja nisem odšel z neko veliko odločitvijo, da se bom preselil, tako se je pač zgodilo. Težko je reči, kdaj sem prišel ali odšel, saj sem se konec 80. in 90. let večkrat vračal v Zagreb in spet nazaj na Dansko. Naučil sem se zahtevnega jezika in spoznal ljudi, sklenil prijateljstva in začel delati. S filmom sem se začel ukvarjati leta

¹ Burić, Zlatko. »Što je kugla?«. V: *Gordogan*, št. 1, 1979, str. 78–104.

² Restavrirana različica **Dilerja** bo letos, na 81. *Beneškem festivalu*, doživela posebno projekcijo v programu filmskih klasik.

1995 – po naključju, ko sem spoznal Nicolasa Windinga Refna, ki je bil takrat še zelo mlad, imel je 24 ali 25 let. Izhajal je iz kontrakulture, ki ima korenine v rocku, punku ... Na najinem prvem srečanju sva se sporekla ... in potem mi je ponudil vlogo v **Dilerju**. Imel sem srečo, da je bil moj prvi film res dober in obenem pozitivna izkušnja, vredna ponovitve.

Delo na filmu ima pridih kolektivizma in internacionalizma – zdi se, da vas ta dva vidika pritegneta? | Prav te dni veliko razmišljam o tem! Tudi v teatru, kot sem ga ustvarjal, je nekaj takšne potepuške, vagabundske romantike. To ti je vseč ali ne. In meni je, rad potujem, ne maram biti na enem mestu. V zadnjem letu sem bil morda dva meseca doma. Vseskozi sem na cesti in živim svoje otroške cirkuške sanje. Prideš nekam, spoznaš nove ljudi, delaš, zbližaš se za nekaj tednov, potem pa adijo, drug projekt, drugi ljudje ... V sebi imam nomadski impulz, to obožujem. Hkrati drži, da mora biti kolektiv dober. Verjamem, da filmov sploh ne moreš snemati, če na snemanju ni prisoten nekakšen poseben duh ali rahlo privzdignjeno razpoloženje.

Kakšne so produkcije, če primerjate regijo nekdane Jugoslavije, skandinavske države in druge mednarodne projekte, v katerih sodelujete? | Dokaj podobne. Filmski set pogosto primerjam s cirkusom. Včasih so to majhni cirkusi, drugič pa ogromni, mednarodni cirkusi. To sem doživel že kot otrok: prihaja cirkus in vsi tečejo na železniško postajo in nato gledajo, kako sloni vlečejo voz po glavni ulici. Seveda smo šli vedno tudi gledat, kako taborijo na travniku ob Dravi. Ljudje so živeli v hišah na kolesih, ženska, ki je zvečer nastopala kot sirena, je zjutraj povsem normalno obešala perilo pred hišo. Zdaj jaz živim na podoben način. Cirkusi so bili vedno mednarodni in govoril se je en, cirkuški jezik. Pravzaprav je super zanimivo, da se cirkuško vzdušje ohranja tudi danes. V ZDA zavestno podpirajo širino, vključenost.

Kaj pa način dela? Ena stvar so seveda proračuni, ki jih v naših regionalnih produkcijah ne moremo primerjati s skandinavskimi, še manj hollywoodskimi, druga stvar pa je sam pristop in način dela. Kje so podobnosti in kje razlike? | Vse je odvisno od države. Za Skandinavijo je značilna horizontalna hierarhična struktura – tako v družbi kot pri filmu. Hierarhija v praksi mora obstajati, vendar je bistveno blažja. Blaži jo tudi močna sindikalna zaščita. S filmom res nimam slabih izkušenj, ampak v gledališču na Hrvaškem je bilo porazno – bliža se na primer premiera in režiser pošiljuje s 16-urnimi vajami. Kaj takega na Danskem ni mogoče; v Kraljevem gledališču ali v alternativni skupini, ko se iztečejo ure po kolektivni pogodbi, rečejo, to je to, za danes smo končali.

Pogoji za delo so v naši regiji bolj skromni. Na Hrvaškem še nikoli nisem imel prikolice na snemanju. Ampak tudi na Danskem jih pravzaprav ni, medtem ko so v ameriških produkcijah običajne. Največja razlika je v vplivu sindikatov in v kolektivnih pogodbah. **2012** (Roland Emmerich, 2009) je bil prvi film, ki sem ga snemal v ZDA. Takoj zatem sem se včlanil v njihov sindikat, ki se je takrat imenoval *Screen Actors Guild*, danes pa SAG-AFTRA. Zelo sem bil presenečen, da je bilo sindikalno gibanje v Ameriki veliko bolje organizirano kot v Skandinaviji, ki se vedno ponša z močnimi sindikati in družbeno organiziranostjo. Ameriški sindikat je vrhunsko organiziran, izjemno močni so, nikoli nimaš preveč delovnih ur in vedno imaš dovolj časa za počitek. Varnost na setu je izjemna, zavarovanje zelo dobro.

V postprodukciji ali pred distribucijo je trenutno nekaj velikih, predvsem hollywoodskih projektov, v katerih igrate. Lahko poveste kaj več o mednarodni in hollywoodski sceni, v katero ste vstopili skozi film **Trikotnik žalosti?** | Ruben Östlund ima zelo zanimive zamisli o evropskem umetniškem filmu. Prepričan je, da gre za posebno formo tako glede produkcije kot estetike. Trdno stoji za svojimi neodvisnimi produkcijami; s producentom Erikom Hemmendorffom imata podjetje Plattform Produktion in delata resne stvari za resen denar. Po nagradi, ki jo je za kratki film **Rop banke** (Händelse vid bank, 2010) prejel v Berlinu, še bolj pa po uspehu filma **Kvadrat** (The Square, 2017), bi lahko naslednji film posnel z veliko produkcijsko hišo, vendar je želel ostati pri svoji produkcijski logiki in pod svojimi pogoji. Kasting za **Trikotnik žalosti** je trajal dve leti. Česa takšnega do takrat še nisem doživel. Srečevala sva se eno leto, veliko sva se pogovarjala, improvizirala, in vedel sem, da imam opraviti z nečim povsem drugačnim kot dotlej. Druženje z njim mi je bilo v takšno veselje, da mi na koncu sploh ni bilo pomembno, ali bom vlogo dobil ali ne.

»Moje formativno, mladostniško obdobje je bilo v 60. letih, ko je bil vpliv filma veliko močnejši, kot je danes. Film je bil oblika dostopne množične kulture: kinodvoran je bilo veliko in vstopnice so bile poceni. Ni obstajala delitev na umetniški in komercialni film. Kar je bilo v kinu, se je gledalo.« – ZB

Je mogoče trditi, da so filmi, ki ste jih v preteklih mesecih snemali v ZDA, posledica Evropske filmske nagrade iz leta 2022? |

Absolutno. Obstaja neka komunikacija med evropsko in ameriško kinematografijo. V teh filmih nimam glavnih vlog; pokličejo te, ker si jih navdušil v drugih filmih. Vedno sem malo presenečen, kako vedo, kaj počnem, ampak vedo; spomnijo se **Dilerja** – ti filmi so bili priljubljeni v Ameriki, sploh na neodvisni sceni.

O ameriških režiserjih, ki so del tako imenovane filmske industrije, imamo velikokrat napačno podobo, saj so to pogosto ljudje, ki so zrasli ob evropskih neodvisnih ali umetniških filmih in jih tudi dobro poznajo. Zato so veseli, da v njihovih projektih sodelujejo tipi, kot sem jaz. V filmu **2012** sem se znašel s pomočjo Stephena Frearsa in filma **Umazane lepe stvari**, ta pa je do mene prišel prek **Dilerja** in Pawła Pawlikowskega, s katerim sem se nekoč spoprijateljil na festivalu v Motovunu.

Hočem povedati, da obstaja neka prepletenost med tem, kar imenujemo evropski umetniški film ali neodvisni film in med veliko mednarodno oz. hollywoodsko mašinerijo. Ne smemo *a priori* zavračati Američanov. Njihova logika je drugačna in zavedati se moramo, da nimajo subvencij in podpor. Moramo razumeti, da so njihova izhodišča povsem drugačna. Tudi če delaš najcenejši neodvisni film – če ta propade, izgubiš ogromno denarja.

Kaj pa vam osebno pomeni nagrada za najboljšega evropskega igralca? |

Filmov ne delam zaradi nagrad in pohval – nimam takega ega. Imam strast do dela in zadoščenje dobim drugje. Seveda se zavedam, kako stvari potekajo in kako je filmska produkcija strukturirana ter da takšna nagrada pomeni, da sem postal veliko bolj viden kot igralec. Lažje se zaposlim in dobil sem relativno veliko ponudb iz ZDA, kar olajša delo, saj so tam honorarji višji. Zaradi ameriških projektov imam več časa, da grem v druge projekte. Moja izkušnja s **Trikotnikom žalosti** je bila na splošno odlična, ne glede na nagrado, Rubena ne morem prehvaliti. Poleg Refna je zame sodelovanje z njim gotovo najbolj pomembno.

Kaj je z vašega vidika pri ponujenih vlogah najpomembnejše – kar vas pritegne, verjetno ni vedno enako? |

Ne, ni. Nabor stvari, ki sem jih naredil v zadnjem času, je zelo pester. Igral sem na primer v **Supermanu** (James Gunn, 2025) in v filmu **Nevesta** (Bride, 2025) scenaristke in režiserke Maggie Gyllenhaal, ki ga lahko opredelimo kot umetniški film.

Ko sem prvi dan prišel na snemanje **Supermana**, sem bil kar zmeden, saj sem dejansko igral v neobstoječi scenografiji, v ogromni dvorani pred modrim ali zelenim ozadjem brez vaj. Prvi dan mi je bilo zelo težko dekodirati, kako naj bi igral, delali smo pod



precejšnjim pritiskom. Hitro sem se moral naučiti takšne igre, ki je pravzaprav poudarjena, zelo blizu gledališki. Običajno v filmu nerad tako igram in mi je bilo najprej precej nenavadno, ampak zdaj lahko rečem, da imam tudi to izkušnjo. Pravijo, da mi je dobro uspelo. V **Supermanu** sicer igram nevarnega diktatorja iz izmišljene države. Navdihnili so me politiki iz našega prostora v 90. letih – gledal sem njihove govore iz tedanjega časa, kar je bila grozna izkušnja. Zaradi tega sem na snemanje prišel razkurjen, režiser pa mi je rekel, čudovito, ti si pravi diktator. Na žalost sem imel za navdih veliko resničnih primerov.

Pri **Nevesti** me je pritegnilo besedilo, ki mi ga je poslala režiserka. Nisem imel avdicije, preprosto me je poklicala, mi poslala scenarij in vprašala, ali bi sodeloval. Prebral sem scenarij, ki se bere kot dobra literatura in me spominja na Williama Burroughsa. Zanimalo me je, kako se bo to prevedlo v filmsko zgodbo. Snemali smo v New Yorku in bilo je zelo prijetno delati, dobro smo se povezali.

Ena izmed stvari, ki me zagotovo pritegnejo, je sodelovanje z odličnimi igralci. V filmu **Volkova** (Wolfs, 2024, Jon Watts) sem igral z Bradom Pittom in Georgeem Clooneyjem; to je podobno priložnosti igrati košarko z vrhunsko ekipo, kar človeka seveda

zanima. Pravkar sem igral v seriji **Wonder Man** (2025) z Benom Kingsleyjem in res je zanimivo igrati z njim, saj je mojster. Verjamem, da se na vsakem snemanju in od vsakega soigralca kaj naučim. **Wonder Man** ima tudi inteligenčen in duhovito napisan scenarij, Andrew Guest, ki je bil glavni scenarist projekta, je izredno zanimiva oseba in zelo dobro piše. V tej miniseriji igram ekscentričnega evropskega režiserja. Dogaja se v nekem superjunaškem vesolju, a ima pravzaprav več plasti, prisotni so elementi komedije; na eni ravni je zabava, potem pa je veliko meta štosov, ki se nanašajo na družbo, film in filmsko produkcijo.

Film København ne obstaja je bil prikazan tudi Sloveniji. Zanimiv je lik očeta, ki ga igrate, njegovo absolutno vztrajanje v iluziji pri iskanju hčerke in sprejemanju oziroma nesprejemanju njene usode. | V tem filmu je bil najbolj zanimiv scenarij; napisal ga je Eskil Vogt, znani scenarist, ki dela v tandemu z Joachimom Trierjem. Poznal sem ga, nisem pa poznal režiserja (Martin Skovbjerg, op. a.), ki je pravzaprav glasbenik, zelo znan na elektro sceni na Danskem. Besedilo, ki sem ga prejel od Vogta, je bilo tako nenavadno napisano, da je bilo že popolnoma razkadirano in se je zdelo kot film. Vogt je bil ves čas tudi vpleten v proces nastajanja filma. Ker je veliko besedila, je bilo težko igrati, čeprav mi je bilo všeč, kar je napisal. Bila je zapletena naloga, ki sem jo vseeno sprejel z zaupanjem ter na koncu z veseljem. Čutil sem, da imam veliko več svobode pri interpretaciji besedila kot običajno; ko denimo jokam, tega sploh nisem načrtoval, besedilo me je na samem snemanju pripeljalo do solz.

Na splošno mi je najbolj všeč struktura snemanja, ki je v enem delu zelo čvrsta, v drugem pa svobodna. Kot recimo improviziranje pri glasbi, ko imaš določene iztočnice, sicer pa proste roke. Tako je recimo pri Refnu. Ni mi všeč, ko igralci na filmu preveč samozavestno izgovarjajo besedilo ali repliko. Besedila se pogosto celo namerno ne naučim dobro, da potem zveni bolj pristno. Ker ljudje ne izgovarjamo jasno oblikovanih misli, delamo premore, se zatikamo, uporabimo napačno besedo ...

Nekje sem prebrala, da izbirate like, ki so vam podobni, da torej skušate lik prilagoditi sebi in ne toliko sebe liku. Je to princip, po katerem delujete? | Najbolj zanimivo mi je, če najdem lik znotraj dobro strukturirane zgodbe, kjer lahko začutim, da imam sam neko izkušnjo, ki jo lahko uporabim za gradnjo tega lika. Včasih sem dovolj pogumen, da nasprotujem prvotnemu režiserjevemu namenu, sploh če čutim, da lahko ponudim boljše stvaritev. To sem storil z likom Mila v **Dilerju**, dodal sem mu več plasti. Ali v **Trikotniku žalosti**, kjer si je Ruben sprva zamislil ostrejši konflikt med kapitanom, ki ga igra Woody Harrelson, in Dimitrijem, nato pa sem jaz naredil Dimitrija bolj všečnega ...

To pride intuitivno. In je zelo odvisno od partnerja: če v njem najdeš odziv in odgovor, potem gre. V vseh teh dobrih vlogah sem imel srečo, da sem imel super partnerje, na primer Madsa Mikkelsena in Kima Bodnio, ki sta vrhunska igralca, absolutno.

To je čarovnija dobrih filmskih režiserjev, ki imajo intuicijo, da združijo ljudi. Ne gre za spretnost ali večščino, ampak začutijo, da se različne senzibilnosti ujemajo in da se bo zato nekaj zgodilo.

Včasih izberem tudi filme, ki imajo ludistično kvaliteto, veselje do igre. Ni nujno, da so komedije, gre preprosto za veselje do igre, za to, da ima film v sebi nekaj halucinantnega.

Imam vtis, da je eden takih film Govorice (Rumors, 2024) Guya Maddina, ki je letos doživel premiero v Cannesu. Napovedujejo ga kot premaknjeno satiro politike in ponorelega sveta, realnosti, v kateri živimo. | Filma še nisem videl, sem pa slišal, da se je občinstvo v Cannesu zabavalo, odzivi so bili zelo dobri. V njem igram predsednika Evropske komisije in se pojavim v finalu filma. Gre za srečanje voditeljev G7, ki se izgubijo in tavajo v gozdu. Film je delno grozljivka, delno družbena satira in norčevanje iz politikov. Vse skupaj je en velik hec in zanimal me je način upodobitve, ki je bil nekoliko surrealističen. Sicer sem velik oboževalec Guya Maddina – snema nenavadne filme in uspelo si mu je izboriti ustvarjalno svobodo, zato sem vlogo sprejel, takoj ko me je poklical, še preden sem vedel, za kaj gre. Vzel bi vse, kar bi mi ponudil.

Omenjate veliko filmov, serij. Jih radi tudi gledate? | Nisem filmski frik, nisem kot Refn, ki gleda tri filme na dan. Ko pogledam film, potrebujem še nekaj časa, da se moji možgani ohladijo. Poleg tega veliko snemam in poskušam igrati s svojo glasbeno skupino. Toda obožujem platformo MUBI in v Københavnu je dober kino, ki ga obiskujem.

Kakšni so vaši načrti za prihodnost? | Trenutno malo počivam. Imam veliko ponudb, kar je zelo prijetno, in moram priznati, da imam privilegij, da lahko izbiram projekte in besedila, načrtujem pa tudi nove projekte na neodvisni sceni in v nekaterih manjših filmih. Berem scenarije, saj bi rad našel besedilo, ki mi res ustreza. Zdaj se odpravljam v Zagreb, kjer bom delal predstavo o mojem krasnem prijatelju Marku Breclju, kar me zelo veseli. Premiera bo v Zagrebu, predstavo pa si želimo pripeljati tudi v Slovenijo.

Tinkara Uršič Fratina

Ne besede, ampak dejanja!



JUTRI JE ŠE EN DAN | 2023

V ogledalu, naslonjenem na steno spalnice kletnega stanovanja, vidimo Ivana (Valerio Mastandrea), ki sedi naslonjen na vzglavje postelje in namrščen bolšči predse. Delia (Paola Cortellesi), njegova žena, se prebudi in obrne k njemu. Prijazno, a z resnim obrazom, mu vošči, »Dobro jutro, Ivano«, on pa se z naveličanim izrazom obrne proti njej in ji primaže klofuto. Udarcu sledijo prvi toni pesmi Fiorelle Bini »Aprite le finestre« (1956). A podobe nam kažejo pravo nasprotje idilične pomladi, ki jo pesem opeva – namesto pogleda skozi okno na cvetoče vrtnice Delia iz kletnega stanovanja vidi le prašne čevlje mimoidočih, namesto prijetnih vonjav travnika in cvetja pa ravno pred oknom pes dvigne zadnjo taco. Otroci spijo natlačeni v mali sobici, dečka skupaj v eni postelji, starejša sestra v drugi. Za zajtrk jim mati v krpo zavije nekaj bornih kosov kruha. Tako že v uvodni sekvenci dobimo jasno sliko odnosov v družini in življenja njenih članov.

Režijski prvenec Paole Cortellesi **Jutri je še en dan** (C'è ancora domani, 2023) je tragikomična drama o krutosti patriarhata in nasilju v družini, režiserki pa s spretnim grajenjem suspenza in subtilnim zavajanjem uspe zgodbo pripeljati do nekoliko sentimentalnega, a zato nič manj ganljivega in pomenljivega spoja osebnega s političnim. Dogajanje filma je postavljeno v specifičen časovni okvir, med 14. maj in 3. junij 1946, dobrega pol leta po koncu druge svetovne vojne, v čas, ko so italijanske ženske prvič dobile pravico do udeležbe na volitvah. Na ulicah Rima so še vedno prisotni člani ameriške vojaške policije, v kotih posejajo možje z amputiranimi udi, trgovine pa so slabo založene.

Časovnemu obdobju film prikima tudi z odločitvijo, da bo posnet v kontrastni črno-beli fotografiji, poleg tega pa se tako vsebinsko kot stilistično zgleduje po italijanskem neorealizmu. Delia z družino živi v bornem stanovanju revne rimske soseske in opravlja priložnostna dela, da kaj malega zasluži. Daje injekcije, popravlja dežnike, krpa nogavice in pere rjuhe premožnejših sosedov. Od zaslužka vsakokrat nekaj malega skrivaj odtrga zase – denar morata namreč tako ona kot njena hči Marcella (Romana Maggiora Vergano) vsakodnevno predati Ivanu. Med opravitki se po navadi ustavi na tržnici, kjer poklepeta s prijateljico Mariso (Emanuela Fanelli), pot domov pa jo vodi mimo avtomehanske delavnice, kjer dela Nino (Vinicio Marchioni), njena najstniška ljubezen, za katero ji še vedno bije srce. Ob prihodu domov ji sosedka nekega dne preda pošto, kjer je tudi pismo zanjo – vsebina ostane nerazkrita, jasno je le, da jo skrivnostna kuverta vznemiri in ne želi, da bi zanjo izvedel Ivano, zato jo skriva v škatlo z robci.

Že od začetka filma je jasno, da je Ivano nasilen moški, ki se nad ženo pogosto znaša tako verbalno kot fizično – to je tudi edini odnos do žensk, ki ga pozna. Njegov oče Ottorino (Giorgio Colangeli), ki je priklenjen na posteljo in zanj skrbi Delia, je namreč v marsičem še hujši kot on. Tako Ivano kot Ottorino v svojih izjavah izražata globoko zakoreninjen seksizem in zaničevanje žensk, Ivano pa z banalnim in patetičnim izgovorom za svoje ravnanje, češ, »bil sem v dveh vojnah«, vzbuja smeh z grenkim priokusom.

Satiriziranje partnerskega nasilja hitro lahko postane hoja po tankem ledu, vendar v filmu nikdar ne pride do zdrsa. Paola Cortellesi spretno navigira med izvajanjem smeja in šokiranjem s kruto neposrednostjo. Eden najbolj pretresljivih prizorov, ki se nam vtisne globoko v spomin, se odvrti, ko se Ivano fizično znese nad Delio. Pretepanje je prepleteno s plesom – do potankosti zrežirana koreografija z močno, kontrastno svetlobo, ki osvetli obraza igralcev in deluje že kar gledališko, nam s prikrievanjem dejanske razsežnosti nasilja pravzaprav razkrije več, kot bi nam neposredno prikazani udarci. K temu pripomore tudi odločitev, da »ples« dopolni montaža prizorov iz sobe, kamor so se zaprli otroci, in z dvorišča, kjer sedijo sosede in zaskrbljeno pogledujejo k oknu. Otroci skozi steno in sosede na dvorišču za razliko od gledalcev jasno slišijo vsak Delioin krik, padec in udarec, prizor pa poudarja še ljubezenska balada »Nessuno«, na katero zakonca »plešeta« in je edini zvok, ki ga slišimo. Ta govori o večni ljubezni in tem, da »ju nihče ne more ločiti, niti usoda«, v kombinaciji z opisanim prizorom pa nam v grlu pusti velik cmok.

Na nasilje nad mamo se edina odziva Marcella, ki je v svojih besedah lahko zelo kruto direktna. Mami očita, da se udarcem in zmerljivkam očeta nikoli ne upre, da mu pusti, da po njej hodi kot »po predpražniku« in da »nikdar nič ne naredi«, na kar ji Delia nikoli ne odgovori z besedami – vedno znova pa z dejanji. Prav Marcelline besede so povod, da skrivnostno pismo, ki ga je na neki točki v obupu zmečkala in vrgla stran, ponovno zgleda in naredi korak v smeri sprememb. V filmu je lepo prikazana tudi neizmerna ljubezen, ki jo mati goji do hčerke. Zanj bi naredila vse – ko Marcella pozabi na lonec na štedilniku in se večerja

zažge, Delia prevzame krivdo in s tem Ivanove udarce, ki bi bili v nasprotnem primeru verjetno namenjeni hčerki. Delia je tudi ta, ki sprevidi, da je Marcellin zaročenec Giulio (Francesco Centorame) pod fasado nedolžne prijaznosti prav tak kot vsi ostali moški.

Film se dotakne tudi razredne problematike. Delii vedno znova očitajo, da preveč govori in naj bo raje tiho. S takšnim ravnanjem in nenehnim poniževanjem pa se ne soočajo le revne ženske kot ona, temveč tudi tiste iz bolj premožnih družin, pri katerih Delia služi. Tudi njim moške vedno znova pravijo, »bodi tiho, ne vključuj se v pogovore, ki se te ne tičejo«, ali pa »kaj pa sploh lahko ti poveš«, čeprav gre za pogovore o volitvah, na katerih imajo zdaj tudi one svoj glas. Prihajajoče volitve so v filmu ves čas v ozadju, spretno zakrite in omenjene le v mimo-bežnih pogovorih, ki niso del trenutnega dogajanja. Režiserka gledalce in gledalke ves čas pušča v suspenzu ter svoje prave karte razkrije šele na samem koncu.

Zaključek nas tako katarzično preseneti in globoko gane. V zadnjih minutah filma, potem ko Ivano s tal pobere Delioino pismo in končno izvemo, za kaj gre, nihče od glavnih likov ne spregovori več niti besede – vse nam povedo njihova dejanja, izrazi na obrazu in pesem Danieleja Silvestrija »A bocca chiusa« (2013), ki poudarja dejstvo, da lahko ženske, čeprav so bile vedno znova utišane, s svojimi dejanji naredijo korak naprej za prihodnost. Zaključku sicer lahko očitamo sentimentalnost, vendar bi bilo krivično reči, da ne naredi vtisa. Ko se Delioina navidezna pasivnost v prenašanju nasilja in vdanosti v usodo izkaže za neresnično, se njena osebna zgodba spoji s političnim in pridobi nove pomene.



Vanja Gajić

Fikcionalizirana realnost, realistična fikcija



78 DNI | 2024

V filmu **78 dni** (78 dana, 2024) se režiserka Emilija Gašić vrne v pomlad leta 1999, obdobje Natovega bombardiranja Beograda. Spremljamo družino, ki živi na podeželju v zaledju prestolnice. V njihovo življenje vstopimo, nekaj dni preden Socialistična republika Srbija postane tarča Natovega posredovanja, v čas, ko so prebivalci tega od direktnih vplivov vojne odmaknjenega koščka države živeli v relativni normalnosti. Prvi prizor nam ne postreže s pogovorom o politični situaciji ali neko drugo obliko ekspozicije, ki bi nas vpeljala v zgodovinski kontekst. Namesto tega opazujemo domači videoposnetek deklice, kako se zvrta na kavču in nerazpoloženo odgovarja na vprašanja starejšega dekleta, ki snema. Kasneje bomo izvedeli, da gre za najmlajšo hčerko, sedemletno Tijano in njeno sestro, sedemnajstletno Sonjo. Najstarejša od treh hčera z mešanico nežne skrbnosti in neobčutljive sestrške zafrkljivosti malo sestrco zaslišuje o njeni samopodobi. Začetek tako začrta ton in koncept filma, ki bombardiranje vzame za okvir svoje zgodbe, a se v resnici ukvarja z vsakdanjim življenjem, ki pod vplivom bombnih napadov poteka naprej.

Odnosi med družinskimi člani se v vedutah pred nami razpletajo z izjemno pristnostjo, ki je odraz organske scenaristike Emilije Gašić. Avtorica je proces predprodukcije začela z anketo, v kateri je poizvedovala o različnih izkušnjah in spominih srbskih civilistov iz obdobja bombardiranja. Odgovori, ki jih je dobila, so bili na prvi pogled morda presenetljivi, saj mnogi s tem časom povezujejo izredno lepa doživetja. Ko se je normalno življenje ustavilo in so bili moški vpoklicani v vojsko, so ostali doma starejši, ženske in otroci. Slednji so ob zaprtju šol večino časa preživeli v igri z vrstniki in sorojenci. Kljub strahu za varnost tako sebe kot bližnjih ter vsesplošni negotovosti je bil za mnoge to čas večje povezanosti s skupnostjo, bratskih in sestrskih prepirov ter celo prvih ljubezni. Takšno izkušnjo nam približa tudi film **78 dni**. Vojna družini začasno odvzame ljubečega očeta, obenem pa strah pred bombardiranjem iz Beograda v sosednjo hišo pripelje najstnika Mladena in njegovo mlajšo sestrco Lelo. Tijana tako dobi novo najboljšo prijateljico, starejši sestri, Dragana in Sonja, pa skupni ljubezenski interes.

Film v celoti sledi diegetskemu principu in s tem ustvarja vtis *found footage*, saj nikoli ne izstopimo iz družinskega VHS arhiva. Zdi se, da liki snemajo vse posnetke, ki jih gledamo, in dejansko so glavne tri igralk v nekaterih prizorih delovale tudi kot snemalke. Namesto da bi kamera igrala pregovorno vlogo »lastnega lika«, tu pomembno prispeva k izgradnji likov-snemalcev. Ne glede na to, ali lik, ki prizor snema, v njem tudi govori, lahko v mnogih primerih zaznamo, kdo je za kamero, čigav *POV* torej opazujemo. Umetniški posnetki neba najstarejše sestre ustvarjajo kontrast z nestabilno roko in prekomernim približevanjem objektivna najmlajše. Kadriranje tako ne razvija samo lika pred kamero, ampak tudi, ali celo še bolj, lik, ki kamero usmerja. Če je simpatija med Sonjo in Mladenom na primer očitna iz poteka zgodbe, pa to, da se je vanj zatreskala tudi Dragana, sprva zaznamo, ker med snemanjem na njem zadržuje pogled kamere. Tako se kamera, ki je v tem smislu prvoosebna, spaja z likom, ki naj bi jo upravljal. Niti v uvodu niti v zaključku se film ne poslužuje nediegetske naracije, posnetkov zunaj objektivna družinske kamere ali filmske glasbe. Prav zato moramo **78 dni** brez predhodnih informacij o filmu gledati malo skeptično, preračunljivo, da sploh ugotovimo, da je pred nami igrani film in ne dokumentarec.

Razen prepoznavnega obraza Gorana Bogdana, ki igra očeta Stefana in smo ga med drugim lahko videli v filmu **Oče** (Otac, 2020, Srđan Golubović), Gašić namreč ne pusti prav veliko sledi, ki bi izdale pretenzijo v njeni fikciji. Poleg Gorana Bogdana in Jelene Djokić, ki igra mamo Nado, so vsi igralci v filmu naturščiki. Režiserka je navdih pri ustvarjanju naravne sestrške dinamike našla v delu Joeja Wrighta, ki je pred snemanjem **Prevzetnosti in pristranosti** (Pride and Prejudice, 2005) svojim petim sestram Bennet dodelil veliko časa za sproščeno druženje in tkanje pristnih medosebnih odnosov, ki bi se nato lahko preslikali na veliko platno. Takšna intimnost in sproščenost je za film **78 dni** še bolj ključna, ker je srce zgodbe najmlajša sestra, ljubkovalno poimenovana Tića. Ob obilici odličnih nastopov je prav igra najmlajših igralk, Viktorije Vasiljević in Maše Ćirović, ki igrata Tijano in Lelo, najbolj prepričljiva. Čeprav bi tudi pri starejših igralcih šele z dovolj napora lahko izsledili trenutke izumetničenosti, ki za hip izdajo njihov nastop, je pri njihju ta moment



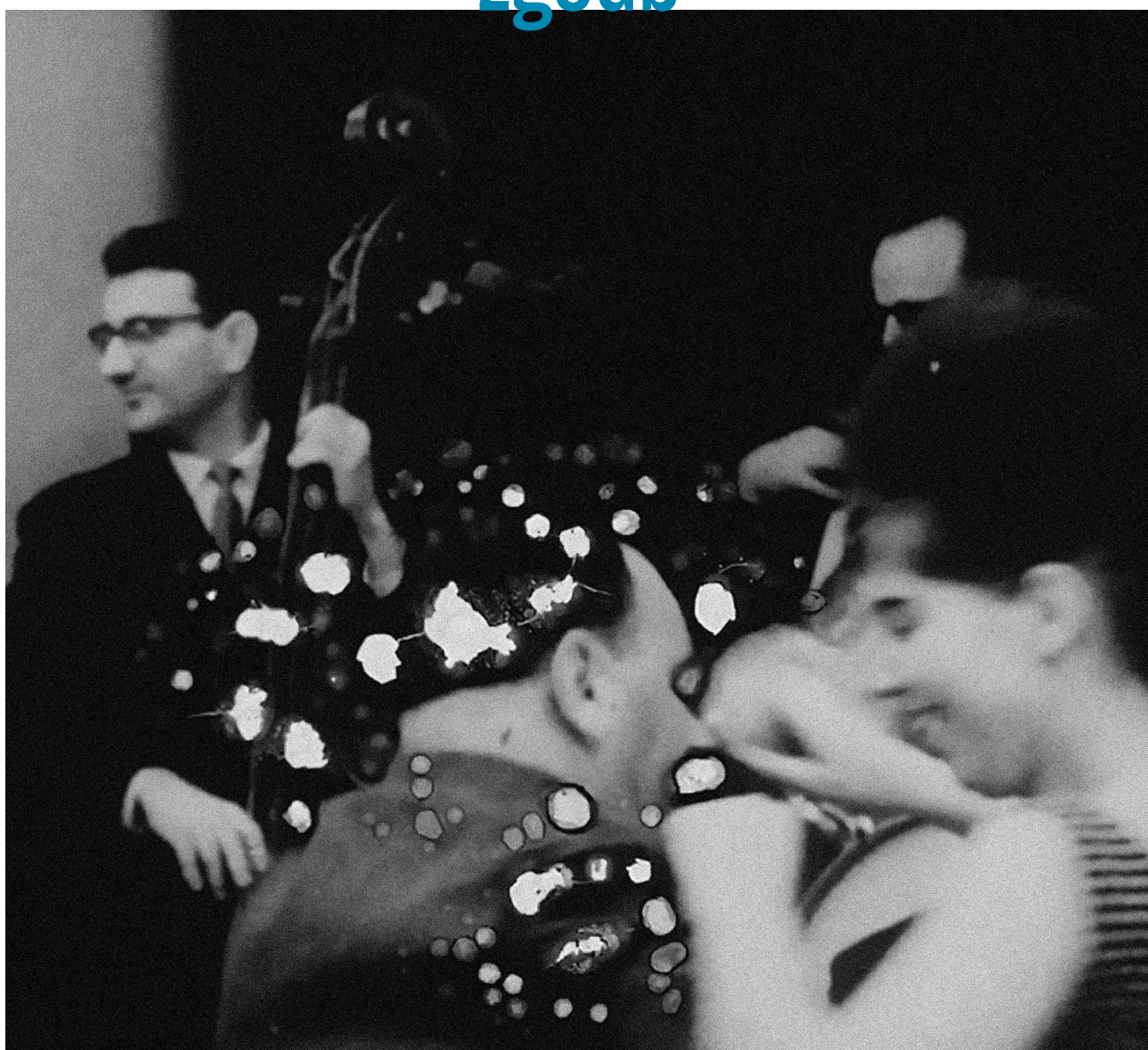
razkrinkanja praktično nemogoče locirati. Morda tudi zato, ker je vsako potencialno nastopaštvo v svojem bistvu sorodno tistemu, ki bi ga lahko našli v lastnih posnetkih iz otroštva, ko smo pred kamero hkrati nastopali s sramežljivostjo in evforičnim navdušenjem. V svojem spakovanju, važenju, zadržanosti, želji po pozornosti in zavračanju le-te Viktorija izjemno avtentično uteleša otroškost. Njen silovit jok, užaljene grimase, mrščenje, poziranje, vsi ti nasprotujoči si vzgibi ustvarjajo tako prepričljiv nastop, da je težko verjeti, da nismo priča resničnim posnetkom.

Emilija Gašić realizem zasleduje na vsakem koraku. Scenarij je napisala na podlagi lastnih izkušenj in anekdot, ki jih je dobila prek prej omenjenih anket. Nostalgčno podoba devetdesetih poleg analogne fotografije kinematografije Inés Gowland gradi scenografija Borisa Garića in kostumografija Senke Radivojević. Moč kostumov je prav v očitnosti izbiri oblačil, nevpadljivosti spranih barv prevelikih majic in ponošenosti ohlapnih trenerk ter puloverjev z motivi Disneyjevih junakov, ki bi jih kdorkoli lahko našel na fotografijah v starih družinskih albumih. A **78 dni** ne sega le po relativno enostavno dosegljivih sadežih nostalgije devetdesetih. Film **Po soncu** (Aftersun, 2022, Charlotte Wells) v smislu estetike 90. let in posnemanja domačih videoposnetkov svoje občinstvo nagovarja s podobnimi prijemi kot Gašić. Vendar Wells moč svojega filma zgradi s pomočjo najrazličnejših režijskih prijemov, pri čemer so videoposnetki s počitnic očeta in hčere le majhni vložki v filmu, katerega zgodba nas premika v času, se giblje med diegetskim in nediegetskim ter obstaja tako v realnem kot nadrealnem svetu spominov. Gašić namesto tega ubere veliko bolj minimalističen pristop.

Domači videoposnetki v **78 dneh** niso ugnezdjeni v druge narativne prijeme, ki bi jim dodali ozadje ali ponudili slogovno raznovrstnost. Za to, da se razdrobljeni videoposnetki sestavijo v zabaven, gledljiv, a hkrati globoko ganljiv film s koherentno zgodbo, je v odsotnosti raznovrstnih filmskih prijemov ključna natančna montaža Jovane Filipović. Režiserka v intervjujih poudarja pomen reza, ki je bil ključen, da so posamični posnetki delovali pristno. Prizori so v svojih začetkih in koncih nepopolni. Lahko se začnejo pred dogajanjem in se končajo prezgodaj – ali pa tečejo še, ko je prižgana kamera *po pomoti* puščena na mizi. Mojrskost montaže je prav v njeni neopaznosti, s katero na videz eklektično naključne posnetke poveže v zaokroženo celoto. Za sestavne dele te celote pa so enako pomembni prizori, ki jih vidimo, kot tisti, ki jih ne. Tragedijo v zgodbi ugledamo le naključno, ko kamera snema v nepravem trenutku ali pa se lik v objektivu ne zaveda, da je sneman. Sicer je naš pogled usmerjen v vsakdan osemindesetih dni, v male trenutke osebnih zgodovinskih likov, ki živijo v zgodovinskem trenutku.

Neža Kokol

Rekonstruiranje izgubljenih zgodb



V času, ko svet kljub preplavljenosti z idejami in artefakti novost še zmeraj enači z napredkom, se ameriški režiser in ume-tnik Bill Morrison skozi odkrivanje drugih dimenzij že videne- ga odloči za vračanje v preteklost. Njegova fascinacija izhaja predvsem iz minljivosti analognih medijev, za katere smo nekoč mislili, da so »nesmrtni«. Morrison razkriva, kako prav njihova fizičnost za razliko od digitalnih medijev omogoča razvoj no-vega, nepredvidljivega življenja. Obenem preučuje, kako filmi zaradi skupka povezanih sličic še zdaleč niso omejeni zgolj na eno pripoved, temveč jih že samo sosledje prizorov oz. njegova sprememba lahko obudi nešteto, s čimer postavlja pod vprašaj tudi navidezno enoznačnost narativa v odnosu do veliko kom-pleksnejše realnosti. Morrison je tako neke vrste filmski arhe-olog, ki svoje pripovedi gradi skozi odkrivanje ter vizualno in kronološko manipuliranje že obstoječih materialov in zgodb.



Režiser je v filmsko ustvarjanje prešel iz slikarstva in v režijskem pristopu ohranja mnoge lastnosti svojega primarnega medija, kar se izraža predvsem v avtorjevem zanimanju za spreminjanje oblik in tehnik, pa tudi v naklonjenosti eksperimentiranju. Sprva je filme snemal sam ter jih nato manipuliral, da bi jih pokazal takšne, kot v resnici so: zbirka ogromnega števila posameznih sličic, ki v določenem zaporedju ustvarijo neke vrste tok. Sčasoma je opustil ročno manipulacijo filmskega traku in se posvetil izključno organskemu procesu, pri čemer se je osredotočil predvsem na delo s 35-mm (nitratnim) filmom, za katerega sta značilna visoka gorljivost in razmeroma slaba trpežnost, ki – v kolikor film ni hranjen v ustreznih pogojih – vodi do njegovega razkrajanja. To se odraža predvsem skozi spremembe barv, barvne pege in temne lise, ki ob predvajanju ustvarijo dodatno narativno plast, kar se izraža skozi neke vrste podivjani vizualni ples.

Če je (bil) za večino režiserjev analogni filmski trak zgolj medij za prenašanje oz. oživljanje zgodbe, za Morrisona prav skozi opisano nepredvidljivost razkroja predstavlja zgodbo že sam po sebi. Njegova nepričakovana ranljivost omogoča vizualno manipulacijo, ki osnovni zgodbi dodaja enakovredno plast abstrakcije z lastnim izrazom in življenjem. Rezultat so »vizualno abstraktne meditacije«, kot je njegovo delo opisala Veronika Zakonjšek, s katerimi avtor v vlogo pripovedovalca postavi prav tiste »napake«, zaradi katerih je bil film prvotno označen kot neuporaben, hkrati pa s tem razgali os analognega filma, ki bi za gledalca sicer ostala nevidna. »Na meni je, da nanjo opozarjam, kako se spreminja pod vplivom časa in okolja, v katerem je hranjena. Stara se in razkrajja, tako kot vsi mi, pri čemer lahko povlečemo nekakšno vzporednico med filmi in človeškim telesom,« je povedal v intervjuju za *Dnevnik*. Gledalcu je tako dana redka priložnost vpogleda v materialno stran medija, ki pa še zdaleč ne predstavlja le nosilca zgodbe, temveč razvija bolj intuitivno, a zato nič manj presunljivo umetniško delo.

V okviru festivala *Kino Otok – Isola Cinema*, katerega gost je bil režiser že v preteklosti, smo si lahko ogledali njegova nova kratka filma **Prstan** (*The Ring*, 2021) in **Njen vijolični poljub** (*Her Violet Kiss*, 2021), ki sta nastala iz poškodovanih filmskih trakov **Plavolaskinih ljubezni** (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965, Miloš Forman) in filma **V krempeljih strasti** (*Liebeshölle*, 1928, Wiktor Bieganski in Carmine Gallone). Kot je režiser povedal na svojem mojstrskem tečaju (*masterclass*), sta se filma razkrajala na zelo specifičen način, zaradi česar se je odločil,

da jima ponudi novo življenje. Obenem pa nenehno organsko spreminjanje podob kot posledica kemijske reakcije ustvarja lastno zgodbo, s katero režiser sodeluje kot neke vrste dirigent, ki sliko vodi, čeprav rezultat v resnici ustvarja sama. Z odvzemanjem konteksta je Morrison pripoved predrugačil, primarno zgodbo pa je sčasoma zamenjala sekundarna.

V Izoli smo videli tudi njegov zadnji film **Incident** (*Incident*, 2023), ki pa se od Morrisonovega dosedanjega ustvarjanja precej razlikuje. Ta prvi v celoti digitalen projekt namreč raziskuje umor Haritha Augustusa, prebivalca Chicaga in lokalnega frizerja, ki je bil leta 2019 ustreljen zaradi domnevnega ogrožanja življenja policista. S pomočjo javno dostopnih posnetkov CCTV kamer ter kamer, ki so jih nosili policisti, je Morrison zbral več kot devetnajst ur materiala, iz katerih je nato poskušal rekonstruirati dogodek iz leta 2019, ko je policist na ulici Chicaga ustrelil nič hudega slutečega Augustusa. S postavitvijo posnetkov v kronološko zaporedje in prikazom različnih kotov kamer je dokazal, da je za razliko od izjave mestne policije slednja v resnici zagrešila zločin, za katerega je ostala nekaznovana. S posnetkov je namreč očitno, da Augustus, ki je zaradi prehitrega odziva policije postal nedolžna žrtev, kljub posedovanju pištole slednje ni izlekel, temveč se je zgolj skušal izogniti življenjsko ogrožajoči situaciji.

Film priča o policijskem nasilju nad črnskim prebivalstvom Chicaga, ob čemer poudarja, da gre za sistemsko problematiko, saj izobrazba policistov pogosto temelji na strahu in predsodkih. Kot je povedal režiser, o(b) tovrstnih incidentih še nikoli ni bilo na voljo toliko gradiva, vendar pa zaradi svetlobne hitrosti razvoja umetne inteligence postaja vse bolj vprašljivo, kako dolgo bodo kamere še ohranjale vlogo verodostojnega vira podatkov. Dejstvo, da policist, ki je streljal, ni bil nikoli obsojen, pa kaže še na drug problem ameriške družbe. Film bo širšo mednarodno distribucijo kmalu doživel preko revije *The New Yorker* in režiser upa, da se bo s tem tudi pozornost javnosti nekoliko bolj usmerila na tovrstne primere, ki zdaj ostajajo v rokah avtoritet. CCTV kamere, ki so bile v filmu poleg tistih na telesih policistov glavni vir dokaznih posnetkov, so danes še zadnji vizualno oprijemljiv, čeprav razpršen način javnega nadzora. Če policija tovrstne posnetke običajno uporablja zavoljo dokazov proti posamezniku, pa Morrison s filmom **Incident** iste kamere uporabi kot branik posameznika pred zlorabo moči s strani avtoritete. Ali kot je rekel režiser sam: vprašanje ni, *kaj* se je zgodilo, temveč kako upravičimo, *kar se je zgodilo*.

Aleksandra Gačić

O restituciji afriške kulturne dediščine

Leta 2017 je francoski predsednik Emmanuel Macron v govoru na Univerzi Ouagadougou v Burkini Faso izjavil, da si bo v svojem mandatu prizadeval ustvariti pogoje za trajno vrnitev afriške kulturne dediščine v države njihovega izvora. Leto kasneje je zato po njegovem naročilu nastalo Sarr-Savoyevo poročilo o restituciji afriške kulturne dediščine, katerega primarni cilj je bila ocena afriških umetnin v javnih francoskih zbirkah, ki so nastale z nezakonito ali drugače sporno pridobitvijo, in priprava pravnih priporočil za povračilo predmetov. Posledično je leta 2020 francoska nacionalna skupščina sprejela zakon, ki je določal, da se morajo v roku enega leta Senegal in Benin v celoti vrniti predmeti, ki bi jih britanski antropolog in kustos Dan Hicks v knjigi *Brutalni muzeji: beninski bronji, kolonialno nasilje in kulturna restitucija* (KUD AAC Zrakogled, 2023), upoštevali kot kolonialno ultranasilje in razlastitve, imenoval »trofeje kolonialnih zmag«.

V tem kontekstu dokumentarni film *Dahomej* (Dahomey, 2024) senegalsko-francoske režiserke, scenaristke in prejemnice zlatega medveda na 74. Berlinalu Mati Diop tematizira povračilo 26 od več kot 7000 artefaktov, ki jih je leta 1892 nasilno zaplenil francoski kolonialni aparat. Spremljamo pot dahomejskih kraljevih in sakralnih predmetov iz pariškega muzeja Quai Branly v predsedniško palačo v Porto-Novu v Beninu, kjer so predmeti pod vodstvom beninskega kuratorja in zgodovinarja Calixta Bihaha razstavljeni afriškimi (p)ogledom. Film se sicer osredotoča le na nekatere vrnjene predmete, denimo na antropozoomorfnost upodobitev kralja Gezoja, vladarja kraljevine Dahomej. To kraljestvo je bilo del današnjega področja Benina, ki je, kot pravi gvajanski zgodovinar Walter Rodney v knjigi *Kako je Evropa podrazvila Afriko* (Založba /**cf.*, 2021) zaradi intenzivnega ukvarjanja z vojaškimi dejavnostmi v letih 1818–1858 veljalo za nekakšno »črno Šparto«. Prikazana sta tudi kipa njegovih naslednikov, kralja Gleleja in kralja Behanzina, ki velja za zadnjega vladarja neodvisnega kraljestva, preden je to po drugi francosko-dahomejski vojni dokončno postalo del francoskega imperija.

Film *Dahomej* se začne s prizorom spominkov Eifflovega stolpa na pariških ulicah, ki simbolično preizprašuje prostorsko umeščenost nacionalnih kulturnih dediščin, pri čemer je afriška ustvarjalnost oz. umetnost najpogostejše koncipirana kot univerzalna, torej vsakogaršnja. To nakazuje tudi lociranost afriške kulturne dediščine v evropskih muzejih, medtem ko je francoska le francoska in si ne moremo niti približno zamisliti, da bi bila razstavljena v afriških nacionalnih muzejih. Poleg restitucije se film neposredno ukvarja tudi s temo dekolonizacije evropskih muzejev svetovnih kultur, kjer reprezentacija, raznolikost in inkluzivnost niso več zadovoljive dekolonialne metode, ki neizprosno kot pravičen postopek zahtevajo povračilo umetnin v države njihovega izvora. Muzeji, kot trdi Hicks, navsezadnje niso naivne institucije, zato Diop v povračilih vidi kontinuirano doseganje pravičnosti, kar pa v dokumentarnem filmu neizbežno vodi h kompleksnejšim vprašanjem o sodobnem neokolonializmu, globalizaciji, identiteti in hkrati individualni ter kolektivni odtujenosti in odgovornosti.

Prvi del dokumentarnega filma, ki z osredotočenostjo na podrobnosti, kot je recimo skrbna priprava umetnin na transport, prikazuje pot predmetov iz Francije v Benin, prežema globoka tišina, ki jo epizodično prekinja breztelesen in personaliziran glas artefakta, poimenovanega le s številko 26. Ta glas, ki je sicer prvoosebni, je neke vrste meta-naracija, ki kljub vtisu mističnosti deluje kot zelo realen duh oziroma kot nadčasna (za)vest ali pa zgodovina, pravična do razlaščenih in oškodovanih. Tovrstna naracija, ki je kot nekakšna kontemplacija izgnanega dahomejskega kralja na poetičen, a tudi političen način, v lokalnem jeziku fon razmišlja o letih izгона in ujetništva v tako imenovanem civiliziranem svetu, sprašujoč se: »Zakaj me ne kličejo po mojem pravem imenu? Ga ne poznajo?« Poleg tega glas premišljuje tudi o vrnitvi v Afriko, s čimer prvoosebni protagonist prehaja v kolektivni glas afriških diaspor, predvsem v luči nezaupljivosti in dvoma, kaj naj bi jih po vseh letih v tujini sploh čakalo v rodnih krajih.

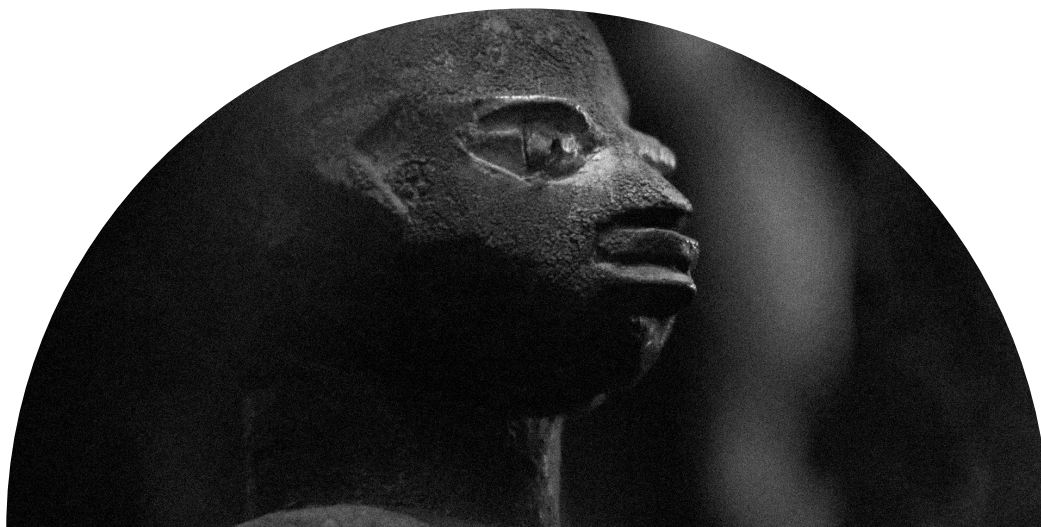
Oživljeni glas neživega predmeta je genialna inovacija, ki se so- oča ne le z izkoreninjenostjo predmeta, temveč predvsem s pomensko redukcijo afriških artefaktov na evropskih tleh. Glede na to kamerunski filozof Achille Mbembe poudarja, da muzeji na novo producirajo predmete, saj so ti »oropani lastnih razsežnosti in povrnjeni v inertno stanje materije« (*Nekropolika* [2019]). Za Beninčane so namreč te umetnine, kot kasneje v dokumentarnem filmu pove eden izmed naratorjev, obredni predmeti, katerim sta bila zaradi spreminjajočega se statusa odvzeta življenje in primarni pomen. Ikonoklazem je torej inherenten razstavljanju afriških artefaktov, oropanih duhovne dimenzije (kar film jasno nakazuje), ki v evropskih muzejih dobijo drugačen, pogosto le materialen status.

Toda odtujenost ne spremlja le umetnin, temveč prežema tudi mlajše generacije Beninčanov. Če v prvem delu dokumentarca spremljamo bolj počasno menjavanje prizorov, primernih za statičnost samih umetnin, pa je drugi del, ki prikazuje debato študentov University of Abomey-Calavi, veliko bolj dinamičen, saj se študentje daleč stran od evropocentričnega pogleda – kar pa ne pomeni tudi samoumevne distance od kolonialnega zgodovinskega spomina – zapletejo v različna, celo nasprotujoča si mnenja o pomenu povrnjenih predmetov. V polemiki o vplivu globalizacije in odraščanju ob Disneyjevih filmih, ki zavedanje o lastni snovni kulturni dediščini izključuje, posledični mentalni kolonizaciji, vključujoči kolonialni »pofrancozeni« izobraževalni sistem, ki vednost o Afriki selekcionira, medtem ko nagrajuje vsakršno citiranje Aristotela in Platona, pa tudi o ideološkem poučevanju v francoskem jeziku, se odpira razprava, ali lahko povrnjene umetnine in muzeji kot institucije reproduciranja

narativov didaktično prispevajo k oblikovanju stališč in vednosti ter širjenju nacionalne zgodovine, pri čemer sta vloga in odgovornost beninske družbe in vlade nedvomno pomembni. Študentska debata je tudi nekakšen vrhunec filma, ki vodi v odprt konec, ta pa ravno tako kot status postkolonije nima končnih odgovorov in jasno izrisanih poti, po katerih je treba hoditi.

Eden od komentarjev, ki opozori, da je ekonomska plat življenj Beninčanov kljub vsemu prednostno pred nacionalno skrbjo za umetnost in kulturno dediščino, vodi v subtilen, a nadvse pomenljiv konec dokumentarca: s prizori z mestnih ulic, polnih dvoumnih motivov, denimo bežnih utrinkov reklam, ki oglašujejo izdelke za beljenje kože, opozarja na vrnitev v vsakodnevno resničnost, ki se ji večinsko prebivalstvo pod težo najrazličnejših oblik neokolonializma le težka izogne.

V filmu tako spremljamo določeno zgodovino predmetov, in čeprav **Dahomej** vso genealogijo, namreč tisto, ki bi nas spomnila, kako so se ti predmeti sploh znašli v evropskih muzejih, izpušča, režiserki uspe v razmislek ponuditi kar nekaj vprašanj. A zaradi osredotočenosti zgolj na konkretno restitucijo, ki je brez dvoma aktualna tema ne le v afriških državah, temveč tudi pri nekdanjih kolonialnih silah, filmu umanjka kontekst sodobnih imperialnih kulturnih politik in neokolonialne kulturne diplomacije, ki pod pretvezo retorike skrbništva večino zaplenjenih predmetov še zmeraj hrani v evropskih in ameriških javnih, a tudi zasebnih zbirkah. Manko kontekstualne nanašalnosti zato deluje kot zmanjševanje in banaliziranje zahodne arogance pri vprašanju kolonialnih odškodnin.



Maša Peče & Nejc Pohar

*O norih
moških
in besnih
ženskah*

Draga Maša,

v **Furiosi** (Furiosa: A Mad Max Saga, 2024, George Miller), *prequelu Ceste besa* (Mad Max: Fury Road, 2015, George Miller), ki jo gledava kot izhodišče najinega dopisovanja, si Furiosa odreže roko, da bi preživela. V tem me je takoj spomnila nate, ki si *Kurjo polt* tako rekoč samoukinila. Da bi preživela? Ali da bi si na štrcelj namontirala kovinski, tehnološko izpopolnjen nadomestek? Svet **Pobesnelega Maxa** sam gledam kot visoko pesem filma v smislu njegove kinetičnosti, gibljivosti, gibkosti, hitrosti. V čudnih časih, ko hlepimo po smislu, se mi zdi eden izmed načinov preživetja vračanje k osnovam, torej k filmu, ki ni nastal kot narativna struktura, ampak kot avdiovizualna atrakcija, zaporedje gibljivih podob. Skozi tovrstno pojmovanje filma kot formalne strukture, ki omogoča premikanje, in tu je celotna serija **Pobesnelega Maxa** neprekosljiva, se izognemo lepodušništvu, hkrati pa filma kot medija ne zreduciramo na zgolj narativno strukturo. Na drugi strani to ne pomeni, da film zreduciramo na čisto formo, prej obratno. V časih, ko se resničnost znotraj filma in resničnost zunaj filma bližata, približujeta, lepita, stikata do te mere, da ju mestoma ne moremo več razločevati, se zdi način, kako preživeti v tem, da zunajfilmsko realnost skušamo razumeti preko filmske realnosti in ne obratno.

Četudi se sliši precej bogokletno, se mi zdi, da se prav danes velja vprašati, ali je zunajfilmska realnost postala okrutnejša kot filmska realnost. Mar misliš, da bo veljalo palestinskim otrokom, če bo kdo izmed njih sploh preživel, predvajati serijo **Pobesnelega Maxa** in resnejšo eksploatacijo ali romantične komedije ter dokumentarce o naravi? Filme o tem, da bo more-

biti še huje, ali nostalgичna poročila o tem, kako je bilo nekoč? Serijo **Pobesnelega Maxa** sam gledam kot enega izmed načinov pripravljanja na prihodnost, prihodnost pandemij, vojn in ekološkega zloma. V tem svetu, svetu, ki je pravzaprav že tukaj, se velja vprašati, kdo je v njem svoboden. Ljudstvo, ki životari v čakanju na nekaj kapljic vode, fanatični podaniki Immortan Joeja, ki svobodo iščejo v smrti, ali podivjana Dementusova motoristična banda? A ključno sporočilo **Furiose** je v tem, da konca sveta ne bo. Vsemu navkljub.

Še več, **Furiosa** nas uči, da bo ena izmed možnih prihodnosti precej neprijetna, a da je naša lastna svoboda – če že ne naš obstoj – odvisna od žensk, od ženske, ki se za volanom znajde bolje kot moški. Furiosa kot Furijska, ena izmed, tako Ajshil, bogin, starejših od kogarkoli na Olimpu? Boginja maščevanja, ki kaznuje predrznost, nesramnost mladih do starejših, otrok do staršev, gostiteljev do gostov? Vladarjev do ljudstva? Je v prevodu izgubljeno razlikovanje med norostjo (Mad Max) in besom (Furiosa)? Je Furijska Gea, ki geslo nazaj k naravi poskuša obrniti – naprej k naravi? Strašni kazni navkljub? Ključno vprašanje postapokaliptičnih filmov ni, kako preživeti, ampak kako ohraniti svobodo. Kaj nam bo preostalo, če si bo mašina prisvojila tudi morebitni upor, odpor? Je prosto po **Furiosi** eden izmed možnih uporov proti monopolizaciji digitalnega sveta in umetne inteligence znotraj njega fizika, fizičnost, mehanskost? Namesto zrna, v katerem uzremo ves svet iz Blakove *Pesmi nedolžnosti*, strah v pesti prahu iz T. S. Eliotove *Puste dežele*. Poskus spremembe produkcijskega sistema, kjer so produkcijska sredstva

(voda, nafta in orožje) monopolizirana, je mogoč prav skozi poskus vzpostavitve matriarhata. Ta postane mogoč, ko Furiosa ženske, dobesedno »proizvajalke« novih vernikov, prepriča, da premagajo strah in pobegnejo Immortan Joeju, s tem dejanjem pa redefinirajo razmerja moči. Na ta način se v svetu, v katerem nas fetišizem ohranja komaj žive, odpre razpoka. Furiosa kot koncept, ki skuša zrušiti sistem, znotraj katerega vladarji postajajo oblastniki, ki verjamejo, da so zares vladarji, torej ljudje, ki se ne zavedajo razlikovanja med osebno in strukturno pozicijo? Je to ključna razlika med Dementusom in Immortan Joejem? Med perverznejšem in histerikom? Je Furiosa kot odločna, racionalna, neizprosna ženska tista, ki se postavlja med obe poziciji?

Je mogoča prav zaradi svojega besa ali zato, ker je v preteklosti gledala filme, ki so se izmikali kanonu, kulte, klasike in žanrske odpadnike? To je moj drugi poudarek. Furiosa svojo gverilskost in upor zmore točno zato, ker je gledala veliko filmov, od bajkerskih do postapokaliptičnih, od slapstick komedij do zombijad, od alkoholičarsko družbenokritičnih odisejad do filmov ceste, od *filma noir* do *filma soleil*. Si brez nje tudi ti ne znaš, nočeš ali ne moreš predstavljati prihodnosti?

Sončen pozdrav,
Nejc

Dragi Nejc,

ha! Tvoja uvodna analogija se mi močno dopade. Najbrž tudi zato, ker je v svoji meseni točnosti nekam srhljiva. Res je, tudi jaz sem si *Kurjo polt* amputirala, »da bi preživela«; tudi meni je pomenila toliko kot leva roka (res pa je, da imajo stvari, tudi roke, v času blagostanja drugačen pomen kot v obdobju osebne in planetarne krize); in tudi jaz si moram zdaj izdelati protezo (jeklena in tehnološko izpopolnjena *Kurja polt* je zanimiva ideja). Tudi s tvojo naslednjo mislijo o kinetičnosti filmov iz sage **Pobesnelega Maxa** kot nekakšnih prvobitnih filmov atrakcije se v izhodišču strinjam, toda izpeljava me vodi v drugačno, morda celo nasprotno smer. Najini videnji faktične realnosti in filmske realnosti **Furiose**, še posebej njune distopičnosti, se nekoliko razhajata. Še dobro. Če se bova v vsem strinjala, pojdiva raje na pivo, kot pa da piševa.

Naj na hitro podam svoje videnje faktične realnosti, ki bo kratko in shematično, zaradi česar bo nujno slišati cinično, pa to ni moj vzgib. Sprašuješ se, ali je zunajfilmska realnost postala okrutnejša od filmske realnosti. Tvoje vprašanje je retorično in

že vsebuje pritrdilen odgovor. Moj pa je nikalen. Mislim, da realnost ni *postala* bolj kruta od fikcije, temveč je to vedno bila. Toda tvoje vprašanje implicira še drug, bolj splošen pogled na stanje stvari v svetu. Namreč prepričanje, da je današnja realnost okrutnejša od pretekle realnosti, da je preteklost torej boljša od sedanjosti. Še več, da je sedanjost na pragu apokalipse in bo v prihodnosti »morebiti še huje«. Seveda, muke sodobnosti so brezdanje. Toda kot ženska in povrh še pripadnica zgodovinsko moško-dominantne, patriarhalne kulture se težko predajam idealizaciji preteklih zgodovinskih dob. Ko recimo naletim na opevanje idilične preteklosti človeka v sožitju z naravo, se vprašam: kdaj je to bilo? In če pristanem na to omamno hipotezo, kaj so medtem, ko je on dihal z naravo, počele in trpele njegova mati, sestra, žena in hči? Predstave o izgubljeni zlati dobi so stare vsaj toliko kot pisana zgodovina. Ti nostalgični spomini na brezskrbnost otroštva, ki jih v stanju odraslosti in še zlasti v obdobjih krize projiciramo na celotno zgodovino človeštva. Toda reči, da je bilo v fevdalizmu bolje kot v tehnofeudalizmu, če hočeš, bi bilo absurdno. In pandemije, vojne in ekološki zlomi so stalnica, ne stvar prihodnosti. Današnje pandemije, vojne in genocidi, današnja grožnja vseobsegajoče ekološke katastrofe niso objektivno strahotnejši in bolj apokaliptični od tistih, ki so se zgodili v preteklosti. Takšni se zdijo, ker jih doživljamo (in povzročamo) *mi*.

Kaj pa George Miller, je on z leti postal cinik? Morda ne z leti, s **Furioso** pa zagotovo. Je **Furiosa** res kinetičen, nenarativen film? Je saga o Pobesnelem Maxu zdaj feministična? Gre še za političen, kritičen, ekološko ozaveščen film – je **Furiosa** še distopična fikcija? Zame je najbolj pristno fizičen, kinetičen in hkrati nenarativen prvi, izvorni **Pobesneli Max** (Mad Max, 1979, George Miller). Ta ne izgublja časa z zgodbo in izgradnjo fikcijskega sveta, pač pa bruhne iz sebe akutno stanje stvari. Kamera je živa, montirana na havbo avtomobila, ki drvi po resnični avstralski cesti, leti v zrak in trešči ob resnični asfalt, brez varnostnih varovalk in dovoljenj za snemanje. Posebni učinki in akcija v **Pobesnelem Maxu** so fizični, ne računalniški, kar krepi surovo, pristno kinetičnost filma. Dejstvo, da je bilo snemanje smrtno nevarno, pa tej fizičnosti tudi ne škodi. Čeprav drugače, sta izrazito kinetična in tudi nenarativna **Cestni bojevnik** (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller) in **Cesta besa**. In ja, na videz tudi **Furiosa**, ker nas njen maksimalizem učinkovito slepi. Toda v **Furiosi** se še skok na konja (prva minuta), ta obvezna, osnovnošolska filmska veščina, ne zgodi brez (nekam cenene) računalniške grafike. In Miller se v filmu z ničemer ne ukvarja bolj intenzivno kot z zgodbo in izgradnjo sveta. Podajanje ozadja zgodbe je navsezadnje smoter vsakega *prequela*.

Čeprav je Miller **Cesto besa** načrtoval že od leta 1987, danes teh filmov ne vidim kot petih (in predvidoma šestih) nadaljevanj krovne sage, temveč kot izvirno trilogijo in njen *reboot*. Toda ali je to feministična predelava ali zgolj trendi ženski *reboot* za novo senzibiliteto novega tisočletja? Miller se resda deklarira za feministka (tako *Vanity Fair* in Wikipedia), toda njegov feministični film so **Čarovnice iz Eastwicka** (The Witches of Eastwick, 1987), ne **Cesta besa** in še manj **Furiosa**. Po samem liku Furiose sicer težko sodimo, ker je tako kot pred njo Max Rockatansky tudi ona skoraj nem in pasiven lik. Ko preneha biti pasivna, se s takšno slastjo kot vsi negativci v filmu preda agresiji, ki kulminira v skrajno sadističnem aktu maščevanja. Ta seveda nemudoma spomni na razna poglavja grške mitologije in tudi ime ne dopušča dvoma: ona je furija, besna boginja. Toda v nadaljevanju bi jo prav lahko kot psihopatsko serijsko morilko lovila prava detektiva Matthew McConaughey in Woody Harrelson (če ne bi nadaljevanja že videli). Da Millerju ne gre za feministični projekt, lahko sodim bolj splošno po tem, da je s **Furioso** tako očitno odjadral v deželo Marvelovih franšiz, da njegov projekt ne more biti progresivno političen, če je v prvi vrsti komercialen. Prioriteti se izključujeta.

Žanrsko gledano so bili vsi filmi do **Furiose** postapokaliptični distopični akcionerji.¹ O **Furiosi** pa ne moremo več govoriti kot o distopični fikciji. To ni političen, angažiran, jezen film, temveč zabavištvost, spektakel, stripovska franšiza. Po tonu in logiki celo komedija, kar sijajno sporoča komična metamorfoza Dementusovega lika oziroma načina, kako ga Chris Hemsworth v teku filma odigra. Dokler se na vse kripelje trudi, da bi upodobil Dementusa kot krvoločnega, psihopatskega megalomana, je neprepričljiv, moteč, nenehno mi odtaja tisto zamrznjeno nejevero, »suspension of disbelief«. Vidim ga zgolj kot nosatega Thora, ki si je nadel klovnovsko masko, da ga ne bi prepoznali. Potem pa kot bi si nenadoma rekel: »Jebeš to! Ta lik nima smisla, ne znam ga igrati. Dementus ni nosati Thor. On je Jack Sparrow!« In od tistega trenutka dalje, ko se Dementus osvobodi svoje resnosti, ko sname klovnovsko masko, da bi resnično postal klovn, lik deluje. Film si prizna, da je v resnici komedija, in še film deluje. Dokler se ne spozabi, ko začne hliniti grško tragedijo. Ampak naj ohranim še malce resnosti. Miller je s **Furioso** ne samo opustil, temveč pervertiral svoj izvirni projekt distopičnega besa in kritike človekove (samo)morilske obsesije z mašinerijo in nafto, ki jo poganja (»Without the fuel they were nothing« [Cestni bojevniki]). Kot študentu medicine in stažistu na urgenci mu je v sedemdesetih letih strahovit smrtni davek avstralskih avtocest povzročil takšno travmo, da je moral posneti prvega, izvirnega **Pobesnelega Maxa**, ali pravilneje, kot praviš, *Norega Maxa*. Max ni besen, pač pa nor. Spriču

travme moža in očeta, ki mu umorijo družino, in travme moža postave, ki mu umorijo ustaljeni red sveta, znori. **Pobesneli Max** pa tako ni le postapokaliptičen distopični akcioner, ampak tudi pristna tragedija. Zdaj, pol stoletja kasneje – po **Veselih nogicah** (Happy Feet, 2006 in 2011, George Miller), zgodbah o pujsku, oskarju in neštetih nominacijah – **Furiosa** poka od orgazmične fetišizacije te iste mašinerije. Zvok čoperjev je neskončno, skoraj nevzdržno seksapilen. **Furiosa** je zdaj farsa Millerjevega izvirnega projekta. Prvič kot tragedija, petič kot farsa. Marx bi se po moje strinjal. Servis pa je zdaj tvoj.

Čakam pri mreži,
Maša

Maša,

sijajno! Čeprav si me ob mojem prvem pisemcu, dolgem kot kitajski špaget in polnem raznorodnih vprašanj, okarala, naj ga skrajšam in osredotočim, kar sem – tvoja želja, moj ukaz – tudi storil, se mi zdi, da si mi s svojim odgovorom zadala še več možnih vprašanj. Kar je verjetno tudi namen štiriročnih dialogov, ki prekinjajo dvoročnost pisanja. *Am I doomed?* ☺

Popolnoma se strinjam, da je glorificiranje preteklosti strategija prisvajanja prihodnosti, vztrajanja (belega moškega) na lastnih nasilno pridobljenih pozicijah. Če je temu tako, potem bi veljalo začeti že z **Odisejo**, še posebej pa z **Iliado**, ter v enem izmed možnih branj videti zametek tovrstnega toksičnega herojstva. Seveda so grožnje o koncu sveta del tovrstne strategije, a konca sveta ne bo. Četudi trenutna faktična realnost prvič v zgodovini preti z nepovratno spremembo planeta, ki jo je povzročil človek. Prav zato se mi zdi, da velja hkrati misliti patriarhat in morebitno nepovratnost katastrof sedanjosti.

¹ Na tej točki se iskreno povedano pretvarjam, da **Pobesneli Max 3** (Mad Max Beyond Thunderdome, 1985, George Miller) pravzaprav ne obstaja, ker s svojo bizarno mešanico akcijskega klanja in pustolovskega mladinskega filma ruši vso koherentnost in tudi mojo hipotezo. Se pa sprašujem, ali bo šesti del vseboval (upam, da enako bizaren) deklisli *reboot* te pustolovščine, nekakšno »Gospodarico muh«.



V nasprotju s tabo me digitalnost **Furiose** ne moti, prej nasprotno, sam ne zmorem ali morda nočem ločevati digitalnih in analognih posebnih efektov. Če se v svetu, ki izhaja iz analognosti, digitalnost znotraj fikcije lahko do regularnosti dokoplje samo, če spominja na analognost kot realen historični referent, se v **Furiosi** – v tem spominja na srednjeveško trubadurstvo, kjer lastno ime služi umestitvi avtorja v fikcijo – analognost obnaša kot način umestitve lastnega sveta v digitalnost. Ali v povsem drugem kontekstu, a s podobno logiko: v filmu **Bojna sekira** (Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler) rančar Artur ugotovi, da si kanibalski domorodci v sapnike vstavljajo kosti, ki začnejo tako delovati kot svojevrstne piščali. Narativna logika prevzemanja tehnik, načinov sporazumevanja, se tu spremeni v pogoj samega filma kot specifične avdiovizualne prakse. V **Bojni sekiri** kost namreč ni le pogoj duha, ampak tudi način proizvodnje zvoka, če duh in zvok sploh lahko razlikujemo.

V tem prepoznavam Millerjevo genialnost – s serijo Norega Maxa film pojmuje kot vzrok in ne posledico sveta. Na eni strani dediščina »ocker«-jevskih filmov (na primer **Dogodivščine Barryja McKenzieja** [The Adventures of Barry McKenzie, 1972, Bruce Beresford], **Alvin Purple** [1973, Tim Burstall] in **Krokodil Dundee** [Crocodile Dundee, 1986, Peter Faiman]), na drugi izhajanje iz nepregledne vrste bajkerskih filmov.² Ali z besedami Joan Didion z njenega **Belega albuma**: »Gledati bajkerske filme pomeni končno dojeti, v kolikšni meri dopuščanje majhnih iritiranj v Ameriki ni več lastnost, ki jo občudujemo, v kolikšni meri neobstoječi prag frustracije ne velja za psihopatskega, ampak za 'pravičnega, pravega' [...]. Medicinsko sestro v bolnišnični sobi motorist pretepe do nezvesti ter jo zatem posi-

li. Ko ona kasneje govori s policistom, se to zdi kot izdaja, dokaz nekakšne ženske histerije, maščevalnosti, seksualne deprivacije [...]. Vedno pride do trenutka, ko se vodja banditov razkrije kot eksistencialni junak, ki smrt sreča v plamenih, po navadi dobesedno v plamenih romantičnega fatalizma.«

Zato me Furiosina maščevalnost in Dementusovo jacksparovstvo navdajata z upanjem. Na podoben način Millerjevega zgodbovljenja kot smotra *prequela* ne gledam kot šibkost, ampak, vsaj če sledimo *Starim* in dobrohotnosti interpretacije, v njem prepoznavam poskus vzpostavitve ženske junakinje v žanru, kjer so junakinje silno redke. Če med *road movieji* lahko prepoznamo zgolj peščico filmov z osrednjimi ženskimi liki (med njimi velja omeniti vsaj **Daj, mucka, ubij, ubij!** [Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965, Russ Meyer] in Nevesto iz obeh delov Tarantinovega **Ubila bom Billa** [Kill Bill: Vol. 1 in Kill Bill: Vol 2, 2003–2004]), velja namesto postapokaliptičnih filmov z osrednjim ženskim likom omeniti vsaj še računalniško igro **Zadnji med nami: 2. del** (The Last of Us: Part II, 2020, Neil Druckmann, Anthony Newman in Kurt Margenau). Ellie, osrednja junakinja, ki potuje skozi zombiejevsko Ameriko, ne ubija iz maščevanja, ampak zato, da bi (fizično) preživel. Furiosa pa svoje preživetje pogojuje z maščevanjem. Maščevanje kot osvoboditev? Mar bi veljalo maščevanje razgraditi v dva pojma – maščevanje šibkejših kot način emancipacije, ki pravzaprav ni več maščevanje, in maščevanje močnejših, ki vzdržuje, pogloblja razmerja moči? Se Furiosa, ki izhaja iz filmov, maščuje prav tem šovinistično sadističnim filmom iz 60. in 70. let? Fikcija kot možnost drugačnega pojmovanja faksije? V nobenem primeru pa Furiosa, vsaj v primerjavi z Barbie, ni ženska, ki bi svojo ženskost v trenutku, ko bi se je zavedla, opolnomočila z obiskom ginekologa, ampak svojemu marvelovstvu, spektakelskosti, komičnosti, komercialnosti navkljub ostaja bojovnica, cestna bojovnica v postapokaliptičnem, puščavskem svetu. V idealnem svetu bi jo igrala Constance Debré oziroma junakinja njenega romana **Love Me Tender**. (Zdi se mi, da najino nestrinjanje na tem polju ostaja pogoj začetka prelepega prijateljstva.)

² Na primer: **The Wild One** (1953, Laslo Benedek), **The Leather Boys** (Sidney J. Furie, 1964), **The Glory Stompers** (1967, Anthony M. Lanza), **Savages from Hell** (Joseph G. Prieto, 1968), **She Devils on Wheels** (1968, Herschell Gordon Lewis), **Hell's Belles** (1969, Maury Dexter), **Run, Angel, Run!** (1969, Jack Starret), **Satans Sadist** (1969, Al Adamson) in **Angel Unchained** (1970, Lee Maden).

Se spomniš prvega kadra tebi ljubega prvega **Pobesnelega Maxa**? Statičen kader vhoda v Dvorane pravice (*Halls of Justice*), razsut, preraščen s plevelom. V časih, ko se je svet še zdel podoben našemu svetu. Je zakon močnejšega sploh mogoče obiti, ga obvoziti? Ali se mu velja prepustiti in tako preživeti, a nikdar živeti? *Bolje grob nego rob? Better grave than slave?* Se s pomočjo filma učimo, kako bi lahko živeli, ali kako bomo lahko v svetu po koncu sveta preživeli? Zakaj ljudje (pod vznjožjem Citadele) ostajajo v suženjstvo zakleti? Kdo bo preživel? Prihodnost filma je odvisna od tega, koliko in katere filme je film gledal. Ker je **Furiosa** pogledala vse, kar je dišalo po puščavi, bi zato morebiti veljalo vzpostaviti ime za nov žanr – puščavski film.³ Upal bi zapisati, da je v avstralskost puščavskega filma že vpisan svojevrsten humor, distanca do lastnega početja. Tvoja teza, da »projekt ne more biti progresivno političen, če je v prvi vrsti komercialen. Prioriteti se izključujeta«, sega v srž Furiosinega početja. Z njo bi se ne mogel manj strinjati, saj znotraj dvojca (progresivno politično vs. komercialno) svet deluje kot binaren, s tem pa že dolgočasen kraj, še več, tovrsten pogled si lasti privilegij vrednotenja filma glede na produkcijske načine, s tem pa že zavzema položaj svojevrstnega gospostva.

Ne morem si pomagati (domišljam si, da v prepoznavanju tovrstnega simptoma že tiči njegova razrešitev), da ne bi neznansko užival vsakič, ko zahrumijo Gigahorse, Elvis, Ploughboy, Prince Valiant, Mack, Flamegamer, Big Foot, Peacemaker, Interceptor, Cranky Frank, Andamooka Buggy, Plymouth Rock in War Rig. Strašni, a hkrati strastni stroji, ki s konjskimi močmi ne poudarjajo bukolčnih prizorov, ampak drvijo skozi prostor, izropan časovnosti. Puščava kot prizorišče, kjer je prostora preveč, čas pa se začne vrteti okrog svoje osi. Če se slavljenje preteklosti vedno konča z metafiziko, ki diši po neskončnosti, jo v **Furiosi** zamenja fizika – in ta diši po bencinu, surovosti puščavskega peska in rohnenju strojev, ki nam omogočajo fizično premikanje. V tem smislu se izmakne iskanju ljubezenske zgodbe in vriskanju ob jahanju megačrvov, ki so do neprepoznavnosti zmehčali film **Dune: Peščeni planet, 2. del** (*Dune: Part Two*, 2024, D. Villeneuve). Če bi že moral izbirati med komičnim puščavskim filmom ceste in puščavskim filmom temnega budizma s primesmi romantične drame, bi se vedno odločil za prvega. Ali s primerjavo iz zunajfilmskih časov – *Fura dels Baus* pred *Cirque de Soleil*.

Ali s poskusom primerjanja opusov dveh sodobnikov – tako Miller kot Cronenberg, na videz trši in »bolj filozofski«, sta v začetkih bolj divja, manj predvidljiva, trša, usodnejša, bolj osredotočena na zunajfilmsko realnost. Morda bi veljalo primerjati razvoj opusa od prvega **Maxa** do **Furiose** na eni strani ter od **Trka** (*Crash*, 1996, David Cronenberg) do **Zločinov**

prihodnosti (*Crimes of the Future*, 2022, David Cronenberg) na drugi? Na primer z besedami Nightriderja iz prvega **Maxa**: »Jaz sem samomorilski stroj z direktnim vbrizgavanjem!« Ali Vaughana iz **Trka**: »Avtomobilska nesreča je prej kot destruktiven dogodek dogodek oplojevanja.« Prej kot na prehod od tragedije do farse bi sam stavil na prehod od začetne pozicije, ko oba režiserja svoje filme pojmujeta smrtno resno, do časov, ko do lastnega dela vzpostavljata distanco. A kaj ju ves čas druži? Ljubezen do avtomobilov, kovine, bencina. Materialista torej. Distanca kot pogoj komičnega?

Zapisano krajše – kaj sem se pred koncem pomladi ponovno naučil od **Furiose**? Film ni vlak (ali megačrv), film je avto!

Naj se dolgo vroče poletje nikdar ne konča!

Nejc

Nejc,

Kako me veseli, da sva opravila z vljudnimi nagovori dragi/draga. Preveč britansko, preveč omikano so bili slišati sredi avstralske pušče in rohnenja motorjev. Pa tudi z nekam srditim tonom mojega pisanja se niso prav skladali. Ti si me tako prijazno povabil k dialogu in nato na mojo prošnjo še gentlemansko porezal svoje uvodno pismo, jaz pa sem te v zahvalo pozvala na dvoboj (zora, dve pištoli in dvajset korakov). Se vidi, koliko in kakšne filme sem gledala jaz. In tako si tudi zdajle ne morem kaj, da ne bi na tvoje vprašanje, »*Am I doomed?*«, odgovorila z refrenom britanskih postpankerjev Public Image Ltd. in naslovnim komadom filma **Pošast iz računalnika** (*Hardware*, 1990) Richarda Stanleyja, še ene kultne klasike puščavske postapokalipse: »*This Is What You Want... This Is What You Get...*« ©

³ V ta žanr bi na primer lahko umestili filme, kot so **Pohlep** (Greed, 1924, Erich von Stroheim), **Grenka zmaga** (Bitter Victory, 1957, Nicholas Ray), **Lawrence Arabski** (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean), **Ženske peska** (Suna No Onna, 1964, Hiroshi Teshigahara), **Kota Zabriskie** (Zabriskie Point, 1970, Michelangelo Antonioni), **Krt** (El Topo, 1970, Alejandro Jodorowsky), **Fata Morgana** (1971, Werner Herzog), **Fant in njegov pes** (A Boy and His Dog, 1975, L. Q. Jones), **Gerry** (2002, Gus Van Sant). In njegov podžanr – avstralski puščavski film. **Za koncem sveta** (The Back of Beyond, 1954, John Heyer), **Prebudi se v grozi** (Wake in Fright, 1971, Ted Kotcheff), **Priscilla, kraljica puščave** (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994, Stephan Elliott).

Sicer nisem ljubiteljica Stanleyjevih filmov (**Dust Devil** iz leta 1992 je še en puščavski), ampak odkar sem ga videla krepko okajenega prepevati ta refren na odru lotmerskega trga, se ga nikakor ne znebim več. Si me pa s svojimi literarnimi referencami spomnil na Octavio E. Butler, katere fenica sem, in to gorečna. Pravzaprav ugotavljam, da ves ta čas razmišljanja o **Furiosu** podzavestno mislim na njena romana *Parable of the Sower* (Prilika o sejalcu, 1993) in *Parable of the Talents* (Prilika o talentih, 1998), prva dva dela kar srhljivo profetske distopične postapokaliptične sage o ekološko opustošeni in brutalno razslojeni totalitarni Ameriki (slogan predsedniške kampanje diktatorja Jarreta v *Priliki o talentih* je kajpak »Make America Great Again«). Čeprav si postapokaliptični fikciji Octavie Butler in Georgea Millerja ne bi mogli biti bolj različni, vsebujeta nekaj sorodnih, skoraj identičnih motivov. Obritoglavi kamikaze *War Boys* v filmu spominjajo na obritoglave narkomanske požigalce-posiljevalce v knjigi, le da me avtor prvih napelje k sočutju, ob drugih pa me obliva živa groza; ti slednji so zares slepa mašina moralno in fizično razrušenega sveta. Tudi hiperempatinja Lauren Olamina je tako kot Furiosa androgin lik in obe iščeta kraj, kjer bi lahko zasadili svoje dragoceno seme, da bi iz njega vzklila nova skupnost, upanje, nov svet. Toda kljub navidezni podobnosti se protagonistka romanov, kot lik in kot ženski lik, nahaja povsem zunaj binarne opozicije Barbie-Furiosa. Ali če to ni dihotomija, pač pa spekter, se Olamina nahaja na sredini, na najdaljši možni razdalji od svojih vrstnic. Morda je prav zato androgin lik, da še podčrta dejstvo, da njeno glavno obeležje ni njen spol – njena poanta ni v tem, da se obnaša kot tipična ženska (»lutkica« Barbie) ali kot tipičen moški (bojavnica Furiosa); poanta lika je v dejanjih, v tem, kar simbolizira – po uničenju izgradnja, nova skupnost, novo upanje, nov svet, katerega nujni predpogoj je (hiper)empatičnost. Octavia Butler s tem seveda opozarja, da je empatija že nujni pogoj trenutnega, našega sveta, ali pa ga čaka apokalipsa. Midva pa bi k tej empatiji dodala še en predpogoj, še eno obvezno držo: jacksparrowstvo!

Tudi mene Dementusovo jacksparrowstvo navdaja z upanjem in, kot rečeno, ko se **Furiosa** nekje vmes prepusti temu komično-noremu, burkaškemu tonu, film deluje, celo sijajen je lahko. A tako kot praviš, če Millerjevi filmi kot vzroki in ne posledice napovedujejo svet, me tudi to Dementusovo jacksparrowstvo navdaja bolj z upanjem za našo, resnično sago, kot pa za Millerjevo. Jacksparrowstvo kot smisel za humor in, kar je najpomembnejše, za samoironijo. To je tisto, kar me navdaja z upanjem za naš svet. In prav imaš, za avstralski puščavski film (naj bo ceste, sonca, postapokalipse) je značilna ta obešenjaška, včasih kar mrtvaška samoironija, ta »jezik v licu«, figa v žepu. Pa ne samo za puščavski film, tudi za tistega, ki se dogaja v drugih av-

stralskih vukojebinah. Pomisli samo na prvenec Petra Weira! Bi eden najsijajnejših avstralskih režiserjev sploh lahko začel drugače kot s čudaško, burkaško grozljivo-komedijo **Avtomobili, ki so požrli Pariz** (The Cars That Ate Paris, 1974)? Film je avto. In že istega leta je s še bolj čudaškim ultrakulturnim bajkerskim filmom **Stone** (1974) Sandyja Harbutta film tudi čoper!

Kaj pa upanje za Millerjev projekt in sago Norega Maxa? Kdo bo tam prevzel jacksparrowsovo štafeto? Dementus je konec koncev – pazi, *spoiler!* – končal svojo motoristično kariero in postal breskev. Torej lahko Millerjev projekt zdaj reši samo Max. Nor je že, zdaj mora postati norček. Furiosa te bakle ne bo ponesla, saj je, če prav razumem napovedi, v naslednjem delu ne bo več. In zato moram započeti še svoje zadnje šilo v ubogega Georgea. Praviš, da v **Furiosu**, v njeni gradnji zgodbe prepoznavš »poskus vzpostavitve ženske junakinje v žanru, kjer so junakinje silno redke«. Ali je ta poskus uspel ali ne, ali je Millerju uspelo vzpostaviti (prepričljivo? polnokrvno? zanimivo?) žensko junakinjo, je stvar mnenja in okusa. Predvsem pa se mi zdi, da to ni glavno vprašanje. Glavno vprašanje je, ali je Miller to resnično poskušal. Ustvariti in v središču filma postaviti ženski lik, protagonistko – je bil to zares njegov namen? Ali pa je bila Furiosa že od samega začetka samo *intermezzo*? V svojem prvem pismu sem ugotavljala, da je kot lik bodisi pasivna ali skrajno agresivna. Ob tvoji dihotomiji Barbie-Furiosa postane ta druga plat – to, kako izrazito moški lik je Furiosa – še bolj očitna. In če bo v naslednjem delu sage **Mad Max: The Wasteland** spet v središču Max, o Furiosu pa ne bo več ne duha ne sluha, potem Millerjeva junakinja ne more biti nič drugega kot *token woman*, tisti minimalni pogoj pozitivne diskriminacije in potemtakem politične korektnosti, da ne rečem modnosti filma.



V tem tiči moja težava, moj *beefs* **Furioso**. Ne moti me, da film ni feminističen, po tem nimam potrebe. Kot tudi ni potrebno, da bi bil vsak film političen. Me pa vedno skeli, ko se film (zavoljo zaslužka? všečnosti? vrstniškega pritiska?) na vse kriplje trudi, da bil aktualno politično korekten. Saj je res, da Miller v sagi o Norem Maxu že od prvega, meni tako ljubega dela nagovarja teme, ki so danes vse po vrsti *woke*: pitna voda, naftna kriza, vojna, diktatura ... Ampak takrat, na začetku, v kontekstu družbeno-politične realnosti poznih 70. in 80. let, je bila ta kritika del odpora, odpadništva, subverzije. Danes so te še vedno pomembne in (še bolj) kritične teme del širokega, popularnega trenda, *mainstreama*; če se ukvarjaš z njimi, lahko rešuješ svet, lahko pa ustvarjaš dobiček. (Te binarnosti se še vedno oklepam.) Da je Miller svojim tematskim stalnicam v novem tisočletju dodal še *token* žensko, zgolj podkrepi mojo hipotezo o njegovih vzgibih.

Ampak naj že skrajšam, da ne trošim bencina. (Tvojo misel o zgodnjem/poznem Cronenbergu si moram žal odtrgati od ust, sicer morava začeti kar nov pogovor.) Tudi jaz sem neznansko uživala, se naravnost naslajala ob zvokih čoperjev. In električne kitare in železja in okovja. Ob zvokih pleha, ki se drgne ob pleh. To je vrlina **Furiöse**, ta konjska moč. In Miller bi lahko povsem brez sramu še naprej ustvarjal tisto, v čemer briljira: brez pardona moške filme, takšne fizične, kot praviš, ki dišijo po švicu in bencinu. Morda pa zato v **Mad Max: The Wasteland** Furiöse ne bo več. Ker se je tudi George od nje naučil, da je film avto. Držim pesti.

Do naslednjega naskoka na naftni konvoj
te prijateljsko pozdravljam!

Maša



ATLANTA | 2016-2022



FURIOSA | 2024



Anja Banko & Nina Cvar

Uredniška opomba

Sklop *Paralaksa nevidnih: potencialnost afrofuturizma in afropesimizma* obravnava v našem prostoru mestoma spregledana teoretična, kulturna in umetniška okvira afrofuturizma in afropesimizma, ki raziskujeta izkušnje in prihodnost Afričanov in Afroameričanov. Če se zdijo morda na prvi pogled za naš prostor premisleki teh pozicij nenavadno tuji, prispevki opozarjajo na izjemno potencialnost obeh gibanj kot umetniških praks in obenem miselnih dispozitivov, saj ključno spodnašata tradicionalne dispozitive pogleda, redefinirata vrednost subjekta in predvsem, v kontekstu filma, vzpostavljata nove možnosti filmske podobe ter redefinirata potenciale filmskega jezika. Prav na to v svoji uvodni študiji opozarja Marina Gržinić, ki poda poglobljeno analizo obeh okvirov, ju razdela, aktualizira in med drugim misli tudi v okvirih EU in slovenskega prostora.

Predvsem afrofuturizem se kot umetniško gibanje produktivno umešča v različne umetnostne prakse in ima izrazito intermedij-ski značaj. Temu se posvečamo skozi predstavitev sprege afrofuturizma in afropesimizma na idejni in estetski ravni z glasbo, literaturo, filmom in televizijo. Prispevek Petra Žargija se osredotoči zlasti na afrofuturizem v razmerju glasbe in filma, pri čemer predstavi enega najprepoznavnejših nosilcev, glasbenika in »angela s Saturna«, Sun Raja. Tem tirnicami sledi tudi Oskar Ban Brejc, saj skozi tematsko branje znanstvenofantastičnega muzikala **Neptune Frost** (2021, Anisia Uzeyman in Saul Williams) pokaže na afrofuturistično dediščino v sodobni (neodvisni)

produkciji, ki poudarja pomen skupnostnega DIY ustvarjanja. Petra Meterc nadaljuje z analizo knjige *Sorodstvo* (Kindred [1979]) Octavie Butler, ki velja za eno ključnih avtoric znanstvene fantastike in afrofuturizma, ter njeno televizijsko ekranizacijo iz leta 2022, pri čemer s kritiško ostrino med drugim izpostavi problem vulgarizacije kompleksnih vsebin s strani kulturnih industrij, v tem primeru televizije. Po drugi strani Primož Krašovec na primeru televizijske serije *Atlanta* (2016–2022) Donalda Gloverja tako rekoč potrjuje intermedij-skost obeh teoretično-kulturnih in umetniških okvirov afrofuturizma in afropesimizma ter nevsiljivo pokaže na slepe pege belscentričnosti, npr. marksizma. Prispevek Nina Cvar pa preko študije primera filmov Jordana Peela na neki način sintetizira celoten sklop, saj o obeh naslovnih okvirih razmišlja skozi genealogijo modernosti.

Kot se izkazuje skozi branje prispevkov, delujeta okvira afrofuturizma in afropesimizma v sklopu filmske ustvarjalnosti kot neke vrste kazalnika, ki ponujata ustvarjalno diagnozo sodobne družbene hegemonije, v svoji Drugosti pa razkrivata nove potencialnosti različnih elementov kulture, na tem mestu predvsem filmske podobe, saj pogojujeta pogled, ki (se) vzpostavlja iz neznanega, doslej nevidnega mesta, in gleda v Drugačno, v neznano. Namerna sklopa *Paralaksa nevidnih: potencialnost afrofuturizma in afropesimizma* po eni strani skuša postaviti koordinate za v tem prostoru zanemarjene teme, po drugi strani pa predvsem spodbuditi nadaljnja raziskovanja.

Marina Gržinić

Afropesimizem
in afrofuturizem

I.

Afropesimizem in afrofuturizem sta dva različna, a medsebojno povezana teoretična, kulturna in umetniška okvira, ki raziskujeta izkušnje in prihodnost Afričanov in Afroameričanov.

Afropesimizem proizvaja diskurze, ki zagovarjajo, da so družbeni, ekonomski in politični sistemi v osnovi strukturirani tako, da ohranjajo proti-Črnskost in dehumanizacijo Črncev. Predpostavlja, da so zgodovinske in današnje realnosti suženjstva, kolonializma in systemskega rasizma ustvarile svet, v katerem se Črnce nenehno postavlja zunaj meja človeškosti. Afrofuturizem je kulturno in umetniško gibanje, ki združuje elemente znanstvene fantastike, fantazije in spekulativne fikcije z afriško in afriško diasporično zgodovino, kulturo in estetiko. Predvideva prihodnost, v kateri imajo Črnci in njihove kulture osrednje mesto, ter raziskuje teme identitete, tehnologije in osvoboditve.

Afropesimizem poudarja sistemsko naravo proti-Črnslosti in izzive, povezane z iskanjem osvoboditve znotraj obstoječih struktur. Afropesimizem poudarja *neprimerljivost* Črncev z drugimi marginaliziranimi skupinami. Zaradi edinstvene zgodovinske trajektorije suženjstva in proti-Črnslosti je bistvo Afričanov in Afroameričanov, njihovih izkušenj in bojov, dojeto kot dispozitiv ultimativnega Drugega. Vidnejše pozicije afropesimističnega teoretičnega okvira so Frank B. Wilderson III, Jared Sexton, Saidiya Hartman, a tudi drugi.

Avtorji in uredniki knjige iz leta 2017 *Afro-pessimism: An Introduction* (Afropesimizem: uvod) povzemajo, da je afropesimizem teoretični okvir, ki enotno preučuje vseprisotni vpliv suženjstva in rase na proti-Črnskost, čeprav se razlikuje v svojih metodah analize. »Bistveno pa je,« kot zapišejo, »da afropesimizem ni fiksna ideologija, temveč teoretična leča za umestitev razmerij moči, na politični in libidinalni ravni.«¹

Ne gre za togo ideologijo, ampak za perspektivo, ki omogoča razumevanje dinamike moči v političnih in libidinalnih kontekstih. V kontekstu afropesimizma izraza »politični« in »libidinalni« označujeta različne, vendar povezane ravni analize in izkušenj. Politična raven se nanaša na strukture in sisteme moči, vladanja in družbene organizacije. Vključuje zakone, politike in institucije, ki urejajo družbo, ter načine deljenja in izvajanja moči. V afropesizmu politična raven preučuje, kako je proti-Črnskost vgrajena v omenjene strukture, torej kako vpliva na zakonodajo, izvrševanje zakonov, ekonomske sisteme in javne politike. Gre za preučevanje načinov ohranjanja proti-Črnslosti v institucionalnih praksah in državnih mehanizmih. Libidinalna raven raziskuje, kako se proti-Črnskost krepi ne le v očitnih političnih in družbenih strukturah, ampak tudi v globljih, afektivnih in psiholoških dimenzijah. Preučuje, kako se rasni antagonizem internalizira, čustveno doživlja in ohranja v kulturnih pripovedih, družbenih interakcijah in osebnih željah. Libidinalno, sklicujoč se na psihoanalizo, se nanaša na psihično energijo, povezano z instinktivnimi nagoni, predvsem v zvezi s seksualnostjo in željo. V okviru tega obravnava čustvene in psihološke vidike rasizma, denimo načine ustvarjanja družbenih pripovedi in ohranjanja negativnih stereotipov o Črncih, vplive teh stereotipov na medosebne odnose in samopodobe ter načine, s katerimi kulturne produkcije (kot so mediji in literatura) krepijo proti-Črnske sen-

¹ Wilderson III, Frank B., Hartman, Saidiya, Martinot, Steve, Sexton, Jared in Spillers, Hortense J. »Introduction«. V: Wilderson III, Frank B., Hartman, Saidiya, Martinot, Steve, Sexton, Jared, in Spillers, Hortense J. (ur.). *Afro-pessimism: An Introduction*. Minneapolis: Racked & Dispatched, 2017, str. 7.

timente. S preučevanjem obeh ravni želi afropesimizem razkriti celoten obseg proti-Črnskeosti in pokazati, da ta ne zadeva le zunanje, sistemsko zatiranje, temveč je globoko zakoreninjena tudi v kolektivni psihi in čustvenem življenju družbe. V nadaljevanju bom pokazala, kako dispozitiv proti-Črnskeosti oblikuje diskontinuirano časovnost globalnega kapitalizma.

Afrofuturizem se osredotoča na tehnokulturo, intersekcijo rase, tehnologije in prihodnosti ter raziskuje, kako lahko tehnološki napredek opolnomoči Črnske skupnosti. Pomeni ponovno elaboracijo zgodovine Afrike in afriške diaspore z združevanjem te zgodovine s futurističnimi pripovedmi. Predstavlja si prihodnost, v kateri bodo Črnci osvobodjeni zatiranja, navdih pa pogosto črpa iz afriških tradicij, mitologij in duhovnosti. Znanе osebnosti afrofuturizma vključujejo W.E.B. DuBoisa (proto afrofuturista, zgodovinarja in sociologa), Henrietto Lacks (ikono moderne medicinske znanosti),² Sun Raja (glasbenika in filozofa), Octavio Butler (avtorico), Georgea Clintona (centralno figuro P-Funka), Nono Hendryx (glasbenico), Alondro Nelson (profesorico in avtorico), Nnedi Okorafor (avtorico) in Janelle Monáe (glasbenico in umetnico).³

V knjigi *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (Arofuturizem: svet Črnske znanstvene fantastike in fantazijske kulture) iz leta 2013 avtorica Ytasha L. Womack navaja: afrofuturizem lahko imenujemo »moč podzvesti ali prevlada *soul* kulture, ki je prešla v kiberpop, a pri tem plesu v potovanju skozi čas, za katerega afrofuturisti živijo, gre tako za povrnitev duše kot za izstrelitev v daljno prihodnost, na neznano Mlečno cesto ali v globine podzvesti in imaginacije«.⁴

Če razstavimo miselno kompozicijo, ki nam jo ponudi Womack, afrofuturizem prodira v globoko zakoreninjene, pogosto podzavestne elemente kulture in identitete. To pomeni, da afrofuturistični izrazi črpajo iz globokih psiholoških in kulturnih rezervoarjev. Fraza »*soul* kultura, ki je prešla v kiberpop« nakazuje mešanico tradicionalnih Črnskih kulturnih elementov (*soul* kulture) s sodobnimi, futurističnimi in digitalnimi vplivi (kiberpop ali kibernetično popkulturo). Afrofuturizem premošča vrzel med dediščino prednikov in sodobnimi tehnološkimi pokrajinami. Vključuje metaforični ples skozi različne časovne dimenzije, pri čemer se ukvarja tako s preteklostjo kot s prihodnostjo. Ta ples simbolizira dinamično interakcijo z zgodovino, kulturo in potencialnimi prihodnostmi. Afrofuturizem je več kot le zamišljanje futurističnih scenarijev. Vključuje ponovno povezovanje s kulturnimi koreninami, ki jih zahteva nazaj (*soul retrieval*), pa tudi zamišljanje in ustvarjanje novih prihodnosti. To potovanje je trdno zakoreninjeno tako v podzvesti

kot v imaginacijskem potencialu Črnske kulture, ki združuje tradicionalne elemente s futurističnimi vizijami. Afrofuturizem si zamišlja in stremi k prihodnosti, v kateri Črnci lahko uspevajo. To vključuje raziskovanje veselja (»neznana Mlečna cesta«) in poglobljanje v ustvarjalne in domišljjske globine uma (»globine podzvesti in imaginacije«).

Osrednja referenca afropesimizma je delo Orlanda Pattersona *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Suženjstvo in družbena smrt: primerjalna študija) iz leta 1982.⁵ Opisuje razmere, v katerih so Črnci prikrajšani za polno človeškost in izpostavljeni nasilju, izključenosti in marginalizaciji. Razumevanje suženjstva in njegovih trajnih posledic, kakor ga opredeljuje Patterson in Hartman, vključuje oster rez, saj se suženjstvo razume predvsem v smislu prisilnega dela. Natančneje ga opredelimo, če določimo lastninsko razmerje. Kot pojasni Patterson, suženj ni le nekdo, čigar delo se izkorišča, temveč je obravnavan kot lastnina, predmet ali blago, ki ga je možno uporabiti, kupiti, prodati in na koncu zavreči kot stvar. Sužnji so s pravnega vidika obravnavani kot predmeti in ne kot človeška bitja. V nasprotju z delavci, katerih predmet menjave je delovna sila, je celotno bitje sužnja predmet blagovne menjave. To pomeni, da sužnji ne delajo le za druge, temveč so sami lastnina, ki jo je mogoče zamenjati. Ker so sužnji obravnavani kot predmeti, niso priznani kot družbeni subjekti s pravicami in avtonomijo (*agency*). To pomeni, da sužnji niso del človeštva, saj je vrednost njihovega življenja le vrednost predmeta, ki se določa v sužnjelastniški trgovini.

² Lacks so leta 1951 diagnosticirali raka na materničnem vratu. Med pregledom v bolnišnici so zdravniki brez njene vednosti odvzeli nekaj njenih celic in jih poskušali ohraniti v laboratorijskem okolju. Lacks je umrla, celice pa so preživele in postale zaklad v farmakološki in biotehnološki industriji. Omogočile so razvoj cepiv in številnih genetskih raziskav. Zdravnik in biolog George Gey je iz celic njenega materničnega vratu uspešno vzgajal prvo linijo človeških celic. Poimenoval jo je HeLa po prvih dveh črkah njenega imena in priimka. Celice HeLa so prve človeške celice, poslane v vesolje, za preučevanje vpliva sevanja na celice, za razvoj metod umetne oploditve. Njena družina ni bila seznanjena s tem, da celice njihove matere živijo po vsem svetu.

³ Za enega večjih nedavnih pregledov afrofuturizma glej razstavo »Afrofuturism: A History of Black Futures« (24. marec 2023–18. avgust 2024) kuratorja Kevina M. Straita v Državnem muzeju afroameriške zgodovine in kulture, Washington, DC, ZDA.

⁴ Womack, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013, str. 2.

⁵ Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Kot pojasnjujejo Frank B. Wilderson III, Saidiya Hartman, Steve Martinot, Jared Sexton in Hortense J. Spillers, Patterson preusmerja »razumevanje kompozicije suženjstva: namesto da ga opredeljujemo kot razmerje (prisilnega) dela, ga lahko natančneje mislimo kot razmerje lastnine. Suženj je objektiviziran na način, da je pravno obravnavan kot objekt (blago) za uporabo in menjavo. Ne gre le za komodifikacijo njihove delovne sile – kot pri delavcu – temveč za komodifikacijo njihovega celotnega *bitja*. Kot taki niso priznani kot družbeni subjekti in so zato izključeni iz kategorije 'človek' – vključitev v človeštvo je odvisna od družbenega priznanja, volje, subjektivitete in vrednotenja življenja.«⁶

Hartman v članku »The Burdened Individuality of Freedom« (Bremenjena individualnost svobode), prvotno objavljenem leta 1997, opiše prehod iz suženjstva v svobodo kot »ne-dogodek emancipacije«,⁷ saj suženjstvo ni preprosto prešlo v svobodo. Čeprav je bilo zakonito lastništvo sužnjev odpravljeno, so se pojavile nove oblike dominacije. »Nekdanji suženj je postal rasiziran Črnski 'subjekt', čigar položaj je bil po Frantz Fanonu epidermalno zaznamovan.«⁸ Prehod iz suženjstva v svobodo ni odpravil rasne dominacije, temveč jo je preoblikoval in z rasizacijo ohranil zatiranje. Nekdanji sužnji niso bili docela vključeni v človeštvo, ostali so podrejeni in zaznamovani z raso.

Skratka, afropesimizem predpostavlja in izpostavlja neprimerljivost Črnkega telesa. Opredelevitev slednjega kot ultimativnega Drugega pomeni, da so izkušnje in boji Črncev bistveno drugačni od izkušenj in bojev drugih marginaliziranih skupin prav zaradi edinstvene zgodovinske trajektorije suženjstva in proti-Črnskega.

»Kaj je afrofuturizem?« se v svoji knjigi sprašuje Womack. »Afrouturizem je intersekcija imaginacije, tehnologije, prihodnosti in osvoboditve.«⁹ Še več, »ne glede na to, ali gre za literaturo, vizualno umetnost, glasbo ali organiziranje na terenu [*grassroots organizing*], afrofuturisti redefinirajo kulturo in pojme Črnskega za sedanjost in prihodnost. Kot umetniška estetika in okvir za kritično teorijo afrofuturizem združuje elemente znanstvene fantastike, zgodovinske fikcije, spekulativne fikcije, fantazije, afrocentričnosti in magičnega realizma z nezahodnimi verovanji. V nekaterih primerih gre za popolno prenovu preteklosti in spekulacijo o prihodnosti, ki ju prežemajo kulturne kritike.«¹⁰

Z drugimi besedami, afrofuturizem prinaša edinstven slog in vizijo, ki združuje futuristične elemente z motivi Črnske kulture. Prav tako vključuje afrocentričnost (osredotočeno na afriško kulturo in perspektive) in nezahodne sisteme verovanja, kar ponuja širši, bolj vključujoč pogled na svet. Afrofuturizem nudi proti-pripoved, ki si predstavlja možnosti onkraj omeji-

tev trenutnih sistemov in ponuja vizije prihodnosti, kjer Črnec uspevajo in vodijo tehnološki in kulturni napredek. Afropesimizem in afrofuturizem se Črnske izkušnje lotevata iz različnih kotov, afropesimizem poudarja kritično analizo systemskega zatiranja, afrofuturizem pa spodbuja ustvarjalno in upanja polno raziskovanje Črnskih prihodnosti.

Za boljše razumevanje doslej predstavljenega, saj povedano v nobenem pogledu ne predstavlja etnografske identitetne sage, ki se dogaja na obrobju sveta, ki ni »naš« svet – v Sloveniji vlada najprej in predvsem režim Belskosti – se bom lotila podobne dileme: kako bi ta odnos med preteklostjo in prihodnostjo lahko umestili v sodobni evropski filozofski kontekst 20. stoletja. Afrofuturizem in afropesimizem imata povsem diametralno nasproten odnos do zgodovine, podobno kot je nasprotje med zgodovinskimi perspektivami Walterja Benjamina in Alaina Badiouja.

Benjaminov pogled na zgodovino, zlasti kot se izraža v njegovih »Zapisih o pojmu zgodovine«, poudarja kritično ukvarjanje s preteklostjo.¹¹ Nasprotuje linearnemu, progresivnemu pogledu na zgodovino in namesto tega predlaga zgodovino kot polje boja, kjer je treba preteklost kritično preučevati, da bi odrešili potlačene in pozabljene zgodovine. Benjaminovo pojmovanje je pogosto opisano kot »mesijansko«, saj vidi možnosti za revolucionarno spremembo prihodnosti v priznavanju in reaktivaciji preteklih bojev. Zgodovino bi morali razumeti skozi materialne pogoje in boje zatiranih (zgodovinski materializem). Trenutki preteklosti lahko izbruhnejo v sedanjost in ustvarijo priložnosti za revolucionarno spremembo (zdaj-čas/*Jetztzeit*). Obenem gre za razumevanje zgodovine kot niza katastrof in ne kot linearnega napredovanja dogodkov (metafora Angela zgodovine).

Badioujeva filozofija je usmerjena v prihodnost in dogodek, ki ga opredeljuje kot radikalni prelom z obstoječim redom, ki ustvarja nove možnosti in resnice.¹² Badioujev pristop k zgodovini ni toliko povezan z odrešitvijo preteklosti, temveč bolj z izkoriščanjem

6 Wilderson, Hartman, Martinot, Sexton in Spillers 2017, str. 8.

7 Hartman, Saidiya. »The Burdened Individuality of Freedom«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 33. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 1997.

8 Hartman [1997] 2017, str. 8.

9 Womack 2013, str. 9.

10 *Ibid.*

11 Benjamin, Walter. »Zapisi o pojmu zgodovine«. Prev. Košar, Aleš. *Phainomena*, let. 24, št. 94/95, 2015, str. 277–86.

12 Badiou, Alain. *Being and Event*. Prev. Feltham, Oliver. London: Continuum, 2006.

trenutkov, ki ustvarjajo nove realnosti in resnice. Poudarja, da lahko revolucionarni dogodki prekinajo kontinuiteto zgodovine in povzročijo spremembe brez primere. Radikalni prelom, ki v svet prinese nove možnosti in resnice, je dogodek. Za Badiouja je zvestoba proces, s katerim ostajamo zvesti implikacijam dogodka in nato še naprej sledimo njegovemu revolucionarnemu potencialu. Nazadnje, gre za sledenje stalnemu procesu konstruiranja in uresničevanja implikacij dogodka (ki je postopek resnice).

Afropesimizem se bolj ujema z Benjaminovim pogledom na zgodovino. Kritično se ukvarja z zgodovinsko kontinuiteto proti-Črnske in poudarja nenehno strukturno in sistemsko nasilje nad Črnci, ki se razteza od suženjstva pa vse do danes. Afropesimisti trdijo, da je zapuščina suženjstva pustila neizbrisno sled v družbi in ustvarila trajno stanje družbene smrti Črncev. Podobno kot Benjaminov pojem odrešitve pozabljenih bojev se afropesimizem osredotoča na neprekinjene in nerešene travme Črnske zgodovine. Afropesimizem gleda na zgodovino kot na niz nenehnih katastrof, ki so jim podvrženi Črnci, in ne kot na linearno napredovanje k osvoboditvi. Ta točka je tesno povezana s ključno družbeno in politično temo, ki jo razvija Hartman: s »posmrtnim življenjem suženjstva«,¹³ ki kritično postavlja pod vprašaj vsakršno obliko sobivanja sredi trenutnih globalnih grozodejstev. Še več, poudarja strukturno kontinuiteto te preteklosti.

Afrofuturizem se po drugi strani bolj ujema z Badioujevo usmeritvijo v prihodnost in dogodek. S predstavami o radikalno novih prihodnostih, kjer imajo Črnci vodilno vlogo pri tehnološkem in kulturnem napredku, si prizadeva prekiniti z zatiralskimi kontinuitetami zgodovine. Afrofuturizem si na novo zamišlja zgodovino s pomočjo spekulativnih pripovedi, ki izpodbijajo prevladujoče zgodovinske pripovedi in ustvarjajo prostor za alternativne možnosti. Tako kot Badioujev dogodek tudi afrofuturizem zre v prihodnost, v nove možnosti in resnice, ki rušijo obstoječi zgodovinski red. Uporablja elemente preteklosti, kot so afriške tradicije in mitologije, da bi si to preteklost na novo zamislil in zgradil alternativne prihodnosti ter se tako odtrgal od zgodovinske kontinuitete zatiranja.

Oba okvira s svojima različnima pristopoma k zgodovini ponujata komplementarna pogleda na Črnsko izkušnjo: afropesimizem s kritiko nenehnih zgodovinskih krivic, afrofuturizem pa z imaginacijo transformativnih prihodnosti.

Leta 2019 se Achille Mbembe v svoji knjigi *Necropolitics* (Nekropolitika) spusti v polemiko z drugimi tokovi Črnske filozofije, tako zgodovinskimi kot aktualnimi.¹⁴ Ta polemika se začne že s pojmom »družbene smrti«, ki ga je predlagal Patterson,¹⁵

in se nadaljuje z razlikovanjem treh zgodovinskih in sedanjih linij. Prva je afrocentrična linija,¹⁶ druga je afropesimizem.¹⁷ Kot poudarja eden od vodilnih predstavnikov afropesimizma Frank B. Wilderson III, akademik in večkrat nagrajeni avtor, je afropesimizem neprimerljiv opis Črnske, kjer rasa obarva (skoraj) vse.¹⁸ Mbembe je do njega oster; pravi, da je rasni pesimizem zasidran v Beli Ameriki in njenem globokem prepričanju »da sta svoboda in varnost bele rase lahko zagotovljeni le na račun življenja nebelcev«.¹⁹ Tretja linija, ki je Mbembeju ljubša, je afrofuturizem, predvsem zaradi tehnoloških elementov, ki jih ta prinaša. Poudarja, da afrofuturistična kritika humanizma deluje z analizo kapitalizma. Ta točka je pomembna, saj se v nasprotju z drugimi postkolonialnimi avtorji neposredno in vztrajno ukvarja z analizo kapitalizma. Izrecno obravnava načelo rase, a ne kot znamenje identitete, temveč kot prag, ki povzroča venenje življenja in materije ter ustvarja ničelni svet.²⁰ Še več, Mbembe se nenehno giblje nazaj in naprej, h kolonialnemu suženjskemu sistemu, ki je proizvedel sužnja kot človeško biološko zalogo.²¹

II.

Želela bi podrobneje izpostaviti nekaj ključnih elementov, ki so v tem pogledu neposredno povezani z EU in slovenskim prostorom, in nasloviti tiste, za katere upam, da bodo pretresli naša stališča in nam pokazali vzporednice tudi za razmislek o današnjih vojnah. V nadaljevanju želim 1) izpostaviti Belo nadvlado/režim Belske in poudariti, da je treba ta režim zrušiti; 2) razumeti nasilno aktualnost razlike med kolonializmom in naseljenjskim kolonializmom ter ustrezni procesi dekolonizacije; in 3) izpostaviti radikalni predlog afropesimizma v povezavi s prostorom in časom ter predstaviti kritični pogled na razmerja moči, zlasti v povezavi s spolom.

¹³ Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

¹⁴ Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Prev. Corcoran, Steven. Durham: Duke University Press, 2019.

¹⁵ Patterson 1982.

¹⁶ Mbembe 2019, str. 161.

¹⁷ *Ibid.*, str. 162.

¹⁸ Wilderson III, Frank B. *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2020.

¹⁹ Mbembe 2019, str. 162.

²⁰ *Ibid.*, str. 168.

²¹ *Ibid.*, str. 165.

Osredotočila se bom na tri temeljna besedila osrednjih piscev gibanja, ki so bila objavljena v že omenjeni publikaciji **Afro-pessimism** iz leta 2017:

- **Steve Martinot in Jared Sexton**, »The Avant-Garde of White Supremacy« (Avantgarda bele nadvlade), 2002;
- **Jared Sexton**, »The *Vel* of Slavery: Tracking the Figure of the Unsovereign« (*Vel* suženjstva: sledenje figuri nesuverena), 2014;
- **Saidiya Hartman**, »The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors« (Trebuh sveta: zapis o delu Črnskih žensk), 2016.

Martinot in Sexton sta leta 2002 zapisala, da imamo problem z Belo nadvlado, režimom Belskosti in njenimi prekomernimi dejanji ponavljanja in nenehnega izmikanja reprezentabilnosti. »Če je hegemonija bele nadvlade vselej (in samo) prekomerna, [potem] ji njena dejanja ponavljanja omogočajo nerepresentabilnost; njeno prekomernost raztopijo v nevidnost kot preprost vsakodnevni pojav.«²² S kulturnimi, ideološkimi in institucionalnimi sredstvi je Bela nadvlada več kot le prisotna; je vseprisotna, vseobsegajoča in nesorazmerna. Ponavljajoča se narava dejanj Bele nadvlade pomeni, da ta dejanja niso osamljeni primeri, temveč se pojavljajo pogosto in dosledno. S tem postane njena vseprisotna narava nevidna in zlita z vsakdanjostjo. Ta proces normalizacije pomeni, da zatiralskih dejanj Bele nadvlade pogosto ne prepoznamo kot takšnih, kar sistemu omogoča, da se ohranja brez večjih izzivov.

V Sloveniji je ta režim še posebej izrazit. Na prevladujoče družbene strukture in kulturne norme močno vpliva homogeno pojmovanje identitete, ki daje prednost belim, heteronormativnim Slovencem. Posamezniki, ki odstopajo od te norme – bodisi zaradi rase, etnične pripadnosti, spolne usmerjenosti ali drugih vidikov identitete – so pogosto marginalizirani in obravnavani kot »Drugi«. Ta diskriminacija ni le družbena, temveč globoko zakoreninjena v institucionalnih praksah in družbenih odnosih.

Martinot in Sexton zapišeta: »Ponavljanje zaničevanja postane izvajanje bele supremacistične identitete, vedno znova. Zaničujoč izraz zasede samo središče strukture bele nadvlade.«²³ Obstajata dva običajna načina razumevanja in razlage zapletenega vprašanja Bele nadvlade: psihologizacija in socializacija. Psihologizirajoči pristop predvideva, da razizem izhaja iz psiholoških dejavnikov, kot so strah, tesnoba, negotovost ali potlačene želje v posameznikih. V primeru socializacije Bela nadvlada služi ohranjanju moči Belega vladajočega razreda s podpiranjem trenutne politične ekonomije. Martinot in Sexton izpostavljata, da »dihotomija med belo etiko in njeno nerelevantnostjo za nasilje

policijskega profiliranja ni dialektična; obe sta nezdružljivi. Kadar koli poskušamo govoriti o paradigmi policijskega delovanja, smo prisiljeni ponovno razpravljati o posamičnih dogodkih – na primer o odmevnih policijskih umorih in z njimi povezanimi sodnimi bitkami.«²⁴ Ko poskušamo nasloviti širšo paradigmo ali sistemsko naravo policijskega delovanja (in z njo povezane težave), se pogovor pogosto preusmeri na specifične odmevne primere policijskega nasilja in posledične pravne bitke. Ta premik preprečuje poglobljeno analizo sistemskih težav, saj je poudarek še vedno na posamičnih primerih, ne pa na splošni strukturi in načelih, ki omogočajo nadaljevanje takšnih praks.

Martinot in Sexton izpostavljata, da se problem Belskosti pojavlja tudi v razpravah o tradicionalnih vprašanih radikalne levičarske politike, ki predpostavljajo (in odpravljajo) »vlogo rase in rasizma kot družbene kategorizacije«.²⁵ Kar potrebujemo, je neposredna analiza nasilja Bele nadvlade, ki vztraja na vseprisotnosti, terorju in, kot pravi Wilderson in s čimer se povsem strinjam, »brezplačnem nasilju« (*gratuitous violence*), nasilju, ki je samo sebi namen, okrutnem nasilju, ki je namenjeno Črnskem telesu.²⁶

Sextonova analiza v »The *Vel* of Slavery: Tracking the Figure of the Unsovereign« preučuje, kako se kolonializem in naseljenjski kolonializem razlikujeta v načinu upravljanja nasilja, okupaciji in odnosih med kolonizatorji in koloniziranimi. Besedilo izpred desetletja je izjemno aktualno za ponovno premišljevanje trenutne situacije v Izraelu-Gazi in na Zahodnem bregu. Kolonializem deluje po prostorsko-časovni logiki, ki uveljavlja trajne delitve med kolonizatorji in koloniziranimi. To ustvarja togo hierarhijo, v kateri imajo kolonizatorji moč, kolonizirani pa so podrejeni. Fanonov koncept »zastale ali zamrznjene dialektike« se nanaša na način, kako se kolonializem ohranja v nenehnem stanju srečevanja in konflikta.²⁷ V nasprotju s tradicionalnim kolonializmom naseljenjski kolonializem stremi k odpravi razlike med kolonizatorjem in koloniziranim. Cilj ni le

²² Martinot, Steve in Sexton, Jared. »The Avant-Garde of White Supremacy«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 58. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2002.

²³ *Ibid.*, str. 58.

²⁴ *Ibid.*, str. 54–55.

²⁵ *Ibid.*, str. 64.

²⁶ Wilderson III, Frank B. »The Prison Slave as Hegemony's (Silent) Scandal«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 69. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2003.

²⁷ Sexton, Jared. »The *Vel* of Slavery: Tracking the Figure of the Unsovereign«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 152. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2014.

izkoriščanje zemlje in ljudi, temveč popolna zamenjava staroselskega prebivalstva. V ospredju je proces *eliminacije*: staroselsko prebivalstvo je prisiljeno zapustiti svojo zemljo s prisilno odstranitvijo; z nasiljem se uničuje, ubija, pokrajino pa preoblikuje v to, kar Mbembe prek nekropolitike imenuje »krajina smrti«; ustvarjajo se pogoji, v katerih življenje staroselskega prebivalstva postane nevzdržno in kjer brezplačno nasilje preide v brezplačno smrt; staroselsko prebivalstvo se z asimilacijo vključuje v družbo naseljencev ter briše njihovo kulturno in družbeno identiteto. V tradicionalnem kolonializmu kolonialna paradigma vzdržuje raso s tehnikami rasnega razlikovanja, kar podpira sistem stalne delitve in neenakosti. Naseljski kolonializem sicer še vedno uporablja rasne tehnike, vendar ni nujno, da uveljavlja toge in stalne delitve. Njegov primarni cilj je izkoreninjenje ali popolna zamenjava staroselskega prebivalstva, ne pa ohranjanje trajnega stanja razlikovanja.

Dekolonizacija v tem kontekstu vključuje artikulacijo kolonialnega odnosa, vendar je treba, kot trdi Sexton, poudariti ključno razliko med dekolonizacijo in naseljsko dekolonizacijo: dekolonizacija skuša spodkopati pogoje možnosti kolonializma z izgonom kolonizatorja, a namesto da bi ga odpravila, z izgonom kolonizatorja »ohranja odprto možnost [njegove] vrnitve v obliki neokolonializma«. ²⁸ Zato Sexton natančno pojasnjuje: »Podobno [kot tradicionalni kolonializem] lahko naseljski kolonializem spotoma izkorišča delo koloniziranih, a njegov *raison d'être* je izginotje staroselcev. Prostorsko-časovna logika naseljskega kolonializma je minljivost v službi demografske zamenjave, njegova relacijska logika pa je radikalno ne-srečanje ('nekaj, kar hoče ukiniti samo sebe').« ²⁹ Za razliko od tradicionalnega kolonializma, ki vključuje trajen in pogosto konflikten odnos med kolonizatorji in koloniziranimi (kakor ga opisuje Fanonova zastala dialektika), naseljski kolonializem stremi k »radikalnemu ne-srečanju«. ³⁰ Ta izraz označuje končni cilj, ki je pretrganje vseh smiselnih interakcij ali odnosov med naseljenci in staroselskim prebivalstvom. Gre za željo po popolni in dokončni ločitvi, željo, da staroselska ljudstva ne bi več obstajala v kakršni koli obliki na svoji zemlji. Naseljski kolonializem lahko izkorišča delo staroselcev, vendar je njegov končni cilj njihova popolna odstranitev ali izkoreninjenje. To izkoreninjenje je glavni namen naseljskega kolonializma, ki deluje po logiki nenehnih sprememb, da bi staroselce nadomestil z naseljenci. V nasprotju s tradicionalnim kolonializmom, ki vključuje stalne in pogosto konfliktno odnose, naseljski kolonializem stremi k radikalni ločitvi, pri kateri se za dosego dokončne in popolne prekinitve staroselskega prebivalstva popolnoma odstrani ali izbriše.

Tako v afropesizmu kot v afrofuturizmu je veliko govora o času in prostoru, ki ju prežemajo parametri skorajda filmske dramaturgije. Sexton prikaže tudi zgodovinske in sodobne implikacije neokolonializma (ta se mora nadaljevati, vse dokler obstajajo surovine za ekstrakcijo, izkoriščanje itd.). V naseljskem kolonializmu mora staroselec »izginiti«, biti trajno odstranjen. Naseljski kolonializem pomeni preoblikovanje pogojev sobivanja. Kot trdi Lorenzo Veracini, naseljski kolonializem prinaša hujše posledice, saj mora kolonizator, potem ko se je zakoreninil v kolonizirani zemlji, ohraniti nove privilegije in živeti z njimi. ³¹ Naseljska dekolonizacija to upošteva. »V prostoru, ki ga oblikuje teoretični objekt naseljskega kolonializma, v njegovi opredelitvi glede na kolonializem, je omogočena *radikalizacija* dekolonizacije in menim, da je ta radikalizacija naseljska dekolonizacija.« ³² »Naseljska dekolonizacija [zato] ne sme, tako kot dekolonizacija, zahtevati nazaj le zemlje in virov, uveljaviti suverenosti staroselcev, zaščititi ali obnoviti dekolonialnih oblik kolektivnega življenja in vzpostaviti ali ponovno vzpostaviti dekolonialnih oblik vladanja, ampak tudi, za razliko od dekolonizacije, *zasledovati* naseljenca in spodkopavati samo osnovo njegove možnosti in celo njegove želje vladati.« ³³

Hartman pojasnjuje, da je konceptualizacija dela Črnskih žensk v kontekstu suženjstva zahtevna, ker zahteva vključitev vidikov spola, spolnosti in reprodukcije. ³⁴ Tradicionalne pripovedi teh razsežnosti pogosto ne obravnavajo v celoti. A feministične pozicije, ki jih je navdihnil pionirski esej Angele Davis iz leta 1971 »Reflections on Black Women's Role in the Community of Slaves« (Razmišljanja o vlogi Črnskih žensk v suženjski skupnosti), ³⁵ so si v svoje analize prizadevale vključiti te dejavnike. Davis je poudarila ključno vlogo spola in reproduktivnega dela pri razumevanju dinamike suženjstva in specifičnih načinov nasilja nad zaslužjenimi ženskami. Ta perspektiva je bistvena za celovito razumevanje suženjstva, ki naj vključuje pogosto prezrte izkušnje Črnskih žensk.

²⁸ *Ibid.*, str. 153.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Veracini, Lorenzo. »Introducing *Settler Colonial Studies*«. *Settler Colonial Studies*, let. 1, št. 1, 2011, str. 1–12. Citirano v: Sexton [2014] 2017, str. 152.

³² *Ibid.*, str. 154.

³³ *Ibid.*

³⁴ Hartman, Saidiya. »The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 80–81. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2016.

³⁵ Davis, Angela. »Reflections on Black Women's Role in the Community of Slaves«. *The Black Scholar*, let. 3, št. 4, 1971, str. 2–15. Citirano v Hartman [2016] 2017, str. 81.

Še več, »nadomestljivost sužnja, brezobzirna uporaba črnskega telesa za ustvarjanje vrednosti ali užitka in skupna ranljivost blaga, bodisi moškega ali ženskega, ogrožajo prevladujoče [Bele] obravnave spola«. ³⁶

Hartman poudarja težavnost razumevanja dela Črnk v okviru suženjstva, zlasti ko gre za obravnavo reproduktivnega dela. Akademičarke, kot so Hortense Spillers, Jennifer Morgan, Dorothy Roberts, Alyss Weinbaum in Neferti Tadiar, navaja Hartman, so izpostavile, da je reproduktivno delo ključno za razumevanje spolnih vplivov suženjstva in njegovih povezav z globalnim kapitalizmom. ³⁷ Vendar je obravnavanje teh vprašanj razkrilo omejitve v obstoječih analitičnih okvirih in porušilo ustaljene kritične kategorije. Kompleksnost družbeno spolnega in spolnega razlikovanja v kontekstu suženjstva kaže, da kategorija dela sama po sebi ne zadostuje. Suženjstvo kot sistem ni vključevalo le izkoriščanja delovne sile, temveč tudi komodifikacijo in dehumanizacijo posameznikov, kar otežuje tradicionalne analize spola in razkriva širše ranljivosti ter načine dominacije, značilne za ta sistem. Nekaj podobnega se danes dogaja na ravni beguncev, ki so obravnavani, zajeti in deportirani kot meso brez spola in razlik. Za zaključek se Hartman sklicuje še na eno pomembno osebnost afropesimizma, Christino Sharpe. Ta v svojem delu »In the Wake« (Budnica), objavljenem leta 2014, »maternico spremeni v tovarno, ki reproducira Črnskost kot abjekcijo, porodni kanal pa preoblikuje v še en domači srednji prehod [kar se nanaša na del trikotne trgovine s sužnji med Afriko, Ameriko in Evropo]«. ³⁸

Ta preureditev in novi asemblaži odnosov odpirajo potencialnost za radikalno pozicioniranje treh parametrov filmskega ustvarjanja: prostora, časa in političnosti.

**

Prevod iz angleščine **Jovita Pristovšek** | Redakcija **Marina Gržinić**

³⁶ Hartman [2016] 2017, str. 83.

³⁷ Hartman navaja naslednja dela: Spillers, Hortense J. »Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book«. V: Spillers, Hortense J. *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press, str. 203–229; Morgan, Jennifer. *Laboring Women*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004; Weinbaum, Alys. *Wayward Reproductions*. Durham: Duke University Press, 2004; Weinbaum, Alys. »Gendering the General Strike: W. E. B. Du Bois's *Black Reconstruction* and Black Feminism's 'Propaganda of History'«. *South Atlantic Quarterly*, let. 112, št. 3, 2013, str. 437–63; Tadiar, Neferti. *Things Fall Away*. Durham: Duke University Press, 2008; Tadiar, Neferti. »Life-Times of Disposability within Global Neoliberalism«. *Social Text*, let. 31, št. 2, 2013, str. 19–48.

³⁸ Sharpe, Christina. »In the Wake«. *The Black Scholar*, let. 44, št. 2, 2014, str. 59–69. Citirano v Hartman [2016] 2017, str. 85. Srednji prehod je bil faza atlantske trgovine s sužnji, v kateri so milijone zaslužjenih Afričanov prepeljali v Ameriko kot del trikotne trgovine s sužnji. Ladje so odhajale iz Evrope na afriška tržišča z izdelki (prva stran trikotnika), ki so jih nato zamenjali za sužnje z vladarji afriških držav in drugimi afriškimi trgovci s sužnji. Suženjske ladje so prepeljale sužnje čez Atlantik (druga stran trikotnika). Dobiček od prodaje sužnjev so nato uporabili za nakup izdelkov, kot so krzna in kože, tobak, sladkor, rum in surovine, ki bi jih prepeljali nazaj v Evropo (tretja stran trikotnika), da bi sklenili trikotnik.

VIRI IN LITERATURA

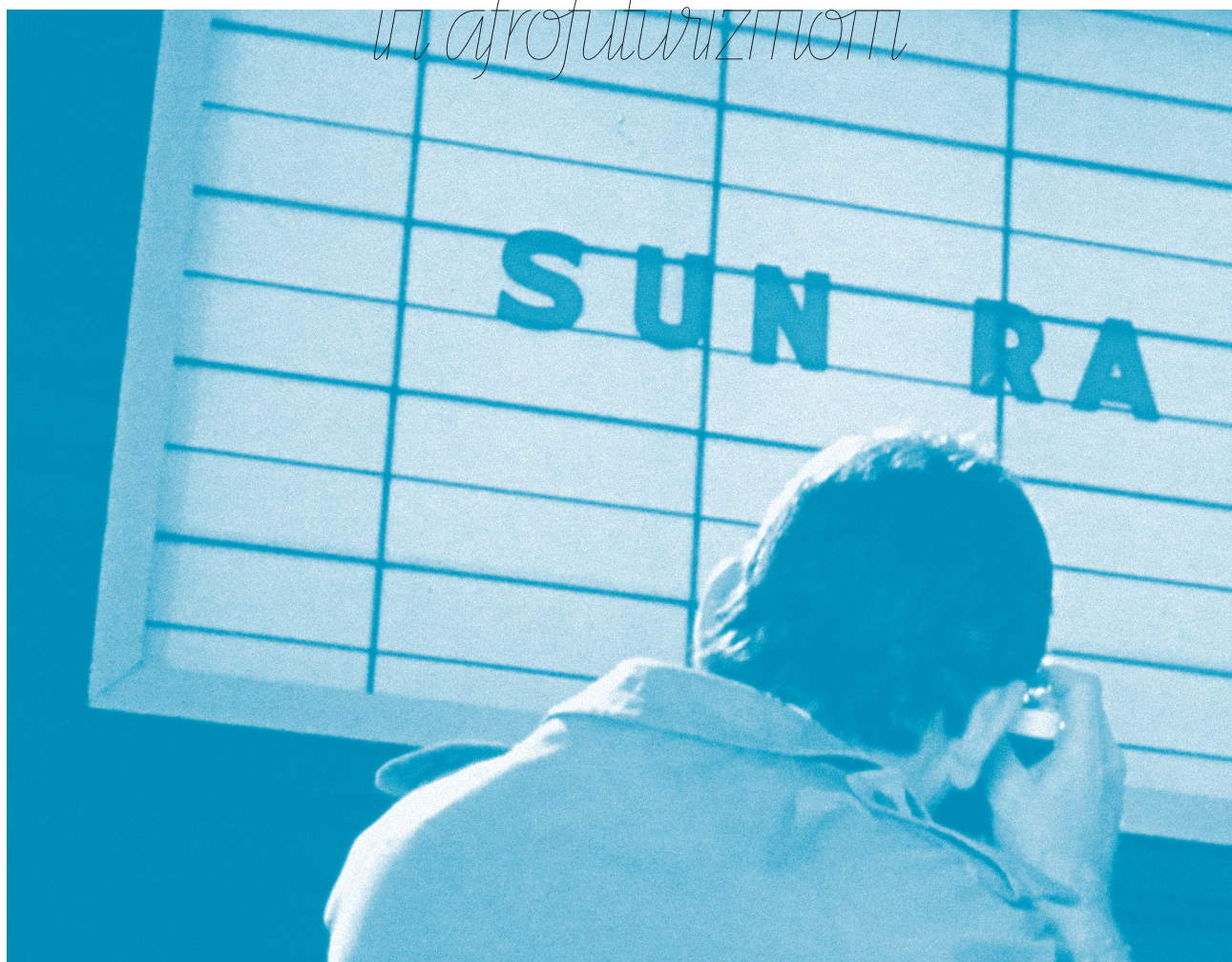
Badiou, Alain. *Being and Event*. Prev. Feltham, Oliver. London: Continuum, 2006. | **Benjamin, Walter.** »Zapisi o pojmu zgodovine«. Prevedel Košar, Aleš. *Phainomena*, let. 24, št. 94/95, 2015, str. 277–86. | **Davis, Angela.** »Reflections on Black Women's Role in the Community of Slaves«. *The Black Scholar*, let. 3, št. 4, 1971, str. 2–15. | **Hartman, Saidiya.** »The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors«. V: Wilderson III, Frank B., Hartman, Saidiya, Martinot, Steve, Sexton, Jared in Spillers, Hortense J. (ur.). *Afro-pessimism: An Introduction*. Minneapolis: Racked & Dispatched, 2017, str. 80–90. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2016. | **Hartman, Saidiya.** »The Burdened Individuality of Freedom«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 31–48. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 1997. | **Hartman, Saidiya.** *Lose Your Mother: A Journey along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007. | **Martinot, Steve in Sexton, Jared.** »The Avant-Garde of White Supremacy«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 49–66. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2002. | **Mbembe, Achille.** *Necropolitics*. Prev. Corcoran, Steven. Durham: Duke University Press, 2019. | **Morgan, Jennifer.** *Laboring Women*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. | **Patterson, Orlando.** *Slavery and Social Death*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982. | **Sexton, Jared.** »The *Vel* of Slavery: Tracking the Figure of the Unsover-

eign«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 148–69. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2014. | **Sharpe, Christina.** »In the Wake«. *The Black Scholar*, let. 44, št. 2, 2014, str. 59–69. | **Spillers, Hortense.** »Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book«. In *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*, 203–29. Chicago: University of Chicago Press, 2003. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 1987. | **Tadiar, Neferti.** *Things Fall Away*. Durham: Duke University Press, 2008. | **Tadiar, Neferti.** »Life-Times of Disposability within Global Neoliberalism«. *Social Text*, let. 31, št. 2, 2013, str. 19–48. | **Veracini, Lorenzo.** »Introducing *Settler Colonial Studies*«. *Settler Colonial Studies*, let. 1, št. 1, 2011, str. 1–12. | **Weinbaum, Alys.** *Wayward Reproductions*. Durham: Duke University Press, 2004. | **Weinbaum, Alys.** »Gendering the General Strike: W. E. B. Du Bois's *Black Reconstruction* and Black Feminism's 'Propaganda of History'«. *South Atlantic Quarterly*, let. 112, št. 3, 2013, str. 437–63. | **Wilderson III, Frank B.** *Afropessimism*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2020. | **Wilderson III, Frank B.** »The Prison Slave as Hegemony's (Silent) Scandal«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 67–79. Besedilo je bilo prvotno objavljeno leta 2003. | **Wilderson III, Frank B., Hartman, Saidiya, Martinot, Steve, Sexton, Jared in Spillers, Hortense J.** »Introduction«. V: Wilderson III, Frank B. idr. (ur.) 2017, str. 7–13. | **Womack, Ytasha L.** *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

Peter Žargi

Podobe jutrišnjega dne

*Oris razmerja
med glasbo, filmom,
znanstveno fantastiko
in afrofuturizmom*



Tudi ko o afrofuturizmu govorimo v najširši, najohlapnejši interpretaciji ali definiciji, se izkaže, da sta bili tako njegova pojavnost kot vplivnost veliko bolj prisotni v literaturi, likovni umetnosti in glasbi kot v filmu, zato se zdi pisanje o povezavi glasbe in filma znotraj ovojnice afrofuturizma precej forenzična naloga. Če pojmujeemo celotne struje v okvirih jazza, techna, ho- usa, hip-hopa, funka in duba kot afrofuturistične oziroma neločljive od afrofuturizma, je afrofuturistični film (ali kakršenkoli derivat tovrstnega filma) še vedno izrazito redek pojav, vpliv tega gibanja na glasbo v filmu pa še redkejši. A ne glede na to marginalnost bi bilo ravno zaradi vpliva afrofuturizma v drugih umetnostih vredno raziskovati to povezavo.

Izraz *afrofuturizem* je skoval esejist Mark Dery v svojem članku leta 1994 »Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose«, kjer zapiše: »Spekulativno leposlovje, ki se ukvarja z afroameriški temi in naslavlja afroameriško problematiko v kontekstu tehnokulture dvajsetega stoletja – in, bolj splošno, afroameriške pomenskosti, ki prevzema podobe tehnologije ter protetično izboljšane prihodnosti –, bi lahko, ob pomanjkanju boljšega izraza, poimenovali 'afrofuturizem'.«¹

Vendar gre Deryju več ali manj lahko le zahvala za izraz sam, medtem ko vsakršen globlji uvid v tematiko nudijo v naslovu članka omenjeni intervjujanci², ki pogosto in potrpežljivo izpostavljajo Deryjevo posploševanje in pomanjkljivo raziskovanje, sam pojem afrofuturizma pa tudi trideset let kasneje ostaja ohlapen, v večni nevarnosti redukcije na preplet afriške in afroameriške dediščine, tehnologije in fantastičnosti. To je povsem zadovoljivo z vidika opisa nekih umetnostnih lastnosti, ne pa z vidika opisa ideologije, saj sta koncepta osvoboditve in svobode neizbežna pri skoraj vseh umetniških gibanjih, ki so omogočila pojmovanje, poimenovanje in sintezo afrofuturizma (še vedno pa ostaja nezadosten izraz).

Eden najizrazitejših glasbenih gradnikov afrofuturizma je bil jazz³, in sicer kot glasbena oblika, ki je bolj kot katerakoli umetnost tistega časa omogočala vsebinsko in simbolno emancipacijo afroameriški skupnosti ter delovala izrazito povezovalno kot umetniška platforma zanjo, predstavljala pa je tudi možnost družbene mobilnosti in integracije vseh ras preko glasbe, ki je združevala več glasbenih zgodovín. To seveda ni nadomestilo nujnosti politične aktivnosti proti segregaciji v ZDA, je pa nudilo čvrsto duhovno in vsebinsko platformo gibanju za državljanske pravice, kdaj posredno, kdaj neposredno – od političnega komentarja, ki je preveval albume Maxa Roacha, Abbey Lincoln, Nine Simone in Charlesa Mingusa, do spiritualnih pobegov Johna Coltrana. Če je v svojih začetkih jazz pogosto

skrival umetnost za kuliso razvedrila in šovbiznisa, se je v luči družbene situacije Združenih držav v petdesetih in šestdesetih letih – od gibanja za državljanske pravice do povojne introspekcije v umetnosti – postopoma začel delno preoblikovati tudi v avantgardno in pogosto ozaveščeno umetnost. Prevpraševanje tako zgodovine kot sodobnosti družbe je od konca petdesetih let postalo neodtujljiv del marsikatere struje jazza, tako kot umik v ezoteriko in filozofijo ter prihodnost. Johna Coltrana sta navdihovala islam in relativnostna teorija, Alice Coltrane hinduizem, Ornetta Coleman geometrija in futuristični idealizem arhitekta Buckminstra Fullerja, Waynea Shorterja japonska veja ničiren budizma, Art Ensemble of Chicago pa afriški šamanizem.

Te vidike je gotovo najbolj utelešal Sun Ra, skladatelj in pianist, po lastnih besedah »angel s Saturna«. Od petdesetih let prejšnjega stoletja in vse do svoje smrti na začetku devetdesetih je vodil Sun Ra Arkestra – jazzovski kolektiv, ki je živel in ustvarjal skupaj v obliki komune, na meji s prostovoljnimi kultom. Videz Sun Raja (svoje t. i. suženjsko [rojstno] ime, Herman Blount, je zavračal) in njegovih glasbenikov je predstavljal sintezo staroegipčanske estetike in znanstvene fantastike, glasbeno pa so se z brezhibno veččino in spretnostjo gibali v kolažu starejših izročil, od gospela in big bandov do bluesa, bebopa in predvsem free jazz, za enega glavnih utemeljiteljev katerega velja ravno Sun Ra.⁴ Hkrati je šlo za eno prvih jazzovskih zasedb, ki je veliko uporabljala ne le električni klavir, temveč tudi sintetizatorje. Skupaj z vesoljsko ikonografijo in transcendentalno vsebino (sestavljeno iz raznovrstnih filozofij, religij in misticizmov)⁵ ter razmišljanji o novem, neokrnjenem svetu, kjer bi Afroameričani lahko zaživel na novo, je bil – kljub tedanji relativni izoliranosti od preostale jazzovske scene – eden najvplivnejših glasbenikov svojega časa, predvsem če merimo dolgoročnost tega vpliva: Rajevo ime se pojavlja ob boku tako glasbene avantgarde

1 Dery, Mark (ur.). *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham and London: Duke University Press, 1994.

2 Delany kot pisec znanstvene fantastike, Tate kot kritik, publicist in glasbenik ter Rose kot sociologinja.

3 Kot je danes že pogosto omenjano, oznaka *jazz* ni bila neka, čemur bi bili afroameriški glasbeniki posebej naklonjeni.

4 Temu poimenovanju se je sam izogibal: »Poskrbeti moram, da je vsaka nota, vsaka niansa pravilna ... če to glasbo že tako imenujete (*free*, op. a.), jo črkujte vsaj *p-h-r-e*, saj je *ph* določni člen, *re* pa ime sonca.« Doerschuk, Bob. »Sun Ra«. *Keyboard*. 13 (1), januar 1987, str. 65.

5 Seznam Rajeve priporočene literature z njegovih predavanj na Berkeleyju leta 1971 je dostopen na: <https://sis-terezili.blogspot.com/2010/01/sun-ras-reading-list-for-african.html>; pridobljeno 8. 8. 2024.

kot *mainstreama* – Sonic Youth, Flying Lotus, Moor Mother, George Clinton, Solange Knowles in mnogi drugi ga navajajo kot enega ključnih vplivov na svojo glasbo.

Na podlagi Sun Rajevega scenarija je nastal tudi eden najbolj znanih filmov, ki ga uvrščamo pod oznako afrofuturizem, **Vesolje je tisti kraj** (Space is the Place) iz leta 1974 v režiji Johna Coneyja. V njem se glasbeni odvodi prepletajo s hiperbolično zgodbo Sun Raja kot intergalaktičnega časovnega popotnika, ki se znajde v boju/igri kart za dušo oziroma usodo črnske rase s skrivnostnim Nadzornikom (The Overseer⁶). A **Vesolje je tisti kraj** ne deluje ne kot glasbeni film ne kot platforma za promocijo glasbenika: gre za (deloma okoren) eksperiment, ki se zaveda, da lahko samo z mističnostjo in humorjem zaobjame svoje bistvo. Kot je v članku za *The Guardian* leta 2014 zapisal radijski voditelj Jez Nelson, se je za Sun Rajem, sicer zelo spretnim poznavalcem šovbiznisa, skrivalo resno in izdelano sporočilo; za angela se je razglasil, ker ni hotel biti del tistega, v čemer je prepoznal spodletelo vrsto. Ugovor vesti je uveljavljal do konca – ni imel želje »biti človek«.⁷

Povezava afroameriške zgodovine in znanstvene fantastike se sicer zdi precej organska; v enem najbolj lucidnih dokumentov na temo afrofuturizma, v videoeseju **Poslednji angel zgodovine** (The Last Angel of History, 1996) britanskega umetnika Johna Akomfraha, kritik Greg Tate enači zgodovino črnske populacije v ZDA z znanstveno fantastiko, saj vidi njeno zgodovino kot kulturno dislokacijo in odtujenost v lastnem okolju. In kot opozori Samuel Delany v prej omenjenem intervjuju z Deryjem, je bila ta populacija podvržena sistematičnemu uničevanju lastnega družbenega zavedanja ter izbrisu kulture in zgodovine že od samega začetka. Vsak poskus sužnjeval transatlantske trgovine, da bi ohranili jezik ali ustno izročilo, je bil kaznovan s smrtjo; z enakim namenom so tudi ločevali sovaščane in družinske člane. Iz tega Delany izpelje tako močno potrebo ikonografije prihodnosti za (predvsem, a ne ekskluzivno) afroameriško prebivalstvo: »Potrebujemo podobe jutrišnjega dne in naši ljudje jih potrebujejo bolj kot kdorkoli drug.«⁸ Noben drug žanr literature ali filma ni nikoli povzel – niti posredno – tujosti, manjšinskosti in ugrabitve ter kolonializacije bolj kot znanstvena fantastika, ki je skupaj z jazzom lahko ustvarila optimalni medij za to, čemur danes rečemo afrofuturizem.

Vendar pa je afrofuturizem kot šele naknadno, retrogradno poimenovano gibanje (oziroma poskus poimenovanja konvergence različnih umetniških praks in ideologij) – kot sem poudaril ugodoma – težko povsem koheziven pojem, saj so že te prakse same izrazito heterogene. Oznaka afrofuturizma se, kot zapiše Sukhdev Sandhu v intervjuju z Edwardom Georgeom, scenaristom **Pos-**

lednjega angela, uporablja za: »... neštete razstave, serije in celo filme, kjer služi kot variabilen označevalec česarkoli, povezanega s tehnofilijo, opolnomočenjem in ohlapno obliko utopizma.«⁹

Nonšalantnost, s katero torej pogosto lepijo označbo afrofuturizma, je indikator, kako uspešna je kapitalistična družba v tem, da nas subvertira, še preden sami uspemo subvertirati karkoli njenega. Za raziskovanje potenciala afrofuturizma v filmu bi torej morali vzeti pod drobnogled prej umetnosti, ki sovpadajo s tem pavšalnim pojmom; umetnosti, ki se jih je na eni ali drugi točki oklicalo za afrofuturistične¹⁰. In znotraj tega konteksta – glede na vseprisotnost ravno glasbe s tovrstno dediščino v popularni kulturi in njene pozicije v kulturnem pogovornem jeziku – se zdi film pravzaprav izrazito konservati-

6 V angleščini gre najverjetneje za besedno igro; *overseer* pomeni sicer nadzornik, hkrati pa *seer* pomeni tudi jasnovidca. Glede na to, da se lik Nadzornika prav tako giblje neovirano skozi čas in vesolje kot Ra, dopuščam možnost dvojnega pomena. Nadzornik se po članku Bena Schota nanaša tudi na nadzornike plantaž, medtem ko je izraz »the Overseer of Light« ime za Luciferja v gnostičnih spisih. Schot, Ben. »Astro-Black Mythology«. *Blastitude*, 13. 8. 2002. Dostopno na: http://www.blastitude.com/13/ETERNITY/sun_ra.htm; pridobljeno 5. 8. 2024.

7 Nelson, Jez. »Sun Ra: jazz's interstellar voyager«. *The Guardian*, 15. 6. 2015. Dostopno na: www.theguardian.com/music/2014/jun/15/sun-ra-jazz-interstellar-voyager; pridobljeno 5. 8. 2024.

8 Dery 1994.

9 Sandhu, Sukhev. »Edward George: 'You can't have Afrofuturism without some ambience of a fascist thinking creeping in'«. *The Guardian*, 21. 7. 2022. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2022/jul/21/edward-george-you-cant-have-afrofuturism-without-some-ambience-of-a-fascist-thinking-creeping-in>; pridobljeno 5. 8. 2024.

10 V Veliki Britaniji sta jazzu sorodno vlogo kasneje igrala dub in post-punk, ki sta postopoma začela brisati rasne prepreke pod skupnim imenovalcem upora in disenza. Zaradi večjega sovpadanja z razrednim bojem kot v ZDA je bilo to zbliževanje ravno v britanski izraziteje razslojeni družbi bolj dolgotrajno in se je prevesilo tudi v rave kulturo 80. in 90. let preko breakbeata, jungla, in drum'n'bassa, na katere je imel ravno dub ogromen vpliv. Dub kot glasbena filozofija stalne krize človeštva in posledično potrebe po stalnem, odmerjenem uporu in hkrati meditativnosti je služil kot idealna zvočna paleta za nove, dekonstrukcijske, a še vedno dostopne pristope h glasbi. Kot je v knjigi *Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae* citiran Brian Eno: »Zaradi razvoja novih tehnologij snemanja se je porodila cela vrsta kompozicijskih možnosti. Večina je bila povezana z dvema sorodnima področjema – z razvojem teksture zvoka samega kot fokusa kompozicije ter z množnostjo ustvarjanja virtualnih akustičnih prostorov preko elektronike. Glavna poanta je bila torej imerzija: delali smo glasbo, v kateri bi lahko plavali, lebdeli, se izgubili.« V: Veal, Michael. *Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007, str. 5.



ven: verjetno zato, ker je še vedno umetnost, najbolj pogojena z zunanjim financiranjem in najbolj obremenjena z zaslužkom. Spomnimo, da je bil prvi poljub med belcem in črno na ameriški televiziji ravno domena znanstvene fantastike, in sicer ene izmed epizod **Zvezdnih stez** (Star Trek, 1966–1969) leta 1968, leto po uradni razveljavitvi prepovedi rasno mešanih zakonov; a vodstvo NBC-ja je bilo vseeno zaskrbljeno, kako bo to sprejelo občinstvo na jugu ZDA – kako bo torej poljub vplival na gledanost. Zato ne smemo pozabiti, da gre pri vprašanju kakršnegakoli zatiranja in rasnih razmerij na prvem mestu še vedno za mrežo razmerij moči – in danes bolj kot kadarkoli ne smemo več dvomiti, da ima profit prednost pred ideologijo.

Na to nas opozarja tudi Sun Ra: v **Vesolje je tisti kraj** so akterji, ki skušajo onemogočiti Rajevo misijo eksodusa afroameriškega izbranega prebivalstva, tako beli kot črni. Prej omenjeni Nadzornik, glavni antagonist filma in Rajev *nemesis*, je tako upodobljen kot agresiven črnski zvodnik, ki govori na prvem mestu jezik moči, denarja in izkoriščanja. Ozadje za to odločitev bi lahko bila nesoglasja med Rajem in Črnimi panterji, ki so njegovi zasedbi omogočali bivanje v Oaklandu na začetku 70. let. Ra je nasprotoval militantnosti Panterjev in videl emancipacijo Afroameričanov kot duhovni projekt, soroden tudi (kasnejši) rastafarijanski utopiji vrnitve iz simbolnega Babilona v matično domovino Afrike. Ra je imel tu ponovno za vzor staroegipčansko družbo, kar je seveda ironično v zgodovinskem kontekstu, saj je Stari Egipt prav tako s pridom izkoriščal suženjsko delovno silo.

A Rajevo sporočilo je bilo vedno utopija oz. ideal, ne realnost: in tudi za afrofuturizem se zdi, da lahko obstaja le kot teoretiška praksa, ki tako kot njeni sestavni deli na ravni sanj razmišlja o najbolj strpni in vzdržljivi varianti človeškega (so)bivanja, ne glede na potencialno neuresničljivost teh sanj. O afrofuturizmu tako in tako ne moremo razmišljati zunaj marksizma, feminizma, razmerij moči, teorije spola in kritične rasne teorije; prav tako o njem ne moremo razmišljati, ne da bi ga pojmovali kot konglomerat. Nastanek in zgodovina tega pojma sta inherentno rasno, stilistično, tehnološko in spolno heterogena zmes. Tudi afrofuturizem kot glasbeno izročilo se je perpetuiral skozi rasno mešano občinstvo in kritiko – in vsa ta glasba je seveda mešanega izvora.¹¹ Če se torej lahko film nauči česa iz glasbenega afrofuturizma, je to samoiniciativnost, decentralizacija umetnosti, ustvarjalnost znotraj stiske in predanost specifični viziji družbe skozi solidarnost (ne le eskapizem¹²), ne pa fokusiranje na izdelek.

¹¹ Kot pravi Delany, je velik del problema ideja, »da bi se kdorkoli moral bojevati s fragmentiranostjo in multikulturno diverziteto ter represijo sveta s tem, da bi skonstruiral nekaj tako rigidnega, kot je identiteta – ki mora vsebovati fiksno, nepomično jedro, kakršno je, biološko gledano, povsem fantazijska ideja rase, bodisi bele ali črne«. V: Dery 1994.

¹² Kot v **Poslednjem angelu** pove Theo Parrish, eden pomembnejših akterjev detroitske glasbene scene 90. let.

Tako je element afrofuturizma v filmu prisoten le, ko film prevprašuje dinamiko človeškega soobstoja, tolerantno ali pa vsaj vzdržno prihodnost ter tehnologijo kot sredstvo demokratizacije. Približek afrofuturizma v filmu si moramo povečini še splesti sami, po fragmentih: delno je to že omenjeni **Poslednji angel**, ki ni le dokumentarec, temveč tudi afrofuturistični dokument s poudarkom na tolmačenju in raziskovanju silnic umetnosti, ne pa na pridiganju.¹³ V zadnjih letih je bil kot afrofuturistični film večkrat izpostavljan **Jezus te usmeri k avtocesti** (Jesus Shows You the Way to the Highway, 2019, Miguel Llansó), ki sicer popolnoma izpusti kakršenkoli družbeni vidik, sestavlja pa ga fascinanten kolaž pristopov, ki jemlje znanstveno fantastiko kot nekaj povsem vsakodnevnega. Hkrati zrcali DIY mentaliteto tako punka, hip-hopa, techna in duba kot tudi dobesedno estetiko jazza z uporabo pretečih skladb avantgardnega ameriškega trobentača in skladatelja Billa Dixona. Žal so takšni pristopi še vedno rezervirani za žanrski film oziroma obrobne neodvisne produkcije, ker – za razliko od glasbe – v filmu še vedno poznamo dihotomijo žanra in ne-žanra.

Še pomembnejše: afrofuturistični film bo tisti, ki ga bodo hoteli zaradi liberalnosti in resnice prepovedati, ukiniti ali vsaj subvertirati. Ali bi film lahko igral takšno vlogo, kot so jo jazz, dub ali techno – se je pripravljen omejiti na dnevne sobe, zapuščene hale ali tvegati ukinitve? Bi lahko upošteval Jamesa Stinsona, ustanovitelja detroitske techno zasedbe Drexycije – dvojca, najpogostejše povezanega s pojmom afrofuturizma v elektronski glasbi, ki je dejal: »Ljudem sem hotel dati nekaj drugega, nekaj česar ne vidijo vsakič, ko stopijo iz hiše ...«?¹⁴ Ali bi morda lahko upošteval izjavo Leeja Perrya: »Če ne bi bilo glasbe, bi vas represija in davki ubili ... Pošljejo vam vlado, da vam pove, kako se vesti in da se obnašate kot roboti ... Ko pa slišite dub, se lahko skrijete pred temi pizduni ...«?¹⁵ Nas sodobni film res lahko usmeri stran od enoznačnosti in robotskosti?

VIRI IN LITERATURA

Dery, Mark (ur.). *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham and London: Duke University Press, 1994. | **Doerschuk, Bob**. »Sun Ra«. *Keyboard*, 13 (1), januar 1987. | **Nelson, Jez**. »Sun Ra: jazz's interstellar voyager«. *The Guardian*, 15. 6. 2015. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/15/sun-ra-jazz-interstellar-voyager>; pridobljeno 5. 8. 2024. | **Sandhu, Sukhev**. »Edward George: 'You can't have Afrofuturism without some ambience of a fascist thinking creeping in'«. *The Guardian*, 21. 7. 2022. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/film/2022/jul/21/edward-george-you-cant-have-afrofuturism-without-some-ambience-of-a-fascist-thinking-creeping-in>; pridobljeno 5. 8. 2024. | **Schot, Ben**. »Astro-Black Mythology«. *Blastitude*, 13. 8. 2002. Dostopno na: http://www.blastitude.com/13/ETERNITY/sun_ra.htm; pridobljeno 5. 8. 2024. | **Veal, Michael**. *Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

¹³ Ravno Edward George opozori, da težko govorimo o futurizmu ali afrofuturizmu, ne da bi se zraven prikradel rahel občutek fašističnega. V: Sandhu 2022.

¹⁴ V: *Poslednji angel zgodovine*.

¹⁵ Veal 2007, str. 155.

Oskar Ban Brejc

Koltan
in snov
tehnologije

V prizoru iz filma **Naskakovalci smeti** (Trash Humpers, 2009, Harmony Korine) zamaskirana družčina na praznem parkirišču veselo tolče, brca in razbija po televizijskem in radijskem sprejemniku. Nekaj nenavadno neprijetnega je na tem prizoru, kot da ne bi nečesa le razbijali, temveč prej *pretepali* – kot da je nekaj bolečega na mikastanju katodne cevi, vezja, fluorescenčnega ekrana in plastike, smiselno razporejenih v delujoče tehnološko telo televizorja. Kot da bi postalo pri tem opazno drugo telo tehnološkega aparata – neko težko, vendar fragilno telo, po navadi skrito za podobami, ki prihajajo po kablji in žicah iz sten ali včasih kar nevidno brezžično. A v trenutku brezcilnega razbijanja se aparat, smiselno sestavljen, da lahko na fluorescenčnem ekranu prikazuje podobe, zdrobi in razpade kakor nesmiseln in nepomenljiv kamen, kot gmota snovi.

Lahko bi rekli, da pretepanje televizijskega sprejemnika, ki je na začetku prizora primeren za dostop do premikajočih se, v živo prenašanih podob, na koncu pa je le še razsut skupek plastike in vezja, skorajda povzema tudi načine razmišljanja o novih tehnologijah. Če je vzpon novih tehnologij očaral s podobo abstraktne odvezanosti od fizičnega, materialnega in telesnega (z idejo pretopitve vseh materialnih medijev v nekakšno nematerialno »podatkovje«, sestavljeno zgolj iz enic in ničel), se je to mišljenje kmalu znašlo v težavah. Da so nove tehnologije lahko ostale nematerialne, je bilo treba odmisлити neumorno potrebo po elektriki, brneči beli šum in pregrevanje naprav ter vedno nove minerale in materiale, ki so s svojimi kemijskimi zgradbami omogočali napredek komputacije.

Prav to trenje med dojemanjem novih tehnologij kot nematerialnih ter materialnimi in družbenimi pogoji, ki omogočajo njihov obstoj, bom vzel kot ključ za razumevanje filma **Neptune Frost** (2021, Saul Williams in Anisia Uzeyman). Pa ne le zato, ker igra v filmu pomembno vlogo skupina rudarjev koltana – minerala, nepogrešljivega za izdelavo vseh pametnih telefonov, računalnikov in drugih elektronskih naprav –, temveč zato, ker film temelji prav na paradoksnem prehajanju med na videz neomejeno in nematerialno komunikacijo, ki lahko nemudoma seže na drugi konec sveta, in njenimi neizbežno materialnimi in družbenimi zahtevami.

Avtorja filma **Neptune Frost**, posnetega v srednjeafriški državi Ruanda, sta ameriški glasbenik Saul Williams in ruandska direktorica fotografije Anisia Uzeyman. Njun film jemlje številne vsebinske motive futurističnega upora iz Williamsove glasbe (predvsem z njegovih zadnjih dveh albumov *Encrypted & Vulnerable* in *MartyrLoserKing*). Williamsovo nihanje med žanri (spoken word, rap in trenutki eksperimentalne elektronike) v tekstih spremljajo in utemeljujejo teme upora zoper oblast, heteronormativnost in zoper brezidejno tičanje v nevzdržnem geopolitičnem redu. Podobne žanrske neenotnosti so prepoznavne tudi v filmu, saj gre za eksperimentalni afrofuturistični muzikal, ki mu očitno pripovedna jasnost ne pomeni veliko; na trenutke v dialogih namreč film zahaja celo v povsem nepripovedne, skorajda teoretske refleksije o značaju zatiranja, ki ga liki doživljajo, in o primernih načinih spopada z njim. Številni prizori tako namesto na pripovedni jasnosti temeljijo na poetičnih in



ritmičnih dialogih, ki pogosto kot nekakšno travmatično kolektivno nezavedno prevzamejo cele skupine likov in v njih prera-sejo v glasbo in ples. Podobno nenavadno in atmosferično pa deluje tudi izrazito stilizirana podoba filmskega sveta, ki je posnet v kombinaciji močnih vijoličastih in modrih neonskih barv (značilnih za številne afrofuturistične podobe) ter *DIY* estetike. Zato lahko kot povzetek navedemo le skelet pripovedi: potem ko njegovega brata v rudniku koltana ubije paznik, se Matalusa odloči oditi. V sanjah odkrije pot v nenavadno vas v nedostopni dimenziji, v kateri z drugimi uporniki ustvari hekerski kolektiv.

Bolj zanimiv od vsebinskih podrobnosti pa je diegetski svet nezemeljske afrofuturistične vasi, kasneje poimenovane Kraljestvo Matalusa oziroma Digitaria. Sprva vasica, ki se očitno nahaja v nekakšnem *drugačnem* prostoru, v drugi dimenziji, še ne deluje po kakšni izrazito drugačni, eksplicitno futuristični logiki. Vendarle pa so nekatere nenavadnosti opazne – zvočniki so narejeni iz lesa, stene šotorov pa so sestavljene iz računalniških tipkovnic, vezij in televizijskih sprejemnikov (avtor vizualno nepozabnih in vsebinsko pomembnih kostumov in setov je ruandski oblikovalec Cedric Mizero). Vas je torej kraj, kamor pridejo električne naprave kot le še snov, kot fizične pregrade in kot kosi mrtve materije. Kot da tudi v drugi dimenziji ni mogoče abstrahirati od materialnega pomanjkanja in od fizičnih zahtev po energiji, od katere tehnološki aparati živijo, pa futuristična vas nima elektrike.

Nenavadna ontologija afrofuturistične vasi v **Neptune Frost** se jasno pokaže šele tedaj, ko vanjo prispejo novi uporniki. Ko začne moški, ki prinese s seboj lutnji podobno brenkalo, brenkati po njegovih strunah, se namreč po vasi, sestavljeni iz odpadkov električnih naprav, razleže električni zven sintetizatorja. Zvok strun je nekako elektronsko ojačan, kot da bi kot sintetizator in ojačevalec delovala okolje in ozračje sama, saj elektrike ni in je inštrument očitno neelektronski. Paradoksnost razmerja med okoljem, človekom in tehnologijo se okrepi ob prihodu nebinar-nega lika Neptune. V trenutku, ko Neptune prispe v vas, se v njej nenadoma spet pojavi elektrika – prižgejo se vse luči in prej mrtvi ekrani, zadelani v stene. Njihova nenadna ožvitev je neposredna posledica prihoda novega telesa.

Ljudje, zrak in okolje so v filmu **Neptune Frost** *vmesniki*, ki kot da prevajajo elektriko in so lahko neposredno povezani z internetom. Vrhunec filma je tako nekakšen hekerski vpogled v dominantni svetovni red (digitalne bančne transakcije, nakupi orožja itd.), ki pa ne poteka prek računalniškega vmesnika, ampak prek neposrednega telesnega *pogleda* v informacijske sisteme, ki vzdržujejo globalni red izkoriščanja. V teh prizorih film-

ske podobe zapolnijo *glitchi* in nekakšna rožnata vizualizacija digitalnega samega, podobna slavnemu prizoru zelenega »digitalnega dežja« iz **Matrice** (The Matrix, 1999, Lana Wachowski, Lilly Wachowski). Zanimivo je, da se ta pogled v tehnološko infrastrukturo sodobnega sveta zgodi ravno v navezavi na glasbo in petje, torej kot del glasbene sekvence; kot da bi prehajanje govora v petje in gibanja v ritme nekako ustvarilo kratki stik v telesih in prek kolektivne ekstaze omogočilo tudi ontološki prehod v dimenzijo, kjer so vsi procesi globalnega tehnološkega kapitalizma nenadoma razberljivi.

Čeprav film hekanje v digitalno infrastrukturo izkoriščevalskega geopolitičnega reda razume morda nekoliko dobesedno, je uspešen v vzpostavitvi enakosti med minerali, ljudmi in tehnološkimi aparati. Hekerji v kraljestvu Matalusa namreč nimajo vpogleda v tehnologijo kot nekakšna angelska raztelesena bitja; ravno nasprotno, izkoriščani rudarji koltana so neizbežna fizična usedlina v vseh elektronskih napravah, zato je njihov futuristični vpogled v globalne digitalne transakcije nekaj fizičnega, prisotnega v njihovih telesih. Z nenadnimi izbruhi v glasbo in ritme se zdi, da se neumorno prebujajo ravno ta njihova skupna snovnost. »Mi programiramo sistem – to je ista energija, ki teče skozi nas,« pravi eden od upornih rudarjev. Tako se zdi, da so v **Neptune Frost** telesa rudarjev prepojena s koltanom – ta deluje kot nevidna usedlina, skupna telesom, telefonom in okolju, zaradi katere lahko mesena telesa postanejo fizični vmesniki, zmožni hekanja v digitalne informacijske sisteme.

»Vse to plačate, da ne vidite,« pravi glas v *offi* v enem od začetnih prizorov, tik za tem, ko paznik ubije Matalusovega brata. **Neptune Frost** kritizira podobo sodobnih tehnologij kot nematerialnih, skorajda čudodelnih, iz specifično postkolonialne perspektive: seveda je tehnologija »nevidna«, če so centri izkoriščanja, ki jo napajajo, varno izvoženi na druge kontinente; če so konflikti, ki jih prinaša agresivni razvoj, omejeni na oddaljene in nevidne regije. **Neptune Frost** tako deluje najmanj uspešno, ko se zazdi, da svoje občinstvo v nekaterih trenutkih »ozavešča« o nepravilnostih globalnega kapitalizma; veliko bolj uspešen je, ko ustvarja lasten futuristični svet, v katerem tehnološka materialnost ne izginja, temveč se prelija v telesa, ki se prelivajo naprej v orodja in stroje.

Petra Meterc

Izgubljeno na zaslottih O knjigi Sorodstvo Octavie Butler in njeni ekranizaciji

Ko so Octavio Butler v intervjujih vprašali, kaj je bilo tisto, kar jo je spodbudilo, da bi postala pisateljica znanstvene fantastike, je pogosto povedala anekdoto iz svoje mladosti. Stara je bila devet let in ogledala si je film B kategorije z naslovom **Hudičevo dekle z Marsa** (Devil Girl from Mars) Davida MacDonalda iz leta 1954. Pomislila je: »Moj bog, sama znam napisati boljšo zgodbo od te!« In pa: »Nekoga so plačali, da je to napisal!« Če je to uspelo njim, se je odločila, lahko uspe tudi njej. In res ji je.

Butler, ki danes velja za eno od osrednjih ameriških avtoric znanstvene fantastike, njena dela pa so predmet številnih študij in se berejo na univerzah, je eno svojih najuspešnejših knjig, neosuženjsko pripoved o potovanju v času **Sorodstvo** (Kindred, 1979), napisala, da bi preko potovanja v času zblížala takratno sodobno izkušnjo temnopoltih v Ameriki s suženjsko izkušnjo njihovih prednikov. Da bi, kot je večkrat poudarila, zavrgla v tistem času pogoste trditve mlajših generacij, ki so z zgodovinsko privilegirane pozicije svoje prednike nemalokrat označili za pasivne in ne dovolj uporne. Menila je, da je potreben natančen zgodovinski kontekst, da bi bila življenja starejših generacij Afroameričanov razumljena kot tih, a pogumen upor, ki je bil obenem za večino edini način za preživetje.

*To počnejo zato, da ohranijo kožo na hrbtih in dih v telesih. Niso edini, ki morajo početi stvari, ki jim niso všeč, da ostanejo živi in celi. Zdaj pa mi ti povej, zakaj je nekaterim ljudem to tako težko razumeti?*¹

Odločila se je, da ustvari sodoben literarni lik, ki ga bo poslala nazaj v čas suženjstva, da bi se zavedel, kako težko je bilo v tistih časih sploh preživeti. Želela je, da ljudje prek prvoosebne pripovedi živo *začutijo* zgodovino.

Osrednji lik romana **Sorodstvo** je Edana Franklin, temnopolta pisateljica, ki jo na rojstni dan leta 1976 prevzameta slabost in omotica, medtem ko s svojim belskim možem Kevinom ureja njuno novo hišo v predmestju Los Angelesa, kamor sta se ravnokar preselila. Kar naenkrat se znajde klečeč na rečnem nabrežju in sliši otroško kričanje. Steče v reko, otroka potegne iz vode in ga z umetnim dihanjem vrne k življenju. Ko deček ponovno zadiha, je v Dano usmerjena puškina cev. Zopet jo obide slabost in že je nazaj v svoji losangeleški hiši; na kolenih, premočena, blatna. Skoka v preteklost ni sanjala. Fizična predstavitev v preteklost, vzvodi katere v veliki meri ostanejo uganka, se v knjigi ponovi v skupaj šestih epizodah. Včasih jo v preteklost potegne samo, spet drugič skupaj s Kevinom. Ob drugem obisku ugotovi, da obiskuje suženjsko plantažo v Marylandu na začetku devetnajstega stoletja. Beli deček Rufus, ki ga reši ob prvi preslikavi v preteklost, se kasneje izkaže za njenega prednika.

¹ Butler, Octavia. *Kindred*. New York: Doubleday, 1979, str. 237. Vse citate iz knjige je prevedla avtorica članka.

Večkratno reševanje dečka iz nevarnih situacij, pa tudi dejstvo, da Dana kasneje v knjigi poskrbi, da njena prednica, temnopoltot deklica Alice, z odraslim Rufusom zanosi, se do neke mere zdi kot zagotavljanje lastnega obstoja v sedanjosti – a kot se nekje na sredini knjige strinjata Dana in Kevin, sta se znašla *sredi* zgodovine in je kot takšne zagotovo ne moreta spreminjati. Kaj je torej razlog za Danina potovanja?

Butler s *Sorodstvom* ne spiše klasične znanstvenofantastične proze potovanja v času. Ne zanimajo je nadnaravni razlogi ali wellsovski stroji, ki omogočajo pot v prihodnost ali preteklost. V skladu z afrofuturističnim duhom se avtorica namreč nameni raziskati tisto, kar je že samo v sebi apokaliptično. Sila, ki Dano potegne iz trenutka v sedanjosti na plantažo v Marylandu, je sila zgodovine. Je podobno neverjetna in strašljiva kot ugrabitve milijonov Afričanov, ki so jih strpali v podpalubja suženjskih ladij, kjer so bodisi umrli od lakote in bolezni ali pa so pristali v neživiljenjskih pogojih suženjstva v novem svetu. Butler se je namenoma izognila znanstvenemu ali drugačnemu pojasnjevanju potovanja, s tem pa odprla prostor za metaforično branje, ki izvorno travmo poti čez Atlantik in suženjstva, pa tudi sodobnost, ki neizbežno izhaja iz nje, zapiše kot oprijemljivo, kompleksno psihološko in telesno, predvsem pa *resnično* izkušnjo (in ne le naučeno abstrakcijo). Ta temnopolta telesa spremlja do danes – kar še poudari z dejstvom, da se Dana z zadnje poti na plantažo vrne za vedno zaznamovana: brez svoje leve roke.

»Četudi je bila celotna epizoda še tako resnična, čeprav vem, da je bila resnična, se mi nekako izmika. Postaja kot nekaj, kar bi videla na televiziji ali o čemer bi brala, kot nekaj iz druge roke.«

»Ali pa kot ... kot sanje?«

Pogledala sem ga. »Misliš kot halucinacija.«

»Prav.«

»Ne! Vem, kaj počnem. Vidim. Odvračam se od tega, ker je tudi mene strah. Ampak bilo je resnično.«²

Sorodstvo raziskuje suženjstvo od blizu, prek pogleda sodobne temnopolte ženske. Izkušnjo suženjstva Butler prikaže celovito in živo: s kompleksnimi literarnimi liki, ki se zoperstavljajo ponostavljenim stereotipizacijam, ki so prežemale suženjske pripovedi prve polovice dvajsetega stoletja, predvsem pa s podrobno popisanimi, nemalokrat boleče mučnimi izkušnjami žensk iz tega obdobja. Eno od osrednjih izhodišč knjige je namreč tudi dejstvo, da je za Danin obstoj v sodobnosti moral njen belski prednik v preteklosti posiliti njeno temnopolto prednico, svojo sužnjo. Butler v knjigi ne prizanaša z nazornostjo nasilja, pa vendar je jasna – tovrstna nasilna preteklost ima, pa naj je sodobna družba na

videz še tako napredna, odseve v sedanjosti. Eden osrednjih konfliktov v knjigi tako postane Danin odnos z možem Kevinom in razbijanje naivnih utvar, da so razmerja moči med belimi in temnopolnimi Američani v času, ko je knjigo pisala, stvar preteklosti. Bralci so na ravni njene premostitve časa in prostora primorani ponovno, predvsem pa hkrati premišljati preteklost in sedanjost: Kevin je privilegiran bel moški tako leta 1819 kot 1976.

Butler v knjigi Danine odzive na grozljivo nasilje na začetku devetnajstega stoletja pogosto primerja s tistim, kar je videla na televiziji ali prebrala v knjigah.

Resnično sem lahko zavohala njegov znoj, slišala vsak izdih, vsak krik, vsak rezek udarec biča. Videla sem, kako njegovo telo trza, se zvija, napreza pod vrvo, medtem ko je njegovo kričanje trajalo in trajalo. Želodec se mi je obrnil in morala sem se prisiliti, da sem ostala tam, kjer sem bila, in ostala tiho. Zakaj ne prenehajo!

»Prosim, Gospodar,« je moledeval moški. »Za božjo voljo, Gospodar, prosim ...«

Zatisnila sem oči in napela mišice, da bi se uprla siljenju na bruhanje.

Na televiziji in v filmih sem videla pretepe ne ljudi. Videla sem preveč rdeč nadomestek krvi, ki jim je tekla po hrbtu, in slišala njihove dobro naučene krike. Toda nisem ležala v bližini in vonjala njihovega znoja ali slišala, kako prosijo in molijo, osramočeni pred svojimi družinami in samimi seboj. Verjetno sem bila na resničnost slabše pripravljena kot otrok, ki je jokal nedaleč od mene.³

Butler se v knjigi večkrat neposredno obregne ob filmsko industrijo, tisto, ki jo je spodbudila, da sama napiše boljše zgodbe. Ko Rufus, beli deček s plantaže v Marylandu, pred Dano prvič izreče besedo »zamorec« in ne razume njenega ogorčenja ter jo vpraša »Zakaj pa ne?«, preberemo: »Njegovo nedolžno vprašanje me je zmedlo. Bodisi res ni vedel, kaj govori, ali pa ga je čakala kariera v Hollywoodu.«⁴

Kako pa se je z Octavio Butler spopadla studijska industrija? Šele v zadnjih letih so med ljubitelji njene proze završale novice o načrtovanih ekranizacijah nekaterih njenih knjig. Doslej je luč ugledal le en izdelek – osemdelna miniserija, zasnovana po knjigi *Sorodstvo*, ki jo je leta 2022 produciral FX, kot režiser pa se je

² *Ibid.*, str. 17.

³ *Ibid.*, str. 36.

⁴ *Ibid.*, str. 25.

z njo spoprijel Branden Jacobs-Jenkins. Pa mu je uspelo? Priredbo lahko povzamemo s še enim citatom iz knjige, v katerem se Dana obregne ob sodobne scenariste: »Večina ljudi okoli Rufusa ve o resničnem nasilju več, kot bodo kadarkoli vedeli današnji scenaristi.«⁵ Serija, ki glavni junakinji namesto pisateljjevanja tokrat, skorajda ironično, pripiše željo po karieri hollywoodske scenaristke, se resničnemu nasilju v veliki meri izogne – ko pa se nasilje nameni prikazati, se zaradi slabega razvoja osrednjih likov, ki bolj kot kompleksne osebnosti delujejo kot filmske figurice, ne čuti kot resnično grozljivo, s čimer serija izgubi enega glavnih potencialov, ki bi ga lahko prav filmski jezik še okreplil.

Čeprav se knjiga dogaja leta 1976, so ustvarjalci serijo umestili v leto 2016, s čimer specifične obdobja, z mislijo na katerega je Butler roman pisala, serija zavrže, nadomestijo pa jih pretežno prazne in nedodelane aktualizacije, še najbolj očitno pametni telefoni in nekatere popkulturne reference, predvsem pa – kar je nedvomno največji poraz serije – občutek, da Dana iz leta 2016 o rasnih odnosih v sodobnosti premišljuje še manj kot Dana iz leta 1976, ali pa sploh ne. K temu pripomore tudi dejstvo, da je serija junakinjinega moža iz knjige zamenjala za naključnega moškega, ki ga Dana ob začetku serije šele spozna. Odnos med temnopolto Dano in Kevinom, ki v knjigi predstavlja enega osrednjih konfliktov, v seriji prevzame podobo na novo zaljubljenega parčka, ki se spoznava in zaljublja med obiski preteklosti, pri čemer serija prevzame ton *indie rom-comov*, kjer glavna junaka razvijeta odnos med naključno nenavadno situacijo, v kateri se znajdeti skupaj – le da se situacija, vrnitev v čas suženjstva, tokrat izkaže za nekoliko nenavadno izbiro. Med drugim po enem od ljubljenskih hiši na marylandski plantazi, ob katerem poslušata glasbo iz pametnega telefona, ki ga Kevin uspe prinesiti v preteklost, Kevin Dani celo hudomušno izreče, da je, »če ignoriraš dejstvo, da se to dogaja v groznem času in prostoru, skoraj tako, kot bi bila v kakšnem letovišču«, Dana pa se ob njegovi izjavi le prisrčno namuzne.

Tudi sicer je Kevinov lik v seriji zgolj Danin dobrodušen zaveznik, ki se, bolj ali manj zmedeno, sooča z izzivi suženjske preteklosti, pri čemer sta v ospredju njegova nerodnost in ogorčenost nad izkušenim, Dana pa je predvsem nekdo, ki se mu dogajajo grozne stvari. Namesto v knjigi prisotnega prvoosebnega introspektivnega glasu se serija osredotoča na Dano, ki s Kevinovo pomočjo poskuša za vsako ceno razvozlati, kaj je tisto, kar jo vleče v preteklost. Obsesivno iskanje odgovora tako ne prinese premislekov, ki jih bralec lahko najde v knjigi, temveč zgolj okrepi občutek scenaristične potrebe po nenehnih novih zapletih, ki ne naredi usluge nobeni seriji, pa naj gre za priredbo dela Octavie Butler ali ne.

Serija *Sorodstvo* je, če povzamemo, tisto, kar je Butler pogosto zamerila televiziji. Je poenostavljen in slabo napisan scenarij ter kot takšen nikakor ne doseže emancipatornega potenciala prozne predloge, ki junakinjo pahne pred izziv, jo ugrabi, če hočete, zato da bi zares izkusila preteklost in tako v s preteklostjo informirani sedanosti osvojila orodja za izgradnjo potencialno osvobajajoče prihodnosti.

Poleg spremembe Kevinovega karakterja so pisci v serijo vpeljali tudi povsem nove like, med drugim Danino mamo, za katero je sprva mislila, da je v devetdesetih umrla v prometni nesreči, pa je v resnici obtičala na isti marylandski plantazi izpred dveh stoletij. Ta v določenem trenutku, ko jo Dana vpraša, ali se želi z njo vrniti v sedanost, celo izreče, da bi raje ostala na plantazi, kot pa da bi se vrnila v sodobnost leta 2016, v kateri bi se počutila tuje. Scenaristi so morda z izjavo želeli napeljati na v knjigi pogosto prisotno vprašanje, kako so se ljudje lahko privadili na neživiljske pogoje obdobja (Butler pojasnjuje: ker niso imeli druge izbire), toda zato, ker Danina mama izbira ima, v seriji to lahko razumemo zgolj kot še eno olepšavo tistega obdobja, ki ga v primerjavi s knjigo prikaže kot občutno znosnejšega.

V seriji pozornost namenjajo tudi Daninima vsiljivima sosedoma Carlu in Hermioni, ki sta naslikana zgolj kot vohljajoča čuvaja miru v soseski in kot takšna mejita na komičnost, zaradi česar, tudi če bi si njuno naperjenost proti novi soseski Dani lahko razlagali kot rasizem, ne pripomoreta k premislekom o sodobnem času in o tem, kako ga naseljuje preteklost. Podobno so tudi plantazni gospodarji v seriji vse prej kot resnični ljudje; njihova upodobitev kot resda nasilnih, a hkrati očitno omejenih, kar daje vtis satire, ne naredi usluge jasnemu namenu pisateljice, da v svojem fantazijskem romanu, kot je *Sorodstvo* sama opredelila, osrednje junakinje ne sooči s pošastmi, ki žanru pritičejo, temveč z resničnimi ljudmi, ki niso zgolj karikature in kot takšni ne omogočajo premisleka o posameznikovi vpetosti v sistem, kakršen je bil sužnjelastniški.

⁵ *Ibid*, str. 48.

Dobra fantazijska zgodba je zgodba, ki sloni na vidikih realnosti. Z vpeljavo novih likov in novih pripovednih linij, ki se v prvi sezoni ne razvijejo daleč – in se tudi ne bodo, saj je bila serija po prvi sezoni ukinjena –, se ekranizacija odpove tistemu, kar najbolj odlikuje roman: izjemni osredotočenosti na to, da se izkušnje, na katere gledamo prek Daninih oči, izrisujejo z neverjetno resničnostjo, k čemur pripomore tudi izjemno dodelana psihološka plat likov. Serija na tej ravni omaga že pri glavni junakinji, ki v osmih delih postaja le vse bolj utrujena in otopela od izkušenega nasilja. Čeprav je v seriji jasno nakazano, da Rufusov oče posiljuje svoje sužnje, ostane kompleksnejše vprašanje o Daninem (ne) obstoju, ki je prav tako posledica posilstva in ki ga morda lahko prepreči, v seriji nenačeto, saj se ta zaključí, ko je Rufus še otrok.

Serija **Sorodstvo** je, če povzamemo, tisto, kar je Butler pogosto zamerila televiziji. Je poenostavljen in slabo napisan scenarij ter kot takšen nikakor ne doseže emancipatornega potenciala prozne predloge, ki junakinjo pahne pred izziv, jo ugrabi, če hočete, zato da bi zares izkusila preteklost in tako v s preteklostjo informirani sedanjosti osvojila orodja za izgradnjo potencialno osvobajajoče prihodnosti.

In če smo že pri prihodnosti – glede nadaljnjih priredb del Octavie Butler upamo na boljše. Njeno knjigo *Divje seme* (Wild Seed, 1980) naj bi namreč v televizijsko serijo za Amazon Prime Video predelovali nigerijsko-ameriška piska Nnedi Okorafor, ena trenutno najbolj znanih avtoric afriške futuristične književnosti, in Wanuri Kahiu, kenjska režiserka, ki je pred filmom **Rafiki** (2018), zgodbo o ljubezni dveh kenjskih deklet, leta 2009 režirala tudi film **Pumzi**, večkrat nagrajeno afrofuturistično pripoved.



Primož Krašovec

Težave
z denarjem

ATLANTA | 2016–2022

Morda najboljšo definicijo kulturnega učinka hip-hopa je napisal neki *anon* na družbenem omrežju X: celotna poanta hip-hopa je, da liberalnemu belskemu občinstvu povzroča nelagodje. Tako drža in zvok kot sporočilo hip-hopa gredo proti senzibilnosti belskih dobrih oseb: toksična moškost, slabšalni izrazi za ženske, poveličevanje nasilja ... Hip-hop deluje kot past za liberalni belski um: da bi ta pokazal svojo antirasističnost in kulturno vključevalnost, mora sprejeti črnsko glasbo, a s tem sprejme tudi njene »problematične« elemente. Da bi jih lahko vključil, mora črnecem pripisati »posebne potrebe« (težak socialni položaj, stoletja diskriminacije ...), a je s tem hkrati pokroviteljski, kar je lahko simptom bolj subtilne, na videz strpne verzije rasizma ... Bolj ko se liberalni um poskuša iz nje izviti, bolj se zanka črnske kulture zateguje.

Ena, sicer krhka, začasna in improvizirana ne zares rešitev tega problema na strani belske recepcije hip-hopa je projekcija ločnice med *mainstream* in alternativo, ki je bila v 20. stoletju vsaj deloma relevantna za belsko popularno kulturo, tj. ločevanje med »dobrim« (angažiranim, politično ozaveščenim) hip-hopom proti slabemu, komercialnemu hip-hopu, ki eskalira v kulturni vojni o trapu.¹ Vzpon trapa v 21. stoletju namreč poruši to enostavno, idealizirano delitev. Namreč, če so prej avtentičnost »alternativnega« hip-hopa izražale v glasbo prevedene izkušnje življenja v getu, policijskega nasilja in rasne diskriminacije, ki jih je bilo mogoče »brati« kot angažirane na belski

način, trap sicer prihaja iz geta, a ga je nemogoče interpretirati kot kakorkoli angažiranega, saj sta njegova drža in sporočilo ravno nasprotna: popolna afirmacija vsega tistega, kar angažirana, alternativna kultura drugače zavrača, torej komercialnosti, poblagovljenja, potrošništva in denarja.

Marksistični refleks bi bil interpretirati to obsedenost z denarjem na strani sodobne črnske popularne kulture kot iteracijo lažne zavesti, a problem te interpretacije je (trap v pomenu pasti), da je »resnična zavest«, ki je postavljena kot norma, izrazito belska izkušnja kapitalizma. Kot pokaže pionir afropesimizma Wilderson III, je izločitev črnske izkušnje družbene smrti konstitutivna tudi za še tako radikalne belske kritične teorije kapitalizma: družbena smrt pomeni ravno, da črnici izhodiščno, kot sužnji, nimajo neposrednega dostopa ne do kapitalističnega produkcijskega načina, v katerem bi bili lahko izkoriščani, ne do civilne družbe, v kateri bi se lahko proti temu izkoriščanju organizirali (slepa pega Marxa in Gramscija).²

1 Kaluža, Jernej. »Trap, trash in teorija«. *Radio Študent*, 8. 12. 2016. Dostopno na: <https://radiostudent.si/druzba/odprti-termin/trp-trah-in-teorij>; pridobljeno 16. 7. 2024.

2 Wilderson III, Frank B. »Gramsci's Black Marx: Whither the Slave in Civil Society?«. *Social Identities*, št. 2, 2003, str. 225–240.

Razumeti afirmacijo kapitalizma in denarja kot lažno zavest je izrazito belskocentrična interpretacija. Povečevanje denarja pa je, vsaj v primerjavi z afirmacijo denimo kriminalnosti in nasilja ali zaničevalnega odnosa do žensk, manj očitno kontroverzna, a kljub temu ključna razsežnost tako hip-hopa kot črnske kulture na splošno in je odločilna za razumevanje specifično črnskega odnosa do kapitalizma in njegove izkušnje. Belska alternativna kultura, po drugi strani, ni brez svojih šovinističnih momentov in je lahko *edgy* v odnosu do nasilja, a je afirmacija denarja njena ultimativna travmatična točka in slepa pega – tudi komercialno najbolj uspešni belski kulturniki bodo prej osvobodili Tibet kot afirmirali denar ali komercialnost. Tu ne gre toliko za delitev *mainstream* oziroma komerciala *vs.* alternativa, saj tudi komercialni belski kulturniki vsaj občasno kritično osvrknejo kapitalizem in podprejo kakšno angažirano civilnodružbeno pobudo, temveč bolj za raso delitev. Belska kultura lahko destigmatizira nekonvencionalne spolne prakse, mamila, problematiko duševnega zdravja ter cel spekter socialnih nevednosti, a ne more izreči očitnega – da služnje, posedovanje in trošenje denarja povzroča dobre občutke.

Ker **Atlanta** (2016–2022) ne tematizira družbene smrti v getu, nenehnega policijskega nadzora in nasilja, kriminalnih kultur in drugih bolj klasičnih situacij črnskega življenja, temveč situacijo relativno uspešnega hip-hop glasbenika in njegovih sopotnikov, ki se ves čas srečujejo z njim tujimi protokoli belske družbe in kulture, je ena najzanimivejših razsežnosti nadaljevanke ravno uprizoritev vprašanja denarja. Ali, čeprav v **Atlanti** ne manjka prizorov ali epizod, namenjenih tudi bolj »klasičnim«
temam oziroma temam, ki so bližje tistemu, kar je mogoče umestiti (in s tem nevtralizirati) pod »angažirano«
črnsko kulturo, denimo črnsko medsebojno nasilje, policijsko nadlegovanje, vsakdanji rasizem in podobno, je njen presežek – poleg izjemne nadrealistične atmosfere na vizualni ravni – ravno v izostreni dramatizaciji nelagodnega vidika trka med črnsko in belsko kulturo, izpostavljenega na začetku: tudi sprejemajoča in vključujoča belska kultura otrpne pred črnsko afirmacijo denarja. **Atlanta** naredi ravno nasprotno od tistega, kar se od spodobnih črncev pričakuje, tj. da bodo angažirani na način, ki ustreza belskim pričakovanjem: primer tega iz resničnega sveta je nastop Alexandrie Ocasio-Cortez na Met Gala 2021 v obleki z

ATLANTA | 2016–2022



napisom »Obdavčimo bogataše!«, kar je natanko tisto, kar beli gospodarji zahtevajo – odpoved afirmaciji denarja kot najbolj travmatični točki črnske kulture – in najlepše darilo zanje.

Atlanta uvede angažiranega dobrodelnika kot negativno figuro in kot predmet kritike. V šesti epizodi tretje sezone z naslovom »Belska moda« (*White Fashion*) se glavna lika glasbenik Paper Boi (Brian Tyree Henry) in njegov agent Earn (Donald Glover) sestaneta s predstavniki belskega modnega podjetja, ki naj bi ga pomagala promovirati in prispevala k njegovemu raznolikostnemu portfoliju. Modni oblikovalec jima že takoj na začetku sestanka pove, da jima ne more dati denarja, saj bi bilo to, glede na plemenito poslanstvo podjetja in dobrodelno sporočilo njihovega sodelovanja, neiskreno, zato se morata sprijazniti z donacijo dobrodelni ustanovi in darili v blagu. Ko nekoliko kasneje izbirata in pomerjata *merch*, Earn za trenutek podvomi o »avtentičnosti« takšnih sodelovanj in izrazi skrb, kaj si bodo o tem mislile ulice, ter nadaljuje, da če že sodelujeta s korporacijami, morata to znanje kasneje uporabiti za zagon socialnih programov, ki bi olajšali življenje v soseskah. Paper Boi mu naveličano odvrne, da je slišati kot kakšen dobrodelnik, in skupaj smeje ugotovita, kaj se običajno zgodi z dobrodelnikom: »Ubi-je ga!« – podobno kot policijskega ovaduha.

Posebnost **Atlante** je prehajanje med na eni strani črnskim svetom ulic in sosesk, nasilja in kriminala ter neposredne, neprikrite želje po denarju, ki ne vključuje socialnih ozirov, ter belskim svetom na drugi strani, kjer se pretaka neskončno več denarja, a hkrati nihče ni neposredno investiran v denar kot tak in je zgolj omenjati denar nespodobno; če že, pa je ta vedno sredstvo za plemenitejši cilj. Eden osnovnih tematskih refrenov **Atlante** – tako kot sodobne črnske kulture nasploh – je *gettin' paid* in izogibanje *being broke*. Aktivizem in odstiranje družbenih krivic nastopata kot del problema in kot oblika prevare, ki črncem na robu belske kulture onemogoča dostop do denarja. Obenem pa obsedenost z denarjem nastopa kot rasni zaznamek, ki je enako neposredno viden in močan kot barva kože – obsedenost z denarjem Paper Boija hkrati naredi za avtentičnega po kriterijih črnske kulture in mu preprečuje popolno vključitev v belsko kulturo, kjer gre vedno za nekaj drugega in nekaj več od denarja.³

Atlanta naredi ravno nasprotno od tistega, kar se od spodobnih črncev pričakuje, tj. da bodo angažirani na način, ki ustreza belskim pričakovanjem: primer tega iz resničnega sveta je nastop Alexandrie Ocasio-Cortez na Met Gala 2021 v obleki z napisom »Obdavčimo bogataše!«, kar je natanko tisto, kar beli gospodarji zahtevajo – odpoved afirmaciji denarja kot najbolj travmatični točki črnske kulture – in najlepše darilo zanje.

Atlanta izvaja subtilno kritiko te vrste oziroma tega vidika toksične belske kapitalistične kulture – če bi uprizarjala socialno izključenost v getih ali policijsko nasilje, namreč ne bi odstopala od standardne kritike kapitalizma, tj. da ta v gonji po denarju zapostavlja družbene potrebe, uničuje kulturo in družbene vezi ... **Atlanta** nasprotno za predmet svoje kritike vzame ravno to obliko družbene kritike, ki je povsem vtkana v in deluje v simbiozi s sodobnim kapitalizmom. V še enem čudovitem prizoru želi ekscentrični prijatelj glavnih likov Darius (LaKeith Stanfield) obiskati svojo najljubšo nigerijsko restavracijo, v kateri je pred tem belski znanki pojasnil čare nigerijske kuhinje. A na mestu, kjer je bila prej ta restavracija, je, ko pride naslednjič, že *food truck* omenjene socialno ozaveščene belke, ki s prodajo *fusion* verzije nigerijske hrane hkrati širi opolnomočenje manjšin in kulturno raznolikost. Na Dariusovo vprašanje, kje sta nigerijska lastnica in njena restavracija, belka zbegano odgovori, da ne ve, da je le videla priložnost za nakup nepremičnine po ugodni ceni, saj se opolnomočenje, raznolikost in inkluzivnost ne zgodijo same od sebe. Zgroženi Darius paket hrane, ki mu ga socialna podjetnica da *to go*, zabriše v bližnji smetnjak in mimoidoča belka na kolesu ga takoj opozori, da bi moral te smeti najprej ločiti. Če kaj, je etična razsežnost **Atlante** ravno zavračanje etičnega kapitalizma in vztrajanje na njegovi neposredni različici ter afirmaciji denarja.

³ Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Redwood City, CA: Stanford University Press, 1996.

Nina Cvar

Vaporizacija afrofuturizma in afropesimizma v uporni podobi Jordanja Peela

»Na vas bom odvrigel gnusno umazanijo, vas osramotil ter vas napravil za predstavo.« S tem bibličnim navedkom preroka Nahuma Jordan Peele uvede svoj tretji film **Nak** (Nope, 2022), v katerem še naprej preiskuje odnos med estetiko, raso, rasizmom in kapitalizmom; navsezadnje ni kapitalizma brez apropiacije telesa: *zavzeti, zagospodovati, zaslužniti in zaslužiti* je namreč ena od njegovih vulgarno preprostih formul – morda celo modernosti same? Oz. kot zapiše Rizvana Bradley, »[...] zgodovina modernosti je zgodovina telesa«.¹

Toda prav ta modernost proizvaja različne tipe teles, nekatere primernejše od drugih, kot pravi Calvin Warren, ki kriterij t. i. primernosti razume kot mero razmejevanja telesnosti v zgodnjih obdobjih transatlantske trgovine s sužnji.² A kakšno vlogo imajo v teh procesih fragmentacije telesnosti podobe in navsezadnje: kaj ima s tem zgoraj omenjeni Nahumov navedek v Peelovem filmu **Nak** in širše v njegovi kinematografiji?

Namera mojega besedila bo trojna: 1. razdelati želim širši družbenozgodovinski kontekst Peelovih podob, ki jih označujem za mešanico afrofuturizma in afropesimizma. Te skozi grozljivko, znanstveno fantastiko in satiro raziskujejo črnsko izkušnjo v pogojih strukturnega rasnega nasilja; 2. predlagati želim specifično Peelovo shemo njegovih podob, ki slonijo na *proti-pripo-*

vedi in niso del *moderne episteme*, pri čemer postavljam tezo, da njegova shema prehaja med tremi vidiki: med pogledom v povezavi z rasizacijo, med mediatizacijo v povezavi s tehnološkimi spremembami in med podajanjem komentarja h kapitalizmu; v 3., tj. v zadnji etapi, želim na primeru filma **Nak** pokazati, da Peele oblikuje t. i. *uporno podobo*, s katero poda vizijo *osvoboditve črnkega subjekta* kot primera univerzalizacije skrajne negativnosti v modernosti.

Začela bom z orisom družbenozgodovinskega konteksta Peelovih podob, ki jih opredeljujem kot vizualizacijo zgodovine oblastnih razmerij modernosti, imperializma, rasizma, kapitalizma in vizualnega nasilja. Peelovi filmi namreč raziskujejo različne družbene scenarije črnske izkušnje, zato da bi vizualizirali njeno drugačno prihodnost. Toda če kaj, je stalnica Peelovega dela fokus na *pogled*, česar ne gre razumeti kot naključje. Pogled,

¹ Bradley, Rizvana. *Anteaesthetics: Black Aesthetics and the Critique of Form (Inventions: Black Philosophy, Politics, Aesthetics)*. Stanford: Stanford University Press, 2023, str. 75.

² Warren, Calvin. »Improper Bodies: A Nihilistic Mediation on Sexuality, the Black Belly, and Sexual Difference«. *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, let. 8, št. 2, 2019.

Imperialni vid zajema celoten aparat gledanja, prikazovanja in snemanja ter temelji na imperialnih ideologijah in praksah, odražajoč načine, kako vizualne prakse reproducirajo imperialno moč. Gre za to, komu je dovoljeno, da lahko gleda, kdo je lahko gledan in kako se pogled strukturira.

kot zapiše bell hooks, funkcionira kot mesto upora,³ ki se izvije iz fiksacije pogledov na Drugega – tistega Drugega, ki se mu znotraj rasizacije odreka mesto subjekta. *Zakaj sploh pogled?*

V *pogledu* je svojevrstna moč – ali rečeno drugače, *podoba in pogled* sta neobhodno povezana na način *ontološke sprege*, ki vznika skupaj z reprezentacijskim režimom modernosti in črnski subjekt potiska čez rob, v njegovo zunanost. Mehani- zem, ki omogoča tovrstno delovanje reprezentacijskega režima modernosti, je spoznavna logika, ki je korenito preoblikovala naše predstave o liberalizmu, individuumu in egalitarizmu,⁴ deluje pa po načelih *deteritorializacije* in *reteritorializacije*.⁵

To pomeni, da se je modernost, ki jo Mignolo označi za hrbtno plat kolonialnosti,⁶ vzpostavila kot *specifični označevalni red*, ki se povezuje s t. i. *imperialnim vidom* in se, rečeno z Ariello Aïsho Azoulay, nanaša na načine, kako so vizualne in fotografske prakse vpletene v izvajanje imperialne in kolonialne moči.⁷

Imperialni vid zajema celoten aparat gledanja, prikazovanja in snemanja ter temelji na imperialnih ideologijah in praksah, odražajoč načine, kako vizualne prakse reproducirajo imperialno moč. Gre za to, komu je dovoljeno, da lahko gleda, kdo je lahko gledan in kako se pogled strukturira. Zgodovina pogleda je namreč tudi zgodovina konstituiranja modernega (imperialnega) subjekta, ki poteka na linijah rasno in spolno opredeljenih mehanizmov reprodukcije, filmski aparat pa ima specifično poenotenje percepcije, spomina in afekta, navsezadnje – tako Baudry – je filmski aparat tudi sam nosilec ideoloških razmerij.⁸

Slednje ima radikalne posledice, ko gre za srečanje filmskega medija s črnskim telesom; Gillespie pravi, da gre za t. i. *telesni spektakel*, ki zanika telo.⁹ Bradley na sledi Fanona razvije koncept *disimulacije* (»dissimulation«), s pomočjo katerega pokaže na dvoje: na premestitve telesa kot rasnega aparata ter na

soudeležbo filmskega aparata v zanikanju mesta črnskih teles v filmski podobi¹⁰. Še več. Bradley prek Fanona izpostavi, da se črnskemu gledalcu *odreka* možnost samozavedanja skozi filmski aparat,¹¹ s čimer se filmski medij vpiše v družbena razmerja imperialne in kolonialne moči, ki črnskemu telesu onemogoča zasesti mesto znotraj normativne dialektike filmskega aparata.

Nazorno, na ravni vizualizacije, to pomeni produkcijo specifičnih podob, za katere je značilna posebna *časovnost* – na eni strani so te podobe zaznamovane s perpetuirano zamudo, na drugi strani pa jih strukturira perpetuirano pričakovanje po subjektivizaciji. V tem oziru se manipulacija s časovnostjo (*montaža?*) ponudi kot eden od možnih pristopov k oblikovanju drugačne podobe utelesitve v filmskem mediju, ki torej ni podoba disimulacije, temveč je *uporna podoba*.

Če udejanjim namero po opredelitvi sheme Peelove avtorske podobe, je poleg manipulacije s časovnostjo Peelova podoba *proti-pripoved* normativizirane zgodovine modernosti, ki vizualizira procese rasizacije in mediatizacije v spregi s tehnologijo in kapitalizmom. V **Zbeži!** (Get Out, 2017) Peele tematizira produkcijo rasizma v kontekstu sodobnih variacij rasnega kapitalizma, ki sloni na tehnologiji ter obenem apropiira fenomen afekta t. i. *potopljenosti* (»sunken place«¹²). Potopljenost

3 hooks, bell. »The Oppositional Gaze: Black Female Spectators«, *Black Looks: Race and Representation*. V: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

4 Mills, W. Charles. »Kant's Untermenschen«. V: A. Valls (ur.). *Race and Racism in Modern Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

5 Bradley 2023.

6 Mignolo, Walter. »Coloniality: The Darker Side of Modernity«. Dostopno na: https://monoskop.org/images/a/a6/Mignolo_Walter_2009_Coloniality_The_Darker_Side_of_Modernity.pdf; pridobljeno 26. 12. 2021.

7 Azoulay, Aïsha Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso, 2019.

8 Jean-Louis Baudry. »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«. *Film Quarterly* 2, zima 1974–1975, str. 39–47.

9 Gillespie, Michael Boyce. *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

10 Bradley 2023.

11 *Ibid.*

12 Za nadaljnjo elaboracijo koncepta glej intervju z Bogdanom Popo, Marino Gržinić in Tjašo Kancler v »Insurgent flows: trans*decolonial and black Marxist futures: a conversation with Bogdan Popa«. V: Gržinić, Marina (ur.), et al. *Political choreographies, decolonial theories, trans bodies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2023. str. 136–156.

se nanaša na strukturno krajo črnske duševnosti, ki si jo prisva-ja bela liberalna ameriška buržoazija; Popa in Gržinić jo pove-zujeta s preobrazbo *kapitalizma*,¹³ beremo pa jo lahko tudi kot metaforo za t. i. *belo liberalno fasado*, s pomočjo katere Tendayi Sithole preko Fanona pokaže, da »velikih idej modernosti«, tj. svobode, pravičnosti in enakosti, ni mogoče razumeti zunaj ideje rase, saj je bela nadvlada strukturno postavljena na način, da se belo občutljivost brani kot zgolj belo občutljivost.¹⁴

V Peelovi shemi uporne podobe namreč vsak kader deluje kot po-tencialno mesto sprevačanja podobe: podobe kot mesta proizva-janja vrednosti, podobe kot regulatorke subjektivnosti in podobe kot nosilke reprodukcije (rasnih) družbenih razmerij. Vse, kar je bilo odvzeto, vse, kar se odvzema, in vse, kar bi lahko bilo odvzeto črnski ontologiji, se pri Peelu iz negacije preobrazi v *potencialnost*.

Pa vendar vizualizacijo konjunkcije črnskeosti kot ontološke ne-gacije, ki izhaja iz modernosti, Peele gradi postopoma: najprej v **Zbeži!** izriše pogoje sodobnega rasnega kapitalizma, v **Mi** (Us, 2019) nadaljuje z ekranizacijo simultano potekajočih zgo-dovin in izključevalnega mehanizma, ki eno zgodovino izključuje na račun druge, **Nak** pa sklene z *vaporwavavom*, ki z estetsko subverzijo in kulturno kritiko postavlja pod vprašaj spektakel potrošniškega kapitalizma. Ena od osrednjih značilnosti *va-porwava* je, da izziva linearne, k napredku usmerjene nara-tive kapitalizma, saj skozi upočasnjene posnetke manipulira s časovnostjo, na ta način pa raziskuje mesto subjektivitete v poznem kapitalizmu. Obenem se *vaporwave* poslužuje subver-tirane rabe nostalgije, oglaševalskih podob in mediatizacije, s čimer dekontekstualizira popularno kulturo in problematizira vsakodnevno izpostavljenost medijem, potrošniški kulturi in tehnološkemu utopizmu. V tem oziru je moč reči, da vaporwave remiksa artificialnost družbe spektakla, dekonstruira zgodovine vednosti in afektov, posledično pa oblikuje drugačne časovnosti.

Vaporwave postane Peelova metoda, morda celo manifest, ki pa ju ukroji po svoje: postavi ju v register afrofuturizma in afropesi-mizma in uspe razviti *uporno podobo*. To je podoba osvoboditve črnskega subjekta, podoba izstopa iz *potopljenosti* v **Zbeži!**, po-doba pobega iz ujetosti v matrico izključevanja ene zgodovine na račun druge v **Mi** in ne nazadnje podoba geste subverzije pog-leda v **Nak**, saj, kot ugotovi eden osrednjih likov, OJ (ime ironi-zira O. J. Simpsona), prapravnuk Alistairja E. Haywooda, iz zgodovine filma izbrisanega džokeja iz znamenite Muybridgego-ve fotografske serije *Živalska lokomocija* (Animal Locomotion, 1884–1885): »ne glej«. S to scenariščno potezo Peele nadaljuje z linijo hooks–Fanon, ki funkcijo pogleda razumeta kot orodje razbijanja reprezentacijskega režima modernosti, saj je pogled,



¹³ Ibid.

¹⁴ Sithole, Tendayi. »The Concept of the Black Subject in Fanon«. *Journal of Black Studies*, let. 47, št. 6, januar 2016.

pa četudi v svoji negativnosti, kot v primeru **Nak**, mesto upora – ali rečeno drugače: gre za to, da se pogleda drugače, ven iz in onkraj okvirov rasizirane modernosti, ki jo Peele sintetizira v neznanem letečem predmetu, osrednji metafori in fabulativnem središču, sicer pa zveri, ki žre vse, kar ji pride pod oko.

Toda kako se Peele zoperstavi tej zveri? Tako da »zamiksa« *va-porwave* alternativno zgodovino spektakla, saj svojih protagonistov ne postavi zgolj na izhodiščno mesto reprezentacijskega režima modernosti, v dialektično razmerje med agansom nasilja in njegovo predstavo z referenco na preroka Nahuma, ki se oddalji v družbeno razmerje spektakla, temveč na samo *počelo filmske industrije*. Sledeč afrofuturistični tradiciji¹⁵ svojo uporabo podoba gradi na alternativni filmski zgodovini, na referencah na črnski eksploatacijski film, konkretno na **Črni karavani** (Buck And The Preacher, 1972, Sidney Poitier in Joseph Sargent) ter Sun Raju,¹⁶ a začne, kot rečeno, na začetku, na zgodovinskem izbrisu črnkega subjekta v filmski zgodovini.

Fotografirati neznan leteči predmet, kar je cilj OJ-a in Emerald Haywood v filmu **Nak**, je več kot gesta – je apropiacija rasizirane družbe spektakla, ki izide iz modernosti. Je potencialnost za »postati subjekt«, kar pomeni oblikovanje drugačne konfiguracije sveta, ki ni estetski režim modernosti in njemu pripadajoča onto-epistemologija, ki v prag »človeškega« spušča le nekatere zgodovine, ostalim pa to *odreka*.

Potencialnost je možnost, ki je odprta – je kot posnetek okrvavljenega čevlja iz uvodnega prizora v **Nak**, v katerem smo gledalci postavljeni v televizijski studio konec devetdesetih. Na setu ni občinstva, videti je le razbito snemalno opremo in rekvizite. Slišita se nasnet smeh in cviljenje šimpanza, ki topo udarja po ležečem človeškem telesu. In v tej mučni atmosferi se začnemo spraševati: *kdo ali kaj upravlja s kom ali s čim?*



VIRI IN LITERATURA

Azoulay, Aïsha Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso, 2019. | **Baudry, Jean-Louis.** »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«. *Film Quarterly*, št. 2, 1974–1975, str. 39–47. | **Bradley, Rizvana.** *Anteaesthetics: Black Aesthetics and the Critique of Form (Inventions: Black Philosophy, Politics, Aesthetics)*. Stanford: Stanford University Press, 2023. | **Gržinić, Marina** (ur.), et al. *Political choreographies, decolonial theories, trans bodies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2023. | **Gillespie, Michael Boyce.** *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film*. Durham, NC: Duke University Press, 2016. | **hooks, bell.** »The Oppositional Gaze: Black Female Spectators«, *Black Looks: Race and Representation*. V: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992. | **Mignolo, Walter.** »Coloniality: The Darker Side of Modernity«. Dostopno na: https://monoskop.org/images/a/a6/Mignolo_Walter_2009_Coloniality_The_Darker_Side_of_Modernity.pdf; pridobljeno 26. 12. 2021. | **Mills, W. Charles.** »Kant's Untermenschen«. V: A. Valls (ur.). *Race and Racism in Modern Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005. | **Warren, Calvin.** »Improper Bodies: A Nihilistic Mediation on Sexuality, the Black Belly, and Sexual Difference«. *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, let. 8, št. 2, 2019. | **Sithole, Tendayi.** »The Concept of the Black Subject in Fanon«. *Journal of Black Studies*, let. 47, št. 6, januar 2016.

¹⁵ Za bolj natančno elaboracijo termina glej uvodno besedilo Marine Gržinić.

¹⁶ Za bolj natančno razpravo o povezavi med Sun Rajem in filmom glej besedilo Petra Žargija.

Veronika Šoster

Sprožilci vseh vrst

Vojna fotografija in

Državlјanska vojna

Alexa Garlanda

Alex Garland je **Državlјansko vojno** (Civil War, 2024) napovedal kot svoj zadnji film pred koncem režiserske kariere, čeprav je v svoji razmeroma kratki filmografiji uspel navdušiti oboževalce znanstvene fantastike, predvsem s filmoma **Ex Machina** (Ex Machina, 2014) in **Izničenje** (Annihilation, 2018). Promocijska kampanja za **Državlјansko vojno**, ki je med drugim obsegala megalomanske posterje z uničenimi kulturnimi spomeniki ZDA, na primer Kipom svobode, je bila rahlo zavajajoča, saj se film ne ukvarja s samo državlјansko vojno, ki naj bi (če drugič v zgodovini) izbruhnila v tej deželi *svobodnih in pogumni*, pa tudi ne z njenimi posledicami. Namesto tega si Garland za izhodišče vzame vojne fotografije, ki se v lovu za pretresljivimi in šokantnimi fotografijami dogajanja podajajo na nevarna vojna območja in ob tem tvegajo življenje.

Premik fokusa se je mnogim zdel izgubljena priložnost, da bi režiser podal kompleksnejši komentar na trenutno politično situacijo ZDA in sveta, a ravno to je dalo filmu tisto esenco, ki je golo politično razpredanje in taktiziranje nikakor ne bi mogla ujeti. Še vedno vidimo bitke, še vedno vidimo mrtve, ranjene, še vedno naletimo na kolateralno škodo, civiliste, še vedno se zavedamo, kako hitro lahko gre vse skupaj po zlu, le da skozi lečo fotoaparata, ki ga držijo priznana vojna fotografinja Lee Smith (Kirsten Dunst), novinar Routersa Joel (Wagner Moura), veteranski novinar *The New York Timesa* Sammy (Stephen McKinley Henderson) in nadobudna mlada fotografinja Jessie Cullen (Cailee Spaeny). Ti so na poti v prestolnico, da bi intervjuvali predsednika, ki se je popolnoma izoliral pred javnostjo, in to je v bistvu vsa zgodba.

POGLED NA BOLEČINO DRUGEGA

Nevarnost poklica vojnega fotografa (mimogrede, ime glavne junakinje **Državlјanske vojne** Lee Smith je referenca na priznano Lee Miller [1907–1977], ki je dokumentirala drugo svetovno vojno, med drugim bombardiranje Londona, osvoboditev Pariza ter koncentracijskih taborišč Buchenwald in Dachau; v filmu **Lee** [2023, Ellen Kuras] pa jo odigra Kate Winslet) je prikazana že na začetku filma, ko prvič srečamo protagoniste, ki komaj preživijo samomorilski napad v New Yorku. Od tam gre le še navzdol, zdi se, da je vsaka postojanka na njihovi poti do Bele hiše, kjer nameravajo intervjuvati predsednika, bolj nevarna in smrtonosna. Lahko bi rekli, da gre za klasični film ceste, če ne bi bilo grozljivih prizorov, ki skupino fotografov čakajo ob njej.

Neverjetno je, da fotografi že zadnjih sto let spremljajo vojne od blizu, med dogajanjem samim, medtem ko so se na začetku morali zadovoljiti le s fotografijami opustošenja po bitkah (fotoaparati še niso bili tehnično primerni za zahtevnejši teren). Prva, ki so jo fotografi spremljali v živo, je bila španska državlјanska vojna (1936–1939), vietnamska (1955–1975) pa prva, kjer so dogajanje prenašali še na televiziji. »Vse odtlej so bitke in pokoli, snemani v času poteka, rutinska sestavina nenehnega dotoka zabave na male zaslone naših domov,« ugotavlja Susan Sontag v knjigi esejev **Pogled na bolečino drugega** (Sophia, 2006). Ni naključje, da se je mnogim že med ogledom **Državlјanske vojne** takoj narisala vzporednica z njenimi razmisleki, zato me je zanimalo, kako film in knjiga, ki sicer ni podlaga, temveč bolj izhodišče, v resnici korespondirata, kje so skupne točke in kje mogoče odstopanja.

In zakaj ravno fotografija? Kot zapiše Sontag, je velika razlika med besedilom in fotografijo v dostopnosti; podoba na fotografiji je razumljiva vsem, vsemu svetu, takojšnja, fotografija ima en sam jezik. Fotografi lahko ujamejo življenje, ko to poteka pred njimi, in ga takoj posredujejo drugim, komurkoli na svetu. Ti postanejo opazovalci nesreč, kar Sontag ironično označi za moderno izkušnjo, »kumulativni žrtveni dar, za katerega so več kot poldrugo stoletje zaslužni tisti poklicni, specializirani turisti, ki jih imenujemo novinarji. Vojne so zdaj tudi prizori in zvoki v dnevni sobi.« Bojišča so polna smrti in vojni fotografi na terenu lovijo smrt v trenutku, ko se dogaja; je pa treba biti za kaj takega posebno pogumen in zagnan. Tako je tudi pri Garlandu: skupina ves čas hodi po robu, spravljajo se v smrtno nevarnost, da bi dobili tisti popoln posnetek. Vzdušje filma je zato napeto in moreče, med drugim dokumentirajo obešence, množična grobišča, eksekucijo ujetnikov in seveda posamezne bitke in žarišča.

Pomembno je, da film ne pozablja na zatišje pred nevihto, na mirne, celo lepe prizore, kot sta že skoraj idilični prikaz begunskega taborišča ali vožnje skozi noč. Tu se Garland in Sontag ujemata pri razmisleku o umetniškosti in lepoti fotografije. »Olepševanje je ena od klasičnih operacij fotoaparata in teži k ublažitvi moralnega odziva na prikazano,« pravi Sontag. Zato morajo fotografije šokirati, če želijo vplivati na spremembo vedenja – če bi rade bile opozorilo, kot nekateri dojemajo vojno fotografijo. A fotografija je lahko tudi lepa, čeprav prikazuje strašne stvari. Sontag v knjigi za primer daje ruševine Svetovnega trgovskega centra, čeprav je reči kaj takega problematično. Konec koncev je fotografija umetnost, kar ni zanemarljivo, in je lahko tudi estetska, privlačna, kompozicijsko ali barvno vrhunska, tehnično dovršena ... Ta diskrepanca med vsebino, ki je grozljiva, in podobo, ki je lepa, je nekaj, kar je vpisano v samo vojno fotografijo in jo (poleg moralne avtoritete) dela še posebej kompleksno za razumevanje in interpretiranje.

Državljska vojna je v svojem bistvu vizualno privlačen film, direktor fotografije Rob Hardy, ki z Garlandom redno sodeluje, se kljub težki vsebini ne zateče k recimo razbarvanju ali pretiranemu realističnemu prikazovanju, temveč ostaja v močnih barvnih kontrastih, čudovitih posnetkih urbanega okolja in uničenja. Po eni strani bi tako lahko rekli, da gre za pretirano estetizacijo vojne, a glede na prisotnost fotografov, ki dokumentirajo dogajanje, in Garlandovo nemoralistično držo lahko sklenemo, da se na vizualni ravni odigrava prav ta usodni ples lepote in groze.

PRITISNI NA SPROŽILEC

Fotografija lahko trenutek zadrži za večnost, česar se **Državljska vojna** še kako zaveda; čeprav gre za film, torej premikajoče se sličice, nas še vedno zanima, kako bo izpadla fotografija katerega od likov v filmu, hočemo jo videti – morda tudi zato, da bi primerjali, kako smo prizor videli in kako je izpadel na fotografiji. Tako v prenesenem pomenu *in real time* izkušamo uokvirjanje. »Fotografije določajo referenčni okvir in služijo kot totemi stvari,« beremo pri Sontag, kar je ključna ugotovitev – fotografija je majhen kvadrat, izsek iz življenja, ki je postavljeno v neki okvir. Da lahko nekaj spravimo v okvir, moramo kaj izrezati, kaj drugega pa lahko poudarimo, približamo, lahko spremenimo zorni kot, kompozicijo, svetlobo. Vedno fotografira *nekdo*; čeprav naj bi bila fotografija čim bolj objektiven prikaz dogajanja, nekaj iz nje vedno izpade. Sontag tako opozarja, da fotografije vedno izražajo določeno stališče. Že to, kaj se odločimo fotografirati (pa tudi tisto, česar se ne odločimo fotografirati!), je pomembno, je način uokvirjanja realnosti. Je drevo v gozdu sploh padlo, če ga vmes ni nihče fotografiral? »Fotografirati pomeni uokviriti, in uokviriti pomeni izključiti.« Je pa Sontag do fotografa tudi popustljiva, saj trdi, da se bo fotografova namera sčasoma izgubila in bo ostala le še podoba, ki govori zase.

Prav tako ostaja vprašanje, za kakšen namen je fotografija posneta, kdo jo bo uporabil, kdo jo bo celo izrabil za svoje namene. Tudi ta aspekt vojne fotografije je Garland uspel vpisati v **Državljsko vojno**, saj ne razlaga in ne moralizira, ampak ostaja ves čas na distanci, pusti, da se fotografi *odločajo sami*, da doživljajo vojno okrog njih. Zgodbe s snemanja pričajo o tem, kako so jih stlačili v terenca in pustili, da se spoznavajo in odzivajo drug na drugega v majhnem zaprtem prostoru, namesto da bi jih snemali posamezno, in kako so za bitke uporabljali močnejše slepe naboje, da je bilo pokanje slišati bolj realistično. Popuščanja res ni bilo; Moura naj bi se po še posebej napetem prizoru razjokal, Dunst pa se je še tedne po snemanju počutila prazno. To se sliši precej brezčutno do igralcev, a služi svojemu *namenu*.

Ob vsem tem pritiskanju na sprožilce, četudi fotografske, pa lahko pride do prehude distance, do otopelosti, kar uteleša lik Lee Smith. Sontag nekje zapiše, da lahko preveč nasilne fotografije tudi »otopijo duha«, in prav to vidimo v Lee, ki jo sicer spoznamo kot vrhunske in priznane vojne fotografinke, a se začne lomiti, ko gleda mlado in naivno Jessie, ki še ni utrjena. Formativen zanju je prizor v avtopralnici, kjer naletita na mučenje; fotografira le Lee, Jessie pa se prestraši, česar jo je kasneje sram. Od tu dalje začne učenka postajati bolj brezbrizna, uči se poklica, bi lahko rekli, toda – je ideal res brezčutnost?



Ko kasneje umre Sammy, eden izmed poročevalcev, ga Lee po uradni dolžnosti fotografira, a kasneje fotografijo izbriše, saj je preveč boleča – tu se začne risati lok, kako se njena mirna in dostojanstvena fasada vedno bolj kruši, njena učenka pa postaja vedno bolj neusmiljena in hladna.

Jessie je prikazana kot nadarjena novinka, poleg tega pa jo vidim tudi kot antijunakinjo, kot primer, ko učenec učitelja nadvlada tam, kjer bi se lahko od njega učil in postal bolj mehak. Ko Jessie na koncu hladnokrvno fotografira ravno ustreljeno Lee, vidimo njeno pot začrtano prav do iste usode – je to res idealizacija predanosti tako nevarnega poklica ali pa je v tem vseeno kritična ironija? Pri vojni fotografiji se ves čas zabijamo v zidove, zgrajene iz nasprotij, in ravno zato je tako hvaležna snov za upodobitev – pa tudi nehvaležna, zaradi istega razloga. Fotografije sčasoma ne izgubijo nujno svoje šokantnosti, vendar lahko šele besede pomagajo, da v polnosti razumemo njihov kontekst – podobno pa nas včasih samo še preganjajo, zapiše Sontag. Le koliko fotografij preganja Lee, ki se znajde na točki, ko ne zmore več?

ZAPISANO V VEČNOST

Kdo piše zgodovino? Lahko bi rekli, da zmagovalci – kaj pa fotografi zmagovalcev? Na koncu filma se posebni agentje po uspešnem in infarktnem desantu na Belo hišo postavijo okrog mrtvega predsednika, kot bi pozirali z uplenjeno divjo živaljo. Fotografijo so na lovu za popolno fotografijo, ki se bo zapisala v večnost, ta pa se bo vžgala na mrežnice ljudi. Tudi Sontag izpostavlja lov za čim bolj dramatičnim posnetkom, ki po njenem mnenju ni tuj bolj podjetnim fotografom. Ravno ta dramatičnost nas napeljuje na razmišljanje o spektaklu, o čemer bi imel kaj povedati tudi Jordan Peele s svojim filmom **Nak** (Nope, 2022), kjer poskušajo fotografirati plenilskega letčega vesoljca, ki se hrani z ljudmi. Oba režiserja sta se zgodbe lotila megalomansko in estetsko, se pa Peele bolj spretno giba po niansah, medtem ko se Garland včasih izgubi v stereotipizaciji. A ko pride do končnega dejanja, sta oba približno na istem: nekaj se je sklenilo – kaj pa zdaj? Spektakel ostaja, le prestavlja se na druga bojišča.



Če se vrnem k izbiri motiva – pri Garlandu seveda v fokusu ostaja Amerika in vrh tega predsednik ZDA (*pred njim ni boga, on je vrh vsega*, bi rekla Zablujena generacija). To lahko jemljemo s ščepcem soli, kot ironično izbiro; ravno predsednika bomo dali v fokus, to je še tisto dovolj vredno, dovolj spektakelsko, dovolj, da nas še naredi slavne. Sploh pa resničnost posnema fikcijo: vsi smo se prav zdaj že nagledali fotografije Trumpa s prestreljenim ušesom in dvignjeno pestjo, ki se je tako zapisala v zgodovino. Garland se torej v mnogih točkah posredno naslanja na **Pogled na bolečino drugega** – kje pa so največja odstopanja ali spodrsaljaji? Sontag zagotovo bolj celostno in kompleksno predstavi vojno fotografijo, govori o raznih primerih (z vsega sveta, iz vse zgodovine) in ne pade v posploševanje, Garland pa se ravno z izbiro skupine fotografov in novinarjev ujame v past prikazovanja arhetipov namesto polnokrvnih ljudi – tudi zato jih ne spoznamo zares, ne moremo se čisto prepričljivo postaviti v njihovo kožo. Nikoli se ne najdemo za objektivom, temveč ostajamo nelagodno pred njim, kot voajerji voajerjev.

Je pa izjemno pomembna vprašanja, ki si jih Sontag zastavlja v knjigi, odprl tudi Garland – četudi si **Državljansko vojno** ogledamo, ne da bi poznali **Pogled na bolečino drugega**, se nam ob potovanju fotografov zastavljajo prav ta: ko gledamo grozote, postanemo soudeleženi, »razkazovanje teh fotografij tudi iz nas naredi gledalce«. Kakšen je torej njihov namen? Smo kaj boljši, če smo jih videli, nas karkoli naučijo ali zgolj potrjujejo, kar že vemo? Sploh ob zadnjem dejanju filma, ko se zgodi vdor v Belo hišo, se občutje še potencira. Seveda želijo fotografirati ekskluzivno fotografijo predsednika, seveda hočejo biti zraven, a zdi se, da so prav tako v nekem mrhovinarskem transu. Kot da hlepijo po krvi, ki jo bodo še svežo ujeli v objektiv, kot da ni pomembno, kako daleč gredo in kaj ali koga fotografirajo, da se bodo zapisali med nesmrtni. Čeprav naj bi bila torej zadnja poteza filma zmagovita, saj je odstranjena grožnja proti razdeljeni Ameriki, pusti grenak priokus zmage nasilja, spektakla, banalnosti zla – ki se bo, to je neizbežno, nadaljevalo.

Darko Štrajn

Duhovi preteklosti v Putinovi dobi

»Da, človek je umrljiv, ampak to še ne bi bilo tako hudo. Slabo je to, da je včasih umrljiv kar iznenada, to je tisto zoprno! In še tega ne more vedeti, kaj bo počenjal nocojšnji večer.«¹

Glede na dostopne podatke je zadnja adaptacija enega ključnih romanov 20. stoletja, **Mojster in Margareta**, peta po vrsti. Prva, to omenjam kot zanimivost, je bila posneta leta 1972 – šest let po dejanskem izidu med letoma 1928 in 1940 napisanega romana. To je bila jugoslovansko-italijanska koprodukcija, ki jo je režiral Aleksandar Petrović. Nova ruska filmska adaptacija romana **Mojster in Margareta** (Master i Margareta, 2023, Michael Lockshin) je pravi *blockbuster*. Posneli so jo leta 2021, a je nato sledila vrsta zapletov. Leta 2022 se je Lockshin, sicer ameriški državljani, ki pa je s starši živel v Rusiji in tam tudi dokončal študij psihologije, zaradi nasprotovanja ruski agresiji na Ukrajino vrnil v Los Angeles. V LA-ju so nato končali tudi postprodukcijo filma. Če odštejemo delež, ki ga je prispeval covid-19, so premiero vsaj za eno leto zamaknili tudi problemi z distribucijo. Zaradi agresije na Ukrajino se je predvideni distributer Universal Pictures International umaknil z ruskega trga. Na novo ustanovljena družba Atmosfera kino z ustanoviteljem Rubenom Dišišianom in nekdanjima Universalovima uslužbencema Vadimom Ivanovom in Nikolajem Borunkovom je nato 25. januarja 2024 izvedla premiero v Moskvi in po pozneje film prikazala širom Ruske federacije.

ADAPTACIJA SLOVITEGA ROMANA

Lockshinov film je svojska kristalizacija na presečiščih mrež presenetljivih nizov dogajanj, med katerimi je najbolj osupljivo, da gre za najbolj gledan film v novejši ruski zgodovini. Režiser je to dejstvo komentiral v pogovoru z Andrewom Rothom za *The Guardian*: »Resnično nisem imel pojma, kako bodo ljudje ta film dojemali, dokler ga niso začeli prikazovati. Samo upal sem lahko. In reakcija je bila, rekel bi, nekaj najboljšega, kar sem lahko pričakoval od ljudi, ki jih spoštujem.«² Nadaljnje presenetljivo dejstvo je, da je bil film, kot je poročal *Variety*³, eden najdražjih ruskih filmov (stal naj bi sedemnajst

¹ Bulgakov, Mihail A. *Mojster in Margareta*. Prevedel Gradišnik, J. Ljubljana: Delo, 2004, str. 15.

² Roth, Andrew. »It was a very hard journey«: *Master and Margarita* director on its unlikely Russian success. *The Guardian* (23. 3. 2024). Dostopno na: www.theguardian.com/world/2024/feb/23/master-and-margarita-director-on-its-unlikely-russian-success; pridobljeno 20. 6. 2024.

³ Vourilas, Christopher. »Why Russia's Propaganda Machine Is on the Attack Against a Blockbuster Adaptation of 'The Master and Margarita'«. *Variety* (2. 2. 2004). Dostopno na: <https://variety.com/2024/film/global/russia-propaganda-putin-master-and-margarita-1235893906/>; pridobljeno 20. 6. 2024.



milijonov ameriških dolarjev), še bolj presenetljivo pa je, da je znaten del finančne podpore dobil od vladnega filmskega sklada. Kako je prišlo do tega, lahko le ugibamo, kajti kmalu po premieri je sledil val javnih napadov »Kremlju bližnjih kritikov, vojnih propagandistov in armade internetnih trolov«.4

O teh okoliščinah pišem zato, ker v medijski senci glede vsega, kar zadeva dogajanja v Rusiji v času vojne v Ukrajini in poglobljanja putinovske diktature ali, če hočete, ruske verzije fašizma, ne o filmu in ne o dogajanjih, ki ga obkrožajo, v naši javnosti ni velik znanega. Že navedeni splet zapletov še pred premiero in po njej pa je prispeval tudi k temu, da film (še) ni distribuiran zunaj Ruske federacije. Koliko k šibkemu poročanju o filmu za širšo javnost prispeva sedanje ignoriranje Rusije v vseh pogledih, je vprašanje, ki si ga lahko zastavimo vselej, ko naletimo na tisti odnos do Rusije, ki zaradi njene sedanje politične in vojaške dejavnosti ignorira obstoj kar vse ruske umetnosti, čeprav je ta dolgoročno pomemben vir upanja, da se bo dežela kdaj izvila iz spon diktature. O tem lahko priča tudi film, o katerem pišem.

Gre namreč za izvrsten primer adaptacije kanoniziranega literarnega dela v novem kontekstu, za adaptacijo romana, ki je v Rusiji še vedno med najbolj brani, popularen pa je tudi drugod po svetu, saj je bil preveden v več kot dvajset jezikov. Za uspeh subverzivnosti filma za sedanje rusko oblast pa ni zaslužna kakršnakoli prisiljena reinterpretacija, ampak ravno na prvi pogled dokaj zvesta ekranizacija zgodbe. Na več ravneh film tudi nakaže, da se nanaša na aktualni kontekst Rusije, ki so jo Putin, njegovi ideologi, oligarhi in birokracija iz družbenega kaosa devetdesetih let pognali nazaj v trdi red policijske in militaristične države, ne da bi se pravzaprav odrekli neoliberalnim ekonomskim konceptom. Film interferira s sodobnim kontekstom predvsem na ravneh, ki zadevajo vzdušje represije, koruptivnosti, splošne apolitične resignacije in s tem tudi raven vsakdanjega življenja putinovske Rusije v primežu nacionalizma in konservativizma.

CENZURA V DVEH DOBAH

Lockshinov film, roman in biografija Bulgakova se prepletejo v neenakomernih potekih svojih časovnih linij. Roman virtuozno povzema dogajanja med ruskimi pesniki in pisatelji v poznejših dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, alegorizira tedanji depresivni družbeni kontekst in zavija svojo pripoved v mistično megle, ki se dviga iz ideoloških shem – terminoloških podlag za klišejske obsodbe Ivana Nikolajeviča (mojstra). Film narativnim linijam romana ne sledi linearno, a za mnoge navdušene bralce romana upodobi vse ključne točke, vključno s Pilatovim

dialogom s Kristusom (Ješuo Han-Nasrijem) in prizorom, ko pesnika Berliozza obglavi tramvaj. Ne sicer v vseh podrobnostih, pa vendar za občudovalce romana bržkone zadovoljivo, film upodobi tudi satanističnega Wolanda in njegove sodelavce ter njihova poniglava početja. Ne umanjka niti prizor, v katerem Margareta, ki bi storila vse, da se ji iz psihiatričnega zapora povrne Ivan, sklene pakt z Wolandom. Seveda ni treba razlagati, da je pisatelj tu variiral paradigmatično pogodbo s hudičem v Goethejevem Faustu, a je paktiranje naložil Margareti namesto nesrečnemu učenjaku oziroma umetniku.

Družbena kritika je v filmu odkrita v svoji prikritosti, a jo lahko prepozna tudi »običajen« gledalec. Zaradi literarno zgodovinsko pripoznanega visokega statusa romana na instancah putinovske cenzure najbrž niso pomislili, da gre pri filmu za kaj več kot za nevtrarno estetsko evokacijo preteklosti, in je šele izjemna gledanost v kinematografih vzbudila njihovo pozornost. V tem smislu je treba iskati tudi odgovor na vprašanje, kako je bilo sploh mogoče, da je ta film cenzuri spolzel med prsti. O tem se je vprašal – kajpak z drugim poudarkom – tudi popularni komentator ruske televizijske oddaje *Nedeljski večer* Vladimir Solovjov, ki je »posumil«, da je bil film celo del specialne protiruske operacije. Tako kot sam avtor so bili tudi državni cenzorji, kremeljski podrepaniki in podobni akterji presenečeni zaradi velikanskega uspeha filma, ki je samo v prvem tednu s prikazovanjem v kinematografih širrom federacije zaslužil skoraj sedem milijonov dolarjev.

Filmska adaptacija je uspela ohraniti ključne učinke romana, njegovega sloga in obeh paralelnih zgodb: zgodbe pisatelja in zgodbe o Pilatovi obsodbi preroka Ješue (Kristusa). Gre za posebno fascinacijo s pripovednim slogom in z zgodbama v romanu, ki jo je rusko bralstvo okušalo skozi več generacij. Očitno se je ta fascinacija obnovila za gledalce filma, ki so doživeli vizualno ponovitev pripovedi. To pripoved strukturirajo samonanašanja, paradoksi in mistični razpleti, ki jih deloma pojasnjuje biografija Mihaila Bulgakova. Povsem razjasni jih seveda ne, ker potem učinka mističnosti ne bi bilo več. Kot figura ruske umetnosti in nastajajoče, a potem kmalu zatrte socialistične kulture porevolucijskega časa je Bulgakov poseben fenomen. Drugače kot vrsta prevladujočih imen predstavnikov ruske avantgarde v dvajsetih letih, ki jih je navdihnili oktobrska revolucija, je Bulgakov opravil poseben razvoj od zdravnika v vojski po prvi svetovni vojni med zahodno intervencijo v povezavi z belo gardo do pisca gledaliških del in romanov. Njegove drame

4 Ibid.

in druga pisanja so se ukvarjala z usodami ljudi v Ukrajini in Rusiji v turbulentnih časih brez dodane tendence bodisi v obliki radikalne narativne forme bodisi glorifikacije revolucije in patriotizma. Vsekakor pa so bila že vnaprej inherentna kritika prihajajočega socialističnega realizma.

Ko so se vse bolj krepile cenzura in ideološke diskvalifikacije, ne nazadnje tudi med samimi umetniki v njihovih združenjih, je Bulgakova pred najhujšimi posledicami paradokсно ščitila naklonjenost samega Stalina, ki je med drugim poskrbel, da je dobil mesto direktorja moskovskega umetniškega gledališča. Stalina va naklonjenost je temeljila na njegovem navdušenju nad dramo *Dnevi Turbinovih*, ki si jo je bojda ogledal kar petnajstkrat. To pa ne pomeni, da je bil ljubitelj vseh ostalih del Bulgakova. Stalin zagotovo ni bil tako neumen, da ne bi znal razbrati kritike oblasti in ironije na račun porevolucijske stvarnosti. Zato se je v dvajsetih letih tudi zavzel za državno prepoved večine avtorjevih dram. Podobno kot Borisa Pasternaka pa Stalin Bulgakova ni opredelil kot sovražnika sovjetske oblasti in partije; Bulgakov je leta 1940 dočkal svojo naravno (pre)zgodnjo smrt zaradi dednega ledvičnega obolenja. Razloge, da ga ni doletel izgon v Sibirijo ali nepojasnjena »naključna« smrt, recimo samomor, je morda treba videti v tem, da ga oblast ni štela za disidenta kot na primer Jesenina, Majakovskega, Babela, Mandelštama in druge avantgardne umetniške interprete pomena oktobrske revolucije. Ali pa je Bulgakova rešila tudi razmeroma klasična narativna forma njegovih del? To ostaja odprto vprašanje.

Film tako še zdaleč ni samo vizualizacija romana, čeprav bi bil že to lahko velik podvig. Namesto tega izvede transpozicijo satiričnega jedra romana, ki izrazi to, česar ne moreta artikulirati sociologija ali politologija – namreč navzočnost idiotizma, zadušljivega družbenega stanja, represije, ki ni samo zunanja, izvedena prek državnih aparatov, ampak je posredovana skozi obnašanje ljudi znotraj in zunaj institucij, udejanjena v mikro situacijah itn.

TRANSPOZICIJA SATIRIČNEGA JEDRA ROMANA

Lockshin v otvoritveni sekvenci filma doda svojo variacijo konca romana, ki jo povzame po 21. poglavju (torej iz sredine romana) ter prikaže nevidno Margareto in njeno razsajanje po apartmaju Latunskega. V tej nočni sekvenci filma Margareto skozi vrsto kadrov »igra« kamera, ki leti skozi hodnike in stanovanja. Njena silhueta se za trenutek prikaže v tanki zavesi, ki jo odrine njeno astralno telo, ko poleti skozi okno. Metle, na kateri leti v romanu, v filmu ni. Končno se čarovnica Margareta umiri ob prestrašenem dečku v nižjem nadstropju, njen obraz se zastrto pokaže v ogledalu, ko skuša uspavati dečka s svojo zgodbo. Film se nato vrne za eno leto nazaj. Preko gradbišča intenzivnega obnavljanja mesta se odpre v dogajanje na zborovanju v palači Masolita, kjer Ivana (mojstra) in njegovo dramsko delo Pilat izpostavijo ostri kritiki. Postane jasno, da že napovedana predstava odpade. To je prizor, ki ga razpoznamo kot točko prešitja, kot mesto avtobiografsko označenega ideološkega cenzorskega nasilja.

Ob upoštevanju viharja obsodb in »kritik« filma po premieri in uspehu v kinematografih se ta samonanašalni akt ponovi tudi v primeru filma. Prav prikaz absurdnosti cenzure in ideološkega anatemiziranja se znajde pod udarom take cenzure, kakršno razgalja. Kot je znano, so v Putinovi Rusiji vsi mediji podrejeni ostri cenzuri, izražanje kakršnihkoli kritik je kaznivo ipd. V teh medijih pa so tudi umetniška dela predmet obsojanj in ostrih »kritik«. Kot se zdi, so trenutno glavne tarče prepovedi in »javnih obsojanj« glasbeniki, igralci in drugi tovrstni umetniki – malo manj pa sofisticirani pesniki in pisatelji. Za razliko od stalinskih časov zdaj obsojanja potekajo tako v avdiovizualnih medijih kot na družbenih omrežjih, zlasti na Telegramu. Uradne obsodbe in medijske diskvalifikacije se na teh ravneh mešajo s psovanji in žalitvami, ki jih prispevajo za vojno navdušeni državljani.

Film tako še zdaleč ni samo vizualizacija romana, čeprav bi bil že to lahko velik podvig. Namesto tega izvede transpozicijo satiričnega jedra romana, ki izrazi to, česar ne moreta artikulirati sociologija ali politologija – namreč navzočnost idiotizma, zadušljivega družbenega stanja, represije, ki ni samo zunanja, izvedena prek državnih aparatov, ampak je posredovana skozi obnašanje ljudi znotraj in zunaj institucij, udejanjena v mikro situacijah itn.

Film se v vrsti sekvenc sicer dogaja v pravi Moskvi, a transpozicija v Putinovo Rusijo je izpeljana z rabo upodobitvenih sredstev znanstvene fantastike. V območja Moskve (nekatera so bila posneta tudi v Peterburgu in v Dubrovniku) film postavi novo arhitekturo. Pa ne arhitekturo moderne Moskve, ki se je dvignila pod tamkajšnje večinoma oblačno nebo po žalostnem

uspehu perestrojke. V panorame te fantazmagorične Moskve so ustvarjalci postavili zgradbe, kakršne bi si predstavljali kot kompatibilne s totalitarno državo. Arhitektura in diktatura! V tem sta združeni filmska interpretacija romana, ki si ne daje veliko opraviti z opisovanjem mesta, in omenjena transpozicija, ki ekspandira sam prostor dogajanja v nadčasovni perspektivi. Ne gre za ponovitev v vse pore družbe zažrtega stalinskega totalitarizma in v njem integrirane zapovedi splošnega strahu, sumničenj in norosti, ampak za njegovo variacijo, za nadaljevanje družbene kulture, ki je stalinizem porodila in dolgoročno soustvarila razmere za Putinovo Rusijo.

In tu je zdaj treba omeniti tehnologijo. Pogled na odjavno špico filma odkrije seznam več desetih imen v sektorju vizualnih učinkov. Jasno je, da je bila v postprodukciji poleg običajne digitalne tehnologije uporabljena najsodobnejša programska oprema in prav gotovo tudi umetna inteligenca, ki je lahko »ideje« za pomemben del zunanje arhitekture in dekorja v interjerjih nabrala iz upodobljenih nočnih mor v stilističnih ekstravagancah od simbolizma preko ekspresionizma do art decoja v kombinacijah z de-

janskimi zgradbami moskovske Tverske ulice in Arbata z dodatkom atmosfere na Bronaji ulici. Še bolj pa je ključna upodobitev psihiatrične bolnišnice s krožnimi kolonadami v več nadstropjih. Iz enega od njih si skupaj s »pacientom« Ivanom in njegovimi sotrpini ogledujemo fantazijsko panoramo Moskve v modrikastem somraku. Drugi prizori prikazujejo Ivana, zatopljenega v pisanje romana, ki ga je nato treba pretihotapiti iz bolnišnice.

Seveda gre nedvomno za evokacijo sovjetske zlorabe psihiatrije proti političnim delinkventom in za namig, da se skušnjava po obnovi te zlorabe že dogaja v putinovskem izseku iz bodoče zgodovine. Toda znotraj nje nastajajo artefakti, spomini in slednjič rokopisi, ki napovedujejo neizbežni konec diktature – kdo ve kdaj. Wolandu pripisani stavek, »Rokopisi ne gorijo«, s svojo flagrantno anti-resničnostjo opozarja, da resničnost diktatorskih realnosti ne more trajati kljub uničevanju krhkih eksistenc vseh. V digitalni dobi se »negorljivost« rokopisov uresničuje v dematerializirani obliki, kar v filmu ponazori silna metafora listanja goreče rokopisne knjige. Lockshinov film je nova evidenca te negorljivosti.



Iva Katušin

Troboj poželenja

IZZIVALCI | 2024

Italijanski režiser Luca Guadagnino v svojem najnovejšem filmu **Izzivalci** (Challengers, 2024) izkoristi svet profesionalnega tenisa za vznemirljivo seksi pripoved o kompleksnem ljubezenskem trikotniku.

V središču zgodbe je nikoli boljša Zendaya, ki upodobi Tashi Duncan, nekdanjo teniško čudežno deklico, zdaj pa uspešno trenerko. Od hude poškodbe, ki je zapečatila njeno teniško kariero, še preden se je ta dobro začela, trenira svojega moža Arta Donaldsona (Mike Faist), večkratnega teniškega prvaka, ki mu je v zadnjem času močno upadla samozavest. Tashi, odločena, da bo moža spet spremenila v zmagovalca, ga prijavi na turnir *challenger*, dogodek na nižji ravni profesionalnih teniških tekmovanj. Tako bi si Art z nekaj lahкими zmagami povrnil samozavest, a kaj ko se na drugi strani mreže znajde Patrick Zweig (Josh O'Connor), njegov nekdanji najboljši prijatelj in Tashijin bivši fant. Čeprav že več let ne govorijo, je njihov odnos vse prej kot zaključena zgodba.

Patrick in Art, ki sta bila nekoč neločljiv teniški dvojec, znan kot Ogenj in Led, sta se namreč v najstniških letih bojevala za naklonjenost nadarjene Tashi, privlačnost pa je bila od nekdaj očitna tudi med njima, kar ne uide niti Tashi. Njo najprej omreži karizmatični in neukrotljivi Patrick, pozneje pa se ustali z zanesljivim in poslušnim, a nič manj manipulativnim Artom. Ego tekmovalnih osrednjih likov je brez primere, za doseganje svojih ciljev so tako v športu kot v ljubezni pripravljeni storiti vse, kar postopoma razkriva nelinearna

pripoved, ki gledalca kot teniška žogica vodi sem in tja v času, od najstniških do zrelih let protagonistov in nazaj.

Nelinearnost v **Izzivalcih** ni zgolj poceni trik, ki bi skušal narediti zgodbo globljo, kot je, temveč namerno zabriše meje med preteklostjo in sedanjostjo, s čimer režiser poudari, da se odnosi med protagonisti v resnici niso prav dosti spremenili. Film je prežet s prizori, ki se med seboj zrcalijo in soodvisnost treh osrednjih likov še poglobljajo. Lepota in intenzivnost teniške igre tako postaneta metafora za dinamiko med njimi, ki jo poganja zlasti otipljiva kemija med glavnimi igralci. Njihova igra je dorasla večplastnosti dogajanja, saj prepričljivo upodobijo tako mlajše kot starejše verzije svojih likov, pri tem pa korak za korakom razkrivajo svoje značaje. Čeprav Zendaya blesti v vlogi neizprosne Tashi, ki je na eni strani magnet in na drugi jabolko spora med fantoma, **Izzivalci** v resnici pripadajo O'Connorju in Faistu, ki v film vneseta tako humor in igrivost kot tragiko. Drama sproža tudi asociacije na druge tematizacije ljubezenskih trikotnikov, zlasti na s hormoni nabit film ceste **Jaz pa tebi mamó** (Y Tu Mamá Tambi, 2001, Alfonso Cuarón), v katerem se dva najstnika zaljubita v starejšo poročeno žensko, morda celo na račun njunega dolgoletnega prijateljstva, podobno kot v Guadagninovi drami.

Tashi, Art in Patrick sestavljajo ljubezenski trikotnik v pravem pomenu besede, in čeprav morda niso vsi zaljubljeni drug v drugega, to zanje niti ni potrebno. Dovolj je, da so v sinergiji. Kot pravi Tashi na začetku drame: »Tenis ni šport, pač pa odnos.« Edini način, da v tem odnosu vsi trije uspejo, je, da združijo moči. Odprt konec filma je zato še toliko bolj enigmatičen, saj pravzaprav ni pomembno, ali je zmagal Art ali Patrick. Tashi je dosegla, kar je želela, saj sta oba končno izkoristila svoj potencial in zanjo uprizorila odlično igro tenisa. Podobno je storila že na samem začetku dogajanja, ko jima je po »druženju« v hotelski sobi rekla, da bo tisti, ki bo naslednji dan zmagal na tekmi, dobil njeno številko, pri čemer nikakor ni šlo le za najstniško poigravanje. V vroči kemiji med fantoma je pač videla priložnost za dobro partijo tenisa, zveza z enim ali drugim pa je pri tem skorajda postranska stvar.

Tenis na več mestih postane sredstvo, s katerim protagonisti drug drugemu povedo neizrečeno. Gre za dialog brez besed; teniški dvoboj postane življenje v malem, saj združuje sestavne dele vsakdana – prednosti, napake, prekinitve, poraze in zmage. »Kadar je igra res dobra, se počutiš, kot da si zaljubljen,« dodaja Tashi. Na tem poživljajočem občutku koprnjenja gradi režiser Guadagnino, ki je iz **Izzivalcev** naredil neskončno seksi film brez enega samega



eksplisitnega prizora spolnosti. Veliki es-tet ponovno mojstrsko upodobi erotično poželenje in trenje med protagonisti, česar smo vajeni že iz njegovih filmov **Pokliči me po svojem imenu** (Call Me By Your Name, 2017) in **Do kosti** (Bones And All, 2022). Guadagnino je mojster v prepletanju čutnosti in hrepenjenja, saj razume, da je z vnemo, najsibo ta plod prave ljubezni ali ambicije, neločljivo povezan živalski nagon, zato je veliko napetosti med protagonisti že v sami telesni govorici in pogledih. Trenje med njimi uspešno stopnjuje do vrhunca, pri čemer nam same sprostitve vročice ne pokaže. To je najbolje ubesedil izvrstni O'Connor, ki je dejal, da je v **Izzivalcih** seks, po katerem vsi tako močno hrepenijo, v resnici tenis. Meja med športnim in ljubezenskim rivalstvom je tako zelo zabrisana, da je skoraj povsem odpravljen. Boljšega gonila strasti od tekmovalnosti ni in ga nikoli ne bo.

Vsako naraščanje napetosti na teniškem igrišču ali kje drugje spremlja klubska glasbena kulisa, ki na svojevrsten način dviguje adrenalin tudi občinstvu, saj se tehno ritmi začnejo ujemati tako s srčnim utripom protagonistov kot gledalcev. Vročična glasba dvojca Trenta Reznorja in Atticusa Rossa, ki sta se proslavila zlasti z glasbenimi podlagami za filme Davida Fincherja, je v **Izzivalcih** tako rekoč samostojen filmski lik. Drzna glasbena odločitev se obrestuje, saj gledalca dobesedno zasvoji, tako da si iste ritme želi slišati znova in znova. Agresivni klubski ritmi delujejo kot poživilo, ki hkrati s podobami preznojenih teles, napetih mišic in tresočih ustnic ustvarjajo še bolj nalezljivo vzdušje. Enako izzivalne odločitve je Guadagnino sprejel tudi s postavitvijo kamere, s katero denimo v najbolj napetem trenutku vrhunskega dvoboja med Artom in Patrickom snema iz perspektive teniške žogice, kar bi samo po sebi lahko bilo pretirano, vendar je v vročici trenutka pravi užitek za gledalca.

Guadagnino je v svoji športni drami sprejel več drznih odločitev, od izbire glasbe do postavitve kamere, najdrznejša pa je ta, da **Izzivalci** na prvi pogled ne povedo nič pomembnega. Sam je dejal, da je zgodbo zasnoval tako, da bi gledalcu ponudil čim več zabave, s tem pa je mislil zabavo kot umetnost v najčistejši obliki. Zato se kritike na račun premajhne vsebinske poglobljenosti filma ne zdijo povsem upravičene, saj namen **Izzivalcev** ni razkrivanje višje filozofske resnice. Režiser si je namreč predvsem želel, da bi se občinstvo ob gledanju podob na platno zabavalo. Giblje se po površini življenja, ne da bi se vanj pretirano poglobljal, kar pa je eden izmed užitkov, ki jih prinašajo **Izzivalci**. S filmom, katerega odlika so tudi nastopi treh glavnih igralcev, želi preprosto pritegniti in zabavati, pri čemer edinstveno prikaže tekmovalnost, ki sprva poživila in motivira, na koncu pa obnori in spravi ob pamet.

Maruša Kuret

Kako ne seksati

KAKO SEKSATI | 2023

Utripajoče luči, neonske barve, zvoki udarcev house glasbe, potna in bleščeča telesa, ki plešejo, se zibajo, suvajo, se približujejo, zlivajo: prizor nočnega življenja angleških najstnikov v Malii, grškem letovišču, kamor so se prišli za en teden zabavat, pit, žurat in, seveda, seksat.

Kako seksati (How to Have Sex, 2023) je prvenec s provokativnim naslovom mlade režiserke in scenaristke Molly Manning Walker, s katerim je lani osvojila nagrado



sekcije Posebni pogled na filmskem festivalu v Cannesu, film pa je hkrati izstrelil novo zvezdo britanskega filma, Mio McKenna-Bruce v vlogi protagonistke Tare.

Tara se s prijateljicama Skye in Em po opravljenih zaključnih izpitih odpravi žurat na Kreto. Tri dekleta imajo utečeno dinamiko: Tara je zagnana in živahna, Skye je žurerka, izkušena s fanti, Em pa je mama skupine, pametna in senzibilna za počutje prijateljic. Poznajo se do obisti, si pomagajo, posojajo obleke, svetujejo glede *make-upa*, vendar pa je med njimi začutiti tudi tekmovalnost in zafrkavanje. Ob prihodu na otok si postavijo pravila: na zabavah morajo zaradi varnosti ostati skupaj, če imajo s kom priložnost *zabluziti*, pa naj to seveda izkoristijo. Vsaka si najde kakšno romanco ali *one-night stand*, kar igra pomembno vlogo predvsem za Taro, ki se neučakana želi znebiti statusa zadnje device v prijateljski skupini. Naloga ne bi smela biti preveč zahtevna, mestece na Kreti je namreč polno Angležev, ki se čez dan predajajo različnim animiranim aktivnostim, noči preživijo v klubih, vsaka minuta pa je namenjena iskanju potencialne zabave: ko je za njimi še ena neprespana noč in dolg *after* ter padejo v postelje, se že začne nova animirana aktivnost, ki se ji mladi željno predajo.

Kmalu po prihodu dekleta spoznajo še eno prijateljsko trojico, s katero se začnejo družiti. Oblikujeta se dva para: vseh sta si Tara in Badger ter Em in Paige, Skye pa izvisi,

saj se Paddy – tretji član skupinice – zanjo ne zmeni, kar poglobi njeno ljubosumje na Taro. Prizor za prizorom sledimo pijanskim igram najstnikov, ki se bolj ali manj direktno dotikajo spolnosti, kar Tari povzroča rahlo nelagodje. Proti koncu ene od zabav, na katero se trojici odpravita, Paddy Taro, ki je bila že na poti domov, potegne s seboj na plažo, kjer Tara njegovo vztrajno osvajanje in nadlegovanje zavrača vse do točke, ko na njegov neomajni »Ja?« utrujeno in nemočno privoli.

Prizor sproži vprašanje konsenza: je Tara, čeprav je z besedo privolila, to zares hotela? Bi bolj pozoren partner opazil njeno stisko in nemoč ter po začetnih zavrnitvah svoje vztrajanje opustil? Njun spolni odnos je posnet subtilno, s fokusom na Tari, kamera se osredotoči na detajle: njena roka skrčena v pest grabi pesek, njen pogled je odsoten. Na tej točki vzdruže še posebej vzpostavi zvok: Tara se po dogodku na plaži vrne v klub, prizor zapolnijo udarci elektro glasbe, ki pa jo preglasi njeno dihanje. Glasba deluje kot šum v njeni glavi. Če je bil na začetku filma zvok konstanten, nasičen z elektronsko glasbo ali zvoki dogajanja, kot stalno mašilo, izraz zabave, pa po tem dogodku glasba postane težja, do izraza pridejo basi. V nekaj trenutkih glasba tudi čisto umanjka, ostane le še Tarino dihanje. Deluje, kot da niti trušč glasbe ne more preglasiti občutkov sramu, osamljenosti ali izkoriščenosti, ki jih čuti, čeprav okolica poudarja, da je seks le nekakšen obred prehoda v odraslost.

Film je sicer prepreden s prizori žuranja. Dnevno dogajanje je snemano realistično, skorajda dokumentaristično, k čemur morda pripomore dejstvo, da je direktor fotografije Nicolas Canniccionni posnel vrsto dokumentarnih filmov. Dokumentaristični pristop je viden tudi v dialogih; Manning Walker je preživela poletje pred snemanjem prav v tem grškem letovišču, opazovala mlade in poslušala njihovo klepetanje ter dele pogovorov tudi uporabila v filmu, s čimer dobijo

dialogi občutek improvizacije med igralci. Po drugi strani pa ima večina nočnega življenja estetiko videospotov: nasičene neonske barve, utripajoče luči, močni basi elektro glasbe, *slow motion* gibanja plešočih teles. Manning Walker, ki se je uveljavila kot direktorica fotografije, posnela pa je tudi več videospotov, vsak kader gradi premišljeno, da deluje kot fotografija, hkrati pa je pozorna na detajle in v prizorih z barvami prikazuje različna občutja protagonistke. Pri tem velja izpostaviti tudi igro Mie McKenna-Bruce, ki se iz glasne in živahne najstnice preobrazi v nemo verzijo same sebe ter svojo bolečino in nelagodje, hkrati subtilno in glasno, kaže v očeh.

Kako seksati, nekoliko ironično, torej ni vodič po navigaciji spolnega življenja v najstniških letih, ki je že samo po sebi za mnoge področje nelagodja ali strahov. Ključni prizor filma odpira pomemben pogovor, kaj pomeni konsenz in kdaj govorimo o spolnem nasilju. Ko je režiserka s filmom gostovala po angleških šolah, je v debati z mladimi ugotovila, da jih veliko spolnega odnosa med Taro in Paddyjem ni dojelo kot posilstva. To pomeni, da je film potreben in mu daje neke vrste pedagoški vidik, ki mladim pomaga navigirati spolnost na bolj empatičen način.

Prvenec režiserke in scenaristke Manning Walker naslika skoraj hipernaturalistični portret angleške mladine s fokusom na intimnih detajlih življenja najstnikov: debate deklet glede tega, kaj bodo zvečer oblekle, iskrice, ki se krešejo med mladimi na počitnicah, pa tudi bojazni najstniških let, zafrkancije in tekmovanje med prijateljicami ali prijatelji, pomanjkanje samozavesti ter pritisk družbe. Čeprav film na koncu ureže dokaj konvencionalno linijo, ki se osredotoči na solidarnost in podporo prijateljic, pa mu vendarle v debato o spolnem nasilju uspe dodati še en vidik, primeren za najstnike.

Bojana Bregar Ljubezen, švic in steroidi

KRI MOJE LJUBEZNI | 2024



Leto 1989. Nekje v puščavi, na kraju, kjer je nekoč živel Divji zahod, životari zaprašeno, anemično, anonimno mesto. Mesto, kjer se nič ne dogaja. Če potuješ dovolj daleč stran od mesta, prideš do Las Vegasa – še dlje so Kalifornija in Los Angeles in ocean. Toda mi ne gremo tja. Ostali bomo tu, v mestu, kjer se nič ne dogaja – dokler se v njem nekega dne ne pojavi Jackie.

Jackie pristopa, zaprašena in brez ficka, toda ne brez perspektive. Morda nima avta in stanovanja in spi pod mostom, toda ima prioritete. Najti mora telovadnico, kjer bo dan za dnem prah na koži zamenjala za lesketajoči se pot. Jackie je *bodybuilderka*, in čeravno se zdi, da nima prav ničesar v življenju, to ni čisto res – ima sanje o osvojitvi naslova prvakinja.

Ko najde telovadnico, se ji prvič po dolgem času nasmehne sreča. Telovadnica namreč pride v kompletu z Lou. Lou je upravnica telovadnice, vsak dan vidi na tone prešvicanih teles, izklesanih mišic, ven, ki se lesketajo na napeti porjaveli koži. Toda nobeno telo ne pripada ženski, kot je Jackie. Lou ne more pogledati stran. Mi ne moremo pogledati stran. Tako kot Lou upamo, da bomo kmalu lahko videli več – veliko več.

Kri moje ljubezni (Loves Lies Bleeding, 2024, Rose Glass) se odpre v turobnem, temačnem »hardboiled« slogu, nato pa se začne spogledovati s seksi poltenimi *neo-noir* žanrskimi izdelki osemdesetih, ki se kopajo v vzdušju nedoločene, a vseskozi prisotne nevarnosti, kjer deževnim ulicam vladajo lokalni gangsterji in kjer so družine razbite, disfunkcionalne celice ljudi, ki so po nesreči končali pod isto streho. Če bi se skozi film sprehodil Paul Schrader, bi se počutil čisto domače. Če bi se skozi film sprehodil Adrian Lyne, bi skušal vanj vtakniti Mickeyja Rourke in iz lezbičnega para narediti prešuštni ljubezenski trikotnik. Toda v filmu **Kri moje ljubezni** ima vaje v rokah mlada britanska režiserka Rose Glass, ki ima z njim drugačne načrte. Glass, ki se je leta 2019 predstavila s stilistično dovršenim *horror* prvencem o versko blazni negovalki z naslovom **Saint Maud**, tokrat menja milje, ne pa tudi leitmotiva obsedenosti. Film poganja kinetična energija, ki se bolj kot iz logičnega sosledja dogajanja napaja iz erotične in električne napetosti med junakinjama. Lou in Jackie se zaljubita in kot zgledni lezbijki se že v naslednjem hipu vselita skupaj in združita moči pri skupnem projektu: »*Bodybuilderka* Jackie gre v Las Vegas«. Lou Jackie zalaga z rednimi odmerki steroidov, ki njeno občudovanja vredno telo transformirajo v skladu s strogimi kriteriji fitnes tekmovanj, Jackie pa dobesedno poka od obilja testosterona in energije – toda tudi od potlačene agresije. Ne Jackie in ne Lou ne skrivata, da njuno življenje ni bilo lahko – toda vez, ki jo zgradita v upanju, da so naposled nastopili boljši časi, se postavi na preizkušnjo, ko Lou izve, da je Jackie zelo od blizu spoznala JJ-ja (Dave Franco), sluzastega moža Loujine sestre Beth, ki jo JJ rutinsko pretepa. JJ pa ni edini toksični možki v družini. Nad vsemi skupaj vlada Lou Sr., ki je oče Lou, sicer pa samooklicani šef mesta in kralj podzemlja. Onkraj magnetne privlačnosti med Jackie in Lou zaveza

brezno, v katerem se skrivajo okostnjaki iz preteklosti, družinske travme in temačne skrivnosti, ki počasi skušajo priti na plan.

Poudarek na strogi disciplini telesa je nedvomno dominantna konstanta v kulturi, toda prav določena estetika, ki se v nostalgčni nasladi obrača k špartanskim metodam kulta telesnega v devetdesetih letih, se v zadnjem letu vrača v naša življenja hitreje, kot lahko rečete »Arnold Schwarzenegger«. **Kri moje ljubezni** se nahaja v istem estetskem univerzumu kot **Železni krempelj** (The Iron Claw, 2023, Sean Durkin), ki nam ga je prav tako nedavno servirala produkcija A24 in se lahko pohvali z izvrstno natrenirano igralsko zasedbo s komično razbacanim Zachom Efronom na čelu. Fascinacija nad telesi, ki v svojih do roba prignanih dimenzijah izgubljajo organskost in postajajo »human machines«, se v **Krvi moje ljubezni** ne znajde po naključju. Režiserka Rose Glass pripada generaciji, ki je odrasla ob boku zlate dobe akcijskih filmov. **Terminator** (The Terminator, 1984, James Cameron), **Rambo** (First Blood, 1982, Ted Kotcheff) in njuni številni kloni so bili stalni sopotniki tistih, ki smo filme gledali na domačih TV-ekranih, bodisi v rednem programu ali pa na VHS in DVD nosilcih, in skupaj z njihovimi zvezdami so so-oblikovali naše ideje o privlačnih telesih in moškosti.

Kri moje ljubezni s svojim ženskim pogledom (*female gaze*) preslika ideale stereotipne moškosti na telo ženske in uspeh filma je vsekakor v tem, da nam servira prepričljiv nov ideal s Katy O'Brian, igralko, ki jo je film iz podpornih vlog v Marvelovih franšizah katapultiral med nove zvezdnice (skorajda *art*) filma. Če to zveni preveč cinično – ni namerno. Film ponuja obilico napetih trenutkov, ki so prepričljivi po zaslugi kinetične O'Brian, saj kot Jackie na platno dobesedno zasenči Kristen Stewart, ki je sicer povsem prepričljiva, na trenutke celo ganljiva v vlogi ranljive Lou, vseskozi

na preži pred naslednjim udarcem, pred naslednjo katastrofo. Lik Lou je Kristen Stewart v resnici pisan na kožo, toda lik Jackie je tisti, ki nam zleze pod kožo. Impozantna, vibrantna, skorajda zastrašujoče magnetno privlačna *bodybuilderka* z možgani postane v **Krvi moje ljubezni** fatalka povsem nove vrste. Lou in Jackie vsaka po svoje korakata »on the wild side«, ob robu družbe in civilizacije. Spominjata na divji mački sredi velemesta – nezaupljivi in oprezni v svetu, ki ni narejen zanju, ni narejen po njuni meri, ni gostoljuben, temveč ju lahko vsak trenutek uniči in kaznuje. Jackie še posebno išče svoje mesto in priložnost, da zasiže, saj ni bila rojena za potepuško mačko; namenjeno ji je, da je kraljica savane, glavna tigrice v džungli. Ampak do tam se mora šele prebiti.

Filmu vsekakor ne manjka idej, kako do sitega zadovoljiti ciljno publiko, ki pripada generaciji, vzgojeni na dieti internetnih virov brez dna ter lačni estetiziranih citatov avtentičnih vizualnih kulis preteklosti. Odlikujejo ga dovršeni detajli, od oblek do interjerjev; zlahka si predstavljamo Pinterest moodboard, ki ga je ekipa družno polnila s svojimi idejami o letu 1989. Zalomi se pri zapletu filma, ki je kompliciran in nedosleden; morda v pozitivni nameri lahko rečemo, da ostaja zvest izvorni formuli *filma noir*, kjer dogajanje služi predvsem temu, da potisne glavni lik globlje v težave in usodi naproti. Z izjemo glavnih junakinj liki filma ne premorejo omembe vredne čustvene globine, še posebno očitno je to pri Edu Harrisu, ki kot Lou Sr. prej kot na nevarnega sociopata spominja na parodijo vsakega ameriškega izobčenca, dežurnega hudobca brez dimenzij.

Kot rečeno, namen filma več kot očitno ni mojstrsko napletanje zgodbe, ampak estetizacija in kronanje nove junakinje, pravzaprav obeh njegovih junakinji, ki sta v svetu, kjer nič ni preprosto – in nič ni tako, kot se zdi – pripravljeni tvegati za ljubezen.

Matjaž Zorec

Filmanje je igra

NAKLJUČNI MORILEC | 2024

Zadnji film Richarda Linklaterja z naslovom **Naključni morilec** (Hit Man, 2024) je bržkone eno lepših presenečenj letošnje ameriške kinematografije. Presenečenje je toliko prijetnejše, ker uspeva osveževati številne povsem nepresenetljive trope, ki jih preigrava; žanrske zakonitosti romantične komedije, popkulturni fenomen *hit mana*, torej morilca za najem, pretiranega preseravanja metodične igre, popularizirane filozofske koncepte in tako dalje. Če že na začetku povemo vse – **Naključni morilec** je odličen, inteligenčen ter, za razliko od primerljivih komičnih *blockbusterjev* z **Barbie** (2023, Greta Gerwig) na čelu, očarljivo nepretenziozen film, katerega šarmu se človek tako rekoč ne more upreti, četudi ima pred seboj vse predsodke, da bi se mu. Poglejmo, v čem je srž njegove lahkotne karizme.

Za začetek morda izpostavimo kakšnega od stereotipov, zaradi katerih se nam upira dobršen del ameriške zabavne industrije. Denimo glavni igralec Glen Powell, najbrž najbolj vroča moška zvezda Hollywooda

ta hip – tip lepega, da ne rečemo nalepotičnega, blesavo samozavestnega lika tipa Tom Cruise, Brad Pitt ali Ryan Gosling, katerega *smugovski*, samozadovoljni smehljaj mu ksiht kar naprej pretvarja v najbolj *punchable face* vseh časov. A prav ta najočitnejši kliše je eden od fundamentov, na katerem naš film gradi svojo subverzijo. Powell – skupaj z Linklaterjem še soscenarist in koproducent filma, kar je slejkoprej najiminenitnejši moment njegove kariere – v osnovi glumi dolgočasnega, neprivlačnega, pozabljivega prfoksa, ki mora skozi plejado pretvarjanj do omenjenega popolnega tipa šele priti, prav v tem pa film razgrne osnovne mehanizme zvezdnitva: gre za čisto pretvarjanje, mimezis, igro – koncept zvezdnitva je tista ultimativna igra, ki drži skupaj vsa druga sekundarna igrakanja zabavne industrije. V tem je srž njenega fetišizma. Zvezda v prvi vrsti – pred kakršnimikoli umetnostnimi procesi – igra samo sebe, šele potem lahko občudujemo ne vem kakšno mojstrstvo igre v tem ali onem *blockbusterju*. Nekako tak je oddaljen pogled, premislek nekaterih konsekvenc v navezavi na zakone industrije, že malo onstran samega filma, seveda pa si je treba pobližje pogledati, kaj točno nam film razgrinja in v čem je njegov uspeh.

Najprej čisto na kratko in površinsko podajmo glavno vsebino: Powellov lik je, poleg tega da je dolgočasen profesor, deloma zaposlen tudi na policiji, kjer po naključju

pristane pod krinko kot *hit man*, morilec za najem – tako zakrinkan v številne alterege polovi mnogo naročnikov umorov, malih kriminalcev, razočaranih gospodinj, zlorabljenih zakoncev, ljubosumnih partnerjev. To je prvotna in sprva najbolj zabavna plat strukture filma; s široko paleto kreativnosti, ki vsebuje posnetke kulturnih filmov, bistre naracije in razgaljenja obskurnosti ideje, da lahko kar vsak kar takole za dva jurja najame morilca, ki naj ubije tečno ženo, ter predvsem krasne parodije tako tropa morilca kot metodične igre, v kateri Powell maestralno, antimetodično oziroma parodirajoč metodo igranje poustvari številne žanrske stereotipe; od uglajenega psihopata prek ruskega idiota do frajerskega Marlboro-mana.

Ta nivo pa je le introdukcija v kompleksnejši narativ; v eni od takšnih vlog se naš morilec zaljubi v naročnico in ona vanj, ta situacija pa je spet le nov uvod v polifonijo suspenzov in pripovednih ravni ter perspektiv, človeške komedije nepreštvenih pretvarjanj in posnemanj. Tako pred nami zraste večplastna in prepletajoča se trilerska struktura, najbrž ena najboljših zadnje čase, gotovo pa najbolj pretanjena, sploh v žanru ameriške romantične komedije. Slednja pa nikakor ni zamorjena, intelektualizirana, prekomplicirana, da bi ji lahko sledili, temveč ravno nasprotno – je dostopna, do gledalca prijazna in pisana na kožo tudi izvajalcem, igralcem in likom, ki



so sami bolj igralci od igralcev. V njihovih predstavah, igrah v igri, medsebojni kemiji in reakcijah uživamo, lovimo posamezne nianse in mimiko ter se nezadržno krohotamo. Film je apoteoza igre – pretvarjanja, mimetičnosti, zavajanja, laganja, fikcije. In v tem ima tudi nezgrešljivo strukturo resnice.

Kar poleg tega filmu uspe, je tudi – uspešna teoretizacija. S tem ne mislimo, da kakorkoli dejansko prispeva h kakšni resni teoriji, četudi se začne kar najefektivneje, z navedkom in interpretacijo Nietzscheja, kar je tudi nekakšen moto filma, parafraziramo: ne sprijazni se s pustim, zagovedenim življenjem, pusti si rasti, se opolnomočiti, spremeniti. Poleg Nietzscheja še kar zgledno šolsko citira Freuda, na samem koncu pa postane celo mala deleuzovska matineja: svet z nami v njem ni nespremenljiv monolit ali nosilec večne resnice, temveč je sestavljen iz neštetihih drobcev, multitud, neskončno odprte interpretljivosti; ne smemo podleči moralnemu najstvu in nuji, ampak moramo sami iskati in najti našo svobodo, smisel, identiteto. Lepo, ni kaj, a s teoretizacijo nismo mislili vsega tega – kar s teoretskega gledišča niti ni ne vem kakšna revolucija, temveč nemara že dolgo žvečene fraze –, temveč, mnogo skromneje, a zato z umetnostnega vidika toliko učinkoviteje: teoretizacija je tu samo postajanje filma. Ta namreč vseskozi funkcioniira kot neločljiva, recipročna masa teorije in prakse: kar film govori na ravni dialoga in monologa o mišljenju teorije osebnosti in njene zmožnosti ali nezmožnosti sprememb, igre kot temeljne lastnosti človeškosti – da je naše občevanje z drugimi kaj drugega kot v bistvu igranje, je le moralna mimikrija; igra, mimezis je osnovni medij, brez katerega ne obstajajo nobene globlje, resničnejše, božanskejše reči, slednje so spake mimezisa, in ne kakšne primordialne zadeve –, kateri lik moje notranjosti me bolj izpolnjuje in tako dalje ... vse to obenem v tako rekoč momentu izpovedovanja tudi uprizarja. In obratno, kar uprizarja, hkrati tudi beleži.

Igra kot temeljni medij človeških interakcij torej. Ko se srečamo – igramo vloge. Ko se zaljubimo – igramo. Ko se najdemo na laži ter prebijamo do srag resničnosti – igramo. Ko drug z drugim vstopamo v zavezo – igramo. **Naključni morilec** nam zaigra nešteto nians teh neprestanihih iger – prav film kot medij, ne prvič ne zadnjič, pa se prikaže kot najprikladnejši medij za takšno preigravanje. In to v banalno klisejski formi romantične komedije. Katere lastnosti potrjuje, medtem ko jih dekonstruira. Pravi dialektični *twister* gibljive slike. A ne nazadnje je treba ponoviti: vsi ti osvežujoče kompleksni mehanizmi v filmu ne delujejo didaktično, pametujoče ali moralčno, temveč, tako kot vsaka resnična stvar – z neubranljivo očarljivostjo naravnega poteka, resničnosti neprisiljenosti. Igra graciozno igro. Kompleksnost resnice pač ni v prekompliciranihih teorijah, temveč je vedno na dosegu roke, je performativna in funkcioniira že v najpreprostejši gesti.

Čisto za konec pa še povsem nereflektirano mnenje pred vsakršno analizo: Linklaterjev **Naključni morilec** je res smešen, pameten, romantičen film, ki razkošno parodira vse trope, iz katerih izhaja, hkrati pa njihove idejne podstate jemlje z vso igrivo digniteto resnice. Zato je najbrž tudi tako popolnoma brez cinizma in raznih kvazismešnih neokusnosti ter poskusov humorja. Lahko ga le gledamo in brezskrbno uživamo, ne da bi razbirali zapleteno mrežo njegovih struktur. Kar pa ne pomeni, da ne obstajajo; v tem je namreč njihova moč. Da vedno delujejo. In navsezadnje potencirajo vrednost filma.

Muanis Sinanović Vestern po dansko

PANKRT | 2023

V letošnjem letu smo si lahko ogledali dva vidnejša poskusa revitalizacije klasične filmske epike. Eden je prvi del **Ameriške sage** (Horizon: An American Saga – Chapter 1, 2024) Kevina Costnerja in drugi **Pankrt** (Bastarden, 2023, Nikolaj Arcel) z Madsom Mikkelsenom v glavni vlogi. Filma si delita pripoved o osvajanju zemlje in nesramežljivo spogledovanje s sentimentalno obravnavo ljubezenskih in družinskihih odnosov, kar podkrepi čustvena glasba, pa tudi časovni preskoki, ki poudarjajo meandre človeške usode in njihovo tragiko, soočanje z brutalnostjo pomanjkanja, velikimi sanjami, okrutnostjo vojne, ljudi na oblastnih položajih in narave.

Tako **Pankrt** kakor **Ameriška saga** mestoma delujeta kot nekateri starejši filmi, ki smo jih v devetdesetih in na začetku novega tisočletja gledali na televiziji in so delovali, kot da so mali ekrani njihovo naravno domovanje. Če bi nekoč takšen film organsko vzburkal naša čustva in se zžil s kupom podobnih filmov, pa danes, sploh v kontekstu evropske kinematografije, deluje kot izjema. Še več, deluje kot presenečenje, ki ga je mogoče interpretirati na različne načine. Nekateri bodo morda razočarani nad njegovo »spodobnostjo«, sami pa v njem raje vidimo osvežilni odstop od prevladujočega cinizma oziroma zavozlanosti v privilegirano kompleksne, včasih samonanašalne eksistencialne dileme višjih slojev.

Pankrt nam predstavi zgodbo nepomembnega junaka Ludviga Kahlena (Mikkelsen), ki se odloči iz revščine izkopati tako, da bo

storil nemogoče: kultiviral resavo, pusto dansko krajino z nerodovitno zemljo. Tam ga pričaka psihopatski plemiški posestnik, ki mu želi na vsak način prekrizati načrte, saj hoče odmaknjeni pokrajini vladati čisto sam, brez konkurence. Plemiča poganja narcistični motiv, da bi bila vsa moč v njegovih rokah. V igro je vpletena tudi novost na poljedelskem področju, skrivnostni krompir, ki lahko preživi tudi v najtrših razmerah in ga ambiciozni poljedelec prinese iz nemškega območja, kjer se je boril kot vojak.

Začne se spopad z zemljo, vreden klasičnih slovenskih kmečkih romanov. Vedno nova razočaranja in nemogoči vremenski pogoji, obenem pa pritisk brutalnega plemiča. Tragedija molčečega glavnega lika, okorelega v težkih življenjskih preizkušnjah, je poudarjena z rumenkastim in sivkastim barvnim tonom filma. Tudi v takih nemogočih pogojih pa gre življenje svojo pot.

Zgodi se ljubezen. Med vdovo pobeglega kmeta, ki ga plemič okrutno umori, in glavnim junakom, pa tudi med njim in plemičevo sestrično, ki so jo poslali k plemiču, da bi se iz interesnih razlogov nazadnje z njim poročila. Film nas tukaj odpelje v zanimivo smer, saj ne poudari le gole ljubosumnosti, temveč tudi razredne razlike med ženskama, obenem pa njun skupni interes v boju proti oblasti, ki jo zaseda moški. Točka fizične kastracije, ki jo uspešno izpeljeta junakinji v skupni zaroti, tako ne deluje kot posiljen aktivizem, temveč zadovoljujoče za vse, saj pokaže organsko ozadje upravičenega sovraštva.

Za sodobni film je seveda neogibna še tematika rasizma. Protagonist na pobudo sopotnice posvoji romsko deklico, ki je bila prodana gozdnim potepuhom, ti pa so jo pošiljali k njemu krast. Njene temnejše polti se držijo predsodki o prekletstvu in poljedelec se znajde pred dilemo: naj izbere njo ali lasten projekt? Kljub analogiji, ki je najbrž namen-sko izpostavljena, pa je treba ločiti predmoderne, vraževerne predsodke, kot se pojavijo

v filmu, od sodobnega sistemskega rasizma. Sam pojem rase namreč nastane v spregi z znanstvenim duhom in kolonialnim osvajanjem ter zaslužnjevanjem, ne pa kot produkt nekih magičnih predsodkov neukih kmetov. Ta poudarek je pomemben za razumevanje, kako izobražene elite pogosto prelagajo sistemski rasizem na pleča manj izobražene populacije in si tako umivajo roke.

Arcelov film je zgodba o neomejeni človeški ambiciji in razlogih, ki pripeljejo do nje. Glavni junak Kehlen bi lahko sprejel visoko podkupnino, se odselil in z denarjem mirno živel, vendar ga lastna neusahljiva želja po poravnavi življenjskih krivic in družbenem priznanju vodi v trdoglavo vztrajanje. Morda bi lahko v tem prepoznali tudi komentar tako imenovane toksične moškosti. A vsekakor ga ne smemo omejiti samo na en spol, saj nagovarja univerzalne človeške želje, potrebe in občutja. Pri tem se lahko vprašamo, ali sta takšno vztrajanje in trma vendarle tudi koristna za razvoj človeštva, saj neumikanje zlu oblasti tudi zaradi osebne ambicije prispeva k spremembam. **Pankrt** takšne dileme zastavlja dovolj senzibilno in kompleksno, da ga lahko imamo za resnično filmsko umetnino.

Poleg Mikkelsenove igre velja izpostaviti tudi Simona Bennebjerga, ki odlično upodobi nepozabno zlobnega in nemogočega plemiča z izjemno psihološko in izrazno natančnostjo. Mikkelsen in Bennebjerg igrata zelo različni osebnosti in kontrast med njima smiselno odraža tudi kontrast med družbenima položajema in posledično življenjsko potjo vsakega od njiju. Eden je molčeč, zavrt, potlačen, vendar ne brez empatije. Drugi neprestano izraža svoja čustva, vendar je brez sleherne empatije in popolnoma narcističen. Razredno razmerje pa oba postavlja v položaj, kjer se morata spopasti z določeno trdosrčnostjo. Pri tem vzgojena, simulirana trdosrčnost kmetu lahko bolj pomaga kot naravna in samoumevna trdosrčnost človeka na oblasti.

Sodobnega gledalca, ki se ima za filmskega sladokusca, bodo glede filma morda navdajali določeni dvomi. Saga, ki doleti junake filma, spominja, denimo, na telenovele. A ne smemo pozabiti, da so ekstremna nihanja v usodah in močna čustva, ki se današnjemu zahodnemu svetu lahko zdijo pretirana, značilna tudi za nekatera dela klasične književnosti. Regulacija in zanikanje čustev (predvsem moških) je značilnost modernega zahoda, ki je tudi soomogočila imperializem in s tem doseglo takega materialnega stanja, ki pretežno ne vodi več v velike osebne ter družbene avanture in tragedije. Oziroma vsaj stanja, ki omogoča zadostno mero normalizacije, da se te večinoma ne pojavljajo v vsakdanji zavesti.

Ne razočara niti faustovski razplet filma z dodatno potezo. Soočenje zgodovinske kronike in fikcijskega obrata pomenljivo zastavlja vprašanje razmerja med historiografijo in močjo fikcije, ki lahko zdravi, obenem pa, ko se zavemo njenih romantizacij, tudi boleče zaskeli. S to potezo, ki je na prvi pogled morda naivna, **Pankrt** dobi še eno dimenzijo, povezano s sodobnim odnosom do filmske sentimentalnosti. S svojo pozornostjo na oblastne odnose in patriarhalne razmere Arcelov film zelo senzibilno prispeva h klasičnemu žanru zgodovinskega filmskega epa. Pohvalimo lahko, da do tega žanra ne zavzame ciničnega odnosa in se ne distancira od sentimentalnosti, temveč v 21. stoletje vstopa s spoštovanjem do filmske tradicije in istočasno z novimi pogledi. V sicer dokaj pustem dosedanjem kinematografskem letu gre tako za enega od njegovih presežkov.



Sanja Struna

Tofu, rdeče laterne in zgodbe žensk, ki se ne dajo

26. FEFF – FESTIVAL DALJNOVZHODNEGA FILMA
24. APRIL – 2. MAJ | UDINE

Konec aprila, Udine. Lakoto čez dan preganjata domača pašta in frika, vročino pa matcha sladoled. Vsi ostali čuti so usmerjeni v dogajanje v Teatru Nuovo, ker *Festival daljnovzhodnega filma* (FEFF) končno spet poteka v vsem svojem veličastju. Za premore med verižnimi ogledi filmov na platformi pred glavnim vhodom skrbi gostujoči DJ, ki se je ravno v trenutku, ko se znajdemo tam, odločil, da bo Hisaishijev glasbo, napisano za Miyazakijeve mojstrovine, poskusil spremeniti v plesni remix. Ključna beseda tu je »poskusil«, zato orkestralno godbo hitro zamenjajo glasbeni ritmi anime špic. Minimalno dela, maksimalno zadovoljstvo občinstva. A evoga, zvonec – in čas je za naslednjo projekcijo, drugo v današnjem *double-bill* programu: prvemu **Alienoidu** (Euigye+in, 2022, Choi Dong-hoon) sledi težko pričakovano nadaljevanje: **Alienoid: Vrnitev v prihodnost** (Euigye+in 2-bu, 2024, Choi Dong-hoon). Čas je za potovanje v čas, kjer se pobegli zaporniki (nezemljani) iz prihodnosti spopadajo z meniškimi bojevniki iz preteklosti (ki so, seveda, tudi taoistični čarovniki). Pridno v vrsto in – *kaja*!

Alienoid 1 in 2 nista prvi *double bill* v letošnjem programu: festival FEFF je 24. aprila odprla dvojica filmov. Skupni imenovalec? *Girl power*. Prvi na sporedu je bil kitajski celovečerec **YOLO** (Rè là gùntàng, 2024) režiserke Jie Ling, ki je za ta film

odigrala tudi glavno vlogo in med enoletnim snemanjem, v skladu z zgodbo glavne junakinje, ki film začne kot nemotivirana posameznica, zaključi pa ga kot profesionalna boksarka, shujšala 50 kilogramov in dejansko postala *bad-ass* boksarka. Drugi film v otvoritvenem dvojcu je bil delo režiserke Park Young-ju, ki je za film napisala tudi scenarij in po končani produkciji zaradi pandemije čakala štiri leta, preden je film končno posvetil na platno. **Državljanica Dok-hee** (Simindeoghui, 2024) je neverjeten akcijski film, dvojno neverjeten, ker temelji na resničnih dogodkih. Kim Dok-hee (odlična Ra Mi-ran), lastnica majhne kemične čistilnice in mama dveh majhnih otrok, po požaru postane žrtev telefonske prevare, zaradi katere izgubi več deset tisoč evrov. Iz obupa in zaradi neodzivnosti policije se odloči, da bo stvari vzela v svoje roke in našla ljudi, ki so ji ukradli denar. Film je navdušil občinstvo v Udinah in prejel nagrado za najboljši scenarij.

V naboru južnokorejske produkcije sta izstopala še dva filma: prvi je okultna grozljivka **Grob** (Pamy, 2024, Jang Jae-hyun), ki je imela evropsko premiero že v okviru *Berlinale*, z odlično zasedbo in namenskim izogibanjem računalniško generiranim posebnim učinkom (kjer je bilo to le mogoče), kar filmu doda srhljivo realistično dimenzijo. Drugi je **Pomlad v Seulu** (Seoul-ui bom, 2023, Kim Sung-su) z resničnimi,

za korejsko zgodovino tragičnimi dogodki, ki so se odvrteli v enem samem dnevu in 12. decembra leta 1979, po smrti diktatorja Park Chung-heeja, namesto v svobodo pripeljali v dodatno desetletje diktature za korejsko ljudstvo. Te prizore film prepreda s fikcijskimi elementi, ki služijo dramatizaciji zgodbe brez pretiranega odstopanja od dejanskega razvoja dogodkov.

Za *Ekran* je režiser Kim Sung-su povedal: »Film ne prikazuje le zgodovinskega dogodka, temveč raziskuje tudi globlje teme, kot so skrbi, izbire in človeške obveznosti. Zajema široko paleto človeških izkušenj in poudarja notranji boj med nasprotujočimi si vrednotami in odločitvami. Ta kompleksnost predstavlja surov prikaz človeške narave, ki odmeva pri gledalcih ne glede na kulturno ozadje. Čeprav bodo mednarodnemu občinstvu morda ušle nekatere kontekstualne podrobnosti, se lahko še vedno poveže z dilemami in odzivi likov, bodisi v jezi bodisi v strinjanju.« Producent Kim Won-kuk pa je dodal: »Še danes ljudje verjamejo, da so pomembni ljudje tisti, ki sprejemajo odločitve, vendar se s tem ne strinjam. Naj bo to naša generacija ali pretekle generacije, le malo posameznikov res globoko premisli, preden sprejmejo odločitev. Namesto tega so odločitve instinktivne in temeljijo na lastnih interesih. Za občinstvo zunaj Koreje ta film upodablja hitro, zgodovinsko pomembno odločitev, a sprejeli so jo

posamezniki, ki niso bili izjemni. Njihovo gonilo so bili lastni, sebični vzgibi, ambicije in strahovi. Film prikazuje manj znano stran v knjigi zgodovine, vendar nagovarja veliko ljudi. Verjamem, da bo pod vprašaj postavil prepričanje, da so zgodovinski liki že po naravi veličastni. Namesto tega poudarja človeškost za zgodovinsko fasado ter odkriva nepopolnost in kompleksnost tistih, ki so oblikovali našo preteklost.»

26. *FEFF* se je z retrospektivo in svetovno premiero restavriranih klasik **Dvigni rdečo laterno** (Dà Hóng Dēnglóng Gāogāo Guà, 1991) in **Živeti** (Huózhe, 1994) poklonil tudi mojstru kitajskega filma pete generacije: Zhang Yimou, prejemnik številnih nagrad, tudi na festivalih v Cannesu, Benetkah in na *Berlinalu*, prejemnik BAFTE za najboljši tujejezični film in več nominacij za oskarje, lahko zdaj med svoje dosežke doda še zlato murvo za življenjsko delo. Yimou je uspel s svojimi filmi nagovoriti mnoga tuja občinstva, čeprav na domačih tleh velja za polemičnega režiserja. Primer tega je ravno **Živeti**, prvi kitajski film, ki mu je uspel prodor na ameriški trg. Film, ki predstavlja zgodbo štirih generacij ene same družine, katerih usoda se razvija s tektonskimi političnimi dogodki v ozadju, je bil na Kitajskem zaradi prikazanega kritičnega odnosa

do domače politike prepovedan. V obsežnem opusu filmov, ki si zaslužijo ogled, so poleg že omenjenih dveh še njegov režiserski debi **Rdeči sirek** (Hóng gāoliáng, 1987), politični wuxia akcijski spektakel **Heroj** (Yīngxióng, 2002) in akcijska wuxia romanca **Hiša letečih bodal** (Shí Miàn Máí Fú, 2004). Čeprav mojster Zhang ni bil na voljo za intervjuje, je festival z njim organiziral poseben pogovor v nabito polni glavni dvorani Teatra Nuovo. Po pogledu na svoje začetke se je Zhang razgovoril glede filmov, ki jih še želi ustvariti, dotaknil pa se je tudi pereče teme umetne inteligence. »Tehnologija ne more ustvariti čustev,« je dejal. »Ljudje smo živali, ki si delimo stvari. Delimo si tisto, kar nam nekaj pomeni. Z razvojem tehnologije bodo čustva postala bolj – in ne manj – pomembna.«

V devetih dneh je letošnji *FEFF* predvajal 74 filmov iz 11 držav. 47 filmov je bilo del tekmovalnega programa in med njim je bilo kar nekaj takih, za katere se je zdelo, da so takoj postali ljubljenci občinstva; nato pa je končni rezultat glasovanja presenetil veliko večino. Zlato murvo po oceni občinstva je namreč prejel japonski film **Takano Tofu** (2024, Mitsuhiro Mihara). Tatsuo (Tatsuya Fuji) in njegova hči Haru (Kumiko Aso) sta lastnika trgovine s tofujem Takano Tofu v

mestecu Onomichi na Japonskem. Film z veliko toplino raziskuje družinske vezi ter občutek dolžnosti in ljubezni do lastne obrti. Drugo mesto je ravno tako pripadlo japonskemu filmu, kvir drami o odraščanju **Confetti** (2024, Naoya Fujita). Belo murvo za najboljši režijski prvenec je prejel Kim Tae-yang za film **Mimang** (2024), črnega zmaja istoimensko akreditiranega občinstva pa samurajska drama **Bushido** (2024) režiserja Kazuye Shiraishija.

Devet dni, 65.000 obiskovalcev, 3000 gostij_ov in 228 častnih gostij_ov. *FEFF* se je po letu 2019 končno vrnil v zares polni formi. Občutek udeležbe na tem festivalu pa je med pogovorom lepo povzel kar Zhang Yimou: »Prvič sem na tem festivalu, ki je velik in za nas, azijske filmske ustvarjalce, pomemben festival. Veste; danes je redkost, da se 1200 ljudi udeleži filmske predstave. To je redko kjerkoli na svetu. Globoko sem ganjen, da vidim tako polno kinodvorano, brez praznih sedežev, in da vidim, kako radi imate naše delo! Še se bom vrnil sem, v Teatro Nuovo, v Udine, ki so tako lepo mesto, ker ste me res ganili.«



TAKANO TOFU | 2024

Ana Šturm

Filmski čudež

21. FILMSKI FESTIVAL CROSSING EUROPE

30. APRIL – 5. MAJ | LINZ

Filmski programi na vse več festivalih, kljub temu da produkcija ni bila še nikoli v zgodovini tako obsežna in pestra, postajajo vse bolj homogeni in dolgočasno predvidljivi, izbor filmov pa se zdi – bolj kot ne – prepuščen liniji najmanjšega odpora, recimo izboru najbolj vidnih naslovov, ki so navdušili že na ostalih, večjih in bolj prestižnih festivalih. Na srečo ta negativni trend še ne velja za vse festivalske gozdove, po katerih se imamo priložnost in privilegij sprehajati. Linški *Crossing Europe* je letos navdušil z enim najboljših programov v zadnjih 10 letih. V uvodnem nagovoru ob odprtju festivala sta direktorici Sabine Gebetsroither in Katarina Rieler poudarili, da želita, da je *Crossing Europe* preprosto festival, namenjen prvenstveno in predvsem filmskim užitek. In teh je festival ponudil v izobilju, zato pojdimo kar k bistvu, torej k filmom.

Nagrado za najboljše delo v igranem tekmovalnem programu je na *Crossing Europe* prejel nizozemski film **Mleko** (Melk, 2023, Stefanie Kolk) z zgodbo para, ki po rojstvu mrtvorojenega otroka poskuša zlesti iz črne luknje depresije in najti vsaj kanček smisla v tragediji, ki se jima je pripetila. Žarek upanja protagonistka Robin najde v odločitvi za donacijo svojega materinega mleka, za katerega se nikakor ne more pripraviti, da bi ga zavržla, ter v celodnevni sprehodih po gozdu s tera-

pevsko skupino, katere člani med izleti med seboj ne smejo govoriti – slednje je tudi razlog, da so si prav to skupino tudi izbrali. Na videz enostaven projekt donacije materinega mleka se izkaže za vse prej kot to in sčasoma pridobi skoraj kafkovske razsežnosti. Steklenice mleka se, skupaj s frustracijami protagonistov, kopičijo v domačem hladilniku in zamrzovalniku, tišina sprva spokojnih sprehodov pa postaja vedno glasnejša in posledično nevzdržna. Režiserka Stephanie Kolk občutljivo materijo filma obravnava zadržano, s skoraj klinične distance, in naslika prepričljiv in ganljiv portret žalovanja za izgubo otroka.

Posebno omembo žirije v tekmovalnem programu je prejel še španski film **Človeška hibernacija** (The Human Hibernation, 2024, Anna Cornudella Castro), ki nas popelje globoko v gozd, kjer se zgodaj spomladi iz zimskega spanja začnejo prebujati ljudje, ki se počasi plazijo izpod korenin, iz jam in drugih varnih skrivališč in zatočišč globoko pod zemljo. Tisti, ki so na površje pogledali nekoliko prezgodaj, se soočijo s poledenelo in neizprosno pokrajino ter smrtjo, drugi, ki so udobno dremali nekoliko dlje, pa počasi raztegujejo svoje ude in se prebujajo v nov cikel življenja. Nenavaden in tudi formalno zanimiv film s singularno vizijo daje v razmislek tako človekov odnos do narave kot človeško naravo samo.

V tekmovalnem dokumentarnem programu je slavila madžarsko-romunsko-hrvaška koprodukcija **Vilinski vrt** (Fanni kertje, 2023, Gergő Somogyvári) z zgodbo o nenavadnem prijateljstvu, ki se v srcu gozda blizu Budimpešte razvije med dvema obstrancema – komaj polnoletno transspolno žensko Fanni in Lacijem, brezdomcem, ki vstopa v sedmo dekada svojega življenja. Eden v drugem po začetnih ovirah najdeta varen pristan, zaveznitvo in podporo, ki je drugje nista nikoli prejela.

Tudi v dokumentarcu **Gozd** (Las, 2024), novem filmu poljske režiserke Lidie Duda, gozd postane dom in zatočišče za tiste, ki niso dobrodošli nikjer drugje. Beloveško puščo, najstarejši (pra)gozd v Evropi, ki se razteza ob vzhodni meji med Poljsko in Belorusijo, si po končanem študiju za svoj dom izbereta Asia in Marek. Tam želita v miru in v stiku z naravo vzgajati svoje tri otroke. Vendar tudi v odmaknjenem gozdnem raju mlada družina ne more pobegniti pred problemi in zagatami sodobnega sveta. Med sprehodi po gozdu tako pogosto naletijo na izčrpane begunce, ki jih ne želijo niti v Belorusiji niti na Poljskem. Družina ne more drugače, kot da postane del mreže ljudi, ki ilegalno pomaga beguncem, otroci pa se namesto običajnih iger igrajo reševalce in zdravnike, ki organizirajo reševalne akcije v gozdu.



V tekmovalnem programu dokumentarcev se je znašel še en omembe vreden film z aktivistično (in gozdno) tematiko. **Bilo je nekoč ... v gozdu** (Once Upon A Time in a Forrest, 2024) finske režiserke Virpi Sútari spremlja skupino finskih najstnic in najstnikov: predanih, občutljivih, a tudi neizprosno trmastih aktivistov, ki se borijo za ohranitev še zadnjih naravnih območij iglavcev na Finskem. Film v klasični maniri dokumentira njihove okoljevarstvene akcije, ki sicer na prvi pogled morda delujejo nekoliko naivno, a v trenutku, ko sta v enem ključnih prizorov filma mladostniški entuziazem in ranljiva odprtost mladih s postavljena cinizmu zdolgočasenih moških srednjih let, ki »vodijo svet« in še v življenju niso pomislili na nič drugega kot na dobiček, je v njem nemogoče ne videti srčne iskrenosti in ljubezni protagonistov do narave in gozda, ki ga želijo za vsako ceno zaščititi.

Iz tekmovalnega programa dokumentarcev velja po letošnjem obilno športnem poletju izpostaviti tudi nadvse aktualen film **Življenje ni tekmovanje, ampak kljub temu zmagujem** (Life is Not a Competition, but I'm Winning, 2023, Julia Fuhr Mann), ki v hibridni dokumentaristično-futuristični formi obravnava življenje transspolnih športnikov in športnic, pa tudi ovire, s ka-

terimi se srečujejo v okviru rigidnih pravil profesionalnega športa. Mann se teme loti na inovativen način – protagonisti njene utopične transspolne športne ekipe kot kakšni superjunaki potujejo skozi čas, se ustavijo ob ključnih trenutkih (transspolne) športne zgodovine in ljudeh, ki so jo definirali, ter jim retrospektivno in tudi reparativno ponudijo podporo, spodbudo in skrb, ki je nikoli niso doživeli. Ob nekaterih »kontroverzah«, ki so spremljale letošnje OI v Parizu, film prinaša nekaj nujnih, predvsem pa tehtnih in empatičnih razmislekov o konceptu spola v športu, zato močno upamo, da ga bomo lahko videli tudi na letošnjem *Festivalu LGBT filma*.

Naj letošnje poročilo zaključim z morda najbolj nenavadnim, huronsko zabavnim in docela odpičenim aka *WTF* filmom letošnjega festivala. Švedsko-norveško-danska koprodukcija **Čudež v Gullspångu** (Miraklet i Gullspång, 2023, Maria Fredriksson) je hkrati ponoreli filmski ringelšpil in iztirjeni vlakec smrti. Pobožni sestra iz Norveške, May in Kari, od boga prejmeta znamenje, naj v majhnem švedskem mestu Gullspång kupita stanovanje. Izkaže se, da je Oulag, lastnica stanovanja, ki ga kupita, na las podobna njuni že 30 let mrtvi sestri, poleg tega pa je tudi rojena na isti dan kot

njuna sestra. Čudež ali dobro prikrita družinska skrivnost? Režiserka se poda na vtoglavo popotovanje, ki za vsakim vogalom skriva novo presenečenje, ter na njem kljub vedno novim in novim stranpotem nadvse pogumno vztraja, vse dokler ji nekega dne med intervjujem na glavo skoraj ne pade lestenec. Dokumentarec, ki ima več preobratov, čustvenih eksplozij in napetosti kot katerikoli hollywoodski *blockbuster*, nas na koncu pusti odprtih ust, na katerih se izriše le eno vprašanje: kaj za vraga se tu dogaja?

Čudež v Gullspångu je eden izmed filmov, ki jih ni zares mogoče opisati z besedami. Je film, ki v nolanovski maniri (v mislih imamo predvsem *Tenet* [2021]) ukrivlja naše možgane, film, ki se upira vsakršni racionalni logiki in nas ves čas iritira z blagimi elektrošoki, v norost ovita atmosfera pa nas pogoltne cele – s kožo in kostmi vred ter skozi smeh in nejevero stimulira naše telo, duha in domišljijo. **Čudež v Gullspångu** je esenca filmskega užitka, eden tistih filmskih čudežev, zaradi katerih romamo na festivale – in tisti pravi *raison d'être* filmskih festivalov kot takih.

Lina Horvat

Grossmanovci tečejo častni krog

20. GROSSMANN – FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA

11.–15. JUNIJ | LJUTOMER

Ljutomer, zibelka prvega slovenskega filma, je letos za kratek čas znova postal epicenter filmskega in kulinaričnega dogajanja, ko je gostil jubilejni 20. *Grossmannov festival*, enega največjih kulturnih dogodkov v regiji. Prestolnica Prlekije je med 11. in 15. junijem spet odprla svoja vrata ljubiteljem grozljivk, vinskim navdušencem ter vsem, ki iščejo edinstveno kulturno izkušnjo. Častni gost letošnjega dogodka je bil legendarni srbski režiser Slobodan Šijan. Festival se mu je poklonil z zvezdo na Prleškem pločniku slavnih in s posebno projekcijo restavriranih različic njegovih kulturnih mojstevin **Kdo neki tam poje** (Ko to tamo peva, 1980) in **Davitelj proti davitelju** (Davitelj protiv davitelja, 1984).

Šijan velja za enega najpomembnejših jugoslovanskih režiserjev. S svojimi filmi je pustil trajen pečat v evropski kinematografiji in filmski zgodovini. Njegova dela odlikujejo izjemna karakterizacija likov, družbena kritika ter subtilen humor, kar ga umešča med vodilne ustvarjalce generacije. Na nabito polnem mojstrskem tečaju (*masterclass*) je delil svoj precizni proces pisanja scenarijev in zanimive izkušnje iz dolgoletne kariere. Spregovoril je tudi o izzivih, s katerimi so se v 80. letih soočali srbski filmski ustvarjalci. Sam je bil

že kot študent pogosto tarča kritik in poskusov sabotiranja zaradi »problematičnih filmov«. Osebo me je najbolj prevzela njegova pripoved, kako je med obiskom pri takratni puncu (zdaj ženi) na njenem balkonu opazil, da je bila projekcija filma **Davitelj proti davitelju** na uličnem kinu popolnoma razprodana, kljub številnim poskusom sabotaj. Ta nepričakovani uspeh je bil zanj resnično ganljiv.

Srčika festivala je pester tekmovalni filmski program, ki je letos ponudil 31 dolgotražnih in 37 kratkih filmov iz 21 držav. Pet filmov se je potegovalo za nagrado hudi maček, štirje za hrupnega mačka, 14 za Slakovega hudega mačka in 16 za nagrado Méliès d'argent. Hudega mačka za najboljši celovečerni film je prejel **Pogreb** (Cenaze, 2023) Orçuna Behrama o šoferju mrliškega vozila, ki mu ponudijo nenavaden posel: truplo mlade Zeynep, žrtve krutega umora, mora za mesec dni skrivati v planinah in ga šele nato peljati na pogreb. Žirija je zapisala, da gre za »izjemno režijsko potovanje, ki gre od *body horrorja* prek ljubezenske zgodbe do zombijevske nekrofilije in uspešno razkriva stroj turške patriarhalne družbe«. Posebno omembo je žirija namenila še španskemu **Ti nisi jaz** (Tú no eres yo, 2023, Marisa Crespo in Moisés Romera), v katerem

Aitana po treh letih odsotnosti odkrije, da v njeni otroški sobi živi neznanka, ki jo starša obravnavata kot lastno hčer. Občinstvo pa je med peterico nominirancev najbolj navdušil **Jedec duš** (Le mangeur d'âmes, 2024, Alexandre Bustillo in Julien Maury), v katerem serija vaških umorov obudi strah pred staro legendo.

Hrupnega mačka za najboljši glasbeni dokumentarec je prejel film **Glasba za državni udar** (Soundtrack to a Coup d'État, 2023, Johan Grimont), ki po besedah žirije »neprizanesljivo in redko videno razgalja razmerje med sodobno glasbo in politiko skozi zgodovino ameriškega jaza«. Posebno omembo žirije pa je prejel britanski **Crass – zvok svobode govora** (Crass – The Sound of Free Speech, 2023, Brandon Spivey), ki služi kot »dokument o ključnem dogodku direktne politizacije in boja za svobodo izražanja zgodnjega pankaa«.

Slakovega hudega mačka za najboljši kratki film je prejel ruski film **Pripnite pasove** (Fasten Your Belts, 2024), ki sta ga ustvarila Mikhail Morskov in Vitaly Dudko. Žiranti so film označili za »družbeno satiro [...], ki razburljivo zgodbo pove v enem kadru«. Za najboljši evropski fantastični kratki film, ovenčan z nagrado Melies

d'Argent, pa je bila izbrana **Ograja** (La Valla, 2024, Sam Orti), »pogumen film, ki nastavi ogledalo današnji družbi in priča o absurdnosti vojne«, kakor je zapisala žirija.

Veliko pozornosti so pritegnili tudi filmi zunaj festivalskega tekmovalnega programa. Med njimi lahko izpostavimo dva nova domača žanrska celovečerca – **Jamo** (2024) režiserja Dejana Baboseka in celovečerni prvenec Perice Raija **Pa tako lep dan je bil** (2024), ki je bil po več kot desetih letih snemanja predpremierno prvič predstavljen javnosti. Film, ki ga odlikuje izvrstna igralska zasedba, govori o štirih dolgoletnih prijateljicah, katerih odnos skazi dramatičen dogodek na odročni zabavi, zaradi česar se (žanru primerno) znajdejo v neznanem gozdu, kjer jim začne slediti čudaška lokalna družina. Režiser, ki je po izobrazbi sicer kriminalist, je po projekciji povedal, da v Sloveniji vidi velik potencial za žanrski film, s svojim prvim celovečercem pa je želel spremeniti trend zastopanosti žensk v slovenskem filmu, ki je žal še vedno (pre)majhna. Poleg slovenskih filmov bi opozorila še na **Delavski razred odhaja v pekel** (Radnička klasa ide u pakao, 2023) srbskega režiserja Mladena Djordjevića, napeto dramo o burnem uporuhovarniških delavcev, ki skušajo strmoglaviti skorumpirano lokalno politiko in najdejo uteho v čaščenju hudiča. Omembe vredna je tudi ameriška nizkoprorračunska

komedija **Na stotine bobrov** (Hundreds of Beavers, 2022, Mike Cheslik). Gre za igrano interpretacijo klasičnih risank, kot so *Looney Tunes* ali *Tom in Jerry*, ki počasti tudi retro igre, na primer »Frogger«. Film je navdušil skoraj polno dvorano, v kateri se je ves čas slišalo hihitanje, če ne kar krohotanje. V spremljevalnem programu festivala smo lahko uživali tudi v napetem »Culpix« filmskem maratonu, kjer so sedem ur zapored vrteli žanrske filme, ki so vključevali: prikupno kultno klasiko **Spider Baby** (1967, Jack Hill), *remake* filma **Spake** (Freaks, Tod Browning) iz leta 1932 – **Spaka** (She Freak, 1967, Byron Mabe), Cronenbergovo zgodnje, a zanj značilno delo **Srh** (Shivers, 1975), krvavi *B-film* **Smrtonosna zalega** (The Deadly Spawn, 1983, Douglas McKeown) in tajvanski fantazijski film **Jelenji bojevniki** (Da xia mei hua lu, 1961, Ying Chang).

Ob pestrem filmskem programu pa ni kakor ne gre spregledati bogate lokalne kulinarične in vinske ponudbe, ki je za te kraje neprecenljivega pomena. Vsako leto na festivalu podelijo tudi prestižno nagrado vinski šampion hudi maček za najboljše vino. Letos je ta čast pripadla polsuhemu Tramincu 2023 iz kleti Plemenič. Medtem ko so vrhunska vina razvajala brbončice, se je festival s tradicionalno povorko zombijev, ki jo je letos vodila madžarska *surfrock* skupina Surf Truckerz, počasi približeval

zaključku. Obiskovalci so se za povorko lahko našemili na delavnici maske in posebnih učinkov pod vodstvom priznane maskerke Mateje Adamović Naberšnik. Dino Julius in Luka Hrgović iz Hrvaške pa sta vodila zanimivo dvodnevno delavnico teorije in prakse posebnih učinkov stare šole, ki so jih uporabljali pred digitalno revolucijo. Udeleženci so spoznali tudi tehnike snemanja z miniaturnimi iz njune najnovejše komedije **Splashback** (2023).

Jubilejni *Grossmannov festival* je izstopal s kar petimi slovenskimi žanrskimi filmi – dvema celovečernima srhljivkama in tremi kratkimi filmi – ter z nenavadno lepim vremenom, saj se je po dolgem času, ko je dež skorajda postal zaščitni znak festivala, nebo končno razjasnilo. Obiskovalci smo poleg domače kulinarike in obilne filmske ponudbe lahko uživali tudi v bogatem naboru delavnic in najrazličnejših tržnic ter v glasbenem programu, ki je gostil tako domače kot tuje bende. *Grossmann* je znova dokazal, da Ljutomer ostaja obvezna postojanka za ljubitelje žanrskega filma oziroma za vse, ki iščejo unikatno enološko doživetje v čarobnem svetu žanrske umetnosti. Z neizmernim ponosom in navdušenjem se že veselim naslednjega leta, ko se bomo spet srečali pod prleškimi zvezdami. Čin čin, do naslednjič!



Maša Peče

Film, kot je bil mišljen

38. FESTIVAL IL CINEMA RITROVATO

22.–30. JUNIJ 2024 | BOLOGNA

Največjega arhivskega in retrospektivnega filmskega festivala, bolonjskega *Il Cinema Ritrovato*, se je dolgo držal vzdevek »cinemski raj«. Težave v raju so se začele, ko so prevladujoče 35-milimetrske projekcije v izjemno kratkem času, v letu ali dveh, drastično izpodrinili digitalni nosilci. Nato je začel pred nekaj leti program bledeti tudi vsebinsko. Če je bila Bologna za nas, cinefile, prej prostor nenehnih novih odkritij, se zdijo filmi zadnja leta mnogo bolj dostopni, vse preveč poznani. To je sicer res, a s pomembnimi pristavki. Najprej, ko takole jadikujemo, to počnemo s sila privilegirane pozicije. Bologna morda ni več perverzno nabreklijena od odkritij in užitkov, a še vedno je polna izjemnih privilegijev. In po drugi strani: če sem letos prvič gledala filme, ki jih do obisti poznam, ob nekaterih sem celo odraščala, sem te iste filme letos videla prvič – prvič *takšne, kot so bili mišljeni*.

Nekateri privilegiji v Bologni so hipni in osebni, rezervirani za tiste, ki smo tam. Drugi imajo obči, bolj daljnosežen pomen, denimo novorestavrirani filmi, ki so poslej na voljo širnemu gledalstvu. **Taborišče Thiaroye** (Camp de Thiaroye, 1988) velikega senegalskega režiserja Ousmana Sembèna govori o resničnem dogodku, brutalnem pokolu afriških vojakov po dru-

gi svetovni vojni. Malo znano, kaj šele opevano dejstvo je, da so se prav prisilno rekrutirani zahodnoafriški vojaki v Franciji med vojno prvi in prostovoljno pridružili de Gaullovemu odporu proti Nemcem. Tiste, ki so kot redki temnopolti moške preživeli nacistična taborišča za vojne ujetnike, so leta 1944 osvobodili Američani. Francoska kolonialna oblast je nato te vojake iz držav podsaharske Afrike poslala v vojaško taborišče Thiaroye v bližini Dakarja, od koder naj bi se vrnili v svoje domovine. Toda ko so jim hoteli odtegniti upravičeno in obljubljeno plačilo, so se uprli, francoska vojska pa je v noči na 1. december 1944 nad svoje zaslužne afriške veterane poslala tanke in granate. Sembènovu osupljivo neposredno in srdito obsodbo ter uporniški *tour de force* so leta 1988 v *Cannesu* zavrnil. Film so sprejeli v *Benetkah*, kjer je prejel posebno nagrado žirije. Po zaslugi Projekta afriške filmske dediščine (*African Film Heritage Project*), o katerem sem poročala s festivala v Bologni leta 2019,¹ je zdaj restavriran in široko dostopen filmski javnosti.

Na drugi strani spektra so, kot rečeno, tisti drugi, bolj intimni privilegiji. Denimo projekcije »vintage« filmskih kopij, ki jih za festival iz svojih bunkerjev izpustijo različni filmski arhivi. Spielbergovo **Žre-**

lo (*Jaws*, 1975) sem v življenju videla vsaj dvajsetkrat, na vseh mogočih analognih in digitalnih nosilcih. A nikoli v kinu in nikoli na filmski kopiji, vse do zdaj. Od stoletnice technicolorja leta 2015 sekcija »Ritrovati e Restaurati« (ponovno odkriti in restavrirani filmi) redno vključuje razdelek »Technicolor Dye Transfer Print«. Tu arhivi ne razkazujejo svojih najnovejših podvigov restavriranja, temveč redko videne filmske kopije, izdelane s Technicolorjevo slovitto metodo tiskanja s prenosom barv (*dye*

¹ AFHP so leta 2017 soustanovili Panafriška federacija filmskih ustvarjalcev FEPACI, Scorsesejeva neprofitna organizacija The Film Foundation (posvečena ohranjanju in restavriranju svetovne filmske dediščine), UNESCO in Cineteca di Bologna. Njegova prva naloga je locirati in restavrirati 50 afriških filmskih klasik z namenom zagotoviti preživetje teh filmskih del v prihodnosti in njihovo dostopnost gledalcem širom sveta. To je zgolj začetek, zgolj *prvih* petdeset filmov, poudarjata vodja raziskovalnega oddelka Bolonjske kinoteke Cecilia Cenciarelli in Aboubakar Sanogo, profesor filmskih študij na Univerzi Carleton v Ottawi in severnoameriški sekretar združenja FEPACI. Več o projektu najde bralec v besedilu »Afriška filmska dediščina: afrooptimizem in izzivi« (*Ekran* februar/marec/april 2020).

transfer) – metodo, ki še vedno *ne bleedi*. Ob besedi technicolor seveda avtomatično pomislimo na divje nasičene pasteles filmov iz zlate dobe tega barvnega postopka, na Flemingova filma **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939) in **V vrtincu** (Gone with the Wind, 1939), pa na Fordove, Peckinpahove, Leonejeve vesterne. Toda razen Minnellijevega **Pojmo v dežju** (Singin' in the Rain, 1952) so vsi filmi na letošnjih technicolor kopijah nastali v tonalno treznejših, bolj spranih sedemdesetih letih: **Odrešitev** (Deliverance, 1972, John Boorman), **Želo** (The Sting, 1973, George Roy Hill) in **Žrelo**. Technicolorjeve kamere so se upokojile že sredi petdesetih, toda podjetje je še dve desetletji tiskalo filmske kopije s svojo nebledečo metodo. Vse do leta 1975, ko so zaprli hollywoodski laboratorij in ko je v kino prišlo tudi Spielbergovo **Žrelo**. Filma tako niso samo posneli na Eastman-Kodakov film – kar je bilo tisti čas povsem normalno. Na isti, notorično bledeč Kodakov film so natisnili tudi vse ameriške distribucijske kopije – ki so danes bržkone vse zbledele, rdeče. Toda! Podružnico v Londonu so zaprli šele tri leta kasneje, in ker so **Žrelo** tam za britansko distribucijo tiskali z *dye transfer* postopkom, smo lahko v Bologni gledali **Žrelo** na filmski kopiji v takšnih barvah, kot je bil film zamišljen in posnet.

Spet tretji bolonjski privilegiji so osebni, a imajo dobre možnosti, da postanejo bolj obči. Na *Kurji polti* sem si dolgo želela pokazati film **Oklofutani** (He Who Gets Slapped, 1924), kultno mojstrovino klovnovskega filma v režiji Victorja Sjöströma z Lonom Chaneyjem v vlogi ponižanega in prevaranega klovna, čigar tragika sprva preraste v groteskni mazohizem, nato v morilski bes. Leta sem zaman iskala dostopno filmsko kopijo v Evropi (da bi film pripeljali iz ZDA in ga hkrati živo uglasbili, finančno ni bilo mogoče). Ko se je na mojo veliko radost letos pojavil v sekciji »Cento anni fa« (pred sto leti), si skoraj nisem

drznila upati, da bo napovedana 35-milimetrska kopija prišla iz katerega od evropskih arhivov, povrh še kakšnega z bolj odprto, prijazno politiko izposoje, in da bo ta kopija nato še dobro ohranjena. Pa se je vse uresničilo – in upam, da jo bomo videli tudi v Ljubljani. Delamo na tem.

Zdaj pa je čas za vrhovne užitke. Čeprav smo lahko v Bologni letos videli komaj prvi del **Napoleona** (Napoléon vu par Abel Gance, 1927), kot ga je videl Abel Gance, in mi je teh 220 minut minilo, kot bi trenil, se mi je film kot mrzlični sen vžgal naravnost v možgansko skorjo. Osebna zgodovina Ganceove megalomanske mojstrovine episkih razsežnosti je, kot vemo, problematična. Film je v svoji integralni verziji skoraj stoletje veljal za izgubljenega. Od zgodnjih 80. let dalje je po zaslugi neumornega dela ameriškega filmskega zgodovinarja Kevin Brownlowa nastalo nekaj restavriranih različic, dolgih od slabih do dobrih 5 ur. Pred 16 leti pa se je nove in, kot pravijo, definitivne restavracije filma pod vodstvom Georgesa Mourierja lotila Francoska kinoteka. Ta *rekonstrukcija* filma, kot sta v uvodu večkrat poudarila prva moža Francoske kinoteke Costa-Gavras in Frédéric Bonnaud, temelji na novoodkritih pisanih virih, iz katerih je bilo mogoče izluščiti, kako si je Abel Gance film dejansko zamislil, vključno z dolžino okoli 7 ur in dvodelno strukturo. Svetovna premiera (obeh delov) filma je potekala v Franciji 4. in 5. julija. Mi, bolonjska publika (pa tudi občinstvo letošnjega *Cannes*), bomo morali na drugi del, kot kaže, počakati še eno leto. Bo pa film morda že pojutrišnjem dostopen na Netflixu, čigar logo tiho ždi med partnerji projekta. A čeprav bi ta orjaški film prenesel celo ogled na malem ekranu, si ga velja prihraniti za veliko platno.

Ganceov **Napoleon** je vsebinsko evforičen, estetsko hipnotičen, predvsem pa tehnično kar šokantno inovativen film, prava revolucija. Njegov veliki finalni triptih, zasnovan

v sistemu *polyvision*, ki je vključeval tri kamere, kolute, projektorje in platna, si je prislužil tako rekoč mitološki status. Najbrž tudi zato, ker ga je takšnega, kot je bil mišljen, v skoraj stoletni zgodovini filma videla le peščica gledalcev. Tudi v Bologni ga letos nismo videli, ker smo, kot rečeno, gledali le prvi del. Pa vendar mi ni nič manjkalo. Pomen in virtuoznost filma presegata njegov mitološki konec. Nenehno gibanje in menjava zornih kotov, bliskoviti rezi, vzporedna projekcija, ročna kamera, podvodni posnetki, vse to v štiriurnem rafalu brez predaha. Prizori patriotskega zanosa in divje avantgardne montaže in kamere so iz moškega občinstva izvabljal evforične vzklike »Grande! Grande!«. Jaz pa sem si mislila »ah, ti fantje, vedno navdušeni nad vojnim pokom in slavošpevi«. A nekaj ur kasneje sem se hiteč naslednjemu filmu naproti zalotila, kako na široki aveniji glasno brundam Marseljezo.² **Napoleon** je bil videti kot najbolj sodoben film festivala. Kot čisti anahronizem. Film iz leta 1927, ki izgleda, kot bi bil – kot da *bo* – posnet leta 2027.

Nasprotno je **Pat Garrett in Billy the Kid** (Pat Garrett and Billy the Kid, 1973) Sama Peckinpaha, moj drugi vrhovni užitek letošnje Bologne, utripajoča inkarnacija svojega časa. Še bolj kot se filmu navadno pripisuje. Bil naj bi ne le duhovni naslednik in bolj zrela reinkarnacija **Divje horde** (The Wild Bunch, 1969), temveč sama apoteoza Peckinpahovega projekta vesternovske re-

2 »Nihče ni popoln,« bi sklenila ta prizor, če bi bila lik v katerikoli od čudovito inteligentnih in sarkastičnih klasičnih hollywoodskih komedij 30. let, ki so še ena stalnica in privilegij bolonjskega festivala. Letos je bila to denimo protiboljševiška komedija in aristokratska satira **Tovariš** (Tovarich, 1937) ukrajinskega prebežnika v Hollywood Anatola Litvaka s Charlesom Boyerjem in Claudette Colbert v glavnih vlogah, ki jo toplo priporočam.

vizije. Jaz ga vidim kot duhovnega naslednika, pravzaprav vrstnika, brata **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper). Billy the Kid ni bandit, temveč upornik, hipi. Dogajanje filma in njegov zgodovinski kontekst sta res stoletje prezgodna, da bi lahko Billy the Kid dejansko pripadal generaciji cvetja, pa vendar je tako potenten emblem kontrakulture kot jezdec na motorjih Wyatt in Billy (Peter Fonda in Dennis Hopper). Njihovi liki, vloge, etosi so tako rekoč zamenljivi; on je hipi in onadva sta kavboja. Pa ne samo liki, tudi igralska zasedba malodane kriči »to ni vestern, to je Woodstock!«. Kris Kristofferson je Billy, utelešena svoboda. Njegova ženska je Rita Coolidge (tisti čas Kristoffersonova žena) in tudi njuna ljubezen je svobodna. Ko ga ni, leže z drugim. Kot omamljen mu sledi skrivnostni anonimni možic Alias, Bob Dylan. Njegovi pajdaši niso banda roparjev in revolverašev, temveč komuna, zadnji branik svobode in odpora zoper neustavljiv morilski, genocidni pohod govedorejskih, naftnih in bančnih baronov, zadnja utrdba kontrakulture in antiestablišmenta. Oni so trubadurji in film je njihova balada. Resda je žalostinka, toda ne za izgubljenim mačističnim duhom in dobo Divjega zahoda, kot

so bentili kritični sodobniki filma, temveč za izgubljeno priložnostjo in upi generacije šestdesetih let. Dylan, ki bi moral za film izvirno prispevati zgolj naslovno pesem, prevzel pa je vlogo avtorja celotne zvočne podobe, v njej ni *uporabil* svoje slovite pesmi »Knockin' on Heaven's Door«. Za Peckinpahov film jo je šele *ustvaril*. Tako kot »Ballad of Easy Rider« Rogerja McGuinna tudi Dylanova glasba in Peckinpahov film utelešata trpko razočaranje pogorelih sanj o svobodi, solidarnosti, skupnosti.

Na festivalu smo videli novo in tudi v tem primeru bojda dokončno verzijo – film, kot si ga je Peckinpah zamislil. In tudi **Pat Garrett in Billy the Kid** je film s problematično osebno zgodovino. Zaradi spopadov med režiserjem in studiem, ki sta imela kajpak različne želje in viziji, obstaja film v nekaj različicah: Peckinpahov prvi rez je bil dolg 165 minut; distribucijsko verzijo je studio MGM porezal na 106 minut; Peckinpah je hkrati ustvaril svojo različico, tako imenovano »preview« verzijo, dolgo 122 minut (ta je postala dostopna za javnost leta 1988, ko jo je na videu lansiral Turner Home Entertainment); Criterion Collection pa je zdaj, ob petdesetletnici fil-

ma, napravil novo, 117 minut dolgo verzijo, ki naj bila doslej najbolj zvesta inkarnacija Peckinpahove vizije. Nastala je v tesnem sodelovanju z glavnim montažerjem filma Rogerjem Spottiswoodom³ in Paulom Seydorjem, avtorjem študije *The Authentic Death and Contentious Afterlife of Pat Garrett and Billy the Kid: The Untold Story of Peckinpah's Last Western Film*. Spottiswoode je dan po projekciji šarmantno, a brez dlake na jeziku razpravljaj o nastajanju filma, o svojem delu s Samom Peckinpahom in o njem, velikem, problematičnem režiserju. O tem, kako je k filmu po naključju, nenačrtovano prišel Bob Dylan, ko se je na eni Peckinpahovih zabav, ki so vselej potekale v režiserjevi kopalnici, znašel ob vznožju kadi, v kateri se je Peckinpah namakal, srkal svoj viski ali konjak in kramljal s svojo filmsko ekipo. Ta je prav tako posedala po kopalnici in srkala svoj viski. In tam ob kadi je Dylan, sprva rekoč, »oprostite, preslaven sem, da bi opravljal avdicije«, nazadnje nejevoljno le pograbil kitaro, izposojeno menda od nekega mariachija na zabavi, in iz glave zabrenkal naslovno pesem filma. Ostalo je zgodovina.



³ Roger Spottiswoode je kasneje postal režiser akcijskih in policijskih komedij moje rane mladosti, kot so **Turner in Hooch** (Turner & Hooch, 1989), **Air America** (1990) in **Stoj – ali moja mama strelja** (Stop! Or My Mom Will Shoot, 1992).

Igor Kernel

Sence preteklosti in jezdec apokalipse

14. FILMSKI FESTIVAL FANTASTIC ZAGREB

27. JUNIJ – 9. JULIJ 2024 | ZAGREB

Slovenskim ljubiteljem filmske fantastike je seveda na voljo *Grossmannov festival filma in vina*, uveljavljen tudi v mednarodnem prostoru, a v naši neposredni bližini sta še dva festivala, ki vsako leto nudita soroden program, tržaški *Science + Fiction* in *Fantastic Zagreb*. Slednji je letos potekal že štirinajstič po vrsti. Festival, ki bi moral trajati enajst dni, do nedelje, 7. julija, se je dejansko končal 9. julija. Ker za projekcije na prostem ni bilo na razpolago nadomestne lokacije pod streho, sta dve predstavi v poletnem kinu odpadli zaradi dežja, kar se je dogajalo že pretekla leta. Filma so potem predvajali kasneje. Poleg tega je ameriški producent zaradi spremenjenega datuma premiere med samim festivalom umaknil svojega **Zbiralca duš** (Longlegs, 2024, Oz Perkins), ki je medtem že prišel na redni spored na Hrvaškem in tudi pri nas. Skupaj je bilo prikazanih osemnajst celovečernih filmov, razporejenih na enake sekcije kot do zdaj: *Svetovna panorama*, *Thrills & Chills*, *Americana*, *Fantastic Retro*, posebno mesto pa je letos dobil še hrvaški žanrski film. Kratkih filmov je bilo vsega dvajset, predvajani so bili v dveh sklopih.

Ker je bil ob istem času kot eden najzanimivejših dolgometažnih filmov festivala, **Aire** (Aire, Just Breathe, 2024, Leticia Tonos), na sporedu tudi prvi kratkometražni sklop, sem si žal lahko ogledal le drugi del tega programa. Sestavljalo ga je deset filmov,

med njimi je izstopala francoska **Transilvanija** (Transylvanie, 2023, Rodrigue Huart), zgodba o deklici, prepričani, da se spremeni v vampirko, ki smo jo videli že lani v Trstu. Zelo solidna je bila tudi **Črna vdova** (La Vedova Nera, 2023, Fiume in Julian McKinnon), posneta v slogu *gialla* s homoseksualnimi podtoni. Ameriški **Vsiljivec** (Dream Creep, 2024, Carlos A.F. Lopez) pa je lep primer čiste ustvarjalnosti, kjer zgolj na podlagi izvirne ideje z najosnovnejšimi filmskimi prijemi in s samo dvema igralcema dobimo napetost in prepričljiv zaplet.

Fantastic Zagreb se vsako leto, podobno kot drugi festivali te kategorije, prek izbranih naslovov ozira tudi nazaj, na že prehojeno pot žanrskega filma. Letos sta bila izpostavljena dva hrvaška klasika, **H-8** (1958, Nikola Tanhofer) in **Gosti iz galaksije** (1981, Dušan Vukotić). Na sporedu je bilo tudi pet slavnih del iz svetovne zgodovine žanrskega filma, ki praznujejo obletnico: **Dvoriščno okno** (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock), **Odiseja 2010** (2010, 1984, Peter Hyams), **Batman** (1989, Tim Burton), **Matrica** (The Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski) in Miikejeva **Avdicija** (Ōdishon, 1999). O naštetih filmih težko povemo kaj, kar o njih še ni bilo povedano, razen morda tega, da **Dvoriščno okno** tudi po sedemdesetih letih ostaja brezčasna mojstrovina, **Avdicija** pa še vedno učinkuje enako brutalno kot pred četrto stoletja.

Dva filma je *Fantastic Zagreb* promoviral ob distribuciji na Hrvaškem, oba smo že gledali v naših kinodvoranah. **Morilski pajek** (Sting, 2024, Kiah Roache-Turner) je gledljiv, a sorazmerno konvencionalen žanrski izdelek, medtem ko je Rose Glass, kot že vemo, s svojim najnovejšim delom **Kri moje ljubezni** (Love Lies Bleeding, 2024) spet dokazala, da sodi med najbolj nadarjene britanske filmske ustvarjalke. Od ostalih devetih novejših celovečernih filmov v programu najverjetneje nobeden ne pride na redni program naših kinodvoran, zato so tudi najzanimivejši. Razdelili bi jih lahko na dva tematska sklopa: prvi se posveča sencam preteklosti, drugi pa apokaliptični prihodnosti.

O mračnem obdobju evropske zgodovine pripoveduje **Vražja kopel** (Des Teufels Bad, 2024) Veronike Franz in Severina Fiale, ki ju ni treba posebej predstavljati. Skrajno revščino, ki je nekdaj vladala na evropskem podeželju, si je danes zelo težko zamisliti, tako kot tudi stisko, ki so jo tedaj preživljali ljudje, zlasti ženske. Veliko jih je iskalo izhod v smrti, a ker bi samomor pomenil odhod duše v pekel, so se raje odločale za drugo pot, kar je privedlo do svojevrstne epidemije detomorov. Posledica je bila sicer obsodba na smrt, ker pa se je obsojenka pred usmrtnitvijo spovedala, je s tem dobila tudi odvezo. Film se konča s krvavo orgijo javnega obglavljenja, ki



bi se marsikomu lahko zdela pretirana, vendar so nekoč ljudje dejansko v posode lovili kri, ki je brizgala ob usmrtni, saj je veljala za zdravilno, tako kot so rabljali prodajali dele trupel usmrčenih, ki so potem služili za potrebe apotropijske magije. Eden od filmov iz prve skupine, ki izstopa po svoji izvirni ideji, je srhljiva **Kukavica** (Cuckoo, 2024) Tilmana Singerja, v kateri nastopa ljudem podobna vrsta, ki svoj naraščaj podtika človeškim materam. **Kukavica** obenem govori o temačnih družinskih skrivnostih, ki iz preteklosti posegajo v sedanost, kar je motiv še treh filmov, južnokorejske **Grob** (Pamyu, 2024) Jang Jang-hyuna, francoskega **Dediča** (Le successeur, 2023) Xaviera Legrand in irskega trilerja **Čudno** (Oddity, 2024) Damiana McCarthyja. Pred svojo preteklostjo beži tudi **MaXXXine** (2024) Tija Westa (gre za zadnji del trilogije z Mio Goth v glavni vlogi, *prequel Pearl* je bil na *Fantastic Zagrebu* predvajan lani), prav tako pa se z njo soočata policist in policistka iz **Jedca duš** (Le mangeur d'âmes, 2024) režiserskega dvojca Alexandra Bustilla in Juliena Mauryja.

Drugi tematski sklop govori o naši apokaliptični prihodnosti, vanj sodita dva filma. **Aire** režiserke in soscenaristke Letitie Tonos je zelo soliden prikaz opustošene Zemlje, kjer je zmanjkalo kisika, preživi pa le peščica ljudi, ki ne vedo drug za drugega. Gre za zgodbo ženske, ki biva v samoti svoje

trdnjave z zalogo kisika, kjer pod nadzorom umetne inteligence skuša umetno zanositi s fetusom iz laboratorija. Njeno navidezno samozadostnost zmoti prihod moškega, do katerega ima sprva sovražen odnos, a se hitro izkaže, da lahko preživita samo z združitvijo svojih moči. Gre za prepričljivo, dobro odigrano dramo o dveh osamljenih ljudeh, ki s težavo najdeti pot drug do drugega. Še posebej impresivno je dejstvo, da je to prvi znanstvenofantastični film, ki je bil kadarkoli narejen v Dominikanski republiki, njegov proračun je bil sila skromen, posneli pa so ga v vsega treh tednih. Drugačna je švedsko-norveška koprodukcija **Življenje z nemrtvimi** (Händtering av udöde, 2024), ki jo je režirala Thea Hvistendahl. Jezdec apokalipse so v filmu pokojni, ki vstanejo od mrtvih zaradi stranskega učinka nikoli pojasnjene energetske sunke iz vesolja. Osrednji motiv naj bi bilo soočanje z izgubo naših dragih, a vsemu govorjenju o čustvih navkljub zadeva deluje hladno in odmaknjeno. Na koncu so se žalujoči prisiljeni sprijazniti z dejstvom, da so njihovi ljubljene že zdavnaj zapustili vstala trupla, sami »nemrtvi« pa čisto po svoje razumejo reklo, da gre ljubezen skozi želodec, saj hočejo požreti člane svojih družin, potem ko se zdravijo iz začetne letargije.

Če sklenemo, lahko ugotovimo, da se pri *Fantastic Zagrebu* nadaljuje trend iz zadnjih nekaj let. Filmov, predvsem najno-

vejših, je manj, kot jih je bilo nekoč, prav tako ni več bogatega spremnega programa. A če lansko leto ni bilo povabljenih tujih gostov, smo se letos lahko razveselili treh; predstavili so se nam glavni igralec in producentka filma **Aire** ter režiserka in soustvarjalka adaptiranega scenarija **Življenja z nemrtvimi**. Glavno festivalsko prizorišče je seveda še naprej poletni kino sredi gozda Tuškanac, namesto v bližnjo dvorano Tuškanac, ki jo prenavljajo, pa so del filmskega programa letos premestili v Kulturno informacijski center v središču mesta. Čeprav je KIC prijeten in domačen, pa sta dvorana in predvsem platno vendarle premajhna. Program sicer tudi letos ni bil slab, ker pa je število prikazanih filmov omejeno, bi si med njimi poznavalci fantastike gotovo želeli videti še kako novejše, manj znano delo, kakršna lahko navadno gledamo samo na festivalih te vrste. A glede na to, da bo prihodnje leto jubilejna edicija *Fantastic Zagreba*, lahko upravičeno pričakujemo, da bodo organizatorji poskrbeli za privlačen program in tudi kako prijetno presenečenje.

Alen Golež

Peklenska krajina človekovih zablod

PREKLETSTVO | 2023

Nelagodje – ne prenesemo ga, a hkrati ne moremo brez njega. Gre za neprijetno občutje, pred katerim nismo varni na nobenem koraku našega vsakdana in se ga tudi na vse pretege izogibamo. Toda ko pride do naših zaslonov, se mu pogosto vseeno rade volje podvržemo – in v svojem trpljenju tudi uživamo. O sodobni telegeničnosti nelagodja – oziroma nelagodja iz druge roke, t. i. skremža (*cringe*) – pričajo predvsem serije, saj se zaradi svojega formata lažje predajajo dolгим, trpečim situacijam. Takšne so denimo **Nikar tako živahno** (Curb Your Enthusiasm, 2000–2024), **Pisarna** (The Office, 2005–2013) in **Nasledstvo** (Succession, 2018–2023). V večini serij je neprijetnost ogleda omehčana s humorjem, ki jih naredi lažje prebavljive, tudi katarzične. **Prekletstvo** (The Curse, 2023–) pa je, prav nasprotno, serija, izpraznjena humorja in katarze – je naravnost groteskna 10-urna potopitev v pekel – izvrstno izpeljanega – nelagodja.

V 10-epizodni seriji, ki sta jo za *Showtime* razvila Nathan Fielder in Benny Safdie, sledimo Asherju (Nathan Fielder) in Whitney Siegel (Emma Stone), mladoporočence, ki z zagonskim kapitalom Whitneyjinih staršev skušata uspeti s svojo resničnostno oddajo, imenovano *Fliplanthropy*. Že sam koncept oddaje je iluzoren, saj gre za idealistični poskus združitve filantropije in t. i. *flippinga*, podjetniške prakse nakupa, prenove in prodaje stanovanj za zaslužek. Izbereta si obubožano mesto priseljencev in staroselcev, tam kupita poceni stavbe, jih porušita in namesto njih zgradita luksuzne, futuristične hiše, katerih fasade so iz ogledal. Te so kajpada v absurdnem neskladju z razpadajočo okolico, a to še ni vse, saj gre za t. i. pasivne hiše. Hiše, ki so »kot termovka«, nam ponosno razloži Whitney, brez gretja in klime, zato so poleti zadušljivo vroče, oken pa ni dobro odpirati, saj to poruši ravnovesje – gre torej za prave spomenike zgrešenemu prenašanju krivde za podnebno krizo na posameznika.

Asher in Whitney se imata za podjetnika s človeškim obrazom, ki želita pokazati ne le, da je gentrifikacija brez negativnih posledic mogoča, temveč da lahko celo vodi v okoljsko utopijo. To počneta z dvoplastnostjo svoje oddaje, ki je zgrajena kot kolaž posnetkov bogatašev in njihovega navduševanja nad pasivnimi hišami, ter revnih, ki jim Asher in Whitney subsidirata najemnine in iz njih skušata izsiliti solze za večjo privlačnost oddaje. Bistveno pri tem je, da Asher in Whitney nista nastopača ali prevaranta, ki bi si za kamerami mela roke nad zaslužkom in se hehetala, temveč sta do vratu v lastnih zablodah o tem, kako pozitivna je njuna dejavnost, ko to zelo očitno ni. V teku snemanja oddaje tako zadeneta ob mnoge prepreke, kot so njun producent Dougie (Benny Safdie), ki ju skuša spreti za večjo gledanost, novinarka, ki skuša razkriti dejstvo, da so Whitneyjini starši *slumlordi*, in deklica, ki ju »uroči«. Kmalu se tudi izkaže, da bogataši seveda ne živijo v harmoniji z revnimi in da njunih pasivnih hiš nihče sploh zares noče.

Iz take premise bi povsem upravičeno sklepali, da gre za humorno satirično serijo, a Safdie in Fielder, ki podpisujeta tudi scenarij, dogajanje že s prvo epizodo zapeljeta v skrajno pesimistično smer eksistencialne groze, osebnostnih in telesnih negotovosti ter toksičnih odnosov. Izkaže se, da satirična pretiranost Asherjeve in Whitneyjine oddaje sama po sebi niti ni poanta serije, temveč le kulisa, v kateri pride do izraza pravo bistvo: grotesknost teh dveh bitij kot posameznikov in srhljivost njune medsebojne ujetosti v zvezi. Beseda grotesknost morda izpade pretirana, a prav zares se vsi vidiki serije že v prvi epizodi združijo v prepričljivo podobo grozljivke, kjer grozo zamenja njena banalna različica: morbidno, zvijajoče se nelagodje. Kar naredi to nelagodje tako zelo resnično – in zato boleče negledljivo –, so mojstrsko

zastavljene in izpeljane situacije, ki zahtevajo natančno poznavanje že najmanjših premikov tistih v zadregi. Velik del tega gre brez dvoma pripisati Fielderju, ki se je že proslavil s podobnima *cringefest* oddajama **Nathan for You** (2013–2017) in **Vaja** (The Rehearsal, 2022–). Tudi igralsko je Fielder tukaj v vrhunski formi, saj praktično z vsakim svojim gibom in v vsakem kadru izkazuje nelagodje v svoji koži, ko zaide v še posebej skremž situacije, denimo ko mu tast pokaže svoj penis in ga tolaži, da ni nič narobe, če imata oba majhnega, pa želimo zaradi prepričljivosti Fielderjevega nastopa naravnost pobegniti izpred zaslona. Podobno kot Thomas Shubert v Petzoldovem **Rdečem nebu** (Roter Himmel, 2023) Fielder utelesi popoln anti-ideal sodobnega človeka, zablodelega nesrečnika, s katerim pa se na lastno grozo vendarle lahko poistovetimo. Enako mojstrska je Stone, ki kot Whitney s poklapano hojo, skrivenčnimi izrazi slabo prikritega trpljenja in kovinskim smehom vselej zgolj namiguje na pek-lenske krajine svoje duševnosti, a nam jih nikoli ne zares ne razkrije. Oba se zdita, kot da bosta vsak čas pobegnila iz svoje kože ali se zabubila v kakšno luknjo.



Poleg izrazite telesne igre Fielderja in Stone izstopa skrivnostna, temačna elektronska ambientalna glasba, saj zaradi svoje neskladnosti z banalnostjo nelagodnih prizorov učinkuje kot opozorilo na neko nevidno nevarnost, ki preti na like tik pod površjem. Enak učinek imajo dolgi, statični kadri, skoraj v celoti posneti skozi okna, okvire vrat, izza stekel in raznih predmetov, kar nas vztrajno postavlja v položaj voajerja. To pa še poglobi občutek, da Asherja in Whitney v njunih najbolj poraznih trenutkih opazuje neka zla sila. Vrhunec to doseže v prizoru, kjer se par prepira na hodniku nekega bloka, kamera pa je nerazloženo postavljena v sosednje stanovanje in nenaravno zoomira skozi kukalo vrat. Zaradi tovrstnih prijemov vseskozi pomalem pričakujemo zdrš banalnega v nadnaravno, Asherjevo in Whitneyjino nelagodje pa postane uokvirjeno kot nekakšno peklensko trganje duše.

Kljub temu pa **Prekletstvo** ostaja na trdnih tleh realizma, ki nas pogloblja v disfunkcionalnost Asherjevega in Whitneyjinega odnosa, hkrati pa nam pokaže bedo revščine okoli njunega mehurčka – vse do zadnje epizode. Tu serija izvede pravi *salto mortale*, smrtni skok v simbolističen, grandiozno nadnaravni konec – a na žalost pristane na hrbtu. Ne da bi zabredli v kvarnike, lahko rečemo, da imamo opraviti s primerom t. i. *jumping the shark* oziroma s tem, ko scenaristom zmanjka zamisli in se zatečejo k šokantnim preobratom. Kot že rečeno, je nadnaravnost tu deloma pričakovana, a žal na povsem drugačen način. Konec, ki ga Fielder in Safdie ponudita, ni niti zlovesč niti zares smiseln, razen na ravni strogo metaforične interpretacije, kar pa deluje prisiljeno v seriji, ki je dotlej blestela prav svoji banalnosti in taktilnem nelagodju. Poleg tega pa nas kot *deus ex machina* prikrajša za zadovoljiv razplet Asherjeve in Whitneyjine zveze ter resničnostne oddaje.

Takšen konec gre zagotovo na škodo vtisa serije kot enovite, satirične celote, vendar kljub temu uspe v nas še poglobiti občutek brezizhodne grotesknosti in nikakor ne izniči pestrosti in razvoja likov prejšnjih devetih epizod. Ogled **Prekletstva** končamo izmučeni od nelagodja in s pomanjkanjem vere v človeštvo – ali vsaj v tisti del človeštva, ki ga predstavljata Asher in Whitney. Ko bi vsaj bila zlobna, si vseskozi ponavljamo, kajti serija nam poda veliko bolj strašljivo lekcijo v obliki prave anatomije življenja v samozablodah. Pokaže nam, da zlo morda sploh ne obstaja. Zgolj veliko, veliko norosti in pomanjkanja samorefleksije.

Vitja Dominkuš Dreu

Ko snov postanejo sanje 2. del

V prvem delu našega prispevka, posvečenega hollywoodski filmski produkciji, smo izpostavili dejstvo, da tovarna sanj proizvaja potrošno blago, katerega namen je ustvarjanje dobička v okviru širše kapitalistične proizvodnje – pri čemer ima to blago razsežnosti umetniškega dela, namenjenega množični potrošnji. Tako se nam kot na dlani ponuja vprašanje, kakšno umetniško oz. filmsko formo to blago predpostavlja. V tokratnem prispevku se bomo glede na to vprašanje posvetili nekaterim formalističnim aspektom hollywoodskega filma: pripovedi, stilu, žanrskim določilom ter ideološkim razsežnostim, ki jih predpostavlja klasična filmska forma, izoblikovana v poznih 20. in 30. letih. Za ta namen bomo potegnili vzporednico med dvema filmoma, ki na prvi pogled nikakor ne sodita skupaj, a ju družijo prav njun skupni izvor blagovne proizvodnje zabavne industrije, pa tudi dejstvo, da sta bila najbolj gledana in prodajana filma svojega časa.

Vrnimo se torej k našemu izvornemu filmu, ki nas je sploh napeľjal k ponovnemu razmišljanju o ustroju hollywoodske filmske industrije, **King Kongu** (1933, Merian C. Cooper in Ernest B. Schoedsack), ter ga za hip postavimo ob bok hitu lanskega leta **Barbie** (2023, Greta Gerwig). Prvi je z današnjega vidika v svoji vsebinski zasnovi dokaj primitiven in konservativen (omenimo samo izrazito kolonialističen pogled na »divjake nerazvitega sveta« ter odprt seksizem moških likov do ženske junakinje), a s tem le odraža družbeno stanje in kulturo takratne ameriške družbe. Če ga primerjamo z 90 let mlajšim hitom lanskega poletja **Barbie** – ki so ga mnogi gledalci in liberalni kritiki označili za *the* feminističen film, konservativni komentatorji pa so si od zgražanja nad njegovo reprezentacijo patriarhata pulili lase –, se zdi slednji po svojih politično-ideoloških predpostavkah del popolnoma druge kulture, družbe, celo sveta.

Dasiravno se vsebina navedenih dveh filmov ne bi mogla bolj razlikovati, pa ju na drugi strani družijo izjemno bombastična, vabljiva in spektakularna filmska podoba (od scenografije do kostumov, posebnih učinkov itd.). Čeprav tu nimamo prostora za podrobnejšo analizo obeh¹, bi si vendar upali trditi, da ima **Barbie** več skupnega (vsaj s stališča celostne filmske forme) s filmom, kot je **King Kong**, kot pa na primer s feministično mojstrovino **Jeanne Dielman** (Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975) belgijske režiserke Chantal Akerman. Medtem ko slednjega odlikuje povsem edinstvena, izjemno drzna in subverzivna forma (tako s stališča filmske pripovedi kot stila), pa **King Kong** in **Barbie** temeljita na t. i. klasičnem hollywoodskem slogu – ta zajema določeno pripovedno in stilistično formo, katere konvencije so po navadi zajete znotraj posamičnih žanrskih opredelitev.



¹ Za kritično analizo filma **Barbie** vam v branje priporočam članek Matjaža Zorca »Atomska blondinka ali Roza ni nova rdeča«. V: *Ekran*, september/oktober 2023. Dostopno na <https://kinoteka.si/preberi-vec/atomska-blondinka-ali-roza-ni-nova-r-deca/>; pridobljeno 27. 7. 2024.

ŽANRSKI SISTEM IN FILMSKA INDUSTRIJA

Kateri je torej tisti mehanizem, ki filmskemu blagu zagotavlja uspeh na trgu? Filmska industrija – še posebej Hollywood – se je v teku svoje zgodovine in razvoja ter seveda predvsem iskanja dobička dokaj hitro obrnila k žanrskemu sistemu. Ta omogoča notranje poenotenje različnih (filmskih) izdelkov na podlagi njihovega stila, estetike, vsebine in pomenov, s čimer jih na trgu med seboj razlikuje ter organizira v enote, ki so potrošnikom – gledalcem lažje razumljive in dostopne. Organizacija filmske produkcije (ter distribucije in prikazovanja) ima notranjo potrebo po zagotavljanju uspeha – z dobičkonosnostjo svojih produktov in nadaljnjim grajenjem na teh uspehih. Žanrski sistem v nepredvidljivem kaosu kapitalističnega trga omogoča več sistematičnosti, organiziranosti in predvidljivosti.

Že v prvem delu tega članka² smo navedli kar nekaj mehanizmov nadzora produkcije in filmskega trga, ki so jih uporabljali največji studii, da bi si zagotovili nadzor in uspeh v okviru svetovne filmske produkcije – eden bistvenih je bil oligopol filmskih studiev, ki so nadzorovali vse aspekte proizvodnje, distribucije in potrošnje svojih produktov. Žanrski sistem pa se nam v tem kontekstu kaže predvsem kot primeren mehanizem za zagotavljanje nadzora nad samimi filmskimi vsebinami ter načinom, kako te organizirati in oblikovati tako, da bodo privabljive tako staro kot novo občinstvo in z vsako naslednjo filmsko naložbo zagotovile dobiček. Tako so bili v preteklosti – v zlati dobi hollywoodskega filma – določeni studii specializirani in usmerjeni v točno določene žanre³.

Ker pa sta se filmska industrija in (hollywoodski) film vzpostavila tudi kot družbena institucija, sta podvržena tudi kulturnim, političnim in diskurzivnim spremembam v družbi. To pomeni, da tudi žanrski sistem ni monoliten, temveč se skozi čas spreminja in prilagaja vedno novim družbeno-kulturnim trendom in konvencijam. Kljub spremembam, ki so se dogajale v organizaciji produkcijskega procesa znotraj hollywoodske filmske industrije (te smo obravnavali v prvem delu prispevka), to ni spremenilo dejstva, da se film v svoji končni formi proizvaja in pojavlja kot blago za potrošnjo na trgu. Čeprav je sodobna fantazijska feministična pustolovščina v obliki **Barbie** občutno drugačna od danes zastarelega in konservativnega **King Konga**, pa funkcija žanrskega sistema pri obeh ostaja nespremenjena: filmski produkt organizirati, zapakirati, oblikovati in tržiti za specifično publiko glede na trenutne potrošniške trende in pričakovanja.

V tem prispevku ne gre za poglobljeno študijo filmskih žanrov, saj ne analiziramo stilističnih, narativnih in ideoloških žanrskih aspektov in se ne ukvarjamo z njihovim spreminjanjem ter razvojem skozi zgodovino. Želimo predvsem poudariti pomembnost žanrskega sistema za namene blagovne proizvodnje filmske industrije, ki v tem aspektu deluje kot bistven mehanizem za organizacijo, promocijo in dobičkonosnost – to dejstvo se skozi zgodovinski čas in prostor ni bistveno spremenilo.

KLASIČNA HOLLYWOODSKA PRIPOVED IN ESTETIKA

Filmi, ki jih proizvaja filmska industrija ter jih žanrsko kategorizira, odražajo tudi prepoznaven slog, ki pritiče določenemu žanru. Kljub temu pa bi lahko trdili, da imajo vsi ti sicer žanrsko različni filmi skupni imenovalac v specifični klasični hollywoodski estetiki, ki se je razvila skozi 20. in 30. leta prejšnjega stoletja. Če imamo tudi tu v mislih predvsem dejstvo, da hollywoodski filmski produkciji vlada logika dobička, lahko sklepamo, da se ista logika skriva tudi v srčiki filmske estetike in stila njenih filmov. Začetki tega stila segajo v zgodnja leta filmske umetnosti, v čas t. i. filma atrakcije. V trenutku, ko so se zgodnji filmski ustvarjalci začeli igrati z bolj kompleksnimi filmskimi formami, sestavljenimi iz večjega števila kadrov in prizorov, ter s kompleksnejšimi prostorskimi in časovnimi razsežnostmi, se je kot eden bistvenih problemov pri ustvarjanju pojavila jasnost/berljivost oz. gledljivost filmskih del.

Kako narediti film, ki svojih gledalcev ne bo zmedel, temveč jim bo ponudil jasno, neprekinjeno, kontinuirano in uživaško gledanje? Skozi leta so se tako uveljavili stilistični prijemi s pravili, ki so pri gledalcih veljala za jasna in razumljiva, filmski proizvodnji pa so omogočila obrtniško natančnost in točnost, ki bo vedno zagotovila zeleni rezultat. Vse od organizacije mizanscene, gibanja kamere in snemalnih kotov do svetlobe, zvoka in montaže⁴. Vsi ti estetski elementi delujejo v funkciji filmske

² Dominkuš Dreu, Vitja. »Hollywoodski studijski sistem ter filmska blagovna forma – 1. del«. V: *Ekran*, maj/junij/julij 2024, str. 34.

³ Studio Warner Bros. so na primer povezovali z gangsterskimi filmi oziroma – širše gledano – s kriminalkami. Na drugi strani je 20th Century Fox veljal za dom kostumskih dram, Universal pa klasičnih grozljivk. Studio Columbia Pictures je med drugim veljal za bazo *screwball* komedij ter populističnih melodram Franka Capre.

⁴ Posebej montaža se je izkazala kot ključen element filmske razumljivosti in tako so se že zelo zgodaj pojavile prodorne tehnike kontinuirane montaže – križna montaža, montaža po sosesčini, analitična montaža ... Eden pomembnejših utemeljiteljev kontinuirane montaže je bil režiser D.W. Griffith.

gledljivosti in realizma. V sklopu hollywoodskega filma pa izpolnjujejo še dva vidika: karakterno ekspozicijo in dramski razvoj. Vsak element ima v filmski celoti specifičen namen; gre za ekonomičen stil, ki cilja na jasnost filmske podobe v funkciji pripovedi in razvijanja likov⁵. Seveda pa tudi to ne pomeni trdno zakoreninjenega, monolitnega stila, ki se nikoli ne spremeni. Eden najboljših filmov iz obdobja klasičnega Hollywooda, Wellesov **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941), je marsikateri do takrat vzpostavljen estetski kod obrnil na glavo in tako oral ledino na področju nove filmske estetike. Wellesov film je poleg stilističnih prijemov postavil nove trende (znotraj klasične hollywoodske produkcije) tudi na področju grajenja in podajanja filmske pripovedi; prehajal je med različnimi časovnimi obdobji ter kombiniral karakterne zorne kote.

Pripoved je po klasični maniri potekala predvsem po linearni poti od točke A do točke B ali v krožni maniri A-B-A. Pripovedni vidik hollywoodskih filmov se je skozi čas spreminjal in dopolnjeval ter postajal vedno bolj kompleksen. Tudi pripovedni element pa ima svoj temelj v filmski blagovni formi, ki mora gledalce pritegniti, jih začarati ter jih identificirati z dogajanjem na platnu. Hollywoodska pripoved temelji na individualnih likih oz. junakih. Njihove motivacije, želje, vzgibi, hotenja in akcije so tisto resnično gonilo klasične filmske pripovedi. Četudi so zgodbe postavljene v različna časovna, prostorska in kulturna okolja, so glavno gibalno v vseh teh filmskih svetovih posamezniki. In čeprav pripoved, ki temelji na junaku ter njegovem »popotovanju«, kot vemo, ni izum hollywoodske filmske industrije, pa je ta slednjo uspela spretno in predvsem dobičkonosno preplesti z idejo liberalne svobode in posameznikove izbire v kapitalističnem sistemu.

Kot je pokazal že Marx, dežurni ideologi kapitalizem razumejo in opredeljujejo kot nekakšno zunaj-zgodovinsko stanje; kot naravno in edino pravilno ter smiselno stanje človeške družbe in odnosov. V takem razumevanju je torej prav posameznik tisti, ki v celoti krmari in opredeljuje pot svoje realnosti in svoje zgodbe – prav tako kot junaki v filmu. Na naših junakih in torej posledično na nas samih je, da v svetu, ki nam je ponujen, sprejemamo odločitve, ki nas bodo pripeljale do srečnega konca. Prav zato ima Hollywood tako rad močne in odločne junake, ki pa imajo seveda tudi svoje pomanjkljivosti, saj te omogočajo, da se gledalci lažje identificirajo z njimi. Ta pripovedna struktura, ki temelji na junakovih akcijah, je močno prisotna še danes.

FILMSKA FORMA KOT ORGANIZIRAN IN POVEZAN SISTEM

Vsaka umetniška zvrst temelji na določenih vzorcih, oblikah, modelih, asociacijah, ki se povezujejo v celoto, ta pa ne glede na medij opredeljuje umetniško delo – govorimo o umetniški formi. Deluje kot nekakšen sistem, ki ga ljudje prepoznamo, ga razumemo in lahko z njim stopimo v komunikacijo. Omogoča nam, da se do njega opredelimo, ga poskušamo razumeti in ga mislimo. S formo organiziramo in opredelimo skupek raznih umetniških izrazov v neko smiselno celoto. Prav umetniška forma je tista, ki okupira misli filozofov, umetnikov in kritikov že več stoletij.

Ta organizacija znotraj specifičnega sistema umetniško izraznih kodov je bistvena tudi za filmsko formo. Film ni le poljuben skupek raznih elementov, gre za premišljena razmerja in odnose, v katere so ti filmski elementi postavljeni, da nam na koncu sestavijo filmsko celoto. Gledalec pa je tisti, ki bo osmisli končno filmsko delo glede na to, kako bo prepoznal te elemente in se sporazumeval z njimi. Ta organizacija je še bolj bistvena za hollywoodske filme, kjer njihova blagovna forma določa in predpostavlja samo umetniško formo. Torej mora v prvi vrsti zagotavljati dobiček, mora se dobro tržiti in prodajati ter s tem omogočati nadaljnjo akumulacijo kapitala v filmski proizvodnji. Eksperimentiranje, preigravanje in kršenje pravil ustaljenih filmskih kodov in forme je tu torej postavljeno v drugi plan. Lahko bi torej trdili, da klasični hollywoodski film predpostavlja dokaj konservativno filmsko formo, ki pa stavi na to, da svoje gledalce vseeno navdušuje, prevzame in jih vrača pred filmska platna.

Ne glede na to, ali smo postavljeni pred eksotične podobe, polne razizma, seksizma ter drugih primitivizmov *izgubljenega sveta* v **King Kongu**, ali v mavričasti svet raznobarnih identitet in *woke* diskurza v **Barbie**, je končni namen obeh omenjenih filmskih stvaritev enak: ustvarjanje profitne vrednosti. Seveda se bodo filmi, ki so del hollywoodske filmske industrije, še naprej razvijali, se spreminjali ali nazadovali. Nekateri po-

⁵ Ena izmed večnih filmskih klasik, ki se je na ta način poigravala z barvami v filmu, je **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming), ki je barvno sliko uporabil v fantazijskih prizorih, medtem ko je bila turobna resničnost Kansasa posneta v sepiji. Noirovske klasike, recimo **Dvojno zavarovanje** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder), so dogajanje in (čustvena) stanja svojih likov gradile okoli poigravanja s svetlobo, močnih kontrastov in senc. Eden izmed neizpodbitnih mojstrov tega stila pa je bil tudi Alfred Hitchcock, ki je karakteristike svojih junakov vzpostavljajal skozi uvodne prizore, s spretnim gibanjem kamere ter dodelanimi detajli v mizansceni.

gumni, izvirni in prodorni avtorji pa bodo v njih vnašali tudi kritične note ter vpoglede (Hollywood je že večkrat obračunal z »glasnimi« aktivisti ali celo komunisti v svojih vrstah). Vendar pa je to v končni fazi stroj kapitalistične produkcije, ki ne stavi na revolucionarne politike in formalistične izraze ter preizpraševanje ali rušenje *statusa quo*.



BARBIE | 2023

VIRI IN LITERATURA

Belton, John. *American Cinema/American Culture*. New York: McGraw-Hill, 2009. | **Cook, Pam.** *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007. | **Thompson, Kristin in Bordwell, David.** *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

Majda Širca



NAŠA PRVA TELEVIZIJSKA SERIJA

O televizijski seriji **VOS**, ki jo je sredi šestdesetih in na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja za ljubljansko televizijo posnel France Štiglic, ni znanega prav veliko. Verjetno je za številne skrivnosti okrog nje deloma zaslužna že sama tematika o varnostno-obveščevalnih službah, ki so – še posebej po osamosvojitvi – sprožale dvome o naravi njihovih dejavnosti, poleg tega pa so projektu radi očitali, da mistificira osvobodilni boj. Zaradi obče percepcije, da je televizijska produkcija množično potrošno blago z manj vzvišenimi artističnimi ambicijami, kot jih ima kinematografski film, pa nanizank **VOS I.** (1965, France Štiglic) in **VOS II.** (1971, France Štiglic) tudi niso ponavljali, obujali ali umeščali v referenčno gradivo ter do danes tudi nista v celoti digitalizirani.

VOS je prva televizijska serija, ki jo je v slovenskem in jugoslovanskem okviru posnela nacionalna televizija, in čeprav je šlo za žanrsko novost in je v obeh sezonah v njej nastopalo kar 120 igralcev in 180 stativov, ni posebej odmevala. Tudi v okviru opusa enega naših največjih režiserjev, Franceta Štiglica, je bila tako publicistično kot muzealsko le redko predstavljena. Poleg tega so nedavno začele krožiti še domneve, da filmski koluti omenjene serije na RTV Slovenija niso primerno arhivirani in da bodo prej ali slej popolnoma pozabljeni, če ne celo izbrisani. Ob tem se je postavilo logično vprašanje: ali je bilo s serijo kaj narobe ali pa še preveč prav? Ob vseh neznankah, odprtih vprašanjih in dvomih sem se zakopala v raziskovanje obeh sezon serije, o kateri sem tudi sama do te točke vedela zelo malo.

Prvih šest epizod oziroma vso prvo sezono iz leta 1965 sem si v televizijskem arhivu lahko ogledala brez težav, saj jih je RTV Slovenija digitalizirala. Zapletlo se je pri ogledu druge sezone, ki je še vedno dostopna zgolj na filmskem traku. Ker RTV že vrsto let nima ogledne mize za 35-mm filmski trak, sem si filmske

kopije (z izjemo enega manjkajočega koluta) po nekaj zapletih in prenosu na drugo lokacijo lahko ogledala na Filmskem Arhivu RS. Pričujoči tekst, ki zaradi omejitve dolžine žal ne zajema vsega, kar bi bilo o seriji mogoče napisati, je tako rezultat ogleda vseh delov serije in obsežne raziskave ostalega dostopnega gradiva o njej. V njem se dotaknem predvsem vprašanja distinkcije med celovečernimi filmi in televizijsko naracijo v luči Štigličevih pionirskih razmislekov in tudi načina, kako sta se takratna kritika in širši intelektualni prostor odzvala na obe sezoni serije.

SPODBUJANJE SLOVENSkih DEL NA RTV LJUBLJANA

Leta 1963, le nekaj let po prvem televizijskem oddajanju, je Radiotelevizija Ljubljana razpisala natečaj za izvirno slovensko igro. Prijavilo se je kar 46 piscev, odkupili pa so dela Igorja Torkarja, Matjaža Kmecla in Janeta Kavčiča. Kmalu zatem, leta 1965, je nastala prva televizijska serija **VOS**, fikcijsko-realistična pripoved v šestih epizodah, ki jih je po dramoletih Aleksandra Marodića napisal Ivan Ribič. V vlogo protagonista serije – drznega partizanskega upornika in načelnika Bojana – je najprej stopil Miha Baloh, v drugi sezoni pa Lojze Rozman: oba neizpodbitni filmski zvezdi in obraza, ki veliko sporočata tudi takrat, ko sta tiho. Prva sezona **VOS** je bila predvajana v novembru in decembru 1965¹, druga pa v aprilu in maju 1971². Za Radiotelevizijo Ljubljana ju je z nekoliko spreminjajočo se ekipo posnel France Štiglic.

¹ Prva epizoda prve sezone je bila prvič predvajana 28. novembra 1965; zadnja epizoda pa 30. januarja 1966.

² Prva epizoda druge sezone je bila predvajana 5. aprila 1971; zadnja epizoda pa 17. maja 1971.

Zgodbe v seriji niso kontinuirane, temveč so v vsaki epizodi predstavljene nove akcije. Povezuje jih skupna aktivnost ene od skupin VOS, ki so v vojnem času pripravljale drzne ilegalne akcije in se borile proti italijanskemu in nemškemu okupatorju ter domačim izdajalcem. Avtorji so trdili, da so filmske zgodbe v glavnem napisane po resničnih motivih. »Seveda so liki in prizorišča podvrženi prosti obdelavi,« je pojasnjeval Štiglic in dodal, da je »v ospredju usoda slovenskih ljudi v tistem času – ko je šlo za to, kam si se postavil, kje si bil. Odločitev ni bila vselej lahka in enostavna, marsikdaj je človeka pretresljivo izpostavila v notranji in zunanji konflikt, ki je vabljal za vsakega ustvarjalca.«³

Prva sezona **VOS** obsega šest epizod v dolžini med 20 in 28 minut, drugo sezono pa sestavlja sedem še enkrat daljših, približno 45 minut dolgih epizod. Ko so med pripravami na snemanje druge sezone analizirali prvo, so se ustvarjalci strinjali, da so bile epizode prekratke in preveč preprosto zastavljene. Zato so v drugi sezoni obsežnejše, dramaturško bolj premišljene in pripovedno bolj strukturirane. Kot je razvidno iz scenarijev, ki jih hranijo v Slovenski kinoteki, je imel Štiglic na vseh sedem scenarijev za epizode druge sezone kar nekaj radikalnih pripomb. Njegove pripombe na omenjene scenarije bi lahko služile tudi kot učbenik za profesionalno izpeljavo televizijskih filmov, saj se jezik, ki ga narekuje televizijski medij, razlikuje od tistega, ki ga zahtevajo kinematografska dela. Tako je v drugi sezoni **VOS** prišlo do kar nekaj sprememb – razen pri igralcih, saj je bila igralska zasedba že od samega začetka zelo dobra.

RAZLIKE MED TELEVIZIJSKIMI IN KINEMATOGRAFSKIMI FILMI

France Štiglic ni bil le režiser prvega slovenskega igranega celovečernega zvočnega filma **Na svoji zemlji** (1948), temveč tudi pionir televizijskih serij. Razmišljanje, da med kinematografskim in televizijskim filmom – sploh pa nanizanko – ni večjih razlik v artikulaciji in filmski reprezentaciji, zaradi česar naj bi bilo mogoče celovečerno formo na enostaven način raztegniti v nanizanko, je napačno. Štiglica je delo na televiziji zanimalo, saj so ga zanimale razlike med televizijskim medijem in filmom. Ko je bil na krajšem študiju v Franciji, je sodeloval na seminarju za televizijske režiserje, tako da je bil na **VOS** vsaj deloma pripravljen.

»To je prvi poskus televizijskih filmov pri nas, saj nekatere stvari, ki so značilne za TV-filme, pri nas niso popolnoma izčiščene,«⁴ je izpostavljal, ko je popravljal scenarije za prvo sezono. »V šestih televizijskih zgodbah nastopa približno osemdeset igralcev, kar za televizijo ni najbolje. Za TV-ekran je bolj pripravno, pa tudi bolj učinkovito, če je število igralcev manjše. Razen tega so

tudi prizorišča preveč raznovrstna in neprimerna za TV-obdelavo. To pomeni, da bo tisti, ki bo prišel za nami in bo začel delati televizijske serijske filme, moral še precej premišljovati, če bo hotel priti do pravih televizijskih filmov.«⁵

V pripombah na Ribičevo scenaristično zasnovo za prvo sezono **VOS** je razvidno, da je Štiglic izpostavljajal predvsem pravilo, da so za televizijsko serijo potrebne take zgodbe, v katerih nastopajo v glavnem isti ljudje, medtem ko se nosilci protiigre menjavajo. Zahteval je tudi redukcijo nastopajočih, saj bi sicer lahko angažirali preko štiristo ljudi, kar bi pomenilo strahoten napor za samo snemanje; sploh pa so igralci večinoma vezani na gledališče, je razmišljal Štiglic. Predlagal je tudi redukcijo prizorišč. Bazo vosovcev so zgradili v ateljeju, ki so ga z minimalnimi posegi nato spreminjali v vedno nova prizorišča. Za gozd jim je služil Golovec oziroma Šišenski hrib. »Tako ni potrebno zapravljanje dnevnic, če pa že, le v polovičnem znesku,«⁶ je svetoval Štiglic. Času ustrezno mestno okolje je iskal v Škofji Loki, Kamniku ali drugje, ampak izbor je moral ustrezati pogoju, da se je ekipa zvečer vračala v Ljubljano. Včasih je v strahu pred praznim prostorom uporabljal bližnje posnetke in velike plane, kar priča, da proračun nanizanke ni bil tako visok, da bi lahko statisti množično zasedli prizorišča.

Njegovi nasveti niso izrečeni le v duhu varčevalnih ukrepov ali racionalizacije, poznane iz današnjih dni. Te poenostavitve, redukcija nastopajočih in lokacij so v serijah dejansko nujne, da gledalec ohrani kontinuiteto, da loči pomembno od manj pomembnega, da si bolje zapomni like in kontekste ter se na ta način lažje prepusti labirintom zgodbe.

³ Štiglic, France. Odgovori na vprašanje revije *Stop*. 8. 11. 1970. Tipkopis intervjuja hrani Slovenska kinoteka.

⁴ Štiglic, France. »Pripombe glede oseb in prizorišč«. Tipkopis Štiglicjevih zapisov o **VOS** hrani Slovenska kinoteka.

⁵ Razlike med televizijskim in kinematografskim filmom so izhajale iz produkcijskih pogojev, ki so bili pri televizijskih delih praviloma skromnejši, posledično pa tudi naracijsko manj ambiciozni. A ključne razlike – sploh pri nanizankah – je narekoval nov medij televizije, ki je z ogromnim potencialom gledalcev nakazoval, da bo spodnesel kinematografe. Televizijske serije niso le »raztegnjen« celovečerec, ampak specifična zvrst, pravzaprav televizijski otrok z zelo jasnimi zakonitostmi, kjer prednjači pravilo, da mora ostati gledalec prikovan pred ekranom tudi ob naslednji epizodi. Tega se je Štiglic zavedal in se tem pravilom v **VOS** vsaj delno približal.

⁶ Štiglic, France. »Pripombe glede oseb in prizorišč«. Tipkopis Štiglicjevih zapisov o **VOS** hrani Slovenska kinoteka.

ŽVIŽGAČI V VOJNI

Obe sezoni serije **VOS** prikazujeta akcije skupine partizanskih obveščevalcev med vojno. V prvi sezoni iz leta 1965 se aktivnosti varnostno-obveščevalne službe izvajajo ob italijanski okupaciji Ljubljane, v drugi pa pretežno na terenu, na osvobodilnem boju naklonjenih kmetijah, v partizanskih postojankah in gostilnah na Gorenjskem v času nemške okupacije. Čeprav so bile zgodbe scenaristično prosto oblikovane, so imele zaslonbo v realnih dogodkih. Pred morebitnimi očitki se je produkcija na začetku vsake špice zaščitila s klasičnim napisom, da so vse osebe, kraji in zgodba izmišljeni in je vsaka podobnost zgolj naključna.

»Nekatere zgodbe so naivne in so že na meji verjetnega. [...] So nekakšne pravljice za odrasle, ki razveseljujejo širok, a ne zahteven krog ljudi,«⁷ serijo komentira Vladimir Koch. A razumeti moramo, da te ocene slonijo na pravovernem podpiranju umetniškega filma, ki se ne bi smel »umazati« z žanrskimi plehkostmi. Scenarist Ivan Ribič se je ob očitkih o izmišljotinah spraševal, zakaj neki bi demitologiziral nekaj, kar je predstavljalo »odpor mladih ljudi, ki niso postali le vojaki, pač pa so sedli za mizo in igrali partijo šaha z mnogo močnejšim, spretnejšim nasprotnikom, ki je imel veliko močnejšo tradicijo in znanje v protiobveščevalni službi.«⁸ V tej partiji šaha so bili domači žvižgači neprimerno glasnejši kot Italijani ali nemška obveščevalna služba Abwehr.

KAVBOJKA, KRIMINALKA, BONDOVSTVO IN KIČ ALI ZGOLJ NOVOST, KI NE MISTIFICIRA?

Po predvajanju obeh serij o medvojnih akcijah varnostno-obveščevalnih služb je vzniknila dinamična in kljub ostremu soočanju mnenj zelo konstruktivna polemika za in proti, saj slovensko občinstvo ni bilo vajeno tovrstnega prikazovanja druge svetovne vojne. Jože Snoj že po prvi epizodi druge sezone **VOS** zaključí, da se je na račun tako usodno resne preteklosti nedopustno in neodgovorno zabavati po načinu kavbojk in kriminalk in da tudi akcija v akcijskem filmu ne more biti sama sebi namen. »Kakšna pa je ta akcija, v kateri so vojaške situacije in ilegalne zagatnosti na ravni predvojaške vzgoje in večerniških zapletov?«⁹ se sprašuje.

Herman Vogel piše o agitki najnižje vrste, ki se ne razlikuje kaj dosti od črno-belega tolmačenja vojne, in pravi, da je serija iz izrazito dramatičnih usod naredila partizanski vestern. »Po zdravi pameti pa je seveda kaj težko verjeti, da bi se lahko maloštevilna varnostno obveščevalna služba spuščala v prave bondovske akcije,«¹⁰ zapiše. Seveda so borci njuni kritiki razumeli kot osebno žalitev. V protestnem pismu, ki ga je pod-

pisala celotna regionalna politična, borčevska, sindikalna in mladinska struktura iz Radovljice, branijo nanizanko, češ da ob vdoru tujih vrednot in plaže¹¹ v naš prostor predstavlja pravi moralni oddih: »Na naših ekranih smo — končno! — zagledali našega človeka! [...] Tendence vaših kritik (pa ne samo **VOS**) je namreč tako prozorna kot razkrajajoča: napasti vsako delo, ki obravnava našo zgodovino s pozitivne strani, a popularizirati karkoli, kar bi moglo vreči senco na našo zgodovino.«¹²

Po obsežni okrogli mizi na to temo, ki so jo pripravili na *Delu*¹³, je polemiko zaokrožila dolga razprava Tarasa Kermaunerja, ki zavrne Snojevo vidmarjanstvo, »njegovo odklanjanje kiča in šunda vseh vrst, predvsem 'literature' kioska«¹⁴, priznava eksistenco množične kulture ter se zavzema za enakopravnost vseh ustvarjalnih gibanj, odločno pa zavrača politični pritisk, ki ga je čutili iz protestnega pisma iz Radovljice.

Preden se sprehodimo po epizodah serije, je dobro, da pritegnemo Kermaunerjevi tezi, ki zavrne ideološke očitke o skrunitvi zgodovine s trditvijo, da se redko – sploh v literaturi – srečamo s pripovedjo, ki bi NOB tako malo politično moralno ideologizirala kot nadaljevanka **VOS**. »Njeno bistvo ni psihologija Slovencev med enobejem, ne risanje situacij, v katerih se mora človek eksistenčno odločiti in ga pri tem zajema smrtna groza [...] ne spor med Dobrim in Zlim kot takim, temveč boj med bolj spretnim, zvijačnim, sposobnim, bistrim, odločnim, pogumnim, tveganim in manj spretnim, manj prekanjenim itn. Soočeni smo s spopadom dveh moči, njegovo bistvo pa je boj za zmago. Ne zmaga tisti, ki ima boljše moralne, zgodovinske, humanistične, ideološke razloge, temveč tisti, ki je močnejši.«¹⁵

7 Koch, Vladimir. *France Štiglic. Življenje in delo*. Zbirka Slovenski film. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1983, str. 62.

8 Ribič, Ivan. »Do VOS in še dlje«. *Delo*, 24. 7. 1971.

9 Snoj, Jože: »Anahronizem. Času neustrezno pojmovana filmska akcija«. *Delo*, 7. 4. 1971.

10 Vogel, Herman. »Partizanska kavbojščina«. *TT*, 15.–21. 4. 1971.

11 Izraz »plaža« je iz protestnega pisma. Gre za očitke na poplavo literarne, filmske in televizijske »plaže«, torej manj verodostojnih in bolj populističnih vsebin.

12 »Protestno pismo iz Radovljice«. *Delo*, 22. 7. 1971.

13 »V črnem kruhu ni rozin«. Pogovor o **VOS**, pripravila Stanka Godnič. *Delo*, 8. 5. 1971.

14 Kermauner, Taras: »Razumevanje in zastraševanje. Še o nadaljevanju VOS in Protestnem pismu iz Radovljice«. *Delo*, 22. 7. 1971.

15 *Ibid.*

Prav v točki, da je močnejši tisti, ki je naš, ki ga poganja zavest o ohranitvi krivično vzetega onkraj psihološko determiniranega, ne pa tisti, ki ima večjo moč, torej okupator ali izdajalec, velja iskati temeljno pomensko strukturo nadaljevanke **VOS**. Štiglic se sicer izogne taki interpretaciji, jo pa v resnici proizvede. Od tu tudi podoba nacionalnega, na individualni nad-moči utemeljenega junaka, ki je podoben junaku iz sveta množične kulture, sodobnih kriminalk ali detektivk. Ta svet pa je šel apologetom obstoječega stanja ter estetskim in moralnim aristokratom na živce.

VOS I.

- S01E01 **Operacija MM**, predvajana 28. 11. 1965
 S01E02 **Milijon**, predvajana 5. 12. 1965
 S01E03 **Gospod z rožami**, predvajana 12. 12. 1965
 S01E04 **Trojka**, predvajana 19. 12. 1965
 S01E05 **Zajčja Micka**, predvajana 26. 12. 1965
 S01E06 **Zob za zob**, predvajana 3. 01. 1966

ZBIRNA ŠPICA VOS I.

Režiser **France Štiglic** | Direktor fotografije **France Cerar** | Snemalec **Slavko Nemec** | Scenograf **Vladimir Rijavec** | Kostumografinja **Marija Kobi** | Snemalec zvoka **Sergej Dolenc** | Asistent režije in montažer **Dušan Prebil** | Maska **Zoran Lemajič** | Tajnica režije **Vida Vilhar** | Komponist in dirigent **Alojz Srebotnjak** (igral je orkester RTV Ljubljana) | Organizacija **Igor Pobegajlo**.

Nastopajo* **Miha Baloh, Janez Albreht, Janez Rohaček, Marija Lojkova, Anton Homar, Meta Bučarjeva, Kristjan Muck, Jože Mraz, Laci Cigoj, Branko Grubar, Maša Slavčeva, Mirko Bogataj, Irena Prosenova, Karel Pogorelec, Slavko Švajger, Jože Lončina, Milan Brezigar, Tanja Ponebšek, Marta Pestatorjeva, Ludvik Pečar, Lojze Potokar, Angelca Hlebcetova, Maks Furjan, Jurij Souček, Lojze Rozman, Nika Juvanova, Zlatko Šugman, Vera Murkova, Slavko Belak, Janez Jerman, Maks Bajc, Stane Česnik, Janez Eržen, Slavko Jan, Boris Kralj, France Presetnik, Slavko Strnad, Pero Škerlj, Jože Zupan, Mila Kačičeva, Dušan Škedl, Franc Prus, Marjan Hlastec, Marjan Benedičič, Milan Kalan, Franček Drofenik, Mara Černe, Pavle Dežman, Rok Souček, Rudi Kosmač, Ivan Jerman, Franjo Kumar, Polde Bibič in Marjan Stare.**

* Podpisi igralk so iz uradnih špic, ko so ženske imenovali v danes nepriljubljenem zapisu odvisnega spola.

V prvi epizodi prve sezone **VOS** z naslovom »Operacija MM« so postavljeni osnovni parametri, ki se v variacijah pojavljajo tudi v nadaljevanju: ožja skupina obveščevalcev naleti na letake domače legije, na katerih je zapisano, »da je upor proti okupatorjem delo komunistov, ki želijo uničiti naš narod. Revolucija, ki jo je začela t. i. OF, je še bolj nevarna in hujša kot okupator, zato jo je treba uničiti. Policiji prijavite vsakogar, za katerega sumite, da je simpatizer komunistov. Samo tako bomo ohranili in ojačali naše vrste. O izvrševanju tega navodila poročajte vsak teden meni osebno.« Na letaku je podpisan Merčun, novi komisar legije. Vosovci se ne spopadajo le z okupatorjem, temveč kontinuirano tudi z domačimi kolaboranti. V tem primeru je naloga vosovcev, da najdejo podpisnika Merčuna. To z zvijačo uspe Bojanu (Miha Baloh), moralnemu šefu vosovcev.

MIHA BALOH, HOMME FATAL

Izjemni Miha Baloh kot glavni protagonist Bojan v prvi sezoni **VOS** zmaguje z zavajanjem nasprotnika, drznostjo in prepričanjem, da je lahko tudi v vojni svoboden, saj nima česa izgubiti. V akcijah rad solira. Uprizarja lažne telefonske klice; zavoha vsakega, ki mu ga podtaknejo; ko se preveč približa Italijanom, blefira, da je omejen povprečnež, ki ga politika niti malo ne zanima; na koncu pa se mu vedno uspe prebiti do usodne osebe, ki trosi zlo. V prvi epizodi po več zapletih ubije Maleviča z nadimkom Merčun (zato MM v naslovu). Pri tem, da premaga vse prepreke in odkrito izzivanje okupatorja, pa mu pomagata »lepotica« Vida (Marija Lojk) in njena zaveznica (Meta Bučar).

Osrednji junak Bojan je bližje liku iz ameriških filmov *noir* kot uporniku in bojevniku iz partizanaric. Nosi dežni plašč s privihanim ovratnikom, premika se oprezno, kot da mu pogled zaobjema 360 stopinj. Je trmast, samosvoj, ničesar se ne boji, in četudi pogosto dela na lastno pest in prehiteva ekipo, je nikoli ne pusti na cedilu. Je potencialni *homme fatal* – ženske, s katerimi deluje, ga ne uplenijo; prej ga tovariško ščitijo in tiho obožujejo. Če bi katera od njih z njim vzpostavila trajnejše ljubezensko razmerje, bi bila nadaljevanke ujeta v povsem drugačno dinamiko. Osrednji lik bi izgubil podobo svobodnega junaka, ki si upa tvegati in se ne boji izgub. Je v sodobnih serijah kaj drugače? Ne, saj se njihova dolga nit po navadi ohranja z zapeljevanjem, spotikanjem na poti do cilja in s čim več porušeni razmerji. Čutimo sicer, da je lik Vide, ki ga upodobi Marija Lojk, bolj naklonjen Balohu kot drugim, saj se ta v vseh situacijah izkazuje kot frajer, nezmotljiv, pogumen, predrzen in tudi

uspešen v premagovanju okupatorja. A je zanjo hkrati preveč fluiden. Nanizanka tako ponudi proces identifikacije in transformacijo individualne nadmoči v kolektivno, kar poznamo iz klasičnih vesternov, vojnih spektaklov, detektivk ipd.

Ne le glavni junak Bojan, tudi ostali protagonisti se ne zapletajo v ljubezenska razmerja in vzdržujejo nekakšen srčni vojni molk, kot da bi vojna zahtevala žrtve tudi na emocionalnem področju. Treba je dati prednost razumu in strasti do upora, ljubezen pa sublimirati. V tem smislu je indikativen prizor iz tretje epizode »Gospod z rožami«, ko se vosovca Lojze Rozman in Marija Lojk znajdetata pred italijanskimi stražarji na ljubljanskih ulicah. Pretvarjata se, da sta par, in se strastno poljubita. Gledalec bi pričakoval, da jima bo kamuflaža ugajala, a iz tega Štiglic sploh ne naredi zgodbe, saj ji Rozman kmalu zatem reče zgolj: »Oprosti,« ona pa tovariško prikima. Ne en ne drug pa ne nakažeta, da jima je poljub ugajal. Zato morda ne čudi, da je Štiglic scenarij epizode »Po ofenzivi«, ki je obravnaval nesojeno razmerje med komandantom in partizanko Doro, zavrnil, četudi ga je pohvalil kot »pravo tihožitje«. A hkrati je menil, da odstopa od glavnih preokupacij vosovcev in same teme.

V drugi epizodi »Milijon« se že na začetku nakaže suspenz. Bojan se zvečer v plašču Humphreyja Bogarta sprehaja po ulici z Mussolinijevimi slikami po zidovih in napisom: *W Duce! S kredo prečrta glave in pod grafit: Vinceremo! (Zmagali bomo!) izpiše: Vederemo! OF (Bomo še videli! OF)*. Ne izmakne se nočni straži italijanskih vojakov, ki ga vprašajo, ali zanj ne velja policijska ura, in namesto po legitimaciji seže po pištoli, kajti Baloh izziva tudi takrat, ko bi se lahko potuhnil. Ko skrit pod avtomobilskim podvozjem v bližini Križank spektakularno preživi, se pred svojimi kolegi pretvarja, da nima nič s spopadom, v katerem je bil ubit Italijan, saj je že nekaj časa spodoben bančni uradnik. Bančni uradniki pa se ne spopadajo s karabinjerji, pravi. Sledi akcija ponarejanja čeka sredi italijanskega gnezda, do katerega vosovci pridejo z zavajanjem in s šarmiranjem bančne uslužbenke. S čekom lahko zdaj nabavijo zdravila in pomagajo družinam, ki so ostale same ob odhodu svojcev v partizane ali v internacijo. V Bojanu je tako nekaj Clint Eastwooda kot Brucea Leeja. Drznost prikazuje na sofisticiran način, najpogostejše z vzpostavljanjem napetih in tveganih situacij, ki jih obvlada z lahkoto, igrivostjo in cinizmom.

Bojan ni junak tipa Bata Živojinović, ki gre kot Rambo nad krivico in trosi pravico. V peti epizodi »Zajčja Micka« ga na začetku vidimo, kako se zapija z Italijani, njegovi tovariši pri drugih gostilniških mizah pa se ob tem zgražajo. Baloh nori, prepeva in osvaja. Seveda blefira. Zapija se namreč s komisar-

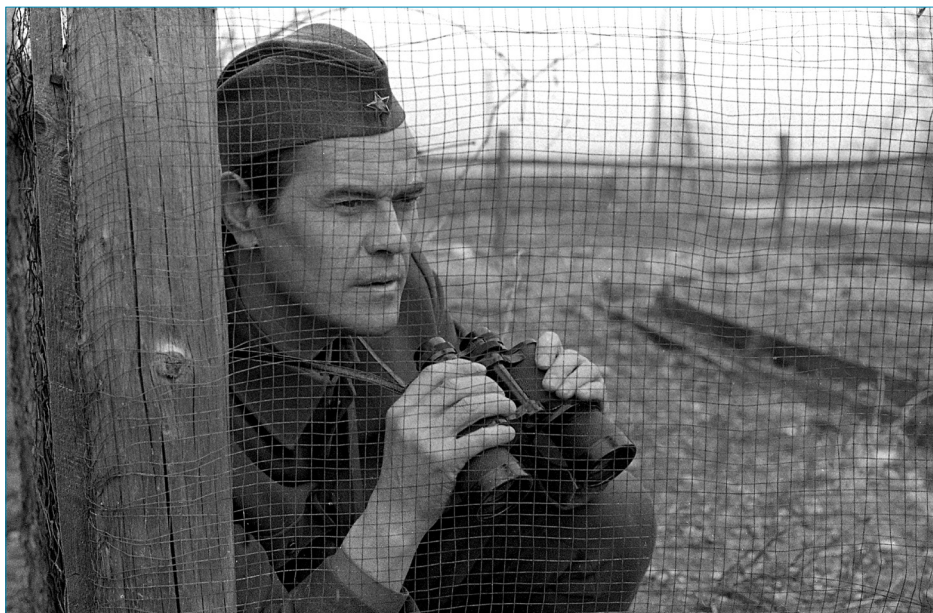
jem ljubljanske policije, nekdanjim visokim funkcionarjem kralja Petra. Njegova naloga je, da odkrije skladišče, v katerem je skrito orožje nekdanjih oblastnikov. Zaboje z orožjem najdejo tudi s pomočjo dvojnega agenta (Lojze Rozman), ki ravno tako blefira, saj dela za partizane, služi pa Italijanom. Orožje prefrigano in spektakularno odpeljejo pod pretvezo, da vozijo keramične ploščice za italijanskega oficirja, ob tem pa jim pomagajo celo sami italijanski vojaki. Ne manjka preoblačenja v uniforme okupatorja, zavajanja straž, skrivanja za zajčjimi zaboji in razgrajanja v krstah na pokopališču. Edina posledica uspešne akcije je ta, da mora vosovec Rozman v partizane, saj je razkrita njegova vloga dvojnega agenta. Ampak prav to si je tudi želel: biti v akciji, kjer se resnično drži v rokah orožje, in ne v akciji, ko se ga le krade nasprotni vojski.

URBANI BOJ

Tretja epizoda »Gospod z rožami« se začne z učinkovitim premikom kamere z Ljubljanskega gradu na čelade italijanskih vojakov v bližini današnjega Novega trga ob Ljubljani. Italijani s poveljnikom v civilu, ki ga igra Jurij Souček, legitimirajo občane, nekatere izpustijo, druge pa odpeljejo na zaslišanje. Med slednjimi je tudi Miklavc (Zlatko Šugman), ki se dela neumnega in na vprašanje italijanskega zasliševalca (Maks Furjan), kje stanuje,ategnjeno odgovori, da doma. »Kje je to doma?« se v slovenščini razjezi Furjan. Šugman pa, da v stanovanju. Furjan zasliševanje stopnjuje, kolikor se da, a Šugman se znajde in zlaže, da ima dva naslova; eno stanovanje pač zaradi dolgov pri kartah oddaja inženirju za intimna srečanja s poročeno žensko. Seveda gre za hišo, kjer so se zbirali uporniki, med drugim Angelca Hlebce, ki jo bodo v nadaljevanju reševali tako, da bo dobila šopek rož, v katerega bodo skrili pištolo.

Izrazito mestno okolje ne da čutiti, da smo sredi vojne. Če pride do streljanja, so uboji nekako samoumevna kolateralna škoda – običajno tudi razlog za maščevanje in filmski zaplet. Štiglic se je najbrž zavedal morebitnih očitkov, da ni na fronti, ampak v njenem zaledju, kjer mestne ulice z obveščevalnimi službami ne morejo prevzeti teže gozdov in partizanskih bojev, četudi je prav razbijanje mestnih okupatorskih štabov prinašalo bojne zmage. Zato je v epizodo vstavil prizor z Bojanom, ki svojemu vosovskemu šefu (Janez Albreht) pove, da ima vsega dovolj, da se v mestni brigadi počuti kot v letovišču in da si želi resnih spopadov. Albreht ga pomiri, da morajo čim dlje ostati v mestu in izvajati nujno potrebne akcije. Baloh skisano prikima, rekoč, da se bo poboljšal in izpeljal atentat na Mussolinija in Hitlerja: »Pol svojih fantov bom poslal v Rim, pol pa v Berlin, sam

SNEMANJE TELEVIZIJSKE NADALJEVANKE VOS VOS II. LETA 1970-1971 V BISTRI | IGRALEC LOJZE ROZMAN (ZGORA, J) | PARTIZANI TEČEJO OB TANKU (SPODA, J) | FOTO EDI ŠELHAUS, HRANI. MNSZ.



pa bom poslušal radio London, da bom izvedel, kako je to šlo,« odgovori v svojem ciničnem stilu, s katerim kljubuje disciplini. Zanimiv je tudi uvod iz četrte epizode »Trojka«, ki deluje kot nekakšen spot, zgrajen na paralelni montaži. Vidimo mestne ulice, obraze italijanskih vojakov v bližnjem planu, preskok na nebo, korakanje vojske, posnete iz ptičje perspektive, v hrbet posnete talce in kader z oddaljenimi vojaki, ki postavljajo žico okrog Ljubljane. Prizor, ki je v dokumentarnem in drugih kontekstih pogosto uporabljen kot citat za italijansko okupacijo Ljubljane, me je povsem presenetil, saj sem bila prepričana, da gre za originalno, ne pa za serijo posneto dogajanje postavljanja več kot trideset kilometrov žice okoli mesta. Epizoda v nadaljevanju prinese maščevanje Italijanov, ki zajamejo več kot tisoč talcev. Italijanska vojska je sicer tu prikazana dokaj stereotipno: npr. vojaki se na sprehodih ob Ljubljani radi ozirajo za dekleti, ki z njimi najprej koketirajo, potem pa zbežijo. V epizodi se namesto deklet v njihov pogled ujame zvonik, kjer plapola domača in ne italijanska zastava, kar iztiri prefekturo, ki takoj odredi preiskavo. Trojka vosovcev – s formiranjem v trojke referirajo na Tigrovce, ki so se gibali v troje – je zadovoljna, saj Italijani ne morejo odstraniti zastave, ker je pod njo napis, da je minirana in bo ob njeni odstranitvi prišlo do eksplozije.

MORALNE DILEME V VOJNI

Največji presežek prve sezone **VOS** je zadnja, šesta epizoda »Zob za zob«, ki po nekaterih etičnih dilemah spominja na dobro desetletje prej posnet film **Trenutki odločitve** (František Čap, 1955). V tej epizodi je več psiholoških odtenkov, ki poudarjajo, kar je Bojan Štih iskal v nadaljevanju: »Problem veličine leta 1941 ni v heroizmu, ampak v odločevanju, je v razponu izbire med dvema, petimi možnostmi. Toda ko se človek odloči – kot smo se – za pravo možnost, je s tem svoj subjekt opredelil od nekega pasivnega aspekta zgodovine.«¹⁶

Vida (Marija Lojk) in njen sodelavec (Kristjan Muck) pozimi čakata na čoln, ki naj bi ju prepeljal na drugi breg Ljubljane. V partizanski štab bosta odnesla pismo in zdravila z injekcijami. Na drugem bregu naletita na ranjenega Italijana (Rudi Kosmač), ki mu Vida, čeprav je sovražnik, oskrbi rane in mu da injekcijo. Zatem padeta v zasedo, v kateri je Muck ranjen, Vido pa ujamejo Italijani. Ko Bojan izve, da je Vida v zaporu, jo hoče rešiti. Preoblečen v italijanskega oficirja se dokoplje do Italijana, ki ga je Vida rešila, in ga prepriča, naj ne priča proti njej. Italijan dejansko sledi moralnemu imperativu in svoji vesti ter Vide ne izda, češ da se mu je takrat zaradi vročine bledlo, zato se ženske ne spomni. Ker mu ne verjamejo, mu zagrozijo, da

mu bodo pobili družino, zato na koncu izda Vido, ki jo obsodijo na dosmrtno ječo. Bojan se preoblečen v italijanskega vojaka sicer dokoplje do sovražnikovega štaba, a ga razkrinkajo. Epizoda je polna herojskih, a hkrati spodletelih zapletov, ki puščajo odprto pot za morebitno nadaljevanje. Štiglic uporablja dramaturške in prostorske preskoke, ne ovinkari, dogajanje takoj porine *in medias res*, večkrat se dlje zadrži na obrazih igralcev, ki z izrazi poudarjajo elipse ali pa prikažejo cel razpon stisk pred izbirami, kjer je ena slabša od druge. Kot da so na koncu serije vsi nekoliko bolj odrasli.

Prva sezona vojno tematiko preprede s kriminalnim in vohunskim žanrom. Italijanska okupacija je bolj kulisa kot prikaz travmatičnih dogajanj. Zgodovinski trenutek se oddalji tudi zaradi slovenskega jezika, ki ga striktno uporablja tudi sovražna vojska. V tem smislu jih gledalec pogosto meša z domačimi izdajalci, kar pa pravzaprav ni daleč od realnosti. Nanizanka ne gradi na krutih prizorih in bolečih spopadih, aretacije so dokaj nežne – vemo pa, da je bilo tisto obdobje v z žico obdani Ljubljani grozovito, spomnimo se streljanja talcev, Gramozne jame, tortur v zaporih, zapuščenih otrok, internacij in lakote. Konspirativno delovanje vosovcev serija nagradi s priznanjem, da je njihova obveščevalna dejavnost s pretkanostmi in smelimi akcijami enakovredno orožje, kot je strojnica partizana v spopadih. Junaka, podobnega pogumnežem iz akcijskih in detektivskih filmov, vzpostavljajo njegova moč, predrznost, agilnost, prožnost, spretnost, zvitost, čezmerno tveganje in cinizem. Ker ga ni strah, premore nekaj sarkazma, duhovitosti, človečnosti, celo nekaj malega naklonjenosti do žensk. Dogajanje je praviloma fokusirano na ekipo, za katero pa se ne bojimo pretirano, saj ji večinoma uspe prevarati vse okrog sebe.

Prvih šest epizod tudi razkrije, da kljub dobri volji televizija še ni imela dovolj organizacijske in produkcijske prakse, zato je bila zelo zadržana pri snemanjih v eksterierjih, ki zahtevajo statiste in prilagoditev prostorov medvojnemu času. Tako je precej dogajanja umeščenega v interierje, ulice so večkrat bolj prazne ali posnete v nočnih urah, ko je suspenz lažje dosegljiv.

¹⁶ »V črnem kruhu ni rozin«. Pogovor o **VOS**, priprava Stanka Godnič. *Delo*, 8. 5. 1971.

VOS II.

- S02E01 **Ena ni tri**, predvajana 5. 4. 1971
 S02E02 **Dokaz pod zemljo**, predvajana 12. 4. 1971
 S02E03 **V mreži**, predvajana 19. 4. 1971
 S02E04 **Gadje med seboj**, predvajana 26. 4. 1971
 S02E05 **Nočni koncert**, predvajana 3. 5. 1971
 S02E06 **Med dvema ognjema**, predvajana 10. 5. 1971
 S02E07 **Inšpektorji**, predvajana 17. 5. 1971

ZBIRNA ŠPICA VOS II.

Režiser **France Štiglic** | Direktor fotografije **Ivan Marinček** | Asistent **Janez Verovšek** in **Ludvik Hajmar** | Scenograf **Niko Matul** | Kostumografinja **Milena Kumar** | Glasba **France Lampret** | Zvok **Herman Kokove** in **Franc Velkavrh** | Asistent snemalca zvoka **Jože Trtnik** | Montaža **Dušan Povh** in **Lida Braniš** | Asistentka montaže **Jelena Robnik** | Maska **Hilda Jurečič** | Asistent režije **Matija Milčinski** | Tajnica režije **Cveta Sabo** | Asistent scenografa **Dušan Brajić** | Garderoba **Lea Hočevar** | Rekviziti **Vladimir Pogačnik** in **Alija Demirović** | Organizatorji **Boško Klobučar**, **France Marolt** in **Majda Povh** | Produkcija **RTV Ljubljana** (v špici epizod je kot izvajalec zapisan tudi Viba film).

Nastopajoči: v osrednji skupini obveščevalcev nastopajo **Lojze Rozman**, **Dare Valič**, **Mirko Bogataj**, **Tone Gogala** in **Iztok Jereb**; v sedmih epizodah nastopajo še: **Duša Počkaj**, **Alenka Vipotnik**, **Dare Ulaga**, **Marjan Kralj**, **Judita Hahn**, **Stevo Žigon**, **Jože Zupan**, **Janez Vrhovec**, **Branko Miklavc**, **Janez Albreht**, **Andrej Nahtigal**, **Tone Slodnjak**, **Boris Cavazza**, **Sandi Krošelj**, **Božo Vovk**, **Kristijan Muck**, **Mirko Cegnar**, **Franc Štupica**, **Bogdan Lubej**, **Majda Potokar**, **Angela Hlebce**, **Franc Uršič**, **Milan Kalan**, **Tone Kuntner**, **Ivan Jezernik**, **Bojan Kapelj**, **Janez Hočevar**, **Rajko Stupar**, **Tone Trpin**, **Tugo Štiglic**, **Vera Murko**, **Ljerka Belak**, **Branko Grubar**, **Anica Sivec**, **Karel Pogorelec**, **Jože Lončina**, **Karli Brišnik**, **Maja Šugman**, **Marjan Ciglič**, **Peter Militarov**, **Sandi Krošl**, **Maks Bajc**, **Iva Zupančič**, **Anton Petje**, **Slavko Strnad**, **Jože Kogoj**, **Dušan Škedl**, **Angel Arčon**, **Ivo Ban**, **Polde Polenc**, **Božo Šprajc**, **Milan Brezigar**, **Vinko Podgoršek**, **Ana Sadar**, **Ludvik Šerjak**, **Boris Juh**, **Demeter Bitenc**, **Jadranka Tomažič**, **Franjo Kumer**, **Marjan Benedičič**, **Laci Cigoj**, **Drago Razboršek**, **Franci Prus**, **Pero Škerlj**, **Nadja Strajnar**, **Branko Miklavc**, **Danilo Bezljaj**, **Milena Zupančič**, **Marko Simčič**, **Franc Markovčič**, **Anatol Štern**, **Polde Polenc**, **Meta Pugelj**, **Jure Kavšek**, **Janez Keber**, **Vladimir Šau**, **Matjaž Turk**, **Vojko Rovere**, **Franček Drofenik**, **Polde Polenc**, **Marjan Hlastec**, **Tone Homar**, **Ali Raner**, **Branko Ivanc**, **Jože Mraz**, **Nada Turk**, **Pavle Jakopič**, **Vladimir Kocjančič** in **Jure Pretnar**.

Med nalogami partijske oborožene formacije VOS je bilo zbiranje obveščevalnih in drugih informacij, potrebnih za organiziranje odpora in vojnih akcij. Ukvarjala se je z opazovanjem okupatorjevih civilnih in vojaških oblasti, zbiranjem podatkov o oboroženih silah, zločinah nad civilisti, o razmerah v zaporih, zasliševanjih, zbirala je podatke o protikomunističnih delovanjih, slabila položaj sovražnikov, se poskušala vtihotapiti v okupatorjeve vrste, med vojaške, paravojaške in upravne organe. A ni le opazovala, temveč tudi ukrepala. Delovala je med letoma 1941 in 1944, ko se je pod vodstvom Ivana Mačka reorganizirala v OZNO in se je pretežno ukvarjala z odkrivanjem notranjega sovražnika.

V drugi sezoni je v čevlje glavnega junaka Bojana stopil Lojze Rozman. Tako kot Miha Baloh je imel tudi Rozman izjemno prezenco in stoično držo detektiva, ki vsako stvar skrbno razmisli in šele potem reagira. Njegov moto je bil, da je treba vse stvari najprej raziskati, šele potem se o njih izrekat. Druga sezona je umeščena v čas po kapitulaciji Italije, ko so nasprotniki Nemci. Žal tudi tokratni okupatorji govorijo predvsem v slovenskem jeziku, kar gledalca prisili, da nenehno preverja uniforme, da lahko loči nemške zavojevalce od kolaborantov in vosovcev, ki pa jim travestija ni bila tuja. Vseh sedem epizod se dogaja v zimskem času in v zasneženi pokrajini, večinoma v gozdovih. Kamera Ivana Marinčka je izvrstna, še posebej v posnetkih meglic in pokrajinskih vedut.

KRIVDO JE TREBA DOKAZATI

V prvi epizodi »Ena ni tri« so v vlogah glavnih vosovcev Lojze Rozman in njegovi stalni sodelavci Dare Valič, Mirko Bogataj, Tone Gogala in Izток Jereb. Po uspešno izvedenem napadu mlada kurirka (Alenka Vipotnik) odnese hrano ranjencem. Prebijanje skozi sneg spremlja glasba, v kateri rahlo, a učinkovito odsevajo takti partizanske pesmi »Bilečanka«, ki jo je v koncentracijskem taborišču napisal Milan Apih. Glasbena oprema je v drugi sezoni, ko je bil zanjo zadolžen France Lampret, še posebej subtilna. Štiglic je puščal, da so sekvence dihale in da je večsah govorila le slika, običajno podkrepljena z glasbenimi pasusi, ki so rahlo referirali na partizanske pesmi. V prvi sezoni je bil za glasbo zadolžen komponist in dirigent Alojz Srebotnjak, ki je te asociacije ravno tako umeščal diskretno, a dovolj prezentno, da so sprožale emocije, sploh pri melanholičnih komadih, kot je npr. pesem »Na oknu glej obrazek bled«.

V nadaljevanju sledimo akcijam VOS pri odkrivanju, kdo je Nemcem izdal skrito lokacijo partizanske bolnišnice, ki jo je okupator zažgal, pobil ranjence in bolnišnično osebje. Osumljeni

so trije, a Bojan, vodja obveščevalcev, vztraja, da je treba krivdo dokazati, ne pa obsojati po občutku. Postopki preverjanja so pretirano domiselni: Dare Valič na primer išče podatke pri kmetu (Jože Zupan) tako, da se predstavi za gestapovca, ki se je preoblekel v partizana. Kmet se ob tem razjezi in gre nad nje-ga s sekiro, s tem pa potrdi, da ni izdajalec. Drugi, ki je poznal lokacijo bolnišnice, je kmet Knaflič, ki so ga Nemci ubili. Tretji, mestni lekarnar, pa je v gestapovskem zaporu naredil samomor.

Žrtve okupatorjevega terorja v prvi seriji niso bile tako prezen-tnne kot v epizodah druge sezone. Bojan z detektivsko analizo za-ključi, da je izdajalka lekarnarjeva soproga Erna (Duša Počkaj), ki živi v meščanskem stanovanju, nosi dragocen nakit in nastopa sumljivo. Z zvijačo pridejo do njenega priznanja – namignejo ji, da ji nacisti lahko zaplenijo premoženje in ob tem zaigrajo napad Nemcev. V past se ujameta tudi oba SS-ovska oficirja, ki sta vodila pokol v bolnišnici, svoj neusmiljeni egoizem pa v spopadu plača tudi lekarnarjeva žena. Vsekakor gre za pomenljivi nauk, da ne velja prejudicirati krivca brez dokazov, do dokazov pa ne prideš le z logičnim sklepanjem, ampak tudi s preudarnim in po potrebi zvijačnim ravnanjem. Nedvomno je ta nauk izpostavljen zaradi očitkov, da je varnostno-obveščevalna služba kdaj preko-račila svoja pooblastila in sodila ljudem brez dokazane krivde.

ZLOČIN IN KAZEN

Kritične Štiglicve pripombe na prvotni scenarij druge epizode »Dokaz pod zemljo« so tako ostre, da je končna verzija precej spremenjena. Odstranil je na primer prizor, ko otroci v svoji nedolžnosti izdajo očeta, zmotilo ga je Bojanovo preoblačenje v nemškega oficirja, češ da je dovolj, če se ta trik uporabi le enkrat, in podobno. S suspensom je zapolnil dolgo pot zdrav-nice (Majda Potokar) in treh vosovcev, ki se v snegu, megli in mrazu prebijajo do ranjencev, vse dokler ne padejo v zasedo. Partizani se premaknejo v dolino na domačijo, kjer jih sredi noči obkolijo SS-ovci in jih pobijejo z zdravnico vred. Pod streli pade tudi vojak, kar Štiglic čustveno prikaže s posnetkom nje-gove roke, ko spusti košaro, da se orehi razletijo na vse strani in skupaj z njim padejo po tleh.

Na Bojanu je, da ugotovi, kdo je izdajalec. Nemški napad na samotno kmetijo mu je sumljiv: »Treba je dokazati, da ni bil slučaj, ne pa sklepati ali celo verjeti, da je šlo za slučaj,« pravi in preizkuša kmeta-gospodarja. Ta ob kopanju (svojega) groba prizna, da so ga Nemci izsiljevali, in grozili, da mu bodo ubili družino in požgali hišo, če ne spregovori. Bojan uprizori past, družino izseli in ponoči spreobrnjeni kmet s svetilko, ki je bila

prej dogovorjeni znak, opozori Nemce, da so v hiši partizani. Partizani seveda Nemce pobijejo. Kmet, ki ima na vesti eno smrt nemškega vojaka, vpraša Bojana: »Kaj bo potem?« Ali ga torej čaka kazen, ker je ubil vojaka, ali pa mu bo povojna oblast priza-nesla, ker je vendarle sodeloval tudi s partizani? »Sam boš moral vedeti, kako in kam!« mu namigne Bojan. »Vem,« mu odgovori kmet, ki spozna, da dejanj ni mogoče sprati z drugimi dejanji.

Tretja epizoda »V mreži« se ukvarja z vprašanjem, kdo je Nem-cem izdal sestanek vosovskega štaba, kjer sta preživila le kurir-ka in Ambrož (Brane Grubar), sekretar ilegalnega komiteja. V časovnih preskokih in paralelni montaži spremljamo zasliša-nje – vodi ga Boris Cavazza, –, kjer naj bi sodno ugotovili, kdo je izdajal. Po različnih intrigah, ki nas vodijo k napačnemu krivcu, Bojan nato s tveganimi akcijami zbere dokaze, ki pripeljejo do pravega krivca – Ambroža. Poleg njega obveščevalci zajamejo tudi Nemca Klausa (Tone Slodnjak), ki izziva s prevarami in teo-rijo, da so v vojni morilci vedno na obeh straneh, zato je smiselno nasprotniku podtakniti sum v lastne ljudi. In smo ponovno pri poanti, ki jo sporoča Bojan: da šteje samo to, kar je možno doka-zati. »Ne sme ostajati sum, ki razdvaja, in ne velja naprtiti krivde komu, ki mu je ne uspeš dokazati,« pravi Lojze Rozman.

Zato je njegovo izpraševanje in preverjanje temeljito – skicira dogajanje in z rekonstrukcijo išče dokaze. Za razliko od njega je predsedujoči na sodišču (Boris Cavazza) površen, kar mu Bojan očita z besednjakom prava: »Da se ne bi vsi pobili, nas lahko ob-varujejo le razčiščeni primeri, ne pa prehitre sodbe.« Ponovno zmaga Bojanov prav, sloneč na moralnem in stvarnem pravu.

Četrta epizoda »Gadje med seboj« ni v celoti ohranjena, zato je za razumevanje naracije koristno poseči po Štiglicvih pri-pombah na predlog scenarija. Jasno zapiše, da ni treba izgub-ljati časa s prizori požigov in streljanja, ker so prevečkrat videni in postajajo presplošni ter dekorativni. Nasprotuje tudi preveč poglobljenemu prikazovanju medsebojnih odnosov med Nem-ci, vztraja pa na poudarjanju akcije obveščevalcev. Pravi, da je dovolj, če začutimo rivalstvo med dvema pripadnikoma dveh nemških obveščevalnih služb (Stevo Žigon in Anton Petje) in njuno željo, da se prikupita svojim šefom. Četudi se Štiglic v ko-mentarjih na scenarij pridruša, da ne velja izgubljati časa s prizo-ri pohodov, jih ne opusti, ampak s paralelno montažo nadgradi s posnetki mučenja in usmrtitve na zaslišanju. Sekvence s poho-di, voznjami, pomenljivimi pogledi in intervali krepí z glasbo, ki ima reference v partizanskih napevih. Sicer ima epizoda nekaj lokacijskih novosti (Nemci se npr. družijo v hotelu Toplice na Bledu), nekaj novih obrazov (Ivo Ban, Iva Zupančič) in drznih intrig (kraja ključev zaradi prisluškovanja v hotelski sobi, izgub-

ljena peta na škornju kot dokaz) in novih potez (ženska – Iva Zupančič ubije izdajalca). Kakorkoli, epizoda predstavi čiščenje v lastnih vrstah s pomočjo zvijač, opazovanj in omogočanja situacij, kjer se notranji izdajalci sami izdajo.

Peta epizoda »Nočni koncert« je zgodba o Borisu (Boris Juh), bivšem poročniku jugoslovanske vojske, ki se po kapitulaciji Italije vrne iz ujetništva. Njegovo dekle Mira (Jadranka Tomažič), ki je povezana z OF, ga prepričuje, naj se pridruži partizanom, a Borisa skrbi, ker je pred vojno izročil Nemcem pomembne dokumente, ki bi ga lahko zdaj kompromitirali. Nemec Sturmführer Dacke (Demeter Bitenc), ki ga je Boris spoznal že pred vojno in je ljubitelj glasbe – Boris je namreč tudi glasbenik –, pa zahteva, da postane nemški agent. Borisu ne preostane drugega, kot da pristane v dvojno igro, a kmalu zahteva umik, saj v bataljonu začenjajo sumiti, da je izdajalec. Dacke spozna, da nanj ni več mogoče računati, zato ga hladnokrvno ubije. S pomočjo najdenega koncertnega programa ob njegovem truplu vosovci razpletejo dogajanje. Sled jih namreč pripelje do Dackeja, ki v svoji razkošni rezidenzi – najbrž gre za Plečnikovo vilo na Zarnikovi ulici v Ljubljani – prireja glasbene večere. V drzni akciji, kjer v Nemce preoblečeni vosovci vdrejo v vilo in Rozman namesto po violini seže po pištoli, postrelijo Nemce in ugrabijo Dackeja.

V šesti epizodi »Med dvema ognjema« je znova v ospredju sindrom izdaje. Štab VOS je večkrat prikazan v situacijah, ko pregledujejo pošto in se soočajo s pozivi ljudi, naj likvidirajo nekoga, ki jim je sumljiv. To ljudsko denunciantstvo, ki je imanentno tudi današnji družbi, je v nanizanki prisotno tudi zaradi poudarjanja nauka, da mora imeti vsak sum svojo utemeljitev. V povojnem in medvojnem času pa vemo, da je bilo teh preverb (pre)malo in da so obračunom nemalokrat botrovala maščevanja in sovraštva, pa tudi osebne zamere, o katerih se razpravlja še danes. V tej epizodi spoznamo profesorja (Branko Miklave), ki se mu vsi izogibajo. Ko se sprehaja po ljubljanskih ulicah, se ljudje oddaljujejo in pogledajo stran, mladi pa za njim vpijejo: »Heil Hitler!«. Spoznamo, da se skrivoma srečuje z vosovci, a ko vidi, da ga zasledujejo, želi sodelovanje prekiniti in jih zaščititi. Nemci sprožijo operacijo Frühling, ko se agenti infiltrirajo v vse pore bivanja – tudi med obveščevalce. Ker profesor ne pristane na sodelovanje z Nemci in dvojno špijonažo, dobi strel v hrbet.

S sedmo epizodo »Inšpektorji« se je maja 1971 zaključila druga sezona nanizanke. Tokrat sta se komandant VOS (Dare Ulaga) in glavni junak Bojan (Lojze Rozman) ukvarjala s pridobivanjem podatkov o strateško pomembni infrastrukturi na terenu. Ker imajo zaradi bližajoče zime malo časa, Milan (Ali Raner) pa zaradi prerane smrti ne uspe sporočiti vseh pridobljenih po-

datkov, se v akcijo poda Bojan, ki se s sodelavci, preoblečenimi v Nemce, in z nemškim tankom odpelje na sedež belogardistov v Bistri. Filmska zgodba prikazuje odlično akcijo, v kateri obveščevalci pod Bojanovim vodstvom pripravijo utrjeno belogardistično postojanko do tega, da kot zrela hruška pade brigadi v naročje. Tudi tokrat podlaga za zmago niso neka velika domovinska čustva ali zavezanost partijski pripadnosti. Bojan zmaguje zato, ker je neskončno odločen, drzen, ker ga žene naravnost nadčloveška žeja po uspehu in ker je pri tem izredno zvit in domiseln. V slovenskih filmih takšnih junakov tako rekoč ni.

ZAPUŠČINA VOS IN IGRANEGA PROGRAMA RTV

V kadrih VOS ni opaziti velikih finančnih vložkov, a ne glede na to serija dokazuje dinamičnost in odprtost igranega programa na televiziji, ki je v tistem času resno spodbujal raznoliko kulturno-umetniško produkcijo. Danes RTV raje paradiira z informativnim, ne pa umetniškim programom. Drugače je bilo sredi šestdesetih in sedemdesetih let, pa tudi kasneje, ko so TV podpirali intelektualci – od Pavčka do Štiha – in se spuščali v eksperimente, kot je bila npr. nadaljevanka **Devet krogov nekega raja** (1970, Jože Pogačnik [po scenariju Jožeta Javorška]). France Štiglic je v tem času posnel kar pet različnih serij. Med bolj odmevnimi je bila mladinska barvna serija **Bratovščina Sinjega galeba** (1969), posneta po istoimenski povesti Toneta Seliškarja. Dobro sta bili sprejeti tudi otroški nanizanki **Vijavajaringaraja** (1967, Anton Tomašič) ter **Naočnik in Očalnik** (1971, Franc Uršič), kriminalistična serija **Vest in pločevina** (1974, Anton Tomašič) z Borisom Cavazzo v glavni vlogi pa je ljudi dobesedno prilepila pred ekrane. Veliki hiti so bili tudi nanizanka **Dekameron** (1971/1972, Václav Hudeček) ter Štiglicevi **Mladost na stopnicah** (1973) in **Zrelo je žito** (1983).

Urednik Tone Pavček je zagovarjal pluralen pristop različnih žanrov in zvrsti. A VOS ni bila primerljiva z ničemer, kar se je ustvarjalo (do) takrat: ni bila socialistična propaganda o moralnih, ideoloških, zgodovinskih in filozofskih vrednotah, prav tako ni hotela predstavljati bodisi razkroja ali ohranitve teh vrednot. Kritikom, ki so očitali podhranjenost serije VOS in spregledali njeno zelo dobro gledanost, je odgovarjal: »Če jim na prvih korakih režemo črn kruh, naj ga ocenijo kot črn kruh in naj ne ugotavljajo, da v njem pogrešajo rozine. V črnem kruhu ni rozin.«¹⁷ Bojim se, da bi se tudi danes ob morebitnem

¹⁷ »V črnem kruhu ni rozin«. Pogovor o VOS, pripravila Stanka Godnič. *Delo*, 8. 5. 1971.

ponovnem predvajanju serije **VOS** zgodila »temna stran meseca«: usula bi se pisma bralcev, *Pričevalci* bi se potrojili, polemike pa bi se zožile na binarne ideologije in na vprašanja »resničnosti« vojnih zmagovalcev. Serija se namreč jasno postavi na stran upora proti okupatorjem in kolaborantom – kar je dandanes vse manj samoumevno.

Za pregled domače ustvarjalnosti na televiziji bi nujno potrebovali zbirno filmografijo televizijske produkcije, ki bi vključevala igrane, dokumentarne, kratke in druge filme, vključno s televizijskimi serijami. Odsotnost tovrstne baze podatkov tako uporabnikom kot avtorjem povzroča kar nekaj težav in dopušča razumevanje televizijske produkcije kot manj vredne ustvarjalnosti. Tako se včasih nejasno zapiše, da je našo prvo televizijsko nanižanko posnela režiserka Marija Šeme Baričevič. Leta 1965/1966

so namreč predvajali več epizod serije **Večerna šola**, ki jih je režirala po scenariju Alberta Paplerja. Marija Šeme Baričevič ima izjemno bogato televizijsko filmografijo: od dram, nanizank in kratkih filmov do baletnih, glasbenih, mladinskih in kulturnih oddaj. Kljub dolgemu seznamu režij pa je šele pred tremi leti postala častna članica Društva slovenskih režiserjev in režiserk.

Upam, da sem s »kopanjem« po arhivu in zgodovini **VOS** uspela odstreti vsaj kakšno zanimivo informacijo in razbliniti nekaj nevednosti o prvi televizijski seriji v slovenskem in jugoslovanskem prostoru. Spomin je vse bolj kratkega daha, televizija pa ne kaže volje, da bi svoje serije obudila ali jih vsaj kontekstualno predstavila, četudi bi nas morala **VOS** zanimati najmanj zaradi žanrske eksotike, pionirstva, naknadne mistifikacije in filmske zgodovine.



SNEMANJE TELEVIZIJSKE NADALJEVANKE VOS II. LETA 1970–1971 V BISTRI | IGRALEC TONE GOGALA NA TANKU, OB NJEM FRANCE ŠTIGLIC | FOTO EDI ŠELHAUS, HRANI: MNSZ.

Andrej Gustinčič

Upor Fanny Hawthorn Hindle Wakes, Maurice Elvey in duh časa

Film **Hindle Wakes** (1927) Mauricea Elveyja je zanimivo delo zaradi več razlogov.¹ Gre za priredbo istoimenske drame Stanleyja Houghtona, napisane leta 1910 ter prvič uprizorjene dve leti pozneje, in bi lahko bil šolski primer, kako gledališko delo prilagoditi filmskemu jeziku. Houghtonova drama spada med ključne tekste britanskega feminizma. Anarhistka Emma Goldman jo je označila kot prelomno delo predvsem v nesentimentalni upodobitvi proletarskih žensk in ženskega poželja. Elveyjev film je tudi izjemna podoba Velike Britanije, ujete v čas velikih socialnih sprememb, posebej za ženske. Poleg tega dokumentarni (in poustvarjeni) prizori v tekstilni tovarni in letovišču Blackpool anticipirajo britansko dokumentarno gibanje, ki se je začelo nekaj let pozneje. Ne nazadnje pa **Hindle Wakes**, ki je bil z novo glasbeno spremljavo Maud Nelissen prikazan na lanskem festivalu nemega filma *Le Giornate del Cinema Muto* v italijanskem Pordenonu, daje vpogled v opus Mauricea Elveyja, verjetno najplodnejšega britanskega režiserja, čigar delo pa je še vedno pretežno neznano.

Houghtonova drama pripoveduje o živahni in svojeglavi Fanny Hawthorn, mladi delavki v tekstilni tovarni v fiktivnem lancashirem mestu Hindle, ki za praznike s prijateljico Mary odide v letovišče Blackpool. Tam po naključju naleti na Allana Jeffcota, sina lastnika tovarne, s katerim se nato odpravi v bolj imenitno letovišče Llandudno v Walesu, kjer uživata v priložnostnem seksu. Fanny prosi Mary, naj iz Blackpoola pošlje razglednico njenim staršem, da bi tako prikrila svojo pustolovščino z Allanom. A Mary se utopi in načrt propade, ne da bi Fanny za to vedela.

Drama se začne z njenima staršema, ki čakata, da se Fanny vrne iz Blackpoola. Medtem ko jima laže, kje je bila, jo soočita z resnico, vključno s smrtjo prijateljice. Gospa Hawthorn je ustraševalna in pikra, polna pravičniškega gneva, pri čemer jo podpira tudi mož Chris. Ta se odpravi k Allanovemu očetu, ki je njegov stari prijatelj. Pove mu, kaj se je zgodilo, in oba se strinjata, da mora Allan prekiniti zaroko z Beatrice in se poročiti s Fanny. Stari Jeffcote, Allanov oče, je v drami skoraj tako pomemben lik kot Fanny. Je ambiciozen in moralen mož, ki je prišel iz vrst delavskega razreda in želi, da vsi vidijo njegov uspeh. »Zakaj, misliš, da sem kupil avto?« vpraša ženo. »Saj veš, da sovražim vožnjo. Predvsem zato, da vsi vidijo, kako ga Allan vozi in rečejo: 'Tam je Jeffcotov sin v svojem novem avtu.'«² Stari Jeffcote meni, da se mora moški držati istih družbenih pravil kot ženska, zato vztraja, da se njegov sin poroči s Fanny, kar dramo naredi veliko manj črno-belo, kot bi sicer lahko bila. Allan se upira. A počasi ga stisneta v kot tako njegov oče, ki grozi, da ga bo razdedinil, kot Beatricin oče, ki ga je na začetku branil, a ga možnost razdedinjenega zeta ne zanima. Tudi Beatrice, resna in moralna mladenka, ga zavrne, ker je v njenih očeh že poročen s Fanny.

¹ Hindle je ime izmišljenega mesta, v katerem živijo liki. »Wakes Week« je enotedenski praznik v nekaterih delih Anglije in Škotske.

² Houghton, Stanley. *Hindle Wakes*. London: Oberon Books, 2012, str. 44.

Nihče pa ne vpraša Fanny, kaj si želi ona. In tako slednja vse šokira, ko reče, da je šlo zgolj za seks, v katerem ima pravico uživati prav tako kot moški. Allan jo poskuša prepričati v poroko, saj ne razume, zakaj se dekle iz delavskega razreda ne želi poročiti z njim. Fanny pa mu zabrusi: »Ne skrbi! Nisi dovolj dober zame. Fant, ki se bo poročil s Fanny Hawthorn, bo drugačnega kova kot ti, dragi moj. Mož Fanny Hawthorn, če se sploh poročim, bo pravi moški in ne tip, ki punco zapusti, če oče to od njega zahteva! Zdi se mi, da ste sinovi bogatih poslovnežev vsi bolj ali manj enaki. Nekaj vam manjka. Denar očetov je preveč za vas. Brez skrbi. Ne bom te osramotila. Ampak če živim lastno življenje, ne vem, zakaj ne bi sama izbrala, kakšno bo.«³

Houghton je bil na začetku prejšnjega stoletja del dramaturškega gibanja, imenovanega manchestrska šola (Manchester School), ki jo je podpirala in zagovarjala tudi Annie Horniman, karizmatična ustanoviteljica Gaiety Theatre v Manchestru, prvega britanskega repertoarnega gledališča zunaj Londona. Horniman je bila podpornica moderne in aktualne drame. »Če mi lancashirski dramatik pošljejo svoja dela, obljubim, da jih bom prebrala od začetka do konca,« je zapisala. »Samo da ne pišejo ... o groficah in vojvodinjah in o družbi, ki obstaja le v domišljiji, ampak o svojih prijateljih in sovražnikih – o pravem življenju.«⁴

Hindle Wakes je doživel velik uspeh in predstava se je po uprizoritvah v Manchestru preselila na londonski West End. Stanley Houghton pa je žal umrl že leto po premieri, star komaj triintrideset let. Ameriška anarhistka Emma Goldman je zapisala, da je Houghton pogumen pisatelj, saj se je lotil kočljivega vprašanja ženske kreposti in poželenja. »Revolucionarna ideja, da lahko ženska prav kakor moški sledi svojim potrebam, nikoli prej ni bila tako iskreno in radikalno izražena,« je zapisala. »Sporočilo **Hindle Wakes** je neprecenljivega pomena, saj razkadi meglo neumne sentimentalnosti in odvrtnosti bombastičnosti, ki meni, da je ženska bitje, ločeno od narave, in si ne želi oziroma si sploh ne sme želeli življenjskih užitkov, ki so dopuščeni moškemu.«⁵ Houghtonova Fanny je bila ženska pred svojim časom. Čeprav se je izraz »nova ženska« (*New Woman*) pojavil že konec devetnajstega stoletja, ženske v Britaniji pred prvo svetovno vojno še niso imele volilne pravice.

Veliki dogodek, ki razlikuje Anglijo Houghtonove junakinje in tisto iz njene filmske inkarnacije leta 1927, je prav Golgota prve svetovne vojne. Po odhodu moških na fronto je na milijone žensk prevzelo njihovo delo v tovarnah. Čeprav je po vrnitvi moških večina izgubila službo, se je v teh nekaj letih odnos, ki so ga ženske imele do družbe in posebej do dela, spremenil. Okusile so svobodo, ki je bila nova, posebej za ženske iz delavskega raz-

reda, katerih običajna usoda je bila, da postanejo gospodinjske pomočnice. V Angliji so ženske volilno pravico prvič dobile leta 1918, pod predsednikom vlade Davidom Lloydom Georgeom. Le štiri leta prej je predlog propadel v parlamentu. Vladal je občutek, da so si ženske s svojim delom med vojno volilno pravico zaslužile, a tudi strah, da se ne ponovijo nasilni predvojni protesti sufražetk. Volilna pravica je bila na začetku omejena na ženske nad tridesetim letom starosti, ki imajo v posesti nepremičnine. Nato so sledili zakoni, ki so pravico širili. Leto dni po Elveyjevem filmu pa je bil sprejet »Equal Suffrage Act«, ki je spustil starost za vse volivke na enaindvajset let.

A ni šlo zgolj za volilno pravico. Med vojnami je postala bolj dostopna tudi kontracepcija. Resno se je začelo pisati in predavati o načrtovanju družine. Pisateljica in aktivistka Mary Stopes je začela pisati zelo široko brane knjige o zakonu in družinskem življenju. Skupaj z založnikom in filantropom Verdonom Rojem je odprla prvo kliniko za kontracepcijo in normalizirala razpravo o zaščiti in načrtovanju družin. Zgodovinar Martin Pugh je zapisal, da se je učinek teh sprememb najbolj čutil v predelih Velike Britanije, kot je Lancashire, kjer se je veliko število žensk, zaposlenih v tekstilni industriji, zelo sproščeno pogovarjalo o kontracepciji in drugih stvareh. Niso bile odvisne zgolj od zdravnikov, ki velikokrat o tem sploh niso želeli govoriti.⁶ Te spremembe so del tkanine Elveyjevega filma.

Elvey je **Hindle Wakes** prvič posnel leta 1918, a prva različica filma je že zdavnaj izgubljena. Režiser je bil s prvo verzijo tudi nezadovoljen, zato se je gradiva ponovno lotil devet let pozneje. Ključno za »odpiranje« oziroma prevod drame na veliko platno je bilo, da je Blackpool, ki ga Houghton zgolj omenja, postavil v središče. Za razliko od drame se film začne z zadnjim dnevom dela pred praznikom. Iz klavstrofobičnega stanovanja družine

³ *Ibid*, str. 104.

⁴ Zbirka Stanleyja Houghtona. Dostopno na <https://www.salford.ac.uk/library/archives-and-special-collections/salford-digital-archives/about-the-stanley-houghton-collection>; pridobljeno 20. 7. 2024.

⁵ Goldman, Emma. *The Social Significance of the Modern Drama*. Boston: The Gorham Press, 1914. Dostopno na <https://www.marxists.org/reference/archive/goldman/works/1914/modern-drama/part-11-chapter-1.html>; pridobljeno 20. 7. 2024.

⁶ Pugh, Martin. *We Danced All Night, A Social History of Britain Between the Wars*. London: Vintage Books, 2008, str. 167



Hawthorn in ozke ulice pred njim nas popelje v živahnost tekstilne tovarne in sproščenega tovarištva žensk ter njihovega prav tako sproščenega stika z moškimi, potem pa v skoraj fantazmagoričen svet letovišča Blackpool.

Ko sledimo Fanny in Mary na vlaku ter Allanu in prijatelju v njenem avtu, je to nenaden izbruh gibanja in svobode; mladi ljudje, ki drviyo pustolovščini naproti. Elveyjev Blackpool je podoben Ardenskemu gozdu v Shakespearovi komediji *Kakor vam drago* (*As You Like It*), mesto, v katerem je vse možno. To je mesto, v katerem se naravno mešajo razredi ter moški in ženske. To je tudi matriarhalno prizorišče: večina hotelov, ki je ponujala nočitve z zajtrkom, t. i. *Bed & Breakfast*, je bila tam v lasti žensk. Lik delavne in dominantne blackpoolske gospodariče (*Blackpool landlady*) je v Veliki Britaniji ikoničen. V filmu se pojavi le enkrat, ko reši Mary pred preveč agresivnim snubcem.

Elvey v prizorih v Blackpoolu prvič uporablja subjektivni pogled, tako da gledamo skozi oči likov. Postanemo obiskovalci Blackpoola. Gledamo, kako se mesto širi pod nami med vzpenjanjem dvigala na Blackpool Tower. Potopimo se v veselo množico. Doživimo vlakec smrti skupaj s Fanny in Allanom. Daleč smo od prvih, statičnih kadrov filma. Vse okoli nas se premika, vse je živahno. V prizoru, ki si ga iz filma najbolj zapomnimo, od zgoraj gledamo, kako na tisoče parov pleše v plesni dvorani Blackpool Tower. Kader traja skoraj minuto in pol in postane hipnotičen. Vse to gibanje, vse množice in luči mesta ponoči ustvarijo občutek predaje čutom. Lahko bi bili tudi metafora za odnos, v katerega se spustita Fanny in Allan. Ko jo vidimo, kako se v njegovem parkiranem avtomobilu leno in zadovoljno preteguje s sijočim morjem za sabo, je pred nami zares svobodna ženska. Ko se vrnemo v sivi Hindle z ozkimi ulicami in še bolj ozko moralo, smo prav tako razočarani kot Fanny in Allan.

Hindle Wakes verjetno velja za najbolj znano delo Mauricea Elveyja, ki je v karieri posnel kakšnih dvesto nemih in zvočnih filmov, vključno s serijo kratkometražcev o Sherlocku Holmesu z igralcem Eillom Norwoodom v glavni vlogi. Žal je veliko njegovih filmov izgubljenih, kakovost tistih, ki so dostopni, pa močno niha. Znana je njegova biografija (v bistvu hagiografija) **Življenjska zgodba Davida Lloyda Georgea** (*The Life Story of Lloyd George*) iz leta 1918; impresiven ep, ki se močno razlikuje od ostalih britanskih filmov svojega časa in ki je bil zaradi ne popolnoma jasnih razlogov prvič prikazan šele leta 1996. Podobno kot v **Hindle Wakes** so tudi v njegovih drugih filmih močno prisotne feministične teme. V njegovi znanstvenofantastični **Veleizdaji** (*High Treason*, 1929) se načelne ženske, oblečene v belo od glave do pete, soočijo z militarističnimi moškimi v črnem. Tudi tako generično delo, kot je **Sally z naše ulice** (*Sally in Our Alley*, 1931), ki je lansiralo filmsko kariero *music hall* zvezde Gracie Fields, se ukvarja s temami, kot sta družinsko nasilje in ženska solidarnost.

Hindle Wakes se konča s slovesom zmedenega Allana in odločne Fanny. On ne more razumeti, zakaj ga Fanny zavrača, ona pa za njegovih hrptom odigra majhen menuet poželenja in nežnosti. Elvey ne dopušča, da njegovi liki postanejo stereotipi ali zgolj simboli. Film ni agitprop. Ko jo zadnjič vidimo, izvemo, da je Fanny zapustila svoj dom. »Jaz sem lancashirsko dekle in dokler obstajajo predilnice, bom zaslužila dovolj, da ostanem dostojna,« pove zaskrbljenemu prijatelju. **Hindle Wakes** je poklon ženski, za katero je upor proti zastarelim normam samoumeven, pa tudi slika neke družbe, ki doživlja velike spremembe.

Pia Nikolič

Meje niso le na zemljevidu

Zakaj se založbe
ne odločajo za prevode
stripov s področja
nekdanje Jugoslavije

Francija velja za meko evropskega, če ne celo svetovnega avtorskega stripa. Dogodivščine malega rumenobrkatega galskega vojščaka Asterixa in njegovih kameradov so še vedno druga najbolj prodajana stripovska serija na svetu. Italijanski Alan Ford je skozi desetletja tako zelo prežljal popkulturno dogajanje domače kokoške, da je bila zbirka njegovih zgodb, ki so bile znova prevedene v slovenščino leta 2022, razprodana skorajda v hipu. Japonskih mang je na slovenskem trgu v zadnjih nekaj letih prav tako vedno več in so kljub sorazmerno nizkemu številu že kar nekajkrat presegle prevode stripov s področja nekdanje Jugoslavije, ki jih je ostalo komajda za vzorec. Po osamosvojitvi Slovenije stripovskih del avtorjev iz nekdanje skupne države skoraj ni mogoče več brati v slovenščini – vsaj ne v stripovskih zvezkih (z mehкими platnicami) ali albumih (s trdimi).

Leto 1991 je globoko zarezalo v stripovski trg. Slovenija je z osamosvojitvijo izgubila dostop do stripovskih revij in albumov, ki so se tiskali v Jugoslaviji, skoraj desetletje trajajoče vojne tragedije na Balkanu pa so pustile opustošenje tudi na tem področju. Tako v Sloveniji kot v drugih državah nekdanje Jugoslavije lahko o ponovnem vzponu tega medija in predvsem o vzniku novih, če že ne povsem stripovskih, pa vsaj založb, ki so se ukvarjale tudi s stripi, zares govorimo šele na začetku novega tisočletja. Večina teh založb se je najprej lotila prevajanja francoskih in belgijskih stripov, ki na vseh trgih nekdanje skupne države prevladujejo še danes. Počasi se jim pridružujejo tudi tisti iz angleško govorečih držav, v Srbiji pa z velikim zamahom tudi razne japonske mange.

V državah nekdanje SFRJ danes živi veliko ljudi, ki stripe berejo, precej manj je tistih, ki stripe tudi rišejo, najmanj pa tistih, ki se s tem lahko preživljajo. Med slednjimi gre večinoma za ustvarjalce, ki rišejo za tuje založbe, recimo francoske, a to raje delajo od doma, kjer plačajo manjši davek (v Srbiji 22-odstotni, če bi živeli in ustvarjali v Franciji, pa bi za enako delo plačevali 30-odstotni davek). Še redkejši so tisti, ki z Balkana svoja dela pošiljajo v ZDA, tem pa so se v zadnjem času pridružili avtorji, ki ustvarjajo spletne stripe, tako imenovane *webtoons*. Teh je sicer zgolj za peščico, saj je na tem področju tempo ustvarjanja še veliko hujši. Medtem ko francoski ali ameriški založniki zahtevajo od avtorjev produkcijo do deset stripovskih strani v enem mesecu, jih morajo ustvarjalci spletnih stripov toliko včasih narisati zgolj v enem tednu. Pogoji so torej različni, a v povprečju v Sloveniji in na Balkanu vsako leto, v vsaki državi, izdajo od deset do petdeset avtorskih stripov domačih avtorjev – vendar zanje izvejo in do njih lahko dostopajo predvsem tisti, ki te države tudi fizično obiščejo. Poštneine so namreč neizprosne (za pošiljanje ene knjige iz Zagreba v Ljubljano boste preko navadne pošte plačali deset evrov poštneine), prevodov iz jezika ene države v drugega pa skorajda ni.

V Sloveniji lahko od letos tudi v albumu beremo strip hrvaškega avtorja Danijela Žežlja. Pred tem smo njegova dela poznali predvsem v obliki krajših stripov, ki so jih večkrat izdali v reviji Stripburger, zdaj pa lahko njegov strip *Kot pes* (VigeVageKnjige, 2024) beremo tudi v razkošju vseh 95 strani. Zadnji strip

avtorja iz nekdanje Jugoslavije, ki je bil preveden v slovenščino, je bila *Vojna* Gorana Duplančiča, ki je leta 2022 izšla pri Založbi ZRC. Sicer pa v zadnjih dveh desetletjih, razen dveh albumov Nine Bunjevac (*Očetnjave* [Modrijan, 2015] in *Bezimeni* [VigeVageKnjige, 2020]), v Srbiji rojene in v Kanadi živeče avtorice, prevodov v slovenščino iz hrvaščine, srbsčine ali bosanščine, vsaj v albumski obliki, ni opaziti.

Vzroke za to lahko iščemo na več ravneh. V Srbiji tožijo, da že tako ali tako nihče noče izdajati domačih avtorjev, kaj šele da bi jih prevajali in tiskali drugod. Njihove stripovske naklade se kljub nekajkrat številčnejši populaciji gibljejo na ravni slovenskih, torej nekje med 300 in 700 izvodov na posamezen naslov. Na Hrvaškem bodo dejali, da vsi njihovi avtorji delajo za tujce, domače stripe pa lahko vidimo le v številnih stripovskih revijah.

Glede na kakovost dela ustvarjalcev, ki jo opažajo tudi pri bolj znanih, tujih založbah, bi lahko predvidevali, da je na območju Balkana moč najti marsikaj dobrega, a do Slovenije žal to ne pride. Skoraj enako slabo pa je s prevajanjem slovenskih avtorjev v hrvaščino in srbsčino. Z razpadom skupne države in posledičnimi številnimi migracijami zaradi vojn se je pretrgalo tudi veliko vezi, s pomočjo katerih bi založniki in avtorji lahko spoznavali delo drug drugega. Poleg tega v vseh obravnavanih državah sredstev za strip ni prav veliko.

Pri Forumu Ljubljana, kjer izdajajo revijo *Stripburger*, ki raziskuje meje stripovskega medija in je znan predvsem po avtorskih in *underground* stripih, sicer pravijo, da zanje »to, iz katere države prihaja nek strip, ni kriterij pri izbiri prevoda. Obenem pa imamo prostor bivše Jugoslavije tudi za 'naš' skupni prostor, znotraj katerega jezik ni (bil) taka ovira, da bi moral biti premoščan s prevodi.« Vseeno se zdi, da mlajše generacije tega mnenja ne delijo, saj se, kot sem ugotovila v pogovoru s predstavniki drugih nekdanjih republik, pri branju poleg svojega jezika odločajo predvsem za angleščino.

Vojko Volavšek, vodja založbe Studio Risar, ki slovi po prevodih klasičnega francoskega in belgijskega realističnega stripa, razlaga, da do prevodov ne prihaja »še najbolj zato, ker njihovi založniki dobro pokrivajo svoje avtorje, mi pa jim zaradi visokih proizvodnih stroškov niti približno ne moremo konkurirati. Lokalni patriotizem slovenskih kupcev se pač vedno konča pri cenah. Najboljši avtorji zahodnega Balkana v glavnem rišejo za francoske, belgijske in italijanske založbe, kjer pa se v poplavi dobrih avtorjev nekoliko izgubijo. Tujim agencijam, ki prodajajo avtorske pravice, se lahko samo smeji, ker je na področju bivše Jugoslavije zraslo kar sedem držav. Ko se založniki odlo-

čamo o odkupu avtorskih pravic, ne razmišljamo o konkurenci, ki jo imamo v sosedstvu, ko pa se v treh državah na prodajnih policah pojavijo isti naslovi, to sploh ni smešno (tudi zato so se hrvaški in srbski založniki hudo udarili). Ker naši bralci pripadajo nekoliko starejši generaciji, ki obvlada nekakšno srbohrvaščino bivše Juge, pač izbirajo najcenejše ponudnike stripov, najdražji pa obvisimo v rdečih številkah. In ker slovenski založniki ne moremo preživeti, mladih pa jeziki bivše skupne države ne zanimajo, se bomo posledično ob menjavi bralne generacije znova znašli v stripovskem vakuumu ... ali pa tudi ne, ker imamo k sreči veliko bazo domačih avtorjev – in ti so največji garant za ohranjanje naše stripovske scene. Rešitev za založnike je v povezovanju in koprodukcijskem tisku. V *Strip Bumerangu* št. 5 smo objavili obsežen intervju z Miodragom Ivanovićem – Mikico, v prvem letniku revije pa tudi enostranske stripe Baneta Kerca; Ervina Rustemagića smo predstavili v *Bumerangu* št. 49, tudi o *Makarskem festivalu* se je pisalo ... Pri intervjujih in odkupu pravic sem sicer dal prednost domačim avtorjem. Danes se sliši neverjetno, a leta 2006 sta bila celo Tomaž Lavrič in Bernard Kolle popolna neznanka za naše bralce.« V pogovoru je Volavšek spomnil tudi na spor med hrvaškimi in srbskimi založniki, ki traja že dlje, saj (kot smo slišali lani na beograjskem *Salonu stripa*) drug drugemu »kradejo« publiko, čeprav naj pregovorno hrvaški bralci ne bi hoteli brati stripov v srbskem jeziku in obratno. Na okrogli mizi ob novoustanovljenem Društvu srbskih založnikov so izpostavili tudi hrvaško založbo Fibra, za katero se je izkazalo, da jim gre še posebej v nos, saj je začela kupovati tudi avtorske pravice za srbski trg. Zaradi hitre produkcije Marka Šunjića, ki je tako vodja programa kot prevajalec in založnik, mu namreč s svojimi prevodi le težko sledijo.

Od stripovskih založb v Sloveniji nam je v času dopustov odgovoril le Izar Lunaček iz Zavoda Stripolis, ki verjame, da je prevodov tako malo, »ker imajo res majhno lastno, avtorsko produkcijo, še precej manjšo kot Slovenija. Fibra, ki je Hrvaška, izda komaj kaj hrvaške produkcije, le prevode francoskih izdaj svojih avtorjev. Če tam izide kaj potencialno zanimivega, pa o tem zelo malo vemo, ker sta sceni tako slabo povezani; tudi oni komaj kaj vedo o slovenskem stripu onkraj ljudi, ki pridemo na festivale. Najbolj znan in izdajan avtor v bivši Jugoslaviji je Sitar; ker je pač tam, dejansko mislijo, da drugega ni, hihi. Zdaj jih malo razsvetljujemo, oni bi morali pa tudi nas z obiski.«

Na Hrvaškem je odstotek prevodov sicer višji predvsem zaradi del Tomaža Lavrića. Marko Šunjić, vodja največje hrvaške stripovske založbe Fibra, pravi, da se mu zdi izvrsten, čeprav v zadnjem času ni narisal veliko stripov. »Načrtujem izdajo njegove *Tolpe mladega Ješue*, ki jo bom enkrat gotovo objavil. Dobra

se mi zdita tudi Iztok Sitar in Zoran Smiljanić, a kot da jima vseeno nekaj manjka, zato ju še nisem izdal. Ostale res slabo poznam, enostavno ne spremljam slovenske scene, zato ne vem, kaj se dogaja in kaj izdajate,« je dodal. Prav slednje je torej verjetno res največji dejavnik odsotnosti prevodov z obeh strani.

Problem je očitno večplasten, zato smo za mnenje povprašali tudi nekaj domačih založb, ki niso izrecno stripovske, a izdajajo tudi stripe. Tanja Petrović pravi, da je pri Založbi ZRC SAZU v prvi vrsti tematika stripov tista, ki je »bistveno povezana z našimi raziskovalnimi interesi, zato so tudi tematsko stripi omejeni na tiste, ki naslavljajo prelomne in travmatične zgodovinske dogodke in spomin nanje«. Prostora nekdanje Jugoslavije se torej lotevajo bolj analitično, denimo s stripi, ki »govorijo o vojnah, v katerih je razpadla socialistična Jugoslavija – *Varovano območje Goražde* Joeja Saccoa v prevodu Nila Baskarja in Igorja Prassla (2006) in *Vojna* Gorana Duplančiča v prevodu Andreja E. Skubica (2022). Naj omenim, da smo *Goražde* izdali tudi v bosanskem/srbohrvaškem jeziku v prevodu Hajrudina Hromadžića (2007). Trenutno sta v pripravi prevod stripa *Rat* Đorđa Balmazovića oz. avtorjev, ki se podpisujeta kot Đo & Đu, ter prevod stripa *Priče iz druge rata* Aleksandra Zografa.« Pravi tudi, da o Jugoslaviji »kdaj pišejo in rišejo tudi avtorice in avtorji, ki niso s prostora nekdanje Jugoslavije, v drugih jezikih, tako da v našem primeru niti ni najbolj ustrezno o prevajalski in založniški politiki razmišljati izključno v kategorijah nacionalnih držav in njihovih jezikov«.

Lahko bi zapisali, da do prevodov stripov iz nekdanje skupne države prihaja bolj po naključju, pri čemer je pomemben dejavnik zagotovo ta, da informacije potujejo bolj skopo, kot bi pričakovali za obdobje informacijske družbe. Ob potovanjih po prostoru nekdanje Jugoslavije, ki jih je opravila avtorica tega prispevka, se tako izrisuje podobna slika, kot jo je humorno orisal Izar Lunaček. Večina pozna predvsem Iztoka Sitarja, ker je pogost gost stripovskih festivalov, medtem ko mlajših striparjev ne poznajo prav dosti. Način, kako preprečiti slabo poznavanje slovenskih avtorjev in obratno, pa bi morda lahko bil ta, ki ga že nekaj let redno udejanja hrvaški stripovski umetnik Darko Macan – na letni ravni namreč izvede popis hrvaških avtorjev in iz njihovih del naredi almanah.



Anja Banko,
Vitja Dominkuš Dreu
& Ana Šturm

Nočni vlak za film

EKRANOV FILMSKO-KRITIŠKI
KROŽEK: TRETJIČ



Krožek bomo izvajali tudi v prihodnjem letu. Obravnavali bomo nove teme in gledali z njimi povezane filme, z nami pa bodo, kot vedno, zanimivi predavatelji in predavateljice. Program in prijave bomo objavili na začetku leta 2025. Če vas udeležba zanima, za več informacij spremljajte naše medijske kanale.

Od marca do maja je potekala tretja izvedba filmsko-kritičskega krožka *Do zadnje besede*, ki smo ga zasnovali in prvič uspešno izvedli ob priložnosti praznovanja *Ekranove* 60-letnice leta 2022. Krožek je namenjen spoznavanju z raznolikimi aspekti filmske umetnosti, kritike in teorije, brušenju kritičnega pogleda ter spodbujanju k pisanju o filmu. Je tudi stičišče za ljubitelje vsega filmskega, družabni prostor za izmenjavo mnenj in platforma, ki predvsem mladim omogoča vstop v polje filmske kritike.

Na tretji ediciji krožka smo se podrobneje posvetili vprašanju dokumentarnega in LGBT+ filma, ideologiji filmske podobe in osnovnemu filmskemu ločilu – montaži. Ob filmih, ki smo si jih ogledali ob predavanjih, smo obiskali tudi retrospektivo filmov Nike Autor na *Festivalu dokumentarnega filma* in retrospektivo, posvečeno avstrijskemu režiserju Michaelu Hanekeju v Slovenski kinoteki, pa tudi projekcijo restavriranega nemega filma *Grehi ljubezni* (Karel Lamač, 1929), ki so ga v sklopu obiska Nacionalnega filmskega arhiva iz Prage v Kinoteki v živo spremljali Andrej Goričar (klavir), Ana Mezgec (violina) in Milan Hudnik (violončelo). Poleg predavanj smo se srečevali tudi na praktičnih srečanjih, na katerih smo debatirali o zagatah in rešitvah praktičnih nalog, ki so spremljale teorijo in preko katerih so udeleženci postopoma vstopali v žanr pisanja filmske kritike.

V tretjo edicijo nas je sicer 6. marca popeljal nočni vlak v filmu Larsa Von Triera *Evropa* (1991). Prva postaja, na kateri smo se ustavili, je bilo predavanje *Dokumentarne podobe v obzorniški perspektivi* dr. Andreja Špraha, v katerem smo se posvetili nekaterim pomembnim vidikom dokumentarnega filma. Osredotočili smo se tudi na delovanje Nike Autor in Obzorniške fronte, ki je pri nas v zadnjih letih najintenzivneje zaznamovala polje angažirane dokumentarnosti. Na naslednji postaji, na kateri smo se ustavili, nas je pričakala dr. Jasmina Šepetavc, ki nam je ob filmu *Portret mladenke v ognju* (2019, Céline Sciamma) predstavila ključne zgodovinske spremembe kvirovskih podob na filmu in kontekstov njihovega nastanka.

Pot nas je nato vodila v zgodovino filma. Ob ogledu *Oklepnice Potemkin* (1925, Sergej M. Eisenstein), ključnega dela sovjetske montažne šole, nam je mag. Andrej Nagode predstavil proces filmske montaže, pri čemer se je osredotočil na Eisensteinove ideje o filmu in mejah njegovega izraza ter podrobno predstavil njegova razmišljanja o filmski montaži. Ko smo se bližali zadnji postaji našega filmskega izleta, smo premišljevali še o *Različnih aspektih ideologije v filmski umetnosti*. Teorija ideologije je odlično orodje za analizo umetnosti, še posebej v filmu kot ideološkem mediju *par excellence*. Predavanje pesnika in pisatelja Matjaža Zorca se je tako osredotočilo na različne funkcije ideologije v filmih in skušalo ob konkretnih primerih (*Balada o trobenti in oblaku* [1961, France Štiglic]) prikazati, kako z ideologijo operira film.

Mentorji se na tem mestu še enkrat najlepše zahvaljujemo vsem angažiranim predavateljem in predavateljicam ter aktivnim udeležencem in udeleženkam. Hvala za zaupanje in dobro družbo! Predvsem pa za vse deljene misli, mnenja in ideje. Tudi mi se vsako leto veliko naučimo od vseh vas.

Na naslednjih straneh vas prav lepo vabimo še k branju izbranih tekstov, ki so pod našim mentorstvom nastali na letošnjem krožku *Do zadnje besede*.

Alen Golež

Ponorela komika v uporabi proti smislu in pomenu

DAAAAAALÍ! | 2023



Daaaaaalí! (Quentin Dupieux, 2023) je eksperimentalna komedija, ki svojo karnevalskost zajame že v naslovu. Namesto preprostega »Dalí« se Dupieux odloči s kličajem zavpiti priimek subjekta svoje »ne-biografije« in nasilno razvleči njegov prvi samoglasnik. A vendar ni zgolj režiser – ali komurkoli že pripišemo metafilmsko pozicijo izrekanja naslova – tisti, ki vpije s klovnovskim navdušenjem, temveč v to praktično prisili vsakogar, ki bere ali želi pisati o filmu, tudi če mu je nenaklonjen. **Daaaaaalí!** tako iz nas brije norce že zunaj kinodvorane in se posmehuje nabrušene-mu kritičnemu pogledu; njegova predrznost polzi skozi vsak plakat in vse recenzije, njegov označevalec je lebdeča blaznost.

V skladu s **Daaaaaalí!jev**im (*sic!*) uporabi proti strukturiranosti naj začnem razpravo znova, kajti sam naslov je zanjo stranskega pomena: **Daaaaaalí!** je resen eksperiment, ki se ne jemlje resno, a si prav to ne-jemanje-resno zastavi kot pomemben cilj, ki se ga loti z vso resnostjo. Film, ki se prične kot klasična komedija o ekscentričnem umetniku, a kmalu razpade na um-zvijajočo parodijo lynchevsko-nolanovske enigme, svoje občinstvo postavi na preizkus z nezaslišano zahtevo: opustite vsako upanje na smisel, vi, ki vstopate – in se prepustite provokaciji. Dupieuxov eksperiment se namreč upira naši najbolj osnovni gledalski želji – temu, da bi si ogledali nekaj smiselnega in zadovoljivega. Požvižga se ne le na biografizacijo, temveč tudi na smiselno gradnjo pripovedi, likov in pomena.

Naj ponazorim z (neizogibno nerodnim) poskusom obnove: rdečo nit v **Daaaaaalí!ju** predstavlja prizadevanje mlade novinarke Judith, da bi z Dalíjem posnela film oz. njegovo biografijo. A po nekaj neuspešnih poskusih zaradi umetnikove bebave norčavosti dogajanje povsem iztiri in zavlada meta-kaos: Dalí se znajde na večerji pri svojem vrtnarju, na kateri je prisoten tudi škof, ki zbrani družbi pripoveduje o svojih sanjah. Dalí se po tem odpravi domov in z Judith se spet lotita snemanja filma – a izkaže se, da smo še vedno v škofovih sanjah. Dali nato znova odvihra domov in dogajanje gre dalje – a ponovno je vse le obnova škofovih nelogičnih sanj. In tako se smisel vse do konca strmoglavlja v spirali preobratov v slogu »to ni resničnost, to so sanje/to je film«, mi pa se lahko tej absurdnosti bodisi le še smejimo bodisi ob njej zavijamo z očmi.

Adut **Daaaaaalí!ja** je zato osvoboditev, ki jo najde, ko iz žanrske enačbe svoje komike uspe izločiti pripoved. To ne pomeni, da film zapade v komično različico zaporedja sanjskih asociacij v slogu **Andaluzijskega psa** (Un Chien Andalou, 1929). Pripovedni elementi še vedno strukturirajo film, a zgolj toliko, da nakazujejo smisel, zato da je ta lahko vedno znova ukinjen, struktura pripovedi pa zrušena, preden bi prišlo do česa pomenljivega. V labirintu nesmisla nam niti liki ne nudijo nikakršne opore, saj se z njimi ne moremo poistovetiti: sam Dalí, ki ga izmenjuje uprizarja šest igralcev in kot tak uteleša nestanovitnost prikazanega, je že v uvodnem prizoru vzpostavljen kot kaotičen bebec v duhu likov Jima Carreyja, medtem ko je Judith zreducirana zgolj na brezosebni katalizator metanorosti okoli sebe. Na ta način Dupieux vzpostavi distanco med dogajanjem na platnu in našimi pričakovanji – imamo jih na splošno, a še toliko bolj do komedij, ki so redkeje nosilec formalnih eksperimentov – ter s tem ujame tisti skrunitveni učinek Dalíjevega nadrealističnega opusa, ki nas drega v premislek meja umetnosti.

Toda to ne pomeni, da je ogled **Daaaaaali!ja** zgolj absurdna in zato nepomenljiva izkušnja. Ravno nasprotno, je pravi *tour de force* nečesa zares redkega: ponorele komike, osvobojene zgodbenosti – njegov pomen se razjasni, ko s polnimi usti smeha občutimo njegovo svobodo, s tem pa nemara tudi svojo. A vendar mora biti tudi tak humor dobro zastavljen in izpeljan, da lahko ima učinek. In če nam Dupieuxov eksperiment zleze pod kožo, nam s tem razkrije še večjo norost: da mora tudi v jedru ponorelosti – počivati premislek. Na žalost pa **Daaaaaali!jeva** svoboda ne osvobaja tudi tistih, ki bi o njem želeli spisati celo monografijo, saj utegnejo zaradi prisilne preobilice a-jev predčasno preseči presneto omejitev števila znakov. V primerjavi z **Daaaaaali!jem** pisci vendarle nismo karnevalsko svob-

Iva Katušin

S humorjem skozi eksistencialno krizo

SMISEL ŽIVLJENJA | 1983

Bolj predrzno in izzivalno še ne pomeni bolj smešno – razen ko govorimo o pythonovskem humorju. Z nespoštovanjem avtoritet, institucij in tradicij je Monty Python, kolektiv šestih britanskih komikov,¹ izzval družbene norme in premikal meje sprejemljivega tako s slogom kot z vsebino. Humor je bil vselej njihova glavna uporniška gesta. Z domiselno formo, ki je zajemala šale brez poante in pripovedno tehniko toka zavesti, so zavrnili ustaljena pravila komedije in začrtali svojo lastno pot. Fraza, ki so jo pogosto uporabili za prehajanje med skeči – »In zdaj nekaj povsem drugačnega«² –, je postala vodilno načelo pythonovske komedije, maksima, ki je brez izjeme narekovala njihovo delo. Prav zavezanost inovativnosti je zaslužna, da danes vpliv skupine Monty Python na komedijo pogosto primerjajo z vplivom Beatlov na glasbo.

V svojem zadnjem celovečercu **Smisel življenja** (Monty Python's The Meaning of Life, 1983, Terry Jones) so se vrnili k revolucionarnemu formatu serije **Leteči cirkus** (Monty Python's Flying Circus, 1969–1974), kjer so igrane skeče združevali z animacijo. Inteligentna satira s kultnim statusom **Smisel življenja** je skrajno subverzivna tematizacija absurde in morbidne narave človeškega življenja, od rojstva do smrti. Je sploh kaj večnejšega in aktualnejšega od vprašanja o smislu življenja?

Tako na ravni forme kot vsebine **Smisel življenja** udejanja drugačno in nekonvencionalno. Ker člani Monty Pythona filma niso delali za BBC (kot je veljalo za serijo **Leteči cirkus**), njihov proračun pa je bil zaradi uspehov prvih dveh filmov³ obilnejši, so si lahko dovolili še več kot prej. V prvi vrsti gre za smešenje družbe – cilj pythonovskega humorja je užaliti vse in vsakogar, vselej pa je parodija tudi poskus družbene kritike. Poseben prezir čutijo do verskih dogem, družbenih elit in ne nazadnje do človeške

¹ Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones in Michael Palin.

² »And now for something completely different«.

³ **Monty Python in Sveti gral** (Monty Python and the Holy Grail, 1975, Terry Gilliam in Terry Jones) in **Brianovo življenje** (Monty Python's Life of Brian, 1979, Terry Jones).



neumnosti, povprečnosti in konformizma. V nadrealistični komediji načnejo širok tematski spekter: od zdravstvenega in šolskega sistema, britanskega kolonializma in vojaških hierarhij do katolicizma, protestantizma itn. Ob tem kršijo celo »pravila« samega filmskega medija. Na sredini v filmsko pripoved dobesedno vdre predfilm (**The Crimson Permanent Assurance**, [1983, Terry Gilliam]), kar spominja na njihov znameniti skeč »Španska inkvizicija« iz **Letečega cirkusa**.

Čeprav naslov filma namiguje, da je **Smisel življenja** najbolj filozofski od vseh pythonovskih filmov, si v resnici v njem dovolijo biti skrajno trapasti in absurdni. Igrani skeči in animacije so prepleteni s koreografiranimi glasbenimi točkami z otroško spevnimi melodijami, toda osupljivo pomenljivimi besedili, kot sta denimo »Every Sperm Is Sacred« in »Galaxy Song«. **Smisel življenja** se tako v skečih kot v animaciji in glasbenih vložkih pogosto poslužuje elementov šoka. Toda težko trdimo, da grozljiva presaditev jeter ali pa odvratno bruhanje preobilnega gospoda Creosota delujeta šokantno samo, ko ju vidimo prvič, saj bi s tem filmu neupravičeno odrekli moč, ki jo pridobi z vsakim ponovnim ogledom.

Tako imenovane skeč komedije pogosto trpijo zaradi neizogibnega dejstva, da so nekateri skeči pač boljši od drugih, rdeča nit med njimi pa je tu in tam prešibka, da bi lahko ustvarili zaokroženo celoto. Toda tudi v tem pogledu **Smisel življenja** izkoristi ohlapno povezanost skečev, saj ta tematsko sovпада s kaotičnostjo naših eksistenčialnih stisk, od rojstva, mladosti in srednjih let do starosti in smrti. Kljub temu se ustvarjalcem filma ni uspelo povsem izogniti prekletstvu žanra, saj nekateri skeči delujejo pusto v primerjavi z najboljšimi, a slednji zato le še bolj izstopajo in nam ostanejo v spominu še dolgo po ogledu filma.

Leta 1983 je **Smisel življenja** na presenečenje Pythonovcev samih prejel veliko nagrado žirije v *Cannesu*. »Torej mora biti dober film, kajne?« se je na pol v šali, na pol zares ob tem odzval Terry Gilliam.⁴ Člani Monty Pythona so vedno znova našli načine, kako osupniti občinstvo, največje presenečenje pa je, da je smisel življenja na koncu filma dejansko razkrit. »Poskusite biti prijazni do ljudi, izogibajte se mastni hrani, občasno preberite kako dobro knjigo, pojdite na sprehod in poskušajte živeti v miru in harmoniji z ljudmi vseh veroizpovedi in narodov.«⁵ Čudovito preprosto.

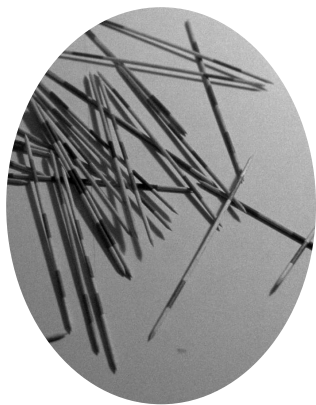
⁴ Citat iz šestdelne dokumentarne serije **Monty Python: Skoraj resnica (odvetniška različica)** (Monty Python: Almost the Truth (Lawyers Cut), 2009).

⁵ Citat iz filma **Smisel življenja** (Monty Python's The Meaning of Life, 1983, Terry Jones).

Tajda Liplin Šerbetar

Naključje kot upor proti osmislitvi nasilja

71 FRAGMENTOV IZ KRONOLOGIJE
NAKLJUČJA | 1994



23. 12. 1993 je devetnajstletni študent Maximilian B. v podružnici dunajske banke ustrelil tri ljudi in zatem ubil še sebe.

To je podatek, s katerim nam na začetku filma **71 fragmentov iz kronologije naključja** (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994) postreže režiser Michael Haneke. Gledalci pričakujemo, da nam bo v nadaljevanju prikazal, kaj je vodilo do tega dogodka, kaj je bil povod za takšno dejanje, kdo so bile žrtve in kako so se znašle na tistem kraju ravno v času streljanja. Vendar nazadnje ne izvemo ničesar od tega.

Hanekejev film je fragmentiran tako v formi kot vsebini. Sestavljen je iz 71 prizorov, ki se osredotočajo na naključne like v naključnih trenutkih življenja. Prizori so večinoma nepovezani, skupno jim je le to, da so se zgodili na Dunaju med oktobrom in decembrom leta 1993. V središču filma niso protagonisti, temveč naslovno naključje. Decembra 1993 bi se v banki lahko znašel kdorkoli. Osmislitve dogodka Haneke ne ponudi neposredno, pa tudi zgodbe ne gradi po kavzalni logiki – kakor v filmu študentje skušajo iz kosov papirja sestaviti obliko, tako gledalec sestavlja koščke dogajanja, ki mu jih ponudi film. Taka forma je blizu življenju, saj ga prav tako sestavljajo trenutki, spomini, ki jih osmišljamo za nazaj in vključujemo v naracijo celote. Prav aktivna udeležnost gledalca je pri Hanekejevih filmih ključna – režiser pušča prazne prostore, kjer bi pričakovali razjasnitev, in gledalec je prisiljen v nenehno interpretacijo, zastavljanje vprašanj in razmislek o odgovorih, ki pri Hanekeju nikoli niso enoznačni, kot tudi resnica ni ena sama, temveč se vzpostavlja vsakokrat na novo.

Ob tem nas režiser ves čas opominja, da nad dogajanjem nimamo nadzora – posamezen fragment gledamo tako dolgo, kot nam ga odmeri. Tako na primer tri minute gledamo študenta med obsedenim treningom namiznega tenisa – ko se kader kar ne konča, v nas zbuja vedno večje nelagodje in nas sili k refleksiji prikazanega. Podobno se zgodi v dolgem in mučnem prizoru para pri večerji, v katerem mož ženi pove, da jo ljubi, nato pa jo udari. Gledamo, kako par obsedi pri mizi v neprijetni tišini, dokler spet ne začneta jesti in se tako vrneta v svojo normalnost.

Kot trenutek za refleksijo služi tudi črn medkader, ki sledi vsakemu fragmentu – režiser tako prizore ostro loči in še poudari razdrobljenost dogajanja. Gledalec je ob črnem zaslonu pravzaprav soočen sam s sabo, poudarjena je njegova vloga pri sooblikovanju vsebine in likov, film zahteva, da prazne medprostore zapolni z lastnim vedenjem in izkušnjami.

Prikaz osrednjega dogodka, streljanja v banki, deluje kot upor proti glorifikaciji nasilja, prisotnega na primer v večini hollywoodske produkcije, pa tudi v nekaterih umetniških filmih, ki nasilje skušajo problematizirati – v Hanekejevem filmu nasilje samo je. Grajen je na način, da implicira iztek prikazanih fragmentov v velikem dogodku poboja, a Haneke temu dogodku ne namení nič več časa ali pozornosti kot kateremukoli drugemu običajnemu prizoru iz življenja naključnih ljudi. S tem vzpostavi kritiko filmskega in medijskega fetišiziranja nasilja. Po prizorih študentovega streljanja in samomora se tako ustavimo na dolgem kadru, ki prikazuje del hrbta in roko ene od žrtev, pod katero se počasi širi luža krvi. Poudarek torej prestavi s »klimaktičnega« dogodka na njegovo tiho, nepremično posledico, ki ima zaradi svojega trajanja učinek dokončnosti in nepopravljivosti.

Poročilo o streljanju svoj prostor dobi tudi v dnevnih novicah, med poročanji o vojnah in drugih grozotah po svetu. Haneke namreč v film kar naprej vstavlja prizore iz novic, ki ga tudi pomenljivo uokvirjajo. S tem dregne v navidezno samoumevnost medijske družbe, ki je ves čas na lovu za šokantnimi in škandaloznimi novicami, s katerimi skušajo mediji pritegniti svoje odjemalce. To postopoma vodi v kolektivno otopelost in neobčutljivost – in kakor nas kot družbo nič več ne šokira, se tudi gledalci filma v trenutku, ko srhljivo streljanje preide v medije, nenadoma čutimo od njega distancirani. Dogodek, ki smo mu bili priča, postane le še ena od novic, utopljena v množici drugih poročil o tako ali drugače šokantnih dogodkih.

Naključje v **71 fragmentih** učinkuje kot upor proti osmiselitvi nasilja in njegovih žrtev. Kdo so žrtve v tem konkretnem primeru, ni pomembno toliko, kot je pomembna družbena struktura, saj ta nasilje omogoča in vodi do čustvene odtujenosti od grozot, ki jih mediji vsakodnevno prikazujejo. Poboj treh naključnih oseb nazadnje postane le ena od novic, umeščena med poročanje o vojnah po svetu in popkulturni škandal, povezan z Michaelom Jacksonom. Film, ki smo ga gledali, je na koncu zreduciran na kratek prispevek, ki ga od resničnosti ločujeta televizijski ekran in neprizadetost poročanja.

Neža Kokol

Odmevi krikov ranjene Anglije

OSTANKI ANGLIJE | 1987

Film Ostanki Anglije (The Last of England, 1987) enega najbolj ikoničnih obrazov britanskega *undergrounda*, umetnika in aktivista Dereka Jarmana, deluje kot zbirka avtobiografskih skic, dnevnških zapisov in scenarističnih opomb ter je poleg njegovega kulturnega celovečerca **Jubilej** (Jubilee, 1978) med najbolj apokaliptičnimi upodobitvami uničenja nacionalne države, ki jo je Jarman ustvaril na filmu.

Ostanki Anglije posnetke domačih filmov prepleta s podobami vsesplošnega uničenja angleške urbane krajine, s tem pa kritično slika posledice brezkompromisnega napredka neoliberalne Velike Britanije, kakršno je z železno roko krojila vlada Margaret Thatcher. Eksperimentalno in hipnotično delo, posneto na kamero Super 8, je nastalo v času diskriminatornega in homofobnega člena zakona *Sekcija 28*, ki je v Veliki Britaniji uradno prepovedoval kakršnokoli »promocijo homoseksualnosti«. Film tako naslavlja tudi problematiko vseprisotne homofobije in pomanjkanja sredstev za zdravljenje žrtev aidsa, ki je bil v tistem času v visokem porastu, krivda pa je bila zvaljena pretežno na geje oz. kvirovsko skupnost, ki ji je odkrito pripadal tudi režiser. Sam Jarman je zbolel za aidsom leta 1986, v času ustvarjanja **Ostankov Anglije**, zato se je umaknil na obalo Dungeness, katere puščavska pokrajina je močno zaznamovala filmske podobe v zadnjem delu njegovega življenja.

Film deluje kot fragmentirana množica arhetipskih podob in skoraj sanjskih sekvenc, ki se prepletajo v apokaliptično obarvanem prikazu tedanje Velike Britanije. V Jarmenovih distopični mori, ki se izraža skozi temachno atmosfero vsesplošne zapuščenosti oz. razpuščenosti, London postane mesto ruševin, ognja in dima, neke vrste literarizacija propada Britanije pod taktirko železne dame. Vidimo smetišče, njegove prebivalce in oborožene vojake; vsaka filmska vinjeta je deformirana in utripa v zvokih rocka, ki prevzame čute na intuitivni ravni, ne glede na to, ali gledalec zgodbi sledi ali ne.



Film nosi naslov po istoimenski sliki Forda Madox Brown (1855), na kateri par v upanju na boljše življenje v Avstraliji v čolnu zapuša Veliko Britanijo. A če na sliki ljudje državo zapuščajo po lastni volji, Jarmanov film prikazuje, kako je v resnici država zapustila svoje državljane. To še toliko bolj poudari sklepni prizor, v katerem hipnotična, divje plešoča podoba brezimnega lika Tilde Swinton na Jarmanovi »domači« plaži Dungeness v žalovanju za usmrčenim možem postopoma uničuje svojo poročno obleko. Z ogromnimi škarjami zareže v oblačilo, ga raztrga z zobmi ter počasi postaja eno s plameni opustošenja v ozadju. Če Brownova slika predstavlja upanje, to v prizoru s Tildo Swinton dokončno umre. Vsaka vzporednica s parom s slike je brutalno izbrisana, njeni obrisi so kot medel ostanek neke preteklosti, v kateri sta nevesta in njen takrat še živeči mož začenjala novo poglavje življenja. Skozi sklepni prizor film tako poudarja, da je edino sredstvo boja proti vsesplošni brezizhodnosti takratne politične krajine uničenje in upor.

Uporniška filmska podoba pa se ne odraža le vsebinsko, temveč tudi skozi *camp* estetiko ter v rabi arhetipskih in simbolnih podob, ki tematizirajo državljansko nepokorščino. Jarman pripoveduje z mešanico brezbesednih podob, ki jih pospremiijo literarni citati, na primer iz pesnitve T. S. Eliota *Pusta dežela* (1922) ali *Tuljenja* Allena Ginsberga (1955). Te dopolnjujejo izseki novic in zvočni posnetek Hitlerjevih govorov, ki še toliko bolj poudarjajo tesnobo in brezupno vzdusje.

Kljub temu da je bil film **Ostanki Anglije** posnet leta 1987, je vsebinsko še kako aktualen, saj priključuje začetke neoliberalizma in ga že takrat, več kot trideset let nazaj, interpretira kot povod za družbeni in finančni razkroj, ki ga živimo danes. Porast konservativnih idej, predvsem pa vsesplošno prisotni občutki obupa in nemoči v »svobodni« družbi sodobne Evrope kažejo, da nekateri družbeni vzgibi – diskriminacija, marginalizacija in zloraba moči, kot jih prikazuje film – kljub vsemu niso preživeli. Kot tudi niso preživete podobe Jarmanove Anglije, kar na neki način odraža že trditev Margaret Thatcher: »Alternative,« vsaj tako je videti, »še ni.«

Vanja Gajić

Soočanje z zgodovino kot skrbstveno delo

NEUVRŠČENI: DOSJE LABUDOVIĆ | 2023

Režiserka Mila Turajlić v dokumentarnem filmu **Neuvrščeni: Dosje Labudović** (Neuvrščeni: Dosje Labudović, 2023) raziskuje začetke gibanja neuvrščenih. Natančneje, raziskuje politično upanje tistega časa in vlogo, ki jo je pri gojenju upanja igral film. S tem pri obravnavi jugoslovanske zgodovine ubere dokaj redko noto, saj se namenoma omeji na izrazito pozitivno obdobje bivše države. Pogubno konotacijo pregovora »zgodovina se ponavlja« zamenja z alternativno, revolucionarno interpretacijo tega reka: kaj če bi lahko v politični solidarnosti, ki je nekoč gradila gibanje neuvrščenih, našli navdih za drugačno, antiimperialistično, antikapitalistično prihodnost?

Turajlić film gradi iz arhivskih posnetkov enega najbolj priznanih snemalcev jugoslovanskih obzornikov, Stevana Labudovića. Ta je med drugim Tita spremljal na kulturni turneji ladje Galeb po državah, ki so nekaj let kasneje postale članice gibanja neuvrščenih. Film prepleta arhivski material, ki v svoji kinematografski dovršenosti močno presega običajne obzorniške reportaže, s portretom Labudovića, ki režiserko

vodi po policah svojega filmskega in življenjskega spomina. Kilometri filmskega traku Labudovića in njegovih sodelavcev iz petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja so shranjeni v beograjskem arhivu Filmskih novosti, ki ga Turajlić prečesava že skoraj deset let. Z uporabo teh na pol pozabljenih arhivskih posnetkov, ki delujejo kot emancipirane podobe nekdanj nevidnih narodov, se upira razširjenim narativom in enoznačno negativnim sodbam zgodovine Jugoslavije in drugih postkolonialnih držav ter gledalcem ponuja možnost, da ponovno vstopijo v nekdanji »skupen družbeni imaginarij«,¹ kot ga režiserka poimenuje sama.

Milo Turajlić lahko uvrstimo v generacijo dokumentaristk, ki so bile v času razpada Jugoslavije najstnice in se danes v svojem delu spopadajo z omadeževano zgodovino bivše države, ki je neločljivo prepletena z njihovo osebno zgodovino. Marta Popivoda v **Krajinah upora** (Pejsaži otpora, 2021) rekonstruira prej omenjeni širši imaginarij jugoslovanske ideologije kot alternativne politične poti, ki je danes praktično nepredstavljiva, a je bila nekoč še kako resnična. Z osredotočanjem na partizanstvo, še eno ključno obdobje jugoslovanske zgodovine, tudi ona orodje za razširitev, opogumljanje in opolnomočenje naše politične domišljije, osnovnega pogoja za politično upanje, najde v preteklosti. Medtem se v dokumentarnem filmu **Mrk** (Formørkelsen, 2022) Nataša Urban z vojnimi zločini v času jugoslovanskih vojn spopada esejistično, skozi svojo in očetovo osebno izkušnjo. Vse tri režiserke v svojem delu kolektivno zgodovino nagovarjajo skozi prizmo osebnega. Ne gre toliko za razkrivanje dogodkov kot njihovo interpretacijo, boj z brenčanjem nešteti glasov, ki oblikujejo, megljo ali odstirajo našo percepcijo zgodovine. Z odkrito subjektivnim pristopom se avtorice odpovejo pretenziji objektivnosti, ki je pri tako polemičnih temah v resnici nedosegljiva, s tem pa na koncu dosežejo še večjo kredibilnost.

Intelektualno razumevanje zgodovine za omenjene ustvarjalke ni ločeno od čustvenega, ampak je od njega celo odvisno. Turajlić skupaj s Popivodo in Urban v svojem raziskovalno-umetniškem delu s predelovanjem skupne preteklosti opravlja *skupnostno* skrbstveno delo. Ženske v nekaterih tradicionalnih družinah dneve in dneve preživijo v kuhinji v pripravah na slavlje ali pa mesece razmišljajo, koga vse bi bilo treba povabiti na svatbo za vzdrževanje neokrnjenega ekosistema širše družinske skupnosti. Vzporedno Turajlić leta in leta preživlja v filmskih arhivih, kjer se spopada z *našo* zgodovino in krpa platno spomina na jugoslovanski družbeno-politični ideal, ki je bil v desetletjih po razpadu Jugoslavije tako nasilno raztrgan. S ponujanjem alternativnih pogledov in empatično obravnavo preteklosti nam avtorica daje priložnost pomiritve z zgodovino, s tem pa ponuja možnost boljšega razumevanja sedanjosti in morda celo upanja na solidarnjšo prihodnost.



¹ Meterc, Petra. »V teh arhivih se skriva duh solidarnosti, ki bi ga želela prenesti na druge«: Intervju z Milo Turajlić. *KINO!*, št. 49/50, 2023, str. 98.

Lukas Brasiskis

Meglerna preteklost, vetrovna sedanjost

ELEMENTARNA KRITIKA V NEDAVNIH VZHODNO-SREDNJEEVROPSKIH UMETNIŠKIH FILMIH

Naravne sile nas obkrožajo v različnih oblikah, od atmosferskih, kot so veter, ogenj in voda, do materialnih ostankov naravnih pojavov, mi pa se odločamo, kako sobivati z njimi, kako jih uporabiti in kako se soočiti z njihovo zlorabo.¹ Kljub nedavnemu obratu k preučevanju povezav med naravnimi silami in mediji (ali, enostavno rečeno, elementarnih medijev), ki ga predstavljajo dela Nicole Starosielski, Jeffreyja Jeroma Cohena, Johna Durhama Petersa, Yuriko Furuhashi, Jussija Parikke, Melody Jue in drugih strokovnjakov, pa so na področju filmskih študij reprezentacijo naravnih sil v umetnosti gibljivih podob začeli obravnavati šele pred kratkim.² Čeprav je vreme skozi vso zgodovino medija gibljivih podob stalno dajalo pečat filmskim naracijam in gledalskim izkušnjam, pa, kot piše Kristi McKim v svoji knjigi *Cinema as Weather* (Film kot vreme), podobe in zvoki naravnih sil v filmskih zgodbah niso nastopali kot agensi.³ Ne zato, ker bi bilo atmosferske ali materialne elemente na platnu težko opaziti, pač pa ker so bili prepogosto vzeti za samoumevne, kot nekaj brez pomena ali v najboljšem primeru kot ozadje za napete ali melodramatične zgodbe, osredinjene na človeške like.

Toda obravnava stanja naravnih sil se spreminja tako v filmski teoriji kot v filmski praksi. Z vzponom ekološke zavesti je vizualizacija naravnih okolij in atmosferskih elementov postala natančno preiskovana in široko obravnavana akademska tema. Nicholas Mirzoeff v svojem članku »Visualizing the Anthropocene« (Vizualiziranje antropocena) denimo pokaže, kako medsebojna povezava vidnosti in moči določa upodabljanje naravnih okolij. Po njegovih besedah sta teorija in praksa zmage nad

naravo postali integrirani v posebno mesto, ki ga zahodna estetika namenja prikazu naravnega sveta. Trdi, da je želja prikazati naravna okolja prek polepšanja ali instrumentalizacije naravnih sil, kot da bi te obstajale zgolj za zabavo in potrošnjo onkraj zgodovine ter kulturnih in družbenopolitičnih kontekstov, ostanek imperialističnih in kolonialnih pogledov. Tovrstna elementarna vizualnost je reprezentacija pozicije moči, ki nadzoruje vidnost naravnih sil, pri čemer pa ne upošteva specifičnosti kontekstov, v katere so naravne sile umeščene, in se ne ozira na subjektivnost filmske perspektive same.⁴

- 1 Kot sta se izrazila Melody Jue in Rafico Ruiz, elementarno evocira tako antične kot sodobne senzibilnosti in vključuje ne le štiri grške elemente, zemljo, zrak, vodo in ogenj, pač pa tudi elemente v materialnih strukturah, sintetičnih substancah ali celo nestanovitnem taljenju ledenikov. V: Jue, Melody. *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press, 2020, str. 5.
- 2 Nedaven nenaden porast v številu projektov znanstvenih revij, posvečenih tej temi, vključno z *Media+Environment*, transnacionalno in interdisciplinarno ekomedijsko raziskovalno platformo, ki jo objavlja University of California Press, in *The Journal of Environmental Media*, znanstveno platformo za povezavo dela na področju okoljskih študij in zaslonjskih medijev, ki jo objavlja Intellect, ponazarja rastoče polje študij okoljskih medijev.
- 3 McKim, Kristi. *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013, str. 4.
- 4 Mirzoeff, Nicholas. »Visualizing the Anthropocene«. *Public Culture* 26, št. 2 (2014): str. 219.

Mirzoeffovo kritiko elementarne vizualnosti lahko uporabimo pri analizi postkomunistične umetnosti gibljivih podob v Vzhodni Srednji Evropi. Kot pokažejo številni prispevki v tem zborniku, so mnogi filmski ustvarjalci in ustvarjalke iz Vzhodne Evrope v socialističnem obdobju zasnovali prikaz sveta naravnih sil kot sredstvo za pomoč pri aktivaciji, polepšanju ali poduhovljenju na ljudi osredinjenih zgodb. Vidni režiserji umetniških filmov, kot so Andrej Tarkovski, Aleksander Sokurov in Sergej Paradžanov, so se redno zanašali na podobe naravnih sil pri uporabi druge in tretje izmed zgoraj omenjenih narativnih funkcij. Njihovi filmi so slavili čutenje naravnih sil kot pobeg iz politične in družbene realnosti, ki so jo povezovali z državnim nadzorom, v nekaj transcendentnega, kar je pripadalo notranjemu življenju likov in naj bi preživelov Sovjetsko zvezo. Vendar pa sta se percepcija in ocena neokrnjene in metafizične narave sveta naravnih sil v vzhodno-srednjeevropskih filmih spremenili skupaj s spremembo političnega sistema. Od padca Sovjetske zveze in njenih satelitskih držav je vsakdan, pogosto nabit z oprijemljivimi sledmi preteklosti, veljal za najproduktivnejše prizorišče kritičnih filmov in videov, medtem ko je v novem kapitalističnem obdobju abstraktno prikazovanje sveta naravnih sil kot eskapističnega območja izgubilo svoj kritični potencial.

Kot izpostavi Mirzoeff, estetizacija elementarnega za naše občudovanje nas odvrne od družbenopolitičnih skrbi in nam tako »omogoča, da gremo naprej, ne vidimo nič in še naprej sodelujemo v kroženju potrošnih dobrin«,⁵ medtem ko je »elementarna protivizualnost«, če uporabimo Mirzoeffov termin, v prvi vrsti odvisna od kritične ocene specifičnih kontekstov, ki opredeljujejo elementarne relacije. Ta kritična gesta – ali, kot jo imenujem v tem poglavju, elementarna kritika – se izvaja, ne da bi se držali nematerialnega in od konteksta neodvisnega upodabljanja naravnih sil, ki sprejme pozicijo privilegiranih in ne upošteva hierarhij v njihovem proizvajanju enostranskih in delnih globalnih vizij sveta.

Da bi razumeli posebno vlogo, ki so jo naravne sile igrale v vzhodno-srednjeevropskih državah med prehodom iz komunizma v kapitalizem, moramo v središče obravnave postaviti relacije med ideologijo in materialnimi infrastrukturami. V poznih 80. in zgodnjih 90. letih je transformacija ideoloških funkcij socialistično zgrajenih infrastruktur – industrijskih območij, političnih spomenikov in urbane arhitekture – zaznamovala neizpolnitev sanj o komunističnem napredku. V prvem desetletju tega tisočletja, ko so se sprijaznili z drastičnimi spremembami, ki jih je povzročil zlom komunističnega sistema, so se številni vzhodno-srednjeevropski umetniki in umetnice gibljivih podob začeli osredotočati (usmerjati kamere) na materialne ostanke komunistične preteklosti. Ieva Epnere (Latvija), fantastic little

splash (Ukrajina), Ana Hušman (Hrvaška), Flo Kasearu (Estonija), Deimantas Narkevičius (Litva), Ilona Németh (Slovaška), Ilona Kristina Norman (Estonija), Oleksij Radinski (Ukrajina), Emilija Škarnulytė (Litva), Sophia Tabatadze (Gruzija) in Krassimir Terziev (Bolgarija) so le nekateri iz množice umetnikov in umetnic iz postkomunistične Vzhodne Srednje Evrope, ki so se v svojih delih osredotočali na materialne ostanke, osvobojene ideoloških nalog, ki so jim bile naložene v komunističnih časih.

Filmi omenjenih umetnikov in umetnic za razliko od tradicionalnih filmskih reprezentacij naravnih sil kot ozadja za antropocentrične zgodbe pričarajo perspektivo, v kateri so materialni ostanke, ljudje in naravne sile neločljivo prepleteni – perspektivo, v kateri nov postkomunistični družbenopolitični kontekst enako vpliva na vse. Ogrožena in zastarela, staromodna ali enostavno razdejana okolja skozi prizme teh umetnikov in umetnic gibljivih podob pridobijo ekomaterialistično neodvisnost od svojih prejšnjih ideoloških vlog. V njihovih filmih in videih so fantomski spomini vsajeni v elementarno okolico, ki še naprej vztraja, potem ko je komunistična doba že minila. Pomembno je, da se ta dela osredotočajo na nekdanje socialistične pokrajine in infrastrukture, ne le da bi dokumentirala njihovo spremembo ali izginotje, pač pa tudi zato, da bi ocenila njihove kritične implikacije za današnje družbenopolitične in okoljske realnosti.

V tem poglavju se osredotočam na **Meglo** (Hmla, 2013) Ilone Németh in **Skoraj nič** (Skoro ništa, 2016) Ane Hušman, umetniška filma, ki niti ne uporabljata naravnih sil enostavno kot ozadja za antropocentrične zgodbe niti ne nudita odgovorov na vprašanje, kaj so naravne sile ali kaj delajo za nas. Namesto tega nudita kritiko s *pomočjo* naravnih sil.⁶ V nadaljevanju trdim, da filma teh priznanih umetnic odražata predpostavko Jeffreyja Jeroma Cohena in Lowella Duckerta, da je »človeška oblika enostavno ena kompozicija med mnogimi, ne pa mera sveta«, in prikazujeta to, kar Cohen in Duckert imenujeta »elementarne relacije« – človeške in nečloveške preplete, ki razkrivajo vseprisotne zveze med elementarnimi silami, materialnimi infrastrukturami in ljudmi.⁷ Po Cohenu elementarni odnosi rezul-

⁵ *Ibid.*, str. 217.

⁶ Termin »umetniški filmi« uporabljam za filme, ki jih ustvarjajo sodobni umetniki, da bi se izognil s terminologijo povezani zmeda zaradi splošne napačne rabe termina »video umetnost«, ki jo izvrstno opiše Erika Balsom v uvodu v svojo knjigo *After Uniqueness*, str. 7–8.

⁷ Cohen, Jeffrey Jerome, in Duckert, Lowell. *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, str. 12.



Megla | Ilona Németh (Bratislava: Slovaško ministrstvo za kulturo, 2013)
Zajem zaslonu z umetničine spletne strani: Lukas Brasiskis.

tirajo v narativni vpletenosti, ustvarjalnosti in sokompoziciji.⁸ V delih Ilone Németh in Ane Hušman ta narativna vpletenost prispeva k ponovni oceni prehoda iz komunizma v kapitalizem.

KRITIKA POLITIKE SPOMINA V MEGLI ILONE NÉMETH

V obdobju komunizma so voditelji drug za drugim postavili na tisoče spomenikov na mestnih trgih v podporo svojim novim mitom in zgodovini. Kipi, ki so častili komunistične junake, so zrasli po vseh državah Vzhodne Srednje Evrope in brisali kolektivni spomin predkomunistične preteklosti. Kot piše Svetlana Boym, se namerno postavljanje spomenikov ni navezovalo na resnično preteklost, pač pa na neumrljivost in večno mladost komunistične zgodovine, na zmago nad časom samim.⁹ Toda kot ugotavljajo Birgit Beumers in mnogi drugi, so materialne opore kolektivnega spomina s padcem komunističnih režimov nepovratno izgubile svojo ideološko podlago.¹⁰ Posledično je bila na začetku 90. let prejšnjega stoletja večina spomenikov porušenih, kar je zaznamovalo smrtnost teh spominskih podpor komunistične zgodovine po vsej regiji. Implikacije tega procesa demonumentalizacije so postale privlačna tema za vzhodno-srednjeevropske umetnike in umetnice gibljivih podob, ki so začeli razmišljati o monumentalizaciji preteklosti in prehodu iz enega političnega in ekonomskega sistema v drugega ter ju preiskovati ali kritizirati. Ilona Németh, slovaška umetnica madžarskih korenin, je ena izmed njih.

Németh, rojena leta 1963, je ena najdejavnejših osebnosti prve postkomunistične generacije slovaških umetnikov in umetnic. Njena dela so bila predstavljena v številnih galerijah in muzejih, kot so Showroom v Londonu v Združenem kraljestvu; Muzej moderne in sodobne umetnosti na Reki na Hrvaškem in Kunsthalle v Bratislavi na Slovaškem. Németh je znana po svojih videoinstalacijah, pokrajinski umetnosti in javnem aktivizmu, v **Megli** pa združi video, urbani performans in instalacijo. **Megla**, ki je na ogled na številnih prizoriščih sodobne umetnosti na Slovaškem in po svetu, je videoprojekcija za eno platno, ki jo spremljajo besedilne informacije. Projiciran video se začne s podobo skulpturne fontane, ki se nahaja sredi velikega javnega trga. V petih minutah, kolikor je film dolg, megla zamegli ves trg, dokler fontana povsem ne izgine izpred oči. Meglica okoli spomeniškega kompleksa, ki počasi postaja vse gostejša, sproži čustvo, podobno temu, kar čutimo med zgodnjejutranjimi sprehodi po meglenih mestnih krajih. Vendar poustvaritev sublimnega ali melanholičnega doživetja izginja-joče arhitekture nikakor ni umetničin končni cilj.

⁸ Cohen, Jeffrey Jerome. »Elemental Relations«. *O-Zone: A Journal of Object-Oriented Studies* 1 (2014): str. 58–59.

⁹ Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001, str. 78.

¹⁰ Beumers, Birgit. *World Film Locations: Moscow*. London: Intellect Publishing, 2014, str. 7.

Umetničina izjava, ki spremlja **Meglo**, pojasni, da je to, kar gledalci in gledalke vidijo na platnu, ustvarjalna dokumentacija javne akcije, ki jo je Németh organizirala in izvedla leta 2013. Intervencija je potekala in je bila posneta v Bratislavi, slovaški prestolnici, na Trgu svobode v središču mesta v dveh zgodnjih septembrskih jutrih. Sloje megle je na trg postopoma spustila Németh sama, ki je uporabila dimne bombe, pogosto sredstvo organov pregona v boju proti javnim protestom. Video Trga svobode, ovitega v oblogo nečesa, kar se zdi naravna, a je dejansko umetna megla, aludira na odstranitev arhitekturnih omejitev gibanja in izražanja, ki jih politične oblasti vsiljujejo javnim prostorom. Glede na umetniško izjavo Ilone Németh je njeno intervencijo in dokumentacijo slednje zaznamovala zapletena zgodovina lokacije, kjer je posnela svoj video. Zato je zgodovinski kontekst ključen za razumevanje kritike, ki je v **Megli** proizvedena z naravnimi silami.

Kot piše Marián Potočár, je bil v zgodnjem 20. stoletju osrednji trg pomembno prizorišče za dogodke, ki jih je organiziralo kratkoživo slovaško desničarsko nacionalistično gibanje. Med letoma 1939 in 1945 je trg gostil nacionalistične shode in množične obrede, pa tudi pronacistične vojaške parade. Leta 1948, ko je po koncu 2. svetovne vojne češkoslovaška komunistična partija prevzela oblast, je bil trg prenovljen in imenovan po Klementu Gottwaldu, zgodnjem vodji češkoslovaške komunistične partije. V naslednjih letih so komunistične oblasti uporabljale trg kot kraj za svoje uradne dogodke. Monumentalizacija trga je dosegla vrhunec leta 1979, ko so postavili kip v spomin Gottwaldu in ogromno jekleno Fontano Enotnosti. V zadnjih dveh desetletjih komunistične vladavine na Češkoslovaškem je trg gostil številne pomembne državno organizirane dogodke, parade in proslave. Po padcu socialistične Češkoslovaške leta 1992 je bil Gottwaldov kip odstranjen, trg pa je spet dobil svoje prejšnje ime. Toda kolosalna fontana, ki je nekdaj simbolizirala dosežke češkoslovaškega socializma, je ostala.

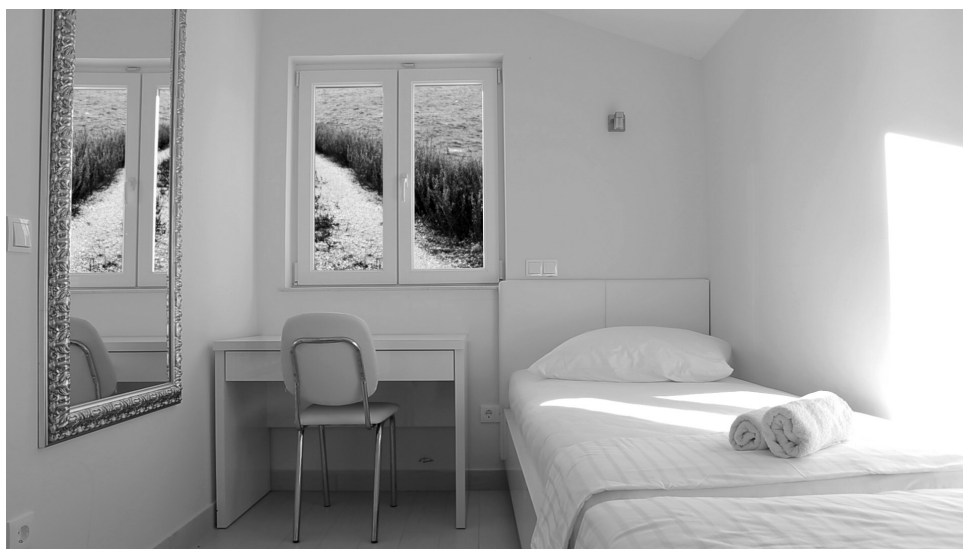
V obdobju komunizma so voditelji drug za drugim postavili na tisoče spomenikov na mestnih trgih v podporo svojim novim mitom in zgodovini. Kipi, ki so častili komunistične junake, so zrasli po vseh državah Vzhodne Srednje Evrope in brisali kolektivni spomin predkomunistične preteklosti.

Megla prek začasnega izbrisa spominske arhitekture postavi pod vprašaj na naraciji temelječo politiko spomina od zgoraj navzdol, ki si prizadeva vzpostaviti in vzdrževati monolitno razumevanje preteklosti.

Po Potočárju so bili v zadnjih tridesetih letih predlagani razni projekti za nove spomenike na Trgu svobode, vendar zaradi t. i. spominskih vojn – nerazrešljivih sporov glede pristopa k materialni dediščini komunističnega obdobja – ni bil realiziran noben predlog za zamenjavo fontane in nekdanjega Gottwaldovega spomenika. Ker fontana ni bila vzdrževana, je nehala delati leta 2007 – in od takrat je pokvarjena. Samoorganizirani *flash mobi* v podporo ohranitve trga za skupnostno rabo in proti remonumentalizaciji so se soočili s protiprotesti v podporo postavitvi novega spomenika žrtvam komunističnega režima. Propadajoči trg je posledično ostal prazen in je postal prizorišče srečanja za nasprotujoče si diskurze o obravnavi preteklosti. Ideološki diskurz, ki je prej vladal trgu, se mora šele zamenjati z novim.

Ta dramatična zgodovina trga je zaznamovala delo Ilone Németh. **Megla** prek začasnega izbrisa spominske arhitekture postavi pod vprašaj na naraciji temelječo politiko spomina od zgoraj navzdol, ki si prizadeva vzpostaviti in vzdrževati monolitno razumevanje preteklosti. Ko uprizoni srečanje med atmosferskim elementom in disfunkcionalno ideološko infrastrukturo, nas ta film ne le spomni na efemerni status materialnih podpor prevladujočega spomina, pač pa tudi prizna, da je funkcija javnega spomenika vedno ideološka in da ne obstaja nič takega kot prizorišče spomina, ki proizvede objektivno različico preteklosti. S posrednim navezovanjem na antagonistične razprave o namišljeni pomembnosti komunistične preteklosti za kapitalistično sedanjost in oštevanjem trenutnih političnih nagnjenj, da bi memorializirali nedavno preteklost z reteritorializacijo obstoječih javnih prostorov, delo kritizira hierarhične poskuse novih vlad, da instrumentalizirajo zgodovino. Zaradi performativne akcije – aktiviranega trka med meglo in človeško narejeno strukturo – lahko film tako gledamo kot elementarno kritiko politike spomina v postkomunistični regiji.

11 Potočár, Marián. »A Monument and a Blindspot – On the Precarious State of Modernist Architecture in Bratislava«. *Field Journal* 6, št. 1 (2014): str. 22–24.



Skoraj nič | Ana Hušman (Zagreb: Studio Pangolin, 2016)

Zajem zaslona z umetništine spletne strani: Lukas Brasiskis.

SKORAJ NIČ ANE HUŠMAN: VETER SEDANJOSTI

Podobna študija primera je film **Skoraj nič** Ane Hušman.¹² Filmi te vodilne umetnice gibljivih podob v postkomunistični Hrvaški so bili predstavljeni na različnih filmskih festivalih, pa tudi samostojnih in skupinskih razstavah, med drugim na 9. bienalu v Gwangjuju v Koreji, v Muzeju sodobne umetnosti Ludwig na Madžarskem, na festivalu *Doc Leipzig* v Nemčiji in mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu na Nizozemskem. Umetnica je znana po svojih formalnih raziskovanjih možnosti filma, da izrazi realnosti postkomunističnega vsakdana.

Ana Hušman v **Skoraj nič** združi digitalne in analogne posnetke, da bi proizvedla kritiko kapitalizacije naravnih okolij na hrvaškem otoku Korčula. Po propadu komunistične Jugoslavije so bile nepremičnine na Korčuli privatizirane, zgradili pa so tudi novo turistično infrastrukturo. Do prvih let novega tisočletja je otok, znan po slikovitih pokrajinah, postal na veliko reklamirana turistična destinacija. Premik v upravljanju naravnih okolij, ki je spremljal spremembo ekonomskega in političnega sistema, je med osrednjimi zanimanji filma, kar je izraženo s poudarkom na elementu vetra.

Film predstavi različne manifestacije vetra – od njegovih na potrošnika usmerjenih podob, proizvedenih za turistične namene, do avdio posnetkov vetra in vizualne dokumentacije

njegovih učinkov na ekosistem otoka. Strukturno je film razdeljen na dva dela. Prvi del raziskuje notranjosti turističnih apartmajev na obali otoka. Drugi del predstavi zunanje podobe otoške flore. Notranji prizori so predstavljeni v dolgih statičnih kadrih, posnetih z digitalno kamero v formatu slike 16:9 v praznih hotelskih sobah, katerih stilizirani interjerji (slike, pohištvo, različni spominki) napotujejo na naravne in elementarne podobe otoške flore in favne. Medtem ko v notranjosti opazujemo standardizirane, kičaste podobe, narejene iz poceni materialov in proizvedene za turistično industrijo, slišimo posnetke zvokov vetra, ki piha po otoku, in opazimo nihajoče drevesne veje zunaj hotela. Monoton glas v *offu* podaja tehnična vremenska poročila (na podlagi Beaufortove lestvice), kar poudarja učinek vetra na otoško floro in favno.

¹² Čeprav je bil **Skoraj nič** predstavljen kot enozaslonski film in kot instalacija, se tu osredotočam na enozaslonsko različico. Glede na umetništino spletno stran je film, ki ga je začela delati leta 2013, nastal v okviru projekta z naslovom *Skoro ništa: Remiksirati Ferrarijevo Dalmacijo*, posvečenega francoskemu skladatelju Lucu Ferrariju, ki je med obiskom Korčule leta 1968 napisal svojo najbolj znano skladbo z naslovom »Skoraj nič, št. 1 – Zora na morski obali«, v kateri predstavi otoški veter s pomočjo posnetkov s terena. Vir: Osebna spletna stran Ane Hušman, pridobljeno 30. 1. 2021.

»Politično vprašanje od rojstva Evrope naprej ... Ideja pokrajine nima nič skupnega z idejo neokrnjene narave. Pokrajine so oblikovane v načrtovanih procesih pogozditve, nadzorovane in načrtovane zasaditve, na katere vplivajo ekonomske, zdravstvene in druge politike, dokumentirane v sistematičnih in taksonomskih jezikih katastra.«

Drugi del **Skoraj nič** je posnet na prostem na 16-mm filmski trak v formatu slike 4:3. Za razliko od statičnih notranjih posnetkov je kamera tu tresoča in nestabilna, s čimer se odpre več prostora, da lahko kader zasedejo kontingentne podobe.

Čeprav podobe v drugem delu filma pričajo tako o divjosti kot o spokojnosti narave, pa besedilne informacije, dodane sliki, ki razkrivajo lokacije snemanja, tipologije slišanegetra in klasifikacije rastlin, prekinajo gledalčevo estetsko uživanje v naravi, ko se metakritično nanašajo na človekove poskuse ukrotiti in kvantificirati kontingenco, značilno za naravna okolja. Na ta način film sopostavi te kontingentne pokrajine z novimi kapitalističnimi infrastrukturami, ki nadzorujejo in izkoriščajo naravne sile, kar je poudarjeno v prvem delu filma. Kot napiše Hušman v svoji umetniški izjavi, je bil užitek izkušanja naravnih sil in narave »politično vprašanje od rojstva Evrope naprej [...] Ideja pokrajine nima nič skupnega z idejo neokrnjene narave. Pokrajine so oblikovane v načrtovanih procesih pogozditve, nadzorovane in načrtovane zasaditve, na katere vplivajo ekonomske, zdravstvene in druge politike, dokumentirane v sistematičnih in taksonomskih jezikih katastra.«¹³

Tako nas Hušman skozi dvodelno strukturo filma povabi k razmisleku o povezavi med naravnimi silami, ki vključujejo človekove dejavnosti, in človekovimi ambicijami, da bi kapitalizirali in obvladovali naravo. Čeprav v notranjosti hotelskih apartmajev ni človeških likov, je človekova želja po upravljanju in obvladovanju narave izrazito očitna prek poudarka kamere na reprezentacijah ukročenih naravnih sil, pa tudi opisnih napisov na podobah naravnih sil. Ana Hušman to poudari v svojem besedilu o filmu: »S kartiranjem otoške flore, beleženjem upiranja vegetacije vetru in snemanjem zvokov trenja dokumentiram zvočne signale, ki odražajo spremembe, mode ali ekonomske pogoje določene lokacije. Te politike kultiviranja se vračajo v naše hiše in apartmaje kot veter, pri čemer proizvajajo kompleksno povratno zanko med notranjim in zunanjim prostorom.«¹⁴

Skoraj nič tako razkrije elementarne relacije s tem, da atmosferski element repozicionira iz »skoraj ničesar« v pomenljivega delovalca kritike, to pa implicira politike, ki so podlaga za upravljanje prostora, in nasprotuje pretirano estetiziranim pogledom na otok, ki krožijo na potovalnem trgu. Film prek kontrastnih vizualnih in slušnih plasti kritično izpostavi protislovja pokomunističnega ekonomskega in političnega urejanja narave. Razkrije antropocentričen pogled na naravo in estetiko, ki jo ta implicira. Film izpostavi, da gresta polepšanje in stilizacija sveta naravnih sil z roko v roki s promocijo nacionalne identitete in ekonomskim izkoriščanjem pokrajine. **Skoraj nič** se tako osredotoča na element vetra, da bi razkril mehanizme, prek katerih so bile naravne pokrajine monetizirane.

NAMESTO ZAKLJUČKA

John Durham Peters v *The Marvelous Clouds* (Čudoviti oblaki) trdi, da bi naravne sile same morali pojmovati kot medije.¹⁵ Po njegovem naravne sile kljub dejstvu, da presegajo jezikovne kode komunikacije, posredujejo pomene. Ena od uporab umetnosti gibljivih podob je tako lahko izpostaviti gledalce in gledalke elementarnim pomenom. Umetniška filma, analizirana v tem poglavju, ki potrjujeta pomen elementarnih relacij – medsebojnih povezav med ljudmi, materiali in elementarnimi silami, ponazarjata potencial elementarne kritike. Stilizacija in uprizarjanje elementarnih sil, da bi bodisi razmislili o prevladujoči politiki spomina (kot v primeru **Megle**) bodisi razkrili kapitalistično izkoriščanje narave (kot v primeru **Skoraj nič**), kljubujeta tradicionalnemu prikazu sveta naravnih sil na platnu. V teh delih se megla in veter ne pokažeta le v svoji afektivni zmožnosti, pač pa uporabita svojo moč za kritiko sedanjosti, kot jo oblikuje določen zgodovinski kontekst.

Prek uporabe elementarne kritike obe umetnici sugerirata, da predpostavke o naravnih območjih in naravnih silah pogojuje družbenopolitični kontekst, ki ga zaznamuje uradna ideologija upravljanja z zemljišči. Zdi se, kot da njuni deli trdita, da naravne sile, razumljene kot nekaj nezaznamovanega s človeškim dotikom, lahko obstajajo le tam, kjer so se jih ljudje odločili

¹³ Osebna spletna stran Ane Hušman, pridobljeno 30. 1. 2021.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Peters, John Durham. *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015., str. 6–10.

postaviti kot spektakel. Filma ne podajata očitno okoljevarstvenih sporočil, pač pa se osredotočata na od konteksta odvisne relacije med ljudmi in okoljem, pri čemer poudarjata sprejem nečistosti narave kot nujno strategijo za elementarno kritiko.

Za zaključek bi se rad vrnil k vprašanju elementarne protivizualnosti. Po Mirzoeffu ta ne more biti proizvedena, če razmišljamo s pomočjo linearne logike. Po njegovem mnenju jo dosežemo »v trenutkih preloma«, ko »resonanca s podobnimi trenutki v preteklosti postane zaznavna. V takih trenutkih se naučimo, kaj pomeni naučiti se in kaj bi zgodovina lahko pomenila za tiste, ki niso tradicionalni zmagovalci.«¹⁶ Sledeč temu razmišljanju trdim, da filma Ilone Németh in Ane Hušman prek vizualizacije naravnih sil, ki oblikujejo materialne ostanke, kot kritike, ki izvira iz specifičnih zgodovinskih pogojev, nudi ta novo perspektivo glede kompleksnega obdobja prehoda iz komunizma v kapitalizem na Slovaškem in Hrvaškem. Prek s kontekstom zaznamovanega snemanja elementarnih sil kritizirata standardizacijo, upravljanje in reguliranje materialnega in naravnega okolja. Obe deli gibljivih podob predstavljata pogled, ki noče slediti jasno določenim mejam med človekom in naravo ter preteklostjo in sedanjostjo ter namesto tega razpravo na novo formulira v smislu elementarnih relacij določenega zgodovinskega konteksta. Filma uspeata proizvesti afekte in koncepte, ki porajajo nove politične subjektivnosti, kar nam omogoči, da ponovno obravnavamo neuspeh projekt vzhodnoevropskega komunizma v času izkoriščevalskega kapitalizma.

**

Prevod iz angleščine **Maja Lovrenov** | Redakcija **Natalija Majsova**

VIRI IN LITERATURA

Balsom, Erika. *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York: Columbia University Press, 2018. | **Beumers, Birgit.** *World Film Locations: Moscow*. London: Intellect Publishing, 2014. | **Boym, Svetlana.** *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. | **Cohen, Jeffrey Jerome.** »Elemental Relations«. *O-Zone: A Journal of Object-Oriented Studies* 1 (2014), str. 53–61. | **Cohen, Jeffrey Jerome in Duckert, Lowell.** *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. | **Demos, T. J.** *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. New York in Berlin: Sternberg Press, 2017. | **Hušman, Ana.** *Skoraj nič* (Hrvaška, 2016). | **Jue, Melody.** *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham, NC: Duke University Press, 2020. | **McKim, Kristi.** *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013. | **Mirzoeff, Nicholas.** »Visualizing the Anthropocene«. *Public Culture* 26, št. 2 (2014). str. 213–232. | **Németh, Ilona.** *Megla* (Slovaška, 2013). | **Peters, John Durham.** *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. | **Potočár, Marián.** »A Monument and a Blindspot – On the Precarious State of Modernist Architecture in Bratislava«. *Field Journal* 6, št. 1 (2014), str. 19–36.

Lukas Brasiskis je raziskovalec filma in medijev ter kurator z doktoratom iz filmskih študij z Univerze v New Yorku. Je pridružen profesor na NYU in CUNY/Brooklyn College ter kurator za film in video pri platformi *e-flux*. Njegova zanimanja vključujejo ekomedije, politiko in estetiko svetovnega filma ter preseke filozofije, kultur gibljivih podob in sveta sodobne umetnosti. Njegova besedila so bila objavljena v revijah, kot so *Found Footage Magazine*, *The Cine-Files*, *Screening the Past in Senses of Cinema*. Je sourednik knjige **Jonas Mekas: The Camera Was Always Running** (Jonas Mekas: Kamera je vedno tekla [2022]). Pričujoče besedilo je bilo prvič objavljeno pod naslovom »Foggy Past, Windy Present. Elemental Critique in Recent East Central European Artists' Films«, in sicer kot 15. poglavje (str. 288–299) zbornika **Cinema and the Environment in Eastern Europe. From Communism to Capitalism** (Film in okolje v vzhodni Evropi. Od komunizma do kapitalizma), ki sta ga uredila Masha Shpolberg in Lukas Brasiskis, in je izšel pri založbi Berghahn (New York, Oxford) leta 2024. Za dovoljenje in pomoč pri ponatisu članka se najlepše zahvaljujemo avtorju teksta in obema sourednikom zbornika, ter urednici založbe Berghahn, Amandi Horn.

¹⁶ Mirzoeff 2014, str. 229.

Oskar Ban Brejc

Podoba kot metafora in snov



REKVIJEM | 1965

O FILMIH VASKA PREGLJA

Danger, snemanje (1965, Denis Poniž): na dvorišču je polno ljudi, večinoma mladeničev, ki se smeji, posedajo, kadijo in se prijateljsko ruvajo – vse to se dogaja sredi šestdesetih in verjetno jih je večina še mlajša od dvajsetih ali pa niti polnoletna. Čeprav film nima zvoka, si lahko predstavljamo vrvež in vpitje razposajene skupine. Ko na lestvah obešajo velike in težke črno-bele poslikave z nenavadnimi, nadrealističnimi oblikami, postane očitno, da je **Danger, snemanje** *behind the scenes* filma **Rekvijem** (1965) Vaska Preglja. Podoba igrivega vrveža je tako presenetljiva zato, ker ustvarja **Rekvijem** (kot drugi Pregljevi filmi) nenavaden občutek izoliranosti in izločenosti, kot da bi bil posnet na kraju, ki so ga vsi že zapustili, kjer ni več nikogar in ničesar živega razen nenavadne instance, ki svojeglavo vihti filmsko kamero. Človek je v Pregljevih filmih namreč izrazito obrobno bitje, ki se komajda pojavi v kratkih in skorajda naključnih trenutkih. Ta nenavadna izločitev človeka pa nikakor ni zgolj negativna, temveč pri Preglju podeljuje zanimivo vlogo rastlinam, predmetom, kostem in poslikavam. To razmerje med izginotjem človeškega in osredotočenjem na predmetno bi rad uporabil kot vstopno točko v eksperimentalni filmski opus Vaska Preglja.

Vasko Pregelj je bil filmski režiser in umetnik, deloval pa je tudi kot filmski kritik in pisec, oblikoval je devet kolažev za naslovnice revije *Ekran* in ustvaril številne poslikave, plakate in kipe, ki so pogosto igrali pomembne vloge tudi v njegovih filmih. Bil je vnuk pisatelja Ivana Preglja in sin modernističnega slikarja Marija Preglja – česar ne omenjamo zgolj zaradi intrige s preverjanjem genetskih vezi ob ponavljajočih se znanih priimkih, temveč zato, ker je slikarsko delo Marija Preglja pomembno vplivalo na delo Vaska, kot bo očitno v nadaljevanju.

VASKO PREGELJ O FILMU

Čeprav je Pregelj znan predvsem kot filmski ustvarjalec, pa je v letih, ko je pisal za revije *Ekran* (pri katerem je sodeloval tudi v uredništvu), *Problemi* in *Naši razgledi*, objavil vrsto sicer nesistematičnih refleksij, iz katerih pa je mogoče izluščiti njegov specifični pogled na film. Zanimivo je, da Pregljeve filmske refleksije izhajajo iz obdobja po tistem, ko je svoje najbolj zanimive filme (ti so večinoma nastali, še preden je bil star dvajset let) že posnel. Do leta 1968, ko je v reviji *Problemi* objavil svoje prvo razmišljanje o filmu, je torej posnel že sedem (po drugačni dataciji pa osem) filmov.¹

V besedilu »Utrinki« piše Pregelj o treh »načinih oblikovanja«, ki jih film omogoča.² Zanimivo je, da tudi v kasnejših besedilih večinoma ne govori o avtorstvu, režiji ali, na primer, o vizualnih sredstvih filma. Drži se izraza oblikovanje, ki ga v določenih trenutkih razširi v »aranžiranje« (»[L]ahko bi rekli, da je pojem aranžiranja tista temeljna ustvarjalna komponenta, ki odloča o smiselnosti filmske strukture.«³).

Osrednja vloga, ki jo v svojem pisanju Pregelj posveča oblikovanju ali aranžiranju, implicira neko celovito razumevanje filmskega ustvarjanja – oblikovanje se dogaja tako v scenografiji kot v montaži in v kameri, oblikuje se podoba, prav tako pa se z montažo oblikujejo specifična trajanja in ritmi. »Tako film razpolaga s teoretično neomejenimi možnostmi uresničenja pripovedne strukture. Človek, predmet, pokrajina, stavba, beseda, stavek, zvok – vsi ti elementi so del neprestanega gibanja in, kar je pglavitno, njih pripovedna funkcija je stalno zamenljiva. Predmet je ravno tako nosilec dramatičnosti kot človek, beseda lahko izgubi svoj temeljni pomenski smisel in postane slika ter se tako uresniči kot brezpomenski lik, a kljub temu pripoveduje, čeprav ničesar ne pomeni.«⁴

Najprej gre torej za to, da oblikovanje filma implicira neko celovito gnetljivost filma, njegovo dovezetnost za skorajda sinestetično združitev oblik in trajanj, podobe in časa. Film je po Preglju tako najbolj idealna umetnost za intenzivno hipno doživetje trenutka in za velikansko koncentracijo vtisov, hotenj in razmišljanj.⁵ Obenem pa Pregljevo pojmovanje filma kot oblikovanja časa in podobe implicira tudi specifično ontologijo figur in predmetov, ki se pojavljajo pred kamero: mednje namreč Pregelj postavi čisto enakovrednost – v filmu lahko delujejo predmet, človek, stavek ali pa stavba enako pomenljivo, enakovredno lahko pretendirajo na dramatičnost.

Zato ni presenetljivo, da je Pregelj (morda čezmerno) kritičen do konvencionalnega pripovednega filma, ki ga lahko prepoznamo v načinu oblikovanja, kar poimenuje »literarna metoda«. Njegov očitke literarni metodi je standarden: filmu, ki razume prostor pred kamero kot nekakšen izpopolnjen in vseobsegajoč *gledališki* oder, očita nezvestost sami filmskosti filma. To naj bi bil pristop, ki izhaja iz vnašanja nefilmskega, besednega ali dramskega v film. A ključno pri tem je, da sta za Preglja osrednji težavi beseda in igralec.

Ko govori o likovni metodi oblikovanja v filmu – torej o metodi, ki bi ji lahko pripisali tudi večino njegovih lastnih filmov –, zapiše tole: »Shema in gradnja fabule nista vezani na besedo, stavek ali igralsko interpretacijo; sta skupnost asociativno povezanih

dejstev, ki imajo neko likovno posledično zvezo. Prava filmska igra je razgovor oblik, povezanih z montažo v homogeno, optično predstavljeno dogajanje.«⁶ Tu vlogo igre dobijo kar oblike, to so torej lahko scenski elementi, predmeti, zvoki ali pa podobe, ki nastanejo z dvojnimi ali večkratnimi ekspozicijami, ki jih je Pregelj večje uporabljal. In naprej: »Človek kot interpret tu nima domala nobene vloge. Njegov humani profil raste iz celovito obravnavanega okolja. Igralec je le posledica obstoječih dejstev, predmet ali aparat, ki deluje v skladu s položajem, kjer se trenutno znajde. Je ozko omejen in opredmeten, kot je materializiran tudi vsakdanji človek našega časa. [...] Človekovega stanja na filmskem platnu ne pojasnjuje patetična beseda, gib, itd., ampak ga opredeli oblika njegovega življenjskega prostora.«⁷

Zdi se, da lahko v Pregljevih nesistematičnih refleksijah o filmu vendarle prepoznamo jedro njegovega mišljenja: film je kot nekakšna gnetljiva snov predmet oblikovanja in komponiranja, pri tem pa deluje med predmeti, gestami, zvoki in človeškimi figurami, ki so pripuščeni v filmsko obliko časa in podobe, nekakšna čista enakovrednost, skorajda izmenljivost – vsi imajo lahko v filmu enako vlogo, vsi so lahko nosilci dramatičnosti in dogajanja.

- 1 V Pregljevi filmografiji v *KINU!* 11/12 je drugače kot v katalogu ob razstavi Pregljevih filmov v galeriji Vžigalica datiran film **Memento Siciliae**. Dataciji sta si nenavadno oddaljeni: filmografija v reviji postavlja film v leto 1966, v sam vrhunec zgodnjih del torej, katalog pa v leto 1984, kar bi pomenilo, da gre za Pregljev zadnji film. Glede na to, da film uporabi konvencionalno dokumentarno sredstvo brezosebnega pripovedovalca (z zgodnjimi Pregljevimi filmi precej težko upravljivo filmsko sredstvo) in glede na to, da je film najverjetneje nastal za javno televizijo, je skorajda nemogoče, da bi bil posnet že leta 1966. Prav tako je napačna datacija v leto 1984, saj je bil film na TV sporedu že v ponedeljek, 12. marca 1979. Za podrobnosti o datumu predvajanja filma **Memento Siciliae** se zahvaljujem Matevžu Jermanu.
- 2 Članek »Utrinki« je ponatisnjen v kratkem katalogu, ki je izšel ob razstavi Pregljevih filmov leta 2008 v Galeriji Vžigalica. Pregelj, Vasko. »Utrinki«. V: Ilich Klančnik, Bređa (ur.). *Vasko Pregelj: 1948–1985: Utrinki 1968 – 40 let pozneje*. Ljubljana: Moderna Galerija, 2008, str. 6.
- 3 Pregelj, Vasko. »Tradicija in film«. *Ekran*, št. 91, 1972, str. 32.
- 4 *Ibid.*
- 5 Pregelj 2008, str. 6.
- 6 *Ibid.*, str. 8.
- 7 *Ibid.*, str. 9.

Glede na Pregljeve zapise se zdi, da ključni predmeti v njegovih filmih (kosti, ogenj, ura) niso uporabljeni dobesedno, da njihova materialnost nikakor ne učinkuje zgolj kot indiferentna materija, temveč so ti predmeti za Preglja nekakšne realizirane misli.

A preden interpretiramo Pregljevo dojetje človeka kot ontološko nerazločljivega od ostalih predmetov in filmskih sredstev v luči sodobnih novomaterialističnih idej – in prepoznamo v njem nekakšno zgodnjo obliko ploske ontologije –, je nujno za trenutek postati. Čeprav je pomanjkanje človeških figur v Pregljevih filmih in zanikanje privilegiranega mesta človeka v njegovih tekstih vsekakor ključna poteza, pa še ne zahteva nujno interpretacije, ki postavlja samo predmetnost predmetov za deklarativni cilj Pregljevega dela. Prej kot da bi Preglja zanimala materialnost sveta sama na sebi, se morda zdi, da skuša skrhati običajno hierarhijo filmske pomenljivosti. Ta po navadi izhaja iz človeških interakcij, dialoga in dejanj pripovednih likov kot osnovnega vodila dogajanja in pomena ter se posveča predmetom in prostorom kot primarno okoljem in sredstvom za *človeške interakcije*. Preglja pa zanima ravno trenutek, ko se logika, po kateri film ustvarja pomen, dovolj zamakne, da lahko nenadoma enako pomenljivo v filmu nastopijo predmeti, prostori, okolja in ljudje. Pri tem ne gre nujno za deklarativno obravnavo človeka kot neizbežno predmetnega, temveč za to, da lahko atmosfere, pomene in pripovedne učinke prevzamejo slike, kamni, očesa ali kosti. Prav to skrhanje običajne hierarhije filmske pomenljivosti, s katerim nenadoma postanejo pomenljive tudi nečloveške in nežive entitete, je ena najbolj zanimivih potez Pregljevega filmskega opusa.

PREGLJEVI FILMI, PREGLJEVI PREDMETI, METAFORA IN SNOV

Pregljeva fantastična in temna vizija sveta (pa tudi filma) je morda najbolj jasno prisotna v njegovih treh črno-belih filmih **Nokturno** (1965), **Rekvijem** in **Staro dvorišče** (ponekod datiran v leto 1966, drugod pa v 1967), nastalih med letoma 1965 in 1967. V njih svetlo in skorajda živahno atmosfero Pregljevega zgodnejšega filma **Jaslice** (1965) nadomesti občutek usodnosti in teže ter razpadanja in zapuščenosti. Posnetki se nerazumljivo polnijo s kostmi, lobanjami, z ognjem, ki na trenutke kot sunkovit rez potuje po širini kadra in zajame platnene poslikave; poleg kosti in ognja pa je vseprisotna tudi velika strah vzbujajoča ura, ki deluje kot prezenca nečesa neizbežnega, brezbrizno neizogibnega.

To so nekateri tipični Pregljevi predmeti, ki se pojavljajo znova in znova v njegovih filmih, avtorjevo razmišljanje o njih pa postane razberljivo iz njegovih zapisov. Pregelj v tekstu »Utrinki« namreč piše, da »[o]d zanamcev ostanejo le kosti, predmeti in materialno realizirane misli. (Umetnost.)«⁸ Kosti, umetnine in uporabljeni predmeti so ostanki sveta, v katerem so bili nekoč še prisotni ljudje, ki so zdaj odšli, edini način pravzaprav, kako lahko ljudje zares ostanejo. Podobno razmišlja Pregelj o uri in ognju v scenariju za kasnejši film **Marginalije**, kjer deluje »ura kot zla napoved usodnosti« in kjer »[m]ed ognjem, kjer izgoreva vse, [...] beži smrt in z neomajno gotovostjo opravlja svoje delo«⁹.

Glede na Pregljeve zapise se zdi, da ključni predmeti v njegovih filmih (kosti, ogenj, ura) niso uporabljeni dobesedno, da njihova materialnost nikakor ne učinkuje zgolj kot indiferentna materija, temveč so ti predmeti za Preglja nekakšne realizirane misli. V trdih kosteh in v uri ter v plamenih prebivajo spomini na preteklost. Ti predmeti niso zgolj materialni, temveč je v njih ujeta simbolika ali pa vsaj metaforičnost. Podobno deluje figura starca v filmu **Staro dvorišče** – na dvorišču stare dotrajane hiše, ki jo bodo kmalu porušili za gradnjo nove stavbe,¹⁰ se s počasnimi koraki in oprijem na ograjo počasi spusti stari mož. Kot da bi se starost in utrujenost prostorov zajedla vanj in živela tudi v njegovem telesu. To je edini posnetek človeka v omenjenih Pregljevih filmih, ki ni le hipen in bežen – verjetno ravno zato, ker je na človeka prenesen značaj hiše in njenega dvorišča, ker **Staro dvorišče** prebiva v njegovem telesu.

V nepozabni dvojni ekspoziciji v filmu **Nokturno** Pregelj najprej pokaže dve visoki drevesi. Med njima je precej praznega prostora, dokler se v dvojni ekspoziciji podobi dveh debel ne pridruži že omenjena ura; ta se na svojih robovih, ki se zdita kot veličastna stebra, povsem pokrije z drevesoma. Tako za trenutek vidimo

8 *Ibid.* Gotovo ni nepomembno, da je ta Vaskov zapis objavljen nekaj več kot leto in pol po smrti njegovega očeta Marija, ki je v mesecih pred smrtjo naslikal Vaskov portret, na katerem drži v roki kamero. Tipičnim Pregljevim predmetom, kot so ogenj, ura in kosti, bi tako dodal še slike očeta Marija, ki povsem neposredno igrata ključno vlogo v več Vaskovih filmih (še posebej po slikarjevi smrti).

9 Pregelj, Vasko. »Marginalije«. *KINO!*, št. 16, 2012, str. 55.

10 O okoliščinah snemanja **Starega dvorišča** in ostalih Pregljevih filmov glej Poniž, Denis. »Fantastični svet v filmih Vaska Preglja«, *KINO!* št. 11/12, 2010, str. 172–181.

Oko je tako paradoksen predmet, v katerem se združujeta materialnost in metaforičnost, predmetnost in samonanašalnost. Nekaj telesnega, fizičnega, od katerega pa se širi pogled, v katerem je utelešen vid. In morda se prav zato Pregljevi filmi pogosto začenjajo ali pa končujejo s podobo očesa: »Ko se kamera preko glave počasi potopi v oči, je film končan.«

dve povsem različni podobi – debli in uro –, naloženi eno na drugo, povsem skladni. Prva podoba – podoba dveh debel – deluje kot indiferentno materialna, kot realistična krajina; vanjo pa se, kot da bi bila v njej potencialno in implicitno že od nekdaj prisotna, prikrade podoba, ki se ji popolnoma prilega – podobna ure. Kot da dve na videz naključno oddaljeni drevesi tako v sebi skrivata podobo racionalizacije trajanja, podobo aparata, ki meri (časovne) razdalje in jih formalizira v razberljive enote.

Vendarle pa moramo postati, preden Pregljev predmetom pripišemo zgolj vnašanje simbolike in metafor *vanitas* v filmske podobe. Na koncu filma **Nokturno** se pojavi razstavljen nenavaden predmet – težko je zagotovo reči, ali je morska spužva ali pa navznoter povsem razjedena porozna skala. Pregljeva kamera jo (skalo ali spužvo) počasi premeri, se oddalji od nje, nato pa se ji tako približa, da se izgubi čisto vsak delček vidnega polja, ki ga ne bi zajemala skala/spužva. Ker ni ob njej nobenega predmeta, se povsem izgubi občutek za velikost – je to meter visoka in izredno težka skala ali pa komajda nekaj deset centimetrov velika in povsem lahka spužva? Predmet je primerljiv s kipi, ki se pojavljajo v filmu – s kipom obraza ali pa kladiva v dlani –, le da v njem tokrat ne moremo prepoznati nobene podobe, temveč se pojavlja kot čista nerazberljiva in neprepoznavna fizičnost. Kot predmet, ki je ravno obraten prej omenjenim ponavljajočim se nadrealističnim metaforam – kot predmet, ki si ne pusti pripeti pomena, kot predmet, v katerega ne prodira metaforičnost.

Tu se odpira zanimivo trenje, ki mu lahko sledimo v Pregljevih filmih: vsekakor lahko pristanemo na tezo, da so lobanje in ure metaforični opomini na neizbežnost časa in minljivosti. A obenem ti predmeti delujejo tudi onkraj svoje simbolne funkcije, kot da jih njihov metaforični pomen še ne bi dokončno izčrpal. V **Rekvijemu** se pojavi ura na vrhu kupa živalskih lobanj: a ta nenavadna skulptura ne deluje zgolj kot *vanitas*, temveč je v

lobanjah, zverženih in zmaličenih skupaj do točke, ko so še komaj razberljive, ko so videti kot nekakšna spojena kalcificirana magma, neka fizična *moč stvari*, ki se zdi nezvedljiva na njihov simbolni pomen. V teh trenutkih se zdi, da lahko – morda nedopustno anahronistično – v nekaterih Pregljevih podobah prepoznamo tudi nekatere sodobne koncepcije materije in materialnosti, po katerih materija ni zgolj mrtva in potrebuje neko zunanjo podelitev *oblike* ali *simbolnega pomena*, da bi postala smiselna, temveč dobiva materija svoj pomen ravno v svoji nezvedljivi materialnosti.

BREZ ČLOVEKA, Z OČESOM

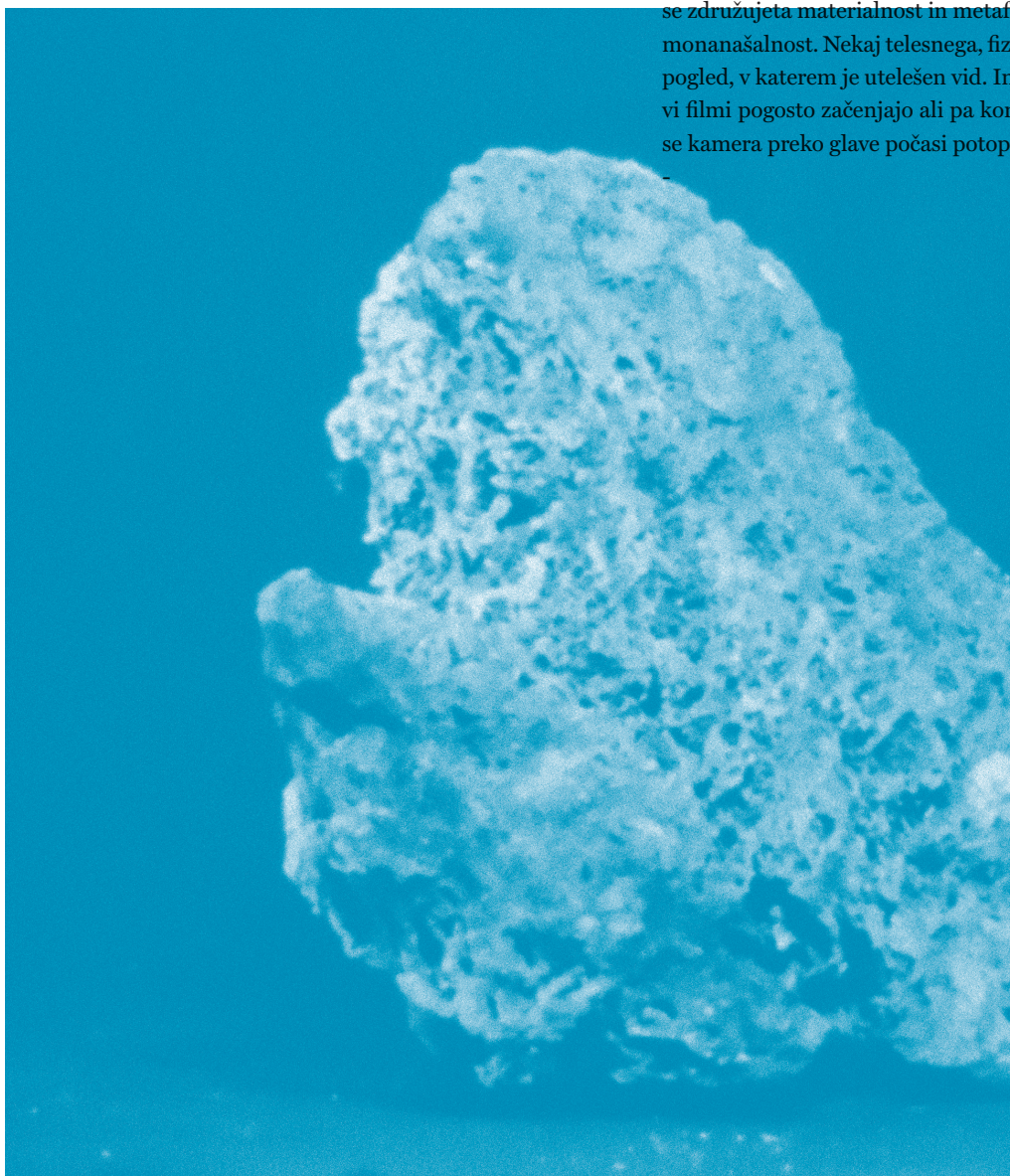
Skušal sem pokazati, da pri Pregljevih stalnih predmetih poteka interpretacijsko trenje, ki niha med koncepcijo materije kot prepojene s simbolnostjo in materije kot imanentno pomenljive, torej pomenljive v lastni materialnosti. To trenje doseže svoj (nerazrešljiv) vrhunec v glavnem Pregljevem predmetu – v očesu. Pregljevi filmi so polni breztelesnih, mrtvih, dobesedno (iz časopisnih fotografij) *izrezanih oči*. Oko tako v dvojni ekspoziciji lebdi po posnetkih v filmu **Rekvijem**, pojavi se v **Marginalijah** (1968), kjer vlogo očesa Pregelj opiše kot »moto« filma. V filmu **Fantazija** (1965) so lesene oči z razpokami gotovo reference na slavno oko v **Andaluzijskem psu** (Un Chien Andalou, 1929) – Buñuel je pogosta prezenca v Pregljevem pisanju o filmu –, v **Rekvijemu** pa lahko z očmi povežemo množico elipsastih oblik na velikih scenskih poslikavah in vseprisotna lesena kolesa, ki delujejo kot še ena neživa inkarnacija organa.¹¹

Namesto popisovanja referenc na oko v Pregljevih filmih je morda pomembneje poudariti, da so Pregljeva očesa nekako paradokсна, saj so vedno odrezana od ljudi, ki bi z njimi lahko gledali. To niso očesa, ki delujejo kot središče obraza, očesa, ki nam pomagajo prepoznati like pred kamero, ali očesa, katerih pogledi omogočajo jasno orientacijo po pripovednem prostoru. Pregljeva očesa so samonanašalna: paralela med očesom in

¹¹ Pri povezavi očesa in lesenega kolesa sledimo misli v Poniž, Denis. »Transfiguracija v filmih Vaska Preglja«. V: Trušnovec, Gorazd (ur.). *Ekran, revija za film in televizijo: 50 let: zbornik 1962–2012*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2011, str. 64. Poleg tega je nujno omeniti še vseprisotnost očesa v slikarskem delu Marija Preglja (predvsem v njegovih vizualizacijah Homerjevega ciklopa Polifema, ki se pojavljajo tudi v Vaskovih filmih). Glej: Mikuž, Jure. »Preobrazba Polifemovega pogleda v slikarstvu Marija Preglja (1913–1967)«. *Ars & Humanitas*, št. 1, 2015, str. 86–103.

kamero se nedvoumno potrdi, ko Pregelj v scenariju za **Marginalije** piše o »očesu kamere«¹². Izrezano lebdeče oko je tako zrcalna podoba pogleda kamere, nekako tako kot na Marijevem portretu Vaska – eno oko je vidno in strmi naprej, drugo oko pa je zakrito s filmsko kamero.

Oko je torej najbolj nenavadno med Pregljevimi predmeti. V svojem lesenem utelešenju (kolo) in v elipsastih oblikah na poslikavah je fizično prisotno v prostoru filmov, obenem pa je v številnih dvojnih ekspozicijah izrezano oko fotografije razteleseno in lebdeče, nekako ezoterično, kot da sestavljeno iz hlapov in ne iz trdne snovi. Oko je tako paradoksen predmet, v katerem se združujeta materialnost in metaforičnost, predmetnost in samonanašalnost. Nekaj telesnega, fizičnega, od katerega pa se širi pogled, v katerem je utelešen vid. In morda se prav zato Pregljevi filmi pogosto začenjajo ali pa končujejo s podobo očesa: »Ko se kamera preko glave počasi potopi v oči, je film končan.«¹³



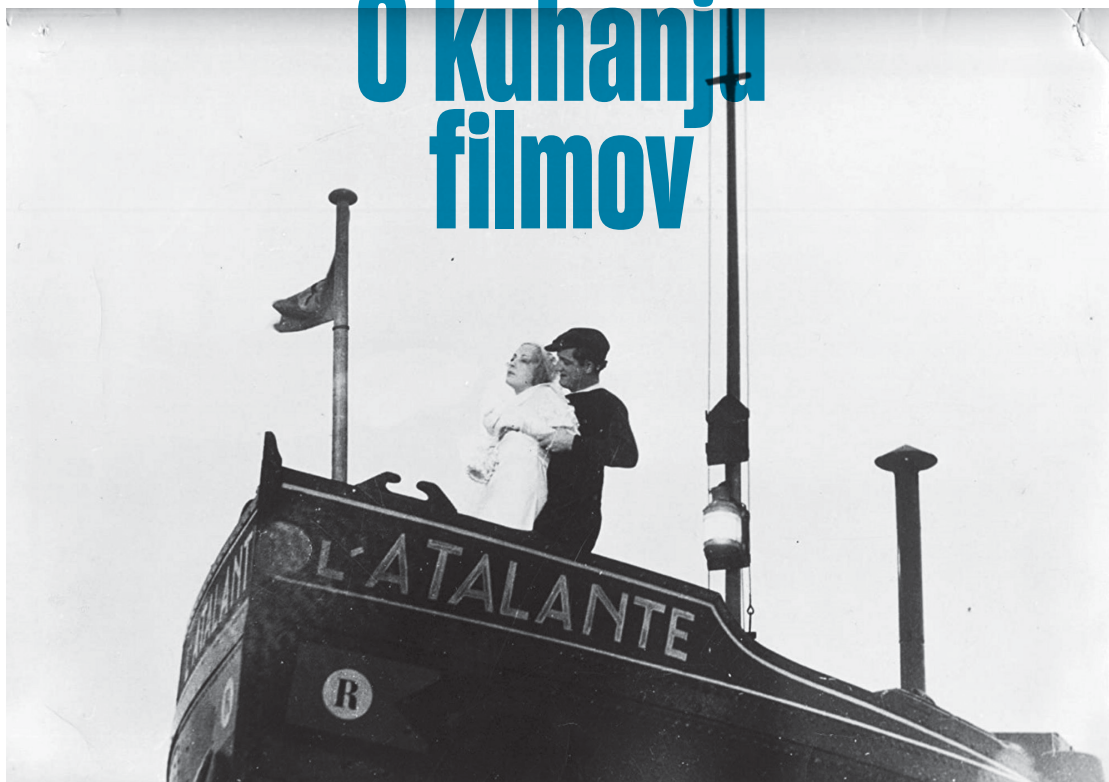
¹² Pregelj 2012, str. 55.

¹³ *Ibid*, str. 57.

Darko Sinko

O kuhanju filmov

ATALANTA ALI TRABAKULA, KI PLOVE MIMO | 1934



I.

FILM GRE SKOZI ŽELODEC

Kako naj se pogovarjajo režiserji_ke in kritiki_čarke? Oboji se intenzivno posvečajo filmu, o njem razmišljajo in ga analizirajo. Pogosto tudi prehajajo v iz enega v drugi tabor. A rezultat pogovora med ljudmi, ki se tako intenzivno posvečajo filmu, je lahko tudi vprašljiv. Ko nekdo toliko svojega časa nameni filmu, pogosto strastno ali celo obsesivno, ko se nekdo nenehno potaplja v filme – pri tem, da je jasno, da že zaradi narave stvari dobrih filmov vendarle ni veliko –, lahko upravičeno sumimo, da gre za nekakšen manko, za neko motnjo. Še toliko bolj, če to počne v Sloveniji, kjer se racionalen človek zagotovo ne bi odločil ne za snemanje filmov ne za filmsko kritiko. Mogoče je torej dobro imeti v mislih, da je s tem potencialno zaznamovana tudi tale razprava.

Pri razmišljanju o režiji se včasih spomnim na Wernerja Herzoga, ki je režijo primerjal s kuhanjem, kar se mi zdi dobra primerjava. Pri kuhanju imamo enake recepte, enake sestavine in postopke, a jedi, ki jih po njih pripravimo, so lahko zelo različne.

Odziv na hrano, podobno kot na film, vključuje paletu čutil. Pogosto je reakcija tudi povsem prvinska. Že na daleč nam lahko nekaj diši ali pa že po videzu vemo, da tega nikakor ne bomo jedli; težko se upremo, ko je pred nami kaj slastnega, včasih pa se nam že po prvi žlici dviga in nam je slabo.

Prvinske odzive je mogoče tudi artikulirati. Na primer: ko vemo, kako je neka hrana pripravljena, kaj vse je bilo potrebno za njeno pripravo, ko izvemo za njeno zgodbo, lahko morda celo uživamo v jedeh, ki jih drugače ne bi niti poskusili. Podobno je z nekaterimi filmi, ki se nam zdijo brezvezni, ko pa izvemo za kontekst ali specifične postopke njihovega nastanka, si rečemo, aha, ok, ni tako slabo. Ali pa kot otroci gledamo neke grozne filme, ki v dobi odraslosti postanejo odlični; za koga bi to lahko bile nekakšne filmske olive.

Okusi torej niso samo kulturno pogojeni, ampak se naš odnos do hrane/filmov spreminja skozi čas in glede na druge okoliščine. Pozimi jemo drugače kot poleti. V gorski koči je normalno, da strežejo ričet. Ko smo bolni ali nam česa primanjkuje, nam prija točno določena hrana. To velja tako za naš osebni okus kot za širši, družbeni. Včasih se v nekem obdobju v filmih pojavljajo tipični žanri ali teme, ki jih osvetljujemo z vedno novih in novih vidikov, kot da bi kot družba nekaj potrebovali, predelevali. Kar nas navdušuje danes, nas mogoče čez deset let ne bo več tako prevzelo. Kar kot družba cenimo zdaj, bo morda čez petdeset let povsem pozabljeno. Nekatere sodobne jedi bodo morda takrat celo prepovedane.

Današnja kuhinja je pri receptih za identične jedi bistveno bolj zadržana glede uporabe količine maščob, kot je bila nekoč. Podobno so nekateri filmski pristopi ali celotni žanri danes nesprejemljivi. Pogosto tudi ne moremo vedeti, ali pa lahko zgolj nejasno slutimo, kako je jed pripravljena in kaj vsebuje. Nisem sicer prepričan, da si želim to zares verjeti, a zdi se, da je jed lahko odlična, tudi če temelji na kakšnem kanibalskem receptu. Okus je lahko vezan na osebno zgodovino ali na spomin kot npr. v animiranem filmu **Ratatouille** (2007, Brad Bird in Jan Pinkava), kjer v neverjetno posrečenem prizoru jed povsem razoroži grozečega kulinaričnega kritika. Hrana ga spomni na jed, s katero ga je vsega potolčenega potolažila njegova mama. To mu v trenutku stali hladni oklep in zafrustriranost ter ga naredi spet človeškega. Podobno je pri filmih; nekatera dela ali posamezni prizori nas zaradi neznanih razlogov ves čas privlačijo. Vedno znova se vračamo k njim in jih ponovno gledamo, nekaj je v njih, kar pritiska na neki poseben gumb v nas.

KAKO KUHAJO REŽISERJI?

Nekateri režiserji lahko delajo samo z zelo posebnimi in dragocenimi sestavinami. Po gozdu nabirajo redke, edinstvene rastline in na njih izvajajo specifične postopke ter pri tem uporabljajo najsodobnejše znanstvene ugotovitve s področja biokemije ipd. To so režiserji, ki potrebujejo vrhunske pogoje. Drugi znajo narediti odlične jedi iz tistega, kar se že dolgo valja v hladilniku. Nekateri naredijo jed iz treh sestavin. Tretji za obrok porabijo štiri ure, nekateri pa dvajset minut. Pristopi so različni. A ne glede na pristop nas lahko jed razočara ali navduši.

Kubrick je snemal z ogromnim številom ponovitev, Kaurismäki ali Eastwood delata po dve. Soderbergh ali Fassbinder lahko posnameta po tri filme na leto, nekateri režiserji naredijo enega na 10 let (takih je na primer veliko v Sloveniji). Hitchcock se je izživljal

nad igralkami. Murnau je v skladu z videnjem režije kot eksaktne znanstvene dejavnosti režiral v laboratorijskem zaščitnem plašču.

Režija je na osnovni ravni vodenje kreativnega projekta. Organizacija, usmerjanje, vodenje ljudi različnih profilov. V globljem smislu pa izraža neko osebnost in odnos do sveta, preko tega usmerja naše čustvovanje, kalibrira in odpira naše miselne, emocionalne in druge registre. Teme filmov so vrste jedi. Režija pa je to, kar dela te jedi specifične.

Kot tipično temo pri Polanskem, recimo, bi lahko izpostavili nori kruti svet, nad katerim so pametni ljudje – junaki – že zdavnaj cinično obupali, potem pa jih v njih samih nepričakovano preseneti nekakšen vzgib etičnosti, vzgib dobrega, ki mu nato vsemu navkljub sledijo in pogosto ironično propadejo. To bi bila npr. njegova goveja juha. Ampak – kako jo skuha? Njegova režija je težko ulovljiva, nekako neopredeljiva. Neizrazit je v kadriranju, režiji igralcev, montaži, uporabi glasbe – če bi izbrali sekvenco ali kader iz njegovega filma, bi bila lahko tudi iz kateregakoli drugega. Njegove jedi ne uporabljajo nobenih izvirnih sestavin, vse je klasično, kot iz kakšne običajne oštarije, pa vendar povsem samosvoje. Režija naredi juho, ki smo jo že tolikokrat jedli, posebno. Čeprav gre za običajno, prav nič revolucionarno jed, je ne moremo pozabiti.

Tarantinove jedi niso preveč spolirane, začimbe so močne, na krožniku je veliko mesa – zrezek je jasno »bloody as hell«, na njem pa nas ves čas presenečajo tudi nepričakovani zabavni elementi. Zraven se pije žganice. Pri Kubricku je postrežba natančna, hrana je precizno izbrana in obdelana, okus izrazit. Obrok sestavljajo maksimalno trije hodi. Pri kuhinji Karpa Godine so jedi navidezno preproste in minimalistične, a nas presenetijo z nepričakovanim bogastvom okusov, zanimivimi kombinacijami, ki izražajo radovednost, igrivost, samozavest in suverenost.

Pri Pasoliniju je mogoče opazovati spremembo v pristopih: zgodnji Pasolini nam kuha natančno, skoraj šolsko, kot bi kahal nekdo iz prestižne kuharske šole. Poznejši Pasolini je drugačen, njegoveokusne jedi so postrežene na preprostem glinenem krožniku, na njem je kepa na videz neugledne kaše s prilogo, priloženi kruh je odtrgan z roko, v postrežbi začutimo idejo. Andrea Arnold kuha konceptualno – raztreščeno, brutalno, sočno. Njeni recepti vključujejo s tal pobrane paradižnike, hrano iz smeti in na novo uporabljeno hitro hrano. Von Trier še potem, ko nam postreže, skače okrog nas in poskuša usmeriti pozornost nase. In ko na primer jemo jedi Petra Jacksona, so te preslane in razkuhane, ob preževanju nas žalosti kuharjevo očitno pomanjkanje talenta za njegov poklic ali vsaj popolna odsotnost občutka za estetiko.

II.

FILMSKA POSLASTICA JEANA VIGOJA

Film **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, ou le chaland qui passe, 1934, Jean Vigo) je eden mojih najljubših, eden tistih, ki me vedno znova razorožijo. Zgodbi režiserja in filma sta tragični. Vigo, sin anarhista, je zgodnje otroštvo zaradi političnih aktivnosti svojega očeta preživel med nenehnimi družinskimi selitvami oziroma na begu. Ko je oče umrl (ali bil po naročilu umorjen) v zaporu, pa je pod psevdonimom živel v fantovskem internatu, kar je bila inspiracija za njegov srednjemetražni film **Ničla iz vedenja** (Zéro de conduite, 1933).

Svoj naslednji in zadnji film **Atalanta** je posnel s podporo producenta Jacques-Louisa Nouneza, ki je zagotovil tudi pogodbo za distribucijo z znanim podjetjem Gaumont. Snemanje filma ni potekalo po načrtih, iz poletnih mesecev so ga prestavili na jesen, potekalo je dlje od načrtov in s tem preseglo proračun. Vigojeva želja po snemanju na realnih lokacijah, ki so bile pozno jeseni vlažne in mrzle, pa tudi ni prav blagodejno vplivala na njegovo tuberkulozo. Ta je skupaj z naporji, ki jih je terjalo snemanje, najverjetneje kriva za to, da je Vigo v montaži obležal zelo bolan in kmalu po končanju filma, pri zgolj 29 letih, umrl.

Pri Studiu Gaumont niso bili zadovoljni s filmom, zato so ga premontirali ter zamenjali glasbo in naslov. Kasneje so mnogi to skušali popraviti in film vrniti čim bližje Vigojevi izvorni različici. Ti poskusi se raztezajo skozi več desetletij, zadnja verzija je iz leta 2001, a film v režiserjevi verziji pravzaprav ne obstaja. Ob izidu, leta 1934, je bil film popoln fiasko; brez gledalcev in odziva je poniknil, dokler ga niso ponovno odkrili šele po drugi svetovni

vojni. Začel se je uvrščati na lestvice najboljših filmov, pri njem pa so se navdihovali različni avtorji, od Fellinija in Kusturice do Scorseseja in Truffauta. Slednji je npr. prizore iz Vigojevih del kot poklone vključeval v svoje filme (pobeg učencev med uro telovadbe iz **400 udarcev** [Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut] je na primer kopija sekvence iz **Ničle iz vedenja**), uporabljal identična prizorišča (recimo peščeno obalo v **Atalanti** in na koncu **400 udarcev**), po mojem mnenju pa je pri njem Vigojev vpliv mogoče prepoznati tudi v načinu rabe filmske glasbe.

Atalanta ima povsem preprosto zgodbo. Začne se s poroko mladega para, mornarja rečne ladje (Jean Dasté) in dekleta iz obrečne vasi (Dita Parlo), ter njunim skupnim življenjem na ladji, na kateri sta zaposlena tudi stari mornar (Michel Simon) in mladi vajenec (Louis Lefebvre). Spremljamo lepote in tegobe para, ki se poskuša z velikimi čustvenimi valovanji ob majhnih življenjskih situacijah navaditi na skupno življenje. V nekem trenutku se spreta in dekle se izgubi v velikem mestu. Mladi mornar izgubi voljo do življenja, a stari mornar dekle na koncu najde in par je spet skupaj.

Zgodba je torej bolj skopa, pa tudi sicer je s filmom marsikaj narobe. Ima nešteto napak in sploh ne zgolj zaradi nešteti predelav in cenzure. Številni rezi so glede na kontinuiteto napačni in preskakujejo, filmski jezik je neenoten, saj se pogosto spreminja in občasno niha iz prizora v prizor. Spreminjajo se stili kadriranja, včasih je blizu mogočnosti in pomenljivosti takratnega sovjetskega filma, spet drugič je povsem dokumentaren; brez



obrazložitve ali posebne motivacije prehaja v radikalne rakurze, spreminjajo se pristopi v osvetlitvi. Režija igralcev je nekonsistentna in nepoenotena, prehaja od ekspresivne igre do zadržano minimalistične. Preskoki v glasbi so hipni in radikalni, ritem filma pa se pogosto hitro in nepričakovano spreminja. Če zanemarimo problem z zgodbo – te, kot rečeno, skorajda ni – film vsebuje tudi obsežne dramaturške zastranitve. Lik starega mornarja na neki točki dobi nesorazmerno veliko težo in sekvence z njim jemljejo veliko filmskega časa. Nekatere scenaristične rešitve so prosojne, recimo ta, da uspe Pèru Julesu tako hitro najde dekle v ogromnem Parizu. Film ima tudi veliko tehničnih pomanjkljivosti, med njimi pogoste težave z neostriro, režijske nerodnosti, kot so očitno metanje mačk v kader, pogledi v kamero itd. Traviča v tem filmu zagotovo ni lepo (po slovensko) pokošena.

Z vidika formalne opredelitve je mogoče v **Atalanti** prepoznati vplive različnih filmskih smeri: ekspresionizma, socrealizma, konstruktivizma in nadrealizma (za katerega nekateri trdijo, da je na filmu umrl ravno z Vigojem). V nekem smislu je v tem filmu že vsa zgodovina filma. Tudi na vsebinski ravni Vigo povsem svobodno prehaja med različnimi idejnimi poudarki, ki so si včasih celo v nasprotju. Od socialne občutljivosti do ostre družbene kritike, od obravnavanja ljubezni kot težke metafizike do prevlade telesnosti, od presunljivosti do ironije, od emancipatornosti do seksizma, od nadrealizma do hiperrealizma. Film ob tem večkrat prehaja tudi v sanjske in poetične sekvence.

Na podlagi vsega naštetega bi si lahko mislili, da je film nekakšna konfuzna solata. A je ravno nasprotno. **Atalanto** odlikuje neverjetna energija. Vigo sicer res prehaja med različnimi pristopi, a to počne brez vsake preračunljivosti, radovedno, z navdušenjem in s strastjo. Vse, kar počne, ga zanima in v vse verjame. Tu ni nobenega blefa in predvsem nobene poljubnosti, vse je natančno, osredotočeno in zares. Ne glede na različne pristope je njegov fokus ves čas prisoten, a ne le prisoten – intenzivnost njegove režije je neverjetna in hkrati povsem spontana.

Njegova osredotočenost in zanimanje sta ves čas tu. Stvari so precizno določene, obenem pa jih raziskuje. Kot da bi hkrati postavljaval in odgovarjal na bistvena vprašanja. Ob tem čutimo nalezljivo navdušenje nad (snemanim) svetom, vsak kader je zanj novo odkritje. Je kot pisatelj, ki ob pisanju neskončno uživa, saj ga ob vsakem novem stavku navdušujejo fascinantne možnosti jezika. Svoboda njegove režije, ki je pravzaprav njegova vera v film, daje slutnjo vere v ljudi. Nenavadno, ampak kot da ljudje v resnici ne bi bili omejene, grobijanske, zarobljene in primitivne živali, ampak nasprotno – odprti, radovedni, igriivi, nežni in v tem povezani.

V ospredju vsega pa je Vigojev odnos do ljubezni mladoporočencev, za katera si v tem zavisti in hudobe polnem svetu (kar predstavljajo tako vaščani na poroki kot nevarno in brutalno velemestno življenje) želimo, da bi jima uspelo. Pravzaprav ni nikjer nobene velike drame, samo preprost odnos med naivnima zaljubljenecema, ki poskušata nekako zaživeti skupaj. Male ljubosumnosti, preobčutljivosti, muhe in muhice – nič zares pomembnega za ta svet, pa vendar ...

Pri tem ne gre za neko načelno, *a priori* dobrohotnost. Vigojev odnos do dogajanja je hkrati oseben in distanciran, ironičen in ganljiv. Podobno kot ruski pisatelj Dovlatov piše o Puškinu: »V lokalni knjižnici sem našel kakšnih deset redkih knjig o Puškinu. Poleg tega sem znova prebral njegovo beletristiko in članke. Najbolj mi je bila zanimiva njegova olimpska ravnodušnost. Njegova pripravljenost, da sprejme in izrazi katerokoli stališče. Njegovo neizmerno stremljenje k skrajni, najvišji objektivnosti. Kakor luna, ki osvetljuje pot tako roparju kot žrtvi. [...] Ne monarhist, ne zaročnik, ne kristijan – bil je le pesnik, genij in sočustvoval je z življenjem v celoti. [...] Njegova literatura je višje kot morala. Premaguje moralo in jo celo zamenjuje. Njegova literatura je podobna molitvi, naravi [...] sicer pa nisem literarni kritik ...«¹

Lepota Vigojevega filma je, kot se reče, brezprizivna.

Zapis je nastal na podlagi avtorjevega predavanja, ki je 12. junija potekalo v Slovenski kinoteki v sklopu projekta **Kino Ekran/Medkritika**, ki nastaja v sodelovanju revije *Ekran* in društva Fipresci, ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra (SFC). | Cikel strokovnih predavanj **Kino Ekran/Medkritika: Pogled z druge strani**, v katerih raziskujemo aplikabilnost različnih praks pri razmišljanju o filmu, smo letos zastavili v smeri povezovanja med kritiško in filmsko stroko. | Prvo predavanje je bilo namenjeno filmski režiji in ogledu ter analizi filma **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, ou le chaland qui passe, 1934, Jean Vigo).

¹ Dovlatov, Sergej. *Nacionalni park, Kompromis, Naši*. Ljubljana: Beletrina, 2007, str. 54–55.

Anja Banko

Neizprosna ostrina filmske podobe



Kinematografija Kire Muratove

KIRA MURATOVA | FOTO DOVŽENKO CENTER

»Ne razumem, zakaj imamo tako žalostne filme. Tako ali tako se ne počutim preveč dobro. Po službi sem utrujen, želim se sprostiti, poslušati glasbo, pozabiti na svoje težave, gledati nekaj lepega. Ampak ne, oni že spet – hodijo naokoli, jokajo, pokopavajo ljudi, govorijo o vseh mogočih stvareh.«

Tako v filmu **Astenični sindrom** (Asteničeskij sindrom, 1989) Kire Muratove eden od stranskih likov komentira kinopredstavo, s katere pravkar odhaja – v trenutku, ko po projekciji na oder stopi igralka iz filma z moderatorjem pogovora, se množica vsuje iz dvorane; prerivajo se in odrivajo, skorajda skačejo drug čez drugega, da bi čim hitreje prišli do izhoda – pogovor z umetnico ne zanima prav nikogar. Ob tem Leninov kip v kotu odra ždi za težko rdečo zaveso in deluje kot ironični ostanek njegovega znamenitega rekla o pomenu filmov in filmske umetnosti za narod oz. družbo. Umetnica se pred nehvaležnim občinstvom skriva za zaveso, moderator pa nemočno zamahuje z rokami. V ozadju dvorane ostane le še skupinica vojakov Rdeče armade, ki se na ukaz, ko postane očitno, da je vsega konec, dvigne in strumno odkoraka ven. Zdaj je v dvorani zgolj speči narkoleptik Nikolaj (Sergej Popov, sicer pogost sodelavec Muratove), ki ga hrup ne prebudi in bo gledalca popeljal skozi drugi del filma.

Kar so si ogledali pobegli gledalci in je prvi del filma – filma v filmu –, res ni bilo ne lepo, ne prijetno, ne zabavno, ne lahkotno – kritika moškega se zdi upravičena: film se odpre v spranih odtenkih sepije, z nenavadnim tihožitjem otroške lutke in uvelega cvetja, čez katerega padajo milni mehurčki, ki jih skozi okno izpihava deček. Pod njim se v ogromni izkopani luknji moški kruto poigravajo z neko mačko – na rep ji navežejo prazno konzervo, medtem ko ona obupano teka sem ter tja, dokler se končno ne izmuzne iz jame. Slika preklopi na še eno sveže izkopano jamo – tokrat sredi pokopališča. Pogreb. Truplo v odprti krsti deluje umetno in povosčeno kot lutka, veliki in gosti brki pa na hitro zarišejo profil Josipa Visarionoviča Stalina. Nataša (Olga Antonova) ima vsega dovolj, steče stran in se kljub prigovarjanju prijateljev ne vrne. Po mestu blodi z jeznim pogledom, se kot stekel pes zaganja v ljudi, jih odriva, nadira, opsuje – zakaj oni živijo, medtem ko je njen mož umrl. Prostitutka, norica, zmešana ženska, se na njeno podivjano vedenje odzivajo mimoidoči. Nekaj prizorov kasneje se Nataša odpravi v službo – zdravnica je, ki dela v bolnici. Tam žali svoje sodelavce in poskuša dati odpoved. Na poti domov pobere pijanca, in ko gol (Muratova bo to, za takratni kontekst drzno podobo golega moškega telesa frontalno izpostavila še večkrat v filmu)



stoji v njenem stanovanju, ga zagleda soseda, ki se šokirana ustavi na hodniku. Nataša pred njenim nosljivim ogorčenjem zaloputne vrata. Na koncu sicer ne seksata, Nataša se po nekaj dotikih razburi in moškega vrže iz stanovanja. Ko je ponovno na cesti, jo ustavi mlajša ženska, češ da ima madež na hrbtu. Drgne in drgne, z nežnim glaskom vztraja, naj Nataša počaka zgolj še trenutek, pa bo madež izginil, iz torbice potegne bel robec in drgne – tako dolgo, da postane prizor neprijeten. Zdi se, da hoče ženska reči, da bo svet ponovno urejen in spodoben, ko bo izginil madež. Ko ga ženska končno odstrani, na platnu ostane vtis odsotnega in izpraznjenega Natašinega pogleda.

Zdi se, da se prav ta pogled z vso težo praznine nasloni na gledalca, občutek neznosnosti pa še poudarja kaotično obnašanje protagonistke, njeno kričanje in brezglavo blodenje po mestu – Nataša v svoji žalosti ni stereotipno nemočna ženska v stiski; bolečina je ne dela ne krhke, ne mile, ne lepe. Nataša je kot besneči zmaj, neukročena kača – morda prav ta, ki se zaredi v trebuhu norca na koncu filma. Njeno obnašanje ni zgolj neprijetno, temveč naravnost moteče, nesramno in nasilno. Kaj se lahko rodi iz ljubezni, ko pride smrt? Nataša se osami na družbeni rob in pokaže zobe, raztrga pričakovano omikano in eterično podobo ženskega žalovanja, pokaže jezik hipokriziji družbeno normiranega sočutja in skorajda dobesedno popljuje pravila primernege vedenja do te mere, da se gledalcu skoraj gotovo ne smili več. Sočutje se umakne ogorčenosti in zgroženosti nad takim obnašanjem – medtem pa smo skoraj zagotovo že pozabili na ogorčenost in zgroženost nad mučitelji v prizoru z ubogo mačko v jarku na začetku filma. Kakšno obnašanje je družbeno bolj sprejemljivo? Kaj dela človeka človeškega, kaj pomeni humanost, kaj sta etična zaveza in moralna postavka? Kaj je dobro in kaj zlo?

Začetek filma ponudi še en prizor, ki ga nismo omenili. To je zborček treh starejših žensk, ki v neubranem ritmu, držeč debelo knjigo, zapoje: »V mojem otroštvu, v moji rani mladosti, sem mislila, da je dovolj, da vsak pazljivo prebere dela Leva Nikolajeviča Tolstaja in tako bi vsak absolutno razumel vse. Vsi bi postali prijazni in inteligentni.« Knjiga, ki jo ženska drži v roki, je v scenariju označena kot *Vojna in mir*.¹ Muratova, ki v svojih delih večkrat tako ali drugače citira in tematizira velikane ruske literature, od Tolstaja, Dostojevskega in Turgenjeva do Čehova in drugih, z referenco na velikega misleca etike nastavi ton filma, ki sicer močno zaznamuje njeno ustvarjalno obdobje po prelomnem **As-teničnem sindromu** – Muratova svoje občinstvo brez zadržkov šokira in mu v obraz večkrat zabriše rokavico: kdo je ta človek, ki gleda ta film z občutkom moralne vzvišenosti? Kakšno vlogo sploh igra umetnost – bo občinstvo s filma zares odšlo katarzično očiščeno lastne zlobe in bede? Kdo je vsa ta kulturna srenja, inteligenca, ki se oklepa floskul, v resnici pa perverzno uživa v nizkih rečeh življenja, iz lastnega užitka razkopava rane drugih, se naslaja v njihovi bolečini in zadaja spet nove rane?

Tudi speči Nikolaj v drugem delu filma ni nič bolj prijeten ali všečen junak kot Nataša. Čeprav se gledalcu speči moški, ki ga na postaji metro brezobzirno prestopajo potniki, morda zasmili, se njegova pasivnost kmalu pokaže kot neprijetna in odvrtna – Nikolaj namreč zaspi vsakič, ko postane situacija pretežka, enostavno se izklopi, ne glede na okoliščine. Sicer je učitelj angleščine na neki srednji šoli, tudi pisatelj, ki ni nikoli zares napisal knjige, in mož, ki se včasih vrne domov, drugič pač ne; za razliko od Nataše deluje kot umirjen in tih moški, mehkih obraznih potez – nenevaren. A kot učitelj, brez (za)upanja vase, v svojo vlogo, ki svojo rešitev prepusti kar vanj zaljubljeni učenki, postane škodljiv. Njegova pasivnost in neuporabnost obenem odsevata tudi sistem, v katerem deluje, s tem pa se film posmehuje prepričanju, da je šola ena ključnih družbenih institucij. Kot reče ena od Nikolajevih sodelavk, groteskno žalosten lik debelušne podravnateljice z živo rdečo šminko in trdno pričesanimi blond lasmi, bi šola morala biti kot zapor. Razpravljanju o discipliniranju otrok v zbornici tako slikovito sledi prizor otrok, ki se skozi okensko rešetko groteskno pačijo – šola ni zares prostor, ki bi vzgajal in navdihoval nove družbene elemente, da bi izgradili lepšo bodočnost, kot zvenijo floskule, temveč je v svoji brezciljni totalitarnosti brezupna in zatiralska institucija.

¹ Taubman, Jane. *Kira Muratova*. London in New York: I.B.Tauris & Co. Ltd., 2005, str. 47.

In tako nastopi ključni prizor filma. Nikolajeve sodelavke se odpravijo v zavetišče, da bi poiskale potepuške pse, ki so nekega dne izginili z ulice. Podkupijo vratarico, da jih spusti naprej, ter se hihitajoče odpravijo čez dvorišče do velike hale, ki že na prvi pogled spominja na klavnico. Ko vstopijo, Muratova kamera dolgo zadrži na ženskah, ki obstojijo na vratih – njihovo prešerno razpoloženje v hipu zbledi, obrazi se groteskno spajo v ogorčenosti, osuplosti, šoku, oblijejo jih solze, nekatere umaknejo pogled ali si z roko prekrijejo usta. Muratova vztraja s pogledom na njihovih obrazih, skrivenčenih telesih, ki nočejo gledati. Nato vidimo, kar vidijo one. Psi v kletkah – majhni in veliki, vseh vrst, barv in oblik – jokajoče bevskaajo, lajajo, polni upanja zrejo v kamero, v gledalca. Več kot očitno je njihova usoda smrt. So odvečna bitja, ki jih je človek udomačil in zavrzel brez pomisleka. Prizor je dokumentarne narave in Muratova sama pravi, da jo je dolgo budil iz spanca, saj je bila nemočna glede živali.² Prizor, ki je sestavljen iz daljših sekvenc, zaključuje didaktično-provokativen mednapis v Tolstojevem slogu:

»Ljudje neradi gledajo to. / Ljudje o tem neradi razmišljajo. / To naj ne bi imelo zveze / z diskusijami o dobrem in zlu.«

Muratova, ki skozi film vseskozi prevprašuje etično in moralno pozicijo človeka v razmerju do na eni strani filmske podobe in umetnosti ter realnosti na drugi strani, s temi prizori poruši četrto steno – ko v fikcijo pripelje dejansko realnost smrti nemočnega in od človekove volje odvisnega bitja (poleg živali to funkcijo v njenih filmih večkrat prevzamejo tudi otroci), pokaže s prstom na človeško hipokrizijo in ji postavi ogledalo. Nobena filozofija ne umetnost ne zmoreta premakniti človeškega kompasa v smeri dobrega, dokler človek dopušča, omogoča, celo ustvarja takšno trpljenje oz. absolutno razvrednotenje drugega.

V primerjavi z opisanim deluje sledeči zaključni prizor filma in ogorčenje, ki ga je ta vzbudil, malenkostno. A po drugi strani je prizor, ne samo za svoj čas in prostor, temveč tudi za sodobno situacijo, precej udaren: skrbno urejena ženska v modnih oblačilih sedi na metroju in nepremično gleda nekam proti kameri, ko se ji iz ust nenadoma vsujejo kletvice in žaljivke. Nekaj jih slišimo, ostale se izgubijo v hrupu vlaka.³ Nedaleč stran sedita Nikolaj in njegova učenka ter se poljubljata, drveč svojemu srečnemu koncu naproti. Ko se vlak ustavi na zadnji postaji, potniki izstopijo, Nikolaja pa pograbi spanec. Ko tudi učenka, ki svojo učitelja ne more prebuditi, obupano izstopi, se prazen vlak z Nikolajem, ki pade po tleh kot razpeti Kristus, odpelje v temo. A prizor preklinjanja je za oblasti izbrisal vse ostale simbolno pomenljive prizore. **Astenični sindrom** je ravno zaradi njega postal edini film, ki je bil cenzuriran v obdobju glasnosti. Kljub



podpori intelektualnih in kulturnih krogov ter povabilu na *Berlinale* Goskino Državni komite ZSSR za kinematografijo ni dal dovoljenja za predvajanje. Šele po uspehu na Zahodu, ki so ga spremljali tudi sovjetski kritiki, je film dobil omejeno dovoljenje za predvajanje po kinoklubih, kaj kmalu pa obveljal za najbolj emblematično napoved razpada sovjetske družbe in države.

Z razpadom Sovjetske zveze je Muratova postala ukrajinska režiserka – večino svojega življenja je namreč živila in ustvarjala v Odesi, prej sovjetskem, danes pa ukrajinskem mestu z izjemno živahno in raznorodno zgodovino. A umestitev Muratove v nacionalni ali svetovni filmski kanon ni samoumevna. S svojim neizprosnim pogledom, ki se zazira stran od sublimne lepote filmske podobe (jo nasprotno – provokativno celo sesuva) in vere v moč filmske umetnosti, kot so jo poudarjali njeni sodobniki, *auteurji* sovjetskega filma, npr. Andrej Tarkovski, Larisa Šepitko ali Sergej Paradžanov, ta velika cineastka ni lahek zalogaj. Je izrazita pesimistka, ko pride do vprašanj človeške narave, neizproсна kritičarka, ko pride do družbenih vprašanj in (pre)drzna formalistka, ko pride do vprašanj filmske forme: groteska, absurd, neskončne ponovitve in podvojitve, igra montaže in epizodičnost prizorov, črn humor, dovršeno umetelna teatralnost igre, ki se meša z navdihujočo svobodo giba in gest naturščikov – vse to so formalni elementi, s katerimi se Muratova izredno premišljeno poigrava. Če skozi lečo filmske kategorizacije v njenih delih lahko prepoznavamo ljubezen do Charlieja Chaplina in Federica Fellinija, jo po drugi strani v kontekstu vzhodnega pogleda lahko uvrstimo v dolgo linijo gogoljevskega izročila in njeno delo skozi bahtinovsko misel razumemo v smislu polifonije (celo kakofonije) glasov. A ravno v neubranosti, kaotičnosti in surovosti, morda celo nevšečnosti in neudobnosti njene podobe se razkriva svobodna in edinstvena presežnost avtorske vizije, kakršno izraža le malokatera svetovna režiserka.

² *Ibid*, str 57.

³ V Rusiji je od leta 2014 spet prepovedana uporaba kletvic na javnih prireditvah, kar vključuje tudi film, gledališče in koncerte.



BEŽNA SREČANJA | 1967

OBČUTLJIVI POLICAJ | 1992



Ruski filmski kritik Andrej Plahov, eden največjih zagovornikov in promotorjev cineastke, Muratovi v svojih zapisih tako večkrat pravi »enfant terrible sovjetskega filma« in »provincionalna anarhistka«, kar precej točno opiše njeno pozicijo večne obstranke – že na študij na moskovski VGIK (Vseruski državni inštitut za kinematografijo) je prišla z roba države: Kira Korotkova se je rodila leta 1934 v Besarabiji (v času Sovjetske zveze Romunija, danes Moldavija) in odrasla v Romuniji. Njena starša sta bila zavzeta komunista – oče, Rus, je padel med drugo svetovno vojno, mati pa se je s hčerko vrnila v Romunijo po vojni. Kira je tam obiskovala rusko šolo za otroke vojaških oficirjev, njena mati, po izobrazbi ginekologinja, pa je postala vidna članica romunske socialistične vlade – bila je članica komiteja, ki je za prikaz odobril oz. zavrnil zahodno filmsko produkcijo, prav prek nje pa se je Kira seznanjala in dostopala tudi do sicer cenzuriranih oz. manj dostopnih filmov z Zahoda. Študij filma na VGIK je začela leta 1952, njen mentor pa je bil Sergej Gerasimov, ki je – preden je postal eden od sovjetskih oblasti najbolj cenjenih režiserjev, s filmi, kot sta **Mlada garda** (Molodaja gvardija, 1948) ali **Tihi Don** (Tihij Don, 1957–1958) – bil član avantgardne neoekspressionistične gledališke skupine FEKS – Fabrika ekscentričnega igralca, ki sta jo vodila Grigorij Kozincev in Leonid Trauberg in se je navdihovala pri ameriških in evropskih filmskih burleskah, tradiciji varieteja, cirkuške glasbe in jaza. Avantgardistična preteklost njenega mentorja je gotovo določila tudi filmski izraz Muratove.

V času študija se je Kira poročila s sošolcem Aleksandrom Muratovim, skupaj pa sta posnela kratek film **Spomladanski dež** (Vesennij dožd, 1958) in diplomski film **Ob strmem bregu** (U krutogo jara, 1961), oba v socrealističnem slogu. Po študiju sta dobila povabilo v Odeški filmski studio, kjer je Muratova ostala do konca kariere. Njun prvi večji projekt je bil celovečerni film **Naš poštteni kruh** (Naš čestnyj hleb, 1964) o ekonomskih težavah kmečke zadrage, ki pa je s svojo kritičnostjo do partije požel neodobranje – po naročilu iz Kijeva je Muratov kljub nasprotovanju svoje žene spremenil nekaj prizorov, po filmu pa sta se partnerja razšla. Posledično Muratova za svoje prvo avtorsko delo priznava film **Bežna srečanja** (Korotkie vstreči, 1967), za katerega je napisala scenarij in odigrala eno od dveh glavnih ženskih vlog – ob njej nastopa Nina Ruslanova, ki je tudi njena prva igralska muza in pogosta sodelavka (Muratova je odkrila in definirala svoje ekstatične podobe žensk skozi nastope nekaterih izjemnih igralk, kot sta v kasnejšem obdobju predvsem Natalija Buzko in Renata Litvinova), ter ruski bard, šansonjer in igralec Vladimir Visocki. »Provincionalni« ljubezenski trikotnik, ki že napoveduje kasnejše cineastkine formalne eksperimente, ni bil posebej dobro sprejet in je bil predvajan predvsem po kinoklubih.

Tudi njen drugi celovečerec **Dolga poslavljanja** (Dolgie provody, 1971), ki predstavlja nekakšen tandem s prvencem z zgodbo o zapletenih odnosih med materjo in sinom, ni imel posebej svetle usode. Kljub zavzemanju mentorja Sergeja Gerasimova je bil film zaradi »buržoaznih tendenc« prepovedan in je bil javno predvajan šele leta 1987. Muratovo so v Odeškem filmskem studiu nato predstavili na drugo delovno mesto – sama je izbrala delo čistilke in pomočnice vrtnarja, ki se ji je zdelo bolj smiselno od birokratskega dela. Prestavljali so jo tudi na razna druga delovna mesta v knjižnici in muzeju, v delo pa je dobila tudi pisanje scenarijev za filme drugih.



Leta 1978 je končno dobila dovoljenje za režiranje svojega naslednjega filma **Spoznanje širnega sveta** (Poznavaja belyj svet) za Lenfilm studio. Film, ki je bil sicer posnet po socrealistični povesti Grigorija Baklanova, je Muratova priredila po svoje in dosegla, da filmska pripoved z vzpostavljanjem izrazito lirične in ljudskih motivov polne filmske podobe svojo socrealistično dispozicijo komsomolskega ljubezenskega trikotnika na gradbišču preseže. To je prvi barvni film Muratove, režiserka sama pa ga je večkrat izpostavila kot svojega najljubšega. A obdobje, ko je Muratova ponovno dobila priložnost za režiranje, velja za obdobje stagnacije, ko se pod oblastjo Leonida Brežnjeva družbena situacija zaostri, javni prostor pa krči (npr. pisatelj Aleksander Solženicin emigrira v tujino, fizik in borec za človekove pravice Andrej Saharov je kazensko preganjan, Sergej Paradžanov, ki je bil eden največjih vzornikov Muratove, posebej glede rabe barv – njegov slog je imenovala dekorativen, okrasen –, pa je v tem času obsojen na zapor zaradi homoseksualnosti). Zato ni presenetljivo, da tako ta kot njen naslednji film **Med sivimi kamni** (Sredi seryh kamnej, 1983), ki ga je znova posnela v Odeškem filmskem studiu, nista bila dobro sprejeta – pri slednjem so oblasti zahtevale toliko sprememb, da se je Muratova celo odpovedala avtorstvu in se pod film podpisala kot Ivan Sidorov (tj. Janez Novak). Film je sicer priredba kratke zgodbe ukrajinskega pisatelja Vladimirja Korolenka **V slabi družbi** (znana tudi v otroški različici pod naslovom **Otroci podzemlja**, 1886), ki pa jo je Muratova spet zasnovala povsem po svoje.



definirajo predvsem groteska, absurd in ponovitev: **Občutljivi policaj** (Čustvitel'nyj milicioner, 1992), ki je njena prva mednarodna koprodukcija, **Strasti** (Uvlečen'ja, 1994), **Tri zgodbe** (Tri istorii, 1997), **Pismo v Ameriko** (Pis'mo v Ameriku, 1999), **Drugorazredneži** (Vtorostepennye ljudi, 2001), **Čehovski motivi** (Čehovskie motivy, 2002), **Uglaševalec** (Nastroyščik, 2004), **Potrtilo o smrti** (Spravka, 2005), **Dva v enem** (Dva v odnom, 2007), **Melodija za lajno** (Melodija dlja šarman'ki, 2009), **Lutka** (Kukla, 2009) in **Večno vračanje** (Večnoe vozvraščenie, 2012), ki je postal njen zadnji film, s katerim je ustvarila svojevrsten metafilmski poklon lastnemu ustvarjanju.

Filmske adaptacije literarnih del so običajno veljale za varen pristan mnogim avtorjem, ki so svojo sodobnost v filmih obravnavali preveč radikalno ali kako drugače odklonilno od uradne politike – pred tem so Muratovi ponudili režijo filmske priredbe pripovedi **Knežna Mary**, ki je del znamenitega Lermontovega romana **Junak našega časa** (1840), projekt pa je zastal zaradi birokratskih ovir. Ko je leta 1985 mandat generalnega sekretarja CK nastopil Mihail Gorbačov in začel s politično-ekonomskimi reformami perestrojke in glasnosti, se je znova omehčalo tudi okolje za umetnike in ustvarjalce – luč sveta so takrat ugleдалa mnoga cenzurirana umetniška dela. Na področju filma je leta 1986 Zveza sovjetskih filmskih ustvarjalcev ustanovila posebno komisijo, ki je ponovno pregledala več kot 140 filmov, prej prepovedanih ali umaknjenih iz distribucije. Poleg Muratove je tako javnost v Sovjetski zvezi in tudi na Zahodu začela spoznavati dela drugih režiserjev, kot so Aleksej German ali Aleksander Sokurov in gruzijski avtor Tengiz Abuladze; med drugim so bili vsi štirje leta 1989 povabljeni v newyorški Muzej moderne umetnosti (MoMA) na obsežno retrospektivo svojih del. O odkrivanju Muratove pričajo tudi prve mednarodne nagrade in retrospektive – za film **Dolga poslavljanja** je tako skoraj dvajset let kasneje, leta 1987, dobila nagrado Fipresci v *Locarnu*, leta 1988 pa je francoski *Mednarodni festival ženskega filma v Créteilu* pripravil njeno retrospektivo.

Zadnji dnevi Sovjetske zveze, predvsem pa nova postsovjetska realnost so za Muratovo predstavljali precej plodno obdobje – zdi se, da je to zanjo napovedal že njen preroško zvoneč film **Sprememba usode** (Peremena učasti, 1987). Ta je začel nastajati kot še ena filmska priredba, tokrat gledališke igre W. Somerseta Maughama **Pismo** (1927), in še posebej izraža ljubezen Muratove do rabe absurda in nadrealističnih prijemov. Po **Asteničnem sindromu** je do svoje smrti leta 2018 ustvarila še 12 filmov, od tega tri kratke in osem celovečernih, ki so slogovno in tematsko raznoliki, v osnovi pa ostajajo kritični do družbene hipokrizije in zavezani neizprosni ostrini filmske podobe, ki jo

V njem sta osrednje vodilo prav ponavljanje in podvojitve – pred gledalcem se večkrat odvrti vedno isti prizor: v stanovanje neke ženske pride obiskovalec, moški, ki žensko očitno pozna iz šolskih dni in jo skuša prepričati, da mu pomaga pri reševanju zakonske krize. Muratova v filmu predstavi večino svojih najljubših igralk in igralcev, ki nastopajo v parih, pripetljaj pa razkriva različne odtenke, vzdušja in vsakič drugače poudarjene poteze človeške narave: protagonist je stalno postavljen pred izbiro – bi pil čaj ali kavo, je Oleg ali Jurij, bi izbral ženo ali ljubico. On se vedno znova vrača, a zavozlana struktura ponavljajočih se variacij, ki jo v posameznih prizorih simbolizira tudi resnična zavozlana vrv, nastavljena nekje v stanovanju, se nikakor ne razvozla. Izkaže se, da so ti prizori pravzaprav testni posnetki za film nekega umrlega režiserja, ki jih mladi producent (tudi dejanski producent filma, Oleg Kohan) kaže morebitnemu investitorju, s katerim bi projekt lahko nadaljeval oz. zaključil. S svojim zadnjim filmom Muratova tako najbolj neposredno naslavlja kontekst načinov konstrukcije filmske realnosti na eni strani kot na drugi filmske produkcije na splošno, ki je v končni fazi prepuščena tudi vulgarni banalnosti odločevalcev, bodisi birokratskih aparatčikov, kot je izkusila v prvem obdobju svoje kariere, ali novopečenih bogatašev, ki s »prispevkom« k umetnosti svojemu imenu poskušajo kupiti prestiž. A ne glede na zadušljivo realnost je Muratova v svojem ustvarjanju vedno ostala nepopustljiva. Njene neizprosne podobe, ki jih gledalci ne sprejemajo vedno z naklonjenostjo, se spretno izmuznejo vsem oviram in se zabodejo v tisto najbolj bolečo točko, kjer je človek postavljen pred vprašanje svoje človečnosti. Ni prijetno sprejeti njene družbene diagnoze, ki jo je v svojem slogu ubesedila tudi takole: »Ni napredka. Je gibanje v krogu. In to je vsa lepota in tragedija civilizacije«. ⁴

⁴ Taubman 2005, str. 108.

Darko Hferič
**Ko zgodovina
 oživi**

Film **Kino Volta** (2024, Martin Turk [Produkcija: Fabula, koprodukcija: Incipit film in RTV Slovenija]) je zame poseben z več vidikov, najbolj pa zaradi svoje igre s formo. Zaradi mešanja igranega in dokumentarnega formata, kjer igralci in liki iz »resničnega« v »fiktivni« svet prehajajo na videz naključno, prosto in svobodno. Gledalca to sprva morda zmede, ampak ga hkrati posrka v film in nagradi z lastnim doživljanjem in raziskovanjem zgodbe, ki jo fragmentirano sestavlja v svoji glavi.

Mislim, da smo v zgodovini filma že zdavnaj prešli označbe -post, -post, -post. Klasičen pripovedni stil leta 2024 v filmskem ustvarjanju nikakor ni več norma, poleg tega pa je tudi popolnoma posrkan v svet televizije in novic. Zato sem vedno znova negativno presenečen, ko gledam kak sodoben kinematografski dokumentarec, ki se kot pribit drži forme intervjuja in faktičnega, realistično ilustrativnega prikaza zgodbe. Mislim, da je film umetniška forma in od takega pričakujem inventivnost in svežino izraznega jezika. Na tem mestu se moram zahvaliti režiserju Martinu Turku, saj je z velikim korakom stopil čez ustaljene norme filmskega ustvarjanja, ki še vedno vztrajajo v naši domovini, in me za roko eklektično in metafilmsko peljal čez planke v Trst ter čez vodo v Dublin, kjer sva posnela večino materiala. (Še vedno se mi kolca po Italijanskem 10-urnem snemalnem dnevu.) Morda tudi moje nagnjenje k tema dvema prvinama raziskovanja v umetnosti in filmu sproži magnetizem do takih projektov in ustvarjalcev.

Film je posnet z digitalno kamero Arri Alexa LF, ki ima večji senzor in s tem manjšo globinsko ostrino, kar je za dokumentarni film nenavaden izbor (običajno sem pri snemanju dokumentarcev v Sloveniji obsojen na precej slabše kamere). Del filma je posnet tudi na Super8 črno-beli filmski trak, s katerim smo uspeli ustvariti podobe, ki spominjajo na leto 1909, ko je protagonist James Joyce skupaj s podjetniki iz Trsta ustanovil prvi stalni kino na Irskem – Kino Volta.

Sodelovanje s producentom Radovanom Mišičem je zelo olajšalo nabavo filmskega materiala in Super8 kamere, saj je bil kot uradni zastopnik Kodaka v Sloveniji že od začetka naklonjen ideji, da se »arhivsko« gradivo posname na filmski trak. (Kot anekdoto moram dodati, da si štejem v čast, da so nekateri filmski novinarji po ogledu projekcije na Tržaškem festivalu pohvalili dober izbor in najdbe arhivskega materiala iz tistega časa. Vse kadre v filmu smo seveda posneli sami.)

Še ena zanimiva stvar. Na Alexo LF (naš dokumentarec je to kamero lahko dobil na Viba filmu, ker je noben drug projekt ni vzel, saj zanjo nimajo primernih objektivov, ki bi pokrivali njen – LF/large format/leica format/full frame-vista vision – senzor, ca. 31,7 x 17,8 mm) sem dal objektiv Arri Zeiss Ultra Prime, v meniju pomotoma napačno določil, da snemam v super 35 formatu, ki sem ga samo gledal na monitorju, dejansko pa sem snemal v LF formatu, kar sem ugotovil v postprodukciji, ko sem na robu kadra opazil stativo za luči in mikrofone. Tako sem ugotovil, da so Ultra Prime objektiv (prvenstveno narejeni za standardni super 35 format [ca. 24,9 x 18,6 mm]) ožji od 24 mm in dejansko pokrivajo večji LF senzor. Kombinacijo sem nato temeljiteje testiral in predebatiral s kolegi ter jo naslednje leto (2023) dejansko uporabil na snemanju celovečernega igranega filma **Gym** (2024) režiserja Srdana Vuletića.



Rubrika nastaja
 v sodelovanju z
**Združenjem filmskih
 snemalcev (ZFS).**



Izbrani kader iz filma **Kino Volta** je moj najljubši frejm zato, ker sem ob njem prvič *za-res* dojel pomembnost sveta pred kamero, stvari, ki jih snemamo. Zgodilo se mi je namreč, da sem po naključju prišel do kamere, ki jo je asistent (Domen Ožbot) sestavil in postavil na stativ, pogledal ekran in si rekel: »Vau, to je to, popolno.« Ok, tudi Andrej Kokalj je postavil super luč. Dobra fotografija ne more nastati sama od sebe, delo direktorja fotografije je zelo odvisno od ljudi, soavtorjev, ki skupaj v ekipi soustvarjajo film: v tem primeru ekipe, ki so jo sestavljali Elisabetta Ferradino (scenografinja), Polonca Valentinčič (kostum), Roisin Browne in Daniel Grimstone (igralca) ter Angelina Rusin (maska).

Ob gledanju in snemanju standardnih slovenskih zgodb v socialnem realizmu, ki se dogaja v povprečnem slovenskem na belo prepleskanem stanovanju (kar zares ne ponuja veliko opcij za ustvarjalnost), sem se velikokrat počutil nemočnega. Pa ob igralcih, šolanih za teater, oblečenih v izposojene H&M cunje. Ob prehitrih setih, ko dobesedno drvimo skozi vse prizore, ki jih moramo posneti z absolutno premalo časa. Na snemanju v Trstu pa sem obnemel, navdušen nad 115 let starim svetom, ki se mi je pojavil pred očmi. Za dobro fotografijo je ključnega pomena sam objekt snemanja – torej tisto, kar je pred kamero. Odločitev, iskanje in potrditev tega sodijo med najpomembnejše ustvarjalne postopke direktorja fotografije.

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LXI, avgust | september | oktober 2024

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

odgovorna urednica Ana Šturm

sourednici teme *Paralaksa nevidnih: potencialnost afrofuturizma in afropesimizma* Anja Banko, Nina Cvar

sourednik rubrike *Kratki* Robert Kuret

souredniki rubrike *Interval* Natalija Majsova, Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,

Natalija Majsova, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče,

Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

svet revije Anja Banko (predsednica), Vitja Dominkuš Dreu,

Aljoša Harlamov, Tina Lešničar, Majda Širca, Miran Zupanič

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

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

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

Line (*Letters from Sweden*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirjih Fedrigoni Arena Natural Bulk 90g/m²,

Fedrigoni Arena Natural Smooth 250g/m²

tisk Mat-Format, 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 (5 številke) 30 € + poštšina

| naročnina velja do pisnega preklica |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302

ovitek *Živalska lokomocija – plošča 626* (Animal Locomotion – Plate Number 626, 1887, Eadweard Muybridge)

Nak (Nope, 2022, Jordan Peele)