

GOSTUJOČI UVODNIK	Petra Meterc <i>Gaza Mon Amour</i>	02
INVENTURA	Več avtorjev Najboljši filmi leta 2023	04
IN MEMORIAM	Nerina T. Kocjančič Filip Robar Dorin (1940–2023)	17
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Iskrin projektor OP-2 in razmah poučnih filmov	20
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Ko bom velik, bom ... pilot ali dopisnik!	23
INTERVJU	Veronika Zakonjšek Diane Ng Maks Valenčič Mattias Frey	26 31
ODMEV: 34. LIFFE	Žiga Brdnik Figure italijanskega političnega filma Anže Okorn Ne pričakujte preveč od konca sveta Maruša Kuret Kaj imata skupnega David Bowie in druga svetovna vojna? Matjaž Zorec Od sendviča do nebes Robert Kuret Invencija in konformizem Anja Banko Sublimno ali o brezčasni razsežnosti filmskega	36 40 43 46 49 51
MEDKRITIKA	Ajda Bračič Arhitektura in film Peter Žargi Zapisano v tetivah zgodovine	53 56
KRITIKA	Ksenija Zubković <i>Interesno območje</i> Andrej Gustinčič <i>Morilci cvetne lune</i> Ajša Podgornik <i>Kolibriji</i> Bojana Bregar <i>Menus-plaisirs – Les Troisgros</i> Veronika Zakonjšek <i>Nesrečna bitja</i>	61 62 64 65 66
TV-SERIJE	Zala Mojca Jerman Kuželički <i>Naša zastava pomeni smrt</i> Melita Zajc <i>Kavboj iz Københavna</i>	68 71
FESTIVALI	Sanja Struna <i>28. mednarodni filmski festival v Busanu</i>	74
INTERVAL	Natalija Majsova, Jasmina Šepetave & Nace Zavrl Nekaj je v zraku: odprtje, uvod in napovednik	76
KRATKI	Robert Kuret Stopnjevanje prisotnosti	79
USTAVLJENE PODOBE	Igor Harb Superjunaki med znanstveno fantastiko in fantazijo	83
BRANJE	Miha Zadnikar O knjigi Srđana Karanovića <i>Sam o sebi</i>	87
BLIŽNJI PLAN	Andrej Gustinčič Paul Newman	90
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Matjaž Mrak Frejm kader film	94

Petra Meterc

Gaza Mon Amour

Brata Arab in Tarzan Nasser, palestinska režiserja dvojčka, sta že od otroštva zaljubljena v film. Odraščala sta v begunskem taborišču Jabaliya; taborišču, ki je bilo v zadnjih dveh mesecih večkrat bombardirano. V Gazi filmske industrije ni, v Gazi ni niti kina. Egipčanske in indijske filme sta gledala po televiziji. Da bi poudarila, da je v Gazi več vojne kot filma, sta svoj prvi umetniški projekt poimenovala *Gazawood*. Na dvajsetih filmskih plakatih sta upodobila dvajset vojn, ki so doletele Gazo. Sta samouka režiserja, ki sta v zadnjih letih posnela nagrajene filme, prikazane v *Cannesu* in na drugih prestižnih filmskih festivalih. Njun zadnji, *Gaza Mon Amour* (2020), je premiero doživel v *Benetkah*. Ko sem ju pred nekaj leti intervjuvala, sta mi rekla, da sta želela posneti ljubezensko zgodbo, ker ne želita, da ljudje Gazo vidijo le skozi prizmo vojn, temveč da spoznajo, da so v Gazi tudi ljudje, ki živijo običajna življenja, se zaljubljujejo, in predvsem ljudje, ki si to običajno življenje zaslužijo. Govoriti o Gazi onkraj vojn je zanju dejanje upora. Pa vseeno, v zadnjih dveh mesecih na svojih Instagram profilih ne objavljata ničesar filmskega. Objavljata posnetke vojne, podobe njunih soljudi, ulete v nemilosti izraelskih napadov, ki – to je zdaj povsem jasno – nimajo nikakršnega namena, da bi zaščitili civiliste. Ob pisanju tega uvodnika vojna traja že skoraj tri mesece, ubitih je bilo več kot 20.000 ljudi, od tega več kot 10.000 otrok, nekaj tisoč jih je še pod ruševinami in za zdaj še niso del uradnih statistik.

Festivali, ki so v preteklosti v svoje programe uvrščali filme bratov Nasser in drugih palestinskih režiserjev, so v zadnjih dveh mesecih potihnili. Na njihovih družabnih omrežjih ni o vojni ne duha ne sluha. Objave se tičejo raznovrstnih produkcijskih delavnic, čestitk za nagrajene filme, napovedi naslednjih festivalov. Festivali, ki takrat, ko nekje zaprejo ali cenzurirajo režiserje, objavijo njihove slike z izrazi solidarnosti, festivali, ki so ob začetku vojne v Ukrajini nemudoma izrazili solidarnost, se odeli v barve ukrajinske zastave, imeli ob odprtjih naloge predsednika Zelenskega in konec koncev bojkotirali ruske filme, so zadnja dva meseca tiho kot miške. Potem ko so na odprtju *IDFE*, najbolj prestižnega festivala dokumentarnega filma, ki se ponaša s svojo politično držo, na oder prišle protestnice s palestinsko zastavo in pozvale k solidarnosti, se je *IDFA* že naslednji dan hitela opravičevati, saj naj bi eno od gesel – »od reke do morja, Palestina bo svobodna« – nekatere utegnili užaliti. Toda svoboda Palestinecev in Palestink ne pomeni uničenja Izraela. Pomeni konec vojne, konec apartheida in konec okupacije. Pomeni dekolonizacijo Palestine. Dekolonizacija je pojem, ki ga kuratorji

filmskih programov radi vpletejo v svoje zapise o programih, tistih najbolj avantgardnih, političnih, naprednih. Po opravičilu *IDFE* je kopica režiserjev, tudi Nika Autor s svojim filmom **Obzornik 242: Sunčane pruge** (2023), ki govori o solidarni pomoči Palestincev ob gradnji železnice v Jugoslaviji, od festivala odstopila. Nekateri so v zameno za majhne donacije za pomoč Gazi gledalcem poslali dostop do svojih filmov preko spleta. Tisti, ki svojih filmov niso umaknili, so svoj čas na odru po projekcijah izkoristili, da so spregovorili o Gazi.

Jasno postaja, da odločevalci, pa tudi institucije – kulturne in druge, tako v tujini kot doma – molčijo; tisti, ki govorijo, kričijo, ponavljajo in pri tem brezpogojno vztrajajo, pa so običajni ljudje. Jasno je tudi, da gre pri molku, če vzamemo filmske festivale, za to, kdo sedi v njihovih upravnih odborih, za to, kdo so festivalski partnerji in sponzorji, včasih nevidni, spet drugič jasno označeni z logotipi. Kot je zapisala kolegica Farah Hasanbegović, tudi sama filmska delavka: »Če gre samo za to, potem se znebimo človeškega vidika. Iz katalogov iztrgajmo strani med reklamami, znebimo se hotelskih nočitev in nekam ob vrata obesimo obvestilo, da ne gre več za ljudi. Ne za vse ljudi, ne enakopravno, ne povsod. Če imaš korist zato, ker ljudje snemajo filme o svojem trpljenju, a teh istih ljudi ne podpreš, ko gre za njihova življenja, film kot umetnost ne pomeni nič.«

V pogovorih s kolegi in kolegicami iz filmskega sveta sem v zadnjih mesecih večkrat slišala, da ne vedo več, zakaj delajo, kar delajo. Da bi se svet moral ustaviti, a se ne. Kakšen pomen imajo filmi v luči genocida, če ga dovršen del filmskega sveta spremlja v tišini? V novo leto nas pospremljam z zapisom Edwarda W. Saida in nam želim, da v prihodnje dekoloniziramo našo domišljijo in s tem filmski svet. Oziroma, kot pravita brata Nasser – že res, da v Gazi ni kina, so pa ljudje.

»Menim, da ni nič bolj obsojanja vrednega kot tiste miselne navade intelektualcev, ki spodbujajo izogibanje, značilno odvrčanje od težkega in načelnega stališča, za katerega veste, da je pravilno, vendar se odločite, da ga ne boste zavzeli. Ne želite se zdeti preveč politični; bojite se, da bi bili videti kontroverzni; želite ohraniti ugled uravnoteženega, objektivnega, zmernega; upate, da vas bodo povabili nazaj, da boste svetovali, da boste člani prestižnega odbora in tako del odgovorne večine; upate, da boste nekoč dobili častni naziv, veliko nagrado, morda celo veleposlaniško mesto. Te miselne navade so za intelektualca razdiralne *par excellence*. Če kaj lahko denaturalizira, nevtralizira in navsezadnje uniči goreče intelektualno življenje, je to ponotranjenje takšnih navad. Osebno sem se z njim srečal pri enem najtežjih sodobnih vprašanj, Palestini, kjer je strah govoriti o eni največjih krivic v sodobni zgodovini ohromil, zaslepil in utišal mnoge, ki poznajo resnico in bi ji lahko služili. Kljub žaljivkam in očrnitvam, ki doletijo vsakega odkritega zagovornika palestinskih pravic in samoodločbe, si namreč resnica zasluži, da jo govori in predstavlja neustrašen in sočuten intelektualec.«

Edward W. Said

Najboljši filmi leta 2023



Anja Banko

Himera (La chimera, 2023, Alice Rohrwacher) | Klic po razprsti pogleda v brezčasnost. O Orfeju in Evridiki. O karnevalu in meseni smrtnosti. O življenju filmskega telesa – o fizičnosti filmskega medija.

Po soncu (Aftersun, 2022, Charlotte Welles) | Film, ki ujame poroznost spomina in izmuzljivost pogleda.

Ste videli to žensko? (Da li ste videli ovu ženu?, 2022, Dušan Zorić in Matija Gluščević) | Film neobrušenih robov, ki igrivo in drzno izziva tradicionalno okostje filmske pripovedi, s tem pa širi horizont gledalkinega pričakovanja.

Barbie (2023, Greta Gerwig) | *Girl power*. Končno hollywoodski feministični spektakel, ki bi čisto zares moral biti muzikal. Prihodnost industrije je roza.

Možje na soncu (Al-Makhdu'un, 1972, Tewfik Saleh) | Podobe, ki ostro žarijo s svojo tragično človečnostjo, neizprosno družbeno aktualnostjo ter minimalistično poetiko. Zgodba po romanu Ghassana Kanafanija *Možje na soncu* (Men in the Sun, 1962) o treh generacijah Palestinecev v smrtonosnem iskanju boljšega življenja. V letošnjem letu digitalno obnovljena kopija je filmu dala možnost novega življenja.

Žiga Brdnik

Najljubši igrani: Naš dom (Utama, 2022, Alejandro Loayza Grisi) | Vizualna mojstrovina o ljubezni, življenju in smrti na presečišču.

Najljubši dokumentarni: Vsa ta lepota in prelivanje krvi (All the Beauty and the Bloodshed, 2022, Laura Poitras) | Udaren, pretresljiv in neizprosni portret kultne fotografkinje.

Najljubši kratki: Stara mlada vrana (The Old Young Crow, 2023, Liam LoPinto) | Izgubljeno in najdeno v prevodu.

Najljubši slovenski: Pero (2023, Damjan Kozole) | Navdihujoče iskrene meditacije o izgubi, prijateljstvu, bolezni in filmu.

Razodetje leta: Loïe Fuller – Električna vila (Loïe Fuller – Die elektrische Fee, 2022, Betina Kuntzsch) | Hipnotično odkrivanje pozabljene pionirke.

Bojana Bregar

Odlično leto za filme, ki sem jih na žalost videla čisto premalo, in zanič leto za svet na splošno.

Tár (2022, Todd Field) | Lydia Tár je moja nova najljubša (anti) herojka.

Barbie (2023, Greta Gerwig) | Barbie je nova herojka vsega vesolja (hvala Greta ♥).

Božja dežela (Vanskabte Land, 2022, Hlynur Pálmason) | Preprosto prekrasen film. Romantičen v filozofskem smislu in filozofski v romantičnem smislu. Takošnja klasika.

Norveški potomec (Norwegian Offspring, 2023, Marlene Emilie Lyngstad) | Najboljši kratki film mojega leta 2023. Samotarski moški v srednjih letih, ki je prepričan, da moderno življenje prave moške prisilno kastrira na vsakem koraku, se v iskanju »popolne« ženske za svoj bodoči podmladek iz »varne« divjine odpravi v mesto – ter doživi Sodomo in Gomoro.

Fabelmanovi (The Fabelmans, 2022, Steven Spielberg) | Zastarel, sentimentalni, kičast in osladen na najboljši možen način – Spielbergov, seveda.

Oskar Ban Brejc

O strukturi človeškega telesa (De Humani Corporis Fabrica, 2022, Véréna Paravel in Lucien Castaing-Taylor) in **Razcvet človeka 3** (El auge del humano 3, 2023, Eduardo Williams) | Filma, ki radikalno utelesita vid in sluh. V prvem postane oko kamera na žici, ki se premika skozi človeško telo; v drugem je oko kroglasta kamera, ki snema 360° in se v nekem trenutku brez nadzora vali po hribu. Filma odkrivata podobo onkraj človeškega očesa.

Najdražja Fiona (Dearest Fiona, 2023, Fiona Tan) | Arhivski posnetki in glas *v offu* se srečajo v zvoku: zvok ne izpopolnjuje podobe in ne ilustrira glasu. Zvok iz podobe izbira dogodke in geste ter usmerja pogled po posnetkih – kot da se spominjanje v glasu in nemi arhivski posnetki nekako neopisljivo srečujejo v posamičnih zvokih.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Pripoved, v kateri stik s človekom in stik s filmom sovpadeta:

drugi se ne more nikoli razkriti neposredno, naravnost – tako v filmu kot v dejanskosti. Pogled človeka in pogled filma ne moreta v drugega nikoli dokončno prodreti in razbrati njegovih misli. In tako postane *v filmu* pogled – v podobi slabovidnega sina – na koncu nekaj nezadostnega.

Pojaviti se (Showing Up, 2023, Kelly Reichardt) | Film o frustriranosti, ki je tudi sam frustrirajoč, a Reichardt z nezmotljivim ritmom ponovno ustvari subtilno in izjemno močno katarzo.



Koen Van Daele

»Odkar je umrl Dreyer, čudežev v filmih ni več. In jaz bi že moral vedeti, saj sem dejaven nevernik.«

Kot ponavljam vsako leto: ko se ozrem nazaj in razmišljam, katere filme si bom zapomnil kot najboljše v preteklem letu, jih vedno naštejem več kot pet. Celo če si izmislim umetna merila: samo filmi, ki sem jih gledal v kinu; samo tisti, ki so bili prikazani v Sloveniji; samo filmi, ki sem jih videl vsaj dvakrat; samo 'mali' filmi; samo tisti, ki so jih režirale ženske ... Seznama mi nikoli ne uspe omejiti na pet, ne da bi imel občutek, da delam krivico izpuščenim.

Ko sem si na začetku leta na tržnici festivala v Berlinu ogledal čudoviti 260-minutni film Laure Citarella **Trenque Lauquen** (2022), pozneje spomladi pa še 4 minute in 27 sekund dolgi dragulj Tare Najd Ahmadi **Podobe na površju** (Surfacing Images, 2023), sem mislil, da sem našel rešitev: za Ekranovo lestvico najboljših pet v letu 2023 bom izbral le dela, ki trajajo manj kot 30 minut ali več kot 3 ure!

Toda potem sem šel v *Cannes* in tam se je začel spisek nevarno daljšati: **Morilci cvetne lune** (Killers of the Flower Moon, 2023, Scorsese); 206 minut, **Okupirano mesto** (Occupied City, 2023,

Steve McQueen); 262 minut, **Suhe trave** (Kuru Otlar Üstüne, 2023, Nuri Bilge Ceylan); 197 minut, **Prestopnika** (Los delincuentes, 2023, Rodrigo Moreno); 180 minut ... In na drugi strani: **Hčere ognja** (As filhas do fogo, 2023, Pedro Costa); 9 minut, **Film, ki nikoli ne bo obstajal: »Lažne vojne«** (Film announce du film qui n'existera jamais: "Drôles de guerres", 2023, Jean-Luc Godard); 20 minut ... In to je bil samo *Cannes*!

Pomislil sem: kaj če bi se vsega lotil drugače? Na najboljšem filmskem festivalu na svetu, ki se ga še nikoli nisem udeležil (*Midnight Sun* v Sodankylä), pogovore z režiserji tradicionalno zaključijo z vprašanjem: »Med vsemi filmi, kar so jih kdaj posneli, katerega bi vzeli s seboj na zapuščeni otok?« Nenadoma se mi je posvetilo! Nobenih dvomov nimam več! Med vsemi filmi, posnetimi v letu 2023, bi na zapuščeni otok vzel **Zapri oči** (Cerrar los ojos, 2023) Víctorja Ericeja.

Vitja Dominkuš Dreu

Po soncu (Aftersun, 2022, Charlotte Wells) | Čustveno nabita ter intimna pripoved, ki zareže v globine človeške žalosti in ljubezni.

Kajenje povzroča kašelj (Fumer fait tousser, 2022, Quentin Dupieux) | Komedija zmešnjav, satira in parodija popularnega filmskega žanra, zaokrožena s pravnjo mero družbene kritike.

Vera (2022, Tizza Covi in Rainer Frimmel) | Dokumentaristični portret osamljene in pozabljene zvezde, ki išče človeško toplino v odtujeni realnosti vsakodnevnega življenja.

Sveti pajek (Ankabut-e moqaddas, 2022, Ali Abbasi) | Noirovski krimič nam razkrije temno plat sodobne perzijske družbe.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Izjemen filmski suspenz, ki postavi pod drobnogled medosebne in družbene strukturne odnose.





Tinkara Uršič Fratina

Ste videli to žensko? (Da li ste videli ovu ženo?, 2023, Matija Gluščević in Dušan Zorić)

Kos kos robida (Shashvi shashvi maq'vali, 2023, Elene Naveriani)

Interesno območje (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer)

Sramota (2023, Vladimir Perišić)

Zelena meja (Zielona granica, 2023, Agnieszka Holland)

Dva filma o dveh ženskah srednjih let v trenutku popolnoma drugačnih pretresov – prva fragmentarno fluidna pripoved o osamljenosti in begu z ustaljenih tirov, druga o srečnem, samostojnem življenju, ki ga spodnese ljubezensko prebujenje. Oba z izvrstno igro glavnih igralk, Ksenije Marinković (Draginja) in Eke Chavleishvili (Etero), ki že samo s svojo prezenco povesta več kot vse besede. In trije filmi o treh vojnah in z njimi povezanih dogodkih, ki vsak na svoj način kruto zabodejo: prvi z oglušujočim, a popolnoma nevidnim hrupom in hladno distanco, drugi s prikazom bolečine laži in nerazumevanja na mikroravni odnosa med materjo in sinom, in tretji z dokumentarističnimi prikazi krute in grobe realnosti, ki nam je bliže, kot si mislimo. Ne priporočam ogleda enega filma za drugim, a gre za pomembna dela, ki sodijo med najboljše prikaze človeške grobosti.

INVENTURA

Igor Harb

Če izberem filme, ki so name naredili največji vtis v estetskem in čustvenem smislu, ne morem mimo **Nesrečnih bitij** (Poor Things, 2023, Yorgos Lanthimos), **Interesnega območja** (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) in **Preteklih življenj** (Past Lives, 2023, Greta Lee). A namesto njih sem za iztočnico seznama izbral žmohtne komedije, ker že desetletje poslušam tarnanje ljudi, da je politična korektnost ubila komedije. No, ni jih.

Medved na koki (Cocaine Bear, 2023, Elizabeth Banks) | Film o medvedki, ki prestreže in požre pošiljko kokaina in nato podivja. Ter o otrocih, starših, bolničarjih, barabinih, policajih in gangsterjih, ki se zapletejo v njeno zgodbo.

Punca za vse (No Hard Feelings, 2023, Gene Stupnitsky) | Seksi komedija o dekletu, ki sprejme nalogo: pretvarjala se bo, da je najstnikova punca, in spala z njim. Poleg humorja še gratis kritika sodobnega kapitalizma.

Luzerki (Bottoms, 2023, Emma Seligman) | Drugi film mlade režiserke zavrže subtilnost in napetost prvenca **Shiva Baby** (2020) in ponudi surovo najstniško komedijo, ki se zgolj na videz drži smernic žanra.

S ketne (Strays, 2023, Josh Greenbaum) | Zgodba o zapuščenem psičku bi lahko bila srčkana, namesto tega pa je njen fokus, da bo lastniku odgriznil binglja. Na polno.

Kaj pa Ester? (2023, Tosja Fleker Berce) | Očitno znamo tudi v Sloveniji delati najstniške komedije in prikazati seks kot nekaj zabavnega, ne pa tragičnega.

Posebna omemba: Borbika (2023, Nika Jurman) | Čeprav traja le petnajst minut, je po mojem mnenju to brez dvoma najbolj smešen film leta.



Aljoša Harlamov

Tár (2022, Todd Field) | Zame daleč najboljši, najaktualnejši, najkompleksnejši in žanrsko raznovrsten film leta 2023, ki je znova dokazal, da je Cate Blanchett ena največjih igralk vseh časov.

Po soncu (Aftersun, 2022, Charlotte Wells) | Film, ki dokazuje, da je osebno univerzalno in da gledamo s čustvi, ne zgolj z očmi.

Sveti pajek (Ankabut-e moqaddas, 2022, Ali Abbasi) | Iranski **Zodiak** (Zodiac, 2007), ki pa se za razliko od Fincherjevega filma ne osredotoča na spektakel serijskega morilca, ampak na mizogino okolje, ki je serijskega morilca ustvarilo in omogočilo.

John Wick 4 (John Wick: Chapter 4, 2023, Chad Stahelski) | Ko sem že mislil, da me akcijski film ne more več presenetiti, me je zadnji Wick vrgel po stopnicah – pariške akcijske sekvence so tako lepe, da pozabiš na vse zgodbene luknje in fizikalne neverjetnosti.

Hitri in drzni X (Fast X, 2023, Louis Leterrier) | Tako **Barbie** (2023, Greta Gerwig) kot **Oppenheimer** (2023, Christopher Nolan) sta imela preveč pomanjkljivosti, pri franšizi **Hitri in drzni** pa je pomanjkljivost pomemben del neumnega in noro smešnega scenarija – telenovela, ki počne vse kakor drugi akcijski filmi, ampak z avtomobili.

**Ana Jurc**

Tár (2022, Todd Field) | V novem podžanru filmov, ki tematizirajo zlorabo moči, je **Tár** prvi, ki od nas dejansko terja razmislek. Pa ne zato, ker »ruši« žensko plenilko – in ne moškega. *Girlboss* Lydia Tár je še en dokaz, da »cancel culture« ne obstaja.

Zelena meja (Zielona granica, 2023, Agnieszka Holland) | Agnieszka Holland pokaže, kako se je Evropa na begunsko krizo odzvala z nehumanim relativiziranjem samega koncepta človekovih pravic.

Maj-December (May December, 2023, Todd Haynes) | Obdukcija senzacionalistične tabloidne kulture devetdesetih in naše obsedenosti z žanrom resničnega zločina. Julianne Moore je s svojim afektiranim sesljanjem ne samo poosebljenje *campe*, ampak najbolj fascinantna negativka po – Lydii Tár.

Suhe trave (Kuru Otlar Üstüne, 2023, Nuri Bilge Ceylan) | Ceylan je režiser prostranih anatolskih širjav, še bolj pa obvlada nekaj drugega: do potankosti zadane specifičen tip vase zaverovane, apatičnega in nadutega moškega protagonista.

Pretekla življenja (Past Lives, 2023, Celine Song) | **Pretekla življenja** veliko dolgujejo Linklaterjevi trilogiji **Pred** – s to razliko, da se Celine Song posveča predvsem negativnemu prostoru med posameznikom, tistemu poglavju, ki ga je Američan preskočil z zamolkom.

Robert Kuret

Ne misli, da bo kdaj mimo: 25 .4.–26. 1. (2023, Tomaž Grom) | Film, ki nastane iz osebne nuje, a je še vedno toliko odprt, da ga lahko vsak naseli po svoje. Z živo zvočno intervencijo, ki povsem predrugači izkušnjo zvoka v kinodvorani. Vrhunec lanskega leta.

Rimini (2022, Ulrich Seidl) | Italijansko letovišče zunaj sezone kot mesto duhov in priložnost za minoren zaslužek ostarelega pevca šlagerjev, ki prepeva upokojencem v votlo odmevajočih jedilnicah. Zelo zabaven in tudi zelo depresiven film.

O strukturi človeškega telesa (De Humani Corporis Fabrica, 2022, Véréna Paravel in Lucien Castaing-Taylor) | Avtomehanična delavnica v človeškem telesu; arhiv medicinskih kamer nudi vizualni dostop do še nevidene notranjosti človeškega stroja. Spremljajoči glas v *offu*: zdravniki se pogovarjajo, za koliko odajajo svoje počitniške hiše.

Vsa ta lepota in prelivanje krvi (All the Beauty and the Bloodshed, 2022, Laura Poitras) | Umetniško udejstvovanje kot soočenje z osebno zgodovino, umetniško sceno in njenim potlačenim ter z gospodarsko-političnim kriminalom. Umetnost kot stalna intervencija.

Po soncu (Aftersun, 2022, Charlotte Welles) | Film brez zgodbe, iztaknjen iz časa, o ljubečem odnosu med očetom in hčerjo, ki ga ni več. Film o spominu? Brez velikih konfliktov in dram, a z nenavadno silovito katarzo.

Posebna omemba: Harnessing (2022, David Paige) | Dobitnik *FeKK*-ovega *grand prixa* in film, ki gledalca v 22 minutah popelje od čiste kontemplacije do vedno bolj intenzivnega angažmaja v odnosu do podob.

**Petja Labović**

Ne pričakujte preveč od konca sveta (Nu astepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023, Radu Jude) | Jude je z zadnjimi tremi celovečerci na nerealno drugačnem nivoju kot vsi ostali. Godard v času TikToka.

Gnitje na soncu (Rotting in the Sun, 2023, Sebastián Silva) | **Nebrušeni diamanti** (Uncut gems, 2019, Benny in Josh Safdie) za *grindr* uporabnike (to foro sem ukradel, ampak preveč točno opiše film, da je ne bi).

Trkanje v koči (Knock at the Cabin, 2023, M. Night Shyamalan) | Davno pozabljena umetnost žanrskega filma, krajšega od 90 minut, in ravno tako davno pozabljena umetnost ljubezni do likov brez fige v žepu.

Jesensko listje (Kuolleet lehdet, 2023, Aki Kaurismäki) | Glej zgoraj.

Dežela gora (Land der Berge, 2023, Olga Kosanović) | Soglasna odločitev žirije za najboljši kratki film na *LIFFU*. Dobra odločitev.

**Luka Marčetič**

Kako razstreliti naftovod (How to Blow up a Pipeline, 2022, Daniel Goldhaber) | Najpomembnejši film leta.

Bartonova akademija (The Holdovers, 2023, Alexander Payne) | Najprijetnejši film leta.

Interesno območje (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) | Najneprijetnejši film leta.

The Bear (2022 –); epizoda *Fishes (s02e06)* | Najbolj anksiozno AV delo leta.

Gledališki kamp (Theater Camp, 2023, Molly Gordon in Nick Lieberman) | Najbolj smešen film leta.

Marko Naberšnik

Varuhi formule (Čuvari formule, 2023, Dragan Bjelogrić) | Film z veliko začetnico, ki ima tudi slovenski pečat. Bogata produkcija o nuklearni nesreči v nekdanji Jugoslaviji je prepričala tako kritike kot gledalce.

Grof (El Conde, 2023, Pablo Larraín) | Izviren pogled na mit o vampirjih, ki je v tej fantazijski politični satiri o posledicah diktature še preveč resničen.

Jesensko listje (Kuolleet lehdet, 2023, Aki Kaurismäki) | Bridka komedija o osamljenosti. Film, ki je videti, kot da ni iz današnjega časa. Kaj takšnega zmore le mojster Kaurismäki.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Moški obleži mrtev v snegu. Kdo je kriv za njegovo smrt? Vrhunsko zrežirana drama in kriminalka.

Zadnji med nami (The Last of Us, 2023) | Serija po istoimenski računalniški igri je mojstrska adaptacija zgodbe o zombijih. Ko se je zdelo, da je o tej temi povedano že vse, je omenjena serija dokazala nasprotno.

**Ivana Novak**

Leto 2023 pripada **Barbie** in Greti Gerwig.

Barbie (2023, Greta Gerwig) | Če ponovim, leto 2023 pripada **Barbie** in Greti Gerwig. Sem ena tistih, za katere dilema, ali je **Barbie** subverziven film in komedija leta, ni nobena dilema (plus: vloga leta definitivno pripada Ryanu Goslingu kot Kenu).

Spomin (Memory, 2023, Michel Franco) | Sem tudi *sucker* za filme o veliki ljubezni, ki premaga vse ovire (plus: Jessica Chastain in Peter Sarsgaard, ki sta žal izgubila v tekmi za vlogo leta proti Ryanu Goslingu).

Flora in sin (Flora and son, 2023, John Carney) | Še bolj sem *sucker* za filme o regeneraciji, strasti in navdihu, še posebej če jih motivirajo lepi komadi, zaigrani na akustično kitaro.

LOLA (2022, Andrew Legge) | Igrivo, a ne neresno, predvsem pa povsem izvirno delo o zgodovini, o drugi svetovni vojni in (spet) o glasbi.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Izvrsten triler, ki od gledalca terja, da vzame nase levji delež interpretacije zločina (plus: srhljivo dvoumna Sandra Hüller).

Še vedno pa mislim, da 2023 pripada **Barbie** in Greti Gerwig.

Petra Meterc

Katera barva? (Kayo kayo colour?, 2023, Shahrukhkhan Chavada) | Shahrukhkhan Chavada z igranim prvencem, ki beleži štiriindvajset ur v življenju družine, na izjemno igriv način briše meje med igranim in dokumentarnim, da bi muslimansko priseljensko skupnost, ki v filmu odigra sama sebe, naslikal v vseh odtenkih človeškega in presešel črno-belo upodabljanje manjšine, ki ji zadnja leta podlegajo indijski mediji.

Zlata nit (The Golden Thread, 2022, Nishta Jain) | Jain naslika odo več kot stoletje stari delavski skupnosti, ki jo povezuje delo v tovarni jute – industrije, ki danes izginja. Ko iz tovarne odnašajo železni monsturn – stoletni stroj, se zdi, kot da pred očmi gledalca poteka pogrebna slovesnost.

Mrk (The Eclipse, 2022, Nataša Urban) | Dokumentarec **Mrk** je pretresljiv v svoji iskrenosti in odločenosti, da prevprašuje zgodovino, o kateri tako režiserkina družina kot družba ne želita govoriti. Upodabljanje lukenj v spominu in namenskih pozab je mojstrsko, tudi zaradi posebne pozornosti, ki jo režiserka nameni vizualnim učinkom pri kemijski obdelavi filma.

Tišina razuma (Šutnja razuma, 2023, Kumjana Novakova) | Kako aktivirati sodni arhiv in spregovoriti o medvojnem spolnem nasilju? S precizno montažo in atmosfero Novakova daje glas preživelim iz Foče, ki so s svojo vztrajnostjo na sodiščih pripomogle, da se danes spolno nasilje obravnava kot vojni zločin.

Počasi (Slow, 2023, Maria Kavtaradze) | Ljubezenske zgodbe so običajno a.) že videne b.) preveč vzorčne c.) med zaljubljenecema preprosto ni kemije. Film **Počasi**, za katerega je Kavtaradze dobila nagrado za najboljšo režijo na festivalu *Sundance* 2023, je svež, nenavaden in poln kemije – četudi, ali pa ravno zato, ker je glavni zaplet v ljubezenski zgodbi dejstvo, da je eden od zaljubljenecev asekualen.



Anže Okorn

Ne pričakujte preveč od konca sveta (Nu astepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023, Radu Jude) | Moč reza in trajanja; kamera kot jantar, v katerega režiser ujame črni humor, ki v tem trenutku, razcepljenem na preteklo in prihodnje, edini vsaj malo zadiši po rešilni bilki. Romunski **Locke** (2013, Steven Knight), ki ne more računati na prazno cesto niti ponoči. Po Playboyevo zajčkast cikcak – stisnit zobe pa za večno spat – prestreljen s TikTok objavami, ki kot da presegajo trenutek, v katerem se drenjata sivina Ceaușescujevega socializma v barvah ter črno-beli neoliberalizem z zelenim ozadjem. Jude nam da videti, kako izgleda svet, ki postaja cigan-ka ...

Rdeče nebo (Roter Himmel, 2023, Christian Petzold) | Delo, ki ne dopušča brezskrbnega poletja in koplje po značaju, zajebanem kot prekratka deka – morda ...

Potniki noči (Les passagers de la nuit, 2022, Mikhaël Hers) | Kot bi bili tekture, podobe in zvoki osemdesetih, nočni radijski program, Charlotte Gainsbourg ter Pariz družina.

Jesensko listje (Kuolleet lehdet, 2023, Aki Kaurismäki) | Ker smo sem in tja vsi tako tragikomično osamljeni kot Kaurismäki-jevi »junaki«.

billy woods & Kenny Segal – Soft Landing (2023, Henry Nelson in Tim Blake Nelson) | Miren pristanek po poletu od tragične smrti posameznika do statistike; jajca – vojne žrtve – omleta; retro letališče postaja *street*, ujeta v odvisniški gib plesalca ... *I did it my Hemingway*: »vsak dan ob istem šanku« – en *daiquiri* za drugim – z glavo v oblakih, a hkrati obema nogama na krvavih trdnih tleh.

Zala Opara

Po abecednem vrstnem redu.

Apolonia, Apolonia (2022, Lea Glob)

Okiku in svet (Sekai no Okiku, 2023, Junji Sakamoto)

Pero (2023, Damjan Kozole)

Varno mesto (Sigurno mjesto, 2022, Juraj Lerotić)

Zlo ne obstaja (Aku wa sonzai shinai, 2023, Ryusuke Hamaguchi)

Polona Petek

Lani sem v utemeljitvi svojega izbora filmov zapisala, da nisem presenečena, ker so se vanj uvrstili samo dokumentarci, saj živimo v tako turbulentnih časih, da fikcija le stežka dohaja realnost. Letošnje leto bom zaokrožila z ugotovitvijo, da je realnost postala le še bolj srhljiva, še bolj krvava, še bolj nepravilna in brezupna. Zato tudi letos v svojem izboru dajem prednost dokumentarnim projektom, v katerih so svoj prostor in čas na platnu našli donkihotski posamezniki in skupnosti, o katerih v osrednjih medijih skorajda ni (več) slišati. Dokumentarni trojček pa tokrat dopolnjujem z igranima projektoma, katerih uspešnost in privlačnost za široke kroge občinstev postaneta zares zanimivi v kombinaciji z njunim heterodoksnim nabojem.

Oppenheimer (2023, Christopher Nolan) | Klasični filmi so včasih enostavno veličastni, zlasti če si mimogrede privoščijo še subtilno kritiko hegemonске družbe.

Ithaka (2021, Ben Lawrence [slovenska premiera 2023]) | Juliana Assangea ne smemo nikoli pozabiti; ker bi boj, ki ga v **Ithaki** bije njegov oče, morali biti vsi, ki nam je mar za svobodo tiska in svobodo govora.

Semena Vandane Shiva (The Seeds of Vandana Shiva, 2021, Camilla Denton Becket in James Becket [slovenska premiera 2024?]) | V časih čedalje večje centralizacije, standardizacije in tehnološko podprte homogenizacije je dobro poznati posameznike – in posameznice! –, ki mislijo in delajo drugače. In ki to počnejo dobro.

Zdravilo proti bolečinam (Painkiller, 2023, Peter Berg) | Ne smemo zamuditi nobene priložnosti, da se spomnimo spektakularnega primera zlorabe znanosti in javnozdravstvene krize, povzročene s pohlepom farmacevtskega kapitala in koruptivnostjo ustanov, ki bi morale vse to brzdati in nadzorovati.

Lahaina v ognju: Posledice (Lahaina on Fire: The Aftermath, 2023 Craig Jarud) | Treba je podpreti gverilske podvige, kot je ta, ki razkrivajo mračno ozadje naravnih nesreč in dajejo glas ljudem, ki se pred našimi očmi spreminjajo v žrtve kapitalizma katastrofe.

Nejc Pohar

Otroci sonca (Mateja Kolečnik, 2022, Schauspielhaus Bochum) | **Otroci sonca**, gledališka predstava, se gledajo, kot da so posneti in montirani, kot da je v njih veliki plan vzpostavljen skozi režijo pogleda. **Otroci sonca** stojijo na ramenih Chaplina, Lubitscha, Germana, Roya Anderssona zato, da bi lahko pogledali onkraj avtopoetik, ki se v »postdramatskem svetu« ukvarjajo same s sabo. Mizanscensko natančni (kader-sekvenca), dialoško ostri (menjevanje različnih nivojev glasnosti in hitrosti kot pogoj dogodkovne enovitosti, verjetnostnosti), scenografsko dinamični (luč kot montaža) – njihova ambicija je ustvariti pogoje, v katerih se lahko vzpostavlja skupnost. Tudi zato je v **Otrocih sonca** morda celo več filma kot v vseh filmih, ki sem jih videl v 2023.

Memento umori II (razširjena in prenovljena izdaja, Mirt Komel (ur.), Goga, 2023 / DZS, 1982) | Zbornik, ki smo ga v teku desetletij prepisovali, podčrtovali, kopirali, si ga sposojali in ga kradli. Da bi razumeli umor in svet v njem. Formula Z kot sinopsis 20. stoletja in štiriročni uvodnik dvojca Močnik-Žižek kot njegov scenarij. Njuni učenci in učenke nadaljujejo tradicijo proučevanja tuzemske detektivke, a vendar se zdi, da 21. stoletje bije v algoritemskih *sci-fi* zvokih.

Flow VR (Adriaan Lokman, 2023) | Ne mož s kamero, ampak človek z VR čelado. Odgovor na večno vprašanje, kako posneti veter, ne da bi lovili njegove posledice in učinke, je film, ki lebdi v zraku 360-stopinjskega prostora. V njem mu uspe usmerjati/režirati pogled očesa, pripetega na čelado kot zaslon. **Flow VR**, 3D animirani film virtualne realnosti, ne premika mej našega sveta, ampak vzpostavlja pogoje za kreriranje novega, ob tem pa redefinira film kot enega izmed načinov lastnega osvobajanja.



Marko Stojiljković

Pretekla življenja (Past Lives, 2023, Celine Song) | Film leta o življenju, kakršno pač je. O identitetah ki jih gradimo in ki jih ne moremo razgraditi. O ljubezni in spominih. Film brez negativcev. Film absolutne iskrenosti.

Interesno območje (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) | Film leta o zlu, kakršno pač je: banalno in namenoma ignorantsko do človeškega trpljenja. Film, ki si upa govoriti o Auschwitzu iz popolnoma nove vizure njegove »elite«.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Mojstrovina, v kateri je vsak detajl na mestu, tako da ne občutimo kar zajetnega trajanja filma in se med gledanjem ne zavedamo, da v njegovi vsebini ni prav ničesar novega in nevidnega.

Resničnost (Reality, 2023, Tina Satter) | Dosledno in pošteno izvedena preprosta ideja za »feel bad« dokudramo leta. Včasih je za scenarij dovolj imeti le transkript »stvarnega slučaja«.

Sisu (2022, Jalmari Helander) | Krvavo-zabavni akcijski eksapizem in tudi opomnik, da se je vredno za pravo stvar, ali vsaj zase, boriti.

Posebna omemba #1: Forever Hold Your Peace (2023, Ivan Marinović) | Inteligentna komedija, ki se mora pravdati skozi diaktiko. Regionalni film leta.

Posebna omemba #2: Pero (2023, Damjan Kozole) | Pet različnih filmov v enem, ki se kljub razlikam v slogu perfektno ujemajo. Peter Musevski je bil več od igralca in Damjan Kozole to dobro ve. Slovenski film leta.

Majda Širca

Film, ki me je letos ultimativno ganil, je star skoraj pol stoletja, zaradi česar se ni znašel na moji lestvici najboljših, temveč mojih najljubših filmov. Doslej spregledana mojstrovina **Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels** Chantal Akerman iz leta 1975 traja tri ure, a je bila zame prekratka, četudi prikazuje rutinska in razvlečena opravila gospodinje, matere in kurbe, ki pa zmore v vsem tem dolgočasju v nekaj sekundah proizvesti truplo.

Resničnost (Reality, 2023, Tina Satter) | Kdaj iz minimalizma zraste veliko? Ko za dialoge poskrbijo zapisniki FBI, za igro transformacija velikih planov izjemne igralko in ko režija komorno zgodbo brutalno prebode z resnico, ki razkrije ničevost velesil ob Trumpovi zmagi.

Tár (2022, Todd Field) | Ustvarjanje, ki sloni na popolnosti, sloni tudi na neskruptozni izrabi moči, ki jo tokrat ženska – in ne moški – izrablja za doseg svojih ciljev. Popolna dirigentka, popolna Cate Blanchet, popolna, a uničevalna umetnost.

Zapri oči (Cerrar los ojos, 2023, Víctor Erice) | V zgodbo o skrivnostnem izginotju filmskega igralca in v večplastno strukturo filma v filmu ujet svojevrsten poklon preteklosti in zgodovini filmske umetnosti. Sicer ne dosega pred petdesetimi leti posnetega prvenca **Duh panja** (El espíritu de la colmena, 1973), a se še vedno prepričljivo poklanja filmski zgodovini.

Anatomija padca (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet) | Film pravi, da post #jastudi zahteva forenzično raziskavo partnerskih pozicij in odgovore, kako daleč lahko pripelje stanje novodobne korektnosti in navideznega družinskega miru ter kaj pomeni obrat v vlogah, ki jih je striktno zaznamoval patriarhat?

Modri kaftan (Le bleu du caftan, 2022, Maryam Touzani) | Velik film o ljubezni, senzibilnosti in tolerantnosti znotraj najtrše možne danosti.

**Veronika Šoster**

Asteroid City (2023, Wes Anderson) | Ne moreš se zbuditi, če ne zaspiš – in ne moreš gledati filma, če ne verjameš v iluzijo. Wes svet je oder!

Padec hiše Usher (The Fall of the House of Usher, 2023, Mike Flanagan) | Imenitna sodobna mešanica elementov srhljivega sveta mojstra Edgarja Allana Poeja, vključno s krokarji, mački, nihalom in kopico opek. In z eno res *ubijalsko* žurko.

Morilci cvetne lune (Killers of the Flower Moon, 2023, Martin Scorsese) | Če se je že morala po treh sezonah letos končati serija **Reservation Dogs** (2021–2023), je v tolažbo vsaj tale hipnotični vzpon Lily Gladstone.

Spider-man: Potovanje skozi spider-svet (Spider-Man: Across the Spider-Verse, 2023, Joaquim Dos Santos, Kemp Powers in Justin K. Thompson) | Nadaljevanje z briljantno animacijo in slatno zapleteno (heh) zgodbo preseže prvi del, ki je že tako jemal sapo. Kopija kopije kopije ali visenje na glavo je lahko tudi romantično.

Klonirali so Tyrona (They Cloned Tyrone, 2023, Juel Taylor) | Kaj pa če je vse res? Odštekana družčina razkrije vladno zaroto, absurdistična dinamika med glavno trojico pa bolj kot na **Zbeži!** (Get Out, 2017, Jordan Peele) spominja na **Atlanto** (2016–2022).

Marcel Štefančič, jr.

Oppenheimer (2023, Christopher Nolan) | Znanstvenik dobi priložnost, da postane »smrt, uničevalec svetov«.

Barbie (2023, Greta Gerwig) | O ženski, ki izumi presežno uživanje in ga spremeni v metafizični spektakel.

Spider-man: Potovanje skozi spider-svet (Spider-Man: Across the Spider-Verse, 2023, Joaquim Dos Santos, Kemp Powers in Justin K. Thompson) | Film, ki pokaže, da ima film res superjunške sposobnosti.

Morilci cvetne lune (Killers of the Flower Moon, 2023, Martin Scorsese) | Kapitalizem ne bi bil nič brez diskriminiranja, rasizma in mizoginije.

Beau se boji (Beau is Afraid, 2023, Ari Aster) | Kafka skozi oči Charlieja Kaufmana – česa takega še niste videli.

Ana Šturm

Po soncu (Aftersun, 2022, Charlotte Welles) in **Pretekla življenja** (Past Lives, 2023, Celine Song) | Dve subtilni deli, ki v krhke pajkove mreže podob in emocij lovita liminalno izkušnjo; tisti trenutek, ko je vse mogoče, a hkrati še nič določeno, in ki univerzum razpirata novim možnostim.

Kolibriji (Hummingbirds, 2023, Silvia Del Carmen Castaños, Estefanía Contreras, Miguel Drake-McLaughlin, Diane Ng, Ana Rodríguez-Falcó in Jillian Schlesinger) | Tudi v limbu nedoumljivih birokratskih zank zataktna mladost je še vedno mladost. Neulovljiv odmev smeha. Lepljivo, po tacosih in limeti dišeče poletje. Nočna potepanja. Nežna poezija, aktivizem in prijateljska povezanost.

Zelena meja (Zielona granica, 2023, Agnieszka Holland) | »Če bi gozdovi govorili, bi se od žalosti posušili.« *Tour de force* veteranke evropskega art filma Agnieszke Holland, ki nam črno na belem pokaže dvoličnost Evrope in njenih zgrešenih politik.

Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. (2023, Tomaž Grom) | Samosvoje filmsko doživetje z močnim emotivnim nabojem. Eksperimentalen in enigmatičen, a hkrati subtilen, iskren in asociativno odprt film, ki bolečino pretvarja v lepoto.

Naša zastava pomeni smrt – 2. sezona (Our Flag Means Death, 2022–) | Ko svet razpada na prafaktorje, **Naša zastava** pomeni varen pristan. Romanca med Edom in Steadom ter simpatične nezgode njune kvir posadke imajo reparativne učinke.

Posebna omemba #1: Od tu do večnosti (From Here to Eternity, 1953, Fred Zinnemann) | Naslov Zinnemannove klasike lepo opiše enega od posebnih užitkov življenja: prvič – in to na velikem platnu festivala *Il Cinema Ritrovato* – upreti oči v tiste res največje filme, ki nato izpolnijo prav vsa pričakovanja.



Posebna omemba #2: Fox Tossing (2023, Mira Zénó), **Taki čudeži se dogajajo** (Takie cuda się zdarzają, 2022, Barbara Ruppik), **The Eastern Rain** (2023, Milly Jencken), **It's Just a Whole** (2023, Bianca Scallii), **Moj ladijski zaveznik** (Le bateau est mon ami, 2023, Edouard Trefert) | Metanje lisic kot hedonistična aristokratska zabava; s posebno tehniko fascinantno animirani razsvetljeni obrazi, ki so priča čudežu; dež, ki pada samo v notranjih prostorih in v filmski čas za vedno ujet dedkov klobuk; slovo od materinega znamenja in od ljubimca, ki ga je po padcu z ladje pogoltnilo papirnato morje. Majhni materialni čudeži, osupljiva taktilna doživetja in drobni okruški filmske prihodnosti – oziroma nekaj najboljših kratkih študentskih animiranih filmov z jubilejne, 20. *Animatke*.



Jernej Trebežnik

Če bi moral izbrati le enega, bi verjetno izbral **Anatomijo padca** (Anatomie d'une chute, 2023, Justine Triet), evropsko proceduralno družinsko dramo najvišjega kalibra.

Sicer pa so se me letos najbolj dotaknili filmi o mladostnikih in mladostnicah, ki svet in svoje mesto v njem odkrivajo skozi odnos z religijo, pri tem pa so ujeti med verskim tradicionalizmom in modernistično predstavo o posameznikovih svoboščinah:

The Starling Girl (2023, Laurel Palmet)

Ali si tam, Bog? Jaz sem, Margaret (Are You There God? It's Me, Margaret, 2023, Kelly Fremon Craig)

Lahko živiš večno (You Can Live Forever, 2022, Sarah Watts in Mark Slutsky)

Jezdeca (2023, Dominik Mencej)

Mateja Valentinčič

Svoboda (Libertate, 2023, Tudor Giurgiu) | Najboljša politična satira letos. V kaosu romunske revolucije se v manjšem mestu spopadeta Ceaușescujeva vojska in policija za mesto na pravi strani zgodovine. Spregledani režijski *tour de force*.

Zadnji večer (Lezter abend, 2023, Lukas Nathrath) | Najbolj iskren prvenec letos, ki sta ga posnela prijatelja, režiser in igralec, med pandemijo covida v sedmih dneh v praznem stanovanju z drugimi prijatelji. Dialoško in režijsko navdušujoč film o padanju mask na poslovljni zabavi mladega para, ki se iz Hannovra seli v Berlin. V eni noči se na vrtiljaku čustev zavrtimo v prezirpraeševanje človeških odnosov, začinjeno s šalami na račun Avstrijcev in nemške politične korektnosti. Dovršen scenarij.

Nesrečna bitja (Poor Things, 2023, Yorgos Lanthimos) | Najbolj – ne le letos – drzen in duhovit film o ženski seksualnosti z ogromno filmske imaginacije in s sijajno žensko glavno vlogo, za katero bi Emma Stone morala dobiti oskarja.

Interesno območje (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) | Najbolj srhljiv film letos, v katerem je filozofski pojem »banalnost zla« Hanne Arendt dobil popolno umetniško formo. Družinsko bukolichnost poveljnika koncentracijskega taborišča Hössa od industrije smrti v Auschwitzu loči zgolj zid. Film v navidezem slogu observacijskega dokumentarca, skoraj brez bližnjega kadra, prikazuje mehanizme zanikanja, potlačitve in normalizacije zla. Ko iz fikcije preskoči v dokument časa, v muzej v Auschwitzu, postane jasno, da se človeštvo iz zgodovine očitno nikoli ne bo ničesar naučilo.

Tri tisoč oštevilčenih opek (Háromezer számozott darab, 2022, Ádám Császi) | Najbolj političen film letos je brechtovsko potujitvena, sarkastična satira na liberalni »woke«; zahodnjaški ozaveščeni, benevolentni odnos do deprivilegiranih manjšin, kot so Romi, kar je zgolj bolj civilizirano hinavska plat Orbano-ve neposredne represije. Črnohumorna dokumentarna fikcija, ki nam nastavlja groteskno ogledalo.

Posebna omemba: Niti besede (Kein Wort, 2023, Hanna Slak) | Film z vzdušjem psihološkega trilerja, ki se ukvarja s ponovnim vzpostavljanjem stika med odsotno materjo, ambiciozno dirigentko in njenim najstniškim sinom, je čustveno metronomsko natančna priredba Mahlerjeve 5. simfonije, ki jo slišimo od prvega do zadnjega kadra. Do popolnosti premišljena režija.

Veronika Zakonjšek

Himera (La Chimera, 2023, Alice Rohrwacher) | Magični preplet sveta živih in mrtvih, marginalnih izobčencev in podzemnih bogov, mistike in realizma.

Pretekla življenja (Past Lives, 2023, Celine Song) | Kako naša preteklost sooblikuje sedanost in sedanost soobstaja s preteklostjo. In-yun, ki se razteza čez dve celini, jezika in kulturi.

Nesrečna bitja (Poor Things, 2023, Yorgos Lanthimos) | Ženska seksualnost, određena lastništva, družbenih omejitev in telesnega sramu.

Interesno območje (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) | Banalnost zla.

Rdeče nebo (Roter Himmel, 2023, Christian Petzold) | Pisateljska kriza, krhek ego in seksualne frustracije, ki jih požira ogenj okoljske krize.





Nace Zavrl

Letos sem gledal izjemno malo novih filmov, malce več pa bral – zato ta seznam uporabljam kot priložnost za predstavitev petih odličnih svežih knjig o filmu, medijski produkciji in avdiovizualnem. Naslovi so razvrščeni po abecednem vrstnem redu primkov (prvih) avtoric in avtorjev.

Martin Brady in Helen Hughes (ur.): The Cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub (Modern Humanities Research Association, 2023) | Ena edinih – na srečo tudi kakovostnih – monografskih izdaj o udarnem filmskopoličnem dvojcu Straub-Huillet. Med zborniki in zbirkami velja letos izpostaviti še impozantno ter neskončno bogato *Accidental Archivism: Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past* (meson press, 2023), ki izstopa že s številom prispevkov: 46.

Nicole Brenez: On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention in Cinema (Anthem Press, 2023) | V angleškem prevodu Teda Fendta je končno izšla ena bajeslovnih »klasik francoske filmske teorije in analize devetdesetih let«, kot jo je označil Adrian Martin. Zadnjih nekaj let so angleški prevodi francoskih klasikov doživeli razcvet; poleg novih izdaj Andréja Bazina (montrealske založbe Caboose) lahko beremo še veličastne in nadvse dobrodošle intervencije Sergeja Daneya in Jean-Louisa Scheferja.

Nina Dragičević: Kako zveni oblast? Zvočnost birokracije v vsakdanjem življenju (Založba /*cf., 2022) | Prebojna študija, ki navdušuje s svojo konceptualno izostrenostjo in inovativnim, multidisciplinarnim pristopom. Tekst, ki odmeva tudi v polju filma in ki si zasluži najširše bralstvo.

Jean Ma: At the Edges of Sleep: Moving Images and Somnolent Spectators (University of California Press, 2022) | Spanje in dremanje v kinodvorani: vsakdanje človeško izkustvo, zdaj pa tudi hudo sofisticirana zgodovinsko-teoretska knjiga. Založba Univerze v Kaliforniji je letos postregla še z nekaj finimi besedili, najpomembneje s študijo Laliv Melamed *Sovereign Intimacy: Private Media and the Traces of Colonial Violence* (2023) o nasilni izrabi vizualnega spominjanja s strani Izraelskih obrambnih sil.

Stanley Schtinter: Last Movies (Tenement Press, 2023) | Kaj je na televiziji gledal Ennio Morricone, ko ga je aprila 1989 zadela usodna kap? In kaj je bil zadnji film švedskega premierja Olofa Palmeja, ko so ga na poti domov iz stockholmskega Grand kina ustrelili? Stanley Schtinter v svoji izvirni, informativni in ničkaj morbidni 'knjigi zaključkov' ponuja odgovore.

IN MEMORIAM

Nerina T. Kocjančič

Neutrudni iskalec
Filip Robar Dorin
(1940–2023)



*zunaj barvastega sveta
kot zid stojiš pred našimi očmi
zunaj sluha čuta in okusa
si*

Belo, Dane Zajc

Od Filipa smo se sončnega novembrskega opoldneva poslovili v prostranem zelenju gozda, ki ima tudi vlogo pokopališča Srebrniče pri Novem mestu. Ob zvoku njemu tako ljubega jazz napeva je pokopališki uslužbenec z občutkom raztresel pepel in Filip se je vrnil v naravo – lahkotno in naravno.

Čeprav sem z njim preživela štiri delovna leta, ko je opravljal delo drugega direktorja Filmskega sklada na prelomu tisočletja, mi takrat ni nikoli zaupal, da je bil v mladosti član jazz benda. V tistem času je bil v ospredju samo film in še enkrat film, saj se je tlakovala pot za slovenski film v novi državi. Pot, ki še vedno ni tlakovana do konca.

O njegovi ljubezni do jazz glasbe sem izvedela šele petnajst let kasneje, ko sva se nekaj mesecev redno družila ob pripravi knjige *Dialogi s Filipom* (2017).

V srednji šoli je obiskoval glasbeno šolo in igral klarinet, še pred maturo pa je s sošolci ustanovil ansambel, ki mu je dal ime Dizzy Combo. Iz Amerike je naročil note za majhne zasedbe in začeli so vaditi dixieland in blues. Takrat je klarinet zamenjal za njemu ljubši saksofon. V času študija v Ljubljani je z igranjem v Dizzy Combo in tudi drugih ansamblih predvsem zaslužil za preživetje, ob tem pa veliko bral in razmišljal, katera pot je tista, ki mu je namenjena v življenju. V svojih zabeležkah, ki jih je bolj ali manj redno zapisoval tja do tridesetega leta, je o takratnih iskanjih zapisal: »Vesel sem, kadar naletim na podobne misli pri pisateljih ali pesnikih, ki jih prebiram. Znova me pritegne Dane Zajc, s katerim se včasih pogovarjava v Pen klubu ali v kakšni gostilnici. Vse bolj mi postaja jasno, da ni nič na tem svetu podarjenega, da si moram zavestno prizadevati, da 'po svoje socializiram' lastne misli in občutenja. Slutim lahko, da Danetov

ustvarjalni naboj prav tako prihaja po notranjih bojih in stiskah in da si je Dane izkopal rov iz tega podzemlja s pomočjo izjemne volje in daru, čarovnije videnja in besed. Najbrž mi preostane le še to, da najdem svoj način občevanja s svetom in ljudmi, in vse bolj se mi zdi, da bo to prej izražanje s filmom kot s poezijo ali filozofskim razglabljanjem.«

Čez nekaj let je Filip Robar Dorin za RTV Ljubljana filmsko upodobil svoje videnje Danetove poeme *Si videl* (1977). To je bil samo začetek predstavitev slovenskih umetnikov in umetnic, kar je bil njegov vseživljenjski projekt, »duhovni portret Slovencev«. Med letoma 1992 in 1995 je intenzivno delal za nacionalno televizijsko hišo kot režiser in producent. Posnel je portrete Tomaža Šalamuna, Janeza Bernika, Lojzeta Lebiča, Jožeta Snoja in Rudija Šeliga. K portretom se je vrnil po letu 2002, ko je zaključil mandat direktorja na Filmskem skladu; posnel je še portrete Milana Jesiha, Ksenije Hribar, Janeza Trdine, Marjana Kozine, Alojza Rebule, Bogdana Borčiča, Zmaga Jeraja in Bogdana Osolnika.

Študij sredi šestdesetih let na Columbia Communication Collegeu v Chicagu, kjer je študiral fotografijo in filmsko režijo, kame-ro in igro, je odločilno vplival na njegovo prihodnje dožemanje igrane in dokumentarne filmske forme, ki ju je vizionarsko prepletal. Iz Amerike je v Slovenijo prinesel tudi koncept »film-makerja«, filmskega ustvarjalca, ki ima v celoti nadzor nad svojim delom. Zato je že na začetku osemdesetih let ustanovil eno prvih neodvisnih producerskih podjetij Filmske alternative, pozneje Filmal Pro, in tako napovedal neodvisne producente, ki so dve desetletji pozneje postali nosilci slovenske filmske produkcije.

Njegov prvi »neodvisni« projekt je bil celovečerni igrano-dokumentarni film *Sence bližnjih prednikov*, ki ga je končal leta 1981. Pri tem so mu pomagali znanci in prijatelji ter na češki FAMU izšolani snemalci Rado Likon, Vilko Filač in samouk Radovan Čok. V uredništvu igranega in dokumentarnega programa RTV Ljubljana so mu po opravljenem snemanju omogočili, da je *Sence bližnjih prednikov* dokončal v njihovi montaži, nato pa so film uvrstili v redni spored.

»[...] Najbrž mi preostane le še to, da najdem svoj način občevanja s svetom in ljudmi, in vse bolj se mi zdi, da bo to prej izražanje s filmom kot s poezijo ali filozofskim razglabljanjem.« – FRD

»Neumoren iskalec, ki se je izobraževal doma in v tujini ter svoje znanje in strast odkrivanja novega širokogrudno delil z drugimi kot pisec knjig in kot razgledan in načitan prijatelj, sogovornik in pedagog. Umetnik, ki je dosegel, da je postal film eden od vrhuncev slovenske kulture. Človek, ki je filmu posvetil svoje življenje.«

Njegov »eksczes« v slovenski profesionalni kinematografiji je gotovo **Opre Roma – Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet** (1983), ki je edini celovečerni dokumentarec – Robar bi ga poimenoval neumišljeni film –, nastal v produkciji Viba filma. To je primer aktivističnega filma, saj režiserjev namen ni bil samo posneti film o Romih, temveč tudi izboljšati njihov položaj v družbi. Protagonist filma Bojan Tudja je nastopil tudi v obeh naslednjih delih njegove romske trilogije: **Aven čavora** (2005) in **Opre roma 3 – Pot v gaj** (2011).

V vseh treh delih so prikazani razcepi v romski skupnosti: eni kradejo, drugi nočejo krasti, nekateri nočejo živeti v avtohtoni skupnosti, prihaja tudi do nasilja: deček, ki je padel v jašek, umor pri gostilni, bombni napad v zadnjem delu. Temna, krvava stran je tudi ena izmed rdečih niti romske trilogije. Filipov nedokončani projekt je bil združitev vseh treh delov v eno samo, romsko epopejo.

Leta 1985 je nastal film **Ovni in mamuti**. Osnova zanj je bil kratki film, saj so mu odobrili denar za dvajsetminutni film o življenju in delu Bosancev v Sloveniji. Takratni direktor Viba filma, Bojan Štih, pa se je potegnil za film in nekako našel še dodatni denar, da so lahko posneli celovečerec. Projektu se je pridružila Bosna in Hercegovina, zato so lahko Božidarja Bunjevca (filmskega junaka Husa) posneli v avtentičnem okolju, kar je pomembno pripomoglo, da je iz kratke forme nastal celovečerni format. Podlaga za film je bila sociološka študija »A kuda idu Slovenci nedeljom?« – napisala jo je Silva Mežnarić, ki je z Robarjem tudi sodelovala pri pripravi gradiva za film.

Leta 1989 je nastal celovečerni igrani film **Veter v mreži**, ki je na videz prelom s prejšnjimi filmi: zgodovinski film, kostumska drama, v večini vlog nastopajo profesionalni igralci. Vendar pa Dorina tudi v tem filmu ne zanimajo velike zgodbe in prepletenost človeških usod. Pri vseh osebah ga zanima le njihov odnos do umetnosti, njihov odnos do resničnosti pa je v ozadju. Za igrani film je imel že zbrane podatke in dokumente, ki jih je raziskal za dokumentarec **Novomeška pomlad 1920** (1987). Tudi **Veter v mreži** je svojevrsten »eksczes«, saj je z zelo skromnim proračunom ustvaril kostumski film. To je bilo možno le tako, da je Robar Dorin kot producent napregel vse sile in za svoj film prejel izdatno podporo večine podjetij v Novem mestu in okolici.

Leta 1991 je posnel še en prelomni dokumentarec: **Rogenrol – Za resnični konec vojne**, v katerem se je kot prvi dokumentarist lotil poveljnih pobojev. Film nam prikaže srhljiva pričevanja krivnikov in žrtev, s katerimi do tedaj ni še nihče govoril, kaj šele da bi jih upodobil. Ravno tako pomembni, raznovrstni in posebni so njegovi kratki filmi, ki jih je ustvaril v kratkem času svojega poučevanja na Akademiji za gledališče, radio film in televizijo v Ljubljani: leta 1975 **Xenia na gostovanju** – film o baletni plesalki in koreografinji Kseniji Hribar, leta 1978 eksperimentalni film **Pogled stvari** in leta 1979 **Ristanc**, ki je alegorija o odrasčanju in spoznanju, da te družba sprejme le, ko si tak kot drugi.

Pred Prešernovo nagrado za življenjsko delo leta 2019 in Štiglicovo nagrado za življenjsko delo leta 2017 je leta 2010 prejel tudi nagrado Metoda Badjura za življenjsko delo (zdaj nagrada Milke in Metoda Badjura za življenjsko delo). V utemeljitvi je strokovna žirija med drugim zapisala misli, ki natančno opišejo Filipa Robarja Dorina kot umetnika in človeka: »Neumoren iskalec, ki se je izobraževal doma in v tujini ter svoje znanje in strast odkrivanja novega širokogrudno delil z drugimi kot pisec knjig in kot razgledan in načitan prijatelj, sogovornik in pedagog. Umetnik, ki je dosegel, da je postal film eden od vrhuncev slovenske kulture. Človek, ki je filmu posvetil svoje življenje.«

Jurij Bobič

Iskrin projektor OP-2 in razmah poučnih filmov

Pred sedmimi desetletji je Iskra predstavila svoj prvi projektor za 16-milimetrski filmski trak, ki je pripomogel k postopni širitvi filma iz kinodvoran v šole, vojašnice, tovarne in združne domove ter s tem k razmahu prikazovanja izobraževalnih filmov v vseh porah družbe.

Mlada tovarna Iskra iz Kranja je kmalu po koncu druge svetovne vojne dobila za nalogo izdelati projektor, ki bo pomagal pripeljati kino v vsak večji in manjši kraj nove socialistične države. Čeprav je do konca 40. let uspela letno izdelati skoraj 200 projektorjev za običajni 35-mm filmski trak¹, to ni zadostilo vedno večjemu povpraševanju. Zato je začela razvijati projektor za ožji 16-mm trak, ki bi bil manjši, hitrejši za izdelavo in s tem tudi občutno cenejši. Ker so se Iskri inženirji pod vodstvom Franca Spiller-Muysa precej časa oklepali takratne ideološke parole – »iz domačega materiala; z domačimi strokovnjaki; boljše od tujega« – in skušali mehanizem projektorja razviti povsem na novo, je razvoj potekal relativno počasi. Šele ko so prevzeli bolj pragmatičen pristop in uporabili običajne mehanizme, ki so jih našli v tujih napravah, se je lahko začela proizvodnja projektorja, ki je dobil ime OP-2 (ozki projektor 2).²

Novi projektor je bil javnosti premierno predstavljen leta 1953. Torej v letu, ko je premiero doživela tudi prva domača romantična komedija **Vesna** (1953, František Čap), kinodvorane po Sloveniji pa so med drugimi polnili še Gene Kelly v **Amerikancu v Parizu** (An American in Paris, 1951, Vincente Minnelli), Jacques Tati kot **Gospod Hulot na počitnicah** (Les Vacances de monsieur Hulot, 1953) in Disneyjev **Ostržek** (Pinocchio, 1940). Ker je bila leta 1953 Televizija Ljubljana šele v povojih, kinodvorane niso predstavljale le osrednjega srečevališča ljubiteljev filmov, temveč tudi edini prostor za ogled domačih informativnih in dokumentarnih avdiovizualnih vsebin. Če ste obiskali projekcijo filma

Vesna v ljubljanskem Kinu Union, ste si tako hkrati ogledali kratek dokumentarec **Barok v Ljubljani** (1953, Milan Kumar). Projekcijo **Gospoda Hulota** v Kinu Šiška pa so pospremile **Filmske novice** – tedenske novice o aktualnih dogodkih, ki so prihajale iz beograjskega studia. Čeprav so bili kratki dokumentarni (pred)filmi še dolgo redni spremljevalec celovečernih kinopredstav, pa so po zaslugi 16-mm projektorjev v petdesetih letih postopno dobili tudi povsem svoje življenje na novih prizoriščih daleč od kinodvoran.

Naprava OP-2 je sestavljena iz treh delov: projektorja, ojačevalca in zvočnika. Vsak izmed njih se nahaja v trpežnem lesenem ohišju temno zelene barve v velikosti približno 40 x 35 x 25 cm. Vsi trije so opremljeni z ročajem na vrhu ohišja in s snemljivimi vratci, kar omogoča relativno enostavno prenašanje naprav ter hitro pripravo projekcije. V ohišju projektorja se nahajata dve kovinski ročki za nameščanje filmski kolotov, ki se pred projekcijo pričvrstita na vrh ohišja. Celoten postopek priprave projekcije lahko izkušen operater opravi v manj kot desetih minutah. Projektor OP-2 je po eni strani dovolj stabilen ter ima dovolj kakovosten zvok in močno svetilnost, da je lahko služil za običajne filmske projekcije na platnih manjših kinodvoran, kulturnih in združnih domov. Po drugi strani pa je dovolj majhen, prenosen in enostaven za uporabo, da so ga zlahka uporabljali v društvih in klubih, potujoči kinooperaterji pa so z njim lahko pripravili projekcijo praktično kjerkoli. Kljub svoji široki uporabnosti pa je OP-2 najbolj pogosto služil za izobraževalne namene.

Projektor OP-2 iz zbirke Slovenske kinoteke je bil izdelan leta 1957 in prihaja iz Osnovne šole Pivka, z njim pa so prikazovali predvsem kratke poučne filme. Med njimi so bili najverjetneje tuji nemi naravoslovni filmi, kot sta na primer **Rast graha** in **Slike iz življenja mravelj**, ki jih je običajno pospremil

¹ Več o razvoju 35-mm projektorjev lahko najdete v prispevku o predmetu meseca maja 2023: Bobič, Jurij. »Iskrin projektor KN-3«. *Ekran*, letnik LVI, maj-junij 2023, str. 12–13.

² Žvab, Davorin. *Moje sodelovanje pri izdelavi kinoprojektorjev OP1 in OP2 v Iskri v Kranju (v obdobju 1949–1953)*. Kranj, 2003. Neobjavljeno delo. Hrani Slovenska kinoteka.

³ *Katalog 16 mm filmov*. Ljubljana: Zavod za šolski in poučni film, 1960.

⁴ Ljubić, M. »Kinoteka na razpotju«. *Delo*, 9. avgust 1963, str. 7.

učiteljev komentar v živo; verjetno tudi kakšen zvočni dokumentarec: **Pomlad v Beli Krajini** (1952, Milka in Metod Badjura) o tamkajšnjih folklornih običajih ob prihodu pomladi, reportaža **V borbi za mir** (U borbi za mir, 1957, Boško Mratinković) o »obiskih maršala Tita v inozemstvu« ali **Kri, preli-ta za svobodo** (Krv slobode, 1955, Živan Čukulić) o partizanih padlih med drugo svetovno vojno; morda pa tudi kakšna »poučno-vzgojna risanka«, na primer **Pionir in dvojka** (Pionir i dvojka, 1949, Vera in Ljubiša Jocić) o učencu, ki dobi dvojko pri matematiki. To je le nekaj primerov kratkih filmov, namenjenih osnovnošolcem, ki so bili v petdesetih in šestdesetih letih na voljo za izposajo pri Zavodu za šolski in poučni film v Ljubljani. V njihovem *Katalogu 16 mm filmov*³ iz leta 1960 je več kot 800 naslovov, namenjenih vsem stopnjam in smerem izobraževanja, od vrtec in poklicnih šol do izobraževanja odraslih. S pomočjo projektorjev OP-2 so namreč potekala tudi izobraževanja v tovarnah, delavnicah in kmečkih zadrugah na najrazličnejše teme: od pravilne uporabe strojev in varnosti pri delu do sodobne osebne higiene.

Konec petdesetih in v začetku šestdesetih let se je uporaba 16-mm projektorjev tako razmahnila, da proizvodnja ni dohajala povpraševanja in »številni nestrpni interesi, v glavnem s področja šolstva, so silovito pritiskali na proizvajalce, da bi čim prej izdelali zadostno število projektorjev«. Tako so leta 1963 poročali v *Delu* in dodali: »Ni jim bilo zameriti, saj sodi ozkotračni projektor med običajna učila v količkah sodobno urejeni šoli.«⁴ Njihove skrbi je tovarna Iskra kmalu pomirila, saj je v teku šestdesetih let na trg poslala serijo novih, tehnično izpopolnjenih in lažjih projektorjev, ki so počasi nadomestili pionirske OP-2.



Projektor OP-2 je skupaj z ostalimi Iskrinimi projektorji del stalne postavitve »Projektorji: Stoletje filmskih naprav«, ki je na ogled v prostorih Slovenske kinoteke na Metelkovi 2a v Ljubljani.



Jaša Lorenčič
**Ko bom velik,
 bom ... pilot
 ali dopisnik!**

*Kjer je ogenj, so lokalci.
 Kjer je dim, so le redki ostali.
 Kjer so vsi preostali, »smo tudi mi«.
 Slej ko prej.
 Če? Ali še?
 To je zdaj vprašanje.*

**

Če bi tisto vse manj vplivno bitje, tako imenovani redni gledalec televizije, ki je to že vsaj kako desetletje, dve ali tri, nehote sodil po razporeditvi, ki jo dobiva iz dneva v dan in iz tedna v teden, bi upravičeno pomislil, da se večina odmevnih in največjih poplav ali potresov, pa tudi drugih naravnih ali nenaravnih nesreč po svetu, zgodi – med vikendom. Ko se pri nas pač veliko ne zgodi. Takrat, naj zveni res, se opravičujem, še tako narobe, pride vse to »prav«. Več kot očitno. Celo na radiu, ne le televiziji. Ko pride vikend, uredništva čakajo, kaj se bo zgodilo takega na tujem.

Ta uvod je napisan zelo namensko, metanovinarsko in v *zeitgeistu*. Kajti če novice iz tujine pridejo bolj naprej, kaj šele na prvo mesto, pa naj gre za katerekoli medije, potem pač morajo biti, khm, udarne. Torej: Ukrajina in Izrael. To sta bili glavni tuji žarišči v pokoronskem času. No, »glavni«. Nam najbližji. Vojna, kot vem, še zdaleč ni le tam. In četudi se televizija vsakodnevno bojuje za svojo intermedijsko relevantnost, je še vedno, najprej televizijam, ja, tudi našim, najbolj pomembno, da »smo« zraven. »Smo?« Ja, recimo, »smo«. Dokler je dovolj blizu in dovolj odmevno in »popularno«, naj zveni še tako groteskno, potem »smo«. Ampak zlasti Ukrajina je nekje vmes – ko se je že zdelo, da »vmes« niti ne bo obstajal, ker bo tole trajalo in trajalo – postala skoraj, žal, »tekma«. Ja, tudi pri nas. Sledilo je kar v navalih. Kdo bo (še) šel tja, kdo bo posnel bolj »eksploziven« kader in kdo bo to bolje »prodal« kot ekskluzivo. Ki to seveda ni. Vojne pač niso ekskluzive. Vojne, žal, so. Bližje kot so, bolj nas pač nekako zadevajo.

Čeprav se je kmalu pokazalo, kako in koliko nam manjka, da bi ukrajinske zgodbe zares začutili. Pa ne z dokumentarci ali prispevki, takimi, na prvo žogo, ki hočejo biti »aktualna zgodovina«. Vsaj na ekranih, kjer kljub skupni slovanski jezikovni osnovi pač ni šlo brez angleščine ali prevodov, tega nismo dobili. Novinar, ki ima nadet neprebojni jopič in čelado, je sicer za redakcijo lahko ponos – in prav je, da gre tja –, toda žal živimo v času, ko »morajo« novice »konkurirati«. Po drugi strani pa vsaj v večjih mestih naletimo na dejanske Ukrajince tukaj, pri nas. Brez kamer, mikrofонов in prevajalcev. So tu. Novinarji pa brez neprebojnih jopičev in brez mikrofонов. Ni čudno, da je Boštjan Videmšek, dolgoletni novinar *Dela*, raje napisal roman.

Dopisniki iz tujine so nekoč, ja, davno nazaj, bili skoraj kot piloti. To so bile take »službe«, ki so se (od) nekdam zdele res, khm, »fensi«. Le za izbrane, smetano, najboljše. In poznali so jih mnogi. Cele generacije dopisnikov, primarno televizijskih, so bile znane po tem, kje so bili dopisniki. Tone Hočevár, denimo, je že bil tak. Pa Jurij Gustinčič. Ja, celo Vladimir Vodušek. In še bi lahko naštevali.



Kar ne pomeni, da aktualna generacija dopisnikov ni prepozna(v)na. Kako da ne. Kjer je dim, je Karmen Švegl. Še ko je bila na Bližnjem vzhodu, se je z možem snemalcem odpravila v Ukrajino (kar bi sicer morda pričakovali od Vlaste Jeseničnik, ki je [bila] v Moskvi). In ko je potem šele dobro prišla »domov« ter vmes nepričakovano odšla na novo dopisniško mesto v Bangkok, je šla »domov domov«. V Izrael. »Poročala sem že o veliko vojnah v Gazi, vse so potekale po enaki šabloni, z nekaj žrtvami na izraelski in z veliko več žrtvami na palestinski strani, a nič se ni zares spremenilo. Tokrat Izraelci govorijo o nacionalni katastrofi, o zadnji vojni s Hamasom, o dokončnem obračunu s tem skrajnim gibanjem, ki v njihovih očeh ne more več obstajati. Dejstvo je, da Izraelci te napade vidijo kot svoj 11. september,« je dejala drugi dan po ofenzivi – in ko to pove ona, ima težo. Kar pride s kilometrino, ki pa seveda ni nujno edini faktor. Niti blizu.

Biti dopisnik se je, tako kot v novinarstvu pravzaprav vse, pa ne le v novinarstvu, z mediji in kakopak televizijo vred, znašlo v povsem novi stvarnosti. Zdi se, da toliko več šteje osebna zagnanost, morda celo same osebnosti. Sploh na Televiziji Slovenija, ki edina goji tako konkretno in razpršeno mrežo v Bruslju (dva), Rimu, Berlinu, Washingtonu, Moskvi, Beogradu in Celovcu.

Slovenija bo pač vedno majhna država, ki pa sama ve in vsakodnevno izkusi, da meje njenega pogleda ne morejo biti meje njenega sveta. Je pa res, da prav dopisniška mreža nacionalke deluje še vedno kot iz nekih drugih časov, kakor dediščina (post)jugoslovanske dobe. Tak primer sta zlasti dopisništvi v Moskvi (Vlasta Jeseničnik) in Washingtonu (Andrej Stopar). Obe delujeta, žal, okorno. Kot nekaj, kar bi nekako morali imeti samo zato, da lahko rečemo, da to imamo. V redu, tudi to najbrž mora biti, čeprav smo Slovenci nekako alergični že na vladna letala, kaj šele, recimo, na predsedniško palačo.

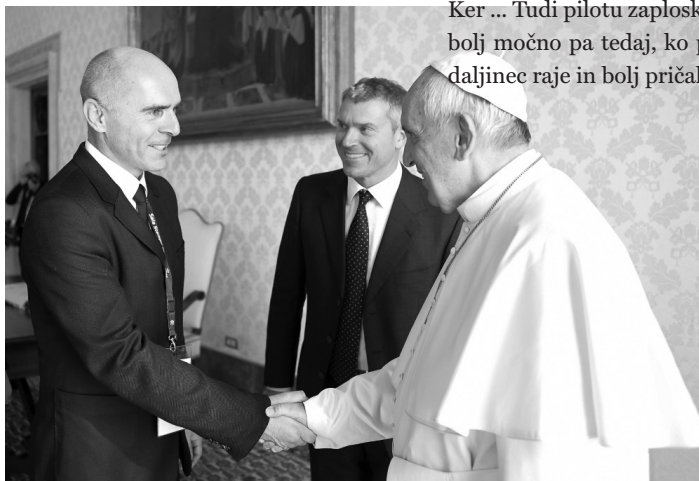
Ne Stopar, še manj Jeseničnik ne bosta izzvala ključnih političnih osebnosti v pripadajočih državah, kot je to, denimo, storil Boštjan Anžin, dopisnik iz Beograda, ko je poleti vznemiril srbskega predsednika Aleksandra Vučića ob obisku slovenske predsednice Nataše Pirc Musar. Povedano še bolj nazorno, ob ameriških predsedniških volitvah ali preizpraševanjih ruskih odločitev se zdi slovenski dopisnik v Washingtonu ali Moskvi kot nekdo, ki ne dela več niti anket na ulici; naredi sicer skrbno analizo, se javi seveda tudi za vse poglobljene oddaje, toda ne dobimo občutka, da je zares »blizu«. Da je »tam«.

Težava pri nacionalki, ki še vedno goji nekaj, čemur bi lahko rekli elitna dopisniška mreža, a v tem času pač ne zveni več pretirano elitno, pa je, da se vsi ne znajdejo enako. Kar je na človeški ravni seveda razumljivo. Ne zanima vseh vse enako, so pa potem razlike v sami širini in nastopu. Janko Petrovec, denimo, je v Rimu gotovo primer »old school« dopisnika. E, to je dediščina najboljših. Vedno je v ospredju italijanska politika, naj bo ta sicer vedno manj odmevna, ampak Petrovec je sposoben narediti povsem terensko, ljudsko reportažo s tržnice, obiskati galerijo, se spustiti tudi v šport in pri tem ne izpasti niti za sekundo okorno. Namen te kolumne ni primerjati aktualne sestave dopisnikov, le zelo vidne so razlike med posamezniki.

Boštjan Anžin je po Berlinu, kjer je nakazoval, kako ga »firbec matra«, odšel v Beograd, od koder ima seveda celo plejado regionalnih izhodišč, pa zna narediti, naj zveni še tako banalno, krasno reportažo o – pleskavicah. Tako je tudi Maja Derčar zgrabila priložnost v Berlinu s svežino, kakršna včasih, zlasti v Bruslju, lahko povsem zbledi. In potem dopisniki (p)ostajajo analitiki, ne pa to, kar bi naj v osnovi bili. Novinarji. Z zgodbo. S terena. Ker zato so tam. Nekje. Daleč. Ker primerjava s piloti, ki so tudi bolj »prevozniki« kot »astronavti«, je pač na mestu. Sploh v luči napovedanih krčenj v Bruslju (Mojca Širok) in Aziji (Karmen Švegl).

Gredo tja. In pridejo nazaj. V primeru dopisnikov so to zgodbe, ki jih, ja, kliše, »začutimo« tudi mi. In prav zato slovenski gledalec še vedno sicer dobi nekoga na licu mesta, pa naj gre za vojno žarišče ali prestolnico z odločilnim vplivom. Kar je nujno in prav. Toda razliko predstavljajo tisti, ki znajo videti res širše. Pa ne z dokumentarci ali poglobljenimi oddajami. Temveč iz dneva v dan, iz prispevka v prispevek.

Ker ... Tudi pilotu zaploskajo praviloma le takrat, kadar je bil let res turbulenten. Najbolj močno pa tedaj, ko prideš domov. Televiziji kakopak nihče ne ploska. Se pa na daljinec raje in bolj pričakujoče pritisne, ko je zgodba ... najbližje domu.



Veronika Zakonjšek

Diane Ng

»Najboljše ustvarjalne ideje se kdaj pojavijo prav v trenutkih, ko si dovolimo ne delati ničesar«



DIANE NG | FOTO OSEBNI ARHIV

Film **Kolibriji** (*Hummingbirds*, 2023) je na letošnjem berlinskem festivalu pobral glavno nagrado sekcije Generacija 14plus. Gre za iskriv dokumentarni avtoportret najstnic Silvie Del Carmen Castaños in Estefanía »Bebe« Contreras, imigrantki v procesu pridobivanja zelene karte, ki nas skozi vsakdanje trenutke odraščanja na meji med Teksasom in Mehiko igrivo potaplja v čas mladostniške razigranosti, impulzivnosti, junaštva, *DIY* aktivističnih podvigov, smeha in pristnega prijateljstva. Njuna prihodnost je negotova in deportacija ves čas grozeče visi nad njima, ko se sredi peklensko vročega poletja razposajeno podita po mestu priseljencev. Dom jima zato še zmeraj predstavlja krhek koncept, ki se lahko v drobju državne birokracije katerikoli dan preprosto razblini; a to ne pomeni, da med čakanjem na razplet svoje usode ne moreta graditi svoje skupnosti, pisati poezije ter na veliko sanjati.

Otvoritveni film letošnje 8. edicije festivala *Kinotrip* je tako poln veselja, topline, poguma in *fakju* drže proti državnemu aparatu, ki dehumanizira in marginalizira, krati pravice ter ženskam odvzema že priborjene svoboščine. Projekcije v Kinodvoru se je udeležila tudi v Hongkongu rojena in v New Yorku živeča sorediserka filma Diane Ng, s katero sva v teku presenetljivo osebnega intervjuja spregovorili o nastajanju filma, njegovi politični noti, sodobni ameriški realnosti ter njeni lastni imigrantski izkušnji.

**

Pristop k delu na filmu *Kolibriji* ste definirali kot sodelovalni model vajeništva, kar zagotovo ni pogosta praksa dela v ZDA. Lahko poveš več o tem sodelovalnem procesu nastajanja filma? | Vsekakor ne gre za običajen pristop. V najožji ekipi nas je bilo šest – protagonistki Silvia in Beba, midva z Miguelom Drake-McLaughinom kot direktorja fotografije ter Jillian Schlesinger in Ana Rodríguez-Falcó, ki sta producirali, montirali in na setu snemali zvok. Kljub tem ohlapno razdeljenim vlogam smo bili pravzaprav vsi vpeti v vsak korak nastajanja filma. Vsako odločitev kaj, kje in kako bomo snemali, smo prediskutirali in sprejeli skupaj ter v tem smislu nekako zavrgli hierarhično strukturo dela, kjer cela ekipa sledi navodilom enega človeka. Šlo je za timski projekt v najčistejšem pomenu besede. In ker je vsak režijsko prispeval h končnemu izdelku, smo si v fazi postprodukcije razdelili zasluge. Silvia in Beba, ki sta v montaži prevzeli več kreativnega nadzora nad zgodbo in načinom pripovedi, sta tako podpisani kot glavni režiserki, medtem ko smo si ostali razdelili naziv so režiserjev. Snemanje je potekalo leta 2019, ko sta bili navsezadnje še najstniki, zato sta bili včasih nekoliko negotovi pri izražanju svojih idej. A v zadnjih letih postprodukcije sta postali precej bolj samozavestni; v tej fazi sta na filmu pustili velik kreativni pečat.

Kako so se sploh prekrizale vaše poti – glede na to, da sama prihajaš iz New Yorka, Silvia in Beba pa sta nastanjeni v Teksasu? | Naš vezni člen je bila Jillian Schlesinger, ki se je med nami edina že podpisala pod svoj profesionalni film. Pred *Kolibriji* je posnela dokumentarec *Dekle na poti* (Maidentrip), ki je bil leta 2013 premierno prikazan na festivalu *SXSW*; tam je prejel celo nagrado občinstva. Zaradi tega so jo, kot gostujočo žirantko, povabili na srednješolski filmski natečaj v Laredo, Teksas, kamor je Silvia prijavila svoj izdelek. In osvojila glavno nagrado! A ker je imela slabe ocene, ji šola ni dovolila priti na podelitev. Jillian je zato z njo sama stopila v stik ter ji napisala, da ji je bil izdelek všeč in da jo želi povabiti na kavo. Ima nek prav poseben čut; v človeku nemudoma prepozna talent ter ga nato poveže s pravimi ljudmi, ki temu zametku talenta pomagajo dozoreti. Sama sem Jillian medtem spoznala na dodiplomskem programu v Brooklynu; na groznem predmetu enega najslabših možnih profesorjev. A travmatičnost te izkušnje naju je zblížala in tako sem nekega dne prejela vprašanje, ali bi se ji čez poletje za osem tednov pridružila na snemanju v Teksasu. Ni mi bilo treba dvakrat reči. Potem pa je tukaj še Ana, ki jo je našla med oglašji na Craigslistu (*smeh*). A čeprav smo bili povsem naključno zmetani skupaj, se ni med nami niti enkrat pojavil konflikt. Iz popolnih neznancev smo praktično takoj postali velika družina.

Film se dotika plejade pomembnih tem, od ameriške imigrantske politike in izkušnje priseljenstva do reproduktivnih pravic. A v prvi vrsti gre za film o prijateljstvu. Kako ste s protagonistkama uspeli zgraditi tako intimen odnos, če se pred snemanjem niste zares poznali? | Jillian in Miguel sta Silvio in Bebo spoznala kakšno leto ali dve pred snemanjem, ostali pa smo se z njima res seznanili šele prvi večer, ko smo prispeli v Laredo in šli skupaj na večerjo. A smo se že po dveh ali treh srečanjih povsem odprli in zaupali drug drugemu. Teh stvari ne moreš splanirati – da se včasih z nekom tako hitro povežeš, se lahko zgodi le spontano. Potem pa je bila tu še majhna nevšečnost, da je ob prihodu v Laredo na letališču manjkal moj kovček. Silvia mi je tako od trenutka, ko sem jo prvič videla, tudi že posojala svoje obleke (*smeh*). In to je med nama takoj ustvarilo zelo močno vez.

Ste imeli na katerikoli točki snemanja tudi okviren scenarij? | Snemali smo povsem observacijsko, brez scenarija, čeprav mi je veliko ljudi že omenilo, da so v filmu zaznali obris narativne strukture. Seveda pa to ne pomeni, da film občasno ni potreboval tudi natančnega planiranja. Določene lokacije smo tako določili vnaprej, začrtali pa smo tudi nekaj tem, ki smo jih s filmom želeli odpreti. A pri tem je šlo za zelo osnovne koncepte idej. Načeloma smo Silvii in Bebi pustili svobodo, da govorita o vsem, kar jima pade na pamet, brez vsakršnih smernic. Tako smo jima večino časa zgolj sledili in se z njima premikali po mestu. Vsega smo se lotevali zelo odprto, z nekaj improvizacije, a hkrati z ohlapno strukturo tistega, kar smo želeli povedati.

Zgodbo pomembno podčrtujeta tudi njuna imigrantska izkušnja in čakanje na dokumente. Življenje v limbu, ki pa vendarle ne zatre njune neustrašnosti in političnega aktivizma. Kako ste glede na njuno krhko pozicijo v sistemu krmarili čez te prizore? | Tudi sama sem šele nedavno dobila zeleno karto, kar pomeni, da sem bila med snemanjem v skorajda enakem birokratskem postopku. Ana je medtem čakala na DACA odlok – to je posebna zaščita pred deportacijo ter delovno dovoljenje za priseljence, ki so v ZDA prispeli kot otroci. Silvia je bila pravzaprav edina, ki je takrat že imela urejen pravni status, zato si je upala tudi dosti bolj samozavestno govoriti, za kaj se zavzema s svojim aktivizmom. Tudi za kamero smo bili tako praktično vsi v postopku imigracije, zato smo bili v tem smislu skrajno previdni. Kot imigrantu brez pravih papirjev ti to postane neka stalnica: življenje v stalni negotovosti. Čakanje. Spraševanje, kaj sploh delaš tukaj – saj ZDA sploh niso neka dobra država (*smeh*). Potem pa pride do situacije, ko se nekega dne z Ano in Miguelom voziš po meji z Mehiko ter se po pomoti znajdeš na enosmerni cesti. Za v Mehiko. Kakšna panika! Z Ano sva bili prepričani, da se nikoli več ne bova mogli vrniti v Ameriko. A so nam na

koncu dovolili, da obrnemo avto – in takrat sem bila po dolgem času spet vesela, da sem, kjer sem. Naj pa vendarle poudarim, da kljub osrednji temi priseljenstva nismo želeli narediti filma, ki bi to dramatisiral ali izrabljajal za marketinško agendo. Kljub temu da se vse dogaja na meji med državama, kjer večino ljudi zaznamuje imigrantska izkušnja, smo želeli predvsem pokazati, da so lahko ta življenja tudi lepa, izkušenj polna in normalna.

Podoben pristop ste ubrali že v vaši študijski spletni seriji Ni mi žal (Not Sorry, 2019). | Res je, obstaja podobnost v smislu brezskrbnega poletja, nad katerim vseskozi visi težko breme negotovosti in odgovornosti. Odgovornosti v smislu nenehne previdnosti in težnje, da v vsaki situaciji ravnaš pravilno. Miselnost, kako se moraš obnašati in delovati, da si boš zaslužil dokumente, lahko namreč hitro postane zelo omejujoča. Sama sem celih osem let čakala na zeleno karto; praktično vsa svoja dvajseta. Letos sem na terapiji tako končno začela razčlenjevati, kako zelo je to obdobje vplivalo name. Občutek, kot da nad tabo ves čas visi meč, ki lahko vsak trenutek pade nate. Ena napačna poteza in konec. Omejitve pa so lahko tudi zelo konkretne: delati smeš le na določenih področjih in zelo omejen čas. Ne smeš opravljati prostovoljnega dela in ne smeš zapustiti države. V letih, ko si torej najbolj želiš raziskovati, odkrivati svoje interese in potovati, moraš biti pri miru in čakati. Že najmanjši »prekršek« – trenutek nepazljivosti, ko prevoziš rdečo luč ali prečkaš cesto, kjer ni prehoda – lahko zablokira emigracijski postopek.

Ko smo s kritičnimi sodelavkami po berlinski premieri odhajale iz kina, je bilo to pravzaprav prvo vprašanje, ki smo si ga vse zastavile. Je Bebi na koncu uspelo dobiti zeleno karto? | Okoli tega je nastala prav hecna anekdota: zeleno karto je dobila relativno kmalu po koncu snemanja, a jo je v Berlinu izgubila (*smeš*). To se niti ni zgodilo kje zunaj, med žuranjem, ampak jo je uspela usodno založiti v hotelu. Na konzulatu je morala nato zaprositi za novo. A ko imaš zeleno karto že odobreno, je birokratski postopek za pridobivanje nove krajši in enostavnejši, tako da se je vse dobro končalo.

Vrniva se k tvoji vlogi direktorice fotografije. V filmu se kamera z roke ves čas giblje, smeje in teče skupaj s protagonistkama. Kaj vam je z vidika snemanja predstavljalo največji izziv? | Ves čas sta bili prisotni dve kameri, ki sva si ju z Miguelom, s katerim deliva podpis direktorja oziroma direktorice fotografije, praviloma izmenjevala. Oba sva upravljala tako glavno kot B kamero. Največji izziv snemanja je bila vročina. Ne vem, če si lahko kdorkoli zares predstavlja poletno vročino v Laredu, dokler tega ne občuti na lastni koži. En dan sem naokoli hodila z rdečo plastično vrečko, kakršno dobiš v trgovini Target. Na ulici sem si

jo za dve minuti vrgla čez ramo, preden sem pobegnila nazaj v klimatiziran prostor. In ko sem se čez trenutek pogledala v ogledalo, sem mislila, da krvavim. Celo roko sem imela rdečo! Šele čez nekaj sekund sem dojela, da se mi je rdeča plastika stopila na roki. Opremo in rekvizite, pa tudi večjo kamero, ki se lahko med snemanjem precej segreje, je tako večino časa naokrog prenašal Miguel. Edini moški v ženski ekipi (*smeš*). Je bil pa to tudi glavni razlog, da v filmu prevladujejo nočni posnetki. Ljudje se v teh krajih čez dan ne zadržujejo zunaj, ker je prevroče. Laredo tako zaživi šele v trenutku, ko prične zahajati sonce. Tudi sami smo dosledno sledili temu ritmu in iskreno ne vem, kako bi sploh preživeli, če tega ne bi upoštevali. Tudi pri vizualnem konceptu filma sva zato z Miguelom želela doseči, da bi gledalec čim bolj začutil vročino in suh zrak; vroče poletje na čistem jugu države.

Prizor, kjer prijateljici sedita ob bregu reke in gledata Mehiko, je vsekakor eden lepših v filmu. Beba v tistem trenutku pripomni, da »diha isti zrak in prdce kot Mehičani«. | Pogosto pozabljamo, da so meje izmišljene črte, s katerimi so si kolonizatorji nekoč razdelili ozemlje. Čeprav so na meji z Mehiko na tej točki zrasli že fizični zidovi, pa teh v Laredu ni – državi loči zgolj most. Tako sta v Ameriko v otroštvu prišli tudi Silvia in Beba – njuni mami sta si ju poveznila na hrbet in priplavali čez. Niti slutimo ne, kako je to nevarno! Sploh ko naokoli patroljira straža, ki te lahko na mestu ustrelji. Ena izmed stvari, ki je v filmu namerno nismo pretirano izpostavljali, je namreč vseprisotnost mejne straže. Povsod so. Kamorkoli greš, se avto mejne patrolje nahaja v tvojem vidnem polju. Oziroma ti v nje-govem. Nenehno si pod nadzorom.

Ste ta nadzor močno občutili tudi med snemanjem? | Vseka-kor smo hitro postali pozorni na to. Bliže ko smo bili meji, bolj se smo se zavedali nadzora. Včasih smo se patroljam preventivno raje umaknili, a nikoli nismo imeli občutka, da nas zares opazu-jejo. Je bilo pa neprijetno, čeprav je za ljudi, ki tam živijo in od-raščajo, to del vsakdanje realnosti. Kar smo v končni fazi želeli tudi prikazati: to vmesnost prostora in življenja na meji, na pre-gibu nezakonitega statusa in odobrenega vizuma. V tem okviru pa nato poteka še prehajanje iz najstništva v zgodnjo odraslost.

Film ta prehod zelo lepo navigira. Politični aktivizem Silvie in Bebe pa precej direktno pristopa tudi k temi pravice do splava, čeprav se je situacija v ZDA na tem področju nedavno ko-renito spremenila. | Tako je, vrhovno sodišče je lani razveljavilo zakon Roe vs. Wade iz leta 1973, ki je ženskam zagotavljal ustav-no pravico do splava. Nekatere državne ustave te pravice sicer še naprej neodvisno ščitijo, a Teksas seveda ne spada mednje. Silvia in Beba sta bili glede svojega aktivizma na tem področju



zmeraj zelo odprti; tudi sami sta že imeli splav in tega ne skrivata. Predvsem pa se zavedata, da jima je dostop do splava rešil najstništvo ter jima dal priložnost, da sami odrasteta in si sestavita življenje. Sama sem v ZDA sicer vedno živela v državi, kjer je do splava bistveno lažje dostopati, a tudi med New Yorkom in Teksasom v končni fazi ni večje razlike, ko pride do odnosa na obrobje ter jim omejuje dostop do praktično česarkoli. Poleg nedostopnosti sredstev pa je pomemben dejavnik tudi pomanjkanje izobrazbe. Sama pri njunih letih absolutno ne bi vedela, kako ravnati – to ni nekaj, o čemer nas učijo. Silvia in Beba sta bili v tem pogledu neverjetno zreli in pogumni, da sta sploh vedeli, kako ravnati v dani situaciji in na koga se obrniti.

Je bil film zaradi komponent, vezanih na politično situacijo ZDA, v tujini kaj drugače sprejet kot med domačim občinstvom? | Niti ne. V Evropi smo doslej res doživeli nekoliko toplejši odziv, a sicer ni zaznati večjih razlik. Še največ, kar se je zgodilo med ameriškim občinstvom, so bili občasni antifeministični gledalci, ki so filmu napisali zajedljivo oceno. A tudi tem v nos ni šla politična nota filma, temveč Silvia in Beba. Ker zakaj bi moral moški gledati film o dveh najstnicah, ki komajda kaj vesta o življenju? Kakšen ubožček. Sicer pa trenutno predvsem ne moremo verjeti, kako široko publiko smo dosegli. Nikoli si nismo predstavljali, da bo film videl svet zunaj ZDA, kaj šele da bo premierno prikazan v Berlinu.

V času, ko filmi postajajo vse daljši, so Kolibriji s svojimi 77 minutami na festivalu delovali še posebej osvežilno. Kakšen

je bil proces montaže in s koliko materiala ste pravzaprav razpolagali? | Materiala je bilo ogromno, saj smo osem tednov snemali praktično vsak dan. Montaža pa je nato spet potekala sodelovalno ter z občasnim posvetovanjem z zunanjimi svetovalci in strokovnjaki. V odjavni špici je zato pod montažo podpisanih šest ljudi (*smeh*). Sicer pa je postprodukcija trajala kar tri leta. Proces dela je nekoliko zaustavil tudi covid, a zataknilo se je predvsem pri iskanju in pridobivanju sredstev. Najti denar za dokumentarne filme je vedno težko, ker vate nočejo investirati, dokler že nečesa ne vidijo. A kako bi lahko kaj videli, če nimaš denarja, da karkoli narediš? V neskončnost se lahko vrtiš v tem začaranem krogu.

Kaj pa načrti za naprej; se na obzorju že svitajo kakšni novi projekti? | Za mano je precej težko leto, ki se trenutno odraža tudi v ustvarjalni blokadi, zato nameravam naslednje leto posvetiti predvsem počitku. V prihodnosti si vsekakor želim ustvarjati tudi v polju fikcije, a trenutno se moram predvsem znebiti mentalitete toksične produktivnosti – nenehnega gnajna za tem, da nekaj ustvarjam in počnem, ne da bi si vzela tudi čas zase. Na tak način se izprazniš do točke, ko nimaš nič več za pokazati, ker si le še lupina. Gre za odraz tega, o čemer sva govorili prej: pred dvema letoma sem namreč končno dobila zeleno karto, čemur je sledil občutek, da moram zdaj vse nadoknaditi. Se gnati, dokazati, sprejeti vsako delo, ki ga prej zaradi omejitev nisem mogla – oziroma si ga nisem upala, saj bi jim lahko to služilo kot podlaga, da mi status zavrnejo. Zato zdaj počivam! Navsezadnje se najboljše ustvarjalne ideje kdaj pojavijo prav v trenutkih, ko si dovolimo ne delati ničesar.



DIANE NG | FOTO KATJA GOLJAT/KINODVOR

Maks Valenčič

Mattias Frey

»Če berete takratno računalnisko literaturo, postane zelo jasno, da so eksplicitno želeli zasnovati računalniski sistem po principu zaupanja vrednega prijatelja ali pa filmskega kritika«



MATTIAS FREY | FOTO KATJA GOLJAT/SLOVENSKA KINOTEKA

Mattias Frey je komunikolog, ki se ukvarja s študijami občinstev, kar je tudi izhodišče najinega intervjuja. V knjigi *Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice and the History of Taste* (2021) Frey poudarja, da algoritmi morda niso tako vsemogočni – oziroma je njihova funkcija nekoliko bolj zamejena, kot običajno domnevamo. Vprašanji o tem, kakšno je pravzaprav to razmerje in kaj so razlogi za tovrstne pozicije, sta bili zato vstopni točki za najin intervju. A Frey ne špekulira, temveč svoja opažanja utemeljuje v empiričnih študijah, ki jih je predstavil tudi na letošnji *Jesenski filmski šoli*. V intervju smo šli torej z mešanimi občutki; po eni strani tudi za nas drži, da verjamemo v komputacijske modele in s tem v bolj fundamentalno spremembo na ravni priporočilnih sistemov, po drugi pa prav tako težko spregledamo Freyev argumente, še posebej v kontekstu filma.

**

Začnimo s splošnim vprašanjem o razlogih za tvojo najnovjšo knjigo *Netflix Recommends*, saj so ugotovitve v njej v nasprotju s prevladujočimi analizami priporočilnih algoritmov, kjer obstaja nekakšno soglasje o njihovi moči, učinkovitosti in novosti. Razlika v slednjih je le v opredelitvi do te vsesplošne moči – ali ta vodi v utopične ali distopične scenarije. Medtem se tvoja analiza vprašanja loteva z drugega zornega kota. | Rekel bi, da sta bila za nastanek te knjige ključna vsaj dva motiva. Eden od njiju je bil nadaljevati z raziskavo, ki sem jo opravljal že prej. Napisal sem nekaj knjig o filmski kritiki, zlasti o ideji nekaterih kritikov, da zaradi razvoja medijskih tehnologij, kot je Rotten Tomatoes, algoritmov za obteževanje kritičkih ocen, kritiki nekako izumirajo. Tam pravim, da so Rotten Tomatoes, Metacritic, Twitter in podobni pravzaprav zadnji, ki grozijo kritikom ali filmski kulturi. Ena od stvari, o katerih se je takrat pisalo, je bila, da so na plakatu filma *Nemogoče* (The Impossible, 2012, Juan Antonio Bayona) za oglaševanje namesto citatov kritikov uporabili tvite uporabnikov Twitterja. To je takrat veljalo za veliko grožnjo. Vmes je minilo nekaj let; zdaj imamo še Netflix in Amazon. Želel sem torej prikazati to novo (domnevno) grožnjo ter jo poskušal umestiti v kontekst zgodovine medijskih tehnologij, kinematografije in filmske kulture.

Druga motivacija je bila pravzaprav precej osebna. V svoji karieri sem dosegel točko, ko sem lahko pisal o vsem, kar sem želel. Razmišljal sem o svojem statusu potrošnika filmov. Ker seveda nisem samo raziskovalec filma, profesor, ampak tudi ljubitelj filma. Resnično sem cinefil. In opazoval sem, kako se spreminjajo moji lastni potrošniški vzorci. Tako sem v starih časih, dejansko samo 15 let nazaj, praktično vsak teden kupil kakšno revijo, da bi pogledal, kje se predvajajo novi filmi, bral sem filmske kritike določenih filmskih kritikov. Začel sem obiskovati berlinski filmski festival, da bi si ogledal nove filme. Nato sem nenadoma ugotovil, da se moji vzorci spreminjajo zaradi vpliva medijske tehnologije ne le na sam film, filmsko produkcijo, ampak tudi na filmsko kulturo. Vedno manj sem hodil v kino. Opazil sem, da se naročam na vedno več platform za video na zahtevo (VOD).

Tu pa je še tretji del motivacije, ki se tiče diskurza. Na eni strani imamo tehnološka podjetja in marketinško retoriko, ki meni, da so nove tehnologije najbolj čudovita orodja na svetu. Tudi pisci o tehnologiji mislijo, da prinašajo revolucionarne premike – enako kot velja za vsako tehnologijo. Na drugi pa imamo knjige tipa *The Filter Bubble* (2011) Elija Pariserja, ki me spominjajo na dela Adorna in Horkheimerja izpred 50 let. Oba omenjena diskurza tipično sovpadata z vsako novo uvedbo medijske tehnologije. Ne bi rad preveč zabredel v to zajčjo luknjo, a spomnim se, da mi je v mladosti oče povedal, da so njegovi starši, ko je bil

še deček, mislili, da je kino zlo. Da se je moral prikrasti v kino, da bi si ogledal vestern. Seveda se danes, ko imamo družbena omrežja in vse te stvari, to sliši zelo bizarno. Toda če pogledamo zgodovino medijskih tehnologij, kina, televizije in ostalega, vedno obstaja ta vztrajna oblika diskurza. Na eni strani nekakšno popolno verjetje, da je to nekaj revolucionarnega, da bo spremenilo stvari, da je povsem brez primere, da česa takšnega še ni bilo, na drugi strani pa nekakšen strah, da bo to uničilo um mladih ljudi. To ste videli v kinu, pri televiziji, z uvedbo videokaset v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. V Združenem kraljestvu je bilo na primer veliko zanimanja za grozljivke; te naj bi namreč uničile uporabnika. V bistvu so samo za ta namen ustanovili celo regulativno agencijo. In potem imamo sedanje čase. Ta dva diskurza o algoritmih sem skušal kontekstualizirati znotraj daljše tradicije tovrstnega za in proti opredeljevanja v smislu aditivnih družbenih medijev skozi zgodovino novih tehnologij.

Pomembno se mi zdi, da v kontekstu algoritmskih priporočilnih sistemov uporabljaš koncept *remediacije*. Ta po eni strani direktno izpostavlja, da tu ne gre za popolno novost, tj. da so tovrstni sistemi popolnoma ločeni od prejšnjih načinov priporočanja vsebin. Ali lahko razložiš, zakaj si se odločil za rabo tega koncepta ter kakšne so specifične *remediacije*, ko gre za Netflix? | *Remediacija* je bil zelo pomemben koncept, saj je bilo treba premisliti o ideji, koliko gre tu za povsem nove priporočilne sisteme – Netflixov je do določene mere nov, kajne? Česa takega še ni bilo in to moramo jemati resno. Toda upoštevati moramo tudi način, na katerega npr. določena nova vrsta algoritmov ali formata videa na zahtevo zapolnjuje osnovne psihološke in kulturne potrebe. V tem smislu funkcija priporočilnih sistemov rekodira nekaj, kar je bilo že daljši čas prisotno. Vedno smo namreč poznali priporočilne sisteme. Filmov je bilo preveč celo v časih, ko je bilo te mogoče gledati le v kinu, še pred YouTubom in preden je vsakdo imel dostop do kamere in podobnega. Bilo jih je preveč, da bi jih lahko videl en sam človek. Zato smo potrebovali priporočila, da bi rešili to težavo.

V knjigi sem poskušal opredeliti načine, na katere so priporočilni sistemi povsem zavestno skušali posnemati in replicirati funkcije zgodovinskih priporočilnih sistemov. Naj navedem nekaj primerov: v 90. letih prejšnjega stoletja so računalničarji prvič začeli razmišljati o priporočilnih sistemih za različne stvari, seveda filme, pa tudi knjige in ostalo. Pravzaprav so povsem zavestno razmišljali o filmskih kritikih v primeru filmov ali priporočilih od ust do ust. Če berete takratno računalniško literaturo, postane zelo jasno, da so eksplicitno želeli zasnovati računalniški sistem po principu zaupanja vrednega prijatelja ali pa filmskega kritika. Jeff Bezos je v primeru Amazona dejal, da

želi, sicer ni uporabil te besede, a je cilj na ta koncept, remediirati neodvisnega prodajalca knjig, h kateremu se obrnete po mnenje, ko želite kupiti novo knjigo. In ta oseba, neodvisni prodajalec v knjigarni v vašem kraju, v vašem mestu, v vaši soseski, vam lahko svetuje, saj vas pozna. Vem, da imate radi dela Johna Irvinga ali pa Johna McCabeja, zato morate prebrati to knjigo. V literaturi s področja računalniške znanosti sem našel veliko primerov, ki kažejo, da je šlo za zavestno odločitev.

Ob omembi algoritemskih priporočilnih sistemov intuitivno pomislimo na avtomatizacijo. Toda v svojih empiričnih raziskavah nekako pokažeš, da se avtomatizacija dogaja le na določeni ravni, v določenem sloju kulturne potrošnje in uporabnikov. Če ste oseba, ki si želi preprosto konzumirati medijske vsebine in kateri ni toliko pomembno, da gleda le filme, za katere ji je dejansko mar, potem avtomatizacija deluje. To se mi zdi zanimivo izhodišče, saj sodobne priporočilne sisteme običajno oglašujejo ravno v smislu personalizacije, medtem ko tvoj argument izpostavlja nekaj drugega: da so priporočilni algoritemski sistemi bolj koristni za manj vpete uporabnike. | Da, mislim, da je to zelo pomembna panta. Trženje teh naprav vedno izpostavlja personalizacijo, tj. najdbo najbolj natančnega teksta za vas. A to ni zares način, na katerega se ljudje dejansko srečujejo s filmi, še posebej pa s filmi pri videih na zahtevo. Kot praviš, obstaja veliko širši spekter razlogov, zakaj ljudje gledajo filme. Da, včasih se res zgodi, da nekdo skuša izbrati ali najti točno določeno vrsto filma, vendar je bolj verjetno, da si dejansko želi določeno izkušnjo, ki jo lahko zapolnijo številni filmi. V raziskavah na področju filmskih študij se je tradicionalno, zavoljo številnih zgodovinskih razlogov, uživanje filmov razumelo na način konzumiranja specifič-

nega teksta, pomembnega teksta, ki ga je ustvarila pomembna oseba, ko je skušala izraziti pomembno stvar. In to je seveda pravilen in legitimen način gledanja na stvari. Toda problem je, če na stvari gledamo samo na ta način, da izključujemo veliko večino filmske in medijske potrošnje, ki se dejansko dogaja v praksi, zlasti v današnjem času. Nekdo morda išče le hrup v ozadju, način, kako si krajšati čas. Ne gre za iskanje določenega filma določenega režiserja ali celo določenega igralca.

Na tej točki bi rad naredil paralelo z Netflixom in Spotifyem, saj se zdi, da tam remediacija deluje v polni meri, da torej v celoti nadomesti (in ne le replicira) predhodne oblike napovedovanja s komputacijskimi modeli. To je še posebej vidno pri TikToku, kjer uporabniški vmesnik skorajda v celoti zaozbide klasične oblike povezovanja, npr. sledenje računom in podobno, ki so bile ključne za prvi val platform (Facebook, Twitter, YouTube). Zanima me, koliko so razlike v priporočilnih sistemih odvisne od različnih medijskih form ali kako razumeti to (potencialno) razliko? | V primerih, ki jih navajáš, najdemo številne razlike, ki so povezane z medijem, poslovnim modelom vsake izmed platform in drugimi stvarmi. Tako je npr. zelo osnovna razlika med oblikovanjem priporočilnega sistema za film in tistega za glasbo, da je film (ter druge vsebine, ki so dostopne na teh platformah) običajno precej dolg. Težko je primerjati dve minuti dolgo pesem z dvournim filmom ali celo dvajseturno serijo. Že na ravni osebne investicije je bistvena razlika, saj je nekaj povsem drugega, če si ogledate celoten film ali serijo – ali če poslušate nekaj sekund pesmi. Ravno zato so tu bistvene razlike. Te se tičejo tudi načina snemanja in same distribucije, avtorskih pravic, distribucijskih pravic in podobnih stvari. Pri filmu je to veliko bolj zapleteno in razdeljeno po območjih, medtem ko je glasbeni model povsem drugačen. Spotify se je npr. zelo uspešno vključil v vse velike založbe. Relativno enostavno so dobili pravice za praktično vso pop glasbo. A tudi če se naročite na Netflix, Amazon, Disney in druge platforme za video na zahtevo, še vedno nimate niti delčka tržnega deleža, ki ga ima Spotify. Pri TikToku, v kar lahko vključimo tudi YouTube, je velika razlika med profesionalnimi in amaterskimi vsebinami in podobnimi stvarmi. Pa tudi namen in agencija za njimi. Tako je veliko teh vsebin predvsem promocijske in ne zgolj razvedrilne narave. Zato je za te različne, recimo temu, medijske formate zagotovo potreben drugačen pristop k priporočilnim sistemom.

»Ne gre za to, da bodo ljudje iz tega zrasli, ampak da so bili rojeni v to, da je to njihovo normalno in da v tem ne vidijo nič slabega. Nihče jim torej ni spral možganov. Odprti so za kritike in stvari glede njihovega ozadja, izobrazbe, politične pripadnosti in mnogih drugih stvari. A zanje je povsem nesprejemljivo, da ne bi mogli gledati nečesa, ko si to želijo. Nenormalno je, da je mogoče iti le v kino in ne imeti več različnih opcij za gledanje filmov, poslušanje glasbe in ostalega.« – MF

V predavanju na Jesenski filmski šoli v Kinoteki si omenil tudi generacijski razkorak v razumevanju in uporabi priporočilnih sistemov. Zanimiv pojav, ki ga najdemo na spletu, je, da ljudje operirajo s koncepti, ki so plod algoritemskih priporočilnih sistemov. Npr. *taste communities* ali, še bolj, *vibe(s)*. »To je

»Če pogledamo zgodovino medijskih tehnologij, kina, televizije in ostalega, vedno obstaja ta vztrajna oblika diskurza. Na eni strani nekakšno popolno verjetje, da je to nekaj revolucionarnega, da bo spremeniло stvari, da je povsem brez primere, da česa takšnega še ni bilo, na drugi strani pa nekakšen strah, da bo to uničilo um mladih ljudi.« – MF

vibe« ali pa ključnik *vibe*, sta zelo pogosta v zoomerskem vokabularju in rabi. Celó ko gre za spremembe v kulturi, npr. kaj je »kul« (ali kaj generira estetske trende), imamo izraz *vibe shift*. Kako to razumeti – kako razumeti spremembe na ravni mlajših generacij? Tudi v svoji knjigi in predavanju si omenil, da verodostojnost algoritemskih priporočilnih sistemov različne demografske skupine izkušajo različno. | Mislim, da imam na to dva odgovora. Prvič, dominantni mediji običajno okužijo naš način razmišljanja in izražanja. Naj podam dva nekoliko banalna primera. Ena od fraz v angleščini – *tune in next week* – izvira iz časov, ko si moral dobesedno nastaviti televizijo ali radio, da si sprejemal pravo frekvenco za ogled programa. Ali pa da filmu še vedno rečemo film. Že dolgo velja, da skoraj nihče več ne uporablja celuloidnega traku za snemanje celovečercév. Vendar terminologija kljub temu vztraja. Zato niti ni tako presenetljivo, da bo vsaj del sodobne terminologije okužil ali, raje, vplival na način, kako razmišljamo o teh stvareh, saj vedno drži, da razmišljamo prek dominantnih medijev časa. To je ena pripomba.

Zdaj pa še drugi del vprašanja, tj. kako različne generacije sprejemajo, kritizirajo, razvijajo algoritemske priporočilne sisteme. Mislim, da je to povsem jasno. No, morda ne 100-odstotno, a po podatkih, ki smo jih zbrali, so mlajši ljudje že veliko bolj dovzetni za algoritemske priporočilne sisteme pri Netflixu, Spotifyu, TikToku itd. Z njimi so namreč odrasli in se jim zdi nekaj povsem naravnega. Ne poznajo sveta brez družbenih omrežij. Kot vidim zadevo, sta možna dva scenarija. Po enem gre preprosto za to, da so ljudje mladi. Ko postanejo bolj zreli, so tudi bolj kritični, stvari bolje premislijo in morda postanejo bolj dovzetni za kritike kot priporočilne sisteme. Moja domneva je, da gre dejansko za učinek kohorte. Z drugimi besedami,

ne gre za to, da bodo ljudje iz tega zrasli, ampak da so bili rojeni v to, da je to njihovo normalno in da v tem ne vidijo nič slabega. Nihče jim torej ni spral možganov. Odprti so za kritike in stvari glede njihovega ozadja, izobrazbe, politične pripadnosti in mnogih drugih stvari. A zanje je povsem nesprejemljivo, da ne bi mogli gledati nečesa, ko si to želijo. Nenormalno je, da je mogoče iti le v kino in ne imeti več različnih opcij za gledanje filmov, poslušanje glasbe in ostalega.

V tvoji knjigi najdemo kar nekaj nepričakovanih zaključkov, zlasti če jih primerjamo s širšim diskurzom. So te ugotovitve v knjigi presenetile? | Da, kar nekaj stvari je tudi mene ujelo nepripravljenega. Mislim, da so bile vsaj nekatere izmed njih kar precej fundamentalne. Kaj hitro se zgodi, da naš lasten informacijski mehurček počí, npr. v teku predavanj na univerzi in pogovorov s študenti, ki so intenzivni medijski uporabniki, ali pa razprav z ljudmi v industriji ter nato preučevanju različnih občinstev, ki so pravo nasprotje. Seveda smo imeli v naši študiji celoten spekter medijskih uporabnikov, torej od zelo intenzivnih do neintenzivnih. A prav razlika v tem, katerim virom priporočil bodo različni uporabniki zaupali in jih uporabljali ter v katerih okoliščinah, je bila zame osebno med najpomembnejšimi uvidi, ki sem jih dobil.

Na predavanju sem omenil primer fanta na Škotskem, ki je dejal, da mu film pravzaprav ni pomemben, a da mu je pomembno gledati filme, saj se dvakrat na teden dobi v pubu s prijatelji in razpravlja o njih. In ravno ta ideja o družabnosti filma, čeprav sem se je seveda kognitivno še kako zavedal, je bila močno prisotna pri skoraj vseh udeležencih ter na različne načine zelo razkrijavača. Za intenzivne uporabnike, ljudi, pri katerih je film velik del njihovih življenj, je bil pomemben nekakšen dialog s kritiki, morda z ljudmi na Redditu ali drugimi velikimi filmskimi navdušenci. Zelo pomembno jim je bilo spremljati najnovejše filme in podobno. Za druge ljudi, npr. tistega fanta ter ostale neintenzivne uporabnike, pa je bila veliko bolj pomembna (kolektivna) izkušnja ter možnost deljenja te z drugimi; podobno kot si delimo obrok, delimo druga doživetja. In mislim, da bi bilo sprejetje te perspektive zelo koristno za širše področje medijskih študij.

Kot sem že dejal: razumljivo je, da so se filmske in medijske študije razvile iz tovrstne tehnodeterministične perspektive. Iz proizvodajalsko in industrijsko centrističnega načina razmišljanja. A takoj ko spremenimo pogled, ko premaknemo kalejdoskop ter naredimo občinstvo nekoliko bolj pomembno, dobimo popolnoma nov vpogled v stvari. Seveda ne gre za to, da bi vsi morali delati študije občinstev. Menim pa, da je koristno razumeti in upoštevati konsumpcijske trende in preference.

So študije algoritemskih priporočilnih sistemov v kontekstu preučevanja občinstev projekt, ki ga boš razvijal tudi v prihodnje? Če je tako, kaj so prihodnji cilji raziskovanja? Kaj lahko bralci pričakujemo? | Rekel bi vsaj dvoje. Ta projekt bi rad razširil na širše področje dojemanja umetne inteligence s strani občinstev in se bolj podrobno lotil tudi same filmske produkcije. V zadnjem času se je veliko govorilo o npr. obuditvi Indiane Jonesa, obuditvi Jamesa Deana ali pa raznih filmskih zvezd iz 50. in 60. let. In dejansko so te stvari že na delu v filmih, kot so **Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese), kjer so digitalno pomladili igralce. Raziskovanje nameravam razširiti s področja algoritmov in strojnega učenja na širše področje umetne inteligence. Zato mislim, da bom v prihodnosti sodeloval pri tem knjižnem projektu.

Druga knjiga, ki jo pripravljam, gre v drugo smer. V njej bom raziskoval izbor igralcev, kakšne odločitve se na tej ravni dogajajo, še posebej v razmerju do etnije. Dolgo je namreč veljalo za oviro pri povečanju zastopanosti med igralci, da so v veliki večini kupci vstopnic belci – tako za kino kot pri videovsebinah na zahtevo ipd. –, ti pa si želijo videti druge bele ljudi na platnu, kar naj bi bil glavni problem. Vendar smo ugotovili, da je to popoln mit, ki je del industrije same. To je tudi ljudski mit. Ker so v industriji seveda tudi običajni ljudje, ki preprosto delajo v njej. Tako smo priča nekakšnemu, recimo temu, začaranemu krogu, kjer veliko ljudi verjame, da so drugi ljudje rasisti ali da želijo gledati ljudi, ki so podobni njim. Ko pa dekodiramo te predstave in izvedemo psihološke eksperimente in podobne stvari, spoznamo, da to nikakor ne drži. Ljudje v resnici želijo videti nove obraze. In stvari, kot so ozaveščenost in privlačnost, so za občinstva veliko bolj pomembne kot etnično ozadje igralcev. Želijo si ljudi, ki so primerne za vlogo. Na teh dveh projektih torej trenutno delam. Smo v zelo vznemirljivem času filmskega in medijskega raziskovanja, saj smo priča tako številnim spremembam – in seveda mnogim zanimivim stvarim, o katerih pišejo drugi ljudje.

» V knjigi sem poskušal opredeliti načine, na katere so priporočilni sistemi povsem zavestno skušali posnemati in replicirati funkcije zgodovinskih priporočilnih sistemov.« – MF

Žiga Brdnik

Figure italijanskega političnega filma



KONFORMIST | 1970

Zadnji *LIFFE* je zaznamovala tudi večinoma dobro obiskana retrospektiva italijanskega političnega filma, s poudarkom na filmih Francesca Rosija iz njegovega najplodovitejšega obdobja v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Retrospektiva je s kritično ostjo in raziskovalno žilico, mestoma tudi z revolucionarno borbenostjo in neizprosno satiričnostjo prispevala pomembno historično protiutež letošnjemu festivalskemu programu, vendar je tudi sama izpustila bistveni element – politične filme italijanskih filmark iz tega obdobja.

Italijanski politični film – v italijanščini pogosteje uporabljajo izraz *cinema d'impegno*, kar pomeni angažirani film – gotovo predstavlja enega od vrhuncev evropskega filma 20. stoletja, saj je na neorealističnih krilih pomenil filmsko bolj ali manj radikalen izraz italijanskega dolgega leta 1968 (s simboličnim začetkom v študentskem gibanju leta 1968 in simboličnim koncem v umoru premiera Alda Mora leta 1978). Kot piše Mauro Resmini v knjigi *Italian Political Cinema: Figures of the Long '68*: »Številni kritiki utemeljujejo, da je bila Italija od šestdesetih let do poznih sedemdesetih politični laboratorij za zamisli in teorije o novih obli-

kah kolektivne borbe.« S tem je heterogeno gibanje intelektualcev, študentk, bolj ali manj radikalnih političnih in revolucionarnih skupin, organiziranega delavstva, feministk idr. želelo preseka-ti z avtoritarnimi institucijami fašistične preteklosti, prežetimi s tradicionalistično kulturo buržoazne in patriarhalne družbe.

Italijanski politični film se je na svojstven način loteval podobnih vprašanj in problemov. A tako kot družbeno in politično gibanje je tudi filmsko ustvarjanje tega časa izjemno heterogeno. Označevalec vključuje kopico filmarjev in filmark, ki jih ne družijo nikakršne estetske ali formalne značilnosti, niti geografska ali generacijska pripadnost, niti politična prepričanja ali nazori, zato ni mogoče govoriti o enotnem filmskem gibanju – kot na primer pri neorealizmu. Edino, kar jih družijo, je politična angažiranost – da se ukvarjajo s političnimi ideologijami (marksizem, fašizem), sistemi zatiranja in izkoriščanja (patriarhat, kapitalizem, veleposestništvo, kolonializem), družbenimi problematikami (korupcija, kriminal, propaganda), uporniškimi ali revolucionarnimi gibanji ter že omenjenimi zamislimi in teorijami za preoblikovanje družbe.

O POLITIČNOSTI FILMA

Prvo konceptualno vprašanje, ki se ob tem označevalcu zastavlja, je, zakaj so prav filmi iz tega obdobja dobili oznako »politični« oziroma kaj jih povezuje s politiko. Sledeč vplivni razlagi urednikov revije *Cahiers du Cinéma* Jean-Louisa Comollija in Jeana Narbonija iz leta 1969 bi namreč lahko prav vsak film označili kot političnega, pri čemer vezni člen med filmom in politiko predstavlja ideologija. V konceptualnem eseu *Film/ideologija/kritika* Comolli in Narboni utemeljita filmsko kritiko kot kritiko ideologije in med drugim zapišeta: »Vsak film je političen, v kolikor ga določa ideologija, ki ga proizvaja.« Ali rečeno drugače: vsak film v sebi že nosi ideološko predpostavko produkcijskega načina, to je kapitalizma. Kar pa ne pomeni, da so vsi filmi politični na enak način. Temeljna razlika je med filmi, ki prepoznajo in razkrinkajo film kot del ideologije, in tistimi, ki zgolj propagirajo ideološke diskurze, vključno z reakcionarno idejo, da film zgolj objektivno beleži realnost. Na podlagi tega razlikovanja filme razdelita v sedem kategorij, pri čemer jima, kot opazja Resmini, preglavice povzročajo številna dela priznanih avtorjev, kot so Ford, Dreyer in Rossellini, ki so v skladu s kritiko ideologije »politično nečisti«. Ti filmi so kompromitirani s kapitalističnim industrijskim načinom produkcije in podvrženi buržoazni ideji umetnosti, a hkrati vsebujejo kritiko samih sebe in svoje navidezno prevladujoče ideološkosti – tako imenovano »vrzel«, ki je Comolli in Narboni konceptualno ne zmoreta zapopasti.

Prav na ta način so »politično nečisti« tudi številni italijanski politični filmi, ki jih obravnava Resmini in ki smo jih lahko videli v okviru retrospektive, saj se velikokrat naslanjajo na prevladujoče načine produkcije in formalno paradigmo Hollywooda, kot so žanri, dramatizacija, filmske zvezde idr. Zaradi tega so bili pogosto tarča militantnih kritikov tistega obdobja, ki so jim očitali, da so »malomeščanski«, na podlagi česar so jim

oporekali politično »subverzivnost«. Resmini se na tem mestu upravičeno vpraša: »Na kakšnem temelju bi lahko primerjali film s študentskim protestom ali stavko?« In dodaja, da militantna kritika s tem vsiljuje »neupravičeno superimpozicijo«, v kateri film kliče na odgovornost v skladu s principi, ki pritičejo politiki. Tako so filme velikokrat kritizirali na podlagi politične angažiranosti njihovih režiserjev onkraj filma: na primer njihovega članstva v Italijanski komunistični stranki, ki se je po drugi svetovni vojni odmaknila od revolucionarne identitete in se v sedemdesetih začela približevati desno-sredinskim Krščanskim demokratom ter njihovi reformistični politiki. Resmini kot primera omenja Elia Petrija in Francesca Rosija in nadaljuje, da kritiki s tem filmu vsiljujejo politični pragmatizem in ga zvedejo zgolj na politično orožje za intervencijo v aktualne politične boje in širjenje političnih vsebin ter programov.

PREMOSTITEV NE-ODNOSA MED FILMOM IN POLITIKO V FIGURI

Avtor knjige *Italian Political Cinema: Figures of the Long '68* opozarja, da je militantna dimenzija političnega filma, ravno nasprotno, v njegovi popolni nepraktičnosti in s tem politični nepragmatičnosti: »v zavračanju, da bi ga sodili na podlagi standardov politične uporabnosti in učinkovitosti«. Neposredne sledi tega zavračanja se kažejo na primer v Rosijevem filmu **Roke nad mestom** (*Le mani sulla città*, 1963), v katerem bodoči župan Neaplja političnega kolega prepričuje, da morala v politiki nima kaj iskati, ampak da šteje le zmaga, kar vidimo na koncu, ko gradbeni tajkun Edoardo Nottola (Rod Steiger) po seriji političnih kupčij vseeno izpelje svoj sporni gradbeni projekt, čeprav film in preiskava v njem jasno pokažeta na klientelizem, korupcijo in politično sprego s kapitalom.

Resmini svojo študijo italijanskega političnega filma utemelji na izhodiščnem ne-odnosu med politiko in filmom kot dvema različnima poljema, ki se načeloma ne prečita. To ne pomeni, da stik med njima ni možen, le to, da je vsak stik improviziran in na novo iznajden z vsakim posamičnim filmom. Ne gre torej za »specifično slogovno ali tematsko lastnost«, ki bi definirala političnost političnega filma, ampak za »temeljno pripravljenost spoprijemanja« z ne-odnosom med politiko in filmom ter izumljanjem vedno novih načinov premoščanja vrzeli med tema dvema temeljno različnima poljema. Te načine imenuje figure, ki niso gola reprezentacija političnih idej ali militantnega klica k orožju, ampak »dinamično dialektičen način razpiranja, ki omogoča dramatizacijo polja možnosti – ali nemožnosti – vznika subjektivitet znotraj materialnih in strukturnih razmer historične sekvence dolgega 68-ega«.

Italijanski politični film – v italijansčini pogostejše uporabljajo izraz *cinema d'impegno*, kar pomeni angažirani film – gotovo predstavlja enega od vrhuncev evropskega filma 20. stoletja.

Na podlagi tega locira osem ključnih figur italijanskega političnega filma: delavec »kot protagonist radikalnega političnega boja in žrtev nepovratne krize kapitalističnega prestrukturiranja«; gospodinja kot figura reproduktivnega dela, ki je obsojena na »pomožne vloge in s tem na ozadje vsakršne možne scene«; mladina, ki jo določa kontradiktorna težnja po »osvoboditvi individualnega hrepenenja izpod jarma kapitalizma in nujno kolektivni dimenziji politične akcije«; svetnik, ki individualno-kolektivno dinamiko mladine potisne do skrajnih meja, s tem da kot izobčenec izpolnitev hrepenenja spremeni v etični imperativ, kar neizbežno privede do samouničenja; prikazen kot »neoprijemljiva, vseprisotna grožnja«, ki pod vprašaj postavi kolektivni boj kot takšen; tiran kot »perverznejš, ki se zavestno podredi absolutnemu zakonu«; spletkar kot »obsesivni nevrotik, ki skuša preprečiti kolaps zakona z repetitivnimi, ritualnimi akcijami«; in mučenik kot »psihotik, ki se odprto sooči z zlo- mom zakona, s tem da se prepusti gonu smrti.«

FILM PREISKAVA

Prikazni so tiste, ki strašijo predvsem v znamenitih filmih preiskavah Francesca Rosija. V filmu **Zadeva Mattei** (Il caso Mattei, 1972) spremljamo direktorja italijanske nacionalne naftne družbe ENI. Že sam Mattei (Gian Maria Volonté) je vzpostavljen kot prikazen, saj se film začne z njegovo kontroveržno smrtjo v letalski nesreči, ki jo obkroža enigma različnih interpretacij (od očitilcev do uradnih preiskav), in šele potem, ko oživi iz ene svojih fotografij, retrogradno spremljamo njegov vzpon in dogodke, ki naj bi privedli do morebitnega umora. Mattei je sam v sebi kontradiktoren lik, ki skuša, izhajajoč iz uporniške preteklosti, proti fašizmu zavzeti pozicijo moči znotraj na novo vzpostavljenih državnih struktur in se iz te pozicije moči boriti proti mednarodnemu monopolu naftnega kartela OPEC tako, da bi na geopolitični zemljevid vpisal nove politične silnice in spremenil razmerje moči. S svojim početjem in tragičnim koncem pa priključuje v obstoj mnogo večjo prikazen, ki ima, kot nakazuje film, tolikšno moč, da eliminira ne le grožnjo svoji prevladi, ampak celo možnost, da bi jo pri tem razkrinkali, saj smrt Matteija še naprej ostaja nepojasnjena in je pripisovana različnim akterjem – od mafije do Cie.

Film **Salvatore Giuliano** (1962) se vrti okrog sicilijanskega upornika s tem imenom in se prav tako začne z njegovo smrtjo in njenimi različnimi interpretacijami (uradno, medijsko, ljudsko). Giuliani tudi dejansko (ne le figurativno) nastopa kot prikazen, ki je v filmu nikoli neposredno ne vidimo, razen v hrbet, a je hkrati vseprisoten. V njem pa tako ne najdemo le figure pri-



kazni, ki kaže na večje prikazni v obliki povezav države z mafijo in uporniki za zatiranje sicilijanske borbe za neodvisnost, ampak tudi figuro svetnika, ki ga sicilijansko prebivalstvo poveljuje kot uporniškega heroja in ga ščiti pred vojsko in policijo. V njegov lik je položena vsa kompleksnost revolucionarnega boja, ki se iz preproste medvojne borbe med dobrim in zlim postopoma prevesi v kompleksno sliko vseh političnih silnic, ki oblikujejo povojno Sicilijo. Giuliano (s svojo uporniško skupino), ki se je sprva zdel gibalec teh silnic, se na koncu izkaže kot prav nič nedolžna lutka sredi politične vihare, ki ga – podobno kot Kristusa – ubije izdajalec v lastnih vrstah, na koncu tudi sam žrtev političnih intrig. Film, ki je bil posnet na resničnih prizoriščih s sicilijanskimi igralci in naturščiki, preplete resničnost in film do te mere, da je praktično nemogoče razločiti, kateri elementi so dokumentarni in kateri fikijski – podobno kot v podobi Giuliana ni mogoče razločiti, kaj je res, kaj je urbana legenda in kaj politična propaganda. Edino dejstvo je stanje Sicilije in sicilijanskega prebivalstva, ki ostajata v krempljih političnih in zasebnih interesov tudi več desetletij po teh dogodkih.

UMETNIŠKI POLITIČNI FILM

S popolnoma drugimi filmskimi sredstvi in v drugih produkcijskih pogojih, saj je po krizi italijanske filmske industrije ustvarjal v koprodukciji z Američani, Francozi in drugimi kapitalističnimi velesilami, je svoje politične filme ustvarjal Bernar-

FILM KOT POLITIKA

do Bertolucci. Ni se ukvarjal z resničnimi dogodki in aferami, ampak s političnimi idejami in sistemi, ki jih je upodobil z bogatimi scenografijami, ekstatičnimi prizori, umetelno svetlobo, mednarodnimi zvezdami, umetniškimi referencami in drugimi pritliklinami umetniškega, pogosto pa tudi visokoproračunskega filma. Na prvi pogled se Rosijevi in Bertoluccijski filmi ne bi mogli zdeti bolj vsaksebi, a prav Resminijeva metoda analize prek figur razkrije podobnosti. Tudi v **Konformistu** (Il Conformista, 1970) najdemo močno prisotnost figure prikazni, s katero je prežet ves film – prikazen fašizma se plazi v prostorih, osvetljuje in odnosih. Antagonist filma Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant) tako rekoč pooseblja figuro tirana, ki se kot ultimativni konformistični buržuj zavestno prepusti absolutnemu zakonu fašistične družbe in s tem uniči vse in vsakogar, ki se ga v filmu dotakne – vključno s seboj in lastnimi hrepenenji. Zatre tudi svojo ženo Giulio (Stefania Sandrelli), figuro gospodinje, večino filma postavljeno zgolj kot ozadje možu, ki pa oživi v Parizu, kjer prikazen fašizma nima tolikšne moči.

Njegov film **Dvajseto stoletje** (Novecento, 1976) z epsko dolžino več kot petih ur vsebuje praktično vse opisane figure. Zgodba govori o dveh na isti dan rojenih prijateljih: revni kmečki proletarki rojenemu pankrtu Olmu Dalcu (Gérard Depardieu) in sinu veleposestnika, za katerega tlačani vsa družina Dalco, Alfredu Berlinghieriju (Robert De Niro). V razponu od začetka dvajsetega stoletja do konca druge svetovne vojne prek njunega odnosa spremljamo transformacijo emilijanskega podeželja iz veleposestniške družbe v fašistično in na koncu le na videz v socialistično, saj je socialističnega kmečkega prevrata po razorožitvi s strani »partizanov« v imenu novoustanovljene države hitro konec. Olmo pooseblja figuro delavca, ki jo pomnogoterijo njegovi sotrpini in sotrpinke, Alfredo pa figuro spletkarja, ki se razteza čez podeželsko buržoazijo – v njiju je tako rekoč preveden razredni boj med kmečkim proletariatom in podeželskim malomeščanstvom. Dvajseto stoletje na njuno pot polaga vse preostale figure: tirana, poosebljenega v fašističnem krvniku Attili; mladinko, poosebljeno v mladi učiteljici Aniti; mučenico, poosebljeno v zaradi zatohlosti patriarhalnega, malomeščanskega fašizma vedno bolj samodestruktivni Adi; prikazen, poosebljeno v vseprisotni, grozeči norosti Alfreda starejšega; in gospodinjo, poosebljeno v njegovi ženi, ki živi v senci moža. Kot sidro sredi te kompleksne konfiguracije pa delujejo čudoviti prizori ritualov in običajev kmečkega prebivalstva, ki poudarjajo živo pristnost njihovega boja v nasprotju z zatohlostjo in dekadenco malomeščanstva.

Ob Resminijevi analizi pa ne gre spregledati, da so nekateri italijanski politični filmi dejansko vstopili v polje politike. Še posebej kulturna **Bitka za Alžirijo** (La battaglia di Algeri, 1966, Gillo Pontecorvo), ki je izšla le štiri leta po osamosvojitvi Alžirije izpod francoske kolonialne nadvlade, je dodobra razburkala politično javnost. Na premieri na *Beneškem filmskem festivalu* je podobno učinkovito kot v filmu samem razkrinkala reakcionarnost francoskega tiska, saj so francoski kritiki bojkotirali projekcije, ob podelitvi zlatega leva za najboljši film **Bitki za Alžirijo** pa protestno odkorakali iz dvorane. Film je bil predstavljen tudi kot dokazno gradivo na sojenju trinajstim pripadnikom Črnih panterjev, obtoženih bombnih napadov na javne prostore in umorov policistov v ZDA. Po njihovi oprostitvi je eden izmed članov porote povedal, da mu je **Bitka za Alžirijo** verjetno bolj odprla oči, kot je s predložitvijo filma upala obramba. Verjetne implikacije na politično vzdušje v Italiji pa je imel tudi film **Zadeva Mattei**. Zanj je po naročilu režiserja Francesca Rosija raziskoval novinar Mauro di Mauro, kar je s telefonskim pogovorom med njima prikazano tudi v filmu. Di Mauro je preverjal možno vpletenost mafije v letalsko nesrečo, v kateri je Mattei umrl, in le dva dni pred svojim skrivnostnim izginotjem – ki do danes ostaja nepojasnjeno, saj nikoli niso našli njegovega trupla – intervjuval politika Graziana Verzotta. Verzotto je bil Matteijeva desna roka za stike z javnostjo in z njim na letalu le dan pred njegovo smrtjo, hkrati pa je znano, da je prijateljeval z mafijskim šefom Giuseppejem di Cristino. Koliko sta film in zadeva Mattei vplivala na morebitni politični umor novinarja, je še danes predmet burnih razprav in spekulacij.



Anže Okorn

Ne pričakujte preveč od konca sveta



Bel list in prsti, katerih lastnik se očitno trudi, da bi se jih na tem listu čim manj videlo, ter naslov: **Ne pričakujte preveč od konca sveta** (Nu astepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023, Radu Jude) ... Dve sekundi ali tri, češ, naj se teh šest besed malo »potensta« v vaših možganih ... Potem pa menjava papirja, ki je postala slavna z glasbenim videom za Dylanovo skladbo »Subterranean Homesick Blues«; beremo:

A) Angela: pogovor s filmom iz leta 1981

*Stara odeja
Kaj naj si pokrijem
glavo ali stopala?*
(Yosa Buson)

V pesem japonskega mojstra, znanega po haikuih, zareže zvok, »zajeban kot prekratka deka« – alarm za bujenje. 5:05. 11. september. Pametnemu telefonu v vlogi budilke, ki je osrednji element nekakšnega TIHOŽRTJA v prvem pravem prizoru filma romunskega novovalovca Rada Judeja, delajo družbo še prevrnjena steklenica ob nočni svetilki, kovinski kipeč kače ter dve knjigi, od katerih ena služi kot podstavek na pol popitemu kozarcu vina. Ko roka v nejevolji, izraženi s sočnimi kletvicami, končno zatipa telefon, se izkaže, da gre za Proustov roman iz cikla *Iskanije izgubljenega časa* ... Natančneje: *V sencih cvetočih deklet*.

Po očitno več kot prekratki noči na pogled prav nič cvetoče golo dekle »si oči pomane, dvigne rep in hitro vstane«; zunaj zavijajo sirene rešilca. Kamera vztraja v/pri postelji. Potem imamo opravi v dekletovimi spodnjicami. V naslednjem prizoru punca prikoraka do avta, ki je parkiran sredi blokovskega naselja. Oprtana z nahrbtnikom, v kratki disko oblekici z bleščicami in usnjeno rokersko jakno. Režiser približa napis v barvah ameriške zastave, ki bodejo v oči, četudi je ta del filma posnet v črno-beli tehniki: »Pošljemo vas v ZDA.« To so te »šanse«! Ob tem buljimo v dekolte, pardon, reklamno ilustracijo ameriške gospodinje tam nekje iz petdesetih. »Vse, kar morate vedeti o Ameriki,« rapa billy woods, »najdete v katerikoli trgovini, kjer je vse po 99 centov.«

Jude nadaljuje z rezom v prej/zgoraj napovedani pogovor z barvnim filmom iz osemdesetih. Romaniafilm predstavlja: *Angela gre naprej*. Naslov spominja na otroške knjige, ki so bile popularne v tistih časih. Najavna špica filma; imena sodelujočih. Takсистka. Od počene gume s počasnim posnetkom nazaj v prihodnost oziroma v črno-belo vožnjo, ki kot da se nikoli ne konča – in na katero je obsojena glavna junakinja: »Wassup, tukaj vaš brat Bobiž!« Na tej točki v filmski dialog zgodb angelskih soimenjakinj vskoči tiktokovski alterego, ki je gledalcu sodobnejšo Angelo in njeno občinstvo z družabnih omrežij obsedel kot nekakšen stranski produkt kapitalizma. Ponavljajoče se pizde, kurci in fukanje na vse možne načine; v tem sistemu je pač to sveta trojica!

Prehiteva režiser, prehitevam jaz, prehiteva lik glavne junakinje. Slednja je deklica za vse, pozabite na asistentko produkcije v filmskem in video podjetju v Bukarešti, predvsem pa šofer, zanašič v moškem spolu! Za avstrijsko podjetje mora s svojimi nadrejenimi posneti promocijski filmček, ki bo delavce spodbudil k uporabi zaščitne opreme – čelade pa to ... Saj veste, kako je zakonsko gledano v sreči in nesreči prepogostoma s šefi? Za večino nezgod je kriva malomarnost delavca. Nobena od avdij, ki jih Angela opravi z invalidi, pripravljenimi za tako rekoč drobšč vsaj do neke mere izdati delavske pravice, ne mine brez tega zvijačnega poudarka. Skratka, Angela je v tej vlogi predvsem angel varuh zgolj peščice, ki ima (bolj ali manj) v rokah produkcijska sredstva. Toda tako kot jo v barvah podvaja taksistka iz sicer pregovorno sivega socializma, ima tudi v neoliberalizmu svojo mavrično inačico – instagramski filter, ki resda brez zadržkov jebe mater vsem po spisku, a za katerim vendarle stoji čuteče bitje. Ta kritična karikatura kot da deluje na temeljih kierkegaardovske etike, ki se ne opira na neke vnaprejšnje etične modele, ampak ves čas vztraja na ostrini razcepa »ali-ali«, odločitev za kakršnokoli delovanje že pa vsakič znova – po obveznem postanku na spolzkih tleh humorne površine – pade in je pač odvisna od posameznega primera. Ali Angela ali Bobiță, ki z močnimi obrvmi, kozjo bradico in zabrita po glavi spominja na belopolto verzijo Tupaca Shakurja, zaradi katerega zadnje mesece spet norijo družabna omrežja ... Vse odkar je bil aretiran Keefe D, ulični lik, ki se v YouTube intervjujih že desetletje hvali, da je sodeloval pri raperjevem umoru. Ob Angelini neskončni vožnji skozi gost promet bi gledalec lahko pomislil tudi na naslov tragikomedije **Gridlock'd** (1997, Vondie Curtis-Hall), v katerem je Tupac ob boku Tima Rotha odigral svojo predzadnjo vlogo.

Dve uri in štiriinštirideset minut filma bi po moje lahko povzela zgolj ena sama fotografija. Posnetek stenske ure brez kazalcev, ki jo spremlja podnapis: »Kasneje je, kot si mislite.« Težko bi našli bolj zajebantsko podobo-čas. Trenutek. Skoraj tri ure minejo, kot bi mignil, v hipu. **Ne pričakujte preveč od kon-**

Dve uri in štiriinštirideset minut filma bi po moje lahko povzela zgolj ena sama fotografija. Posnetek stenske ure brez kazalcev, ki jo spremlja podnapis: »Kasneje je, kot si mislite.« Težko bi našli bolj zajebantsko podobo-čas.

ca sveta je karseda hip-hop. Ne le rap komadi na Angelinem avtoradiu; to, da je do daske uporniški, da ponuca sample iz osemdesetih, odpiči *breakdance* zornih kotov, da brcne rit vse svetovne populacije na svinjsko ulico. Kako? Na primer z nebotičnikom, v katerega se napoti Angela glede urejanja prekopa družinskega groba, saj je parcelo čez noč kupilo neko gradbeno podjetje – Jude ga počasi posname od pločnika proti vrhu, kjer sedijo tisti, ki so na ti celo z bogovi, da potem vsi skupaj na hitrico štrbunknemo nazaj na realna tla; po terasi luksuznega hotelskega poslopja, ki naj bi nadomestilo pokopališče, se bo večina lahko sprehodila le na Angelin način: s prsti po make-ti – še to ne! Malo kasneje s sovoznikovega zica spet opazujemo, kako kinka, tone v spanec sredi ceste. Jude dolgo vztraja v teh posnetkih, gledalci cvikamo – ali bo ali ne bo karambol –, že zdavnaj nam je padla na pamet ironija za tem, da Angelin zadnji »prodajni« projekt temelji na varnosti pri delu.

Z rezi, ki nas iz kapitalizma vračajo v osemdeseta, filmsko platno oziroma ekran postaja ulica. Četudi se sampli začenjajo s taksistko, dvakrat tudi z njenim sopotnikom, kamera potem sčasoma »odluta« po svoje na bukareške ulice, lovi obraze in na enem zamrzne. Ga potem počasi približuje, približa do zrnatosti. To so trenutki, ko nas film, polnozrnat, kar posili v misel. Moja je bila vezana na Achilleja Mbembeja oziroma njegov koncept postajati-črnc sveta ter posnetek, na katerem se temno-polti, če se ne motim, gre za Srba, pritoži: »Nikad nisam dobio nikakvu pohvalo. Radim tu ko crnac.« Zakaj sem zapisal, da se v Judovem filmu vse človeštvo znajde na svinjski ulici? Med zrnca *zoo*; med filmoma iz dveh tisočletij; med snobovski-mi lastniki iz Avstrije in romunskimi »potilnicami« vseh vrst; med brechtovskimi ropi v Evropi ter ciganskim nomadstvom; med telefonom, ki zvoni »Odo radosti«, in prošnjami, ki povsod naletijo na gluha ušesa. Scenarij, montaža, direktor fotografije Marius Panduru ... Vse to na platnu, sploščeno v ulico črnega humorja. Nebesa, malo nižje nebotičniki, socialna blokovska naselja, še nižje kanalizacija, tam nekje pa tudi krste, ki jih je treba premestiti. En dober dan in pol dogajanja, ki ga povsem lepo povzame že sam minuto in pol dolg filmski napovednik, s katerim pa smo vendarle prikrajšani za ključne sekvence in prizore. Včasih teh kar ni in ni konec. Gledalca sem in tja to že skoraj razjezi, da gre za krajo, čas je konec koncev denar, pravijo, toda že v naslednjem hipu se razkrije poanta tega raztegovanja – nelagodje, ob katerem nam ne preostane drugega, kot da v že videno začnemo vključevati obrobosti, drugost, ne nazadnje vse tiste izključene ... misli, ljudi, živa bitja ... Odličen primer tega je zaključna sekvenca, družinski intervju izbranca avdicije, Ovidiuja. Snemati: ponovitve – vse dokler Ovidiu ne izgubi besede in to zamenja zeleno ozadje. Slednje ČEZ VSE je

precej bolj realen scenarij, kot pa prihodnost v isti barvi! Romunija izgleda kot gola rit Divjega zahoda. Vse, kar ta prebavi, se je dotakne. Od gotske novele *Doktor Jekyll in gospod Hyde* Roberta Louisa Stevensona preko Davida Hemmingsa v Antonionijevi *Povečavi* (Blow-Up, 1966) do evtanaziranega Godarda. Z Angelo dobimo občutek, kot da Romun(k)e vse to še bolj zanima, a da so hkrati že kar nekaj časa prepričani, da od vsega skupaj kar hitro ostane zgolj klobasanje – farsa – en drek!

Ta odnos z obilico črnega humorja prikaže del o videoklicu, ki ga ima Angelina ekipa preko zooma z avstrijsko šefico Doris Goethe – »Ja, pravnukinja!« Ko se pogovarjajo o kandidatih, Doris zmoti »preveč strašljiv in povsem neprimeren polomljeni obraz« enega izmed njih. **Freaks** (1933) Toda Browninga, navrže nekdo referenco, potem ko je izrečena (vsaj zame) poved filma: »Ne skrbite, smo ga že vključili ven!« Točno tak je ta naš svet, v katerega moramo verjeti, kljub temu da so del njega tudi idioti, ki naše izključevanje prikrivajo s prekratko deko ...

À propos: pri naslednji kandidatki Doris razveseli sledeče dejstvo: »Pa še ciganka je ... Tako bomo pokazali, da smo vključujoči!« Romuni jo v en glas, »žalostno, a resnično«, razočarajo. Na romunskem trgu to pač ni unovčljivo, s to manjšino v igri ne bo uspešnega projekta, zato jo vključijo v aut – autsiderji ... Črno-bela Angela na neki točki sreča svojo soimenjakinjo v barvah. Že upokojena, »v takem ne bi mogla voziti«, ima njo, ki tako rekoč spi na cesti, za ciganko ... »Saj nimam nič proti njim, bogne-daj!« Ampak bog da! Morda tudi *Zaton zahoda* Oswalda Spenglerja kot Mbembejevo parafrazo: postajati-cigan-ka sveta?



Maruša Kuret

Kaj imata skupnega David Bowie in druga svetovna vojna?*

Festival *LIFFE* je letos ponudil zelo močan sklop Perspektiv, iz katerega v tem zapisu predstavljamo letošnjega nagrajenca mednarodnega kritiškega združenja *Fipresci* – nizkoproročunski prvenec irskega režiserja Andrewa Leggeja **LOLA** (2022).

LOLA je kljub skromnemu proračunu ambiciozen film z močnim avtorskim pečatom. Postavljen je v čas druge svetovne vojne, ko dve sestri iznajdeta stroj, ki prestreza televizijske signale iz prihodnosti. Nekakšno potovanje v času torej; tema, ki je Leggeja od nekdaj fascinirala in jo je obravnaval že v svojem prejšnjem kratkem filmu **Kronoskop** (*The Chronoscope*, 2009). **LOLA** na inovativen način združuje različne tehnične aspekte, ki segajo od snemanja z vintage analogno kamero ter uporabe in manipulacije arhivskih posnetkov do zanimive uporabe originalne glasbe, ki si zamisli alternativno verzijo sveta prek *catchy* fašističnih pop štiklcev.

Nahajamo se leta 1941, sredi druge svetovne vojne, ko Velika Britanija trpi vso moč nemške vojne mašinerije. Sredi vojnega stanja spremljamo sestri Thomasino (Thom) in Martho (Mars) ter njuno zadnjo iznajdbo, stroj **LOLA** (poimenovan po njuni materi), ki omogoča »potovanje v prihodnost« prek radijskih in televizijskih posnetkov. Potovanje dajemo v navednice, saj stroj ne omogoča dejanskega popotovanja, temveč le spremljanje posnetkov, ki so bili predvajani na televizijah in radiih v prihodnosti. **LOLO** tako sestri sprva uporabljata kot razvedrilo. Navdušujeta se nad kulturo in glasbo 60. in 70. let, nad družbenimi gibanji prihodnosti, odkrijeta Davida Bowieja, Boba Dylana in Stanleyja Kubricka.

A spremljanje glasbe in novic iz daljne prihodnosti kmalu zamenjajo poročila iz bližnje. O skorajšnjih nemških zračnih napadih začneta obveščati ljudi, da se ti lahko umaknejo na varno; gre namreč za čas *blitza*. Njuno anonimno obveščanje vzbudi pozornost angleške vojske, s katero nato začneta sodelovati. Tu se zadeve pričnejo zapletati; Thomasina, navdušena nad lastnim uspehom in uspehom **LOLE** ter zaslepljena z močjo, ki jo kar naenkrat poseduje, ne le pri reševanju človeških življenj, temveč z vplivom na dejanski potek vojne, naredi hudo strateško napako, ki obrne smer vojne in tudi prihodnosti, pri tem pa je največja katastrofa, da iz prihodnosti izgine David Bowie.

Film je narejen po principu »najdenih posnetkov« (*found footage*). Posnetke, ki jih liki v zgodbi snemajo, predstavi kot najdene in nato predstavljene publiki kot nekakšen film v filmu. Gre torej za hlinjenje resničnosti, kar tudi razloži, zakaj je ta tehnika pogosto uporabljena v grozljivkah ali mokumentarcih. Dejstvo, da igralci sami snemajo prizore, omogoči pogled skozi perspektivo glavnega igralca, kar posledično poskrbi za dodatno mero realizma. Pri tem tresoča kamera ali nenavadni snemalni koti le še poudarijo naturalistični aspekt filma. Posnetki delujejo surovo,

* Odgovor v tem primeru ni film **Srečen božič, gospod Lawrence** (Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983, Nagisa Oshima), v katerem David Bowie igra britanskega oficirja, ujetega na Japonskem med drugo svetovno vojno, kot bi morda nekateri (četudi pravilno) sklepali.

nedodelano, kot da so bili res posneti za domačo uporabo. Kar je ravno nasprotno od tega, kako ti posnetki delujejo znotraj metanarativa v **LOLI** – namreč kot družinski posnetki za domačo rabo: Martha snema vsakdanje življenje sester in dokumentira dogajanje za prihodnost. Slog filma tako počiva na posnetkih, ki so bili večinoma narejeni s 16-mm Bolex kamero (uporabljali so jo predvsem dokumentaristi, saj ni potrebovala baterij, treba jo je bilo le naviti) in nato še dodatno spraskani, da film deluje čim bolj »pristno postarano«. Legge si je pri snemanju namreč postavil pravilo, da bo snemal le na način in s pripomočki iz 40. let.

Izbira, da večino filma predstavljajo »najdeni posnetki«, je za avtorja lahko tudi nekoliko omejujoča. Če igralec upravlja kamero, to namreč ne vpliva samo na gibanje kamere, temveč tudi na potek zgodbe, izbiro prizorov. Ko se prikaže premalo, lahko pride do lukenj v zgodbi, veliko ostane nepojasnjeno, če pa se pokaže preveč, kadar je kamera prisotna v prizorih, ko ni »realistično«, da bi bili snemani, gledalci podvomijo v samo zgodbo. Legge se je odločil v prid realističnemu pristopu, kar pomeni, da nekatere situacije minejo nepojasnjeno, zgodba je nekoliko fragmentirana, a je to poskusil rešiti s televizijskimi posnetki, ki poročajo o sestrah, prirejenimi časopisnimi naslovnici in dejanskimi arhivskimi posnetki. Prav ti elementi so omogočili, da je lahko v film, ki je bil sicer sneman z majhno ekipo v času *lockdowna*, vključil posnetke množic, zračne posnetke, pa tudi posnetke zgodovinskih oseb tistega časa, kot sta Churchill in Hitler.

Jedro filma predstavljata Thom in Mars; njun odnos, ki izraža najglobljo sestrsko ljubezen, pa je gonilo zgodbe. Po smrti staršev živita v družinskem dvorcu nekje na angleškem podeželju, odmaknjeni od družbe. Živita svobodno in neukročeno kot nekakšni Piki Nogavički – tako kot ona imata namreč konja, ki ga jahata kar v hiši. Iznajdba LOLE, s katero se začne njuna fascinacija nad kulturo in družbo prihodnosti, le še poglobi njuno drugačnost in odmaknjenost od družbe. Po drugi strani so med sestrama velike razlike, druga drugi predstavljata antipol, a se ravno zaradi teh različnosti tudi dopolnjujeta. Če je Thom genialna izumiteljica, *the brains behind the operation*, racionalna, ambiciozna, dominantna, je po drugi strani Mars nežna, umetniška, sanjava, idealistična. Mars LOLO vidi kot okno v prihodnost, z njeno pomočjo odkriva glasbo in kulturo prihodnosti, Thom pa kot sredstvo, s katerim lahko nekaj doseže, uveljavi svoj prav, ne glede na to, da njeno ravnanje spreminja prihodnost. Njuno različnost potencira nadaljevanje vojne, ki ju loči. Pristaneta na tako rekoč različnih ideoloških bregovih; Thom začne sodelovati s sovražnikom, Martha pa se zateče v ilegalo, kjer načrtuje sabotažo.¹

Film vsebuje veliko detajlov, za katere je videti, da jih je nekdo skrbno, morda celo obsesivno izbral, tako pri glasbi kot pri scenografiji. Avtor glasbe, tudi frontman skupine The Divine Comedy, Neil Hannon, je za film ustvaril dve pesmi, ki ju izvaja alternativna verzija Davida Bowieja v fašistični prihodnosti in odlično posnemata pop pesmi 70. let. Posebej za film je našel berlinski sintesajzer iz 30. let, Trautonium, in ga prilagojenega uporabil pri glasbeni podlagi. Tudi scenografija, čeprav film meji na znanstvenofantastični žanr, ne podleže futurizmu ali *cyberpunku*, temveč ostaja zvesta realizmu 40. let. To se dobro vidi pri LOLI: pri izdelavi stroja so uporabili le materiale, ki so bili dostopni v tedanjem času.

Glasba večkrat deluje tudi kot komični element. Čeprav se film začne dokaj lahkotno, so v nadaljevanju ti trenutki omejeni na posamezne prizore, ko recimo Martha in Thom v dvorani, polni angleških vojakov, zaigrata »You Really Got Me« skupine The Kinks, ki postane neuradna vojna himna Velike Britanije, ali pa ko sestri v prihodnosti namesto Bowieja odkrijeta zamenjavo – Reginalda Watsona in njegove fašistične hite. V drugi polovici filma (črni) humor vse bolj nadomeščajo trenutki, ko resničnost vojne vstopi v življenji sester. Na tej točki zgodba postane še bolj fragmentirana in zdi se, da tehnični aspekti filma – vse pogostejša uporaba arhivskega gradiva, kolaž posnetkov – zasenčijo zgodbo.

Pogled in poseganje v prihodnost seveda odpirata etično vprašanje: kaj storiti, ko imaš možnost videti v prihodnost, predvsem v času vojne? Skušaj pomagati in rešiti človeška življenja v sedanjosti, kar pa lahko spremeni prihodnost in nehote ustvari temnejšo verzijo sveta? Film pokaže, da vsako poznavanje prihodnosti nanjo vpliva in jo spreminja, tudi dobri nameni lahko ustvarijo katastrofalne posledice. In tako se zdi, da Legge deli perspektivo Marthe, ki bi pogled v prihodnost raje uporabila le za iskanje in uživanje v glasbi, filmih, umetnosti. **LOLA** s pomočjo potovanja v čas sedanost prelevi v alternativno verzijo sveta, pri čemer je v ospredju poudarek na prepletanju arhivskih in lastnih »najdenih« posnetkov na račun razvoja likov in zgodbe. Narativno plat tako izpodrine fokus na tehnično izvedbo. Kljub tej pomanjkljivosti **LOLA** domiselno pokaže, koliko je mogoče ob majhnem proračunu ustvariti z dobrimi idejami in učinkovito izvedbo.

¹ Pri karakterizaciji Thom in Mars se je režiser delno naslonil na sestre Mitford, ki so v času druge svetovne vojne prav tako sledile različnim ideološkim prepričanjem – Jessica je bila komunistka, Diana in Unity pa prijateljici in privrženki Hitlerja.



LOLA | 2022

Matjaž Zorec

Od sendviča do nebes



RDEČE NEBO | 2023

Nikoli ni dovolj dobro. Vedno premalo. Ker se zakrknjen vase ne vklopiš, si jezen na banalno lagodje, s katerim drugi uživajo svoje sreče. Kar najbolj mrziš, si najbolj želiš. O, da bi se svet uravnaval po tvoji božji podobi, pizda infantilna. Že ko vidiš onstran svojega otročjega žiga in uvidiš, da so tvoji upi in strahovi tisto najbanalneje, sežeš čez se k vsaj mali razsvetljenosti. In to je lahko nov, vreden roman. – Tile stavki dozorevanja, ki poustvarjajo enega glavnih tokov filma **Rdeče nebo** (Rotter Himmel, 2023) Christiana Petzolda, so najbrž kar dostojen uvod za razmislek o njem. Med filmi, predvajanimi na letošnjem *LIFFU*, so posebno pozornost gotovo poželi nagrajenci velikih festivalov. Eden od teh – dobitnik srebrnega medveda na *Berlinalu* – je bil tudi pričujoči film, o katerem bomo premišljevali. Nekaj njegovih specifik, zaradi katerih je morda prepričal žirijo, kritiko in občinstva, bomo pogledali v nadaljevanju.

V nasprotju s kakšnimi formo prevprašujočimi in raztegujočimi, eksperimentalnimi in intenzivnimi deli naš film, kot smo se namenili pokazati, stavi predvsem na izjemno obvladovanje že obstoječih pravil, tematik ter žanrskih parametrov. Gre za tako imenovani poletni film, kakor ga je poimenoval režiser, tj. film, ki prikazuje bolj ali manj mlade ljudi ter njihove prilike in neprilike v bolj ali manj prijetnem času poletnih oddihov. Na naši sceni bi bil primer tega denimo *Izlet* (2011) Nejca Gazvode. Kot smo že nakazali, se **Rdeče nebo** izkaže za enega najspretnije zmontiranih filmov tega tipa zadnjega časa in slejkoprej tudi na splošno, k čemur prispeva celovitost njegove sestave s scenarijem na čelu, katerega avtor je sam režiser. Preden bomo pregledali nekaj teh elementov, podajmo splošen očrt in občutje filma.

Od samega začetka se razkošno poigrava z našimi pričakovanji, in to skoraj na vseh ravneh. Omenjeni tip filma je lahko usmerjen v več žanrov; lahko je zajebantska komedija, romanca, standarden *bildungsfilm* o odraščanju, ločitvah in novih življenjskih poteh, *slasherski* triler in tako naprej. **Rdeče nebo** jih mojstrsko obvlada tako rekoč vse – kot da nam spočetka ne bi hotel razkriti, kaj pravzaprav je. Mlada moška na izletu, očitno sta si zelo blizu; poznanstvo je intimno, pogledi so nežni – gre za ljubezensko zgodbo? Crkne jima avto, do vasi in vikenda je več kilometrov; bosta že prepeščila in presekala pot skozi gozd, kjer se posebej mladi ljudje v filmih pred večerno zoro preradi zgubijo za zmerom. In potem antiklimaktičen prihod v že zasedeno hišo ter takoj nadaljnje intrige: kdo je ženska, s katero bosta naša prijatelja preživela dopust (oziroma še ne vemo, v kakšni zvezi točno sta – mati enega je po telefonu naročila, naj močno objame drugega). In dalje: očitno poteka eden bednejših oksimoronov današnjega časa po imenu delovni oddih, ker imata vsak svoje nujne zadolžitve ... Introdukcija, v kateri se dejansko ne naredi nič pretresljivega in čisto lahko tudi dolgočasi, je ravno v svoji trivialni vsakodnevnosti prežeta z večplastnimi nastavki, na katerih bo film gradil svoj kompleksen, romanesken narativ. Slednji je tudi njegov najmočnejši element, ki pa, kot bomo videli, ravno z nedorečeno identitetnostjo vsebuje elemente vseh prej naštetih žanrskih form: zajebantska komedija, romanca, *bildungsfilm*, nove življenjske poti, *slasher* in tako naprej.

Morda ne škodi, če zaradi boljšega pregleda trivializiramo z nekaj vsebinskimi poudarki. Mladič sta vendarle prijatelja, ki bosta poletni oddih v hiši na severu Nemčije ob Baltskem

morju izkoristila delovno; eden bo pripravil mapo za sprejem na umetniško akademijo, drugi bo z urednikom urejal rokopis za svoj drugi roman. Še preden se zares seznanita z žensko, s katero bosta teh nekaj dni živela, jo spoznata po glasnih strastnih nočeh z lokalnim reševalcem iz vode. Je lepa, mlada, živa, neubranljivo privlačna, za svojo neposrednost se ne opravičuje nikomur. Kako se ne bi mlad pisatelj vanjo zaljubil! Ne nepomembno: v bližnjih krajih se širi nevaren gozdni požar. Zato je nebo rdeče, če pospojamo naslov. Ker veter praviloma piha z morja proti kopnemu, gorenje za njih menda ni tako nevarno. Prek uvodnih stopnjevanih čudaškosti, ki prekrizajo interakcije naših mladih likov, smo zamreženi v precizne in subtilne medosebne odnose. Izgrajevanje, zapletanje in razvoj slednjih postanejo glavna pripovedna nit.

Natančneje, osrednji del filma se odvrti skozi fokus pisatelja Leona, na katerega upih in strahovih spremljamo potek do zaključne kataklizme in narativnega obrata. Že ta nastavek je izrazito romanesken, kolikor je končna katastrofa na splošno ena

od standardiziranih form romana. Njegovo psihično naravnost, ki smo jo izpisali na začetku teksta, bolj ali manj poznamo vsi, ker gre za splošne psihoze današnjosti oziroma so slednje že dolgo pravzaprav normativnost: dvom vase in anksioznost, fantazirane pretenzije, ki naj bi lajšale socialno čudaškost, a jo pehajo le v še večji sram, omalovaževanje drugih in resentment zaradi njihovega kao primitivnega ugodja. Velik del filma je precizen psihološki profil mladega pisatelja in njegovo padanje od slabega k slabšemu. Novi roman je za en drek, to mu bo gotovo povedal urednik, to mu s skorajda natanko temi besedami pove tudi simpatična sostanovalka Nadja, v katero se očitno zaljublja in si jo zaradi tega seveda še bolj odtuja. Mimogrede, pravi mali genij filma je tudi naslov omenjenega romana v rokopisu: **Klubski sendvič**. Nobeno dobro literarno delo se ne more imenovati **Klubski sendvič**. Razen če gre za recept. Tako kot njegov roman spodleti tudi vse Leonovo delovanje v tem osrednjem delu; čedalje večja paranoja o vsem – njegovo delo je zanič, vsi se mu posmehujejo, proti njemu se med druženjem, plažo, golažem in spanjem dogaja pravicata zarota, bistvo avtentične



Nobeno dobro literarno delo se ne more imenovati *Klubski sendvič*. Razen če gre za recept.

paranoje pa je, da ima vedno prav; naj še tako prepovečujemo njene učinke, je distorzija, ki veje iz fantazem paranoika, vedno zasedana v resničnost. Leon ni nobena izjema, vsi njegovi strahovi se potrdijo in vse bližji polom sedanjosti je neizbežen.

V izteku pred naratološkim obratom se leonski fokus dekonstruira, zaradi česar postane skrajno banaliziran in zaradi tega še bolj oziroma šele zares resničen. Od daleč bi lahko uporabili standardno formulo za vse naše najpomembnejše reči: naj nas še tako pretresa, gane, lomi, para, nateguje, jebe ... in naj iz sebe delamo še take spektakle in se spakujemo v naši nečimrnosti – koga realno boli kurac. Ne se jemati tako zares, je tista lekcija, ki bo Leona odrešila infantilnosti. Stvari pač niso nikoli tako absolutne, kot si želimo, da bi bile. In bolj ko se filmski pogled oddaljuje od našega pisatelja, večji štor in nesenzibilno teslo postaja. Nadja, prodajalka sladoleda in doktorska študentka literature, spletkari z urednikom (»Zakaj se izdajaš za prodajalko sladoleda?!« jo paranoično napizdeva naš nesrečnež), katerega zadržanost ni toliko v tem, da je *Klubski sendvič* zanič, kot v dejstvu, da ima raka v poznem stadiju. Poleg tega pa je svet seveda vedno najprej nekaj bistveno drugega, dalje pa morda prav zaradi te drugosti še bolj jebenega, kot se nam zdi.

To v vsej realnosti pokaže film. Ne le razkroja osebnih psihopatologij, temveč absolutno nemoč kontrirati neizbežnemu. Požar doseže naš kraj. Leonov prijatelj Felix in David, reševalec iz vode, ki se mimogrede poparčkata, pobegneta s traktorjem in umrta v ognju. Živa zgorita in zadnje trenutke preživita oziroma umirata v skrajni agoniji. Najdejo ju objeta in zoglenela, da ju ne morejo ločiti. Razsežnost malone antične tragedije ni le v brezbrizni usodnosti, temveč kar dobesedni grozljivosti. Struktura je tako precizna, da gre lahko le za literarni trik. Zadnji del filma namreč iz psihološke študije preide v modernistično literariziran narativ; urednik v *offu* pripoveduje, kar smo ravnokar navedli, film pa s svojimi podobami in montažo mojstrsko sledi besedi, dokler se ne znajdemo v pisarni, kjer z Leonom delata na rokopisu njegovega novega romana. Požar je hvala bogu zažgal tudi *Klubski sendvič*.

Kar poleg navedenih čisto filmskih in pripovednih sredstev še posebej odlikuje film, je njegov izjemen vpogled v samozavedanje mlajše generacije. Govor o generacijah je sicer po navadi precej neadekvaten in ne seže onstran oholosti bodisi tega ali onega prevladujočega mnenja teh ali onih starostnih skupin; šovinistični bumerji, pičkasti ikserji, pokroviteljski zumerji itn. Te varljive statike in modno vzajemno zajebavanje le zakrivajo nenehni razvoj in na novo pakirajo samoumevne razločke, ki obstajajo, odkar obstajajo ljudje. Vsak primat ve, da so stari tečni, mladi pa pomehkuženi. Da ne izgubimo fokusa: **Rdeče nebo** posebej precizno in z umetelno naravnostjo pokaže, kaj živijo današnji mladi na pragu odraslosti ali onstran njega; nobenega miru, negotovost, nevrotičnost, vsem se malo meša, neprestani dvomi vase, sprostitvev je skorajda nirvana, normalnost in umirjenost kot zgolj nikoli obstoječ mit.

Film seveda ni projekt enega človeka, temveč produkcija mnogih, a dejstvo, da je duh današnje zgodnje odraslosti tako dobro poustvaril Christian Petzold, človek, rojen leta 1960, je pomenljivo na več ravneh. Da recimo nemladi ljudje niso čisto blesavi. Da se življenje ne konča po petindvajsetem letu. Da je sodobna mladost moderen koncept, ki gre onstran oholih anekdotičnih opažanj vsake nove mlade generacije. Da resnica ni zgolj v postajanju. Da lahko mladost, tako kot morda vse druge reči, zapopadeš, šele ko je preminula; Minervina sova poleti šele, ko pade mrak. In ne nazadnje, da se koncepti lahko morda najbolj in najbolje utelesijo v filmu.

**Rdeče nebo posebej precizno
in z umetelno naravnostjo pokaže,
kaj živijo današnji mladi na pragu
odraslosti ali onstran njega;
nobenega miru, negotovost,
nevrotičnost, vsem se malo
meša, neprestani dvomi vase,
sprostitvev je skorajda nirvana,
normalnost in umirjenost kot
zgolj nikoli obstoječ mit.**

Robert Kuret

Invencija in konformizem

Ko govorimo o **Samsari** (2023) Loisa Patiña, njegovem tretjem celovečercu, ki je bil prikazan v sekciji Perspektive 34. LIFFA, je morda najbolj intrigantna vstopna točka za obravnavo sredinski del filma, kjer ta postane predvsem medij zvoka. A najprej nekaj besed o kontekstu.

Tudi tokrat se Patiño ukvarja s posmrtnim življenjem oz. z miti o posmrtnem življenju. Film se začne v Laosu med mladimi budističnimi menihi; eden od njih obiskuje umirajočo starko in ji bere iz *Tibetanske knjige mrtvih*. Drugi del se dogaja v Zimbabveju, kjer spremljamo skupino žensk, ki iz alg izdelujejo milo; hči ene izmed njih pogosto pripelje s sabo kozo, ki se je ravnokar skotila. *Tibetanska knjiga mrtvih* med drugim govori o podobah v stanju vmesnosti (oz. v *bardo* stanju; »bardo« pomeni razpoko). Gre za stanje tranzicije med dvema oblikama življenja. Tisto, zaradi česar si gledalec **Samsaro** zagotovo zapomni, je ravno kinematografska artikulacija tega stanja prehoda med življenjem, smrtjo in ponovnim življenjem.

Tu lahko rečemo, da Samsara ponudi povsem unikatno izkušnjo, ki jo je vredno doživeti v kinu. Gre za tisti redek trenutek, ko film s svojimi postopki zopet deluje kot izkušnja neke magije.

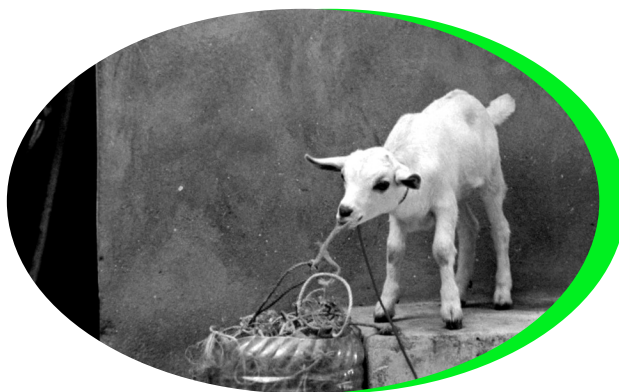
Ko se starka nekje na polovici bliža smrti, to v filmu – ali kakšni drugi narativni formi – vedno pomeni, da bomo določen lik izgubili, da ta ne bo več prisoten, da bo skratka odšel v drugost, kamor mu pripoved ne more slediti; če smrt seveda dojemamo dobesedno, kot konec obstoja nekega specifičnega lika. Film nas je seveda že večkrat popeljal skozi različne oblike smrti, pri čemer pride na misel opus Davida Lyncha, za katerega se zdi, da prav tako artikulira približevanje *bardo* stanju in tudi njegovo prečkanje: npr. ko se Fred Madison v zaporniški celici spremeni v Peta Daytona v **Izgubljeni avtocesti** (Lost Highway, 1997) ali ko se Betty zbudi kot Diane Selwyn v filmu **Mulholland Drive** (2001).

Na točki, ko se bližamo prehodu, nas Patiño ustavi in nam z nekakšno igralno karto napove: s starko bomo šli skupaj čez njeno smrt. Film je sicer že prej nakazoval različna stanja prehajanja: budistični menih, ki naslonjen na drevo sedi ob vodi, se prek dvojne ekspozicije in ojačanja zvoka bučanja reke nekako stopi z naravo oz. izgubi v njej, kot bi se raztopil v okoliški materiji. A kmalu se njegova podoba zopet prikaže, kot da bi stopila iz vode, kot bi se spet prebudila zavest, ki je poniknila v naravo. Zdi se torej, da v trenutku starkinega začetka prehajanja – ne smrti! – Patiño tudi za gledalce intenzivira ta prehod, še posebej z napovedjo, naj zapremo oči. Seveda bi kot »kritični gledalci« lahko obdržali oči odprte in pogledali, kakšne trike film uporablja, da nas zapeljuje, a zdi se, da bi se s tem odrekli nečemu veliko pomembnejšemu, torej izkušnji, pravzaprav nekakšnemu ritualu, ki ga je pripravil za nas.

Težko je opredeliti ta čas zaprtih oči, čeprav gre najbrž za približno 10 minut, ki pa v realni izkušnji dobijo svojo dimenzijo trajanja. Tu film postane predvsem slušna izkušnja, saj na poti – kot potovanje skozi vesoljno črvino – slišimo zvoke nevihte, grmenja, nato mesta, kot bi se začasno nekje reinkarnirali, potem zopet intenzivnega dežja, pa nerazločnega človeškega govorjenja, kot bi se nahajali v svetovih, kjer še nimamo razvitega čutila za vid; to je poudarjeno prav zato, ker vid – kljub zaprtim očem – ni povsem odsoten, saj skozi zaprte veke jasno zaznavamo občasne intenzivne bliske bele svetlobe sredi črnine.

Samsara je po tem potovanju, ko začnemo v nekem povsem drugem svetu zopet odpirati oči, zagotovo ena najbolj zapomnljivih filmskih izkušenj.

Druga pomembna stvar, ki se v filmu zgodi, je bitje, ki se ob našem odpiranju oči rodi oz. skoti: gre namreč za kozo. Prav s tem prijemom Patiño doseže še en pomemben učinek. Mlado



kozo, ki jo posvoji ena od hčera delavke, ki iz alg ustvarja milo, namreč stalno gledamo *kot človeka*. Pri tem ne gre za to, da bi kozo antropomorfizirali, saj ji film ne pripisuje nobenih človeških značilnosti; tudi ne za to, da bi bila koza eno s človekom, vidna le kot človek v kozji inkarnaciji. Zdi se, da **Samsara** v tej točki doseže nekaj veliko bolj temeljnega: koza – ravno zaradi svoje predzgodbe – postane izenačena s človekom *kot bitje*. Življenje koze postane sveto življenje, kot je življenje človeka, ravno zato, ker jo dojemamo ne *kot človeka*, ampak *na ravni človeka*.

Pri tem sicer lahko špekuliramo o možnih učinkih, kaj bi bilo, če bi se umirajoča ženska inkarnirala kot insekt ali pa kot mesojedi sesalec, ki mora za svoje preživetje loviti druge živali – tu lahko prepoznamo, da si je film za svoje sporočilo izbral prikladno živalsko obliko in da stvari v kakšni drugi, morda drznejši formi ne bi bile tako preproste (saj bi to razprlo polje namigov na življenje starke, o katerem v prvem delu nismo izvedeli nič). To je tudi element, ki ga filmu lahko oponesemo: zdi se, da je nekako odcepljen od realnih pogojev produkcije, v katerih se nahajajo ljudje/like. Še posebej v drugem delu, ko smo v Zimbabveju, se zdi, da je prisotna neka estetizacija tamkajšnjega življenja (pripovedovanje zgodb, nabiranje alg, izdelovanje mila, družinsko življenje), kot da bi film iz onstranske pozicije duše zgladil grobe robove realnosti in se predvsem zaziral v »svetost življenja«.

Prav v tem smislu lahko **Samsari** očitamo tudi pomanjkanje drznosti: kljub temu da se v drugi polovici filma nahajamo v

nekem povsem drugem svetu (od mladih tibetanskih menihov se premaknemo k skupnosti žensk, ki izdelujejo milo), se zdi, da Patiñoova kamera vse beleži na podobno estetizirajoč način.

Prikličimo zopet filme Davida Lyncha in njegove tranzicije: ko se Fred Madison v **Izgubljeni avtocesti** transformira v Peta Daytona, se ne spremeni le svet, razredni status, ampak tudi sam filmski jezik. Iz temnih hodnikov modernistične vile, bližnjih planov, dezorientacije prostora, čudnih tišin, v katerih slišimo napeto nizkofrekvenčno brnenje, se premaknemo v svet kontrastnih barv, razvidnosti, žanrskih dialogov in soundtracka, ki olajša vzdušje, saj ga umesti v znane koordinate hollywoodskega jezika.

Samsara nas sicer po prehodu vrže v drug svet, a zdi se, da se to zgodi predvsem na ravni vsebine in scenografije, ne pa toliko na ravni forme in občutja: čeprav lahko za kozo čutimo določen strah oz. skrb, predvsem v negotovem zaključku filma, se zdi, da je ta vendar opazno prežet z neko sladkobo transcendence, potovanja duše, svetosti življenja itd., kjer so kakršni koli ostri robovi življenjskih izkušenj povsem porezani na račun nekakšne »transcendentalne zazrtosti«. Kljub temu da gre pri **Samsari** za unikatno filmsko izkušnjo, je toliko bolj občutno, da v nekaterih segmentih enostavno izkazuje premalo drznosti: ustvarja nekako varne narativne okoliščine, kjer ne bo naletela na zagatna vprašanja, dileme in situacije nekih realnih okolij, s čimer se Patiño nevarno bliža točki, da jih uporabi zgolj kot lepo kuliso za svojo zgodbo.

Anja Banko

Sublimno ali o brezčasni razsežnosti filmskega

V antični mitologiji je himera pošast, spojena iz telesa leva, koze in kače ali zmaja. V prenesenem pomenu pa je himera nekaj nemogočega, nedosegljivega in hkrati čudovito osupljivega – himera je hrepenenje, himera so sanje. Je iluzija, iz nekompatibilnih delov sestavljena resničnost, ki ne more obstati. Himera pomeni zasledovanje nemogočega. **Himera** (La chimera, 2023), novi film italijanske filmske poetinje in pravljicarke Alice Rohrwacher, je tako že z napovedjo v naslovu kot nekakšna usedlina podob razpadajočega časa, ki je oživela ob blestečem prasketanju nevidnega projektorja. 35-mm filmski trak, 16-mm filmski trak, super 16-mm filmski trak in zamolka svetloba pisanega italijanskega podeželja vzpostavljajo filmsko podobo **Himere** kot spomenik izgubljenemu nosilcu nekega časa – medijskemu telesu, ki ga režiserka skupaj s stalno sodelavko, direktorico fotografije Hélène Louvart, vzpostavi kot še eno himero: film kot pošastno-osupljivo telo, sestavljeno iz različnih materialov, znakov, simbolov, mitologij. **Himera** je potop v fiktivno resničnost zgodovine, ki je na neke načine – s scenografijo in kostumografijo – postavljen v določeno obdobje osemdesetih let prejšnjega stoletja. A časovni okvir tega mitičnega potovanja je razblinjen že na samem začetku.

V obrabljenem vagonu *od nekje do nekod* drvečega vlaka na sončno zimsko popoldne mlad moški dremlje. Ne pripada svetu. V praznje beli, a zamazani obleki in z nekajdnevniim puhom na bradi globoko spi, dokler ga z glasnim ponavljajočim klicem ne zbudi sprevodnik. Ta zadržano pogleda dokument, ki mu ga moški pomoli namesto vozovnice. Mlada dekleta z ostrimi

obraznimi potezami, ki spominjajo na turistično fotografijo etruščanskih lepotic na steni vagona, medtem radovedno vrtajo vanj – v tujca, ki jim zadržano odgovarja v robati italijanščini. Zdi se, da ne pozna lokalnih navad in grobo odžene vsiljivega trgovca, ki mu pred obsojajočimi pogledi ostalih potnikov v obraz zaluča par cenениh nogavic. Moški kmalu izstopi na majhni postaji, ki nakazuje tipično kamnito italijansko vasico. Za trenutek se zdi, da se je čas tam ustavil. Razvaline mogočnega dvorca ob vasi zarašča izgubljeni čas, visoke trave in vlaga, ki kaplja iz vsake luknje v stropu. Pa vendar – kraj je poln življenja.

Ali le spomina nanj?

Arthur (Josh O'Connor) je človek s posebnim darom. Anglež, ki je nekega dne ostal v Italiji morda iz ljubezni, morda iz oportunitizma, morda v nagovoru usode. Je nesojeni arheolog, ki je nekoč postal plenilec grobov, miroljuben bandit in prevarant, oportunist. In obenem – vaški junak. O njem in njegovi razbojniški skupini ljudski pevci pojejo pesmi, anarhistični duh njihovih podvigov pa prevzema občinstvo – skrunitev starih, od boga in človeka pozabljenih grobnic Etruščanov, tistih nevidnih, skorajda mitoloških prednikov mogočnih Rimljanov, ljudstvo ne vrednoti kot dobro ali zlo. V kraju, pozabljenem od države in prava, je to zgolj eden od načinov, kako mali človek poskrbi zase. Predpostavka ljudskega pevcu se namreč glasi – ali ni zgodovina od vseh in obenem od nikogar? Kaj pravzaprav je javno dobro? Ljudski napev kot pravi zbor v grški tragediji v skladu z motivacijo

likov odgovarja, da zgodovina človeštva v sefu zasebnega zbiratelja ni nič manj perverzna kot plenjenje grobnic. Odsotnost države v kraju, iztrganem iz točnih geografskih koordinat in časa, poudarjajo opustela gradbišča, zapuščene železnice, ki vodijo v praznino, in stilizirani liki policistov kot nosilcev zakona, ki s poudarjeno gestikulacijo, značilno za like iz nemih filmov, v vizualizaciji ljudskih napevov preganjajo robinhoodovske junake.

V fellinijevskem zamahu režiserka že v samem začetku svet sname s tečajev: bahtinovska karnevaleska linija zaznamuje film. Razigran dionizični napev spodaj postavi zgoraj in zgoraj naredi za spodaj. Arthur se vrne na dan karnevala – bradate ženske na traktorju s kupicami vina pozdravljajo vaščane. Nič ni, kot se kaže.

Še pred vsemi temi filmskimi podobami pa je ona, ki v rokah drži rdečo nit, ki se je iztaknila iz njene poletne obleke. Se je morda zataknila za mlado vejo na gozdnih tleh? Vleče in vleče, pride do luknje v zemlji, kamor rdeča nit izginja ... vleče in vleče ... dokler niti ne povleče nekaj, nekdo od tam spodaj. Na drugi strani.

Njegova Ariadna. Ne, njegova Evridika. Beniamina – kratek odlomek spomina, kot fotografija, zastala v duševnem albumu.

Arthur je v Italiji morda ostal iz ljubezni, ki je nekoč bivala v tistem zapuščenem dvorcu, kjer danes živijo le še spomini. Njena mama Flora (Isabella Rossellini) čaka njeno vrnitev; skozi štiri ali pet preostalih hčera, ki se kot srake ozirajo za svetlečo dediščino, zre s steklenim pogledom. Postarana primadona se je izmaknila realnosti. Njena osebna služabnica in učenka petja je mlada ženska po imenu Italia (Carol Durate). V gosto tkanem svetu simbolov, kjer vsaka podoba ali element pomeni nekaj najmanj dvakrat, izbira imena protagonistke gotovo ni naključna. Mlada ženska, brez posluha, ima nežen in plašen, a nenavadno izzivalen pogled. Velike rjave oči in bled obraz, ki ga objema kodrasta frizura, govorijo o mladi državi Italiji, katere otroci so bastardi – dobesečno črni in beli izgubljeni v svetu. Italia, klasičen lik v svetu Alice Rohrwacher, se naivna, iskrena, otroško nedolžna in strastna, s težkim plesnim korakom zaljubi v Arthurja, dokler ne odkrije, s čim se resnično ukvarja. Z antigonsko silovitostjo pokoplje svojo zaljubljenost in odide iz slike. Ko jo Arthur ponovno sreča, je pred njim samozavestna ženska, ki v zapuščeni postaji ustanovi nekakšno žensko komuno – utopijo idealne države?

Kljub temu da ga ženske in otroci sprejmejo, Arthur Italio (zopet) zapusti. Nemir usodne ljubezni, Evridikino prekletstvo, ga preganja kot veter preganja jate ptičev na mrtvem nebu. Nebo je sivo, včasih modro, ozadje brez oblakov ali zvezd. Še morje, ki šumi, je sivo in umazano, polno težke industrije. A življenjska

sla se za Arthurja skriva tam spodaj, pod zemljo. Z leseno palico v roki ne išče zgolj etruščanskega bogastva, ampak vrata v onstran. Je blizu, a nikoli tam. Ko Arthur najde vhod v onstran, se filmska podoba poigra s pogledom gledalstva, saj se zgoraj in spodaj, nebo in zemlja, skozi odseve na gladini luže zavrtita kot tarot karta. Od kod gledamo – od tukaj in zdaj ali iz nekoč in od tam? Junakova usoda je zapečatenata od začetka filma: njegove sopotnice in sopotniki na vlaku so duše Etruščanov. Vlak ga je odložil na mestu njegove smrti. Ko se med poslednjo ekspedicijo, ki jo pospremitjo nemirne ptice na mrtvem nebu, nanj usuje zemlja, se pred njim odpre nova podzemna dvorana. Iz stropa pomoli rdeča nit. Ariadna. Evridika. Beniamina.

Alice Rohrwacher je s **Himero** zvesta svetu, kot ga je vzpostavila v svojih prejšnjih filmih **Srečen kot Lazzaro** (Lazzaro felice, 2018), **Čudeži** (Le meraviglie, 2014) ali **Nebeško telo** (Corpo celeste, 2011), le da drsi vsakič bližje realni oprijemljivosti čudežnega, čutečega, sublimnega in presežnega, ki se kot nevidna mreža razpenja čez dejanskost sveta. Tisti od njenih junakov, ki spregledajo ta vzorec, se dotaknejo večnosti – tako kot se njena podoba, primarno zapisana filmskemu traku, izkazuje za najbližjo in najzvestejšo nosilko človeških sanj in hrepenenj. A kljub pogledu nazaj te podobe niso zgolj nostalgичne. So klic po razprtosti pogleda v brezčasnost. So užitek v mirovanju časovnosti, s tem pa resnični poklon moči filmskega.



Aida Bračič

Arhitektura in film

Poskusov vlečenja vzporednic med arhitekturo in filmom je nekaj že bilo. Stojan Pelko navaja tri ravni, na katerih se lahko arhitektura in film srečujeta – poimenuje jih objektna, subjektna in trajektna raven. Pri prvi gre za razmerje, ko ena disciplina naleti na drugo kot objekt: arhitekt dobi naročilo, naj zgradi kino, ali pa filmar snema film o arhitektovem življenju. Druga raven nastopi, ko eden prestopi v medij drugega in se v njem prepozna kot subjekt: arhitekt dobi nalogo postaviti filmsko scenografijo ali pa film posodi arhitekturi svoj medij izraza, da bi ta bolje prikazala svoj prostorski ustroj. »Obstajajo pa še tretje situacije, natančneje, *trajektorije*,« pravi Pelko, »ko se obe disciplini znajdeti na svojevrstnem skupnem robu. Tedaj si morata, z lacanovsko definicijo za ljubezen rečeno, izmenjati nekaj, česar nimata: svetlobo.« Ubeseditiv odlično opiše situacijo: svetloba je tista, ki tako film kot arhitekturo sploh dela mogoča in ki ju najbolj zaznamuje. Obenem pa je v tej ubeseditvi vsebovan tudi že neki manko, torej to, da si morata izmenjati nekaj, česar nimata. Film in arhitektura *de facto* komunicirata na dva različna načina.

Pri poskusu razmišljanja o razmerju med filmom in arhitekturo velja omeniti besedilo Petra Karbe z naslovom »K razmerju med filmom in arhitekturo«, ki je bilo leta 2020 objavljeno v reviji *KINO!*. Karba se v svojem razvijanju ukvarja s tretjo, trajektno ravni prepletanja. Prepozna nujnost obravnave razmerja na ravni razmerja samega in ga potem opiše skozi »njune lastnosti znotraj skupnih, vendar bolj občil določil«. Ta določila so po Karbi: obstoj in prisotnost, materialnost in tehnološkost, pa spomin, kjer pomemben poudarek nameni temu, da spomin ni zaključena celota, temveč se vedno znova tvori, in da je film lahko pomemben element pri tvorjenju tega spomina. Nazadnje pride do razmerja med filmom in arhitekturo ter pravi: »Že uvodoma smo postavili tezo, da pomen arhitekture za film ni toliko bistven, kolikor je ključno to, kako film to arhitekturo od-tiskuje (tvori) v nov pomen.«

Podobno tezo bomo razvili tudi v tem besedilu, in sicer: arhitektura v filmu ne nastopa kot simbol ali znak same sebe, temveč se skozi to posebno zavezo, ki jo sklene s filmom, preobrazi v nekaj čisto novega. Kar nastane, ni več arhitektura, deluje pa na način arhitekture oziroma omogoča arhitekturno izkustvo. Naša težava pri vzpostavljanju tega bo predvsem, da je arhitekturno izkustvo povezano s telesom in fizično prisotnostjo v določeni arhitekturi. Poskusili bomo pokazati, da je arhitekturno izkustvo mogoče tudi brez tega.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA IZKUŠNJA

Arhitektura obstaja ves čas, vsa naenkrat. Mase, volumni in praznine so prisotni hkrati in učinkujejo hkrati. A to je mogoče le v teoriji in abstrakciji človeškega uma, kot poenostavitev, shema ali načrt. Dejansko je s človeškimi telesnimi zaznavnimi danostmi nemogoče katerokoli arhitekturo v enem samem trenutku zaobjeti v celoti z vseh zornih kotov. Človek je kot eno bitje omejen na en sam zorni kot, eno samo gledišče.

Velik del arhitekture je neposredna izkušnja arhitekture, ki je vedno umeščena v neko premično točko zaznave. Uporabnik arhitekture lahko načeloma prosto prehaja skozi arhitekturo in s tem do neke mere sam gradi svojo izkušnjo. Deloma mu pri tem pomaga ali ga omejuje načrtovalec-arhitekt, ki narekuje smeri premikanja, komunikacij, vpada svetlobe, gostote ali zmanjševanja frekventnosti drugih ljudi v nekem prostoru. Kljub temu si radi mislimo, da je arhitektura, ko enkrat stoji, uporabniku več ali manj na voljo v celoti. Film pa je časovno zamejeno umetniško delo, ki načeloma obstaja od svojega začetka do konca. Njegovo izkušnjo prav tako narekuje točka percepcije, ki pa jo načrtuje in ustvari režiser. V tem pogledu je zaznati paralelo: obe izkušnji sta vodeni skozi neko točko zaznavanja.

Tudi zato, da bi neko celoto arhitekture abstrahirali v načrt ali mentalno podobo, je že potreben čas in je že potreben spomin. Človeška zavest je sposobna spomine preteklih percepcij povezati v neko zaključeno, koherentno celoto, ki potem v mentalnem prostoru biva kot zaključena entiteta. Lahko bi celo rekli: točka percepcije + čas = izkustvo arhitekture in filma.

V pogovoru z Jeanom Baudrillardom, naslovljenem »Singularni objekti«, arhitekt Jean Nouvel pravi: »Če govorimo o vplivih, ki jih je arhitektura zmožna najti v filmih, potem je zelo pomemben pojem sekvence. Z drugimi besedami, pojmi, kot so premeštev, hitrost, spomin v razmerju do vsiljene poti ali v razmerju do znane poti, nam omogočajo, da sestavimo arhitekturni prostor, izhajajoč iz tega, kar ohranjamo v spominu iz zaporedja sekvenc, ki si zaznavno sledijo, in ne le izhajajoč iz vidnega. In tu nastajajo kontrasti med tem, kar se ustvarja, in tem, kar je bilo že izvirno navzoče v percepciji prostora.«

Za nas je tu pomembno, da je vsaka neposredna izkušnja arhitekture v bistvu že posredna izkušnja, ker jo sooblikuje spomin. Že nam je posredovana iz naše zavesti, z njo se je že zgodila neka transformacija.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA PODOBA

Rekli smo že, da film in arhitekturo povezuje svetloba, ki jo oblikujeta in ki ju dela vidna. Vidnost je zmožnost, da je nekaj zaznavano kot podoba, in zares je podoba velik del samobitnosti filma in arhitekture. Vendar pa ne film ne arhitektura nista zgolj podoba. Paul Virilio pravi, da pri zaznavanju podob v resnici že plujemo od percepcije k enostavni recepciji: »Še več, kolektivni in profani značaj 'recepcije' zgovorno izpričuje, da arhitekturna reprezentacija ne zadeva več zgolj enega izmed mnogih vidikov, temveč hkrati zadeva vse vidike: vsako gledališče, stališče slehernega akterja-gledalca izgrajenega prostora, ali, z drugimi besedami, vsakogar, ki (neposredno) sprejema prenos arhitekturne oblike-podobe.« A že prej smo nakazali, da morda takrat, ko se zgodi ne redukcija arhitekture na podobo, temveč takrat, ko si arhitektura in film posodita svetlobo, lahko pride do premika in ustvarjanja nečesa novega, kar snovni arhitekturi ni dostopno, učinkuje pa na podoben način.

A arhitekturno izkustvo je tudi telesno: arhitekturni teoretik, fenomenolog Rasmussen, denimo, v uvodu h knjigi *Experiencing architecture* pravi: »Ni dovolj, da arhitekturo gledamo; moramo jo izkusiti. Opaziti moramo, da je bila zasnovana za poseben namen in uglasena s celotnim konceptom in ritmom

neke specifične dobe. Moramo naseljevati sobe in čutiti, kako nas obkrožajo, kako nas naravno vodijo iz enega v drugega. Zaznati moramo učinke teksture in odkriti, zakaj so bile uporabljene ravno te barve [...]«

Kljub temu dokaj izrecnemu navezovanju na telesno prisotnost v arhitekturi lahko zgornji citat razumemo tudi drugače: kaj Rasmussen pravzaprav pravi, ko reče, da ni dovolj, da arhitekturo samo vidimo, ampak jo moramo izkusiti? Govori zgolj o preskoku od pasivnega zaznavanja okolice k miselnemu delu, k procesu aktivnega doživljanja arhitekture.

S tem bi radi pokazali, kako se je arhitektura takrat, ko nastopa zgolj kot posredovana podoba, zaradi poseganja po spominskih sekvencah, četudi se te vežejo na druge snovne prostore, še zmerom zmožna dotakniti tudi svoje tridimenzionalnosti in celo izzvati telesna občutja na podoben način kot takrat, ko smo v dejanskem fizičnem stiku z njeno stvarnostjo. Arhitekturna izkušnja je zmožna biti tudi posredovana. Tukaj se pojavi mogoča interpretacija filma kot vmesnika, kot posrednika: a film ni posrednik, ni vmesnik, temveč je način, na katerega se arhitektura preobrazi v nekaj drugega.

ARHITEKTURNA IN FILMSKA ATMOSFERA

V knjigi *Attunement* se arhitekturni teoretik Alberto Perez-Gomez ukvarja s pojmom atmosfere. Atmosfera je več kot podoba, v njej so že vsebovani mogoči telesni odzivi nanjo. Perez Gomez se pri razvijanju svoje teorije o atmosferah v arhitekturi opre na romantično dožemanje pojma *Stimmung*, torej tona oziroma razpoloženja, ki se pojavi v poznem osemnajstem stoletju kot povečini vizualna kategorija, ki pa vseeno – že v imenu – vključuje tudi druge čute, torej ne le vida. Če je *Stimmung* na neki način zvezan z glasom, glasbo, vibracijo, pa *atmosphäre* namiguje na zrak, nebo, na zunanji, odprt prostor. V nemški romantiki je dostikrat njen cilj vzbuditi občutje sublimnega, občutje majhnega pred velikostjo sveta, mogočnostjo narave in sil, ki usmerjajo človeško usodo.

Arhitektura v filmu ne nastopa kot simbol ali znak same sebe, temveč se skozi to posebno zavezo, ki jo sklene s filmom, preobrazi v nekaj čisto novega. Kar nastane, ni več arhitektura, deluje pa na način arhitekture oziroma omogoča arhitekturno izkustvo.

Tarkovski je mojster prikazovanja postopnega razpadanja in vpliva časa; povsod namiguje na minevanje, na preteklost, na vseprisotnost spomina in prisotnosti sil, ki usmerjajo naše delovanje.

Atmosfera vpeljuje možnost sinestetičnega zaznavanja neke dvodimenzionalne podobe, ki se pri svojem nastanku v človeški zavesti opira na spominske in asociativne iztočnice. Tu je recimo zanimivo omeniti trditev nemškega fenomenologa Hermana Schmitza, ki ga navaja tudi Perez-Gomez, in sicer, da občutja ne izvirajo iz človeške notranjosti, temveč so dana v zaznavanje v obliki nelokaliziranih, v ospredje potisnjenih atmosfer; te potem naselijo telo, ki jih izkuša, v njem se manifestirajo kot čustva. Tukaj je zanimivo dvojje: da so torej čustva telesna občutja – in pa da so inducirana od zunaj, oziroma da nastajajo na nekem presečišču med znotraj in zunaj, kjer se človek in njegovo okolje povezujeta v nekakšen krogotok. Ali kot pravi Bachelard, podoba hiše teče v obe smeri: te podobe so toliko v nas, kot smo mi v njih.

TARKOVSKI IN ARHITEKTURA

Tarkovski film opiše kot kiparjenje oziroma »modeliranje v času«. Čas je nujen in neizogiben del prostora, je bistven tako za dožemanje filma kot arhitekture. Prej smo govorili o času kot pojavu, znotraj katerega se tvorijo spomini in ki ureja dogodke in fenomene v sekvenčni, narativni red. V arhitekturi pa lahko čas dojamemo še na en način. Ko smo rekli, da arhitektura obstaja ves čas vsa naenkrat, smo jo s to trditvijo postavili v nekakšen idealni vakuum, v katerem se arhitektura, ko enkrat stoji, več ne spreminja. Dejstvo pa je, da je hiša na začetku svojega življenjskega cikla drugačna kot na njegovem koncu. Na arhitekturo vpliva čas, vplivajo vremenske spremembe, vpliva uporaba. Tarkovski je mojster prikazovanja postopnega razpadanja in vpliva časa; povsod namiguje na minevanje, na preteklost, na vseprisotnost spomina in prisotnosti sil, ki usmerjajo naše delovanje.

Še en arhitekturni teoretik in fenomenolog Juhani Pallasmaa pravi takole: »Tarkovski je ustvaril nov tip arhitekturne preobrazbe. Eroziiji in plesni je dovolil, da izpodjedata zidove, dežju, da predre streho, vodi, da poplavi tla, s tem pa je odstranil stavbno masko utilitarnosti, ki nagovarja naš razum in zdravo pamet. [...] Režiser pripravi gledalca do tega, da sočustvuje z golo konstrukcijo. Uporabna stavba nagovarja naš razum, ruševina pa prebudi našo domišljijo in nezavedne fantazije.«

Recimo, da je cilj Tarkovskega vzbuditi telesni odziv na ravni občutij in čustev, ki se upira interpretaciji in deluje na najgloblji eksistencialni ravni. Je *memento mori*, ki človeka umešča v čas in prostor, na trajektorijo našega lastnega življenja, pa tudi *memento mori* vse družbe, ki nas napravi ponižne pred zmago sil, večjih od nas, in v nas zbuja sublimno.

Če povzamemo: kar se ustvarja med posebnim sodelovanjem filma in arhitekture, kadar si film in arhitektura »izmenjata tisto, česar nimata: svetlobo«, je nekaj novega, kar sicer ni več domena snovne arhitekture, ima drugačen značaj in drugačno identiteto, a lahko učinkuje na podoben način. Izkušnja filmske arhitekture, ki je posredovana prek vmesnika filma, je tudi arhitekturna, telesna izkušnja, kadar se podoba dopolni in nadgradi z atmosfero.

Zaključimo z mislijo Tarkovskega, ki pravi da je »naloga vse umetnosti, da človeka pripravi na smrt, zmečha njegovo dušo in jo usmeri k dobremu«. V njegovem opusu arhitektura in film sodelujeta pri tem početju.

VIRI IN LITERATURA

Baudrillard, Jean et al. *Vrzeli filma in arhitekture*. Pelko Stojan (ur.). Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001. | **Benjamin, Walter.** *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998. | **Foucault, Michel.** »Of Other Spaces«. *Diacritics*, letnik 16, št. 1, 1986. | **Karba, Peter.** »K razmerju med filmom in arhitekturo«. *KINO!*, št. 42, 2020. | **Pallasmaa, Juhani.** *The Architecture of Image. Existential Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2008. | **Pelko, Stojan.** *Podoba misli*. Ljubljana: Študentska založba, 2006. | **Perez-Gomez, Alberto.** *Attunement. Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Massachusetts: MIT Press, 2016. | **Rasmussen, Steen Eiler.** *Experiencing Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1959. | **Zumthor, Peter.** *Atmospheres. Architectural Environment Surrounding Objects*. Berlin: Birkhäuser, 2006.

Zapis je nastal na podlagi predavanja o filmu in arhitekturi na primeru filma *Stalker* (Andrej Tarkovski, 1979) v sklopu cikla **Medkritika**. | V ciklu **Kino Ekran – Medkritika** smo skozi štiri predavanja raziskovali aplikabilnost kritičnih praks različnih humanističnih ved in umetniških disciplin pri razmišljanju o filmu. | Projekt je nastal v sodelovanju revije *Ekran* in Društva *Fipresci* ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra, javne agencije.

Peter Žargi

Zapisano v tetivah zgodovine

Tokratne misli začenjam s citatom legendarnega Ekrema Jevrića, avtorja uspešnice »Kuča-poso«, in sicer: »*Eto šta znam / ništa ne znam / a đe da znam.*« Ne z namenom postmodernega *disclamerja*, da je tako in tako vse, kar govorimo o umetnosti, brez smisla, temveč zato, ker sem ugotovil, da sem pri pripravi tega predavanja predolgo *reverse engineer*al neko izhodišče – ki je v resnici izšlo iz popolne intuicije – in ga skušal predstaviti kot posledico teoretskega opazovanja. V resnici je geneza današnjega predavanja mogoče naivna, mogoče iluzorna, vsekakor pa ne zanemarljiva želja oz. vzgib: Zakaj ne morejo biti filmi bolj podobni komadom? Seveda je tudi intuicija hitra računica dosedanjih izkušenj in opazovanj, ki se za potrebe današnjega predavanja naslanjajo na opazko prijatelja, češ da filmu najbolj zameri to, da se obrača stran od svojih korenin avdiovizualne umetnosti ter postaja povečini ekraniziran roman. Besedilo oz. vsebina, po navadi predstavljena kot doživljajski spis, podana v dveh urah z igralci kot posredniki. In ravno kot kontrast temu se mi zdi vredno raziskovati glasbo, verjetno najabstraktnejšo od vseh umetnosti. Ko rečem glasbo, imam za tokratne potrebe v mislih tako glasbo v najbolj splošnem pomenu kot tudi popularno glasbo: slednjo zaradi paralel s filmom v smislu družbeno-ekonomskih dejavnikov.

Toda začnimo z abstraktnostjo glasbe: tudi kiparstvo je abstraktno, velik del slikarstva, seveda, pa tudi Apollinaire ali Šalamun sta neprimerno bolj abstraktna od Rimbauda ali Daneta Zajca. Vendar glasbi (na srečo) manjka nekaj, kar še najlažje poimenujem referenčne točke realističnosti – točke, glede na katere bi sploh določali abstraktnost glasbe; točke, kjer bi glasbo vezali na

resnični svet. Pri slikarstvu, na primer, je referenčna točka vedno »dejanski« videz stvari, četudi stiliziran, bodisi skozi klasicizem, impresionizem, kubizem itd.: izgubi se šele pri abstraktnem ekspresionizmu, torej Rothku, Pollocku. Glasba je v tem zares podobna le slednjemu. V literaturi bi bili lahko ta referenčna točka »dejanska« raba jezika, pravila sintakse in semantike ter naturalističnost dogajanja, pri filmu realizem poteka in zgodbe.

Seveda tudi pri glasbi uporabljamo izraz abstraktna glasba v odnosu do nečesa, kar bi oklicali za bolj oprijemljivo; če primerjate Ligetija ali Stockhausna z Avseniki ali Joy Division, se bo vsakdo strinjal, da sta prva dva glede na bolj široko sprejete glasbene govorice abstraktnejša. Tukaj moramo seveda opozoriti na relativnost tega, in da je to – kot pri jezikih – vseeno tudi pogojeno z razumevanjem jezika; več ko jih govorimo, lažje jih primerjamo.

Te referenčne točke in različne stopnje abstraktnosti se torej gibljejo izključno znotraj že vzpostavljenega in sprejetega glasbene-jezika. Glasba (brez besedila) pa nima oprijemljivega pomena sama po sebi. Sicer vsebuje kode, ki zbujajo določena občutja ne glede na kulturno pogojenost, torej nekakšne univerzalne izraze, toda v svoji biti je abstraktna. Tudi če ji z naslovom – kot pri programski glasbi – ustvarimo vsebino. Spomnimo: kot so se trudili razložiti že pri gimnazijski glasbeni vzgoji, je programska glasba vezana na neko vsebino: Berliozova »Fantastična Simfonija« ima na primer stavke naslovljene kot poglavja povsem specifične morasto-fantazijske situacije. Na neki točki je bil tudi izraz absolutna glasba – glede na programsko – uporabljan kot

ekvivalent abstraktni glasbi, a o tem več kasneje. Ko pa vzamemo stran naslov in opis, ostane zelo malo oprijemljivega od vsebine (ne zamešajmo tega z občutji). V Monetovi sliki britanskega parlamenta pa po drugi strani vedno vidimo stavbo.

Določen del filma in filmskega jezika ter teorije bi se torej lahko napajal ravno iz teh razlik; kako – še nisem prepričan, vendar sem o tem začel razmišljati, ker me najljubši filmi spominjajo na pesmi, pa tudi zato, ker je glasba osvobodjena bremena realizma. Namesto tega lahko nudi resnico, tisto ekstatično resnico, kot jo poimenuje Herzog, kot nasprotje računovodski resnici. Vzemimo za primer naslednji stavek: »Filmska pripoved **Srečen kot Lazzaro** (Lazzaro Felice, 2018, Alice Rohrwacher) se giblje na meji možnega, a v vsej svoji neverjetnosti zelo kmalu gledalca popolnoma prevzame.« Kakšno povezavo imata *možnost* po eni strani in sposobnost prevzemanja bralca po drugi? Kam potem sodijo *Izgubljeni raj* Johna Milтона, Vonnegutova *Klavnica 5*, Ballardov *Trk* ali *Potopljeni svet*, Shakespeare in duhovi, ki se v njem pojavljajo? Fantazija ni o realni zmožnosti, temveč o figurativnem, o idu, super-egu.

Eden najboljših filmov zadnjih let, **Mandy** (2018) Panosa Cosmatosa, se ne giblje na meji možnega, temveč konkretno onkraj te meje. In ravno zato je to odličen film o izgubi in o grozi; a če bi o izgubi in grozi tega napisali simfonijo ali pa post-punk pesem, nihče ne bi rekel, da je ekspresionistična, da je fantazijska, da je na meji resničnega. Samoumevno bi bilo uporabiti glasbo kot sredstvo za izražanje nečesa takšnega. In ravno tako močna občutja, ta norost življenja, ki jo moramo sprejemati z relativno mirno glavo, kar prosi po izražanju tipa **Mandy**. Kaj bi bil realističen prikaz izgube bližnje osebe? Snemanje nekoga, ki joka čim bolj tako, kot se nam zdi, da ljudje jočejo? S čim lahko pokažemo to notranjost? Ker gre čez nekaj časa življenje naprej – ali lahko sploh dovolj groteskno prikažemo ljudi, ki se zlomijo, ki so v tistem hipu hkrati tako pristni, nebrzdani in rahlo absurdni. Ali če poenostavimo: verjetno ste kdaj opazili, kako grdi smo ljudje, ko jokamo. In če je absurdno, da pride kult motoristov iz pekla in ti ubije punco, se vprašajmo: ali je kaj manj absurdno, če ti ob menjavi gume na avtocesti avtomobil odbije glavo?

Glasba (brez besedila) pa nima oprijemljivega pomena sama po sebi. Sicer vsebuje kode, ki zbujajo določena občutja ne glede na kulturno pogojenost, torej nekakšne univerzalne izraze, toda v svoji biti je abstraktna.

Upal pa bi si trditi, da se ravno zaradi takih okoliščin svojega nastanka popularna glasba, vsaj tista dobra, nikoli ni zares znebila občutka ironije, ki pride z zavedanjem kontrasta te vpetosti, celo vkopanosti v ekonomijo oz. predvsem v *entertainment*, ter med njeno družbeno močjo in dometom – in to držo premalokrat zasledim pri sodobnih filmih (ki so le redko zares samosvoji).

Na tej točki bi usmeril pozornost še v drugi del razlage, zakaj (in pa česa) bi se film še lahko učil od glasbe. Glasba je, tako kot arhitektura, slikarstvo, filozofija, literatura itd., njegova starejša sestra, ki je spreminjala svet, ko je bil film še fantazija. Tudi sam film se je postopoma formiral iz drugih umetnosti; *chiaroscuro*, masovna proizvodnja sveč, ogledala (o tem zanimivo piše Peter Greenaway v arhitekturni reviji *Domus*) in kasneje fotografija, arhitektura, romani in opera oz. Wagnerjev *Gesamtkunstwerk* so vsi vplivali nanj. Sestavil se je kot tisti konglomerat mehatronskih dinosavrov Megazord v *Power Rangersih*. In če ostane mo za trenutek pri zgodovini, pogledjmo še skupno točko filma in popularne glasbe zadnjih 100 let (ali pa glasbe, ki je postala del popularnega idioma, npr. Straussov »Tako je govoril Zaratustra ali pa Beethovnova »Oda Radosti«). Film in popularna glasba sta – v nekem širšem, pavšalnem pojmovanju – najbolj poljudni in priljudni umetnosti, tudi v smislu, da ne le apelirata na najširšo javnost, temveč sta ekonomsko pogosto pogojena z mehanizmi masovne produkcije oz. masovne distribucije ter promocije. Glasba se ekonomski pogojenosti za svoj nastanek sicer izogiba predvsem zadnjih dvajset let, ko je enostavno toliko več možnosti, da sam narediš album doma na laptopu, film pa vsaj delno tudi že ubira podobno pot. Glede distribucije so seveda kanali še vedno sorodni obema medijema – predvsem pa sta obe umetnosti precej zameglili ločnico med komercialnim in elitističnim, institucionalnim in množičnim, muzejskim in popkornom.

Večji del glasbe, ki jo večina posluša, je vezana izključno na tisto, čemur rečemo, vsaj v nomenklaturi SAZAS in mislim da tudi Programa ARS, zabavna glasba. Njena geneza so klubi, koncertna prizorišča, kleti, amaterizem; ljudje, ki jih poslušate, povečini nimajo izobrazbe, ki jih naredi diplomirane glasbenike, za razliko od filmov (kljub sorodnim diletantskim začetkom filma kot medija). Pri filmu je tega neprimerno več, ker zahteva več sredstev, več sodelovanja in hitreje postane institucionalen ter režimski. Tukaj ne govorim o neki majhni, nori produkciji, ki jo lahko potem vidite na festivalih kratkega filma, temveč

o filmih, ki v svojem voznem pasu parirajo scenam, kakršne bomo videli v **24-urnih žurerjih** (24 Hour Party People, 2002, Michael Winterbottom). Slednji je zame zato tudi – morda povsem naiven in idealističen – poziv k še več *DIY*-ja. Je tudi poziv k iznajdljivosti in solidarnosti neke scene; vsekakor relevantna lekcija ob vsem, kar čaka Ljubljano glede na vedno večje (prostorske) stiske v umetnosti.

Adorno je pisal o neakakovostni popularni glasbi ravno zaradi prej omenjene vpetosti v sistem založb, studiev, torej »trgovcev«, in tudi film je zelo vpet v to, če ne drugam v javne ustanove, filmski center, sklade itd. Toda pri glasbi bi lahko, ironično, trdili, da je prišlo do nekakšne sinteze, in sicer iz udejstvovanja, ki je bilo prvotno v službi gospodarja (če si prosto sposodimo od Hegla in Marxa): v 30., 40. in 50. letih jazz in rokenrol, v 70. punk, v 80. in 90. hiphop – vse to je v bistvu vzelo za osnovo nekakšno podrejenost mainstreamovski formi¹ in pogojem, a jo tudi izkoristilo. Jazz je nudil edinstvene začetke emancipacije za revne, predvsem revne črnske glasbenike. Punk je bil kot (kontra)kulturni premik, gonilec, neprimerno pomembnejši od klasične glasbe tistega časa. Upal pa bi si trditi, da se ravno zaradi takih okoliščin svojega nastanka popularna glasba, vsaj tista dobra, nikoli ni zares znebila občutka ironije, ki pride z zavvedanjem kontrasta te vpetosti, celo vkopanosti v ekonomijo oz. predvsem v *entertainment*, ter med njeno družbeno močjo in dometom – in to držo premalo krat zasledim pri sodobnih filmih (ki so le redko zares samosvoji).

Če ostanemo pri filmu, ki sledi; mislim, da se lahko od njega tudi naučimo, kako zabavna forma absolutno služi resnemu. Težko je v filmu ne zaslediti neke melanholije zavedanja, ki ga poudari citat Boetija – da slabi časi, tako kot dobri, nenehno izginjajo in da je edina stalnost kolesja časa spremenljivost. **24 urni žurerji** je med številnimi mokumentarci in biografskimi glasbenimi filmi precejšnja izjema (če prezremo Jarmanovega **Caravaggia** (1986) ali **Wittgensteina** (1993)); trenutke popolne sproščenosti in norosti prepleta s tišino in kontemplativnostjo na način, pri katerem je popolnoma vseeno, znotraj okvira katerega obdobja, giba-

nja ali kroga ljudi se dogaja. Skozi formo neresne/zabavne glasbe nas mimogrede popelje v zelo intimen svet – kar je definitivno opis glasbe skupine New Order, v katero so se preobrazili Joy Division po smrti pevcia Iana Curtisa (če se vrnemo k **Mandy** – bodite pozorni na prizor te smrti v filmu in na njen absurd).

Analiza vsebine je skoraj nemogoča; forma, ki omogoči vsebino, je stvar fascinacije. O čem je film? Lahko bi rekli, da o sceni Manchesterja, ampak tudi o tvorjenju zgodovine, genezi umetnosti, depresiji, samomoru, ustvarjalnosti, prepletu posameznika in družbene strukture, ekonomiji in njenem vplivu na kulturno sceno. A vse te univerzalne teme se sestavijo v nekaj več: kot skladba »Blue Monday« skupine New Order. In če se vrnemo k spremenljivosti (v filmu *mutability*, kot del Boetijevega citata), pogledimo njene navdihe. Hiter pregled vnosa v Wikipediji nam razgrne vso glasbenost tega komada: delci Kraftwerkov, Sylvestra, Donne Summer, italo disca – če dodamo še vokal, torej Bernard Sumner, ki se trudi imitirati Iana Curtisa, se razgrne celotna formula komada. Ampak vseeno ima »Blue Monday« nekaj, česar delčki njegove sestavljanke nimajo, obenem pa je postal najbolj prodajan 12-inčni singel vseh časov. Popolna, vase zagledana težnja k originalnosti zelo pogosto vodi k sterilnosti – in to je eden izmed mojih očitkov marsikateremu sodobnemu filmu: čaščenje mita unikatnosti², medtem ko so New Order praktično *copy-pastali* vse povprek, tako kot kasneje še marsikdo, in premikali meje glasbe.

Tudi sam film se je postopoma formiral iz drugih umetnosti; *chiaroscuro*, masovna proizvodnja sveč, ogledala (o tem zanimivo piše Peter Greenaway v arhitekturni reviji *Domus*) in kasneje fotografija, arhitektura, romani in opera oz. Wagnerjev *Gesamtkunstwerk* so vsi vplivali nanj. Sestavil se je kot tisti konglomerat mehatronskih dinozavrov Megazord v *Power Rangersih*.

¹ Triminutne skladbe so še vedno radijska norma, prvotno zaradi omejene dolžine plošč, danes pa verjetno zaradi kratke pozornosti poslušalca.

² Z razlogom slabšalno rečemo, da nekaj ni ničemer podobno.

Zapis je nastal na podlagi predavanja o glasbi in filmu na primeru filma **24-urni žurerji** (24 Hour Party People, 2002, Michael Winterbottom, 2002) v sklopu cikla **Medkritika**. | V ciklu **Kino Ekran – Medkritika** smo skozi štiri predavanja raziskovali aplikabilnost kritičnih praks različnih humanističnih ved in umetniških disciplin pri razmišljanju o filmu. | Projekt je nastal v sodelovanju revije *Ekran* in Društva *Fipresci* ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra, javne agencije.





Ksenija Zubković

Domačnost zla

INTERESNO OBMOČJE | 2023

Po uvodni nekajminutni črnini se na platnu pojavi spokojna podoba: družinski piknik ob reki, obdani z bujnim zelenjem. Otroci in odrasli uživajo v prekrasnem poletnem dnevu. A idilične podobe narave, negovane vrta in urejene hiše v filmu **Interesno območje** (The Zone of Interest, 2023, Jonathan Glazer) ves čas spodjeda zvočna sled. Grozljivi zvoki iz nočnih mor, ki zvenijo, kakor da prihajajo iz zlovesčega stroja, predstavljajo sugestivni in integralni del filma. Poslušamo brnenje, zamolklo bobnenje, nenehno prisoten trušč z nerazpoznavne razdalje, ki ga predirajo kriki, streli, pasji lajež, kar vse ustvarja izrazito mučno in srhljivo vzdušje. To hrumenje, ta intenzivni beli šum gledalci ves čas zaznavamo, liki pa kakor da ne, kakor da so gluhi zanj. Jasnno je, da je nekaj narobe. K temu občutku pripomore glasba, ki jo je ustvaril a Mica Levi, in oblikovanje zvoka, za katerega je zaslužen Johnnie Burn, sicer pogosto sodelavec režiserja Jonathana Glazerja. Kmalu izvemo, da je izvor peklenskega hrupa veliko bližje, kot se morda zdi.

Družina Höss živi v raji sredi pekla, natančneje v rajskem vrtu, ki dobesedno meji na pekel: na koncentracijsko taborišče Auschwitz. Rudolfa Hössa, poveljnika taborišča, igra Christian Friedel, njegovo ženo Hedwig Sandra Hüller. On je v svoji pojavnosti odbijajoč in oduren, sicer pa odgovoren mož in oče, ki svojim otrokom bere pravljice pred spanjem, je ljubitelj živali, nežen in ljubeč do svojega konja. Ona je primitivna in frivolna gospodinja, ne preveč inteligentna. Ponosna je na novo vlogo

po družbeni lestvici vzpenjajoče se gospe, žene zdaj močnega in vplivnega moškega, ki si lahko privoščijo kopico služinčadi. Zid, ki jih ločuje od taborišča, so dali zakriti z rastlinami in drevesi. Ko bo zelenje pokrilo neestetski zid, bo vrt lepši in problem rešen, govori *Frau Höss* svoji materi (Imogen Kogge). Od te plehke popolnosti nas mrazi.

Zygmunt Bauman v *Moderni in holokavstu*¹ opiše vzporednico med modernim genocidom in vrtnarjenjem. Če povzamemo: vrt potrebuje red, potrebuje načrt in odstranjevanje pleva. Plevel mora umreti, da je vrt lep in urejen. Kamera veliko pozornosti posveti različnim vrstam čudovitih rož v vrtu Hössovih; rože v Hedwiginem vrtu tako dobro uspevajo, ker jih gnojijo s pepelom iz taborišča. Rudolf po telefonu narekuje ukaz, kako naj v taborišču ravna s španskim bezgom: esesovci naj okrasnih grmov ne teptajo, trgajo ali poškodujejo; če tega ne bodo upoštevali, bodo kaznovani.

Poletni dnevi tečejo mirno, otroci odrasčajo v idiličnem vzdušju novega sveta, tako imenovanega novega »življenjskega prostora«, ki so si ga Nemci prisvojili na vzhodu. Družinski vsakdan je krasen: prirejajo vrtno zabavo in praznovanja, otroci se igrajo ob bazenu in uživajo v brezdelju, starša načrtujeta počitnice v Italiji. Tako kot vsak zaposleni par sanjarita o upokojitvi, »o časih, ko bo vsega tega konec«, saj, kot vemo: *arbeit macht frei*.

Srhljivi detajli nas hkrati opozarjajo na nepredstavljivo grozo realnega: Hedwig pomerja krzneni plašč, surovo izbruhne nad služkinjo, otroci se igrajo z zlatimi zobmi, Rudolfov poslovni sestanek s predstavniki inženirskega podjetja, ki izdeluje krematorije (izboljšana različica omogoča optimizacijo delovnega procesa in večjo učinkovitost!); mimogrede navržejo ime Judinje, pri kateri je Hedwigina mati nekoč čistila (v nekem prejšnjem življenju, preden so se kot vojni dobičkarji povzpeli po družbeni

lestvici) in ki je zdaj verjetno v taborišču na drugi strani zidu. Interniranci so zagotovo zagrešili kakšen zločin, tako si dopovedujejo Nemci, najbrž so izdajalci ali morda celo, saj veste, *boljševiki*. Hedwig se koketno ponaša z vzdevkom Kraljica Auschwitza. Ko njenega moža premestijo v Berlin, si na vsak način prizadeva, da z otroki ostanejo v vili v Oświęcimiu. Življenje, ki ga tu živi, je vse, kar si je zmeraj želela.

Gledalci, seveda, zelo dobro vemo, kaj se dogaja na drugi strani zidu, vendar si tega – podobno kot protagonisti – ne želimo predstavljati. Popolnoma jasno je, da so tudi protagonisti zelo dobro seznanjeni z vsem, kar se tam dogaja. Od tod panika, s katero Rudolf prežene otroke iz reke, po kateri prinese koščke organske – človeške – snovi iz taborišča, in jih doma da takoj temeljito okopati.

Interesno območje, prejemnik velike nagrade žirije v *Cannesu*, je »day in the life of...« oziroma »teden v življenju« družine: gledalci dobimo vpogled v vsakdanje življenje enega največjih množičnih morilcev in njegove klike². Jonathan Glazer, avtor scenarija na podlagi istoimenskega romana Martina Amisa, ne zastavlja klasičnih vprašanj, kot so: »ali so Hössovi pošasti?«, »kako je kaj takega sploh mogoče?« in »je po tej moriji mogoče najti smisel v življenju in ustvariti nekaj lepega?«. Glazerjev film je film atmosfere, prizori se nizajo, igralce spremljamo večinoma od daleč, ostajajo na

¹ Bauman, Zygmunt. *Moderna in holokavst*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.

² Höss je krutost izkazal na različnih položajih, ki jih je zasedal, preden je postal poveljnik Auschwitza: v taboriščih Dachau in Sachsenhaus, kjer je v dveh dneh zaradi njegovega neposrednega ukaza zmrznilo 145 ljudi, pa tudi še pred prihodom nacistov na oblast, ko je bil del manjše skupine, ki je po ukazu Martina Bormanna, bodočega Hitlerjevega osebnega tajnika, do smrti pretepla človeka.



distanci, fokus skoraj nikoli ni na njihovih obrazih, čeprav jih vidimo od blizu. Nenehno se giblje med grozljivim, grotesknim, srhljivim in nadrealnim. Za razliko od **Savlovega sina** (Saul fia, 2015, László Nemes), v katerem nas kamera vodi skozi taborišče, v **Interesnem območju** taborišča nikoli ne vidimo od znotraj. Groze to ne zmanjša: najstrašnejše je tisto, kar film pokaže od daleč, kar nakaže skozi krike, dim, delčke pogovora, nepredirnost betonskega zidu. Enako vseprisotno je vzdušje zlovesče katastrofe.

Tako kot »... naš jezik ne pozna besed, ki bi lahko izrazile to žalitev, to rušenje človeka«³, tudi filmski jezik nima izraznih sredstev, s katerimi bi lahko prikazal vso strahotnost genocida in miselnosti, ki do tega pripelje. To neizrekljivo grozo nam verjetno še najbolj približa glasba, zvok, kar seveda dobro poznamo iz grozljivk. Glazerjev film je treba poslušati, ne samo gledati. **Interesno območje** je zato v prvi vrsti grozljivka, resnični horor. Film se konča z dokumentarnimi posnetki iz Spominskega muzeja Auschwitz-Birkenau in nas še enkrat, morda nepotrebno, opomni, da ne gre za fikcijo.

Interesno območje ne bo izpolnilo morebitnih gledalčevih pričakovanj glede filmov o holokavstu in drugi svetovni vojni. Ne zato, ker filmu kaj manjka, prav nasprotno. Zato lahko zgolj preseže pričakovanja in razširi tematiko na pogled z druge strani (zidu), toda brez kakršnega koli poskusa narediti zločince bolj človeške, vzbujati empatijo ali celo simpatijo. Čeprav holokavsta v filmu ni, tako kot ga ni za Hedwig in Rudolf, je še bolj prisoten prav v svoji odsotnosti. Glazerjev film ostaja odmaknjen, hladen, skoraj nečloveški tudi takrat, ko – paradoksalno – prikazuje idilo sončnega poletja. To je razlog, zakaj se gledalec (kljub temu ali prav zato) zaleti vanj močno kot v betonski zid nepojmljive človekove pošastnosti. In nas še enkrat spomni, da smo pogosto le korak ali dva stran od totalnega zla.

Andrej Gustinčič

Črno zlato, belo zlo

MORILCI CVETNE LUNE | 2023

Prve minute novega filma Martina Scorseseja nam poleg dobro znanih prvin njegovih del odkrijejo tudi nekaj novega o tem režiserju. Film **Morilci cvetne lune** (Killers of the Flower Moon, 2023) se začne s pogrebom ceremonialne pipe kot simbolom obžalovanja zaradi asimilacije mladih iz plemena Osage v belo družbo. Nafta je odkrita in geizir »črnega zlata« izbruhne iz zemlje ter oškropi staroselce, ki v počasnem posnetku plešejo okoli njega. Za hip se zdi, da gledamo film Terencea Malicka, a se hitro znajdemo nazaj na filmskem ozemlju Scorseseja. Sledi montaža v njegovem slogu, le da tokrat ne gledamo podrob-

nosti iz življenja malomeščanskih mafijcev v Brooklynu ali vzpon Las Vegasa, ampak bogatenje plemena Osage.

Skozi niz poustvarjenih dokumentarnih posnetkov in fotografij vidimo, da jih je odkritje nafte v njihovem rezervatu spremenilo v »najbogatejše ljudi na svetu«, ki so imeli več luksuznih avtomobilov Pierce Arrow kot v katerem koli drugem okraju v Združenih državah. Za film je značilna Scorsesejeva mešanica že znanega in novega; gre za še eno režiserjevo potovanje v temo oziroma v srce nasilja in nonšalantno druženje z nasilnimi moškimi, a hkrati za prvo tako potovanje, ki je postavljeno v boleči tok ameriške rasne zgodovine; drugačen pa je tudi celoten ton filma.

Morilci cvetne lune so film o umorih članov plemena Osage v dvajsetih letih prejšnjega stoletja: da bi jim odvzeli pravico do nafte na njihovem zemljišču, so jih umorili na stotine, kar je srhljiv primer genocidnega in parazitskega odnosa in ravnanja bele Amerike do staroselcev. Nafta, ki je bila odkrita v rezervatu Osage v Oklahomi konec devetnajstega stoletja, je bila kot past. Ameriški kongres je pod pritiskom belcev, v glavnem iz Oklahome, sprejel zakon, da staroselci niso sposobni sami upravljati s svojim denarjem. Vsak član plemena Osage je tako dobil »skrbnika«, izbranega med lokalnimi belimi gospodarstveniki in advokati. Ne le da je bilo to skrajno rasistično in podcenjujoče, ampak je ustvarilo velike skušnjave in priložnosti za ropanje. Veliko belcev se je poročilo z ženskami iz plemena Osage, da so prišli do pravic in s tem do njihovega denarja. Člani plemena so bili drug za drugim umorjeni, njihovi beli skrbniki pa so podedovali denar. Kljub preiskavi FBI je bilo razrešenih le nekaj primerov umorov.

³ Levi, Primo. *Ali je to človek*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004.

Temelj filma je istoimenska knjiga Davida Granna, a je Scorsese za film spremenil fokus zgodbe. V središču knjige je nekdanji legendarni teksaški ranger Tom White, ki ga je J. Edgar Hoover, direktor na novo ustanovljenega Urada za preiskavo (BOI, ki so ga pozneje preimenovali v FBI) poslal v Oklahomo, da tam poišče morilce staroselcev. Reševanje tega primera je bilo med prvimi Hooverjevimi uspehi in ključna epizoda v ustanovitvi FBI. Ker Scorsese ni želel, da je junak v filmu beli moški, se White (Jesse Plemons) pojavi šele v zadnji tretjini filma in ostane precej brezbarven lik, fokus pa se premakne na pleme Osage in njihove izkoriščevalce. Film s tem izgubi nekaj napetosti knjige, a s to spremembo **Morilci cvetne lune** delujejo bolj v režiserjevem slogu, saj se je Scorsese le redko ukvarjal s policijo; družba kriminalcev mu predstavlja veliko bolj domač teren.

Kljub temu pa ima film, ki ga je Scorsese napisal skupaj z Ericom Rothom, za glavni lik še vedno belega moškega, Ernesta Burkhartha (Leonardo DiCaprio), vojaka, ki se iz prve svetovne vojne vrne domov v okraj Osage. DiCaprio in Scorsese podata prepričljivo sliko ne preveč inteligentnega moškega brez moralnega kompasa. Ernest po vrnitvi domov pade pod vpliv svojega strica Williama Hala (Robert De Niro), imenovanega »Kralj«, bogatega rančarja in enega glavnih organizatorjev umorov pripadnikov ljudstva Osage. Hale spodbuja ljubezen med Ernestom in prikupno staroselko Molly Kyle (Lily Gladstone), pri čemer oba načrtujeta umor njenih sester in Molly same, da bi Ernest prišel do njenih pravic oziroma dobička od nafte.

V prvem srečanju med Ernestom in njegovim stricem Scorsese, DiCaprio in De Niro ustvarijo živahno sliko vpliva prebrisanega starca na omejenega in vodljivega mladega. Ko Hale Ernesta vpraša, ali veliko bere, ta sploh ne razume vprašanja. »Znam brati,« nekajkrat zmedeno in negotovo

pove. Stric ga zabava z oponašanjem ptičev in Ernest se smeji kot otrok. Režiser in igralci v prisrčnosti med dvema moškima ustvarijo vzdušje zla.

DiCaprio se spremeni v tega skoraj neartikuliranega človeka in nas prepriča, da celo čuti nekakšno ljubezen do svojih otrok in žene. Vlogo igra z agresivno namrščenostjo človeka, ki se mu dozdeva, da je tisto, kar počne, napačno, nima pa inteligence ali

moči značaja, da bi odnehal. Na samem začetku filma njegova igra deluje površno, kot da je za to, da bi ustvaril lik, dovolj imeti namrščen obraz. A sčasoma vidimo, da je ta obraz s svojo intenzivnostjo in omejenostjo popoln izraz človeka za njim. Mojstrski portret zla ima kumulativno moč; gre za kopičenje podrobnosti. DiCaprio poustvari neko skoraj neopisljivo duševno stanje. To je mož, ki skrbi za svojo ženo. Nežno je tolaži; je njen pravi prijatelj. Hkrati pa jo počasi zastruplja in ubija njeno družino. DiCaprio in Lily Gladstone ustvarita mučno, a večplastno sliko pošastnega odnosa.

De Niro nam ponuja bolj znano igro. Večkrat smo že videli tega zlobneža. A ker gre za vrhunskega igralca, je tudi znano prav tako dobro. Vedno je znal odigrati hinvavščino; prijazno nasmejanega človeka, ki pa v resnici nima dobrih namenov. Prizori, v katerih tolaži staroselce, katerih sorodnike je dal umoriti, imajo nekakšno lepljivo, sladkasto grozo. In zlo je tisto, kar v tem filmu ostane v spominu.

Scorsese se poglobi v kulturo in življenje plemena Osage. Lily Gladstone kot Molly Kyle, Ernestova žena in plen, predstavlja spokojen in všečen moralni center. Prava iskra filma pa so zli beli moški. To niso srhljivo simpatični urbani gangsterji iz **Dobrih fantov** (Goodfellas, 1990). Vzdušje genocida in strašne nepravilnosti je otipljivo. Tisto so bile grobe igre med grobimi fanti, tu pa gre za izkoriščanje in uničenje nedolžnih ljudi. Vseeno so to živi liki, orisani s finimi podrobnostmi. Pevec *country* glasbe Sturgill Simpson igra Henryja Grammerja, zvezdnika rodea, nezakonitega preprodajalca alkohola in enega glavnih akterjev pri umorih. To je prijazen in sproščen človek, pragmatičen. Pogosto z blagim obupom strese glavo zaradi kakšne neumnosti; tak ameriški arhetip si lahko predstavljamo tudi v prijaznejšem kontekstu. Morilci, ki jih vidimo, so redkobesedni možje, pokriti s klobuki Stetson. Lahko bi bili simpatično možati kavboji v kakšni televizijski seriji. V lastnih očeh zagotovo niso pošasti. Film je v duhu današnjega časa, vsaj glede izpodrivanja klasičnih moških podob; drugače tudi ne more biti, saj je zgodba kot nalašč za to.

Morilci cvetne lune vsebujejo polno režijskih fines. Ko se na začetku filma Ernest vrne iz Evrope v Fairfax, sedež okraja Osage, mu sledimo po blatni glavni ulici. Okoli njega je sočna živahnost ulice, ki vrvi od kavbojev, vojakov, brezsrčnih prodajalcev avtomobilov – »Če vam zmanjka bencina ali vam počí guma, se takoj vrnite in kupite nov avto!« –, fotografov, avtomobilskih

dirk in pretepov. Spominja na »boom town« iz **Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (Once Upon a Time in the West, 1968) Scorseseju tako dragega Sergia Leoneja in ustvari občutek, da gre tu življenje naprej tudi zunaj glavne zgodbe.

Scorsese je režiser, ki ljubi velike geste. V filmu je čudovito potovanje kamere skozi hišo Molly Kyle, medtem ko se zjutraj družina pripravlja za dan. Prostor je poln gibanja in živahnosti, poln življenja. Kamera konča svojo pot pri speči matriarhinji družine. Pozneje, ko bomba dvigne v zrak hišo Mollyjine sestre, kamera ponoči ponovi pot skozi hišo, ki je zdaj prazna in tiha. Svojo pot konča pri družini, ki se skriva v kleti. Retrospektivno čutimo, kako krhki in ranljivi so vsi ti ljudje, ki smo jih videli med prvim potovanjem kamere. Čuti se Scorsesejev užitek v lepoti in simetričnosti teh dveh kader-sekvenc, ki nista le dekorativni, saj neposredno čutimo, kaj je bilo uničeno.

Morilci cvetne lune morda niso velik film, morda malo preveč delujejo kot televizijska miniserija. Morda so nam režiserjevi manierizmi že predobro znani. A vendar gre za dober film o pomembni temi, ki ga je naredil spreten in živahen režiser z veliko kilometrine.



Ajša Podgornik Kot v filmu

KOLIBRIJI | 2023

Kinotrip je na slovenski festivalski sceni že osmo leto sopotnik mladih in po srcu mladih filmofilov. V Kinodvoru smo si med 19. in 21. oktobrom lahko ogledali pester izbor filmov, od poetičnega sprehoda po singapurski džungli **Jutri je še daleč** (Míng tiān bǐ zuó tiān chāng jiū, 2023, Zhi Wei Jow), prek tragične zgodbe fantov iz popravnega doma **Izgubljeni fantje** (Le paradis, 2023, Zeno Graton), do živahnega nabora kratkih filmov; za zaključek pa še celovečerni animirani film **Robotove sanje** (Robot Dreams, 2023, Pablo Berger).

Poseben poudarek festivala *Kinotrip* je na tem, da srednješolci sami izberejo, katere filme bi želeli prikazati vrstnikom. Na ta način lahko izpostavijo tematike, ki so jim blizu in skozi katere bi radi bili predstavljeni. Letošnji ekipi in otvoritvenemu filmu festivala, **Kolibriji** (Hummingbirds, 2023, Silvia Del Carmen Castaños, Estefanía Contreras, Miguel Drake-McLaughlin, Diane Ng, Ana Rodríguez-Falcó in Jillian Schlesinger), je ta želja po samoreprezentaciji skupna.

Dokumentarec **Kolibriji** sledi najboljšima prijateljicama Silvii in Bebi, ki skupaj preživljata brezskrbno poletje v mestu Toledo, tik ob ameriški meji z Mehiko. Gledalci se s protagonistkama potikamo po mestu, spremljamo njun vsakdan in ju poslušamo ob razpravah o zanju pomembnih temah, ki se ves čas dotikajo tudi izkušnje imigracije. Silvia in Beba sta pri filmu sodelovali tudi kot sorežiserki, tako da se je njuna vizija lahko udejanjila v polnem zamahu.

Film uspe zelo dobro povezati in izpeljati teme imigracije, splava in pomoči

skupnosti, v kateri protagonistki živita. Zavzetost za socialno pravičnost je v prijateljicah zasidrana tako globoko, da njuni pogovori o tovrstnih temah nikoli niso moralistični. Silvia in Beba sta izjemna dokumentarna subjekta, saj pred kamero nastopata tako rekoč brez zadržkov. Gledalec lahko začuti, da izražata svoje mnenje, da svoje izkušnje podajata brez dlake na jeziku, prav tako pa lahko na vsakem koraku vidimo njuno posebno prijateljsko vez. Film nas tako skorajda povabi, da se temu prijateljstvu pridružimo, da pogovoru dodamo svoje izkušnje in da vstopimo v njuno majhno mesto pod soncem.

Ko pride do težkih tem, kot so imigracije, deportacije in splav, film zgodbe ne želi podajati na način, po katerem se bomo gledalci s povešenimi glavami in solzami v očeh vračali iz kinodvorane. Ne želi nam pokazati le tega, kako zelo sta protagonistki trpeli in kako naj se nam smilita. Njuni zgodbi sta res žalostni, a naše simpatije ne dobita s poudarjanjem tega vidika, temveč s sproščenim in odkritim tonom, osebnimi anekdotami o deportaciji, povedanimi, kot bi šlo za obisk večera tombole. Ker enako sproščeno govorita o vseh temah, tako vsakdanjih kot tistih najtežjih, slednje tako še bolj izstopajo. Tako ju najprej vidimo med praznovanjem prijateljevega rojstnega dneva, na katerem pogovor organsko preide na revščino iz njihovega otroštva, pa na šolske izostanke zaradi deportacij. Ob vsakdanjih pripovedih se z dekletoma vedno lahko poistovetimo, a za tem pride trenutek, ko tega ne moremo več narediti, ko se njuni izkušnji popolnoma oddaljita od naše. Takrat smo prisiljeni razmisliti o svojem pogledu na svet – in o tem, kaj marsikdo od nas jemlje za samoumevno.

Beba na začetku filma pove, da bi ta dokumentarec rada posnela, ker se hoče spominjati svojega zadnjega poletja, preden se odpravi iz mesta in po svoji poti. In prav spomin je tista ideja, ki film najbolj pre-

Bojana Bregar

Med vzdržljivostno preizkušnjo in meditativnim potopom v svet francoske kuhinje

MENUS-PLAISIRS – LES TROISGROS | 2023

žema. Včasih me je presunila nenadnost začetka in konca nekaterih prizorov, na primer tistega, v katerem ena od prijateljic gosti predavanje o varni spolnosti. Kaj ni to precej velik dogodek? Si ne bi zato zaslužil več časa na ekranu kot tisti prizori, v katerih se dekleti brezciljno sprehajata po mestu in kramljata o nepomembnih malenkostih? Tisti, kjer kupujeta trapasta sončna očala ali mehiško ulično hrano? Po razmisleku se zavem, da ta občasna fragmentarnost služi kot metafora za spomin sam po sebi. Sami velikokrat ne izbiramo, kaj si bomo najbolj zapomnili. Od zunaj veliki življenjski dogodki lahko po nekaj časa proizvedejo najbežnejše podobe, navidezne malenkosti pa lahko pustijo za seboj globoko sled.

Kolibriji se občasno poigrajo tudi s klišeji najstniškega filma; pri tem nam pride na misel predvsem prizor, ko se Silvia in Beba pretihotapita v bazen in se plavajoč na površju pogovarjata o svojih življenjih. Kot je v pogovoru po projekciji priznala ena od režiserk, Diane Ng, je bil ta prizor zrežiran. Prav to mešanje dokumentarnega s konvencijami igranega filma **Kolibrijem** dodaja ščepec magičnosti. Življenje se včasih zdi kot film – saj prav to tudi je. Prizor, v katerem Silvia in Beba vandalizirata transparent proti splavu, je na primer popolnoma avtentičen, čeprav se zdi veliko bolj irealen kot vdor v bazen. Filmsko je navsezadnje tudi osrednje prijateljstvo v filmu; malokdo najde takega prijatelja_ico, s katero bi se lahko povezal tako, kot se povežeta Silvia in Beba. Prijatelja_ico, o kateri bi pisal pesmi, s katero bi posnel dokumentarec. S katero bi lahko živel kot v filmu, tudi ko kamere ne bi snemale.



Na zgodnje nedeljsko jutro sem se znašla v filmski dvorani, v zanimivi intersekciji ljudi, ki so bili pripravljeni enega zadnjih sončnih dni v oktobru preždeti v temi kinodvorane.

Roko na srce, generalno je bilo skozi ves oktober vreme precej velikodušno s sončnimi žarki, skorajda že preveč, bi in tudi so rekli mnogi, ki jih skrbi za prihodnost planeta.

Toda vrnimo se v kinodvorano, kjer so se seдеžji do zadnjega napolnili in je vladalo prešerno, čeravno še malce krmežljivo zaspano cinefilsko vzdušje. Kdo so bili ti ljudje? Bili so obiskovalci največjega filmskega dogodka v Avstriji, dunajskega festivala *Viennale*. Zagotovo torej niso bili nikakršni »amaterji«.

Po večini so v svojih najljubših sedežih sedeli pravi filmski maratonce, ki so večer prej v taisti dvorani bedeli ob novem filmu Hong Sangsooja ali pa morda na drugem koncu mesta ob Agnieszki Holland in so si po kratki noči zavezali vezalke na čevljih ter se s prvo roso podali na ulice – tako kot tisti drugi maratonce. Tisti, ki se za razliko od nas niso poslavljali od dobrih štirih ur jutranjega sonca, da bi ujeli najnovejši dosežek slavnega ameriškega dokumentarista Fredericka Wisemana, ki je v svojem devetem desetletju pozornost namenil

francoski visoki kuhinji v filmu z naslovom **Menus-plaisirs – Les Troisgros** (2023).

Mi smo se zbrali, ker nas je zanimalo, kaj o tej temi lahko v štirih urah izvemo od človeka, ki se je pred tem posvetil galeriji (**Narodna galerija** [National Gallery, 2014], knjižnici (**Ex Libris: Newyorška javna knjižnica** [Ex Libris: The New York Public Library 2017]) in v najbolj aktualnem primeru mestni hiši (**Mestna hiša** [City Hall, 2020]).

Tisti prisotni, ki so se morda pri izbiri uštešli – bili površni pri raziskavi programa, pretirano optimistični glede preferenc do dokumentarcev ali so preprosto kupili karte, ker so bile med zadnjimi še na voljo – so svojo zmoto spoznali in priznali z nečastnim predčasnim odhodom iz dvorane, običajno tam nekje po drugi pretekli uri. Kot rečeno, naziv »maratonce« tukaj ni za šalo.

Kar zdaleč ne pomeni, da gre za v kakršnemkoli smislu dolgočasen ali pretirano »zahteven« film. Kot rečeno, tisti, ki smo bili zbrani v sredini Vennovega diagrama, smo bili navdušeni nad dokumentarci IN nad francosko kuhinjo ter kulinariko na splošno.

V teh dneh ta sredina niti slučajno ni majhna, nič najmanj znatno obrobnega ali celo nišnega ni v skupini ljudi, ki z velikim zanimanjem opazujejo, kako ljudje na drugi strani ekrana kuhajo. Hrana in kulinarika sta se kot zanimanja vredni tematiki v zadnjem desetletju, najbolj opazno pa med tremi zakletimi leti pandemične osame, iz zgolj pogojno zanimivega dopoldanskega programa za zdolgočasene gospodinje premaknili v televizijski *prime-time*. Multitude formatov tekmovalnih oddaj za amaterske kuharje, kuharske oddaje slavnih kuharjev in podobne vsebine polnijo ne le domače ekrane, temveč tudi kanale spletnih platform z neusahljivo energičnostjo, ki se lahko meri le z apetitom njihovega potencialnega gledalskega občestva.

Menus-plaisirs je film o dveh generacijah družine Troisgros. Oče Michel vodi tri restavracije, med njimi najstarejšo, ki nosi ime njegove družine in jo že pol stoletja krasijo tri Michelinove zvezdice. Sinova César in Léo prav tako vodita kuhinje družinskih restavracij in se počasi pripravljata, da prevzameta vajeti povsem v svoje roke. Kamera nas najprej popelje na tržnico, kjer vsi trije Troisgrosovi pozorno izbirajo dnevne sveže sestavine. Sledi prvi sestanek dneva in zatem se po nekaj ekonomično odmerjenih kadrih znajdemo v prostoru, ki bi lahko bil oddelek za kirurgijo, če ne bi bil kuhinja, v kateri četa kuharjev in kuharic, odetih v brezhibno bele predpasnike, od jutra neumorno pripravlja *mise en place* za dnevni meni. Precizni gibi v delo zatopljenih kuharjev so med najbolj fascinantnimi in hipnotičnimi momenti filma, ob katerih hitro pozabimo na čas. Med zbranim sek-ljanjem, rezanjem, seciranjem v kuhinji dobimo občutek, da vsi vpleteni obravnavajo sestavine pred seboj kot nekaj izjemno dragocenega. Wiseman je seveda pripravljen na to misel. Odpelje nas na obisk k tistim, ki se nahajajo na samem začetku prehranske verige – h kmetom in vinarjem, najprej na polja, pašnike in v vinograde ter zatem v kleti, hladilnice, male lokalne proizvodne obrate, kjer se dobra hrana začne.



Hrana (in vino) je v ospredju Wisemanovega novega filma – a kot smo vajeni iz njegovega obsežnega opusa, ga v resnici najbolj zanimata ustroj in delovanje institucije, *inside-out* operacije, kakršna je prestižna restavracija v državi, ki v svetovnem merilu velja za eno najbolj pedantnih in analitičnih, ko gre za vprašanje priprave hrane, kakovosti in kategoriziranja sestavin, pa tudi njihovega izvora, vzgoje in proizvodnje. V enem od prizorov šef kuhinje opozori enega od kuharjev, da je za pravo telečjih možganov uporabil napačen postopek čiščenja, kar ima v visoko optimizirani kuhinji posledice. V naslednjem prizoru se mladi kuhar sklanja nad zajetno enciklopedijo **Larousse Gastronomique**, strahospoštovanja vredno biblijo kuharskega znanja, iščoč poglavje o možganih.

Francoska kuhinja pa ni le izjemno podrobna znanost. Njen absolutni višek, tako imenovana *haute cuisine*, je fenomen, ki nima opraviti le z intelektom, ampak tudi s pojmi, kot so prestiž in družbeni status. Tega predstavljajo gostje restavracije. S svojimi na videz vsakdanjimi oblačili morda na prvi vtis ne delujejo pretirano svečano, toda tisti z okusom za t. i. tihi luksuz bodo bržkone opazili, da tipičen obiskovalec restavracije *Le Bois sans Feuilles* za kos oblačila zapravi več kot kakšna štiričlanska družina povprečno porabi za hrano v vsem letu. Reči, da je ta Wisemanov film družbeno kritičen, je tako kot reči, da so vsi njegovi filmi na svoj način družbeno kritični že po samem izboru tematike. Film svojim gledalcem zaupa in dovoli, da najdejo mesta za premislek, in le zelo delikatno, primarno prek montaže dovoli, da kontradikcije izstopajo, da eksces postane vulgaren, da se dvom vtihotapi v pripoved, ki je prvenstveno pripoved o ljubezni do svoje kulture, narave, družine.

Wisemanove izkušnje pomenijo, da se pustimo brezhibno zanesljivemu ritmu filma, saj sam pusti filmu, da diha – celo

takšnemu, ki je tako bogat z vsebino, bogat s podobami in barvami in nasploh tantalistično dekadenten. Nikakršen napor ni obsedeti v dvorani in se predati **Menus-plaisirs**.

Najtežji del izkušnje je pogledati ves film in se ob tem zavedati, da skoraj zagotovo ne bomo imeli priložnosti okusiti vidjenih dobrot. Sama sem se ob gledanju nešteto krat zalotila, da fantaziram, kako nas bodo organizatorji festivala ob odhodu iz dvorane presenetili z razkošnim pogrinjkom dobrot in izjemnih vin. Seveda se nič takega ni zgodilo. Skupaj z ostalimi trpečimi in lačnimi sem se odpravila nazaj ven v svet, na sonce in na ulice, iskat užitke bolj banalne vrste.

Veronika Zakonjšek

Osvobajanje ženskega telesa

NESREČNA BITJA | 2023

Nesrečna bitja (Poor Things, 2023), osmi celovečerec grškega mojstra absurda Yorgosa Lanthimosa, se odpre z žensko, ki stoji na robu londonskega mostu. Njena razkošna modra obleka za trenutek zaplaval v vetru, nato pa njeno telo pogoltno črna, mrzla Temza. Njen padec v smrt v trenutku izpere tudi barve, ki živo modro kuliso izčistijo v črno-belo sliko širokokotnih objektivov, ki prostor na trenutke izkrivljajo v ribjo perspektivo ujetosti v akvarij. Ista ženska zdaj kot otrok tapka po klavirju, medtem ko v ozadju tesnobno odzvanja atonalna partitura Jerskina Fendrixa. Njeno ime je Bella Baxter; ženska-otrok, ki se pod strogim nadzorom kirurga Godwina

Baxterja – očeta stvarnika, ki ga z nekoliko freudovske ironije naslavlja kot »Boga« – šele uči hoje in govorjenja. Njena motorika je okorna, besednjak skop in stavki preprosti; kot glasba, ki njeno nepoznavanje jezika odslikava s preprostimi zvoki klavirja in violine nekoga, ki šele spozna svoj inštrument. Čeprav je graščina, v kateri odrasča, polna groteskni eksperimentov v obliki telesnih hibridov sesalcev in ptic, prav Bella predstavlja znanstvenikov najbolj dovršen projekt do zdaj. Gre za žensko, oživljeno z možgani njenega še nerojenega otroka ter ponovno rojeno kot *tabula rasa*, brez predhodnega odtisa simbolnega sveta jezika in kulture. Osvobodjena družbenih pričakovanj, pritiskov, občutka sramu ter cenzure lastnih misli in telesnih užikov, Bella tako zvedavo caplja naokoli ter z nenasitnim apetitom odkriva nove besede, okuse, zvoke, gibe in svoje erogene cone.

Če francoska filozofinja Catherine Malabou koncept plastičnosti razlaga kot gnetljivost, upogljivost ter ubogljivost naše telesnosti in intelekta, želi Bello po svojih željah in pričakovanjih zgnešiti in upogniti tudi Baxter, ki jo – po vzoru staršev iz **Podočnika** (Kynodontas, 2009, Yorgos Lanthimos) – vseskozi svari pred nevarnostmi zunanjega sveta. V želji, da jo zadrži za stenami svojega mračnega obzidja, jo zaroči z naivnim študentom medicine, ki meri njen motorični in lingvistični napredek, dokler se ne zaljubi v otroško spontanost in svobodomiselnost ženske v popolni kontradikciji z viktorijansko dobo in telesom, v katerem se nahaja. A Belle, ki jo je v primarnem življenju pahnili v samomor posesiven, nasilen in tiranski mož, tokrat zakonska udomačitev, ustalitev in spolna podreditev niti približno ne zanimajo. Želi si potovati, odkriti svet, vmes pa »divje poskakovati«; ne iz ljubezni, temveč iz čiste naslade. Tako z ljubimcem – infantilnim in samovšečnim ženskarjem, ki ga poosebi Mark Ruffalo – pobegne iz hiše, ki ji postane zapor, ter iz Londona preko Lizbone, Aleksandrije in Pariza

odpluje na pot emocionalnega, intelektualnega in seksualnega (samo)spoznanja.

Če so Lanthimosova zadnja filma navdihovali grška mitologija – **Ubijanje svetega jelena** (Killing of a Sacred Deer, 2017) – in zgodovinski viri – **Najljubša** (The Favourite, 2018) –, tokrat prvič direktno poseže po adaptaciji literarne predloge, istoimenske knjige škotskega postmodernista Alasdaira Graya, ki v viktorijanskem Glasgowu prepleta gotske motive in medicinske inovacije. A Lanthimos v film vnese nemalo lastne avtorske vizije: Glasgow tako premakne v London – ali vsaj njegovo čudaško *pop-up* različico –, medtem ko dokumentiranje eksperimenta preoblikuje v subjektivno doživljanje Belle, ki ji gonilne sile sveta – patriarhat, heteronormativnost, ljubosumje in monogamija – predstavljajo absurde in nesmiselne koncepte.

»V moji družini, na moji šoli, povsod, kjer sem vzgajana, kronično primanjkuje jezika, s katerim bi o telesu lahko govorili zunaj konteksta nadzorovanja in kaznovanja,«¹ piše Katja Perat. A ženskam tako lastno sovraštvo, nelagodje, sram in gnus do telesa, ki ga je treba nadzorovati, zakrivati, pomlajevati, utrjevati in stradati, Belli ostaja nepojmljivo. Razbremenjena spolno pogojene sekundarne socializacije ter osvobodjena vprašanja, kaj vse kot ženska ni ter bi za zadovoljitev družbenih standardov morala biti, tako komično razkriva razpoke in kontradikcije mizogine družbe, ki ženskam odreka užitek *telesa*; najsibo v obliki spolnosti, masturbacije, golote ali uživanja v dobri hrani. »Klitoris je s svojo svobodomiselno neodvisnostjo in dinamično užitka, ločeno od vsakega načela in cilja, nekaj, čemur ni mogoče vladati in kar se kljub vsem poskusom, da bi mu našli gospodarje – patriarhalno avtoriteto, psihoanalitični diktat, moralne imperative, teži običaje –, upira,«² piše Catherine Malabou, s čimer še najbolje opiše Bello, katere upor, opolnomočenje in grožnja svetu se

izražajo prav skozi aktivnost, suverenost in avtonomnost njenega gibanja, izražanja, razmišljanja, čutenja in doživljanja.

Emma Stone, ki se pod film podpisuje tudi kot producentka, z Bello ustvari eno najboljših vlog svoje kariere; faze njene postopne socializacije plasti skozi igrivo inhibicijo telesa v prostoru: od nerodnega govora in hoje do kompleksnih stavkov, samostojnih potepov, plesa in finančne osamosvojitve, ki provokativno odpira novo polje diskurza o svobodi, vrednotenju in lastninjenju ženskega telesa. A k njeni stalno spreminjajoči in vse kompleksnejši percepciji družbe izrazito pripomore tudi fotografija Robbieja Ryana, ki premeteno reflektira Bellin pogled in pozicijo v svetu.

Monokromatska binarnost črno-bele okolice, katere obrise šele tipa in spoznava, se tako že ob prvi plovbi do Lizbone prelije v nežne, a postopoma vedno bolj saturirane barve rdečih in rumenih odtenkov, ki se v popolno intoksikacijo čutov spajajo s fantazijsko, nadrealistično in grandiozno scenografijo Jamesa Pricea in Shone Heath. Lanthimos, ki z **Nesrečnimi bitji** izvede popolni odklon od siceršnje hladne analitičnosti in minimalizma, si še nikoli ni dovolil tolikšne produkcijske megalomanskosti in baročnega razkošja, a hkrati tudi igrivosti in komike. In če je z **Ubijanjem svetega jelena** dosegel višek svoje mizantropije in nihilizma, **Nesrečna bitja** zdaj napovedujejo novo obdobje grškega auteurja. »Če poznam svet, ga lahko izboljšam,« v nekem trenutku izjavi Bella, s čimer v Lanthimosov opus končno posije žarek upanja in humanizma.

1 Perat, Katja. »Moje telo je evforija«. *Cukr* 4, jesen 2023. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljana, str. 32.

2 Malabou, Catherine. *Izbrisani užitek: klitoris in misel*. Ljubljana: Maska, 2023, str. 117.

Zala Mojca
Jeran Kuželički

Naša zastava pomeni radost

NAŠA ZASTAVA POMENI SMRT | 2022–

Nekaj vam moram priznati. Če smo se morda na kaki točki od prejšnje pomladi pa do sedajle kje srečali in kako rekli, s pozornostjo nisem bila čisto vaša. V mislih, nekje v srčiki nevronske klobčičev, so se mi rolale scene iz serije o piratih. Serije, ki mi je dotične nevronske klobčiče tako rekoč na novo spletla. Travme prebolene, bolečine zaceljene. Stede Bonnet in Črnobradec se imata rada. Vse je okej.

Serijska **Naša zastava pomeni smrt** (Our Flag Means Death, 2022–), ki temelji na več ali manj resničnih dogodkih iz obdobja piratstva na Karibskem otočju, je s prvo sezono prekosila vsa pričakovanja. Poleg kritiške uspešnosti (med drugim je bila nominirana za nagrado Peabody) in presenetljive visoke gledanosti (kar sedem tednov zapored je kraljevala lestvici najbolj gledanih novih serij v ZDA) je prinesla olajšanje nešteto oboževalkam_cem, ki so jih podobne serije poprej dodobra opekle. Govorim o zoprnem pojavu, ki bi ga lahko slovenili kot kvirolov (*queerbaiting*), kjer filmi in serije namigujejo na romantično privlačnost med likoma istega spola (ki sta zaradi mnogo razlogov [beri: seksizma, zaradi katerega so ženski glavni liki še vedno redki] po navadi moška) in s tem lovijo na limanice tovrstnih zgodb željno gledalstvo. A romantike nikoli ne pripeljejo do dejanske verbalne ali fizične manifestacije, s čimer se zavarujejo pred izpadi homofobnih investorjev in publike ter gladko ohranjajo družbeni *status quo*. Morda najrazvpitejši primer kvirolova v zadnjem času je bil BBC-jev **Sherlock** (2010–2017), na slabem glasu memovskih razsežnosti pa so tudi **Lovci na nadnaravno** (Supernatural, 2005–2020).

A cenjeno občinstvo: tu gre zares! Čeprav so prvo sezono pri HBO-ju in Maxu oglaševali zelo čudaško: niti kančka česa, kar bi namigovalo na romantiko, ampak eno samo sabljanje in resnici na ljubo najpoševnejše šale. Še zdaj ni jasno, ali so želeli publiki pripraviti najlepše presenečenje vseh časov ali pa jih je bilo strah, da se eklatantno kvir serije *mainstream* občinstvo preprosto ne bo lotilo. Najspretnejša strategija vseh časov ali homofobno strahopetništvo? No, na tej točki to niti ni važno – serija govori zase. Naša zastava pomeni ljubezen.

Zgodba gre takole: piše se leto 1717 in Stede Bonnet (igra ga neprekosljivi Rhys Darby), bogat barbadoški dedič, si na skrivaj zgradi luksuzno ladjo in na njej pobegne iz depresivne, opresivne zlate kletke plemiškega obstoja naravnost v zlato dobo karibskih piratov. Željan je pustolovščin in divjega življenja, a hkrati ima rad udobje in nenasilno komunikacijo. Se to zdi nezdružljivo? Stede Bonnet se oksimorona ne ustraši. Okliče se za Gentlemanskega pirata in z izvrnim pristopom k piratstvu ne razoroži samo svoje eklektične posadke (ki ji med drugim zagotavlja tedensko plačo, ji bere pravljičice za lahko noč in jo uči agresivne izpade preobraziti v konstruktivno kritiko), pač pa poskrbi za to, da glas o njem priplava vse do zloglasnega Črnobradca (upodobi ga nenadkriljivi Taika Waititi), legendarne nadloge sedmih morja, ki pa je v hudi krizi srednjih let in je neskončno žejen nečesa novega, nečesa drugačnega.

In tako se začne najlepša ljubezenska zgodba vseh časov. Stede Bonnet in Edward Teach – Črnobradec sta narejena drug za drugega. Takojšnja medsebojna privlačnost, ki se razplameni med njima, zavzame osrednji prostor pripovedi, podprta pa je z mnogo odličnimi stranskimi zgodbami o ljubezni, ki se tičejo njune pisane posadke. Vse skupaj se nato postopoma razvije v presenetljivo pretanjeno študijo bremen patriarhata in z njim povezane toksične moškosti.

To seveda ni prva serija, ki raziskuje, kako od družbe zatrti ljudje uteho poiščejo onkraj nje, v ilegali – tu na primer ne moremo mimo starejše, mračnejše sestre **Naše zastave**, tiste 'druge serije o gej piratih', vrhunskih **Črnih jader** (Black Sails, 2014–2017). A **Naša zastava pomeni smrt** je posebnega k(r)ova.

Neverjetna količina zgodb o istospolni ljubezni dramo išče v prikazovanju homofobije in njenih posledic za kvir posameznike_ce. Tak fokus sam po sebi ni nujno slab, a res se je lepo vsake toliko zlekniti na kavč in preprosto uživati v pozitivni reprezentaciji. In **Naša zastava** to šteka. Pomembnih razmišljanj o travmah in spolnih vlogah ne dramatizira samih po sebi, temveč jih prepoji s slastnim humorjem, ki bi mu lahko rekli sladka nova komedija. Skupaj s časi neskončne homofobije so minili tudi časi neskončnih straniščnih štosov, stereotipnih spolnih dovtipov in neslanih šal na račun ranljivih. Zdaj je *in* situacijska in karakтерна komika, ki ne stremi k temu, da bi mimogrede še koga potlačila.

Menim, da lahko v nekih potezah ta trend v ameriški produkciji spremljamo že od ameriške **Pisarne** (The Office, 2005–2013), dobra primera sta tudi naslednici formata, seriji **Parki in rekreacija** (Parks and Recreation, 2009–2015,) in **Brooklyn 9-9** (Brooklyn Nine-Nine, 2013–2021), ki so se vse trudile biti progresivne in vključujoče. V zadnjem času pa je sladki novi slog dobil še mogočnejša krila s serijo **Ted Lasso** (2020–2023), kjer glavni junak, istoimenski Ted, jasno pove: »Tu ni prostora za škodoželjnost.«



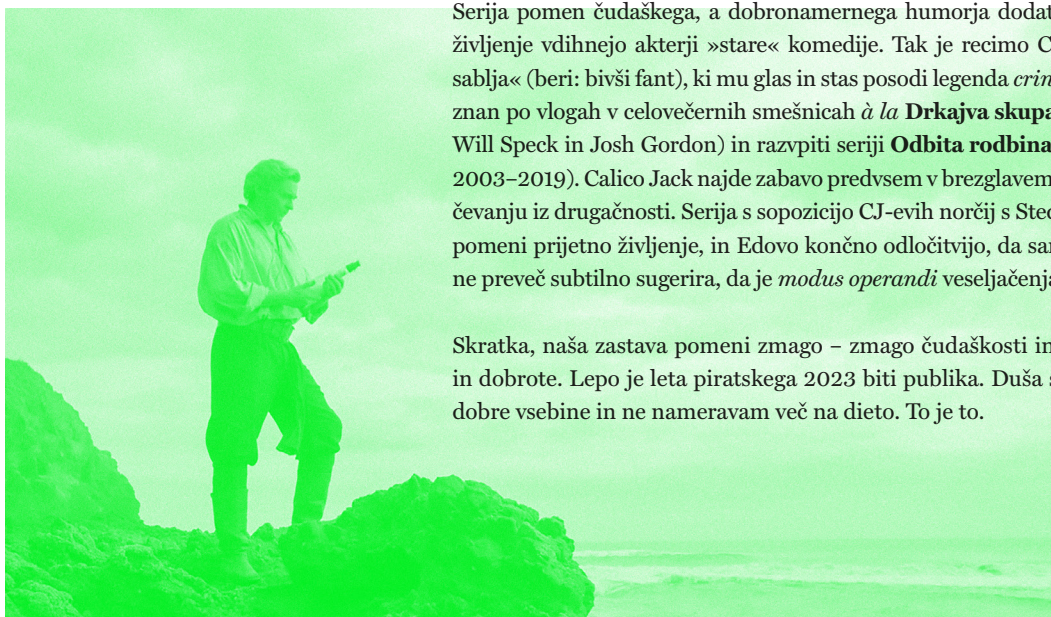
Naša zastava pomeni smrt nas s tovrstnim odnosom do komike in pripovedi zmagoslavno pripelje v krasni novi svet. Ker humor ni več zasnovan na zasmehovanju marginaliziranih, lahko liki, ki bi poprej predvsem služili kot *punchline*, zaživijo kot polnokrvni, tridimenzionalni karakterji z lastnimi zapletenimi, napetimi in *zabavnimi* zgodbami. Za to si je ustvarjalec serije David Jenkins načrtno prizadeval tudi tako, da je k sodelovanju povabil tako piske_ce kot nastopajoče iz kar najrazličnejših ozadij in z najrazličnejšimi osebnimi okoliščinami.

Ogromno k magiji vsega skupaj prispevata novozelandski zvezdi serije, Rhys Darby in Taika Waititi, dolgoletna prijatelja in sodelavca ter prvaka komedije, ki ji na nju-ni domači grudi pravijo komedija vsakdanjosti. Darby je mednarodno publiko prvič očaral kot dobrohotni, a ne preveč sposobni menedžer Murray v kultni seriji **Flight of the Conchords** (2007–2009), ki se zdi kot nekakšni proto-Stede. Genialni Waititi je v filmskem svetu poznan na celoma kot režiser in scenarist – za satirično dramedijo **Zajec Jojo** (Jojo Rabbit, 2019) je dobil oskarja za najboljši prirejeni scenarij – a je popolnoma doma tudi pred kamero in na zaslonu deluje skrajno privlačno. Kot Stede in Ed igralca spretno prepletata absurden humor ter nežno ranljivost čustvenih scen in po alkimistično ustvarjata pravo tragikomično zlato.

Blesti tudi vsa Stedova in Edova posadka, sestavljena iz samih igralskih legend (če to še niso, pa še bodo). Pogosto funkcionirajo kot neke vrste grški zbor, ki kontekstualizira dogajanje na zaslonu, a gre vseeno za presenetljivo večplastno izdelane like, za katere se dostikrat celo zdi, da so vsak v svojem filmu, kar nato botruje trapastim nezgodam in zabavnim konfliktom, pa tudi resnim trenutkom osebnostne rasti. K slednjim med drugim markantno prispeva briljantni Con O'Neill, ki Israela Handsa upodobi, kot da smo se znašli v pritajeno homoerotičnem holivudskem gangsterskem filmu iz leta 1946. To je še en močan adut **Naše zastave** – prebrisano briše navidezne meje med žanri (in časi!) in dopušča anahronistični anarhiji, da oplemeniti njeno pripoved.

Serija pomen čudaškega, a dobronamernega humorja dodatno podčrta z liki, ki jim življenje vdihnejo akterji »stare« komedije. Tak je recimo Calico Jack, Edova »stara sablja« (beri: bivši fant), ki mu glas in stas posodi legenda *cringe* komedije, Will Arnett, znan po vlogah v celovečernih smešnicah *à la Drkajva skupaj* (Blades of Glory, 2007, Will Speck in Josh Gordon) in razvpiti seriji **Odbita rodbina** (Arrested Development, 2003–2019). Calico Jack najde zabavo predvsem v brezglavem nasilju, seksizmu in norčevanju iz drugačnosti. Serija s sopozicijo CJ-evih norčij s Stedovimi idejami o tem, kaj pomeni prijetno življenje, in Edovo končno odločitvijo, da sam stoji na Stedovi strani, ne preveč subtilno sugerira, da je *modus operandi* veseljačenja na račun drugih mimo.

Skratka, naša zastava pomeni zmago – zmago čudaškosti in drugačnosti in ljubezni in dobrote. Lepo je leta piratskega 2023 biti publika. Duša se mi je zredila od vse te dobre vsebine in ne nameravam več na dieto. To je to.



Melita Zajc

Junakinja, kot je še ni bilo

KAVBOJ IZ KØBENHAVNA | 2023

Kavboj iz Københavna (Copenhagen Cowboy, 2023), TV-serija, ki jo je Nicholas Winding Refn posnel za spletno video platformo Netflix, premierno pa je bila predvajana leta 2022 na filmskem festivalu v Benetkah, nosi oznako »nadnaravni črni triler«. To izvrstno povzame hibridno naravo dela, v katerem NWR razsežnost neznanega kot bistveno potezo žanra noir preplete z ljudskim vraževerjem in znanstveno fantastiko kot dvema prevladujočima strategijama, ki ju je človeštvo razvilo za soočanje z neznanim. Pravzaprav osnovni narativni tok serije, v kateri spremljamo junakinjo Miu, ki se iz mladega dekleta razvije v super žensko, lahko opišemo tudi kot razvoj od enega k drugemu: od vraževerja, ki vodi eno od protagonistk, Rosello, pri tem, da kupi Miu in jo pripelje s seboj na Dansko, do znanstvene fantastike, ki množici neracionalnih momentov serije ponudi racionalno osnovo.

Soočanje z neznanim | »Kavboj je zaspal in se zbudil na Danskem.« Tako osnovno premiso nadaljevanke predstavi sam NWR v kratkem filmu, ki ga je o seriji ponudil Netflix, nedvomno tudi zato, da bi povečal ne ravno spodbudne podatke o gledanosti. Vendar pa inovativnost, s katero se NWR loti vprašanja, kako si družbene spremembe in t. i. modernizacijo razlagajo in v svoje življenje sprejemajo običajni ljudje, v celoti odtehta estetske in narativne ovinke, ki jih njegov pristop zahteva. Ob izteku »stoletja napredka« nismo le prezrli možnosti, da bo pri razvoju znanstvenih in tehnoloških dosežkov prišlo do zlorab, pač pa smo tudi pozabili, da lahko sprejemanje teh dosežkov poteka na nešteto načinov. Zlasti zato, ker pri tistih, ki na to niso posebej pripravljeni (odlično jih zastopa lik, ki se »zbudi« v nov čas), to zahteva posebno mero iznajdljivosti in kreativnosti. NWR se osredotoči na pripadnike marginalnih skupin, od žrtev trgovine z ljudmi do veleposestnikov, torej skupin z obeh polov družbene hierarhije, ki se že tradicionalno srečujejo prav v okvirih žanra noir. Pri tem privzame, hkrati pa tudi preseže doslej znane pristope k tej temi, od razkrivanja mračnega v vsakdanjem, ki je značilno za kultne režiserje od Alfreda Hitchcocka do Davida Lyncha, do bolj spektakularnih motivov, kot je denimo kanibalizem v filmih režiserk Claire Denis in Julie Ducournau.

Multikulturnost in fantazija | **Kavboj iz Københavna** je prvo delo, ki ga je NWR, po trilogiji o kriminalnem podzemlju danske prestolnice **Diler** (Pusher, 1996–2005), posnel v danščini. Ta podatek še zdaleč ne predstavi bogastva jezikov, v katerih se sporazumevajo junaki serije, ki so se v danski prestolnici nabrali z vseh vetrov. Začenši z Zlatkom Burićem, danskim igralcem hrvaškega porekla, ki v trilogiji **Diler** nastopa kot srbski kralj drog Milo, v **Kavboju** pa ima vlogo odvetnika Miroslava, skrite eminenca kriminalnega podzemlja, za katerega se zdi, da edini pozna pravo poreklo glavne junakinje Miu. Ali pa je morda to njegov japonski sodelavec Hideo, v čigar vlogi nastopi znameniti razvijalec videoiger Hideo Kojima.

V brutalnem podzemlju multikulturne evropske metropole odzvanjajo različni jeziki, saj v njem različne tajne združbe živijo ena z drugo, med seboj manj ali bolj povezane. Tako na primer vraževerna Srbkinja Rosella, ki je Miu pripeljala v Københaven, oddaja sobe ženskam, ki jih je v prostitucijo prisilil njen polbrat Andréj, albanski zvodnik, pod pretvezo, da bodo delale kot manekenke. V vlogah pogosto nastopajo naturščiki, posebneži, ki jih je NWR srečeval in vključeval v svoje filme zaradi njihovega videza.



Ramadana Huseinija, ki igra Andréja, je najprej angažiral za vlogo v **Dilerju**, od takrat pa je začel igrati tudi drugje, saj, kot pravi sam, je odkril »poklic, ki mi je všeč«. Ko dobijo resnične osebe priložnost, da igrajo sebe same, jih to postavi tudi pred nalogo, da ustvarijo nekaj novega, od sebe drugačnega. To v **Kavboju iz Københavna** vzpostavi nekakšno distanco do resničnosti, ki jo predstavlja, in do same serije. S tem NWR ustvari atmosfero nelagodja, občutek, da gre za resničnost, a vendar izmišljeno. Kot bi šlo še za dodatno plast k zahtevi po odstititvi nejevere – občinstvo je povabljen, naj verjame, čeprav ve, da ni res, hkrati pa je opozorjeno, da naj vseeno ne verjame, saj je, ne glede na vse, resničnost, ki jo spremlja, le poetična.

Solidarnost in empatija | Zaradi te izhodiščne distance tudi portret kriminalnega podzemlja Københavna kot družbe, ki temelji na solidarnosti, empatiji in vzajemni pomoči, ne delujejo naivno, pač pa bolj kot opomnik, da bi lahko res bilo tako. Prostytutke pomagajo Miu, potem ko se Rosella, ki jo je kupila, da bi z njeno pomočjo zanosila, začne bati njene moči. Miu pomaga neznani noseči ženski. Mama Hulda pomaga Miu in ji ponudi streho nad glavo, ko pobegne od Roselle.

Očitno romantizirana, a ne nujno neresnična predstavitev kriminalnega podzemlja kot okolja, ki se od okolja domorodcev – tega v **Kavboju** predstavlja premožna danska družina posestnikov podeželskega dvorca in lastnikov največje prašičje farne v soseščini – razlikuje po solidarnosti in pripravljenosti na vzajemno pomoč, vključuje tudi obe ključni ideološki vrednoti sodobnega sveta, etnično in spolno identiteto. Tudi v tem primeru so kriminalne združbe prišlekov predstavljene kot bolj sodobne in razgledane od domorodcev. Prvič so le domorodci tisti, ki za druge uporabljajo rasne oznake; ko jih na primer obišče Mama Hulda kot stranka, ki želi od njih kupiti prašiča, jo brez zadrege imenujejo »Kitajka«. Drugič pa domorodci tudi veliko bolj odkrito prisegajo na vrednote toksične moškosti in svoja razmerja, tako do sebe kot do drugih, brez sramu definirajo v odnosu do penisa – oče bogate družine prašičerejev je ponosen na močno povezavo med sabo in sinom Nicklasom, na ta »ultimativni simbol moči, ki ga vsi sanjajo in si ga želijo,« Mami Huldi pa med pogajanjem o ceni prašiča kar naravnost ponudi, da ji pokaže svoj reproduktivni organ.

Pri tem je treba omeniti, da gojenje prašičev ni omejeno na domorodce, tudi Mama Hulda ima manjšo prašičjo farmo, prav tako pa še nekateri drugi akterji v seriji. Pravzaprav je prašičereja prevladujoča legalna aktivnost v družbenem veselju **Kavboja iz Københavna**, tako da bi lahko celo domnevali, da v seriji prav ta zastopa kapitalistično aktivnost kot tako. Svinjaki so tudi pomembno prizorišče serije – v enem od njih se na primer odvije vizualno in koreografsko dovršen spopad med Miu in Nicklasom (igralka Angela Bundalovic, ki igra Miu, je študirala ples in koreografijo na Danski nacionalni šoli za scenske umetnosti). Pomembno vlogo pa imajo tudi v prehodih med mestom in podeželjem, ki so v seriji tako rekoč neopazni, vključeni v vrhunsko, barvito in emocionalno nabito estetiko, ki prizore iz urbanega okolja povezuje z ruralnimi prizorišči in poetičnimi posnetki pokrajine.

Junaki širokega srca | Barvita in topla estetika kontrastne svetlobe in barvnih tonov ter etika solidarnosti in vzajemne pomoči so stalnice NWR-jeve režije. Je režiser manjšinske kinematografije, ki je zaslovel po junakih širokega srca. Prav s tem je tudi pomembno prispeval k uveljavitvi dveh ključnih filmskih igralcev sodobnega filma, Madsa Mikkelsena (ki je imel glavno vlogo v prvih dveh filmih trilogije **Diler**) in Ryana Goslinga (anonimnega šoferja iz **Vozi!** [Drive, 2011]). Tokrat se je odločil, kot pravi sam, združiti odlike Mikkelsena in Goslinga ter ponuditi junaka, s katerim se bodo lahko identificirali tudi njegovi otroci. Točneje, njegovi hčeri. In ustvaril je junakinjo, kakršne še ni bilo. Ženske so imele v žanru noir od vedno pomembno vlogo, a z Miu v **Kavboju iz Københavna** je drugače. Miu je kavboj. Z očmi srne in gibi balerine, kratko paž frizuro in v trenirki z visokim ovratnikom, ki njeno krhko telo varuje kot oklep. Nič skupnega nima z Laro Croft in drugimi junakinjami – borkami, zavarovanimi z oklepi, ki več razkrivajo kot pokrivajo. Bolj spominja na Claire iz Dürrenmattovega **Obiska stare gospe**. Tudi razlaga, da se je v mesto vrnila, napeljuje k temu, da išče maščevanje. A večino časa je to, kaj hoče Miu, projekcija drugih. Kot nekakšen v neskončnost ponavljan poskus odgovora na vprašanje ženske želje. Kaj hoče ženska?

Konec pravljic | Kot praviloma velja za noir junake, je tudi glede Miu resnica veliko bolj enostavna od pričakovanj. Prepričana, da jo je mati še kot otroka zapustila, želi pomagati Mami Huldi, da znova pride do svoje ugrabljene hčere Ai. Premagovanje ovir v obliki vedno težjih nalog, pred katere je postavljena, spominja na ljudske pravljice. Dokler se slednjič ne izkaže kot čisto človeška – prevara.

NWR-jeva odločitev, da ponudi junakinjo, s katero se bosta lahko identificirali njegovi hčeri, je bila tudi dobesedna. V seriji ima njegova žena Liv Corfixen vlogo starejše Miu, hči Lizzielou Corfixen vlogo mlajše Miu, hči Lola Corfixen pa vlogo Rakel, Nicklasove sestre, ki je po svoje tudi sestra Miu. Scenarij je delo scenaristk, v rokah ženske ustvarjalke so bili tudi kostumi. Pomembna novost torej, če upoštevamo, da so v filmski in TV-industriji ženske ustvarjalke tradicionalno slabo zastopane. A tudi vrsta družbenih premikov, ne nazadnje glasovi o propadanju imperija Disney, govori o tem, da se čas klasičnih filmskih pravljic izteka; nastopil je čas za drugačne zgodbe – in drugačne junakinje.

Sanja Struna

Busan v znamenju korejske diaspore

28. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V BUSANU

4.–13. OKTOBER 2023 | BUSAN

Post-covidna vrnitev v filmsko središče Azije je bila letos sila nepredvidljiva. Po letih prizadevanj peščice tujih obiskovalcev in novinarjev, da bi filmski festival v Busanu (*Busan International Film Festival – BIFF*) končno spet upravičil naziv »mednarodni« v svojem imenu (poleg zagotavljanja angleških podnapisov, ki so bili v prejšnjih nekaj izvedbah na voljo zgolj za večino, ne pa za vse predvajane filme) in zagotovil obveščanje, prevode vsebin in tolmače za angleščino na dogodkih, ki so vključevali pogovore z domačimi in tujimi gosti, so se naši e-poštni nabiralniki končno začeli polniti z angleškimi obvestili o festivalu, ki pa so povzročila predvsem veliko zmedo.

Vsako prejeto sporočilo glede dogodkov, datumov in udeležencev so pospremila nejasna opravičila in obvestila o odstopu enega od pomembnih članov ekipe festivala – začeni z direktorjem Huh Moon-youngom pa vse do enega od ustanoviteljev festivala, Lee Young-kwana. Še sredi avgusta tako ni bilo jasno, ali se bo festival sploh zgodil, govorice o #jztudi škandalu, v katerega naj bi bil vpleten bivši direktor, pa niso potihnile vse do zaključka festivala.

Dodatna ovira je bila, da je *BIFF* ponovno nastopil z okleščenim proračunom, kar je posledica zmanjšanih sredstev, ki jih festivalu namenja Korejski filmski svet (KOFIC), pa tudi dejstva, da je desničarska vlada zmanjšala proračun za kulturo in problematično veliko sredstev usmerila v promoviranje mesta Busan v (neuspešnem) poskusu, da bi zmagalo pri potegovanju za lokacijo svetovne razstave EXPO 2030.

V resnici je bilo letos v Južni Koreji praktično nemogoče narediti deset korakov, ne da bi se spotaknili ob reklamo za Busan in EXPO, v samem Busanu pa je kampanja privzela res zoprne razsežnosti – glavni slogan je spremljal celo naznanitve imen vsake postaje na podzemni železnici. Neuspeh te trmaste kampanje s psihološkimi in finančnimi posledicami bo v naslednjih nekaj letih svojo pot nedvomno našel tudi na filmska platna, televizijske zaslone in v program filmskega festivala, ki je bil v nasprotju s prejšnjimi leti tako zamejen na poslovno okrožje mesta Busan, Centum City, ter futuristični Busan Cinema Center; v drugih predelih mesta skorajda ni bilo sledi o tem, da se festival dogaja.

Ne glede na vse pa se je letos festivala udeležilo neverjetno število visoko-profilnih azijskih filmarjev in igralk oz. igralcev. Zaradi odsotnosti aktivnega direktorja festivala (začasni direktor je glavni programer festivala Nam Dong-chul) je goste na rdeči preprogi ob odprtju pozdravljal nihče drug kot igralec Song Kang-ho, ki je po znameniti vlogi v filmu **Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho) leta 2022 na festivalu v Cannesu prejel nagrado za najboljšega igralca za vlogo v filmu **Posrednik** (Beurokeo, 2022, Hirokazu Koreeda).

V zgradbi filmskega centra v Busanu se je vsak dan trlo obiskovalcev, uspeh in prepoznavnost korejskega filma na globalni ravni pa je zabeležila tudi okrogla miza na temo filma in ameriške korejske diaspore, ki je spremljala posebno programsko sekcijo s šestimi uspešnimi filmi korejsko-ameriških ustvarjalcev. Čeprav je stavka v Ameriki v tistem času še trajala, so se pogovora o pomenu filmske reprezentacije za korejsko-ameriško diasporo udeležili režiser filma **Minari** (2020) Lee Isaac Chung, režiser in igralec Justin Chon ter igralca Steven Yeun in John Cho. Čeprav režiserke Celine

Song v Busanu ni bilo, se je o problematiki (in izboljšanju) reprezentacije korejske diaspore pred predvajanjem filma **Pretekla življenja** (Past Lives, 2023) razgovoril tudi nemško-korejski igralec Teo Yoo.

Zgodbo korejske diaspore pripoveduje tudi otvoritveni film *BIFF*, indie celovečerec **Zato, ker sovražim Korejo** (Hanguli sileoseo, 2023) režiserja Jang Kun-jaeja, ki v ospredje zgodbe postavlja pripadnico korejske generacije Z in njeno selitev na Novo Zelandijo v iskanju sreče, za katero je Gye-na prepričana, da je v Južni Koreji ne more najti. Teme so morda na prvi pogled aktualne, vendar je odlična igra Go A-sung premalo, da filmska priredba ne bi dajala občutka strukturne nedodelanosti. Dodaten občutek nelagodja je povzročilo dejstvo, da se je s feminističnimi temami poigral moški režiser. Ne pomaga, da je tudi originalni roman napisal – moški.

Nedodelanost je bila tudi sicer letos skupni imenoalec za zaskrbljujoče število korejskih filmov na festivalu. V izboru je bilo več naslovov, ki jih je produciral Netflix, in med njimi praktično ni bilo filma, ki bi zares navdušil. Veliko razočaranje je bilo predvsem težko pričakovano nadaljevanje kriminalke **Vernik** (Dokjeon, 2018, Hae-

-Young Lee), lenobno poimenovano **Vernik 2** (Dokjeon 2, 2023, Baek Jong-yul), ki je prineslo skorajda identičen format prvega filmu in neoriginalen zaključek.

Zaradi zmanjšanega proračuna festivala je bilo letos prikazanih le 209 filmov iz 69 držav, med azijskimi državami pa je bilo poleg domačih prikazanih največ filmov z Japonske (15). V tekmovalni kategoriji *New Currents* je glavno nagrado japonski film tudi dobil: celovečerec **September 1923** (Fukudamura Jiken, 2023), ki temelji na resničnih dogodkih. V vasi Fukuda na Japonskem je jezna množica septembra 1923 umorila 9 ljudi, tudi otrok, ki so bili etnični Japonci, zgolj zaradi suma, da so etnični Korejci. Režiser Tatsuya Mori, ki je pred tem produciral predvsem dokumentarce, se je neustrašno lotil ekranizacije in jo tudi uspešno speljal, čeprav se je zaradi kontroverzne teme spopadal s številnimi težavami, tudi zato, ker dolgo ni uspel najti igralske zasedbe, ki bi si upala sodelovati pri njegovem projektu.

Med velikimi imeni, ki so s svojo prisotnostjo prispevala k blišču letošnjega *BIFF*, je bil tudi dobitnik nagrade za azijskega filmarja leta: hongkonški igralec Chow Yun-fat. Na festivalu so predvajali tri filme iz njegove

obsežne filmografije, ki obsega več kot 90 filmov in več kot 25 televizijskih serij. Prvi film izbora je bil **Boljši jutri** (Ying hung boon sik, 1986), prvi akcijski film od petih, pri katerih je Chow sodeloval z režiserjem Johnom Woojem in spada v zlato dobo hongkonškega filma. Drugi je bil **Prežeči tiger, skriti zmaj** (Wo hu cang long, 2000, Ang Lee), ki je leta 2001 prejel 10 nominacij za oskarje in še danes velja za enega najboljših filmov 21. stoletja. Tretji film pa je bil njegov najnovejši – dramedija **Še ena priložnost** (Bie jiao wo 'Du Shen', 2023, Anthony Pun) o kompulzivnem kockarju, ki mu bivša partnerica plača, da bi mesec dni skrbel za njunega avtističnega sina.

Med filmi z letošnjega *BIFF*, ki so vredni posebne omembe, čeprav niso prejeli nagrade, je filmska priredba romana Kim Hye-jin z naslovom **O moji hčerki** (Ttale Daehayeo, 2023). Režiserki Lee Mi-Rang ob podpori odlične zasedbe z veliko občutka uspe, da na veliki zaslon pretanjeno prelize zgodbo ovdovele matere, ki se mora soočiti z lastnimi predsodki in strahovi, ko se hči domov preseli s svojo ljubimko. Ne glede na hladne odenke fotografije, ki odražajo osamelost osrednjega lika, filmu uspe, da občinstvo napolni z občutki toplote in upanja.



Natalija Majsova,
Jasmina Šepetavc & Nace Zavrl

Nekaj je v zraku: odprtje, uvod in napovednik

Razmišljanje o filmu nujno aktivira določene teoretske nastave. Ideje, koncepti, teorije in paradigme, ki lahko izhajajo iz filmskega gradiva kot takega, ali pa se ponujajo kot izhodišča za osmišljanje filma – kot teksta, medija, produkcijskega procesa, silnice sodobnih kultur in razsežnosti sodobnega sveta, umetniškega dela in še česa –, nas po eni strani opremljajo z besedami in razlagalnimi okviri, po drugi pa začrtujejo tudi meje (za)mišljenega in misljivega.

Teoretski premisleki tako napajajo vse revije o filmu; *Ekran* pri tem ni niti izjemen niti poseben. Se pa revije o filmu močno razlikujejo glede na to, koliko prepoznajo, premišlujejo in preizprašujejo svojo teoretsko podstat. Vpogled v arhive *Ekрана* pokaže, da je ta zadnjih šest desetletij deloval kot dinamična platforma, ki je dejavno sledila mednarodnim trendom na področju filmske publicistike – vključno z njenimi različnimi teoretskimi okviri – ter jih skrbno, s ciljem informirati, izobraževati in navdihovati javnost, predelovala in premišljevala v kontekstu zanimanj in dogajanj v jugoslovanskem, slovenskem in evropskem kontekstu. Teorija se je v *Ekranu* skozi desetletja pojavljala na različne načine, odvisne od preferenc uredniških ekip in tudi od *zeitgeista* mednarodnih filmskih razprav, včasih bolj, včasih manj eksplicitno.

S tem uvodnikom napovedujemo ponovno vzpostavitev teoriji posvečene rubrike *Interval*, namenjene razpravam, ki se neposredno posvečajo teoretskim razsežnostim filma in filmske publicistike. Pri tem izhajamo iz v uredništvu prepoznane po-

trebe po sistematičnem delu v smeri razvoja filmskega diskurzivnega polja v slovenskem jeziku, iz želje po tesnejšem sodelovanju in povezovanju *Ekрана* in drugih strokovnih medijev, kot je revija *KINO!*, ne nazadnje pa iz aktualnega globalnega prepoznavanja filmskih kritikov, da teorija formativno zaznamuje naše razumevanje filma kot večplastnega pojava ter tako ne vpliva zgolj na estetske sodbe, pač pa tudi na razvoj filmskih kultur kot stičišč tehnologij, industrij, vrednot in razvojnih prioritet. Z drugimi besedami: teorijo potrebujemo zato, da razumemo, kako na aktualen način pisati o zgodovini filma; o njegovem družbenokulturnem, ekonomskem in planetarnem učinkovanju; o njegovih prihodnostih.

S tem izpostavljamo eno od pomembnih in zgodovinsko jasno prepoznavnih razsežnosti *Ekрана*. Novo rubriko želimo graditi na trdnih temeljih, h katerim so prispevale prav vse pretekle uredniške ekipe, ne glede na to, ali so teorijo razvijale sistematično ali posredno, z intuitivnimi odzivi na aktualno. V več kot šestih desetletjih se je v arhivih revije nabralo ogromno dragocenega gradiva; od prvih teoretskih razprav, posvečenih vprašanju avtorstva v prvem letniku revije iz leta 1962, prek transkriptov okroglih miz, objav prevodov daljših teoretskih besedil ter strokovnih komentarjev nanje, do teoretsko nabitih esejev in filmskih kritik, intervjujev, pa tudi poglavij iz leksikona filmske umetnosti. Eden od namenov rubrike *Interval* je vsekakor sčasoma sistematizirati in aktualizirati zbrano gradivo v formatih, kot so ponatisi, nove razprave o nekoč že razgrnjenih konceptih in pregledni teksti o teoretski dediščini šestih desetletij *Ekрана*.

Drugo izhodišče *Intervala* pa je slediti novim tendencam in objavljati aktualne mednarodno propulzivne, inovativne in družbeno angažirane vpogleds v razvoj filmske teorije in filmskih študij. Pri tem ne želimo urednikovati »ex chatedra« oziroma narekovati smernic, pač pa upamo, da se bo v razvoj rubrike vključilo čim več bralk, sodelavk in prijateljic revije. Novo teoretsko rubriko si zamišljamo kot dinamičen prostor, ki je odprt za prevode krajših tekstov oziroma delov besedil tujih avtoric in avtorjev, ki še niso bila objavljena v slovenščini; analitične in kritične predstavitve odmevnejših tujih knjig in zbornikov; teoretske razprave domačih strokovnjakinj za filmsko teorijo in filmske študije; angažirana pisma bralcev; teoretsko naravnane filmske kritike in intervjuje z ustvarjalci; ne nazadnje pa za prostor, kjer bi filmskoteoretsko polje s svojimi prispevki pomagali graditi različni deležniki s področja filmske produkcije, programiranja in arhiviranja.

Rubriko *Interval* si tako zamišljamo kot prostor, odprt za raznovrstne formate premislekov o jasno izpostavljenih konceptih oziroma problematikah. Prva tovrstna problematika, s katero odpiramo rubriko in ki bo delovala kot nje-na rdeča nit v letu 2024, je razmerje med filmom in okoljem.

Tematika še zdaleč ni nova, a je v zadnjih dveh desetletjih postala urgentna in izjemno pomembna prizma teoretskih refleksij. Čeprav je izvor ekokritike mogoče najti v literarnih študijah, je filmsko polje pristop kmalu posvojilo in razširilo. Tako je že leta 2008 Adrian Ivakhiv v članku »Green Film Criticism and Its Futures« razdelal bogato polje ekocinekritike (*eco-cinecriticism*); ta je obsegala vrsto monografij in člankov, ki so se v grobem ukvarjali z analizami reprezentacij in pomenov narave in živali v mainstream, eksperimentalnih in dokumentarnih filmih ali pa z ekokritičnimi raziskovanji širših medijskih infrastruktur. Leta 2008, ko je Ivakhiv pisal članek, je bilo analiziranje podob veliko bolj razširjeno kot ekokritično ukvarjanje z mediji sami: »Za pristop, ki se imenuje po znanstvenem raziskovanju naravnega sveta in odkrito išče povezave med kulturo in materialno naravo, je presenetljivo, kako malo se ekokritika ukvarja z materialnimi vidiki kulturne produkcije.«¹ A od takrat se je filmska ekokritika rizomatično razrasla v bogat teoretski ekosistem, v katerem je kritika potratne in okolju škodljive medijske produkcije in platformizacije postala ključen del iskanja mogočih filmskih, družbenih in okoljskih prihodnosti.

K filmski ekokritiki so v zadnjih letih prispevale_i tudi domače_i in piske_ci, zlasti v dveh osrednjih filmu posvečenih revijah v Sloveniji. V posebni številki *Ekrana; Film po pandemiji* se je denimo vprašanje ekologije pojavilo v več prispevkih. Pandemi-

ja je jasno pokazala posledice vztrajne ekološke degradacije na mutacijo in širjenje vedno novih virusov, z ustavitvijo rutiniziranega vsakdana pa je posegla domala v vse družbene sfere – tudi v filmski krogotok produkcije, distribucije in potrošnje. Nace Zavrl v članku »Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji« opiše sodobni distribucijski sistem filma skozi tri povedne koordinate: »muzealizacija, platformizacija, klimatska katastrofa«², kjer cilja na dejstvo, da so spletne platforme vse večji globalni onesnaževalec. Rast potratne platformne potrošnje v domove zaprtih množic je v času pandemije še dodatno obremenila okolje, a drastičen rez v ustaljeno realnost je bil tudi naša priložnost, da razmislimo, kaj bi lahko bila (boljša) prihodnost filmskega polja: »Drugačni filmi, boljši filmi; tudi manjši filmi, avanturoznejši filmi, sigurno radikalni, subverzivni, ostri in etični filmi; filmi, ki ne spadajo v algoritemski kalup.«³ V isti številki Marina Gumzi v prispevku »The Show Must Go On: Film in podnebne spremembe« opozori na »korelacijo med gledanjem in radikalno spremenjenimi okoliščinami za gledanje v luči podnebnih sprememb«⁴, na katere pa se sodobna filmska industrija in nemalokrat tudi teorija – kot opozori avtorica z opisom konference *Future of Film* iz leta 2020, kjer je bil vprašanje filma in ekologije posvečen le en od 18 dogodkov – ne znata odzvati.

Dve leti pozneje je jasno, da se revolucija (še) ni zgodila, a filmska ekokritika kot izjemno prodorna prizma obravnave sodobnega filmskega ekosistema se je v tem času v našem prostoru močno okrepila. Kulminacija zadnjih let dela je tako nedavna izdaja revije *KINO! 51: Film in ekologija*. Gre za prvo slovensko publikacijo, ki je na enem mestu zbrala različne pristope, teorije in metode, ki napajajo polje ekokritike: od študij ekoloških in telesnih grozljivk do obravnav 'filmarnjev kmetovalcev' ter dokumentarnih vizij obnove železniškega omrežja v prvem desetletju SFRJ. *KINO! 51* tako ni le obvezno branje za zainteresirano javnost, temveč izdaja, ki je odprla prostor za dialog o prihodnosti kritike, filma in okolja – ter o neizčrpno raznolikih prepletih vseh treh vej. V ta dialog z *Intervalom* vstopa tudi *Ekran*.

1 Ivakhiv, Adrian. »Green Film Criticism and Its Futures«. V: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, letnik 15, št. 2, 2008, str. 18.

2 Zavrl, Nace. »Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji«. V: *Ekran/Prihodnost filmskih sistemov*, letnik LVIII, marec/april 2021, str. 13.

3 *Ibid.*, str. 15

4 Gumzi, Marina. »The Show Must Go On: Film in podnebne spremembe«. V: *Ekran/Prihodnost filmskih sistemov*, letnik LVIII, marec/april 2021, str. 75.

Rubriko začenjamo s prevodom članka »V zraku: atmosferično mišljenje« (*In the Air: Atmospheric Thinking*) italijansko-ameriške raziskovalke in harvardske profesorice na Oddelku za umetnost, film in vizualne študije, Giuliane Bruno. V akademskem prostoru sodobnih filmskih študijev gre za eno osrednjih in najvplivnejših preizpraševalk odnosa med vizualnim, afektivnim, tehnološkim in prostorskim. Nič manj kot prebojna je bila že avtoričina debitantska knjiga *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* iz leta 1992, s katero je Bruno postavila na zemljevid do tedaj hudo prezrto cineastko Elviro Notari. Osrednji argument knjige pa ni le izkopavanje arhiva pozabljene italijanske režiserke (1875–1946), temveč prej večplastna obravnava njenih filmov v luči izjemno donosnega prepleta arhitekturne teorije, feminizma, umetnostne zgodovine in študij prostora, še posebej kartografije.

Že v tem zgodnjem, prodornem in večkrat ponatisnjenem delu se izrisujejo vodilne interesne silnice, ki vodijo Giuliano Bruno zadnja tri desetletja. Vprašanja, ki se jim je posvečala v naslednjih štirih knjigah, so ambiciozna in mnogotera, vsa pa družijo predvsem izrazito zanimanje za eno: kako gibljiva slika (zlasti projicirana, ne televizijska) obstaja v prostoru in kako okolje ter prostor uokvirjata, odreja in usmerjata njeno izkustvo? Odprtih vprašanj in neskončno domiselnih izpeljav je v profesoričnih knjigah veliko, o obsegu in intelektualni širini njenih prizadevanj pa priča tudi format – *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Verso, 2002) šteje več kot 500 strani in skoraj 100 ilustracij, tudi kasnejša *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (University of Chicago Press, 2014) ter ravnokar izdana *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media* (University of Chicago Press, 2022) pa štejeta med kilogramsko težje izdaje v anglofonskih filmskih študijah zadnjih let. Slog pisanja je v avtoričinih delih konsistenten: sofisticirane konceptualne razdelave se izmenjujejo in bogato dopolnjujejo z osebnimi, občasno tudi intimnimi uvidi, vseskozi pa jezik in način pisanja ohranjata vijugajočo smer z neštetimi odvodi, obvozi in stranpotmi. V univerzitetnem kontekstu Bruno pripada 'tradiciji' Annette Michelson – ene največjih (ter teoretsko najrigoroznějšíh) filmskih esejistk vseh časov, obenem pa mentorice tako Giuliane Bruno kot cele vrste danes vplivnih filmskih mislic in mislecev, šolanih na Oddelku za filmske študije New York University v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja.

Esej »V zraku: atmosferično mišljenje« je v angleškem izvirniku izšel jeseni 2021 v peti številki mednarodne znanstvene revije *Venti*, ki objavlja tudi številne druge avtorje iz prvih vrst sodobne umetniškoteoretske in ekološko orientirane misli, kot so

Eva Horn, Esther Leslie, Andrei Pop in drugi. Bruno v svojem besedilu razvija pojem atmosferičnega mišljenja (*atmospheric thinking*), ki ga aplicira in konkretizira s pomočjo instalacij dansko-škotske umetnice Shone Illingworth. Avtorica si zastavlja osnovna vprašanja – »Kaj je atmosfera? Kako jo lahko definiramo kot koncept in kot estetsko prakso?« –, ki pa v tem konceptualno dovršenem in idejno ter stilistično kreativnem članku privedejo do intrigantnih, nepričakovanih zaključkov. Besedilo je tudi dostopen uvod v misel nekaj ključnih zgodovinskih in sodobnih piscev o atmosferskih, prostorskih in ekoloških posledicah medijske tehnologije (zlasti filma, videa in gibljive slike, od Béle Balázsa in Friedricha Nietzscheja do Jane Bennett, Emanuela Coccie in Timothyja Mortona), hkrati pa postreže z jasno in originalno tezo: »Projekcija gibljivih podob je stvar atmosfere ... umetnost projekcije je natanko v atmosferi svetlobe in zvoka, ki se premikata skozi zrak ter obkrožata stvari in ljudi.«⁵

V naslednjih številkah *Ekrana* bomo nadaljevali z originalnimi članki in prevodi ključnih del filmske ekokritike in teorije: v prihajajoči majski številki bo filozofinja in filmska teoretičarka Laura U. Marks pisala o ogličenem odtisu pretočnih platform, ki bi lahko bile zaradi trenda porasta porabe do leta 2030 odgovorne za kar 20 odstotkov globalnih toplogrednih izpustov. V kasnejših številkah letošnje sezone sledijo še izvirni teksti uveljavljenih in vzhajajočih imen domače ter tuje ekološko-filmske misli, nadvse odprti pa ostajamo za vsakršne predloge, ideje in zamisli. Vzporedno z izpostavljanjem odmevnih besedil želimo v tej rubriki filmsko teorijo izdelovati in negovati kot živo stvar: ne kot skupek že vnaprej skovanih idej, konceptov in razlag, temveč kot razvejano omrežje nenehno nastajajočih in spreminjajočih se izpeljav, ki jih lahko ustvarjamo (torej nadgrajujemo, spodbijamo, izpopolnjujemo) le kot heterogena skupnost. Skratka: s to in naslednjimi številkami oznanjamo le začetek večjega, konstitutivno fragmentarnega in nikoli končanega projekta, ki gradi na močnih temeljih predhodnikov, obenem pa prihodnost pušča odprto še neznanim in nepredvidljivim – natanko zato pa tudi izjemno obetavnim – intervencijam.

Ideje, predloge in zamisli
za tekste v rubriki *Interval*
sprejemamo na info@ekran.si.

⁵ Bruno, Giuliana. »In the Air: Atmospheric Thinking«. V: *Venti Journal*, letnik 2, št. 2, jesen 2021.

Robert Kuret

Stopnjevanje prisotnosti

HARNESSING | 2023



Harnessing (2023) Davida Paigea, slovenskega modnega fotografa, ki trenutno deluje v Parizu, je bil na 9. festivalu kratkega filma FeKK nagrajen s festivalskim *grand prixom*, ki ga prejme najboljši film iz slovenskega FeKK SLO in mednarodnega FeKK BAL tekmovalnega programa. Gre za film, ki se – kot lahko ugotovimo iz nekaterih prizorov – dogaja v Parizu v času covida, a s tem smo zgolj očrtali okvir, nič pa še nismo povedali o specifičnem delovanju filmskega jezika. **Harnessing**, po besedah režiserja prvotno dolg šest ur, je eksperimentalni film, s tem pa nekako tudi dedič sovjetske montažne šole, zato lahko najprej namenimo nekaj besed zgodovinskemu razcepu med sovjetsko in ameriško montažo.

SOVJETSKA VS. AMERIŠKA MONTAŽNA ŠOLA

Na začetku 20. stoletja sta obstajali dve poglavitni šoli montaže, ki ju v splošni zavesti poosebljata Sergej Eisenstein in David Wark Griffith, znani tudi kot zahodna in sovjetska ali intelektualna in kontinuirana montaža. Griffithova montaža je bila povezana kontinuiteti, ki je nadaljevala gledališke metode, saj je konstruirala realen prostor in čas. Montaža naj bi bila čim bolj gladka, nevidna, eno ključnih pravil postane pravilo osi. Griffith je ugotovil, da s tem, ko kamera ostaja na isti strani osi v razponu 180 stopinj, reši problem kontinuitete.

Kontinuirana montaža vzpostavlja razviden prostor in čas, s spajanjem različnih, a povezanih kadrov, ki so različne pozicije kamere v prostoru; z variacijo srednjega in bližnjega plana in s časovnim trajanjem Griffith vzpostavi osnovne postulate klasične hollywoodske kontinuirane montaže. Kot Griffithovo montažno filozofijo opisuje Deleuze, je šlo za takšno kompozicijo podob-gibanj, ki namigujejo na veliko organsko enoto, organizem: med njegovimi ljubšimi prijemi je bila tudi vzporedna montaža s prikazom različnih prizorišč, kjer dogajanje poteka naenkrat.

Eisenstein, ki je vneto študiral Griffitha, je v takšni organski enotnosti nasprotij videl buržoazni element: sovjetska dialektična montaža je bila montaža nasprotij, ki je spajala različne dele v nove celote, s čimer naj bi povzročila konstrukcijo novih idej in pomenov – pomen se torej ustvari iz sopostavitve različnih posnetkov, ne pa iz vsebine samega posnetka. Prav na ta način montaža lahko ustvarja koncepte, zato je eno od njenih imen tudi abstraktna montaža.

Eisenstein Griffithu očita, da z montažo dosega organsko enotnost različnih socialnih slojev: mesta in vasi, bogatih in revnih, ki delujejo kot neodvisni fenomeni, montaža pa jih nato združi v enovito, kompleksno sliko sveta. Glavni očitek Griffithu je, da prezre, da bogati in revni niso neodvisni fenomeni, ki jih

naknadno, prek montaže, uzremo kot tvorce neke celote, ampak da oboji izhajajo iz istega splošnega vzroka, so torej različni obrazi istega pojava, to pa je družbeno izkoriščanje. Če torej Griffith zaznava razlike, te razlike pri njem ustvarjajo enotnost, medtem ko Eisenstein poudarja še tretji, nevidni element med razlikama, ki ravno te razlike povzroči. Skratka, Griffith je po Eisensteinu spregledal, da so ta nasprotja stvar gonilne notranje sile, zaradi katere se neko polje sploh razdeli, ne pa recimo zgolj raznovrstnosti sveta, ki iz različnih prizorišč postanejo neka organska celota šele prek dela montaže.

Po pravkar povedanem lahko tudi v **Harnessingu** Davida Paigea opazimo, da avtor ne ustvarja neke brezšivne organske celote nasprotij, ampak vpeljuje napetost med različnimi podobami z načinom njihove sopostavitve, prek česar tudi gledalci lahko ozavestimo različne načine gledanja, ki jih zavzemamo v odnosu do podob.

PRVI NAČIN GLEDANJA: ZAZRTOST

Ena od lastnosti, ki jo lahko opazimo, je, da podobe v filmu velikokrat korespondirajo glede na geometrično ali barvno sorodnost, torej prek vizualne asociacije. Gre za podobe, ki jih na videz nič ne povezuje, podobe narave, mesta, ljudi v njem, vmesnih abstrakcij, ki se med sabo izmenjujejo. Pri tem je treba opozoriti tudi na glasbo Rachel Lyn, sicer ustvarjalke ambientalnih zvočnih pokrajin, ki nekako združuje podobe v enotno polje. Glasbeno ozadje v grobem sestavljajo trije osrednji elementi: gre za vztrajno ritmično ponavljanje enega klavirskega tona, ki se občasno razveže v preprosto melodijo, pri tem pa se v enakomernem ritmu ponavljata zven več strun, ki deluje kot razglašen zvok starega instrumenta, in visok klavirski ton. Te na videz analogne tone dvakrat prekine elektronsko brenčanje, ki deluje kot poseben signal, saj se pojavi v specifičnih trenutkih filma, a o tem več pozneje.

Predvsem je pomemben učinek zvočnega ozadja ta, da dodatno spodbudi kontemplativno gledanje podob, naj bodo te konkretne ali abstraktne; kot da se znajdemo v stanju zamaknjenosti. Podobe, kot je recimo v soncu bleščeča se pajkova mreža, ničesar ne pomenijo, le zbudijo specifičen način gledanja, ki je podoben zazrtosti: kot da bi se človek sredi sprehoda naenkrat ustavil in opazoval naravni ali človeški pojav, ki bi zbujal fascinacijo zgolj z dejstvom lastnega obstoja. Sredi banalnega toka življenja in opravkov bi se naenkrat odprla možnost estetskega pogleda, čudenja, zrenja, kontemplativnosti, nekakšne svetosti bivanja kot bivanja samega. Zdi se, da ko takšno izkušnjo doživimo s prvo podobo v tem filmu, tudi sledečih ne moremo gle-

dati drugače kot na tak zazrt način: vse podobe začnejo nositi neki naboj zgolj zaradi svojega obstoja, vse podobe naenkrat delujejo kot nekaj, čemur posvečamo svojo polno pozornost in kar opazujemo zgolj zaradi tega, ker to je. Film nas v tem smislu in z asociativnim povezovanjem podob nekako prvinsko začara.

DRUGI NAČIN GLEDANJA: ZAVEST IN POLITIZACIJA PODOB

Potem pa se v zgoraj opisanem načinu gledanja zgodi zareza oz. ga Paige stopnjuje: v nekem trenutku se v eni od podob prazen papirnat lonček, ki leži na tleh, začne premikati in nato dvigovati s tal. Prizor prekine prejšnji način investicije v podobo: naenkrat smo iztaknjeni iz zrenja, občudovanja nečesa zgolj v bivanju, saj se jasno zavedamo obstoja prav tega lončka, ki levitira. Skratka, pojav je v toliko nenavaden, da zbudi našo zavest; našo zavest pa zbudi zaradi tega, ker se nahaja zunaj reda pojavov, ki jih – po določenih fizikalnih zakonih – dojemamo kot »normalne« ali »naravne«.

Vzporedno s tem, ko se spremeni način našega gledanja, pa se zgodi sprememba tudi v sami organizaciji elementov v kadru, kjer naenkrat prav tako vznikne pogled/zavest. Lonček, ki začne levitirati visoko v zrak, v kadru ni samostojen pojav, ampak se nahaja na ulici, kjer ga opazujeta dve ženski, ki se očitno tudi sami čudita. Čeprav to ni prva pojavitev človeka v **Harnessingu**, pa je prva, ki vzpostavi človeka v odnosu zavedanja do objekta kot objekta. Ženski v kadru nista več zgolj objekt našega opazovanja, podobno kot pajkova mreža v soncu, čoln s kupom peska, vrtavka ali gospod ob odprtem oknu, ampak se tudi sami vzpostavita kot deležnici, kot neka zavestna prisotnost; kot taki pa se vzpostavita ravno zato, ker tudi sami opazujeta. V trenutku ko se je zgodila prisotnost zavesti, se je ta zavest podvojila: v hipu, ko smo začeli kot gledalci sumničavo preiskovati kader in morda iskati nevidne lateks vrvice, ki vzdigujejo lonček, se je tudi znotraj kadra pojavil sumničavi pogled, ki si poskuša razložiti dogajanje.

Predvsem je pomemben učinek zvočnega ozadja ta, da dodatno spodbudi kontemplativno gledanje podob, naj bodo te konkretne ali abstraktne; kot da se znajdemo v stanju zamaknjenosti.

Tu skratka Paige znotraj svojega kontemplativnega filma z ritmično ponavljajočim se glasbenim ozadjem uvede radikalen rez: iz opazovane, inertne narave/materije in ljudi v njej se zgodi rojstvo zavesti, detektiranja, opazovanja. Skratka, med členi/kadri ni organske enotnosti, kjer bi stalno spremljali podobe narave in mesta in bili tudi kot gledalci v istem registru opazovanja, ampak se zgodi intenziven prehod iz enega načina gledanja v drugega, s čimer vznikne nova kvaliteta, ki se rojeva v tem prehodu. To v sovjetski montažni šoli imenujejo patetični, kvalitativni skok – gre za to, da dva registra, dva načina gledanja trčita drug ob drugega, s čimer deformirata/spremenita tako način gledanja kot tudi status samih podob.

Od tu naprej se zdi, da podobe ne morejo biti več naivne na prejšnji način, ko bi jih lahko zgolj kontemplativno opazovali in občudovali. Vanje začne vdirati družba, s čimer se tudi mi sami vzpostavimo kot opazujoči subjekti, ki jim neko dogajanje – četudi tako banalno kot lebdeči lonček – zbudijo zavest, saj terjajo razlago, opredelitev. Naenkrat se zdi, da tudi podobe Davida Paigea postanejo polne ljudi, ki hodijo po ulicah, izvajajo športne aktivnosti ali samo stojijo z masko na obrazu sredi trga, še več, začnejo se dogajati tudi razne represalije: policist pregleduje torbo nekemu civilistu, drug policist nekaj ukazuje ženski z burko. Iz kontemplativnih podob abstrakcij, narave, mest in ljudi se torej naenkrat znajdemo sredi družbe, natančneje, sredi represivnih ukrepov, ki jih je sprožil covid: obdobje, ko je lahko državni aparat zavoljo varnosti najbolj posegel v osebne pravice oz. prostor državljanov.

Podobe naenkrat postanejo politizirane; tudi Eifflov stolp ne more biti zgolj spomenik, namenjen občudovanju, ampak kot najmočnejši evropski turistični emblema nosi poziv: *RESTEZ CHEZ VOUS* (ostanite doma). Tovrstna prebuditev gledalčeve zavesti iz prejšnjega zamaknjenja pomeni – dobesedno – rez, montažni rez, ki vzpostavi drug način gledanja: Eisenstein je Griffithovo vzporedno montažo nadomestil z montažo nasprotij, z montažo kvalitativnih skokov; funkcija tega skoka je, da podobo dvigne na višjo potenco, da podobi naraste moč. Podoba zdaj vsebuje dialektično težnjo po novih razsežnostih, po skoku na drugo potenco (podobno kot metafora razpre še neslutene vsebine nekega objekta, ga eksplodira od znotraj, razpre njegovo potenco): iz podob organske materije se rodi zavest, ki ima potencial postati revolucionarna. Pudovkin je recimo razkril celoto situacije prav s pomočjo zavesti, ki jo ima o tej situaciji določena oseba.

TRETJI NAČIN GLEDANJA: PRESTOP IZ OPAZOVANJA V INTERVENCIJO

To stopnjevanje lahko v **Harnessingu** zaznamo v nadaljnjih podobah, kjer se zgodi še en izjemen montažni rez iz vrteče se sferične oblike na metulja, ki leti ob plaži. Kader, ki lovi podobo metulja, pa ni statičen, saj se mora kamera stalno premikati, da bi ga ujela, pri čemer opazovalec-kamera postane še toliko bolj viden. Prav tu ponavljajoča se glasba v ozadju, ki stalno vzbuja meditativno vzdušje, zopet doživi poudarjeno dodaten četrti element, elektronski *glitch*. Po njem se zgodi preskok na naslednjo podobo, kjer lahko vidimo ljudi, ki fotografirajo neko kroglo na vodi: kljub temu da bi lahko po analogiji s prej povedanim sklepali, da gre zopet za prisotnost zavesti-subjekta, pa se zdi, da ima ta podoba prav nasproten učinek: kot da bi šlo za turiste, ki zgolj fotografirajo neki objekt. Ustvarjajo torej mrtve podobe, a te niso sila ali komunikacija z materijo, ki jo opazujejo. Zdi se, da tu Paige prikazuje neko inertnost opazovanja/beleženja/zavesti v njeni »nerevolucionarni« obliki. V nasprotju z ženskama, ki sta opazovali kozarček med levitacijo, s čimer se je zgodilo prebujenje zavesti, čudenja, se zdi, kot da gre tu zgolj za videz zavesti/opazovanja, ki se pojavu ne čudi, se torej glede njega ne angažira in ga posledično tudi ne zmore predrugačiti.

To postane še bolj očitno, ko se naenkrat sami znajdemo v poziciji opazovalcev, ko sami pogledujemo isto kroglo na vodi s pozicije prejšnjih opazovalcev. In tu se zgodi naslednja eksplozija. Status podobe krogle na vodi, ki jo zdaj vidimo »neposredno«, se razlikuje od prejšnjih podob: ker smo videli, kako to kroglo opazujejo drugi ljudje in ustvarjajo podobe te krogle na svojih mobilnih telefonih, naenkrat tudi za nas podoba krogle na vodi ni zgolj podoba krogle na vodi, kot so bile prej podobe pajkove mreže v soncu, vrtavke, čolna s kupom peska itd., ampak postane podoba-ki-jo-opazujemo, skratka opazovana podoba, podoba, v katero je vpisan opazovalec, podoba, ki se je zavedamo kot opazovane, kjer se zavedamo tudi samih sebe kot opazovalcev podobe, čeprav nam podoba »sama po sebi« tega ne sugerira nič bolj kot katera od prejšnjih podob, ampak je to naše zavedanje ravno posledica montažnega spoja.

Da se sploh lahko zavedamo, kakšne posledice ima to drugačno dožemanje podobe, Paige v naslednjem kadru uvede radikalno formalno spremembo: naenkrat ni več kadra, ki bi uokvirjal neko podobo iz realnosti, ampak se pred nami pojavi manjši kvadrat, ki zaseda tretjino kadra, s podobo sončnega zahoda; podoba sončnega zahoda se zatem podvoji in potroji in naenkrat gledamo tri sončne zahode, tri podobe sončnega zahoda, ki sili-jo druga čez drugo. Paige torej s spremembo forme zopet strese,

zbudi gledalca, ki naj se zave, kako radikalne posledice imata opazovanje in reprezentacija. Temu sledi bržkone absolutni finale filma oz. verjetno njegov najbolj pretresljiv prizor, ki se zgodi že skoraj povsem ob koncu.

Gre za pikapolonico, ki nemočno leži na hrbtu in opleta z nožicami. V tem pa v kader naenkrat seže roka in ji s pomočjo žlice pomaga nazaj na noge. Moč podobe ne izvira zgolj iz njene vsebine (»nekdo pomaga pikapolonici nazaj na noge«), ampak iz stopnjevanja prejšnjih tendenc: če smo začeli s kontemplativnim opazovanjem narave, ki mu je sledilo zavedno opazovanje, nekakšna poroditev zavesti in subjekta in nato poudarek moči in razsežnosti samega opazovanja, ki zmore videti družbo in načine njenega funkcioniranja, se je v tem kadru, v tej podobi dejansko zgodilo tisto, kar je končna posledica pojava zavesti in subjektivitete: intervencija v svet. To ni bila intervencija nekoga, ki bi že bil prisoten v podobi, torej nekega človeka, ki bi recimo sedel za mizo in pikapolonico opazoval, ampak je šlo za intervencijo iz zunanosti podobe, za intervencijo samega opazovalca/snemalca, za intervencijo tistega, ki podobo opazuje, konstruira, ki ga ta podoba zatrese in v končni fazi pozove k dejanju – opazovalec ni zgolj opazovalec, na varni distanci od podobe, ampak je njen del, vanjo lahko poseže. Morda ima ravno zaradi avtorjevega stopnjevanja ta izredno preprosta podoba tako izrazit naboj.

David Paige je s svojim kratkim filmom **Harnessing** morda tako učinkovit ravno zato, ker njegov poziv ni deklarativen/vsebinski, ker ne govori o tem, kako bi morali opazovati ali interventirati v realnost, ampak prek stopnjevanja podob in našega odnosa do njih nekako kopiči energijo prebujajoče se zavesti in njenega odnosa do podob; ker nam kaže različne načine angažiranja v odnosu do podobe. Tako tudi na videz banalno reševanje pikapolonice ne more biti banalno, saj poanta ni sama vsebina podobe, ampak prej stopnjevanje pozicije opazovanja do zavesti in intervencije. Zdi se, da tudi zaključnih podob filma posledično nikakor ne moremo več gledati z nezainteresirano kontemplativnostjo z začetka filma.

Harnessing tako stalno opozarja na moč podob, na moč konstruiranja podob: na to, da ustvarjanje podobe pomeni neki zarez, da reprezentacija v končni fazi pomeni intervencijo v svet, v način doživljanja sveta. Če je torej sovjetski montažni film s trkanjem podob, dialektično montažo oz. montažo ekstaze prebujal zavest in ustvarjal subjekte revolucije, potem lahko Davidu Paigeu – če ne drugega – priznamo vsaj to, da s svojimi podobami gledalce zamakne, da bi jim lahko predložil moč in različne potenciale opazovanja.



Igor Ffarb

Superjunaki med znanstveno fantastiko in fantazijo



Citat Arthurja C. Clarka iz daljnega leta 1961, da ni mogoče razločiti med dovolj napredno tehnologijo in magijo, še zmeraj velja za eno ključnih smernic – in preglavic – znanstvene fantastike v vseh medijih. Čeprav lahko maksimo razumemo kot poskus racionalizacije fantastičnega, tj. da bo vsak nedoumljiv koncept mogoče razumeti, ko bo znanost dovolj napredovala, pa jo avtorji zgodb v tem žanru tudi izkoristijo kot izgovor, da premaknejo zgodbo naprej s fantastičnimi elementi, ki jih ne znajo razložiti, oziroma nanje prilepijo znanstveno zvenече termine, ki pravzaprav ne pomenijo nič. V teh primerih lahko rečemo, da ZF zajadra v fantazijski žanr. Definicije žanrov seveda niso ostro začrtane in so bolj priporočila kot omejitve, vendar za potrebe članka najprej postavimo ločnico med znanstveno fantastiko in fantazijo na uspešnosti razlage znanosti bralcu oziroma gledalcu. Ker se članek osredotoča na znanstvenofantastične filme, ki so nastali po stripih, dajmo kar prvi primer iz aktualnega filma **Marveli** (The Marvels, 2023, Nia DaCosta).

Ključni predmet, do katerega se skušajo dokopati vsi liki, se imenuje »kvantna zapestnica« (*quantum bangle* oz. *quantum band*) in omogoča ... hm, veliko stvari, ki so videti kot bliski, strele in laserji; kot se izkaže v filmu in predhodni miniseriji **Gospodična Marvel** (Ms Marvel, 2022), pa lahko tudi prebije prostor-čas in pregrade med dimenzijami. Skratka, zelo mogočna in vsestransko uporabna zadeva. A vseeno ne film, ne serija, ne stripovske predloge, ki poznajo neko variacijo kvantne zapestnice že od leta 1975, niti ne poskušajo razložiti njenega delovanja z znanostjo – deluje morda na kvantni ravni, izkorišča kvantne lastnosti snovi, je morda kvantni superračunalnik? –, kar pravzaprav sploh ne bi imelo smisla, saj se nabor njenih funkcionalnosti nenehno spreminja. Tako lahko zaključimo, da gre za fantazijski element, čeprav so **Marveli** postavljeni v vesolje, skozi katerega ljudje in druga bitja potujejo z vesoljskimi ladjami ter se obstreljujejo z energijskimi in laserskimi puškami in topovi.

Seveda to ni edini predstavnik superjunaških filmov s stripovskim ozadjem, ki sedi na ograji med fantastiko in fantazijo, saj je to del šundovskih korenin stripov o superjunakih, ki sega vse do Supermana. Zanj je razloženo, da mu moč daje Sonce, ki je močnejše od rdeče pritlikavke njegovega rojstnega planeta Kriptona, a to bi kvečjemu razložilo fizično moč in hitrost (ampak ne prav zares), precej težje pa sposobnost pokoritve gravitacije (tj. letenje) ali vročinske žarke, ki jih strelja iz oči. Tudi pri kasnejših junakih so bile nadnaravne moči običajno razložene mimogrede, denimo z mutacijami, s pikom radioaktivnega pajka ali pa z raziskovalnim serumom, kar je vse delovalo, kot da ima osnovo v znanosti, čeprav je nima. Zgodnji filmi o superjunakih so se močno naslonili na znanstveno nedoločljivost teh moči in na privzete značilnosti stripov, saj so bili običajno postavljeni v stilizirano nadrealističen svet, kar denimo velja za **Batmana** (1989, Tim Burton), **Tank Girl** (1995, Rachel Talalay), **Može v črnem** (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld) in **Može X** (X-Men, 2000, Bryan Singer).

Šele v novem tisočletju so filmi superjunake sploh poskusili umestiti v realističen svet. Pionir je bil **Batman: Na začetku** (Batman Begins, 2005, Christopher Nolan), v katerem so vse Batmanove naprave in orožja vsaj videti kot realni predmeti, ki so razviti po inženirskih standardih in delujejo v skladu z zakoni fizike. Podobno velja za **Iron Mana** (2008, Jon Favreau), kjer naslovni junak izdelava neprebojen, leteč oklep, ki sicer temelji na neobstoječem viru energije, a je videti kot tehnologija, ki bi lahko bila na voljo v dogledni prihodnosti. **Iron Man** je prelomen tudi zato, ker je prvi film Marvelovega filmskega vesolja, ki je petnajst let in 32 filmov kasneje privedel do zgoraj omenjenih **Marvelov**. Skozi to obdobje so bili superjunaški filmi vse pogostejše zgrajeni okrog tradicionalnih znanstvenofantastičnih elementov in tematik, vendar so dejanske znanstvene razlage vse bolj odrivali na stran ter zakorakali na fantazijsko stran.

Najbolj očitna predstavnika tega odmika sta junaka Thor in Doktor Strange, ki se pojavita v več filmih. Prvi je nordijski bog, ki v enem od filmov celo citira uvodno Clarkovo misel, vendar pa to, da način hipnega potovanja skozi vesolje poimenuje Einstein-Rosenov most, ne spremeni dejstva, da potuje po mavrici – in to v kočiji, ki jo vlečeta kozlička. Strange gre korak dlje, saj uvede dobesedno magijo in čaranje. To mu omogoča potovanje skozi čas in dimenzije, a kadar se Strange pridruži bitki, so njegove moči povsem komplementarne strelnim nabojem, energijskim žarkom in neuničljivim ščitom, ki jih vihtijo njegovi soborci v **Maščevalcih** (The Avengers, 2012, Joss Whedon). S tem torej ne postavlja zgolj sebe v bolj ZF-vode, temveč tudi njih v fantazijske. Filmi zato sicer niso nič slabši, še zmeraj so

pristni *blockbusterji*, le težko jih še uvrščamo v znanstveno fantastiko. Marvelovo filmsko vesolje pri tem ni edino, saj enako velja za konkurenčne filme studia Warner Bros., lastnike likov Batmana, Supermana, Aquamana, Flasha in Čudežne ženske, ki so v zadnjem desetletju vsi dobili svoje filme, in za prav vse – razen morda lanskega Batmana – velja, da so trdno zasidrani tako v znanstveni fantastiki kot v fantaziji.

NEDOUMLJIVI KONCEPTI

Niso pa nerazložljive nadnaravne moči edini kriterij, ki bi ga morali upoštevati pri klasifikaciji. Znanstvena fantastika se praviloma ukvarja s kompleksnimi, pogosto celo filozofskimi vprašanji o prihodnosti, pri čemer je tehnologija velikokrat drugotnega pomena. To velja že od samih korenin žanra, torej romana *Frankenstein ali Sodobni Prometej* angleške pisateljice Mary Shelley. Zgodba o znanstveniku, ki z močjo elektrike obudi truplo k življenju, odpira vprašanja nebrzdanega razvoja tehnologije, človekovega mesta v stvarstvu, odnosa do boga in še bi lahko naštevali. V večini superjunaških filmov ne najdemo tovrstnih tematik, ali pa so zelo obstranske. V filmu **Marveli** denimo naletimo na vprašanje, ali je mogoče diktaturo ustaviti tako, da ji odrežeš glavo, pri čemer dobimo zgolj negativen odgovor in nobene slutnje rešitve; pri **Iron Manu**, ki v duhu časa nastanka komentira ameriško okupacijo Iraka in Afganistana, je vseprisotna tema neizbežne nevarnosti orožarske industrije in korupcije, ki jo ta prinaša, vendar film prav tako ne ponudi odgovorov. V obeh primerih gre za dokaj aktualni politični temi, ki se posvečata trenutnemu stanju človeštva in ne prihodnosti – kar je sicer pogosto orodje ZF, sploh v družbah z veliko napetosti in omejeno svobodo umetniškega izražanja. A to je že iztočnica za neko drugo debato, zato se vrnimo k superjunakom in ZF.

Nekateri superjunaški filmi zadnjih let namreč predstavijo izjemno zanimive in sveže ZF-teme. Prvi, ki si zasluži omembo, je **Logan** (2017, James Mangold), zaključek zgodbe o **Možeh X**, v katerem spremljamo ostarelega in upehanega nekdaj neuničljivega junaka, ki se v skorajda postapokaliptičnem svetu skriva pred vsemi in skuša skrbeti za svojega nekdanjega mentorja profesorja Xavierja, ki se je nekoč ponašal s silnimi mentalnimi sposobnostmi, zdaj pa usiha zaradi demence. Medtem ko filmi o superjunakih praviloma povečujejo moč in sposobnost ter vključujejo smrt junakov zgolj kot obliko žrtvovanja, je **Logan** dovolj hraber, da se osredotoči na umiranje in minljivost, pri čemer znanstvenofantastično okolje ter nadnaravne sposobnosti junakov še poudarijo človeško ranljivost. Podobno prelomen je film **Črni panter** (Black Panther, 2018, Ryan Coogler), ki načne

LOGAN | 2017



MARVEL | 2023



temo kolonializma in rasizma in se pri tem ne izogne kritiki evro-ameriške zgodovine, a fokus vseeno nameni prikazu afro-futuristične države Wakande in posledično potencialu svetle prihodnosti. Tako je ob siceršnji poplavi prikaza antiutopičnih prihodnosti film še posebej izstopal.

Seveda ne gre zanemariti vpliva prisotnosti sekundarnih žanrov oziroma načinov prikaza zgodbe v teh filmih. Zgodbe o superjunakih so tradicionalno pustolovščine, pri teh pa je v ospredju hiter tempo dogajanja in akcije, medtem ko junakova preobrazba običajno temelji na zbiranju poguma ali osredotočenosti. Posledično ostane malo prostora za obravnavo kompleksnih tem ali za razlage delovanja sveta in tehnologije. Tako ni presenečenje, da so najbolj izstopali superjunaški filmi, ki niso ubrali poti klasične pustolovščine, temveč so zajadrali v druge žanre. Zgoraj omenjeni **Logan** je denimo vestern, **Črni panter** ima številne elemente političnega trilerja, eden kritiško najbolje ocenjenih filmov iz Marvelovega filmskega vesolja, **Stotnik Amerika: Zimski vojak** (Captain America: Winter Soldier, 2014, Anthony in Joe Russo), je vohunski triler, večina novejših filmov o Batmanu pa je detektivka. Ti žanri morda nekoliko upočasnijo akcijo, a ponudijo priložnost za odpiranje širših družbenih in tehnoloških tem, ki v sozvočju z ZF-elementi postanejo še bolj odmevne.

Nedvomno največji presežek avdiovizualnih medijev, ki temelji na stripu, sta filmska in televizijska priredba romana v stripu **Varuhi** (Watchmen) avtorjev Alana Moora in Dava Gibbonsa. Film je posnel Zack Snyder leta 2009, serija, ki služi kot nadaljevanje stripa, brez odstopanj, ki jih je uvedel film, pa je leta 2019 nastala pod vodstvom Damona Lindelofa. Zgodba se v vseh treh primerih razvija v vzporedni resničnosti, kjer so se na začetku 20. stoletja v ZDA pojavili zamaskirani borci za pravico in za njimi še takšni zlikovci, zaradi česar, med drugim, v tem svetu ni stripov o superjunakih, temveč so vsi o piratih. Strip velja za eno prelomnih literarnih del 20. stoletja, filmska priredba pa se ga je trudila čim bolj zvesto in verodostojno prenesti na platno. Pri tem je film obdržal vse ključne nadlitterarne elemente in filozofske ter družbene teme, dodal pa osupljivo vizualno spolirano podobo. Serija je še bolj revolucionarna, saj za osrednjo temo vzame enega ključnih aktualnih družbenih problemov – rasizem – in se ga loti iz podobne perspektive ter s podobnimi prijemi, kot se je izvirni strip loteval strahu pred atomskim uničenjem in razkrojem družbene solidarnosti ob vzponu thatcherjevsko-reaganovskega kapitalizma. Poleg tega, da Varuhi s svojimi vzporednimi svetovi v vseh treh različicah sodijo v ukronistični žanr, ki natančno zgradi odmik od naše realnosti, zgodbe prepletajo tudi druge žanre, vključno z detektivko, vohunskim trilerjem in romanco, skozi enega od glavnih

junakov, doktorja Manhattna, pa razišče tudi odnos človeštva s post-človeškim, kar je že od Frankensteinja ključna tema ZF.

To je tudi ključna tema enega najbolj vplivnih ZF filmov vseh časov, **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) in tudi ta film se je loti z deloma fantazijskim pristopom. Prvi del filma je čisti ZF, saj spremljamo izrazito natančen prikaz potencialne tehnologije prihodnosti, nato pa v drugem delu, ko junak Dave Bowman preide skozi monolit, sledi psihedelična sekvenca, ki ponazarja potovanje skozi vesoljsko črvino (oz. Einstein-Rosenov most, heh), pa tudi srečanje z napredno civilizacijo, ki je predstavljena skozi težko doumljivo zaporedje podob protagonista v različnih starostih. V zadnjem prizoru vidimo, da se je junak spremenil v post-človeško bitje v podobi ogromnega dojenčka v vesolju, ki se je vrnil v naše osončje, da vzpostavi stik s človeštvom. Kubrickov premik od čiste ZF v nedoumljivost vesoljske prihodnosti je eden najbolj revolucionarnih korakov žanra, čeprav mu nekateri kritiki očitajo nedoločnost prikazanih podob v tem zaključku. A ta film ne obstaja v vakuumu, saj sta zgodba in podoba filma nastajala hkrati s istoimenskim romanom Arthurja C. Clarka, sicer predelavo njegove kratke zgodbe. Pristop ustvarjanja skozi raziskovanje hkratnih zmožnosti vizualnega in literarnega medija ima več vzporednic s stripom, pri tem pa Clarke v skladu z začetno maksimo tega članka tudi detajlno razloži vso tehnologijo in postopke za Bowmanovo preobrazbo. S tem zgodbo potisne v čisto znanstveno fantastiko, a ji tudi odvzame čar oziroma čarobnost gledalčeve odisejade pri poskusih interpretacije videnege. Posledično se filmska različica te zgodbe danes uvršča v kanon, knjiga pa zgolj nekam v sredino Clarkovega opusa.

Na koncu pravzaprav ni pomembno, ali lahko magijo ločimo od napredne tehnologije, saj gre zgolj za del gradnje prepričljivega sveta, ki ga lahko sposobni avtorji v vseh medijih zgradijo z različnimi prijemi. Za dobro znanstvenofantastično zgodbo je vsekakor pomembnejše, da izzove gledalca/bralca in njegovo razumevanje sveta, ne glede na uporabljene prijeme. Po stripih posneti superjunaški filmi se povečini ne ukvarjajo s tem, saj gre za izredno drage komercialne projekte, ki morajo pogosto ubrati preverjene formule, a kot pokaže zgornja analiza, je med njimi kljub temu mogoče najti presežke, ki utirajo nove poti. Tu je morda mogoče iskati tudi nedavni upad uspešnosti teh filmov v kinodvoranah, saj se je premisa pustolovske dogodivščine v ZF/fantazijskem konceptu superjunakov po desetletju poplave tovrstnih filmov nekoliko izpela in morda bi bilo iskanje novih žanrskih modelov prava pot. Pri tem pa bi bilo seveda najbolje, da avtorji sledijo bogati dediščini stripovskih predlog.

Miha Zadnikar

Ko sprežovori prekaljeni osamelec O knjigi Srđana Karanovića *Sam o sebi**

Pomlad v praški šoli (Proleće u praškoj školi, 2023) je dovolj sveža televizijska serija v treh delih, ki jo je zrežiral Milan Nikodijević. Njena osrednja figura, ki nas spremlja med poglobljanjem v pol stoletja preteklo dogajanje, ko je vojska Varšavskega pakta zadušila češkoslovaški »socializem s človeškim obličjem«, je Predrag »Pega« Popović, znani direktor fotografije, prvi diplomirani filmski snemalec v Jugoslaviji, pozneje profesor in dekan Fakultete dramskih umetnosti v Beogradu in sodelavec pri 26 celovečernih igranih filmih. Popović jo s televizijsko ekipo mahne tudi v Češki državni filmski arhiv, kjer naposled najde kose gradiva, ki ga je kot študent na slavni FAMU posnel med tanki, protesti, besnim jokom in razjarjenim ljudstvom, a je bilo zatem za dolga desetletja zgubljeno. V oko nas pri tem zbode fotografski portret napol zoglonelega študenta Jana Palacha, ki se je januarja 1969 protestno sežgal, Popović pa ga je uzrl in posnel, ko so ga ovili v državno zastavo. Ta nesrečni prizor je v Pragi videl tudi Popovićev kolega Srđan Karanović, ki je bil s prvo in drugo generacijo študentov filmske in televizijske režije (Rajko Grlić, Goran Marković, Goran Paskaljević, Lordan Zafranović, Pavel Grzinčič ...) prav takrat na FAMU, se družil s Popovićem in z njim tudi opravil nekaj ustvarjalnih študijskih obveznosti.

Toda medtem ko so kolegi v seriji dinamični, švigajo med Beogradom in Prago ter jih je zapaziti na raznih ključnih lokacijah, nas Karanović, prav po svoje, prizemlji: izjave daje sede na ulični klopci pred svojim beograjskim stanovanjem in se ne

premakne čisto nikamor. Zgledno konsistentno, lahko porečemo, kajti pred nekaj meseci je za občila javno izjavil, da ga snemanje filmov ne zanima več. In če se pri tem spomnimo na reportažo *Mi iz Prage*, ki jo je Angel Miladinov o zgoraj omenjenih študentih za TV Zagreb posnel v burnem letu 1968, nam ne uide nadrobnost, po kateri Karanovića tam sploh ne vidimo. Slišimo zgolj njegov glas, sicer pa je bil v času snemanja zaposlen s študentskim filmom **Ma nemoj!** (1968).

Karanović se očitno prav malo oziroma nič ne družabi in čemi doma. A mu ni niti malo dolgčas. Zadeva njegove intimne ima namreč v sebi filmičen, globoko humoren obrat, saj ga v zadnjem času zaznamo marsikje in je pravzaprav navzoč, kakor že lep čas ni bil, predvsem pa tako, kot ni bil še nikdar. A pojdimo lepo po vrsti. Če vas prsti na daljinskem upravljalniku te dni zanesejo na beograjski program RTS 2, lahko v serialki »Ljudi govore«, v kateri vrtijo kratke, eksperimentalne in avantgardne (kajpak tudi televizijske) filme, zasledite vsaj dva izborna Karanovića. V prvem z naslovom **Beli narokavniki** (Bele narukvice, 1971) govori možakar, ki ga imajo vsi za čudaka, on pa upokojske dneve preživlja tako, da si že navsezgodaj zjutraj – kljub

* Karanović, Srđan. *Sam o sebi*. Beograd/Novi sad: Geopoetika (edicija »Intimna istorija«), 2022.

opozorilu milice, da je to protizakonito – nadene bele narokavnike in vztrajno ureja promet na nevarnem cestnem odseku, kjer po nepotrebnem padajo žrtve. Drugi biser je **Fotograf** iz istega leta, v katerem se seznanimo s črncem po imenu Riza Šurla, potomcem mornarjev, ki so se naselili v črnogorskem Ulcinju: kot vojaški vojni invalid s sremske fronte in izučen fotografa na obrežju prav rad opravlja svoje delo.

Že pred leti je Karanovićev študentski kolega in poznejši pogost filmski in televizijski sodelavec Rajko Grlić izdal avtobiografijo **Še ne povedane zgodbe**², ki je tačas postala velika uspešnica in je bila v času izida Karanovićeve knjige že tudi ponatisnjena in dopolnjena. Skoz vrstice Grličevega dela si lahko očrtamo dostojen Karanovićev portret. Toda Grličeva knjiga bi ne mogla biti drugačnejša od pričujoče. Strukturno je namreč zasnovana kot abecedni filmski pojmovnik, na katerega so ovešene dogodbice in razmisleki, medtem ko se Karanović odloči za povsem samo-svojo akribijo. Zdi se, da je med besedami o preteklosti živahnejši kot sicer. Disciplinirano se posveti svoji družini in širši rodbini, otroštvu in mladosti, pripoved ponese v Kino klub Beograd, kjer prvič dela s kamero in za montažno mizo, gre k prvim plašnim obiskom Jugoslovanske kinoteke, kjer je bil njegov oče Milenko upravnik, pozneje pa predan in mednarodno dejaven izvedenec za filmsko vzgojo otrok in mladine, zatem pa se leta 1965, po pomembni epizodi, ko mladi Srdan z očetovimi zvezami nekaj časa dela v Londonu kot pomočnik na Britanskem filmskem inštitutu (British Film Institute – BFI), že preselimo na študij v Prago. Po vrnitvi v Jugoslavijo leta 1970 se pisanje sklene.

Karanović v sijajnem slogu ustvari napetost, s tem da vsake toliko s tipografijo pisalnega stroja prekine tek in nas obdari s kinskimi, filmičnimi vložki in opombami, pri katerih sicer

Mladi »Đida« je počitnice preživel ob Poljanski Sori pri sorodnikih v Žireh, bil je tabornik, med pionirskimi počitnicami v Dalmaciji se je hočeš-nočeš prvič izkazal tudi kot režiser, tam je spoznal svojega sopotnika, dolgoletnega prijatelja in *alter ega*, pokojnega igralca Branka Cvejića, ki mu je knjiga tudi posvečena.

opazimo veliko željo po snemanju, a tudi prav spreten izogib vsakršni nostalgiji. Režiserju ni niti za hip žal, da ni posnel kaj več filmov, izgubo mladostnih trakov s FAMU beleži s hladom dokumentarista, za finale pa ugotovi, da do obisti razdelane, metaforično bogate *Tramontane*, ki bi si jo pač zares želel posneti in jo dramaturško skoz pisanje zmerom bolj poudarja, iz utemeljenih razlogov ne bo ustvaril nikoli. In kakor nalašč nas Karanović v istem hipu, ko že pomislimo, da pravzaprav beremo nekakšno alternativo scenarija za televizijsko serijo **Na vrat na nos** (Grlom u jagode, 1975) – le da je reč v knjigi pomaknjena za kakšno desetletje v preteklost –, nas Karanović pomiri z razrešitvijo: to, o čemer vam pripovedujem na tem mestu, je moj kolega Goran Marković že izvrstno obdelal v svojem filmu **Tito in jaz** (Tito i ja, 1992), tako da sem lahko miren in sebe in vas zadovoljim z natančnim in barvitim pisanjem spominov.

Spomin je krepak Karanovićev adut. Skozenj prepoznamo, da je njegovo jugoslovanstvo vtakano v vez s starejšimi rodovi, ki so bili porazdeljeni med Beograd, Skopje, Sarajevo in Zagreb. Mladi »Đida« je počitnice preživel ob Poljanski Sori pri sorodnikih v Žireh, bil je tabornik, med pionirskimi počitnicami v Dalmaciji se je hočeš-nočeš prvič izkazal tudi kot režiser, tam je spoznal svojega sopotnika, dolgoletnega prijatelja in *alter ega*, pokojnega igralca Branka Cvejića, ki mu je knjiga tudi posvečena. In če smo se kdaj vpraševali, od kod – navzlic slogovno precej raznolikemu opusu – Karanovićovo ostro oko za starodavna ljudska oblačila, nošo, navade in običaje (npr. v **Petrijinem vencu** [1980]; **Virdžini** [1991]; **Besi** [2009]), potem spoznamo, da je njegov ded odvrget popovska oblačila in se z mentorskim vodstvom slavnega političnega geografa Jovana Cvijića v Bosni lotil etnografskega terenskega dela ter spričo svoje prizadevnosti dobil službo v sarajevskem Zemaljskem muzeju. Tudi oče je bil po osnovni vokaciji etnolog. In pri hiši je bila doma tudi angleščina, saj sta bila Dedek in Babica (mimogrede: Karanović vse sorodstvo dosledno in spoštljivo piše z veliko začetnico) med prvo svetovno vojno prek Korzike evakuirana v Aberdeen na Škotsko, kjer se je rodil tudi stric Jugoslav, psihično nestabilna, prekmalu preminula dobričina. Dedkovi prevodi klasičnih del iz angleščine so s ponatisi in tantiemami v času njegove upokojitve precej pripomogli k sicer dostikrat majavemu družinskemu proračunu, ki ga je, kajpak, odločno uravnoteževala in korigirala skrbna Mama.

² Grlić, Rajko. *Še ne povedane zgodbe* (Neispričane priče). Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2022.

Iz knjige se poučimo, kdo vse so bili kolegice in kolegi prvega rodu Jugoslovancev, ki so doštudirali na FAMU v Pragi. Karanović se jim posveti z vso tovariško nežnostjo, opiše potepanja po mestu, bivanje v študentskem domu, zabave, popotovanja z vlakom domov in nazaj, natančen je, ko gre za specifične načine dela in študijskih postopkov; svoje ljudi pospremi in sreča tudi na poznejši poti. Navsezadnje je bila na fakulteti nekolikanj za njegovim letnikom tudi nadarjena Agnieszka Holland ... Z avtorjem gremo v sredo študentske stavke med okupacijo Prage in, podobno kot pri Grličevem zapisu, občudujemo junaško obnašanje profesorja Broušila, ki je sovjetsko soldatesko na vratih FAMU v gladki ruščini odvrnil z besedami, da naj dajo mir, ker so prišli na Inštitut za sovjetsko kinematografijo, pri čemer se niti ni zlagal, saj je bilo to področje dejansko njegova specialnost.

Za zaključek recenzije tvegajmo očitke o seksizmu, a si ne moremo kaj, da bi ne omenili naslednje anekdote, ker je tako smešna. Med plejado silnih avtoritet in strogih profesorjev na FAMU je bil tudi Milan Kundera, ki je predaval zgodovino in teorijo romana. Karanović poroča, da je nekoč med predavanjem študentska kolegica Jessica Horváthová s Slovaškega – sicer družinsko, z diplomatsko navezo, precej povezana tudi z Beogradom – kar na lepem dvignila roko in povsem zunaj konteksta pobarala profesorja, zakaj je na nekem mestu izjavil, da se rajši ljubi s Slovakinjami kot s Čehinjami. Kundera je brez oklevanja in smrtno resno odgovoril: »Zato, ker Slovačkinje med orgazmom vzdikljejo 'Jej!' in ne 'Jaj!' kakor Čehinje.«

Omenili smo, da je Srđan Karanović zadnje čase pravzaprav navzoč, kakor že lep čas ni bil, predvsem pa tako, kot ni bil še nikdar. Če si zaželimo branja o nadaljevanju po Pragi, torej o poklicni poti enega izmed najbolj samosvojih jugoslovanskih režiserjev, ki se mu je z vsakim novim filmom zahotelo, da dela malce drugače, imamo pred nosom še zbir enajstih razgovorov, ki so izšli nedavno in jih je s Karanovićem opravil njegov nekdanji študent, današnji kolega Stefan Arsenijević. Knjiga **Malce nad tlemi**³ je trenutno sicer razprodana, a ko bo pred nami ponatis, se lahko seznanimo, vzemimo, kaj sta se Srđan Karanović in Martin Scorsese pogovarjala tistega dne leta 1988, ko so v New Yorku prikazali film **Za zdaj brez dobrega naslova** (Za sada bez dobrog naslova) in se je Scorsese po projekciji živo zanimal za razmerje med samoupravnim socializmom in kinematografijo.

Karanović v sijajnem slogu ustvari napetost, s tem da vsake toliko s tipografijo pisalnega stroja prekine tek in nas obdari s kinskimi, filmičnimi vložki in opombami, pri katerih sicer opazimo veliko željo po snemanju, a tudi prav spreten izogib vsakršni nostalgiji.

³ Arsenijević, Stefan. *Malo iznad tla*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2022.

Andrej Gustinčič

Okras in sirota O avtobiografiji Paula Newmana



DOLGO, VROČE POLETJE | 1958

Paul Newman je bil eden najbolj neulovljivih filmskih zvezdnikov – božansko lep in verjetno najbolj erotiziran igralec svoje generacije. Spomnimo se le trenutka v **Dolgem, vročem poletju** (The Long Hot Summer, 1958, Martin Ritt), ko ga kamera v kader ujame samo v boksericah, medtem ko gleda žensko skozi vratna okna. Opazovalec je opazovan. Le da ta moški objekt kamerinega pogleda uživa v svoji erotizaciji in ji nesramno vrača pogled. Newman je imel veliko karizmo, a v njem je bilo tudi nekaj konfliktnega. Sam je to karizmo odriaval. Res je, da je bil kot Butch Cassidy šarmanten od začetka do konca filma **Butch Cassidy in Sundance Kid** (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969, George Roy Hill), a zanimivejše so bile njegove vloge, kot je »Fast Eddie« Felson v **Hazarderju** (The Hustler, 1961, Robert Rossen) – šarmantni goljuf, virtuozi igralec *poola* in moški, nezmožen ljubezni ali prijateljstva.

»Lezi in umri sam,« reče nekdanjemu prijatelju. »Ne vleci me s sabo.« Newmanov videz in samozavestna prezenca na velikem platnu sta ga naredila za zvezdnika v klasični maniri, a sam je na zvezdniški blišč gledal nezaupljivo in ironično.

Tega »drugega« Paula Newmana srečamo v njegovi avtobiografiji **Nenavadno življenje navadnega človeka** – spomini, objavljeni štirinajst let po njegovi smrti.¹ Knjiga je plod ambicioznega projekta, ki se ga je igralec lotil leta 1986. Takrat je s pri-

¹ Newman, Paul. *The Extraordinary Life of an Ordinary Man, A Memoir*. London: Century (Penguin Random House), 2022. Vsi prevodi iz knjige v tem članku so avtorjevi.

jatelj, scenaristom Stewartom Sternom, opravil niz zasebnih in izčrpnih pogovorov o svojem življenju, kar je bilo v tistem času samorazkritje brez presedana za tako velikega hollywoodskega zvezdnika. Stern se je pogovarjal tudi z Newmanovo družino, prijatelji, sodelavci in režiserji, kot sta Martin Ritt in Elia Kazan.

Newman je želel ustvariti vsestranski in brutalno iskren avtoportret za svoje otroke, po drugi strani pa gre za uvid v enega največjih filmskih zvezdnikov, ki naj bi razpršil govorice in mite, povezane z njim skozi leta. Knjiga je služila tudi kot terapija. V spremni besedi Newmanova hči Melissa zapiše, da je »že kliše, da so očetje iz določenega obdobja oddaljeni in nedoumljivi«. ² Doda pa, da se je oče po teh pogovorih »razvijal dalje in dajal od sebe najboljše«. ³

Newman in Stern sta projekt zapustila po petih letih. Govorice pravijo, da je igralec magnetofonske trakove sežgal. Zapisi so ostali izgubljeni, dokler ni producentka Emily Wachtel v nekem skladišču našla štirinajst tisoč strani teksta. S sodelovanjem (in pod nadzorom) Newmanove družine je urednik David Rosenthal iz tega gradiva sestavil knjigo.

Gre za presenetljivo, mučno in jezno knjigo, polno obžalovanja, zanikanja lastnega daru in preizpraševanja lastnih motivov in odločitev; spraševanje o lastni človeški vrednosti. »Čutil sem, da mi nekaj manjka, nekaj, česar ne morem premostiti ali razumeti,« piše. »Nisem dojemal. Nisem dobil odgovora.« ⁴ Newman sebi ne zmore ničesar odpustiti, niti si priznati uspeha. »Prepričan sem, da me nihče v Actors Studiu ni videl kot igralca,« piše o svojem času v slavni newyorški šoli z metodo Stanislavskega v petdesetih letih prejšnjega stoletja. »Bil sem lepotec, zelo konvencionalen fant, ki je nekako padel v ta svet.« ⁵ O svoji obsežni dobrodelnosti pove: »Mislim, da korenine moje dobrodelnosti ležijo v dejstvu, da sploh nimam državljskih impulzov. Izmislil sem si jo, kot sem si izmislil vse ostalo: Newman nogometaš, Newman igralec, Newman državljan, Newman ljubimec – vse to.« ⁶

V knjigi govori o smrti edinega sina Scotta zaradi mamil in o svojih očetovskih neuspehih, o nezmožnosti razumeti lastne otroke. Imel je slabo vest zaradi druge žene, življenjske sopotnice Joanne Woodward, saj je menil, da je boljša igralka od njega in bi si prej kot on zaslužila slavo. Izvemo, da je v njem »prebudila seksualno bitje« in da je to bitje »spodbujala in uživala v eksperimentiranju«. ⁷ Izvemo tudi, da z Robertom Redfordom nikoli nista postala prijatelja, njegov veliki tekmeč v šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let, Steve McQueen, pa predstavlja »vzpon nepismenosti v igri«. ⁸

Uporaba raznih glasov v knjigi izriše večplastno in pogosto mučno sliko Newmana. Svoj alkoholizem opisuje kot beg v nevarnost, podobno kot dirkalni šport, s katerim se je resno in strastno ukvarjal: »Za človeka, ki je sebe tako nadziral, kot sem to počel jaz, je bil užitek ... izgubiti nadzor, ne vedeti, kaj je za vogalom, biti nenehno v nevarnosti.« Njegov prijatelj, producent John Foreman, pa poda temnejšo sliko igralčevega pijančevanja. »Napadal je (filmsko) industrijo, vse, kar je posnel, vse svoje vloge, svoje neuspehe moža in očeta in tako naprej, dokler ni začel neartikulirano bebljati kot žival,« pravi Foreman. »Potem se je onesvestil ali pa me psoval in mi govoril, kako me sovraži.« ⁹

Izvemo tudi, da igre nikoli ni imel zares rad: »Imel sem rad vse priprave – podrobnosti, opazovanje, sestavljanje. Občasno je prizor uspel na kakšen nenavaden način, in bil sem začuden. To pa je bil le majhen odstotek časa.« ¹⁰ Igra mu je ponujala beg pred mučno situacijo doma. »Igra mi je dala zatočišče,« piše. »Lahko sem podoživljal čustva, ne da bi bil zaradi njih kaznovan.« ¹¹

Newman je odrasčal v Shaker Heights, bogatem predmestju Clevelanda (»to so si želela postati vsa druga predmestja«). ¹² Oče Arthur je bil Jud in lastnik uspešne trgovine s športno opremo. Mati Teresa, znana kot Tress, je bila rojena kot katoličanka, prevzela pa je vero cerkve krščanske znanosti. Starša, posebej Tress, sta duhova, ki krožita skozi knjigo in slednja v veliki meri predstavlja tudi obračun z njima. Čeprav piše, da je »drek«, če se šestdesetletnik še vedno pritožuje, »da ga mama nikoli ni poljubila,« ¹³ gre očitno za občutke manjvrednosti, ki se jih nikoli ni osvobodil.

Očeta opisuje ko čustveno odsotnega, prikritega alkoholika, ki sina nikoli ni podpiral, medtem ko je bila mati čustveno demonstrativna, ampak neavtentična in dušecha. »Ta knjiga je le zgodba o fantku, ki je postal okrasek svoje matere, okras za njen dom, občudovan, ker je okrasen,« piše. »Če bi bil grd otrok, ga mati ne bi niti pogledala. Če bi šepal ali imel povešeno veko, bi tolažila tega majhnega invalida zgolj zaradi lastne potrebe po tolaženju. Ne pa zaradi otroka samega.« ¹⁴

² Newman, str. xi.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, str. 27.

⁵ *Ibid.*, str. 96.

⁶ *Ibid.*, str. 269.

⁷ *Ibid.*, str. 99.

⁸ *Ibid.*, str. 252.

⁹ *Ibid.*, str. 257.

¹⁰ *Ibid.*, str. 59.

¹¹ *Ibid.*, str. 280.

¹² *Ibid.*, str. 3.

¹³ *Ibid.*, str. 262.

¹⁴ *Ibid.*, str. xiii.



S čustveno destruktivnostjo matere se je kot avtor soočil v filmu **Vpliv gama žarkov na rast rumenih marjetic** (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds 1972), ki ga je režiral po drami Paula Zindela. Joanne Woodward je igrala mater samohranilko, katere življenjske nesreče in porazi hranijo kipečo mizantropijo in egocentrično, morda celo noro vedenje, to pa ustvarja strupeno ozračje za njeni dve hčeri. Film namiguje, da se bo ena od hčera (igra jo Newmanova hči Nell) rešila, zahvaljujoč svoji strasti do znanosti.

V osrčju tega knjižnega avtoportreta je Newmanov občutek dvojnosti, prav tiste, ki se v njegovih najboljših vlogah čuti tudi na velikem platnu. Po eni strani je mamim okras, po drugi neki zatirani jaz, ki mu Newman pravi »sirota« – in ta teče, »da bi dohitela tistega okrasnega izmečka, ki ga je tako sovražila. Medtem ko je bil ta mali okrasni izmeček ... čaščen, dobival vse vloge, grabil pohvale, je sirota ves čas nazadovala. Ni ga dohitela do zadnjih nekaj let, in potem je rekla, 'čakaj malo; daj, da vsaj vidim, če lahko najdem nekaj smisla v tem'.¹⁵ Tisto, kar je v knjigi najbolj mikavno in provokativno, je nerazločljivost med človekom na njenih straneh in podobo, ki jo poznamo iz filmov. Knjiga zadene v nekaj osrednjega v Newmanovi filmski podobi, nekaj ambivalentnega in neizgovorjenega.

Kot vsa generacija ameriških igralcev je tudi Newman začel v seni Marlona Branda in Jamesa Deana. Nekaj časa je bil celo kandidat za glavno vlogo v filmu **Na pristaniški obali** (On the Waterfront, 1954, Elia Kazan), ki je Brandu prinesla prvega oskarja. Vpliv Branda se v njegovi igri čuti v nekaterih zgodnjih vlogah, recimo v filmu **S terase** (From the Terrace, 1960, Mark Robson). Brando je v sebi nosil čustveno težo, globine, ki se jih zavedamo, tudi če jih scenarij ali igralec ne razkrijeta. Newmanovi manierizmi v slogu Branda, dolgi premolki ali počasno spuščanje pogleda, so delovali breztežno. Izmučena resnoba mu ni ustrezala.

Njegova kariera je dobila zagon po smrti Jamesa Deana, septembra leta 1955. Nasledil je Deanovo vlogo v biografiji boksarja Rockyja Graziana **Nekdo tam zgoraj me ima rad** (Somebody Up There Likes Me, 1956, Robert Wise), ki je bila uspešnica. Lahko razumemo, zakaj so studii Newmana videli kot zamenjavo za Deana, saj je bil mlad, lep in nadarjen. Ko pa pogledamo, kako se je kasneje razvil, se zdi čudna izbira. Dean je bil popolnoma odkrit igralec. Njegova obrazna in telesna igra je razkrivala vse, kar je čutil. Ničesar ni mogel skriti. Bil je upodobitev človeških šibkosti in hrepenenj, človeške zmedenosti in vztrajnosti. Ko je Newman nehal z oponašanjem drugih, je na velikem platnu deloval veliko bolj zvito. Ni imel Deanove vsečnosti. Privlačen je bil zaradi videza, a za tem videzom se je

skrivala neka oddaljenost; ironična drža do sveta, do samega sebe in do emocij. Njegov Hud v istoimenskem filmu Martina Ritta iz leta 1963 je suh in visok sodobni kavboj, šarmer, ki je hkrati baraba in posiljevalec. Newman je navsezadnje igralec, ki kot zapornik v **Hladnokrvnem Luku** (Cool Hand Luke, 1967, Stuart Rosenberg) v dežju jezno izziva Boga, naj mu dokaže, da obstaja. »Ljubi me, sovraži me, ubij me, kar koli, samo pokaži se mi,« kriči, nato pa se strezni in opazi, da stoji v dežju in se pogovarja sam s sabo. Rad je sam sebi odvzemal vnemo.

Ta demistifikacija in razgradnja epskega potenciala lika doživi najbolj lucidno različico v **Obsodbi** (The Verdict, 1982) Sidneyja Lumeta. Newman igra propadlega in pijanega bostonskega advokata Franka Galvina, ki se je dotaknil profesionalnega in moralnega dna. Frank sedi v točilnici in po časopisih išče ljudi, ki so umrli v nesrečah, da bi šel na pogrebe, se pretvarjal, da je prijatelj pokojnika, in si tako našel malo advokatskega dela. Med branjem v roki drži pijačo. Ko jo približa ustom, se ustavi, kot da se je naenkrat spomnil nečesa strašnega; kot da za hip razume, da je na dnu. Njegov obraz sicer ni prestrašen, je zgolj blago presenečen. Trenutek mine. Frank popije viski.

Ničesar epskega ni v tem prizoru srhljivega samospoznanja. To nista »veličasten« trenutek ali igra. Ni čutiti teženj po univerzalnosti. Ne lik ne igralec nista »večja od življenja«. Sta enake veličine kot življenje. Težko se je upreti občutku, da je tu na delu »sirota«. Poskrbi, da nas ta elegantno starajoči se zvezdnik ne bi preveč očaral. Kot v vseh njegovih najboljših vlogah »sirota« opozarja na zapletenega in pomanjkljivega človeka, ki se skriva pod okrasom. Režiser George Roy Hill, ki je trikrat sodeloval z Newmanom, ga je primerjal s »kitajsko sestavljanke, v kateri manjka še tisti zadnji delček, ki mora najti skrivnostno pot do svojega mesta.«¹⁶ Newmanova avtobiografija ni ta zadnji delček, je pa pomemben kos sestavljanke.

¹⁵ *Ibid.*, str. xiv.

¹⁶ *Ibid.*, str. 217.

Matjaž Mrak

Frejm | kader | film

Moj najljubši frejm je vzet iz filma **Meje** (2016), ki ga je režiral Damjan Kozole in je nastal v produkciji Vertigo.

Vse skupaj se je začelo v petek, 23. oktobra 2015 ob 16.51, ko je v moj e-poštni nabiralnik prispelo sporočilo z vsebino: »Čao, kako si v soboto ali v nedeljo? Tlele imam idejo za film v enem kadru, stativ. Kako se ti zdi? Greva posnet? Lpd.«

Nekoliko nižje se sporočilo nadaljuje: »Kaj misliš o tem? Beautiful day, scenarij za kratek film: en sam kader, dolžine cca. 15 minut. Sončno jutro ali dan. Statična kamera: zelena polja, jesensko listje, pot ali cesta. V daljavi vidimo traktor, ki orje zemljo. Čez nekaj časa zaslišimo konjski topot, potem zagledamo policista na konju v popolni opreми, s čelado na glavi. Za njim se vali kolona izmučenih beguncev. Nepregledna kolona hodi skozi kader. Ko odide še zadnji, ostane idilična slika slovenske krajine. Špica.«

Nad idejo sem takoj navdušen. Bolj razmišljam o delu v soboto ali nedeljo? In si mislim: »Pa kdo bo delal v nedeljo. Naredmo to v soboto in bo ...« Tako tudi odgovorim Damjanu.

Naslednji dan se v zgodnjih jutranjih urah odpraviva v smer Dolenjske. Na lokacijo prispeva v času vzhajajočega sonca, ki skozi meglo osvetljuje ravno cesto, po kateri naj bi se kmalu premikale kolone prebežnikov. Dramatična atmosfera deluje težko, turobno, nasičeno. Dolgo časa se ne zgodi nič. Ko migranti, ki so prenočili v centru ob mejnem prehodu Rigonce, zakorakajo na ravno cesto v smeri Brežic, so pogoji skoraj idealni: megla, sonce v kontrii, ogromna skupina ljudi, ki se v spremstvu policije in vojske bliža kameri ... tako kot je bilo zapisano v scenariju oz. si je Damjan zamislil. Toda kakih sto metrov pred nama, preden bi s svojimi telesi napolnili postavljeni kader, kolona naenkrat zavije desno. Presenečenje! Šok! Očitno so spremenili pot. Ni kadra! Ni suspenza ... enostavno ni! Še atmosfera je naenkrat postala popolnoma brezvezna.

Kaj zdaj? Kam naprej? Damjan dobro pozna območje. Odpraviva se na drugo, nekaj kilometrov oddaljeno lokacijo. Po izračunih imava dobro uro časa. Medtem ko se voziva po makadamskih cestah, se naenkrat za nama pojavi avto civilne zaščite na nujni vožnji. Ustavijo naju in zahtevajo, da se umakneva s ceste. Razloga ne navedejo in z nujno vožnjo nadaljujejo. Čez nekaj časa se odpeljeva tudi midva. Prispeva na lokacijo drugega kadra; hitro se odločim za pozicijo kamere. Ni dileme. Točno na tem mestu! Izrez določen. Manjkajo le še »protagonisti«. Jutro se je že zdavnaj prevesilo v dopoldan. Po debeli uri čakanja na soncu (z minimalno količino vode v plastenki) mimo pride mešana patrolja¹. Poveljnik zahteva, da zapustiva lokacijo. Da se umakneva? Odpoveva kadru? Ne »izpolniva« njihovega ukaza in ostaneva. Sediva v travi. Iščeva senco. Sonce je vedno višje. Vode vedno manj. Ure minevajo. Dopoldne se prevesi v popoldne. Tudi za skupino prebežnikov, ki že nekaj ur »počiva« dober kilometer stran na polju, skritim za žitom.

Vedno bolj me skrbi, da bi mi zmanjkalo baterij v kameri (je čisto nova in je še ne poznam). Obišče naju druga patrolja. Sicer prijazni policisti kaj hitro, podobno kot njihovi predhodniki, predlagajo, naj zapustiva lokacijo. Ko uvidijo, da se ne bova pre-

¹ Mešane patrolje so sestavljali pripadniki ce vojske in policije.

maknila, nama zabičajo, da v primeru kakega nepredvidenega incidenta z migranti ne bodo mogli poskrbeti še za naju – zaradi številčne podhranjenosti. Pred odhodom predlagajo, da vsaj kamero umakneva. Skomigneva z rameni; ne, kader bo tu in pika! Odidejo. Čakanje se nadaljuje. Sonce vedno bolj pribija v glavo. Oba sva že brez vode. Po desni strani nasipa se sprehodim do mesta sredi polja, skritega za žitom, kjer čakajo migranti. Nihče od slovenskih varnostnih organov mi ne more povedati, kdaj bodo krenili. Toda ko se vračam nazaj proti kameri, opazim da se migranti dvigujejo; znak, da se je premik začel. Na vso moč tečem nazaj. Ves zadihan stopim za kamero, jo sprožim in kmalu za tem v kader vstopita policista, nato vojak in za njimi migranti. V desetih minutah gre skozi kader 1370 beguncev. Frejm posnet!

Odločitev, da izpeljeva snemanje v soboto in ne v nedeljo, se kasneje izkaže kot prava, saj je bila to zadnja skupina, ki je še šla po tej poti. Skupek dobre ideje, pravičnih odločitev in velike mere potrpljenja nama je prinesel 10-minutni večkrat nagrajeni film.

Odjavna špica: Na poti nazaj v Ljubljano Damjanu zvoni telefon. Na drugi strani producent, ki je prejel mail istočasno kot jaz. Zanima ga, kdaj nameravava snemati ...

Nekaj dni pozneje dobim še en mail od Damjana: »Emil sprašuje, če veš, da si v nulo zadel zlati rez? :-)«



EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LXI, januar | februar 2024

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,

Natalija Majsova, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče,

Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

| mnenja avtorjev in avtoric so neodvisna od uredništva |

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*),

Dahlia (*VJ-Type*), 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 (6 številke) 30 € + poštšina

| naročnina velja do pisnega preklica |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302