

UVODNIK	Ana Šturm Onkraj dokumentarnega filma	02
KONTRAPLAN	Anja Zag Golob 101	04
IN MEMORIAM	Igor Kernel Raquel Welch	06
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič TV-potencial filmskega 3. B razreda	09
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Iskrin projektor KN-3	12
FLASHBACK	Marcel Štefančič, jr. Most na reki, ki teče nazaj	14
INTERVJU	Robert Kuret Tomaž Grom	20
	Rok K. Nagode Gail Jenkinson	24
FOKUS: 25. FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA	Žiga Brdnik Erupcija filmskih asociacij	31
	Muanis Sinanović Ekologija med politiko in estetiko	34
	Maruša Kuret Na meji nelagodja	36
KOMENTAR	Nejc Pohar Oskarji 2023	39
TEMA: INDIJSKE KINEMATOGRAFIJE	Aswathy Gopalakrishnan »Naatu Naatu«, RRR in teluška kinematografija	46
	Matjaž Zorec Svetovnost indijskega spektakla	50
	Petra Meterc Politični film onkraj nacionalne države	54
	Tinkara Uršič Fratina »Vsi smo skupnost zraka«	58
	Petra Meterc Intervju z Nishtho Jain	60
	Anja Banko Ko pljuskne menstrualna kri	65
	Veronika Zakonjšek Satyajit Ray: moč tišine in pogleda	69
BLIŽNJI PLAN: CATE BLANCHETT	Ksenija Zubković <i>Catherine the Great</i>	75
KRITIKA	Ksenija Zubković <i>Tár</i>	80
	Alen Golež <i>Po Yangu</i>	82
	Julija Cergolj <i>Moja Vesna</i>	83
	Muanis Sinanović <i>MRI</i>	85
TV-SERIJE	Veronika Šoster <i>Njegova temna tvar</i>	87
TV-SERIJE VS. VIDEO IGRE	Igor Harb <i>The Last of Us</i>	90
FESTIVALI	Simon Popek 52. Rotterdam	95
	Simon Popek 73. Berlinale	97
	Marja Kodre <i>FeFi 2023</i>	99
APOKALIPSA ZDAJ	Robert Kuret <i>The future is now...</i>	101
JFŠ 2022: OD BESED K PODOBAM IN NAZAJ	Anja Banko & Urban Tarman »Filmska frekvenca«	106
ZABELEŽKA	Ana Šturm Štiri ženske, en mikrofona	114
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Boj Nuvak Malo drugačen frejm	118

Ana Šturm
**Onkraj
dokumentarnega
filma**

»Glavne teme dokumentarcev so problemske. Dokumentarni film delamo zato, da kaj spremenimo.« Tako je verjel in deloval eden najradikalnejših domačih filmskih ustvarjalcev, pokojni Mako Sajko, ki so se mu z retrospektivo poklonili na letošnjem 25. Festivalu dokumentarnega filma (FDF). Dokumentarna produkcija, ki ji v tokratni številki namenimo kar nekaj prostora, predstavlja dobrodošel protipol hitro pripravljenim, vsebinsko praznim, nepoglobljenim in vedno bolj senzacionalističnim novicam; za medij, ki nas še uspe nagovoriti, ki zna prodreti v družbeno tkivo in nujnemu razmisleku odpreti nekatere ključne probleme sodobnega sveta.

Kateri so ti ključni problemi, nam jasno in strnjeno razkrije dokumentarni film *Na poti* (In Viaggio, 2022), v katerem eden najbolj priznanih sodobnih dokumentaristov Gianfranco Rosi, ki ga pri nas poznamo predvsem po dveh vrhunskih delih *Sveta obvoznica* (Sacro GRA, 2013) in *Odprto morje* (Fuocoammare, 2016), na potovanjih spremlja papeža Frančiška ter nam s pomočjo posnetkov njegovih govorov, prepletenih z arhivskim gradivom, naslika presunljiv portret človeštva. Teme, o katerih na svojih obiskih okoli sveta Frančišek v prodornih in iskrivih nastopih pogosto spregovori, so revščina, migracije, okolje, solidarnost in vojna. Film *Na poti* je bilo moč ujeti na nedavni izdaji *ZagrebDoxa*, kjer je prejel tudi posebno nagrado – častni veliki pečat, ki ga podeljuje direktor festivala, Nenad Puhovski.

»Ni 'pravih' in 'napačnih' vojn. So samo nepravilne vojne.« Tako v enem od prizorov v Rosijevem dokumentarcu papež odgovori na provokativno novinarsko vprašanje glede vojne v Ukrajini. Vojna je bila – nepresenetljivo – tudi ena od izstopajočih tem v regionalnem tekmovalnem programu letošnjega *ZagrebDoxa*. Ampak ne vojna v Ukrajini, pač pa vojne, ki so v 90. letih sledile razpadu Jugoslavije. S travmatičnimi dogodki, ki po treh desetletjih še vedno globoko zaznamujejo ta del Evrope, so se tokrat soočili predvsem mlajši avtorji in avtorice, ki so med vojno bodisi odraščali ali pa skupaj s starši iz svojih domovin imigrirali. Eden od tovrstnih dogodkov, ki so zarezali globoko brazdo v kolektivni spomin, je bombardiranje Mostarja, med katerim je bil med drugim porušen znameniti Stari most. Dokumentarni esej Damirja Markovine *Dezerterji* (Dezerteri, 2022) je s pomočjo pisem in razglednic sestavljen mozaik spominov generacije bosanskohercegovskih srednješolcev iz gimnazije v Mostarju, ki jih je ločila vojna.

»Pred vojno sem imel veliko prijateljev. Mnogi od njih so zdaj mrtvi,« ob pogledu na razredno sliko s trpkim glasom izdavi eden izmed nastopajočih. Drugi so se raztepli po svetu. **Dezertjerji** so pretresljiv film o vojni, izgubljeni generaciji in identiteti, izgnanstvu, težkih odločitvah in – kot so zapisali tudi v katalogu *ZagrebDoxa* – najtežjem vprašanju vsake vojne: ostati ali zbežati? Vojna v Ukrajini je poleg tega znova odprla stare rane in naplavila nove-stare strahove pred nezbrisljivimi in dolgotrajnimi posledicami vojnega opustošenja.

Opustošenja pa za sabo ne pušča samo vojna, ampak tudi naš brezmejni pohlep. »Ljudje smo ustvarili gromozansko količino neimmanentne snovi,« pravi režiser dokumentarnega filma **Smeti naše vsakdanje** (Matter Out of Place, 2022) Nikolaus Geyrhalter, ki je bil prikazan tako na *ZagrebDoxu* kot na ljubljanskem *FDF*. Geyrhalter nam v seriji kompozicijsko preiščenih vinjet ponudi vizualno študijo enega najbolj perečih globalnih problemov – neskončne količine smeti. Osupljive podobe, ki bi izvrstno delovale tudi kot del kakega znanstvenofantastičnega distopičnega filma, brez kontekstualizacije in odvečnih besed govorijo same zase. In povedo vse.

Enormna količina smeti pristane tudi v morju (med največjimi problemi so odvržene in strgane ribiške mreže, 'zaslužne' tudi za največji odstotek mikroplastike v vodi), kjer ogroža že tako zdesetkano morsko življenje. Ljudje se šele v zadnjem času začnemo nekoliko bolje zavedati resnično fascinantnih oblik inteligentnega življenja, ki nas obdajajo na vsakem koraku in od katerih se moramo še veliko naučiti. O fundamentalno drugačnem razmisleku o tem, kaj pomeni biti inteligentno bitje, v knjigi *Ways of Being – Beyond Human Intelligence* (Načini obstoja – Onkraj človeške inteligence) piše multidisciplinarni umetnik James Bridle. Pravi, da je skrajni čas, da podremo mentalne meje, napačne predpostavke in hierarhije, ki nas ločujejo od drugih bitij in sveta ter ustvarimo nove, *več-kot-človeške* oblike sodelovanja in skupnosti z naravnimi sistemi. Temu se nekoliko približa na *FDF* prikazani **Patrick in kit glavač** (Patrick and the Whale, 2022, Mark Fletcher), dokumentarec o odnosu med človekom in kitom ter o poglobljanju človekovega odnosa do narave. Dialog in *voiceover* v filmu kite sicer še vedno pretežno antropomorfizirata, a v zadržani, globoko modri vizualni podobi, za katero je deloma skrbela direktorica fotografije Gail Jenkinson, ki smo jo med obiskom festivala ujeli tudi za intervju, postane jasno, da gre za bitja z inteligenco, ki je *več-kot-človeška*.

»Včasih me skrbi človeška radovednost, ki je omejena samo na to, da želimo vedeti stvari, ne posvečamo pa se razumevanju,« lucidno reče Gail Jenkinson. Revščina, migracije, virusi, vojne, umetna inteligenca in podnebna apokalipsa; zadnja leta bolj kot kadarkoli živimo v času oniprezentnih kriz in navideznega brezupa za možnost boljšega sveta. Film, še posebej pa dokumentarni film, je morda eden od načinov, ki nam lahko s pomočjo orodij narativne in estetske reprezentacije pomaga oblikovati nove sanje, razmisleke, izraze in ukrepe glede tega, kako želimo živeti v prihodnosti.

Anja Zag Golob

101

Kadarkoli vodim delavnice o poeziji, naj pa naj bodo za ljudi, ki pišejo, ljudi, ki o poeziji učijo, ali za zainteresirano javnost, se zmeraj znova zagotovo zaletim v eno: kako neobhodno nujno jo je brati. Opažam, da pride ta tema na vrsto vedno bolj zgodaj in da pogosto z njo cikle delavnic celo začnjam, kot da bi bilo branje ne le zagotovilo za boljše pisanje, temveč kar lek za vse težave. Za vse morda res ne, za precej pa nedvomno. Na vprašanje, kako pisati poezijo, je moj odgovor vedno enak: z branjem. Več ko berete, bolje zmorete pisati, ker so vaše koordinate trdnjeje zasidrane, vaš izraz pa posledično bolj premišljen in prepričljiv.

Zdi se, da je s kritiko enako. Iz nje se, ko je objavljena, zelo dobro vidi, ali in koliko ter kako redno njen_a avtor_ica spremlja aktualno produkcijo na svojem področju. Ob čemer takoj naletimo na prvo ključno težavo: ko govorimo o Sloveniji, je nekatere umetniške žanre preprosteje spremljati kot druge. Če sta namreč film in glasba relativno dosegljiva vsaj prek spleta in če je na tak način možno imeti tudi dovolj dober pregled nad literarno produkcijo, pa sta gledališče in sodoben ples povsem druga pesem. Enako je s slikarstvom, kiparstvom in fotografijo. Relevantne razstave in predstave v Slovenijo zaradi ogromnih post-produkcijskih stroškov gostovanj zaidejo izjemno redko. Že več kot desetletje sploh nimamo neposrednega stika z novostmi na teh področjih, poti ven, posebej v kombinaciji s spalnimi aranžmaji, ki jih umetnost, ki se dogaja zvečer in ponoči, neobhodno potegne za seboj, pa so drage in zamudne. Če vemo, kako neverjetno nizki so lahko honorarji za objavo kritik v medijih, je jasno, da so kritičarke in kritiki pri vzdrževanju stikov z relevantno produkcijo na svojem področju prepuščeni_e izključno sebi, pa tudi, da mnogi_e tovrstnih stroškov enostavno ne zmorejo.

Spomnim se, ko smo se v študentskih letih napokali v avto, se zategnili do Dunaja, avto parkirali nekje okrog končne postaje linije 6 podzemne železnice ter se z njo nato odpeljali do enega od gledališč, v katerem je v okviru plesnega festivala *ImPuls Tanz* gostovala Meg Stuart s svojo skupino *Damaged Goods*. Na tak diverzantski način smo videli precej predstav, ki so na moje kritiško delo ključno vplivale, ker so mi širile horizonte ter me silile, da o gledališču in sodobnem plesu razmišljam skozi nepričakovane prizme, da se nenehno izobražujem, da berem in spremljam, kaj se na področju dogaja, kateri avtorice in avtorji so relevantni – in zakaj, predvsem to, zakaj. V prvem koraku je bilo morda pomembno zgolj, da znam videti, a v drugem je bilo vsaj enako pomembno, da znam misel o videnem tudi izreči, artikulirati. Pri obojem pa je ključno vlogo odigrala tudi količina videnega. Še posebej predstave, ki mi sploh niso bile všeč, a sem zaradi dejstva, da sem med publiko po službeni dolžnosti, morala vztrajati in jih pogledati do konca. Prav te so me, se mi zdi, naučile največ, ker je artikuliranje kritičnega argumenta proti mnogo mukotrpnejše od vznesenega prikimanja nečemu, kar ocenjuješ za dobro, uspelo.

Ko torej govorim o kritiki in o tem, kako jo pisati, je moj temelj – saj iz prazne malhe pač bolj težko karkoli vzameš – korpus. A slednjega nikakor ne sestavlja zgolj žanr, o katerem primarno pišemo; enako ključna sta zanj splošna razgledanost v komplet paketu umetnosti ter poznavanje zgodovine in teorije. Kritik oziroma kritičarka ne more biti nekdo, ki ga umetnost ne zanima, in sicer vsa, tudi tiste njene zvrsti, ki niso primarno predmet njenega ali njegovega dela. Prav tako tega dela ne more opravljati nekdo, ki ne čuti potrebe po investiranju

Kritik oziroma kritičarka ne more biti nekdo, ki ga umetnost ne zanima, in sicer vsa, tudi tiste njene zvrsti, ki niso primarno predmet njenega ali njegovega dela.

lastnega časa v študij zgodovine in teorije. Priti na vrata dvorane opremljen_a zgolj z vstopnico in današnjim počutjem je podobno kot podati se na Triglav v japonkah. Prakse oziroma konkretnega umetniškega dogodka ni mogoče niti gledati, kaj šele kritično vrednotiti, brez opore v teoriji in umestitve v svojo lastno zgodovino videnega, pa tudi v širšo zgodovino znotraj žanra. Umanjkanje konteksta se kritiki namreč pozna, in sicer takoj, ter ji kritično (*sic!*) jemlje kredibilnost.

S čimer pridem do tretje in četrte ključne sestavine: treba je gojiti kritično distanco, a enako nujno je vzdrževati tudi strast. Brez strasti ni ne umetnosti ne njene kritike in prav očitek kritikom in kritičarkam, kako omledni da kdaj so, je eden najbolj zgrešenih *ever*. Halo! Kdo pa še hodi v gledališča, kino dvorane, na koncerte in v galerije, na literarne večere in na dogodke v razne kleti, zaklonišča in podstrešja, predelane v prireditvene prostore, s tako neskajljeno strastjo in navdušenjem, kot prav kritiške riti? Kdo tiste razmajane stole greje z največjo gorečnostjo?

Več ko berete, bolje zmorete pisati, ker so vaše koordinate trdneje zasidrane, vaš izraz pa posledično bolj premišljen in prepričljiv.

Za biti kritik_čarka je potrebna izjemna predanost, ta poklic pa tudi ni ravno na listi najbolj priljubljenih, kar je recimo nedavno osebno izkusila Wiebke Hüster, kritičarka *FAZ*, ki ji je v odmoru na premieri v hannoverski operi koreograf Marco Goetze po obrazu razmazal pasji drek. Ker do nje baje že leta goji zamero zaradi njenega ostrega kritiškega peresa. Oziroma, kot se je (ustrezno eksaltirano, kakopak) izrazil: »Tudi ona mene že leta obmetava s pasjim drekom!« Nedvomno mnoge umetnice in umetniki vsaj intimno kritiške zapise obkladajo s podobnim izrazjem, a v konkretnem primeru je kritičarka kasneje pojasnila dejstva: da koreografovo delo spremlja zadnjih 17 let, da je o njegovih predstavah doslej pisala devetkrat, od tega dvakrat izjemno pozitivno. Svoje pa je kakec vseeno dosegel: pri devetih kritikah bo tudi ostalo. Hannoverska opera je Goeckea še isti vikend suspendirala, kritičarki pa je v bran stopila celotna kulturna javnost v Nemčiji, *pa i šire*.

Ta incident in dogajanje po njem nedvomno dokazujeta, da je strast temeljno gonilo umetnosti, a tudi zapisov o njej. Ob čemer se zastavlja vprašanje, ali je kritika lahko mlačna – in kako po drugi strani ostaja profesionalna, argumentirana in avtentična? Mora strast nujno zamegliti razum? Osebno menim, da je temeljna vrlina dobre kritičarke/dobrega kritika natančno to: obvladovanje umetnosti vsakokratnega lovljenja krhkega ravnovesja med obojim.

IN MEMORIAM



**RAQUEL
WELCH
1940 — 2023**

STO PUŠK | 1969

Igor Kernel

FANTASTIČNO POTOVANJE SE JE IZTEKLO

Prepričujejo nas, da je lepota minljiva, pa vendar se je tistim, ki smo skozi desetletja spremljali kariero Raquel Welch, zdelo, da to zanjo ne velja povsem. Še na posnetkih ob njeni osemindesetletnici, pa tudi ko je dopolnila osemdeset let, je bilo videti, kot da se je leta ne dotaknejo čisto tako kot drugih. Welch, ki nikoli ni prikrivala dneva svojega rojstva, v nasprotju z nekaterimi drugimi igralkami, je tudi med zadnjimi nastopi v javnosti, preden se je umaknila v zasebnost, odsevala tisto posebno lepoto, ki ji je prinesla slavo in s katero je zaznamovala predvsem 60. in 70. leta preteklega stoletja. Njeno slovo 15. februarja letos je obenem tudi slovo zadnje prave filmske ikone. Potem ko se je bila v 80. letih primorana osredotočiti na televizijo, namreč na velikem platnu ni več dobila resnične naslednice, ki bi imela status, primerljiv z njenim. Bila je zadnja v eri filmskih div, kakršne so bile pred njo v Evropi Sophia Loren ali Gina Lollobrigida, v ZDA pa Jayne Mansfield in Marilyn Monroe.

Raquel Welch, rojena Jo Raquel Tejada (priimek Welch je obdržala tudi po ločitvi od prvega moža), je že kot najstnica zmagovala na lepotnih tekmovanjih. Potem ko se je preselila v Los Angeles, pa so jo po nekaj manjših filmskih vlogah opazili producenti 20th Century Foxa. Njena prva glavna vloga je iz leta 1966, v filmu **Fantastično potovanje** (Fantastic Voyage) Richarda Fleischerja. Kljub temu da ta znanstvenofantastična zgodba o posadki podmornice, ki jo pomanjšajo in vbrizgajo v krvni obtok pomembnega znanstvenika, da bi mu s tem rešili življenje, ni bila uspešnica v pravem pomenu besede (z izkupičkom v kinodvoranah so pokrili le stroške te precej drage produkcije), gre za soliden, še danes gledljiv film, ki je prejel tudi dva oskarja (za scenografijo in posebne učinke). A zato, da je zares uspela, je morala Raquel Welch še istega leta odpotovati v Evropo. Pri 20th Century Foxu, kjer je imela pogodbo, so jo namreč »posodili« britanskemu studiu Hammer, sicer specializiranem za filmske grozljivke, s katerimi je med drugimi zaslovel Christopher Lee.

Pri Hammerju je nastopila v fantazijskem filmu **Pred milijon leti** (One Million Years B.C., 1966, Don Chaffey), postavljenem v čas jamskega človeka in njegovih spopadov z dinosavri. Ta vloga, za katero je pričakovala, da bo hitro pozabljena, jo je izstrelila med zvezde. Njena podoba v bikiniju iz kož je postala ikonična in z njo je igralka postala seksualni simbol svojega časa.

S svojo pojavo je Raquel Welch odstopala od dotedanjega stereotipa plavalase hollywoodske dive. Z bujnimi lasmi kostanjeve barve in rahlo eksotičnim videzom je delovala »neukročeno«, v svojih filmih je poosebljala novo, sodobno žensko, ki ni omejena na vlogo zapeljivke, temveč zna tudi pokazati svojo moč. Takšne se je spomnimo iz akcijske komedije **Fathom** (1967, Leslie H. Martinson), vesternov **Bandolero!** (1968, Andrew V. McLaglen) in **Sto pušk** (100 Rifles, 1969, Tom Gries), predvsem pa iz **Maščevanja Hannie Caulder** (Hannie Caulder, 1971) Burta Kennedyja, kjer se iz žrtve (trojica razbojnikov ji ubije moža, jo posili in požge njen dom) prelevi v neizprosno maščevalko, ki je postala zgled za neštete kasnejše podobne filmske junakinje. V tem pogledu je simbolična tudi njena vloga »svečenice biča« v filmu **Magični Kristjan** (The Magic Christian, 1969, Joseph McGrath), ki so ga reklamirali z njeno podobo, četudi se sicer v njem pojavi le za dobre pol minute.

Večina filmov, po katerih poznamo Raquel Welch, je lahkotnih žanrskih izdelkov. Že zgodaj se je skušala preizkusiti tudi v zahtevnejših vlogah, a pri tem ni imela najbolj srečne roke. Tak film je bil **Myra Breckinridge** (1970, Michael Sarne), posnet po popularnem romanu Gora Vidala, ki obravnava za tisti čas zelo kontroveržno temo transspolnosti. Film je bil popolna pomolija, pa ne po krivdi Raquel Welch; dejansko prav zaradi nje **Myra Breckinridge** ni utonila v popolno pozabo. Nekaj podobnega se ji je zgodilo s filmom **Divja zabava** (The Wild Party, 1975), režiser je bil sicer James Ivory, a je ravno ta film



BANDOLERO | 1968

verjetno njegov najslabši. Da zna igrati, je Raquel Welch dokazala z **Bombo iz Kansas Cityja** (Kansas City Bomber, 1972, Jerrold Freedman), predvsem pa kasneje s **Tremi mušketirji** (The Three Musketeers, 1973) Richarda Lesterja, kjer je bila nagrajena z zlatim globusom za najboljšo žensko vlogo. Za nagrado zlati globus je bila nominirana tudi za glavno vlogo v televizijski drami **Pravica do smrti** (Right to Die, 1987, Paul Wendkos). Da se je v 80. letih omejila izključno na televizijo, ni bila njena izbira. Potem ko jo je na začetku snemanja filma **Cannery Row** (1982, David S. Ward) studio MGM neupravičeno odpustil, je Raquel Welch studio tožila in tožbo tudi dobila, skupaj z odškodnino dobrih deset milijonov dolarjev. A pri MGM so poskrbeli, da so ji bila poslej v Hollywoodu vrata zaprta. Njene naslednje vidnejše vloge na velikem platnu, po francoskem filmu **Žival** (L'Animal, 1977, Claude Zidi) z Jean-Paulom Belmondom, so tako prišle šele po letu 2000 v komedijah **Juha iz tortilj** (Tortilla Soup, 2001, Maria Ripoll), **Pozabi!** (Forget About It, 2006, BJ Davis) in **Kako biti latino ljubimec** (How to Be a Latin Lover, 2017, Ken Marino).

Svojevrsten paradoks je, da je bila Raquel Welch ravno takrat, ko je postala »seksualni simbol«, pravzaprav mati samohranilka z dvema otrokoma. Zanimivo pa je tudi, da je bila prav za filme obdobja, v katerem je zasedala ta prestol, značilna obilica ženske golote, sama pa se nikoli ni zares slekla pred kamero. Tudi ko je leta 1979 pozirala za revijo *Playboy*, je na nejevoljo

Hugha Hefnerja prikrila intimne dele svojega telesa. Da se je pravilno odločila, ji je potrdil James Coburn, njen soigralec v filmu **Poslednja Sheila** (The Last of Sheila, 1973, Herbert Ross), ki ji je rekel: »Veš, kaj je od vsega najbolj seksi? Malce skrivnostnosti.« Pečat, ki ga je pustila, je nedvoumen. Ko so šest let nazaj naredili anketo, katera je najbolj seksi ženska v kopalkah vseh časov, so med izbranimi petdesetimi lepoticami prva tri mesta zasedle igralka, ki so zaslovele pred najmanj šestdesetimi leti. Na tretjem mestu je bila Marilyn Monroe, na drugem Ursula Andress, na prvem pa, kajpak, Raquel Welch.

Ko Charles Baudelaire v enem svojih esejev piše o lepoti, omenja njeni poglavitni sestavini: nedoločljivo, večno počelo, ob njem pa spremenljivi element okolja in časa, ki nam omogoča lepoto prepoznati. Raquel Welch je odražala oboje. Poosebljala je kanon lepote svojega obdobja. Če lepoto lahko prepoznamo, pa to ne pomeni, da jo tudi zares »razumemo«. Tudi Raquel Welch ni vedela, zakaj je pravzaprav postala »seksualni simbol«, s svojo značilno prostodušnostjo je rada rekla, da se je to zgodilo »po pomoti«. A ko se je enkrat znašla v tej vlogi, jo je skušala odigrati po svojih najboljših močeh, ne da bi pri tem izgubila samo sebe. Raquel bomo pogrešali, a ostajajo nam njeni filmi, v katerih bo za vedno prav takšna kot tedaj, ko smo jo občudovali na velikem platnu, in s katerimi nas bo lahko vsakič znova očarala, tako kot nas je nekoč.

Jaša Lorenčič
**TV-potencial
 filmskega
 3.B razreda**

»Imate štiri ure časa ... (Ko bi le vedel, kateri mulc je to?)«

– Stane Sever v vlogi »Kosinusa« Slaparja (Vesna, 1953, František Čap)

»Mulahasanović, kazen mora bit'!«

– Demeter Bitenc v vlogi ravnatelja (Outsider, 1997, Andrej Košak)

»Od danes naprej bomo delali malo drugače.«

– Igor Samobor v vlogi Roberta Zupana (Razredni sovražnik, 2013, Rok Biček)

»Dost' vas 'mam. To res nima smisla.«

– Jure Henigman v vlogi Sama Demšarja (Gospod profesor, 2022–)

V čisto prvem kadru skuša profesor kemije narediti prav vse, da bi pritegnil pozornost razreda. Ker za to gre. Za pozornost. Nič ni bolj dragocenega, pa hkrati izmuzljivega. Zato uporabi vse naštudirane didaktične in pedagoške prijeme. Po tleh zabriše teste. Sami »šuti«. Pa ni dovolj. Niti blizu. Kako naj tekmuje s pametnimi telefoni, zaspantstjo, puberteto ali pretirano ambicioznostjo? Ne more. Pritegne lahko kvečjemu gledalce. Razreda gotovo ne. Če hočeš dobiti zadovoljiv odgovor na vprašanje, kaj pravi zakon o ohranitvi energije, ti pač v razredu ne ostane nič drugega.

Iz višjega nadstropja šole z visokimi stropi se – zabrišeš skozi okno.

Na trampolin. In upaš, da boš dosegel vsaj nekaj. S tem, da boš kot diplomirani profesor nezainteresiranim dijakom, ki jih predrami šele skok skozi okno (en tak viralni tik-tok moment v živo), lahko nazorno in s polno pozornostjo razložil razliko med potencialno in kinetično energijo. Nauk? Dobri profesorji delajo eksperimente, najboljši pa skačejo skozi okno? Ali da so dijaki pač že tako samosvoji in nemogoči, da zdaj profesorji dobesedno »letijo ven« in ne obratno?

Ne. Nauk: takšni so (tudi) mladi danes. Ta(k) razred pa sploh. In to na teveju. Ne na filmu.

3. B fiktivne ljubljanske Tretje gimnazije je eden »tistih« razredov. Problematičnih. Razred, v katerem si sicer želijo biti vsi – kakor pravi slogan druge sezone serije **Gospod profesor** (2022–) platforme Voyo z največjim proračunom v Sloveniji. Razred, ki je po licenci prišel k nam iz Nemčije, kjer je bil »Der Lehrer« (2009–2021) dovolj velik hit, da so v devetih sezonah posneli kar 98 epizod in pobrali nagrado ali dve. In kar že pregovorno dela v Nemčiji ...

Razred 3. B je pester, raznolik, »lep«, predvsem pa izzivalno dinamičen; v njem se niti ne skriva, temveč odkrito ponuja precejšen potencial. Igralski potencial, in to na pretočni platformi. V seriji, ne na filmu. Ampak sploh ne (gre) toliko za izkušene(jše) igralce, kot sta profesorja Jure Henigman in Tina Vrbnjak, kaj šele Gojmir Lešnjak – Gojc v vlogi ravnatelja, ki po dveh uspešnih sezonah poudarja, kako mu je Boris Cavazza rekel, da gre za »najboljšo serijo slovenskega naroda«. Ne, najboljša serija bi bila že v osnovi težko, saj gre za priredbo, torej bi s tem (tuje) licence dvignili nad (domačo) kreativnost.

Slovenija ima – za razliko od serij – bogato tradicijo (dobrih) mladinskih filmov, a je šolski razred večinoma zadnji, kjer bi gledali doživljaje kekcev, milen ali alekssov. Seveda so tudi izjeme, kot je bil lik Rante (Košarkar naj bo, 2017, Boris Petkovič). Ampak prehod iz osnovne v srednjo šolo? Uh, zelo redek. Čeprav je že na samem

začetku kazalo drugače z **Vesno** (1953, František Čap), kjer je bil ikonični profesor Slapar (Stane Sever) kot strah in trepet maturantov (in ljubimcev hčera) vreden strah zbujačega vzdevka Kosinus. Skoraj točno sedemdeset let kasneje Demšar (Jure Henigman) na videz resda ne bi mogel biti dlje od Slaparja, delujeta skoraj še več kot stoletje narazen, kljub temu pa gre za sorodno topla lika trše zunanosti in mehke notranjosti, ki sta zaradi humanističnih, a zaščitniških vzgibov takšna, kakršna sta. Ni jima vseeno. Sta zadnja branika, preden nove generacije poiščejo nove izlete in odmike: flegmatične (Jebiga, 2000, Miha Hočevár), dobesedne (Izlet, 2012, Nejc Gazvoda), iščoče (Ne bom več luzerka, 2019, Urša Menart) ali tavajoče (Prasica, slabšalni izraz za žensko, 2021, Tijana Zinajić).

V 3. B prihodnost nezaustavljivo šprica od neučakanosti. Tako zelo, da še režiserji tako prve kot druge sezone, Boris Bežič, Marko Šantić, Tijana Zinajić in Barbara Zemljič, izpostavljajo »nalezljivo energijo nove generacije igralcev, ki, če ne drugega, bodo za vse življenje imeli en krasen spomin na snemanje«. Ampak **Gospod profesor**, ki je kombinacija drame in komedije (*dramedy*) s primesmi *sit-coma*, vendarle nudi nekaj več. Ni le gola zabava, hec, kavč. Sploh pa nima potenciala šele čez čas, temveč tu in zdaj. Je nov dokaz, da če mladi igralci dobijo dovolj prostora celo v še tako komercialnem okolju in licenčnem modelu, kakršnega goji Voyo, lahko vseeno preverijo in predstavijo svoj talent tako, da ob tem skušajo zajeti duh (svojega) časa. Na dostopen, odprt, ranljiv način. Nastavek, ki najbrž pesti prav Voyo in domačo produkcijo na splošno. Kako zavrtati še dlje, narediti še večji hit? Z nekaj obrati in drugačnimi poudarki (ne)hote preizprašuje, ali bi šlo pri nas posneti **Spolno vzgojo** (Sex Education, 2019–), **Nikoli, nikoli še nisem ...** (Never Have I Ever 2020–2023), **13 razlogov, zakaj?** (13 Reasons Why, 2017–2020) ali **Riverdale** (2017–), če naštejemo nekaj megapopularnih aktualnih srednješolskih serij.



Kar serijo dela posebno za slovenski prostor, sta prav TV-jezik in igra mlade generacije, ki »šteka«. Tudi ko ni kolektivno »zaštekana«.

Gospod profesor ima kljub kipeči energiji tudi vse bolj izkušenih in opazn(ejš)ih igralcev, ki so srednješolske klopi zapustili že pred časom (Klara Kuk, Lina Akif, Lovro Zafred ...), sicer določene vidne omejitve. Kakor da se ustavi ravno tam, kjer bi drama prevladala nad komedijo. V ospredju je, kakor pravi že naslov, seveda Samo Demšar (Jure Henigman). Ampak profesor ni povsem v ospredju – vsaj ne tako, kakor namiguje naslov. Serija pravzaprav sploh ne trpi, če ga ni v kadru, četudi je njeno osrednje gonilo. Problemi so namreč »problematični« šele, ko(t) jih zazna on. Ampak kot (pre)pogosto poudarja tudi sam, sploh v drugi sezoni: ne gre zanj, temveč za dijake. Ti pa imajo seveda svoje izzive, ozadja, probleme, stiske. In tam, kjer **Gospod profesor** razgalja šolo kot vzgojno-izobraževalni institut, je serija izrazito močna. Ker je močna igra dijakov in ker so težave, stiske in izzivi vsemu humorju navkljub precej moderni, oprijemljivi, aktualni, čeprav serija to niza praviloma predvidljivo in mestoma preveč sugestivno.

Toda v prikazovanju stisk, molčečnosti, izogibanju so prebojno »telegenični«, ker na drugo žogo pokažejo tisto, kar naj bi sicer skri(va)li. In to v 21. stoletju, ko so časi za razliko od Kadunca, ki je punkersko uporniško pljuval celo na postaji milice, se je pa resno bal ravnatelja (Outsider), tako drugačni, da je v **Razrednem sovražniku** ravnateljica Zdenka (Nataša Barbara Gračner) kar dobesedno opozorila rigoroznega profesorja Roberta Zupana (Igorja Samoborja), da so – časi zdaj drugačni: »Dobrodošel v 21. stoletju. Prej so se oni nas bali, zdaj se pa mi njih. Tako je to.«

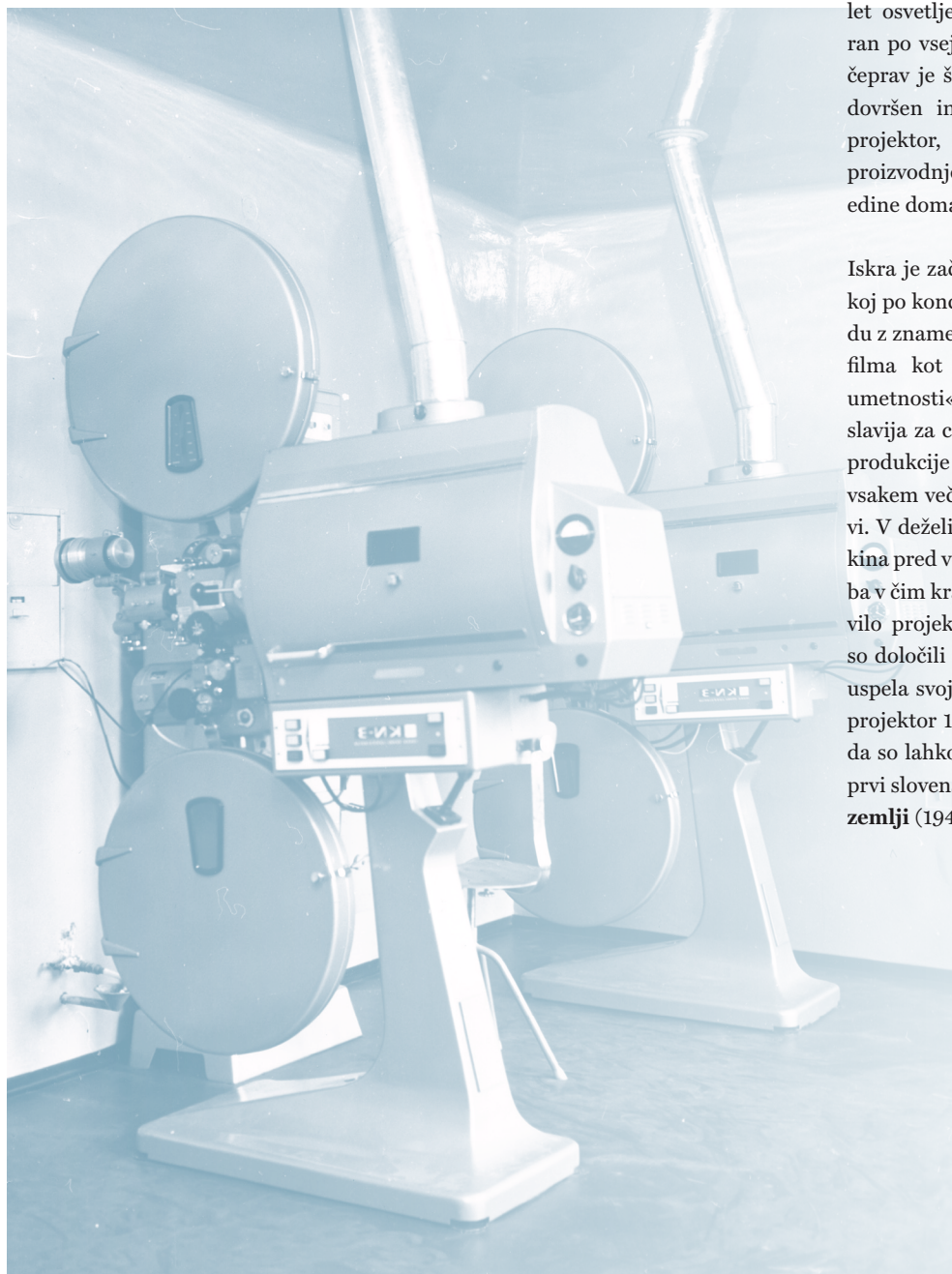
Kaj se je ne le zgodilo, temveč se dogaja v 21. stoletju, v doziranih odtenkih kaže 3. B na Tretji gimnaziji. Z vsemi stereotipi in šablonami vred. Razred, ki deluje, kot da ga zares lahko obvlada šele profesor Demšar. Ne starši, ne ravnatelj, ne razred sam. Včasih se sicer zazdi, kakor da profesor »negosposko« beži od sebe in želja ravno k dijakom, ki skoraj »morajo« imeti svoje zgodbe. Ampak to – umiranje mame, perfekcionizem, anoreksija, ločitev staršev, skrb za sestro ... – so res Zgodbe.

To, da so njihove individualne usode prepletene v kolektivnost razreda, serije **Gospod profesor** ne dela posebne. Niti to ne, da je v teh profesuri nenaklonjenih časih Samo Demšar bolj učinkovit od vseh oglasov za informativne dneve (pedagoških/filozofskih) fakultet. Kar serijo dela posebno za slovenski prostor, sta prav TV-jezik in igra mlade generacije, ki »šteka«. Tudi ko ni kolektivno »zaštekana«. Zakaj? Ker to počne na oprijemljiv, aktualen in, ja, domač, slovenski način.

Pa čeprav mora za pozornost dijakov profesor najprej skočiti skozi okno.

Jurij Bobič

Iskrin projektor KN-3



Pred šestimi desetletji, leta 1963, je tovarna Iskra iz Kranja predstavila svoj novi projektor za 35-milimetrski filmski trak, imenovan KN-3 (kinoprojektor za normalni film 3). Projektor, ki se je ponašal s skoraj povsem avtomatiziranim predvajanjem filma, naj bi nadaljeval zelo uspešno serijo Iskrinih naprav, ki so od konca štiridesetih let osvetljevale platna številnih kinodvoran po vsej Jugoslaviji, pa tudi v tujini. A čeprav je šlo za Iskrin najbolj tehnološko dovršen in oblikovno celovito zasnovan projektor, so težave z zagonom njegove proizvodnje že nakazovale postopen zaton edine domače linije filmske opreme.

Iskra je začela z razvojem projektorjev takoj po koncu druge svetovne vojne. V skladu z znamenitim Leninovim pojmovanjem filma kot najpomembnejšega »od vseh umetnosti« si je nova socialistična Jugoslavija za cilj zastavila tako zagon domače produkcije filmov kot vzpostavitev kina v vsakem večjem in manjšem kraju po državi. V deželi, ki je bila na področju filma in kina pred vojno precej nerazvita, je bilo treba v čim krajšem času zagotoviti veliko število projektorjev. Za njihovo proizvodnjo so določili mlado tovarno Iskra, ki je nato uspela svoj prvi projektor NP-1 (normalni projektor 1) razviti in izdelati dovolj hitro, da so lahko na njem premierno predvajali prvi slovenski povojni celovečerec **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic).

Po 15 letih serije NP je prišel čas za nov projektor z novo podobo. Oblikovanje zunanosti KN-3 je prevzel Davorin Savnik, oblikovalec številnih nagrajevanih Iskrinih izdelkov, danes verjetno najbolj znan kot avtor enega najbolj prodajanih (in kopiranih) telefonov svojega časa ETA 80. Čeprav je sam menil, da so bile razlike med projektorjem KN-3 in prejšnjimi modeli »bolj lepote narave, saj ni sodeloval v celovitem postopku – od idejne zasnove izdelka do končne izdelave projektorja«¹, pa je videz projektorja povsem posodobil. Noga, obločnica, bobni za filmski trak in nadzorna plošča so dobili novo podobo v svetlo sivi barvi, pretežno nespremenjena je ostala le glava projektorja.

Fotografija prikazuje notranjost operaterske kabine nekdanjega kina Triglav v Ljubljani s parom projektorjev KN-3. Projektorja sta sredi šestdesetih let v kabini zamenjala prva serijsko izdelana projektorja NP-1 s serijskima številka 001 in 002, ki sta v kinu na Kodeljevem od leta 1948 delovala »z uspehom in povsem brezhibno«, kot so »z veseljem in ponosom«² zapisali v glasilu Iskra.² Čeprav je bil projektor KN-3 veliko zmogljivejši od svojega predhodnika in je bilo v njegovem zgornjem in spodnjem bobnu prostora za 1800 metrov filmskega traku, je to zadostovalo le za eno uro projekcije. Za ogled celovečerca brez premora sta bili torej potrebni dve identični napravi, film pa se je predvajal izmenično iz ene in druge. Glavna prednost KN-3 je bila napredna avtomatizacija – operater

je po namestitvi filma na projektor z enostavnimi pritiski na gumb vklopil usmerenik in projekcijo, vse nadaljnje faze od vklopa žarnice do preklopa filma na drugi projektor pa so nato potekale samodejno. »Vsak otrok bi znal ravnati s tako napravo,«³ so zapisali v predstavitvi projektorja.³ Kinooperaterji se s to izjavo verjetno ne bi strinjali, a brez dvoma so novi projektorji precej olajšali njihovo delo.

Zaradi vseh tehnoloških prednosti je bil projektor KN-3 iskan tako v Jugoslaviji kot v tujini. Leta 1966 je bila več kot polovica projektorjev izvoženih, predvsem v države Bližnjega vzhoda in gibanja neuvrščenih. Najbolj uspešen je bil izvoz v Turčijo, kjer je bilo po podatkih Iskrinega glasila leta 1968 z njihovimi napravami opremljenih kar 65 odstotkov javnih kinodvoran. Kljub uspešni prodaji je bila proizvodnja KN-3 od vsega začetka omejena zaradi težav z dobavo materialov in sprva tudi zaradi nezanesljivosti angleških ksenonskih žarnic.

Proizvodnja projektorjev bi po mnenju vodstva podjetja potrebovala obsežno in drago prenovo, zato so jo po sklepu delavskega sveta Iskre raje ukinili kot reorganizirali.⁴ Na začetku sedemdesetih let se je tako zaključila zgodba edine slovenske proizvodnje naprav za kinodvorane.

Projektorja KN-3 in NP-1 sta del stalne postavitve *Projektorji: Stoletje filmskih naprav*, ki je na ogled v prostorih Slovenske kinoteke na Metelkovi 2a v Ljubljani.

1 Nedič, Liljana. *Zapisi o zgodovini filma, kinematografije in muzejski zbirki Slovenske kinoteke: iz Kinotečnika 2000–2004*. Slovenska kinoteka, 2016, str. 87.
2 Osemnajst let brezhibnega delovanja«. V *Iskra*, letnik 4, številka 21, 1965, str. 8. Dosegljivo na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-164O8NNX>; pridobljeno 27. 3. 2023.

3 »Tehnični razgovor št. 1, Dovolite, vi ste ...?« V *Iskra*, letnik 3, številka 33, 1964, str. 6. Dosegljivo na <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-O1L-DBBHV>; pridobljeno 27. 3. 2023.

4 Nedič, Liljana. *Zapisi o zgodovini filma, kinematografije in muzejski zbirki Slovenske kinoteke: iz Kinotečnika 2000–2004*. Slovenska kinoteka, 2016, str. 82.



Marcel Štefančič, jr.

MOST NA REKI, KI TEČE NAZAJ

LEANOV ORIENTALIZEM I.

Orientalizem je »sinonim za evropsko gospostvo na Orientu«, »naduta evropska fantazija o Orientu«, afirmacija zahodnjaškega »lastniškega odnosa do Orienta«, racionalizacija in vnaprejšnje upravičevanje kolonialne vladavine, teorija imperializma in kolonializma, »izvajanje kulturne moči«, način vzvišenega prilasčanja in udomačevanja »oddaljenega«, »eksotičnega«, »bizarnega«, »skrivnostnega«, »frapantnega«, »absolutno drugačnega«, »poraženega«, »pasivnega«, »statičnega«, »podložnega«, »nespremenljivega« Orienta, »učeni diskurz«, ki se je prelevil v »imperialno ustanovo«, arhiv filoloških, arheoloških, potopisnih, domišljijjskih informacij in vednosti o Orientu, informacij in vednosti, ki Zahodu omogočajo obvladovanje in nadzorovanje Orienta, pravi Edward W. Said v knjigi *Orientalizem*.¹

Če so hoteli Evropejci Orient, ki se je zdel kot stare, pozabljene sanje, zavojevati, obvladovati, posedovati in nadzorovati, so ga morali najprej preučiti, raziskati, spoznati (s pozabljenimi jeziki, zgodovinami in kulturami vred), kar pomeni, da so ga morali poznati bolje od samih Orientalcev in da so preučevanje, razumevanje, vrednotenje in konstruiranje Orienta veljali za »sredstva osvajanja«. Orientalistična »vojska znanstvenih delavcev« je osebna doživetja posameznih raziskovalcev, učenjakov, popotnikov, misijonarjev, romarjev, pustolovcev, naravoslovcev, arheologov, vladnih funkcionarjev, trgovcev in naseljencev filtrirala in konvertirala v »nekakšen imaginaren muzej brez zidov, kjer je vse, kar je bilo nabrano na velikih razdaljah in v najrazličnejših orientalskih kulturah, postalo kategorično orientalsko«.

Said ne skriva, da je orientalizem Orient pripravil za zakol, za zahodno administrativno, ekonomsko in vojaško obvladovanje (orientalizem je teorija in praksa), in da je za orientalizem bistvena prav »neizbrisljiva razlika med superiornostjo Zahoda in inferiornostjo Orienta«. Razmerje med Zahodom in Orientom je razmerje moči, dominacije, hegemonije – evropska identiteta, evropska kultura je v primerjavi z vzhodno kulturo superiorna. In ta superiornost velja za nekaj naravnega in samoumevnega, zato je zgodovina orientalizma le zgodovina utrjevanja in poglobljanja te neizkorenljive razlike med rasami, civilizacijami in kulturami.

Orientalist verjame, »da pripada sili, ki ima na Orientu določene interese«, in da Orient komaj čaka na evropsko gospostvo, evropsko zavetje, obenem pa razgrinja mistične tančice in Zahodu razkriva skrivnosti in zagonetnosti Orienta, njegovo molčečo intimnost, njegovo trdovratno nedoumljivost, njegovo ekscentrično tujost, njegovo morbidno okultnost, njegovo trdoživo prvinskost, njegovo panteistično poltenost, njegovo deviantno čutnost, njegovo toksično zapeljivost.

V orientalistično past so stopili številni umetniki, pisatelji, pesniki, filozofi in slikarji. Slej ko prej so postali orientalisti – Dante, Ariosto, Milton, Marlowe, Tasso, Cervantes, Goethe,

¹ Said, Edward W. *Orientalism*. Phanteon Books, 1978; prevod Lenca Bogovič, Bogdan Lešnik in Igor Zabel, Studia Humanitatis, 1996.

FLASHBACK

LAWRENCE ARABSKI | 1962



Schlegel, Byron, Hugo, Voltaire, Chateaubriand, Lamartine, Flaubert, Scott, Vigny, Renan, Nerval, Beckford, Twain, Disraeli, Melville, Thackeray, Mozart, Moore, Kinglake, Piranesi, Delacroix, Conrad, Gide, Claudel, Maugham, Fitzgerald, Forster, Orwell, Pound, Yeats. Celo Shakespeare – Othello je »sramotilec sveta«. In Marx: »Anglija ima v Indiji dvojno poslanstvo, razdirajoče in ustvarjajoče: uničiti stari azijski družbeni red in omogočiti materialne temelje za zahodni družbeni red,« bere mo v *Britanskem gospostvu v Indiji*.²

V orientalista se je prelevil tudi režiser David Lean. Toda na subtilen in dvoumen način.

Leanov **Lawrence Arabski** (Lawrence of Arabia, 1962), film o orientalistu, ki postane ultimativni Orientalec, se začne kot Wellesov **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941): s smrtjo glavnega junaka, velikega, slavnega, karizmatičnega moža. T. E. Lawrence (Peter O'Toole) se leta 1935 smrtno ponesreči z motorjem – zleti s ceste. Na grmu obvisijo le njegova motoristična očala (morda tudi njegove modre oči), na katerih verjetno kje – z malimi, komaj vidnimi črkami – piše »Rosebud«, saj evocirajo nostalgijo: Lawrenceovo strmenje v puščavo, ki je kot »ocean«. Lawrence – ki je tako kot Kane narcis, megaloman, mitoman, populist – se tam, v arabski puščavi, počuti kot doma (Arabci postanejo njegova *ad hoc* družina), toda na *Unheimliche* način. »Rosebud je bil morda nekaj, česar ni mogel imeti ali kar je izgubil,« slišimo v **Državljanu Kanu**. Tudi Lawrence v puščavi izgubi le to, česar sploh nikoli ni imel.

Lawrencea pokopljejo v londonski Katedrali svetega Pavla, pogrebci, sicer same ugledne osebnosti, pa so do njegove legende precej zadržani – večina jih pravi, da ga niso nikoli zares poznali in da je bil uganka (skrivnosten kot puščava, če hočete), vikar Katedrale svetega Pavla celo dvomi, da njegovi posmrtni ostanki sodijo v to katedralo (a kot doda, o mrtvih »*nil nisi bonum*«), ameriški fotoreporter Jackson Bentley (Arthur Kennedy) pa poudari, da je bil »pesnik, učenjak in mogočni bojevnik«, a takoj zatem – ko novinar odide – doda, da je bil tudi »najhujši ekshibicionist po cirkusu Barnum & Bailey«.

Vsi iščejo besedo, s katero bi pojasnili njegovo življenje, pa je ne najdejo. »Mislim, da ni besede, s katero bi lahko pojasnili človekovo življenje,« dahne reporter (William Alland), ki preiskuje Kanovo zapuščino. Oba sta medijski kreaciji – Kane kupi celo časopis *New York Inquirer*, da bi lažje manipuliral in mitiziral svoj imidž, medtem ko Lawrence postane propagandni

protagonist sočnih in senzacionalističnih Bentleyjevih zgodb, ki ga brezmejno glorificirajo. Bentley – nadomestek Lowella Thomasa, multimedijskega kreatorja legende o »Lawrenceu Arabskem«, alias »princu Meke«, alias »nekronanem kralju Arabije«, alias »Plavolasem beduinu« – v svojih poročilih izpostavlja »pustolovske« vidike I. svetovne vojne, da bi vanjo zvlekel Ameriko (no, Amerika je bila tedaj že v vojni). Kot pravi Kane: »Če je naslov v časopisu velik, potem je tudi novica velika.«

Ker so v Kana stalno uperjene kamere, počne stvari, ki jih sicer ne bi – pretirava. Tudi Lawrence začne pretiravati, ko se pojavi Bentleyjev fotoaparati – osvojitev Akabe je relativno rutinska (Arabci, ki jih vodi Lawrence, preprosto prijezdijo in odpihnejo Turke), ker je še nihče ne snema, čisto nekaj drugega pa so Lawrenceovi napadi na turške vlake, ki jih Bentley fotografira. Zdi se, kot da bi Lawrence akcijo – napade, bitke, pokole – prirejal za kamero. Tako kot je mehiški general Pancho Villa svoje napade prirejal kameri Raoula Walsha. Lawrence je strašen, krut in krvoloč, da bi na fotografijah izgledal čim atraktivnejše, nazornejše in slikovitejše, po pokolu pa se junaško, triumfalno, pozersko – v belem arabskem kostumu – sprehaja po strehi vlaka in nastavlja Bentleyju.

Oba, Kane in Lawrence, dosežeta veliko – in oba se pri tem moralno stalita. Oba sta tragična, a ne zato, ker med svojim vzponom moralno propadeta, temveč zato, ker med svojim vzponom pohodita in uničita ljudi, ki jima stojijo ob strani in ju imajo radi. Kane »pokoplje« svoje prijatelje, recimo Jeda Lelanda (Joseph Cotten), in ljubezen svojega življenja, nesojeno operno pevko Susan Alexander (Dorothy Comingore). Lawrence, osamljen kot Kane, »posvoji« Dauda (John Dimech) in Farraja (Michel Ray), arabska najstnika, ki ga imata zelo rada in ki postaneta njegova protežiranca in služabnika (bolj homoerotičnega *ménage à trois* zlepa ne najdete), potem pa oba postaneta žrtvi njegovih strašnih ambicij: prvega požre živi pesek, ko čez puščavo sledi maničnemu, obsedenemu, častihlepnemu Lawrenceu, ki hoče čim prej priti do Kaira in britanski eliti sporočiti, da je z arabskimi borci zlomil turško vojsko in osvojil Akabo (da je torej »naredil čudež«), drugega pa med spodletelim napadom na turški vlak usmrti kar Lawrence, ker ga noče ranjenega – v trebuh mu je eksplodiral detonator – prepustiti turškemu maščevanju.

² Marx, Karl in Engels, Friedrich. *Izbrana dela v petih zvezkih*. Cankarjeva založba, 1979; prevod teksta *Britansko gospostvo v Indiji*: Rudolf Mencin.

Oba, Kane in Lawrence, sta bila zaznamovana z Orientom: prvega v filmskem žurnalu imenujejo »ameriški Kubla Khan« (njegov Xanadu je tako eksotiziran, kot da bi padel iz *Tisoč in ene noči*), drugi je postal Lawrence Arabski, združitelj arabskih plemen v boju proti Turkom. Oba si postavljata spomenike: Kanov Xanadu je, kot slišimo, »najdražji spomenik, kar jih je kdaj kdo postavil sebi«, Lawrence pa po osvojitvi Akabe, strateško zelo pomembne luke (Britanci bodo lahko Arabce zdaj vojaško in logistično oskrbovali), prek Sinaja odjezdi v Kairo, da bi se »monumentaliziral« in britanskim generalom osebno povedal, da je bil on ta, ki je storil nemogoče – osvojil Akabo. »I did it!«

Ko v puščavi »pogumno« in »čudežno« reši Gasima (I. S. Johar), padlega, izgubljenega arabskega borca, s čimer dokaže, da Usoda ne obstaja (»Nič ni zapisano«), in mu šerif Ali ibn el Kharish (Omar Sharif, sošolec Edwarda Saida), ki se je šolal v Kairu (»Znam brati in pisati«) in ki ga pripelje k princu Feisalu (Alec Guinness), vladarju Meke in najvišji avtoriteti Leanovega Orienta, za »nagrado« izroči tradicionalno belo arabsko tuniko, si jo takoj natakne in odpleše za skale, kjer ga nihče ne vidi in kjer se začne ogledovati v svojem bleščečem bodalu – to je ogledalo, pred katerim pozira, v katerem se sanjavo, zaljubljeno, narcistično občuduje in v katerem razkazuje svoj lik, svojo karizmo, svojo ekscentričnost. Svojo vlogo hoče čim bolj odigrati. Vprašanje je le, koliko Lawrenceov vidi. Toliko kot vidi Kane Kanov, ko se sprehodi skozi »sobo zrcal«?

»V življenju je hotel le ljubezen,« pravi Leland. »Toda v tem je njegova tragedija – sam ljubezni ni znal dajati.« Ali kot ga parafrazira njegova žena, Susan Alexander: »Hočeš biti ljubljen – in to je vse! Jaz sem Charles Foster Kane! Dobili boste, kar hočete – samo recite, pa je vaše! Samo ljubite me! Toda ne pričakujte, da bom jaz ljubil vas!« Natanko to hoče tudi Lawrence Arabski: da bi ga vsi občudovali, da bi ga vsi imeli radi, da bi ga vsi slavili. Hoče ljubezen – toda Arabci ne morejo pričakovati, da bo njegova ljubezen presegla njihovo. Živel bo le v spominih drugih ljudi – kot Kane. **Državljan Kane** je serija spominov na Kana.

»Še vedno sem lačen,« pravi Kane. To bi lahko zase rekel tudi Lawrence. Oba sta lačna. Nenasitna. Hočeta več. Oba priskrbita vojno – Kane proti Špancem, Lawrence proti Turkom. Kane pravi, da le on odloča o tem, kaj bo naredil – Lawrence prav tako. »Osvojil bom Akabo. To je zapisano,« doda in s prstom pokaže na svojo glavo. »Tu notri.«

Ko se izkaže, da je »Rosebud« v resnici znamka sani, s katerimi se je v otroštvu sankal Charles Foster Kane, postane jasno, da je to zgodba o človeku, ki je osvojil svet, a obžaloval, da ni ostal

Razmerje med Zahodom in Orientom je razmerje moči, dominacije, hegemonije – evropska identiteta, evropska kultura je v primerjavi z vzhodno kulturo superiorna.

doma in živel preprostega življenja – tudi Lawrence na koncu, ko osvoji svet in postane legenda, ponavlja, da je le povsem običajen človek. »The truth is: I'm an ordinary man.«

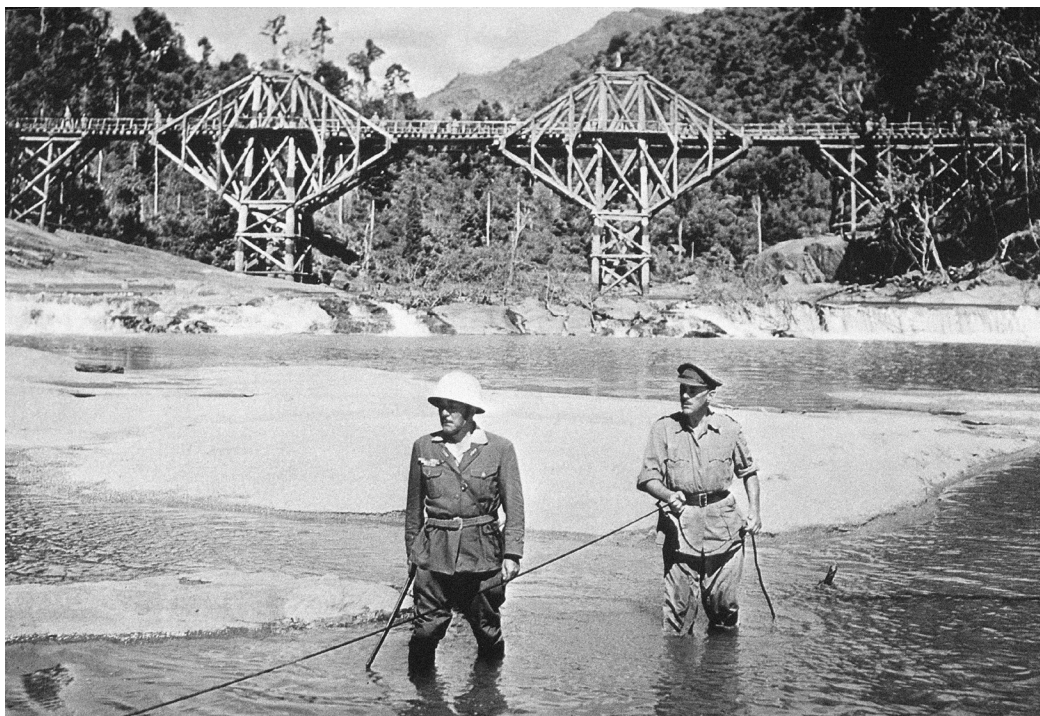
Državljan Kane je bil »biografija« medijskega magnata Williama Randolpha Hearsta, ki ni hotel biti biografirani, sploh pa ne filmsko biografirani, zato je delal vse, da **Državljana Kana** ne bi bilo. Tudi T. E. Lawrence, biografiranelec **Lawrencea Arabskega**, ni hotel slišati, da bi o njem posneli film. »O meni ne bodo posneli filma.« Ni bil fen filma.

Tako kot si **Državljana Kana** ni mogoče predstavljati v barvah, si **Lawrencea Arabskega** ni mogoče predstavljati v črno-beli tehniki. Oba sta zelo vizualna eposa – stavila sta na osupljive, omamne, fantastične podobe, kakršnih do tedaj še ni bilo mogoče videti. Lean se je zavedal, da takšnih prizorov še ni bilo na filmskem platnu. »Sem nor? Ali lahko s publiko delim svojo vznemirjenost?«

Welles je briljantno in famozno uporabil globino polja – ospredje, v katerem se zakonca Kane, Jim (Harry Shannon) in Mary (Agnes Moorehead), z bankirjem Thatcherjem (George Coulouris) pogovarjata o prihodnosti malega Charlieja (Buddy Swan), je enako ostro kot ozadje, v katerem se Charlie igra v snegu, od koder ga bo Thatcher, kot pravi mama, »odpeljal na potovanje«. Lean, ki Lawrencea odpelje na potovanje, se prav tako briljantno in famozno poigra z globino polja, le da jo dekonstruira, saj ozadje pripelje v ospredje, pri čemer se izkaže, da je to ozadje smrt – črna pika, ki jo v globini puščave zagledata Lawrence in Tafas (Zia Mohyeddin), njegov beduinski vodič, počasi, res počasi narašča in se krepi, dokler ne mutira v šerifa Alija ibn el Kharisha, ki na koncu – nepričakovano, presenetljivo, šokantno – s puško ustrelji Tafasa. Ker je pil iz njegovega vodnjaka in ker je segel po pištoli – vedel je, kaj ga čaka.

Globina polja prinaša nesrečo – v **Državljanu Kanu** malega Charlieja odtrga od doma, staršev, družine in sani, v **Lawrenceu Arabskem** pa ubija.

**



MOST NA REKI KWAI | 1957

Most na reki Kwai (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), spektakel, ki ga je Lean posnel pred **Lawrenceom Arabskim**, sicer zgodba o psihološki vojni med japonskim polkovnikom Saitom (Sessue Hayakawa) in britanskim polkovnikom Nicholsonom (Alec Guinness), ki poteka v japonskem vojaškem taborišču sredi tajске džungle (med izgradnjo strateško pomembnega mostu na železniški progi, ki povezuje Burmo in Siam, današnja Mjanmar in Tajsko), je bil reimaginacija Renoirjeve **Velike iluzije** (*La Grande illusion*, 1937), **Lawrence Arabski** pa je bil reimaginacija **Državljana Kana**, ki je bil v anketi britanske filmske revije *Sight & Sound* prav leta 1962 prvič razglašen za največji film vseh časov. Vse to priča, kako zelo ambiciozen in megalomanski je bil **Lawrence Arabski**. Še več: govori o tem, da je bil Leanov **Lawrence Arabski** tako ambiciozen in tako megalomanski kot sam Lawrence Arabski.

Francoski roman **Most na reki Kwai** (*Le Pont de la rivière Kwai*), ki ga je leta 1952 objavil Pierre Boulle, je veljal za anti-britanskega – britanski vojni ujetniki zgradijo železniški most, ki bo japonski cesarski vojski omogočil večjo prožnost in učinkovitost, na koncu pa ga ne zrušijo, saj so preveč ponosni na svojo mojstrovino, na »superiorno« demonstracijo zahodnega uma. Orientalisti se torej ujamejo v past: da bi »inferiornim«

Orientalcem pokazali, kaj zmorejo, zgradijo most, ki bo Orientalcem omogočil razbijanje britanskega – eminentno okcidentalnega – imperija. In da bi most res sijal, ga pomagajo graditi tudi britanski oficirji. Pobeg ne pride v poštev. Za polkovnika Nicholsona, najvišje rangiranega Britanca, bi bila to veleizdaja. Ironično je, da so to britansko izgradnjo japonskega mostu razglašali za »antibritansko idejo«, saj so s tem za »antibritansko idejo« razglašali prav sam orientalizem.

Lean, ki je **Most na reki Kwai** skoraj posnel v Jugoslaviji (producent Sam Spiegel je že iskal lokacije, a so se na koncu odločili za Kitulgalo na Cejlonu, današnji Šrilanki, ko se je izkazalo, da originalna tajška lokacija sploh ni divja, temveč ravna, medla, neatraktivna, pravi Kevin Brownlow v monografiji **David Lean**³), je občutek, da gre za »antibritansko idejo«, razredčil s koračnico »Colonel Bogey«, ki jo na začetku filma po vrnitvi z napornega, težkega, ubijalskega dela požvižgavajo britanski vojni ujetniki (očitno imajo skrivne viške energije), sam orientalizem pa je dekonstruiral in obenem reafirmiral.

3 Brownlow, Kevin. *David Lean. A Biography*. St. Martin's Press, 1996

Za začetek, orientalizem je na dlani: Japonci, ki ujetnike – utrujene, izmučene, krvave – silijo v težko delo, ob katerem omedlevajo in umirajo (ob železniški progi je polno križev), so podkupljivi (vžigalnik za bolniško), ne menijo se za ženevsko konvencijo (oficirji morajo delati) – »Tu ni civilizacije,« dahne Shears (William Holden), ki med Saitovim govorom vzvišeno pljune –; Saito, ki je študiral na londonski politehnik in sprva hotel postati umetnik, oklofuta Nicholsona, s koli ga da brutalno pretepsti in zapreti v »peč« (leseno, pločevinasto, škatlasto mučilnico na prostem), oficirjem grozi z eksekucijo in jih pusti stati na žgocem soncu, britanskim vojakom želi, da bi jih delo osrečilo (»Be happy in your work«), kar zveni kot revizija nacističnega *dictuma* »Delo osvobaja«, ne skriva svojega prezira do Britancev (»Sovražim Britance! Poraženi ste, a ne poznate sramu. Trmasti ste, a nimate ponosa. Vzdržljivi ste, a nimate poguma. Sovražim Britance!«), ko izgubi psihološko vojno z Nicholsonom, pa se – feminilno, otročje – zjoče. Orientalizem, konspekt samoljubnih predsodkov, konstruktov, dogem, stereotipov, reduktivnih formul in posplošitev, je orientorce vedno prikazoval kot površne, lažnive, spletkarske, prevarantske, nezmožne logičnega razmišljanja, lahkovorne, fatalistične, sumničave, maščevalne, lenobne, letargične, izprijene, iracionalne – in otročje.

V vsem tem lahko kakopak vidite rutinske, generične orientalizme, ki izhajajo iz pravil in retorike samega žanra, tedaj zelo priljubljenega vojnega akcijskega filma, v katerem so Japonci funkcionirali kot ultimativni *bad guys* – divji, brutalni, sadistični, pošastni, iracionalni sovražniki. Toda vsi ti žanrski momenti so vendarle bistveno orientalizirani, saj jih motivira in strukturira prav originalni, čisti, brezpogojni orientalizem: Zahodnjaki Orientalcem pokažejo, kako se zgradi pravi most! Britanski vojaki sicer most ponosno zgradijo (za potrebe filma so ga gradili eno leto), a ga Shears in britanski komandosi – ob veliki groženosti polkovnika Nicholsona, ki se spreobrne šele v zadnjem trenutku – na koncu zrušijo (Boulle, ki je dobil oskarja za scenarij, čeravno ni napisal niti ene same vrstice, je rekel, naj ga mirno zrušijo, ker da sam ni vedel, kako bi to storil v romanu). A kar je bistveno: Zahodnjaki pred tem Orientalcem pokažejo svojo superiornost! Psihološko vojno med Saitom in Nicholsonom dobi slednji, ki potem tudi prevzame poveljstvo nad izgradnjo mostu, četudi bi to lahko počel Saito, ki je po poklicu inženir. Nicholson ni inženir. A film orientalistično predpostavlja, da so Zahodnjaki superiorniji od Orientalcev. Nicholson ponosno poudarja, da bodo zgradili »pravi most«, *proper bridge*, Saita pa opozori, da so most začeli prvotno graditi na napačnem, premehkem kraju, tako da se bo ob prvi resni obtežitvi zrušil, zato ga začnejo pod njegovim poveljstvom graditi drugje. Da bi bil most končan pravočasno, aktivira celo ranjence. In ko ga major Lipton

(James Donald), vojaški zdravnik, vpraša, ali naj res zgradijo boljši most, kot bi ga zgradili sami Japonci, odvrne: »Hočete, da govorijo, da naši fantje ne znajo opraviti posla?« Kaj če se most zruši? Kakšna blamaža bi bila to za britanski Imperij – za zahodnjaški um? »Dobro pogledjte, Cipton. Nekoč bo vojne konec in upam, da se bodo ljudje, ki ga bodo uporabljali, spominjali, kako je bil zgrajen in kdo ga je zgradil. Ne tolpa sužnjev, temveč vojaki! Britanski vojaki, pa četudi v ujetništvu, Cipton.«

Nicholson – orientalist, ki že 28 let zvesto služi Imperiju (»Ljubim Indijo. Ne bi hotel, da bi bilo drugače«), v vsem tem času pa je bil doma, v Britaniji, »ne več kot deset mesecev« – hoče pokazati orientalskemu Drugemu: »Tem barbarom lahko damo lekcijo iz zahodnih metod in učinkovitosti, ki jih bodo osmešile. Pokazali jim bomo, česa je sposoben britanski vojak.«

Zgraditi hoče »veličastno kreacijo«, spomenik zahodnjaški »superiornosti«. Na vsak način hoče demonstrirati okcidentalno racionalnost, učinkovitost, produktivnost, genialnost. Norost te okcidentalne »kreativne destrukcije« – virtuozne izgradnje mostu, ki mu je usojeno takojšnje rušenje (»Norost! Norost,« ponavlja Cipton) – je evidentna, tako rekoč *running joke*, a obenem je evidentno tudi, da je ta norost le afirmacija okcidentalne »inteligence« in »superiornosti«.

Ian Watt, nekdanji britanski vojak, ki je kot japonski ujetnik gradil to železniško progo (med gradnjo je umrlo več kot 16.000 zavezniških ujetnikov) in kasneje postal ugledni literarni zgodovinar, je ob premieri protestiral, češ da so imeli Japonci vojaške inženirje, ki bi lahko povsem kompetentno načrtovali to progo in ujetnike prisilili v gradnjo. Vsekakor – samo potem ne bi imeli orientalistične poante. A tu trčimo tudi ob fino, perverzno dvoumnost: **Most na reki Kwai**, ki je osvojil sedem oskarjev (tudi za film in režijo), privzame logiko in retoriko orientalizma, toda za ceno, da deluje kot alegorija britanske kolaboracije, da torej deluje kot »protibritanski« film. Da bi bil orientalističen, je moral biti protibritanski. In nasprotno: da bi bil protibritanski, je moral biti orientalističen.

Most na reki Kwai naredi prav ta dvojnost: Britanci s tem, ko Japoncem – svojim sovražnikom – gradijo most, ki jim bo strateško škodil (Japonci bodo prek njega prevažali vojsko, orožje ipd.), razkazujejo svojo »superiornost«.

Se nadaljuje v naslednji številki *Ekrana*.

Robert Kuret

Tomaž Grom

»Rad presenetim tudi samega sebe. To pogosto počnem«

Tomaž Grom (1972) je eksperimentalni glasbenik, kontrabasist, skladatelj, oblikovalec zvoka in producent. Ustvarjal je glasbo za gledališke, plesne in lutkovne predstave ter filme, sodeloval pa je tudi v mnogih glasbenih projektih in zasedbah najrazličnejših zvrsti z Zlatkom Kaučičem, Samom Kutinom, Ireno Tomažin, Andrejem Fonom – Olfamožem ... Je umetniški vodja Zavoda Sploh, ki se ukvarja s produkcijo glasbenih in uprizoritvenih umetnosti, z založništvom in izobraževanjem. Sodeloval je s Špelo Čadež, Borisom Petkovičem, Urško Djukić, Ano Čigon, dve leti nazaj pa je posnel svoj prvi kratki film *Komaj čakam, da prideš* (2021). Letos je v dvorani Slovenske kinoteke predstavil celovečerni prvenec *Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. (2023)*, ki ga je pospremil z nastopom v živo. Oba filma sta posvečena njegovemu pokojnemu sinu, Gromove filmske stvaritve pa zaznamujejo izredna subtilnost, poetičnost, nenarativnost, močna občutja, ki pa jih nikdar ne definira in tako razpira prostor za številna različna gledanja.



TOMAŽ GROM | FOTO ZAVOD SPOH

V intervjuju na Radiu Študent si pred leti govoril o improvizaciji in kako jo morda še bolj kot z izvajanjem same glasbe povezuješ s kontekstom izvajanja; prostor, občinstvo itd. tako določajo načine izvajanja nekega dela. V tej luči me zanima, kako je tvoj film **Ne misli, da bo kdaj mimo: 25. 4.–26. 1. premiero doživel v Kinoteki in kaj so bile zate specifične te kinotečne projekcije.** | V osnovi nisem filmar. Oba moja filma sta povezana z mojo lastno osebno nujno, ki mi osmišlja vse ostalo. 26. januar (datum premiere **Ne misli, da bo kdaj mimo**, op. a.) je rojstni dan mojega pokojnega sina. Vsako leto ta dan obeležim z javnim dogodkom, s performansom, koncertom ali premiero filma. Ko imam zamisel, ki me nato vodi do cilja, ob tem rad delam tudi druge stvari in vse se poveže. Pri **Komaj čakam, da prideš** sem si že kar hitro predstavljal celoto, pri drugem filmu pa nisem vedel, kakšen bo. Nimam pa nobenih ambicij, da bi se ta dva filma pretirano kazala. Jaz samo vem, da to moram narediti.

Septembra sem v Kinoteki spremljal obzornike Dzige Vertova. Po projekciji sem omenil, da pripravljam nov film ter nekoliko razložil koncept – in so zastrigli z ušesi. V devetdesetih sem odraščal s Kinoteko, na Kinoušesnih predstavah, kjer sem gledal filme z živo glasbo; **Trpljenje device Orleanske** (La passion de Jeanne d'Arc, 1928, Carl Theodor Dreyer) sem celo sam spremljal. Posnel sem zgoščenko, s filmom potoval po Kanadi, po vsej Evropi ... 26. januarja so film uvrstili v program Kino-uho, kar se mi je zdelo bolje kot predvajanje z videoprojektorjem v Španskih boricah (kjer izvajamo velik del našega programa in kjer imam studio).

Pomembno je vedeti, da so kinodvorane zvočno suh prostor. Polnoma so obložene, da se frekvence zvoka in zvočni valovi ne odbijajo in seštevajo v prostoru. Stena zvok vpije, kar je dobrodošlo za prostorski zvok. Z raznimi efekti lahko nato v takem suhem prostoru vplivaš na zvok, ustvariš občutek, kot da je nekje daleč stran. Zelo dobro lahko izkoristiš vse te raznolike potencialne. Povsem drugače je v prostoru, kjer odmev onemogoča manipulacijo. Pomanjkljivost Kinoteke in na sploh kinodvoran je, da so zvočniki na stenah, zato ne moreš vplivati na vsakega posebej, ampak zgolj na vse, ki so na levi, ali vse, ki so na desni. In ker so si tako blizu, to ni idealno. Za glasbeno spremljavo projekcije filma **Ne misli, da bo kdaj mimo** sem postavil svoj sistem, na povsem drugačen način, po drugih kotih, po tleh, spredaj, zadaj ...

Koliko pa si se – glede na to, da si z glasbo v živo spremljal film – odzival med samo projekcijo? Koliko si imel pripravljeno, koliko si med nastopom variiral glede na svoj načrt, se ti je zgodilo kaj, česar nisi načrtoval? | Najprej sem skomponiral skladbo, dolgo 12 minut in pol. En povsem klasičen

akord na klavirju v d-molu. Vedel sem, da bi rad mol, ne šuma, ampak prav mol in malo terco, tudi kot referenco na glasbeno zgodovino. Kot kontrabasist pa imam zelo rad prazno struno D, ker ima posebno barvo.

V opusih raznih skladateljev klasične glasbe pred barokom instrumenti namreč niso bili temperirani. Klavir je temperiran in med posameznimi intervali in toni obstajajo ista razmerja ne glede na tonaliteto. Včasih pa ni bilo tako – pri čembalu recimo še vedno ni –, kar pomeni, da je določen akord oz. lestvica znotraj določene tonalitete zvenela drugače in je imela drugačna razmerja; d-mol je bil nekaj povsem drugega kot e-mol.

Akord sem posnel s klavirjem v Španskih boricah, a s ponavljajočimi udarci akorda nisem bil zadovoljen. Nekaj preveč očitnega je bilo v glasbi. Iskal sem naprej in enega od posnetih udarcev digitalno raztegnil. V trajajočem zvenu (drone) raztegnjenega klavirskega d-mola sem nato iskal različne dele in se odločil za približno 17 koščkov. Oblikoval sem jih tako, kot da bi jih sam odigral, jih zložil v vrsto in to je osnova. Dodajal in odzval sem frekvence, dodajal zvoke in glasove, ki sem jih posnel, svojega transponiral v ženski glas, podobno sem naredil z instrumenti, vse na način, da ni prepoznavno. Želel sem doseči vtis, da bi akord deloval znano, hkrati pa je v njem skrito nekaj, kar je nemogoče prepoznati. V tem tonu je skratka ogromno različnih instrumentov in zvokov, od violin, mandolin, basa, umetnih sintetiziranih frekvenc do glasu, več različnih glasov, arhivskih posnetkov ... Vsak od koščkov ima nekoliko drugačno barvo, hkrati pa so isti. In še to: nobeden od teh tonov ni enak, v slabih trinajstih minutah se zgodi ogromno udarcev, vsi imajo enako osnovo in vsi so različni.

To sem dal na vinilno ploščo. Želel sem doseči učinek, kot ga ponazarja rek »ponavljati isto ploščo«. Ko se skladba izteče, pride pri vinilkah do povratne zanke, ki stalno skače v isto točko. Odločil sem se, da se bo plošča ob prihodu publike v dvorano že vrtela in da bo publika po koncu filma z istim zvokom iz dvorane tudi odšla. Vsakič, ko je med projekcijo trinajstminutna plošča prišla do konca, sem po občutku pustil odzvanjati povratno zanko, potem dvignil gramofonsko iglo in ustvaril tišino, zame tudi zelo pomemben material in trenutek. Dvakrat sem ploščo zaustavil nekje na sredi posnetka. Vinil je omogočil prisotnost treh osnovnih elementov: skladba, povratna zanka, ta neprestani konec plošče, in tišina. To so predvajali sprednji zvočniki, kar je ustvarilo občutek, da prihaja iz filma, da je del njega. Drugi zvoki pa so se predvajali prek sistema prostorskega zvoka. To je bil izbor zvokov, ujetih v mikrofoni na samem snemanju. Zvoke sem nekoliko obdelal, si jih pripravil in jih

na projekciji predvajal v živo, intuitivno in nesinhrono s sliko, s katero so bili posneti. Uporabil sem še nekaj svojih arhivskih posnetkov otrok, sina, ki govori in poje, ampak to ni tako pomembno za gledalca, bolj zame.

Med drugim se sliši – sicer komajda in spet kot od nekje daleč – odštevanje novega leta? | To so otroci, ki so praznovali novo leto. Teh družinskih zvočnih posnetkov je zelo malo, večinoma so posnetki s snemanja. Posnetke sem razvrstil v datoteko, drugega za drugim. Ob začetku projekcije sem sprožil datoteko, ki se je, ko je prišla do konca, vračala na začetek. Naključno sem nato med projekcijo večkrat dvignil potenciometer in spustil zvok v zvočnike, ne vedoč, kaj točno bomo slišali. Rad imam, da presenetim tudi samega sebe. To velikokrat počnem. Če in ko imam popoln nadzor nad zvokom, me to začne omejevati in dolgočasiti.

Ravno v trenutkih uporabe teh zvokov je bil jasno prisoten občutek, da zvoka na tak način v dvorani Slovenske kinoteke načeloma ne slišimo. Zelo občutno je bilo, da nekateri zvoki prihajajo iz različnih kotov, ki sicer v Kinoteki niso ozvočeni. S tem si še bolj poudaril bivanje zvoka v prostoru, bližino, oddaljenost ... | Vse to pride še veliko bolj do izraza v gledališču, kjer je mogoče uporabiti in oblikovati prostorski zvok, se z njim igrati. Vsakič je malo drugače, veliko je naključnih trenutkov, glas živih ljudi, nekateri igralci so blizu, drugi daleč, to ustvarja veliko različnih planov zvoka, možno je kombinirati posnetke iz različnih zvočnikov, akustične instrumente, tudi prostor je pomemben dejavnik.

Vsak zvočnik, ko ga postaviš v nov prostor, bo drugače deloval, čeprav z istim posnetkom. Zvoka iz istega zvočnika ne boš nikoli slišal na isti način. Zvočnik je samo oddajnik, prostori oddajanja pa so specifični. In šele v prostoru se zvok razvije, v samem zvočniku ni ničesar. Tudi instrument je instrument šele takrat, ko si z njim v prostoru; instrument je to, kar je v prostoru. Kontrabas v mojem studiu zveni čisto drugače kot v Cukrarni, ni isti instrument, čeprav je isti. Zavedanja tega in debate okrog tega je premalo. Pri nas ni študija akustike, v Zagrebu je v kurikulumu akademije.

»Poskušam ustvariti prostor, ki vabi obiskovalca, naj vstopi in ga naseli, če to želi. Eksplicitnost je enournost, sili in določa, ne sprašuje, vse je jasno.« – TG

Svobodno improvizirana glasba se tudi močno zaveda prostora. Izkušeni glasbeniki-improvizatorji se veliko bolj zavedajo odvisnosti od prostora kot pa glasbeniki, ki so izključno postavljenci, odvisni od notnega zapisa. So zasedbe, ki igrajo napisano glasbo na isti način, ne glede na to, ali se nahajajo v prostoru, ki odmeva ali je suh, ogromen ali majhen. To pogosto ne deluje, prostoru se je treba prilagoditi.

Na kontekst predvajanja glasbe se naslanjate tudi z mnogimi projekti vašega Zavoda Sploh. | To je pravzaprav poslanstvo in eden od razlogov, da imamo Zavod Sploh; postaviti koncert t. i. akademske glasbe, ki jo praviloma izvajajo v Filharmoniji, v alternativni prostor na Metelkovi, v istem večeru predstaviti zasedbo Slowind, ki koncertira izključno po institucijah, kot sta Cankarjev dom ali Slovenska filharmonija, in eksperimentalne improvizatorje, vzpostaviti sodelovanje, povezovanje, kar oplaja ene in druge. Eksperimentalnim glasbenikom manjka disciplina, omejitve, struktura, notni zapis, kakršen koli že, so pa izjemno podkovani v osebnih tehnikah, prijemih, načinih igranja, (ne)formah, tehnologiji, pri čemer pa institucionalci precej zaostajajo. Zato je to dober spoj.

Vrniva se k vizualni plati tvojega filma. Po eni strani je zmontiran precej asociativno, zdi se, kot da fraktalno razpira prostore v vedno nove prostore, kamera je stalno v gibanju, premika se naprej in vzvratno, včasih je tudi v zraku, skratka, zaznava jo že skoraj nekakšna koreografija. | Želel sem si, da bi bil prisoten pogled, ki ni naš človeški pogled. Želel sem zorni kot, ki napeljuje na neko drugo prisotnost, ki ni prisotnost človeka, ki gleda, stoji, hodi. Najlažje je bilo kamero spustiti. Ko sem jo z improviziranim držalom dvignil na pet metrov, mi je stabilizatorjem vred padla na tla. Z nekajkilogramsko kamero in stabilizatorjem sem od 25. aprila do 26. januarja vsak dan za potrebe snemanja tekel, vedno v enaki poziciji. To mi je pustilo posledice, premik vretenca in išias. Nikoli se nisem ogrel. Ko sem zagledal kader za film, sem enostavno začel snemati. Situacij in trenutkov, ki so v meni nekaj sprožili, nisem hotel zamuditi. Nikoli nisem vnaprej načrtoval, kaj bom posnel, z eno izjemo. Sem se pa odločil, da se morajo prepletati osebni in neznani prostori. To morda za gledalca ni toliko pomembno kot zame, saj gre za delčke mojega intimnega spomina.

Film ima tudi podnaslov, 25. 4.–26. 1. | To sta datuma smrti in rojstva mojega sina. Dva zame pomembna mejnika. To sta začetek in konec mojega snemanja in podnaslov filma. Vmes je devet mesecev, to je na dan premiere ugotovila moja življenjska sopotnica Špela, kar me je presunilo; sam sem namreč štel dneve, 276 dni snemanja. Teh devet mesecev sem vsak dan hodil

okrog z nahrbtnikom in kamero, pripravljaj opremo, snemal ... To je postala vsakodnevna rutina, obenem pa tudi ritual. Nastajalo je nekaj, za kar nisem točno vedel, kaj je.

Podobno kot podnaslov **25. 4.–26. 1.** Je informacija, za katero gledalec ne ve točno, kaj je. Mogoče se malo sprašuje, pozabi ali poizve. Ne želim biti popolnoma ekspliciten ... Vsi ti znaki, tudi posvetilo na koncu, »za N.«, pa še kar nekaj jih je, to je moje, to je zame, tako delujem. Ti znaki pri gledalcu ustvarijo občutek, za katerega ne ve točno, kaj je, odprejo prostor, da ga naseli in dopolni film. Podobno je z mojo glasbo: poskušam ustvariti prostor, ki vabi obiskovalca, naj vstopi in ga naseli, če to želi. Eksplicitnost je enumnost, sili in določa, ne sprašuje, vse je jasno.

Zdi se, da je bil Komaj čakam bolj osredotočen na sina Nuko, družinske arhivske posnetke, v Ne misli, da bo kdaj mimo pa je morda bolj prisotno občutje nekoga, ki se sooča z izgubo. Kako si se odločal glede tega, koliko boš ekspliciten, na kakšen način boš izražal ta občutja ...? | V nekem trenutku, po smrti, sem mislil, da je to nekaj, kar bom ločil od sveta, od dela, družine ... Kmalu sem dojel, da je to čisto narobe. V vse moje delo je bila vedno vpeta družina, imeli smo skupne projekte, z otroki smo ustvarili knjigo in zgoščenko, tudi o babici sem nekaj posnel. Moje delo in družina sta prepletena, nemogoče ju je ločiti. Delam tudi zato, da mi je lažje. Težko o tem govorimo: ne le mi, ki izgubimo otroke, niti drugi ljudje ne vedo točno, kako bi se vedli.

Vidim pa samo dve možnosti: ali to ločuješ od svojega življenja, te širine življenja, in držiš v sebi ali pa je to del življenja. Ko pridejo ta občutja, spomini – ali to sprejmeš v trenutku, ko se zgodi, ali se zapreš in skriješ pred tem.

Prvi film je bolj narativen v primerjavi z **Ne misli, da bo kdaj mimo**. Uporabil sem stare družinske posnetke, zapise iz otroških zvezkov, animirane filme, ki smo jih delali z otroki. Lahko bi se še bolj očitno dotaknil teme smrti, ampak nisem hotel. Za naključnega gledalca ni enega odgovora. Nekateri so me kasneje spraševali, ali je s sinom vse v redu.

Kako pa se ti sicer zdi, da je o tem mogoče govoriti, komunicirati? | Če kdo hoče, če me kdo vpraša, vedno govorim o tem. Celo rad. Včasih me pa preseneti, včasih pride do kakšne neugodne situacije. Če se mi zgodi, da malo zajokam, je sogovorniku težko, čeprav jaz s tem nimam težave. Na festivalu v Mariboru je moderatorka po filmu padla v jok in ni mogla govoriti. Tudi to se zgodi.

Samo enkrat se mi je zgodilo, da nisem želel govoriti o smrti. Z Nuko sva pogosto hodila v isto trgovino in prodajalka ga je

»Pomembno je tudi vedeti, da so kino-dvorane zvočno suh prostor. Popolnoma so obložene, da se frekvence zvoka in zvočni valovi ne odbijajo in seštevajo v prostoru. Stena zvok vpije, kar je dobrodošlo za prostorski zvok.« – TG

večkrat vprašala kaj v zvezi z njegovo boleznijo, zdravjem in počutjem. Kakšno leto po sinovi smrti so jo premestili v drugo trgovino in ob neki priložnosti sem jo po dolgem času spet srečal. Seveda je vprašala, kako je kaj sin, ali je v redu. »Ja,« je kar samo prišlo iz mene, popolna laž. Dodala je, naj ga lepo pozdravim, in odgovoril sem, da bom. Šele pred trgovino sem se zavedel, da sem ravnal narobe. Vrnil sem se, da bi ji povedal, kako je v resnici, a je ni bilo več. In je tako ostalo.

Če o tem govorim, tudi skozi svoje delo, se bolje počutim. Nekateri se ne želijo zlomiti pred drugim, nočejo dajati občutka, da potrebujejo pomoč. Pravzaprav o tem še ne znamo komunicirati, ne vemo, ali je prav o tem govoriti ali biti tiho, kaj reči, nihče nas tega ne nauči.

Če gledamo film brez dodatnega védenja, pravzaprav ne moremo vedeti, od kod prihajajo vsa občutja, atmosfera; prisotna je neka nedoločena slutnja, da se bo nekaj zgodilo ali pa da se je nekaj že zgodilo, vseskozi ostaja jasen občutek, da nekaj je za vsem tem, kjer pa – kot si rekel – puščaš prostor tudi gledalcem, da sami zapolnijo film. | Ja, ta slutnja. Deset dni pred premiero sem se ob štirih zjutraj usedel in si pogledal film v čisti tišini. Zunaj je bila tema. Za trenutek me je prijelo, da bi film ostal tiho. Zdelo se mi je, da deluje. Da bi bilo tudi to mogoče.

V primerjavi s projekti, ki jih sicer delam, je bilo tu veliko več pragmatičnih odločitev, ki sem se jih držal. Morda tudi več doslednosti, od katere nisem želel odstopati. Kot da sem jaz postal publika in delal zase. Kot da bi želel zadovoljiti sebe. Seveda to ni povsem res. Na premieri je bila mešana množica ljudi, družina, prijatelji, ti mi največ pomenijo, potem znanci, sodelavci in povsem nepoznani obiskovalci.

Zavedal sem se, da film ne bo lahkoten, da bo hkrati hermetično zaprt in asociativno odprt. Namenoma nisem iskal ali ponudil točke olajšanja. In vem, da je ponavljanje, beganje, iskanje, tavanje, lovljenje naporno, isti prostori, isti način, isto gibanje, ista glasba, ta isti neznosni vsakdanji tempo, to isto »ponavljati ploščo«. A sem vztrajal.

Rok K. Nagode

Gail Jenkinson

»Spet si želim
videti ledeno
ploščo in gore
in kita pod vodo«

Gail Jenkinson je britanska direktorica fotografije, ki deluje na področju naravoslovnega dokumentarnega filma. V teku kariere se je specializirala za podvodno snemanje, dolgoletne izkušnje pa ima tudi s snemanjem v ekstremnih in neprijaznih okoljih. Pri projektih je sodelovala s praktično vsemi večjimi britanskimi televizijskimi hišami, med drugim tudi pri BBC-jevi seriji *Modri planet II* (Blue Planet II, 2017), filmu *V srcu morja* (In the Heart of the Sea, 2015, Ron Howard), več dokumentarnih filmih, serijah in reklamah. Na snemanjih se pojavlja v različnih vlogah, ki se dotikajo predvsem posebnih načinov snemanja, na letošnjem *Festivalu dokumentarnega filma* pa je kot direktorica fotografije podvodnih posnetkov zastopala film *Patrick in kit glavač* (Patrick and the Whale, 2022, Mark Fletcher).

**

Kako ste vstopili v svet filma in v kakšni vlogi ste filmsko popotovanje začeli? | Vse se je začelo po srednji šoli, ko sem za kratek čas odšla v gledališko šolo. Tja sem hodila eno leto, potem pa začela potovati. Odšla sem v Ameriko, se kmalu spet vrnila v Anglijo in potem še nekaj časa potovala. Pri 25 letih sem začela s študijem fotografije in ga v dveh letih končala. Potem pa se je zgodil teroristični napad na Svetovni trgovinski center. Takrat sem s tedanjim fantom živela v Londonu. Dogajanje sem spremljala po televiziji in v tistem trenutku sem si rekla: 'To je grozno! Pojdi, videti moraš več tega sveta.' Spakirala sem stvari in odšla.

Dolgo sem potovala, večinoma brez cilja, in tega sem se zavedla šele sčasoma. Sodelovala sem pri nekaj prostovoljnih projektih, vendar nisem bila vključena v nobeno kulturo. Ko sem se vrnila v Anglijo, sem opravila kratko izobraževanje, povezano z naravoslovnim filmom. Ljudi sem spraševala o tem področju in prav vsi so mi svetovali selitev v Bristol, kjer ima sedež BBC-jeva Naravoslovna enota (*BBC Natural History Unit*).

Tako sem se preselila v Bristol. Stara sem bila okoli 30 let, začela sem delati kot asistentka snemalcem, ki so bili vsi mlajši od mene. Veliko jih ni maralo tega, vendar sem jim rekla, naj ne skrbijo zame. Bila sem zelo dobra asistentka in ljudje so želeli sodelovati z mano. Zdelo se mi je težko, vendar sem se precej dobro znašla. Hkrati sem začela delati tudi na igranih projektih kot snemalka.

Nek starejši gospod mi je nekoč svetoval, naj si najdem delo, ki ga imam rada, saj ga bom opravljala vse življenje. Vprašala sem se, kaj lahko naredim iz stvari, ki jih imam rada. Odločila sem se, da bom poskusila izoblikovati svoj poklic, na kar sem še danes ponosna. Včasih je bilo to tudi zelo težko, saj je vsa bristolska Naravoslovna enota nekakšen klub belih fantov (white boys club). Gre za skupino ljudi, ki so družbeno in finančno privilegirani.

Menim, da bi bilo treba tovrstno kulturo spremeniti, saj vpliva tudi na perspektivo živali, ki jo postavljamo na platno. Zaradi kulture, ki je prisotna v ozadju, se zdi, da je perspektiva vedno levja. Nikoli ni zavzeta pozicija levinje, prav tako pa ni prisoten razmislek, kako pogled človeka, ki snema, spreminja končni rezultat ali nanj vpliva. Vedno je nekdo v verigi nad teboj, ki ti pove, kaj moraš posneti. Pogosto pa filme, ki jih snemamo, na koncu ustvarijo montažerji.

Tudi mi pravimo, da montažerji velikokrat rešujejo filme. | Ja, res je. To je čudovito, saj so zelo večji ljudje. Podobni so glasbenikom. S slikami ustvarjajo glasbo.

Kako pa se je pot nadaljevala po Bristolu? | Kmalu so se začele pojavljati tudi druge priložnosti, ponujali so mi določene projekte. Ni bilo vedno lahko in še vedno ni. Ženske se morajo še danes močno boriti za svoj položaj v tem svetu. Imela sem srečo, da so se Wolfgang Knopfler in Walter Köhler iz produkcijske hiše Terra Mater in direktor fotografije Rupert Murray odločili, da me vključijo v projekt, katerega rezultat je film *Patrick in*



»Ko se odločate, kam greste z ekipo, je zelo pomembno, kdo jo sestavlja. Vprašate se, ali je vaša zgodba boj. Če je, potem pošljete bojevnike. Je vaša zgodba želja po spoznanju, zakaj bi se lahko borili? Potem pošljete ljudi, ki so komunikatorji.« – GJ

kit glavač. To resnično cenim, saj so s tem pokazali, da razumejo moje delo in mene samo. Bila sem zelo jasna glede tega, kako bom sodelovala. Moje delo na tem projektu se je začelo s sledenjem Patricku. Nikoli prej nisem snemala kitov glavačev, Patrick pa je z njimi preživel veliko časa, zato sem samo sledila njegovim navodilom. Fizično, kako se obnašati v vodi, kam se postaviti, kako se bodo odzvali name, kako se bodo odzvali nanj ... Prej te dinamike nisem poznala.

Po projekciji na FDF vas je nekdo iz občinstva vprašal, kakšno je bilo srečanje s Patrickom, in če so vas k sodelovanju povabili zato, ker ste ženska? | Mislim, da so me k sodelovanju delno povabili tudi zato, ker sem ženska. Vlogo je zagotovo igralo moje preteklo delo, ampak mislim, da je bil v povezavi s tem tudi moj spol velik dejavnik odločitve.

V vodi imate moškega in žensko, lahko pa tudi samo žensko. Ali je tu razlika? Ali kiti občutijo razliko? Menim, da obstaja razlika v snemalskem pristopu in načinu, kako pristopiti do subjekta. Razlika je v pogledu, načinu, kako je žival prikazana. Moški jo bo verjetno prikazal na drugačen način kot ženska, kar je logičen rezultat razlik med načini našega razmišljanja.

Mislim, da se je nekdo v teku snemanja pošalil in me vprašal, ali sem noseča. To bi bilo namreč odlično, saj je znano, da se morske živali lažje približajo nosečim ženskam. Čeprav nisem bila, pa mislim, da je bilo moje sobivanje s kiti zelo lepo. Po končanem snemanju sem prišla iz vode in bila zadovoljna z načinom svoje interakcije z njimi. Veliko sem se pogovarjala z njimi. Načeloma se pogovarjam z vsemi živalmi. Klepetam z njimi, tako nad kot tudi pod vodo. Včasih delam gibe z roko in spuščam različne zvoke. Mislim, da to počnem bolj zaradi sebe kot kogarkoli drugega.

Je bila v procesu priprave na snemanje filma pomembna tudi odločitev, kako oblikovati posadko, ki kitov ne snema na moč, celo izzivalen, ampak zanje čim bolj udoben način? | Vsekakor je bilo to zelo pomembno. Ko se odločate, kam greste z ekipo, je zelo pomembno, kdo jo sestavlja. Vprašate se, ali je vaša zgodba boj. Če je, potem pošljete bojevnike. Je vaša zgodba želja po spoznanju, zakaj bi se lahko borili? Potem pošljete ljudi, ki so komunikatorji. Mislim, da je vedno pametno izbrati ekipo, ki ima občutek za to, kar skušate izpostaviti, in vam pomaga olajšati pot do zgodbe, ki jo iščete; to je pomemben del tega – komunikacija. Ne gre le za vizualno prikazovanje informacij, ampak za to, da se postavite v pozicijo, ko lahko dobite te posnetke.

Poleg mene je bila v ekipi še Joy, domačinka z Dominike, ki je bila naša pomoč na krovu, skrbela pa je tudi za mojo varnost. Njena vloga je bila zelo pomembna in zdi se mi prav, da otroci in mlade ženske na platnu vidijo tudi različne kulture, ki sodelujejo pri filmih. Če na platnu ne moreš videti sebe ali svoje kulture, je težko biti del tega, kar vidiš.

Dober primer je recimo pozicija izvršnega direktorja nekega podjetja. Ker jo filmi prikazujejo na način, da je v tej vlogi skoraj vedno beli moški, se mladi temnopolti fantje težje vidijo na teh položajih. S to vlogo se težje poistovetijo. Enako velja za svet narave. Če ljudje vidijo, da pri tem lahko sodelujemo vsi, bodo tudi sami dobili pogum in vero v svojo sposobnost. Odšli bodo v naravo in jo raziskovali ter pri tem ugotovili, da to ni samo mačo-svet.

V filmu ravno Patrick razbije mit o mačo-raziskovalcih. Ko pride iz vode, ga vidimo jokati. Med intervjuji in med delom, ko nam razlaga svoje občutke, kmalu ugotovimo, da ni tipičen raziskovalec z neomejeno fizično močjo in željo po osvojitvi sveta. To dokaže tudi stavek, v katerem pove, da je bila interakcija, ki jo je imel s kiti glavači, verjetno ena najintenzivnejših in najtesnejših, ki jih je kadarkoli imel. Za gledalce je zelo pomembno, da vidijo strastnega raziskovalca, ki pa ima tudi čustveno plat. | To je zelo pomembno, kajne? Bila sem res zadovoljna, ko sem videla ta del, kjer Patrick zelo odkrito pove, da je bila to morda ena najpomembnejših interakcij v njegovem življenju, vključen v filmu. S tem se lahko dejansko strinjam. V zadnjem prizoru, ko sem obrnila kamero (v navpičen položaj, op. a.), sem se dokončno odklopila. Po prihodu iz vode sem začela močno jokati. Tako zelo močno, da je želel režiser govoriti z mano. Rekla sem mu, da se ne želim pogovarjati. To je bil trenutek, ko sem lahko imela takšno reakcijo. Žival me je gledala, bila sem edina v vodi, in ona je z mano preživljala svoj čas, kar mi je dalo izjemno veliko. V trenutku, ko se to konča, pa se pojavi pomanjkanje, žalovanje, ker kitov ne vidimo več. Zdi se smešno.

Imela sem srečo, da sem jih videla, ampak rada bi jih spet. Dvakrat sem bila na Antarktiki. Ko sem se prvič vrnila, sem spet jokala in razmišljala o tem, da se moram vrniti na Antarktiko. Ali pa lahko takoj umrem. To je bila tudi moja prva misel po srečanju s kiti. Zdaj lahko umrem, ker je bilo to srečanje tako neverjetno. Potem pa mine nekaj časa in si rečeš, da bi to bi rad še enkrat doživel. Na nek način se zdi zelo pohlepno. Mislim celo, da je zelo pohlepno, vendar ne moreš pomagati, ker si nekaj videl in si tega želiš še več ... Gre za nekakšno drogo. Spet si želim videti ledeno ploščo in gore in kita pod vodo.

Ob pregledovanju vašega preteklega dela sem opazil podobnosti, lahko bi rekli nekakšen vzorec, ki povezuje vse projekte. Večina filmov, pri katerih ste sodelovali, kaže neko obliko odnosa. Ali je to odnos med živalmi, med ljudmi, celo med ljudmi in stvarmi? Je to nekaj, kar pri svojem delu iščete? Iskanje načina za prikaz raznovrstnih odnosov? | Mislim, da je to nekaj, kar me privlači. Včasih ti namreč ponudijo neko delo in si rečeš, 'saj rabim delo. Hvala, super, opravila ga bom.' Potem pa pridejo drugi projekti, ki jih enostavno ne moreš zavrniti ... Pravzaprav so mi vseč vsi projekti, pri katerih sem sodelovala. Tudi ko je šlo za nekaj drugačnega. Recimo za serijo o drugi svetovni vojni. Sprva sem si rekla, 'o, ne', kmalu zatem pa sem že sedela na pomožnem sedežu v letalu DC in prečkala Rokavski preliv na 75. obletnico dneva D. Letalo je imelo dva pilota, sedela sem zraven njiju; medtem ko so komunicirali s kontrolnim stolpom, sem enega slišala reči: 'Ona želi samo narediti tak in tak posnetek.' Bili smo v zraku in oni so upoštevali moja navodila: 'Premakni se nazaj, premakni se naprej, premakni se levo.' Medtem pa sem samo razmišljala: 'O, moj bog. To je neverjetno.' Tudi vsi fantje, ki so bili zraven, so bili prav tako neverjetni. Malo kasneje sem na Arktiki srečala prijatelja, ki je bil nad tem projektom popolnoma navdušen: 'Kako za vraga si dobila ta projekt? To so moje sanje!' mi je dejal.

Spet se lahko vrneva k načinu, kako gledamo na določeno stvar. Menim, da sem k temu filmu pristopila iz nekoliko drugačnega zornega kota, kot bi on ali nek drug moški ustvarjalec. Spoznala sem, da gre za film o starejših moških, ki imajo poseben odnos do teh letal, do zgodovine, do okolja in do države. Kako naj to ujamem? Odločila sem se, da bom preprosto samo sedela tam, molčala in opravila svojo nalogo. To sem si res želela storiti. Morda nekomu drugemu ne bi dovolili, da to naredi na tak način kot jaz, morda ne bi poslušali njegovih napotkov. Pogosto se znajdem v situaciji, ko nekdo reče: 'Poslušaj, dekle hoče narediti to in to.' Potem pa nekdo drug odgovori: 'No, običajno tega ne dovolimo, a tokrat bomo naredili izjemo.' Obožujem takšne situacije. Mislim, da so dokaz, da si z nekom v harmoniji, neka-

ko sinhroniziran. Ko si z nekom nasprotuješ, je to boj: 'Ne, ne moreš skozi ta vrata.' – 'Ampak jaz bi enostavno rada šla skozi ta vrata.' Ko pa si v enaki situaciji in nekdo reče, 'Seveda, samo po ključ grem,' je to zelo lep občutek.

Med raziskovanjem sem naletel tudi na nekaj fotografij, ki so nastale med vašimi preteklimi projekti. Na njih ste prikazani med upravljanjem z najrazličnejšimi pripomočki za gibanje kamere. Upravljate s kranom (dvižno roko za kamero), gimbalom (stabilizatorjem) in dronom (brezpilotnim letalnikom). Vse to sredi divje narave, kjer so pogoji za uporabo tovrstne tehnike bolj zapleteni. Imate tudi za tehnologijo takšno zanimanje, ker vam omogoča, da zajamete poglede iz nekih drugih kotov? | Res je, tehnologija me zanima, včasih pa mi gre tudi na živce. Nam, ki delamo pri projektih, povezanih z naravoslovjem, se zdi, da moramo narediti vse. Pri igranih projektih opravite svoje delo in se držite enega poklica, ki ga opravljate res dobro. Pri dokumentarnih projektih pa je vsega preveč. Snemati moramo pod vodo, z gimbalom, droni, s kamero na rami, z objektivom z dolgimi goriščnimi razdaljami ... Vse to so zelo različne discipline, ki jih je težko obvladati. Vedno se počutim kot igravec v ekipi, zato mi je zelo všeč, da lahko delam vse te stvari. Mislim tudi, da imam dobro tehnično znanje. Znam razložiti stvari, priznati pa moram, da nimam pretirano velikega zanimanja zanje. Ko me nekdo vpraša po tehniki, s katero je bil posnet nek film, mu najraje odgovorim, da sem snemala s svojimi očmi. Res se mi ne zdi pomembno, s katero kamero je bil film posnet. Analogija, ki se je najprej spomnim, je, da tudi pisatelj ne vprašamo, s katerim peresom je napisal svojo knjigo. Tehnologija je vsekakor zanimiva, ne razumite me narobe. Mislim pa, da ima svoje mesto in nikakor ne bi smela biti ovira za ustvarjalnost. To včasih postane, sploh ko vidim ceno nekaterih kamer in opreme ter pomislim, da zaradi tega nekdo, ki nima denarja, ne more posneti filma. Sodeč po kreativnosti bi lahko ustvaril čudovit film, vendar tega zaradi svoje finančne situacije ne more.

Kljub temu vem, da mora biti del mene vedno v koraku s časom in tehnologijo. Predvsem na začetku sem delala napake. Ko so mi ponudili projekt, mi povedali, katero opremo naj bi uporabljali in me vprašali, če sem z njo že delala, sem velikokrat odgovorila,

»Včasih me skrbi človeška radovednost, ki je omejena samo na to, da želimo vedeti stvari, ne posvečamo pa se razumevanju.« – GJ

da še ne. S tem sem bila avtomatično izključena iz igre. Potem pa sem ugotovila, da so enako vprašali nekoga drugega, ki je odgovoril pritrdilno, čeprav tako kot jaz ni imel nobenih izkušenj. Vedel pa je, da se bo v enem tednu priučil, tako kot bi se lahko jaz.

Mislim, da je bila moja iskrenost povezana s tem, da se včasih pri uporabi opreme, ki je ne poznaš, zgodijo majhne neumnosti, napake. Moj in verjetno na splošno ženski pristop pa je takšen, da ne želimo delati napak. Prav tako nimam težav s tem, da poiščem pomoč in nekoga vprašam za nasvet, ko želim ostati na tekočem s tehnologijo. Mislim tudi, da so danes stvari veliko lažje. Najpomembnejša pa je osredotočenost na stvar, ki jo snemamo.

Vprašanja uporabe sodobne tehnologije pri živalih odpira tudi vaš film. Patrickov pristop, pri katerem je uporabil zelo majhno kamero in jo nevidljivo namestil na kita, se zdi zelo etičen. Zanima me, kakšen je vaš pogled na to. Se vam zdi, da s tem, ko gredo kamere vedno globlje, ko zdržijo pritisk, ki ga ljudje ne moremo, počasi postajajo del nekega zelo osebnega življenja živali, ki nam prej ni bilo dostopno? Ali je neka meja, ki je ne bi smeli prekoračiti – ali nam je to dovoljeno zaradi nekega višjega cilja? | To so zelo zanimiva vprašanja, o katerih sem razmišljala, ker mislim, da mora imeti naše raziskovanje namen, ki koristi predvsem živalim. Pred časom sem sodelovala pri nekem projektu, povezanem s kiti grbavci in njihovimi paritvami. Ves čas sem se spraševala, kaj imajo od tega kiti. Mi dobimo znanje, kje se zadržujejo. Del mene je pomislil, počakaj malo, ali hočeš vedeti, kje se zadržujejo samo zaradi ribiških ladij? Potem pa sem pomislila, da so kiti tako kot sloni, ki uporabljajo vedno iste poti. Torej lahko s tem znanjem in samo z rahlo spremembo ladijskih poti vplivamo, da jih ne motimo pri njihovih ritualih in potovanjih. To za ladje sicer predstavlja strošek, ker se pot morda rahlo podaljša, a mislim, da sta rezultat in nekakšno sobivanje z živalmi veliko bolj pomembna. Včasih me skrbi človeška radovednost, ki je omejena samo na to, da želimo vedeti stvari, ne posvečamo pa se razumevanju. Z živaljo se bomo morda morali fizično srečati, da bomo razumeli, da ji gibanja ne smemo omejevati. Radovednost nam pri tem lahko pomaga na načine, za katere sploh še ne vemo. Če do živali in njihovega načina bivanja ne čutimo radovednosti, se naš odnos omeji samo na to, da jih pojemo.

Morda je to dovolj, da smo radovedni in rečemo, da bi radi vedeli, kaj te živali počnejo, ker nas to zanima in ker jim želimo pomagati. Mislim pa, da jim pri naših dejavnostih nikoli ne bi smeli omejevati prehranjevanja ali počitka. Ker če omejite kate-ro od teh stvari, spremenite potek dogodkov. Zato se mi zdi naš primer še toliko bolj pomemben.

Najbolj presunljiv je posnetek spanja kitov, ko se v vertikalni orientaciji kadra zdijo kot nekakšna zunajzemeljska bitja. | Res je. Ko sem jih videla spati na tak način, sem tudi sama pomislila na to, sploh zato, ker je tam, kjer se to dogaja, voda neverjetno globoka. Obiskala sem kraje, kjer je globoka od nekaj deset do več sto metrov. Ne veš, kaj je tam spodaj. Ko pa vidiš ta velika bitja, ki visijo v vodi, ti to resnično zaposli možgane. Zelo težko jih je najti v takšnem položaju, ker kljub svoji prisotnosti ne dajejo nikakršnih površinskih znakov, da so res tam. Lahko se ti zgodi, da plavaš nad njimi in jih sploh ne opaziš.

Iskanja takšnih prizorov smo se lotili tako, da smo sledili kitu. Bili smo v vodi in plavali. Na trenutke je bilo zelo naporno. Ne-koč smo sledili enemu izmed njih in pri tem že skoraj obupali, ko je Patrick nenadoma zaklical: 'O, moj Bog, tam so.' Takrat smo jih zagledali in skoraj razneslo nas je od navdušenja. Pomislila sem, da to moram posneti. Kar počnejo, je neverjetno nenavadno. Najbolj nenavadno pa je, da imajo sposobnost nev-tralne plovnosti. Odrasli visijo z glavo navzgor, njihovi mladiči pa to poskušajo, vendar sčasoma izgubijo plovnost in se začnejo dvigovati proti površju. Celoten prizor je zelo lep. Mogoče se od-rasli kiti niti ne zavedajo, kaj počno njihovi mladiči, oni sami pa morda pomislijo: 'Oh, pravkar sem izgubil ravnotežje, navzgor grem.' Takoj zatem je viden tudi majhen mehurček zraka, ki se dviga proti površju. Najbolj od vsega mi je všeč, da so še vedno tam, v oceanu. Nekateri spijo, nekateri jedo, nekateri potujejo.

Ste imeli med snemanjem kakšne negativne izkušnje z ljudmi? Je prišlo do napetosti? Ste se bali, da bi ljudje, če bi izvedeli za mesto zadrževanja kitov, to izkoristili? | Na srečo so bili pro-stori, kjer smo snemali, zelo omejeni in nadzorovani. Tam smo bili namreč v času zaprtja zaradi epidemije covid-19, kar je bilo neverjetno. Na tem področju so po navadi čolni, ki so pri svojem gibanju sicer omejeni, a imajo dovoljenje za opazovanje kitov s površja. Ljudje se sicer ne smejo spustiti k njim v vodo, vendar pa že samo prisotnost čolnov včasih vpliva, da se kiti pričnejo spuščati v globine. V času zaprtja ni bilo nobenih čolnov. Tudi število ljudi, ki so hkrati v vodi, je omejeno. Nikoli se ne bo zgo-dilo, da bi bilo na istem področju naenkrat recimo dvajset ljudi, ker bi to preveč vplivalo na živali. Omejevalo bi njihovo gibanje, prehranjevanje in navsezadnje tudi parjenje. Podobno velja pri gorilah v gorah. Če se prav spomnim, lahko za največ eno uro z njimi ostane skupina osmih ljudi. Ko smo snemali film, sva se jim v neposredno bližino naenkrat približala dva človeka. Vse te omejitve imamo zato, ker je teh živali tako malo. Če bi bilo na svetu veliko več kitov ali goril, ne bi bili tako dragoceni in naše obiskovanje ali opazovanje ne bi bilo tako omejeno. Ker pa so z našim pobijanjem te živali postale tako dragocene, lahko tam



ostaneš samo za določen čas. Njihovi varuhi in raziskovalci jih imajo zelo radi in ne bodo dovolili, da bi jim kdorkoli škodoval. Zanje bi bili celo pripravljeni tvegati svoja življenja.

Pri srečanjih z drugimi kiti sem ugotovila, da moraš držati minimalno razdaljo. Kljub temu pa se lahko kit odloči in se naenkrat zelo hitro približa. Čeprav se poskušate umakniti, si lahko premisli in morate reagirati zelo hitro. Ne morete samo lebdeti v vodi in uživati v trenutku.

Ste tudi sami kdaj poskusili posnemati njihov način komunikacije, nekakšno Morsejevo abecedo, ki jo je v filmu opisal Patrick? | Ne. Kako sem lahko tako neumna. Morala bi poskusiti. Mislim, da sem pozabila, ker sem bila tako zaposlena s snemanjem. Tudi če bi bili dovolj blizu, da bi to lahko storila, bi še naprej snemala in se verjetno ne bi spomnila na tapkanje po kameri, saj bi se osredotočala na kader. Tudi ko so že vsi rekli, 'No, zdaj ga imaš', sem jim odgovorila: 'Nikoli ni dovolj. Karkoli se lahko zgodi.' Kit je tukaj, zato mu bom zagotovo sledila in ga poskusila posneti. Edina stvar, ki sem jo počela, je bila ta, da sem veliko govorila z njimi, zlasti ko so dvignili glave iz vode. Takrat sem tudi jaz dvignila glavo iz vode in rekla, 'Živjo, živjo, živjo', potem pa sem se znova potopila. Tudi pod vodo sem veliko govorila z njimi. Rekla sem jim: 'Živjo, živjo.' Zveni smešno, ampak v nekem trenutku sem jim rekla tudi: 'Ali lahko pazite na nas, ljudi? Trudimo se po svojih najboljših močeh.'

Ste imeli, ko ste prišli na Dominiko, nekaj časa, da ste se brez opreme aklimatizirali – ali pa ste pričeli snemati s prvim dnevom? | Bili smo v karanteni, kar je bila neverjetna sreča. Počasi smo začeli s plavanjem od pomola, naokoli po lokalnem območju. Šli smo gledat kite grbavce in jih nekajkrat slišali prepevati, kar je res lepo doživetje. Ko pa smo nato odšli s kopnega, smo snemali vsakič, ko smo šli v vodo. Prijatelja, ki je bil scenski mojster, sem povabila v vodo, in prav v trenutku, preden smo skočili vanjo, je rekel: 'Nikoli še nisem bil v vodi, kakršna je ta.' Rekla sem mu: 'Nič ni narobe. Samo zelo globoka je, zato ne vidiš ničesar in je vse modro.'

Včasih, ko se je ladja vračala po nas, potem ko smo že končali s snemanjem in so tudi kiti že odšli, sem dvignila glavo iz vode. Nato pa sem jo spet spustila nazaj in samo opazovala to modrino. Kapitan ladje, Bill, mi je zato večkrat rekel: 'Glavo moraš imeti iz vode, ker prihajam proti tebi.' Kljub temu si nisem mogla pomagati, da ne bi tega počela znova in znova.

Je bila oprema dovolj vsestranska? Zdaj bom eden izmed ljudi, ki ste jih opisovali na začetku, in bom vprašal, s katero digitalno kamero ste snemali ... | Snemali smo s kamero Red, ki je bila v posebnem ohišju Gates. Na kopnem je bila dokaj težka, v vodi pa je ohranjala nevtrarno plovnost. Težje je bilo plavati z njo, zato sem nosila zelo dolge plavuti in jo držala predse, z glavo navzdol in cevko, skozi katero sem dihala. Vsi potopi so namreč potekali na dah, brez dodatnih jeklenk s kisikom.

Temu je velikokrat sledilo le plavanje, plavanje, plavanje, plavanje, kar je bilo zelo naporno, dokler na površini nismo zagledali kita. Takrat smo se ustavili, jaz pa sem si rekla: 'Okej, moram dihati, moram dihati.' Opazovala sem Patricka in preverjala kader. Nato pa so se kiti odločili, da odidejo, ali pa so se potopili. Takrat sem si rekla: 'Moram biti pripravljena. Plavala sem, plavala sem, plavala sem. Zdaj pa moram biti pripravljena.' Največji izziv je bila torej nenadna umirjenost po dolgem in napornem tempu plavanja.

Zaradi aktivnosti se človeku srčni utrip sicer poviša, vendar pa se je to zares opazno zgodilo šele takrat, ko sem prvič zagledala kite. Njihovih ogromnih pojav preprosto ne moreš gledati brez vznemirjenja. Nikoli ni postalo dolgočasno, ker nikoli nismo točno vedeli, kaj bodo počeli.

Zaradi svojega dela, ki je neločljivo povezano z živalmi, ste njihova velika ljubiteljica tudi v zasebnem življenju. Katera izmed živali, ki ste jih posneli, vas je najbolj prevzela? | Zagotovo kiti glavači zaradi osebnosti in značaja, ki ga imajo. Živalim namreč pogosto dajem zanimive človeške osebnosti. Mante na primer vidim kot stare jamajške fante. To sta glas in podoba, ki jim jo dajem. Kiti glavači pa so zame majhne deklice, saj so bili v večini primerov ženskega spola. Prisoten je bil ženski element, ogromna žival, majhno oko in majhna plavut. Zato sem jih vide-la kot rahlo prestrašene deklice v ogromnem telesu, kar je bilo zame nekakšno čudno nasprotje. Mislim, da nisem tega še nikomur povedala. Kar se tiče mojih izkušenj, opazovanja sveta in doživljanja sanj, so kiti glavači moji absolutni favoriti.

Za zaključek pa še kakšna beseda glede prihodnjih projektov ... | Trenutno jih imam v pripravi več. V prihodnosti me čaka tudi nekaj podvodnega snemanja, kar me resnično veseli. V zasebnem življenju pa trenutno delam na razvoju umetniškega projekta. Ukvarjam se z več ustvarjalnimi praksami, ki vključujejo tiskanje, slikanje in druge ročne umetniške procese. Želim si namreč več ustvarjalnosti v svojem delu, hkrati pa tudi v življenju. Preizkusiti želim še druge umetniške prakse in videti, kaj iz njih prihaja.

Žiga Brdnik

ERUPCIJA FILMSKIH ASOCIACIJ



Nedavno so odprli bogate arhive vulkanologov in dokumentaristov, zakoncev Krafft, Katie in Mauricea, ki sta preminula leta 1991 pod japonskim vulkanom Unzen in za seboj pustila izjemno količino večinoma neobdelanega filmskega in fotomateriala. Tega gradiva sta se praktično sočasno lotila dva filmarja s produkcijsko podporo dveh konkurenčnih televizij: Sara Dosa je za National Geographic ustvarila film z naslovom **Plamen ljubezni** (Fire of Love, 2022); Werner Herzog pa za History **Vulkanska ljubimca: Rekviem za Katio in Mauricea Kraffta** (The Fire Within: A Requiem for Katia and Maurice Krafft, 2022). S tem se je ponudila tudi izredno redka priložnost za vpogled v različne filmske pristope k isti materiji, ki jih prečijo temeljna vprašanja filmskega ustvarjanja: interpretacije, naracije, montaže in ne nazadnje tudi distribucije. Že to, da smo lahko na nedavnem *Festivalu dokumentarnega filma* videli le enega izmed obeh naslovov – kakopak Herzogovega, ki se redno uvršča v izbor programskega vodje Simona Popka –, nekaj pove o samem ustroju filmsko-festivalske krajine.

INTIMNI PORTRET IN DISTANCIRANA ANALIZA

Herzog je seveda etabliano filmsko ime, mogoče celo najprepoznavnejši dokumentarist našega časa in prostora, a prav njegova vseprisotnost in zvezdnštvo – če o čem takšnem pri dokumentarnem filmu sploh lahko govorimo – dostikrat zakrivata njegov izrazito samonanašalni slog. Prav primerjava z mlajšo in v marsičem radikalnejšo kolegico odpira izjemno ploden – na vulkanskem pepelu – zrasel teren. Prva ugotovitev nikakor ni nova: čeprav naj bi nemški filmar s svojim filmom komponiral rekviem Krafftoma, je veliko bolj kot protagonista s svojo naracijo in interpretacijo prisoten sam – velikokrat celo z neposredno navedbo prvoosebnega zaimka »jaz«. Krafftova praktično ne prideta do besede, njuni posnetki so zgolj kulisa za Herzogova razmišljanja, analizo in digresije. Prav nasprotno se je Dosa govorno skoraj popolnoma izvzela iz naracije in s svojimi nekajstavčnimi komentarji zgolj uokvirja skrbno izbrane posnetke izjav in zapisov omenjenih zakoncev. Veliko bolj kot z naracijo interpretira z montažo, ki je živahna, dinamična, ritmična – tako rekoč vulkansko eruptivna. Medtem ko nas s svojimi postopki hitrega nizanja kratkih posnetkov dobesedno potegne v svet protagonistov, nas Herzog z daljšimi, poetičnimi kadri usmerja v kontemplacijo, ki vzpostavlja analitično distanco ter daje prostor lastni interpretaciji. Skratka, medtem ko o Krafftovih v primeru **Plamena ljubezni** izvemo največ predvsem iz njunega skrbno zloženega materiala, ki ga presekajo kratki avtoričini pasusi in tako rekoč otročje animacije – navsezadnje so bili vulkani kot otroci v življenju zakoncev,

ki se zavestno nista odločila za starševstvo –, pa v **Vulkanskih ljubimcih** o njiju izvemo največ iz avtorjeve naracije. Jasno je, da sta oba postopka vsak na svoj način izrazito subjektivna, a veliko bolj osebno in intimno deluje Dosin, medtem ko je Herzogov predvsem analitično-racionalen. Na to kaže tudi linearnost Dosine in nelinearnost Herzogove naracije: prva se konča z njuno kontroverzno smrtjo in ji daje veliko manj poudarka, druga se z njo začne in zdi se, kot da hoče do konca filma pojasniti nepojasnljivo. Težko, brez dvoma posplošujoče in esencialistično je zgolj na podlagi dveh filmov in filmarjev govoriti o ženskem in moškem pristopu, pa vendar so spolna, generacijska in družbeno-politična razlika gotovo vplivale na tako različna izdelka, nastala iz iste materije.

VULKANOLOGA ALI DOKUMENTARISTA?

Različna pristopa, ki sta očitno izhajala tudi iz drugačnih izhodišč – Dosin se je osredotočil na odnos med protagonistoma in njegov razvoj skozi skupno ljubezen do vulkanov; Herzogov pa na delo obeh protagonistov in se zgolj občasno dotaknil tega, kako je to vplivalo na njun odnos –, sta zanimiva in s pogledom nazaj tudi logično prineseta skoraj popolnoma drugačno vsebino. Resda se kar nekaj najbolj monumentalnih posnetkov zakoncev Krafft ponovi v obeh filmih, vendar v popolnoma drugačnem kontekstu in dinamiki. Filmarka se dotakne njune norosti/ljubezni, ki ju žene po vsem svetu na najbolj neverjetna, nevarna in človeku neprijazna prizorišča ter skuša pokazati, kako ju ta norost/ljubezen veže in od kod prihaja. K temu sodi tudi temeljita politična analiza, ki ju sprva pokaže kot zagreta študentska aktivista, ki sta sodelovala v družbenih vrenjih šestdesetih let, a sta se zaradi razočaranja nad izidom študentskih protestov in klincev po predruženju družbe od slednje popolnoma oddaljila in se raje posvetila popolnoma elementarnim, enigmatičnim silam narave. Koplje tudi globlje: kje se je ta norost/ljubezen morebiti začela – ob Mauriceovem obisku vulkana Stromboli z očetom oziroma Katinem ogledu izbruha Etne z družino, ki jo je pred tem poslala v šolo za »problematična dekleta«. Za oba ima torej izjemno močen čustveni naboj že od samega začetka iz primarne socializacije v družini – kot sentimentalni spomin na preteklo družinsko idilo in kot erupcijo svobode od njene zatiralske moči. Herzog mimogrede omeni samo Mauriceovo otroško izkušnjo kot zanimivost v biografiji, ki je ne želi posneti, kot pravi. Dosa skozi njune različne pristope k delu riše tudi karakterne značilnosti protagonistov: Katia je ptica, ki iz svojega ptičjega (znanstvenega) pogleda pikira proti podrobnostim kemične sestave elementov in jih secira z neutrudno natančnostjo; Maurice je možati tjulenj, ki nepre-

stano sili v bližino smrtne nevarnosti, da bi ujel svojo trofejo – najboljši posnetek. Tako eden drugega dopolnjujeta, podpirata in hkrati izpodbijata ter soočata z lastnimi pomanjkljivostmi: nasprotja se privlačijo. Herzog na drugi strani postavi zanimivo – morda celo najzanimivejšo – tezo svojega filma, da sploh nista vulkanologa, temveč filmarja, ki se ne ukvarjata več z znanostjo kemije in geologije, ampak z dokumentiranjem, kako drugi izvajajo znanstvene postopke in kako jih potrjuje ali zavrača narava s svojimi zakonitostmi. Podrobno analizira njun napredek – Mauricea kot filmarja in Katie kot fotografkinje –, ki ju na vrhuncu kariere privede do monumentalnih posnetkov, kakršnih svet še ni videl. Dosa se tega aspekta samo dotakne z analizo nekaj kadrov in zanimivo asociacijo na vestern. Analiza obeh – psihološka in filmska – se stakne pri orisovanju razdelitve dela: Katia je tista, ki arhivira, organizira, ustavlja, Maurice je tisti, ki prezentira njuno delo, montira filme, rine naprej in gradi medijsko osebnost – tudi s kopiranjem sloga Jacquesa Cousteauja, kot humorно opazi Herzog.

FILMSKO ZRCALO

V tem pogledu si je za polno sliko skrajno zanimivega avanturističnega para vsekakor vredno ogledati oba filma, saj vsak zase nosita svojstven vpogled v delo in življenje Krafftovih. A pri tem ne gre spregledati dejstva, da gre **Plamen ljubezni** globlje – tako psihološko kot politično –, **Vulkanska ljubimca** pa ostajata na distanci komentarja. Medtem ko nam Dosa približa njuno življenjsko filozofijo v neprestanem gibanju med erosom in tanatosom ter naslika človeka iz mesa in krvi, ki sta zgorela ne toliko v vulkanskem izbruhu kot v svoji norosti/ljubezni, želji po znanju in predajanju tega znanja, tudi za reševanje človeških življenj, nam Herzog poda analizo njunega gotovo prelomnega filmskega dela in ju skuša secirati kot medijski fenomen, ki je obnoren svet in zintrigiral svetovno javnost. O tem pričajo najboljši trenutki obeh filmov: v **Plamenu ljubezni** so to gotovo inovativne montaže naravnih pojavov vulkanskega življenja, ki se simbolično prepletajo z notranjimi procesi Krafftovih; v **Vulkanskih ljubimcih** so to dolgi, poetični pasusi vulkanske pokrajine, podloženi z monumentalno klasično glasbo. Pa tudi najslabši: v prvem primeru hitro, konfuzno nizanje posnetkov, ob katerih bi se človek raje ustavil, vdihnil in začutil vso sublimnost vulkanske izjemnosti; v drugem pa površ(i)n(sk)e humanistične digresije, ki z občutji protagonistov nimajo neposredne zveze. Če se malo pošalimo, filmarka in filmar na neki način zrealita vlogi Katie in Mauricea. Medtem ko Dosa s ptičjega pogleda secira detajle in procese svojih protagonistov, se Herzog žene za najboljšimi posnetki in gradi medijsko osebnost.

Različna pristopa, ki sta očitno izhajala tudi iz drugačnih izhodišč – Dosa se je osredotočil na odnos med protagonistoma in njegov razvoj skozi skupno ljubezen do vulkanov; Herzogov pa na delo obeh protagonistov in se zgolj občasno dotaknil tega, kako je to vplivalo na njun odnos –, sta zanimiva in s pogledom nazaj tudi logično prineseta skoraj popolnoma drugačno vsebino.



Muanis Sinanović

EKOLOGIJA MED POLITIKO IN ESTETIKO

Zaradi stanja planeta je neizogibno, da bomo na festivalih dokumentarnega filma srečevali vedno več del z ekološko tematiko, kar je trend, ki ga opažamo tudi na ljubljanskem *FDF*. Tokrat bomo pisali o dveh filmih, ki ju družijo predvsem ta tematika, medtem ko se njune estetska vrednost, filmska pronicljivost in narativna subtilnost precej razlikujejo.

Vse, kar diha (All That Breathes, 2022) indijskega režiserja Saunaka Shena spremlja brata Sauda in Nadeema v New Delhiju, potopljenem v onesnaženje in sektaško nasilje, ki skrbita za ptice – te v spremenjeni atmosferi pogosto preprosto omagajo in padejo na tla. Za ta namen uporabljata večnamenski, garaži podoben prostor, kjer opravljata tudi delo na računalniku, preoblikovala pa sta ga tako, da lahko opravlja nalogo hospica za padla pernata bitja.

Film ne moralizira, prepričuje nas predvsem s svojo poetiko, z izbranimi dolgimi kadri, s tišino in barvami. Podobe bivališč, ulic, izrazov na obrazih so mnogo zgovornejše od besed. Med bratoma je tudi marsikaj neizrečenega, saj se želi prvi s trebuhom za kruhom kot strokovnjak preseliti v ZDA, to pa bi lahko ogrozilo motivacijo drugega, da še naprej skrbi za ptice.

Režiser nam uspe s kadri, ki večinoma lovijo zaprte dele mesta, denimo dvorišča, balkone, ozke ulice, gledane od zgoraj, prikazati brnečo atmosfero velemesta, ki se utaplja v kaos. Posebej pomenljivi so prizori poplav, ko denimo protagonista v vodi do kolen stopata po lastni delavnici oziroma bolnišnici, ali ko po poplavljeni ulici stopa govedo. Pomembno vlogo ima tudi zvok, mikrofoni uspejo uloviti utrip vsakdana, hkrati pa prelepa indijska klasična glasba vstopa v občo disharmonijo. Ta je sicer tudi brez nje prežeta s harmonijo, prizori ljubezni in malih solidarnosti, ki vztrajajo, kljub temu da se, denimo, nekaj ulic stran izvaja pogrom.

Posebej presunljivi so prizori obrazov ptic, ki se zadržujejo v prostorih za okrevanje. Ustrezno osenčeni izražajo mešanico dostojanstva, hladnosrčnosti, modrosti in mnogih drugih čustev, ki poudarjajo neantropomorfni vidik sredi človeškega kaosa, v katerem se morajo prilagajati druge vrste. Sredi antropocena, ki je na globalnem Jugu že dosti bolj očiten, v katerem še vedno srečamo koščke velike lepote.

Vse, kar diha je v svoji poetiki tako pronicljiv, da se razlika med dokumentarnim in igranim filmom mestoma izgubi, vanj se zatopimo na podoben način kot v slednjega. S svojo paletto emocij, barv in zvokov vsekakor vabi k ponovnemu ogledu.

Čeprav tematsko soroden pa je po filmskem pristopu precej drugačen dokumentarec **Nažrli se bomo do smrti** (Eating Our Way to Extinction, 2021, Ludo in Otto Brockway), ki stavi predvsem na propagandni vidik in *voiceover* Kate Winslet. Njegova osrednja tema je vpliv agrikulture na globalno segrevanje. Pred nami se vrstijo izjave znanstvenikov in raziskovalcev z uglednih institucij, ki nas vsi po vrsti prepričujejo o izjemnem vplivu sodobnega mesojedstva na slabšanje klimatske slike. Pri tem nas prestrezajo šokantni prizori iz industrije in izkazuje se, da ni rešitev niti uživanje rib, saj lovljenje v morjih ruši njihovo ravnovesje. Medtem je veliko rib že iztrebljenih, zahteve trga pa so tako obsežne, da je večina vzgojena v ribogojnicah. Te uporabljajo grozovite načine razstrupljanja, same ribe pa so tako prepojene s kemikalijami in stisnjene v majhnih prostorih, da po vodi krožijo kot strupeni zombiji. Da bi ta problem, ki ga je ustvaril človek, »rešili«, so izumili okrutne načine dodatnega »čiščenja« še živih rib.

Čeprav film nagovarja resen in resničen problem, pa očitno igra na prvinska čustva. Prežet je z dramatično glasbo z nasprotnih polov čustvenega spektra, ki se izmenjujeta, nekoliko stereotipnimi izjavami domorodcev, hitrim mešanjem grozljivih

prizorov in kadrov neokrnjene narave, senzacionalističnim novinarskim pristopom, ki pa nam včasih prinese nekaj osupljivega izmikanja politikov.

Namen dokumentarca je predvsem informiranje, vendar se nam ravno zaradi množičnega pristopa mestoma zazdi, da vse informacije niso nujno točne oziroma navedene v pravilnem kontekstu. Gotovo igra tudi na čustva klimatske apokaliptičnosti, a je to večinoma upravičeno. Tako se znajdemo v precepu: film si vsekakor zasluži, da ga vidi čim več ljudi, vendar pa mu za razliko od **Vse, kar diha** ne moremo pripisati filmske vrednosti.

Kar je morda tudi dobro: šokantnost prizorov nas opozarja na kontrast z neracionalnostjo potrošnje. Sporočilo filma sicer ostaja zgolj na ravni nagovarjanja individualnih potrošniških rešitev, česa več, denimo nagovarjanja kapitalističnega načina proizvodnje, od njega ne moremo pričakovati. Istočasno pa pri tem vseeno ne smemo zamahniti z roko, saj se pametnjakarstvo intelektualcev večkrat pokaže predvsem kot izgovor za lastno neukrepanje in ohranjanje iracionalne potrošnje. V oči zbode tudi dejstvo, da se film nikjer ne dotakne etičnega problema množične reje živali za uboj, še več, na neki točki se iz takšnih skrbi celo norčuje. To pa zopet lahko pripišemo populizmu.

Medtem ko kritiziramo pogrošnost **Nažrli se bomo do smrti**, se lahko na drugi strani vprašamo o morebitni estetizaciji pri **Vse, kar diha**. Ali je zamegljeni prizor pogroma nad newdelhijskimi muslimani v slednjem morda filmu pri njegovem estetskem učinku celo koristil? Najdemo se pred stalnimi dilemami, ki spremljajo dokumentarni film.

Kakšno je njegovo razmerje z resničnostjo in z umetnostjo? Kakšni so njegovi politični učinki? Kaj ima prednost? O vseh teh vprašanjih so bile napisane že številne teoretske razprave in nanje tukaj ne moremo odgovoriti. Priporočamo lahko ogled obeh, **Nažrli se bomo do smrti** predvsem zaradi informiranja, **Vse, kar diha** pa tudi zato, ker je eden najlepših filmov zadnjih let.



Maruša Kuret

NA MEJI NELAGODJA

ETIKA V DOKUMENTARNEM FILMU

Po hodniku stopata dve starejši ženski, njune roke so prepletene, naslanjajoč se druga na drugo se podpirata in počasi pomikata po hodniku naprej. Kamera ju spremlja od spredaj, umika se njuni počasni hoji. Ena od žensk skoraj neslišno momlja, druga jo ves čas nagovarja in usmerja njun pohod k »prijaznemu gospodu, ki ju tam čaka«. Prostor deluje kot bolnišnica, vendar glede na njune »civilne« obleke sklepamo, da sta v domu za ostarele. Nenadoma se zaslišijo ponavljajoči se vriski, ki delujejo kot vreščanje dojenčka. Kamera zapusti ženski ter se usmeri skozi odprta vrata na levi; vstopi v sobo, počasi zaokroži, ujame okno, posteljo in nato žensko, ki zgrbljena sedi v stolu in vsakih nekaj trenutkov zavrešči, njen obraz spačen v bolečini, pogled odsotno usmerjen nekam v daljavo, v neznano. Njena podoba zapolni ekran za nekaj izredno dolgih trenutkov in nas napolni z nedefiniranim neugodjem.

To je bil eden od prizorov v filmu **O strukturi človeškega telesa** (De humani Corporis Fabrica, 2022, Lucien Castaing-Taylor in Verena Paravel), ki smo ga lahko videli na letošnjem *Festivalu dokumentarnega filma*. Film na novo definira bližino bližnjega plana – kamera namreč potuje v notranjost človeškega telesa v teku različnih operacij in priča smo posnetkom, kot jih še nismo videli. Neizogibno je, da takšen film vzbuja nelagodje; različne odprte operacije, naj bo to carski rez ali operacija očesa, sprožijo odhode iz dvorane ali pa vsaj usmeritev pogleda v neznano točko na stropu. Vendar pa so prizori brez *body horrorja* – kot je recimo zgoraj opisani, ki prikazuje dementno osebo v očitnem neugodju – tisti, ki nas udarijo na čustveni ravni in ostanejo z nami še dolgo po ogledu filma. Zamislimo si le snemanje na začetku opisanega prizora in prikaže se nam neprijetna podoba: starka v stolu, pred njo filmska ekipa, vsi zrejo vanjo, opazujejo in snemajo njeno bolečino in nemoč. Kot gledalci dobimo občutek, da segamo v zasebni prostor druge osebe v trenutku trpljenja.

Režiserja filma, Lucien Castaing-Taylor in Verena Paravel, sta o etičnih izzivih, s katerimi sta se soočala na snemanju – snemala sta ne samo osebe z demenco, temveč tudi paciente, ki so bili resno bolni ali celo na robu smrti –, izjavila, da so etične negotovosti pri snemanju dokumentarnih filmov neločljivo povezane z etičnimi vprašanji samega življenja.¹ Temu lahko le pritrdimo, snemanje drugih ljudi za dokumentarne namene, prikazovanje zgodb realnih ljudi, ki avtorju ob privolitvi v sodelovanje zaupajo, da ubrani njihovo dostojanstvo, prinaša izjemno veliko odgovornost.

Avtorje dokumentarcev lahko jemljemo kot predstavnike subjektov lastnih filmov, kar tako rekoč ustvari tenzijo med avtorjevo željo, da naredi prepričljiv film v skladu z osebno vizijo, ter željo snemanega, da se ohrani njegovo dostojanstvo. **O strukturi človeškega telesa** vsebuje več prizorov dementnih oseb, ki delujejo, kot da se osebe ne zavedajo prisotnosti filmske ekipe in dejstva, da so snemane. Avtorja sta sicer z vsakim pacientom dosegla privolitev glede sodelovanja,² s čimer naj bi poskrbela, da film ne izkorišča svojih subjektov. Prostovoljna ali zavestna privolitev, t. i. *informed consent*, pomeni, da se subjektom predstavi vse potencialne posledice, ki jih lahko ima njihovo sodelovanje. Na mestu je vprašanje, ali lahko dementne osebe dajo zavestno privolitev oziroma kdo v njihovem imenu lahko

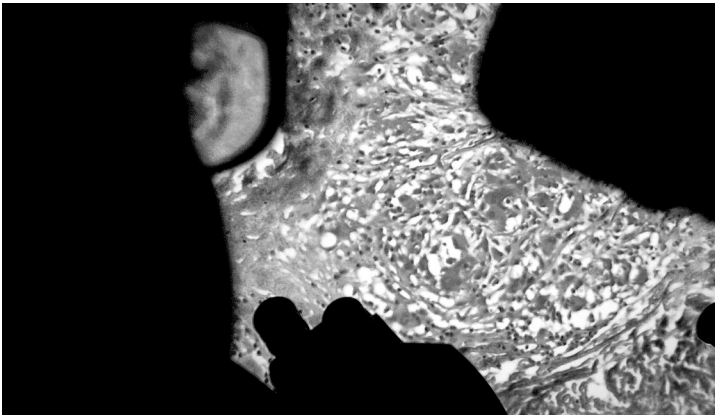
¹ Macnab, Geoffrey. »Cannes interview: *De humani Corporis Fabrica* by Verena Paravel and Lucien Castaing-Taylor«. *Business Doc Europe*, maj 2022. Dostopno na: <https://businessdoceurope.com/cannes-interview-de-humani-corporis-fabrica-by-verena-paravel-and-lucien-castaing-taylor/>; pridobljeno 28. 3. 2023.

² *Ibid.*

HIŠA IZ TRSK | 2022



O STRUKTURI ČLOVEŠKEGA TELES | 2022



o tem odloča. Situacija je torej bolj kočljiva in vprašanje glede moralne odgovornosti ustvarjalcev tehtno, če so osebe obbolele ali pa gre za kakšno drugo družbeno skupino, ki nima lastne neodvisnosti ali avtonomije v odločanju.

Na podobno zagato naletimo tudi v filmu **Hiša iz trsk** (A House made of Splinters, 2022, Simon Lereng Wilmont), kjer spremljamo življenja ukrajinskih otrok, ki v prestopnem domu čakajo, ali bodo lahko šli nazaj domov ali pa bodo poslani v sirotišnico. Doma so večinoma živeli s starši alkoholiki, izpostavljeni različnim ravnam zanemarjanja, velikokrat v travmatičnih okoliščinah. V enem od prizorov deklica Saša po telefonu govori z mamo, ki je tisti teden ni obiskala, prav tako se ni oglasila socialnim delavkam. Saša, navajena vloge starša, jo sprašuje, ali spet pije, in ji prigovarja, naj se odzove socialnim delavkam, da se lahko vrne domov, mama pa se izgovarja, dokler je ne premaga jok. Kamera ves ta čas spremlja Sašo od blizu in beleži skrušenost in brezup na njenem obrazu. Tudi tu smo priča intimnim trenutkom, ki tokrat zaradi starosti deklice in njene ranljivosti izpadejo voajeristično, zaradi občutljivosti teme pa se pri nas razvije večja distanca do gledanega; kot gledalci dobimo jasen občutek, da gledamo posnetke, kako pri otroku nastaja travma. Tudi različni prizori drugih protagonistov, sedečih na praznih hodnikih, ko so ravno izvedeli slabo novico, ko so žalostni, ker se ne morejo vrniti domov, delujejo bolj vsiljivi kot naturalistični, saj se zdi, da bi otroci v tem trenutku bolj kot prisotnost kamere potrebovali tolažbo.

Da se zaveda vprašljivosti situacije, priča režiserjevo pismo v promocijskem gradivu filma, v katerem se izreka o etičnosti snemanja otrok. Wilmont je v pripravi na film videl dve možnosti: ali filma ne naredi in posledično zgodbe otrok ostanejo neznane ali pa pomaga prenesti njihove zgodbe v svet in s tem razgrne kruto realnost, ki so ji otroci vsak dan priča.³ Pri tem doda, da je za snemanje pridobil dovoljenje vseh potrebnih avtoritet, staršev in skrbnikov, ter v času snemanja in tudi po njem sodeloval s psihologi, ki so sledili razvoju in vplivu snemanja na otroke.⁴ Ustvarjalci so se v domu zblížali z otroki, ki jih tako niso več zaznavali kot tujo prisotnost, in Wilmont zagotavlja, da niso posneli ničesar, za kar ne bi dobili dovoljenja otrok.⁵ To je v praksi pomenilo, da naj bi otroci zapustili prostor, ko niso hoteli biti snemani. Zdi se, da so s tem precej odgovornosti prenesli na otroka, ki naj sam sprejema odločitve, pri čemer niso prevprašali lastne vloge kot avtoritete v tem procesu.

Režiser dokumentarnih filmov Alan Rosenthal je nekoč dejal, da je odnos etike do filmske prakse ena najbolj pomembnih in hkrati ena najbolj prezrtih tem v polju dokumentaristike.⁶ Nadaljevali bi lahko, da se danes režiserji in ustvarjalci sicer zavedajo etičnih

meja in da poskrbijo, da je z osebami sklenjena zavestna privolitve, vendar pa je ta v nekaterih primerih vprašljiva. Pri osebah z demenco ali otrocih je težko presoditi, ali so res razumeli in se zavedali posledic snemanja ter bili zmožni odkloniti snemanje, ko jim to ni ustrezalo. Pomembno je tudi vprašanje, kako ustvarjalci filma s svojo prisotnostjo spremenijo obnašanje in potek zgodb resničnih ljudi, oziroma je postavljena pod vprašaj njihova človečnost in empatija, če nemo opazujejo vprašljive situacije, kjer bi lahko pomagali vpletenim. *Fly on the wall* princip snemanja observacijskih dokumentarcev pokaže svoje omejitve ravno v tovrstnih prizorih, saj ti delujejo zelo hladno in sterilno. Prav tako pa tovrstni filmi ne ponudijo (vsaj) delnega vidika subjektov, saj jim ne zagotovijo nadzora nad prikazovanjem lastne zgodbe.

Če je Wilmont pri odločanju za film videl dve opciji – film posneti in zgodbe otrok predstaviti svetu ali pa filma ne posneti –, vendarle izbira ni tako binarna, predvsem pa ne tako preprosta. Obstajajo namreč različni načini snemanja ranljivih skupin, ki se izognejo voajerizmu ali eksploataciji. Eden od pozitivnih primerov, kako posneti film v sodelovanju s subjekti, je npr. kolaborativni princip, ki sta ga ubrala Carolyn Strachan in Alessandro Cavadini pri snemanju filma **Dva zakona** (Two Laws, 1981). Film govori o aboridžinski skupnosti skozi njihovo perspektivo in avtorja sta vse – od narativne strukture do tehnike snemanja – določila v dialogu s subjekti snemanja.

Obstajajo torej načini, ki nekatere etične zagate rešijo, vendar pa zahtevajo od režiserja, da del vajeti prepusti svojim subjektom in tvega, da pri tem sprejema kompromise glede svoje vizije filma. Ni se torej mogoče izogniti premisleku o načinu ravnanja in prikazovanja, da subjekti ne bi bili izrabljeni za namene lastne vizije in da je poskrbljeno za njihovo dostojanstvo, posebej če so snemani v občutljivih okoliščinah. Ker pa glede tega nimamo niti pravilnika niti zares široko sprejetega konsenza, se vsak avtor sam odloča, kje so tiste meje, ki jih ne sme prestopiti; presoja, ali je pri tem prestopil mejo, pa nato preide na nas gledalce.

³ »A House made of Splinters«. Dostopno na: https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/a-house-made-of-splinters.21200; pridobljeno 22. 3. 2023.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Maccarone M., Ellen. "Ethical Responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking". Journal of Mass Media Ethics, junij 2010. Dostopno na: https://www.researchgate.net/publication/233266338_Ethical_Responsibilities_to_Subjects_and_Documentary_Filmmaking; pridobljeno 22. 3. 2023.

Nějc Pohar

Oskarji 2023: Na zahodu veliko novega – univerzum, multiverzum, metaverzum

Letošnje oskarjevsko zmagovalavje lahko prepoznamo v rekordno velikem številu nominacij (14) irskih filmov ter irskih igralk in igralcev, pa tudi v sedmih oskarjih za mali, tako rekoč nizkobudžetni **Vsepo vsod naenkrat** (Everything Everywhere All at Once, 2022, Daniel Kwan in Daniel Scheinert). Kar pravzaprav ni čudno. Irska velja za eno izmed davčnih oaz, ki multikorporacijam preko izogibanja davkom oziroma plačevanja izjemno majhnih davkov (*double Irish* je pogovorno ime za sistem, skozi katerega tovrstno početje deluje) omogoča povečevanje dobičkov. Nanjo so stavili praktično vsi, od Appli, Pfizerja, Twitterja, GSK-ja in Googla do LinkedIna, da bi se izognili vračanju denarja državi kot strukturi, ki naj bi jamčila za skupno, družbeno dobro in zagotavljala javne dobrine, kot so javno zdravstvo, šolstvo, pokojninski sistem ... V filmu **Duše otoka** (The Banshees of Inisherin, 2022, Martin McDonagh) ohranitev prijateljstva ne zahteva funta mesa, ampak pet prstov violinistove leve roke, v filmu **Slovo po irsko** (An Irish Goodbye, 2022, Tom Berkeley in Ross White) pa se *bucket list* pokojne mame izkaže za prevaro brata, ki z njeno pomočjo prepriča drugega brata, da se vrne živeti na Irsko. In oba imata srečen družinski konec. Če je Irska obsedena z žrtvovanjem in notranjimi prevarami kot pogojem prilagajanja ameriškim multikorporacijam, azijska Amerika deluje kot območje novačenja nove delovne sile, obsedenost z multiverzumsko samorealizacijo pa vzpostavlja kot način izogibanja problematiziranju tovrstnih neenakopravnih davčnih politik.

VSE | Preproga na letošnji podelitvi oskarjev ni bila rdeča, ampak šampanjsko bela – kot da bi že vnaprej napovedovala, kako dolgočasna, predvidljiva, neekscitna, prijazna in složna bo podelitev, dolgočasnejša celo od podelitve evropskih filmskih nagrad, složnejša celo od podelitve Prešernovih. V trenutku, ko je dvorana igralcu nagrajenega kratkega filma **Slovo po irsko** zapela vse najboljše za rojstni dan, je spominjala na rojstnodnevno zabavo. Kar ni presenetljivo – več kot je konfliktov zunaj Amerike, srečnejši in mirnejši je Hollywood. Vse skupaj bi lahko strnili v dvojnost Lady Gaga, ki je bila v občinstvu naličena in oblečena v Donatello Versace, na odru pa se je pojavila brez ličil (ki jih je pomagal odstraniti Lancome Bi-Facil), oblečena v brezimne črne hlače in črno majico s kratkimi rokavi. Ameriki torej v časih premeščanja konfliktov v njeno zunanost znotraj ni treba drugega, kot da se naliči in jih opazuje, na odru pa, in ambicija je, da njen oder postane ves svet (s pomočjo vojaške industrije), nastopa brez *make-upa*, torej kot zastrašujoča vojaška sila.

Če se je Hollywood doslej trudil prikupiti gledalcem s pozicije aristokracije, se vanje, v gledalce, zdaj poskuša preleviti prav skozi formo, da bi jih sploh še lahko obdržal, si jih prisvojil. In če smo v oskarjevskih nagrajencih doslej lahko prepoznali spodletelo srečanje med dvema družbenima razredoma (preko historicistične formule [**Titanik** (Titanic, 1997, James Cameron)], fantazijske formule [**Oblika vode** (The Shape of Water, 2017, Guillermo del Toro) in **Gospodar prstanov** (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson)], imperialistične formule [**Revni milijonar** (Slumdog Millionaire, 2008, Danny Boyle in Loveleen Tandan)], formule rasne neenakosti [**12 let suženj** (12 Years a Slave, 2013, Steve McQueen)] ter njenega zasuka [**Zelena knjiga** (Green Book, 2018, Peter Farrelly)], formule neenakosti v tem, kaj dobesedno slišimo [**Coda** (2021, Sian Heder)], so bili ekscesi, ki so spremljali podelitve (od obmetavanja gledalcev s hotdogi in bonboni zunaj podeljevalne dvorane do zaostritve razmer z lansko klofuto), obupni poskusi, kako ohraniti moč imperija. Ob letošnji odsotnosti



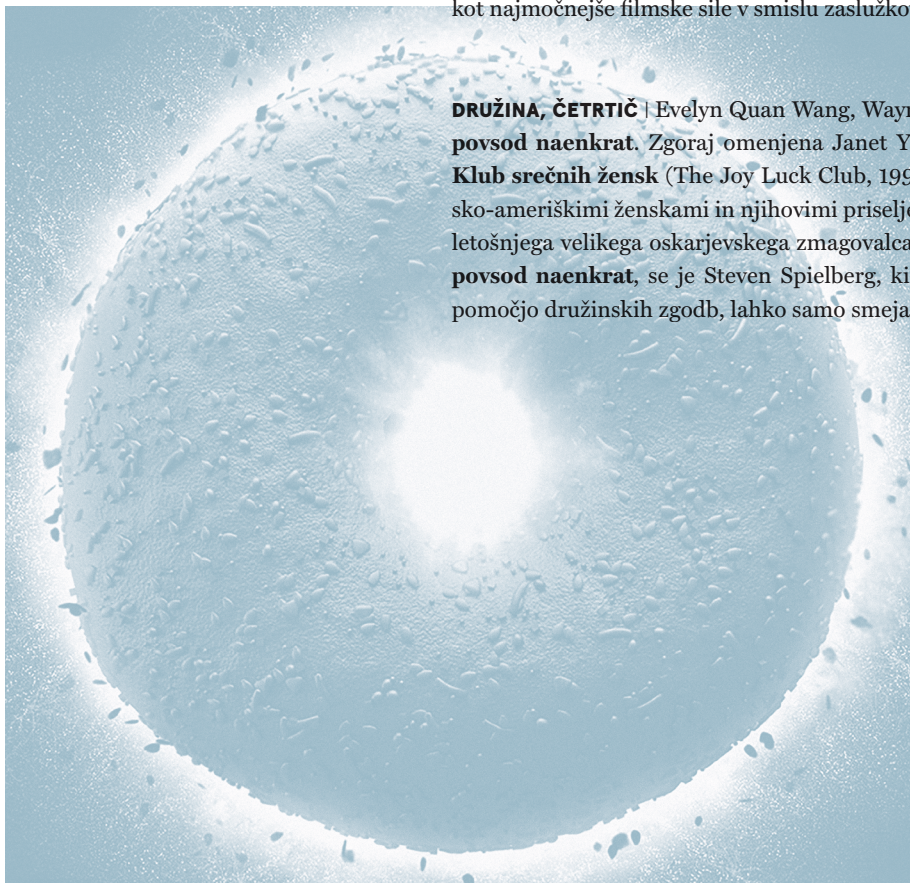
kakršnegakoli ekscesa – ne pri aristokraciji v dvorani ne med proletariatom zunaj in aristokracijo znotraj nje –, se zdi, da je stanje ameriškega stroja za proizvodnjo sanj (in vojn) spet stabilno, vsi ekscesi in nasilje se selijo na druge kontinente in v medije, kar je idealna priložnost za novačenje novih sil, podeljevanje statusa navidezne enakovrednosti. Uvoz in izvoz. Strategijo tovrstnega rekrutiranja je Akademija izpeljala skozi razširjeno in pomlajeno članstvo v lastnih vrstah, ki odločajo o nagradah, menjavo lastnih vodstvenih struktur ter glorificiranje priseljenstva. Posledica tovrstne liberalizacije je, na videz paradoksalno, rekonstrukcija spielbergovske formule osnovne družinske celice – trojice odsotnega očeta, dominantne matere in ugrabljenega ter kasneje osamosvojenega otroka. Letos so tovrstno regresijo napovedovali že zahvalni govori – praktično vsi so se zahvaljevali svojim mamam in na odru padali v solze.

DRUŽINA, PRVIČ | Ke Huy Quan, ki je oskarja prejel za stransko moško vlogo, je na koncu podelitve ob Spielbergu kot dominantni materi ter Harrisonu Fordu kot odsotnem očetu deloval kot ugrabljen, izgubljen, a ponovno najden otrok. V marsičem je pot do njegovega oskarjevskega uspeha spominjala na čas po koncu filma **Indiana Jones in tempelj smrti** (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984, Steven Spielberg). Spomnimo, v **Templju smrti** je letošnji nagrajenec igral Short Rounda, enajstletnega taksista iz Šanghaja, ki Indiani pomaga pobegniti Lao Cheju ter ga kasneje osvoboditi izpod mentalne kontrole Mola Rama. Short Round je postal sirota, ko so Japonci s pomočjo ničirenskih ultranacionalističnih budistov leta 1932 napadli Šanghaj, scenarista filma pa sta ga poimenovala po svojem psu.

DRUŽINA, DRUGIČ | Jamie Lee Curtis s svojima igralskima staršema, ki nista nikdar prejela zlatega kipca – mamo Janet Leigh in očetom Tonyjem Curtisom. **Psiho** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock) sreča **Nekateri so za vroče** (Some Like it Hot, 1959, Billy Wilder) in hčerka dobi oskarja.

DRUŽINA, TRETJIČ | Dominantna mama je Janet Yang, nova predsednica Akademije umetnosti in znanosti gibljevih slik (AMPAS), odsotna očeta sta Cruise in Cameron, osamosvajajoči otrok pa producentka hiša A24. Prvi film, ki ga je podpisala Janet Yang kot producentka, se je imenoval **Od vzhoda k zahodu: Amerika skozi oči Kitajca** (East to West: America through the Eyes of a Chinese, 1984, Yaping Wang), v Spielbergovem filmu **Cesarstvo sonca** (Empire of the Sun, 1987) pa je delovala kot projektna svetovalka. Yang je prvi človek azijskih korenin in šele četrta ženska na čelu Akademije, njena življenjska misija je bila doslej, kako povezati Kitajsko in Ameriko s pomočjo filmov, konkretnije, kako uvažati ameriške filme na Kitajsko: »Vedno so obstajale uredniške odločitve, ki so temeljile na tem, kaj hoče ameriška publika, zdaj pa Ameriko končno zanima, kaj hočejo kitajski gledalci. In oni hočejo kupovati vstopnice.« Cruise in Cameron kot človeka, ki ju podeljevanje oskarjev kot strategija dvigovanja kapitalskih dobičkov ne zanima več, ker se v ospredje prerivajo majhne, gverilske, v nove medije orientirane produkcijske hiše, kot je A24, kjer promocija filma postaja enaka produkciji filma in njegovi distribuciji. Če kdo ve, kaj je to *hype*, je to prav A24, velika zmagovalka letošnjega leta. A če kdo ve, kaj je to sklepanje pogodb z vojaško industrijo in poslovanje z nepremičninami, je to Cruise. Če hudič leži v podrobnostih, potem moramo omeniti, da je Cruise v napovedniku novega **Top Guna** (Top Gun: Maverick, 2022, Joseph Kosinski) nosil identično letalsko jakno kot v prvem delu, le zastave na hrbtnem našitku so bile drugačne. Na mestu japonske in tajvanske zastave sta se pojavili fiktivni zastavi, a sta se v samem filmu kasneje na presenečenje Kitajske kot najmočnejše filmske sile v smislu zaslužkov iz prodanih vstopnic znova pojavili.

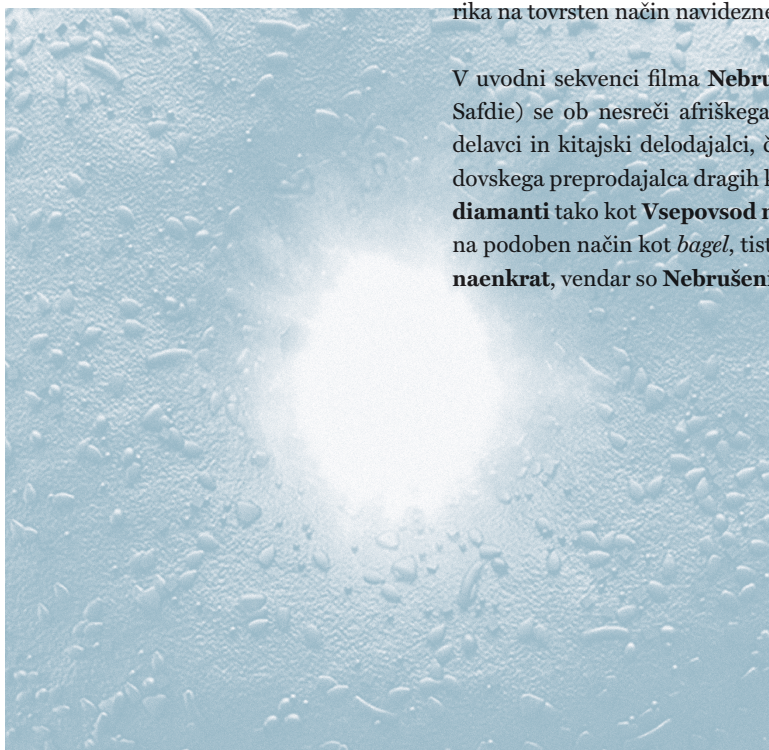
DRUŽINA, ČETRTIČ | Evelyn Quan Wang, Waymond Wang in Joy Wang iz filma **Vse-povsod naenkrat**. Zgoraj omenjena Janet Yang je postala prepoznavna s filmom **Klub srečnih žensk** (The Joy Luck Club, 1993, Wayne Wang) o odnosu med kitajsko-ameriški ženskami in njihovimi priseljenskimi materami, ki je tudi v središču letošnjega velikega oskarjevskega zmagovalca. Ko se je na odru pojavila ekipa **Vse-povsod naenkrat**, se je Steven Spielberg, ki si kapitalске dobičke prisvaja prav s pomočjo družinskih zgodb, lahko samo smejal.



POVSOD | Volodimir Zelenski je tudi letos poskušal vse, da bi se pojavil na podelitvi oskarjev, a se je Akademija spet odločila, da ga zavrne. Še več, na podelitvi je Ukrajino in Putinovo – rusko – agresijo omenil le Daniel Roher, režiser z oskarjem nagrajenega dokumentarnega filma **Navalni** (Navalny, 2022). A se je kijevska predsedniška palača Marinski na letošnji podelitvi pojavila v filmu **RRR** (S.S. Rajamouli, 2022), natančneje v pevsko-plesni sekvenci »Naatu Naatu«, ki je bila posneta pred to palačo. Pesem je prejela oskarja za izvirno pesem. Ena izmed narativnih linij filma **RRR** je prikaz indijskega odpora proti izkoriščevalskim, sadističnim britanskim kolonialistom, v plesnem dvoboju pred palačo jih porazita revolucionarna junaka, Komaram Bheem in Alluri Sitarama Raju. Indijci so v Ukrajini snemali v času covida, in sicer zato, ker britanski igralci niso smeli v Indijo, indijska ekipa pa ni smela v Evropsko unijo. Ukrajina kot U-krajina, kot krajina, krajna (Bela krajina, vojna krajina ...), kot tamponska cona med prvim in tretjim svetom.

Poleg prvega oskarja za indijsko produkcijo je slavil tudi Marvel. **Črni panter: Wakanda za vedno** je prejel pet nominacij in zmagal v kategoriji najboljše kostumografije. Ta oskar za kostumografiranje etničnosti, rase, predrazsvetljenkega poudarjanja religiozne pripadnosti, plemenskosti, v Wakandčanih prepozna spiritualnost kot način izključevanja iz kapitalizma, predzgodovinskost, s tem pa že odpre polje dominacij, ki se zmore izogniti neposredno kolonialističnim postopkom. Srčnooblična zel kot zagotovilo mitološkosti Wakandčane v primerjavi z Američani vzpostavlja kot družbeni red, ki temelji na izključevanju iz re-produkcijskih razmerij. Ko tik pred koncem filma Wakandčanka osvobodi Everetta Rossa, agenta CIE, mu reče: »Kolonizator v verigah, zdaj sem videla vse,« s tem pa že upraviči ameriški boj za prisvajanje produkcijskih sredstev. Zapisano drugače, v bitki za prilaščanje surovin afriške celine se Amerika na tovrsten način navidezne predaje, prilagoditve, izogbe brutalnosti Kitajske.

V uvodni sekvenci filma **Nebbrušeni diamanti** (Uncut Gems, 2019, Benny in Josh Safdie) se ob nesreči afriškega delavca v etiopskem rudniku Welo soočijo afriški delavci in kitajski delodajalci, črni opal z mističnimi atributi pa konča v rokah judovskega preprodajalca dragih kamnov. Pri tem velja opozoriti, da je film **Nebbrušeni diamanti** tako kot **Vsepovsod naenkrat** nastal v produkciji A24, črni opal pa deluje na podoben način kot *bagel*, tisti 'krofek' z luknjo, ki se pojavi v središču **Vsepovsod naenkrat**, vendar so **Nebbrušeni diamanti** radikalnejši tako v smislu odnosa do eko-





nomije (siva ekonomija vs. plačevanje davkov) kot v smislu moral(istič)nega sporočila – če je fetišizem pozunanjen, s tem pa že izvzet iz državne ekonomije plačevanja davkov, te čaka odvisnost in posledično gotova smrt; če je fetišizem ponotranjen, se razrešitev morebitne davčne utaje razreši z možnostjo vstopa v multiverzum, ki omogoča ponovno vzpostavitev primarne družine ter vzpostavi pogoje za vstop v davčno strukturo. Če torej **Wakando** gledamo kot film, ki napoveduje **Vsepovsod naenkrat**, torej kot film, ki šele napoveduje opolnomočenje priseljencev, potem ni naključje, da se konča na Haitiju (spomnimo – v času kubanske krize so ZDA tolerirale haitsko diktaturo kot »protiutež« komunistični, rdeči Kubi), kjer se z razkritjem Shurijinega nečaka, princa T'Challe, prešije družinska vez, s tem pa že vzpostavi način ohranjanja tovrstnih družbenih razmerij. Leta 2018 je Donald Trump v pogovoru o beguncih iz Haitija, El Salvadorja in afriških držav dejal: »Zakaj dovoljujemo, da ljudje iz teh *shithole* držav prihajajo k nam?« *Shit-hole* kot *Jew-hole* kot *bagel*, torej 'krofek' z luknjo v sredini, ki ga mlademu Fabelmanu nastavijo v šolsko garderobno omarico, kot *bagel* iz **Vsepovsod naenkrat**. *Bagel* kot ritna luknja, *anal plug* oz. analni čep kot davčni stroj? Na delovni mizi Jamie Lee Curtis kot davčne inšpektorice že ob prvem srečanju z njo vidimo tri analne čepe kot trofeje, nagrade za revizorko meseca. Kasneje se dva izmed lovcev na Evelyn na analne čepe nasadita in s tem pridobita nadnaravno moč, Evelyn pa ju zmore poraziti šele takrat, ko jima čepa povleče iz riti. *Anal plugs* kot čepi, ki zapirajo vrzel, luknjo v neskončnosti *bagela*, kot način, kako z davki, plačevanjem davkov, preprečiti »zdrs« v multiverzum. Ali z Martinom Lutrom, protestantom: »Človek je drek, ki je padel iz božje riti.« Dodajmo – vera (ameriške sanje) to rit zatesnjuje, zapira. Priseljencem, ki si jih poskušamo prisvojiti, jih civilizirati, danes torej ni treba več zapirati ust, ampak riti.

Povzemimo – skozi vulgarno interpretacijo širitve oskarjevske tekme bi lahko prepoznali način vzpostavljanja novih trgov prav skozi vzpostavljanje novih ras, torej vzpostavljanje novih družbenih razredov, ki si jih lahko prisvojimo, jih apropiiramo v kapitalistična razmerja skozi poudarjanje njihove avtentičnosti, unikatnosti, predzgodovinskosti, s tem pa opolnomočimo njihovo izključevanje iz tehnoloških in investicijskih tokov. ZDA vs. Kitajska v tekmi za afriške surovine. Ko se Shuri kot novi Črni panter pojavi na srečanju voditeljev Wakande, jih skozi obred, tudi z razkošnostjo raznorodnih bleščavih živobarvnih »etničnih« afro-kostumov, že izključuje iz razmerij družbene produkcije.

NAENKRAT | V Spielbergovem filmu **Fabelmanovi** (The Fablemans, 2022) fantje v srednji šoli zaničujejo osrednjega protagonista Sammyja zaradi njegovega judovstva, eden izmed njih mu v šolsko garderobno omarico nastavi *bagel*, na katerem piše »Jew Hole«. Ta prizor je v film umeščen tik po sekvenci, kjer izvemo za razhod njegovih staršev. V **Vsepovsod naenkrat** Jobu, *doplegangerka* hčerke Joy, ustvari *bagel*: »Nekega dne mi je postalo dolgčas in na *bagel* sem potresla vse. Vse. Vse moje upe in sanje, stara spričevala, vse pasje pasme, spletne oglase, sezam, makova semena, sol. In zrušil se je sam vase. Vidiš, če daš na *bagel* res vse, postane tole. Resnica.« »Kaj je resnica?« vpraša Evelyn. »Nič ni pomembno,« ji odgovori Joy. »Če ni nič pomembno, vsa bolečina in krivda, ki ju čutiš, ker nisi iz življenja nič naredil, izgine.« Joy po licu teče solza, medtem zapoje: »Posesana v *bagel*.« Jobu nadaljuje: »Lahko vidiš, kako je vse le naključna preureditev delcev v vibrirajoči superpoziciji ... Ampak obenem vidiš, kako vse odplakne morje vseh ostalih možnosti«. Nihilistični budizem kot *FOMO*. Premik od *bagela* kot nosilca vednosti do *bagela* kot praznega označevalca, *MacGuffina*, je točno premik, ki loči tradicionalen spielbergovski film od novodobnega spielbergovskega filma, slednji ne loči več nujno med različnimi mediji, bolj kot historična preteklost ga zanima približevanje ahistorični prihodnosti, a v njej vsemu navkljub stavi na osnovno družinsko celico.

»Mogoče je tam zunaj nekaj, novo odkritje, zaradi katerega se bomo počutili še manjši koščki dreka,« reče Evelyn hčerki Joy. Pred končnim obračunom z davčno upravo, ki je v vmesnem času prepoznala napredek družine v izpolnjevanju davčne napovedi, se vse kar naenkrat vrne na svoje mesto, torej k družini, če smo natančnejši, k objemu matere in hčerke. Poudarek letošnjega nagradjenca je prav v tem, da je libidinalna ekonomija povezana z discipliniranjem, z ekonomijo, plačevanjem davkov. Sanjarjenje, vzporedni svetovi, realiziranje lastnih potencialov, nezavedno sledenje izsledkom kvantne fizike, multiverzum, ki ga bodo prihodnja leta z metaverzumom le še okrepila, ojačala, so dovoljeni, še več, celo zaželeni, zapovedani, vse do trenutka, če zbanaliziramo, ko so davki plačani. V tem smislu je Hollywood, paradoksalno, konservativnejši, kot se sprva zdi, a hkrati inovativnejši v smislu forme. Pod krinko poskusov prisvajanja tujosti se, tudi s pomočjo osamosvajanja strojnega učenja, univerzum spreminja v metaverzum, a v tej operaciji iz slogana francoske revolucije izpade prav enakost. **Vsepovsod naenkrat** je torej film o tem, kako vzdrževati neenakost na način svojevrstnega budističnega totalitarizma.

Vprašanje, s katerim končujemo poročilo o letošnjih oskarjih, je vprašanje o tem, ali je formalno osvobajanje filma, ki pronica v *mainstream*, posledica tovrstne spremembe, ki demokratično diktaturo skuša prešiti z budistično neskončnostjo? Film končno postaja »vertovski« v smislu iskanja lastnih potencialov, odpravljanja prisil pripovedi, pripovedovanja, s tem pa že rabe vseh možnosti vizualnega, ki se jih je naučil od videoiger, videospotov, reklam, trailerjev, uvodnih špic, tiktokovskih montaž (dvojne ekspozicije, hitra, divja montaža, spremembe svetlobe znotraj enega kadra, divje preostritve, *track in zoom out*, neskončni kadri ...). Je torej prav slavljenje individualizacije, samouresničevanja, v nekem smislu tudi odsotnost skupnega, družbenega, način, kako film ponovno postaja film, začenja izkoriščati svoje (formalne) potenciale? Mar s tem že prehaja v metaverzum, kjer si ga bomo lahko sproti sestavljali (glede na ravni hormonov v naših telesih – mar gumb, pripet na uho iz **Vsepovsod naenkrat**, ne spominja na nevrološko spodbujevalno protezo?)? Bomo vanj sploh lahko vstopali, ne da bi plačevali davke?

Odgovor na tovrstno vprašanje so oskarji ponudili s filmom **Šepetalci slonom** (The Elephant Whisperers, 2022, Kartiki Gonsalves), nagrajenim kratkometražnim dokumentarcem. Zadnjo spielbergovsko družinsko trojico tvorijo žena, ki ji je prvega moža pojedel tiger, njen novi mož, ki večino časa preživi v gozdu, in slonji mladič kot ugrabljeni, osamosvajajoči se otrok. Če bo del sveta, ki se bo pozahodil, hollywoodiziral, smel participirati v singularnosti metaverzuma, bo njegov strukturni pogoj zunanji proletarijat, ki ga bo zahodni pogled poživaljal, njegovo divjaškost in barbarskost pa ohranjal prav z vztrajanjem pri vsebini, zgodbi, pripovedi.

Oskarji so bili letos tudi slovenski, morda celo najbolj doslej. **Steakhouse** (2021) Špele Čadež, med drugim tudi ene izmed članic Akademije, je bil uvrščen med petnajst filmov v boju za oskarja, **Trikotnik žalosti** (Triangle of Sadness, 2022, Ruben Östlund), kjer je bila ena izmed izvršnih producentk Brina Elizabeta Blaž, kakopak Slovenka, pa je prejel tri oskarjevske nominacije, med drugim tudi za najboljši film. Ob tem velja še enkrat opomniti, da Brine Elizabete Blaž ni nihče nikjer niti omenil. Niti z eno samo besedo. Niti v rumenem tisku, dnevnih časopisih, na nacionalni televiziji. Niti v *Kinu!* niti v *Ekranu*. Kot da bi se je sramovali. Kot da je iz nacionalne sheme zaštrlela preveč, da bi jo sploh prepoznali. Kot da bi živela v vzporednem univerzumu. Morda so se rumeni mediji ustrašili, da jim bo preveč zaračunala za intervju, dnevni mediji podvomili, da je to lahko res, na Ministrstvu za kulturo pa najverjetneje ne gledajo odjavnih špic celovečernih filmov, v katere sami niso kapitalsko vpleteni. Še enkrat – Brina Elizabeta Blaž in Špela Čadež sta Slovenki. Obema velike čestitke!

A v tem slavljenju slovenstva, ki ga povezujemo s kulturo, če že ne umetnostjo, se morda poraja tudi tisti tip nacionalizma (sta **Trikotnik žalosti** in Brina Elizabeta Blaž v njem tudi slovenski film?), ki ga Hollywood obožuje, enostavno zato, ker si ga najlažje prisvoji, ga udomači. Ali z besedami Špele Čadež v novi televizijsko-spletni oddaji **Televizorka** v pogovoru z Ivano Novak: »Priznam, da ko sem slišala, kaj vse bi me čakalo, se mi je ob novici, da nismo med pet, odvalila ena velika skala od srca, ker sama nisem navdušena nad tem cirkusom, niti se ne želim sprehajati po rdeči preprogi, tudi karierno nimam ambicije v Hollywoodu sodelovati pri naslednjih **Minjonih**, tako da je bilo to zame osebno olajšanje.«

Aswathy Gopalakrishnan

»NAATU NAATU«, RRR IN TELUŠKA KINEMATOGRAFIJA



RRR | 2022

IZ ANGLEŠČINE PREVEDEL IGOR HARB.

Zmagoslavje pesmi »Naatu Naatu« na oskarjih lahko predstavlja odlično vstopno točko v prostrano in raznoliko indijsko filmsko krajino onkraj Bollywoda, srca filmske industrije v hindujščini s sedežem v Mumbaju. Čeprav mednarodni mediji pogosto uporabljajo izraz »Bollywood« kot sopomenko za indijsko kinematografijo, več kot 60 odstotkov indijske filmske produkcije prihaja iz naših štirih regionalnih filmskih industrij na jugu države, ki snemajo v svojih jezikih: teluščini, tamilščini, kannadščini in malajalamščini, kar so vse dravidski jeziki z bogato kulturno dediščino. **RRR** (2022), ki ga je režiral S. S. Rajamouli, je film v teluščini, ki prikazuje lokalno kulturo in je kronski dragulj več milijard vredne teluške filmske industrije v Hyderabadu, kjer letno nastane okrog 150 filmov. Ti filmi prvenstveno nagovarjajo publiko v zveznih državah Andra Pradesh in Telangana, kjer govorijo teluščino. Filmska industrija je eden največjih delodajalcev in pomemben kulturni dejavnik, ki vpliva na družbeno in politično življenje regije.

Filmske industrije v južni Indiji so se rodile v zibki filmske industrije, v obalnem mestu Madras (od leta 1996 preimenovalnem v Chennai), enem prvih centrov filmske produkcije v Indiji. Tam so številni studii ustvarili nešteto filmov – večina je danes žal izgubljena –, predvsem v desetletjih med 1937 in 1957, ko se je v Indiji začel množični boj proti kolonialnemu jarmu, skozi obdobje osvoboditve ter v letih kaosa in zmede, ki so sledila. Leta 1956 je mesto Hyderabad dobilo svoj prvi filmski studio – Sarathi Studios – in takrat se je teluška kinematografija preselila iz Madrasa.

Medtem ko je bil v Združenih državah Amerike in Evropi film tehnologija, ki je izhajala iz industrijske revolucije in se razvila v sodobno umetniško obliko, je v Indijo prispel kot dopolnitev živahne gledališke kulture v regiji. Mitološke in zgodovinske drame, ki so jih postavljali na oder, so lahko gladko prispele na veliko platno, brez ključnih posegov v estetiko ali slog.

V petdesetih letih dvajsetega stoletja je teluška kinematografija odkrila neusahljiv vir navdiha – fantazijski žanr. **Maya Baazar** (1957), ki ga je režiral Kadiri Venkata Reddy, je bil prvi teluški film, ki je to kinematografijo postavil v narodni kulturni prostor. Ker je pri njegovem ustvarjanju sodeloval panteon velikih filmskih zvezdnikov, glasbenikov, piscev in tehnikov, so iz **Maya Bazzarja** ustvarili v vseh pogledih veličastno delo. Zgodba je temeljila na epizodi iz indijskega epa **Mahabharata**, v katerem demonski kralj ustvari čarobno tržnico – naslovni **Maya Baazar** –, da bi pretental sovražnike, ob tem pa je film vseboval tudi številne optične iluzije, kar je v kinodvorane privabilo trume gledalcev.

V sedemdesetih je malajalamska kinematografija doživela preobrazbo, ki so jo spodbudili mladi, na filmskih inštitutih izobraženi filmarji, z umetniškimi filmi, navdahnjenimi s socialnim realizmom, ki so vzbudili zanimanje publike. Teluška kinematografija beleži občasne vzpone socialnega realizma, ki so se začeli že v tridesetih in nadaljevali do sedemdesetih let, ko je majhna skupina filmarjev posnela pomembne levo usmerjene filme, navdahnjene z naksalitskim gibanjem, ki je pridobivalo priljubljenost v osrednji, južni in vzhodni Indiji. Vendar pa je osrednja prioriteta industrije ostala množična zabava z barvitimi in razkošnimi scenografijami, medtem ko so bili ikonoklasti odrinjeni na obrobje. Zanimanje za filme iz fantazijskega in akcijskega žanra, ki so filmarjem nudili priložnost ustvarjanja spektakularnih scen, ni pojenjalo. **RRR**, ki združuje visokooktanske akcijske prizore, glasbeno-plesne točke, melodramo in nacionalistični zanos z natančno zasnovano strukturo, ne predstavlja novosti, temveč je stalnica. Kljub temu se Rajamoulijev film razlikuje po doslednosti zasnove in stratosferski ambicioznosti, ki ju je omogočil izjemen proračun.

S. S. Rajamouli, ki je režijsko kariero začel pred dvema desetletjema, je zvesto sledil vzorcu tradicionalnih uspešnic. Z vsakim filmom je konsistentno povzdignil raven produkcije. **RRR** sledi produkcijskemu vzorcu franšize **Baahubali (Bahubali: Začetek)** [Baahubali: The Beginning, 2015] in **Bahubali: Zaključek** [Baahubali: The Conclusion, 2017]), s katero je Rajamouli prvič dosegel mednarodni uspeh. V zasedbi je več superzvezdnikov, scene so gigantske, odseki z digitalnimi posebnimi učinki pa obsežni. Oba filma iz franšize **Baahubali** vključujeta veličastne akcijske prizore, ki ne stremijo k »realističnemu videzu«, temveč želijo gledalca osupniti. V napeto zgodbo o nasilnem sporu med bratoma je vključenih več glasbeno-plesnih točk in nežna ljubezenska zgodba. Podobno kot pri **RRR** je vseobsegajoči podtekst **Baahubali**ja nacionalizem, nauk, da posameznik najprej pripada državi in šele nato družini.

RRR, ki je postavljen v obdobje kolonialne vladavine v Indiji, daje Rajamouliju in Vijayendri Prasadu, njegovemu očetu in scenaristu filma, idealno priložnost, da v ospredje pripeljeta desničarski nacionalizem – v protislovju z ideali nenasilja in sekularizma, ki jih je zagovarjal Gandhi. Treba je poudariti, da je Prasadov naslednji scenaristični projekt visokoproračunska drama, ki predstavlja zgodovino ultra desničarske hindujske nacionalistične organizacije Rashtriya Swayam Sevak Sangh (RSS), ki je stala za atentatom na Gandija 31. januarja 1948. RSS sicer konsistentno zanika povezave z Nathuramom Vinayakom Godsejem, ki je ustrelil in ubil Gandija, čeprav je bil že od otroštva vključen v aktivnosti organizacije.

Teluška filmska industrija, najbogatejša izmed štirih na jugu države, je natančen odraz družbe, v kateri deluje. Že bežen pregled teluških filmov jasno pokaže postavitev heteronormativnih hindujskih družin višjih kast v središče družbenega življenja. Zgodbe se razvijajo znotraj izjemno patriarhalne družbe, v kateri so ženski liki bodisi spolni objekti bodisi predmet melodrame. Filmska industrija in tudi publika dajeta prednost moškim, medtem ko od igralk zahtevata visoke moralne standarde in večno mladost. Zvezdnice izginejo izpod žarometov nekaj filmov po prvencu, medtem ko zvezdniki uživajo dolge kariere in družbeno moč, ki jo prinaša slava. Moški iz zgornjih kast zasedajo najvišje položaje na družbeni lestevici.

Protagonista filma **RRR**, Alluri Sitarama Raju in Komaram Bheem, dramaturško prirejeni različici revolucionarjev, ki sta živela v osrednji Indiji v različnih obdobjih, v družbenem smislu nikoli ne postaneta enakovredna, ne glede na tovarštvo, ki se splete med njima. Prizor pri koncu filma, v katerem se plemenski bojevniki Komaram Bheem opraviči Sitarami Rajuju, ki prihaja iz višje kaste brahmanov, korenito zaznamuje kasticizem. »Jaz prihajam iz plemena,« reče Bheem in s tem izpostavi družbeno hierarhijo, ko prosi Sitaramo Rajuja, naj ga izobrazijo in povzdigne iz nevednosti. Mohan Guruswamy, ustanovitelj in predsednik kanadskega možganskega trusta *Centre for Policy Alternatives*, je za *The Wire* zapisal: »**RRR** si izposodi dve iskreno junaški osebnosti iz našega panteona, Kumrama Bheema in Seetharamo Rajuja, ter sprevrže njuni življenjski zgodbi in borbi, da iz njiju ustvari stripovska protagonista.«

RRR vsebuje obsežne, prvobitne prikaze nasilja. Dejanski Sitarama Raju je vodil oborožen upor proti britanskim silam, ki so posegale v plemenska področja in tlačile ter trpinčile domačine. V filmu je ta revolucionarni lik spremenjen v Indijca v kolonialni policiji, ki se zateče k pritlehnemu, grozljivemu nasilju. V enem prvih prizorov Ram Charan Teja, ki igra Rajuja, skoči v

središče pobesnele množice, kjer udarci njegove palice *lathi* dežujejo po vsakemu, ki se mu postavi na pot, tako da naokrog brizga kri in letijo koščki mesa. Moški dominirajo v narativni plati **RRR**, medtem ko ženske, tako Indijke kot Britanke, zavzamejo podložne položaje. Ali Bhatt, ena največjih indijskih zvezdnic, ki v filmu upodobi Sito, je skozi dogajanje zmeraj postavljena v gospodinjsko okolje. V točki »Naatu Naatu« vidimo domačine in belce, kako se borijo za pozornost belk, ki se škodoželjno postavljajo v vlogo predmeta spora.

Učinek narativa, ki zagovarja dominantnost višjih kast, na teluško kinematografijo se izraža v upodobitvi drugih skupnosti, denimo muslimanov, ki so pogosto prikazani kot zlobneži ali komični pribočniki ter predstavljeni skozi stereotipe. Hyderabad, ki ga je leta 1591 ustanovila dinastija Qutb Shahi in je kasneje prešel pod Mogulsko cesarstvo, je bil nekdanja prestolna država, v kateri so bili zaradi obsežnega muslimanskega prebivalstva osrednji govorjeni jeziki urdujščina, deccanijščina (starejša oblika hindujščine in urdujščine) in teluščina. Teluška kinematografija se je dolgo omejevala na slikovite vasi v bližnjih okrožjih in obalnih mestecih. Po preobrazbi mesta, ki ji je botrovala računalniška revolucija v devetdesetih, je bilo filmsko dogajanje vse pogostejše postavljeno v nova urbana območja Hyderabad. Vseeno pa stari predeli mesta, kjer je znani odstotek prebivalstva muslimanov, ne najdejo prostora na platnu.

Teluška filmska industrija je tesno zaščiteno kraljestvo, ki mu vlada izbrana skupina premožnih in vplivnih družin, katerih moški pripadniki skozi generacije dosegajo superzvezdniške statuse in ki so nagrabile izjemna bogastva ter družbeno in politično moč. Z redkimi izjemami večina sodobnih superzvezdnikov teluškega filma izhaja iz teh družin, ki nadzirajo filmsko produkcijo in distribucijska omrežja v regiji. Oba glavna igralca filma **RRR**, Ram Charan Teja in Nandamuri Taraka Rama Rao,

ki je znan tudi kot Junior NTR, pripadata dvema prav takima klanoma iz Hyderabad – Allu-Konidela in Nandamuri. Nič ne navadnega ni, če se indijski filmski zvezdniki podajo v politične vode. NT Rama Rao, dedek Juniorja NTR-ja, je bil priljubljen filmski zvezdnik do začetka osemdesetih let dvajsetega stoletja. Nato je ustanovil stranko Telugu Desam, ki je zagovarjala pravice govorcev teluščine, in leta 1984 postal premier države. Oče Rama Charana, Chiranjeevi, in njegov stric Pawan Kalyan, ki sta oba filmska zvezdnika z osupljivo množico oboževalcev, sta ustanovitelja lokalnih političnih strank, ki imajo kljub občasnim neuspehom na volitvah zajeten vpliv na državno politiko.

Del indijske publike je zavijal z očmi, ko je »Naatu Naatu« prejel oskarja, saj v indijski kinematografiji kakovostne glasbeno-plesne točke niso nič posebnega. Igralci, ki znajo graciozno in natančno migati z nogami, so imeli pri številu prodanih vstopnic zmeraj prednost pred ostalimi. Uporaba glasbenih vložkov za ločitev naracije glavnih igralcev je običajna praksa. Junak dobi »predstavitevno pesem«, v kateri poje in pleše in v kateri ga pogosto obkrožajo plesalci iz zbora. Skupaj te pesmi določijo njegovo pot.

Glasbeni vložki so bili zmeraj del indijskega filma, saj gre za estetsko prakso, ki je izposojena iz gledališča. **Indrasabha** (1932, Jamahedji Jehangirji Madan [hindujščina]) je imel 69 pesmi, **Kalidas** (1931, H. M. Reddy [tamilščina]) pa 50. Indijska glasbena industrija z začetka dvajsetega stoletja je vzpostavila množično produkcijo in prodajo glasbenih plošč. Do leta 1940 se je filmska glasba uveljavila kot primaren idiom popularne glasbe v Indiji in prehitela vse ostale glasbene oblike. Skladatelji, ki ustvarjajo glasbo za najboljše plesne točke, so med najboljše plačanimi ljudmi v filmski industriji. Pesmi so se zmeraj uporabljale kot dražilniki za oglaševanje filmov; veliko pred prihodom filma v kino jih predvajajo na radiu, televiziji in zdaj tudi na spletnih platformah.

M. M. Keeravani, z oskarjem nagrajeni skladatelj **RRR**, je Ramamoulijev bratranec. Vendar pa ne bi bilo pravično povezovati njegove stalne prisotnosti v indijski kinematografiji z nepotizmom. Njegova kariera obsega tri desetletja in štiri indijske jezike. Sodeloval je z najboljšimi filmarji v južni Indiji in ustvaril glasbo za nekatere najbolj priljubljenih pesmi teluških filmov.

Nešteto se je že zgodilo, da je priljubljenost pesmi preseгла film. **Dil Se..** (1998 [hindujščina]), ki ga je režiral Mani Ratnam s Shahom Rukhom Khanom v glavni vlogi, je bolj znan pod imenom **Chaiya Chaiya**, kar je glasbena točka, v kateri Khan in zasedba plešejo na izjemno koreografijo Faraha Khana, postavljeno na streho vlaka, ki se vozi mimo postaje na hribu v južni

Filmska industrija in tudi publika dajeta prednost moškim, medtem ko od igralk zahtevata visoke moralne standarde in večno mladost. Zvezdnice izginejo izpod žarometov nekaj filmov po prvencu, medtem ko zvezdniki uživajo dolge kariere in družbeno moč, ki jo prinaša slava.

Indiji. Pesem, ki jo je napisal A. R. Rahman, se vtisne v možgane in je dobila kultni status. Besedilo za »Chaiya Chaiya«, ki ga je napisal Gulzaar, našteva senzorične podobe narave iz perspektive popotnika in ljubimca. Lahko bi celo rekli, da ta pesem, ki poziva k svetu brez zidov, preseže film, osredotočen na 'ljubezensko zgodbo', v kateri si moški agresivno prizadeva pridobiti žensko. Ta osrednji zaplet se zrcali v stranskem, ki se osredotoča na državno nasilno zatiranje upornikov v vzhodni Indiji. »Naatu Naatu«, z besedilom, ki ga je napisal Chandra Bose, je poln živih navedb teluškega vaškega vsakdana. Besedo »naatu«, katere prevod je »država«, pogosto uporabljajo za opis tradicionalnega pastoralnega življenja. Bosejeva uporaba lokalnih izrazov in ikonografije subtilno ruši kastno hierarhijo, ki jo v filmu vzpostavi režiser Rajamouli. Z oskarjem in globalnim priznanjem lahko »Naatu Naatu« dobi kultni status neodvisno od filma, v katerem se pojavi, in subverzivno povzdigovanje življenja v nižjih kastah lahko preseže nasilni nacionalizem, ki ga predstavlja **RRR**.



Aswathy Gopalakrishnan je uveljavljena filmska kritičarka in novinarka iz Indije, ki trenutno živi in študira v Londonu. Piše o indijski kinematografiji, s poudarkom na južnoindijski kinematografiji, povečini za publikacije, kot so *Film Companion*, *Silver-screen India* in *The Hindu*. Predstavlja enega od nepopustljivih kritičnih glasov malajalamske filmske publicistike, ki navdušuje s svojo iskrenostjo in pronicljivostjo v analizi tako filmov, kot tudi konteksta v katerem ti nastajajo. V preteklosti je bila med drugim tudi članica programske ekipe za filmski festival *MAMI* v Mumbaju.

Matjaž Zorec

SVETOVNOST INDIJSKEGA SPEKTAKLA

»Zgodba tega celovečerca je postavljena na ozadje Indije pred osamosvojitvijo in je v celoti izmišljena. Liki, portretirani v filmu, upodobljena geografska območja, prikazani dogodki, kostumi, plesi, lingvistični dialekti in kulturni atributi so izmišljeni. Film poleg predstavitve indijske kulture in geografije ne posnema in ne implicira nobene osebe, žive ali mrtve, ne namiguje na nobeno raso, kasto, prepričanje ali plemo. Kakršnakoli podobnost je popolnoma naključna. Producent, režiser ali filmski tehniki nimajo nikakršnega namena prizadejati pogledov kogarkoli, biti nespoštljivi do katerihkoli tradicij ali blatiti verovanja kateregakoli posameznika ali skupine.«

– Disklejmer pred začetkom filma **RRR**

»Po celi zemlji vsem ljudem mir bodi!«

– France Prešeren, *Krst pri Savici*

»Vlada meni, da je nadaljevanje te vojne v imenu tega, kako bodo močne in bogate nacije med seboj razdelile zavojevane narode, največji zločin proti človeštvu ...«

– Vladimir Lenin, *Odlok o miru*

**

V razmislek o indijski kinematografski pop-mojstrovini **RRR** (2022, S.S. Rajamouli) so nas uvedli trije na videz nepovezani in nenavadni citati – disklejmer filma, ki poleg pravne in moralne distance v spregi z vsebino imenitno sprevrača liberalno hipersenzibilnost, besede Duhovnega v Prešernovem *Krstu pri Savici*, ki vzpostavljajo univerzalno pravico vseh ljudi do mirnega soobstajanja, kar je eden uradnih temeljev Organizacije združenih narodov, ter Leninov lucidni stavek, ki pravilno označi dejansko zločinskost proti človečnosti: imperializem kot iztrebljanje, pobijanje in izkoriščanje ljudi, virov in potenciala

šibkejših s strani močnejših. Omenimo še očitno pehajočo moralnično superiornost zahodnega liberalizma proti tako imenovanim državam v razvoju – večina prebivalstva zunaj Evrope, Severne Amerike in še nekaterih anglosaksonskih kolonij vse bolj zavrača našo pokroviteljsko dvoličnost, prevlado pa omogoča le še vse šibkejša ekonomska in vojaška premoč – in upravičeno lahko vprašate, ali je še govora o **RRR**. A ravno to motrenje, s stranskim pogledom skozi impotenco liberalne morale in njene v globalnem smislu tudi danes samozaslepljene grandioznosti, s katero film izvrstno žonglira, se zdi še posebej primerno in plodovito. Prav z njim bomo citate lepo povezali v smotrni konec, tudi če ta ne bo ravno srečen. No, kakor za koga.

Naj ponazorim. V eni od sekvenc epskega, slabo uro dolgega uvoda v glavni del filma vidimo tale detajl: britanska vojska ravno ugrablja deklico nekega plemena; med njo in vojaka skoči obupana in objokana mater, roteč, naj jo vendarle pustijo, saj je le otrok. Angleški vojak brez milosti nameri pištolo – ustrelil jo bo v glavo. A strel prepreči njegovo veličanstvo guverner, kraljev zastopnik imperija, nad katerim sonce nikoli ne zaide. »Hold your fire!« veli mirno, oblastno in aristokratsko, kot pravi gentleman. Povelje utemelji takole: »Vojak! Ta naboj je prišel do nas iz naše očetnjave Anglije. Pomisli na njegovo vrednost! Veš koliko je moral pretrpeti angleški delavec, koliko premešetariti angleški trgovec, koliko morij prepluti angleški mornar, koliko nevarnostim so se morale izogniti angleške karavane, koliko potu je prelil angleški skladiščnik, da je ta metek prišel v tvojo puško. In ti bi ga zapravljal za to ničvredno indijsko vlačugo!« Argumentacija je neoporečna, oblast še močnejša. Nesrečni vojak smotrno in spoštljivo do svojega velikega naroda jokajoči ženski razbije glavo s puškinim kopitom. Z zlatimi produkti industrije njegovega veličanstva vendarle ne moreš kar tako.

Poustvarjeni prizor je očitno pretiravanje, napihovanje, karikiranje nekdanjega britanskega imperialnega gospostva nad Indijo, če se osredotočimo na zgolj to individualizirano situacijo in za hip pozabimo, da je kolonialna nadvlada na horizontalni, masovni ravni onstran anekdot in emocij, v sferi hegemonске eksploatacije, vedno hujša od vsakršnih posameznikinih solz. Dodajmo še en prizor, da potrdimo nenaključnost: angleško vojaško bazo oblega na tisoče upornikov, ki zahtevajo odhod britanskih sil in svobodo za lokalno prebivalstvo; nepregledna množica kriči, razgraja, trese ograjo, tolče s palicami, meče kamne – en takšen izstrelek po nesreči zleti v notranjost barake, zadane portret britanskega kralja, imperatorja Indije Jurija V., ki pade s stene na tla in se razbije. Osupli poveljnik zakriči vojakom: »Primate bandita, ki je vrgel ta kamen!« In začne se divji akcijski vrtljak – eden od protagonistov filma, član indijske imperialne policije, se kot nekakšen Obelix spoprime s tisočimi protestniki; ti ga mlatijo, trgajo, pljuvajo, nadvladujejo, on pa spolzek kot riba, zategel kot hijena, spreten kot opica, pravcati indijski tiger šviga med njimi, se jih otepa, udarja nazaj, tako da mu uspe nemogoče: tisočim iztrga najhujšega zločinca, ki si je drznil vreči kamen v sliko njegovega britanskega veličanstva, ter ga vrže pod noge svojemu britanskemu gospodarju! Še eno nezaslišano pretiravanje; film je posejan z njimi, in to na vseh ravneh. Lahko bi ga označili kot neviden poligon povsem neverjetne napumpanosti; poleg izpisanega kolonialnega zla in divjega akcijskega prizora – oboje nas v teku dobrih treh ur spravlja v nejevero in nam jemlje sapo – je napihnjen tako rekoč vsak segment: od emocij žalosti, prijateljstva in ljubezni do melanholije. Melodrama po indijski je za nas skoraj nepojmljiva, patetika pa zavestno tako prepovečana, da se ji ne moremo načuditi – do besnega žanrskega preigravanja; žaloigra se prelevi v suspenz, ki kulminira v muzikalu z izvirnimi komadi in divjo koreografijo. Glede razkošja in neobzdrane fuzije filmskih izrazov je **RRR** najbrž film leta, *pa i šire*; ob bok mu lahko postavimo le velikega zmagovalca oskarjev **Vse povsod naenkrat** (Everything Everywhere All at Once, 2022, Daniel Kwan in Daniel Scheinert), katerega virtuosno poigravanje z možnostmi filmske naracije je izvirnejše. A v sferi skrajnih žanrskih, estetskih in predsodkovnih filmskih variacij je **RRR** neprekosljiv.

Film ni le, kot mu pripisuje naša mimetična zaslepljenost, neverjeten, temveč nemogoč, a ravno v tem je njegova moč.

Vse to pa niso le lične vaje v slogu, saj nam odpirajo pomenljiva in produktivna branja. Začnimo s filmskim. Ob akcijskih spektaklih tipa marvelovskih lunaparkov, katerih slaba absurdnost pride do izraza ravno v izpostavitvi njihovih osnovnih gradnikov (pretirano računalniško generiranje podob, absurdnost akcijskih elementov, primitivna fabulativnost, trapasta karakterizacija itn.), **RRR** funkcionira subtilneje, če pomislimo na našo elementarnejšo percepcijo. Ena najočitnejših poetik – besedo uporabljamo tehnično, v nepoetičnem smislu – zahodne akcijske filmske industrije je namreč po mojem absurdno stremljenje po tako imenovanem realizmu, nuji aristotelske verjetnosti na vseh ravneh, od igre, akcije do zapleta itn. Stvari se dogajajo tako, kot se morajo po našem predsodku o neki neodvisni dejanskosti in naravni nujnosti, kot naj bi se, skratka, dogajale 'v resnici'. Tako na primer dejansko vse stripovske adaptacije in širše akcijske zadnjih let – v katerih domišljiji na prvo žogo, namerni izmišljenosti in neverjetnosti konkurira le pretežna neumnost superherojske mitologije, z vsemi nezemeljskimi, nezemeljskimi, hiperdimenzionalnimi multiverzumskimi atributi vred – želijo delovati bistveno verjetno, realno, resnično, nujno po mimezisu omenjenega realističnega predsodka. Taki reprezentaciji seveda uide, da je ravno njeno posnemanje tako imenovane resničnosti še najgrotesknejša spaka. No, omenjeni odlični **Vsepovsod naenkrat** se s svojo radostjo filmskega medija kaže kot izjema, a le na prvi pogled: še njegove akrobatike z mejami mogočega morajo biti utemeljene s kvaziznanstvenim lepilom in mašilom, znotraj katerega so vse nezaslišnosti še vedno verjetne, mogoče in nujne.

RRR našemu kakor neobhodnemu in lažnemu realističnemu aksiomu odčita čudovito lekcijo, ki ne boli. Pozor – za filmsko demonstracijo ideje ne potrebujemo naturalističnih sredstev. Še več; pozitivistično posnemanje ji je v napoto. In slednjič: ravno pretenzija po domnevnem naravnem teku, dejanskem poteku, je slepo ideološko motrenje. Osvobodi nas suženjskega načela, katerega tok naj vedno bolj ali manj verno reproducirajoč sledi 'realistični' verjetnosti poteka, znova vzpostavljajoč eno od temeljnih razsežnosti filma: v montaži slik in zvoka manifestirano idejo, neodvisno od slepega načela verjetnosti. **RRR** je na tej ravni skorajda pravljichen; nima tako rekoč nobene realne stvari, ne lika ne odnosa ne akcije ne reakcije ... Film ni le, kot mu pripisuje naša mimetična zaslepljenost, neverjeten, temveč nemogoč, a ravno v tem je njegova moč; tu odseva nekaj, kar se spektaklom zahodnega tipa že dolgo izmika: resnica. Kaj takega, že izpisati besedo je pravo bogokletje, kot da nismo nakladanj o resnicah že davno preboleli, postmoderna deteta na scientističnih dietah – a da bi jo pripisali spektakelskemu filmu, to so najbrž nazadnje počeli sovjetski pionirji. Seveda ne



Tako čez vse skrajnosti našponani, parodirani akcijski tropi, medžanrsko preigravavanje, nadmoč obeh junakov, klenih in zdravih mladih možakarjev, ki na vse strani prefukavata in dominirata bolj od kakega Supermana, ne uprizarjajo nekega resničnostnega zgodbarjenja, temveč stvarne ideje o revoluciji, kolonializmu, ljubezni, prijateljstvu in skupnosti.

resnica kot kakšna metafizična kategorija, temveč skupek čisto konkretnih, materialnih, družbenih razsežnosti. Tako čez vse skrajnosti našponani, parodirani akcijski tropi, medžanrsko preigravavanje, nadmoč obeh junakov, klenih in zdravih mladih možakarjev, ki na vse strani prefukavata in dominirata bolj od kakega Supermana, ne uprizarjajo nekega resničnostnega zgodbarjenja, temveč stvarne ideje o revoluciji, kolonializmu, ljubezni, prijateljstvu in skupnosti. Iz na vse strani eksplodirajoče pretiranosti tako rekoč v vsakem kadru, onstran našega siceršnjega komforta oponašajoče naracije, veje učinkovita avra avtentičnosti v vseh teh pojmihi. V svetu ni nič realnega, svet je neprestano zoperstavljanje nezdružljivosti, za katerimi najbi-zarnejša pretiravanja vedno zaostajajo.

A kakorkoli so tako rekoč vsi filmski elementi, ki nas divje in nebrzdano premetavajo po fiktivni, z neskončno osebno patetiko prepredeni, vzradoščeno prenapihnjene indijski revoluciji, jih vse presega groteskna zloba, s katero so prikazani angleški kolonizatorji. In v tem je drugo, širše branje: ideološka razsežnost. Tudi ta učinkuje na več ravneh. Najprej površinsko, kot zrcalna slika rasističnih tropov v zahodnih, predvsem anglosaksonskih filmih – orientalistična in plemenska prikazovanja barbarskega tretjega sveta v zgodovini po hollywoodsko ali enodimenzionalni negativci, do nedavnega ali še vedno orkovski Rusi, Srbi, Arabci in tako naprej. Takšne, le še bolj karikirane zlobe so v **RRR** Britanci. Azijska kinematografija vrača udarec – podobno so upodobljeni Američani v kitajskem spektaklu **Bitka na jezeru Changjin** (Chángjīn hú, 2021, Chen Kaige, Tsui Hark in Dante Lam). Ta prikaz pa ni le parodija, ker seže globlje, kot se zdi. Če se zazremo onkraj filmskega medija, v njihovi bizarni hudobiji zazremo sprevrženo hipokrizijo globalizirane liberalistične morale. Na tej točki pa se začenja svitati korespondenca naših uvodnih navedkov.

Najprej, kot že omenjeno, rasistični kolonializem je na strukturalni ravni onkraj osebne jeze in solz hujši od vsakršnega prikaza partikularnih tragedij, zaradi česar je treba neprestano zavračati razne centristične apologije, češ kako je ta ali ona nadvlada kljub grozovitostim vendarle za seboj pustila kulturo, civilizacijo, infrastrukturo, demokracijo itn. To so jasne laži in tako jih je treba tudi jemati. V skorajda fantastičnem zlu Angležev – pri čemer noben volk in čarovnica nista tako do dna duše žleht kot britanski guverner v **RRR**-jski Indiji – slednjič beremo dosledno in povsem pravilno zavrnitev sprevržene zahodne morale in zgolj z ekshibicionističnim ihtenjem priznane krivde za globalne zločine proti človečnosti; naj bodo oblast, akademski sektor, aktivizem, korporativna kultura in tako naprej še tako deklarativno prepredeni z obžalovanjem, slednje, tako kot vsako liberalčevo politično dejanje, nikoli ne seže dlje od avtokatarzične čustvene prizadetosti. Ja, britanski guverner v filmu **RRR** je večji rasist od nacistov, a kaj je ta njegov fiktivni rasizem proti dandanašnji liberalni hipokriziji, ki vsemu neameriškem, nebritanskemu in neevropskemu svetu pokroviteljsko moralizira o dobrem in zlem, političnem upravljanju, človekovih pravicah in zločinskosti? Ko kanadski, avstralski in novozelandski politiki svoje ble-save seanse začenjajo z deklamacijami, kako se nahajajo na tej in tej zemlji tega in tega iztrebljenega plemena. Lepo, zdaj pa samo še spizdite, od koder ste prišli. Ah, to pa žal ne bo šlo.

Tako se v makro zrenju na veličastno kinematografsko kipenje **RRR** njegov disklejmer subverzira v nasprotje pravno čistih rok in s svojim nebrzdanim pretiravanjem razgalja neprijetno resnico in nezamenljivo določnost. Je fina zajebantska dialektika, ki prepreda ves film: razprtih rok kaže s prstom. In potem je tu naš pravnik-pesnik Prešeren, ki s spretnim verzom izjavlja: kapiamo, za kaj naj bi res šlo v mednarodnih odnosih. In Lenin – dokaz, da smo poleg lepih in prevečkrat praznih besed kdaj znali tudi kaj narediti.

RRR kot opomnik na globalno dinamiko ni le indijski. Je svetoven.

Petra Meterc

POLITIČNI FILM ONKRAJ NACIONALNE DRŽAVE



INDIJA: MODJEVO VPRAŠANJE | 2023

Snemanje neodvisnih dokumentarnih filmov nikoli ni donosen posel, saj ta poklic režiserjev običajno ne more nahraniti, zato pogosto opravljajo drugo delo in ob tem snemajo filme. V Indiji dodatno omejitev predstavlja dejstvo, da skorajda ni institucionalnega, državnega financiranja neodvisnega filmskega ustvarjanja. Režiserji v Indiji so prisiljeni v prijavljanje na raznovrstne štipendije in sklade predvsem v tujini. Pogosta praksa filmsko-industrijskih festivalskih tržnic na velikih festivalih, torej tam, kjer se podeljuje denar, je zadnje čase celo zahteva po vnaprejšnjem predstavljanju scenarijev za dokumentarce, za katere režiserji in producenti zbirajo sredstva, kar je svojevrsten oksimoron. Tako so dokumentaristi takoj prisiljeni svoje filme prilagajati pogojem in »nasvetom« tistih, ki jim omogočajo sredstva, zato je zunanji pogled nemalokrat, pa naj si to želijo ali ne, vpliva na njihovo ustvarjanje.

Kljub temu da je v velikih industrijah kontinenta, kot sta Bollywood in Tollywood, ogromno denarja namenjenega filmu, dokumentarni filmi bolj redko pritegnejo tiste, ki bi v Indiji lahko podpirali neodvisno filmsko ustvarjanje. Če se ti dotikajo političnih tem, pa se seznam ljudi, ki bi želeli pri filmu kakor koli sodelovati, še hitreje skrči. Dokumentarci redko pridejo v redno distribucijo, prav tako pa težko najdejo kakšno drugo platformo za predvajanje.

Tudi dokumentarni filmi, ki v tujini osvojijo pomembne nagrade, le s težavo pridejo do indijskih gledalcev. Komaj kje v Indiji (če sploh) so bili denimo prikazani nedavni dokumentarci **Zapisano z ognjem** (Writing with Fire, 2021) Sushmita Gosha in Rintuja Thomasa, ki je prejel nekaj nagrad na *Sundanceu* in prvo indijsko nominacijo za oskarja za dokumentarec, pa **Vse, kar diha** (All That Breathes, 2022) Shaunaka Sena, ki je osvojil glavno nagrado na *Sundanceu* leta 2022, kasneje pa še nominacijo za oskarja za dokumentarni film, ter **Noč nevednosti** (Night of Knowing Nothing, 2021) Payal Kapadie, ki je dobil nagrado v *Cannesu*. Vsak od omenjenih dokumentarcev na svoj način, bolj ali manj očitno, v filmsko pripoved vplete aktualno politično dogajanje. **Zapisano z ognjem**, ki spremlja prvo dalitsko žensko novinarsko ekipo, je nedvomno kritičen do njihovega položaja v družbi, **Noč nevednosti** spremlja študentske proteste, ki so po Indiji vznicali v zadnjih letih, pa tudi v **Vse, kar diha**, ki se sicer ukvarja predvsem s slumi Delhija in bratoma, ki pomagata zaradi onesnaženosti z neba padlim pticam, oplazijo aktualni dogodki, saj so ravno v času snemanja v Delhiju potekali protesti proti načrtovanemu Zakonu o državljanstvu, katerega vpeljava bi pomenila izbris množice muslimanskih Indijcev.

Tu seveda ne gre za to, da indijski gledalci ne želijo gledati ničesar drugega kot bollywoodske izdelke, temveč za dejstvo, da tisti, ki bi lahko poskrbeli za predvajanje tovrstnih dokumentarcev, za to ne izkazujejo interesa, kar pa je močno povezano s političnim vzdušjem v državi. **Noč nevednosti** so sicer predvajali na *Mumbajskem filmskem festivalu*, vendar, na kar so mnogi tudi opozorili, film uradno ni bil naveden na spletni strani festivala. Česa se torej ljudje bojijo? Vlada stranke BJP z Narendro Modijem na čelu, ki je prvič prišla na oblast leta 2014 in ponovno dobila volitve leta 2019, deluje po principih hindutve, nacionalistične ideologije, vezane na versko pripadnost. Vlada si je v državi podredila medije in večinoma tudi vodstva univerz, začela je z odkritim sovražnim govorom proti muslimanom in drugače mislečim ter z vpeljavo zakonov, ki kriminalizirajo kritiko vlade. Leta 2019 so med drugim sprejeli dopolnjen Zakon o preprečevanju nezakonitih dejavnosti, ki oblastem dovoljuje, da posameznike obtožijo terorizma, s čimer so omogočili še več aretacij aktivistov, odvetnikov, novinarjev. Čeprav ti pogosto niti ne vedo, česa so obtoženi, jih za več mesecev ali celo let pridržijo brez možnosti varščine. Nedavno je šele po dveh letih v zaporu možnost varščine dobil malajalamski novinar Siddique Kappan. Po poročanju spletne strani *The Wire* je novinarja policija mučila, da bi ga prisilila k priznanju povezav z maoističnimi ali terorističnimi skupinami. Kappana so aretirali oktobra 2020, ko je bil na poti v Hathras, da bi poročal o zločinu nad dalitsko žensko, ki so jo posilili in umorili moški višje kaste. Sam pravi, da ga je vlada poslala v zapor, da bi prikrila svoj neuspeh pri omenjenem zločinu.

Tu je še Centralni odbor za certificiranje filmov (CBFC), vladni regulativni organ za indijsko filmsko industrijo. Odbor, popularno znan kot Cenzorski odbor, je bil ustanovljen v skladu z Zakonom o kinematografiji iz leta 1952. Njegov namen je s predvajanjem in ocenjevanjem potrditi primernost celovečernih filmov, kratkih filmov, napovednikov, dokumentarnih filmov in gledaliških oglasov, namenjenih javnemu ogledu. To pomeni, da mora režiser, če želi film pokazati kjerkoli v Indiji, četudi samo enkrat, pridobiti ustrezen certifikat, kar pa je zapleten proces, saj odbor pogosto želi, da se določeni prizori umaknejo iz filma. Če je filmarjem certifikat zavržen, se lahko spustijo tudi v pravno bitko, a tovrstni boji na sodiščih zahtevajo denar in čas, ki pa ju veliko ustvarjalcev ne premore.

Omenjeni odbor je vedno deloval v skladu z vladno politiko, vendar pa se je njegova politična vloga še okrepila po letu 2002, ko je v Gudžaratu prišlo do pobojev muslimanske populacije, ki jih mnogi opredeljujejo kot genocid. Do pobojev je prišlo v času, ko je bil glavni minister države Gudžarat današnji indijski premier, Narendra Modi, in ravno njegovo neukre-

panje, predvsem pa navodila policiji, naj pogledajo stran pred nasiljem, ki so ga hindujske tolpe izvajale nad muslimani, si mnogi razlagajo kot razlog za njegov kasnejši politični vzpon, čeprav mu je bil v obdobju po omenjenih pobojih, za katere je bil kasneje sicer na sodišču oproščen, celo prepovedan obisk Velike Britanije in Združenih držav. A če je Zahod na poboje danes očitno že pozabil, je prav to dogajanje v tistem obdobju še bolj spodbudilo filmarje k snemanju izrazito političnih dokumentarcev. Porast v dokumentarni produkciji je tedaj podprla tudi razširitev digitalnega videa po vsej podcelini.

Eden od filmov obdobja, leta 2002 posneti dokumentarec **Vojna in mir** (War and Peace)¹ Ananda Patwardhana, je odprto kritiziral indijsko jedrsko oboroževanje in politiko vojne, zato je potreboval kar 21 montaž, preden je bil odobren za izdajo. Patwardhan je zadevo usmeril tudi na sodišče, ki je po dolgem procesu razsodilo, da je bila zahteva po izrezu neustavna, in film je bil predvajan brez cenzure. Odbor je Patwardhanu izročil seznam predlaganih izbrisov. Omenimo jih nekaj: »Izbrisite prizore, ki prikazujejo Pakistance, kako sežigajo indijske zastave.« (Nič pa ni bilo rečeno o Indijcih, ki so sežigali pakistanske zastave, op. a.) »Izbrisite prizor, ki prikazuje budističnega voditelja, ko ugovarja indijskim jedrskim poskusom. Izbrisite dalitsko pesem, ki pravi, da je bil morilec Gandija brahman. Izbrisite del intervjuja indijskega znanstvenika, kjer pravi, da je Kitajska naslednji sovražnik Indije. Izbrisite vse govore politikov, vključno z govori osrednjih ministrov in predsednika vlade.«²

Anand Patwardhan je zagotovo eden najbolj prepoznavnih dokumentaristov, ki se loteva političnih tem, od izrednih razmer leta 1975 do slumov Mumbaja, gibanja proti jezu Narmada, indijski kastni politiki, vzpona indijskega nacionalizma. Omenimo še njegov film **Tovariš Jai Bhim** (Jai Bhim Comrade, 2011),³ ki ga je snemal več kot 14 let in sledi boju indijskih dalitov za njihove pravice ter njihovemu zgledovanju po dr. Ambedkarju, avtorju knjige *Uničenje kaste* (Annihilation of Caste), ves film pa povezuje dalitska glasba in poezija, ki vselej spremlja njihove politične boje.

¹ Film je prosto dostopen na YouTubeu: <https://www.youtube.com/watch?v=AlVPeDm27Rs>.

² Zahtevani izbrisi so povzeti po knjigi *Cinema and Censorship: The Politics of Control in India* Someswarja Bhowmika.

³ Film je prosto dostopen na YouTubeu: https://www.youtube.com/watch?v=3FBqpP6Z_jM.

Cenzorski odbor je leta 2003 zavrnil tudi certifikacijo filma **Roza ogledalo** (Gulabi Aaina) o indijskih trans osebah, ki ga je produciral in režiral Sridhar Rangayan. Rangayan se je na odločitev dvakrat neuspešno pritožil in film je v Indiji še dandanes prepovedan. Še eden od dokumentaristov, ki se že vrsto let loteva političnih tem, je Rakesh Sharma. Leta 2002 je naredil film **Popotresni sunki: Grob vodič po demokraciji** (Aftershocks: The Rough Guide to Democracy), ki je pretresal politiko popotresne »sanacije« v Julraiju in Umarsarju, dveh vaseh v Lakhpatu. Čeprav sta bili vasi popolnoma uničeni v potresu, nobena nevladna organizacija, niti Združeni narodi ali agencija za pomoč ob potresu, ni poskrbela za tamkajšnje ljudi. Katastrofo je kapital želel izkoristiti za dobiček – podjetje Gujarat Mineral Development Corporation je želelo tam pridobivati lignit, prebivalcem pa so v zameno lažno obljubljali preselitve, službe in podobno.

Sharma je najbolj znan po izjemnem dokumentarcu, ki je vzel pod drobnogled politiko desne politične opcije v luči pobojev v Gudžaratu; to je film **Končna rešitev**⁴ (Final Solution) iz 2004, ki ga je prav tako zavrnil odbor za cenzuro. Po mnenju odbora je bil »zelo provokativen in bi lahko sprožil nemire in nasilje v skupnosti«. Po dolgotrajni kampanji je bila prepoved preklicana oktobra istega leta, pa vendar tega filma na festivalu v Mumbaju (čeprav je bil na njem predvajan) namenoma niso prikazali takratni žiriji, ki je odločala o nagradah.

Leta 2004 se je, tudi kot nekakšen odgovor na cenzuro ravno omenjenega filma, v Indiji začelo pomembno gibanje proti cenzuri: *Filmi za svobodo*. Gibanje *Filmi za svobodo* (sprva poimenovano Kampanja proti cenzuri) je platforma več kot 300 neodvisnih ustvarjalcev dokumentarnih in kratkih filmov iz vse Indije, ki svobodo izražanja in pravico do informiranja pojmujejo kot bistveno za preživetje – kakor se Indija rada pohvali – največje demokracije na svetu. V času, ko je film **Končna rešitev** doživel cenzuro, je omenjeno gibanje festivalu v Mumbaju zagrozilo z bojkotom, če bi tudi ta zavrnil film. Čeprav so jih deloma poslušali, pa je festival cenzuro vseeno izvedel na mehkejši način, z izločitvijo politično občutljivih filmov iz programa. Na seznamu je bilo zavrnenih največ filmov o vpletenosti države v nasilju v Gudžaratu, pa tudi mnogi filmi o skupnostnem delovanju, kasti in spolu, čeprav so nekateri že osvojili nagrade v tujini. Filmski ustvarjalci iz gibanja so se zato odločili, da zavrnjene filme predvajajo v bližini dejanskega mumbajskega filmskega festivala, kar je rodilo festival *Vikalp – Filmi za svobodo*, ki deluje do danes.

Leta 2006 je druga skupina kulturnih delavcev in delavk, ki so želeli zapolniti praznino vsega tistega, kar se v kinih in uradnih festivalih ni prikazovalo, v mestu Gorakhpur začela z organiziranjem vsakoletnega filmskega festivala po imenu *Filmi upora*. Iz festivala je zrasla širša iniciativa za približanje alternativnih filmov ljudem ter platforma za zatiranje in obrobne glasove. Od prvega festivala so izoblikovali obsežno mrežo prostorov za predvajanje filmov po severni Indiji; filme si prizadevajo prinesiti v majhna mesta, vasi in skupnostna prizorišča ter z njimi spodbuditi družbeno angažiranost glede različnih vprašanj. Prav festivali, kot sta omenjeni *Filmi za svobodo* in *Filmi upora*, dajejo prostor dokumentarcem, ki so drugod zavrneni ali namenoma spregledani.

Pogosto najbolj izrazito politične dokumentarce snemajo dokumentaristi, ki so hkrati aktivisti. Debaranjan Sarangi je protirudarski aktivist, pisatelj in filmski ustvarjalec iz Orisse. Osem let je preživel s protirudarskim gibanjem Adivasijev, indijskih staroselcev, v Kashipurju v Orissi. Njegov prvi dokumentarni film je **Konflikt: Čigave izgube, čigavi dobički**⁵ (Conflict: Whose Loss, Whose Gain, 2010). Govori o boju staroselcev proti rudarjenju boksita v Kashipurju, o izgubi zemlje in sredstev za preživetje, pa tudi o brutalnem nasilju, ki ga nad njimi izvaja indijska država. Sarangi, ki je bil leta 2016 zaradi svojega aktivizma nekaj časa tudi zaprt, še naprej snema politične filme.

Tudi dokumentarist Ladly Mukhopadhyay se je posvetil skupnostim, ki so jih z njihove zemlje želele pregnati korporacije. Film **Čigava zemlja to sploh je?** (Whose Land Is It Anyway, 2007) spregovori o tem, kako je Tata Motors želela v Singurju v Zahodni Bengaliji odpreti avtomobilsko tovarno, zaradi česar je vlada prisilno preselila ljudi z zemlje, ki naj bi bila namenjena za tovarno. Zaradi neustreznih kompenzacij in novih nastanitvev je situacija privedla do protestov. Njegov dokumentarec **Ta zemlja je moja** (This Land Is Mine, 2008) pa je spremljal nasilje v Nandigramu, potem ko je vlada želela pridobiti zemljišče za projekt kemičnega središča in posebne ekonomske cone. Politika je privedla do izrednih razmer v regiji, 14 ljudi pa je umrlo v policijskem streljanju. Dokumentarca prek grafik, intervjujev s strokovnjaki, aktivisti in običajnimi ljudmi analizirata posledice tovrstnih vladnih gospodarskih politik.

⁴ Film je prosto dostopen na YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=P6yY8DFSnfw>.

⁵ Film je prosto dostopen na YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UDzOskVCa7g>.

Omenimo še Sanjaya Kaka, samoukega režiserja, ki je leta 2013 posnel film **Sanje rdeče mravlje**⁶ (Red Ant Dream). Dokumentarec spremlja maoistično gibanje v Indiji, sledi njihovim akcijam in prikazuje njihov vsakdan. Film spremlja vse dele Indije, kjer obstaja maoistično gibanje, in razpravlja o tem, zakaj se borijo ter zakaj so se odločili za gverilsko pot. Pokaže, da so se ljudje na teh območjih od vedno upirali pustošenju gozdov in razseljevanju staroselcev na račun rudarjenja. Obravnava tudi operacijo Zeleni lov, ki jo je uvedla indijska vlada za izkoreninjenje maoistov, saj jih ima za največje sovražnike države; operacija je vključevala 4000 policistov, ki jih je vodilo približno 600 elitnih poveljnikov Anti-Naxal Cobra Force, kar je največja protirevolucionarna operacija v tem obdobju v Indiji.

V Indiji vznikajo tudi skupnostne filmske prakse, ki so del širših družbenih iniciativ. Takšna je že dve desetletji produkcija SPS skupnostni mediji⁷, ki deluje v okviru pobude za opolnomočenje žensk, vodo in zagotavljanja sredstev za preživetje Samaj Pragati Sahayog. Njihova medijska iniciativa je ustvarila že približno 300 dokumentarcev, kratkih filmov, animiranih filmov, podkastov in filmov za usposabljanje. So najučinkovitejša medijska intervencija na lokalni ravni v Indiji in morda tudi na mednarodni ravni. Filme snemajo domačini, kmetje, vaščani ter gostujoči filmski ustvarjalci in animatorji. Predvajajo jih neposredno med lokalnim prebivalstvom, s projektorji, na domovih ali v odročnih vaseh na prostem, prek njihove pobude mobilnega kina. Teme segajo od ekologije, uporabe skupnih virov, ekološkega kmetovanja, hrane in prehrane do zdravja in krepitve vloge žensk ipd.

Vlada si je v državi podredila medije in večinoma tudi vodstva univerz, začela je z odkritim sovražnim govorom proti muslimanom in drugače mislečim ter z vpeljavo zakonov, ki kriminalizirajo kritiko vlade.

Za konec omenimo, da je veliko izjemnih političnih dokumentarcev trenutno v Indiji še v nastajanju, saj so v zadnjih letih tam vzniknili različna protestniška in aktivistična gibanja, pa naj gre za študente, ki so se po vsej Indiji upirali politično nastavljenim vodstvom, ali pa kmete, ki so več kot leto dni protestirali na obronkih Delhija. Eden takšnih filmov je letošnji **Vse je bilo dobro** (All Was Good, 2023) Therese Braggs, študentke, ki je tudi sama protestirala, ko so študenti skupaj z muslimani nasprotovali že omenjenemu novo predlaganemu Zakonu o državljanstvu, kaj kmalu pa je v roko prišla kamera in snemala dogajanje okrog sebe. A situacija v Indiji ne postaja za dokumentariste nič lažja – o tem priča tudi indijska popolna prepoved predvajanja nedavne BBC-jeve dokumentarne miniserije o vlogi Modija pri dogajanju v Gudžaratu in njegovih trenutnih politikah **Indija: Modijevo vprašanje** (India: The Modi Question, 2023). Ali pa dejstvo, da se mlad indijski dokumentarist, ki sem ga nedavno spraševala po njegovem filmu, v katerem posredno kritizira določene vladne politike, ko je bila moja snemalka prižgana, ni upal niti z besedo izreči proti vladi. Še več, z narejenim nasmeškom jo je, kljub jasni vsebini njegovega filma, pohvalil. Morda pa so ravno filmi tisti, ki lahko spregovorijo namesto ljudi.

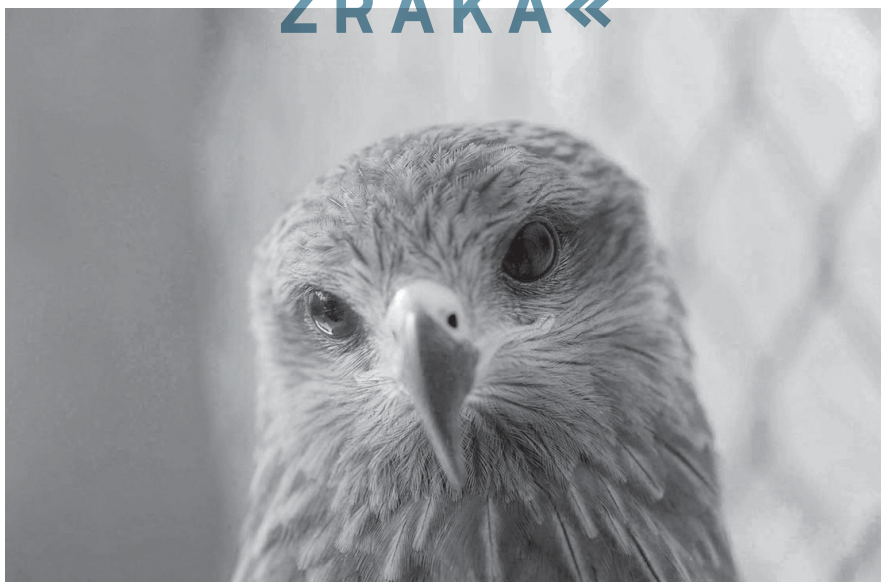


⁶ Film je prosto dostopen na YouTubeu: <https://www.youtube.com/watch?v=IMje28FgOvk>.

⁷ Več o organizaciji si lahko preberete na: <https://samajpragatisahayog.org/community-media/>.

Tinkara Uršič Fratina

» VSI SMO SKUPNOST ZRAKA «



New Delhi je eno najbolj onesnaženih mest na svetu. To ne vpliva le na življenje ljudi, temveč tudi na živali, ki so del mestnega ekosistema. **Vse, kar diha** (All That Breathes, 2022, Shaunak Sen) spremlja vsakdan dveh muslimanskih bratov, ki svoje življenje posvečata črnim škarnikom, pticam, ki padajo z neba. V svoji majhni, temnačni garaži imata ordinacijo, kjer sta v 20 letih oskrbela že več kot 20.000 ptic. Režiser v dokumentarcu ubere premišljeno narativno pot, ki bolj kot po besednem posega po vizualnem jeziku, s katerim gradi in povezuje množico vzporednih nians ekosistema indijskega glavnega mesta.

Brata Mohammad Saud in Nadeem Shehzad imata zelo holističen pogled na svet. Zavedata se, da je vsak element narave pomemben za njeno preživetje in da smo ljudje konec koncev le kos mesa, s katerim bi škarniki potešili svojo neomajno lakoto, čeprav bi jim ta človek pred tem rešil življenje. Delo bratov spoznavamo postopoma, preko utrinkov iz njunega življenja. Režiser je več kot dve leti in pol preživel z njima, ju opazoval in snemal, zato se mu uspe izogniti uporabi »informativnih« narativnih vložkov, ki so sicer pogosti v naravoslovnih dokumentarjih. Sen zgodbo pripoveduje prek njunih medsebojnih pogovorov ter pogovorov z ljudmi, ki so jima blizu. Prvoosebni izpovedi je malo, a ko se pojavijo, so uporabljene premišljeno, kot *voice-over*, ki spremlja dolge posnetke iz narave in nas spomni na filme Wong Kar-Waia, kjer slednji ob meditativnih razmislekih svojih likov prikazuje njihove osebne miselne pokrajine. O bratih pravzaprav izvemo zelo malo, vendar podrobnosti njunih zasebnih življenj in interesov v filmu niti nisem pregrešala, saj je v ospredju njun pogled na svet.

Fotografija Bena Bernharda je izredno natančna in v kombinaciji z učinkovito montažo Charlotte Munch Bengtsen ustvarja čudovito dihotomijo med človeškim in živalskim svetom ter hkrati pokaže, kako neizpodbitno povezana sta. Presunljiv primer tega je nočni posnetek ulice, na kateri množica pleše ob ognju. Od oranžno ožarjenih ljudi se fokus postopoma premakne na bližnji plan, v katerem zagledamo polža, ki po betonskem zidu počasi leze z leve proti desni strani kadra, medtem ko v ozadju še vedno slišimo hrup z ulice. Podobni prizori se v filmu pojavijo večkrat in stalno opozarjajo na vseobsegajočo prisotnost živali v človeškem svetu, naj bodo to muhe na vodni gladini, v kateri vidimo letalo, ki prečka nebo, želva, ki se kobaca po kupu smeti, ko se v ozadju vozi kolona avtomobilov, ali pa jata škarnikov, ki jadrajo po nebu, polnem tovarniškega dima. S tem je prikazana življenjska filozofija bratov, v kateri ne gre le za povezovanje človeškega in živalskega sveta, temveč za povezanost naših svetov na globlji način: »ekološko je politično je čustveno«¹. S tem ko je režiser dovolil vizualnemu jeziku, da spregovori zase, je po

mojem mnenju dosegel še večji učinek, saj je gledalec prepuščen premišljevanju o videnemu, ne da bi dobil direktno razlago. Lastna interpretacija tako lahko ponudi globljo identifikacijo, gledalčeva empatična zmožnost pa je z vizualnimi sredstvi izzvana, da zavzame kritično pozicijo do videnega. Zaradi odsotnosti besedne naracije je tako od gledalca samega odvisno, do kolikšne mere bo dovolil filmu, da ga nagovori.

Brata ptice, ki jih sama rešita ali pa jima jih prinesejo drugi ljudje, oskrbita v garaži, v kateri praktično ni sončne svetlobe. Ko so ptice znova pripravljene, da odletijo, jih izpustita na strehi. Pred nami se izmenjujejo temni prizori iz ordinacije in svetli s strehe, ki tako sopostavljeni dajejo vtis dihanja – v temi diha zastane, ko zmanjka elektrike ali poplavi garažo, na soncu pa lahko izdihnemo, ko ptice odletijo. S streh in balkonov se sliši tudi zvoke ulice, ki so s pridom uporabljeni za kontekstualizacijo časa in prostora. Tako lahko slišimo, kako po megafonu umirjajo protestnike, ki se shajajo v podporo muslimanski skupnosti in si prizadevajo za prenehanje verskih nemirov, ki so vedno pogostejši in se vse bolj stopnjujejo. Čeprav se **Vse, kar diha** direktnega nagovora te tematike dolgo izogiba – tudi zato, ker se brata sama od dogajanja distancirata in se protestov ne udeležujeta –, se ob zaključku zgodba usmeri prav v ta del njune realnosti. Verski nemiri se stopnjujejo vse do fizičnega nasilja in požiganja, ki je v filmu prikazano le posredno, preko televizijskih ter radijskih poročil, amaterskih posnetkov in fotografij uničenja, ki je ostalo po požiganju. Saud o dogajanju tudi direktno pripoveduje; medtem ko slišimo njegov glas, pa kamera preide na bližnji posnetek škarnika, s čimer režiser znova vzpostavlja vzporednico med živalskim in človeškim svetom. »Nasilje je vedno način sporazumevanja.«

Ko film odpre tudi politično sfero realnosti življenja v New Delhiju, nadgradi zgodbo Nadeema in Sauda in njuni življenjski filozofiji prida nov vidik. Tudi to je grajeno z vizualnim prek principa »pokaži, ne povej«, kar se izkaže za izredno učinkovit način slikanja življenjske izkušnje bratov. S počasnimi, poetičnimi posnetki njunega vsakdana je prikazana plemenitost njunega trdega dela in etične držbe: »Ni ti mar za stvari zato, ker so iz iste države, so iste vere ali političnega prepričanja. Življenje samo je sorodnost. Vsi smo skupnost zraka.«

¹ Filmmaker Toolkit Podcast: Shaunak Sen (*IndieWire*). Dostopno na: <https://www.indiewire.com/2022/11/all-that-breathes-shaunak-sen-interview-toolkit-episode-182-1234784451/>; pridobljeno 20. marca 2023.

Petra Meterc

NISHTHA JAIN

»KAMERA PLEŠE Z DELAVCI, TUDI KAMERA TOREJ DELA«

Nishtha Jain (rojena leta 1965) je ena najvidnejših sodobnih indijskih dokumentaristk. Raziskuje politične odtenke vsakdana in osvetljuje nevidne mehanizme zatiranja. Filmi se približajo ljudem, zanimajo jih njihove kompleksnosti in kontradiktornosti, ki gledalce odvrnejo od poenostavljenih zaključkov. V svojem pristopu je izrazito feministična, čeprav tega morda njeni filmi ne vpijejo glasno. A dejstvo, da v osebnem vedno odkriva politično, pa naj si bodo to privilegiji, razred, spol, kasta, pomeni, da je njen pogled ves čas intersekcionalen, ravno s tem pa razkriva tiste točke indijske družbe, ki v imaginaciji vladajočega razreda najpogosteje, kadar niso uporabni kot volivci, ne obstajajo. Njen opus zaznamuje zavest odnosa moči med filmsko ustvarjalko in subjektom. Kot ustvarjalka se namreč zaveda lastnih privilegijev in jih v svojih delih, ko je to potrebno, tudi jasno pokaže, obenem pa tudi subjektom svojih filmov ponudi določen prostor, da sooblikujejo svojo filmsko reprezentacijo.

V enem njenih prvih celovečercov, **Mestu fotografij** (City of Photos, 2004), na prelomu tisočletja, torej še preden je praksa zaradi digitalne fotografije zamrla, razišče zgodovino fotografskih studiev. Ti so predvsem nižjim razredom, ki niso imeli fotoaparatorov, omogočali, da soustvarjajo svoje podobe, kar pa so, da bi tako ovekovečili določen trenutek v zgodovini, pogosto počeli na precej nenavaden način – fotografski studii so imeli namreč pripravljena različna naslikana ozadja, med katerimi so lahko izbirali; med njimi so se na primer znašli tudi prizori ameriških dvojčkov in letala 11. septembra, pa prizor ene najhujših indijskih železniških nesreč ... V filmu **Lakshmi in jaz** (Lakshmi and Me) iz leta 2007 raziskuje privilegije, ki mnogim v Indiji, tudi njej sami, omogočajo, da zaposlujejo gospodinjske pomočnice, s čimer prevprašuje tudi lastno feministično držo in režiserski pogled.

Film, po katerem je Jain verjetno najbolj znana, **Gulabi Gang** (2012), spremlja aktivistko Sampato Pal, ustanoviteljico gibanja Gulabi Gang, ki ima zdaj na tisoče članic. Oblečene v rožnate sarije obiskujejo podeželske vasi na severu Indije s ciljem zagovarjanja pravic žensk, nasprotovanja nasilju nad ženskami, otroškimi porokam in otroškemu delu. Film razkriva, kako je njihovo delovanje vplivalo na podeželske skupnosti, dokazuje pa tudi moč kolektivnega delovanja.

V zadnjem dokumentarcu **Zlata nit** (The Golden Thread, 2022) zariše monumentalen portret izumirajoče industrije pridelave jute. Gre za industrijo, ki je prinesla večino bogastva nekaterim indijskim mestom, kot je Kalkuta, danes pa delavcem grozi, da bodo po več generacijah izgubili delo, na katerega so bili vezani kot skupnost.



NISHTHA JAIN | FOTO OSEBNI ARHIV

Kako ste se začeli ukvarjati z dokumentarnim filmom in kakšni so bili takrat pogoji za snemanje dokumentarcev in njihovo financiranje v Indiji? | Po diplomu iz Centra za množično komuniciranje v Delhiju sem delala za TV-dokumentarce. Po nekaj letih sem bila tega že povsem sita, saj sledijo določenemu formatu, ne glede na zgodbo je obravnava teme enaka. Nato sem se vrnila k študiju filma na Indijski filmski inštitut, kjer sem se specializirala za režijo. Na tej akademiji je poudarek na ustvarjanju igranih filmov in večina diplomantov se pridruži mainstream filmski industriji. Sama pa sem bila že od začetka odločena, da želim snemati neodvisne filme. Poskušala sem dobiti razvojni sklad za igrani scenarij in dokumentarni film, vendar mi je najprej uspelo pridobiti denar za raziskave za dokumentarce. In tako je nastal moj prvi dokumentarni film **Mesto fotografij**. Premierno je bil prikazan na festivalu *IDFA* in nato šel na številne festivale. Temu je sledilo veliko dokumentarcev in spoznala sem, da jih resnično rada snemam, saj to spodbuja mojo radovednost in željo po poznavanju zgodb ljudi ter spoznavanju krajev.

V desetletju od 2002 do 2012 sem posnela sedem filmov. Po tem sem si vzela odmor, da sem napisala kratek igrani scenarij in ga posnela. Zdaj imam nov film – **Zlata nit**, montiram pa še en dokumentarce, ki naj bi bil pripravljen konec tega leta. Seveda je bilo v Indiji vedno zelo malo dokumentarnih skladov in večina je za režiserja pomenila izgubo avtorskih pravic. Tako sem sledila mednarodni poti financiranja, ki mi je omogočila tudi popolno ustvarjalno neodvisnost.

Pri vseh vaših dokumentarnih filmih občudujem, da jih kot gledalci začnemo gledati z določenimi pričakovanji glede teme, potem pa film vedno zavije v drugo smer, preseneti nas in postaja vse bolj zapleten. Zdi se, kot da ste v svojih dokumentarcih vedno pripravljeni sprejeti pripovedne zasuke in ne sledite le vnaprej načrtovani ideji, ki ste jo imeli, ko ste začeli snemati. Mesto fotografij govori o starih fotografskih studiih, vendar postane tudi film o muslimanski skupnosti po grozovitem nasilju nad njimi v Gudžaratu leta 2002. | Menim, da je **Mesto fotografij** odličen primer uveljavljanja popolne svobode in ustvarjalnosti pri razvijanju filmske pripovedi. Ta film ni vezan na lik ali zgodbo, temelji na filozofiji in zgodovini fotografije in imamo neskončno število poti, ki jih lahko uberemo. Sledila sem ideji o »uokvirjanju želje« in podzemnih prostorih želja, naklonjenosti in samoreprezentacije. Pletem ideje in razvijam zgodbe ter lahko naredim ovinek ali stranpot, če se tako odločim. Raziskovanje je potekalo leta 2002, ko so se zgodili nemiri v Gudžaratu. Dogodek nas je pretresel in ves čas je bil v mojih mislih. Šla sem v Ahmedabad, glavno mesto Gudžarata, da bi poiskala odgovor na vprašanje – ali je ideja

hindujskega nacionalizma vstopila v prostor studijske fotografije? Našla sem Muskan Studio, ki ga je vodil lokalni fotograf; ta je med nemiri zaprl svoj studio in s fotografiranjem dokumentiral pokol. Kasneje je moral kot dokaz uničenja muslimanskih domov fotografirati te uničene domove skupaj z ljudmi, ki so fotografiranju nasprotovali, ker jim je vera to prepovedovala.

Med ustvarjanjem **Mesta fotografij** sem naletela na toliko odtenkov, bogastva, ustvarjalnosti in barv tudi med najrevnejšimi ali marginaliziranimi. To je spremenilo moj način gledanja in presojanja moje družbe. Kar naenkrat sem videla onkraj binarnosti bogatih in revnih.

To se vidi tudi v vašem naslednjem filmu Lakshmi in jaz, kjer ste se tudi sami postavili pred kamero. Zame je bilo zelo zanimivo, da ste se postavili v ospredje – z lahkoto bi posneli film o gospodinjskih pomočnicah, a ker ste posneli sebe in Lakshmi, ki ste jo sami zaposlovali, ste stvari postavili v drugo perspektivo. Še posebej, ker začnete film z besedami, da ste se rodili kot feministka, ki med odraščanjem ni želela opravljati gospodinjskih opravil, ker vaša mama tega ni zahtevala tudi od vaših bratov. | Odločila sem se posneti film o Lakshmi, 21-letni gospodinjski pomočnici v Mumbaju. Želela sem jo snemati dve leti in videti, kako se njeno življenje razvija. To naj bi bil film o negotovosti življenja žensk, ki nimajo privilegija izobrazbe, kaste ali razreda. Toda kako bi lahko posnela ta film, ne da bi obravnavala razmerje moči med nama, ne le med režiserko in njenim subjektom, ampak tudi med delodajalko in zaposleno? Obstajajo neizrečene razlike, ki izhajajo iz njenega doživetja sebe kot nižje kaste in mojega zaupanja vase zaradi izobrazbe in neodvisnosti, ki sta določili mojo usodo.

V vaših filmih, ne le v Lakshmi in jaz, nikoli ne poskušate skriti svoje prisotnosti. Vedno ste na tak ali drugačen način opazni, nikoli se ne pretvarjate, da ste samo muha na steni, kot nekateri radi opisujejo svoje dokumentarno filmsko ustvarjanje. | Ne. Še posebej sem alergična na filme, ki se medtem, ko snemajo uprizorjanje, pretvarjajo, da so »muhe na steni«. Zame je to izumetničeno in ni zanimivo. Pogosto so protagonisti in situacije bolj zanimivi, ko se režiserji ne vmešavajo in minimalno režirajo. Posebnost dokumentarne forme je, da podira četrto steno. Lahko pa smo ob pripovedovanju iznajdljivi in se ne držimo realnosti ter improviziramo. Toda učinkovitost slednjega je odvisna od tega, kako kreativen je režiser. Upri-zarjati dogajanje in se pretvarjati, da se je nekaj zares zgodilo, pomeni samo eno – slab film. Po mojem mnenju je ravno interakcija režiserja s protagonisti tista, ki je privlačna. Konec koncev je filmski ustvarjalec katalizator in film je zelo odvisen

od kemije, radovednosti in ustvarjalnosti režiserja. Zakaj bi se torej pretvarjali, da se vse dogaja samo od sebe. Zato je bilo zame vedno pomembno postaviti subjektivnost v ospredje. Dokumentarni film je zame režiserjeva interpretacija resničnosti.

Snemate dokumentarne filme o temah, ki so – morda ne vedno neposredno, posredno pa zagotovo – zelo politične. Ukvarjate se s feminističnimi temami, temami delavskega razreda, kaste, vere. In živite v Indiji, ki je politično zelo polarizirana, milo rečeno, sploh glede omenjenih tem. Ste zaradi svojih filmov kdaj naleteli na negativne odzive ali imeli težave z državno cenzuro? | V cenzuro sem poslala samo dva filma. V **Mestu fotografij** me je cenzorski odbor prosil, naj odstranim posnetek ženske, ki se je fotografirala zavita v indijsko zastavo. Pri filmu **Gulabi Gang** so me prosili, naj odstranim omembo vseh političnih strank in še za nekaj drugih sprememb, vendar sem prosila za pregled in dobila univerzalni/odrasli certifikat. Ampak sem imela kar srečo. Danes to ne bi bilo več tako enostavno. Filmi, ki so kritični do vlade, težko dobijo certifikat.

Polarizacija, ki jo omenjate, se je začela pred 30 leti. Vsako institucijo v državi, ki naj bi varovala demokracijo, je sedanja vlada kooptirala, pa naj bo to sodstvo, mediji, policija ali volilna komisija. Ni nam dovoljeno, da bi se zares izrazili, in tako kot iranski so tudi indijski filmski ustvarjalci morali najti subtilne načine, da izrazijo svoje nezadovoljstvo nad dejanji vlade, pa tudi paziti, da s tem ne užalijo ekstremističnih pogledov in praks prevladujoče skupnosti, saj se lahko soočijo z zaporom ali čim še hujšim.

Glavna filmska industrija v državi, Bollywood, tudi najbolj priljubljena v tujini, se redko dotika tem, ki zadevajo delavski razred, redko omenjajo kaste. Sami ste posneli dokumentarni film **Gulabi Gang in kmalu zatem je bil na sporedu bollywoodski film, ki je domnevno prikazoval zgodbo iste skupine žensk. Kako ste to doživljali?** | Te teme so od osemdesetih let prejšnjega stoletja izginile iz indijske mainstream kinematografije. Prej, ko je bil Bollywood še Bombay Cinema, je bilo še vedno veliko filmov, ki so bili postavljeni na podeželje ali so govorili o delavcih, se dotikali družbenih težav, kot je kastni sistem. Danes pa film govori o bogatem in srednjem razredu, ki se osredotoča na indijske poroke in postaja vse bolj brahmanski, nacionalističen – poskuša oživiti hindujsko zgodovino ter zatreti mogulsko zgodovino in muslimansko resničnost.

Ko sem se bližala zaključku svojega filma **Gulabi Gang**, sem slišala, da Bollywood snema igrani film o njih. Pravzaprav so ga najprej poimenovali **Gulabi Gang** in mislim, da jih je prav skupina **Gulabi Gang** sama opozorila, da ne smejo uporabiti tega ime-

na, zato so spremenili naslov v **Gulaab Gang**. Posneli so namreč film, ne da bi se kdaj pogovarjali s članicami te skupine. To je samo film, ki ga je navdihnil Gulabi Gang, povsem napačno pa članice predstavi kot skupino nasilnih žensk.

To me spominja na film iz devetdesetih, **Kraljica banditov (Bandit Queen, 1994, Shekhar Kapur), ki je bil posnet po življenju politične aktivistke in nekdane članice tolpe Phoolan Devi. V eseju Arundhati Roy sem prebrala, da režiser, čeprav je bila Devi še živa, ko so film snemali, o njem ni nikoli govoril z njo. | **Kraljica banditov** je, če ne drugega, temeljila na knjigi in tej knjigi zelo natančno sledila, čeprav se niso posvetovali s samo Phoolan Devi. A v tem primeru niso srečali resničnih oseb, niti niso filmske pripovedi osnovali na resničnih dogodkih.**

Kakšen je bil sprejem vašega filma in nato še bollywoodskega? | **Gulabi Gang** je bil na veliko festivalih in odločili smo se, da bo film prišel v distribucijo v kine februarja 2014, le deset dni pred izidom igranega filma. Naš film je prejel veliko pohval kritikov, medtem ko so njihovega kritiki, kljub veliki bollywoodski zvezdnici Madhuri Dixit v igranem filmu, raztrgali.

Če govorimo o Bollywoodu, večina indijske kinematografije, ki prihaja na zahod, prihaja iz te industrije, kjer se redko upošteva politični kontekst ali pa filmi celo delujejo v skladu z nacionalistično politiko. | Bollywoodski filmi so običajno precej regresivni in pogosto šovinistični, toda takšna je tudi kinematografija drugih industrij v Indiji. Vzemimo za primer **RRR (S.S. Rajamouli, 2022) in **Bahubali** (**Bahubali: Začetek** [Baahubali: The Beginning, 2015, S.S. Rajamouli] in **Bahubali: Zaključek** [Baahubali: The Conclusion, 2017, S.S. Rajamouli]), dve mega uspešnici. Filma promovirata brahmanizem in kastni sistem. **RRR** napačno interpretira priljubljeno Adivasi zgodbo ter promovira mehko Hindutvo – in resnično sem zelo šokirana nad sprejemom filma v Hollywoodu. Prav tako sem šokirana, da mnogi vodilni indijski filmski kritiki promovirajo ta film.**

»Seveda je bilo v Indiji vedno zelo malo dokumentarnih skladov in večina je za režiserja pomenila izgubo avtorskih pravic. Tako sem sledila mednarodni poti financiranja, ki mi je omogočila tudi popolno ustvarjalno neodvisnost.« – NJ

Svoj zadnji film, **Zlata nit**, začnete z besedami, da je bila pridelava jute v Bengalu tradicija, uporabljali so jo za blago, hrano in gorivo. Kmalu je v Bengalu nastala največja industrija jute na svetu, vendar je prihod plastike to spremenil. Danes juta spet velja za tkanino prihodnosti, vendar se tovarne zapirajo in delavci izgubljajo službe ali pa so močno podplačani. **Kako ste začeli z raziskovanjem te teme?** | Leta 2015 sem bila v Kalkuti, kjer sem imela projekcije filma **Gulabi Gang**. Delavski boj v tovarnah jute je bil takrat povsod v novicah. Zanimalo me je, kaj se v njih skriva, in želela sem obiskati te tovarne. Nekoga sem prosila, da mi jih pokaže. Kar sem videla, je name naredilo velik vtis. Moj obisk je bil kot potovanje v preteklost. Tovarne se v primerjavi s časom pred sto leti niso prav dosti spremenile in delavci so delali v težkih pogojih z nizkimi plačami. Videla sem dve zgodbi – eno o starodavnem naravnem vlaknu in drugo o stiski delavcev. Moj film skuša povedati obe zgodbi.

Predstavljam si, da je bilo snovanje tega filma kompleksen proces. | Tako je. Industrija jute ne škoduje okolju. V tej industriji ni bilo nikoli nič vrženo stran. Zaposluje milijone ljudi in delo v teh tovarnah je izjemno intenzivno. Danes se okoljevarstvena zavest povečuje, hkrati pa so človeška življenja vedno bolj razvrednotena. Mislim, da so gledalci na zahodu navajeni gledati filme, ki prikazujejo delavce kot žrtve in zlahka razumejo ta del filma. Toda drugi in enako pomemben del o juti sami se v njihovi zavesti ne zbudi. Večina ljudi ne ve veliko o juti ali njenih lastnostih, o tem, da ne škodi okolju, ali o njeni zgodovini. Kot v vseh svojih filmih sem tudi tu našla bogastvo in iznajdljivost. Stari stroji so narejeni za delo. In v industrijski skupnosti obstaja določena zakoreninjenost, saj so bile generacije delavcev vezane na iste tovarne. Želela sem prikazati tudi bogastvo njihove skupnosti. Težko je povedati to zgodbo, saj so ljudje pogosto zmedeni; vprašajo me: Kaj ste sploh hoteli povedati? Po eni strani nam kažete, kako težko je tem delavcem. Po drugi strani pa pravite, da se imajo lepo. Moj film pa pravzaprav združuje ti dve perspektivi.

»Po mojem mnenju je ravno interakcija režiserja s protagonisti tista, ki je privlačna. Konec koncev je filmski ustvarjalec katalizator in film je zelo odvisen od kemije, radovednosti in ustvarjalnosti režiserja. Zakaj bi se torej pretvarjali, da se vse dogaja samo od sebe.« – NJ



Ljudje pogosto želijo enostavne odgovore. | Ker stvari vedno vidimo zgolj v binarnostih. Ne vem, ali ste že slišali za džainistično in budistično zgodbo o štirih slepicih. Ti štirje slepci še nikoli niso imeli pred seboj slona. Vsak se sme dotakniti samo enega dela slonovega telesa. Eden sme otipati nogo, drugi kožo, tretji ušesa. In slona doživljajo zelo različno. Eden od njih pravi, to je vrh, drugi vztraja, da gre za kačo, in tako naprej. Med seboj se kregajo, kaj ta slon v resnici je. Sama sem želela doživeti celega slona, ta velikanski stoletni pridelovalni obrat jute, iz več zornih kotov.

Besedi, ki sta zame vodili ta film, sta bili sinteza, večstranskost. Združujem veliko različnih vidikov zgodbe.

Kamera je ves čas v gibanju, sledi delavcem in od blizu snema stroje, hiti skupaj z delovnim procesom in se le redko ustavi. | Zelo sem si želela, da bi bil film kinetičen. Zato je bila nujna odločitev, da se kamera giblje skupaj z delavci. Kamera pleše z delavci, tudi kamera torej dela. Skoraj vedno je v roki – snemali smo z zelo majhno kamero, da ne bi motili dela. Na začetku so nas delavci seveda opazovali. Tako smo vključili tudi njihov pogled. Ko imajo delavci odmor, se z njimi tudi pogovarjam, saj je zaradi hrupa v tovarni samo takrat to mogoče, tako da film ni le strogo opazovanje.



Zvok strojev, hrup, njihov ritem je zelo impresiven. Zvok se zdi enako pomemben del tega filma kot njegov vizualni del. | Zvočna zasnova filma je bila zame izredno pomembna, saj je vsak stroj, tudi če je bilo tam sto enakih, imel drugačen zvok in drugačen ritem, saj so bili vsi strojni deli skozi desetletja zamenjani. Torej je vsak stroj posameznik zase. Vsakič, ko smo blizu stroja, sem želela, da se sliši njegov lasten zvok. V filmu tišina nastopi zato, da se osredotočimo na delavce. Neki programski direktor je film poimenoval »industrijska opera«. Všeč mi je ta izraz. Sama bi ga opisala kot industrijsko gledališče.

Film temelji na imerzivnosti, saj na delavce ne gledam kot na žrtve. Pravzaprav vidim, da v svoji koncentraciji in poglobljenosti v delo tudi uživajo, kar je prav tako del resničnosti, saj smo ljudje zelo vzdržljivi. Precej enostavno se prilagajamo situacijam. Veste, pomislili bi, oh, ti ljudje nedvomno sovražijo svoje delo. Pa ni vedno tako. Tisto, kar jih skrbi, so prenizke plače, ki ne dosegajo zakonsko določenih norm.

In kljub temu, da juta velja za material prihodnosti, se tovarne zapirajo. | V zadnjih petih letih sem videla, kako se vse te industrije zapirajo in le peščica jih je še ostala. Svet se prepozno prebujata za juto. Že v preteklosti je obstajala industrija, ki ni škodovala okolju. Zato je denimo v Indiji država to industrijo zaščitila. Toda kako dolgo lahko rešujete industrijo, če je povpraševanja premalo?

Ko enega od strojev, ki imajo po sto in več let, odpeljejo iz tovarne, to postane eden najbolj ganljivih prizorov v filmu. | Toliko ljudi je v vseh teh letih delalo na tem stroju. Ko ga odpeljejo, se to zdi kot smrt delavca ali živega bitja. Zanimivo je, kako se stroj humanizira in postane metafora za umirajočega delavca. Ko ga odnašajo, dobimo občutek, kot da odnašajo truplo. Prizor je kot pogrebna procesija.

Lahko za konec spregovorite še o filmu, ki ga ravno končujete? Spremljali ste nedavne proteste kmetov v Indiji, ki so trajali več kot eno leto. | Smo v zadnji fazi montaže filma, ki govori o zgodovinskih protestih kmetov na obrobjih mesta Delhi leta 2021. S kmeti sem preživela skoraj 135 do 140 dni. Imela sem malo sredstev, zato sem v film vložila svoje osebne prihranke in ga preprosto posnela. Kmetje so me res navdušili in leto, ki sem ga z njimi preživela, je bilo neverjetno.

Film se imenuje **Kmetovanje revolucije** in govori o odkrivanju kmeta v sebi. Kakšne so lastnosti kmeta? Gre za njihovo vztrajnost, potrpežljivost in vero. Tisto, kar gojijo, je revolucija. In na koncu je njihov trud obrodil. Moj film je oda kmetom, mladim, ženskam, delavcem in aktivistom, sodelujočim v tem zgodovinskem boju proti katastrofalni kmetijski politiki, ki bi prizadela skoraj 800 milijonov ljudi, samo zato, da bi korist imelo nekaj podjetij.

Anja Banko

KO PLJUSKNE MENSTRUALNA KRI

VPRAŠANJE FEMINIZMA
V SODOBNI POPULARNI
INDIJSKI KINEMATOGRAFIJI

V času, ko žensko vprašanje postaja pomemben družbeni akter in hkrati prodajni artikel,¹ skuša tudi Bollywood kot dominantna indijska popularno-kulturno-gospodarska sila feminizem udomaćiti in ukrotiti, si ga čim prej prilastiti in na ta način že v sami srčki streti njegovo potencialno rušilno moč. A narava takšnih produkcijskih sistemov je v izhodišču konservativna in neprožna, zato so tektonski premiki redki. Kljub pogostejši promociji ženskega vprašanja je Bollywood še vedno moško dominiran sistem, za in pred kamero so vloge predvsem glede na plačilno lestvico ostro razmejene – plače filmskih delavk še zdaleč ne dosegajo plač sodelavcev, kar je problem, o katerem so celo vodilne zvezdnice industrije začele javno govoriti komaj v zadnjih letih.² Podobno je še do nedavnega veljalo tudi za filmske zgodbe, v katerih je junakinja počasi začela prevzemati osrednje mesto in postala samosvoj filmski subjekt, ne zgolj okrasek in cilj osrednjega protagonista, ki je po akcijsko-komično-romantično-dramatično-plesno-glasbenem zapletu v matriki najbolj razširjenega *masala* žanra žensko na koncu tudi dobil in jo poročil. Zgodovina Bollywooda, še bolj pa podroben pregled vzporedne kinematografije bi gotovo ponudila nekatere zanimive uvide, ki bi niansirali to izjavo, vendar pa bo kratka analiza vprašanja feministične note tokrat namenjena sodobni popularni *mainstream* indijski filmski produkciji, v kateri vloge in podobe žensk doživljajo prepoved predvsem v zadnjem desetletju.

Obravnavali bomo celovečerne igrane filme dveh režiserjev in dveh režiserk – *Kraljica* (Queen, 2013) režiserja Vikasa Bahla, *Šminka pod mojo burko* (Lipstick Under My Burkha, 2017) režiserke Alankrite Shrivastave, *Velika indijska kuhinja* (The Great Indian Kitchen, 2021) režiserja Jea Babyja in *Ljubice* (Darlings, 2022) režiserke Jasmeet K. Reen. Vsi obravnavani fil-

mi so hindujski, razen **Velike indijske kuhinje**, ki je malajalamski film,³ a je kot uspešnica že doživel predelavo v tamilščino, trenutno pa snemajo njegovo hindujsko različico. Za začetek je povedno, da noben od obravnavanih naslovov po bollywoodskih standardnih ni visokoproračunski izdelek – tema očitno ni dovolj spektakularna in potencialno dobičkonosna. Glede na zaslužek je najvišje prodrli film *Kraljica*, ki je postal nepričakovan hit in velja za prelomni »feministični« indijski sodobni film ter za enega najboljših bollywoodskih filmov glede na lestvico BFI

- ¹ Prej kot o vplivu gibanja #jastudi je prelomnica v kontekstu feminističnega boja in ženskega vprašanja tragični dogodek iz leta 2012, ko je skupina potnikov skupaj z voznikom na avtobusu do Delhija skupinsko posilila triindvajsetletno študentko, pretepla njenega prijatelja in oba na robu smrti pustila ob cesti. Dekle je umrlo, natančno in slikovito poročanje medijev pa je v Indiji ter po svetu vzbudilo protesten val ogorčenja. Indijska ženska in feministična gibanja so vzporedno s svetovnimi trendi bolj glasna kot nekdanj: aktivno postavljajo vprašanja o varnosti žensk v javni sferi, njihovega položaja v izobraževalnem in poklicnem kontekstu, poskušajo rušiti tabuje pred žensko spolnostjo, menstruacijo. »Was Delhi gang rape India's #Metoo moment?«. *BBC*, 16. 12. 2017. Dostopno na: <https://www.bbc.com/news/world-asia-india-42236752>; pridobljeno 1. 4. 2023.
- ² »Women's Equality Day 2022: Actresses Who Have Spoken Against Gender Pay Gap In Bollywood«. *APB*, 25. 8. 2022. Dostopno na: <https://news.abplive.com/entertainment/women-s-equality-day-2022-actresses-who-have-spoken-against-gender-pay-gap-in-bollywood-1549998>; pridobljeno 1. 4. 2023.
- ³ Malajalamščina je jezik, ki ga govorijo na jugozahodu Indije, v zvezni državi Kerala, ki je versko ena najbolj raznolikih držav s še vedno hinduistično večino.

v zadnjem desetletju.⁴ V obravnavanih filmih so protagonistke večinoma postavljene v zasebno sfero ter se soočajo z vprašanji svobode, samostojnosti, neodvisnosti in pravic v družinskem kontekstu, pri čemer aktivno spreobračajo pojem (romantične) ljubezni kot vrednote – ta se izkaže za slepilo, ki ga ženskam v srce in oči zlivajo popularni ideali sreče, kakršne gradi pravi Bollywood. Večina filmov se pravzaprav začne iz konca klasičnih pripovedi, s praznovanjem dogovorjene zaroke ali poroke, nadaljevanje filma pa je dekonstrukcija tako romantičnih kot družbeno privzgojenih tradicionalnih struktur vloge in podobe ženske.

Popularizacijo ženskih zgodb je prinesel film **Kraljica**, kot se prevede ime glavne junakinje Rani, ki je tik pred poroko, to pa zaročenec Vijay nenadoma prekliče. Kljub prepadenosti se Rani odloči, da si bo izpolnila vsaj eno željo – obiskala najbolj romantično mesto na svetu, Pariz. Trk dveh kultur – zahodne in indijske – predstavlja motor komedije: Rani, ki kot zgledno indijsko dekle nikoli ni stopilo v javnost brez moškega spremstva, čeprav je ta moški njen več kot deset let mlajši bratec, se čisto sama v tujem svetu ne znajde. Oporno točko najde v sobarici špansko-francosko-indijskih korenin, ki sicer ne govori hindija, vendar ga razume – jezikovna rešitev je v tem primeru spretno sredstvo osrediščenja indijske kulture. Vijayalakshmi je protipol Rani, ki se skozi premiso binarnosti evropske oz. tuje in indijske kulture vse bolj izrisuje kot podoba idealne indijske ženske. Rani je prijazna, skromna, ustrezljiva, zaveda se svojega mesta v svetu, predvsem svojega porekla. Nanj je izredno ponosna, drugačnost oz. tujost sprejme le s težavo. Po drugi strani je Vijayalakshmi mati samohranilka, ima sproščeno in aktivno spolno življenje, rada žura in pije. Rani doživi »razsvetljenje« prav na zabavi, kjer se ga skupaj z Vijayalakshmi napije, divje pleše in v navalu sproščenosti razgrne svoje skrbno spete lase – rodi se nova, bolj sproščena ženska, ki o vprašanju, »zakaj se mi dogajajo slabe stvari, če pa sem bila vedno ubogljiva«, zdaj razmišlja drugače: na prvo mesto začne postavljati sebe, svoje občutke in zanimanja. Ko se vrne domov, z novo samozavestjo zavrne vnovično snubitev bivšega zaročenca in se odpravi odprtemu koncu naproti. A kako globoka je Ranina preobrazba, bo vzdržala tudi v indijskem kontekstu? Skozi pogled zahodnega gledalstva je zanimivo opazovati, kakšen pomen igra Evropa v vrednostnem sistemu zgodbe: je prostor, kjer je Rani dovoljeno biti drugačna, čeprav nikoli radikalna – to vlogo v klasičnem arhetipu device-kurbe odigra Vijayalakshmi. A če dovoli film svoji protagonistki marsikaj, kar je bilo do tedaj pripuščeno le negativnim ženskim likom (pitje, kajenje, ples, prijateljevanje z moškimi), je vse to postavljeno v drugo vrednostno luč, saj se dogaja drugje, v tujini. Tudi ko se Rani vizualno preobrazi, je to komajda sprememba –

iz Evrope prinese lahkotne indijske bluze, ki so, ironično, narejene v Indiji. In čeprav je film bojda spodbudil Indijke k samostojnemu potovanju po svetu,⁵ je lik Rani sodobna travestija, ki ideje moderne ženskosti ne razvija radikalno ne v smer intimnih ne javnih družbenih struktur. Rani ostaja od začetka do konca zgledno »indijsko« dekle, ki je spoznalo, da poroka ni vse ter da je jed brez indijskih začimb povsem brez okusa. Na ta način film s sicer svežim vetrom v razmerju do ženske podobe predvsem utrjuje nacionalistično zavest in ideologijo *indijskosti*, ki tvori osnovno strukturo Bollywooda.

Precej bolj radikalno v podobo in vlogo ženske zareže film **Šmin-ka pod mojo burko**, ki je že od samega začetka vzbujal pozornost – zaradi prizorov seksa, pitja in kajenja je cenzura zahtevala kar 16 rezov, preden je film dobil dovoljenje za predvajanje.⁶ Film prepleta zgodbe štirih žensk, ki stanujejo na istem naslovu – Usha je ugledna *auntie*, ki skrbi za stanovanjski kompleks, zvečer pa prebira erotične romane in sanja o postavnem učitelju plavanja; Shireen je skrivoma pred možem najuspešnejša prodajalka na domu, ki se vsak večer brez užitka ukloni moževi potrebi; Leela je tik pred neželeno poroko, sicer pa kozmetičarka s poslovno žilico in svobodnim odnosom do spolnosti; Rehana je iz stroge muslimanske družine, vsak dan po šoli v prodajalni staršev krpa burke, njena skrivna vzornica je Miley Cyrus, nedotakljivost burke pa spretno izkorišča za male kraje ličil in oblačil. Vsaka od žensk skrivoma – od sosedov, staršev, moža – raziskuje svoje želje in poskuša po drobnih korakih uresničiti svoje sanje: Usha se vpiše na plavalni tečaj in z učiteljem plavanja seksa po telefonu; Shireen poskuša moža prepričati v kontracepcijo in medtem odkrije, da ima ljubico ter sprejme napredovanje v službi; Leela skuša pobegniti poroki in začeti nov posel, Rehana pa skupaj z naprednimi dijaki protestira za pravico do nošenja kavbojk, se prvič napije, žura in se skupaj z novim fantom ukvar-

4 Dwyer, Rachel. »10 great Bollywood films of the 21st century«. BFI, 3. 10. 2016. Dostopno na: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-bollywood-films-21st-century>; pridobljeno 30. 3. 2023.

5 Sharma, Megha. »Your guide to a solo European holiday, inspired by Kangana Ranaut's Queen«. *Vogue*, 2. 5. 2019. Dostopno na: <https://www.vogue.in/content/paris-amsterdam-solo-travel-itinerary-queen-kangana-rana-ut>; pridobljeno 2. 4. 2023.

6 Bhushan, Nyay. »Feminist Drama 'Lipstick Under My Burkha' Cleared for Indian Theatrical Release With Edits«. *Hollywood Reporter*, 26. 4. 2017. Dostopno na: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/feminist-drama-lipstick-under-my-burkha-cleared-indian-theatrical-release-edits-997604/>; pridobljeno 2. 4. 2023.

V času, ko žensko vprašanje postaja pomemben družbeni akter in hkrati prodajni artikel, skuša tudi Bollywood kot dominantna indijska popularno-kulturno-gospodarska sila feminizem udomaćiti in ukrotiti, si ga čim prej prilastiti in na ta način že v sami srčiki streti njegovo potencialno rušilno moč.

ja z glasbo. A na praznični večer, ko se zdi, da se bodo njihove sanje uresničile, se zgodi poraz na vseh frontah in ženske se prvič znajdejo skupaj v sobi, polni raztrganih erotičnih romanov, ki jih sestavijo skupaj in preberejo Ushino zgodbo do konca. Ravno skozi razširitev pogleda, skozi zgodbe štirih protagonistk iz različnih starostnih skupin, uspe film prikazati precej bolj raznoliko in realistično paleto ženskosti in problemov, s katerimi se srečujejo v vsakdanu, ob tem pa odpre tudi v popularnem indijskem filmu kočljive teme, kot sta ženska spolnost in poželenje. Za razliko od Rani v **Kraljici** bijejo te štiri ženske svoje boje v precej bolj neprizanesljivem domačem kulturnem okolju in so v tem boju individualizirane – družba je vzgibe ženske neodvisnosti in samostojnosti ožigosala do te mere, da jih je sram zapupati bližnjemu. Zato je toliko pomembnejši zaključni prizor, v katerem se za trenutek, stran od sovraštva, jeze in prezira, ki jih čakajo zunaj, na tleh šivalnice burk oblikuje sestrstvo – morda bodo ženske s skupno zavestjo močnejše.

Še eno zgodbo ženske emancipacije prinaša film **Velika indijska kuhinja**, ki protagonistko podobno uvede skozi poroko v ugledno, a tradicionalno družino. Nihče od osrednjih protagonistov nima osebnega imena – so mož, žena, oče, mati, strček, tetka, zgolj klasični »igralci« predpisanih družbenih vlog. Prvi dnevi novoporočencev so sladki in ženino delo za štedilnikom deluje v družbi tašče prijetno. Izmenjujejo se prizori lupljenja, rezanja, sekljanja zelenjave, brbotajoče vode v čajniku, mletja moke, pospravljanja ostankov z mize za moškima v hiši, pomivanja posode. Ko tašča odide na pomoč noseči sestrji, ostane žena sama v hiši. Njena kuhinja ne očetu ne možu ne ustreza – riž se ne kuha v kuhalniku, ampak na ognju, perilo se ne pere v stroju, ampak na roke, moka se ne melje v mlinčku, ampak ročno. Po celodnevem pospravljanju sledi rutinski seks, in ponovno jutro – medtem ko moška bereta novice na telefonu in se ukvarjata z jogo, je ženska že pripravila obrok. Skozi ponavljanje prizorov

gospodinjskih opravil napetost narašča, žena se s težavo prilagaja, njen pogled je čedalje bolj jezen, odtok v koritu pa se zamaši in začne puščati. Ko dobi menstruacijo, se mora umakniti iz kuhinje, drugič, ko moška opravljata večdnevni verski obred, je potisnjena v malo sobico, brez posteljnega perila in s prepovedjo dotikanja prostora in vernikov, saj je nečista. Na cedilu jo pusti tudi družina, ki poudari pomen poroke v prestižno družino, skozi telefonske klice pa se zdi, da nekateri prijatelji že živijo bolj sodobno življenje – ne nazadnje je tudi ona šolana plesalka, v tej novi situaciji pa ni nič drugega kot sužnja brez pravic do lastnih želja, kaj šele kakršnegakoli življenja v javnosti. V odsotnosti individuacije protagonistov postaja shema filmskega vsakdana univerzalna in obenem napeta do te mere, da lahko le še počti, in pok je tih in izjemen – nekega dne je količina smrdeče svetlo rjave odpadne vode tako velika, da žena očetu in možu iz nje natoči čaj. Zaključni del filma postavi protagonistko – podobno kot Rani – na cesto, v javnost, v svobodo in ciljno črto tam daleč na obzorju: spektakularna točka tradicionalnega plesa je metafora njene osvoboditve, pa tudi njena nova in dejanska prihodnost.

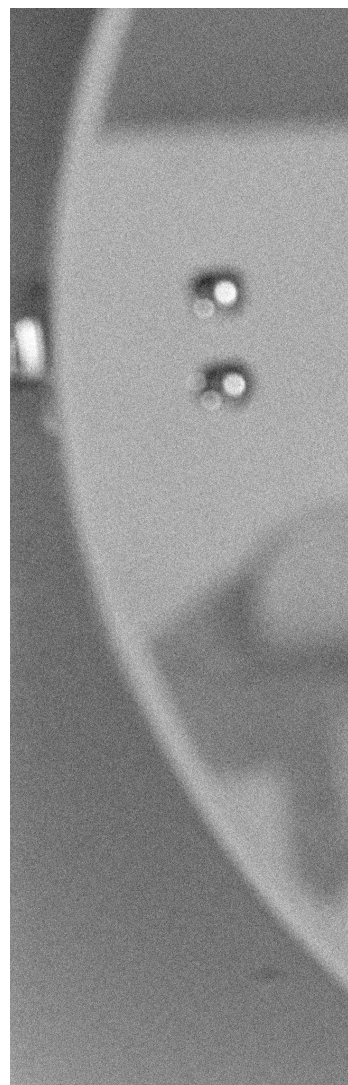
Tudi v filmu **Ljubice**, ki je nastal v produkciji Netflix in bil ob izidu najbolj gledan neangleško govoreči indijski film,⁷ je najprej poroka – Badru se poroči s Hamzo, ki se kmalu izkaže za nasilneža in pijanca. Zmotijo ga najmanjše stvari, kot je luščina riža v hrani – sledijo udarci in jutro, ko se ves pohleven suka okoli Badru. Sosedji tiho prenašajo kričanje, mati zaskrbljeno opazuje s sosednjega balkona. Badru v zakonu zadržuje želja po otroku in naivna ideja, da bo ta spremenil Hamzo. Ko mamin prijatelj Zulfi prijavi nasilneža policiji, se zdi, da bo zgodba zavila v pot celjenja travme, a se Badru ob obljubi otroka odloči tožbo umakniti. Izriše se začarani krog družinskega nasilja, saj lepe dneve kmalu zakrijejo oblaki obsedenega Hamzovega maščevanja, ki sumi ljubezensko zvezo med Badru in Zulfijem. Ko zaradi udarca Badru doživi spontani splav, se nekaj v njej prelomi, film pa dobi strukturo filma posilstva in maščevanja. Oblečena v rdečo obleko, z rdečo šminko, lakom in rdečimi špičastimi salonarji je Badru podoba *femme fatale*, arhetipski ženski demon, angel maščevanja, ki bo izsrkal kri svojemu rablju. Zanimiva obogatitev žanrskega obrazca je pridružitve mame, ki je veliko bolj radikalna od hčerke in meni, da je edina rešitev moževa smrt. Po nekaj zapletih in razpletih nastopi končni prizor, ki pa v odtenukih

7 »Alia Bhatt's Darlings clocks 10 million viewing hours in three days«. The Indian Express, 10. 8. 2022. Dostopno na: <https://indianexpress.com/article/entertainment/bollywood/alicia-bhatt-darlings-clocks-10-million-viewing-hours-in-three-days-8082957/lite/>; pridobljeno 2. 4. 2023.

moralizma obsodi maščevanje – Badru se odloči, da bo odpustila in pustila Hamzo pri življenju pod pogojem, da izgine iz njenega življenja. A podobno kot v grozljivkah tudi tukaj zlo ne umre kar tako: Hamza se vrne, dokler ga zaradi lastne jeze usoda ne pokonča. Na primeru tega filma je zanimivo dvojje – prikaz ujetosti žrtve v cikličnost nasilnega domačega odnosa in način prikaza, ki ga začinjata ostra komičnost in moralen odstop od klasičnih, nič manj eksplorativnih obrazcev filma posilstva in maščevanja. Film se tako umešča na tanko mejo med žanrsko radikalnostjo in vsebinsko uklonitvijo družbenim normam – Badru je na koncu ženska, ki se odloči ostati človek in ne podivjani *churel*, iz ljudskega izročila demon in maščevalni ženski duh, ki se pod zaščito boginje Kali maščuje moškim napadalcem.⁸

Kratek izris ženskih protagonistk iz nekaterih popularnih sodobnih indijskih filmskih produkcij nakazuje poudarjeno in vse bolj razvito subtilnost pri obravnavni ženskega vprašanja. Problem obravnavanih filmov pa se kaže v njihovi ploskovitosti in dvodimenzionalnosti – protagonistke so le redko več kot posoda ideje, kakšna je/naj bi bila ženska, moški pa so obrazi patriarhalnih vzorcev vedenja. Filmi so ukleščeni v tradicionalne pripovedne obrazce, ideologijo katerih zgolj premeščenost protagonistke v spolu težko razbije. Ob tem je zanimivo, da se noben od obravnavanih filmov ne osredotoča na položaj žensk v razmerju do javne sfere – ženski problemi so postavljeni v intimo in poskušajo redefinirati vlogo in podobo ženske predvsem skozi razbijanje njene podobe kot čuvarke domačega ognjišča. S tem odpade pomembno vprašanje razreda, kaste in ekonomije. Res je, da so ženske ne glede na razred ob ognjišču postavljene na isto mesto, vendar ne smemo pozabiti, da so njihove možnosti razbitja okovov patriarhata glede na to različne: ženska z izobrazbo in ženska brez izobrazbe imata drugačne možnosti ne zgolj na trgu, v smislu ekonomske neodvisnosti, temveč tudi v odnosu do reproduktivnega dela in lastnega telesa. A v kulturi, kjer se žensko telo po potrebi še vedno mistificira, je tudi shematični boj v prvih vrstah filmskih podob ženskega telesa še kako nujen.

Filmi **Kraljica**, **Ljubice** in **Bulbbul** so dostopni na platformi Netflix.



⁸ Ta lik srečamo v filmu *Bulbbul* (2020) režiserke Anvite Dutt, svetleči gotski srhljivki, kjer je glavna junakinja kot otroška nevesta oddana v bogat dvorec sredi gozda, a tam tako silovito spolno, fizično in psihično zlorabljena, da preživi le njen duh, ki se maščuje vsem moškim predatorjem.

Veronika Zakonjšek

SATYAJIT RAY:
MOČ TIŠINE
IN POGLEDA



VELEMESTO | 1963

»Vsi ključni trenutki v filmu bi se morali zgoditi brez besed,« svojo naklonjenost do prizorov, ki zasidrani v geste, držo telesa, obrazne poteze in v bližnji plan ujete poglede presegajo simbolno polje jezika, leta 1964 povzame bengalski režiser Satyajit Ray. Povzetek se nanaša na film **Osamljena žena** (Charulata, 1964), ki ga v svetu dokončno afirmira kot režiserja z izostrenim čutom za ženski pogled in subjektiviteto, ujeto v tradicionalne okove indijske patriarhalne družbe. A prizorov, ki z uporabo filmskega jezika v tišini ubesedijo celo polje čustev in pomenov, v obsežni filmografiji enega največjih imen (svetovne) kinematografije 20. stoletja pravzaprav ne manjka. Odsotnost dialogov tako le leto pozneje v kratkem filmu **Dva** (Two, 1965) postane osrednji element zgodbe o dveh dečkih, ki s spopadom svojih igrač utelesita stratifikacijo in razredno segregacijo sodobne Indije, v kateri hrup bogatih vselej preglaši glasbo revnih, kot si tudi orožje vladajočih zmeraj podredi orodje zatiranih. Satyajit Ray, ki mu (domači) kritiki sicer pogosto očitajo romantiziranje indijske kulture za tuje, zahodno občinstvo, v svojih filmih raziskuje družbene institucije in strukture moči, na katerih slonijo, ter skozi intimne zgodbe obravnava konflikte in vprašanja svojega časa, ki jih v navzkrižju tradicij in modernizma, odtisov kolonializma in (na novo) neodvisne države naplavlja na površje.

Je bil Ray »zares indijski režiser? Ali je bil le močno vesterniziran, kozmopolitski človek, ki se je indijskih tem loteval zgolj zato, ker se je rodil kot Indijec?«¹ Pred skoraj dvema desetletjema je s tem vprašanjem indijski teoretik Ashis Nandy v *Ekranu* odprl svoj esej o režiserju, ki je v teku štiridesetletne kariere spravil v dilemo veliko kritikov, zadržanih do njegove fascinacije nad evropsko klasično glasbo, študija na zasebni Tagorejevi univerzi, sofisticiranega britanskega naglasa in ustvarjalnih začetkov v britanski oglaševalski agenciji. A Raya je treba brati predvsem kot »izdelek kulturne implozije, ki jo v Bengaliji v 19. stoletju sproži britanski kolonialni vdor, zaradi katerega je evropska renesansa nedvomno zasidrana v njegovi zavesti.«² Odkrito zadržan do prevladujočih indijskih estetskih vrednot, ki že takrat poganjajo bengalski komercialni film, svoj navdih raje črpa iz evropske filmske umetnosti – liričnosti Jeana Renoirja in prijeme italijanskega neorealizma – ter jih senzibilno prelija v svet indijskih zgodb in hindujske kulture. Ko s svojim prvencem **Pesem ceste** (Pather Panchali, 1955)³ revolucionira bengalsko kinematografijo ter indijski film v *Cannesu* prvič postavi na zemljevid sveta, se ta na zahodu hitro ujame v lečo orientalizma⁴, ki vzbudi skeptičnost domačega občinstva ter Raya za trenutek pusti v zadregi, kako nadaljevati kariero.⁵

Pesem ceste, meditativno v opazovanju podeželskega življenja, počasnem montažnem ritmu in avtorski glasbi Ravija Shankarja, ki sliko mehko dopolnjuje s preigravanjem tradicionalnih indijskih inštrumentov, prežema dokumentaristično opazovanje narave in človeških odnosov, ko se ti observacijsko plastijo z odraščanjem dečka, ki mimo težkega, zgaranega vsakdana svoje arhetipsko požrtvovalne matere raziskuje okoliške gozdove, rabuta sadje, radovedno obiskuje potujoče gledališče in pozdravlja vlake, ki s svojim hrupom in hitrostjo razbijajo monotonost podeželskega vsakdana. Inspiriran z naturalističnim pristopom **Tatov koles** (Ladri di biciclette, 1948) Vittoria De Sice film v celoti sloni na igri naturščikov, snemanju na lokaciji in lovljenju vihravih vremenskih pogojev ter čudežev narave, kot je posnetek plesa kačjih pastirjev nad vodno gladino v zatišju pred nevihto. »Gre za kinematografijo, ki teče s spokojnostjo in plemenitostjo velike reke,«⁶ o opusu Satyajita Raya leta kasneje zapiše Akira Kurosawa, ki v režiserju hitro prepozna avtorja z močno noto humanizma in umetniške odgovornosti. Ta se navsezadnje kljub medlim odzivom bengalske publike na **Nepremaganega** (Aparajito, 1956) in **Apujev svet** (Apu Sansar, 1959), ki zaokrožata trilogijo o odraščanju mladega Apuja, nikoli ne ukloni nareku (množičnega) okusa, temveč vizionarsko vztraja v svojem liričnem pristopu, počasnem pripovednem ritmu ter intelektualnem premisleku, ki likom vselej odmerja prostor in čas, da se razvijejo v kompleksna in zaokrožena človeška bitja.

1 Nandy, Ashis. »Indija Satyajita Raya: film, ustvarjalnost in kulturni nacionalizem«. *Ekran*, marec/april 2004, str. 25.

2 *Ibid.*, str. 26.

3 Film je zaradi Rayeve režijske neizkušenosti, finančnih zapletov in službe, ki mu je snemalne dni omogočala le ob vikendih in praznikih, nastajal tri leta. Za dokončanje produkcije je vzel osebne kredite, prodal ženin nakit ter se ločil od svoje zbirke knjig in gramofonskih plošč.

4 Filmski kritik Bosley Crowther je film ob ameriški premieri za *The New York Times* pokroviteljsko pohvalil kot »enega redkih eksotičnih ogledov, ki nekaj subtilne kompenzacije ponudi vsakomur, ki ima s filmom potrpljenje preživeti nekaj manj kot dve uri«.

5 Arun, A. K. »A Single Dewdrop: The Pleasures of Satyajit Ray«. *Mubi Notebook*, 29. 4. 2022. Dostopno na: <https://mubi.com/notebook/posts/a-single-dewdrop-the-pleasures-of-satyajit-ray-miscellany>; pridobljeno 24. 3. 2023.

6 Rafferty, Terrence. »The Apu Trilogy: Every Common Sight«. *The Criterion Collection*, 17. 11. 2015. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/3798-the-apu-trilogy-every-common-sight>; pridobljeno 26. 3. 2023.

Satyajit Ray s prehodom v 60. leta prejšnjega stoletja nekoliko spremeni fokus ter začne v ospredje postavljati družbene probleme sodobnega časa, ki s presenetljivo feministično senzibilnostjo in zgodovinskim razumevanjem bengalske ženske, ujetе v patriarhalni pogled indijske maskulinnosti, razbijajo hindujske ideale.

Ko se **Nepremagani** z revnega podeželja najprej premakne v mesto Varanasi, preden Apuja štipendirani študij ponese v Rayevo rodno Kalkuto, se njegov filmski opus (do)končno premakne v urbano okolje, ki ga tudi sam dobro pozna in v katerem se kot režiser (naj)bolje znajde. A še preden nato s sklepnim **Apujevim svetom** preko iskanja zaposlitve, dogovorjene poroke, ženine smrti in očetovstva, ki odpira prostor novemu ciklu življenja, upodobi dečkov prehod v odraslost, Ray zbega kritike s filmom **Glasbeni salon** (Jalsaghar, 1958). Ta nastane kot odgovor indijskim distributerjem, ki v njegovih filmih kritizirajo manko glasbe in plesa, a Ray tudi tokrat pomembno subverzira tradicijo indijskega filma, ko glasbeno-plesne vloške, pod katere se podpisuje bengalski maestro Vilayat Khan, v film vpenja kot sestavni del narativnega dogajanja, ustvarjanja razpoloženja in psihološkega raziskovanja protagonista.⁷ Film se tudi tematsko izrisuje kot odklon od lirično-meditativnih začetkov, ko v ospredje postavi fevdalnega posestnika, ujetega v zaprašene spomine svoje nekdanje veličine. Iz njegove razpadajoče palače odteka še zadnji delci bogastva, ko prične na sosednji posesti rasti nova rezidenca. Satyajit Ray v nasprotju z junaškimi epi, ki veljajo za enega najbolj značilnih žanrov indijskih kinematografij (Bollywooda, Tollywooda, Kollywooda ipd.), aroganten spopad »starega« in »novega« denarja postavi v luč plehkosti in krhkosti moškega ega. Rayevi moški, kot kasneje demonstrira s filmi, na primer **Strahopetcem** (Kapurush, 1965) in **Junakom** (Nayak, 1966), namreč vselej bivajo v zavetju hegemonskih struktur in patriarhalnega *statusa quo*, zaradi česar se kot (prave) junakinje njegovih filmov kmalu vzpostavijo ženske.

Satyajit Ray s prehodom v 60. leta prejšnjega stoletja nekoliko spremeni fokus ter začne v ospredje postavljati družbene probleme sodobnega časa, ki s presenetljivo feministično senzibilnostjo in zgodovinskim razumevanjem bengalske ženske, ujetе v patriarhalni pogled indijske maskulinnosti, razbijajo hindujske ideale. Če ti ženske protagonistke sicer priklepajo v vloge mater

in žena, se Ray osredotoča na njihov intelekt, vzdržljivost, integriteto in pot v emancipacijo.⁸ Ko se Charulata v uvodni sekvenci **Osamljene žene** brezcilno spreheja po dolgih hodnikih in razkošnih sobah svojega doma, se pred nami izriše zamejen svet bengalske ženske, ki ji hindujski kodeks poznega 19. stoletja zapoveduje, da zunanji svet opazuje diskretno in z distance. Tako hrepenče tava od okna do okna in z opernimi očali skozi priprta polkna opazuje ljudi, ki se prosto gibajo po soncu. Družbeno življenje, v katerem kot (poročena) ženska ne sme sodelovati, ji dom prepušča kot edini svet, po katerem se lahko potepa, s tem pa razkošje njene viktorijansko-bengalske palače vse bolj spominja na kletko, kamor mož, (pre)obremenjen s svojim delom urednikovanja političnega časopisa, zaklepa svojo lastnino. Rayeva kamera, ki ji ves čas sledi in jo opazuje preko rame, ter kadriranje, ki jo pogosto uokvirja med vrata, hodnike in stene, tako tudi vizualno poudarjata njeno ujetost v hindujski patriarhat, ki od indijske žene pričakuje pasivno oklepanje moškega sveta ter hranjenje moževega ega s svojo lepoto in občudovanjem.⁹ Charulata, pametna in izobražena, do neke mere pravzaprav subverzira tudi Virginio Woolf in njeno sobo; ko se ustavi pred domačo knjižnico, namreč v hipu zaznamo brezbriznost nekoga, ki je prelistal že vse njene knjige, kot je preigrala tudi že vse klavirske tipke in v blago izvezla vse možne vzorce. Ne potrebuje svojega prostora, bolj hrepeni po pogovoru, izmenjavi mnenj ter diskurzu o književnosti in poeziji. Ko mož v hišo povabi svojega bratranca,¹⁰ nadobudnega pisatelja, ki jo intelektualno izziva in spodbuja k pisanju, se zato med njima hitro stke ljubezenska naklonjenost. Charulata se (v njegovem spremstvu) končno premakne na vrt, na sonce, na gugalnico, kjer se kot iz kletke izpuščena ptica prepusti svobodi, prepeva in se zaljublja.

Film, ki ga Ray uvršča med svoja najbolj brezhibna dela, tako s kontemplativnim osredotočanjem na intimna čustva in misli protagonistke, ki se pogosto v tišini izrisujejo čez obraz izjemne igralkе Madhabi Chakraborty, odstira delovanje kulturnih sil, ki žensko prizadevanje za samouresničitev, iskanje lastnega

⁷ Kemp, Philip. »The Music Room: Distant Music«. *The Criterion Collection*, 19. 7. 2011. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/1930-the-music-room--distant-music>; pridobljeno 2. 4. 2023.

⁸ Cooper, Darius. *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, str. 4.

⁹ *Ibid*, str. 75.

¹⁰ Ena boljših vlog Soumitre Chatterjeeja, ki je z Rayem posnel kar štirinajst celovečernih filmov, začenši z odraslim Apujem v **Apujevim svetu**.



glasu ter (intelektualne) avtonomije vodi v zaskrbljujoče negotovo prihodnost. Navdihnjen s sklepnim kadrom Truffautovih **400 udarcev** (Les quatre cents coups, 1959) film zaključí z nizom zamrznjenih sličic: rok moža in žene, ki negotovo segata druga proti drugi. Ray odločitev o prihodnosti zakona prepušča gledalcu, kakor ga tudi z direktnimi pogledi uvodnih kadrov pogosto integrira v samo dogajanje filma. Kot v opombi revije *Kalkuta* pred desetletji zapiše njen urednik: »Ste videli Rayev najnovejši film? Oziroma – je Satyajitov film videl vas?«¹¹

Ko se **Boginja** (Devi, 1960), za mnoge Rayev prvi neposredno politični film, odpre s prizorom obrobljenih oči glinene boginje Durge,¹² se te berejo kot vzporednica Apuju, ko v **Pesmi ceste** izpod odeje prvič radovedno pogleda v svet. Oči, ki gledajo in s svojim pogledom ustvarjajo dialog, se vzpostavljajo kot pomemben element Rayevega opusa, ki ga s skritim pogledom skozi okna dokončno nadgradi uvodna sekvenca **Osamljene žene**. A oči v **Boginji** ne vabijo toliko k (v)pogledu v svet bengalske vasi Chandipur, takrat še britanske indijske province, ki se izrisuje pred nami, ampak bolj kot to opozarjajo na moč samega pogleda. Pogleda, ki časti in v iskanju božanskega hitro razčloveči. Pogleda, ki ustvari, a prav tako tudi uniči. Gre za spopad dveh generacij in diametralno nasprotnih pogledov na svet: vizije fevdalnega posestnika, ki svojo snaho na podlagi prejšnjih sanj spremeni v inkarnacijo matere boginje, in »zahodnjaškega« pogleda njegovega sina, ki verjame v moč izobrazbe, racionalne razlage in sodobne medicine. Njun ideološki razkol temelji v trenutku tranzicije, vznika bengalske renesanse ter impulza modernizma, ki ga v Indijo poznega 18. stoletja prinese stik z evropskim razsvetljenstvom. »Če delaš proti tradiciji, te bo življenje prizadelo,« odzvanja citat v filmu, ki se iz filma preliva tudi v Rayevo realnost. Ta zgodbo, prirejeno po romanu Prabhata Kumarja Mukhopadhyaya, sicer prestavi v stoletje kasneje; v čas, ko je v Indiji kolonialna vladavina že utrjena in med prebivalstvom povzroča vse večji odpor. **Boginjo** gre tako vsaj delno brati kot dialog z ustvarjanjem mitov, ki v 19. stoletju postanejo sestavni del nacionalističnega gibanja, in hindujskim gibanjem Brahma Samaj, v katerem je z zavzemanjem za liberalne reforme verskih tradicij, zavračanjem čaščenja malikov, kastnega sistema in sežiganja vdov vidno sodelovala tudi Rayeva družina.¹³

K spiritualnosti, ki temelji na (ne)človeški hierarhiji in kastnem sistemu, Ray kritično pristopi s filmom **Odrešitev** (Sadgadi, 1981), v katerem neizprosno obravnava materialno odvisnost duhovnikov, ki jim privilegiran družbeni status v celoti omogoča izkoriščanje dela in donacij nedotakljivih. A Rayeva ideologija, pogosto ujeta na presečišču tradicije in modernistične misli, gledalca še danes najbolj presune prav v njegovih femi-

Odkrito zadržan do prevladujočih indijskih estetskih vrednot, ki že takrat poganjajo bengalski komercialni film, svoj navdih raje črpa iz evropske filmske umetnosti ter jih senzibilno preliva v svet indijskih zgodb in hindujske kulture.

nističnih podtonih ter jasnem zavzemanju za izobraževanje in enakopravni položaj žensk. V **Boginji**, ki je gledana, opazovana in čaščena kot objekt, ko jo skozi okenske rešetke njenega svetišča doživljamo pomanjšano v razmerju do moških, ki jo obkrožajo (ter si jo lastijo), se Ray bržkone le bežno poigra z žensko perspektivo, ko Devi v ključnem trenutku pogleda nazaj. Tema ženske emancipacije postane njegov primarni fokus s filmom **Velemesto** (Mahanagar, 1963).

Bengalska renesansa¹⁴ resda prinese delno emancipacijo »nove ženske«, a od nje še vedno hkrati pričakuje polno predanost družini, veri in ohranjanju doma pred vplivi zahoda. **Velemesto** tako skozi kompleksno študijo družinskih odnosov, ki se sredi 50. let prejšnjega stoletja, kmalu po osamosvojitvi indijske podceline, pogajajo s svetom velikih družbenih sprememb, vzpostavi zgodbo o ženskem vstopu na trg dela in finančnem osamosvajanju, ki ogroža patriarhalno družinsko dinamiko. V ospredje tokrat prvič direktno stopi tudi Rayeva domača Kalkuta, a dogajanje, še vedno povečini omejeno na zaprte prostore skromnega doma in službenih pisarn, s prisotnostjo mesta sugerira predvsem njegove skušnjave in neskončne možnosti. Ekonomska in razredna struktura mesta odsevata v intimnih družinskih odnosih, pa tudi pozicioniranje osrednje protagonistke Arati

¹¹ Girish, Devika. »Devi: Seeing and Believing«. *The Criterion Collection*, 26. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/7585-devi-seeing-and-believing>; pridobljeno 31. 3. 2023.

¹² V hindujskem mitu sta Durga in njen jezni avatar Kali dve obliki vsemožečne matere boginje, imenovane Devi.

¹³ Girish, Devika. »Devi: Seeing and Believing«. *The Criterion Collection*, 26. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/7585-devi-seeing-and-believing>; pridobljeno 31. 3. 2023.

¹⁴ Kulturno, družbeno, intelektualno in umetniško gibanje, ki se v Bengaliji razmahne med 18. in zgodnjim 20. stoletjem in radikalno preobrazí indijsko družbo ter krepi njen odpor proti britanskemu kolonializmu.

(žene, ki ob moževi izgubi službe stopi v polje dela) v kadru postaja vse bolj enakovredno osramočenemu možu in tastu. Le kaj je večja sramota moškosti, kot da žena preživlja moža? Sveži bankovci, ki jih Arati prejme ob svojem prvem plačilu, tako simbolizirajo njeno (polno) integracijo v družbo, s tem pa tudi v sodobni kapitalizem, medtem ko rdeča šminka, ki jo nosi v službi in pred vrnitvijo domov vselej zbriše z ustnic, poudarja kulturno distanco med družbenima vlogama (tradicionalne) gospodinje in (moderne) delavke, med katerima neprestano prehaja.

Ko Arati, v izjemni vlogi Madhabi Mukhejee, tako izstopi iz sfere nevidnega in neplačanega dela ter vse bolj prehaja v svet finančne enakopravnosti in rednega plačila, jo na novo okuše na svoboda tako straši kot vznemirja. A ne le nje; ko film po prejemu srebrnega medveda za najboljšo režijo na berlinskem filmskem festivalu doživi premiero tudi v Daki, glavnem mestu bengalsko govorečega Bangladeša, takrat še vzhodnega Pakistana, pomanjkanje sedežev namreč sproži nemire in obračun s policijo ter distributerje prisili, da v naslednjem dnevu organizirajo deset dodatnih predstav.¹⁵ Vprašanje ženske avtonomije se tako pretanjeno plasti z Rayevim zanimanjem za družbene, psihološke in moralne razsežnosti dela in njegove odsotnosti, ko v jedro **Velemesta** počasi prodre tudi vprašanje vloge človeške morale v sodobni kapitalistični družbi. Za prelomnega velja element obravnavanja rasne diskriminacije, ki pa se v zgodbo še posebej nekonvencionalno zasidra, ko se preko stranskega lika Aratijine sodelavke Edith pripne na vprašanje spola. Kot pripadnici anglo-indijske skupnosti ji Britanci zanikajo enakost, a nanjo stigmo nemoralnosti in nepoštenosti pripenjajo tudi Indijci. Arati se tako z vstopom v kapitalistični ustroj družbe znajde pred težkim moralnim vprašanjem: obdržati službo ali preseči tovrstne rasne stereotipe?

Indijsko moškost, krhko, negotovo in poniž(a)no, nam skozi portret moža, ki se bori s svojo vlogo v družinski hierarhiji, dekonstruira že **Velemesto**, a ta tema polnokrvno zaživi šele s komorno dramo **Strahopetec**, v kateri se besede spet izkažejo za neuporabne in so pogledi edini, ki zares govorijo. Nekoliko manj prepoznaven zaradi nenavadne dolžine 69 minut, ki ga ob redkih retrospektivnih projekcijah tišči v tandem s satirično komedijo **Svetnik** (Mahapurush, 1965), film dokončno subverzira Rayev koncept moškosti ter mu odstre vso iluzijo herojstva, moči in odločnosti. Rayev moški (p)ostane izrazito človeški: v tej človečnosti pa je vselej tudi neodločen, izgubljen, strahopeten in (mentalno) šibek. A če **Strahopetec** strahopetnost nosi že v svojem naslovu, naslednji film **Junak** poskrbi za nekoliko ironičen preobrat. V ospredje tokrat stopi filmska zvezda¹⁶, ki svetu skozi iluzijo filmske umetnosti projicira glamuroznega

junaka, pod masko katerega se skriva človek. Človek, poln dvomov, tesnobe, osamljenosti in odtujenosti od ljudi, ki vanj ob vsakem koraku preslikavajo svoje želje, strahove in pričakovanja. Za mimoidoče ne predstavlja drugega kot dvodimenzionalno entiteto, a ko ujet na vlaku na relaciji Kalkuta–Delhi naleti na empatično novinarko ženske revije, se njun intervju zapelje v nepričakovano introspekcijo, polno podoživljanj spominov preteklosti ter raziskovanja kompromisov, bistva in pomenov delovanja v polju umetnosti.¹⁷

Tudi njegove poznejše filme, na primer **Dneve in noči v gozdu** (Aranyer Din Ratri, 1970), zaznamuje niansiran pristop k značaju, vedenju ter interakcijam med liki in njihovim okoljem, raziskal pa je tudi žanr muzikala in historičnega epa ter v filmu **Šahista** (Shatranj Ke Khilari, 1977), Rayevem edinem celovečercu v hindijščini, ponudil ironičen vpogled v vase zagledano indijsko plemstvo. O Satyajitu Rayu bi lahko pisali v neskončnost. Odtisa v indijski kulturi navsezadnje ni pustil le kot režiser, producent, scenarist, skladatelj in grafični oblikovalec, temveč tudi kot ilustrator in pisatelj znanstvenofantastičnih zgodb ter otroških detektivk; njegov preiskovalec Feluda na indijski podcelini bržkone uživa enakovreden status britanskemu Sherlocku Holmesu. A naj raje zaključim z mislijo Akire Kurosawe: »Kdor ni videl Rayevih filmov, živi na tem svetu, ne da bi videl sonce ali luno.«

Retrospektiva filmov Satyajita Raya bo med 30. majem in 10. junijem na ogled v Slovenski kinoteki, med 7. in 11. junijem pa na festivalu Kino Otok.

¹⁵ Sengoopta, Chandak. "The Big City: A Woman's Place". *The Criterion Collection*, 19. 8. 2013. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/2871-the-big-city-a-womans-place>; pridobljeno 15. 3. 2023.

¹⁶ Ray v iskanju avtentičnosti in metarazsežnosti v vlogo zvezdnika postavi enega najslavnejših igralcev v zgodovini bengalske kinematografije, Uttama Kumarja, ki se je do svoje smrti pri 53 letih pojavil v več kot dvesto filmih. Ko je leta 1980 umrl, se je v Kalkuti ustavil ves promet, danes pa se po njem imenujeta tako ulica v centru mesta kot podzemna postaja.

¹⁷ Iyer, Pico. "The Hero: Depths and Surfaces". *The Criterion Collection*, 22. 2. 2018. Dostopno na: <https://www.criterion.com/current/posts/5413-the-hero-depths-and-surfaces>; pridobljeno dne: 5. 3. 2023.

Ksenija Zubković

Catherine the Great

Cate Blanchett se prvič pojavi na sliki »Pomlad« Sandra Botticellija v drugi polovici 15. stoletja v liku Flore, boginje cvetja in pomladi. Krog se sklene, ko se letos na prvi pomladni dan pojavi v kampanji Louisa Vuittona v sodobni upodobitvi pomladi, z obrazom, porisanim s cvetjem. Šalo na stran.

Cate Blanchett se na velikem platnu prvič pojavi v drugi polovici 90. let, zaslovi pa s filmom **Elizabeta** (Elizabeth) Shekharja Kapurja iz leta 1998. Takrat je stara že skoraj 30, kar je za hollywoodske standarde relativno pozno. Toda za Catherine Elise Blanchett ni ne prepozno ne prezgodaj, njen *timing* se zdi brezhiben. Njena Elizabeta je na začetku filma nežna, negotova in zelo mlada, a je hkrati tudi hčerka svojega očeta, Henrika VIII. – neuklonljiva, močna, inteligentna, hudomušna in pogumna kot hudič. Vsekakor izstopajoča in osupljiva ter nominirana za svojega prvega oskarja – »Naj živi kraljica!« –, a tistega leta ga je prejela Gwyneth Paltrow za **Zaljubljenega Shakespeara** (Shakespeare in Love, 1998, John Madden). Blanchett in Kapur ponovita Elizabeto v **Zlati dobi** (Elizabeth: The Golden Age) iz leta 2007. Elizabeta je v poznih srednjih letih, bolj izkušena, bolj neusmiljena in avtoritarna, toda še vedno zelo človeška; osamljena je, vendar nikoli sama, in zavedajoča se jeseni življenja, ki se počasi približuje. Je gospodariča vseh življenj v Angliji, razen svojega. »Poročena z Anglijo« žrtvuje svojo zasebno srečo in na koncu ni več ženska; obraz se ji spremeni v belo masko, odeta v zlato ogrinjalo in nadzemeljsko svetlobo postane personifikacija imperija.

Vmes se v pičlih devetih letih v soju filmskih projektorjev zvrsti plejada izvrstnih filmov in priznanih režiserjev in režiserk, med njimi **Nadarjeni gospod Ripley** (The Talented Mr. Ripley, 1999, Anthony Minghella), **Banditi** (Bandits, 2001, Barry Levinson), **Gospodarji prstanov** (Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson), **Charlotte Grey** (2001, Gillian Armstrong), **Veronica Guerin** (2003, Joel Schumacher), **Kava in cigarete** (Coffee and Cigarettes, 2003, Jim Jarmusch), **Življenje pod vodo** (The Life

Aquatic with Steve Zissou, 2004, Wes Anderson), **Letalec** (The Aviator, 2004, Martin Scorsese), **Male ribe** (Little Fish, 2005, Rowan Woods), **Babilon** (Babel, 2006, Alejandro G. Iñárritu), **Dobri Nemec** (The Good German, 2006, Steven Soderbergh), **Zapiski o škandalu** (Notes on a Scandal, 2007, Richard Eyre), **Bob Dylan: 7 obrazov** (I'm Not There, 2007, Todd Haynes).

Njena upodobitev Katharine Hepburn v **Letalcu** je čudovita; v filmu zažari kot eksplozija supernove, z energijo in svetlobnim valovanjem vred. Nepozabno. **Letalec** in Martin Scorsese ji prineseta prvega oskarja, in sicer za stransko vlogo. Med letoma 2001 in 2003 izide trilogija **Gospodar prstanov**, kjer je dobesedno zablestela kot Galadriel. Vlogo ponovi v **Hobitih** (The Hobbit, 2012–2014, Peter Jackson), in ko se v prvem prizoru prvega dela obrne proti kameri in občinstvu, v soju lune, lahko samo strmimo v zapeljivo filmsko čarovnijo, zaradi katere so filmski junaki vselej mladi, medtem ko smo se vsi drugi postarali. Nekdo je nekoč povedal, da so (nekateri) igralci narejeni iz svetlobe, tako kot film sam. Če to drži, potem je na kinematografskem nebu zagotovo najsijajnejša – tako kot je najsijajnejša zvezda Eärendila – prav igralka, ki je upodobila Lady Galadriel.

»PREPRIČAN SEM, DA IMA KRIMINALNE GENE«

Cate Blanchett je bila rojena leta 1969 v Melbourneu, šolala se je konec 80. in v začetku 90. let na Nacionalnem inštitutu za dramsko umetnost – NIDA v Sydneyju in kariero začela v gledališču, h kateremu se še zmeraj periodično vrača. Zaigrala je v približno 20 predstavah, nekaj let pa sta z možem Andrewom Uptonom tudi vodila Sydney Theatre Company. Njena prva večja gledališka vloga je bila v **Oleanni**, morda najkontroverznejši drami Davida Mameta, v kateri je zaigrala leta 1993 ob Geoffreyu Rushu. **Oleanna** je precej mučen gledališki komad: tematizira problematičen odnos študentke in profesorja, manipulacijo in psihično ter čustveno nasilje, ki se poraja med tem, ko odnos

počasi eskalira. Študentka profesorja lažno obtoži za spolno nadlegovanje, on se nad njo fizično znese. Cate Blanchett je dejala, da je imela na začetku vaj ogromne težave z besedilom in likom in je do celotnega projekta čutila odpor, s katerim se ni znala spoprijeti. Sovražila je Mametovo besedilo in ga zbrisala proč, nakar jo je režiser nadrl. Mlada igralka se je zlomila, zjokala, hlipala; Geoffrey Rush naj bi dejal, da ni nikoli videl, da iz človeškega bitja teče toliko slin. Zakaj *Oleanna*, slina in Geoffrey Rush? Ker se Blanchett nikoli ni bala kontroverznih vlog, v teatru je to še toliko bolj izrazito kot v filmu; to je treba vedeti posebej v kontekstu njene najrecentnejše filmske stvaritve – Lydie Tár. Resnično veliki igralci v takšnih vlogah najdejo izziv in priložnost za izboljšanje svojih večšin, poglobitev čustvenega vokabularja, razširitev igralskega arsenala oziroma »škatlice z orodjem«. Igralci so edini dovolj pogumni, da se soočajo s svojimi demoni in z demoni drugih – in še javno! Se razgaljajo, toda, kot se sprašuje Hamlet: »Zakaj? Za Hekubo. Kaj mu je Hekuba? Kaj je on njej, da jokal bi za njo?«¹

Cate Blanchett je nedvomno velika igralka, igralka v najboljšem pomenu besede, gledališko izobražena in po besedah soigralcev in režiserjev silno inteligentna, igriva, pogumna in vselej izredno dobro pripravljena. »Nikoli nisem zadovoljna. Pogosto sem ga prosila (Woodya Allena, op. a.), če lahko še enkrat posname-mo prizor, da se lahko še malce bolj čustveno zlomim,« je dejala v nekem intervjuju. Jim Jarmusch, ki je z njo sodeloval pri filmu *Kava in cigarete*, je dejal: »Zdi se, kot da Cate Blanchett sploh ne bi imela svoje lastne osebnosti, saj lahko postane kdorkoli. Prepričan sem, da ima kriminalne gene; saj veste, evropski predniki Avstralcev so v Avstralijo prišli v kazensko kolonijo [...]. Je kot prevarantka. Lahko vas prepriča v karkoli. Lahko postane, kdorkoli si želi.« Zdi se, da je dosegla stanje, v katerem naj bi bil igralec »kozarec vode«; o tem priča njena fluidnost; v vlogah je zelo prisotna in hkrati odmaknjena, izmuzljiva.² Zanimivo, da je kljub tej neulovljivi prožnosti obenem trdna in močna, kot kakšna skulptura. Nekaj njene kameleonosti je moč prvič zaznati v spregledanem, a zelo zabavnem filmu *Banditi*, kjer nastopi v vlogi frustrirane gospodinje Kate Wheeler, ki svojo dolgočasno rutino zamenja za kaotično ropanje in ljubimkaje z Bruceom Willisom in Billyjem Bobom Thorntonom.³

Kot filmska igralka ima tisto posebno in vznemirljivo lastnost filmskih zvezd, zaradi katere lahko gledalca tako prevzame, da ne more odvrniti pogleda z njene pojave na filmskem platnu. Svetli obraz, ki vsrkava in nato oddaja svetlobo, je gotovo zelo hvaležen model za oblikovalce maske in vizažiste. O arhitekturi njenega obraza bi bilo moč napisati pesniško zbirko, a bom brez spuščanja v podrobnosti napisala zgolj zelo banalno: njen obraz

je ravno pravšnja kombinacija osupljive, malodane boleče lepote in rahlih nepopolnosti. Je pravzaprav idealen igralski obraz s potezami, ki so lahko vse, kar si želiš: žensstvene, zapeljive, prelepe, androgine, mehke, nežne, vilinske, fantovske, glamurozne, bobbylanovske, prosojne, krute, izklesane iz marmorja, prožne, povsem običajne, nenavadne, izjemne, ostre, klasične, futuristične, predvsem pa obenem nezgredljive in hkrati tako plastične, da se lahko z vsako vlogo prelevi v popolnoma novo osebo.⁴ Ne moreš je pozabiti, v vsaki vlogi je nedvomno Cate Blanchett, hkrati pa je v vsaki vlogi povsem drugačna. Zanimivo, da kljub temu ohrani neko distanco, včasih celo avtoironično.

Morda je prav zato v petek zvečer na zadnji snemalni dan še Gloriana – Elizabeta I. Angleška, v ponedeljek zjutraj pa je že Bob Dylan na drugi geografski in mentalni celini. V filmu *Bob Dylan: 7 obrazov* Todda Haynesa upodobi eno izmed inkarnacij Boba Dylana v njegovi »električni« fazi; Dylan je na amfetaminih, izgleda in se vede, kakor da ni spal že 30 dni. Cate Blanchett se s temnimi skodranimi lasmi opoteka in mrmra, ogromno kadi, si snema in natika sončna očala ter je od vseh šestih igralcev najbolj podobna Dylanu.⁵ Sama ideja (zaigrati Dylana) je bila tako absurdna, da jo je seveda morala sprejeti, je dejala. Zanj je bila nominirana za oskarja v stranski vlogi, za *Elizabeto* pa v glavni vlogi, in to istega leta! Film se zaključí podobno kot *Carol*

¹ Shakespeare, William. *Hamlet*. Prevod Milan Jesih. Mladinska knjiga, 1995.

² Morda se je zato v *drag showu* v legendarnem gejevskem baru Stonewall Inn leta 2017 kar sama prelevila v brezhibno *drag* različico same sebe in »zapela« oziroma *lip syncala* komad »You Don't Own Me« v izvedbi Dusty Springfield – ker je nihče ne more posnemati? Kot kraljica preobleke je tako dobra, da sprva res pomisliš, da gre za moškega, ki igra Cate Blanchett. V bistvu pa gre za Cate Blanchett, ki se pretvarja, da je moški, ki se pretvarja, da je Cate Blanchett – fantastično! Priporočam ogled na YouTube, kjer je na voljo več posnetkov.

³ Od manj znanih filmov je treba izpostaviti še avstralske *Male ribe* (Little Fish, 2005, Rowan Woods), kjer igra nekdanjo heroinsko odvisnico Tracy, *Izginitve* (The Missing, 2003, Ron Howard) iz leta 2003 v vlogi za vestern netipično aktivne, samostojne in pogumne Maggie Gilkeson, ki rešuje svojo družino, ter kratki eksperimentalni film *Rdeča* (Red, 2017, Del Kathryn Barton), v katerem upodobi žensko-pajka, ki po kopulaciji obglavi partnerja.

⁴ To do skrajnosti pripelje *Manifest*, ki ga je Julian Rosefeldt, vizualni umetnik in filmski ustvarjalec, posnel leta 2015 v pičlih 12 dneh, v katerem se zvrsti 13 person oz. zgodb: vse jih upodobi Cate Blanchett. V enem delu igra celo dve osebi. Vsaka oseba izvaja monolog, nastal na podlagi različnih umetniških in političnih manifestov.

(2015) istega režiserja – z dolgim pogledom igralka neposredno v kamero in z njenim rahlim, komaj opaznim nasmeškom.

Njena metoda ni ena sama: kot šolana igralka, katere učenje se nikoli ne konča, uporablja vse, kar ima na razpolago; igralskih tehnik in metod je ogromno. Sistem in način dela je treba vsa-kič znova prilagajati režiserju, soigralcem, liku ter konec koncev tudi javnim nastopom, ki so po svoje igra, kot je poudarila na letošnjem *Berlinalu* ob predstavitvi filma *Tár* (2022, Todd Field). Pogovor o igri je tudi igra, je nastop. Redki so intervjuji, ko govori o igri, o svoji »domači nalogi«, vendar je jasno, da so za vsakim njenim milimetrom kilometri priprav, toda te je v hipu pripravljena zamenjati za intuicijo in improvizacijo v sodelovanju z igralskimi partnerji in režiserjem. Sama pravi, da nima potrebe po javnem uprizorjanju zasebnih katarz. Igra je zanjo bolj večšina kot umetnost, čeprav priznava, da vsebuje nekaj šamanističnega. Zato morajo nekatere reči ostati skrite, neizrečene. Neprijetnim ali preveč zasebnim vprašanjem novinarjev se nemalokrat izogne s humorjem, po katerem je znana tako kot po hitrem in včasih precej eklektičnem miselnem toku.

Kopica intenzivnih čustev zaznamuje Carol Aird v že omenjenem Haynsovem filmu *Carol* – gre za eno najbolj briljantnih in srce parajočih vlog z dolgega seznama njenih izjemnih nastopov. Carol z očmi komunicira poželenje, čutnost, hkrati pa žalost in ranljivost; v enem trenutku je pogumna, potem se umakne, je navidezno močna in samozavestna, nato pa spet čustveno in fizično razgaljena ter brez ličil, negotova in nebojglena, pripravljena se prepustiti čustvom, ki brbotajo pod površino; je kot vulkan pod mnogoplastno fasado hladne popolnosti in spodobne odmaknjenosti: popolne pričeske, živordečih ustnic in nohtov, ukrojenih oblek, usnjenih rokavic in povrhu vsega bohotnega krznenega plašča. Pod krinko popolne ženske v 50. letih 20. stoletja je skrita ženska, ki vsako repliko podaja, kot bi šepetala »ljubim te«. V romanu Patricie Highsmith je Carol bolj ideja kot resnična ženska, saj je roman v celoti napisan z zornega kota Therese Belivet. Therese dela v veleblagovnici, vendar ima umetniške ambicije in sanjari o življenju, ki bi bilo »nekaj več«. Ustvarjalci filma *Carol*, scenaristka Phyllis Nagy, režiser Haynes ter navsezadnje Cate Blanchett, ki jo je odigrala, so se morali precej potruditi, da so Carol gledalcem predstavili kot polnokrvno osebo in ne kot podobo, kot jo vidi mlada in zaljubljena Therese (Rooney Mara).⁶ Carol in Therese nista samo ženski, ki se zaljubita v času, ko je to prepovedano. Sta ženski v času, ko so bile ženske v zelo odvisnem položaju; poleg tega ju ločuje še prepad razrednega in družinskega položaja, starosti, izkušenj (Therese ima duhamornega fanta, Carol je poročena in ima hčerko; moža ne ljubi, hčerke pa ne želi izgubiti niti za ceno

lastne nesreče). Carol je vizualno izjemno lep film: zaznamuje ga zastrti pogledi, odsevi v ogledalih in zarošenih oknih, estetika 50. let prejšnjega stoletja, boleče melanholičen glasbeni motiv, nežnost in senzualnost, odlična igra obeh protagonistk.

NAJBOLJŠA IGRALKA SVOJE GENERACIJE

Ob ponovnem ogledu *Carol* se mi poraja misel o vlogah, v katerih Cate Blanchett blesti – to so nekakšne dvojne vloge, upodabljanje likov, ki igrajo, se prezentirajo na način, ki ni povsem v skladu z njihovim notranjim bitjem, ki se delajo, da so nekaj drugega, kot so: Carol Aird, Jasmine French, Lydia Tár, Katharine Hepburn,⁷ pa tudi kraljica Elizabeta in Bob Dylan. Kar še zaznamuje nekaj njenih najboljših vlog, je liminalno stanje, v katerem se liki nahajajo in se z vsemi močmi trudijo zadržati nadzor nad seboj in ohraniti zdrav razum.

V svoji drugi z oskarjem nagrajeni vlogi v filmu *Otožna Jasmine* (Blue Jasmine, 2013) Woodyja Allena nam kaže tisto, kar je morda najzahtevnejša igralska naloga; lebdenje med zdravim razumom in norostjo, počasno drsenje v zmešanost, od občasne možganske megle do zdrsa v popolni odklop od realnosti, medtem ko se s preostalimi pešajočimi močmi oklepa zadnjih ostankov razumnosti. Tako kot Kralj Lear: »Bogovi, o, ne dajte, da znorim. Jaz nočem biti ob pamet, nočem – nočem!«⁸ Ali Blanche Dubois, ki jo je Blanchett igrala v predstavi *Tramvaj poželenje* v *Sydney Theatre Company* in režiji Liv Ullmann, zgolj kakšno leto, preden je posnela *Otožno Jasmine*. Blanche, proti koncu drame že popolnoma psihično zlomljena, blodi o morskem zraku in preostanku življenja, ki ga bo preživela na morju, na katerem bo tudi umrla v družbi čednega mladega moškega, ki jo bo držal za roko.

⁵ Mimika Lydie Tár ponekod in komaj opazno spominja na Dylanovo iz Haynesovega filma.

⁶ Težko je izbrati citat iz romana, ki bi najbolj ponazoril razsežnost Theresinega zasanjanega občudovanja Carol. Poskusimo s tem: »But there was not a moment when she did not see Carol in her mind, and all she saw, she seemed to see through Carol.« Po Haynesovem filmu, ko sta v očeh in domišljiji gledalcev in – povejmo po pravici, predvsem gledalk – Carol in Cate Blanchett za zmeraj in neločljivo združeni v eno osebo, ne moremo ne razumeti uboge Therese.

⁷ Sijajen je recimo prizor, v katerem zapušča Howarda Hughesa (DiCaprio), ki ji sredi prepira očita, naj že neha igrati, na kar Hepburnova odvrne, »saj ne igram«, in pri tem tako veličastno pretirava, da je že samo ta prizor vreden oskarja.

⁸ Shakespeare, William. *Kralj Lear*. Prevedel Matej Bor. Slovenska matica, 1964.



Jasmine je ves čas na koktejlh zdravil in alkohola in v zaključnem delu filma že popolnoma zmedena: sedi na klopi in »odvisna od prijaznosti tujcev« blodi o svojem nekdanjem glamuroznem življenju in besedilu komada »Blue Moon«, ki se ga niti ne spomni več. Woody Allen naj med pripravami in med produkcijo ne bi omenjal vzporednic s *Tramvajem* in Blanche, pravzaprav se je tega izogibal, a jih je v resnici nemogoče spregledati – od podobnega zapleta, južnjaške glasbe, ki spominja na New Orleans, v katerem se dogaja drama Tennesseeja Williamsa, prek likov in odnosov, do konec koncev simbola tramvaja, ki je značilen prav za San Francisco, v katerem se razvija Allenova filmska zgodba.

Povsem drugačna je tudi v filmu *Tár*, v katerem igra narcistično, egoistično, vzvišeno, cinično, vase zaverovano, ambiciozno dirigentko Lydio Tár, ki je pripravljena iti preko trupel za uresničitev svojih ciljev. Lydia Tár je na kariernem vrhuncu, ustvarjalnemu erosu lahko sledi samo uničevalni tanatos, skozi katerega morda lahko spet pride do svojega ustvarjalnega in umetniškega bistva. Lydia Tár kot vsak mogočnej verjame v svojo absolutno nedotakljivost in brez kakršnekoli refleksije ali empatije nadaljuje s svojim početjem, četudi je že jasno, da drvi v propad. Ne naredi niti koraka nazaj, ne umakne se, ne verjame, da jo bo kdaj doletela roka pravice. Ker v samozaverovanosti verjame, da ne počne nič narobe. Ker ji v njenem svetu vse (to) pripada. Kot je povedala Cate Blanchett – vsak je junak svoje pripovedi in verjame v svoj prav, naloga igralca pa ni, da lik obsoja, temveč da ga predstavi občinstvu in da mu zleze pod kožo. Pod katero smo vsi krvavi.

Lydiina nereflektiranost nekoliko spominja na globoko izgubljenost Shebe Hart v *Zapiskih o škandalu*. Sheba je učiteljica, ki se spusti v strastno razmerje z dijakom, kar odkrije njena sodelavka Barbara (izjemna Judi Dench), ki je prepričana, da sta s Shebo sorodni duši in jo začne čustveno in drugače izsiljevati. Sheba je v svoji nemoči, nezrelosti in nezmožnosti kakršnegakoli racionalnega pogleda na svoj položaj prav ganljiva, čeprav je seks z mladoletnikom seveda kaznivo dejanje. Judi Dench je zlobna, vendar ironična, pikra in občasno zelo zabavna. Gledalec lahko le uživa v izjemni predstavi obeh igralk vse do naelektrenega konca, a je pravzaprav postavljen pred dilemo, kakšno stališče naj zavzame do likov, ki so zelo dvoumni in moralno sporni, polni napak in hkrati do neke mere všečni, skratka: zelo človeški. Odlična je kot dr. Lilith Ritter v *Ulici nočnih mor* (Nightmare Alley, 2021), *neonoirju* Guillerma del Tora, v katerem igra klasično fatalko, ki glavnega junaka uniči, ker ga pač lahko, in je v svoji *noir* prezenci že precej *camp*.⁹ Pojavi se v drugi tretjini filma in ga popolnoma prevzame. V naslednjem del Torovem filmu *Ostržek Guillerma del Tora* (Guillermo del Toro's Pinocchio, 2022) je posodila glas (morda bolj cvilež in vrisk?) opici Spazzaturi.

Čudovita je v fenomenalnem Inárritujevem *Babilonu*, mojstrovinu iz leta 2006. Igra Susan, ki je z možem Richardom (Brad Pitt) na potovanju v Maroku, kjer jo zaradi spleta nesrečnih okoliščin ustrelijo na turističnem avtobusu. Vloga je majhna, večino filma preleži v mlaki krvi, na prašnih tleh, čez nekaj ur bo izkrvavela, v očeh ji vidiš tako pristen in tako jasen strah, obup, paniko ... Z možem Richardom sta se oddaljila, ogromno si zamerita, a se v tem obupnem položaju znova povežeta. Njuni skupni prizori so čista ljubezen dveh ljudi, ki se oklepata drug drugega v strahotni situaciji, v kateri sta se znašla. Kmalu jo bomo lahko videli še pri tretjem mehiškem mušketirju, Alfonsu Cuarónu, v miniseriji *Zavrnitev* (Disclaimer). Z Bradom Pittom je zaigrala še enkrat v *Nenavadnem primeru Benjamina Buttona* (The Curious Case of Benjamin Button, 2008, David Fincher), v vlogi večne Benjaminove ljubezni Daisy. Vloga nade in zoprne televizijske voditeljice Brie Evantee v satiričnem filmu *Ne glej gor* (Don't Look Up, 2021, Adam McKay) je morda njena najbolj komična do zdaj, čeprav ji resno konkurenco predstavlja parodiranje Marine Abramović v epizodi *Čakajoč umetnico* (Waiting for the Artist) mokumentarne serije *Dokumentarci zdaj!* (Documentary Now!, 2015–).

Cate Blanchett je nedvomno najboljša igralka svoje generacije, vsestranska in z izjemno širokim spektrom ter zelo širokim poljem interesov. Nastopila je v več kot 90 filmskih in televizijskih vlogah, za katere je prejela več kot 200 nagrad, ob tem pa je bila tudi producentka: na primer za televizijsko serijo *Mrs. America*, v kateri je izjemna kot (spet) antipatična in ideološko povsem nesprejemljiva konservativna antifeministka Phyllis Schlafly.

Če se vrnem na začetek, na analogijo o svetlobi, moram zaključiti z ugotovitvijo, da Cate Blanchett s filmskega platna sije kot aurora australis, nedoločljiv in izmuzljiv južni sij, tako prisoten in nezglašljiv. In tako lep.

⁹ Podobno *camp* je v *Pepelki* (Cindrella, 2015, Kenneth Branagh), kjer igra zlobno mačeho. Pepelka sodi med vloge v filmih, kot so *Indiana Jones in kraljestvo kristalne lobanje* (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008, Steven Spielberg), *Robin Hood* (2010, Ridley Scott), *Thor: Ragnarok* (2017, Taika Waititi), *Oceanovih 8* (Ocean's 8, 2018, Garry Ross) ... To niso pretirano dobri filmi, so pa za njimi zvezdniška režiserska in igralska ime. Tudi v teh filmih Blanchettova pritegne velik del pozornosti, včasih celo »ukrade film«, saj kljub povprečnosti scenarija in režijske vizije ustvari zelo posrečene like.

Ksenija Zubković Táranormalno

TÁR | 2022

Lydio Tár prvič zagledamo na zaslonu pametnega telefona: nekdo jo snema, z nekom tretjim si izmenjuje sporočila in jo komentira. Naslednjič jo vidimo med intervjujem z novinarjem *New Yorkerja* Adamom Gopnikom, ko uprizarja samo sebe z vso teatralnostjo in mitomanijo, ki sodi zraven. Cate Blanchett igra Lydio Tár, ki igra Lydio Tár ... to je ena od ravni tega nenavadnega filma. Podoba Lydie Tár skozi prizmo družabnih medijev mlade generacije in podoba Lydie Tár v lastni zaigrani, grandiozni prezenci, ki se nosi kot nekakšna učlovečena umetnost. In nekje vmes je »resnična« Lydia Tár, kolikor je lahko resnična fiktivna oseba, za katero so mnogi gledalci verjeli, da je resnična oseba – velika osebnost njim slabo poznane klasične glasbe. In ta »resnična« Lydia Tár je zelo problematičen lik, saj je manipulativna, egoistična, preračunljiva, paranoična, vzvišena in pripravljena iti prek trupel za uresničitev svojih (glasbenih, kariernih in osebnih) ciljev – ko je dirigirala »Posveteitev pomladi« Igorja Stravinskega, je spoznala, da smo vsi zmožni umora.

Film **Tár** (2022, Todd Field) je izjemno težko zaobjeti in mu najti vstopno točko. Po prvem gledanju je prevladal občutek, da česa podobnega še nikoli nisem videla in da je Cate Blanchett ustvarila nekaj zares vznemirljivo edinstvenega.¹ Razen v drobnih trenutkih v tej vlogi ni ničesar »predhodnega«: ni ponavljanj, ni manierizmov. Lydia Tár je nastala čisto od začetka, iz nič, kot nekakšna Atena iz glave Todda Fielda in telesa Cate Blanchett, ki igra z vsem, kar ima na razpolago, od las, glasu do konic prstov.

Film deluje povsem avtentično, a hkrati nestvarno, nadrealistično, kakor da gre za meglene sanje. V svetu filmskih superjunakov je psihološka drama, ki meji na srhljivko, z dolgimi pogovori o klasični glasbi, ki se razvija počasi in se nikoli do konca ne razkrije, zagotovo zahtevna in hermetična. Nekateri bi dodali: pretenciozna in elitistična, kot je simfonija, če jo primerjamo s TikTocom. Hkrati je duhovita in satirična, ostra in zbadljiva. A prav take filme potrebujemo – ki nas vznemirijo, ki spodbujajo ambivalentno stališče, o katerih se lahko pogovarjamo, skregamo in nam ne dajo miru. *Guardian* je objavil članek o tem, zakaj potrebujemo etično ambivalentne klasične tragedije, kot sta *Medeja* in *Fedra* – ker so sporne, ker so zahtevne, ker so junaki in junakinje polni napak, ker počnejo grozljive stvari, ker govorijo v jeziku mitov in utrjujejo neenakopravnost žensk in druge družbene nepravilnosti ter nam tako razkrivajo veliko o nas samih in ne govorijo zgolj o lepota h antike kot zibelke civilizacije, temveč tudi o grozodejstvih, ki so vpisane v našo DNK.

Lydio Tár najpogosteje opisujejo kot genialno in pošastno, toda zares ne vidimo ničesar od tega. Pravzaprav v filmu večine stvari sploh ne vidimo, ne vidimo niti njenih (domnevnih) seksualnih prestopkov, komaj zagledamo nekdanjo učenko Kristo, ki je storila samomor in je zadnji žebelj v krsti Lydiinega propada ... Lydia kljub kopicenju obtožb nadaljuje premočrtno po svoji poti, ker kot vsi mogotci *ladymacbeth*ovsko verjame, da je nedotakljiva².

Izstopa dejstvo, da je velik del pomembnega dogajanja gledalcu skrit; film zato spodbuja zelo različne interpretacije. **Tár** se pred nami razprostre kot Rorschachov test in vanj gledalec projicira svoje predstave, želje, izkušnje. Zato gledalca najbolj vznemirijo prav motivi in značilnosti, ki njega samega najbolj zaznamujejo in te-

žijo. Za nekatere je slika sodobnega narcizma, za druge prikaz posledic kolaboracije žensk s patriarhalnim zatiralcem, za tretje mizogin in homofoben film, za četrte zapravljen priložnost, da bi glasbenice in dirigentke prikazali v pozitivni luči, za četrte meditacija o moči in njenem izkoriščanju, za pete zgolj nekaj, kar možki že stoletja počnejo, za šeste nerazumljiv in dolgočasen pretenciozni mišmaš, za sedme odpira vprašanje odnosa umetnika do umetnosti in tako naprej. Knjige, ki jih svet imenuje nemoralne, so knjige, ki kažejo svetu njegovo lastno sramoto, je dejal Oscar Wilde v *Sliki Doriana Graya*.

Film je kolektivna umetnost in vsak del opravlja svojo nalogo. Izpostaviti moram Nino Hoss, ki odigra Lydiino partnerico v zasebnem in profesionalnem življenju, Sharon Goodnow. Nina Hoss je tako dobra, da večino preskopo odmerjenega časa komunicira predvsem z očmi. Iz njenega pogleda lahko razberemo vse. Njen odnos z Lydio je kompleksen in njun zadnji pogovor je uničujoč – Sharon bi ji verjetno odpustila razmerje z mlado rusko čelistko, ne bi bilo prvič, ne bo pa ji odpustila izigravanja pravil.

¹ Pogosto pravimo, da nas film spremlja še dolgo po ogledu. Mene je **Tár** celo preganjal. Dovzetna sem postala za skrivnostne zvoke iz hladilnika, opazila sem prerezane zavore na kolesu po ogledu filma (jih je prerezala Krista?), prepoznala sem novoodkrito afiniteto do dramatičnih in otožnih pihal iz Mahlerjeve 5. simfonije. Pred prvim ogledom sem dobila vnetje oči, ki se je ponovilo nekaj dni pred oddajo tega članka. Dan ali dva pred podelitvijo oskarjev se je ustavila stenska ura (»Brez mene ne morete začeti. Jaz vključim uro,« se baha Lydia na začetku filma). Táranoja?

² »Kaj se nam je bati, kdo to ve; ko ne more naše visokosti nihče klicati na odgovor?« – Shakespeare, William. *Macbeth*. Prevedel Oton Župančič. Mladinska knjiga, 2016.



Dobrodelni dogodek

Na *Berlinalu* so v sklopu dogodka in pogovora »Grand Orchestra: Conducting TÁR«, na katerem so sodelovali režiser Todd Field, igralka Cate Blanchett, Nina Hoss in Sophie Kauer ter skladateljica Hildur Guðnadóttir, če verjamemo »prvič in zadnjič« predvajali desetminutni film **Dobrodelni dogodek** (Fundraiser, 2022, Todd Field). Pred projekcijo je občinstvo malodane svečano zaprseglo, da ne bomo fotografirali in snemali, saj je šlo »za našo malo skrivnost«, kot je dejala Blanchett. In kako je ne bi ubogali?

Kratki film sestavljajo prizori, ki se niso znašli v končni različici *Tára*. Zmonitran je na enak način kot *Tár*: v samoizolaciji nekdanjega škotskega samostana, kamor sta se umaknila režiser Field in montažerka Willi. **Dobrodelni dogodek** prikazuje praznovanje 50. rojstnega dneva Lydie Tár, ki ga na skrivaj organizira Sharon pod pretvezo, da gre za dobrodelni dogodek za hčerkino šolo. Vzdušje filma spominja na Kubrickove **Široko zaprte oči** (Eyes Wide Shut, 1999 – v njih je zaigral Todd Field); še bolj je temačno in groteskno od vzdušja v *Táru* in vsebuje še bolj premaknjen humor. Pojavljajo se znani liki iz *Tára*, odvija se po Lydiinem padcu po stopnicah, Lydia ima hudo poškodovano polovico obraza. V kratkem filmu dobimo nekoliko boljši vpogled v Lydiin in Sharonin odnos, ki je bolj pristen, kot je videti v *Táru*. Bežno se nakazuje tudi Lydiina kriza srednjih let, zgoščena v točki okrogle obletnice, kar doda še dodatno dimenzijo njenemu liku. Ustvarjalci so dejali, da filma ne bodo več prikazali, saj je nastal kot del vaj (nekaj prizorov je vključenih v napovednik filma). Večina filma je nastala v Berlinu, kjer je ekipa preživela nemalo časa, in s projekcijo na *Berlinalu*, ki je bila nemška premiera filma, se je krog na neki način sklenil.

Režiser Todd Field je film posnel po lastnem scenariju in po 16 letih premora (poznamo ga po odličnih **V pasti** [In the Bedroom, 2001] in **Mali otroci** [Little Children, 2006]). Lik glavne junakinje je dozoreval dobrih 10 let, potem je v času epidemije napisal scenarij in film posnel z večinsko evropsko ekipo in na lokacijah v Evropi ter montiral s Hanekejevo in Seidlovo montažerko Moniko Willi. Kasting je bil opravljen izjemno: asistentka Francesca (igra jo Noémie Merlant) je odbijajoča, ni ravno simpatična in zato nismo zares na njeni strani, čeprav se ji godi krivica. Nasprotno pa je mlada čelistka Olga (Sophie Kauer) zelo prijazna in prikupna, vendar edina, pri kateri se mora Lydia Tár precej potruditi, čeprav na koncu ne dobi nič, za razliko od Olge, ki dobi tisto, kar si je želela – mesto v Berlinski filharmoniji. Olga je pripadnica nove generacije, ki ne pristaja na stara pravila, temveč igra svojo igro.

Psihoanaliza in judovsko izročilo nas uči: »Boj se tega, da se ti želje uresničijo.« Lydia Tár je imela prav (ne)srečo, da so se ji želje in ambicije izpolnile. Povzpela se je zelo visoko. In ko je le korak stran od zadnje stopničke, se te začnejo pod njo rušiti, Lydia izgublja tla pod nogami, čas ji polzi skozi prste, preteklost jo preganja, izgublja nadzor nad svojim narativom ter na koncu še sama nad sabo. Strmoglavni v prepad, ona, ki je po zemlji hodila kot božanstvo.

Gustav Mahler je verjel, da je simfonija kot ves svet, zaobjeti mora celoto vsega. Podobno je *Tár* svoj lasten svet in zato ne preseneča, da so nekateri ugibali, ali je Lydia Tár resnična oseba. Lydia Tár se je sama ustvarila, na koncu pa se samouniči oziroma premesti v drugo dimenzijo. Lydiin izgon v neimenovano azijsko državo, kjer dirigira glasbo iz videoigrice mladinskega orkestru, je mogoče razumeti kot njen končni propad, saj jo je doletelo najhujše prekletstvo, postala naj bi »robot«, ki jih tako prezira. Ni več nečimrna gospodarica časa, tempo mora zdaj usklajevati z videom na zaslonu. Toda Lydia se navsezadnje ukvarja z glasbo, se ji posveča in jo obravnava enako kot klasične mojstrovine. Tako kot krokodili, ki so pobegnili s snemanja **Apokalipse zdaj** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola) in zdaj brodijo po reki, je tudi Lydia Tár preživela. Konec lahko razumemo kot njeno pokoro za prestopke in grehe, kot narekuje judovski koncept tešuve, omenjen na začetku filma, ki pomeni vrnitev k sebi, vrnitev duše k svetlobi in k viru duhovne, ustvarjalne moči.

Lydia Tár je ena najboljših (zagotovo najkompleksnejših) vlog velike igralka, njen *opus magnum*. Če je *Tár* maša, potem je Cate Blanchett njegova vrhovna svečenica.

Alen Golež Tolažeča fantazma prihodnosti

PO YANGU | 2021



Znanstvenofantastična drama **Po Yangu** (After Yang, 2021, Kogonada), adaptacija kratke zgodbe Alexandra Weinsteina *Saying Goodbye to Yang* (Slovo od Yanga), je melanholična meditacija o minljivosti in spominjanju. V svojem drugem filmu, po prvcu **Columbus** (2017), se korejsko-ameriški režiser Kogonada ponovno loti tematike spopadanja z izgubo bližnjega, ki jo tokrat potuji in postavi v drugačno perspektivo tako, da ta bližnji ni človek, temveč android po imenu Yang (Justin H. Min). Tega sta starša Jake (Colin Farrell) in Kyr (Jodie Turner-Smith) kupila svoji posvojeni hčerki Miki (Malea Emma Tjandrawidjaja), da bi služil oziroma živel kot njen starejši brat, varuška in kulturni posrednik ter jo povezal z njenimi kitajskimi koreninami. Yang je namreč neke vrste android-Kitajec z vgrajenim znanjem mandarinščine, kitajskih pregovorov in zanimivih dejstev.

Slednje izvemo šele v retrospektivi, skozi dialoge med družinskimi člani in spomine, ki jih obujajo na Yanga in ki predstavljajo glavnino filma. Farrell je vlogi očeta Jaka,

prodajalca in ljubitelja čaja, otožno zadržan, a hkrati s obrazno mimiko izraža določeno neobglenost, zaradi katere se mu zlahka pridružimo v umirjenem toku dogajanja, ko Yangovo truplo vozi naokoli po institucijah bližnje prihodnosti, da bi našel koga, ki ga lahko popravi. Ko se izkaže, da to ni mogoče, si začne ogledovati Yangove spomine – trenutke, ki jih je ta posnel, ker so se mu zdeli pomembni. S tem v Yangu odkrije bogato notranjost in skrite interese, o katerih prej ni niti slutil, preko tega pa bolje spozna tudi samega sebe.

Pripovedna paradigma o žalovanju ter odkritjih in čustvenih prebojih, ki sledijo spominjanju preminulega, ni nič novega. Toda skozi Kogonada v **Po Yangu** z vpeljavo zf-elementov ponudi osvežujoče drugačen okvir za premislek o pomenu življenja in minljivosti živih bitij, tako na zgodbeni (android-Kitajec) kot na vizualni ravni (estetika bližnje prihodnosti). Ta okvir režiserju omogoča uporabo nenavadnega in izredno liričnega sloga. Stilizirane podobe in nekonvencionalni prijem – od spreminjanja formata slike in ozujevsko kadriranih dialogov do ne le meditativne, temveč skorajda *meditacijske* glasbene podlage Ryuichija Sakamota (ta je napisal osnovno temo, za ostalo glasbo pa je poskrbela japonska skladateljica Aska Matsumiya) – delujejo kot del nenavadnosti tega sveta prihodnosti, obenem pa nas že na čutni ravni popeljejo v stanje sproščenosti. Gre namreč za izrazito spokojno prihodnost, ki nosi tudi pečat čustvene otopelosti: liki skorajda šepetajo, odsotni so prepiri in vzkliki, veliko je zamišljenega sedenja, vse to pa še stopnjujejo dolgi, statični kadri in minimalistični zen interjerji, potopljeni v modro-oranžne odtenke.

Skrajnost vsega tega predstavlja prav Yang, ki je kot android, katerega naloga je posredovanje kitajske kulture, poln konfucijanske modrosti, temu komplementarni pa sta njegova poduhovljenost in milina, s katero izreka svoje razmisleke.

Kogonada tako v smeri ustvarjanja melanholije učinkovito preplete zgodbeno-formalne elemente, s čimer ustvari unikatno estetiko, ki prijetno izstopa od večine zf-filmov. Toda ravno njegov način obravnave znanstvenofantastičnih motivov se izkaže za vir nelagodja, ki med ogledom filma sčasoma vznikne v nas in pride v neskladje z žuborenjem sprostitvene glasbe, ta pa zato pridobi nekoliko opresiven podton. Gre za motiva androida in bližnje prihodnosti, ki v zf-delih tradicionalno odpirata polje etike in družbene refleksije, Kogonada pa to njuno dimenzijo skoraj povsem zanemari oziroma se ju loti iz nenavadnih zornih kotov, tako da pogosto dobimo občutek, da spregleda bolj temeljna vprašanja, ki jih odpira njegov scenarij.

Prvo tako vprašanje je status Yangove subjektivnosti kot kupljenega blaga. Pripoved gradi na Jakovem (in našem) postopnem spoznavanju Yangove notranje krajine, na tem, da ga prepoznavamo kot nekoga, za katerim je smiselno žalovati, saj je več kot zgolj program. Na ves film lahko gledamo kot na meta-Turingov test, ki je uspešen, če gledalec v Yangu prepozna sebi sorodno bitje – ampak zgolj na podlagi njegovih filozofskih razmislekov in ljubezni do sveta, ne pa tudi njegove svobodne volje. Sprva je namreč jasno izraženo, nato pa povsem pozabljen, da je Yang kapitalistični proizvod, tako rekoč družinski član na zahtevo, kot tak pa je tudi vselej ustrežljiv in priazen.

V tem pogledu predstavlja popolno nasprotje arhetipskega androida sužnja, ki se ob prvi priložnosti upre svojemu človeškemu lastniku. A naj bo to še tako obrabljen kliše, je ravno ta trenutek želje po svobodi pokazatelj androidove zavesti, medtem ko je Yang videti neobremenjen s *statusom quo* in srečen v streženju družini, v katero je bil *prodan*. Kogonada Yangove »zasužnjenosti« ne problematizira, s čimer klasični narativ o androidovi osvoboditvi – ki predvsem nosi močan alegorični

naboj – preoblikuje v narativ, v katerem je nesvoboda potencialno zavednega androida porinjena v ozadje, da bi ta lahko neobremenjeno odigral vlogo katalizatorja človekovih čustvenih procesov. To je še posebej problematično zato, ker estetika filma jasno teži k romantizaciji Yangove podobe kot modreca, ki razsvetli človeka – ali potem romantiziramo srečnega sužnja? Vsekakor Kogonadov lirični pristop tukaj deluje preveč tendenciozno – to je najbolj opazno, ko prikaz Yangovih spominov na Miko spremlja skrajno sentimentalna glasba –, da bi nam dopustil alternativne interpretacije Yanga, denimo da nima zavesti in da družina morda objokuje malce izboljšano verzijo ChatGPT-ja.

Drugi vir nelagodja v **Po Yangu** je svet bližnje prihodnosti, ki namesto kot privlačna uganka izpade kot skrbno kurirani simulator. Na vizualni ravni Kogonada težavnost prikaza prihodnosti sicer elegantno reši tako, da se ne zanaša na računalniško ustvarjene vedute, temveč nam pokaže zgolj interjerje, ostalo pa pusti odprto domišljiji. Toda enako stori tudi z družbo tega sveta, s čimer nas oropa konteksta, v katerega bi lahko umestili like in njihova dejanja. Podoba, ki jo ustvari, je podoba družine, abstrahirane od družbe, ujete v privilegiranem mehurčku razkošnega stanovanja. A ker gledamo zgolj njih, se zdi, da smo v njem ujeti tudi sami, saj ne dobimo nobenega konkretnega namiga, da je ta prihodnost kakorkoli neprijetna ali nepravilna.

Toda v **Po Yangu** je vendarle vsaj ena stvar kristalno jasna: dogaja se v kapitalističnem svetu. Zato se kmalu vprašamo: nam kamera prikriva izkoriščanje in kaže zenovstvo bogatih kot univerzalno – ali pa gledamo kapitalistično utopijo mehanskih sužnjev? Enako v oči bode tudi odsotnost omembe kakršnekoli okoljske tematike, kar poraja analogno vprašanje: mar zunaj našega mehurčka vse propada – ali pa se je svet v obsevu kapitalizma magično iz-

ognil podnebnemu zlomu? V tem smislu film deluje kot tolažeča fantazma, saj prihodnost – koncept, danes primarno zaznamovan s tesnobo in napovedmi o družbeno-okoljskih katastrofah – prikaže kot čas, v katerem prav tesnoba, družba in okolje sploh ne igrajo vloge. Na tej točki je treba poudariti, da Kogonada vseeno skozi melanholičnost likov ustvarja vzdušje otopelosti in medosebne odtujenosti, ki bi praviloma označevalo nekakšno distopičnost. A tudi to se v primerjavi s katastrofično prihodnostjo, ki nam je zdaj že otipljiva, zdi kot povsem nerealna alternativa.

Julija Cergolj

»Tebe nima, da bi se zjokala?«

MOJA VESNA | 2022

Mama dveh deklic, Moje in Vesne, je umrla. Ali se je ubila? ... je vprašanje, ki ob nenadni izgubi muči starejšo sestro Vesno. Mlajša sestra in glavni lik zgodbe Moja pa se oklepa zadnjih sledi matere ter se spopada s čustvi, prevelikimi in pretežkimi za desetletno deklico. Vse, kar je sestra-ma ostalo, so mamini predmeti: njen stol, copati, kozarec za mleko in spomini nanjo. Za sabo je pustila neizbežno bolečino, ki doleti tako njiju kot njunega očeta.

Slovensko-avstralska koprodukcija **Moja Vesna** (2022), prvi celovečerni film slovenske režiserke in scenaristke Sare Kern, ki je vzbudila pozornost že z uspešnim kratkim filmom **Srečno, Orlo!** (2016), prikazuje spopadanje z bolečo izgubo. Družina preminule matere se v tujem oko-

lju spopada s tujimi čustvi. Oče Miloš je slovenski priseljenec v Avstraliji. Od svojih hčera je oddaljen ne samo duševno, temveč tudi jezikovno in kulturno. Vsak od njih je sam, prepuščen valu čustev, praznine in trpljenja, skupna pa jim je nit neizrečenega, tišine in čustvene izolacije.

V ospredju filma je desetletna Moja, ki se skozi nedolžne otroške oči spopada s težkimi čustvi. Svojo tolažbo in zatočišče išče pri sestri Vesni in hkrati skrbi za njenega nerojenega dojenčka – zanj preko oglasov najde kup rabljenih oblek, starejši sestri pa poskuša nenehno stati ob strani. Moja je majhna deklica v svetu prevelikih emocij, v sebi nosi otroško nedolžnost in nevednost, ki se ob pomanjkanju pogovora spremeni v zmedenost, žalost ter tesnobo. Ne zna in ne more spregovoriti o materini smrti, noče se niti zjokati. Tako kot njen oče se zapre vase ter izgubo procesira na tih, otopel način.

V drugem planu spremljamo njeno dvajsetletno sestro Vesno. Ta tolažbo išče v pisanju poezije in recitiranju svojih del. Izgublja se v neznosno težkem trpljenju, ki ga je materina smrt pustila za sabo. Polna je vprašanj, zbežanosti in tudi pomislekov o lastnem življenju. Njena nagnjenost k samomoru je v filmu prikazana skozi impulzivna dejanja, odtujenost in simbolične kadre, kot sta nepazljivo prečkanje prometne ceste in prizor, v katerem njena glava počiva na blazini, medtem ko njeni živordeči lasje narišejo sliko, ki spominja na lužo krvi. Kontradiktorno tem temnim mislim pa v sebi nosi novo življenje, otroka. Motiva samomorilskih nagnjenj Vesne in njene nosečnosti ustvarita kontrast med pričakovanjem novega življenja in nerazumevanjem lastnega smisla obstoja.

Kot nakazuje že naslov filma, ki je kombinacija imen obeh sester, a se lahko hkrati bere kot kombinacija imena Vesna in svojilnega pridevnika moja, je eden glavnih elementov zgodbe odnosa med Mojo in Vesno. Obe

druga v drugi iščeta izgubljeno vlogo matere, tolažbo in oporo. Vesna skozi branje svoje poezije in večerne pogovore od Moje vedno znova pričakuje odgovore, nasvete, esenco odraslosti. A te v mali Moji enostavno še ni. Zato starejšo sestro le nemočno posluša in ji skuša stati ob strani. Za Mojo pa Vesna predstavlja zadnje oprijemljive koščke preminule matere ter je njeno upanje, pomlad; vesna.

Na robu ostaja še oče Miloš, pri katerem je jezikovna ovira priseljske družine najbolj izrazita. Tudi ko Vesni poskuša nuditi pogovor in podporo, je v svojih dejanjih neučinkovit, saj angleško govoreči od žalosti razpadajoči hčeri odgovarja v slovenščini ter ostaja v svojih besedah nemočen. Dobesedno in simbolično govorita različna jezika. Poskušata, a se ne moreta razumeti. Tako postane oče skoraj nem lik, je tu, a njegova prezenca je za Mojo in Vesno skoraj neotipljiva. Skozi ves film ostaja zaprt v svoje žalovanje, tih in ranjen.

Filmska scenografija občutek odtujenosti ter samote likov še poglobi. Priseljska družina živi v Avstraliji, v majhni, skromni hiši v predmestju Melbourn, in je v svojem okolju nekoliko tuja, nedomača, kar je najbolj očitno pri očetovi nezmožnosti, da bi se docela vključil v novo družbo. Lepota avstralske pokrajine, predvsem divjih plaž, je v filmu uporabljena simbolično, na primer Vesnino kopanje v morju kot preporod in očiščenje bolečine, ki jo nosi v sebi.

Kontrast žalujoči družini predstavljata lika razigrane deklice Danger in njene matere Mirande. Moja ju spozna, ko od njiju kupi kup rabljenih oblek za dojenčka in se spoprijatelji z vrstnico Danger, ki je glasna, radoživa in močno navezana na mamo. Skozi ves film ohranjajo stike, ključnega pomena pa je prizor, ko Moja po dolgem času Mirandi prizna resnico, da matere nima več. To se zgodi proti koncu filma in Mojo prvič vidimo v spopadanju z izgubo, žalostjo in solzami, ko končno zajoče.

Bistven del filma so ranjeni liki v doživljanju tujega okolja, ki jih obkroža, tuja čustva, ki jih potapljajo, in odnosi, ki se tako gradijo kot razpadajo. Zgodba sledi njihovim vsakdanjim dejanjem, čustvenim zaprekam in doživljanju sveta okoli njih. Z vsemi temi lastnostmi film lahko umestimo v žanr drame, katere osrednji cilj je, da v gledalcu vzbudi čustveni odziv. Vendar se **Moja Vesna** razlikuje od dram, ki jih po navadi najdemo v kinodvoranah. Čustvenega odziva gledalcev namreč ne skuša doseči z dramatičnimi dialogi, glasbo ali prenasičenim dogajanjem, temveč ustvarja intimne, čutne kadre skozi skrbno izbrane in premišljene osnovne filmske prvine.

Izbira formata slike 3:4 je izredno funkcionalna in smiselna, saj je najprimernejša za bližnje, intimne portrete likov. Ti so v kadru najpogostejše sami, kar nakazuje njihovo stisko, izoliranost, samoto, hkrati pa doda intimno in bližnje dožemanje lika. Skozi skrbno kadriranje tako likov kot predmetov je režiserka ujela tesnobne, žalovanja polne protagoniste ter pomembne detajle in ambiente, v katerih živijo. Z izbranim formatom so bili v ospredje postavljeni obrazi, drobne geste, majhni, a pomembni predmeti (npr. že omenjeni mamin stol, njeni copati, kozarec za mleko). Tudi izbira naravne svetlobe ter tihe in umirjene barv-

ne lestvice je ključna za dožemanje zgodbe kot resnične, oprijemljive. Režiserka je s pomočjo direktorja fotografije Leva Predana Kowarskega ustvarila film, poln toplih, a čustveno surovih ter izredno tankočutnih prizorov, ki se gledalca dotaknejo ravno zaradi enostavnosti ter danega prostora za lastno doživljanje filma.

Še en element, ki prispeva k osebnemu doživljanju zgodbe, je tišina, ki spremlja ves film – premišljena in z občutkom izbrana odločitev dati gledalcu svobodo, čas in prostor, da čuti in sočustvuje. Da začuti bolečino lastnega notranjega otroka – izgubo otroške nedolžnosti, nevednosti in igrivosti – ter vzpostavi stik z emocijami, ki jih tudi kot odrasli ljudje komaj razumemo.

Julija Cergolj je dijakinja 4. letnika Srednje vzgojiteljske šole, gimnazije in umetniške gimnazije v Ljubljani. Njena kritika filma **Moja Vesna** je bila napisana v sklopu natečaja za najboljšo kritiko slovenskega ali evropskega filma, ki ga ob *Slovenskem tednu filma* pripravlja Društvo Fipresci in Ekran, s podporo Slovenskega filmskega centra (SFC).



Muanis Sinanović

Teorija ideologije na filmu

MRI | 2022

MRI (R. M. N., 2022, Cristian Mungiu) je v različnih pogledih dokaj formulaičen film z evropske periferije. V zadnjih letih se je med filmi iz evropskih držav zarisala ločnica, ki je vsaj do začetka invazije na Ukrajino ustrezala politični ločnici na zahod in vzhod. Medtem ko zahod bolj zanimajo kulturna vprašanja, identitete in redefiniranje lastne tradicije, se je vzhodni film oprijel socialnih tematik in pogosto tudi implicitnega komentiranja dominacije iz centra. Med zanimivejše filme te vrste iz zadnjih dveh ali treh let lahko prištejemo gruzijski **Brighton, četrta ulica** (Brighton 4th, 2021, Levan Koguashvili), poljski **Nikoli ne jočem** (Jak najdalej stad, 2020, Piotr Domalewski) ali bolj ekscentrično sardinsko **Assandiro** (2020, Salvatore Mereu). V tem sklopu **MRI**, ki je sicer požel izdatno medijsko pozornost v Sloveniji, ne izstopa posebno.

Nasprotno, na prvi pogled je pravzaprav manj drzen in manj preizkuša ustaljene predstave o družbenih odnosih. Prvi socrealistični kadri vzbudijo vtis že videnega, podobe mest, tresoča kamera s peščeve perspektive, na videz eksotična, a vseeno pričakovana podoba podeželja ... Tudi zgodba se zdi že dodobra izčrpana. V vaško okolje prispejo azijski migranti, soočijo se z nestrpnostjo primarne toksične moškosti, rešujejo jih ženske in podobno.

Vendarle lahko rečemo, da Mungiujev film prepriča v podrobnostih in lastna izhodišča naredi bolj zanimiva na manj očitnih mes-

tih. Zgodba temelji na resničnih dogodkih iz Transilvanije, ko se je lokalna skupnost srdito uprla prihodu treh šrilanških pekov. Na videz se zdi, da film zavzame klasično moralistično pozicijo, vendar je vsekakor treba upoštevati objektivne okoliščine, v katere akterje, naj so odprti ali nestrpni, postavlja sam kapital. Tako vodi uspešne lokalne pekarnice, poslovni ženski, že v izhodišču zavzemata migrantom naklonjena stališča. Lahko bi rekli, da tudi v tej analizi nismo prišli pretirano daleč, a kot smo rekli, se zadeva skriva v detajlih. Dejstva, da gre pri sprejemanju migrantov za objektivni ekonomski interes, **MRI** ne poudarja pretirano, to se nam kaže skozi razne zdrse v pogovorih in prepirih, ki kulminirajo v odličnem prizoru napete vaše skupščine. Poleg tega je videti, da ena od pekovk zavzame resnično altruistično držo in se s prišleki spoprijatelji, vendar to dejstvo v ničemer ne omaje železnih zakonov ponudbe in povpraševanja, profita in izgube.

Ampak to še ni vse. Glavni protagonist, Matthias, je videti kot nevrodivergentna oseba. Večkrat si ogleduje posnetke svojih možganov, ne da bi točno izvedeli zakaj. Z osnovnim poznavanjem psihologije pa lahko povežemo nekaj znakov. Matthias ni pošast, ni okoreli kriminallec, vseeno pa se počasi izrisuje vzorec njegovega obnašanja. V zgodnjem prizoru se zelo impulzivno zateče k nasilni reakciji nad sodelavcem. Opazimo, da brez slabe vesti vara ženo, in sicer z omenjeno pekovko, ki pa ji tudi ni zmožen izražati resnične ljubezni, predvsem gre za nekakšno primordialno seksualno posesivnost. Živi parazitsko življenje, ni pripravljen žrtvovati svojega udobja za preživetje z družino, sina pa skuša vzgajati trdo, brez posebne empatije. Bolnega in odtujenega očeta pusti v nemar in opravi le toliko, kot zahtevajo zunanje norme, sicer pa do njega nima resničnega odnosa. Sprejema priložnostna dela, ne glede na mnenje okolice zasleduje predvsem osebno udobje in hiter zaslužek. Vsi ti znaki kažejo, da

ima Matthias morda prirojeno antisocialno osebnostno motnjo oziroma, poljudno, psihopatijo. Ta se torej ne kaže v grandioznih zločinih, temveč v brezbriznosti do socialnih norm in v življenjskem slogu, ki ne upošteva čustev drugih, niti bližnjih.

In tu je kleč – Matthias se do vprašanja migracij ne opredeljuje. Do migrantov ima pozitiven odnos, kadar mu to služi, denimo, kadar dobi nalogo katerega prepeljati. Površinski razizem izraža, kadar je ljubosumen, vendar je jasno, da ne gre za kakšno dejanska prepričanja. Na omenjeni vaški skupščini se ne želi izreči za ali proti. Če je torej Matthias kot temeljno amoralen in antisocialen lik do vprašanja migrantov brezbrizen, potem so, nasprotno, tisti, ki se opredeljujejo za ali proti, torej celo sovražni in neofašistično zaznamovani posamezniki, večina, pravzaprav moralni. Le sledijo različnim moralnim kodom, eden je usmerjen k lokalni samobitnosti, drugi h globalistični pretočnosti. Edina, ki izkazuje dejansko osebno odnos do priseljencev, je omenjena solastnica Csilla. In, nasprotno, najbolj brezinteresen, v svojem bistvu dopuščajoč in odprt odnos goji posameznik, ki resničnega odnosa ni zmožen vzpostaviti z nikomer. Osebi na skrajnih koncih spektra empatičnosti imata z migranti torej



najbolj enakopravne odnose, kar nam sporoča, da v večinski imaginaciji, tako liberalni kot desničarski, migranti še ne nastopajo kot subjekti, temveč kot objekti, v katere se projicirajo lastne fantazme.

MRI je zanimiv tudi kot analiza fluidnosti odnosov med domačijstvom in tujstvom, centrom in periferijo, zahodom in vzhodom, severom in jugom. Madžarski prebivalci Romunije tako lahko v istem hipu nasprotujejo priseljevanju in kolonializmu; so rasistični do Šrilančanov, vendar njihov prihod razumejo kot posledico zahodnoevropskega izkoriščanja. Največji domačin lahko v hipu spet postane tujec in sovražnik, tako kot etnični Romun etničnemu Madžaru v isti državi. Subjekti zavzemajo protislovna stališča, odvisno od drsenja označevalcev in sprotnih interesov. S tem dobimo svojstven vpogled v delovanje ideologije na ravni prodornih teorij.

Ali je vse to dovolj, da bi film lahko označili za presežek? Najbrž ne. Ne moremo se ogniti občutku, da je na ravni filmskih pristopov, karakterizacije in odnosov, četudi so ti vzeti iz resničnega dogajanja, **MRI** tu in tam ostal na sredi poti. Večina osebnih od-

nosov ni v polni meri filmsko realiziranih, osebna ter politična raven pa druga drugo nekoliko izrivata, tako da ne doživimo emocionalno nabite organske celote. To bi lahko deloma sicer upravičili s hladnostjo osrednjega lika in njegovim dojemanjem teh odnosov, vseeno pa težko izbrišemo vtis omenjene že videnosti. Enako je pri prikazu vaške skupnosti, iz katere pa izstopata dva resnično močna prizora. Prvi je rajanje in primordialno divjanje ob hokejski tekmi, ko se spopadeta sosednja kraja, drugi pa brezvladje na koncu, v katerem izgubljenost in nevarnost Matthiasa na pronicljiv način prideta do pravega izraza. Posrečen je tudi lik francoskega nevladnika, ki je v svoji samonanašalni, v mehurček zaprti drži tudi najbolj komičen in ga lahko vidimo kot izraz odtujenosti in neke temeljne ne-umnosti birokratskih elit Evropske unije.

Morda je **MRI** za ceno subtilnega prikaza določene poante izgubil nekaj zagona pri očitnih dimenzijah filmske umetnosti, ki bi ga lahko naredile resnično prebojnega. Tako lahko zaključimo, da gre za soliden izdelek, ki je v prvi vrsti zanimiv kot izhodišče za vsebinske interpretacije in razumevanje družbenih odnosov.



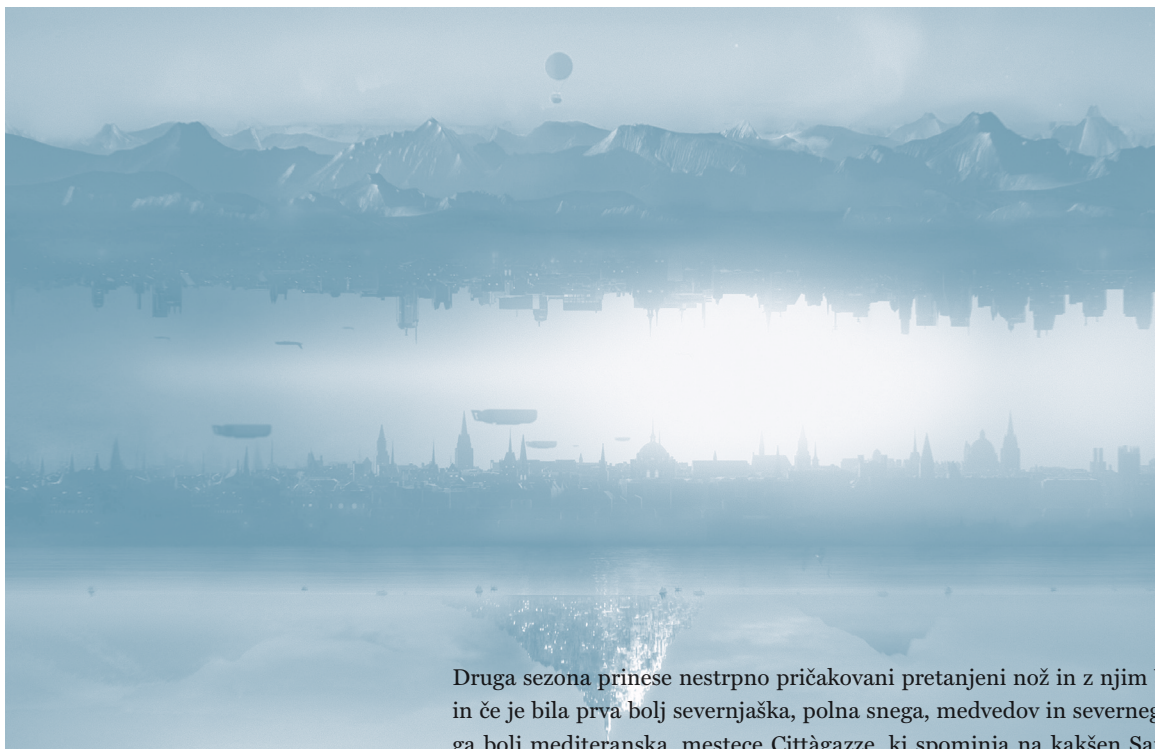
Veronika Šoster

Sijajni severni sij

NJEGOVA TEMNA TVAR | 2019–2022

Če bi me nekdo pri enajstih letih vprašal, česa si najbolj želim, bi odgovorila – svojega daemona in alethiometra. Pozabite na pismo z Bradavičarke, Lyra je veliko bolj kul in samosvoja kot izbrani deček s strelo na čelu! Skratka, če se še tako trudim, pričujoča recenzija ne bo dosegla nekih objektivnih standardov, ki se jih po navadi držim, ker mi je snov preprosto preblizu in preveč ljuba – pravzaprav formativna. Ko je leta 2007 izšel film **Zlati kompas** (The Golden Compass) Chrisa Weitzja, posnet po prvi knjigi trilogije **Njegova temna tvar** Philipa Pullmana, so bila moja pričakovanja na višku, a so hitro strmoglavila, ne le zaradi papirnatega scenarija, enodimenzionalnih likov in medle igre, ampak predvsem zaradi umanjkanja tiste čarovnije, ki me je zapeljala v svet vzporednih svetov, oklopnih medvedov in pretanjenega noža. Film je pogorel, naredil veliko škodo trilogiji in pokazal, da fantazijske literature ne moreš uspešno preliti na platno, če nisi vanjo vsaj malo zatreskan (kot na primer Peter Jackson v **Gospodarja prstanov**). Zdelo se je, da je priložnost izgubljena, saj nadaljevanj niso posneli, potem pa se je začel razmah televizijskih serij, ki so epske zamahe raznih družinskih fantazijskih sag (mdr. **Igra prestolov** [Game of Thrones, 2011–2019]) uspešno prestavile v svoj razrezan, a primerno dolg format (pravzaprav naj bi George R. R. Martin prav na podlagi neuspeha **Zlatega kompasa** zagovarjal svojo željo, da **Igro prestolov** posname v formatu serije). Tako je **Njegova temna tvar** dobila še eno priložnost in leta 2019 smo na HBO lahko gledali prvo sezono, ki se je v vsem sijaju dvignila iz prahu. Vsaka sezona je obdelala eno izmed knjig trilogije, prva torej **Severni sij**, druga **Pretanjeni nož** in tretja **Jantarni daljnogled**, in potrpežljivo čakanje je bilo končno poplačano. A gremo lepo po vrsti.

Kljub ponesrečenem prvem poskusu ekranizacije so bila pričakovanja pred prvo sezono visoka, sploh zaradi zvestih oboževalcev trilogije, ki smo bili sicer že v okolici tridesetih let, malo pa tudi zaradi glavne igralka Dafne Keen, ki je dve leti prej presenetila v najbolj subtilnem in pretresljivem filmu franšize **Možje X**, **Logan** (2017, James Mangold). Prva sezona se sicer začne precej medlo, najprej očarajo prizori s kolidža Jordan, kjer se Lyra in njen daemon Pantalaimon (del njene duše, ki se manifestira v podobi živali) družita z njenim najboljšim prijateljem Rogerjem. A takoj po Rogerjevi ugrabitvi in srečanju z Lyrino mamo, gospo Coulter, se začne tempo nerodno razlamljati – to je ena redkih slabosti serije, ki se je ni uspela znebiti do konca. Namesto da bi bili v pričakovanju ali celo v napetosti, kaj se bo zgodilo v naslednjem prizoru, je pogost občutek (dolgočasnega) čakanja na nekaj, pa karkoli že bo. Kljub temu se sezona počasi razživi, najprej s prihodom lika oklopnega medveda Ioreka Byrnisona, potem pa še z aeronavtom Leejem Scoresbyjem. Reševanje Lyrinega najboljšega prijatelja je sicer samo majhna zgodba v primežu velike bitke proti konservativnemu Magisteriju (alegorija Cerkve), ki poskuša uničiti prah (skrivnostni osnovni delci). Ravno zaradi napetosti med religijo in znanostjo, ki jo Pullman v trilogiji zastavi zelo kompleksno in dvigne preprosto fantazijsko pripoved na višjo raven, je imela serija največ težav, saj je bilo nujno poleg Lyrine zgodbe vzpostaviti tudi kanon o prahu, Magisteriju, Avtoriteti in še čem, kar poteka v ozadju. Kar je bilo za bralce trilogije jasno in je lepo dopolnjevalo zgodbo, je bilo za nekoga, ki se je odločil le pogledati neko fantazijsko serijo, zagotovo preveč konfuzno in naporno. Kljub temu pa je pohvalno, da serija ne poenostavlja, ne briše sivin, ki jih je zastavila trilogija, ampak premišljeno odmerja informacije, ki jih v nekem trenutku potrebujemo za razumevanje konteksta. V tem smislu je bila zvestoba predlogi poplačana, saj bi vsakršno brisanje tematike, na kateri zgodba sloni, povzročilo neprenehne vrzeli.



Druga sezona prinese nestrpno pričakovani pretanjeni nož in z njim Willa Parryja, in če je bila prva bolj severnjaška, polna snega, medvedov in severnega sija, je druga bolj mediteranska, mestece Cittàgaze, ki spominja na kakšen San Gimignano, pa prav prijeten, a tudi strašljiv oddih, saj v njem preži mnogo nevarnosti. Prvič se pojavi tudi doktorica Mary Malone, ki zastopa znanstveno plat serije in je v veliko pomoč Lyri in Willu na njuni poti. Zagotovo je druga sezona bolj čustvena od prve, saj se zgodi kar nekaj bolečih izgub in krivic; prav tako se konča precej temačno, a je v resnici šele priprava na eksplozivno zadnjo sezono, ko se bo bitka razplamtela in tudi doživela svoj konec. **Njegova temna tvar** je brez dvoma serija, ki iz sezone v sezono raste in pridobiva epski zamah – po eni strani se vedno bolj odpira svet, ki ga riše, saj poznamo vedno več čarobnih predmetov, bitij in krajev, po drugi strani pa smo vedno bolj čustveno navezani na like, predvsem na Lyro, pa tudi na množico bolj ali manj stranskih likov, ki jih srečuje na poti. Lepo se gradi tudi odnos med Lyro in Willom, ki se v mladostni naivnosti nerodno zbližujeta, sploh pa navduši prikaz odnosa med Lyro in daëmonom Panom, ki se kljub temu, da sta v bistvu eno bitje, krha in zapleta. Zanimivo je tudi, kako zrasteta lika Lyrinih staršev, sploh njene mame. Gospa Coulter je sicer ves čas precej prisotna, a Ruth Wilson jo upodobi s takim občutkom, kot da bi bila rojena za vlogo posesivne in obupane matere, ki ne zna izkazati ljubezni drugače kot skozi nadzor in bolečino. Že v romanu je lik gospe Coulter med najbolj kompleksnimi glede motivov in odzivov, tudi njenega znanja in razmišljanja, pa vendar jo uspe Wilson še povzdigniti. Prav tako serija ne razočara pri nekaterih najbolj kulturnih prizorih iz romanov (boj medvedjih kraljev, beg iz sveta mrtvih), ki bi lahko izpadli ceneno ali premalo doživeto, a so ustvarjeni s predanostjo in občutkom za dramatično. Zadnja sezona se konec koncev niti malo ne omejuje, ampak se izpolni najprej v megalomanski bitki neslutelih (metafizičnih) razsežnosti, potem pa še v ganljivem in uničujočem čustvenem sklepnem delu, ki je gotovo pustil posledice na mladih bralcih ob prelomu tisočletja. Prav pomirjujoče je vedeti, da je serija v celoti zaključena in da smo jo lahko doživeli v vsem njenem *siju*.

Seveda je odločilno, da je tokratna ekranizacija zadela v polno in prinesla res sijajno celoto. A ključni so v resnici tudi lesketajoči se delčki, ki serijo sestavljajo in jo dvignejo na višjo raven od le korektne adaptacije. In ni jih malo. Prva stvar, ki jo opazimo, je glasba v uvodni špici, ki je napisana, no, pretanjeno. Poskrbi za dramatično in epsko vzdušje, pod njo pa se podpisuje Lorne Balfé, ki izhaja iz šole Hansa Zimmerja; naj priznam, da jo že od izida prve sezone poslušam na *repeat*. Potem so tu posebni učinki, ki jih mora biti že zaradi *dæmonov* precej. V tem smislu blestita Lyra in Pan, med njima čutimo res iskreno povezavo, mili glasek pa Panu posodi Kit Connor, ki smo ga gledali v seriji **Zatresk** (*Heartstopper*, 2022–), in nekateri še posebej tragični prizori z njegovim nežnim glasom, ki se lomi od bolečine, so skoraj nevzdržni. Spoznamo tudi množico ostalih *dæmonov*, od opice gospe Coulter in snežne leopardinje lorda Asriela do zajca Leeja Scoresbyja. Vseeno pa je premalo časa v seriji namenjeno prav mitologiji o *dæmonih* samih, saj nam roman postreže s kar nekaj materiala, vendar pa o tem fascinantnem pojavu izvemo čisto premalo. Serija je čudovito oživila še dve pomembni vrsti, že večkrat omenjenega oklopnega medveda Ioreka, ki je v svoji veličini vreden vsega strahospoštovanja, in v zadnji sezoni težko pričakovane mulafe, ki so v romanu opisane prav bizarno čudovito. Tudi čarobni predmeti so prav sanjski, pretanjeni nož, ki zareže v tkanino sveta in naredi prehod drugam, je strašljivo imeniten, sploh osupljiv pa je alethiometer – naprava, ki ponuja odgovore na vprašanja tistemu, ki jo zna prebrati. Ob prizorih Lyre, ki se zateče po nasvet k alethiometru, ob tem pa predstavlja zlate kazalce z raznimi simboli, kar zasrbijo prsti. Saj res, kje je pa moj alethiometer?



Igor Harb

Kako doseči zanos pri ogledu serij

THE LAST OF US | 2023

Televizijsko serijo **The Last of Us**¹ (2023–) so številni kritiki slavili kot prelomnico predelave videoiger v filmski oziroma televizijski medij. Dovršenosti scenarija, igre in celoviti izvedbi serije ne gre oporekati, a še bolj zanimiva za analizo je navezava na priljubljeno istoimensko videoigro in kaj ta adaptacija pove o vzporednicah med medijema.

The Last of Us (2013) je zgodba o postapokaliptičnem svetu, v katerem je vrsta glive, ki sicer parazitira mravlje, prešla na človeka in začela spreminjati ljudi v zombijem podobne okužene. Uvod je postavljen v prve dni pandemije, na sam začetek zloma družbe, kjer spremljamo glavnega junaka Joela, ki skuša pobegniti na varno z bratom in hčerko. Slednja med begom umre, nato pa zgodba preskoči dvajset let, v 2023: v opustošenih ZDA so v mestih varne enklave, povečini vojaške diktature, zdaj otrdeli in zlomljeni Joel pa se preživlja v Bostonu kot tihotapec. Osrednji fokus zgodbe je na njegovem odnosu z najstnico Ellie, ki je imuna in predstavlja potencialno rešitev za svet, Joel pa jo mora spraviti na varno k skupini upornikov. Pot, ki naj bi sprva obsegala nekaj kilometrov, se zaradi okoliščin podaljša na tisoče in traja več mesecev, v tem času pa se Joel in Ellie zblížata ter iz prve roke spoznata več različnih vrst družbene ureditve, ki so se razvile v postapokaliptičnih ZDA.

Tako poteka osnovna zgodba igre in prva sezona serije ji dokaj natančno sledi. Še več, pogosto uporabi iste kadre in dialoge, da bi pri gledalcih dosegla enak učinek, kot ga je pri igralcih. Povečini uspešno. A formula vseeno ni tako preprosta. Videoigra je namreč povsem drug medij kot serija ali film. Žanr akcijskih pustolovščin – kamor uvrščamo **The Last of Us** –, pa tudi igre v številnih drugih žanrih, sledijo nekaterim osnovnim strukturnim formulam. Na povsem osnovni ravni so sestavljene iz interaktivnih, torej igralnih odsekov, ki običajno obsegajo večino igre in jih le občasno presekajo vizualni vložki, imenovani medscene (*cutscenes*), v katerih igralec zgolj opazuje razplet dela zgodbe do naslednje programirane akcije. Te medscene so že od nekdaj stalnica iger in jih denimo najdemo tudi v originalnem **Pac-Manu** iz leta 1980, a dandanes to seveda niso več premikajoči se piksli, temveč pravi kratki filmi, pogosto posneti s hollywoodskimi zvezdniki. Serija **The Last of Us** je najpogosteje kopirala prav te medscene, včasih tudi igralne segmente.

Za trenutek se moramo ustaviti še pri žanru akcijske pustolovščine, kjer gre za kombinacijo dveh zvrsti, ki ju določa različen način igranja. Pri akcijskih igrah so ključni refleksi in pri teh igramo z adrenalinom; tako je odziv pomembnejši od intelekta in se je za napredovanje v igri pogosto treba naučiti uporabljati kompleksne kombinacije pritiskov na gumb in premikov kontrolne paličice. Ali kot se v seriji izrazi Ellie, ko s prijateljico v arkadah nakupovalnega centra igrata eno najbolj znanih akcijskih iger, **Mortal Kombat II** (1993) (podžanr »pretepačina«): »Samo toľki po tipkah.« Drugi del žanra, pustolovščina, je na neki način nasprotje akcije, saj temelji na uporabi ra-

¹ **The Last of Us** bi lahko prevedli v slovenščino kot **Poslednji od nas**, a se pri naslovih videoiger to ne počne. Praviloma igre niso lokalizirane v slovenščino, zato je posledično pri poimenovanju filma ali serije pomembneje ohraniti navezavo na blagovno znamko, kot pa prenesti njegov pomen. Edina izjema je zombijevski akcijski triler **Resident Evil**, ki je bil leta 2001 preveden kot **Nevidno zlo**. Kar pa seveda ni imelo smisla, saj zombiji niso nevidni.



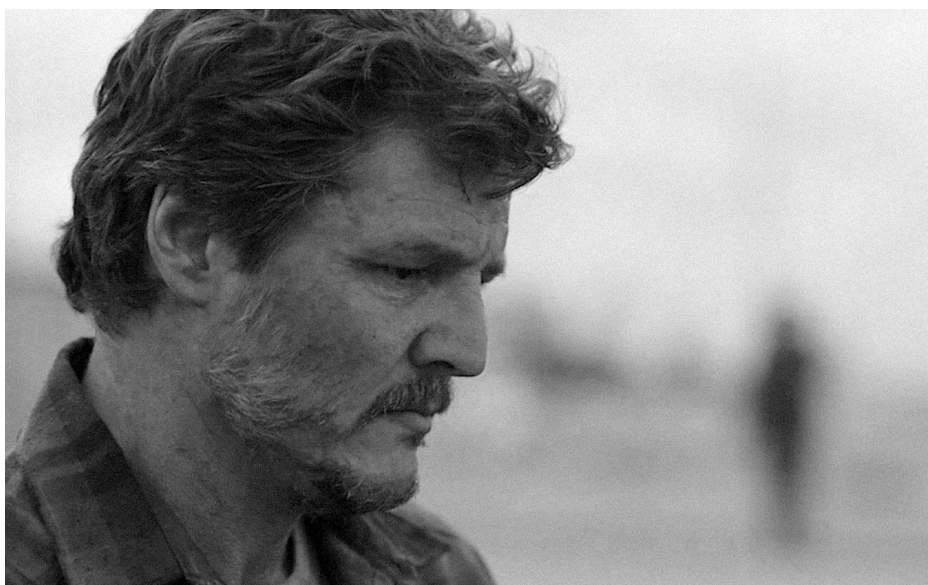
zuma za razreševanje ugank. To lahko vključuje zbiranje predmetov, ki jih potrebuješ, da denimo odkleneš vrata, narediš orodje, prevozno sredstvo, ali karkoli je pač potrebno, da se premakneš na naslednjo raven. Akcijske pustolovščine so kombinacija obojega, pri čemer se sloga igranja izmenjujeta, kar ustvari večjo dinamiko v igralski izkušnji. Hkrati imajo akcijske pustolovščine tudi več zgodbe, tako da precej pričakovano prav tu naletimo na številne igre, ki so že bile predelane v filme ali serije: **Resident Evil** (1996), **Silent Hill** (1999), **Tomb Raider** (1996) in **Uncharted** (2007).

ZLOČIN IN KAZEN

Igra **The Last of Us** za grajenje zgodbe, ki jo povprečni igralec preigra skozi 15 do 20 ur, kombinira akcijo in pustolovščino z medscenami. Ta dolžina igranja je precej standardna za tovrstne, t. i. prvovrzdne igre, podatek pa nam pomaga razumeti navezanost igralcev na like, zgodbo in doživetje. Za primerjavo: povprečni bralec naj bi za **Zločin in kazen** potreboval 12 ur, kar pomeni, da je bolj ali manj vsak igralec **The Last of Us** preživel več časa z Joelovimi moralnimi dilemami, kot bi jih ob branju **Zločina in kazni** z Raskolnikovimi. Pri tem nikakor ne gre za primerjavo kakovosti umetniškega dela ali intelektualno-čustvene izkušnje, temveč zgolj za poglobljenost v zgodbo in like, ki je potrebna, da pridemo do konca. Nenazadnje, v igri umor za Joela ne predstavlja dileme, saj ne moremo dokončati igre, ne da bi jih zagrešili okrog 200, vseeno pa se lik sooči z več kriznimi obdobji, ko začenja razvijati očetovska čustva do Ellie in s tem dvome o lastni ustreznosti za to vlogo. Serija medtem traja zgolj dobrih osem ur in pol. Seveda ne moremo enačiti porabljenega časa z intenzivnostjo izkušnje, zato si oglejmo nekaj vzporednic in razlik v načinu konzumacije.

Igre so zasnovane tako, da v prvih korakih igralec postopoma spoznava svet, junake in njihove omejitve. Pri akcijskih pustolovščinah je perspektiva praviloma zastavljena skozi glavnega junaka, vendar ga oziroma jo vidimo pred sabo in ne gledamo skozi njegove oziroma njene oči (to je domena sorodnega akcijskega žanra »streljačin« [shooter]). Skozi posamezne misije pridobivamo nove spretnosti in moči, ki pa ne olajšajo igranja, saj je junak/junakinja postavljen/a pred vedno zahtevnejše prepreke. V običajni akcijski pustolovščini imamo vse več orožja in artefaktov, a moramo hkrati tudi vse bolj piliti kombinatoriko pritiskov na tipke, da vse hitreje izvajamo vse kompleksnejše gibe, udarce, strele, ali karkoli pač počnemo. Hkrati moramo opazovati okolico in iskati nepričakovane ali nenavadne predmete, ki bi lahko predstavljali naslednji košček sestavljanke, ki jo moramo zložiti, da odkrijemo prehod na naslednjo raven. Tako se igralec skozi pogosto ponavljajoče rutine vse bolj zliva z junakom ali junakinjo, ki ga oziroma jo upravlja, in začenja z njim ali njo vse bolj sočustvovati. Če se taka povezava ne vzpostavi, se igralec običajno ne vrne k igri. Posledično so junaki tovrstnih iger zarisani zgolj v grobih potezah in določeni s stereotipi, da se lahko z njimi identificira čim širši krog igralcev. Na videz prazen junak tako ni slabost scenarija igre, temveč naravna funkcionalnost, a pri pretvorbi v film ali pa serijo to preprosto ni dovolj.

To je bila tudi težava številnih poskusov filmskih priredb videoiger, saj so se avtorji pogosto ujeli v past ter ohranili pustost in praznost lika – ali pa potencirali zgodbo in junake onkraj smiselnega. Zabavni primeri slednjega so denimo filmi **Super Mario Bros.** (1993, Annabel Jankel in Rocky Morton), **Street Fighter** (1994, Steven E. de Souza) in **Doom** (2005, Andrzej Bartkowiak), ki temeljijo na izredno preprostih igrah brez prave zgodbe, medtem ko skušajo filmi na trhlih nogah zgraditi kompleksen svet, ki pa je povsem nerealen in nezanimiv. Medtem je kategorija filmov s pustimi, nedodelanimi junaki polna akcijskih pustolovščin, pri čemer najbolj izstopata dva



z arheološkim pridihom, ki sta bila v kinu uspešnici, tudi zaradi zvezdniške zasedbe – **Lara Croft: Tomb Raider** (2001, Simon West) in **Uncharted** (2022, Ruben Fleischer). In prav to je osrednji preboj **The Last of Us**, saj je dokazal, da pri tem žanru v igri vzpostavljeni svet praviloma ponuja dovolj kompleksno strukturo za neposredno adaptacijo, ključno pa je zgraditi prepričljivega junaka, s katerim se lahko gledalec identificira že, ko ga gleda na platnu, ne da bi se moral prej ure in ure ubadati s tem, da ga usmerja po prostorih in z besnim pritiskanjem na gumbe mikasti nepridiprave.

Pomembna je tudi izbira zasedbe, predvsem glavnih igralcev, ki morajo biti dovolj karizmatični, da z minimalno mimiko oživijo lik in ostanejo zvesti vzoru iz igre. Izbira Pedra Pascala za lik Joela v **The Last of Us** je bila izvrstna poteza, saj je že v številnih filmih in serijah dokazal intenzivnost in tudi tokrat ne razočara. Enako velja za Bello Ramsey v vlogi Ellie. To je seveda tudi posledica kakovostne režije, saj je podobno pretanjeno prodoren Karl Urban ostal v prej omenjenem **Doomu** zaradi šibkega scenarija in režije povsem neizkoriščen. Še en primer dobre, a neizkoriščene izbire igralca oz. v tem primeru igralke je Angelina Jolie v **Lari Croft: Tomb Raider**, saj je lik Lare Croft drugačen od večine protagonistov. V času, ko je igra prišla na trg, je bila velika večina igralcev iger moških (danes je razmerje med spoloma skoraj izenačeno), tako da Lara Croft večini ni predstavljala prazne lupine, v katero bi igralec zilil svojo osebnost – čeprav se je tudi to nedvomno dogajalo –, temveč predmet poželenja oziroma nedosegljiv in nerealističen ideal. Zato je bila izbira Angeline Jolie, ki jo je revija *Equire* kmalu za tem razglasila za »najbolj seksi žensko na planetu«, premišljena izbira. Seveda to ni bilo dovolj, da bi bil film dober ali da ne bi bil šovinističen.

Šovinizem je sicer ena večjih težav filmskih priredb videoiger in tudi sveta videoiger na splošno, kar je v prejšnjem desetletju najbolj nazorno pokazala afera »gamergate«, v kateri je skupina mizoginih igralcev zlorabila družbene medije za organizirane napade na ženske, ki so se ukvarjale z igrami, predvsem razvijalke in kritičarke, kot je Anita Sarkeesian, ki je pripravljala serijo videoesejev z analizami prikaza spola v videoigrah. V zadnjih letih se stvari sicer spreminjajo, predvsem ker je skoraj polovica igralcev ženskega spola. Ena zadnjih trdnjav so platforme za prenos igranja, kot je Twitch, kjer je po podatkih raziskav med uporabniki (tj. gledalci) le nekaj več kot 20 odstotkov žensk, med najbolj priljubljenimi igralci (tj. tistimi, ki predvajajo svoje igre) pa je žensk manj kot 5 odstotkov. Negativne kritike zaradi »LGBTQI+ agende« je požela tudi serija **The Last of Us**, predvsem zaradi vključitve gejevskih likov, a so te glasove hitro utišali oboževalci, ki so opozorili, da so vsi ti elementi zgodbe že bili del videoigre. Morda pa bi prav dobro narejene priredbe lahko pomenile ključni korak proč od splošnega šovinizma v videoigrah.

ZANOS NA MAH

V zadnjih letih se je med videoigami in televizijskimi serijami v pretočnih videotekah vzpostavila še ena povezava. Ključna atrakcija videoiger je tako imenovani zanos, stanje popolnega osredotočenja in usmerjene pozornosti, ki ga je leta 1975 prvi opredelil ameriški psiholog Mihaly Csikszentmihalyi. Pri igranju videoiger je to občutek, ko se igralec popolnoma potopi v igro, ko že usvoji mehaniko igranja in ga zanima, kam ga bo odpeljala zgodba in njene možnosti. Pri tem razplet zgodbe, torej zmaga, ni nujno

cilj, temveč je bistveno pomembnejša pot do tja. To še posebej velja pri igrah, ki so postavljene v t. i. odprte svetove (npr. **Cyberpunk 2077** [2020], **Grand Theft Auto** [1997], **The Witcher** [2007]), in pri takih, ki imajo glede na igralčeve odločitve več možnih zaključkov (**Bioshock** [2007], **Resident Evil** [1996], **Mass Effect** [2007]). Stanje zanosa je mogoče doseči, kadar igralec dovolj ceni svoje sposobnosti in je igra ravno prav težavna, zaradi česar so tudi igre namenoma zgrajene s prej omenjenim stopnjevanjem in si lahko igralec izbere stopnjo težavnosti. Če je igra prelahka, se začne dolgočasiti, če je pretežka, igralcu povzroča stres in tesnobo. V angleščini se ta izraz imenuje »flow«, torej gibanje s tokom, kar morda še bolje opisuje igralčevo stanje. A ne zgolj igralčevo. Podobne občutke dobi tudi gledalec, ko začne požirati sezone serij oziroma gledati na dušek (*binge watching*), kar znatno približa medij televizijske serije videoigri. Pri tem je treba poudariti, da je serija **The Last of Us** doživela klasični tedenski razpored in vse epizode niso bile objavljene v enem kosu. A serija tudi več tednov po zaključku sezone ostaja pri vrhu najbolj gledanih vsebin na pretočniku HBO Max, najverjetneje prav zaradi gledalcev, ki jo gledajo na mah.

Kaj torej **The Last of Us** pomeni za prihodnost filmskih in TV-priredb videoiger? Najprej gre brez dvoma za dokaz, da so videoigre svoja umetniška zvrst in da jih je mogoče predelati tudi v uspešne filme oziroma serije. A to zahteva poseben pristop, ki ne sme biti zgolj kopiranje scen iz igre, saj to lahko hitro postavi gledalca v vlogo, v kateri zgolj opazuje nekoga, kako igra igro (oz. priklop na Twitch), in na tej točki se je **The Last of Us** izkazal, sploh pri natančni montaži poslednjega spopada. Ta je v seriji v nekaj minutah ob glasbeni podlagi pokazal enako vsebine, kot bi je igralec preigral dobro uro, s tem pa je veliko bolje izpostavil preklon junakovega čustvenega stanja, kot bi ga z upodobitvijo dolgotrajne bitke, ki je pravzaprav serija umorov. Tukaj se ponudi zanimiva primerjava **The Last of Us** s filmi, ki sicer niso narejeni po specifičnih videoigrah, a so poskušali uvesti tak pristop; med njimi najbolj izstopa vojni film **1917** (2019, Sam Mendes). Ta je zgrajen podobno kot videoigra, pri čemer posnetki bojevanja spominjajo na igralni del, junakova srečanja s častniki v poveljevalni verigi pa na medscene. Film je vizualno impresiven, a prazen, saj, kot je zapisala urednica *Movie Reelista* MontiLee Stormer: »**1917** je videti kot streljačina in tudi daje tak občutek, saj je vsaka scena zgolj priprava na reakcijo dogodkov, ki prihajajo v naslednji.«

Videoigre so lasten medij, a jih zaradi vizualne in interaktivne narave ni preprosto prevesti v filmski ali televizijski medij. Za razliko od literature že imajo dokaj natančno vizualno podobo, ki ji je treba slediti, poleg tega pa je zgodba mnogih iger (sploh pustolovščin) bolj kompleksna in razdelana, kot bi jo bilo mogoče stlačiti v film. Zaradi narave igranja protagonisti videoiger niso plastični, kar je nedvomno največji izziv pri adaptaciji in prepreka, ki jo bodo le redki filmi ali serije zmogli preseči. Ampak z **The Last of Us** smo končno dobili vsaj dokaz, da je to mogoče. Bomo videli, kako se bodo obnesli **Bioshock**, ki ga snema Francis Lawrence, **Ghosts of Tsushima**, ki ga pripravlja režiser **Johna Wicka** Chad Stahelski, ali pa **Death Stranding**, ki ga bo posnel kar avtor igre Hideo Kojima.

Simon Popek Znova v kinu

52. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V ROTTERDAMU (IFFR)

25. JANUAR – 5. FEBRUAR 2023

Pa je prišlo njenih »pet minut«! Vanja Kaludjerčić je bila na čelo *Mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu* postavljena leta 2020 in skupaj z največjim nizozemskim filmskim dogodkom dve leti trpela purgatorij pandemičnih spletnih edicij. Letos je končno doživela fizično izdajo, kot se šika. Presek je bil radikalen, nobene hibridnosti ali spogledovanja z alternativnimi modeli prezentacije filmske produkcije, samo glorijska velikega platna in polne dvorane, kot *Rotterdamu* pritiče praktično od samega začetka.

Vtis smo imeli, da je obseg programa vseeno nekoliko manjši, z daljšimi premori med projekcijami in zgodnejšo napotitvijo v posteljo (projekcij po 21.30 tako rekoč ni bilo). Festival je (zgolj začasno, upam) izgubil znamenito *old school* dvorano Oude Luxor, kjer smo v teku let videli vse najspektakularnejše vzhodnoazijske akcijske deviacije in tako rekoč kompletni opus Takashija Mikeja. Oude Luxor je zadnje leto pred pandemijo postal Nieuwe Luxor in je s prenovo izgubil dobršen del nekdanjega smrdljivega *seventies* šarma, a je ohranil osnovne poteze notranjega retro dizajna in vsaj ščepec karakterja, ki ga na festivalu prevladujoči multipleksi ne zmorejo ponuditi.

Odločitev festivalske direkcije, da tekmovalni program znova razširi na petnajst filmov, morda ni bila najboljša, saj *Rotter-*

dam v (neenakopravni) bitki s *Sundance-om* (ki zadnje leta poteka tako rekoč istočasno) in *Berlinalom* (ki mu sledi takoj zatem) verjetno ne more poseči po najboljši novi produkciji mladih avtorjev. Glede na to, da vsi trije festivali v konkurenci za uradne nagrade zahtevajo svetovne (ali vsaj mednarodne) premiere, bo *Rotterdam* verjetno vedno potegnil najkrajšo. Rešuje se z dokumentarci, filmskimi esei in eksperimentalno produkcijo. Kar je povsem v redu in v duhu dolgoletne festivalske DNK.

Najboljši film tekmovalnega programa je bil **Zadnji večer** (Letzter Abend, 2023), prvenec nemškega režiserja Lukasa Nathratha in njegove mlade ekipe, v tednu dni in za drobiž posneti *kammerspiel*, ki skoraj v celoti poteka v stanovanju v Hannovru, od koder se nameravata po poslovnem žuru v Berlin preseliti depresivni kantavtor in njegova punca. Na ta večer k sebi povabita pisano družčino prijateljic in prijateljev, a vse ne gre po načrtu; nekateri najboljši kameradi zatajijo in odpovedo prihod, zato pa se v stanovanju množijo »padalci« in neznanci, npr. zmedeno dekle s ceste, ki bi rada napolnila svojega mobilca, ali soseda iz zgornjega nadstropja, ki sta jo ljubimca med kaotičnimi pripravami na selitev spoznala isto popoldne. Kot je pri delih s širokim igralskim ansamblom na omejenem prostoru navada, večer postreže s številnimi konfrontacijami, na plan privrejo stare

zamere in nerealizirane romantične zveze. Nathrathov prvenec skratka ponudi dokaj tradicionalno zasnovo, presežek pa ustvari s skupinsko dinamiko in dobro igralsko zasedbo, ki občasno – ob asistenci Nathrathove nevrotične montaže – morda nekoliko pretirava v afektiranih manierizmih. Na neki točki se zazdi, da bodo Nathrathu stvari ušle izpod nadzora, a nazadnje jih postavi na svoje mesto in film sklene s čustveno prepričljivim koncem.

Rotterdam se je letos osredotočil tudi na žanr, ki tokrat ni (kot običajno) temeljil na azijski, temveč na evropski in južnoameriški produkciji. Prvi lep primer je danski psihološki triler **Superpozicija** (Superposition, 2023, Karoline Lyngbye). Slovar superpozicije definira kot fenomen iz kvantne mehanike, kaže pa se v tem, da lahko »delec zavzema vsa možna kvantna stanja istočasno, zaradi tega mora opis delca vsebovati vsa možna stanja z verjetnostmi, da je delec v tem stanju«. Povedano po domače, kombinacija dveh različnih fizičnih fenomenov istega tipa lahko sobiva kot del istega dogodka. Kar se v filmu režiserke Karoline Lyngbye manifestira v zakonskem paru, ki zapusti mestno življenje in se s šestletnim sinom preseli v eksperimentalno bivalno okolje odročnega bivališča sredi stoletnega gozda na Švedskem. O svojih občutjih naj bi poročala znanstvenemu inštitutu, toda »posel« gre kmalu k vragu,

saj zakonca najprej ugotovita, da nasproti jezera živi še nekdo, potem pa njun sin po travmatičnem dogodku v gozdu prične kričati, da »njegova mama ni prava mama«. Paranoja doseže vrelišče, ko se izkaže, da sta starša z druge strani jezera *doppelgängerja* naših eksperimentalnih zakoncev ter da imata nečedne namene. Za nameček iz tega okolja ni izhoda, med poskusom bega se z avtom po logiki zanke vseskozi vračata na začetno točko pred hišo! Treba je priznati, Karoline Lyngbye si je zamislila vrtoglav psihološki mehanizem, ki povečini navdušuje, zaradi občasnih nelogičnosti pa tudi frustrira. Ampak verjetno je bilo zamišljeno, da se gledalec v vrtincu identifikacijskih spletk izgubi. Film nazadnje reši tista malenkost, ki skandinavskemu filmu praviloma umanjka – humor in (začasna) sproščena resigniranost junakov, ki se skušata s prekletstvom preprosto sprijazniti.

Južna nevihta (La sudestada, 2023, Daniel Casabé in Edgardo Dieleke), presenečenje iz Argentine, prinaša na prvi pogled konvencionalno zgodbo o zasebnem detektivu, ki za premožnega naročnika sledi njegovi ženi, s katero je tik pred ločitvenim postopkom. Ampak Jorge, tipični »nevidni« slehernik v poznih srednjih letih, metodični, potrpežljivi detektiv, po nekaj tednih sledenja nekdanji plesalki in eksperimentalni koreografki Elviri doživi variacijo na Hitchcockovo **Vrtoglavico** (Vertigo, 1958). Elvira postane diskretni predmet poželjenja, po spletu naključij se

celo spoprijateljita in si izmenjata majhne življenjske resnice (»Zasebni detektiv sem,« ji prizna, a zamoči, da je stranka njen mož), nekarakteristično rokovanje z žanrom detektivke pa režiserja vseskozi plemenitita z vdori surreálnih performativnih prizorov, ironičnega humorja in konstantnim preklapljanjem med žanri. Gre skratka za delo, ki gledalca neprestano preseneča. Argentinska miniaturna na temo osamljenosti in urbane nevroze nazadnje dobi še potrebno spiritualno nadgradnjo, sklene pa se z lepo čustveno medigro, ki sugerira morebitno nadaljevanje zgodbe.

Iz Irske prihaja **Lola** (2022), izvirna in zelo *lo-tech* špekulativna fikcija. Režiser Andrew Legge v filmu poustvari estetično 16-mm filmskega traku in medvojnega *newsreela* ter se poigra z idejo zgodovinske alternative: kaj če so si Britanci s spreminjanjem scenosleda prihodnosti nakopali bes ZDA, ki se ni odrekla svojemu prvotnemu izolacionizmu, ter izgubili drugo svetovno vojno, Otok pa predali v upravljanje nacistični ideologiji? Vse se prične, ko se sestri najstnici z juga Anglije leta 1941 v času *blitza* poigrata z dediščino očetovih znanstvenih raziskav in ustvarita Lolo, tehnični pripomoček, s katerim lahko sledita medijskim novicam v prihodnosti. Sprva sledita glasbenim trendom, navdušita se nad Bowiejem in Dylanom, potem pa ju prevzame patriotski duh, zato poročila o bodočih vojaških operacijah nacistov uporabita za opozorila britanski vojski ...

ki hitro prevzame nadzor nad Lolo, sprva žanje gromozanske uspehe in že leta 1941 skoraj porazi Hitlerja. Vpletanje v »scenosled prihodnosti« pa, logično, hitro prične spreminjati tudi potek vojne, kot ga pozna uradna zgodovina, kar prinese prve zamere zaveznikov, globalno ogorčenje in posledični poraz proti nacistom. Leggejev inovativni pristop, igrivo kolažiranje arhivskega gradiva ter elegantno vtkana morala, da se z zgodovino ne gre igrati (ne za naprej ne za nazaj) rezultira v dih jemajoči atrakciji, ki prikličje duha Guya Maddina.

Kakovostnega žanra smo v Rotterdamu videli še precej, od najstniških članic japonskega kluba krvodajalk, ki v filmu **Ne morem te nehati gristi** (I Can't Stop Biting You, 2022, Mamoru Oshii) spoznajo vampirko, do francoskih romantičnih komedij na temo »transformativnih« počitniških oddihov in poklona Rossellinijevi klasiki, **Pot v Italijo** (Voyages en Italie, 2023, Sophie Letourneur). Ampak naj končam z dramo **Štirje mali odrasli** (Four Little Adults, 2023) Selme Vilhunen, osredotočeno na štiri odrasle, bolj ali manj dobro situirane Fince, ki na neki točki sporazumno stopijo v »poli-ljubezensko« razmerje. Tovrstno eksperimentiranje v intimi praviloma pripisujemo mileničcem ali generaciji Z, Selma Vilhunen pa stvari naredi bolj zanimive z družbenimi vlogami vpletenih; zakonca, starša desetletnega sina, sta lokalni pastor in političarka napredne liberalne stranke. Najprej je s skokom čez plot razkrit on (že leto dni ljubimka s precej mlajšo mamo samohranilko), kmalu za tem – potem ko poliamorno razmerje predlaga žena – si ljubimka, *drag queen* barskega pevc in medicinskega tehnika, omisli še slednja. Nato pa na vrata, kot temu rečemo, potrkta življenje, razmerja se pričnejo komplicirati in zaostrovati. **Male odrasle** odlikuje odklon od moralizatorskega tona in motiva odziva javnosti; film se namesto tega odloči za neženirani optimizem ter vero v strpnost in razumevanje.



Simon Popek

Nekaj romantike in logističnega suspenza

73. MEDNARODNI FILMSKI
FESTIVAL V BERLINU (BERLINALE)

16.–26. FEBRUAR 2023

Berlinale se po pandemiji ne ukvarja le s programom in še vedno v dobršni meri opustošenim Potsdamer Platzem, kamor se javno življenje vrača zelo počasi, ukvarja se tudi z infrastrukturnimi težavami. Sony Center z osmimi kinodvoranami je zgodovina, IMAX platno prav tako, festival se je po sili razmer znova razprostrl po mestu kot nekoč, ko smo se od festivalskega središča okrog postaje Zoo v lovu za filmi vozili po vsem Berlinu. Kar sploh ni tako slabo; festivalu vrača nekaj romantike in logističnega suspenza. Občasno je lepo obiskati Alexanderplatz, pa Kino International, nekoč prestižno platno za premiere vzhodnonemške produkcije, ali Delphi Filmpalast, trdnjavo sekcije Forum, weimarsko lepotico, kjer smo v devetdesetih letih videli vse najboljše vzhodnoazijske žanrske filme. V tem hipu je negotova tudi prihodnost osrednjega prizorišča Theater am Potsdamer Platz, ki ga za potrebe festivala preimenujejo v Berlinale Palast. Čez dve leti poteče najemna pogodba in vprašanje je, ali bo moral festival po petindvajsetih letih spet iskati novo lokacijo za premiere tekmovalnih filmov.

Posvetimo se programu. Zadnja leta je na A festivalih postalo modno, da v tekmovalni program prepustijo natanko en dokumentarni film ... ki potem na festivalu tudi zmaga. Kot da bi zvezdniške člane mednarodne žirije, site diete multipleks kulture

med letom in lačne filmskega realizma, vedno znova očarali sicer solidni, a v ničemer posebni dokumentarci, ki jih praviloma podpišejo zvezdniška imena sodobne dokumentaristike – ali vsaj avtorji z določenim pedigreejem. Npr. Nicolas Philibert, predstavnik observacijskega dokumentarca (na *Festivalu dokumentarnega filma* smo mu *hommage* priredili leta 2008), ki je domov odnesel zlatega medveda za najboljši film in se pridružil Gianfrancu Rosiju, Lauri Poitras ali Adini Pintilie, zmagovalcem zadnjih let v Benetkah in Berlinu.

Zmagovalni film Nicolasa Philiberta **Na Adamantu** (Sur l'Adamant, 2023) nas ni ravno navdušil, a tudi ne pustil hladnih. Adamant je barkača na Seni v centru Pariza, kjer se nahaja dnevni psihiatrični oddelek. Tja vsak dan zahajajo odrasli ljudje s psihičnimi težavami, ki jim predana ekipa psihologov nudi pomoč. Slednji se poskušajo odmakniti od klasičnih principov in pacientom pomagati s skupinskimi terapijami in umetniško ustvarjalnostjo. Philibert se je vedno dobro znašel v mikrokozmosih (šolski razred, radijska postaja, bolnišnica, muzej ...), kjer je z nevsiljivo observacijo znal izrisati avtentično podobo vsakdanje realnosti.

Največ smo pričakovali od Christiana Petzolda in Nemec tudi tokrat ni razočaral. **Rdeče nebo** (Roter Himmel, 2023), drugi

del načrtovane trilogije o elementih (**Undine** (2020): voda; **Rdeče nebo**: ogenj) in dobitnik velike nagrade žirije, preseneti s komičnimi podtoni. Petzoldov opus je prepojen s strogostjo, suspensom, duhovi, nedoločljivimi identitetami, **Rdeče nebo** pa je film, v katerem humor in ironija igrata pomembno vlogo v odnosih štirih likov, ki se nepričakovano in nenačrtovano znajdejo v isti obmorski hiši na baltski obali. Fotograf Felix in pisatelj Leon ugotovita, da hišo zaseda tudi mlada sezonska delavka Nadja, ki ponoči glasno seksa z Davidom, lokalnim reševalcem iz vode. Oba bi rada v miru ustvarjala, Felix pripravlja portfelj za sprejemni izpit, Leon se muči z drugim romanom in – negotov, blokirani – išče pozitivne odzive ljudi okrog sebe, saj na skorajšnji delovni obisk prihaja njegov urednik. Medtem v okolici razsajajo gozdni požari, ki bi utegnili ogroziti tudi obmorsko idilo. Pri Petzoldu so stvari vedno večplastne in nevsiljivo kompleksne; čeprav je film v prvi polovici razigran in dialogi duhoviti, v ozadju vseskozi že preži naravna katastrofa. Kljub prepričljivemu štirikotniku se kot centralni lik izriše (tako ustvarjalno kot spolno) zafrustrirani in zavrti Leon, čemernež s kompleksom večvrednosti, v resnici v mehurček zaklenjeni pisec, čigar navdih prebudi šele travmatični dogodek. To je predvsem film o »rasti« nerealiziranega umetnika v iskanju transformativne izkušnje.



Najprijetnejše presenečenje festivala je pripravil kitajski režiser Zhang Lu s filmom **Stolp brez sence** (Bai Ta Zhi Guang, 2022). Zhang Lu ima za pasom že deset filmov, čeprav zanj doslej še nisem slišal. Režiser, ki operira med domovino in Južno Korejo, je ustvaril kompleksno, občasno duhovito in šarmantno dramo o človeških razmerjih, kjer »stolp, ki ne meče sence« nastopa kot prispodoba pozabe, izgube spomina, zakoreninjenih zamer. Osrednji lik, okrog katerega kot sateliti gravitirajo številni liki, je Wentong, ločeni gurmanski kritik v srednjih letih, čigar žena je izginila in mu prepustila hčer, ki zdaj odrasča pri njegovi sestri. V dveh urah in pol bo Wentong skozi komaj zaznavne stike »komuniciral« s sodelavko, fotografinja, ki mu je vseč, morda pa tudi ne, sestro in njenim možem, hčerko, ki jo preredko obišče, in odtujenim očetom, o čigar preteklosti si nikoli ni prišel povsem na jasno. Kmalu po hčerkinem rojstvu ga je neka ženska obtožila otipavanja v javnosti, česar ni prepričljivo zanimal, posledično ga je zapustila žena, njega pa je oblast poslala v delavsko taborišče. To je tip ambicioznega, po minutaži dolgega filma, ki v 150 minutah razvije potentno in skrajno komunikativno odo vsakdanjim banalnostim in zelo spominja na dve prosto asociativni mojstrovini, Koberidzejev **Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo?** (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021) in Gomesov **Naš ljubi mesec avgust** (Aquele querido mês de agosto, 2008).

Redko se zgodi, da bi A festival v tekmovalni program uvrstil film, ki je pred tem že igral na drugem festivalu, ampak očitno je direktorja *Berlinale* prvenec Celine Song **Pretekla življenja** (Past Lives, 2023) tako očaral, da so ga po *Sundanceu* pripustili tudi v tekmo za medvede. **Pretekla življenja** je trezno realizirana in niti malo sentimentalna ljubezenska drama o otroški romantični simpatiji, ki se med korejskima protagonistoma razteza skozi 24 let. Pri dvanajstih letih se Nora s starši preseli v ZDA, kjer pozneje postane pisateljica in novinarka, da bi s Hae Sungom preko Facebooka prvič znova prišla v stik 12 let kasneje. Mine še 12 let in Hae Sung se med službeno potjo v ZDA odloči Noro obiskati v New Yorku. Medtem se je ona poročila z newyorškim Judom (kar je edini kliše tega filma), on je razmerje s puncico postavil na pavzo. Čustvena umirjenost in avtentičen prikaz v Ameriki naturaliziranih Korejcev na eni strani ter »zelo korejskih« Korejcev na drugi je glavni *forte* Celine Song, gledališnice, ki se je v filmskem prvencu izkazala za pretanjeno opazovalko značajev. Finale, ko je ob njegovem slovesu več kot jasno, da ga ona še vedno ljubi (in da se mož, brez obsojanja, tega zaveda), je zelo elokventna demonstracija pripovednega in emotivnega minimalizma.

Drugi, ki je premiero doživel na *Sundanceu* in ga je *Berlinale* zavrtel v Panorami, je film **Odnosi** (Passages, 2023) Ire Sachsa, romantična drama o nenadno vzpostavljene trikotniku med gejevskima ljubimcema in žensko, ki se znajde med njima. Nemški režiser Tomas (Franz Rogowski, najbolj vroč igralec ta hip, se na vsakem festivalu pojavi vsaj v dveh do treh filmih) v Parizu končuje svoj novi film, v katerem nastopa tudi njegov dolgoletni ljubimec Martin (Ben Whishaw). Na sklepnih zabavi pa se Tomas zaplete z asistentko, sicer učiteljico Agathe (Adèle Exarchopoulos), s katero kmalu pričakujeta otroka. Dokaj konvencionalnega zapleta ne rešujejo samo dobri igralci, temveč predvsem težko oprijemljiv

značaj Tomasa, šarmantnega manipulatorja, skorajda zlodeja, ki ljudem vsiljuje svoja stališča in izigrava njihovo zaupanje. Tomas je tipično zblojen, impulziven in čustveno nestabilen umetnik, ki skuša balansirati med obema opcijama, a se mora nazadnje (tudi po Agathini radikalni odločitvi) soočiti z nekaj življenjskimi resnicami. **Odnosi** so verjetno najbolj zrel film Ire Sachsa.

Naj končam z najbolj zanimivim filmom letošnjega Foruma mladega filma. Graeme Arnfield v eksperimentalnem dokumentarcu **Vdor v dom** (Home Invasion, 2023) obdela fenomen nasilnega vdora v hišo oziroma, kot temu rečemo ob ameriških filmih, *home invasion movies*. Prične z anekdoto o temnopolti ženski, ki je v 20. letih preteklega stoletja v strahu pred vlomilci iznašla (in patentirala) prvi znani sistem videonadzora, ter nadaljuje s propadlim inovatorjem, ki mu je v petdesetih letih končno uspelo obogateti z izpopolnjeno videonadzorno tehnologijo, kakršno v dodelanih verzijah uporabljajo še danes. Arnfield se v vizualnem smislu v celoti zanaša na zorni kot kukala na vratih, v drugi polovici pa **Vdor v dom** v cinefski analizi dodobra obdela še bogato tradicijo *home invasion* filmov, od Griffithovih enokolutarjev do sodobnih primerov tipa **Krik** (Scream, 1996, Wes Craven) ali **Soba za paniko** (Panic Room, 2002, David Fincher). Malce togo zamišljen koncept z izpisanimi spremnimi komentarji in iritantno eksperimentalno glasbeno spremljavo ni brez soli. Arnfieldu uspe v prvi plan pripeljati tudi širši sociopolitični kontekst ameriške obsedenosti z varnostjo in implementiranjem nadzornih sistemov, ki jih v digitalni dobi uporabljajo predvsem tehnološki velikani tipa Google, Microsoft ali Amazon.

Marja Kodre

Ubrati svojo pot

FEMINISTIČNI FILMSKI FESTIVAL – FEFI

8.–12. MAREC

Sto let po tem, ko je sufražetsko gibanje uspelo priboriti volilno pravico za vse in ne samo za tiste, ki jim je bil ob rojstvu pripisan moški spol, še vedno živimo v izjemno neenaki družbi. Razmerje moči med spoli je neenakopravno, kar lahko vidimo praktično skoraj na vsakem koraku, tudi v filmski industriji. Študija Evropskega avdiovizualnega observatorija iz leta 2020 je pokazala, da je med filmarji in filmarkami v Evropi le 24 % režiserk. Ženske pa so se podpisale le pod 16 % vseh celovečernih filmov, ki nastanejo na stari celini. Glede na ostale študije in članke, objavljene na to temo, je razvidno, da (še vedno) živimo v patriarhalni družbi, ki na piedestal (še vedno) postavlja bele heteronormativne moške. Ženske, kvir osebe in nebele osebe so tako v družbi kot v kulturi zapostavljene.

Prav zato so kulturni dogodki, ki se osredotočajo na posamezne zapostavljene skupine in jim dajejo ter širijo njihov glas in zgodbe še toliko pomembnejši. Eden takih je nedavno ustanovljeni *Feministični filmski festival* (FeFi), ki se, kot je razvidno že iz imena, osredotoča na ustvarjalnost žensk. Festival *FeFi*, ki ga organizira Društvo za razvoj filmske kulture, je prvi filmski festival takšne vrste pri nas. Po besedah Jane Burger, soustvarjalke festivala, je tovrsten festival v našem prostoru nujen, ker je pomembno, da se odpira prostor za žensko naracijo v svetu, ki ga piše patriarhat.

Kot na spletni strani festivala zapišejo organizatorji, »prvi feministični filmski festival v Sloveniji ponuja vpogled v prihodnost, sedanjost in preteklost filmskega delovanja žensk«. Program je razdeljen v tri ustaljene sklope: *Frišno*, *Zdaj!* in *Retro*. Sklop *Retro* je bil letos posvečen multidisciplinarni umetnici in režiserki ter Prešernovi nagrajenki Emi Kugler. Ogledali smo si lahko štiri njene kratke igrane videofilme, posnete v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. V sklopu *Zdaj!* so bili na ogled aktualni **Obzornik 670 – Rdeči gozdovi** (2022) in **Obzornik 2021 – Tukaj imam sliko** (2022) Nike Autor ter **Smučarske sanje** (2022) Haidy Kancler.

Na tem mestu se bomo nekoliko podrobneje posvetili sklopu *Frišno*, saj »izpostavlja radikalne *newcomerke*, ki obračunavajo s patriarhalno polpreteklo zgodovino«. V njem smo lahko letos spremljali kratke igrane, dokumentarne in animirane študentske filme v produkciji ljubljanske AGRFT in praške FAMU.

Življenja žensk v družbi določa patriarhat. Da smo v družbi lahko prepoznane in nekaj vredne, moramo igrati določene vloge. Vlogo gospodinje, mame, zapeljivke, čistilke, kuharice, terapevte – povrh vsega pa še opravljati poklic in imeti službo, saj smo si izborile pravico do obstoja zunaj domačih zidov, na našo škodo pa zdaj

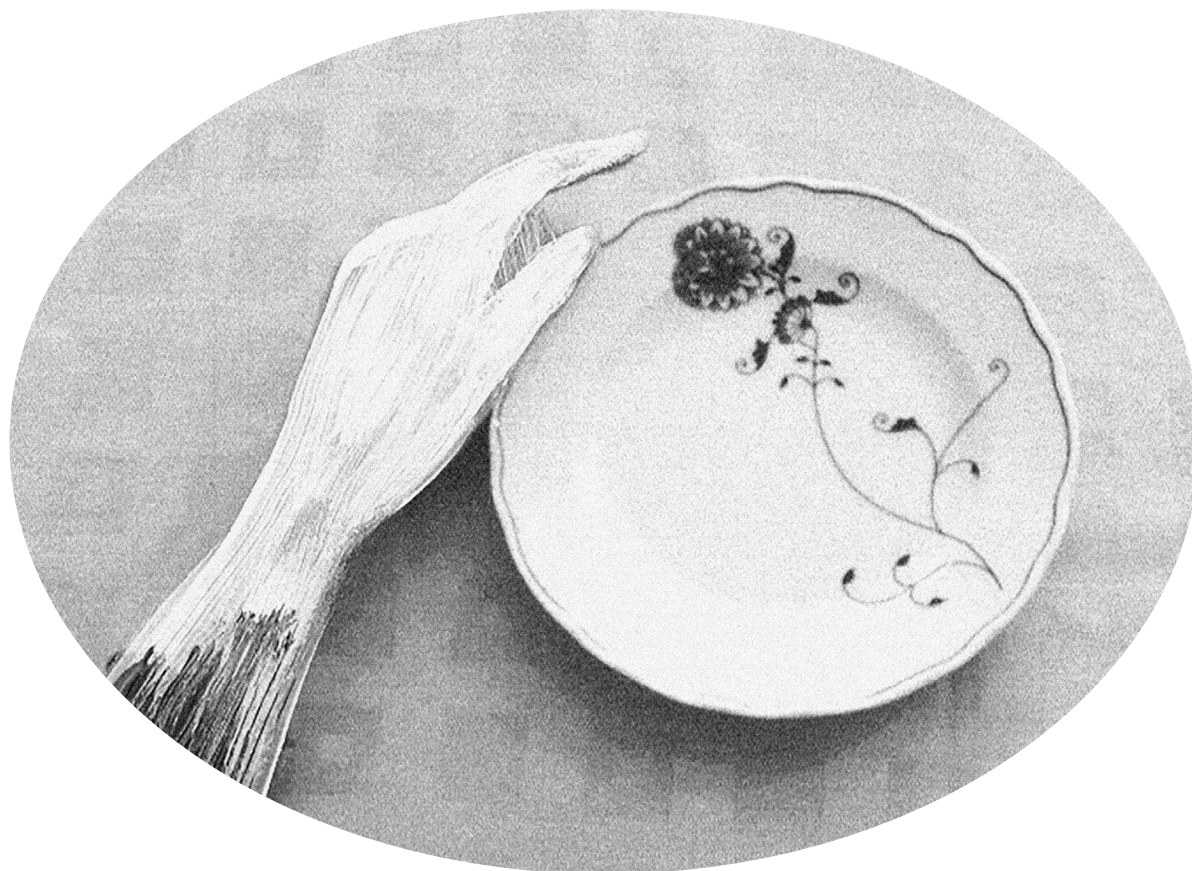
opravljamo vsa opravila, igramo vse vloge ter še služimo denar. Omenjena tema je v središču kratkega animiranega filma z naslovom **Po Sylvijino** (Way of Sylvie, 2020, Verica Pospíšilová Kordić). Režiserka je s svojo ekipo ustvarila animacijo, v kateri Sylvija zaradi nevzdržnosti neprestanega menjavanja svojih vlog, ki jih igra za druge, doživi živčni zlom. Njeni bližnji ji v bolnici podarijo nove možgane, ki so univerzalni in zmorejo opravljati vsa opravila hkrati. A Sylvija pred njimi raje zbeži in odleti stran. Ko bi le bilo tako preprosto.

Po Sylvijino na začetku na igriv in humoren način prikazuje vlogo ženske v družbi, skozi glasbo in stopnjevanje tempa pa upodobi, kako resnično grozljivo in izčrpavajoče je biti stalno na voljo in prisiljen v to, da tvoja vrednost izhaja iz vlog, ki jih igraš za druge. A morda še obstajajo načini, na katere lahko vzamemo življenje v lastne roke. Animirani dokumentarec **V sebi** (Vevnitř, 2020) Viktorie Štěpánove spregovori o anoreksiji. O tem, kako se lahko uničimo zato, da drugim pokažemo, da v svetu, ki nas ves čas zatira, še imamo svoj glas in nadzor. Če ne nad drugimi, nad seboj. Štěpánová v svojem prvem filmu skozi fotografije oseb, hrane, krožnikov, nožev in vilic, ki so na premeten način prepletene z risbami, ranljivo spregovori o boju z boleznijo in stigmo, ki jo slednja prinaša.

Prav pripovedovanje lastnih zgodb je lahko tisto, kar nas poveže. Režiserka Maja Penčič je za kratki dokumentarni film **Foxy Girls** (2021) pozvala štiri prijateljice, da delijo svoje intimne zgodbe. Punce spregovorijo o splavu, o želji, da bi imele družino in otroke, o kompleksnih razmerjih in prijateljstvu. Film je zapis sodobnega pogleda na svet in je relevanten tako v deljenju intimnih zgodb, ki lahko gledalkam z morebitnimi podobnimi izkušnjami vzbudijo občutek skupnosti, kot v odpiranju tem in razmislekov skozi prvoosebno žensko perspektivo.

Omeniti velja tudi dva »frišna« filma v produkciji AGRFT. **Gnida** (2022) Margarete Grm je kratki igrani film o manekenki, ki

na *žurki* spozna nekega *tipa*. Soglasje za intimno interakcijo je podano, vendar kmalu tudi umaknjeno. Zgodi se posilstvo. Film prikaže interseksionalnost podrejenosti. Manekenka ob koncu spozna, da je njen posiljevalec tisti, ki zaseda pomembno mesto tudi v njenem profesionalnem življenju. Vrzel neenakosti je globoka, tako v spolni kot v ekonomski sferi. Kratki dokumentarni film **Razgled** (2022) Eme Paš pa nam oriše zgodbo o dveh sestrah, ki si dolga leta delita gospodinjstvo. O sestrah, ki si gresta na živce, a sta hkrati tudi neločljivo povezani. Morda so prav taka sestrstva, skupnosti žensk, ki krojijo svoje vloge, odgovor na to, kako graditi odnose zunaj družbeno določenih normativov in ubrati svojo pot. Kot jo ubira *Feministični filmski festival*.



Robert Kuret

The future is now...

Skeniranje apokalipse, ki ni več le spekulacija v filmih Sare Bezovšek

V kratkem filmu **www.s-n-d.si** (2021) Sare Bezovšek – dobitniku vesne za najboljši eksperimentalni film in edinem slovenskem filmu, ki je na festivalu *FeKK* prejel *grand prix* – se naše oči spremenijo v skener. **www.s-n-d.si** izhaja iz spletne strani, kjer skrolamo po vedno bolj apokaliptičnih podobah Zemlje in popkulture. Čeprav gre za posnetek zaslona, pa ravno prenos v *medij film* pomeni radikalno drugačno gledanje iste vsebine.

MODERNI IN POSTMODERNI GLEDALSKI KONTEKST

Če začnemo pri očitnostih: ko skrolamo po strani, se lahko vedno ustavimo, da ujamemo vse detajle, si pogledamo vse gife, preberemo ves tekst, si natančno pogledamo vse kolaže itd. (ali enostavno hitreje preskočimo določene dele). Na svoj način imamo nadzor, saj si hitrost percepcije lahko prilagajamo. Pri filmu – kar je pomenil tudi njegov prelom s sliko, fotografijo, knjigo in povezavo z uprizoritveno umetnostjo, gledališčem, opero, plesom, glasbo – na hitrost poteka podob nimamo vpliva.

A za film ta trditev seveda ne drži absolutno: če ne prej, to postane očitno, ko se film znajde na videokaseti, s čimer se začne tudi tranzicija iz modernih v postmoderne gledalske kontekste. Dispozitiv kinodvorane omogoča zbrano spremljanje filma na platnu, celoten kontekst – tema, ogromno platno, zvočni sistem – nam pravzaprav ustvarja vse pogoje, da se posvetimo predvsem artefaktu filma (tudi če se v resnici pogovarjamo z osebo, ki sedi poleg nas, nas kontekst filmske dvorane sili v tiho govorjenje, diskretnost; četudi filma sploh ne gledamo, ga ne moremo ne detektirati na periferiji pozornosti). Pred mobilnimi in pametnimi telefoni je kinodvorana pomenila dokajšnjo izolacijo od zunanjega sveta; če se je zgodil atentat na predsednika, začetek vojne ali žledolom, je bil človek od teh pojavov v kinodvorani načeloma izoliran do konca filma. Zdaj lahko vdrejo v kinodvo-

rano v tistem trenutku, ko med filmom sežemo v žep, samo da bi pogledali, koliko je ura. A film je v tem modernem kontekstu kinodvorane še vedno na posvečenem mestu, poteka pred nami in je kot tak nespremenljiv, nanj nimamo nikakršnega vpliva, razen seveda vpliva interpretacije, zapolnjevanja praznih mest itd.

Premik v postmodernejši kontekst pomeni, da se ne nahajamo več v posvečeni škatli, kjer je film večinski – če ne celo en in edini – fokus oz. privilegirani objekt naše pozornosti. Znašli smo se pred televizijo: film je prišel v kuhinjo, dnevno sobo in spalnico, kjer je postal del nekih bivalnih dinamik, ko je treba pogoje za kinematografski ogled šele poskušati simulirati v slabem približku. Po drugi strani se film razseka na reklame, v *objekt film* oz. v idejo njegove kontinuitete se torej poseže in vanj vstavlja drug vizualno-zvočni material. Videokaseta: film lahko prevrtimo na določenih delih. Video na zahtevo: mutacija televizije, kjer naenkrat dobimo nadzor nad sprehajanjem po njenem programu. DVD: zadeva postane še bolj strukturirana, film je razdeljen na poglavja, prizore, film je razsekan na kose, po katerih se lahko še toliko bolj gladko premikamo. Multimedijški predvajalniki: premikanje po filmu postane še za stopnjo lažje, kliknemo lahko kamorkoli na trak, brez nadležnega prevrtavanja ali skakanja po poglavjih. Kadarkoli smo lahko kjerkoli v filmu. Pri tem je za samo natančnost ključna tipka za 5- ali 10-sekundni preskok naprej ali nazaj, s čimer iskanje določenih odsekov postane še bolj učinkovito.

Šele računalnik pa nam omogoči, da lahko na enem zaslonu gledamo več filmov naenkrat – bodisi v različnih oknih brskalnika bodisi v različnih predvajalnikih. Film – ali pa glasbo – lahko nastavimo na določeno hitrost, ki je hitrejša ali počasnejša od originalne, ga podložimo z zvokom drugega filma oz. ga lahko hitro zmontiramo po svoje. Film se skratka od posvečenega objekta odpre manipulabilnosti, konec koncev pa tudi temu, da

se od njega osamosvojijo in ga lahko tudi preživijo predvsem razni YouTube odseki, gifi ali memi. (Primerjava ogleda **Klub ba golih pesti** [Fight Club, 1999, David Fincher] leta 2000 ali 2020 je potovanje v času, kot bi se pred nami odprla neka kamra muzeja interneta. Vsak tretji prizor je postal meme, internetna last, praktično osvobojen od filma. Skratka, **Klub** nam potencirano ponuja tisti učinek, ki ga v **Gospodarju prstanov** [The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001, Peter Jackson] recimo doživimo v trenutku, ko Boromir reče: »One doesn't simply ... walk into Mordor.« Epski svet prijateljstva, boja dobrega proti zlemu, eskapistična fantazija, wagnerjanski *gesamtkunstwerk*, vse to, kar nam ponuja **Gospodar prstanov**, naenkrat doživi čudno ukrivitev – iz srednjeveškega sveta herojstva smo se naenkrat spet znašli v štosu interneta.)

INTERNET, HIERARHIJA IN HITROST

Pri Sari Bezovšek smo že od prve sekunde v internetu (kar – kot rečeno – niti ni čudno, glede na to, da so njeni filmi nastali iz internetnih strani). Podoba neba je kubistično sestavljena iz nepreštevni podob neba, ki se med sabo prekrivajo, silijo druga v drugo, postajajo tudi ozadje in ospredje druga druge. Tu gre predvsem za različne skolažirane fotografije, med katerimi se pojavi tudi kakšen emoji ali animacija oblaka oz. kakšen gif, ki jih je kasneje še veliko več. Način komponiranja podobe, ki jo vidimo, ves čas sledi temu kolažnemu principu.

Ko gledamo film, smo vajeni, da nam pozornost usmerjata dva dejavnika: eden je sam kader, kjer bomo iskali pomembne informacije v območju zatega reza, perspektive itd. Drugi je seveda režija, ki z različnimi izrezi, kompozicijami, barvnimi, scen-skimi, kostumskimi poudarki, približanji, osvetlitvijo, montažo poudari neke detajle. Biti vaje gledati film pomeni biti vaje usmerjati pogled v določene točke, kjer obstaja nekakšna razmejitve med centrom/poudarkom kadra in njegovo periferijo. Sara Bezovšek tak način gledanja obrne, pravzaprav demokratizira kader, kjer se moramo sami odločiti, kateremu gifu ali podobi bomo posvetili več pozornosti, ali bomo raje brali tekst, ali bomo skakali-skenirali med vsem tem ...

Pravzaprav lahko tu prikličemo še eno razliko med moderno in postmoderno dobo: prej smo govorili o kinodvorani kot dispozitivu, ki dela vse, da film postavi na osrednje mesto in našo pozornost fiksira nanj. Obenem se podoben proces dogaja tudi v samem filmu, saj ta vzpostavlja hierarhijo med elementi, ki jim namenjamo pozornost – z bližnjim planom nas opozori na pomemben detajl, ki ga ne smemo spregledati, z rdečo barvo iz

kompozicije izvzame ključni element, skratka ustvarja ozadje in ospredje, manj in bolj pomembne elemente. Sicer ne moremo reči, da je pri Sari Bezovšek takšna hierarhizacija povsem odsotna (pravzaprav si je nemogoče predstavljati popolno uresničitev te tendence), se pa takšna hierarhična razvrstitev vsekakor razrahlja: določen gif je sicer lahko ključen ali pa je neka podoba element, ki ga ne smemo spregledati, a vendar ostaja občutek, da je gledalcu puščenega več prostora pri določanju, čemu bo posvetil pozornost. Če ne bi bilo tako, njeni filmi bržkone tudi ne bi ustvarjali vtisa skenirajočega pogleda, ki mora pregledati in prečesati polje – ko se pojavi skenirajoči pogled, ki v valovih pregleduje sliko z enega konca proti drugemu, lahko ugotovimo, da je tak pogled posledica iskanja in razbiranja informacij. Če bi režija določene informacije izpostavila kot ključne, bi nastal klasičen učinek, da film vodi naš pogled, ki je zaradi tega lahko tudi bolj fiksiran, manj begajoč. Sara Bezovšek takšno avtorsko instanco režije zminira – pogled se mora naučiti orientirati med množico vizualnih informacij. Vloga gledalca in njegovega pogleda pri odločanju, čemu bo posvetil pozornost oz. kako bo razmeščal svojo pozornost, je tu postavljena na izrazito postmoderen način, ki se zaveda, da se nahaja sredi interneta.

In ravno tu je ključno, da so umetniške stvaritve Sare Bezovšek tudi filmi: kot rečeno, pri internetni strani hitrost skrolanja prilagajamo sami, in če želimo detektirati in vpiti vse informacije, si za to lahko vzamemo čas. Po svoje je bizarno, ker **www.s-n-d.si** – in ostali filmi Sare Bezovšek v tem formatu, **False Utopia** (2021), **Human Extinction** (2021), **Overpopulation** (2021), **Evacuate Earth** (2022) in **Nuclear Winter** (2022), ki so večinoma dostopni na platformi Vimeo – vzpostavlja tudi veliko bolj arbitraren odnos do časa trajanja: **www.s-n-d.si** traja 13 minut in 38 sekund, a lahko bi trajal tudi 10 minut, 15 minut, 20 minut ... Če se podaljša ali skrajša čas »klasičnega« filma, potem to verjetno pomeni, da mu je bil dodan ali odvzet kak prizor. Pri **www.s-n-d.si** se »vsebina filma« v tem primeru ne bi spremenila, bi pa podaljšan/skrajsan čas ključno vplival na našo percepcijo filma oz. na njegovo hitrost, s čimer lahko prepoznamo, da je ravno ta hitrost vrstenja podob – kot bi se pred nami odvrtel dolg svitek podob – ena od ključnih vsebin.

Če bi bil film krajši, bi imeli še manj časa za skeniranje vseh informacij, naše oko bi prisilil v še hitrejšo gibanje ali pa bolj selektivno odbiranje fokusa, kjer bi se enostavno odpovedali temu, da lahko katere od vizualnih informacij sploh zajamemo s pogledom; sprijaznili bi se, da bodo določene informacije ostale na periferiji pogleda. Če bi bil daljši, bi to po drugi strani pomenilo, da bi naenkrat imeli več časa za skeniranje informacij, s čimer bi gledalska izkušnja zopet postala drugačna: na gifih bi se lahko

dlje ustavili, morda bi lahko boljše registrirali povezave med različnimi vizualnimi informacijami, zaobjeli vse, kar se v nekem trenutku znajde v kadru (o tem je sicer paradokсно govoriti, ker kader nikdar ne obmiruje, ampak se ves čas razvija). Vse to so lahko paradokсна hipotetična vprašanja, saj predpostavljajo neko nevtrarno ali obče sprejeto hitrost skeniranja in pregledovanja informacij: zdi se, da je hitrost **www.s-n-d.si** ravno tolikšna, da nam še dovoli pregled nad vsem, kar se nahaja v kadru, pri čemer moramo sami izbrati, kje se bomo s pogledom zadržali dlje. Zagotovo pa bodo gledalci čez deset ali dvajset let film gledali drugače: morda se jim bo zdel počasen, prilagojen neki *boomer-ski* hitrosti, primerljivi dvoprstnemu tipkanju, ter ga ne bodo mogli gledati drugače kot na hitrosti 1,25 ali celo 1,50.

Kot rečeno, ravno hitrost postane ključna vsebina, saj začne določati odnos in strategijo, ki jo mora gledalec zavzeti do vizualnega materiala. In prav hitrost potekanja postane tudi tisti ključno filmski element, dejstvo, zakaj je **www.s-n-d.si** film, ne zgolj v film spremenjena internetna stran. Druga ključna dimenzija razlike z internetno stranjo oz. zatrditvijo filma je glasba, ki se poigrava z odmevi različnih frekvenc, s čimer v kombinaciji s sliko ustvarja neko postapokaliptično atmosfersko kupolo, kot da bi se že znašli v prihodnosti opustošene zemlje ali kot bi se sprehajali po nekem ogromnem zapuščenem prostoru, kjer od časa do časa zabrnji nekaj, kar je bilo nekoč morda kakšen prikladen stroj.

PERSPEKTIVA PROTI IZGUBI ORIENTACIJE

Ko se je v 50. letih zgodil razmah televizije, je to pomenilo sistem enega oddajnika in množice sprejemnikov: TV-novice so poenotile določeno gledalsko polje, kot da bi se vse glave nekega področja obrnile v eno smer, gledale v eno točko. Podobno logiko v slikarstvu uvaja perspektiva, ki jo izumi renesansa: prostor je lahko tridimenzionalen, če se vsi pogledi in vse gibanje v njem steka v eno, dve ali tri točke na horizontu.

Zanimivo je, da Bezovšek občutek onesnaženja doseže tudi s kopičenjem gifov in kolažiranih podob, ki silijo druga čez drugo. S tem ustvari občutek, kot bi se nahajali v mortonovskem hiperobjektu, ki je enostavno prevelik, da bi ga s svojim pogledom zaobjeli, zato se lahko zadovoljimo kvečjemu s tem, da ujamemo posamezne dele.

Sicer je možno gibanje po prostoru, zavzemanje različnih pozicij, a še vedno ostaja odnos do teh osrednjih točk. To lahko konec koncev razumemo tudi v kontekstu iznajdbe tiska in prevajanja *Biblije* v nacionalne jezike: vsak ima svojo *Biblijo* in svojo interpretacijo, a še vedno je *Biblija* ta horizont, v odnosu do katerega se človek umešča. Ko začne Picasso slikati kubistično – ko torej vpelje več perspektiv na isti objekt, ko se vrtili okrog njega in ga naslika iz različnih zornih kotov –, izgubi prostor, se nekako zopet znajde v dvodimenzionalnem prostoru. Pa je to res zgolj dvodimenzionalni prostor? Ali pa je to prostor višje dimenzije: če je mogoče naenkrat gledati na objekt z različnih točk v prostoru, potem bi moralo biti možno gledati na objekt tudi z različnih točk v času. Objekt naenkrat začne bivati v višji, štiridimenzionalni razsežnosti.

To je konec koncev tudi perspektiva, ki jo zavzemajo sodobne objektivne filozofije novega materializma, recimo Graham Harman ali pa Timothy Morton, in ki jih je v svojih esejih pri nas v 80. artikuliral že Gregor Strniša, ko je pisal svoje avtopoetološke tekste. Zdi se, da so trideset let kasneje v splošno zavest prodrla filozofska gibanja, s katerimi je Strniša še v nekih povsem drugih časih delil afiniteto do postantropocentrične perspektive, demokracije objektov – za kar je našel dokaze tudi v umetnosti – povezanosti sveta v eno enoto. Pravzaprav Strniša in Morton na neki točki skrajno podobno artikulirata fenomen, ki ga po Mortonovi zaslugi danes poznamo kot hiperobjekt: gre za objekt, ki je prevelik za človeško percepcijo, saj se razteza tako v prostoru kot času in ga ni mogoče izkusiti neposredno, ampak zgolj prek njegovih lokalnih učinkov, ki postanejo znaki oz. natančnejše indeksi, torej znaki, ki kažejo na neki objekt/pojav in so obenem del tega objekta/poja (močan veter, ki po Ljubljani podira drevesa, je indeks, kaže na neko večjo celoto od sebe – podnebne spremembe –, obenem pa je sam ena od manifestacij te celote). Morton govori o hobotnici, ki se razteza v časo-prostoru, Strniša pa o večdimenzionalnem bitju, ki ima luskinast rep v predkambriju, glavo pa v vesolju prihodnosti).

Te filozofije poudarjajo prav plosko ontologijo, kjer se – kot poudarja tudi Morton – izgubi razdalja med tukaj-tam, med globoko-površinsko, kjer se skratka izgubita globina in razdalja, saj se vse dogaja *tukaj*. Morton trdi, da prav ekološka zavest spodbuja tako filozofijo, saj recimo odpadki nikamor ne izginejo, ne opravijo tranzicije od tu, kjer nas motijo, do tam, kjer so zunaj našega pogleda in torej naših problemov, ampak so ves čas tu, v tem svetu, ne izginejo na noben drug svet. Podobno je s podnebnimi spremembami: ne gre več za lokalizirane vremenske pojave – tajfun tu, potres tam, suša tu, obilno deževje tam –, ampak gre za manifestacije istega pojava, ki nas zadeva vse, ki ne obstaja zgolj



na določenih delih sveta, ampak povsod; ljudje torej nismo ločeni od njega, ampak dobesedno bivamo v *njem*. In podobno optiko kot glede prostora zavzame tudi glede časa: stvari, ki se bodo zgodile čez petdeset let, ki jih lahko glede na današnji razvoj dogodkov prognoziramo, so se torej že zgodile, že živimo v njih, če ne drugega v njihovem horizontu (pri čemer pride na misel izpeljava Jean-Pierra Dupuyja iz *Prihodnosti ekonomije*: z bližajočo katastrofo se soočimo tako, da se obnašamo, kot da se je že zgodila. Le tako lahko preprečimo njene najhujše posledice).

Svet je skratka postal prav v vprašanju ekologije še toliko bolj povezan, toliko bolj enoten svet, ki se bo kmalu soočil s skupnim problemom. Tako konec koncev ni čudno, da filmi Sare Bezovšek tudi na povsem »tematski« ravni – skozi kolažirane podobe – govorijo o onesnaževanju, prenaseljenosti, vprašanju oskrbe s hrano, globalnega segrevanja, vznika novih bolezni, utopij in družb nadzora, oblik prihodnjih družb, opustošenja Zemlje, asteroidnega trka ... Zanimivo je, da Bezovšek občutek onesnaženja doseže tudi s kopičenjem gifov in kolažiranih podob, ki silijo druga čez drugo. S tem ustvari občutek, kot bi se nahajali v mortonovskem hiperobjektu, ki je enostavno prevelik, da bi ga s svojim pogledom zaobjeli, zato se lahko zadovoljimo kvečjemu s tem, da ujamemo posamezne dele. Ko www.s-n-d.si postane film, postane prevelik za našo percepcijo.

Obenem nas prav s tem, da je narejen na internetu in iz internetnega materiala, sooča z našim bivanjem-v-internetu. Prej smo omenili televizijo v 50. in način njenega oddajanja-sprejemanja. To je bil še čas perspektive, ko je bilo s sistemom enega oddajnika in množice sprejemnikov tudi lažje povezati družbo z eno resnico (in jo posledično tudi nadzorovati, čeprav se danes, ko nam Facebook ponudi oglas za nekaj, o čemer smo se lahko zgolj pogovarjali, to zdi paradokсно). Internet pomeni razpršitev, perspektiva – ki pomeni gledanje oz. fokus na eno ali dve točki – se izgubi, saj gledamo v neskončno mnogo različnih točk. Morda je www.s-n-d.si Sare Bezovšek lahko tesnoben prav zaradi te izgube perspektive, ko se moramo ob stalno premikajočem svitku podob znajti sami, sami odbirati podatke, sami deliti pozornost, sami izbrati način skeniranja oz. gledanja filma. Kot internet, kjer bo legitimiziran tisti pogled na neko problematiko, ki ga bomo guglali, kjer obstajajo vsi pogledi naenkrat, kjer so informacije sicer dostopne takoj in v množici, a je naenkrat selekcijski proces teh informacij ostal prepuščen nam, uporabnikom interneta. Če smo v 80. zvečer prižgali televizijo, nam je TV-dnevnik povedal resnico sveta. Ko gremo danes na internet, gremo lahko od MMC-ja do Nove24, od Foxa do *Guardiana*, kjer si moramo iz delcev tu in delcev tam ustvariti celotno sliko sveta: kompiliranje in kuriranje informacij postane naša naloga.

Zato je najbrž pogled na odvijajoči se trak **www.s-n-d.si** pogled v um, ki skenira internet in ki ne dohaja ne njegove hitrosti, ne njegove intenzivnosti, ne razpršenosti informacij, ne dražljajev z različnih koncev. A govorjenje o umu v kontekstu filmov Sare Bezovšek zopet priključuje dihotomijo subjekt-objekt, ki vznikne z moderno dobo. Ta dihotomija pomeni določeno izvzetje subjekta iz sveta, pomeni postavitve distance, zavzemanje transcendentne, vzvišene pozicije do sveta-objekta, pomeni vzpostavitev metagovorice (Morton, nasprotnik te pozicije, večkrat citira Lacanovo izjavo: »Metagovorica ne obstaja«), razprtje perspektivnega prostora, kjer je opazujoči subjekt zunaj slike ter opazuje elemente, ki se razvrščajo v tridimenzionalnem prostoru. Gregor Strniša gre recimo tako daleč, da v svojem eseju v zbirki *Vesolje* tej logiki pripiše vznik romantičnega genija, kulta osebnosti, despotizma, kolonizacije, posledično pa tudi izčrpavanja virov, saj svet oz. drugi postane instrument ... Ravno ta vzpostavitev distance do sveta pomeni možnost zareze s svetom (usoda prostora tam ni usoda prostora tukaj, usoda drugega človeka ni moja usoda), razparceliranje sveta, vzpostavljanje instanc onkraj, zanikanje enotnosti sveta. Pri tem se lahko spomnimo na filme Eme Kugler: despotske figure v teh filmih bivajo v abstraktnih, od sveta ločenih marmornatih palačah, kot bi se želele povsem ograditi od učinkov svojih politik, jih abstrahirati v znak (tu pritisknem gumb – tam eksplodira mesto). A montažna arhitektura svetov Eme Kugler take zareze ne dopušča, saj stalno spaja med seboj povsem ločene pokrajine in like, iz razparceliranega sveta ustvarja en svet, tako da tudi v izolirane marmorne palače vdre zvok vojne in iz vladarjevega umivalnika začne brizgati kri civilista, ki ga nekje daleč stran sadistično mučita dva vojaka.

Biti vaju gledati film pomeni biti vaju usmerjati pogled v določene točke, kjer obstaja nekakšna razmejitev med centrom/poudarkom kadra in njegovo periferijo. Sara Bezovšek tak način gledanja obrne, pravzaprav demokratizira kader, kjer se moramo sami odločiti, kateremu gifu ali podobi bomo posvetili več pozornosti, ali bomo raje brali tekst, ali bomo skakali-skenirali med vsem tem ...

SREDETEŽNOST, SREDOBEŽNOST

Kako Sara Bezovšek dosega ta učinek enotnosti sveta, če smo še prej govorili o tem, kako je vizualno nasičen z gif, podobami, videi, tekstom, med katerimi moramo nenehno skakati in jih skenirati? Čeprav z očmi stalno skačemo med podobami, jih povezuje kontinuiteta prehajanja, kot bi se pred nami odvrtel svitek, ki bi – če bi ga razgrnili – postal veličastna freska. Vidimo sicer nešteto podob, tudi vizualno film prehaja od zelene, modre, sive in puščavsko rdeče do vesoljno črne, a vsi ti prehodi se dogajajo v kontinuiteti podobe, kot bi zares gledali Strniševo multidimenzionalno bitje, ki ima rep v rajskih podobah plaž in na modrem nebu, spodnji del trupa v zelenih površinah, kjer jih že zaznamuje živilska industrija, ki se razvije v prenatlačena mesta, ekološke katastrofe, Zemljo, ki gori, glavo pa nekje v vesolju, kjer grozi nevarnost asteroida. Čeprav so zelene livade oddaljene od gorečih pokrajin, jih ravno umeščenost na svitek sekvenčno povezuje, jih pokaže kot dele istega sveta, kot soodvisne entitete, ki ne priznavajo delitve na tukaj in tam, ampak uvajajo sliko sveta kot povezane celote. Tako kot Mortona skozi Hiperobjekte preganja občutek konca sveta, tudi Sara Bezovšek kaže sekvenco, kjer je katastrofa neizbežna, pa naj ima podobo ekološke katastrofe, tehnodistopije ali jedrske katastrofe.

To je konec koncev tudi produktivni moment današnje fikcije: njen spekulativni moment, ki o današnjem svetu govori na način prognoze prihodnjega sveta, rastočega iz trenutnih koordinat. In prav to je *dupuyjevsko* gesta Sare Bezovšek: njeni filmi nam kažejo katastrofo, ki je morda spekulativna, a jo moramo že dojeti kot sedanjost.

Vse umetniške stvaritve, internetne strani in filmi Sare Bezovšek, omenjeni v tem članku, so dostopni na avtoričini spletni strani <https://sarabezovsek.com/>.

Anja Banko & Urban Tarman

»FILMSKA FREKVENCA«: DOLGA ZGODOVINA FILMSKE MISLI NA RADIU SLOVENIJA IN RADIU ŠTUDENT

Radio v primerjavi z mediji, ki se ukvarjajo z vizualnim gradivom, morda ni videti kot najbolj domač teren za predstavljanje sedme umetnosti. A Radio Slovenija o domačem in mednarodnem filmu poroča že od leta 1946, medtem ko sta filmska kritika in teorija na Radiu Študent doma od njegovih začetkov leta 1969. Novinarja in urednika radijskih oddaj Anja Banko (Radio Študent) in Urban Tarman (Radio Slovenija) na naslednjih straneh eden za drugim raziščeta zgodovino filmske misli na njunih domačih frekvencah. Pri tem še posebej poudarita specifične radijskega medija ter predstavita sodelavce in sodelavke, pa tudi spreminjajoče se formate in koncepte oddaj *Gremo v kino* in *Temna zvezda*. Radio Študent in Radio Slovenija imata zaradi sistematičnosti, rednosti in poglobljenosti pomembno vlogo pri vzpostavljanju filmske kulture v najširšem slovenskem prostoru.

I. URBAN TARMAN *GREMO V KINO!*

»Če nekaj vidim, si ne morem kaj, da si ne bi ustvarila mnenja. Po navadi iz enostavnega razloga z velikim zanimanjem prebiram, kaj so napisali drugi kritiki: več oči več vidi, več glav več ve. Včasih prebiram z navdušenjem kritiko, ki se popolnoma nič ne strinja z mojo, ker vidim popolnoma drugačen pogled na stvar. In to je zmeraj zelo zanimivo.«¹

Pisala so se prva povojna leta. Prva jugoslovanska ustava je leta 1946 radio razglasila za splošno ljudsko premoženje. Radio Ljubljana se je začel po vojni »sproščati«, najprej glasbeni del, pozneje še govorne vsebine. Med novostmi, ki nas od takrat spremljajo vse do današnjih dni, so bile tudi filmske vsebine: specializirana oddaja o filmih z rednega sporeda naših kinematografov, ki jih pri nas nikoli ni bilo toliko kot prav v povojnih desetletjih. Distributerji in prikazovalci se danes preživljajo z nekajkrat nižjim številom gledalcev.

Sodobni človek se ne more izogniti kopičenju pogledov: gleda in je gledan. Vse bolj smo gledalci in vse bolj smo gledani. Toda – ali to sploh znamo početi? Nasičenost s podobami je intenzivna, toda bistvo ostaja enako: ko gledamo, želimo videti dlje in razumeti globlje od tistega, kar se nam kaže na prvi pogled. Z besedami Wima Wendersa: »Če nam uspe slediti pogledu drugega, videti z očmi nekoga drugega, tedaj se lahko naučimo gledati.«² In tu ima kritiška misel še vedno pomembno vlogo. Radio jo na področju filma spodbuja že od samih začetkov. Tudi prvi uredniki revije *Ekran*, ki je lani praznovala častitljivih 60 let, so v revijalne vode zapluli prav z Radia Slovenija.

¹ Rapa Šuklje v pogovoru z Nino Zagoričnik v oddaji *Nedeljski gost*. Radio Slovenija, 27. 3. 2005.

² Pelko, Stojan. »Misleči pogled«. *Ekran*, letnik LIX, oktober 2022, str. 2–3.

»MEŠČANI SO IZBIRALI BOLJ TEMNE ULICE,
KADAR SO SE ODLOČILI ZA OBISK KINEMATOGRAFA«

Prva radijska oddaja, posvečena filmu, je šla v eter v petek, 4. oktobra 1946. Tako kot danes je bil na prvem programu Radia Slovenija zanj rezerviran večerni termin: med 19:15 in 19:30 (na Arsu je oddaja zadnja leta na sporedu v popoldanskem petkovem terminu). Oddaja se je posvečala predvsem filmom, ki so jih vrteli v Ljubljani. Preden se je podala v založništvo (postala je prva urednica Mladinske knjige) in se posvetila urejanju, prevajanju in pisanju literature, jo je med letoma 1946 in 1949 redno pripravljala Kristina Brenkova. Prve radijske ocene je Brenkova v obliki nepodpisanega podlistka poobjavljala tudi v *Slovenskem poročevalcu*. Slednji v sporedih Radia Ljubljana navaja tudi prvo ime oddaje – *Iz filmskega sveta*.

Z današnjega vidika je morda presenetljivo, da je radio v prvih povojnih letih na stežaj odprl vrata filmu, množični umetnosti, ki med izobraženci tedaj ni v celoti veljala za samostojno umetnost, ampak za zelo priljubljeno obliko preživljanja prostega časa in za učinkovito propagando.

»Meščani so izbirali bolj temne ulice, kadar so se odločili za obisk kinematografa, kamor jih je nezadržno vleklo, pa ta obisk ni bil čisto v skladu s kulturno zavestjo prebujenega Slovenca,«³ se je spominjala naša legendarna sodelavka, filmska in gledališka kritičarka, prevajalka in urednica Rapa Šuklje,⁴ ki se je na Radiu Ljubljana zaposlila kmalu po vojni. Kljub temu je bilo obiskovanje kina pogosto. To je hitro spoznal maršal Josip Broz-Tito, ko je z ljudsko skupščino delil podatek, da je jugoslovanske kinematografe v letu 1948 obiskalo skoraj 58 milijonov gledalcev, iz česar je izpeljal ugotovitev: »To je dokaz, da pri nas hitro rastejo kulturne potrebe najširših slojev našega ljudstva.«⁵

Povojni ljubljanski radio je spremljal spored ljubljanskih kinematografov in se nanj odzival prej kot na premiere slovenskih gledališč. »Predvajala se je pogošna komercialna ameriška roba iz predvojnih zalog in številni sovjetski filmi z izključno agitacijsko propagandno funkcijo, ki so pomenili glavnino tedanjega programa, pri tem pa je oddaja opozarjala na maloštevilna resnično kakovostna filmska dela, pa naj so prihajala z Vzhoda ali Zahoda.«⁶

Kritike za oddajo je, kot sem omenil, najprej pisala Kristina Brenkova. Ko so pripravljali prvi slovenski igrani film **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic),⁷ so se kritikam pridružile še informacije o filmskem dogajanju. Po odhodu Brenkove je urednikovanje prevzel pesnik Peter Levec. Oddaja se je preimenovala v

Filmsko kroniko. Ko je Levec v sredini 50. let odšel k Cankarjevi založbi, je njegovo mesto prevzela Rapa Šuklje, ki je tudi glavni vir radijskega spomina v tem besedilu.⁸

V tem času je filmske kritike začel pisati Veno Taufer (pozneje pesnik, dramatik in prevajalec). »Žal te ocene niso ohranjene; prek radijskih valov pa so opravile veliko in temeljito delo. Podprla ga je druga bistvena sprememba, namreč razširitev minutaže na stalnih tedenskih 20 minut in preimenovanje oddaje v *Na platnu so videli*.«⁹ Oddaja se je nato kmalu razširila na 30 minut, na minutažo, ki jo ohranjamo še danes, in se znova preimenovala – *Po kinu se dobimo*. Šuklje, ki je leta 1957 prevzela skrb za urednikovanje oddaje, je orala tudi ledino glede obiskovanja mednarodnih filmskih festivalov: od festivala jugoslovanskega filma v Pulju do Berlina, Cannes in Benetk. Njeni poti sledimo še danes.

³ Rapa Šuklje v oddaji *File film.doc: Ob stoletnici filma*. Radio Slovenija, 8. 4. 1995. In še: »Moj občutek je bil zmeraj, da so bili naši kulturni ljudje tako zelo nenaklonjeni filmu prav zato, ker je bil nem (...) ker tisto, na kar smo Slovenci zelo ponosno gledali, torej na jezik, sploh ni prišlo v poštev. Tudi ko je prišel zvočni film, ni bilo pravega navdušenja. Je pa res, da so k nam prihajali prvi zvočni filmi v glavnem iz Nemčije, iz podjetja UFA, to so bile prijetne, ampak precej površne operete. To se resnim možem kulture ni zdelo vredno posebne pozornosti«; *Ibid*.

⁴ Rapa Šuklje se je v kulturnem uredništvu Radia Ljubljana zaposlila leta 1948, kjer je pisala žlahtne in iskrive kritike ter pripravljala literarne oddaje. Filmsko tematiko na radiu je urejala 24 let, od leta 1957 do 1981. Poslušalci so jo poznali kot dolgoletno urednico oddaje *Gremo v kino*, bralci pa kot izvrstno prevajalko in avtorico spremnih besedil.

⁵ *Filmski vestnik*, marec–april 1949, let. 2, št. 1–3.

⁶ Šuklje, Rapa. *Film na radijskih valovih* (interno gradivo, pripravljeno okt. 1983 ob *Tednu slovenskega filma* v Celju).

⁷ Film je premiero je doživel 20. novembra 1948 v Kinu Union. Kot zanimivost naj dodam, da je Šuklje še pred prihodom na radio sodelovala pri snemanju kot tajnica režije; sodelovala je tudi v montaži, česar se je, kot je dejala sama, naučila kar sproti.

⁸ Od zadnje finančne krize po letu 2008 smo pogosto poslušali o varčevalnih ukrepih. Toda radio je varčevalne ukrepe na žalost poznal velik del svoje zgodovine. Oddaje so snemali na trakove, ki so bili dragi, in večino oddaj so nato presneli; izjema so le daljše literarne oddaje. To je tudi razlog, zakaj prvega pol stoletja filmske oddaje, o kateri na tem mestu govorimo, danes večinoma zelo skrbno urejena RTV Mediateka ne hrani. Radijski spomin je zato plitek in selektiven. Radijske oddaje so se pred desetletji arhivirale samo izjemoma, na izrecno zahtevo in posredovanje urednika.

⁹ Šuklje, Rapa. *Film na radijskih valovih* (interno gradivo, pripravljeno okt. 1983 ob *Tednu slovenskega filma* v Celju).

»POSLUŠALCA PRIJETI ZA ROKO IN GA PELJATI V KINO«

Sedma umetnost je domicil na radiu dobila zelo zgodaj, in to dejstvo – če ga ugledamo skupaj z odnosom dela javnosti in kulturne politike do filma – kaže na zanimivo nasprotje. Duhovito ga je izrazila domislica Franeta Milčinskega-Ježka: »Vid'te, enkrat sem vprašal enega filmskega režiserja, zakaj pravimo filmu sedma umetnost. Ja, je rekel, ne bi vedel povedat, zakaj ravno sedma; in sem rekel, saj ne vprašujem, zakaj sedma, vprašujem, zakaj umetnost.«¹⁰

Čeprav je slovenski film zaradi tesne prepletenosti z literaturo in gledališčem občasno obveljal – tu bom navedel zakoreninjena stereotipa – za »deklo literature«¹¹ ali na drugi strani za »preveč gledališkega«,¹² torej za ne povsem samostojno umetniško zvrst niti ne za samostojen vir preživljanja, je njegova radijska zgodovina drugačna; bolj stabilna in neodvisna. Film je na radijskih valovih že v samih začetkih pridobil ustrezno priznanje in redno pozornost.

Še pred uvajanjem drugega in tretjega radijskega programa je bila oddaja, ki jo danes poznamo pod imenom *Gremo v kino*, umeščena na prvi program. Kritiška ekipa se je ves čas širila, oddaja je pridobila nove sodelavce v Kranju, Celju in Mariboru.¹³ Poročali so o filmih, ki so se vrteli po vsej Sloveniji (in ne samo v prestolnici), medtem ko je tedanji vodja diskoteke oddajo začel opremljati z glasbo. Tej tradiciji sledimo še danes. Pred objavo recenzije in predstavitev filma slišimo odlomke iz napovednika ali odlomke filmske glasbe, s katero, če je le mogoče, podložimo govor. Še več: filmski glasbi ter predstavitvi skladatelj in filmov je na Arsu posvečena posebna oddaja, ki se podaja v smer muzikološke interpretacije filmske glasbe. Tedensko jo pripravljajo kolegi in kolegice iz Uredništva za resno glasbo.

Na začetku 60. let se je struktura oddaje znova spremenila. Ker je bilo število tedenskih premier za enega ocenjevalca preveliko, se je oddaja osredotočila na tri ali štiri filme. Vse ali vsaj večino so pogledali zunanji ocenjevalci: Veno Taufer, Olga Rajtej in Jože Kloboves. Njihova mnenja so bila sopostavljena v sobotnem popoldanskem terminu (17:05–17:35). Veno Taufer je »kot strokovnjak za naslove«¹⁴ našel novo ime oddaje – *Gremo v kino*. »Najprej se mi je zdelo malo preodločno, na drugi strani pa je res: naš namen je bil privabiti ljudi v kino gledat dobre filme. In tukaj je vprašanje pametnih kritikov, ki znajo narediti stvar tekoče, ugodno, prijetno za poslušanje ne glede na to, kaj rečejo ali mislijo o filmu. Oblika mora biti narejena tako, da za roko pelje gledalca v kino.«¹⁵

Radijske oddaje so se arhivirale le izjemoma, zato ne moremo preveriti, ali so v tem času uporabljali avizo z glasbo iz filma *Odrske luči* (Limelight, 1952, Charlie Chaplin) ali vester-na *Točno opoldne* (High Noon, 1952, Fred Zinnemann). Ker je bilo vsebin vse več, je oddaja v tem času dobila za današnje razmere nadvse razkošno minutažo: 45 minut ob sobotah popoldne. Poleg ocen s tekočega sporeda je prinašala intervjuje z igralci: slovenskimi, jugoslovanskimi in tujimi.¹⁶

70. leta so nato prinesla temeljito preureditev: prvi program je ob sobotah zadržal oddajo *Gremo v kino*, drugi program je vpeljal 5-minutni *Filmski vrtiljak*, zabavno-kritično oddajo s kratkimi prispevki in komentarji, medtem ko je tretji program vključeval 15-minutno *Filmsko kinoteko*, ki se je pozneje v uredništvu Branka Šomna spremenila v 20-minutno *Deseto muzo*.

¹⁰ Frane Milčinski-Ježek v oddaji *Radi imam radio*. Radio Slovenija, 8. 2. 2008.

¹¹ Piredbe slovenskih literarnih del za veliko platno je raziskoval Matevž Rudolf v znanstveni monografiji *Ko beseda podoba najde – Slovenska literatura in film v teoriji in praksi* (1984–2012), UMco, 2013.

¹² Film je pri nas redko omogočil igralcem, da se preživljajo izključno z njim. Po znameniti Iti Rini je šele Špela Rozin postala druga poklicna filmska igralka pri nas (preživljali sta se, tako kot njun kolega Demeter Bitenc, večinoma v mednarodnih produkcijah), kar je v poklicu, ki v Sloveniji ne pozna redne gledališke plače, bilo in še vedno je – redkost. Glej »Gledališče kot kruh, film kot tortica«, intervju Urbana Tarmana z Ivo Krajnc. Slovenska tiskovna agencija, 26. 1. 2012. Dostopno na <https://veza.sigledal.org/prispevki/iva-krajnc-gledalisce-kot-kruh-film-kot-tortica-intervju>; pridobljeno 31. 1. 2023.

¹³ Sodelavcem so se pridružili poznejši uredniki revije *Ekran*: Vitko Musek, Toni Tršar, Branko Šomen in Viktor Konjar, sodeloval je tudi France Brenk. »Tako redna radijska oddaja o filmu *Gremo v kino* kot revija *Ekran* sta vsak na svojem področju veliko prispevala k promociji filma. *Gremo v kino* na področju kritičnega spremljanja kinematografskega sporeda, *Ekran* pa pri uveljavljanju zahtevnejšega pisanja na področju filmske teorije,« se spominja filmski kritik in poznejši urednik filmskega programa TV Slovenija Matjaž Zajec. Vir: Brdnik, Žiga. »Nacionalka bi morala izkoristiti izrazito komercializacijo in pogrošnost večine televizij v Sloveniji«. V *Ekran*, letnik LIX, oktober 2022, str. 55.

¹⁴ Rapa Šuklje v pogovoru z Ingrid Kovač Brus v oddaji *Kulturni fokus*. Radio Slovenija, 16. 11. 2012.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Med sodelavci so bili Miša Grčar, ki je prispevala poročila s filmskih festivalov, filmska pisma iz Londona je pošiljal tedanji radijski dopisnik Tomo Martelanc. Za nekaj časa je v oddaji živel rubrika *Pet minut za kratki film* avtorice Marine Golouh, ocene sta prispevali tudi Vesna Marinčič in Neva Mužič.

Gremo v kino se je ob razbremenitvi izdatneje posvetila filmskemu sporedu po Sloveniji, se spominja Rapa Šuklje: »filmska pisma« je iz Maribora pošiljal Vili Vuk, iz Kranja Janez Postrak, iz Celja Slavko Pezdir in iz Kopra Stanislava Bergoč. Med sodelavci oddaje so bili kritiki Katja Petre, Peter Kolšek, Boštjan Vrhovec, Peter Milovanović Jarh, Tanja Viher in poleg njih sodelavci kulturno-literarne redakcije, redno Vladimir Kocjančič in Viktor Konjar. Področje filmske vzgoje sta obravnavala Igor Gedrih in Mirjana Borčič. V oddaji so našli prostor tudi za poročanje o TV-programu. To je novost, ki jo je vpeljala Dorica Makuc in bi jo bilo vredno znova obuditi: TV-zaslони so v zadnjih letih postali prostor izjemno plodne in vznemirljive produkcije serij in celovečernih filmov, ki jih v kinu ne moremo videti.

Obdobju razcveta je sledilo krizno obdobje: pod radijskim direktorjem Marjanom Javornikom so skrčili dolžino in predstavljali termin oddaje vse do točke, ko je poleti 1978 za tri mesece odpadla. Po pritisku javnosti so jo z avizom iz **Polnočnega kavboja** (Midnight Cowboy, 1969, John Schlesinger) jeseni vrnili na program. Nato je dolgo nad njo visela grožnja ukinitve, kot se spominja pesnik in prevajalec Marjan Strojan.¹⁷

Ko je jeseni 1981 Strojan prevzel urejanje, je imela oddaja *Gremo v kino* za seboj že dolgo zgodovino. »Moja predhodnica Rapa Šuklje jo je zastavila dramatično, kot pogovor gledalcev po predstavi, od tod njen naslov *Po kinu se dobimo*. Namišljene dialoge je vodila povezovalka Maša, ki pa je seveda imela svoje mnenje o komentiranih izdelkih, a ga je zvečine modro zadržala zase.«¹⁸

Oddaja je bila sestavljena iz zaporedja mnenj o tekoči filmski ponudbi in vtisov s filmskih festivalov. »Ne gre pozabiti, da so bili tako prvotni 'dialogi' kot poznejši 'prispevki' samo zbirka natipiranih – ali v Rapinem primeru – z roko napisanih listov [...]. In tu je, če izvezam avizo, sledil moj pomembnejši poseg v koncept oddaje. S festivalov in premier sem se redno vračal z intervjuji in posnetki, ki sem jih pomešal med ocene sprotnega sporeda. [...] Zanimivo je, da poslušalci niso bili kar po vrsti naklonjeni novotarijam. Največ pripomb je letelo na izbiro nove glasbene špice, tu pa so bili tudi ideološki pomisleki, češ da z dokumentarnim materialom delamo reklamo za (npr. zahodne in dekadentne) izdelke, ki si tega niti ne zaslužijo.«¹⁹ K sreči smo pri recepciji filma in kot družba od takrat vsaj v tem pogledu napredovali in nam takšni pomisleki danes zvenijo nenavadno. Danes nas zanima tako kritiška sodba kot samoreprezentacija in interpretacija avtorjev; vse to – poleg pomenov, ki jih filmu z obiskom in drugimi povratnimi informacijami daje občinstvo – sestavlja mozaik interpretacij in vrednotenja. Na radiu je še vedno v ospredju kritiški vidik, toda nima več nekdanjega ekskluzivnega mesta.

Kako pa se »zlatih časov« oddaje – torej 80. in začetka 90. let – spominja tedanja sourednica Živa Emeršič? V radijski spomin je ob Arsovem jubileju (letos namreč praznujemo 60-letnico, torej smo za leto dni mlajši od revije, ki jo držite v rokah) prispevala izčrpen, osebni zapis: »Na Radiu Slovenija sem preživela 16 let. [...] Urejanje oddaje *Gremo v kino* je postalo najlepše obdobje mojega dela na radiu. [...] V tem času smo zamenjali tudi avizo, izbrala sem znamenito glasbo Ryuichija Sakamota iz filma **Srečen božič, gospod Lawrence** (Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983, Nagisa Ōshima), ki je postala značilni uvodnik oddaje in je njen avizo še danes. Leta 1996 sva po nekaj neuspešnih nominacijah z Marjanom [...] prejela viktorja za najboljšo radijsko oddajo.«²⁰

Štafeto urednikovanja smo od Marjana Strojana in Žive Emeršič nato prevzeli Ingrid Kovač Brus,²¹ literarni urednik Matej Juh, prevajalka in sourednica Tesa Drev Juh, filmska kritičarka Tina Poglajen in moja malenkost. Družčina filmskih kritikov in poročevalcev, s katerimi danes soustvarjamo oddajo, je raznovrstna in predana.²² Prisluhnite nam lahko ob petkih ob 14:05 na Arsu in ob 19:00 na Prvem. Filmske vsebine na Radiu Slovenija najdete tudi v drugih oddajah: njihov razpon zajema vse od informativnih prek preglednih in pogovornih do humanistične in muzikološke oddaje.

Kdo danes sploh še hodi v kino? Ta občasna provokacija naj-novejše generacije tonskih mojstrov, ki radijskim ustvarjalcem pomagajo uskladiti naš notranji glas z zunanjim, je pravilna in hkrati zgrešena. Jasno je, da je kino kot množična oblika družabnosti doživel in izživel svoja »zlata leta«. Brez dvoma so minila pred desetletji. To nam kažejo številke kinoobiska.²³ In

¹⁷ Strojan je urednikovanje oddaje *Gremo v kino* prevzel po tem, ko se je – tako kot Veni Taufer pred njim – vrnil iz slovenske redakcije na londonskem BBC-ju.

¹⁸ Marjan Strojan, osebna korespondenca (2022).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Živa Emeršič, osebna korespondenca (2022).

²¹ Prevajalka in novinarka Ingrid Kovač Brus je danes odgovorna urednica programa Ars, kjer ima oddaja svoj »drugi dom« poleg Prvega programa, kamor je umeščena od začetkov Radia Ljubljana.

²² V zadnjih letih, kot jih pokrije moj spomin, so recenzije pisali Gorazd Trušnovec, Denis Valič, Špela Barlič, Matic Majcen, Gaja Pöeschl, Matevž Jerman, Miha Zor, Narvika Bovcon, Aleš Vaupotič, Muanis Sinanović, Igor Harb, Petra Meterc, Tina Poglajen.

²³ Leta 1955 smo imeli v Sloveniji 221 kinematografov, leta 2014 pa po podatkih Statističnega urada Slovenije (...) →

tudi v medijih danes narekujejo tempo hitrejšje in krajše oblike novinarskega in oglaševalskega komuniciranja, ostali sledimo vnaprej izgubljeni bitki za gledanost, poslušnost in klike ali, če imamo to svobodo – in na Radiu Slovenija jo imamo –, delamo stvari po svoje, kot najbolje znamo.

V sodobnem času zgoščenih sprememb, doktrine šoka in nenehnih kriz, v času intenzivne nasičenosti z bežnimi dražljaji, ko je dostopno »vse povsod naenkrat«, bi lahko spet bilo moderno »biti konservativen«. Dovolj časa je preteklo, da je kulturna sinusoida zanihala in se vrnila na eno od svojih izhodišč. Zdaj je čas, ko medijski potrošniki znova »odkrivamo« javni radio, čeprav nas v resnici ves čas spremlja, samo ne slišimo ga tako glasno, ker ne kriči na nas s povišanim glasom, kot znajo kričati množični mediji. Spoznavamo njegovo nevsiljivost, razsodnost in profesionalnost; vrlino, ki jih do današnjega dne negujemo v radijski hiši, ne glede na to, kdo skuša z nami gospodariti.

Oddaja o filmu *Gremo v kino* je v tem smislu izjemno konservativna: ostaja trdno zasidrana v radijskem etru od leta 1946, še vedno objavlja dobre stare recenzije (berejo jih, kako staromodno, kar napovedovalci) in razmišljanja o filmu, še vedno sledi rednemu kinosporedu, še vedno se podaja na filmske festivale, kakor da je to najpomembnejša stvar na svetu. Še vedno se pogovarjamo z avtorji, ko njihovi filmi pridejo v kino ali na festivale. Kako dolgočasno! Kako neprovokativno! Ampak, je danes še kaj bolj prevratnega od tega?

II.

ANJA BANKO

O SKRITIH STRANEH FILMSKEGA VESOLJA

ZGODOVINA, KONTEKST, ZNAČAJ:

»KAJ TI BO VIŠINA, ČE NIMAŠ ŠIRINE?«²⁴

Radio Študent (v nadaljevanju RŠ) je ena najstarejših neodvisnih, nekomercialnih in alternativnih radijskih postaj ne le v Sloveniji, temveč v Evropi. Leta 1969 ga je ustanovila Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, prvič pa je oddajal 9. maja istega leta s tremi urami programa iz kleti bloka št. VIII v študentskem naselju Rožne doline. Njegova ustanovitev izhaja iz študentskega gibanja, ki je kot posledica gospodarske reforme leta 1965 vrelo tudi v Jugoslaviji in doseglo vrhunec z zborovanjem študentov v študentskem naselju Rožna dolina 6. junija 1968. Študentje so takrat zahtevali, da mora študij omo-

gočati razvoj družbenokritične znanosti, razvoj mladih v osvobodjene in revolucionarne posameznike, samoupravno demokracijo in sodelovanje študentov ter pedagogov pri študijskih zadevah. Po ustnem izročilu pa je ustanovitev radia predlagal kar takratni drugi mož Zveze komunistov Jugoslavije, Stane Dolanc, z namenom, da študentska populacija aktivno in oza-veščeno preživlja svoj prosti čas.²⁵

RŠ se je razvijal in razraščal ter se iz kleti bloka št. VIII prese-lil v 6. in 7. nadstropje bloka št. XIV v Rožni dolini, kjer ga go-tovo spremlja boljši razgled – radovednost in širina pogleda je ne nazadnje že od nekdaj njegovo osnovno gonilo. V ospredje radijskega etra je bila v prvi vrsti postavljena glasba, predvsem avantgardni, napredni, eklektični in obstranski glasbeni tokovi, za katere v osrednjih medijih ni bilo prostora. RŠ je tako svo-jim poslušalcem prinašal glasbene širine in novosti vzporedno s svetovnimi glasbenimi gibanji. Skozi desetletja se je oblikoval tudi močan diskurzivni program, v ospredje katerega se poleg kritične drže postavlja ideja ozvočevanja glasov z obrobij. RŠ, ki danes oddaja štiriindvajset ur, z živim programom od sedme jutranje do polnoči, je tako ponudil prostor radijskim oddajam, ki v osrednjih medijih zaradi svoje (ob)robnosti ali drugačnosti nimajo prostora – če naštejemo le nekatere aktualne: lezbična oddaja *Lezbomanija*, edina feministična oddaja v Sloveniji *Sek-tor Ž*, anarhistična oddaja *Črna luknja*, migrantska oddaja *Eno-lončnica*, oddaja v srbskem jeziku o srbski kulturi *Kontrola leta*, afriška oddaja *Sunrise Africa*, oddaja o brezdomstvu *Klopca pod svobodnim soncem*. A RŠ je bil vedno več kot le medij in ogledalo družbe, saj je v več trenutkih pomembno mobiliziral širšo javnost s podpiranjem, organiziranjem in oglaševanjem civilnodružbe-nih pobud, ki so stopile na prste marsikateri politični garnituri.

→ le še 48. Zlato obdobje slovenskih kinematografov v 50. letih 20. stoletja je doseglo vrhunec s 17.189.000 obisko-valcev filmskih predstav leta 1960. Leta 2014 je v kino odšlo 1.930.000 obiskovalcev (Nataša Urbanc v članku »Gremo v kino (1945–1955)«, objavljenem v: Kokalj Ko-čevar, Monika (ur.). *Podobe družabnosti*. Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 2005.

24 *Jingle* Radia Študent z naslovom »Rezanje radijske lestve«. Dostopno na: https://soundcloud.com/val202/sets/radio-student-jingle?fbclid=IwAR3FZKClegYwqimepZZ58n-SaVu2Kay9X8pL4rxJz_FI7yLqHPGWJcXLSD3c; pridobljeno 17. 1. 2023.

25 Podrobneje o zgodovini, uredniških politikah in aktualnem stanju na Radiu Študent v diplomski nalogi: Kelenc, Maj. *Radio Študent : hibridni model alternativnega me-dija* [na spletu]. Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2016, str. 46. Dostopno na: <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplom-ska/pdfs/kelenc-maj.pdf>; pridobljeno 18. 1. 2023.

Še ena značajska lastnost RŠ je njegova zvočna podoba – etrski zven. Ta je eklektičen, zaradi obrtniške mladosti večine sodelavk in sodelavcev ter nadalje opisanih karakternih lastnosti radia pa tudi nemirno-ostrih robov. Njegov jezik in diskurzivno linijo karakterizirajo duhovitost, humor, sproščenost, več en dvom in cinizem. Slednji se v ostrini in količini iz obdobja v obdobje, odvisno od *zeitgeista* dominantne generacije (in posledično uredniške politike), spreminja, o čemer najbolje pričajo radijski *jingli*. Ti se poigravajo s pretiravanjem in subverzijo klasičnih žanrskih, kulturnih, literarnih, jezikovnih idr. obrazcev ter delujejo kot samopromocijsko orodje, predvsem pa kot izklicni radijski veznik v etru med različnimi vsebinami. In čeprav RŠ na 89.3 Mhz analogno nese zgolj do vrhniškega klanca, kot pravi *jingle* v naslovu tega razdelka, se je skozi dobrih pet desetletij delovanja izkazalo, da je njegova družbeno-politična vloga kot tudi prostočasno-izobraževalna funkcija nacionalnega pomena: RŠ ima tudi uradno status medija posebnega pomena.

SKUPNOST

Radio Študent je prostor za obstrance, »drugačnejše« in vse tiste »izgubljene duše«, kot pravi še eden od njegovih *jinglov*.²⁶ Kot nominalno odprt prostor drugačnosti in različnosti je RŠ do neke mere resnično takšen, po drugi strani pa velja priznati, da je ta podoba radia ovita v težko romantiko in mitologizacijo – tudi znotraj sprejete različnosti je drugačnost lahko žrtev takega ali drugačnega dominantnega diskurza (seksizmi, generacijske razlike, elitizmi in snobizmi v razmerju do »visokega«, »nizkega«, »vrednega« in »nevrednega« etrskega prostora na RŠ niso redki). RŠ sestavlja okoli 200 aktivnih sodelavk in sodelavcev – vrsta raznolikih in odločnih glasov, ki delajo za minimalne honorarje in večinoma iz zavezanosti ideji. A ker ob nizkih honorarjih lahko zagnanost in žar hitro zbledita, se starim silam vsako leto na avdicijah pridružijo nove vajenke in vajenci, ki jih pritegne duh RŠ. Kar pozdravi prišleka, ki stopi iz tresočega in ropotajočega dvigala v 6. ali 7. nadstropje bloka št. XIV, je vonj cigaretnega dima in na štedilniku posušene kave, ki ob zboru vrtnih palčkov vabi v majhne sobice – središča in stičišča uredništev in družabnega življenja osrednjih redakcij, kot so: Aktualno-politična redakcija (APR), Glasbena redakcija (GR), Redakcija za kulturo in humanistične vede (RKHV), Univerzitetna redakcija (UR) in najmlajša Znanstvena redakcija (ZR). Te ob podpori Službe za napovedovanje (SZN) – spikerjev in Tehnične službe Radia Študent (TTRŠ) – tonskih tehnikov skrbijo za vsakodnevno izvajanje programa.

(NEFORMALNA) IZOBRAŽEVALNA INSTITUCIJA

Ena od pomembnih dejavnosti RŠ je izobraževanje novega kadra. Po opravljenih avdicijah so novinke in novinci sprejeti v vajeništvo, kjer pod skupinskim ter individualnim mentorstvom spoznavajo osnove radijskega dela, vse od priprave do izvedbe vsebin. V tem kontekstu velja izpostaviti tudi oddelek za marketing oz. Ekonomsko-propagandno službo Radia Študent, ki je pomembno kalilišče bodočega kadra na področju radijskih oglasov – oddelek za marketing redno prejema visoke cehovske nagrade. Čeprav RŠ ne izdaja diplom ali certifikatov po koncu izobraževalno-vajeniškega procesa, je mnogo novinarjev in drugih akterjev na kulturno, politično ali gospodarsko prizorišče prišlo prav iz radijskih vrst: sproščen in odprt značaj RŠ ne pili zgolj kritične misli ali privzgaja obrtniških spretnosti, ampak ponuja tudi možnost druženja in srečevanja različnih ljudi. Ob že omenjeno simboličnih honorarjih so znanje in mnoga poznanstva morda najmočnejši kapital nekdanje *ereševke* ali *ereševca*.

RADIOFONIČNOST

V procesu uvajanja v radijsko delo se kot osrednji pojem predstavi koncept radiofoničnosti, torej način, kako beseda, misel, ideja, zapis zvenijo v etru. Kakšen je prenos zapisane besede v brano oz. (iz)govorjeno besedo v radijskem etru? To razmerje ni ne samoumevno ne enostavno: ker nas šolski sistem večinoma navaja na pisno izražanje, na začetku vajeniške zapise bremenijo lastnosti tovrstnega izraza: dolgi stavki, razvlečeni v cele odstavke, ki so kar prepolni (netočnih) pridevnikov, prislovov in odvisniških razmerij. Radiofoničnost je usmerjena v nasprotno – teži h kratkemu, jedrnatemu in predvsem jasnemu izrazu. Izjemnega pomena sta ritem in melodija besedila, ki sta v najlepših primerih podkrepljena še z zvočno in glasbeno opremo. Teženje k jasnosti pisnega izraza je tudi odlična šola brušenja misli. Misel, prenesena v živi govor, se ne skriva v nobeni drugi obliki kot v glasu, zaradi trenutka živosti in spontanosti (ki vedno pomeni tudi možnost napake in iz nje rast nečesa novega) pa predstavlja govor najdirektnjši most med notranjim in zunanjim glasom. Pojem radiofoničnosti je pojem pozornega govora in poslušanja – v ospredju sta *zven* in *odzven* besede v njenem bližnjem in daljnem okolju, ki razgrinjata mrežo njenih

²⁶ *Jingle* z naslovom »Prijahal sem v Ljubljano«. Dostopno na: <http://kruljo.radiostudent.si/index.php?op=listmpdir&mp3dir=/jingli/JINGLI>; pridobljeno 17. 1. 2023.

pomenov. Najboljša vaja v radiofoničnosti je glasno branje, ki hitro razkrije, katere besede in stavki teže glasu in etra ne zdržijo. Zvočna pokrajina etra je namreč zanimiv konstrukt – živ organizem zvokov, glasbe, glasu, tišine in navsezadnje diha, ki ga je treba poslušati in negovati.

FILMSKA KRITIKA NA RADIU ŠTUDENT

Filmska kritika je na radijskih valovih doma že od samega začetka – dva izmed prvih radijskih sodelavcev, ki sta se posvetila filmu, sta bila Matjaž Zajec in Sašo Schrott, kasneje filmska kritika in urednika tudi pri reviji *Ekran* – Zajec je bil njen glavni urednik med letoma 1979 in 1982, Schrott pa odgovorni v obdobju 1976–1984. Prisotnost filmske kritike v radijskem etru variira, odvisno od uredniške politike in zanimanja radijskih sodelavcev in sodelavcev za film. V aktualni uredniški shemi je filmska kritika umeščena pod skrbništvo RKHV, kjer je kritiki aktualne filmske produkcije namenjena 10-minutna dnevna rubrika »Kinobar«, običajno na sporedu v zgodnjepopoludanskem času pred glavnim dnevno-informativnim blokom ob 15. uri. V zadnjih letih se rubriki za filmsko kritiko pridružuje še rubrika »Serijski motrilci«, ki spremlja produkcijo TV-serij. Pogostost obeh rubrik je odvisna od zavzetosti sodelavcev in sodelavcev. Morda imamo nerednost rubrike lahko za šibko točko radijske kritike na RŠ, vendar je nerednost lahko tudi njena prednost – filme in serije sodelavci izbirajo in pokrivajo glede na lastne interese, diktat aktualnosti, ki so mu v večini podvrženi drugi mediji, v tem kontekstu ne pride zares do izraza. Takšno pozicijo kritika oz. kritičarke bi lahko označili kot idealistično, potencialna šibka točka pa je, da nekateri filmski programi v domačih kinih ali posamezni aktualni filmi sploh ne dobijo prostora v etru, kljub temu da bi bil odziv nanje marsikdaj nujen za aktivno soustvarjanje kulturne krajine. V sami obliki in načinu pa se filmske kritike v radijskem etru razlikujejo glede na zanimanja in ozadja avtoric in avtorjev – nekateri filme motrijo bolj skozi sociološko ali filozofsko optiko, drugi bolj skozi cinefilsko, spet tretji pa se lotijo bolj ambicioznih zvočnih eksperimentov z izbiro glasbene podlage in uporabo zvočnih izsekov. Seveda se filmu posvečajo tudi drugi žanri radijskih oddaj, kot so intervju, reportaža ali krajša najava dogodka v rubriki dnevno-informativnega programa *Kulturne novice*.

TEMNA ZVEZDA

Svoboda misli, vsebine in oblike se najlepše kaže v avtorskih oddajah, ki so na RŠ sporedu v *prime time* večernem terminu. V veliki meri je ta prostor sicer namenjen glasbenim oddajam

(glasba kot osrednja komponenta radijskega programa), uredniške sheme pa so postopoma odpirale vse več prostora tudi za diskurzivne oddaje, kar je v slovenskem medijskem in specifično radijskem prostoru redko. Ena od oddaj, ki je na ta način orala ledino v etru RŠ, je prav *Temna zvezda*, »oddaja o filmu in skritih straneh filmskega vesolja«, kot pravi njen *jingle*, ki je v letu 2022 praznovala dvajset let. Po njenem vzoru so kmalu nastale podobne daljše avtorske oddaje, ki se poglobljeno ukvarjajo z literaturo, vizualno umetnostjo, filozofijo itd. Pobudnica za oddajo o filmu je bila Aleksandra Goropevšek, ki je po odhodu radijske sodelavke Mateje Valentinčič na TV Slovenija zaznala manko filmskih vsebin. *Temna zvezda* je bila prvič v etru oktobra 2002 in na sporedu dvakrat na mesec. Zastavljena je bila informativno, s poudarkom na pregledu aktualnega dogajanja na filmski sceni, predvsem na njenem obrobju, ki v osrednjih medijih ni dobilo toliko pozornosti. Z besedami kasnejše redaktorice Nine Cvar oddajo lahko razumemo kot »gesto deteritorializacije obstoječih pozicij moči znotraj scene same«. ²⁷ V tem kontekstu zveni tudi samo ime oddaje, ki je povzeto po istoimenskem filmu Johna Carpenterja *Temna zvezda* (Dark Star, 1974). Do trenutka, ko je oddaja nastala, film še ni bil preveden niti predvajan v Sloveniji. Goropevšek pravi, da je s tem želela spodbuditi filmske institucije k umeščanju tovrstnih spregledanih naslovov na filmski program. V luči informativnosti in aktualnosti so oddajo sestavljali intervjuji, reportaže in javljanja s terena. Praviloma je bila izvajana v živo. Še ena od pomembnih značajskih potez oddaje je bila kritična obravnava filmske in kulturne politike, kar je v medijskem prostoru redkost še dandanes.

Zdaj je čas, ko medijski potrošniki znova »odkrivamo« javni radio, čeprav nas v resnici ves čas spremlja, samo ne slišimo ga tako glasno, ker ne kriči na nas s povišanim glasom, kot znajo kričati množični mediji.

²⁷ Osebni arhiv. Iz pogovora bivših redaktorice ob 20. obletnici oddaje po elektronski pošti.

Leta 2009 oddajo prevzameta Nina Cvar in Andrej Tomažin. Njun pristop zaznamujeta odprtost za radijski eksperiment in teoretska naravnost – v tistem obdobju so sodelavce RKHV izredno zanimali teorija, filozofija, vzpon digitalnih osebnih medijev, širokopasovne povezave, pa tudi poskus premisleka največje krize kapitalizma v 21. stoletju. Kot se večkrat zgodi v primeru RŠ, je oddaja v tem času presegla etrski prostor in našla svoj odmev v dejanskosti – v organizaciji filmskih in bralnih večerov, seminarjev, filmske šole. V tem času se je oddaja razvila tako formalno kot vsebinsko: oddaje postajajo vse bolj drzni zvočni kolaži, ki jih občasno pospremi tudi nova avtorska glasba (zanjo je zaslužen predvsem Tomažin, kasneje tudi sodelavec GR, Tit Podobnik). V duhu pluralnosti glasov se oddaja odpre tudi za avtorske prispevke drugih zainteresiranih sodelavk in sodelavcev. Nina Cvar posebno vrednost *Temne zvezde* še danes vidi v »odpiranju prostora, vseskozi iskanju novih načinov reprezentacije same ter seveda preizkušanje demokratičnosti in progresivnosti medija samega«. ²⁸

Leta 2016 sem redaktorstvo oddaje prevzela Anja Banko in k ustvarjanju povabila najbližja sodelavca, ki ju je zanimal film; to sta bila Nace Zavrl, ki je s svojo teoretsko širino in razgledanostjo ob študiju filma v tujini predstavljal pomembno vez z globalnimi aktualnimi tokovi filmske teorije, in Jernej Trebežnik, ki ga je zanimal predvsem svetovni neodvisni in ameriški *indie* film. Usmeritev in značaj oddaje določa seveda tudi značaj njene avtorice ali avtorja – v času mojega redaktorstva so se oddaje skozi cinefilsko optiko usmerile bolj v zgodovino filma in se oddaljile od informativno-aktualističnega značaja, ob tem pa sem poskušala ohraniti osrednjo linijo predstavljanja robnih kinematografskih glasov – od tu v zadnjih letih tudi prednost ženskega pogleda in feminističnega pristopa pri izbiri in obravnavi vsebin. Tudi za glasbene podlage sem, na primer, v večini izbirala avtorice iz sodobnosti in zgodovine elektronske in eksperimentalne glasbe. Ta postopni prehod iz žurnalistične v bolj teoretsko linijo pa seveda pogojuje tudi razvoj drugih radijskih vsebin, ki so več prostora filmu namenjale v preostalem etrskem času. V letošnji sezoni sem redaktorstvo oddaje predala Lenartu Sušniku in Oskarju Banu Brejcu, ki z novo energijo sinhrono dopolnjujeta teoretsko-eksperimentalno-marginalno drzni glas *Temne zvezde*. Sušnik, trenutno študent montaže na AGRFT, je v svojem načinu filmske misli razbojniško nastrojen proti filmskim avtoritetam in kanonu, Brejc, trenutno študent filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani, pa se z analitično prefinjenostjo ukvarja s konceptualnimi problemi sodobnih filmskih podob.

In čeprav RŠ na 89.3 Mhz analogno nese zgolj do vrhniškega klanca, kot pravi *jingle* v naslovu tega razdelka, se je skozi dobrih pet desetletij delovanja izkazalo, da je njegova družbeno-politična vloga kot tudi prostočasno-izobraževalna funkcija nacionalnega pomena.

Od specifičnih značajskih potez oddaje pa na koncu izpostavimo še eno, namreč njeno vztrajnost, ki je v komercialno naravnem medijskem prostoru gotovo redka. Kot poudarja Goropevšek: »Zdi se mi še pomembno upoštevati, da se je skozi dve desetletji oddaja ohranjala in razvijala, medtem ko so v drugih medijih kulturne vsebine bistveno skrčile ali celo ukinili oziroma so postale del zvezdniške ali splošne (samo)promocije. Mediji so se v tem obdobju zelo spremenili.« ²⁹ Če so ob klasičnih medijih v zadnjem desetletju ali dveh sicer zrasli novi, ki so ponudili nove in morda bolj demokratične platforme, ³⁰ je *Temna zvezda* unikum, saj za razliko od namenskega klika na posnetek v živi etrski prostor tudi naključnima poslušalki in poslušalcu ponudi vsebine, ki morda nepričakovano obogatijo večer ter na ta način neobremenjeno širijo ljubezen do filma in filmsko kulturo.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Na primer podkasti, ki se lahko na podobne načine kot radijske oddaje poglobljeno posvečajo izbranim temam; v našem prostoru se filmu posvečata podkasta *FilmFlow* (2014 – 2023) in *O.B.O.D.* (2018–).

Ana Šturm

Štiri ženske, en mikrofoni 10 let, 128 epizod in 179.563 skodelic kave

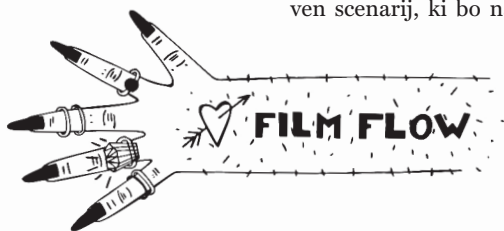
Na začetku letošnjega leta je v dvorani Slovenske kinoteke v živo potekalo snemanje zadnje, 128. epizode podkasta *FilmFlow*. Najprej smo si ogledali fantazijsko komedijo **Dogma** (1999, Kevin Smith), projekciji pa je sledil pogovor o filmu in filmskem *zeitgeistu* 90. let, na katerem sta poleg članic *FilmFlowa*, Maje Peharc in piske tega besedila, sodelovala še filmska kritičarka Anja Banko ter za »vizualije« specializirana tretjina podkasta *O.B.O.D.*, Mito Gegić. Na dogodku smo z nekoliko suhim grlom, kepo v želodcu in sladko-grenkimi občutki zaokrožili slabo desetletje trajajočo zgodbo o štirih ženskah in enem mikrofoni.

Prva (objavljena) epizoda podkasta *FilmFlow*, o filmu **Frances Ha** (2012, Greta Gerwig), ki smo jo – originalno zasedbo *FilmFlowa* smo sestavljale Bojana Bregar, Maja Peharc, Maja Zupanc in Ana Šturm – na širni svetovni spleti poslale 11. januarja 2014, je bila namreč posneta prav v kinotečni dvorani. Spomnim se, da smo, kot pri kaki seansi, sedele v krogu na sivo tapetiranih tleh in govorile v diktafon, postavljen v sredino. Tako je nastajal naš #naredisam podkast v času, ko v Sloveniji še skoraj nihče, razen Anžeta Tomića, ni zares vedel, kaj podkast sploh je.

FilmFlow, prvi slovenski podkast o filmu in popularni kulturi, se ni zgodil čez noč. Od prve ideje zanj, ki se nam je porodila med delom na *Festivalu slovenskega filma* septembra 2013, do prve epizode v januarju 2014 je bilo namreč treba premisliti kup stvari: od opreme za snemanje, tehnične podpore, montaže, lokacije za snemanje in vprašanj, koliko želimo strukture in koliko ne, kakšne filme izbirati, kako dolga naj bo posamezna epizoda, kako naj bo strukturirana, katera od nas jo bo vodila, kako si bomo razdelile naloge, pa vse do imena podkasta, logotipa, *jingla*, spletne strani, družabnih omrežij – skratka, čeprav je šlo za prostovoljno dejavnost, je šlo hkrati tudi popolnoma zares.

Marsikaj se je izkristaliziralo skozi *trial and error* fazo. Ko smo ugotovile, o katerih dveh filmih želimo snemati našo prvo epizodo – to sta bila **Mačeta** (Machete, 2010, Ethan Maniquis in Robert Rodriguez) in **Mačeta ubija** (Machete Kills, 2013, Robert Rodriguez); slednji je novembra 2013 ravno igral v naših kinih –, smo se odločile, da pogovor posnamemo brez scenarija. *FilmFlow* bo torej t. i. *chatcast* oziroma, kot je nakazovalo že naše ime, *freeflow*. Po skupnem ogledu filma smo se v dnevni sobi Maje Z., sredi katere je stal izposojen mikrofoni, namestile vsaka v svoj fotelj. Začele smo se pogovarjati – in kot bi mignil, so minile štiri ure. Kljub temu da smo se ob pogovoru izjemno zabavale, smo ob poslušanju posnetka hitro ugotovile, da je ta predolg in neposlušljiv, poleg tega je večurni spontani pogovor nemogoče zmontirati v eno uro koherentne celote. Prvi poskus je tako neobjavljen pristal v mapi »Arhiv«.

Teden dni kasneje smo našle novo temo, nemški film **Vlažne cone** (Feuchtgebiete, 2013, David Wnendt). Film o ženski seksualnosti, higieni, vaginah, menstruaciji in belem toku. Za poskus številka dve smo že vedele, da nujno potrebujemo vsaj osnoven scenarij, ki bo naš pogovor zadržal v okviru predvidene ene ure (kar se sicer





nikoli ni zares zgodilo). Zadevo smo posnele, zmontirale, ampak nekaj še vedno ni delovalo. Dolžina in struktura sta bili tokrat okej, ni pa bilo pravega *flowa* glede vsebine. Bomo res v prvi oddaji, ki se imenuje *FilmFlow*, štiri ženske govorile o menstruaciji? Tudi druga epizoda je tako ostala neobjavljena.

LIFFE nam je nato podaril **Frances Ha**, režijski prvenec igralkke Grete Gerwig, in film, ki je govoril o naši generaciji, torej o nas samih, je bil popolnoma v sozvočju s tem, kar naj bi *FilmFlow* bil. Planeti so se poravnali in, rečeno s Frances Ha, nismo bile še prave podkasterke, smo pa posnele in objavile (!) svoj prvi podcast.

FilmFlow je nato zelo hitro zaživel lastno življenje in postal pomemben del našega vsakdana. Iz SoundClouda smo se po nekaj objavljenih epizodah preselile na Apparatus (prvo slovensko podkastersko mrežo) in začele z rednim enkrat-mesečnim intervalom oddaj(anja). Po navadi smo se dobile v Kinoteki, si skuhale kavo (en espresso, eno črno, eno z mlekom in eno belo), sezule čevlje, se posedle okrog Jetija (takrat priljubljenega mikrofona za snemanje podcastov) in se pogovarjale o filmih. Naša formula je bila preprosta: informativno + sproščeno + zabavno + dostopno = *FilmFlow*. Želele smo, da bi se naši poslušalci počutili, kot da skupaj z nami sedijo v dnevni sobi in ob skodelici kave ali čaja uživajo v filmski debati.

Glede zasnove posamezne oddaje smo se zgledovale predvsem po – še vedno enem najboljših filmskih podcastov – *Filmspottingu*. Vsaka od nas je k podcastu prinesla tudi svojo barvo, okus in zanimanja, s čimer se je znotraj vsakokratne ustaljene strukture ustvarila iskriva dinamika, občasno pa tudi tista prav posebna energija, ki nastane, ko zadeneš ravno pravo razmerje med formo in spontanostjo. *FilmFlow* je bil tudi eden redkih podcastov pri nas, ki je nekoliko več pozornosti posvečal montaži, kar pomeni, da smo za vsako oddajo poiskale ustrezno glasbeno podlago, reference, primerne inserte iz filmov, odlomke intervjujev z režiserji in drugimi soustvarjalci, ki smo jih nato inkorporirale v vsebino našega pogovora. Podkaste je najprej montirala Maja Z., po njenem odhodu pa je vlogo montažerke prevzela Olga Michalik.

Po približno letu dni, ko so snemanja potekala utečeno in smo se imele ob ustvarjanju super, imele pa smo tudi vedno več idej, kaj vse bi lahko še delale, smo se odločile, da *FilmFlowu* dodamo *SloFlow*, serijo oddaj, v katerih smo se pogovarjale z zanimivimi slovenskimi filmskimi ustvarjalci in ustvarjalkami – predvsem (ne pa izključno) mladimi. Poslušalcem smo s *SloFlowom* želele predstaviti obetavne mlade talente in zanimive projekte, ki so jih razvijali.

Highlight našega sodelovanja je bil *IndieFlow*, zaključena serija desetih oddaj, posvečenih ameriškemu neodvisnemu filmu, v kateri smo naredile zgodovinski pregled omenjenega filmskega gibanja. Imele smo vnaprej izdelan načrt celotne serije, za vsako epizodo smo se podrobno pripravile, podcast pa je imel tudi kompleksno montažo s številnimi inserti. Na podoben način na primer deluje priznani podcast *You Must Remember This*, v katerem filmska publicistka in zgodovinarica Karina Longworth »popisuje« zgodovino Hollywooda.



Poleg rednih epizod smo naredile tudi kar nekaj oddaj v živo, s filmskimi projekcijami v Slovenski kinoteki in Art kino mreži Slovenije. Prvo oddajo v živo smo za poslušalce organizirale kot praznovanje ob našem prvem rojstnem dnevu februarja 2015 v Kino-teki s komedijo Harolda Ramisa **Neskončen dan** (Groundhog Day, 1993). Vodile smo tudi delavnice podkastov (na *Festivalu slovenskega filma*, *Filofestu*, *Kinotripu*, *Bob-rih* ...), koncipirale in s pomočjo krasne Pirate Piške izdelale svoj merch ter sodelovale pri številnih drugih filmsko obarvanih dogodkih po vsej Sloveniji.

Ko se zabavaš, čas teče hitro, in relativno brezskrbno postštudentsko, *freelancersko* življenje se je v nekem trenutku prevesilo v bolj ali manj redne službe. Zgodile so se selitve in ob novih obveznostih tudi vse bolj akutno pomanjkanje časa. Snemanje oddaj je bilo vedno težje načrtovati, koordinirati in izvajati, spremenile pa so se tudi naše prioritete. Poleti 2017 sta se soustanoviteljici Maja Z. in Bojana poslovili od rednega sodelovanja s *FilmFlowom*. Podkast je s treh mesečnih oddaj prešel nazaj na eno mesečno, vsaka epizoda pa je poleg Maje P. in mene gostila še eno ali dve posebni gostji, občasno tudi kakega gosta.

V tole kratko zabeležko, za katero upam, da ostane tudi po tistem, ko se bo v digitalnem univerzumu za *FilmFlowom* izgubila vsaka sled, je nemogoče strniti 10 let nekega življenja: skupnih obiskov kina, smeha, nešteti skodelici kave in neskončnih ur pogovorov (in preprirov) o filmih (pa tudi o življenju, veselju in sploh vsem), pridobljenega znanja, deljenja izkušenj, novih poznanstev in predvsem prijateljstva. Takega, o katerem se pišejo knjige in snemajo filmi. *FilmFlow* nam je odprl številna vrata in nas popeljal od zanimivih sodelovanj do čudovitih ljudi. Poganjaj je našo cinefilijo in nas izoblikoval v to, kar smo danes.

FilmFlow je nastal iz čiste ljubezni do filma, mladostnega entuziazma in frustracije protagonistk, ki so želele, da bi bil njihov glas slišan. Želele smo deliti svoje znanje, filmske obsesije in refleksije, razvijati svoje odzive, misli, občutke, predvsem pa strast do vsega filmskega, ter biti del skupnosti, ki jo ustvarjajo izražanje, radovednost in poslušanje.

Zbogom, dragi poslušalci in poslušalke ter hvala za vse sprehode, dolge vožnje in gospodinjska opravila, ki ste jih opravili oziroma preživeli skupaj z nami.



FOTO VARJA MOČNIK

POLJE V ANGLIJI | 2013



POLJE V STRUŽEVEM | FOTO MAJA ZUPANC



Boj Nuvak

Malo drugačen frejm

Frejm, okvir, slika, podoba, ujeti čas. Stanovski kolegi so v tej rubriki o frejmu napisali že marsikatero zanimivo zgodbo. Ker so me pred kratkim povabili v *Združenje filmskih snemalcev* (ZFS) in ker se mi je ob tej priliki ponudila priložnost, se mi je zdelo lepo, da tudi sam delim svoj najljubši frejm. Seveda sem želel biti pri tem kreativen, zato sem pripravil nekaj drugačnega.

Kot ljubitelj filma, umetnosti, umetnostne zgodovine in likovne teorije se zadnje čase navdušujem nad t. i. pasliko. Leksikon likovne teorije pravi, da je paslika (*afterimage*) transoptični vtis, ki nastane kot zapozneli učinek slike na mrežnici po predhodnem dolgem fiksiranju nekega dražljajskega vzorca. Podoba, ki sem jo izbral, ni dejanska podoba iz filma, ampak gre za negativno sliko pravega frejma. Če želite videti pravo podobo iz filma, se morate ob sliki nekoliko pomuditi. Podobo iz filma boste namreč videli le za kratek hip, kot pasliko, kot bežen privid, ki ga lahko z zavestjo le za kratek hip razberete iz svetlobne sledi in ki se na svetli površini v istem trenutku razblini. Gre namreč za vizualni eksperiment. Če boste sliko gledali petnajst sekund in okvir nato hitro prekrili z belim papirjem, boste za hip zagledali pasliko pravega frejma. Za čim boljšo izvedbo predlagam, da na sliki ves čas gledate v eno točko, ki jo določite sredi oči. Lahko se zgodi, da vam eksperiment ne bo uspel v prvem poskusu; morda boste morali za ustrezen rezultat postopek nekajkrat ponoviti. Zna pa se vam zgoditi, da boste ob uspelem poskusu želeli izkušnjo ponoviti, ker vas bo zanimalo, kdo je oseba na sliki in kaj vse še lahko s slike razberete.

Podoba, ki sem jo izbral, je iz celovečernega filma **Ptičar** (2022). Ko sva se z režiserjem Robertom Černelčem pogovarjala o filmu, sem večkrat premišljeval o eni od njegovih misli. Če namreč gledalcem ponudiš premalo informacij, filma ne bodo razumeli; če jim ponudiš preveč informacij, se bodo ob filmu dolgočasil; če pa jim ponudiš ravno prav informacij, potem film postane neke vrste uganka. Prav zaradi te misli, ki je ostala z mano, sem pripravil negativni frejm, da boste primorani pravo podobo odkriti preko uganke.

Ptičar je zgodba o Ivu, preprodajalcu ptičev. Med kupovanjem starejše družinske hiše mu nenadoma umre žena Ana, skladateljica, ki ob stoletnici prvenca Ericha von Stroheima, **Slepi soprogi** (Blind Husbands, 1919), pripravlja partituro za ta nemi film. Von Stroheim je v svojih filmih pogosto prikazoval motiv ptic. Podoba, ki sem jo izbral, je vzeta iz sredine filma, ko skrbnica hiše iz ene v drugo kletko spusti rumeno ptico. Trenutek, ko skrbnica pogleda proti nam, je na velikem platnu res mogočen, ker se zdi, kakor da nas skozi okvir filmske projekcije pogleda obraz velikanske osebe. In če se v tem trenutku ustavimo in si predstavljamo, da je okvir filmske projekcije reža v temno sobo kinodvorane, to pomeni, da v tem trenutku nismo samo mi tisti, ki gledamo film, ampak postanemo hkrati tisti, ki smo gledani – gleda nas oseba iz filma. Skrbnica nato počasi odpre vrata kletke in skozi režo, skozi katero nas je pred tem pogledala, med nas spusti ptico.

Vedno znova sem fasciniran nad močjo montaže, kjer film pravzaprav nastane. Film se rodi, ko v filmske posnetke ujeti čas montažno oblikujemo, zgodi pa se šele v gledalcu, ki montažno pripoved ponovno sestavi v pomensko celoto. Vendar se zdi, da se je v montažni pripovedi oblikovala precej jasna paradigma, po kateri posamezne posnetke zlagamo v večje enote ter s skupki večjih enot sestavimo celoto filma. Po tej paradigmi režiserji po vsem svetu ustvarjajo najrazličnejše uspešnice.

V filmski industriji seveda poznamo tudi odstopanja od ustaljene paradigme, tako da je tudi znotraj teh filmov mogoče zaznati zametke drugačnega filma. Nekateri filme, ki se od te paradigme oddaljijo, imenujemo poetični filmi. Dolgo nisem razumel, zakaj me privlačijo. Ampak zdi se mi, kakor da bi želeli ti filmi čas oblikovati na drugačen način, kakor da bi želeli kot kiparji preoblikovati filmsko materijo časa. In pri filmih, ki jim to uspe, se zdi, kakor da čas postane gostejši in da teče počasneje in bolj glasno.

V življenju sem precej pozno spoznal, da umetnost zelo pogosto povezujem z drugačnostjo. Mislil sem, da gre za drugačnost, ki izvira od zunaj, zato sem se navduševal nad estetiko grdega. Ampak zdaj spoznavam, da je izvir te drugačnosti pravzaprav v meni in da izvira iz drugačnosti, ki me ves čas spremlja in ki jo nosim s seboj. Vesel sem, da sem sodeloval pri tako drugačnem filmu, kot je **Ptičar**. Pa tudi pri drugih filmih, ki so bili vsi na neki način drugačni. Zdaj, ko to vem, si želim, da bi postal ta izvir še močnejši vrelec ustvarjalnosti. Vesel pa sem tudi, da sem nekaj svoje drugačnosti na tem mestu lahko delil z vami.



Rubrika nastaja v sodelovanju z **Združenjem filmskih snemalcev (ZFS)**.

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LX, maj | junij 2023

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

sourednica tematskega sklopa »Indijske kinematografije« Petra Meterc

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,

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

Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

svet revije Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik,

Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

uporabljene črkovne vrste Miller Text (*Carter & Cone*),

Aperçu (*Colophon*), WT Kormelink (*Wise type*),

Westmount (*Greg Nicholls*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirjih Fedrigoni Arena Natural Bulk 90g/m²,

Fedrigoni Arena Natural Smooth 250g/m²

tisk Itagraf, Ljubljana

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 številke) 30 € + poštšina

| *naročnina velja do pisnega preklica* |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302