



REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
julij/avgust 2021

Tema Šport vs. film

Fokus Festival žanrskega filma Kurja Polt

Filmski obzornik 80 – Metka, Meki

Film in arhitektura Razglednice iz sanj

Teorija Deleuze, Schrader, transcendentalnost in film

**POLETJE NA
PLATNU IN MED
PLATNICAMI**

10.–15. avgust 2021

Letni kino Slovenske kinoteke
na muzejski ploščadi Metelkova

projekcije filmov | pogovori o knjigah in
filmih ter temah, ki jih ti odpirajo | pop-up
filmska knjigarna | to bi lahko bil film:
povezujemo literarne in filmske ustvarjalce

kino
teka

LJUBLJANA
MESTO/CITY
OF LITERA-
TURE...

FESTIVAL KRATKEGA FILMA LJUBLJANA SHORT FILM FESTIVAL

16–21/8/2021

FEKK

TO THE FUTURE

VSEBINA

UVODNIK	<i>Od Tokia do Tokia</i> / Ana Šturm / 2
IN MEMORIAM	<i>Zoran Simjanović</i> / Ivana Novak / 4
FILMSKI OBZORNIK 80	<i>Solidarnost skozi želodec</i> / Nace Zavrl / 6
	<i>Intervju: Nika Autor</i> / Petra Meterc / 10
FOKUS: 8. FESTIVAL ŽANRSKEGA	<i>Čas za smeh</i> / Anja Banko / 20
FILMA KURJA POLT	<i>Intervju: Adam Carter Rehmeier</i> / Anja Banko / 23
	<i>Osmi potnik na odru</i> / Igor Harb / 29
	<i>Polaščevalka</i> / Peter Žargi / 30
	<i>Neskončna nočna mora</i> / Veronika Zakonjšek / 32
	<i>Podobe mojstra kot indikator duha časa</i> / Žiga Brdник / 35
TEMA: ŠPORT VS. FILM	<i>Šport vs. film: načini participacije</i> / Robert Kuret / 39
	<i>Kako so športni prenosi gradili civilizacijo</i> / Muanis Sinanović / 44
	<i>Pumping Iron: Hollywood in kult moškega telesa</i> / Peter Žargi / 47
	<i>Športni spektakel, televizija in vloga ženskega telesa</i> / Anja Banko / 51
	<i>Dokumentiranje ameriških športnih sanj</i> / Jernej Trebežnik / 56
	<i>Tour de France</i> / Antun Katalenić / 61
KRITIKA	<i>Hitri in drzni 9</i> / Igor Harb / 64
	<i>Gospodična Marx</i> / Petra Meterc / 65
	<i>Hillbilly Ellegý</i> / Patricija Fašalek / 67
	<i>Prinčevo potovanje</i> / Brina Jenček / 69
	<i>Minari</i> / Sanja Struna / 70
	<i>Sveta Maud</i> / Robert Kuret / 71
TV-SERIJE	<i>Mare iz Easttowna</i> / Veronika Zakonjšek / 74
	<i>Podzemna železnica</i> / Muanis Sinanović / 75
FILM IN ARHITEKTURA	<i>Razglednice iz sanj</i> / Ajda Bračič / 78
TEORIJA	<i>Deleuze, Schrader, transcendentalnost in film</i> / Darko Štrajn / 82

ANA ŠTURM

Od Tokia do Tokia



Nedavno sem si v Muzeju Apoksiomena v Malem Lošinjju ogledala razstavo, posvečeno impozantnemu antičnemu kipu, ki predstavlja mladega atleta med čiščenjem s strgalom. 192 centimetrov visok bronast kip, ki je bil l. 1996 najden v morju blizu otoka Vele Orjule, ima mišičaste roke in hrbet, zato strokovnjaki predvidevajo, da gre za rokoborca. Informacija, ki se mi je ob sprehodu skozi muzej najbolj vtisnila v spomin, je, da je bil prah, pomešan z oljem in znojem, ki so si ga po tekmovanju atleti postrgali s telesa, izjemno dragocen in je veljal za »čudežno mazilo«. Fascinacija s človeškim telesom, občudovanje njegove moči in vzdržljivosti (spomnimo se le legend o špartanski vzgoji), je bila položena že v zibelko civilizacije.

Z občudovanjem tankočutno izklesanih antičnih kipov se odpre tudi eden prvih in še danes referenčnih filmov o športu, dvodelni dokumentarec Leni Riefenstahl **Olimpija: Praznik narodov** (Olympia: Fest der Völker, 1938) in **Olimpija: Praznik lepote** (Olympia: Fest der Schönheit, 1938). Kot v prispevku *Športni spektakel, televizija in vloga ženskega telesa* piše Anja Banko, ni naključje, da je »je filmski trak dih jemajoče podobe močnih, discipliniranih

in zmagovitih teles prvič ujel prav leta 1936 na olimpijskih igrah v Berlinu«. Riefenstahl uvodno sekvenco zaključita tako, da se znameniti Mironov kip metalca diska prelevi v podobo živega moškega telesa in antično mitologijo simbolno premesti v sedanost.

Prve moderne olimpijske igre, ki naj bi obudile helenistične (športne) ideale, so bile izvedene leta 1896 v Atenah v Grčiji. Od takrat potekajo enkrat na štiri leta. Igre so bile zaradi prve svetovne vojne odpovedane leta 1916, zaradi druge pa v letih 1940 in 1944. Olimpijske igre, ki bi se v Tokiu morale zgoditi leta 2020, so bile prve, ki so bile (zaradi pandemije koronavirusa) prestavljene. Potekale bodo letos, med 23. julijem in 8. avgustom, ravno ko boste brali pričujoči Ekran, v katerem osrednjo temo v olimpijskem duhu posvečamo odnosu med filmom in športom. V peterici krasnih člankov postrgamo po površju te izjemno zanimive teme in na papirju soočimo dva velika sodobna rivala: šport in film.

Filmi, ki »poskušajo rekreirati dramatični met za zmago v zadnji sekundi, nikdar ne bodo mogli doseči učinka športnega prenosa, saj jim manjka ravno ta trenutek odprtosti realnosti, ko izid meta še ni znan«, v prispevku *Šport*

vs. film: načini participacije piše Robert Kuret. Vendar je šport več kot zgolj boj za nepredvidljivo zmago. Že od nekdaj ima močne družbene, politične, ekonomske in predvsem ideološke konotacije, povezane s kompleksnim prepletom rasnih, razrednih in spolnih odnosov ter razlik. Kot v članku *Dokumentiranje ameriških športnih sanj* opozarja Jernej Trebežnik, pomemben del privlačnosti športa predstavljajo tudi zgodbe, ki jih o tekmah pripovedujemo z distance, ko na dogajanje lahko pogledamo iz (zgodbinske) perspektive ali v okviru širšega družbeno-političnega konteksta.

Intriganten zgodovinski vpogled v najpomembnejši globalni športni dogodek, simbol številnih človeških aspiracij, predstavlja **Tokijska olimpijada** (Tôkyô orinpicu, 1965, Kon Ichikawa). Dokumentarec, ki spremlja OI leta 1964 v Tokiu (prve OI na azijskem ozemlju), velja za enega najboljših filmov o športu. Čeprav je že na prvi pogled jasno, da se Ichikawov film, vsaj v vizualnem aspektu, navdihuje pri berlinskem spektaklu Leni Riefenstahl, pa zelo hitro ugotovimo, da se od njenih filmov tudi bistveno razlikuje. Če se je Riefenstahl v svojem videnju OI osredotočila predvsem na parado moči in lepote, na

Tokijska olimpijada (1965)



povečevanje (nad)človeških teles in športnih triumfov, ima japonski cineast do institucije, ki trdi, da ceni ves človeški napor, povzdiguje pa predvsem zmage, bolj ambivalenten odnos. Poleg triumfa tako ujame tudi trpljenje, osamljenost in fizično bolečino tovrstnih tekmovanj.

V sekvenci teka na 100 metrov Ichikawa bolj kot to, kdo je najhitrejši na svetu, zanima, o čem tekmovalci razmišljajo tik pred tekmo. Z uporabo počasnih posnetkov raztegne čas, ki vodi do trenutka starta, s pomočjo teleobjektivov pa nam približa obraze, na katerih je moč brati živčnost, zaskrbljenost, odgovornost in strah, pa tudi vsak najmanjši tresljaj napetih mišic. Pogosto si vzame čas in prostor za nenavadne rutine športnikov (izstopa posnetek ruskega metalca kladiva Nikolaja Karasjova), ki so prav tako pomemben del nastopa kot sama tekma. *Tokijska olimpijada* je prvi olimpijski dokumentarec, posnet v formatu 2.35 oz. v cinemaskopu. Ichikawa vsak centimeter širokega platna izkoristi za razkošne kompozicije, vsak šport je predstavljen na nekoliko drugačen način. Posnetki gimnastike spominjajo na plesne filme Normana McLarna, dvigovanje uteži je posneto iz enega samega zornega kota, rokoborbe

pa izključno s spodnjega rakurza kamere, tako da gledalec pravzaprav vidi samo kaotičen preplet človeških udov.

Ichikawov pogled na OI se odmika od še danes prevladujočih prikazov vrhunskih športnih tekmovanj, ki so večinoma osredotočeni na športne zvezdnike in vrhunske rezultate. Pristrčno empatizira z atleti (večina športnikov, ki tekmuje na OI, nikoli ne pride niti blizu zmagovalnemu odru) in zdi se, kot da v sicer popolnem svetu OI ves čas išče male, intimne trenutke nepopolnosti. Prekrasne montažne sekvence in afiniteta do drobnih človeških absurdnosti, ki jim nameni kar nekaj pozornosti (recimo limoni, ki jo ena od tekmovalk na 400 metrov z ovirami kot talisman prinese na start), spomnijo na delo Fredericka Wisemana. Igrivost, s katero sledi obrazom (in podbradkom) na tribunah, ter iskreno zanimanje za vsakega atleta, še posebej tistega, ki mora, potem ko so že vsi ostali prispeli na cilj, preteči še en krog, pa v misli priključata ustvarjalni humanizem Agnès Varda. *Tokijska olimpijada* je na trenutke – predvsem tiste deževne – tudi prav komično tatijevska. Ko tekmovalci v močnem nalivu mečejo kladivo, kamera spremlja pomožno osebje, ki

iz razmočene trave s težavo izkopava globoko v zemljo zarita kladiva, ne moremo, da se ne bi spomnili na genialne trenutke Tatijevega nogometnega dokumentarca **Naprej, Bastia!** (Forza Bastia, 2002).

Ichikawov film je posnet v času, ko so bili olimpijski športniki še običajni ljudje. Zmagovalec skoka s palico je zobozdravnik, tekmovalac v troskoku mehanik, tekačica na 400 metrov z ovirami učiteljica telovadbe. Z OI v Tokiu l. 1964 je navdihujoča tudi zgodba japonske odbojarske ekipe. »Čarovnice z Orienta« so na prvih OI, na katerih je bila med športe vključena tudi odbojka, osvojile zlato. Epopejo zmagovite ekipe, ki so jo večinoma sestavljale mlade delavke tekstilnih tovarn, je v film **Čarovnice z Orienta** (Les sorcières de l'Orient, 2021) prelil Julien Faraut, ki nam je poklonil že teniško mojstrovino **John McEnroe: Cesarstvo popolnosti** (L'empire de la perfection, 2018).

Tokijska olimpijada je triumf filmske umetnosti, delo izjemne kinetične lepote in neprecenljiv dokument, ki nam skozi zgodovinsko lečo ponudi fascinanten vpogled v razvoj moderne družbe in profesionalnega športa – v čas, ko so številni tekači tekmovali bosi, kolesarji brez čelad, plavalci pa brez plavalnih očal. Olimpijske igre v Tokiu l. 1964 so simbolizirale obnovo, ponovno »rojstvo« in razvoj Japonske po drugi svetovni vojni. Tudi letošnje OI bodo utelešale podobno temo – a ne le za deželo vzhajajočega sonca, ampak za ves svet. Režijo dokumentarnega filma OI v Tokiu l. 2021 je japonski olimpijski komite tokrat zaupal režiserki Naomi Kawase. Zanimivo bo videti, kakšne podobe (post)koronskega spektakla, tokrat prvič v zgodovini popolnoma brez gledalcev na tribunah, nam bo prinesla njena vizija.

Zoran Simjanović

(1946–2021)

*Slovo kralja (in rokerja)
jugoslovanske filmske glasbe*

IVANA NOVAK

Pod vplivom novovalovskih gibanj širom Evrope so mladi režiserji 'praške šole' v 70. letih oblikovali novi jugoslovanski film. A poleg zvenečih imen avtorjev, kot so bili Marković, Karanović, Zafranović, Paskaljević, Grlić in Kusturica, se pod kanon modernega jugoslovanskega filma podpisuje še en ključen filmski avtor: skladatelj, čigar ime je morda manj zveneče, vendar je njegov prispevek tako izjemen, da bi bilo treba tudi njega šteti med enega izmed ključnih avtorjev jugoslovanske popularne, ne le filmske kulture.

Zoran Simjanović se je podpisal pod glasbo več kot 60 celovečernih filmov, 100 animiranih in kratkometražnih del, 100 gledaliških predstav in 500 oglasnih jinglov. *Radio i TV trezor Zorana Simjanovića* šteje zbirko 13 kompilacijskih plošč. Originalnost, hiperproduktivnost, najvišja raven mojstrstva v vseh glasbenih žanrih, od klasike do elektronike, eksperimentalni spirit, drzne aranžmajske odločitve, nezmotljiv čut za ustvarjanje spevnih melodij, igrivost – zaradi posrečene kombinacije izjemnih skladateljskih kvalitete so ga imenovali 'jugoslovanski Morricone', četudi je avtor bolj kot Morriconeja občudoval Nina Roto.

Simjanović je bil v izhodišču roker. Jugoslovanski novi film je zahteval glasbenika, ki se ni bal stopiti v neznano, on pa je tuje teritorije osvajal že na začetku glasbene poti. V 60. letih, ko je bil rock v Jugoslaviji popoln kulturni tujek, je ustvarjal zvok prvih beograjskih rokovskih bendov Elipse in Siluete. Čeprav se je rokovski sceni ob vstopu v film odpovedal, se je ta drža ohranila v njegovih filmskih aranžmajih: v samozavestni ritmični sekciji, električnih kitarah in razposajenih elektronskih vložkih, končno pa tudi v strukturi glasbe, v energičnih, eklektičnih aranžmajih.



Zoran Simjanović

Moč Simjanovićevega ustvarjanja je bila v tem, da je konvencije povezoval z modernimi trendi in glasbenimi novostmi. Tako bi ga lahko hkrati videli kot klasičnega filmskega skladatelja in kot gonilno silo rabe elektronske glasbe v filmu, gledališču, na radiu in televiziji (celo v avizu 'uradnega' televizijskega dnevnika RTV Beograd, kasneje RTS). Njegov podpis je vselej pomenil določeno prelomnico, modernizacijo neke tradicije. Drzno je bilo njegovo poseganje v formo klasične filmske glasbe: linije, običajno pridržane za strogo določena klasična glasbila, denimo godala, je zaupal sintesajzerju. Glavni dokaz njegove genialnosti je, da je ob 'združevanju nezdružljivega' ostal popolnoma glasbeno kredibilen, to pa najbrž zato, ker kljub 'rokenrol' pristopu nikdar ni zašel daleč od konvencij, predvsem ne od primata melodije.

Pa ne le kakršnekoli melodije, temveč izrazito spevne, v isti sapi melanholične, igrive, sentimentalne, nostalgичne, naivne, celo šlagerske melodije – v delikatnem, toplem, romantičnem aranžmaju. Ta je imel pogosto moderen *spin* in duhoviti part, s katerim je dal vedeti, da se ne jemlje smrtno resno. Poslušajte dva najlepša primera filmske glasbe v svetovnem merilu, prvo napisano za TV-serijo **Na vrat na nos** (Grlom u jagode, 1975, Srđan Karanović) in drugo za film **Posebna vzgoja** (Specialno vaspitanje, 1977, Goran Marković). Gre tudi za primera skladateljeve stroge ekonomičnosti kompozicije, saj njuna milozvočnost odraža proces temeljite redukcije balasta. Glasba je okrnjena na bistveno: melodijo z redkimi, zgolj relevantnimi dekoracijami; nekomplirano ritmično sekcijo; elaboriran, a minimalističen kontrapunkt, zvest načelu praktičnosti.

Intervjuji z Zoranom Simjanovićem (na YouTubeu) so sijajno razvedrilo in šola, saj je bil očitno iskriša, angažirana,

razgledana osebnost z izbrušenimi političnimi stališči, posebej kritičen do porazne skrbi državnih institucij za materialno glasbeno zgodovino. Proti purizmu, z odločnim stališčem o politiki kompozicije, v njegovih besedah: »Glasba je tisto, kar si lahko zažvižgaš.«¹ In: »Glasba mora biti za narod.« Zagovarjal je popularno glasbo nasproti 'resni'; v atonalni glasbi je videl nevarnost hermetizma, elitizma. Tudi njegovo združevanje različnih glasbenih ideologij odraža kozmopolitstvo kot rdečo nit njegovega ustvarjanja. V zgodnjih delih zveni tudi kot idilični *soundtrack* Jugoslavije kot multikulturne tvorbe.

Zdi se, da je Simjanović h kompoziciji že pristopil z namenom, da glasbe nikdar ne bi pozabili, kot da bi vnaprej komponiral ponarodeli kanon, ki se je zdel domačen že takrat, ko je bil slišan prvič. Že špica serije *Na vrat na nos* (njegovo prvo TV-delo), je dobila svoje življenje zunaj kinematografov in postala obče mesto v jugoslovanski popularni kulturi. Nobena melodija razen te (ponovil jo je le v filmskem nadaljevanju *Jagode v grlu* (Jagode u grlu, 1985, Srđan Karanović) se ni v njegovem opusu ponovila niti enkrat. Od tod izhaja naslov kompilacije *Jedna tema, jedan film*, ki povzema avtorjevo rigorozno ustvarjalno etiko. V prepričanju, da je recikliranje zaradi ključnega prispevka glasbe k filmu sporna praksa, je vsakemu filmu dodelil edinstveni motiv, samosvojo zvočno identiteto. Današnja filmska glasba se krepko oddaljuje od formule »jedna tema, jedan film« ... Prepogosto gre za megle-no atmosfero brez lastne 'osebnosti' in brez srčnega utripa.

Z režiserji je sodeloval že od začetka nastajanja filmov. To, da je glasba nastopila tako rekoč istočasno z režijsko zasnovno, pomeni, da je bila gonilo filmske kreacije, neločljiv element filma, nikakor ne le drugorazredna 'oprema'. Zato ni nenavadno, da je Simjanović užival dolgo, srečno zvezo z določenimi avtorji. Najsrečnejša 'zakona' sta bila nedvomno tista s Srđanom Karanovićem in Goranom Markovićem, ki je po skladateljevi smrti dejal, da ne ve, kako bo ustvarjal filme brez njegove glasbe.

Ko je Goranu Bregoviću priznal, da mu lastne melodije včasih zvenijo tako, kot da so bile že napisane, je Brega dejal: »Bolje da sliči na nešto, nego ni na što.« A pomembnejše je, da v njegovem primeru velja predvsem nasprotno. Ko njegovo delo poslušamo po 40 letih, slišimo nekaj svežega. »Samo čas je kriterij vrednosti umetniškega dela,« je govoril

v intervjujih, razkrivajoč strogost do lastnega ustvarjanja. In glej, glasba za Markovićev kulturni film **Državni razred** (Nacionalna klasa, 1979), za katero se je bal, da bo zaradi navezanosti na aktualne glasbene trende hitro zastarala, je na posled prerasla v enega najboljših jugoslovanskih *soundtrackov* s številnimi uspešnicami v širokem naboru od popa do diska in balad. Na njem tako recimo najdemo enega najbolj energičnih disko hitov svojega časa »Floyd« in melanholično balado »Zašto« v izvedbi Oliverja Dragojevića.

Tu naštetih dela so ponarodela do stopnje, ko se zdi, da niso nikoli imela avtorja. To, da se v zvezi z zimzelenimi skladbami pozablja ime Zorana Simjanovića, je sam opisal kot »enega največjih komplimentov«. Morda je največji avtorjev uspeh naposled res v tem, da ga preseže veličina njegovega dela, ki si ga v celoti prisvoji 'narod' – z drugimi besedami, lahko le upamo, da bi bilo čim več umetnosti, narejene za 'narod', tako svetovljanske, svobodomiselnosti, rokerske, kot je bila Simjanovićeve.

Izbor najboljših filmskih glasb:

- **Na vrat na nos** (Grlom u jagode, 1975, Srđan Karanović)
- **Posebna vzgoja** (Specialno vaspitanje, 1977, Goran Marković)
- **Boško Buha** (1978, Branko Bauer)
- **Nacionalna klasa** (1979, Goran Marković)
- **Petrijiin venec** (Petrijiin venac, 1980, Srđan Karanović)
- **Dve polovici srca** (Dvije polovine srca, 1982, Vefik Hadžismajlović)
- **Maratonci tečejo častni krog** (Maratonci trče počasni krug, 1982, Slobodan Šijan)
- **Neka druga žena** (1982, Miomir Stamenković)
- **Balkan ekspres** (1983, Branko Baletić)
- **Skrivnost samostanskega žganja** (Tajna manastirske rakijske, 1988, Slobodan Šijan)
- **Pot na jug** (Put na jug, 1988, Juan Bautista Stagnaro)
- **Sod smodnika** (Bure baruta, 1998, Goran Paskaljević)

1 Intervjuji, iz katerih črpamo citate, se nahajajo na YouTubeu, npr. »Zoran Simjanović – Iskreno sa Aleksandrom Simić«; »Zoran Simjanović – Svaka Morriconeova kompozicija miriši na njega, a je drugačija«; »Zoran Simjanović kompozitor – Tajna zvuka TV Metropolis«.



Filmski obzorNIK 80 – Matka, Meki (2021)

Solidarnost skozi želodec

NACE ZAVRL

»Človek je zato, da živi, ne živi pa zato, da je.«

– Ivan Ivačič, *Kuharska knjiga*

Naj ne tratimo besed: **Filmski obzornik 80 – Metka, Meki** (2021), najnovejši vnos v zaporedju dokumentarnih prebojev Nike Autor, je imeniten zaradi enostavnega razloga. Filmska kamera (vsaj v svojih komercialnih, *mainstream* manifestacijah) je mageirokofobična. Strah je je kuhanja, kuharjev, kulinarčnih opravil. Boji se spiranja, lupljenja, gnetenja, sekljanja. Surovim sestavinam se izogiba, tudi aparate in prižgan štedilnik snema nerada. Gastronomija postane sprejemljiva in na platnu reprezentabilna le, ko se kuha umakne karamelizirani romanci – glej **Kuhar na robu** (Burnt, 2015, John Wells) – ali ko industrijska proizvodnja živil postane predmet odmaknjene, klinične obravnave – zlasti **Hrana d.d.** (Food Inc., 2008, Robert Kenner) ter **Kruh naš vsakdanji** (Unser täglich Brot, 2005, Nikolaus Geyrhalter). Še najmanj zaželeni so telesa, človeški delavci, skratka kuharji, pripravljavci, strežniki in pomivalci. Film jim odvzame osebnost in dostojanstvo, jih napravi za neme stranske like, razsekane in anonimizirane z uporabo bližnjih planov. Od rezalca zelenjave ne ostane veliko več kot brezimenska roka, postopek pa je v montaži pospešen, pohitren, kot da se filmu (ali filmarju) nestrpno mudi iz kuhinje. Obrat od naštetih konvencij seveda radikalizira **Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975, Chantal Akerman), toda dejstvo, da film kuharijo prezira, še najnatančneje uprizarja Pixarjev **Ratatouille** (2007, Brad Bird): mastno, umazano drobovje, ki krasi vsako kuhinjo, vredno imena, na filmu postane prikazljivo šele, ko je podoba računalniško generirana, izpraznjena vse človeškosti ter kaosa.

»Neutrudljiv, neizprosen utrip strojev zgosti in pospeši proces eliminacije dela (vsakršnega dela) iz vidnega polja. Vse, kar ima opraviti s počasnimi potezami, s konstrukcijo in z destrukcijo, z uničevanjem in z ustvarjanjem, z razgradnjo, rekonstrukcijo in organsko metamorfozo ... je v filmu navdano z lahkotnostjo in milino.« Tako teoretik Jean-Louis Comolli o kinematografski nezmožnosti spopadanja z delom, a enako lahko trdimo tudi o odnosu filma do domače priprave hrane. (Ker kaj je gospodinjstvo drugega kot neopazna, neplačana služba?) »Neizpodbitna mukotrpnost dela v jeklarni je s pomočjo magije snemalnega aparata *derealizirana*. Gesta in drža sta estetizirani, olepšani, telo pa postane prijetno virtualno.«¹ Film je pri prikazovanju realnosti izkoriščanja in garanja skratka slab. Spomnimo se, kot nas je spomnil že Harun Farocki, da se zgodovina filma začne z *odhodom* delavcev iz tovarne in ne obratno; konec osemurne izmene v fabriki bratov Lumière pomeni začetek *filma*, kot da kamera v samo stavbo – v črevesje proizvodnje – ne bi mogla ali smela vstopiti. Nikakor ni naključje, da najnazornejših priprav hrane ne najdemo v kinu, pač pa na televiziji in v oglaševanju. Hrana, abstrahirana v potrošniško dobrino, postane predmet prodaje in izmenjave. Od babičnih receptov ostane samo blagovna znamka, od neštetih ur dela le instantno zadovoljstvo, od ljubezni skozi želodec le še trgovina in avtorske pravice.

Natanko tu se *Filmski obzornik 80 – Metka, Meki* kaže kot izjemen, nezamenljiv podvig. Film, strukturiran kot serija devetih prehranskih poglavij, sledi naslovni

1 Jean-Louis Comolli, »Mechanical Bodies, Ever More Heavenly«, iz francoščine prevedla Annette Michelson, *October*, št. 83 (zima 1998): 20–21. Prevod v slovenski jezik je avtorjev.

osemdesetletnici Metki Autor, nekdanji uslužbenki štajerske Metalne, nato gostujoči delavki v Nemčiji, danes režiserkini teti. Metka v okolici gozdovja Odenwald živi z begunci, prosilci za azil, točneje z afganistansko družino Jafari (partnerja Soghra in Morteza, ki sta v zahodno Evropo vstopila prek Irana, Turčije, Grčije, držav nekdanje Jugoslavije in Avstrije). Nika Autor je srhljiva potovanja prebežnikov raziskovala že s slovitim **Obzornikom 63 – Vlak senc** (Obzorniška fronta, 2017), ki si je za izhodišče vzel nekajsekundni telefonski video, posnet v podvozu vlaka iz Beograda v Ljubljano. »So že iznašli zgodovino filma, kamor bi se tak posnetek lahko vpisal? Sploh ima pravico do zgodovine, ki ni njegova lastna?« se je spraševala umetnica. V novem *Obzorniku 80* je vzdušje drugačno, domačnejše. Poti v obljubljeni Evropsko unijo je konec, migranta sta do doline reke Ren prispela (tu se jima je rodila še hčerka Kosar), zdaj pa je na vrsti dolga kolona birokracije. Soghra je dovoljenje za stalno prebivališče že prejela, Morteza pa na svojega še čaka. »Noch muss ich warten ...«

V nekem smislu je *Metka, Meki* natanko nasprotje preteklih projektov Obzorniške fronte (neuradnega in menjajočega se kolektiva, ki mu na čelu stoji Nika Autor). Rane, brezupnost, razbiti telefoni: nedavna spletna predstavitev projekta *Obzornik 65 – »We Have Too Much Things in Heart ...«* pozornost preusmerja k nasilju državnega aparata, ki stanovalce impromptu taborišča v Veliki Kladuši (severozahodna Bosna) spremlja med pešpotjo skozi gozd. Toda poudarek v novi stvaritvi OF je na nečem drugem, toplejšem. Vsakdanjost, gostoljubje in intima prevzamejo vodilno vlogo, gledalcu pa se postopoma izrisuje hrbtna stran sodobne begunske izkušnje. Po neštetih mesecih trpljenja: banalnost. Po prenekaterih izbruhih akcije: čakanje. V trenutku, ko mine ena »igra« (en *game*, kot svoj poskus prečkanja meje imenujejo prebežniki), se začne že druga: srečelov čakanja, pričakovanja, dolgočasje. V vmesnem času, ko je azilantova bodočnost v rokah pristojnega tehnokratstva, se spletajo solidarnostne niti, najmočnejše prav v kuhinji.

Na nominalni ravni je *Obzornik 80* gastarbajterski »kuhinjski portret«, utrinek kulinarčnih križanj, prepletov ter diasporskih blagoslavij. (Metka popolnoma pravilno omeni, da »kdaj je Nemec imel čevapčiče petinpetdesetega leta! Ni poznal, ni vedel kaj ... še *izgovorit* ni znal. S tem je kuhinja obogatela, postala bolj zanimiva: ker imaš različno hrano.«) A oznaka *kuhinjski portret* še zdaleč ne izčrpa razsežnosti 78-minutnega izdelka, podobno kot tudi

za mojstrski zgodnji dolgometražec **V deželi medvedov** (2012, Nika Autor), ki sicer dosti časa preždi ob kuhinjskih pultih, nikakor ni primerna. *Metka, Meki* je prvič in predvsem opozorilo, da je zgodbo globalnega begunstva mogoče pripovedovati drugače, brez arhetipske motivike žrtvovanja in svetništva. Obstajajo (in pogosti so) trenutki toplote, veselja, vzajemnosti, zlasti ko na mizo pride hrana, pripravljena z ljubeznijo v sosednji sobi. Metkin neizrečeni slogan bi zagotovo znal biti »*gospodinsko je politično*«, kar nam nečakinja in teta Autor kažeta eksplicitno in brezkompromisno. Mali triki velike gurmanske mojstrice so tako v filmu kot tudi v Metkini osebni preteklosti neločljivi od balkanske izseljenske izkušnje. Odhod iz rodnega Maribora (»našega nekdanjega mesta«, kot se nanj sklicuje mednapis v arhivski osmički) je v Metkinih pričevanjih prepleten z vonjem po ocvrtih piščančjih zrezkih, ki jih je mama pripravila vsakič pred avtomobilsko potjo in ki jih danes sama pripravlja po isti recepturi. Politika spomina se spaja s spomini o politiki (zlasti o ležernem zahodnonemškem rasizmu, ki je Metko v sedemdesetih obkrožal, a ne porazil), tako kot se tudi priprava hrane povezuje z refleksijami o geopolitiki in vsakodnevni eksploataciji žensk. Metkin monolog lahko s te perspektive beremo v intelektualnem sopotništvu z italijanskim marksističnim feminizmom, zlasti z gibanji Autonomia, *Lotta Femminista* ter tekstov Silvie Federici: »Gospodinsko delo se ne vidi, kaj delaš ti ... če en domov pride, pa da si šipe oprala, to noben ne vidi, to si samo ti naredila.«

Metka je v svoj dom sprejela begunce, tako kot je njo in moža avgusta '68 nastanila ovdovela Nemka: »Rada nas je imela, vse po vrsti.« Solidarnostni stiki so v svetu Nike in Metke Autor medgeneracijski, večdesetletni, sestavljajo in krepčajo se ob jedilni mizi, še raje pa pri kuhinjski kredenci. (V filmu vidimo veliko več *proizvajanja* hrane kot pa njenega končnega zaužitja. Postopek priprave, od nabave v lokalnem *nah und gut* supermarketu do izbire najprimernejših začimb, je za tandem Autor pomembnejši, vitalnejši, saj se zares trdne vezi ne spleta pri *porabi* slastnih specialitet, pač pa v njihovem kolektivnem kreiranju.) Od otvortvenih ovenih kosmičev s sadjem tako spremljamo konstituiranje še osmih (trans)narodnih kulinarik: *Kochkäse mit Musik*, pohani piščanec, slavonske maune, jabolčna pita, juha skozi vrt in sirove palačinke, kurji paprikaš, *Kaffee und Kuchen*, nazadnje pa se za sekundo ustavimo pri *Kuharski knjigi* Ivana Ivačiča (izdani 1967), ki Metko spremlja že vso zdomsko pot. »Evo, cela je že zamazana ... to je moj Ivačič.«

Filmski obzornik 80 – Metka, Meki (2021)



Obzornika 80 nikakor ne gre obravnavati kot izolirano, individualno delo, prav tako ne kot na videz preprost stano-vanjski portret. Vendarle gre za (osemdeseti?) vnos v sosledju umetničine ustvarjalnosti, ki kot tak spaja povezave s podobami in idejami, ki ga predhajajo in ki ga bodo nasledile.

Metka, Meki uteleša solidarnost v najmočnejšem smislu, onkraj zahtev trga, nacionalnosti ter prostora, odločno pa tudi zunaj konvencij filmske zgodovine. V nasprotju z glavnino kinoustvarjalcev Nika Autor hrano razume v tistem žlahtnem, bourdainovskem smislu: »Hrana je vse, kar smo. Je podaljšek nacionalističnih teženj, etnične pripadnosti, osebne zgodovine, človekove regije, njegovega plemena, babice. Že od začetka je od vsega tega nerazdružljiva.«²

Drži, a v *Obzorniku* je hrana še nekaj več; je snov, ki preči meje; je gorivo, ki poganja ljubezen. ■

2 Izrečeno nekoč v oddaji *Anthony Bourdain: Parts Unknown*, televizijska postaja CNN.

Nika Autor

»Vsak odnos med filmskimi akterji hote in nehote vpliva na proces snemanja in se vedno kaže tudi v filmu.«

PETRA METERC

Nika Autor, rojena leta 1982 v Mariboru, je vsestranska, večkrat nagrajena umetnica, ki se ukvarja z raziskovanjem dokumentarnih oblik videoustvarjalnosti s poudarkom na formi filmskega eseja in videoinstalacije ter s fotografijo. Poznamo jo kot avtorico dokumentarnih filmov, raznolikih razstav, pa tudi kot soustanoviteljico *Obzorniške fronte*, kolektiva ustvarjalcev s področja filmske, vizualne, kulturne in politične teorije in umetnosti.

Po končani srednji šoli je študirala slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je prav tako končala magisterij. Po študiju v Ljubljani je opravila doktorski študij na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Njena dela so vključena v redne zbirke Moderne galerije, Mednarodnega grafičnega likovnega centra, Koroške galerije likovnih umetnosti in zasebno likovno zbirko RIKO, pogosto pa so predstavljana tudi v drugih nacionalnih in mednarodnih razstaviščih ter na festivalih. Za svoje



delo je med drugim prejela priznanje Riharda Jakopiča, Prešernovo nagrado Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, priznanje za pomembna umetniška dela Univerze v Ljubljani, priznanje Franceta Brenka za izjemne dosežke na področju filmske kulture in nagrado Found Footage na Rotterdamskem filmskem festivalu.

Z njo smo se ob premieri dokumentarnega filma **Filmski obzornik 80 – Metka, Meki** (2021), ki je potekala v

sklopu Festivala WoW Mesta žensk in Festivala migrantskega filma, pogovarjali o začetkih njenega ustvarjanja in trenutnih projektih, o tem, kaj je zanjo v umetnosti politično, pa tudi o tem, kako gleda na področje ustvarjanja vizualne in avdiovizualne umetnosti pri nas in širše.

Formalno izobrazbo si pridobila na Akademiji za likovne umetnosti v Ljubljani in na Dunaju, kjer si tudi doktorirala. Si si v času študija zamišljala, da boš kot umetnica delovala na tako širokem polju, od eksperimentalnih in dokumentarnih filmov do fotografije, instalacij ... in kdaj ter zakaj si nato prvič poprijela za kamero?

Po drugem letniku študija slikarstva na ALUO mi je postalo jasno, da me zanima še kaj drugega, kot samo visoki modernizem, »nova podoba« in s tem povezan individualizem, kar je bila takrat prevladujoča usmeritev na akademiji. Poleg tega mi je osrednji

Nika Autor, foto: Obzorniška fronta

predmet, risanje akta po živem modelu (največkrat finančno deprivilegiranih žensk), z odsotnostjo kakršnekoli refleksije, kaj takšno početje v 21. stoletju sploh pomeni, vzbujal občutke odpora, tako do risbe kot do slike. ALUO je bil prostor moške dominacije in na žalost tudi prostor šovinizmov. Odsotnost zanimanja za sodobne prakse umetnosti in nevpetost v mednarodni prostor sta bila normalnost, kar je dodatno vzbudilo zanimanje za sodobno umetniško produkcijo. Zato sem se odločila, da opravi sprejemne izpite še na dunajski akademiji, kjer že 12. leto vodijo edinstven program PhD in Practice; ta preko bolj egalitarnih ter nehierarhičnih odnosov vzpostavlja študijski prostor, ki vzbuja nove, progresivne, eksperimentalne oblike ustvarjalnih praks. Velikodušna in trdna opora tamkajšnjih profesorice, ki razumejo kritično, analitično in eksperimentalno mišljenje, nerazdružljivo povezano s produkcijo sodobne umetnosti, pa je bila naravnost osupljiva. To sem takrat občutila kot izjemno osvobajajoče.

Ko pogledam nazaj, pa se mi zdi, da je ključno vlogo pri oblikovanju zanimanja za raznolike umetniške prakse, s katerimi se danes izražam – film, videoinstalacije, fotografija, risba, kolaži, tekst – imela tudi moja prva študentska kuhinja v Ljubljani. Tam sem prvič srečala umetnike in aktiviste, ki so preizkušali ideje o vlogi umetnosti v odnosu do zgodovine in aktualnih družbenih vprašanj. S strehe tega stanovanja sem posnela prve posnetke avtonomne tovarne ROG, v tej kuhinji sem se prvič srečala z osebo, ki je bila izbrisana, prvič sem spoznala osebo, ki je zaprosila za mednarodno zaščito, tukaj sem se prvič seznanila z opeharjenimi delavci Vegrada in SCT. Prav zaradi tega sem začela preizkušati

druge umetniške oblike izrekanja, da bi našla način, ki bi zmogel upovedovati pretresljivo in grobo realnost. Prav ta kuhinja pa je kasneje postala tudi scenaristična soba, glavna lokacija snemanja dokumentarnega filma **V deželi medvedov** (2012).

Izhajaš s področja vizualne umetnosti – kako to vpliva na tvoj pristop k filmski umetnosti?

Študij vizualne umetnosti je zagotovo prispeval k oblikovanju ljubezni do uporabe raznolikih vrst vizualnega materiala in me prej kot v določeni obrti ali žanru izučil in izostril v tem, da k vizualnemu materialu pristopam kritično, analitično in tudi z naivnim zanosom. Sodobna vizualna umetnost predstavlja danes eno najbolj eksperimentalnih umetniških panog in najbrž me zaradi tega tudi v filmu zanimajo možnosti izražanja, ki premišljujejo aktualnost, preteklost ali prihodnost na način, da prakticirajo bolj eksperimentalen in dialektičen odnos do podob. Zanimajo me montaže podob, ki izzivajo konvencionalno delitev fikcije in dokumentarizma, ki izprašujejo zahteve resnice in objektivnosti ter si drznejo vsebino posredovati tudi fragmentirano, raztrgano, nezaključeno, z raznimi digresijami itd. Sodobna vizualna umetnost je danes v svoji formi definirana s prehajanjem in robnostjo. Velikodušno si izposoja oblike, forme ter karakteristike od drugih umetniških panog in drugih disciplin. Izposoja si elemente iz gledališča, filma, opere, performansa, znanosti, družboslovja, naravoslovja itd. Najbrž je prav ta promiskuitetna uporaba različnih umetniških oblik ter različnih žanrov in disciplin znotraj vizualne umetnosti tista, ki vpliva tudi na moj pristop pri razmišljanju o filmski umetnosti.

Tvoja prva filmska dela so močno povezana z lastnim aktivističnim delom znotraj polja delavskih in migrantskih pravic v Sloveniji. Kako je tovrstno politično delo vplivalo na tvoje filmsko ustvarjanje in kako se danes spominjaš tega obdobja in svojih začetkov s kamero?

Videokamera, ki je snemala na DV kasete, sem prvič držala v rokah v času študija slikarstva na ALUO pri predmetu video in novi mediji, okoli leta 2005. Očarala me je v trenutku, predvsem ker je ponujala možnosti, ki so v formi predstavljale odklon od takratnih arhaičnih pozicij v slikarstvu. Zelo hitro sem razumela, da lahko s kamero zabeležim podobe, ki so ostajale v polju nevidnega, ker so bile neprivlačne. Takrat sem dojela, da je kamera lahko tudi orodje, s katerim lahko neslišne, nevidne in prezrte teme, posameznike in skupnosti postavimo v vidno. Ko sem se vključila v gibanje *Svet za vsakogar*, ki se je takrat zavzemalo za pravice prosilcev za azil, nastanjene v RS, sem namreč naivno verjela – kot morda umetniki v poznih 60. letih prejšnjega stoletja – da lahko z umetnostjo spreminjamo svet na bolje, da lahko resnično spreminjamo družbena in politična razmerja. Tako sem se leta 2007 lotila prvega dokumentarca z naslovom **Poročilo o stanju prosilcev za azil v Republiki Sloveniji, januar 2008–avgust 2009** (2010). Takrat kamere sploh nisem imela, saj si je nisem mogla privoščiti, prav tako ne računalnika. Tudi zato je vzporedno nastal moj prvi found footage film **Razglednice** (2010), sestavljen izključno iz najdenih podob, iz materiala, pridobljenega iz arhiva RTV, ki premišljuje o reprezentaciji migracij in ljudi, kakor jo je oblikoval takrat še dominanten medij – TV. In še danes me

filmska oblika, ki predeluje najdeno gradivo, navdušuje.

Kako si se lotila svojega prvega daljšega dokumentarca V deželi medvedov?

Kako je bil sprejet pri gledalcih in katerih odzivov se najbolj spominjaš?

To je bil čas, ki je postajal vedno bolj naklonjen dokumentarnemu filmu. Naj omenim, da so se šele leta 2012, na Festivalu slovenskega filma, dokumentarni filmi prvič potegovali za nagrade v lastni kategoriji. Torej natančno 90 let po tistem, ko je bil posnet prvi celovečerni dokumentarec! V tem času sem se začela navduševati nad razburljivo zgodovino črnega vala in tretjega filma ter spremljati sodobne vidike najbolj zavzetih dokumentaristov. V Ljubljani smo si v Slovenski kinoteki lahko ogledali retrospektivo Sylvaina Georgea, enega najprogresivnejših predstavnikov novega francoskega političnega dokumentarca, sledile so projekcije prečudovitih filmov Jasne Krajinovič – **Damjanova soba** (2008), **Sestri** (2006) ter **Saja in Mira, izgubljene sanje?** (2002). Temu so sledili retrospektiva Trvisa Wilkersona, filmi Želimirja Žilnika, potem pa še retrospektiva Haruna Farockija. Ta čas je bil skratka izjemno naklonjen predstavljanju najprogresivnejših oblik dokumentarnega filma, oblikovala se je revija KINO!, imela sem tudi podporo pri prikazovanju mojih filmskih del, saj je takratni programski vodja Slovenske kinoteke Jurij Meden velikodušno podpiral mlajše in starejše dokumentariste in eksperimentatorje. In še nekaj, spoznala sem Andreja Špraha in njegovo delo. Dobesedno na »dohvatu ruke« sem imela za vsa svoja vprašanja o dokumentarcu, brez prime-re v evropskem prostoru, enega najbolj zavzetih in progresivnih teoretikov dokumentarnega filma.

V deželi medvedov smo z Aigul in Arminom začeli snemati konec leta 2009 in film premierno prikazali leta 2012 na prvomajski šoli Delavsko-punkerske univerze v Menzi pri Koritu. Spomnim se, da so ljudje jokali. Brez zabancije. Potem sem ga naložila na YouTube kanal in ga pokazala še v SC Rog, v Slovenski kinoteki in znotraj tekmovalnega programa na FSF. Tri popolnoma različne publike, trije popolnoma različni odzivi.

Snemanja filma sem se lotila iz sila preprostega razloga: vedela sem, da Ivan Zidar ali Hilda Tovšak ne bosta skesano vrnila svojega nakradenega premoženja, bila pa sem prepričana, da imajo podobe moč spreminjati zaznavno in ustvarjajo nove čutne in miselne izkušnje. In ker so bili opeharjeni in izkoriščani gradbeni delavci v javnosti predstavljeni predvsem kot številke ali pa žrtve in izjemno redko kot ljudje s svojimi željami, upanjem, žalostjo, svojo preteklostjo, prijatelji, vizijami in idejami, sem si želela, da bi dobili priložnosti pokazati, kako izjemno artikulirani so, kako neverjetno natančno razumejo delovni proces, strukturo gradbenega dela, pravice in dolžnosti delavcev in delodajalcev, pa tudi kako občutijo in razumejo nizkoto krajo ter svinjarijo, ki sem jim je zgodila v Sloveniji. Zato se mi je zdelo nujno, da jih poslušamo in gledamo vsaj 70 minut, ne da bi jih prekinili in ne da bi jih nato pojasnjeval kakšen aktivist, teoretik, politik, profesor, raziskovalec ali pa *off* glas. Vsi nastopajoči v filmu so zgodbo artikulirali tako izjemno, tako brez primere, da bi si že zato – brez dvoma – zaslužili vsaj vesno za najboljšo vlogo!

Proces ustvarjanja *V deželi medvedov* je tako popolnoma zamajal moje razumevanje umetniške prakse. Do

takrat sem v umetnosti sfero intimnega in osebnega striktno ločevala od ideje političnega. Slednje sem povezovala predvsem z aktivizmom, tega pa sem pridigarsko, celo moralistično razumela kot nalogo sodobne umetnosti. V teku snemanja – predvsem sta me to naučila Armin in Aigul – so se ti predsodki spontano razblinili. Začela sem razumeti, da so ideje »upora«, »angažiranega« ter »ljubezni« in »intimno/osebno« nezdružljivo povezane s praksami sodobne umetnosti. V tej luči sem doumela, da je tisto, kar umetniška praksa zmore in prenese, da aktivno posega v režim vidnega in s tem v obstoječe poglede in sfero čutenega ter zaznavnega. In četudi je film *V deželi medvedov* posnet na poceni žepno videokamero in distribuiran prek YouTube kanala, četudi je to film slabe kakovosti, nizke resolucije, kjer se slika velikokrat trese in je nejasna, kjer je zvok hrumeč, se mi zdi, da nam je to tudi uspelo. Za 72 minut smo na DV tejp preslikali košček brutalne, surove, umazane realnosti. Za 72 minut so Armin, Esad in Aigul postali navdihujoče in suverene osebe.

Obzornik 63 – Vlak senc (2017), ki je bil predstavljen na razstavi Novicam se ne odpovemo! na 57. bienalu v Benetkah, je gostoval tudi na mnogih filmskih festivalih; v Rotterdamu je prejel nagrado Found Footage. Kako vidiš sebe kot umetnico, ki se giblje med vizualno in filmsko umetnostjo, in kako se ti zdi, da ti dve področji gledata nate? Kaj ti z vidika samozaposlene umetnice prinaša oz. za kaj te prikrajša hkratna vpetost v ti dve področji?

Obe področji že nekaj časa mislim predvsem skupaj. Tako filmsko kot vizualno umetnost določajo specifika ustvarjalnih postopkov, zgodovina,



Foto: Obzorniška fronta



Foto: Obzorniška fronta

teorija, ekonomija produkcije in distribucije, a od 90. let dalje, še posebej pa v zadnjih 20 letih, je dokumentarni film v vseh svojih oblikah in žanrih postal ključni del vizualne umetnosti, njegova nerazdružljiva komponenta. Če pogledamo večje bienalne razstave, bomo na vsaki našli vsaj nekaj dokumentarnih in eksperimentalnih filmov. Počasi in že nekaj časa pa vanjo vstopa tudi igrani film. Pri nas je na tem področju izjemno dejavna in uspešna Jasmina Cibic, ki igrane filme prikazuje in oblikuje predvsem za muzejski in galerijski prostor. Prepoznavni umetnici v evropskem prostoru, ki počneta podobno, sta tudi Pauline Boudry in Renate Lorenz.

Ko so nacionalne televizijske mreže zmanjšale ali popolnoma ukinile podporo progresivnim dokumentaristom in video eksperimentatorjem v 90. letih prejšnjega stoletja, kar se je delno zgodilo tudi Harunu Farockiju, so se filmarji, katerih produkcija ni dobičkonosna, začeli obračati na galerije in muzeje ter mednarodne razstavne platforme in mednarodne bienale, ki so takrat množično pridobivali finančno podporo. Sicer je zgodba v ZDA drugačna, a sočasno in zelo podobno tudi tam film in video postaneta inherentni del vizualne umetnosti. Muzeji, galerije in razni bienali so postali zatočišča predstavljanja dokumentarnih in eksperimentalnih filmov.

Zato tudi sebe najprej razumem kot vizualno umetnico, najbrž tudi zato, ker nisem nikoli ustvarjala z resnimi produkcijskimi sredstvi, kar je pri vizualni umetnosti normalno, v filmski pa ne, in se najbrž tudi zato ne vidim kot »resna« filmarka. Govorim izključno o izvedbeni ravni. Moji filmi so videti »poceni«, zato ker so »poceni«. Vpetost v polje vizualne umetnosti pa

mi omogoča, da občasno – kadar prejem povabilo – oblikujem razstavne projekte v galerijskih ali muzejskih prostorih. To prinaša izzive, povezane z razmislekom o prostoru ter o načinu predstavitve in postavitve umetniških del, kar je tudi priložnost za nova zavezništva in sodelovanje z ostalimi posamezniki. Ta del me najbolj navdušuje, priložnost za srečanja, za skupno delo, saj produkcijski proces v polju vizualne umetnosti še vedno pomeni precej samotarski način dela. Razlog za to ne tiči v nekem individualizmu vizualnih umetnikov, pač pa v finančni podpori produkcije sodobne vizualne umetnosti. Biti vizualni umetnik, ki kontinuirano in profesionalno (ne občasno in nedeljsko, kot to počnem jaz) producira umetniška dela in snuje razstavne projekte, pomeni bodisi razredno privilegiranost, hudo iznajdljivost ali revščino. V zadnjih dveh kategorijah pa ostaneš vedno sam.

Produkcija sodobnih vizualnih del, ki si jih lahko ogledamo na razstavah v muzejih, se je v zadnjih 30. letih transformirala v izjemno kompleksne procese, ki terjajo kolektivno delo; podobno to poteka pri filmu, a za razliko od filma produkcija vizualnega dela v Sloveniji nima podpore kakšne agencije. Če pogledamo vrhunska dela Maje Smrekar, Maruše Sagadin, Marka Požlepa, Tobiasa Putriha, Marjetice Potrč, ki v tujini pobirajo priznanja, nagrade, to niso dela samotarjev, ki bi zaprti v kleti ob svetlobi sveče začutili nujno izražanja. To so dela, ki terjajo ogromno načrtovanja, predpriprav in katerih produkcija pomeni tudi sodelovanje z različnimi raziskovalci, arhitekti, oblikovalci, zgodovinarji, biologi, sociologi, filozofi, gradbeniki, računalničarji, glasbeniki, potem pa še z raznimi izvedbenimi strokovnjaki,

univerzami, laboratoriji, arhivi itd. Tako ima sodobna umetnost s svojim institucionalnim okvirom veliko več od nas umetnikov, kot imamo mi od nje. Mi smo samo izjemno poceni delovna sila, ki jih zalaga s povečini samo-financiranimi umetniškimi deli.

Kako sama razumeš žanr (anti)-obzornika in kaj ti je v procesu kolektivnega dela Obzorniške fronte najbolj pomembno?

Razumem ga kot zgodovinsko obliko avdiovizualnega dela, ki ga vsakič znova popularizira prav njegova obsoletnost in se kot ošiljen svinčnik, mikroskop in daljnogled hkrati vedno znova pojavlja in vznika na prizoriščih upora, ki jih prečijo mnogotere krize sedanjosti.

Obzorniška fronta je v prvi vrsti neformalen kolektiv ustvarjalcev in teoretikov, kritikov, esejistov, ki občasno oblikuje knjižice z naslovom *Obzorniški okruški*. Izjemno se mi zdi, da kljub manku resne strukture (nikoli ne sestankujemo in se ne srečujemo) funkcioniramo odlično. Kot da tega kolektiva ni, a vedno znova se v intervalih najdemo znotraj sodelovanj pod tem imenom. Običajno oblikujemo razstavne projekte z Andrejo Hribernik in Matijem Kovačem, včasih delujemo kolektivno na filmskem obzorniku, kot denimo s Cirilom Oberstarjem, ki je napisal scenarij za film **Obzornik 63 – Vlak senc** (2017). Od bienala dalje sodelujeva tudi z Matevžem Kolencem, ki je mojster čarobne glasbe. Od samih začetkov znotraj Obzorniške fronte zavezništvo razumem z Andrejem Šprahom. Naš 'delegat' v ZDA je Nace Zavrl. Pri zadnjih okruških sta sodelovala izjemna umetnica – režiserka Tara Najd Ahmadi ter fotograf Jošt Franko. Ves čas nas podpirata lektorica

Mojca Hudolin in izvrstna prevajalka Maja Lovrenov.

Pri svojem delu si vedno soočena z resničnimi ljudmi, nemalokrat so to ljudje v marginaliziranih položajih. Kako kot umetnica in kot posameznica pristopaš do njih, ko jih snemaš, kakšna se ti zdi, da bi morala biti etika avtorskega pristopa pri takšnih temah?

Vprašanja, ki se nanašajo na etiko, objektivnost, nehierarhičnost, nepristranskost, resnico, demokratičnost in razredni boj, se dokumentarcu postavljajo praktično od samega začetka. Prvi celovečerni dokumentarni film **Nanook s severa** (Nanook of the North, 1922, Robert. J. Flaherty) razbli- ni vse fantazme o tem, da bi lahko bil dokumentarec adekvatna preslikava resničnosti, režiser pa objektivni in egalitarni sopotnik takšnega zapisovanja. Denimo: glavnemu liku Nanooku v resničnem življenju sploh ni bilo ime Nanook, pač pa Allakariallak. Njegova družina na filmu ni njegova družina v realnem življenju. Inuiti so v tem času lovili s strelnim orožjem in ne z ošiljenimi palicami, kot je prikazano v filmu. Iglu, ki je v filmu prizorišče intimnega družinskega življenja Nanooka, so zgradili posebej za film in ga razrezali na polovico, saj so bile v času, ko je bil film sneman, kamere prevelike, da bi jih lahko umestili v notranjost pravega igluj. Tako vidimo, da se noben dokumentarec ne more izogniti temu, da je subjektiven in konstruiran, ter da v odnosu do posameznikov in skupnosti, ki jih prikazuje, vzpostavlja hierarhične odnose. Pomembno pa seveda je, ali si prizadeva, da bodo ti odnosi bolj egalitarni ali ne, kar se vedno vidi že v prvih minutah izdelka. To je tudi nekaj kar ob ogledu dokumentarnih filmov najprej opazim.

Sama sem se na začetku pri delu z marginaliziranimi ali neslišanimi posamezniki glede tega zelo obremenjevala. Premišljevala sem o vseh možnih umetniških formah in pristopih, ki so v zgodovini omenjena razmerja moči poskušali preseči, kot je to počela skupina Medvedkin. Ob takšnem delu me velikokrat ustavljajo občutki sramu, nemoči, zoprni občutki danih krivičnih razmerij in lastnih privilegijev. A ker sistemske hierarhije kot posameznik ne moreš ukiniti, egalitarnost pa je ob takšnem delu zgolj lepa ideja, sem se skozi leta naučila, da je neposredna iskrenost najboljši začetek. Velika prednost je, da se mi nikoli ne mudi, ker nimam rokov ali obveznosti, ki bi izhajale iz takšnih srečanj. Z ljudmi preživim tedne, mesece ali celo leto. Tako razvijemo tudi dolgotrajnejše, prijateljske vezi, ki te potem spremljajo še leta in se vedno občutijo tudi v delu. V prvi vrsti pa skušam ob takih srečanjih, kjer gre res za hude razlike ali za grozljive razmere in stiske, v katere so potisnjeni posamezniki – denimo begunci, ujeti v gozdovih na mejah EU – biti prej kot umetnica ali filmarka predvsem človek, ki posluša, ki ga skrbi in ki pomaga po svojih najboljših močeh.

Tema migracij je še posebej v obdobju od 2015 do danes postala ena najpogostejše upodabljanj na področju dokumentarnega, vedno pogostejše pa tudi igranega filma v Evropi, o čemer priča tudi veliko število filmov, ki jih prejmemo na Festivalu migrantskega filma. Kako sama gledaš na tovrstne filmske podobe, jih spremljaš? Kaj je tisto, s čimer skušaš sama stopati onkraj vzorčnih upodabljanj tematike in kako je mogoče po tvojem mnenju preseči avtorski distanciran zahodni

pogled, ki je žal prepogosto prisoten v filmskih podobah migracij?

Res je, produkcija filmov, pa tudi ostalih umetniških del (gledaliških predstav, razstav itd.), ki razmišljajo o migracijah, tako danes ali v preteklosti, je v porastu. A če bi pogledali v številkah, bi videli, da so umetniki, ki nas nagovarjajo glede perečih poglavij naše sedanjosti, še vedno redki. Tudi zato je vprašanje, kako preseči »zahodni pogled« ali »vzorčno upodabljanje perečih tem« depreviligriranih posameznikov in skupnosti, kompleksno vprašanje. Poudarila bi, da se običajno »konvencionalni zahodni pogled« reproducira na strani dominantnih medijev ali pa mainstream produkcije in redkeje s strani vizualnih umetnikov, aktivistov ali raziskovalcev.

Tukaj bi spomnila na film *Dve sestre* (2006) Jasne Krajnovič, ki je imel velik vpliv tudi name, prav v povezavi s tem, kako lahko kot umetnik predstavljaš zgodbe, ki ne reproducirajo stereotipnih posploševanj. Gre za tenkočuten portret dveh sester, Violete in Vylolce Dukay, ki po koncu vojne v Jugoslaviji na jugu Kosova, kjer prevladuje visoka stopnja brezposelnosti, odstranujeta mine iz gozdov in s polj. Režiserka skozi film izjemno senzibilno oblikuje in plasti podobo o sestrski ljubezni, ki je polna strahu pred izgubo, brezpogojnega zavezništva, ki predstavlja možno obliko družine in doma, hkrati pa odpira družbena in politična vprašanja, povezana z razpadom Jugoslavije, vojne, razrednih razlik, kjer revni posamezniki, zato da preživijo, s sredstvi EU odstranjujejo mine. Nekdo je nekoč ob tem filmu komentiral: »Zdaj imajo vsaj delo.« Točno ta komentar predstavlja vzvišeno brezsrčnost zahodnega pogleda, ki se mu režiserka ogne, podobno kakor ne pusti prostora



Filmski obzornik 80 – Metka, Meki (2021)



Foto: Obzorška fronta

senzacionalistični montaži. In takšne podobe je treba podpirati, takšno umetniško produkcijo moramo slaviti. V zvezi s tem pa bi omenila tudi opažanje, da v zadnjih 15 letih v polju vizualne umetnosti prav znotraj zahodnih muzejskih in galerijskih prostorov (kar se lahko razume tudi kot svojevrsten paradoks) »dekonstrukcija zahodnega pogleda« postaja skorajda zapovedana norma predstavljenih umetniških ali razstavnih projektov. Najbrž tudi zato, ker so današnji večji muzeji usmerjeni v introspekcijo lastne preteklosti. Spomnim se, da sem se prvič zavedla omenjene usmeritve, ko sem si v Palais de Tokyo ogledala razstavo trienala sodobne umetnosti z naslovom *Intense proximity* (2012), ki jo je oblikoval – zdaj že pokojni – izjemni nigerijski umetnostni zgodovinar, pesnik in pisatelj Okwui Enwezor. Razstava je skušala kritično in analitično raziskati odnos med umetnostjo in etnografijo, s tem pa je odprla prostor za kritiko kolonialne preteklosti Francije. Zasnovana je bila tako, da je ponujala fantazmatski prehod z ideje nacionalnega prostora kot fizične lokacije na mejni/stranski/periferni prostor.

Podobno »zahodni pogled« kritično premišljujejo številni vizualni umetniki, ki se danes redno pojavljajo v okviru večjih mednarodnih razstav in bienalov, če jih naštejemo samo nekaj: Angela Melitopoulos, Marjetica Potrč, Angela Anderson, Hito Steyerl, Isaac Julien, Antje Ehman, Walid Raad, skupina Otolith, Akram Zatori, Ursula Bieman itd. Zato so najbrž zaslužna predvsem 70. leta prejšnjega stoletja, kamor se vpenjajo današnje angažirane prakse vizualne umetnosti, in zgotovo tudi 80. in 90. leta, ki so z družbeno aktivistično dimenzijo v umetnosti prevetrila razmerja sever–jug,

vzhod–zahod, si prizadevala za emancipacijo znotraj identitetnih politik, v smetnjak pa so zalučala tudi še vedno prisotne kolonialne diskurze. A vendar ne pozabimo, da se stereotipne predstave, tudi v podobah, rade množijo hitreje, kot jih uspemo zavreči.

Na tej točki se težko izognem vprašanju, kako sama v lastnem umetniškem ustvarjanju razumeš pojem političnega in kako odgovarjaš tistim, ki menijo, da bi se morala umetnost držati stran od političnega, kar smo lahko v zadnjem času pogosto slišali tudi v Sloveniji?

Zelo so mi blizu besede Chrisa Markerja, ki je nekoč o konceptu političnosti v svojih umetniških delih dejal: »Za številne 'angažiran' pomeni 'političen'. Politika, ki je umetnost kompromisa (kot bi moralo biti, saj če ni kompromisa, potem je le gola sila, katere primer gledamo v tem trenutku), me globoko dolgočasi.« Zapisal je, da je tisto, kar ga zanima: »zgodovina, politika pa zgolj toliko, kolikor predstavlja odtis, ki ga zgodovina naredi na sedanost.«

V preteklem letu si vzporedno delala na več projektih. Poleg Metke, Meki si skupaj z Obzorniško fronto pripravila tudi razstavo Obzornik 65 – We have too much things in heart, ki jo sestavlja serija video okruškov ter spremljajočih zapisov. Posnetki prihajajo iz Bosne in Hercegovine, kjer si snemala begunce, ki od tam, ko se podajo na t. i. game, poskušajo priti v Evropo. Kako to, da si se v tem primeru odločila ravno za obliko okruškov? Ti je delo na precej različnih projektih predstavljalo težave ali ti je vzporeden proces dela ustrezal?

Projekt Obzornik 65 – We Have too Much Things in Heart je bil zasnovan

in oblikovan prav za splet. V svojem bistvu je to prosto dostopen video spletni projekt ali mini spletni arhiv, ki ga poleg 20 kratkih video okruškov spremljajo zdaj že tradicionalni Obzorniški okruški, ki jih izdajamo od vsega začetka, tako v slovenskem kot v angleškem jeziku. V tej ediciji so zapise prispevali Andrej Šprah, Ciril Oberstar, Tara Najd Ahmadi, Andreja Hribernik in Jošt Franko. Želela sem, da je videoarhiv z vsebino, ki jo predstavlja – pričevanja o nepredstavljenem trpljenju, v katerega so na balkanski poti ujeti begunci – prosto dostopen, da se tako odpira tudi možnost večjega pretoka tovrstnih podob, informacij, tekstov, s tem pa tudi znanja, ki ga danes nedemokratsko, prav na spletu, zamejujejo in onemogočajo tudi razna avtorska združenja in avtorske pravice.

Kako si prišla do ideje, da posnameš zgodbo svoje tete Metke in kako si se lotila projekta celovečernega dokumentarca?

Ideja, da naredim portret Metke, je bila prisotna nekaj let. Vedela sem, da je Metka odlična pripovedovalka, a šele po prvem snemanju sem videla, da ima neverjetno karizmo in da jo kamera obožuje. Zgodba gastarbajterjev, ki so leta 1968 zapustili Jugoslavijo in se odpravili na začasno delo v Nemčijo, se mi je zdela vredna zapisa sama po sebi. O izseljenstvu, izgubi doma, jezika, ločitvi od svojih ljubljenih sem veliko poslušala že v otroštvu, a Metka je te zgodbe vedno znala predstaviti v olepšani obliki. Spominjam se, kako nas je vsaj enkrat na leto obiskala v Mariboru, vsakič nama je s sestro prinesla veliko Milko z lešniki, zraven pa nama v roko stisnila še nekaj nemških mark. Celo bogastvo. A bolj kot daril se spominjam njenega pripovedovanja. O

popotovanjih, izletih in daljnih krajih, o novih znanjih in prijateljih, pa o življenju v Nemčiji, ki se mi je takrat zdelo nepredstavljivo daleč, vznemirljivo in očarljivo. Denimo, vedno je navdušeno pripovedovala zgodbo, kako je večje število mladih deklet iz Maribora leta 1968 odšlo delat na ladje, ki so prevažale potnike med Švedsko in Dansko, tako tudi njena najboljša prijateljica Olga. Velikokrat je znala ponoviti štorijo, kako so se gastarbajterji s fičoti vozili do Münchna, zato da so se (tukaj je vedno izpustila besedo »zgarani«) leta pozneje pripeljali nazaj v rabljenem oplu ali mercedesu. Ko pa je Metka leta 2017 na svoj dom velikodušno sprejela mlad begunski par iz Afganistana, Soghro in Mortezo, je bil to razlog več, da čim prej najdem priložnost in njene spomine ter aktualno sobivanje tudi zabeležim.

Spomnim, se da je po mojem prihodu še isti dan navdušeno odprla omaro v predsobi in rekla: »Poglej, tukaj so fotografije in filmi, nihče tega ni odprl že desetletja.« Potem sem na hitro pregledala 1340 dia-filmov in nekaj ur 8-mm filmskega traku. Zapršeni spomini iz preteklosti, stari več kot 50 let in lično arhivirani s tehnično pisavo; leto 67, leto 68, leto 69 itd. Letnice, ki so nehote v spomin priklicale prelomna in turbulentna politična in civilnodružbena gibanja. A fotografije, ki sem jih vide-la – skrbno kadrirane podobe družinskega življenja –, so prikazovale zgolj oddih, dosežke in prijetna druženja. Nobene upodobitve izkušnje tisočih, ki so v obljudi začasnega in boljšega dela za vedno zapustili ljubljene. Zato sem se hitro prestavila v kuhinjo, kjer mi je med pripravljanjem kosil na vprašanja odgovarjala Metka. Snemala sem tri tedne, prva dva tedna sem presedela v kuhinji in z diktafonom beležila

različne zgodbe, potem pa se je prikradla ideja za formo kuharskih poglavij, tako da sem zadnji teden posnela še pripravo jedi.

Se je teta takoj strinjala, da jo boš snemala? Kako se ti zdi, da je vajin osebni odnos vplival na proces snemanja in ustvarjanja filma? Kaj ti je bil pri tem največji izziv?

Metko sem poklicala konec februarja 2020 in jo obvestila, da čez teden dni pridem na obisk in da s seboj poleg »paketa klasika« (kranjska klobasa, fižol češnjevcev, Gavriločičeva pašeta in bučno olje) prinesem še kamero in diktafon. Ko sem jo vprašala, kako se ji zdi moja prtljaga, je Metka rekla: »Super, ti samo pridi. Edino javi, ob kateri uri, da skuham zelenjavno juho in Kochkase.« Vsak odnos med filmskimi akterji hote in nehote vpliva na proces snemanja in se vedno kaže tudi v filmu. Metkina spontanost in najin odnos sta omogočila, da je film tudi intimen, da gledalcu omogoči bližino, ki bi jo bilo nemogoče vzpostaviti in zabeležiti s kamero v tako kratkem času z nekom, ki ga ne bi poznala. A bolj kot je najin odnos vplival na obliko filma, je Metka skozi proces snemanja vplivala name. Zdaj veliko bolje razumem njena odrekanja, njene želje, njena veselja in njene bolečine, s tem pa tudi veliko bolj empatično dojemam izseljenstvo in migracije. Metka mi je velikokrat povrnila vero v človeka, povrnila mi je upanje, ki ga pogosto spričo nečloveških razmerij – ki jih beležim po gozdovih EU, kjer begunci trpijo nam nepredstavljive muke – izgubljam.

Film zagotovo gledamo tudi kot opomnik na mnoge tiste, ki so sami v preteklosti izbrali tujino zaradi boljših možnosti dela, kot opomnik na

kolektivno pozabljeno dejstvo, ki pride še kako prav, kadar se v političnem in medijskem diskurzu gradi negativen odnos do t. i. ekonomskih migrantov. Kako si ob ustvarjanju filma sama razmišljala o tem?

Danes se velik delež delovnega prebivalstva v Mariboru dnevno ali tedensko vozi na delo v sosednjo Lipnico, Gradec ali na Dunaj. Podobno je v vseh obmejnih mestih. Tako je velik delež Slovencev in Slovenk klasičnih ekonomskih migrantov. Ogromno posameznikov moje generacije pa se vsako leto odseli iz Slovenije za vedno, ker gredo, kot je šla Metka, »s trebuhom za kruhom«. Tako to nikakor ni zgodba preteklosti, pač pa se odvija tukaj in zdaj. Razlogov za migracije je ogromno – delo, boljše službe, podobne spremembe, ljubezen (kakor pri Metki), upanje na boljše življenje, vojne itd. Delitev migracij na razne kategorije, ki jih potem obstoječa vlada kategorizira v bolj ali manj zaželene in bolj ali manj sprejemljive, se mi zdi v teh časih obsoletna, nazadnjaška in odvrtna. Prijatelj Zied, ki sem ga spoznala na balkanski begunski poti, je nekoč dejal: »Migracije so dejstvo in ne izbira.«

V filmu se Metkina solidarnost z mlado afganistansko družino, ki biva pri njej, zdi z njene strani povsem samoumevna. Kaj je tisto, kar te je pri v filmu predstavljenem prepletu zgodbe dveh generacij migrantov, ki je izvrstna iztočnica za premislek razlik v položaju migrantov takrat in danes, presenetilo oz. je pustilo največji vtis?

Osebnost sta me pri Metki najbolj presenetili spontanost in sproščenost glede prihoda Soghre in Morteze ter njena iskrena zvedavost in prizadevanje, da bi se oba počutila sprejeto in enako. S

tem nam je pokazala, da sta lahko solidarnost in dobrosrčnost sila preprosti zadevi in ne samo veliki besedi; da se lahko skrivata v skupni peki Ivačičeve pite ali v izmenjavi receptov.

Film delijo poglavja, ki se povezujejo z Metkinimi recepti, prav tako njeno pripoved pogosto spremljajo posnetki njenega pripravljanja hrane. Spomnim se tudi dela iz filma V deželi medvedov, v katerem Aigul Hakimova pripravlja mante. Kaj lahko prikažejo posnetki tovrstnih opravil, ki bi jih lahko označili tudi za nevidno delo?

Kuhinja je vznemirljivo vizualno prizorišče, ki je bilo stoletja skrito očem javnosti. Šele v 16. stoletju so denimo flamski slikarji kuhinjo in kuhanje postavili tudi na platno. Ta do tedaj nespodobni prostor, ki se je dolgo skrival pod bleščečimi sobanami višjega razreda ali se umikal bolj posvečenim temam, najprej zelo sramežljivo prikazuje služkinje, kuharice, kuharske pomočnice in hrano kot novo kuriozitetu, vredno upodobitve. V 18. in 19. stoletju prostor kuhinje že interpretira težaško delo, pomanjkanje, osamljenost, razredno delitev itd. Takšna je slika Vincenta van Gogha *The Potato Eaters* (1885), kjer revni kmetje po težaškem delu na večer v kuhinji lakoto tešijo s krompirjem. Znotraj teme osamljenosti in odtujenosti se je kuhinjskega interjerja lotil tudi Jožef Petkovšek, takšni sta *Beneška kuhinja* (1888) in *Doma* (1889). Veliko bolj razburljivo pa to prizorišče postane v 20. stoletju, tako v vizualni in pop kot v filmski umetnosti. Zdi se, kakor da so si umetniki s kuhinjskimi filmi in slikami prizadevali za svojstven žanr. Fotokolaži *Cosmic Kitchen* (1966) Marthe Rosler postavijo prizorišče kuhinje v središče veselja, znana je

njena filmska kuhinjska trilogija **A Budding Gourmet** (1974), **Semiotics of the Kitchen** (1975) in **The East Is Red, The West Is Bending** (1977). Podobno se med feministične klasike vpisuje Chantal Ackerman z **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975). Znotraj pop kulture pa nam kuhinjo kot prostor brezciljnih in nepovezanih situacij v underground filmu **Kuhinja** (1965) predstavi Andy Warhol in Ronald Tavel.

Najprej s prizoriščem kuhinje v vidno polje stopi prej nevidno in težaško delo, nato kuhinja postane predvsem prostor dialogov, kjer se premišljuje, sestankuje, pogosto je to prizorišče posedanja, čakanja, spominjanja, skrivanja. Velikokrat je predstavljena kot prostor preizpraševanja družbenih spolov in identitetnih politik. Zagotovo pa je v 20. stoletju največkrat prikazana kot prizorišče nevidnega dela, kriminalnih deliktov, divjega ljubljenja ali snovanja uporov. Omenila bi še nadaljevalko **Downton Abbey** (2010–2015), kjer prizorišče kuhinje zaseda največ časa. Kuhinjski šef, gospa Patmor, pa je lik, ki me po kuharskih veščinah ter velikodušnem odnosu do hrane, kuhe, sveta in ljudi ter neposredni duhovitosti spominja tudi na Metko.

Ali je Metko zanimalo, kako boš film zmontirala in kako si zamišljalš končni izdelek? Je imela kakšno željo pri tem, kako je v filmu prikazana? Kako se je po premieri odzvala na film?

Niti ne. Na pogovoru, ki je sledil projekciji filma v Kinodvoru, je povedala, da ni pričakovala, da bom naredila »pravi« film. Večkrat sem jo vprašala, ali lahko uporabim fotografije z nudistične plaže v Vrsarju, in vedno je odgovorila enako: »Tudi mi smo bili enkrat mladi, ne.« Vem, da jo je

malenkost zmotilo, da jo gledalci vidijo nepočesano in v jutranji halji. Drugače pa mislim, da sva bili obe presrečni, da nama je uspelo skuhati ta obzornik.

Še za konec: iz materiala, ki si ga posnela v Bosni, boš pripravila še nekaj filmskih izdelkov. Lahko poveš kaj več o tem?

Pred dvema letoma sem zbiral material o rezilni žici vzdolž slovensko-hrvaške meje. Iz tega gnetem kratki filmski esej, poklon naravi in ljudem. Letos pozimi sem v gozdu na meji z EU snemala *gejm*, ki ga skupaj s Cirilom Oberstarjem zlagava v znanstvenofantastični dokumentarni filmski esej. Od lani pa montiram tudi doku portret prijatelja Zieda, ki je na Balkanu ujet že 4 leta, zraven pa sestavljam fotokolaže, risbe, pišem kratke okruške itd. Načrtujem, da bom novo produkcijo premierno pokazala na samostojni razstavi v MG+MSUM, *Meine Chance, Eine Chance, Keine Chance*. ■



Sart mlekár (2019)



Neskončení dve minúty (2021)

Čas za smeh

ANJA BANKO

Humor je sila izmuzljiva reč, kar odkriva tudi programska sekcija 8. Festivala žanrskega filma Kurja Polt *Klič H za humor*. Principi komedije, kot jo predstavljajo štirje filmski naslovi, so precej različni, vsak pa je na svoj način in žanru primerno precej globoko potopljen v izročilo lastnega izraza, kulturne in družbene definicije.

Osmi potnik na odru (Alien on Stage, 2021, Danielle Kummer in Lucy Harvey) utelesi vse kaj drugega kot strah in grozo originalne filmske predloge Ridleyja Scotta. Veličastno orkestrirana hollywoodska filmska produkcija v rokah amaterske gledališke skupine iz angleškega mesteca Dorset postane komedija, ki s posrečenimi posebnimi učinki skorajda presega original. To pa za piko na i okrona še dejstvo, da gre pravzaprav za dokumentarni film, četudi dajeta iskrenost protagonistov in veličina naključij mestoma občutek mokumentarca. Neverjetnost zgodbe ni samo v tem, kako se je skupina amaterskih igralcev, večinoma voznikov avtobusa, znašla na prestižnem odru gledališča na londonskem West Endu, temveč tudi v srčni in realistični brezbržnosti, ki protagoniste v njihovih povsem vsakdanje tavajočih premikih predstavlja kot najbolj posrečene igralce, ki to pravzaprav niso. Pri učenju besedila so leni in površni, bolj kot odra se veselijo piva v bližnjem pubu, najljubši del odrskih vaj pa je gotovo čik pavza, kjer se ne nazadnje zgodi najbolj zgovoren del *Osmega potnika na odru*.

Kot se za čik pavzo spodobi, na njej spoznamo zagate, tegobe in veselja protagonistov. Da je režiser gledališke ekipe Dave nekoč služil v vojski, je gotovo še dodatno komično naključje, ki se mu med vrsticami nasmeji kar on sam, saj discipline svojim gledališkim vojakom ne uspe dopovedati. K prijetni komičnosti prispeva še element družinskega nepotizma, saj glavno junakinjo Ripley odigra kar Davova

žena Lydia, ki je tudi mati scenarista in zvočnega oblikovalca predstave Luca, njen oče pa je zaslužen za del scenografije vesoljske ladje. Osupljivosti pa na tej točki še ni konec, posebni učinki, uporabljeni v predstavi, jo pravzaprav še potencirajo: rdečeličen in navihan član gledališke ekipe Pete je ob pomoči YouTuba namreč doma poustvaril kopico pripomočkov in celo čisto pravega ksenomorfa, ki le malo zaostaja za filmskim. Predstava je pred domačim božičnim občinstvom pričakovano neodmevna, obisk iz Londona, ki je spoznavna odskočna deska za film, pa se zgodi kot pravljico naključje. Če se v drugem dejanju film prestavi na londonsko kuliso, to za njegove protagoniste ne spremeni pravzaprav ničesar – le režiser Dave je vsakič bolj živčen, tehnična podpora pa ob srečanju s profesionalno mešalno mizo rahlo zaprepadena. Ko se v tretjem in sklepnem dejanju zgodi predstava, kamera prehaja iz občinstva, v zakulisje in na oder, smeh občinstva pa je tisti, ki nagrajuje igralce. Film bi se lahko na čisto vsaki točki zataknil in spotaknil v posmeh in parodijo amaterjev na »sofisticirani« kulisi omikanega gledališča, a tega ne stori. In ravno to ga naredi izjemnega: srčnost, iskrenost in brezbržna frivolnost gledaliških amaterjev postavijo *Osmega potnika na odru* kot posrečeno filmsko mimobežnico za vse tiste, ki se jemljejo preresno.

Skrajno resno pa se jemlje Stari v estonskem animiranem filmu **Stari mlekar** (Vanamehe Film, 2019) v režiji Mikka Mägi in Oskarja Lehema. Resnost likov je seveda primerljiva z resnostjo filmskega zapleta: pobegla krava za filmske junake ne naznanja veselega manifesta o svobodi živati, temveč napoveduje pogubo. Nepomolženo vime je treba sprazniti v roku 24 ur, sicer sledi katastrofična laktokalipsa! Fantastičen film vaške gozdne ceste popelje junake – Starega in njegove tri vnuke, razvajene mestne pamže – na potovanje in iskanje,

ki seveda nima klasično pomirjujočega konca. Film namreč napolnjujejo prizori, okronani z mlečnim švicem, ki glavnemu antagonistu meži iz kože. Zgovorna in gostobesedna nadržanost protagonistov pušča prostor črnemu humorju, ki pred sabo povozi marsikateri aktualen problem in se požvižga na politično korektnost. Možnosti absurda pa seveda še poveča animacija, ki pušča domišljiji povsem prosto pot; v njej se mešajo mleko, kri in močefit čarobnega drevesa. Film, ki je zrasel iz uspešne internetne serije z istoimenskim naslovnim likom, je eno tistih smejalnih izhodišč, ki morda ne prija najbolj sramežljivemu občinstvu. Da pa je eden najbolj uspešnih estonskih animiranih celovečercer, je dejstvo, ki priča o specifičnosti humorja: vedno se najde nekdo, za katerega je servirana šala čisto preveč ali premalo slana.

Ravno pravšnja v razmerju slane in sladkega pa je **Večerja po ameriško** (Dinner in America, 2020, Adam Carter Rehmeier), ki bi jo lahko umestili v predalček ultimativnih petih »feel good« filmov. Sešitek žanrskih obrazcev najstniške romantične komedije, oblečene v ritme punk rocka, je ljubezenska zgodba in film o zapoznelem odraščanju: 20-in-nekaj-letna Patty na srednjem zahodu Amerike, nekje v nedefiniranem in metaforičnem ne-času spomina na punk rockovski duh ameriške DIY kulture devetdesetih, odkrije prvo ljubezen in z njo resnično umetnico v sebi. Filmska zanka, ki prepriča in nasmeje, je pravzaprav preprosta. Simon je rekreativni piroman in *hardcore* punker, v resnici izgubljeni sin premožne bele družine, ki deluje kot katalizator: ob njem se vžge še najbolj trdoživa in okorna bilka, kar togo nerodna Patty, oblečena v kratke hlače in z drekom popackan predpasnik iz trgovine za male živali, prav gotovo je. Film vključuje vse klasične elemente in tipološke like, ki so pretirani ali postavljeni rahlo na glavo: zadržanjenega očeta, seksi mamo, disfunkcionalne družinske odnose, razkuhan grah, pire in zrezek za večerjo, urejene predmestne hiške, zlobna dekleta in kretensko šovinistične športnike, gandžo, ambiciozne člane glasbene skupine, ki prodajo dušo hudiču, ter glasbeni vrhunec, ki s štorasto prikupnim besedilom okrona ljubezenski razcvet.

Kar bistveno pogojuje očarljivost filma, je njegov način: film je s sabo, s svojimi liki in zgodbo iskren. Ne trudi se, da bi bil več, kot je. Na trenutke bi namreč brez problema lahko zavil v posladkan film o odraščanju in samospoznanju, se ironično prevrnil v žajfnico ali končal kot politična, družbenokritična satira. Materiala za slednjo je dovolj: hipokrizija belega srednjega razreda urejenih ameriških predmestij se v prizorih večerje razgalja podobno, kot se z metaforo razkrije v Lynchevem **Modrem žametu** (Blue Velvet, 1986), v katerem

se pod popolno pristrženo zeleno predmestno trato skriva ogabno mrgolenje žuželk. Tako ni nič nenavadnega, da je na *Večerji po ameriško* dovoljeno jesti konjsko zajebana zdravila, prepovedane pa so droge, kar iz današnje točke lahko beremo kot namig na opioidno krizo v ZDA. Kljub punk rockovskemu dekorju je realnost problematik, ob katere se film obregne, torej precej aktualna. A če smo tudi kot gledalci do filma iskreni, je pregloboko kopanje po simbolih in referencah pretirano. Film je očitno zgrajen iz energije in duha nekega časa, okusno začinjenega z nostalgijo. K odličnosti pa poleg zgodbovne zasnove pridoda predvsem ritem filma: šale se gradijo iz skrbno zastavljenih prizorov, v katerih vsaka beseda, gesta in pogled pomenijo, padejo na točno določen poudarek. Šele v seštevku, na koncu natančno odmerjenega prizora, režiser pusti, da v občinstvo udari smeh. V primeru *Večerje po ameriško* se plastenje podob in kompozicija tako kažeta kot ključna pri serviranju komedije.

Kompozicija je izhodiščni pojem za japonski film **Neskončni dve minuti** (Droste no hate de bokura, 2021) v režiji Junte Yamaguchija in po izredno matematičnem scenariju Makota Uede, članov gledališkega kolektiva Europe Kikaku, ki v filmu tudi nastopa. Osnovna premisa zgodbe je preskok dve minuti v prihodnost, ki junake ujame v časovno zanko. Lastnik kavarne v Kjotu ugotovi, da televizija v njegovi sobi prenaša sliko iz dveh minut v prihodnosti, ki se dogaja v kavarni. Z vsakim poskusom dohitevanja prihodnosti se v časovno zanko zaplete več prijateljev, ki so sprva ob možnosti videnja v prihodnost navdušeni, a kmalu ugotovijo, da sta dve minuti lahko tudi precej neuporabni in nevarni. Ko se po logiki matematičnih potenc na število 2 časovne zanke raztegnejo, postanejo hkrati že tudi nepomembne: na vrhuncu zaplet namreč popestri ljubezenska zgodba med lastnikom kavarne in dekletom v sosednjem brivskem salonu, ki jo ugrabijo jakuze, v zadevo pa se vplete še dva policaja za nadzor časa in prostora iz prihodnosti. Šele trenutek, ko se junaka in predvidena ljubimca ujameta v časovnem in čustvenem valovanju, se zgodba lahko srečno razplete. Kar *Neskončni dve minuti* kot tudi prej omenjene filme v programski sekciji odlikuje v komičnosti, sta njihova preprostost in iskrenost, ki se kažeta kot zvestoba filmskemu mediju in imaginarni verjetnosti filmske podobe. ■

Adam Carter Rehmeier

»Verjamem v moč podobe«

ANJA BANKO

V okviru 8. Festivala žanrskega filma Kurja Polt smo se pogovarjali z Adamom Carterjem Rehmeierjem, ki je ne samo režiser, temveč tudi scenarist, montažer in soavtor glasbe za gotovo enega najbolj radoživih in poživljajočih filmov letošnje festivalske selekcije **Večerja po ameriško** (*Dinner in America*, 2020).

Kako se je rodila ideja za film?

Vedno pravim, da si je treba čisto vse zapisati! Ko imaš idejo, nikoli ne veš, kdaj bo uporabna. *Večerja po ameriško* je odličen primer. Ko sem imel 19 let in sem še hodil na Univerzo v Nebraski, sem povsod po stenah videval letake za klinično testiranje – ko oddaš telo v zameno za nekaj tisoč dolarjev. Prepričeval sem prijatelja, da se prijavi, a ni bil za. Sam pa tudi nisem hotel iti. A to pravzaprav ni še nič: to sem samo jaz, ki povsod naokrog vidi razne stvari. Prevrtilo čas deset let naprej, smo nekje l. 2006. Moji starši živijo na srednjem zahodu Amerike – tam sem odrasčal in tudi film nosi ta



pečat. Takrat sem živel v Los Angelesu in se za božič vrnil domov na počitnice. Šel sem na sprehod, snežilo je. Zimo imam res rad, takoj bi jo imel namesto poletja! Zvok mojih škornjev v pesku, soli in snegu, ritem hoje v snežni tišini – naenkrat sem pred sabo zagledal lik Simona, oblečenega v jakno in škornje, njegov način hoje, ta ostri pogled ... Šel sem domov in ga dal na papir. Iz predala sem potegnil še idejo izpred desetih let o kliničnem testiranju in Simona poskusno postavil

v to situacijo. Napisal sem deset strani: kako je na kliničnem testiranju, kako tam spozna dekle in gre z njo domov na večerjo s puranom. To je bilo to. Nekaj let sem se igral z idejo, jo preizkušal, na neki točki sem želel vpeljati še glasbenike. Projekt sem poimenoval **Kicks**, a je obsedel v predalu.

Potem sem l. 2009 pisal nekaj drugega, a sem imel težave s pisanjem, zato sem se odločil, da napišem, kar mi pade na pamet. Nastala je *Večerja po ameriško*: dekle, njena tipična družina s srednjega zahoda in prizor, v katerem sedijo za mizo ob večerji s tacosi, začinenimi s kumino. Tukaj se je prvič pojavila Patty, a tudi ona je nato nekje štiri leta sedela v predalu. Vsake toliko sem se vrnil k ideji kot z zalivalko, jo malo zalil, napisal še kakšen prizor, a nič se ni prijelo. Zdaj smo nekje l. 2013. Takrat si rečem, kaj pa če bi vzel lik iz projekta **Kicks**, Simona, in ga postavil v to družino, ki bi jo on v kratkem času povsem obrnil na glavo. Dobil sem občutek, da je to ideja, ki bi lahko delovala. Imel sem torej lika,



Večerja po ameriško (2020)

ki sem ju organsko gradil v širokem časovnem razponu, visela sta v zraku in čakala na dan, da ju nekam vtaknem – do takrat sem vanju vložil že veliko časa, čustev in misli. Ko sem ju postavil skupaj, je šlo bolj za nekakšno improvizacijo, ki pa je dobro zvenela: Simonov ostri značaj s Pattyjinim mankom odgovornosti. Rekel sem si, kaj če bi videli dan v življenju obeh, njuna svetova združili in ju poslali na pot – tako sem razvil film.

Že sama zgodba o nastanku je navdušujoča!

Ja, in zdi se mi, da ustreza filmu – to je film potreboval. Osebo bi raje videl, da bi lahko vsakič naredil popoln film in zanj potrošil ves čas in denar, ki ga to zahteva. Večkrat sicer dobivam ponudbe za snemanje, a mi ne sedejo vedno. Ker mora človek živeti in jesti, sem primoran stalno žonglirati med enim in drugim. Po *Večerji po ameriško* se mi zdi, da bodo ljudje končno bolj pozorni, da bodo prisluhnili in rekli, mogoče pa ta tip ve, o čem govori. Trenutno imam na steni cel filmski vrtiček zapiskov, vsaj 55 projektov! Če bi jih lahko naredili 10, bi bil zelo vesel. Na tej steni ni stvari, o kateri ne bi razmišljal manj kot pet let. Moj pristop je torej bolj igranje šaha kot dame: moje ideje so bolj dolgoročne – starček sem, a pravzaprav še lačen začenjam!

Koliko prostora pa kot tako skrben, natančen in potrpečljiv ustvarjalec sploh puščate drugim? Koliko improvizacijske svobode imajo glede na scenarij na primer igralci?

V vsem filmu se lahko domislim morda dveh ali treh stavkov, ki so bili improvizirani, na primer v prizoru večerje, ko Mary Lynn [Rahskub] reče, da je tudi solatni krožnik užiten. Sicer pa je scenarij tako natančen, da bi improvizacija pomenila izgubo ritma. A to velja za ta

film – nekateri drugi moji projekti so bili popolnoma improvizirani. Nasploh sem velik ljubitelj improvizacije! A *Večerja po ameriško* ima zelo specifičen, muzikalen ritem. Če ga ni, šala ne deluje. Igralci so scenarij ponotranjili in se ga držali.

Kako ste izbrali igralsko zasedbo: ste jo imeli pred očmi že med pisanjem ali ste likom obraz našli šele kasneje?

Kyla Gallnerja sem imel od nekdaj pred očmi. Opazil sem njegovo profilno sliko na Facebooku, ki se zdi kot starinska albuminska (tintype) fotografija. Posneta je bila na festivalu Sundance l. 2015, ravno ko smo izbirali igralce. Ko sem videl fotografijo, sem vedel, da bo on pravi. Verjamem namreč v moč podobe – samo ena prava slika osebe je dovolj, da iz nje zgradim cel lik, film – vse. Eden od producentov našega filma je bil takrat tudi producent neke serije, za katero se je prijavil Kyle. Vloge sicer ni dobil, a mu je producent poslal naš scenarij. Kyle ga takrat ni prebral, sploh mi ni odgovoril. Mi smo nato poskušali z različnimi igralci, film se je sestavljal in spet razpadal: sam pravzaprav nisem več verjel, da se bo film zares zgodil, dokler nismo bili sredi tretjega ali četrtega snemalnega dne!

Nato je prišlo l. 2013. Kyle je bil takrat na snemanju v Romuniji. Tam pa je bil tudi moj direktor fotografije Jean-Philippe Bernier, ki je Kylu razlagal, da dela na nekem filmu v ZDA, kjer so ravno izgubili glavnega igralca in da naj se prijavi za vlogo. Film je bil *Večerja po ameriško*. Kyle se je spomnil, da je nekoč dobil scenarij za ta film, ga še isto noč prebral in me poklical direktno iz Romunije, da hoče vlogo v filmu. Tri leta kasneje! Pomislil sem, da včasih res ne morem razumeti teh igralcev!

Za Patty sem preizkusil več deklet. Dve igralki sta se prestrašili, potem sem

začel delati z naslednjo, ki je prav tako odpovedala. Ne vem, morda je za dekleta to zastrašujoča vloga. Zame sicer ni, ker sem imel vedno jasno predstavo o Patty. Mislim pa, da je za žensko težko biti tako ranljiva, kot je Patty, in obenem to še pokazati na pravi način – lahko se ustrašijo samih sebe in lastnih negotovosti. Potem je prišla Emily Skeggs. Poslala mi je posnetek in bil je odličen, takoj sem jo želel spoznati. Ko sva se srečala, sem vedel, da je ona prava. Povsem razume lik Patty, ima podobne čustvene reference iz lastnega življenja. V filmu celo nosi svoje čevlje iz časov, ko je bila nerodna kot Patty! Tudi glasbeno sva govorila isti jezik, si pošiljala glasbo. Intuitivno sem vedel, da je to to.

Kyla in Emily smo nato posadili na letalo, ju nalašč posedli skupaj, sam pa sem ju prišel iskat na letališče. Peljal sem ju na večerjo, v prav tako ušivo restavracijo kot v filmu. Jedli smo »patty melt«, kar je nekakšen burger s kruhom in topljenim sirom – zdelo se nam je zabavno prav zaradi imena. Takoj smo se ujeli, naslednji dan smo že šli v studio in posneli vso glasbo, ki jo izvaja Kyle. Imeli smo 14 dni, preden smo začeli s snemanjem, zato smo imeli veliko časa za druženje in spoznavanje. Zdi se mi, da je bilo to zelo pomembno in je del energije, ki jo čutimo v filmu. Za nas to ni bilo delo, ampak življenje – vanj smo dali svoje odnose.

Večkrat omenjate, kako muzikalen in ritmičen je film. Kako ste ustvarili zvočno pokrajino zanj?

Iz Windsorja v Kanadi smo pripeljali skupino Disco Assault, ki je posnela glasbo za film. Pred tem sem skupaj z njimi izbral tri njihove komade, ki so postali komadi filmske skupine Psyops. Le komad *Dinner in America* je nastal posebej, napisal sem ga skupaj z njimi na podlagi

enega od njihovih neuporabljenih komadov. Njihov pevec je pel zasnovo, Kyle čezenj, nato pa smo pevčev glas odstranili. V filmu tako slišimo Kylov pravi glas. Z Emily pa sva šla v drug studio in naslednji dan skupaj posnela komad *Watermelon*. Besedilo je nastalo na podlagi njenega dnevnika, ki ga je pisala za film, kot tudi Pattyjinih pisem Simonu. Skupaj sva šla čez besedila, jaz pa sem igral kitaro. Posnela sva demo verzijo, jo poslušala čez noč, predvajal sem jo tudi producentom. Naslednji dan sva se vrnila v studio: igral sem kitaro, bobne, bas. V pol ure sva posnela komad – pravzaprav precej podobno kot v filmu. Res mi je všeč, kar sva naredila. Producentom sicer tak način dela ni bil pogodu. Niso namreč vedeli, da sem že trideset let na ta način pisal komade v garažah, po skladiščih. Sem goreč domači snemalec, zato mi je tak način dela pisan na kožo. V vsem filmu je bila to zame najmanj strašljiva stvar. Za producente pa verjetno nasprotno: ves čas so spraševali, kaj bo Pattyjina pesem, jaz pa sem jim odgovarjal, da pesmi ne more biti, dokler ne najdem prave osebe, ki jo bo utelesila. To je bila Emily. Sicer dela na Broadwayu, igrala je v muzikalu *Fun Home* in ima izjemen razpon glasu, za vlogo Patty pa se je morala potegniti nazaj, da je bila res majhna kot ptica. Čisti zvok – ne ta velik, operni glas. Iskal sem nekaj, kar bi bilo zares ugnezdено v realnosti.

Film ste režirali, zanj napisali scenarij in glasbo, ga zmontirali – kako se počutite v toliko vlogah naenkrat?

Zame ni razlike – vse je eno, ista energija. Ko režiram, imam obraz rad čisto zraven kamere, kjer je filmska ploskev in se leča sreča s telesom. Tam čutim, da gre energija igralcev skozi lečo vame in v krogu nazaj do njih. Gre za to, da sem zanje čustveno tam. Pravzaprav ni zelo

kompleksno, igralcem mi ni treba nič razlagati, ker vse že vejo. Vse je v scenariju in v občutku, ko smo skupaj. Zame je filmska produkcija bolj upravljanje energije v celoti in skrb za to, da so vsi slišani in razumljeni. Nalogo režiserja vidim tudi v tem, da hitro izraziš, kaj in kako želiš, saj je produkcija draga. Če se na filmu spotakneš, boš zaostal, ni druge. Sicer pa nisem brezimnež, ki se je nekega dne zbudil in hotel narediti film. S tem si služim kruh že leta. Seveda si za osebni projekt, kot je *Večerjo po ameriško*, vzamem več časa. Kot filmar sem filme tudi že v celoti posnel čisto sam, tako dokumentarne kot igrane. Zapolnjevanje različnih vlog zame ni ovira v ustvarjalnem procesu, vse je v energiji skupine, v tem, kam je ta pripravljena iti: za *Večerjo po ameriško* nismo imeli veliko denarja, pomembna sta nam bila energija in delo.

Kaj pa je kljub temu najtežji del procesa?

Gotovo montaža. Sicer pa si na snemanju zaupam. Ravno zato, ker montiram, lahko dobesečno vidim, kdaj imam tisto, kar rabim. V glavi si naredim seznam stvari in jih črtam z njega. Včasih grem tudi za deset minut stran, da s papirjem v roki ponovno premislim, kako bi do nečesa prišli. Kot filmar moraš biti prilagodljiv in hiter. Snemalni pogoji niso vedno popolni, spreminja se vreme, svetloba, potem je tu večer problem dovoljenj in parkiranja na lokaciji – ena stvar vpliva na drugo. Prav zato je super, da je ekipa manjša, še posebej, ko je treba vse premakniti z ene točke na drugo: pri *Večerji po ameriško* nas je bilo 30. Stvari pač ne moreš nadzorovati. Tega se moraš še posebej zavedati pri nizkoprorračunskih filmih, ki imajo pravzaprav vedno isti problem: prvo dejanje je predolgo. Pri *Večerji po ameriško* sem izrezal 19 minut na začetku.

Patty in Simon sta se v prvi verziji prvič spoznala šele po 40 minutah, tega pa nisem mogel zahtevati od občinstva. Zdaj se srečata po 23 minutah, kar je veliko bolje. Posnet smo imeli še en cel dan s Simonom, divjo zabavo, na kateri smo kamero privezali nanj, medtem ko je plesal v hotelski sobi, polni kokaina ...

Kaj pa družbenokritična nota, zdi se precej prisotna v filmu? Ob gledanju sem pomislila na Modri žamet Davida Lyncha, kjer v uvodu vidimo idilično življenje v belih in urejenih predmestnih soseskah, dokler nas kamera nenadoma ne katapultira nižje, v travo in zemljo, kjer ogabno gomazijo žuželke. Tudi v Večerji po ameriško je sredi prav take skrbno obdelane zelenice razpadajoče truplo mačke.

Obožujem ta del Lynchevega filma! Sem njegov velik oboževalec. Ko sem imel 19 let, sem prvič videl Lynchev *Eraserhead* (1977) in dva filma Maye Deren, *Mreže popoldneva* (Meshes of the Afternoon, 1943) in *Na zemlji* (At Land, 1944). Kot otrok srednjega zahoda sem bil osupel: nisem vedel, da so filmi lahko še kaj drugega od »popcorn« izdelkov. Noben od teh filmov morda ni moj najljubši, mi je pa vsak dal misliti o filmskem mediju kot procesu nastajanja in ne samo kot o končnem izdelku. Pri teh letih je bilo to zame pravo prebujenje.

Hkrati me je film spomnil tudi na klasične vzorce ameriških najstniških romantičnih komedij, na primer na filme Johna Hughesa ali na kasnejše žanrske primere, kot je kulturna punk rock komedija Napoleon Dynamite (Jared Hess, 2004).

S filmi Johna Hughesa, na primer *Sobotni klub* (The Breakfast Club, 1985), *Ta čudna znanost* (Weird Science, 1985) in *Šestnajst sveč* (Sixteen Candles,

Večerja po ameriško (2020)



1984), ki je moj najljubši, sem odraščal. Čeprav sem bolj otrok devetdesetih, so to filmi, ki so me kulturno zaznamovali. Večina jih res ni dobrih, a jih je tako veliko, da je to »stvar«. *Večerja po ameriško* je naslednik teh filmov, saj izhaja iz istega prostora, obenem pa so vse to tudi filmi o odraščanju. Lahko bi rekli, da *Večerja po ameriško* res igra po teh pravilih. Razlika pa je v specifičnosti vidika, zapleta, zgodbe. Sam sicer nisem poskušal narediti punk rock filma. Ko ljudje to poskušajo, je rezultat običajno slab. A če so film in protagonisti zares punk rockerji in jim je za to oznako vseeno, potem lahko zares dobiš punk rock film. Če bi bil zadnji komad Simonovega nastopa beden, potem bi bil beden ves film. Stvari se morajo sestaviti organsko. In to je razlika: nisem načrtoval, da posnamem punk rock film – jaz sem punk rocker, energija likov je punk rockovska! Ne potrebujejo te oznake, nalepke, da bi to bili.

Punk rock se je zgodil: l. 1977 so to The Stugges in The New York Dolls, kasneje še MC5 in The Ramones, v Angliji je punk na primer spet nekaj svojega. Veliko ljudi pravi, da so punk rockerji, da je to in ono punk rockersko, ampak velikokrat niso. Zanje je to moda. Zavedam se konstrukta te oznake, vseeno pa je lik Patty bolj punk rockerski kot večina junakov punk rock filmov, ki sem jih videl. V kratkih hlačah in predpasniku iz prodajalne za male živali je punk rokerica, ker je avtentična. Veliko filmov zgreši, ker to poskušajo biti in se osredotočijo na potrošni vidik punk rocka, na modo, kar nima zveze z notranjostjo. Mi smo se poskušali osredotočiti na duh, ki je lahko duh tega dekleta in njene zgodbe o zapoznelem samospoznanju. Simon nanjo prenese duh punk rocka, ji preda štafeto in ta duh živi naprej – nekega dne ga bo morda tudi Patty predala dalje. Zdi se mi, da je naš izdelek zelo resničen in

avtentičen, v nasprotju z nečim, kar je potrošno in popularno.

In ravno tak se mi je zdel prizor v avtu, kjer Patty vpraša Simona, ali je zaostala, pa ji odgovori, da je prava punk rokerica.

Z direktorjem fotografije naju je ta prizor spraval v jok! In še prizor, v katerem Patty poje – veliko jokanja. To je bilo na deseti snemalni dan. Prvi snemalni teden je bil težak: snemali smo so prizore z avtobusom in postajo, ki so časovno zahtevni za postavitev in so ekipi vzeli veliko energije. Zato ta na snemanju nekako ni bila prava. Skrbelo me je, da bom izgubil ekipo in bo film razpadel. Na koncu drugega tedna pa smo posneli Pattyjino pesem, in to je ekipo dvignilo: videli so, kaj ta film pravzaprav je. Imeli smo tudi veliko statistov domačinov, ki sem jih moral motivirati. Ko so videli prizor s pesmijo in še bolj Kylov odziv nanjo, so bili ganjeni – tudi jaz.

Nisem še naredil nečesa, kar bi me tako ganilo. Ta film me je odprl: veliko stvari sem potlačil, zdaj pa jih dajem ven. Umetniški proces je tudi delo na sebi. Ob delu z Emily in Kylom sem v sebi odkril nove občutke in čustva, ki bi jih sicer blokiral. Zdaj pa jih hočem vključiti nazaj.

Kako se je v tak neodvisni projekt vpela zvezda kova Ben Stiller?

Scenarij smo poslali v Benovo produkcijsko hišo, izvršna direktorica pa ga je poslala do Nicholasa Weinstocka, Benovega partnerja. Scenarij sta oba prebrala, vseh jima je bil in želela sta podpreti film. Poleg blockbusterjev se to podjetje ukvarja tudi z vznikajočimi upi, ki šele prodirajo v industrijo. Ta scenarij jima je bil še posebno blizu, zanju je postal otročiček, ki sta mu pomagala rasti. Super je bilo spoznati Bena in delati z Nickyjem. Ben je takrat sicer snemal miniserijo **Pobeg pri Dannemori** (Escape at Dannemora, 2018, Ben Stiller), zato pa je bil Nicky na snemanju skoraj vsak dan. Ben je umetnik in ne samo igralec, razmišlja kot režiser. Kot otrok sem gledal njegov **The Ben Stiller Show** (1992) in sem še danes velik oboževalec.

Film je imel premiero na Sundanceu 2020, potem je prišla epidemija. Kako je to vplivalo na film?

Sundance je bil izjemen, odziv občinstva je bil nor. Ko gledam na program, je bil naš film »tisti zabavni film«, o tem ni dvoma. V tekmovalnem programu ameriških igranih filmov jih je bilo 16, in ko sem gledal naslove, se mi je zdelo: smrt, uničenje, žalost. Naš film pa je bil veselje, radost. Ko si lahko v tej kategoriji in nisi postavljen v drugo, je to velika čast. Film je nekako grob, obenem sladek in slan. Je popolna kombinacija.

Da so ljudje to prepoznali, je zame največji poklon. Že samo, da je bil film postavljen v kategorijo ameriškega igranega filma, je izjemno, saj bi prav tako sodil v kategorijo polnočnega filma, kar mi je sicer všeč. Film je tako prožen, da je lahko del najbolj hardcore žanrskih festivalov – in jaz sem prvenstveno ljubitelj žanra –, hkrati pa je film, ki je predvajan na klasičnih arthouse festivalih, kot sta Odesa in Talin. Ravno kar sem na primer dobil nagrado za najboljšega režiserja na filmskem festivalu komedije v Monte Carlu, kar je izjemno. Do tega trenutka je film dobil okoli 30 nagrad, Emily je prejela celo nagrado zadnjega dekleta za komedijo! To je možno samo v 2020!

A ne glede na vse bom s srcem vedno predan žanru – filme bom ustvarjal za ljubitelje žanra, ker mi največ pomenijo, saj jim je najbolj mar. Obenem pa imam rad zbiralce in ljudi, ki imajo radi fizični medij, saj je kot nekakšna dodatna pozornost, ki paše zraven. Zato se mi zdi, da je *Večerja po ameriško* romantični film zanje. Večkrat slišim, kako ti ljudje rečejo, da film odseva njihove odnose, ljubezenske zveze, za razliko od filmov z Jennifer Aniston in Owenom Willsonom. To je zame največji poklon – da nekdo film sprejme za svojega.

Ste kdaj Večerjo po ameriško videli kot film, ki bi lahko zavil v drug žanr, na primer politično satiro?

Nastavki vsekakor so. Zdaj, ko smo ven iz Trumpove Amerike, je to morda stvar preteklosti. Pred tem pa je bilo za to mnogo potenciala. Film je imel dolgo pot, a se je v tem času izkazalo, da je naredil vtis na marsikoga. Zato je moj nasvet filmarjem, naj imajo vedno najmanj 7 projektov v teku, da na koncu uspe en. Ta je bil res težak. Ves čas so nam govorili, da je scenarij preveč

neobdelan, grob in da nima srca. Morda je scenarij res preveč papirnat, a sta mu Emily in Kyle vnesla življenje!

Kaj pa vaši prihodnji projekti?

Varno lahko govorim o odbitem vesteru z naslovom **Save a bullet for me**. Šlo bo za film preživetja o dveh vojaki na meji, ki ju obkrožajo domorodci, vse skupaj pa postane krvavo klanje. To bo film za vse ljubitelje žanra, tone krvi, povsem odbito! V fazi razvoja je tudi miniserija **Heartland**, za katero sem napisal scenarij za dve epizodi. Delam še na sedmih ali osmih drugih projektih, ki so mi blizu. Nekateri od njih bi lahko vzeli 4 do 5 let, imajo različne probleme, na primer res zahtevno vlogo, ki išče pravega igralca. Vsekakor se jih bom loteval in preizkušal različne stvari. Žal mi je, da s tem filmom nismo imeli priložnosti potovati, ker je tako zabaven! Ko si na festivalu sledijo en depresiven film za drugim, potem pa nastopi *Večerja po ameriško*, to ljudi prevzame – sprostijo se in zabavajo, kar je zame izjemno navdihujoče. Rad se smejim, zabavam, in super je videti, ko ljudi spraviš v dobro voljo. Po vsem tem je *Večerja po ameriško* pravi aperitiv! ■

V dvorani te vsi slišijo kričati ... od smeha

IGOR HARB

Osmi potnik na odru (Alien on Stage, 2020, Lucy Harvey in Danielle Kummer) je dokumentarni film o zagrizeni amaterski gledališki skupini lokalnega avtobusnega podjetja z juga Anglije, ki se odloči postaviti na oder predelavo filma **Osmi potnik** (Alien, 1979, Ridley Scott) in pri tem ogreje srca mnogih oboževalcev. Film je premišljeno zgrajen, režiserki pa skozi posnetke vadb, intervjujev in na koncu še odzivov občinstva zgradita trden dramaturški lok, ki prepriča.

Film se začne s predstavitev skupine in njihovih vlog, razlogi za izbor *Osmega potnika* za božično predstavo in reševanjem tehničnih težav pri scenski postavitvi. Prva prelomnica je premiera, ki pa se izkaže za klavrno razočaranje, saj njihovih someščanov *Osmi potnik* ne privabi na božično predstavo. A eno od ponovitev obiščeta mladi filmarki Lucy Harvey in Danielle Kummer, ki ju predstava očara; ne le očara, navdihne ju, da soustanovita klub oboževalcev in ekipi predlagata, da posnameta pričujoči dokumentarec. Glavni fokus tega nato postanejo priprave na novo premiero na londonskem West Endu, ki jo organizira klub oboževalcev, ter preskok v razmišljanju, ki ga mora narediti gledališka skupina za ta korak. Vsak med njimi namreč to počne ob službi in družinskih obveznostih (čeprav je velik del ekipe tudi v sorodu), kar prinaša različne stopnje zavzetosti; tako denimo igralec, ki upodablja Parkerja (v filmu Yaphet Kotto), nima časa ali energije, da bi se naučil vse dialoge, kar predstavlja izdatno obremenitev za prišepetovalko.

Film je prvenstveno vzpostavljen na pristnih medsebojnih odnosih ekipe in kreativnih pristopih, ki jih ubirajo pri prenosu filmskega materiala na oder. Pri tem sta se režiserki kot oboževalki predstave hitro zlili z ekipo in z izjemo razlag v kamero njune prisotnosti sploh ni zaznati. Tako



Osmi potnik na odru (2020)

gledalec dobi občutek vpletenosti v dogajanje in tovarštva s produkcijsko ekipo ter igralci, ki nenehno presenečajo s predanostjo svojemu hobiju, pripravljenostjo za žongliranje z drugimi obveznostmi in na tehnični strani tudi s kreativnostjo scenskih rešitev (primer: ksenomorfa, ki se prebije iz Kanovega – v filmu John Hurt – trebuha in odbrzi čez sobo, so upravljali z dvema ribiškima palicama). Tako občasno člani ekipe celo predstavijo osnovna navodila za kostume in posebne učinke, a ti vložki služijo predvsem seznanitvi z ljudmi. Srce vsakega tovrstnega pogovora je v njihovem odnosu do *Osmega potnika*, pri čemer je za nekatere to njihov najljubši film, za druge pa zgolj še ena predstava, a družji jih ljubezen do teatra. In teatralnega.

Zaključek filma je tako londonska premiera in negotovost, ki jo ekipa čuti pred odhodom na oder. Bojijo se, da jih publika ne bo razumela ali da bodo celo užalili oboževalce filma s svojim amaterskim pristopom. Že po nekaj minutah postane jasno, da so njihovi strahovi neutemeljeni, saj so dvorano napolnili navdušenci nad filmom, ki ga imajo priložnost prvič videti v povsem novi luči. In ob posebej kreativnih odločitvah in smelih pristopih je veliko smeha – in prav nič posmeha – ter bučnih aplavzov. Skozi angažiran pristop obeh avtoric film tako preseže osrednji cilj dokumentiranja dogodka: skupaj s predstavo postane poklon prelomnemu filmu in kulturnemu fenomenu ter njegovim oboževalcem, ki so pripravljeni nove interpretacije sprejeti z odprtim srcem. ■

Tatovi teles

PETER ŽARGI

Polaščevalka (Possessor, 2020) Brandona Cronenberga, ki smo jo pri nas lahko videli na nedavno zaključeni Kurji Polti, verjetno ne bi ušla primerjavam z deli Davida Cronenberga, tudi če ne bi šlo za režiserjevega očeta. Film, ki ga kritiško umeščajo v okolje *body horrorja* in razmišljanj o identiteti, se seveda avtomatično postavi ob bok opusu legendarnega režiserja, čigar **Kontrolorji** (Scanners, 1981), **Videodrome** (1983), **Muha** (The Fly, 1986) in **Zakleta dvojčka** (Dead Ringers, 1988) so *body horrorju* dali širšo prepoznavnost in pogosto tudi kritiški uspeh z veliko mero kontroverznosti; predvsem pa so skozi ves svoj gnus vedno predstavljali vpogled v namerno in nenamerno transformacijo človeškega telesa in osebnosti.

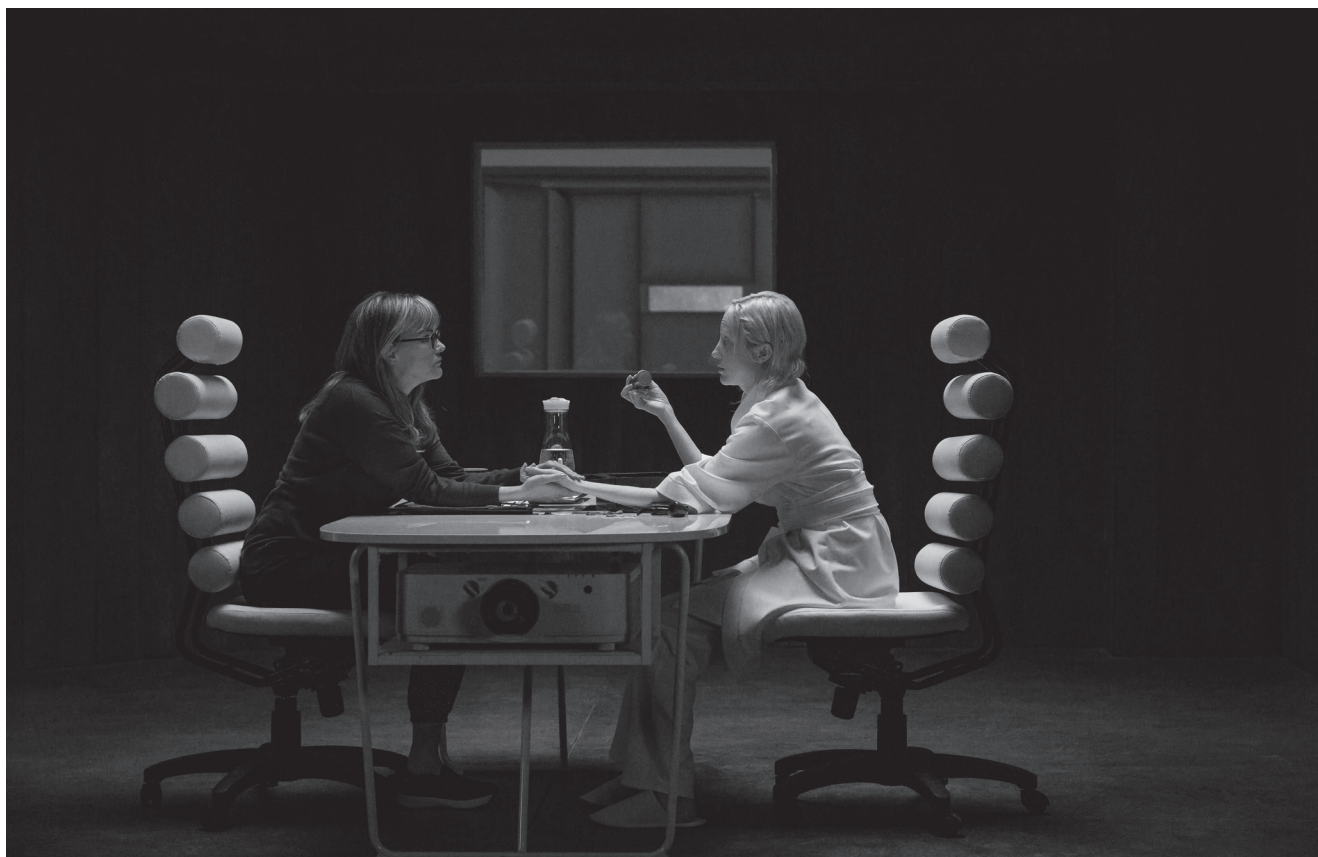
V podobnih idejah se giblje tudi *Polaščevalka*, triler o elitni morilki, ki preko polastitve telesa in uma drugih oseb za svojevrstno agencijo izvršuje umore tarč – povečini iz vrst nekakšnih poslovno-tehnoloških oligarhov, kot nas želi film potolažiti. Tasya Vos (Andrea Riseborough) se mora na koncu vsake misije ubiti, da se lahko vrne v svoje telo, nato pa sledi psihološki test za ugotavljanje stabilnosti lastne identitete. A ker ljudje sčasoma postanemo takšni, kakor se obnašamo, tudi ona začne ugotavljati, da se ji identiteta fragmentira. Distancira se od lastne družine in tudi med polastitvijo najnovejše žrtve, nekdanjega odvisnika Colina, preko katerega naj bi ubila Colinovega tajkunskega tasta (lastnika podjetja, ki preko spletnega nadzorovanja koplje za informacijami o življenjskem slogu potrošnikov), se ji Colina identiteta začne vsiljevati nazaj.

Cronenberg se trudi gledalca peljati skozi prehajanje med identitetami in realnostmi z izrazito organskimi učinki, ki ne temeljijo na manipulaciji snemanega, ampak na manipulaciji snemanja samega, torej spreminjanja vizualne percepcije. Kljub nekajkratnim odvodom v čisto klanje, zaradi katerih film po mnenju večine kritikov pade v isto kategorijo kot povsem drugačen horor režiserjevega očeta, estetika in zadržanost *Polaščevalke* le redko eksplodirata v grotesko in

pretiravanje, s kakršnima je rad izzival David Cronenberg (in ki so ju ponekod okorni *low-budget* efekti še potencirali). Obenem pa hladnost v *Polaščevalki*, ki na splošno preveva distopične filme zadnjih let, ni le odtujitev od žiga Cronenbergove dediščine, temveč predstavlja dejanski problem pri samem vtisu filma, kjer primerjava z režiserjevim očetom vseeno pride prav. Morda sicer tovrstne distopije pravilno pričakujejo hladnost in odtujenost kot esencialno kugo prihajajočih desetletij, in težko jim nasprotujem – vendar gre pri *Polaščevalki* tudi za hladnost podajanja filma kot izkušnje. Filmi Davida Cronenberga so npr. vedno delovali v svoji dihotomiji med toplim, človeškim aspektom likov in brutalnim delom narave oz. manipulacije z naravo ali resničnostjo. V *Polaščevalki* pa nimamo skoraj nikoli priložnosti spoznati zares človeških strani glavnih likov, zato je problematično tudi prikazovanje njihove vse večje čustvene odtujenosti: film je ne uvaja postopoma, temveč je že od začetka obremenjen s poudarjanjem distanciranosti likov, tako da kopica zanimivih snemalnih pristopov sčasoma bolj kot na vsebino opozarja sama nase.

Tudi živčne glasbe Jima Williamsa tokrat ne prekinejo absurdni, humorni ali lirični trenutki, ki smo jih bili navajeni npr. v njegovih delih za filme Bena Wheatleyja, temveč tako kot kamera večino časa enakomerno vbija nevrozo likov gledalcu v glavo, brez pravega stopnjevanja ali niansiranja. In če je format trilerja pri tovrstnih filmih uporaben, ravno ker skozi formo lahko nastavi zanke filozofije, nam *Polaščevalka* zanko ves čas moli pod nos, hkrati pa ne razume, da lahko pravo napetost ustvariš izključno, če ji nudiš tudi antipod – razen če si pripravljen iti tako daleč, da je film komaj gledljiv od začetka do konca.

Prav tako je raziskovanje polastitve telesa in uma skozi zgodbo, kjer se to polaščanje odvija tako direktno, in kjer služi cilju, katerega lahko malodane odobravamo – odstranjevanje korporacijskih diktatorjev tipa Bezos ali Weinstein –, izgubljeno nekje na pol poti med alegoričnostjo in realizmom. Za



alegoričnost je tako *Polaščevalka* preveč dobesedna v svojem polaščanju – ne izbere npr. poti **Invazije tatov teles** (*The Invasion of the Body Snatchers*, 1978, Phillip Kaufman), kjer nadzor nad Zemljani vršijo zunajzemeljska bitja brez kakršne-koli utemeljitve razen očitnega biološkega imperativa, in film s tem pusti gledalcu prosto pot do asociacij o nadzoru. Hkrati pa ima premalo uvida v najverjetnejši, nefilmski scenarij, v katerem specifičnost ubijanja v prihodnosti verjetno ne bo ravno ta, da je »odmaknjeno« preko enega – posedovanega – posrednika, saj je ubijanje že znotraj današnje svetovne ureditve tako odmaknjeno, da ga lahko posredno (četudi »le« sistemsko) podpiramo že z nakupom določenih živil ali oblačil. Glede dejanske bioničnosti, navidezne resničnosti in nadzora mišljenja pa nas verjetno čaka delikatnejša prihodnost nadzorovanja, ki bo temeljila na sugeriranju in prostovoljni (nezavedni ali pa nagrajevani) participaciji množic, ne pa na ugrabitvah in odstranjevanju poslovnih. In kakšno skrb zares lahko še vsebuje navidezna resničnost, opremljena s kabli in »čeladami«, če se dnevno tvori navidezna resničnost preko ideologije, ki ljudi vse bolj zapira v mehurčke egoizma in odtujenosti?

Film s takšnim pristopom do svoje tematike in s scenarijem, v katerem nam za nikogar ni mar, tako ne terja prevelike

čustvene ali miselne investicije, obenem pa ne nudi družbene obdukcije, kakršno napoveduje. Terry Eagleton je npr. v *Literary Theory; an introduction* (1984) zapisal, da je v času viktorijanske Anglije preusmeritev fokusa umetnosti, predvsem literature, v »univerzalne vrednote, večne resnice in lepoto« omogočila posledično odvrčanje pogleda od dejanskih kriz britanske družbe, predvsem razrednega boja ter neenakosti. Danes pa se soočamo z inverznim, in sicer z usmerjanjem fokusa umetnosti v izrazito površno diskusijo o relevantni problematiki, ki obenem začasno ugotovi impulzu po angažiranosti ter ustvarja dimno zaveso pred izmuzljivejšimi, a pomembnejšimi vidiki iste problematike, ki bi terjali neprijeten razmislek. Kot v Poejevem *Ukradenem pismu*, ki se skriva vsem na očeh na pisalni mizi in ga zato nihče ne opazi.

Polaščevalka na koncu ni toliko film o identiteti kot film o možnostih stilističnega raziskovanja identitete: ta vidik je vsekakor domiselno izpeljan in bo morda postal celo referenčen. S srhljivostjo in organskostjo efektov pa žal (četudi pričakovano) poskuša nadoknaditi tudi svojo vsebinsko in dramaturško neizdelanost. Brandonu Cronenbergu se tako ni treba osvoboditi sence svojega očeta, temveč pasti sodobne filmske ne-tveganosti in sterilnosti. ■

Neskončna nočna mora

VERONIKA ZAKONJŠEK

»Vse, kar vidimo ali se nam zdi, so vendarle sanje v sanjah,« nam v hipnotičnem uvodnem kadru **Piknika pri Hanging Rocku** (Picnic at Hanging Rock, 1975) dekliški glas v zunanosti polja recitira Edgarja Allana Poeja, medtem ko se s premišljeno vizualno kompozicijo režiserja avstralskega novega vala, Petra Weira, pred nami razprostre osrednji konflikt filma. Konflikt med kaosom in redom; naravo in civilizacijo; neukrotljivostjo in represivnim viktorijanskim nadzorom telesnosti, ženskosti ter skalnate, puščavske, strupene, neprodorne avstralske pokrajine. A že v teku uvodne sekvence, v kateri voajersko spoznamo osrednja dekleta ženskega kolidža Appleyard, ki se na žgoč poletni Valentinov dan odpravijo na izlet do veličastnega, misterioznega Hanging Rocka, zaznamo, da se pod površjem strogih in togih predpisov anglosaške kolonialne kulture, polne restriktivnih steznikov, hlačnih nogavic, rokavic, skrbno pokošenih zelenic, umetnih jezerc, ogledal, fotografskih portretov in urinih kazalcev, ki v nevzdržni poletni sopari glasno diktirajo tok časa, skrivata predvsem potlačena spolna sla in hrepenenje po neznanem, divjem, mesenem, človeškem. Ko trojica deklet v vročnem deliriju, nekakšnem zasanjanem polsnu, v katerem se postopno osvobodijo svojih zapetih, utesnjujočih, avstralski klimi povsem neprimernih oblačil, skrivnostno izgine, se tako pred nami odvije sublimen trk viktorijanskega reda in neobvladljive avstralske divjine. Film, nikoli zares obremenjen z razrešitvijo skrivnostnega izginotja, namesto tega skoraj poetično preigrava teme rigidne in okrutne vizije britanske »civilizacije«, ki si je na višku svoje pohlepne kolonialne nenasitnosti skušala podrediti tudi najbolj mogočne, starodavne, neprodorne koticke narave.

S spretnim, alegoričnim filmskim jezikom, ki zareže naravnost v drobovje nemške polpretekle zgodovine, pa nas morasti **Spanec** (Schlaf, 2020) ponese v nekoliko sodobnejši

poskus rasne in kulturne prevlade in nadvlade. Celovečerni prvenec, pod katerega se podpisuje Michael Venus, predstavlja nepričakovan biser letošnje hibridne edicije Festivala žanrskega filma Kurja Polt: ambiciozno, skoraj lynchevsko raztrga idilično iluzijo nemškega podeželskega mesteca Steinbach, ki bi se v tradiciji povojnega, »domačega« *heimatfilma* pred nami hitro razgrnil v romantično, zaspano in neoporečno prijazno počitniško destinacijo z očarljivim razgledom na Alpe. A kot pri Weirovi kulturni klasiki se tudi v *Spancu* pod skrbno negovano travo, vrtnički, fasadami, ustrežljivimi nasmeški in gostoljubnimi kosili, zvrhanimi porcijami nemških klobasic, krompirja in jabolčnega *strudla*, skriva nekaj neotipljivo zloveščega, neiskrenega. In kot vročični polspanec dekleta, ki izginejo v divjini Hanging Rocka, v nekakšnem transu odnese stran od poznanega, domačega, »kultiviranega« okolja ter jih simbolno poveže s primarnostjo okoliške narave, se tudi robusten podeželski hotel z idiličnimi alpskimi razgledi v zavest stevardese Marlene prikrađe prav v ponavljajočih se morastih sanjah. A ko se ob obisku Steinbacha, mesteca, ki ga po vsaki nočni mori vročično riše v dnevniške zvezke, vizije iz morastega spanca uspejo spojiti z resničnostjo, se Marlenina psiha v trenutku zlomi ter jo otrplo pusti v bližnji bolnišnici, njeno razvozlanje nevidnega vozla medgeneracijske družinske travme, ki potlačena živi med sanjami in resničnostjo, med zavestjo in obremenjujočo nacistično preteklostjo, pa tako prevzame njena stojična, zadržana, a mentalno močna hčerka Mona. Venus s svojim prvencem brez zadržkov odstira tapeto te idilične pokrajine in njene navidezne normalnosti ter narejene prijaznosti, ki obdaja redke prebivalce. Skozi premišljeno konstrukcijo psihološke srhljivke, ki se s svojo umeščenostjo v zapuščen hotel na trenutke spogleduje tudi s Kubrickovim **Izzarevanjem** (The Shining, 1980), nam pravzaprav ves čas

Piknika pri Hanging Rocku (1975)



Koko-di Koko-da (2019)





Spanec (2020)

sugerira, da preteklost nikoli ne umre. Zgodovinske rane se dedujejo ter za vselej obremenjujejo našo zavest, medtem ko ideje nacizma še vedno tiho tlijo za urejenimi fasadami, vrtinami ograjami in prijaznimi sosedskimi nasmeški.

Kot enega najbolj odbitih žanrskih presežkov letošnjega razpoloženskega skupka filmov pod oznako »vsega grozljivega, srhljivega, skrivnostnega in borbenega«, pa gre izpostaviti srhljivo komičen, nadrealističen in pravljичno tragičen **Koko-di Koko-da** (2019, Johannes Nyholm), ki nas v popolni (z)mešanici filmskih žanrov, v kateri ne umanjka niti ročno izdelana animacija, s kurjo poltjo oblije kar ob brundanju otroške pesmi. Ta izvirna, a tudi ganljivo iskrena fabula o žalosti in žalovanju, ki zakonski par po tragični izgubi otroka v nezmožnosti (do)končnega razhoda ali vrnitvi na stare tirnice vse bolj krhkega odnosa drži v klavstrofobičnem krču, prevzema strukturo ponavljajoče se nočne more, ki v nemočnem prebijanju skozi časovno zanko počasi kulminira v srhljivo, nadrealistično, z elementi skandinavske folklore prepleteno variacijo **Neskončnega dne** (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis). Tudi tukaj se repetitivni srh spanca – ali bolje, nočne more – postavlja v samo jedro filmskega narativa, a alegorija sanj se iz eksterne sveta, v katerem med sabo trkajo kulture, ideologije, zgodovinske zavesti in nacionalne travme, prestavi v osebno tesnobo dveh ljudi v boju s potlačeno jezo, starimi zamerami in spomini, ki ju vrtijo v krogu nefunkcionalne, razkrajajoče se zveze, iz katere se ne znata rešiti. Film, strukturno grajen kot kontinuirana, nikoli končana nočna mora, zataknjena v časovni labirint enega samega večera in zgodnjega jutra, tako v svojem bistvu ponuja zgodbo o razpadajočem odnosu: odnosu, kjer par ob skupnem taborjenju v mračnem skandinavskem gozdu lahko do jutranje zore pričaka le smrt v rokah folklorne trojice čudakov in njunih psov, ki so nekoč

krasili hčerino glasbeno skrinjico. Smrt, ob kateri si nekoliko grotesken stavec v slamnatem klobuku in beli obleki tiho zabrunda, »Koko-di Koko-da«, medtem ko njegov pes raztrga žensko protagonistko ob pitju njenega urina. On včasih pobegne, spet drugič ne, a skupni pobeg iz pekla, kjer se morilsko jutro v različnih variacijah vseskozi ponavlja, se izkaže za nemogočega. Njuna skupna pot je zaključena, rane preteklosti pregloboke, izhod iz nočne more, skupaj s skrivnostno belo mačko, pa je možen le še posamično.

Piknik pri Hanging Rocku je kot zaključni film letošnje Kurje polti v duhu futuristične distopije, ki je v teku zadnjega leta postala naša realnost, že skoraj poetično sklenil to hibridno, digitalizirano edicijo, ki se je, kot dijakinja ženskega kolidža Appleyard, z delno selitvijo na digitalne filmske nosilce podala na neznan, še neraziskan teren. Festival, doslej temelječ na kulturnih, pa tudi pozabljenih, prezrtih, necenjenih ali cenzuriranih biserih žanrske dediščine, je svoj fokus tako izjemoma obrnil k izrazito sodobnim žanrskim kreacijam, ki pa so se izkazale za igriv, vznemirljiv ter ravno prav srhljiv skupek skrivnostnega in nikoli dokončno razrešenega ali pojasnjenega: kot leto, ki nam je strlo in razžrlo dobršen del intimnega in javnega življenja ter nas iz udobne teme kinotečnih dvoran priklenilo v samoto domačih kavčev, v lastno nočno moro. ■

Podobe mojstra kot indikator duha časa

ŽIGA BRDNIK

Mijamoto Musaši (1584–1645) je verjetno najslavnejši japonski samuraj, ki ni le zmagal na rekordnih 61 mečevalskih dvobojih in ni bil nikoli poražen – vsaj tako pravi zgodovina, ki se v njegovem primeru velikokrat stika z legendo –, ampak je tudi praktično in teoretično utemeljil »pot meča«. Na Japonskem ga slavijo kot samuraja svetnika in modreca, ki mu je posvečen tudi ogromen center borilnih veščin v Mimasaki. Bil je izjemen mečevalec, poleg tega pa tudi pisatelj, filozof in umetnik, ki je vse te ravni udejstvovanja povezoval v svojo življenjsko filozofijo in strategijo. S tem je že štiri stoletja zgled mnogim Japoncem in Japonkam, zato ga vztrajno in neutrudno portretirata in mitizirata tudi umetnost in popularna kultura. Že v času njegovega življenja so nastajale mangan podobne ilustrirane knjižice, ki so ovekovečile njegove slovite dvoboje in ostre misli, zapisane v kratko-stavčnih aforizmihi. Tako se je razvijala legenda o neustrašnem samuraju Musašiju, ki je skozi stoletja postala nepregledna mešanica biografskih dejstev in umišljenih dodatkov.

Tudi film se kakopak ni mogel izogniti tako dobrodošli zgodbi za ekranizacijo, ki vključuje elemente akcije, mita, zgodovine, filozofije, religije in umetnosti. Prav nasprotno: Wikipedia od leta 1929 do leta 2010 beleži kar 21 filmov, ki ga v veliki večini obravnavajo kot glavnega junaka; ta seznam pa se še naprej daljša in daljša. Filmi iz različnih obdobij tako veliko bolj kot o samem junaku pričajo o duhu nekega časa, njegovi kulturi in dožemanju ter interpretiranju zgodovine. Zadnjo filmsko upodobitev **Nori samuraj Musashi** (Crazy Samurai Musashi, 2020) v režiji Yujija Shimomure smo lahko videli na junijskem festivalu žanrskega filma Kurja Polt. Za primerjavo bom poleg omenjenega vzel še filmske stvaritve iz dveh prelo-mnih obdobij preteklega japonskega stoletja: film **Miyamoto Musashi**, ki ga je sredi vojne vihre leta 1944 posnel filmski

mojster Kenji Mizoguchi, in tridelno sago **Samurai**, ki jo je v letih 1954 in 1955 posnel režiser Hiroshi Inagaki.

Stoični modrec

Mizoguchi se je v obdobju, ko je Japonska že izgubljala drugo svetovno vojno in je bila na Pacifiku nepopisna klavnica, osredotočil na etičnost in modrost Musašija. Film se začne s slovitim konfliktom s šolo mečevanja Yoshioka, ki jo tematizirata tudi ostala dva obravnavana naslova. Izvora konflikta tukaj ne izvemo, ampak smo vrženi v ulični prepir, ko učenci šole obstopijo mojstra in ga izzovejo na boj, ker je premagal vodi njihove šole in tako onečastil njeno ime ter ogrozil njeno prihodnost. Bitka enega bojevnika proti številnim nasprotnikom je v nadaljevanju zajeta zgolj v nekaj kadrih, v katerih lahko vidimo Musašijevo mojstrstvo strateškega razmišljanja in mečevanja, tudi znameniti slog z dvema mečema.

A film se s svojim skoraj dokumentarističnim slogom veliko bolj osredotoči na vrednote in osebnost mojstra kot na akcijo. Takoj po uličnem prepiru se kamera, ki pretežno snema iz nevtralnega kota višine oči gledalca in uporablja dolge kadre, prestavi na brata in sestro, ki si želita njegove pomoči. Ko mu sledita, nas popeljeta v njegov dom, kjer z veliko pozornosti in veselja rezlja leseni kip Bude, kar postavi religiozni in umetniški okvir mojstrove osebnosti – njegovo budistično vero, stoičnost in talent za ustvarjanje. Ker želita maščevati smrt svojega očeta, ga prosita, da ju vzame za učenca, na kar Musaši pristane, a postavi tudi svoj pogoj: da lahko stopita na pot meča, je ne smeta omažeževati s tako osebnim čustvom, kot je maščevanje; razvije se lahko zgolj ob popolni predanosti takšnemu načinu življenja. S tem pride v ospredje njegova filozofija, ki mečevanje dojema kot vseživljenjsko poslanstvo in ne zgolj kot sredstvo pokoritve nasprotnika.



Miyamoto Musashi (1944)



Nori samurai Mushashi (2020)

Izjemno zanimiva je njegova primerjava, da je maščevalni samuraj, ki meč uporablja za razreševanje osebnih zamer, enak kot pohlepní trgovec, ki ustvari proizvod samo zato, da bi zaslužil, in ne da bi bil najboljši v tem, kar počne. Tukaj se Musaši jasno postavi nasproti takratnemu japonskemu ekspanzionizmu, ki je z industrializacijo in militarizacijo želel kopirati zahodne kolonialne velesile in zato začel vojno v Aziji. A po drugi strani se s podajanjem zgleda v človeku, ki je do konca življenja služil svojemu gospodarju in na koncu zanj tudi umrl, postavi na stran mita, ki ga je prav ta ekspanzionizem spretno izkoristil v svoj prid, ko je s propagandistično zlorabo samurajskih idealov in božanskim čaščenjem cesarja novačil fanatične množice. Seveda je zgrešeno mojstru polagati v usta besede, ki so jih drugi izkoristili tri stoletja kasneje, a je po drugi strani povedno, katere njegove besede in dejanja je izbral Mizoguchi. Njegova interpretacija legende o Musašiju se tako zaključí na razcepu med zen-budistično predanostjo poti meča, individualizmom sledenja lastni poti k popolnosti in kultom služenja vladarju. S tem je tudi najbolj avtentična in večplastna upodobitev mojstra izmed vseh primerjanih filmov.

Od divjaka do junaka

Le desetletje kasneje lahko vidimo popolnoma drugačno podobo – kopijo klasične hollywoodske uspešnice. Črno-beli, dokumentarno minimalistični slog so zamenjale razkošna kulisa in scenografija, monumentalne lokacije, kot so grad Himeji ali znameniti most v Kjotu, izrazita barvna fotografija, posnetki z žerjavom, panoramski kadri velikih bitk in ekspresivna igra zvezdnika Toshira Mifuneja. Scenaristično je film bližje biografiji, s poudarkom na gradnji mita o modernem japonskem junaku; ta se je uspešno prebil od navadnega kmeta s podeželja do cenjenega samuraja, ki se ga bojijo nasprotniki in v katerega se nesrečno zaljublja ženske. V prvem delu Inagakijeve sage je Musaši divji mladec, ki si želi slave z dobljenimi bitkami in pobega od zatohlosti domače vasi, v drugem delu pa je že sloviti borec, ki lastnoročno pokori že omenjeno šolo Yoshioka.

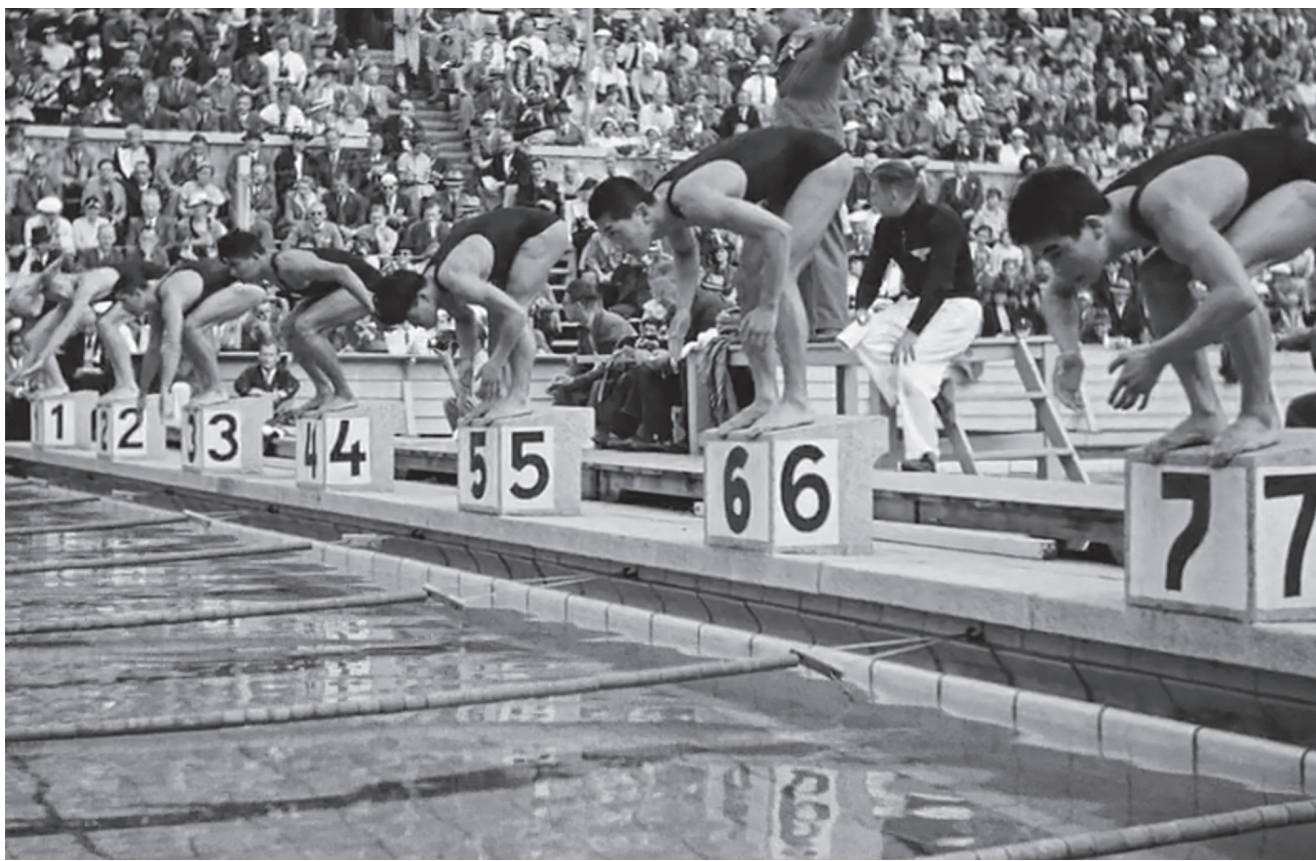
Vpliv ameriške okupacije Japonske tako v fizičnem kot kulturnem smislu ne bi mogel biti bolj očiten. Poleg omejenih filmskih prijemov s seboj prinaša tudi stereotipni ameriško-hollywoodski pogled na japonsko družbo: gre za divjaško kulturo, ki jo je treba ukrotiti in civilizirati. Simbol tega je prav Musaši, ki se mora odreči svoji identiteti, da mu pri stremljenju k popolnosti in uspehu nič ne bi stalo na poti. Če se je Mizoguchijeva upodobitev gibala na subtilni, dvoumni meji, se zdaj tehnična pod ameriškim vplivom jasno

obrne na stran individualizma in osebnega herojstva, kar so tudi plodna tla za razrast kapitalizma, ki je v prihodnjih desetletjih popolnoma preobrazil Japonsko. Skratka, iz vinjete o skromnosti, modrosti in predanosti se je legenda zgolj v enem desetletju transformirala v nacionalni spektakel, ki bolj kot idejo »poti meča«, vedno presegačo posameznika, povečuje individualno hlepenje po slavi, časti in uspehu.

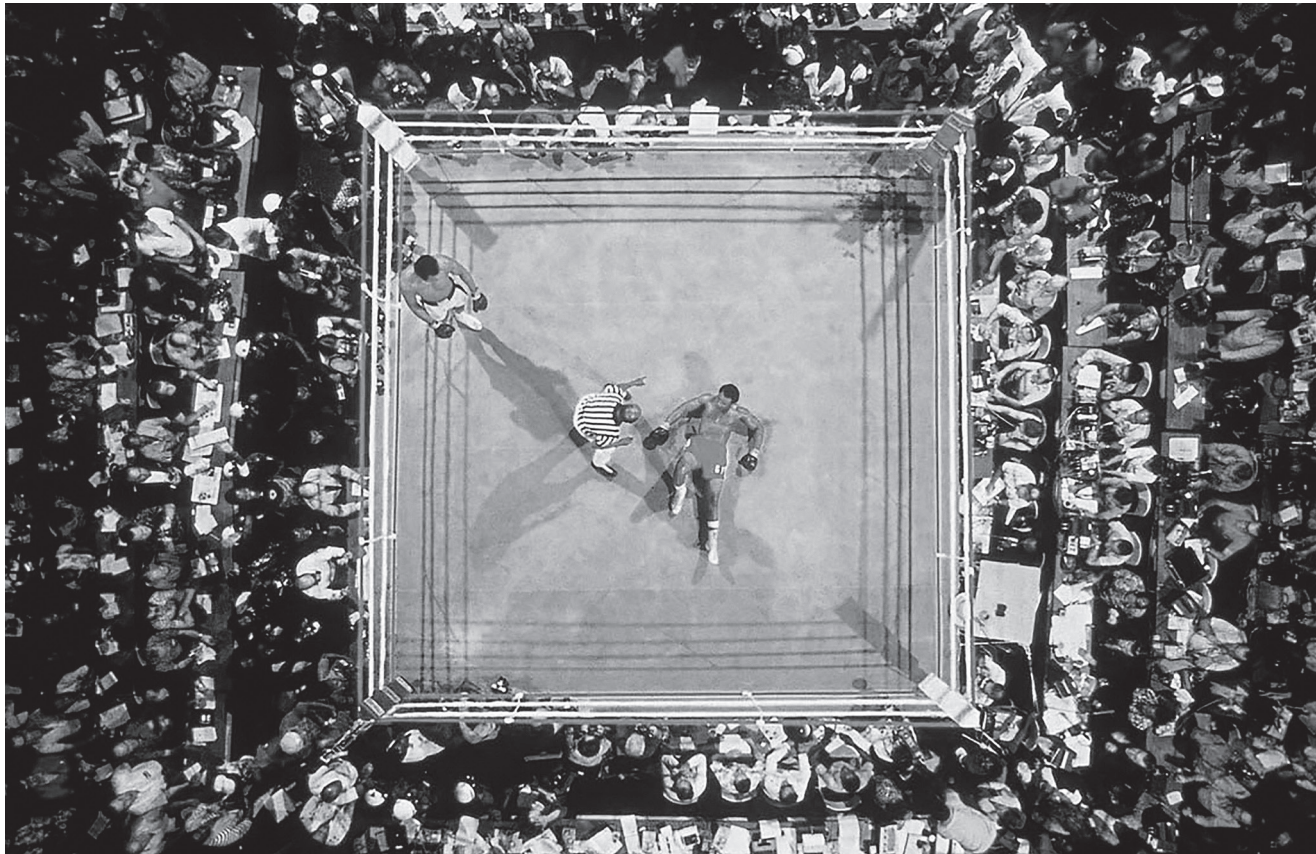
Zmaga za vsako ceno

65 let pozneje gledamo rezultat te transformacije: film *Nori samuraj Musashi*, ki je popolnoma izprazen vsakršne zgodovinske in simbolne vsebine, je zgolj še gladiatorski športni podvig; kot bi gledali maratonski tek na olimpijskih igrah, vzpon na dirki Tour de France ali enega izmed številnih podvigov za vstop v Guinnessovo knjigo rekordov. Mečevalska tehnika koreografa in kaskaderja Taka Sakaguchija, ki igra Musašija, resda jemlje dih in si zasluži vse pohvale, a že po pol ure gledanje njegove košnje neskončnega števila nasprotnikov postane mučno in naporno. Znova se bori proti šoli Yoshioka, a nikoli ne izvemo, zakaj je do tega prišlo. Če nam je pri Mizoguchijevem filmu glede tega vseeno, saj se osredotoča na osebnost junaka, pri Inagakijevem pa je jasno razloženo, da se samo brani, v Shimomurovem filmu izpade kot krvoločen in hladnokrven morilec, ki na začetku pokonča starca in otroka, nato pa z vzkliki »Vse vas bom pobil!« pokosi še 400 nasprotnikov – brez motiva, brez cilja, brez poti.

Čeprav je film vsebinsko izprazen, ogromno pove o današnji japonski in globalni poznokapitalistični kulturi. Jasno je, da je posnet kot imitacija računalniške igrice, ene izmed prvoosebni »streljačin« ali »koljačin«, v katerih se je – mimo grede – Musaši tudi že pojavljal. Nagovarja torej mlajšo »gejmersko« generacijo, vajeno neskončne POV akcije, pri kateri je distanca vsebinskega ter miselnega poglobljanja velikokrat le balast. Takšen preobrat od stoičnega modreca do hladnokrvnega morilca pa priča o še enem globljem premiku. Japonska je po desetletjih kapitalističnega pranja možganov postala tako zagledana v individualni uspeh, nenehno gospodarsko rast in brezkompromisni lov za dobičkom, da je pri tem začela izgubljati stik s svojo humanistično in etično podstatjo, o čemer pričajo številne osebne in družbene tragedije, ki so jo zajele v preteklem stoletju. Pri tem nikakor ni osamljena, pridno ji sledimo tudi vzhodnoevropske tranzicijske družbe in številne druge države po svetu. Če se diktatu kapitala in zapovedi zmage za vsako ceno nis(m)o pripravljali podrediti, pa nas čaka usoda nasprotnikov novega, postmodernega Musašija – pokončanje in pokoritev brez milosti. ■



Olimpija: Praznik lepote (1938)



Ko smo bili kralji (1996)

Šport vs. film: načini participacije

ROBERT KURET

Šport in njegova takojšnjost

Prav vsak šport, ki ga gledamo po TV-ju ali *streamu*, je zaznamovan s takojšnjostjo, ki je posledica prenosa v živo, dogodka, ki poteka, medtem ko ga gledamo. Ko filmi poskušajo rekreirati dramatični met za zmago v zadnji sekundi, nikdar ne bodo mogli doseči učinka športnega prenosa, saj jim manjka ravno ta trenutek odprtosti realnosti, ko izid meta še ni znan. Čeprav tudi pri filmu načeloma ne vemo za izid meta (ampak najbrž 90 % takih metov konča v košu), je bolj ključno to, da vemo, da je bil izid odločen že davno, preden smo si film sploh ogledali.

Morda je to v primerjavi s športom ena glavnih »dolgočasnosti« filma – da ima svoj konec, še preden ga začnemo gledati. Film je zato na neskončnih seznamih vsega, »kar res hočemo že sto let pogledati«, vedno mogoče odložiti na naslednjič – pri športnem dogodku to ni mogoče. Športni dogodek te sili, da življenje strukturiraš okrog njega – film počaka, da boš končno imel čas zanj.

Pri tem pa lahko pride do zanimivega križanja: gledanje starih tekem kot že odločenih obračunov. Gledanje tekem in dogodkov tekme s perspektive njihove zaključenosti, njihovega končnega izida, njihove usodnosti. Zmaga Slovenije na Eurobasketu 2017 retroaktivno vsako akcijo, ki je v živo pomenila intervencijo v dogajanje, spremeni v gesto usode. Ko je tekma zaključena, se je morala odviti točno tako, kot se je odvila, čeprav je v svojem poteku odprta za vse možne smeri. Če recimo gledamo obračun Slovenije in Romunije v dodatnih kvalifikacijah za svetovno prvenstvo 2002, bo gol Rudonje tisti monumentalni trenutek, ki je tekmo odločil, tisti prelom, ki je poskrbel za zgodovino – ko gledaš tekmo v živo, takega trenutka še ne moreš doživeti kot

ultimativnega, kot zaključenega, ker tekma še traja, ker se še vedno lahko zgodi preobrat.

Dimenzija takojšnjosti, ki je v filmu – če ga primerjamo s športom – odsotna, je tisto, kar bo morda v prihodnosti poganjalo več filmskih eksperimentov, kakršen je bil recimo **Lost in London** (2017) Woodyja Harrelsona, sicer precej kisel, moralističen in po simpatiji hlepeč filmski izcedek. Koncept je bil (za razliko od realizacije) preprost: v 550 kinodvoran so *livestreamali* film, ki je bil sneman »v živo« z eno kamero, torej v eni sami kader-sekvenci. Njegova ključna napetost ali zanimivost je torej morala biti to, da ne bo šel popolnoma po načrtu, da je v njegovem poteku možno, da se zgodi neka povsem nepričakovana situacija, ki bo postala del samega filma. A kot je poudaril eden od kritikov, njegov končni učinek ob premieri ni bil toliko kakršna koli katarza, ampak bolj trenutek, ko so si vsi oddahnili, da je le prišlo do konca.

Kljub dramatičnosti, tudi kultnosti določenih tekem – kjer gre velikokrat predvsem za to, da izid srečanja ni jasen do samega konca – pa za večino športnih navdušencev zagotovo velja, da v celoti gledajo tekme, ki se dogajajo v živo, in da je ogled starih klasik zgolj občasen pojav. Ravno s tem postane jasno, da film ne more pristati na takojšnjost kot svoj glavni atribut: moč filma, njegova fascinacija bi morala biti ravno ta, da ga vedno znova obiščemo, vedno znova doživimo s podobno ali različno intenzivnostjo. Zdi se, da imajo filmi, ki so s svojo zasnovo podvrženi enkratnemu ogledu, danes v vseh ostalih vsebinah enostavno prehudo konkurenco.

Film kot medij gledalčeve pasivnosti

Film seveda ni pasiven medij: gledalec se aktivira ravno v zapolnjevanju praznih mest, v lastnih reakcijah, kjer mu

film odkriva njega samega (identifikacije, strahovi, hrepenenja, razmisleki, asociacije itd.). Film – kot literatura – angažira gledalca v notranje življenje, v opazovanje lastnih občutij, samorefleksijo, refleksijo družbe, ga skratka odpira staremu skozi nove oči in novemu samemu. Z naslovno pasivnostjo je torej mišljena predvsem gledalčeva odrezanost od vpliva na dogajanje.

Mogoče je eden od filmov, ki najbolje ponazarja takšno gledalčevo tesnobo, **V praznino** (Enter the Void, 2009) Gasparja Noeja. Po smrti protagonista Oscarja namreč njegova duša zapusti telo in blodi po neonskem Tokiu, lebdi nad mestom, nad ljudmi, s katerimi je še kot telo preživljala svoj čas. Zdaj pa se ta duša nahaja v neznosni poziciji: je v istem prostoru kot sestra, kot prijatelji, a od njih jo ločuje nevidna stena. Lahko jih le opazuje, nima ne lastnega glasu ne lastnega telesa, spoji se z amorfnó pozicijo kamere sredi prostora, ki je v poziciji breztelesnega voajerja – duha.

V *praznino* torej artikulira gledalčevo tesnobo v tistem hipu, ko se nahaja znotraj (filmskega) sveta, a je od njega radikalno zaprt, nanj nima nobenega vpliva, je kot duh, ki se nahaja v prostoru, kot nevidno oko, ki ne more poseči v dogajanje, ki ga tudi nihče ne zazna, kot da je od dogajanja ločen z neprodušno steno.

Popolnoma nasproten primer tega bi bile **Notranje zadeve** (Inland Empire, 2006) Davida Lyncha, hiperrealna mojstrovina, ki ujame ravno tisti trenutek, ko fikcija zgenerira realnost (in je v tem smislu »ljubezensko pismo filmu«: slavi namreč moč, ki jo ima fikcija-film nad realnostjo, kot intervencija v njene pogoje).

Pri tem pa ne ostaja le na ravni tega, da odnosi med liki filma-v-filmu začnejo vplivati na odnose likov v filmu, ampak da se na koncu *Notranjih zadev* srečata filmski lik in gledalka, ki je v solzah spremljala potovanje lika: da je film iz fikcije prišel v realnost ravno v reakciji gledalca, v tem, da je zadel neko njegovo jedro, v katerem ga je temeljno pretresel. Tu se – v nasprotju s filmom *V praznino* – zgodi srečanje gledalca in lika, filmski svet ni le filmski svet, ampak je vedno transcendirán onkraj sebe, v gledalčevo reakcijo. Tako *Notranje zadeve* sesujejo naivno postavko o tem, da je gledalec izključen, ker ni interakcije s filmskim okoljem: film je že ves čas v gledalcu, saj kot od znotraj, iz njega samega sproža reakcije, in ravno s tem je gledalec že ves čas v filmu. Gre za paradokso srečanje s sabo in z drugostjo, z drugostjo v sebi, s sabo kot drugim – z nečim, kar je v meni in kar onkraj moje volje deluje, reagira (kot recimo tok asociacij, ki vedno poteka mimo mene in mojega nadzora, »sam od sebe«).

Ko smo torej ovrgli sumničenja o »naravi« filma kot pasivni, lahko mirnejše vesti prepoznamo njegovo pasivnost v smislu tega, da ni moč vplivati na potek njegovih dogodkov – razlika, ki vedno bolj prihaja na plan z razvojem videoiger. Te postajajo vedno bolj kompleksne izkušnje nekega sveta, s katerim lahko gledalec interagira (čeprav v okvirih določenega scenarija), v katerega lahko s svojimi dejanji posega¹ in kjer igra – v nasprotju s filmom, ki se vrti »sam od sebe« – brez njegove aktivne udeležbe ne napreduje.

Z omenjanjem filmske pasivnosti – še enkrat – puščamo ob strani reakcije ali različne interpretacije njegovega poteka, ki ključno soustvarjajo pomen dela, njegovo vsebino. To poudarjam, ker je pri športu eden ključnih načinov vključenosti bodrenje, navijaštvo – ravno v tem aspektu nudi gledalcu občutek, da tudi sam vpliva na dogajanje.

Najbrž je vsakemu obiskovalcu športnih dogodkov znan občutek, ko prisostvuje v nekem skupnem valu, v skupnem energetske potisku, ki ga zgenerira navijanje na tribunah. V nogometnih, košarkarskih ali drugih tekmah enostavno obstajajo trenutki, ko imaš kot gledalec občutek, da vplivaš na dogajanje: ena zadnjih velikih mednarodnih tekem Olimpije je bil obračun proti tradicionalnemu grškemu velikanu Panathinaikosu. Olimpija je nekaj sekund do konca podaljška vodila za tri točke, ko je najboljši igralec nasprotné ekipe, Dimitris Diamantidis, dobil na voljo tri proste mete, s katerimi bi izenačil izid in tekmo prevesil v nov podaljšek. Kot navijač v tistem trenutku brezprizivno verjameš, da lahko z žvižganjem, bujanjem in kakšnimi drugimi zvoki v sinergiji z ostalimi navijači toliko premotiš nasprotnika, da pomagaš do zmage svoji ekipi.²

Gledalcu pa v končni fazi niti ni treba biti fizično prisoten na tekmi, da bi imel občutek, da lahko vpliva na potek. K temu lahko veliko pripomore ravno športni komentator v TV-prenosu. Na misel takoj pride Peter Vilfan, tudi bivši košarkar: v nasprotju s kakšnimi starostami RTV-ja, ki – v slogu slabega filma – v besedi zgolj duplirajo tisto, kar gledalec že sam vidi na igrišču, je Vilfan vedno znal angažirati gledalca, s svojim komentiranjem (predvsem časov, ko je Olimpija igrala v Evroligi, pa tekem reprezentance) je bil vedno tudi strasten

1 Nedavni primer igre **Death Stranding** (2019) naj bi bil vrh hibrida filma in videoigre. Njen avtor Hideo Kojima je že s prejšnjimi igrami, kakršna je recimo serija, ki se je začela z **Metal Gear Solid** (1998), težil k filmski izkušnji.

2 V ligi NBA je recimo pogost pojav, da za košem navijači pred gostujočimi tekmei mahajo s podolgovatimi belimi baloni, ki naj premotijo izvajalca prostih metov.

Diego Maradona (2019)



podpornik, zaradi katerega se je gledalec prenosa lahko še toliko bolj počutil, da se tudi sam nahaja v kotlu dvorane Tivoli ali Stožice. Med ključnimi komponentami tega najbrž ni bilo zgolj Vilfanovo skrajno vživeto komentiranje, spodbujanje, ampak tudi angažma gledalcev v smislu, da moramo »vsi pomagati našim fantom do zmage«. Vilfan je zato deloval kot Olimpijin talisman, znal je spodbuditi navijaške energije. Zdelo se je, da dogodka ni zgolj opazoval, ampak je z nekimi zaklinjevalskimi praksami – »Jooj, samo da zdaj ne zadanejo trojke ...« itd. – tudi sam vplival na potek.

Onkraj takšne vloge komentatorja, kakršen je Vilfan, lahko gledalec ob TV-prenosu tudi na druge načine izraža občutek vključenosti v potek. Izjava kot recimo »Saj sem vedel, da ne bi smel gledat tekme; naši vedno izgubijo, ko jih gledam« deluje kot vraža, s katero naj vplivamo na končni rezultat. In zdi se, da vsak navijač prakticira neke povsem zasebne rituale, s katerimi pripomore k uspehu svoje ekipe, ga pomaga pričarati, s čimer se še okrepi občutek imerzije, vključenosti

v dogodek v nastajanju. Ko osebno gledam določeno tekmo, kjer sem navijaško še posebej vključen, jo moram recimo začeti gledati z rahlo zamudo: kadar sem jo gledal od začetka, po možnosti še s studijskim prenosom, so se stvari »za naše« vedno slabo končale.

Neposredna identifikacija pri športu in njeno preseganje

Šport – vsaj za navijača – vedno deluje z neko neposredno, naivno identifikacijo. Športni dogodek gledaš v dimenziji: naši proti njim. In velikokrat te prej ali slej potegne, da za nekoga začneš navijati. Zdi se, da na podoben način delujejo tudi resničnostni šovi: v njih gre za »prave ljudi«, kjer se kot gledalec bolj ali manj strastno odzivaš in identificiraš s tekmovalci. Nekatere »posvojiš«, druge vzljubiš, tretje *hejtaš*, četrtri so neka brezkarakterna megla; četudi vstopiš z ironičnim odnosom, se poveza prejšnji ali slej zgodi. Nekako ne gre brez vrednotenja njihovih ravnanj, odnosa, zaradi česar dobivajo ali izgubljajo simpatije.

Zanimiva pri reakcijah na šport ali resničnostne šove je ravno ta izgubljena distanca, zaradi katere zopet pride do takojšnjosti: če si predstavljamo, da bi na ta način gledali filme, potem bi bili hitro obtoženi naivnega pogleda, ki ne zmore gledati »estetske celote«, ampak se izgublja v posamičnih identifikacijah; ki ne razume različnih likov kot nujnih delov neke kompozicije, ki naj spodbode neko estetsko motrenje, kontemplacijo, ampak se v končni fazi ujame v športno, skoraj navijaško razdelitev.

Pri tem je zanimivo pomisliti na filme, kjer navijamo za junake, torej za svet, ki je črno-belo polariziran: svet stripovskih junakov a la **Spider-Man** (2002, Sam Raimi), mitski svet a la **Gospodar prstanov** (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) itd. prav tako povzroči neko imerzijo v svet dobrega in zla, kjer je del izkušnje tudi ali predvsem to, da navijamo za junake, *rootamo* za njih (in šele z distance vidimo, da je Boromir najkompleksnejši lik Bratovščine prstana, saj izvemo tudi največ o njegovem družinskem ozadju – njegov osebni pohlep se izkaže v službi zablodele politike Gondorja).

Ne moremo sicer reči, da so ti filmi narejeni za »navijaško« gledanje, so mu pa vsaj malo podvrženi. Predstavljajmo si, da na ta način gledamo **Botra** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola): četudi spočetka ga, situacija prej ali slej postane toliko kompleksna, da ne moremo zgolj preprosto navijati za zmago Corleonejevih v boju proti konkurenčnim mafijskim družinam, zlasti ko boter postane Al Pacino. Pri tem lahko zatrdimo očitno: poanta filma (in umetnosti na splošno) je več od tega, da se preprosto zavzema za strani, ampak da prikaže vpogled v kompleksnost neke situacije, v kateri je udeleženi več strani, perspektiv, dejavnikov ...

Pri tem tudi športnemu navijaštvu ne gre popolnoma odreči takih trenutkov: vsakič, ko priznaš, da je igralec tvoje ekipe naredil svinjski prekršek, da je sodnik ogoljufal nasprotnika, da »smo« dosegli gol iz prepovedanega položaja, da bi si nasprotnik – onkraj krilatice, da je boljši tisti, ki doseže več golov – zaslužil zmago, presegaš zgolj navijaško polarizacijo, plemensko-klansko opredeljevanje, ampak kot navijač zavzameš neko distancirano pozicijo. Za trenutek poskušaš pogledati na situacijo kot na celoto – del športa, spremljanja športa so tudi takšne samorefleksije, kjer je treba nasprotniku prav tako dati priznanje. In to je v končni fazi pomemben del tega, kar naj bi se imenovalo »športni duh«.

Na tej točki si v izhodišču nasprotna načina participacije v športu ali filmu prideta blizu. Tudi šport naj bi po zaključnem sodniškem žvižgu dosegel ravno ta *zoom-out* iz navijaške posrkanosti: kot navijaču, ki ga po koncu tekme še vedno

perejo različni občutki, mi je vedno fascinantno opazovati, kako si igralci nasprotnih ekip sežejo v roko, se objamejo, klepetajo kot prijatelji, ki so ravnokar odigrali vrhunsko estetsko predstavo, s preobrti in nepričakovanimi junaštv. Šport ravno v takih trenutkih postane mnogo in bistveno več od tega, kdo je na koncu zmagal. Postane pripoznanje soudeležnosti v neki vrhunski skupni predstavi (a ta je na koncu večinoma podvržena pozabi – od današnjih junaštev bo čez 50 let ostal predvsem rezultat, zgodovinska statistika poražencev in zmagovalcev).

To v končni fazi zopet priključuje osnovno razlikovanje, s katerim smo začeli, z različnim načinom participacije v športu in filmu, z različnim odnosom do njune zgodovine. Večina navijačev Olimpije lahko recimo našteje letnice njenih naslovov, a ne more niti približno reči, da je gledala vse njene odločilne tekme, s katerimi je potrdila naslov. Nasprotno si oboževalec Boštjana Hladnika ne bo mogel privoščiti zgolj podatkovnega poznavanja, ampak bo imel njegove filme dejansko pogledane.

Zato gre pri primerjavi športa in filma predvsem za dva različna načina participacije, imerzije v dogajanje. Šport – podobno kot politika – implicira določeno opredelitev, ki se manifestira v vprašanju: za koga navijaš? In opredelitev je tisti način, s katerim so opazovalci potegnjeni v dogajanje. Opredelitev pa vedno predpostavlja tudi določen vpliv na dogajanje, čeprav še tako neznaten, kot glas na volitvah, vzklip podpore na stadionu ali zasebni rituali pred zaslonom. Šport – kot tudi politika – nudi možnost (ali iluzijo še tako minorne) participacije: to je vplivanja na podobo tistega, kar gledamo. Ali vsaj – kot v primeru *Lost in London* – opazovanja nečesa v nastajanju, v procesu nastajanja, ki z vsakim trenutkom petrificira v zaključeno formo. Pri filmu se takšna vrsta »športno-politične« participacije kaže na drugi ravni: gledalec lahko svojo podporo in vpliv izrazi z obiskom kina (ali z vedno bolj dostopnim videom na zahtevo). V končni fazi se lahko torej odloči, kaj bo tisto, česar ne bo zgolj *zlovdal*, s čimer filmu tudi prizna, da ni zgolj estetski objekt, ampak posledica določenih povsem realnih produkcijskih pogojev. ■

Pumping Iron (1977)



Sanjke pod košem (1994)



Kako so športni prenosi gradili civilizacijo

MUANIS SINANOVIĆ

V množični kulturi najbrž ni lika, ki bi bil tako povzdignjen in oddaljen, istočasno pa tako bližnji množici, kot je lik vrhunskega športnika. Gre za nenavaden odnos. Zvezdnikom iz sveta filmske ali glasbene industrije ne pripisujemo nadčloveškega statusa, vendarle pa do njih ne moremo vzpostaviti osebnega odnosa, kot ga lahko do športnikov. Ves čas ostajajo oddaljeni v neki posebni dimenziji, ki jo je mogoče ujeti le skozi zavistni pogled paparazzovega objektiva. Drugače je s športniki. Njihove neverjetne telesne sposobnosti in gibalne spretnosti nam jemljejo dih in vzbujajo vtis, da gre za nadljude. Vendarle pa jih lahko, vsaj potencialno, srečamo ob igrišču, ob tribunah. Ko jih gledamo na televizijskih ekranih, gojimo do njih odnose, ki so bodisi prisrčni in prijateljski, pogosto napol občudujoči in napol pokroviteljski (ah, vendarle gre samo za ljudi, ki se žogajo), bodisi sovražni. Gre za posebno ambivalenco, ki zaznamuje tudi televizijske in posledično ostale medijske reprezentacije njihovega dela.

Pomenljiv je že poseben stranski pogled, v katerem spremljamo tekme. Po svoje je pragmatičen, saj omogoča zajetje čim večjega dela terena. Vendar istočasno ustvarja tudi svojstveno reprezentacijo. Ko gledamo, denimo, nogometno tekmo na stadionu, opazimo več dinamike: v enem hipu lahko gledamo gradnjo igre na sredini igrišča, potem pa pogled usmerimo proti gibanju obrambnih igralcev ali vratarju, ki vse skupaj opazuje in ležerno stopa po svojem prostoru. Vse skupaj ima določen tok, ki na TV izgine. Med prenosom se zgodi objektivizacija igre, ki deluje veliko bolj statična. Zdi se skoraj, kot bi bili igralci nekakšne figure na namizni igri. Prav tako vse skupaj deluje počasneje, atleticizem in refleksi igralcev pridejo do izraza v manjši meri. Vendar pa je ta objektivizirajoči pogled idealen za vzpostavitev drame, ki jo zahteva šport: z distance,

v neki ukročenosti teles, ki s tem prenehajo biti nevarna, opazujemo herojske podvige, ki so pogojeni s pravo potezo v pravem trenutku športne drame. Opažamo medigro distance in bližine. V prenosu so zmožnosti teles lahko občudovane, ker so dovolj daleč; njihova moč pa ni toliko v ospredju, ker je v ospredju drama. Tisti, ki smo v otroštvu stalno igrali nogomet, smo si svoje zadetke in driblinge pogosto predstavljali, kot da se odvijajo na televiziji. Dali smo gol in v svoji domišljiji skušali zavrteti poseben film.

Vseeno pa se moramo med to dramo večkrat spomniti, da so športniki vendarle ljudje z nadčloveškimi sposobnostmi. Temu služijo počasni posnetki, ki lahko začinijo dramo, kadar ta postane suhoparna. Da bi ne bila suhoparna, moramo v ozadju ves čas imeti zavest, da so športniki izjemni. Počasni posnetki poudarijo – in dramatizirajo (sic) – njihove spretnosti.

Športnikovo telo je ves čas ujeto med ta pola dostopnosti in nedostopnosti. Temu primerna so tudi čustva številnih navijačev, ki zlahka nihajo od nekakšnega oboževanja do peklenškega sovraštva. Tako je, denimo, isti nogometaš v enem trenutku dojet kot heroj, ki je z zadetkom izkazal svoje domoljubje (ali privrženost korporaciji kluba), v naslednjem pa ga kot pomočnika pošiljajo nazaj na kmetijo, ki jo vodi njegov oče. Sem se vpisuje rasna razlika. Odlični francoski napadalec alžirskega rodu Karim Benzema je dejal, da je, kadar odigra dobro, francoski heroj, v nasprotnem primeru pa izdajalec. Podobno je izjavil tudi belgijski napadalec kongovskega porekla Romelu Lukaku. Da je predvsem nogometaše, kadar nam niso povšeči, mogoče hitro denuncirati, je prav tako posledica razredne razlike: številni veliki zvezdniki svetovnega nogometa namreč izhajajo iz lumpenproletarskih okolij, favel

in drugih degradiranih območij, kar omogoča, da so v enem trenutku dojeti kot utelešenje delavskih in srednjerazrednih sanj o uspehu, v drugem pa kot ničvredni odpadniki.

Rečemo lahko, da je športnikovo telo v kombinaciji s pogledom kamere objekt ideoloških in psiholoških investicij. Razvoj videoiger, med katerimi so zelo priljubljene tudi športne simulacije, je v zadnjih petnajstih letih pripeljal do neslutnih razsežnosti. Igra je tako realistična, da je, denimo, LeBron James, najboljši košarkar svoje generacije, dejal, da na igri NBA 2k preizkuša različne taktične pristope in postave svojega moštva. Videz je tako verodostojen, da na prvi pogled ni mogoče ločiti videoigre od televizijskega prenosa. Včasih se, denimo, zgodi, da na računalniški ekran pogledamo mimogrede, in takšen pogled, ki se nahaja zunaj konteksta, nas kaj lahko prepriča, da je igra *stream* nekega dogodka ali obratno.

Zdi se, da željo po stiku, po čaščenju in obvladovanju športnikovega telesa zelo dobro odražajo prav videoigre. Posebej pomenljiv primer je pri tem omenjena franšiza NBA 2k, ki simulira najmočnejšo košarkarsko ligo – zato namreč, ker je večina igralcev v tej ligi temnopoltih. Sposobnosti njihovih avatarjev v virtualnem svetu so razdeljene na veliko različnih kategorij in ocenjene z 1–99. Vse skupaj so združene v t. i. *overall rating*. Če v igri privzamemo vlogo samega kluba ali pa menedžerja, lahko te igralce medsebojno prodajamo, primerjamo njihove ocene. Oboje lahko vzbudi aluzije na suznjelastništvo in rasizem, še posebej znanstveni, biološki rasizem, ki je poskušal rase razvrstiti po njihovih lastnostih s pomočjo kvantifikacije.

Enako pomenljiva je upodobitev na terenu. Privzeti pogled franšize med igranjem je tisti od zadaj. Razvoj igre spremljamo v hrbet, kadar smo v napadu, v obrambi pa svoje gledalce od spredaj. Kamera jih spremlja med njihovim napredovanjem po terenu. Glavni učinek je, da imamo tako poseben pregled, ki ga zahteva organiziranje napada oziroma obrambe. Vendar tudi to, da se zaradi te dinamičnosti in dostopnosti pogleda spustimo v sveto področje terena in s tem uresničimo svoje sanje. Istočasno so vsa ta mogočna telesa v naših rokah, s pritiski na gumb lahko spektakularno zabijamo, preigravamo, zadevamo izjemne trojke z oddaljenih položajev: okusimo lahko slast izjemnih sposobnosti ostrostrelcev, kot sta Steph Curry ali Damian Lillard.

Vendarle pa si nekateri, vsaj včasih, zaželimo igrati tudi v pogledu televizijskega prenosa, ki ga igra omogoča, in to v skladu z arhitekturo vsake arene posebej. Želimo se vključiti v svet uprizorjene drame, pravzaprav jo želimo uprizarjati sami.

Prav tako je nepogrešljiva prisotnost komentatorjev. NBA 2k in sorodne igre najemajo priljubljene televizijske komentarje, da s posnetimi in potem algoritmično generiranimi izjavami in pogovori bolj ali manj posrečeno spremljajo naše igranje. Temu se težko ognemo tudi v otroških fantazijah: kadar mulci igrajo kakšen šport, si pogosto podelijo vloge priznanih superzvezdnikov in svoje poteze spremljajo z oponašanjem televizijskega komentiranja.

Vse to priča o posebnem statusu vrhunskega športa – tukaj smo navedli le moštvene igre, a marsikaj je mogoče aplicirati tudi na posamezniške športe – v sodobni globalni kulturi. Ta status vključuje tudi določeno nelagodje do telesa in izjemnih telesnih sposobnosti. Morda izhaja iz tega, da je fizično delo najprej, v industrijskem kapitalizmu, postalo manj cenjeno, v ospredje pa so stopili, denimo, inženirji in drugi, ki organizirajo delovni proces, nato, v storitvenem kapitalizmu, pa je telo postalo vedno bolj zapuščeno in neuporabno. Naša civilizacija je postavila poseben dualizem telesa in duha ter išče pot nazaj do njune harmonije. Pokazatelj tega je vstop kulture *bodybuildanja* in ortoreksičnega prehranjevanja v vsakdanje življenje množic, ki neprestano lovijo nove in nove znanstvene informacije o pravilnem načinu vadbe in prehrane, stalno brskajo za novimi »odkritji«. Nejasnost glede odnosa med telesom in duhom je tesno povezana z nejasnostjo razmerja med objektom in subjektom; v tem razmerju je duh zmeraj motrilec, telo pa opazovano. Kot je pisal Martin Buber, v njem izgine primarni dialoški odnos, vse pa je podvrženo principu manipulacije. S tem smo sami zvedeni bodisi na opazovalca bodisi na opazovanega. Svoje telo opazujemo in z njim skušamo manipulirati kot opazovalci, obenem pa smo kot telo opazovani od zunaj. Opisano obsesijo je okvir televizijskega športnega prenosa pomagal uokviriti – dal ji je posebno, obredno podobo. ■



Commando (1985)



Tarzan the Ape Man (1932)

Pumping Iron: Hollywood in kult moškega telesa

PETER ŽARGI

Ko je leta 1977 po dvoletni stagnaciji in težavah s produkcijo¹ končno izšla (samooklicana) dokudrama **Pumping Iron** (George Butler in Robert Fiore), je bil to verjetno največji premik bodibildinga iz marginalnega, relativno neznanega oz. nišnega športa v svetovno javnost. Film sledi skupini amaterskih in profesionalnih bodibilderjev, ki se pripravlja na tekmovanje za Mr. Universe oz. Mr. Olympia v južnoafriški Pretoriji, v ospredje pa postavi rivalstvo med navidezno brezčutnim Arnoldom Schwarzeneggerjem, takrat že legendo fitnes krogov, in mlajšim Loujem Ferrignom, skromnim Newyorčanom, ki si želi doseči in preseči svojega vzornika. Premik pa ni segal le v širšo javnost, temveč tudi in predvsem v popularno kulturo s filmom na čelu: postava Neverjetnega Hulka se je kar na lepem lahko zdela dosegljiva – seveda je vloga v seriji kasneje dobil Lou Ferrigno.

Oblikovanje telesa, predvsem moškega, je bilo sicer v Združenih državah že ustaljen del telesne kulture skozi vse 20. stoletje, a se je sprva omejevalo na potujoče predstave »strongmanov«, dvigovalcev uteži, akrobatov in športno udeleževanje². Mediji so oglaševali programe za zdravje in razvoj telesa, ki so jih sponzorirale javne osebnosti, na primer Charles Atlas in Jack Dempsey ter kasneje Jack LaLanne, tako da atletskih, mišičastih teles v medijih ni primanjkovalo. V filmski industriji se je poslušal za bodibilding

začel razvijati predvsem s potrebo po igralcih, ki bi lahko upodobili mitske junake – zaslugo za to pripisujejo predvsem italijanskim produkcijam antičnih mišmašev, zlasti **Herculesa** (1958, Pietro Francisci) s Stevom Reevesom, zmagovalcem Mr. Universe, v glavni vlogi.

Zunaj specifičnih zgodovinskih oz. atletskih vlog, na primer Tarzana v upodobitvi Johnnuya Weissmullerja, pa je hollywoodski standard zahteval le prepričljivo funkcionalne junake, ki jim telesna aktivnost ni bila tuja in so se dejansko znašli z orožjem, uzdami ali pa ladijsko vrvo v rokah. Hollywood je seveda gojil določene ideale možatosti, ki pa so bili še vedno vezani bolj na karakter, kljub določenim izrazito fizično dominantnim igralcem, kot so bili npr. John Wayne ali Sterling Hayden ter Burt Lancaster. Predvsem pa preobremenjenost z očitno atletskostjo v zlatih letih Hollywooda po drugi svetovni vojni ni mogla vzkliti, saj so se mnogi igralci ali bodoči igralci vračali iz vojne z izjemnimi zaslugami, odlikovanji in napredovanji, kljub temu da jih danes zaradi nekonvencionalnega videza in tršatosti ne bi na avdiciji za vojni film gledali niti pet minut³.

Večji premik moškega telesa pod drobnogled se je tako zgodil kmalu po vojni, izhajal pa je bolj iz erotičnosti kot funkcionalnosti, in sicer z generacijo Marlona Branda, Jamesa Deana in majic s kratkimi rokavi, ki so iz funkcije spodnjega perila prešle v modni simbol upornišтва 50. let. Kot je zapisal Gore Vidal, je bil moški pred Brandovim

1 Zaradi pomanjkanja sredstev je bilo treba med postprodukcijo dve leti zbirati dodaten denar.

2 ZDA so bile v 40., 50. in 60. letih tudi mednarodna sila v olimpijskem dviganju uteži, dokler je nista izpodrinili sovjetska premoč v tehnologiji steroidov ter uveljavitev *powerliftinga* kot enostavno bolj praktičnega športa z manj tehnike in več surove sile.

3 Jamesa Stewarta so sprva zaradi premajhne telesne teže celo zavrnili; iz vojne se je vseeno vrnil kot odlikovan polkovnik. Zaradi istih razlogov so najprej zavrnili tudi Audieja Murphyja, kasnejšega zvezdnika vesternov – čeprav je bil ob koncu vojne leta 1945 ameriški vojak z največ odlikovanji(!).

nastopom v *Tramvaju poželenje* na Broadwayu le obleka, ne telo. Ta sprememba je bila povsem sinergistična v smislu tako prezenca (predvsem Brandove) kot režijskih in scenarističnih poudarkov – moške kot seks simbole brez majic so seveda občinstva videvala skozi vsa poprejšnja desetletja Hollywooda, vendar v popolnoma drugačnem kontekstu. Brando, Clift in Dean so bili sicer ameriški simboli, natančneje simboli nekakšne svobodne poti, izborjene sredi konformistične povojne družbe, obenem pa so bili za marsikoga tudi protiameriški, in tovrstna povezava telesa in odpora je vztrajala še s **Taksistom** (*Taxi Driver*, 1976, Martin Scorsese) na začetku 70. let.⁴ A erotizacija moškega telesa Hollywooda ni nikoli več zapustila.

Hkrati je z vse večjim pretokom popularne kulture in posledično *back-and-forth* izmenjavo narativov in tehnologije med ZDA, Evropo in Japonsko ter Kitajsko, ki je vrh dosegla z Bruceom Leejem kot predhodnikom Schwarzeneggerja v vlogi popkulturnega športnega ambasadorja, začela ustvarjati podstat za intenzivnejše akcijske filme. Ti so sčasoma začeli prehajati iz kontrakulturniškega cinizma v pro-režimskost pod krinko libertarnosti. *Pumping Iron* tako ne bi mogel imeti boljšega tajminga, kljub težki poti do občinstva. Ne le da je šport približal množicam, kjer je kljub mešanim občutkom do takrat že občutno pretiranih, na steroidih oblikovanih teles, vseeno prevladala fascinacija nad ekstremom oblikovanja telesa ter nad karizmo glavnih akterjev – bodibilding je predstavljal predvsem premik k hiperfascinaciji s telesom v ideološkem smislu, ki je presegal zdrav duh v zdravem telesu, uporništvu, erotičnost ali pa samo atletskost.⁵

Ko se je štiriindvajset let po *Herculesu* s Stevom Reevesom znova pojavila potreba po še večjem, brutalnejšem junaku, Conanu Barbaru, so se ustvarjalci po ogledu filma *Pumping Iron* odločili za Schwarzeneggerja. Istega leta, 1982, je izšel tudi prvi **Rambo** (*First Blood*, 1982, Ted Kotcheff) s Sylvestrom Stallonejem v glavni vlogi, tri leta kasneje pa sta sledila Schwarzeneggerjev **Commando** (1985, Mark L. Lester) in Stallonejev **Rambo II** (*Rambo*:

First Blood II, 1985, George P. Cosmatos): standard je bil tako postavljen. Ogromna, definirana telesa niso več govorila le o fizični zmogljivosti, temveč o samozadostnem volku samotarju, ki lastnoročno in s popolno suverenostjo prevlada nad Drugim, bodisi Rusi, Vietnamci, domačimi saboterji ali pa kolumbijskimi narko-karteli. John Rambo si je konec koncev želel le, da bi ga domovina ne zaničevala ob vrnitvi iz Vietnama; klanje je bilo povsem stvar okoliščin. In kljub Rambovi (navidezni) nevtralnosti je Reagan poziral z majico »Rambo je republikanec«. Kdo bi lahko predstavljal boljši simbol ZDA, ki vstajajo iz pepela preteklosti, sejejo mir od Afganistana do Salvadorja, v državi pa najdejo svoje mesto vsi, tudi imigranti, če le dovolj garajo in ne preprodajajo drog – tako kot so garali Arnold, Dolph Lundgren in Van Damme. A če je bila zmaga v prejšnjih desetletjih še stvar kolektiva, se je mentaliteta do drugega Ramba spremenila: »Bomo tokrat zmagali?« vpraša Rambo polkovnika Trautmana ob vrnitvi v Vietnam. »Tokrat je odvisno od tebe,« mu odgovori Trautman. In ko polkovnik vpraša Ramba, česa si želi, mu ta odvrne: »Zmagovati ... preživeti.« Paradoksalna kombinacija navidezno obetavnih osemdesetih let in redukcije življenja na preživetje je neverjetna, a nekako vztraja tudi štirideset let kasneje. Le kot najboljša verzija samega sebe lahko zares pomagaš družbi – to je nenehno sporočilo marketinga in to je vedel tudi Van Damme v **Krvavem športu** (*Bloodsport*, 1988, Newt Arnold): »Poskušam biti najboljši za samega sebe.« In zares je lahko ljubil le še sebi enakega – ko na koncu dahne, »I love you«, to ni namenjeno dekletu, temveč soborcu, ki ga skupaj obiščeta v bolnišnici.

Seveda ti filmi niso bili privlačni le za zagrizene republikance, patriote in pristaše agresivne ameriške zunanje politike. Privlačna je bila tudi simbolična osvoboditev posameznika; *more is better* ni veljalo le za mišice, temveč tudi za kapitalno opolnomočenje. In tako kot bo nevidna roka trga poskrbela za ekonomijo, bo vidna roka Stalloneja poskrbela za varnost. Poleg tega je šlo nedvomno tudi za povsem arhetipsko privlačnost tovrstnih junakov, čeprav so ravno v tem smislu mnogi akcijski filmi osemdesetih let šepali, saj niso upoštevali večine arhetipskih zakonitosti narativa, kot so spremembe, skozi katere gre protagonist, pomoč drugih, osebnostne pomanjkljivosti itd. Najbolje so se seveda postarali, ko je šlo za več kot le eksplozije – kar izpostavi dokumentarec **V iskanju zadnjih akcijskih junakov** (*In Search of the Last Action Heroes*, 2019, Oliver Harper): »V **Predatorju** smo prvič videli, da je Arnolda lahko strah.«

⁴ Kadri DeNirovih sklec in zgibov ostajajo med najprepoznavnejšimi filmskimi segmenti spremembe oz. priprave telesa kot simbola za spremembo duha.

⁵ Še v času Schwarzeneggerjeve mladosti so vsa tekmovanja v bodibildingu vsebovala tudi preizkus v dejanski moči, medtem ko so bili npr. olimpijski dvigi standardni del vsakega začetniškega programa bodibilding; kasneje so se tekmovanja zreducirala zgolj na ocenjevanje posameznih poz.

Bodibilding je vzporedno tudi sam postajal izključno tržna niša in napovednik simulakra, ki se je bližal odnosu do (predvsem) moškega telesa v Hollywoodu. Če je bilo pri *Pumping Iron* še očitno, da ima večina bodibilderjev neko športno podlago oziroma preteklost, poleg katere so gojili tudi ta del športa, bi si njihove naslednike v devetdesetih in pozneje težko predstavljali pri gibanju skozi džunglo, mečevanju ali teku po newyorških ulicah – ne nazadnje je tudi Schwarzenegger moral izgubiti približno petnajst kilogramov mišic, da je bil verodostojen kot nekdo, ki lahko vihti meč. Tako se je povezava med zdravjem in oblikovanjem telesa počasi prekinjala; steroidi so sicer bili standard ameriškega športa od hladne vojne naprej in dianabol je bil v slačilnicah igralcev ameriškega nogometa tako običajen kot čelade, a kakršnakoli ideja o bodibildingu kot eliksirju mladosti se je pol stoletja kasneje preko napredne kemije popačila v telesno dismorfijo. Hollywood pa je medtem, kot pokaže *V iskanju zadnjega akcijskega junaka*, počasi dojel, da je enostavneje, če namesto bodibilderjev in mojstrov borilnih veščin, ki jih je treba učiti igre, najame igralce ter jih trenira – morda tudi po uspehu **Smrtonosnega orožja** (Lethal Weapon, 1987, Richard Donner) in filma **Umri pokončno** (Die Hard, 1988, John McTiernan), saj sta si kljub eksplozivni akciji lahko dovolila neprimerno več dramatičnosti in napetosti z junaki, ki so dejansko kazali čustva in niso bili nepremagljivi. Akcijski junak se je tako začel s koncem osemdesetih premikati nazaj v smeri slehernika, a DIY etos je ostal; tudi slehernik je postajal vse bolj fizično opravljen in lahko smo bili priča neverjetnim telesnim transformacijam zvezdnikov, ki že zadnjih dvajset let polnijo medije.

V ospredje marsikaterega filma tako pogosto sili kondicijska priprava glavnega igralca (Jake Gylenhaal, Hugh Jackman, Mark Wahlberg, Tom Hardy, Chris Pratt, Channing Tatum itd): sporočilo ni več, da nekje obstajajo specializirani fanatiki, ki cele dneve le dvigujejo uteži, temveč da je to enostavno del igralčeve delovne etike. Ti ljudje naj ne bi bili stroji za akcijo, temveč zaokrožena bitja, ki nadčloveške treninge kombinirajo še z družinskim življenjem in obvezno prisotnostjo na družbenih omrežjih. Pripravljeni so na vse, še posebej če se pripeti kakšna naravna katastrofa ali pa celo ponovi 11. september. Ne morejo namreč več računati na Johna Ramba, Johna Matrixa, Johna McLana, temveč si morajo pomagati sami oziroma imajo to odgovornost vsaj do svoje družine – ameriška zunanja politika jih ne zanima, saj samo branijo, kar je njihovega. In seveda, če mora biti slehernik sredi terorističnega

napada v popolni formi, se od njega na prosti dan pričakuje vsaj odlična mišična definicija – če film ne zahteva, da je telo igralca zavoljo scenarija rahlo zanemarjeno, se vsakakor pričakuje, da bo brez majice videti nadpovprečno. Tudi če ga ne čaka spopad z zlom, je zaželeno, da bo vseeno najboljša verzija samega sebe.

Tu pa se korelacija med močjo in lepoto, kot jo je videl Oscar Wilde⁶, počasi neha, saj se pričakuje *six-pack* kot simbol moškosti od ljudi, ki so bili pri štirinajstih letih Disneyjevi mišketirji (Mouseketeers), medtem ko je Sterling Hayden pri šestnajstih pustil šolo in postal ladijski častnik. Hollywood, ujet v ta lastni simulaker, spominja na obnašanje samcev rajske ptice Papue Nove Gvineje, ki so v odsotnosti dejanske nevarnosti razvijale dominantnost skozi pisano, natančno koreografirano bohotenje; le da filmske ptice živijo v simulaciji nasilja, ki z zaledjem nepojmljivega luksuza pridiga o telesu, pripravljenem na vse. ■

6 In sicer: da je vse, kar je močno, avtomatično lepo, tudi stroji.



Olimpija: Praznik narodov (1938)



Nadia, Butterfly (2020)

Športni spektakel, televizija in vloga ženskega telesa

ANJA BANKO

Letošnje poletne olimpijske igre v Tokiu so posebne. Najprej zato, ker so prvič v moderni zgodovini predstavljene za eno leto. Povrh vsega so obdržale tudi poimenovanje z letnico »2020«, kar jih postavlja v še bolj nenavaden kontekst in pogloblja že tako prisoten občutek izgubljenega časa.¹ Kar v medijskem prostoru z vidika ženskega pogleda olimpijske igre običajno dela zanimive, je dejstvo, da je to eno redkih obdobj, ko se o moških in ženskih športih poroča bolj uravnoteženo. V splošnem predstavljajo novice o ženskih športih nekje petino medijskega diskurza o športu.² Ta razmerja so primerljiva s tujino, kjer trend naraščanja medijske pozornosti, namenjene ženskemu športu, po zadnji raziskavi iz pomladi 2021 stagnira.³

O problemu seksualizacije žensk v športu bomo razmišljali na več načinov, pri čemer bomo reference gradili tudi iz filmskih in televizijskih podob, saj vrednost podobe žensk v športu razumemo skozi mehanizem medijskega

spektakla. Manjša prisotnost ženskih športov v medijih je resen problem, saj pomeni manjšo odmevnost in prepoznavnost, s tem pa manjšo prisotnost sponzorjev in donatorjev. Ko se o ženskih športih ne govori, govori malo ali govori na odkrito diskriminatorne načine, to pogojuje tudi odnos žensk do športa: tako na amaterski kot profesionalni ravni je večina športnikov moških. Taka pozicija vrača žensko k tradicionalnim družbenim stereotipom, ki jo vidijo kot nežno, krhko, eterično, mehko, toplo – gospodinjo, mater, ljubimko. Ti stereotipi pa nato spet določajo možnosti in načine udejstvovanja žensk v športu ter pogojujejo njihovo reprezentacijo. A v tem začaranem krogu je tudi kar nekaj razpok.

Da je filmski trak dih jemajoče podobe močnih, discipliniranih in zmagovitih teles prvič ujel prav l. 1936 na olimpijskih igrah v Berlinu, ni presenečenje. Ideologija nacionalsocializma in vloga telesa v njej, kot kažejo podobe Leni Riefenstahl v dvodelnem filmu **Olimpija: Praznik narodov** (Olympia: Fest der Völker, 1938) in **Olimpija: Praznik lepote** (Olympia: Fest der Schönheit, 1938), je do neke mere srhljivo izhodišče za športni spektakel, ki skozi simbol petih sekajočih se krogov deluje v utrjevanju vrednot zdrave tekmovalnosti, medsebojnega spoštovanja in prijateljstva med narodi petih celin.⁴ A če se vrnemo k telesu: sledeč ideologiji, sredi katere je kultura telesa, je očitno, zakaj Riefenstahl v filmsko posvetilo zapiše »za čast in slavo mladine sveta« (Zur Ehre und Zum Ruhme der Jugend der Welt), nato pa pogled obrne v antiko.

1 Podobno nenavaden je bil lansko poletje občutek ob ogledu kanadskega filma **Nadia, Butterfly** (2020, Pascal Plante), ki naj bi bil premierno predvajan v uradni selekciji prav tako odpadlega canskega filmskega festivala. Filmska junakinja Nadia, profesionalna plavalka, sprejme na olimpijskih igrah v Tokiu 2020 odločitev o koncu svoje profesionalne kariere, ob tem pa se sooča z iskanjem nove identitete, vprašanjem lastnih želja in odnosom do pričakovanih drugih. Ob razmišljanju o življenju po športni karieri se 23-letna junakinja sooča tudi z vprašanjem ženskosti in privlačnosti svojega telesa v običajnem svetu, kjer npr. široka ramena nimajo več funkcionalnosti, so le še estetski problem (moška postava za razliko od tankih ženskih linij).

2 Ličen, S., Bejek, B., »Pogostost in vsebina poročanja o športu žensk v časopisih Delo in Slovenske novice leta 2015«, *Družboslovne razprave XXXV* (2019), 92: 7–33, str. 14.

3 Cooky, C. idr., »One and done: The Long Eclipse of Women's Televised Sports, 1989–2019«, *Communication & Sports*, 9/13 (2021). Dostopno na: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/21674795211003524>, 26. 6. 2021.

4 Povzeto po spletni strani Olimpijskega komiteja Slovenije. Dostopno na: <http://stara.olympic.si/olimpijski-marketing/uporaba-olimpijskih-simbolov/olimpijski-simboli/olimpijski-krogi/>, 28. 6. 2021.

Ob zmagoslavni glasbi kamera meditativno pluje med templji in kipi, dokler se znameniti kip metalca diska ne prelje v podobo živega moškega telesa, prav tako mišičasto izrezljanega, ki z močnim zamahom mitološko podobo poveže s sedanostjo mladih teles: goli metalci diska, metalci kopja, metalci krogle – teh prvotnih antičnih olimpijskih disciplin – ponavljajo gibe in razkazujejo močno napete mišice, skrbno izklesane po antičnih vzorih polbogov. Kamera se v telesa upira z občudovanjem in poveličevanjem, pot na gladki koži kot avra zaokroži njihove podobe. Nato se gib močne moške roke pomnoži, glasba iz gromenja godal in pihal preide v nežnejše odtenke in višje tone, ki jih zaokroža zvok harfe. Iz migetajočih senčnih podob se izvije ženska, ki vrti obroč, se razteza v nežnejših, a enako odločnih, močnih gibih: če je moški gib sunek, poriv, odziv, potisk, ženski gib povede, razveže, raztegne, odpre telo. Tudi žensko telo je golo, z lasmi, ki se uklanjajo gibu, vetru in lesketu sonca v vodi, ki drobi njeno podobo in jo na ta način kaže kot bolj fluidno, bolj gibko od moškega. Moški nastopajo individualno, ženske pa so večinoma kot plesna skupina postavljene v vlogo nekakšnih svečenic telesa: iz njihovih zamahov se v filmu rodi olimpijski ogenj.

Na uvodni prizor se naslanjamo ravno zaradi njegove simbolne vrednosti, ki se nahaja v mitologiji antike in z njo človeškega telesa, golega in močnega, še preden ga je krščanstvo namenilo onostranstvu ter mu odvzelo vso moč in veličino v razmerju do nebeškega telesa, ki je telo duha, duše – nezemeljsko telo. Element zemeljskega je v kulturi telesa bistveno prisoten, vendar ne v smislu dionizičnega razvrata in slavljenja njegove brezmejnosti, v prelivanju in zlivanju ženskih in moških teles v brezkončnem užitku, temveč je, nasprotno, apoliničnega izvora. Zemeljskost športnega telesa je v njegovih mejah, v premagovanju najprej individualnih želja, nato v izpolnjevanju in premikanju možnega, v preseganju sebe, v disciplini. Tukaj je žensko telo v enaki funkciji kot moško, njuna golota v nobenem primeru ni erotična, temveč je polbožanska, skorajda ne več telesna, predvsem pa ni individualna; je brezosebna, v funkciji mita in ideologije. K neseksualizirani predstavitvi telesa pri Leni Riefenstahl ključno prispeva način snemanja: podobno kot pri antičnih kipih so sicer vidna moda in penis moških, medtem ko žensko mednožje ostane pokrito, neizrazito; razgaljene so prsi, a tudi te so pravzaprav majhne, povsem v nasprotju z materinskim idealom – prsi v tem kontekstu nimajo nobene funkcije, razen da naznačijo razliko v spolu.

Do neke mere bi tako lahko razumeli podobo teles v športu tudi danes: olimpijske igre in športna tekmovanja ter športno udejstvovanje na splošno naj bi bili praznik telesa in razkazovanje njegove izpopolnjenosti, njegovih možnosti, njegove premoči nad sabo in drugimi. V to vprašanje moči pa se je vpela drugačna, a nič manj nevarna ideologija: šport je daleč najbolj plodno polje za trženje in oglaševanje. Riefenstahl je moč človeškega telesa, moškega in ženskega, veličastno razprla na velikem platnu na način, kot ga gledalstvo praktično še ni videlo, in ga tako postavila v velikosti in razmerja, ki so močno presegala majhne figure v kinodvorani, da so tiste na platnu postale skorajda božanstva: funkcija njenih podob je bila drugače kot funkcija podob športnih teles danes, ko bi lahko rekli, da so bogovi skozi televizijo padli na zemljo. Poleg tega je narava športa bližje televiziji kot kinematografu: čar športa v direktnem prenosu je njegova živost, naključje, pričakovanje in trenutek, ki vodi v zmago ali poraz. Film take sedanosti ne more nuditi, vedno jo lahko le poustvari. Banalizacija športa, prenos v vsako dnevno sobo, na drugačen način določa njegove podobe, saj se hkrati stalno bori za pozornost med neskončnim številom drugih programov. Kako torej zadržati občinstvo pred zasloni? Šport v tem primeru podleže funkciji *entertainment*, zato mora biti tudi pripovedna linija živega prenosa z vsemi naključji dovolj vabljiva: vloga komentatorja – pripovedovalca, način postavitve z ustrezno menjavo planov ali kotov kamere, barve, obleke, celostna podoba mora biti prilagojena »dogodku«, pa tudi celotnemu narativu določene športne discipline in obratno – kot vemo, je tudi televizija krojila pravila in postavitve tekem pri nekaterih disciplinah.⁵

Da se prenosi ženskih tekmovanj razlikujejo od prenosov moških športov, tako ni presenetljivo, sploh če si za referenčni okvir postavimo ženski in moški princip telesa, giba, moči in tekmovalnosti, kot je arhetipsko predstavljen v neoarhaičnih podobah Leni Riefenstahl. Stereotipno so ženske manj bojevite, ognjevite, močne, drzne, tehnično zanimive, zato bojda tudi precej bolj dolgočasne za gledanje. K večji trivialnosti ženskih športov večkrat prispeva kar sam komentar, ki se za razliko od moških športov v nekaterih

5 Vse od barv športnih dresov in pripomočkov, vloge navijačev (cheerleader skupin), dolžine posameznih delov tekme, dinamike igre idr. Sundem, G., »10 Ways Television Has Changed Sports«, *howstuffworks.com*. Dostopno na: <https://people.howstuffworks.com/culture-traditions/tv-and-culture/10-ways-television-has-changed-sports.htm>, 28. 6. 2021.

panogah manj posveča tehnični analizi in več časa nameni osebnim zgodbam in tračem. To pa žensko pozicijo takoj postavi kot manjvredno – pomislimo na človeška polbožanstva, kot jih prikazuje Riefenstahl, kjer je njihova oseba pravzaprav najmanj pomembna, nična. Za tovrstno banalizacijo skozi osebne zgodbe in vzpostavitev športnih/narodnih junakov danes sicer trpi ves športni diskurz, vendarle pa se pri športnicah kaže to še bolj izrazito: poleg vprašanja videza (športnega dresa, postave) je večkrat na mizi tudi vprašanje materinstva, le redko pa se športni komentator obregne ob očetovstvo.⁶ Omemba te *druge* – razmnoževalne, spolne – funkcije ženskega telesa to takoj postavi v razliko do moškega in ga s tem seksualizira.

V obeh pogledih je zgovoren primer zvezdniške tenisačice Serene Williams, ki je na odprtem prvenstvu Francije l. 2018 nosila oprijet črn dres z dolgimi hlačnicami in širokim rdečim pasom.⁷ Njena oprava je sprožila ogorčen odziv organizatorjev, ki so za naslednje leto hipoma napovedali strožja pravila glede oblačenja, zvesta tradicionalni beli teniški opravi. Tenis sicer velja za enega najstrožjih in najbolj konservativnih pri določanju pravil oblačenja: (večinoma) bela barva, kratka krila, kratke hlače niso nujno funkcionalni, kar naj bi sicer pogojevalo razvoj športnih oblačil. Tradicionalno je bila bela barva aristokracije in višjega razreda, kakor je bil tudi tenis najprej razvedrilo na vrtnih zabavah, namenjeno prijetnemu druženju in spoznavanju med spoloma v visoki družbi, šele na začetku 20. stoletja je počasi in po mnogih škandalih zamenjal značaj ter prešel iz družabnega v športni dogodek, četudi strogo ohranja merila spodobnosti obnašanja in oblačenja na igrišču glede na spol.⁸

V kontrast z belo milino ženskega teniškega krila seveda ne vstopa le črna barva dresa Serene Williams. Skupaj s sestro Venus sta skozi izjemno uspešno kariero glede videza doživljali verjetno daleč največ kritik: za razliko od idealne teniške pop megazvezde, kakršna je bila na primer ruska tenisačica Ana Kurnikova – belopolta, vitka, sloka, svetlolasa, modrooka – sta sestri Williams temnopolti,

veliki, mišičasti, s precej moško postavo, zato sta bili večkrat označeni za možači, njuna moč pa kot živalska.⁹ Če se šport ne more izogniti vprašanju spola, se v nekaterih panogah težko izogne tudi vprašanju rase in razreda, kar je še ena od točk, s katere se šport kaže kot konservativna praksa utrjevanja tradicije.

Z druge strani so na opravo tenisačice pogledali oboževalci in navijači, ki so njen dres hitro primerjali z opravo stripovske in filmske junakinje Catwoman. K temu velja dodati, da je Serena Williams, ki ima prav od leta 2018 tudi svojo linijo oblačil, dejala, da je navdih za opravo dobila v filmu *Črni panter* (Black Panther, 2018, Ryan Coogler). Ta je v popularni kulturi obveljal za simbol emancipacije Afroameričanov in njihov zmagovit prihod v alejo filmskih junakov in zmagovalcev, kar simbolno še dodatno obremeni opravo tenisačice. Oprijeta obleka namreč do izjemnosti izpostavi in poudari močno, čvrsto izklesano telo tenisačice izrednih dimenzij, ki je bolj kot običajni ženski podobna kraljevskim telesom afrofuturističnega kraljestva *Črnega panterja*.

Poleg provokativne estetsko-simbolne linije je nujno omeniti tudi funkcionalnost, ki naj bi sicer bila v ospredju pri oblikovanju in izbiri športnih oblačil. Serena Williams pravi, da si je obleko v prvi vrsti nadela zaradi zdravstvenih razlogov, saj je kompresija, ki jo omogoči tovrstno oblačilo, nujna za dobrobit njenega telesa po nosečnosti.¹⁰ Kako zanamerno je vprašanje funkcionalnosti v nasprotju s simbolno vrednostjo športnega dresa, več kot očitno izraža, da je tudi šport (na vseh ravneh) zaznamovan z ideologijami, ki presejajo naivno bratstvo in sestrstvo v tekmovalnosti.

Seksualizacija športa pa je neizogibno povezana z že omenjenim marketingom – podobe teles so ravno zaradi odvisnosti od sponzorjev podvržene še tej »sekundarni« ideologiji, ki prodaja mit »nadčloveškega« telesa, le da je to vulgarno postavljeno na raven užitka v pogledu. O tem priča tudi nedavna afera vrhunske ameriške atletinje Allyson Felix, večkratne olimpijske zmagovalke in svetovne prvačkinje v teku, ki je bila do nedavnega tudi med vodilnimi obrazi znamke Nike. V času nosečnosti in rojstva otroka l.

6 Ličen, S., Bejek, B., »Pogostost in vsebina poročanja o športu žensk v časopisih Delo in Slovenske novice leta 2015«, *Družboslovne razprave* XXXV (2019), 92: 7–33, str. 22–23.

7 Ž. J., »Serena sprožila spremembe pravil oblačenja«, *žurnal24.si*, 25. 5. 2018. Dostopno na: <https://www.zurnal24.si/sport/serena-sprozila-spremembe-pravil-oblacenja-315058>, 26. 6. 2021.

8 Kambhampaty, A. P., »The Surprising – and Sometimes Troubling – History of Tennis Clothes«, *Time*, 5. 9. 2019. Dostopno na: <https://time.com/5667447/tennis-clothes-history/>, 27. 6. 2021.

9 Desmond-Harris, J., »Despite decades of racist and sexist attacks, Serena Williams keeps winning«, *Vox*, 28. 1. 2017. Dostopno na: <https://www.vox.com/2017/1/28/14424624/serena-williams-wins-australian-open-venus-record-racist-sexist-attacks>, 27. 6. 2021.

10 Nittle, N., »The Serena Williams catsuit ban shows that tennis can't get past its elitist roots«, *Vox*, 28. 8. 2018. Dostopno na: <https://www.vox.com/2018/8/28/17791518/serena-williams-catsuit-ban-french-open-tennis-racist-sexist-country-club-sport>, 27. 6. 2021.

2018 je obnavljala pogodbo z njimi, Nike pa se je odločil, da ji posledično zmanjša plačilo. Za vrhunske športnice je materinstvo že tako težka odločitev, ki večkrat lahko pomeni tudi konec kariere, tovrstna simbolna in dejanska finančna obremenitev športnice-matere pa pomeni pljunek v obraz enakopravnosti spolov v športu. Allyson Felix se je javno borila in nastopila proti tovrstni pogosti praksi, kar je obrodilo sadove: v zadnjih dveh letih so se nekateri sponzorji in znamke zavezali k drugačni materinski politiki, ki športnicam tudi v času nosečnosti in rojstva otroka, ne glede na rezultate, ohranja plačilo.¹¹

Seksualizacija ženskega telesa v športu je torej še vedno izjemno aktualna problematika.¹² Arhetipske podobe spola, mitološko izročilo, tradicija patriarhalne družbe in vprašanje zadovoljevanja užitka na način sodobnega kapitalizma bodo žensko podobo v športu še vedno oblikovali po svoje.

Četudi je telo vrhunske športnice dokaz moči in discipline v razmerju do tradicionalnih ženskih atributov, je to telo do neke mere še bolj ranljivo. Ekstremno okolje delovanja, kakršno je okolje vrhunskih športnikov, tako ženski nalaga še dodatno breme, saj se mora večkrat kot moški zagovarjati zaradi povsem banalnih in vsakdanjih zadev. To mešanje vsakdanjega, intimnega in profesionalnega je klasični simptom seksističnih odnosov v družbi, kar tudi na ravni individualnega polemično postavlja vprašanje, ali močno, športno žensko telo pomeni emancipacijo, kaže moč, odkriva užitek v disciplini¹³ – ali pa je po drugi strani v funkciji estetike in deluje kot orodje za doseganje užitka v pogledu nanj. ■

11 Felix, A., »Allyson Felix: My Own Pregnancy Story«, *The New York Times*, 22. 5. 2019. Dostopno na: <https://www.nytimes.com/2019/05/22/opinion/allyson-felix-pregnancy-nike.html>, 28. 6. 2021.

12 Podobno tudi v primeru odbojkaric na mivki, katerih športni dresi so bili do l. 2012 praktično bikinke s topom. Šele kasneje so dovolili tudi drese, ki telo bolj zakrijejo, saj je bila tovrstna oprava za marsikatero tekmovalko zaradi kulturnih in verskih razlogov žaljiva. Krupnick, E., »Olympic Volleyball Uniforms: Bikinis No Longer Required For Women«, *Huffpost*, 28. 3. 2012. Dostopno na: https://www.huffpost.com/entry/olympic-volleyball-uniform_n_1385879, 27. 6. 2021.

13 Znameniti primer Jane Fonda, filmske zvezdnice, aktivistke, feministke in ustanoviteljice imperija s programom vodenih vadb aerobike, ki je v 80. letih bistveno vplival tudi na razcvet domače videoindustrije. Fonda trdi, da obvladovanje lastnega telesa skozi telovadbo pomeni emancipacijo ženske, saj na ta način sama določa svojo podobo. Braden, A. »Women Don't Sweat, They Glisten: Jane Fonda and The Commercialization of Aerobics in 1980's«, *U.S. History Science*. Dostopno na: <https://ushistoryscene.com/article/women-dont-sweat-they-glisten/>, 25. 6. 2021.



Jane Fonda

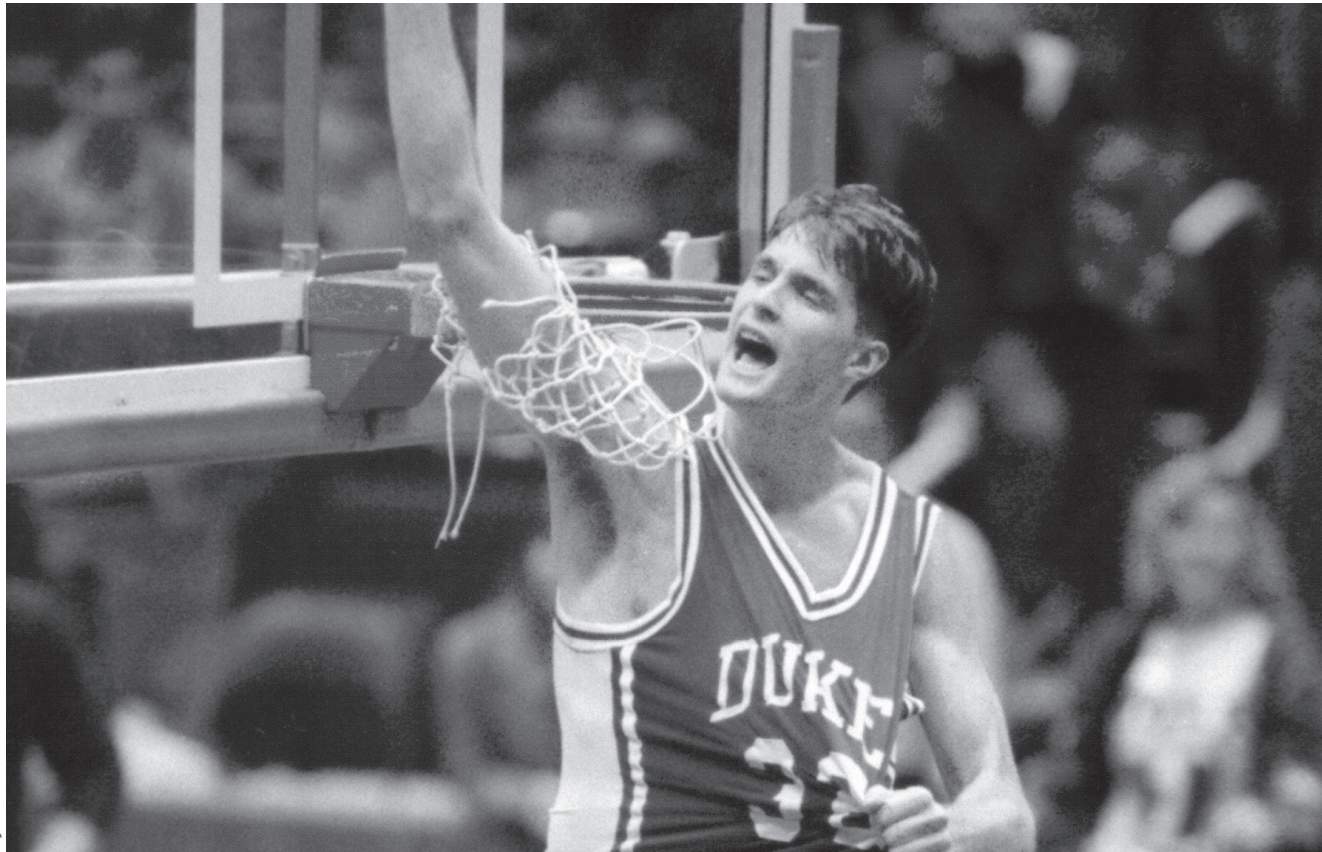


Ženska liga (1992)

30 for 30: The Price of Gold (2014)



30 for 30: I Hate Christian Laettner (2015)



Dokumentiranje ameriških športnih sanj

JERNEJ TREBEŽNIK

Športni navdušenci so prej ali slej soočeni z vprašanji o smiselnosti in smotrnosti svojih obsesij. Tisto, kar je običajno preprosto predano in priučeno že v otroštvu ter se torej večinoma zdi samoumevno, bo na neki kasnejši točki podvrženo vsaj bežni refleksiji, ki se lahko zaključi že ob misli na zabavnostne in sprostitevne dimenzije športa, lahko pa gre tudi precej globlje in se spusti v njegove kulturne, družbene ter psihološke vidike. Šport je sam po sebi seveda predvsem igra – oziroma tekmovanje, pri katerem je razplet (večinoma) nepredvidljiv, zaradi česar pogosto prihaja do presenetljivih situacij in čustvenih izbruhov, kakršnih vsakdanje življenje pravzaprav ne prinaša veliko. Hkrati pa je šport precej več kot le boj za zmage in točke – omogoča namreč kompleksen preplet različnih ljudi, torej različnih osebnosti (identitet) z različnimi kulturnimi ozadji, med katerimi se spletajo zaveznitva in rivalstva, kar torej redno piše nenavadne, a resnične zgodbe. Da šport ni le gibanje teles in otročja igra, temveč ima močno družbeno komponento, je kmalu ugotovila dokumentaristika, ki v zadnjih letih tudi na področju športa spet doživlja razcvet, pri tem pa ima vidno vlogo vodilna ameriška športna televizijska hiša ESPN.

ESPN je v želji po pripovedovanju nekoliko spregledanih ali pa pozabljenih športnih zgodb zadnjih desetletij ob svoji tridesetletnici leta 2009 ustvaril serijo tridesetih enournih dokumentarcev, imenovano **30 za 30** (30 for 30). Kreativni in komercialni potenciali serije so hitro privedli do druge, tretje in zdaj še četrte sezone, pa tudi do občasnih stranskih miniserij in filmov (npr. osmerice filmov, posvečenih nogometnim zgodbam, sedemdesetih kratkih športnih dokumentarcev ali pa epohalnega celovečerca **O.J.: Narejen v Ameriki** [O.J.: Made in America, 2016, Ezra Edelman]), kar

pomeni, da zbirka pravzaprav obsega že čez dvesto naslovov in že s tem predstavlja nujno referenco na področju sodobnih športnih dokumentarcev.

Serijska **30 za 30** potrjuje, da pomemben del privlačnosti športa predstavljajo zgodbe, ki jih o tekmah pripovedujemo kasneje, ko na dogajanje gledamo z distance in lahko lažje ocenimo sociokulturni odmev. Čeprav se dokumentarni filmi načeloma težko približajo živi nepredvidljivosti športne tekme, lahko zelo smiselno funkcionirajo kot njeni analitični podaljški, ki jo kontekstualizirajo, morda tudi intelektualizirajo in ji naknadno pridajajo pomen. Šele naknadne razlage v »lefebvrovskem« smislu v ciklični seriji vsakdanjih športnih situacij (ligaških krogov, sezon, prvenstev) izdvojijo tiste, ki pravzaprav v psihološkem ali pa zgodovinskem kontekstu predstavljajo razliko oziroma pomenijo »dogodek«, torej trenutek v času, ko so obstoječe ortodoksije odprte spremembam. S tem dokumentarci približajo športne zgodbe tistim, ki jih šport v osnovi (znotraj repetitive) ne zanima, hkrati pa vendarle še vedno izhajajo iz poveljevanja in premišljevanja športa samega, zato so priljubljeni tudi pri navijačih prikazanih športov in športnikov.

Ti filmi običajno govorijo o izjemnih, junaških posameznikih, a iščejo predvsem njihovo človeško plat, po eni strani aplikabilno na intimno, vsakdanje življenje, po drugi pa tudi na širše družbeno dogajanje. Večinoma ubirajo srednjo pot med biografskimi filmi in zgodovinskimi (športnimi) dokumentarci, na ta način pa stremijo predvsem k zajemanju specifičnega *zeitgeista*, torej tistega, česar rezultati in statistični podatki ne pokažejo zares. Vse to se odraža tudi v izrazitem nihanju med prikazom posameznikov kot agensov, ki spreminjajo zgodovino, in razgrnitvijo širših

okolščin, ki usodo malih ljudi vsaj deloma determinirajo. V podobnem smislu tudi velja, da epizode po eni strani rade prikazujejo zmagovalce (npr. Muhammad Ali), po drugi poražence oziroma osovražene like (Christian Laettner), še raje pa izpostavijo hkratne primere obojega (goljufivi kolesarski šampion Lance Armstrong ali pa »morilska« NFL legenda O.J. Simpson). Če torej v svojem zvestem reproduciranju odnosov grških tragedij športni (dokumentarni) filmi iščejo svoje Hektorje in Ahile, imajo še raje sodobne verzije Ojdipov, ki že sami po sebi posedujejo specifične kontradikcije in napetosti.

Športni dokumentarci ESPN se torej načeloma zanašajo na večne pripovedne vzorce in arhetipe ter v svoji zasnovi težijo predvsem k dramatiziranju in k pripovedni koherenci, konciznosti, šele v drugem planu pa občasno pride do izraza umetnostna komponenta (kot je za televizijske dokumentarce običajno). Dogajanje najpogosteje predstavlja linearno, v kronološkem vrstnem redu, in v večini primerov delujejo kot tipični razlagalni dokumentarni filmi, ki nas skušajo na podlagi prej nevidenega, nedosegljivega arhivskega materiala in novih interpretacij seznaniti z manj znanimi zornimi koti specifičnih zgodb, redkeje pa ob tem delujejo poetično ali refleksivno. Za odtenek bolj nepredvidljiva je mešanica dokumentarističnih tehnik, saj filmi pogosto precej hitro in tekoče preskakujejo med arhivskimi posnetki, klasičnimi »govorečimi glavami«, novimi prizori s »krajem zločina« in tudi rekonstrukcijami opevanih dogodkov. Da ta pripovedna eklektika v nekaterih primerih deluje zelo smiselno in tudi sveže, pa so zaslužni specifični režiserji, predvsem tisti, pri katerih pride do izraza osebna vez s predstavljeno tematiko, kar filme vendarle umakne generičnosti televizijskega pripovedovanja. Takšni primeri so denimo oskarjevec Barry Levinson, ki se je v eni izmed epizod selitve športne franšize iz mesta dotikal skozi primer specifičnega šolskega orkestra, starešina direktnega filma Albert Maysles, ki je z značilno zadržanostjo povedal zgodbo o boksarskem dvoboju, ali pa raper Ice Cube, ki se je podpisal pod film **Straight Out Of L.A.** (2010), obravnavo NFL ekipe Raiders, njenih vzporednic z dvigom gangsta rapa in njene selitve iz Los Angelesa.

Nabor tematik je torej skrajno raznolik in eklektičen, rdečo nit pa predstavljajo zgodbe, ki lahko delujejo kot alegorije (pri katerih lahko športne zmage in porazi v prenesem pomenu predstavljajo tudi uspehe in neuspehe vsakdanjega življenja). Poleg prikazov specifičnih tekem, rivalstev in ekip se serija 30 za 30 od športa občasno tudi

bistveno oddalji. Tako je epizodo leta 2012 posvetila znameniti tiskovni konferenci, na kateri je košarkar Magic Johnson razglasil, da se bojuje z virusom HIV, spet drugač predstavila tragično življenjsko zgodbo paraatleta Oscarja Pistoriusa (simbola kopice težav, s katerimi se (je) spopada(la) južnoafriška družba) ali pa v kontekstu koordinat časa in prostora osvetlila prijateljstvo med boksarjem Tysonom in raperjem Tupacom ter noči, ko je bil raper ubit. Prav tovrstni primeri najbolje pokažejo, kako je šport kot relevantna družbena kategorija prepleten z ostalimi platmi življenja in predvsem, kako zelo je v ZDA vsrkan v svet šovbiznisa, v katerem so glasbeniki, igralci in športniki pogosto obravnavani enako in primerjani po kriterijih slave ter bogastva.

Poleg zajema širših kontekstov in prostorsko-časovne atmosfere vendarle pridejo do izraza tudi ameriške obsesije s kvantificiranjem družbenega in s statistiko, ne nazadnje že skozi redno poudarjanje raznih naključij, torej sovpadanja datumov zelo različnih dogodkov, ki so vsak na svojem področju pustili globok pečat. Ena odmevnejših epizod je denimo posvečena 17. juniju leta 1994, ko je prelomne dogodke s področja tenisa, nogometa, baseballa in hokeja zasenčil O.J. Simpson, ki je tistega dne v svojem Fordu Bronco bežal pred policijo. Orisana epizoda je sicer strukturno ena bolj domiselnih, saj se izogne naraciji ali intervjujem in ob glasbeni spremljavi le prehaja med medijskimi poročili o dogodkih tistega dne. Od mnogih drugih iz serije 30 za 30 torej odstopa že z neke vrste meditativnostjo in s svojim namernim odmikom od klišejskosti, senzacionalizma ter didaktičnosti, značilnih za nekaj epizod (navsezadnje pa tudi za medijsko poročanje o Simpsonovem primeru, najlepše analizirano v omenjenem Edelmanovem dokumentarcu). Epizoda odpira neke vrste igro asociacij, iskanje veznih točk med na videz nepovezanimi dogodki, pri čemer med njimi tudi vizualno išče podobnosti in še pogosteje poudarja določen kontrast. Tudi tu pride v ospredje poanta, da je smiselno športne dogodke vzporejati z drugim vsakdanjim in nevsakdanjim dogajanjem, kot je denimo storil film **Zidane: Portret 21. stoletja** (Zidane, un portrait du 21e siècle, 2006, Douglas Gordon in Philippe Parreno), ki je sredi prikaza ene izmed Zidanovih nogometnih tekem odvrtel kolaž izsekov dogodkov po svetu, ki so se dogajali istočasno z njo.

Serijo filmov 30 za 30 moramo seveda razumeti v kontekstu širših trendov športnega dokumentarnega filma in torej kot nadaljevanje dolge tradicije, ki je vezana že na najzgodnejša obdobja razvoja filmske umetnosti. Ne

nazadnje je Edisonov kinetoskop, neke vrste predhodnik filmskega projektorja, najprej predvajal boksarske tekme, odlej pa mora vsak film vsaj malce težiti k vznemirljivosti, nepredvidljivosti športne tekme. Tudi kasneje so režiserji formalne in vsebinske značilnosti dokumentarca oblikovali skozi šport, kar velja že za Dzigo Vertova in njegovega **Moža s kamero** (Čelovek s kinoapparatom, 1929), za Jeana Vigoja in njegov **Taris ali o plavanju** (Taris, roi de l'eau, 1931), pa tudi za propagandne filme Leni Riefenstahl. (Športni) dokumentarec je resnejši vzpon v komercialnem in delno umetnostnem smislu sicer doživel šele ob zaključku 20. stoletja. Kar nekaj filmov iz serije *30 za 30* (predvsem košarkarski) nam v misli hitro prikliče **Sanje pod košem** (Hoop Dreams, 1994, Steve James), ki je na primeru dveh nadobudnih srednješolskih košarkarjev razgalil ameriška rasna razmerja in nakazal potencial družbenih analiz na podlagi športnih pripovedi. Druga ključna referenca je v tem kontekstu še film **Ko smo bili kralji** (When We Were Kings, 1996, Leon Gast), osredotočen na sloviti boksarski dvoboj v džungli, v katerem je Muhammad Ali premagal Georgea Foremana. Če je prikaz prepleta športnega z družbenim pri filmu *Sanje pod košem* predstavljal osvežujoče zadržan, véritéjevski odmik od novičarskega senzacionalizma, po drugi strani *Ko smo bili kralji* svojo nišo in svoj glas najde v spretnem kombiniranju športne tekme s filozofskimi, poetičnimi vložki.

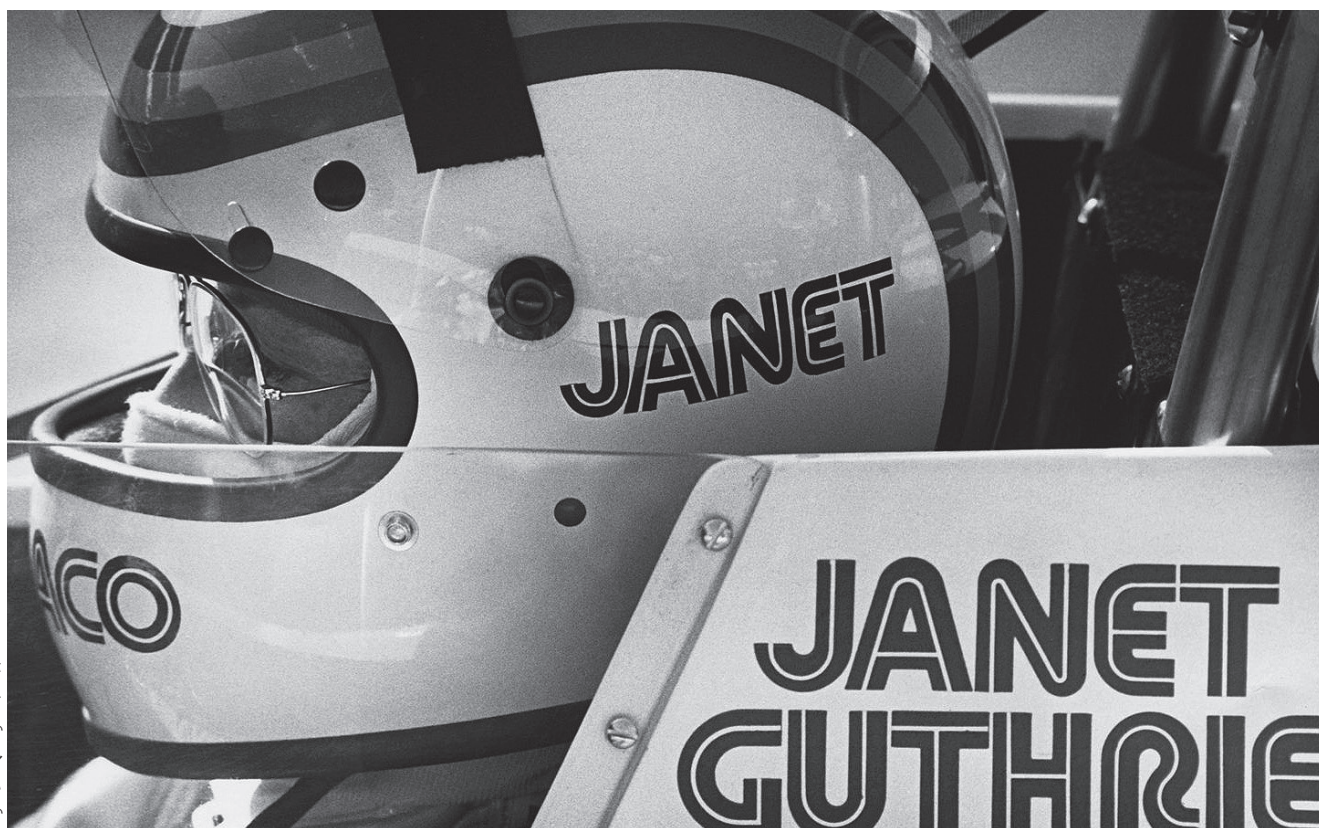
Ob premišljevanju vseh potencialnih stičnih točk filmskega (dokumentarnega) in športnega bi lahko z malce domišljije govorili tudi o televizijskih prenosih športne tekme, torej o neke vrste živih dokumentarcih, ki sicer nimajo umetnostne vrednosti, a kljub vsemu vsakič predstavljajo izvirno kombinacijo arbitrarnih snemalnih, režijskih, zvočnih in montažerskih izbir. Te služijo prikazu resničnega in torej le dokumentiranju sprotnega dogajanja, a bi se slepili, če bi trdili, da niso še vedno dozvetne za različne ravni manipulacije. Ko se skušajo vsaj nekateri športni dokumentarci približati živosti in resničnosti (prenosa) športne tekme, se nam torej odpira zelo ploden teren za razmislek o resničnostnih in fikcijskih vidikih (dokumentarnega) filma. V seriji *30 za 30* se lepo kaže določena oblikovna hibridnost, saj se filmi pri prikazovanju resničnih dogodkov (z montažo, glasbo) v želji po doseganju širšega občinstva pogosto vedejo kot drama oziroma fikcija. Hkrati pa se v boljših primerih iz serije *30 za 30* to prilagajanje občinstvu izkaže za odvečno, saj ljudje, če citiram dokumentarista Georgea Hickenlooperja, v negotovi sodobnosti (predvsem

po 11. septembru 2001) v filmih vendarle iščemo predvsem pristno in resnično, zato lahko ob pomanjkanju izvirnih scenarijev v Hollywoodu prav dokumentarci in »zgodbe, ki jih piše življenje« predstavljajo idealen nadomestek.

Večji del nepredvidljivosti športa morda malce paradoksalno prinašajo športni dokumentarci, ki skušajo zabavnostni dimenziji ulti in torej stojijo bližje neodvisnemu minimalizmu. Kot izvirnejšega, drznejšega sopotnika zgodbam ESPN lahko razumemo film **Lenny Cooke** (2013), v katerem sta brata Safdie (gotovo navdahnjena z omenjenim filmom *Sanje pod košem*) na neolepšan način predstavila zgodbo nadarjenega košarkarja, ki mu ni nikoli zares uspelo. V povsem drugačnem smislu pa je vidik neizpolnjenih (športnih) ambicij denimo odprl nedavni romunski dokumentarec **Neskončni nogomet** (Fotbal Infinit, 2018, Corneliu Porumboiu), ki je uspel skozi predstavitev bizarne ideje o spremembi temeljnih nogometnih pravil predstaviti šport (in življenje) v vsej njegovi naključnosti, arbitrarnosti in tudi nesmiselnosti, pri tem pa je v njegovem naturalizmu ves čas prihajala do izraza tudi refleksivna umetnostna komponenta.

Za razliko od omenjenih so pri seriji *30 za 30* določene zakonitosti in omejitve (ameriškega) mainstream filma, vsaj deloma neizogibno podrejenega finančnim imperativom. Kompleksen preplet športa in filma ter prehajanje med obema v dobi finančnega kapitalizma lahko morda lepo ponazorimo skozi primer kalifornijske hokejske ekipe Anaheim Ducks, ki je pravzaprav nastala na podlagi Disneyjevega filma **Mogočni rački** (The Mighty Ducks, 1992, Stephen Herek), kar povzame tudi eden nedavnih kratkih filmov v seriji *30 za 30*. Ni nepomembno, da si prav Disney od leta 1996 lasti kar 80-odstotni delež ESPN, ta pa je po drugi strani v zadnjih letih prinašal že skoraj 40 odstotkov letnega dobička Disneyja, kar morda nakazuje, da je prav šport danes ultimativno polje zabave. Čeprav lahko trdimo, da Disney s svojo ideologijo težko zares vpliva na vsebino športnega programa, nekatere skupne točke vendarle lahko zaznamo. Predvsem se zdi, da je Disney tudi športne zgodbe dokumentarcev *30 za 30* lepo vključil v svojo pripoved o idealu »ameriških sanj«, kar se pri športnikih kaže v begu pred težkimi življenjskimi okoliščinami in pogosto v pravljici poti od outsiderja do zmagovalca. Kombinacija Disneyja in ESPN torej v tem primeru promovira idejo družbene mobilnosti in optimistično, neoliberalno idejo, da lahko prav vsak (ne glede na izhodišče) ob pravi kombinaciji tveganja, žrtvovanja, trdega dela (pa tudi sreče oz. naključja) doseže

30 for 30: Qualified (2019)



zastavljene cilje in na svojem področju postane izjemen. Ta ideal je v kontekstu sistema ameriških profesionalnih lig in njihovega vsakoletnega nabora mladih, nadarjenih športnikov morda res očiten, a se je po drugi strani treba zavedati, da te lige večinoma ne omogočajo izpadanja ekip ali uvrščanja novih (oz. so kriteriji lahko le finančni), kakor to dovoljujejo evropske lige, zato je tekmovanje le deloma pošteno in odprto (na tak način bi, mimogrede, evropski nogomet amerikanizirala in lahko tudi uničila neslavna nesojena Superliga). Poleg tega je za ameriške športe značilno, da v ospredje potiskajo predvsem nekaj marketinško zanimivejših franšiz (npr. tiste iz Los Angelesa in New Yorka), uspešne zgodbe ekip iz manjših krajev pa povsem spregledajo, kar je krivica, ki jo serija *30 za 30* popravlja le malo, če sploh.

V seriji *30 za 30* (vsaj v nekaterih delih) lahko torej po eni strani vidimo ideološko sporno, tipično ameriško slavljenje zmagovalcev in temu podrejeno pripovedno ter

oblikovno preprostost. Občasno se prav to lovljenje zabavnosti, zanimivosti športnih tekem izkaže za najbolj moteče, saj filmi tako že izgubijo nekaj tistega, kar tekme sploh dela zanimive – dramaturško nepredvidljivost (nogomet je v najboljših, najbolj ekstatičnih trenutkih zanimiv ravno zato, ker ni nujno, da bo do teh trenutkov sploh prišlo, zato vedno prekinejo določeno negotovost). V najboljših primerih pa serija prinaša precej sodobne dokumentarne kreativnosti, podkrepljene z izjemnimi produkcijskimi sredstvi in s pristnim razumevanjem gledalske psihe, s čimer predstavlja zelo relevanten poskus analize vsega tistega, zaradi česar moramo šport jemati resno. ■



Tourmalet 1952, foto: Proofmedia



Romill-sur-Seine (1936), foto: Proofmedia

Tour de France

ANTUN KATALENIĆ

Pekel Severa Paris-Roubaix (Tour de France, Tour de France)
Azurna obala in St. Tropez (Tour de France, Tour de France)
Alpe in Pireneji (Tour de France, Tour de France)
Zadnja etapa: Elizejske poljane (Tour de France, Tour de France)

Galibier in Tourmalet (Tour de France, Tour de France)
Nad krmilom do vrha (Tour de France, Tour de France)
Pedaliranje v visoki prestavi (Tour de France, Tour de France)
Končni sprint na cilju (Tour de France, Tour de France)

Preluknjana guma na tlakovcih (Tour de France, Tour de France)
Hitro popravljen kolo (Tour de France, Tour de France)
Peloton je ponovno združen (Tour de France, Tour de France)
Tovariši in prijateljstvo (Tour de France, Tour de France)

Pesem *Tour de France* nemške skupine Kraftwerk s svojo repetitivnostjo in preprostim besedilom pooseblja največjo kolesarsko dirko na svetu; na videz dolgočasna tritedenska preizkušnja neprestanega vrtenja pedal, ki razen posameznih ciljev in občasne drame naključnega gledalca le stežka navdahne z razburljivostjo, ki jo ponujajo ostali, kontaktni, bolj dinamični športi. A kljub temu *Tour de France* že več kot stoletje navdušuje množice in velja za športni dogodek z največ gledalci. Tekmovanje, ki poteka po javnih cestah in ulicah, namreč omogoča sleherniku, da zastonj vidi največje zvezde športa od blizu, še milijoni pa dirko vsako poletje spremljajo prek televizije in spleta. Porast zanimanja doživlja *Tour de France* tudi v Sloveniji, seveda primarno zaradi lanskoletne zmage Tadeja Pogačarja in drugega mesta Primoža Rogliča v skupnem seštevku, del zaslug za popularizacijo cestnega kolesarstva pri nas pa imajo nedvomno tudi sodelavci na Radioteleviziji Slovenija, katerih prenosi

dirke po Franciji veljajo za najboljše športne prenose na nacionalni. Z glavnim komentatorjem Tomažem Kovšco smo se pogovarjali le nekaj dni pred začetkom tokratne, 108. edicije (*Tour de France, Tour de France*).

Dirke znotraj dirke

»Kolesarstvo je lahko dolgočasno predvsem za ljudi, ki ga res ne poznajo, torej za ljudi, ki dirke razumejo tako, kot da gre za tekmovanja, kjer od starta do cilja na polno vrtijo pedale, in kdor prvi pride skozi cilj, je zmagovalec. Resnica je bistveno drugačna. Jaz rad rečem, da je cestno kolesarstvo veliko bolj podobno šahovski partiji, toliko je neke taktike, toliko nekih igrice, toliko moraš varčevati z naboji, ki jih nato uporabljaš v pravih trenutkih ... skratka, ko to vse poznaš, je kar naenkrat kolesarstvo skrajno zanimivo, ker v vsaki potezi, v vsakem trenutku lahko začneš brati, kako se pripravlja razplet etape, plus to, da moderni prenosi ne prenašajo samo dogajanja na cesti, ampak tudi razglednice, turistične atrakcije in tako naprej.«

Na dirki po Franciji se glavni boj odvija za rumeno majico, ki jo nosi vodilni v skupnem seštevku, a to še zdaleč ni edina dirka, ki poteka v tem času. Poleg vsakodnevnih bitk za etapno zmago kolesarji tekmujejo za zeleno majico za najboljšega sprinterja, pikčasto majico za najboljšega hribolazca, belo majico za najboljšega mladega kolesarja in rdečo številko za »najbolj borbenega kolesarja«. Vsaka etapa ima vedno tudi vmesne cilje, ki prinašajo točke za razvrstitve v boju za vse te majice. Na obnašanje tekmovalcev poleg športnih motivov na neki način vpliva tudi vse izrazitejša prisotnost kamer. To je še najbolj vidno pri skupinah kolesarjev, ki med etapami poskusijo z begom, kar pomeni, da se ločijo od glavnine (t. i. pelotona) in tako poskusijo pobrati

točke na vmesnih ciljnih ter se boriti za etapno zmago. Da pri tem ni zanemarljiv učinek televizijskega prenosa, pritrjuje tudi Kovšca, saj izstopanje iz množice prinese tudi večjo izpostavljenost imena kolesarja, ekipe in – mogoče še pomembnejše – ekipnih sponzorjev:

»Seveda gre vsak kolesar v beg z mislijo, kaj pa če. Kaj pa če uspe, ker vsake toliko časa pobegi tudi uspejo. Na Touru še najmanj, ker je tako pomembna dirka in je preveč interesov, ampak tudi tam včasih – če je prava kombinacija, ki ustreza vsem – beg uspe. Se pravi, ne greš samo z mislijo, da se boš pokazal, ampak lahko zlasti kakšne manjše ekipe, ki ne morejo računati na etapne zmage, tako dobijo neko določeno izpostavljenost. Predvsem starejši znajo povedati, da je bilo včasih urejeno celo tako, da so bili tekmovalci plačani glede na to, koliko minut so dobili na zaslonu.«

Tehnični izziv

Kolesarski prenosi veljajo za tehnično izjemno zahtevne podvige. Tako kot v tekmovalnem smislu je Tour de France tudi v vseh ostalih aspektih vedno predstavljal avantgardo kolesarskih prenosov. Že leta 1948 so sploh prvič lahko gledalci v televizijskem prenosu spremljali cilj Toura na osrednjem pariškem stadionu, še danes pa ta dirka služi kot vodilo za vse ostale. Moderni prenosi Toura potekajo tako rekoč brez prekinitev slike in zvoka, ki so jih ljubitelji kolesarstva sicer vajeni. Kot pravi Kovšca, so zaradi izjemne kakovosti prenosov Toura gledalci postali bolj razvajeni in ne dojemajo zahtevnosti in vzrokov, zakaj denimo videz vsakoletne kolesarske dirke po Sloveniji preprosto ne more biti produkcijsko brezhiben. Podjetij, ki lahko sama izvedejo prenos tritedenskih kolesarskih dirk, je na svetu zelo malo, v kadrovskem, finančnem in produkcijskem smislu pa so Francozi razred pred vsemi, medtem ko je bila dirka po Sloveniji denimo letos šele tretjič v celoti prenašana v živo.

»Dirka po Sloveniji je koprodukcija med RTV Slovenija in nizozemsko produkcijsko hišo NEP, ki je specializirana za prenose kolesarskih dirk. Televizija Slovenija nima tehnike in se tudi ne bi izplačalo, da bi le za eno samo dirko kupovala tako drago tehniko, ki jo potrebuješ za prenos. Linki na motorju, helikopter z žiroskopsko kamero, letalo z linkom, ki sprejema to sliko, in tako naprej, tega seveda TV Slovenija nima; na dirki po Sloveniji je zato poskrbela samo za fiksne kamere na ciljnih etap in za končno obdelavo signala. Kar je NEP posnel premično med etapo, so torej pošiljali v naš režijski reportažni avto, od koder smo to sliko nato pošiljali naprej v svet.« V domeni RTV Slovenija so bili tako le zadnji kilometri etap, kjer so imeli

fiksne kamere na kabel, kot jih uporabljajo v siceršnjih športnih prenosih s stadionov in iz dvoran. NEP je poleg tehnologije s seboj pripeljal še snemalce, pa tudi voznike motorjev, ki morajo imeti posebne licence za to delo.

»Nekoliko drugače je bilo nekaj tednov pozneje, ko je potekalo državno prvenstvo na obali. RTV Slovenija ni imela nič pri tem, saj sta tam za prenos skrbela Kolesarska zveza Slovenije in Studio B; gre za Blaža Omana, ki je entuziast in šele razvija svojo produkcijo, tako da je šlo za nekoliko nižjo raven prenosa, kar je bilo tudi vidno na televiziji. Tak prenos je bil možen samo zato, ker je šlo za relativno kratek krog, tako da so lahko pokrili traso. Televizijska tehnika ni tako enostavna, kot si ljudje morda predstavljajo.«

»Če samo primerjava dirko po Sloveniji in pa Tour de France; na dirki po Sloveniji so bili trije motorji z linki, en helikopter in eno letalo. Na Touru je na cesti ves čas vsaj pet motorjev z linki plus rezerva, v zraku so v vsakem trenutku trije helikopterji in dva v rezervi na tleh, nato še en helikopter, ki leti malo višje in pobira te linke ter jih šele nato oddaja v letalo, od koder gre signal v reportažne avte, tako da je vmes čim manj ovir. Če prenašaš sliko z linki, mora biti med njimi vzpostavljeno vidno polje, torej vsaka ovira, hrib, most, drevje, vse lahko prekine signal. Zato je tu potrebno letalo na 10.000 metrov višine, tako da vidiš v vsako dolino.«

Čas sprememb

V kakšno smer se bodo razvijali prenosi kolesarskih dirk? Pogled v prihodnost po kapljicah že dobivamo z občasno poskusno rabo dronov, ki bi lahko sčasoma nadomestili helikopterje, pravi Kovšca. »Helikopterji namreč včasih kar motijo kolesarje in gledalce, če se preveč približajo tlom. Organizatorji dirk sicer poskušajo z živimi kamerami na kolesih, ampak to se ni ravno prijelo in jih zelo redko uporabljajo, saj zaradi zornega kota in gneče, ki po navadi vlada, to ni ravno idealno za prenos. Tako da bodo prihodnost droni, ki se bodo lahko tudi bistveno bolj približali pelotonu kot helikopterji zdaj.«

Kolesarstvo med športi izstopa predvsem po dolžini in prostoru, ki ga zaseda v programski shemi. Če za najpri- ljubljenejše ekipne športe velja meja dobrih dveh ur kot še sprejemljiva, da ohranja pozornost gledalca, za kolesarstvo ni takšne zgornje meje. Etapa v celoti lahko traja tudi več kot pet ur, kar kolesarstvo uvršča v kategorijo, kjer so le še športi kot tenis ali kriket. Pri slednjih vodilne organizacije in vodilne osebe v športu poskušajo na inovativne načine skrajšati in narediti dogajanje bolj zanimivo. Pri kolesarstvu

je prostora za reforme manj, ampak zaradi tega ni potisk v tej smeri nič šibkejši.

»Na Vuelti, dirki po Španiji, so prvi začeli s kratkimi etapami in z njihovimi razburljivimi zaključki, ki se namesto klasičnega ravninskega sprinta vse večkrat končajo s kratkim klancem. Ker je bil odziv gledalcev odličen, zdaj temu sledijo praktično vsi, tudi dirka po Sloveniji. Na Touru so v povprečju tudi veliko krajše etape kot včasih, tudi profili so bili v zadnjih letih kar netradicionalni, letos mogoče ne toliko. Včasih so etape trajale tudi po osem ur, ampak sedanje krajše in intenzivnejše trase pomenijo tudi več pritiska za kolesarje. Leta 2018 so na Touru poskušali tudi z ultra kratko etapo v dolžini 65 kilometrov, ko so se celo postavili v vrste na startu kot na motoristični dirki, kakor da bi to kaj spremenilo. Skratka, poskušajo vedno nekaj novega.«

Tako v športnem kot tržnem smislu je ključni del dirke sama trasa, javnosti mogoče slabše znano dejstvo pa je, da obisk kolesarjev, posebej starta in cilja, ni zastoj. Višje ko je rangirana dirka, dražje so gostiteljske pravice, tega pravila pa se držijo tudi organizatorji dirke po Sloveniji, za izvedbo katere skrbi novomeški kolesarski klub Adria Mobil (zato je tudi tradicionalni cilj dirke v Novem mestu). Poizvedovanja in ponudbe za gostovanja etap se lahko zbirajo tudi po več let vnaprej, šele nato pa je na organizatorjih, da vse skupaj spravijo v logično celoto. Prav zaradi nezanimanja lokalnih gorenjskih oblasti na dirki po Sloveniji že od leta 2013 izostaja tradicionalna kraljevska etapa z vzponom na Vršič. Ob vsem tem je treba seveda poudariti, da so zneski v Sloveniji neprimerljivo nižji v primerjavi s tistimi v tujini, kjer za start prve etape (t. i. Grand Départ) mesta in občine organizatorjem Toura nakažejo tudi do deset milijonov evrov.

Letos so slovenski ljubitelji kolesarstva po dolgem času lahko tudi na tej strani meje uživali v obisku Gira d'Italia, organizatorji te druge največje kolesarske dirke na svetu pa tudi sicer veljajo za bolj izvirne, ko pride do trženja etap v tujini. To dejavnost so verjetno pripeljali do maksimuma, ali če hočete maksimalnega absurda, ko so leta 2018 prve tri etape izvedli kar v Izraelu, *Grande Partenza* v boju za roza majico pa se je odvil v Jeruzalemu, zato je pojem *pinkwashing* za vsaj tri dni dobil nov, a nič manj obremenilen pomen.

Turistični in oglaševalski kakor tudi v tem primeru politični potencial globalnega prenosa pomeni, da se trasi dirke aktivno posveča veliko pozornosti pri režiserjih prenosov. Tudi tukaj je Tour de France tako rekoč svet zase, kot pojasni Tomaž Kovšca:

»Jaz pred vsako dirko po Franciji dobim približno 500 strani debelo knjigo, kjer je kilometer po kilometer napisano, skozi katero vas se bodo kolesarji peljali, kateri grad bodo v prenosu pokazali ipd. Z nečim podobnim so začeli tudi z dirko po Sloveniji, ampak ostaja dejstvo, da je za komentatorja morda celo lažje prenašati dirko po Franciji kot dirko po Sloveniji, kjer javnost pričakuje, da poznaš vsak kotiček države.«

Televizijske pravice

Da bi bili vsi kotički čim bolj prepoznavni tudi globalno, je z zajetno investicijo poskrbela Slovenska turistična organizacija, ki je sklenila pogodbo z Eurosportom, da ta prenaša dirko po Sloveniji v zameno za zakup oglaševalskega prostora, saj v hudi konkurenci dirka po Sloveniji še vedno ni dovolj tržno zanimiva, pojasnjuje Kovšca. Televizijske pravice za dirko imajo v klubu Adria Mobil, pri teh pa Kovšca opozarja na izjemno inflacijo v vrednosti, sploh v primeru Gira d'Italia, zaradi česar se postavlja pod vprašaj zmožnost javne televizije, da bi velike dirke v prihodnje sploh lahko še prenašala.

Nekoliko drugače je s Tourom, pojasnjuje Kovšca, saj »ta načrtno deluje kot ljudska dirka. Organizatorji dirke po Franciji namerno dajejo pravice Evroviziji, torej združenju javnih radiotelevizij, zato imajo te možnost prednostnega odkupa. To je filozofija, da je Tour dostopen vsem – vsi lahko gledamo, vsi lahko uživamo.« ■

HITRI IN DRZNI 9

IGOR HARB

Znanilec družbenih sprememb

V aktualnem desetem zapovrstnem filmu (**Hitri in drzni 9** [F9, 2021, Justin Lin]) ob dvajseti obletnici »sage« *Hitrih in drznih* eden od junakov izreče najbolj legendaren stavek: »Če ubogava fizikalne zakone, bo z nama vse v redu.« Vsakomur, ki je gledal več kot petnajst minut kateregakoli od teh filmov, je jasno, da so akcijske scene in zapleti odkrito sovražni do fizikalnih zakonov, tako da gre za meta komentar avtorjev na pogosto kritiko filmov. Hkrati je to tudi poskus normalizacije vidnega, saj se ta dialog odvija v nizki orbiti, kamor sta bila junaka izstreljena v avtomobilu na raketni pogon, da bi z magnetom onesposobila satelit. A to je le košček akcijske sestavljanke finalnega obračuna, ki seveda nima zveze s fizikalnimi zakoni, vzročno posledičnostjo ali kakršnokoli drugačno logiko, vseeno pa pripomore, da so *Hitri in drzni*, kot je nedavno zaključil Guardianov filmski kritik Steve Rose, »ultimativna (filmska) franšiza našega časa«¹. Njegov članek je humoristični pregled zgodovine *Hitrih in drznih* s citati zvezdnikov, številkami prodaje kart in pogledom v prihodnost, a ta filmska saga si ob obletnici zasluži bolj temeljito analizo.

Najprej hiter (in drzen) povzetek: glavni junak prvega filma **Hitri in drzni** (*The Fast and the Furious*, 2001, Rob Cohen) je bil Brian (Paul Walker), FBI-jev agent pod krinko, ki se pridruži skupini organizatorjev nelegalnih avtomobilskih dirk pod vodstvom Dominica »Doma« Toretta (Vin Diesel), da bi odkril, kdo med transportom krade DVD predvajalnice s tovarnjakov. Vmes se zaljubi v Domovo sestro in mu na koncu pusti pobegniti, sam pa nadaljuje z novimi kriminalnimi partnerji v drugem filmu. Sčasoma ponovno združita moči in nato z vsakim filmom širita ekipo. Njihovi podvigi postajajo vse bolj ambiciozni, žanrsko pa zgodbe presedlajo s fetišizacije avtomobilov na vohunske spletke in

megalomanske akcijske prizore na ravni filmov Michaela Baya in Christopherja Nolana. Hkrati krovna zgodba postaja vse bolj zapletena in žajfasta, z vrnitvami od mrtvih, amnezijami in maščevalnimi brati, kar je stopnjevala smrt igralca Paula Walkerja med snemanjem sedmega filma, ko so v zaključni sceni njegov obraz digitalno prilepili na telo njegovega brata za nekoliko srhljivo slovo.

Pri širitvi ekipe je najbolj zanimiva neprisiljena multietničnost, sploh v primerjavi s filmi, ki odkrito ciljajo na mednarodne trge. Med temi izstopa denimo **xXx: Reaktiviran** (xXx: Return of Xander Cage, 2017, D.J. Caruso), saj glavni junak nabira svojo vohunsko ekipo po državah, kjer so film najbolj promovirali, čeprav nekateri potem nimajo kaj početi (nogometaš Neymar Jr. tako brca žogo v baru). V *Hitrih in drznih* je sestavljanje ekipe skozi več filmov potekalo povsem naravno, saj jih pogosto novačijo iz države, v kateri se odvija film, scenariji pa se izdatno potrudijo splesti čim tesnejše stike med njimi, tako da niso videti kot operativci, temveč kot ekipa, prijatelji, celo družina, kot nenehno poudarja Dom. Pohvalno *Hitri in drzni* svoje mednarodne zasedbe niso gradili okrog belega junaka oziroma so to počeli z vsakim filmom manj, saj sta v ospredje vse bolj stopala Vin Diesel in Dwayne Johnson, ki sta iz rasno mešanih družin, v aktualnem filmu pa za večino humora in najbolj zmešane akcije poskrbita Roman in Tej, ki ju upodobita temnopolta Tyrese Gibson in Ludacris. In potem je tukaj seveda Han, ki ga igra korejski Američan Sung Kang. Lik tragično umre v tretjem filmu, a je bil tako popularen, da so naslednje tri stlačili v predzgodbo bolj ali manj zaradi njegove prisotnosti, nato pa se vrne v aktualni devetki, ker seveda sploh ni bil mrtev. Zanimljivo ni niti dejstvo, da je le režiser prvega filma Rob Cohen belec, ostale pa so režirali temnopolti in azijski ustvarjalci: John Singleton, F. Gary Grey, Justin Lin in James Wan.



1 <https://www.theguardian.com/film/2021/jun/19/fast-furious-franchise-hobbs-shaw-vin-diesel-dwayne-johnson>.



Pri odnosu do ženskih likov je Michelle Rodriguez z Letty ustvarila močan lik že v *Hitrih in drznih*, a je bila kasneje degradirana v vlogo okraska, kot večina žensk, ki so praviloma pokazale zgolj svoje (povsem oblečeno) telo in morda še nekaj vrtenja volana. V zadnjih filmih pa se je začela prebijati v ospredje in se celo spopadla z likom borke mešanih borilnih veščin Ronde Rousey. Poleg nje smo dobili še Helen Mirren kot vodjo londonskega podzemlja, antagonistko zadnjih dveh filmov pa je upodobila Charlize Theron kot neustavljiva hekerka in manipulatorka. V aktualnem filmu so tudi upravičili odsotnost Walkerjevega lika na presenetljiv način, rekoč, da skrbi za svojega in Domovega otroka, medtem ko se vsi ostali, vključno z njegovo ženo Mio (Jordana Brewster), poženejo v akcijo. Podobno kot pri etnični vključenosti tudi ta sprememba ni posledica zunanega pritiska, temveč je prišla od znotraj, predvsem skozi prizadevanja Michelle Rodriguez, ki je že pri prvem filmu svoj lik nadgradila iz trofeje v borko, v zadnjih letih pa je grozila z odhodom, če scenaristi žensk ne bodo dali bolj v ospredje.

Zgodba devetega filma je sicer povsem v službi akcijskih scen in njihovih lokacij, saj večina dogajanja nima smisla ali logične navezave, razvoj likov pa je precej v duhu ugotovitve enega od junakov, kako vse te nemogoče situacije nakazujejo, da so neuničljivi. Struktura zgodbe je okorna s pogostimi skoki v preteklost, a režiserju uspe znotraj vsake scene zgraditi dovolj napetosti, da tudi tako razbita izvirna zgodba obdrži tempo. Nekateri od likov malenkost čustveno dozoriijo, večina pa ostane na isti adolescentni stopnji, ki pravzaprav daje noto filmski seriji. Igralci ob tem svoje delo opravijo na pričakovani ravni, s prikazom fizične moči in humorističnih spretnosti, ki jih proti koncu nadgradijo s pristnim izrazom prijateljstva, zaščitne znamke čustvene komponente teh filmov.

A vrnimo se k odnosu s fiziko in mehaniko. Večina junakov izhaja iz avtomobilskih dirk, ampak so pri tem striktno



predstavljeni kot sami svoji mehaniki in – ko avtomobili postajajo vse bolj elektronski – tudi hekerji. Tako njihova pravičniška in vohunska kariera v kasnejših filmih ni rezultat nekega skrivnega urjenja, temveč je implicitno pogojena z veliko učenja in eksperimentiranja z avtomobilskimi motorji in drugimi sestavnimi deli. Akcijske scene in njihov prezir gravitacije, magnetne, centrifugalne in centripetalne sile so šov, podobno neverjetne kot amnezična Letty, ki ji mafija pere možgane, medtem ko znanje in veščine likov delujejo primerljivo pristno kot njihovi odnosi. In kljub vsem nemogočim podvigom na platnu je morda najbolj nepričakovan ta, da so skoznje postali promotorji dela v inženirstvu in znanosti.

GOSPODIČNA MARX

PETRA METERC

Gospodična med političnim in osebnim

Susanna Nicchiarelli ustvarja trilogijo biografij – za svoj prejšnji celovečerec *Nico, 1988* (2017), v katerem je upodobila zadnja leta pevke Velvet Underground, je v Benetkah pred štirimi leti prejela glavno nagrado sekcije Horizonti. Tokrat je v igrani film *Gospodična Marx* (Miss Marx, 2020) postavila še eno tragično preminulo junakinjo iz preteklosti: Eleanor Marx, najmlajšo hčer Karla Marxa, borko za pravice



delavcev, za univerzalno volilno pravico, za ukinitvev otroškega dela in za pravice žensk.

Nicchiarelli se prikaza življenja Eleanor (Romola Garai) oziroma Tussy, kot jo, čeprav še sama ne ve zakaj, kliče njena družina, loteva po dveh linijah. Filmska pripoved se začne s pogrebom njenega očeta in Eleanorinim govorom, ki idealizirano opeva predanost njenih staršev drug drugemu; že v prizoru, ki sledi pogrebu, pa film nakaže njeno simpatijo do bodočega partnerja, Edwarda Avelinga (Patrick Kennedy). Prav junakinjin odnos do očeta in omenjenega Edwarda, torej do, recimo temu, dveh najpomembnejših moških v njenem življenju, je tisti, ki je postavljen v ospredje. Tako spremljamo Eleanor, kako se brez pomisleka zaplete z Edwardom, Edwarda pa, kot da mu je mar zgolj za udobje, ki mu ga odnos prinaša, od potovanj na račun komunistične partije do opija, alkohola in preostalega luksuza, financiranega iz Eleanorine dediščine. Skratka – naivno, zaljubljeno dekle na eni, in stereotip že na videz antipatičnega, parazitskega in na vse načine manipulativnega lika na drugi strani.

Režiserka Eleanorin odnos z Edwardom sopostavlja ob izseke iz preteklosti, ko je kot dekletce občudovala očeta v njegovem kabinetu, medtem ko je ta pisal *Kapital*, s čimer nakaže, da se je Eleanor kljub svoji drži, za tisto obdobje precej subverzivni in emancipirani, kot ženska vseeno znašla v takšni ali drugačni senci moškega, vendar pa zaradi slabo razdelane psihologizacije njenega lika lahko iz zgodbe razberemo zgolj nekakšne popreproščene *daddy issues*, ki jih Eleanor ni uspela razrešiti v svojem odraslem obdobju in jih je zato preslikala tudi na lastne odnose. Takšen je denimo prizor, v katerem ji še ena očetovska figura, dobrodušni Engels (John Gordon Sinclair), razkrije, da je imel njen oče nezakonskega sina, ki ga ni nikoli uradno priznal, ob čemer odrasla Eleanor pade v krčevit jok, kot da bi prvič v življenju podvomila v popolnost svojega očeta.

Čeprav se je avtorica jasno namenila zagrebsti v vedno aktualno feministično vprašanje uresničevanja političnega v osebnem življenju, ji je ravno zaradi potrebe po tem, da v filmu vsaj v orisih predstavi tudi Eleanorino politično delo, umanjalo manevrskega prostora, da bi tovrsten notranji konflikt razdelala in jo naslikala kot kaj več od samooklicane feministke, ki se precej medlo vda v vlogo nemočne žrtve. Eden od nastavkov za takšen premislek je v filmu nedvomno prizor, ko režiserka uporabi metatekstualno zvijačo in prikaže Eleanor, sedečo ob Edwardu, s katerim uprizarjata besedilo Ibsenove drame *Nora* (ki jo je, mimogrede, Eleanor Marx prevedla). V odlomku, ki ga prebirata v prizoru, Nora svojemu možu namreč pove, da jo je zatiral že njen oče, zdaj pa jo omejuje še on, zaradi česar se ga je namenila zapustiti – v filmu se takrat za trenutek, ko še ne vemo, da gre za bralno uprizoritev, zazdi, da se Eleanor postavlja zase.

Scenarij torej iz sedanjosti preskakuje v Eleanorino otroštvo, hkrati pa vsake toliko zavije še do tovarn, kjer enkrat gledamo črno-bele fotografije, spet drugač zgarane obraze delavcev, ki proseče zrejo v kamero. Tu so tudi trenutki, ko režiserka junakinji v usta položi citate iz očetovih besedil, s katerimi prelomi četrto steno in neposredno nagovori gledalce, ob čemer navedki prevzamejo sodoben pomen, pa vendar skupek vseh omenjenih prijemov morda ravno zaradi pretirane slogovne in pripovedne razgibanosti gledalca ne zadrži v napetem pričakovanju (tragičnega) konca, temveč ga do slednjega pripelje v precej mlačnem vzdušju Eleanorine naivne drže in kasnejše molčečne sprijaznenosti.

Film je morda še najbolj zanimiv, ko režiserka uporabi moderne vložke – h kostumski drami, podobno kot sta to storili že Sofia Coppola z *Marie Antoinette* (2006) ali pa Céline Sciamma s *Portretom mladenke v ognju* (Portrait de la jeune fille en feu, 2019), pristopa samosvoje – telesna govorica in drža igralcev je sproščena, prizori, v katerih takratno

socialistično elito prikaže v njenih ne-ravno-skromnih salonih poznega viktorijanskega obdobja, so posneti iz nenavadnih kotov, ki poudarjajo odtujenost, izjemen učinek pa prinašajo tudi punk komadi, ki večkrat presekajo utesnjujoče vzdušje in Eleanor navsezadnje navdahnejo z upornim plesom.

Nekateri bi utegnili Susanni Nicchiarelli očitati, da se je v biografiji borke, kakršna je bila Eleanor Marx, osredotočila prav na njeno toksično romantično razmerje, saj da je bilo njeno življenje vse več kot to, vendar je ravno odločitev za prikaz manj blesteče, tragične plati njenega življenja zagotovo ena od pogumnejših potez, ko se na platna preslikava zgodbe velikih žensk, ki še niso bile povedane. Čeprav se *Gospodična Marx* ujame v nehvaležno past biografij, ki poskušajo zaobjeti preveč naenkrat, film gledalcem, predvsem pa gledalkam, vseeno ponudi misel, da junakinj ne gre iskati zgolj med na videz popolnimi in da je ravno polje osebnega tisto, ki je za udejanjanje politične misli še vedno najbolj kompleksno. Teorija, pa tudi če si hči samega Marxa, tu pač ni kaj preveč uporabna.

HILLBILLY ELEGY

PATRICIJA FAŠALEK

Lovljenje novodobnih ameriških sanj

Hillbilly Elegy (2020) Rona Howarda, ki ga najširša javnost pozna predvsem kot režiserja uspešnic **Da Vincijeva šifra** (The Da Vinci Code, 2006) ter **Angeli in demoni** (Angels & Demons, 2009), je zgodba o posledicah, ki jih na posamezniku puščata slaba ekonomska situacija in neugodna družinska dinamika. Ne glede na trud Amy Adams, da bi vlogi Bev, eksplozivne mame, odvisne od drog, vdahnila pristnost njene stiske preko bodeče razjarjenosti in obenem utrujenosti v očeh, se *Hillbilly Elegy* kaže predvsem kot novodobna različica filma o lovljenju ameriških sanj. Če so v preteklosti filmske obravnave do te teme ohranjale skeptično distanco in kritiko, kot na primer **Lepota po ameriško** (American



Beauty, 1999, Sam Mendes), **Veliki Gatsby** (The Great Gatsby, 2013, Baz Luhrmann) ali **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), pa se zdi, da je ta cilj tukaj ne le dosegljiv vsakemu, ampak tudi prinaša pristno srečo in pomirjenost v življenju.

Po istoimenski knjigi posnet film v središče vzame J.D.-ja (Gabriel Basso), fanta povprečnega videza in pameti, ki je kljub slabi finančni družinski situaciji s trdim delom prišel do študija prava na prestižni ameriški univerzi Yale. Sredi pomembnega večera, ko naj bi si na elegantni večerji prisrkel prakso v Washingtonu in zaslužil dovolj za šolnino, ga zmoti telefonski klic sestre, ki ga prosi, naj takoj obišče družino, saj je njuna mama zaradi predoziranja s heroinom pristala v bolnišnici. V teku enega dne, kolikor traja njegov obisk v 10 ur oddaljenem domačem mestu, preko njegovih spominov na otroška leta spoznamo njegovo mamo, sestro, babico in dedka ter vse njihove tegobe, ki so zaznamovale in oblikovale njegovo nemirno odrasčanje.

Da J.D. ne sodi v sofisticirani svet intelektualcev in višjega sloja, je nazorno prikazano že na začetku filma, med samo večerjo, kjer je sprva zmeden zaradi vina, ki ga strežejo, saj ne pozna finih francoskih imen te pijače, nato pa, tako kot Julia Roberts v filmu **Čedno dekle** (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall), ne zna uporabljati najrazličnejših vilic in žlic, ki so preden položene na mizi. Julia Roberts se kot prostitutka znajde v visoki družbi po naključju, ker za njeno družbo plačuje bogataš (Richard Geere); J.D. pa je do pozicije, v kateri se je znašel, prišel sam, s trdim delom, ki ne zajema mistike okoli bogastva ali fetišiziranja premožne osebe kot ljubezenskega objekta (kot na primer v *Velikem Gatsbyju* in *Čednemu dekletu*), ampak je za to poskrbelo marljivo učenje ob delu. Iz zagate ga reši njegovo dekle Usha (Freida Pinto), ki mu po telefonu razloži, kako se vključiti v družbo in izbrati primerno vino ali vilice. A nelagodje situacije zbudi njegov

temperament, in ko grobo odgovori enemu izmed pomembnejšev, ki izreče neprimerno opazko o njegovem revnejšem izvoru, se vzpostavi tisti del njega, ki ga resnično loči od izbrane družbe – ne neznanje o kulturnih manevrih, ker se ni rodil v bogatejšo družino, ampak notranja stiska, povezana z njegovo mamo.

J.D. skoraj nikoli ne pokaže čustev, razen rahlega obupa in kančka žalosti ob novici, da je mama v bolnišnici. Njegov pogled je večino časa nežen, miren, lahko bi rekli celo nedolžen in naiven. Film ne problematizira ameriškega šolskega sistema, ekonomske neenakosti ali psiholoških posledic, ki jih na ljudeh pušča nestabilno okolje z nasilnimi starši, ampak oblublja, da če se bomo pridno učili in si izbrali dobro družbo, bomo postali dobri ljudje, ki lahko pridobijo dobro izobrazbo, še boljše ekonomsko varnost in najboljšo ljubečo partnerico, ki nam bo vedno vdano stala ob strani.

To je problematično na več ravneh, ker potlačitev nabranih ran iz otroštva, globoko zakopan občutek neljubljenosti, krivde in bremena zaradi mame, katere *modus operandi* je samodestruktivno obnašanje, ter stalne tegobe glede zavrženih kreditnih kartic in stiske ob nezmožnosti plačevanja šolnine po navadi ne more rešiti zgolj zagrizenost za delo in učenje. Nasprotno, neverjetno je, da J.D. ni izčrpan ob obveznostih zahtevne univerze in opravljanju treh služb, medtem ko čustvena obremenitev zaradi mame, ki ni sposobna skrbeti zase, lebdi nad njegovo glavo. Film prelaga vso odgovornost za svetlo prihodnost na posameznika in njegovo voljo, da iz sebe »nekaj naredi«. To mantra protagonistu v glavo vcepi trdoživa in nič kaj topla babica Mamaw, ki jo sicer briljantno upodobi Glenn Close.

Medtem ko je v filmu psihološki portret Bev precej verjeten, čeprav so njeni izpadi vedno preveč na hitro izpeljani, situacije pa dramaturško zastavljene tako, da gledalcu

vzorec njenega obnašanja kmalu postane jasn, saj služi zgolj predstavitvi njenega značaja in nevarnosti, v katere je spravljala otroka, deluje J.D.-jev lik kot marioneta za prikaz površinskega sporočila o predanosti delu, pozitivnim vrednotam in ljubezni. Ushino vlogo idealnega dekleta, ki daje protagonistu točno to, kar za svojo dobrobit potrebuje, lahko primerjamo s filmom **Elizabethtown** (2005, Cameron Crowe), le da je tam dekle (Kirsten Dunst) moralo poskrbeti, da bo fant (Orlando Bloom) ponovno našel smisel v življenju. Ushina naloga pa je, da J.D.-ju nudi vso ljubezen in varnost, ki ju ni dobival v družini. Nima svojih potreb ali obveznosti, le dopolnjuje sliko uspešnega, pridnega in dobrega fanta.

Hillbilly Elegy deluje kot Instagram verzija filma, ki želi razkrivati disfunkcionalnost družin, majava tla finančne nestabilnosti in brezpogojno ljubezen do staršev njihovi norosti navkljub. O tematiki ozavešča, ne dopušča pa možnosti, da bi se gledalec lahko zares postavil v čevlje likov, saj ne zajadra dovolj globoko v njihovo notranje doživljanje. Montaža je vedno malo prehitra, da bi lahko gledalca zares posrkala čustva na izrazih igralcev, kamera nikoli ne obmiruje, da bi lahko začutili tesnobo ali grozo posnetka, barve so preveč svetle in spomladanske, da bi se lahko približali težki situaciji, in glasba malo preveč brezbrizna in vesela, da bi lahko zajeli srž problema. Kot da bi režiser, ki se je sicer že loteval prikaza psiholoških težav v dobro sprejetem **Čudovitem umu** (2001, Beautiful Mind), želel v film inkorporirati obrambne mehanizme, da ne bi zajadrali pregloboko v težke situacije, ki bi lahko gledalcem vzbudile nelagodje, ali pa je enostavno s hitrejšim tempom želel prekriti praznino, ki jo vsebuje sama zgodba. Ne vzame si dovolj časa, da bi na bolj iskren način predstavil značaje likov in dinamiko, skrito pod površjem njihovih dobro izdelanih kostumov in ličil, ki so filmu sicer prislužili nominacijo za oskarja.



PRINČEVO POTOVANJE

BRINA JENČEK

Opičji princ in problemi človeštva

Tako kot v basnih se tudi v animiranih filmih za otroke skoraj vedno skriva nauk. V lepe podobe ter takšne in drugačne zgodbe je ovita didaktična ideja, ki naj bi jo iz filma zavedno ali nezavedno izluščil otrok. Podoben namen ima francosko-luksemburški animirani celovečerec **Prinčevo potovanje** (Le voyage du prince, 2019, Jean-François Laguionie in Xavier Picard), ki odpre plejado pomembnih tematik – od ksenofobije, rasizma, diskriminacije do okoljskih problemov, medgeneracijskega sobivanja, neetičnih znanstvenih poskusov in elitizma. Vendar pa se njegova rdeča nit zaradi prenasičenosti idej izgubi in film gledalca na koncu ne pusti modrejšega, pač pa predvsem zmedenega. Film, namenjen otrokom po devetem letu starosti, je nadaljevanje **Gradu opic** (Le Château des singes, 1999, Jean-François Laguionie), a stoji tudi kot samostojno delo.

Režiserja *Prinčevega potovanja* sta za nosilca svojih idej izbrala 12-letnega opičjaka Toma (Thomas Sagols), ki stke nenavadno prijateljstvo s starim princem Laurentom (Enrico Di Giovanni), popolnim tujcem v mestu Niouton. Princ je pripadnik drugega opičjega plemena in je ob prečkanju oceana doživel brodolom. Na obali Nioutona ga najde Tomova krušna mama, stoična znanstvenica, in ga preda v roke svojega moža, nekoč priznanega antropologa, ki so ga iz Akademije znanosti izključili, ker je trdil, da obstajajo tudi druge vrste opičjakov onkraj njihovega izoliranega mesta; da zagotovo niso sami. Laguionie in Picard tako že na samem začetku v filmu izpostavita prvo veliko vprašanje, ki še vedno ostaja nerešeno: ali obstaja življenje še kje drugje kot na Zemlji? Še jasnejša pa je aluzija na Kolumbovo odkritje Amerike in zgodovino evropskega kolonializma. To se kaže predvsem v ravnanju akademikov mesta Niouton (enakozvočnica priimka fizika Isaaca Newtona, kar seveda ni naključje) s tujim prišlekom. Dojemajo ga kot primitivno bitje, manj razvito, manj vredno, ker ne govori njihovega jezika, nosi drugačna oblačila,

je drugačno hrano in prihaja iz drugačne civilizacije (ki spominja na italijansko renesanso). Skratka, ker je drugačen. S tem film razpre temo ksenofobije, strahu pred tujim in nepoznanim, saj Princa Niouki takoj dojamemo kot grožnjo. Izjema je le Tom, skozi oči katerega spoznavamo pravo podobo belolasega Laurenta.

Tema ksenofobije se prepleta s problematiko rasizma, ki se najočitneje pokaže v prizoru, ko akademiki Princa strpajo v kletko v živalskem vrtu, kar lahko beremo kot aluzijo na človeške živalske vrtove, ki so bili še v 1. polovici 20. stoletja izjemno popularni in v nekaterih oblikah obstajajo še danes. Poleg tega je svet Nioukov prikazan kot pust, izkoriščevalski in povsem hladen. V podobah mesta in prebivalcev lahko prepoznamo Pariz 19. stoletja, čas, ko je človek čutil največjo superiornost nad naravo in »manj razvitimi bitji«. Tako film pod vprašaj postavlja postindustrijsko družbo in postrazsvetljsko diktaturo razuma. Akademike predstavi kot puhloglave starce, ki niso pripravljeni nikogar poslušati, se kot otroci zdolgočaseno igrajo s papirnatimi letali in so povsem pasivni v svojem statusu quo.

Prinčevo potovanje se dotakne tudi medgeneracijskega dialoga v prijateljstvu starega princa in 12-letnega Toma, čustvene otopelosti ljudi v sodobni družbi, kapitalističnega načina produkcije z vedno delujočimi tovarniškimi tekočimi traki, antropocentrizma in posvojitve oziroma nekonvencionalne Tomove družine. A če bi v tej nepregledni beri tematik poskusili najti rdečo nit filma, bi bil to človekov odnos do narave in sočloveka. Mesto Niouton počasi prerašča invaziven gozd (kot bi se želel maščevati za vse posekane dele zaradi širjenja mesta), kot Benetke ga počasi poplavlja voda in kot svet ga pretresajo vedno pogostejše in usodnejše naravne katastrofe. Alternativno modernemu načinu življenja ter izkoriščanja ljudi in narave *Prinčevo potovanje* prikaže v ljudstvu Woonki, ki živi v Deželi vrh drevesnih krošenj



povsem samozadostno in v popolnem sožitju z naravo, kar deluje kot odmev hipijevskega gibanja in komun iz 60. in 70. let prejšnjega stoletja.

Poleg poplave idej, ki jih želi film prenesti mlademu občinstvu, je šibkost tudi scenarij, poln postranskih zapletov in likov, ki se ne razvijejo in je njihova prisotnost v filmu neutemeljena, neizkoriščena oziroma nepotrebna. Avtorja scenarija sta Jean-François Laguionie, režiser in umetniški direktor filma, ter scenaristka Anik Le Ray. Pogosto se zdi, da so nekateri elementi scenarija samo sužnji vizualne atraktivnosti, niso pa smiselno vpleteni v fabulo. Najmočnejši aspekt filma je tako njegova vizualna podoba. Direktorja animacije Yann Martinat in Joachim Henrard uspeta očarati mlado in malo manj mlado občinstvo s slikovitostjo in raznolikostjo treh različnih svetov, treh različnih ljudstev – z zlatimi odtenki prežeto kraljestvo Laankov, v sivine odeto mesto Nioutonov in toplo, harmonično skupnost Wookijev nad drevesnimi krošnjami. S prepletom detajliranih ročno narisanih ozadij in 2D računalniško animiranimi liki film zaživi z elegantno, na trenutke zares pravljичno animacijo. K temu pripomore tudi dodelana glasbena kulisa, mešanica orkestralne glasbe s poudarki na godalih in ambientalnih zvokov gozda, različnih živali, cirkusa, mesta ...

Film *Prinčevo potovanje* je tako prava poslastica za oči, žal pa kljub vsebinsko dobri premisi avtorji slednje niso uspeli docela izpeljati. Gledalcem vseh starosti ponudi iztočnice za tehten premislek, a jih ponudi toliko, da ob koncu filma ne vemo več, o čem vse bi morali razmišljati. Če se bodo odrasli publiki nekatere aluzije zdele nekoliko »na prvo žogo«, jih otroci sploh ne bodo zaznali; kljub temu pa bodo najverjetneje vseeno razbrali vsaj enega od mnogih naukov, ki jih film ponuja.



MINARI

SANJA STRUNA

Okus po Koreji

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je bila Južna Koreja popolno nasprotje vsega, s čimer jo povezujemo danes. Odmislite znanstvenofantastično tehnologijo, odlično hrano in popularne glasbene skupine; po korejski vojni je bila država v razsulu. V njej sta vladali lakota in revščina, po letu 1961 pa še vojaška diktatura Park Chung-heeja. Nič čudnega ni, da je obdobje po korejski vojni in vse do začetka 80. let zaznamovalo drugo številčno preseljevanje korejskega ljudstva v tujino, predvsem v ZDA.

Minari (2020), delno avtobiografska zgodba Lee Isaac Chunga, v ZDA rojenega otroka korejskih imigrantov, ne izgublja časa z ozadjem za primarno selitev v ZDA. Zgodbo začne pripovedovati nekaj korakov naprej, v avtu sredi arkansanških polj, ko se družina Yi približuje svojemu cilju – kosu zemlje, na katerem želi oče Jacob (Steven Yeun) uresničiti lasten ameriški sen. Ko prispejo, takojšnje navdušenje sina Davida (Alan Kim) in hčerke Anne (Noel Kate Cho) nad dejstvom, da je njihova nova hiša na kolesih, pade v senco očitne zaprepačenosti njune mame Monice (Han Ye-ri). Namesto »civilizirane« Kalifornije so se znašli na pravi periferiji, hiša je v precej slabem stanju (vse njene luknje pokaže že prvi naliv, da prve grožnje tornada sploh ne omenjamo), za povrh pa je najbližja bolnišnica eno uro stran, kar predstavlja velik problem, saj ima David prirojeno srčno napako, zaradi katere je njegovo življenje ves čas v nevarnosti.

Monica vztraja, da je situacija nesprejemljiva, in ne želi niti razpakirati, na drugi strani pa se Jacob trmasto osredotoči na »bogato« arkansško zemljo in na to, kako bo tu lahko vzgajal korejsko zelenjavo in jo prodajal v bližnji Dallas. Film sklene dodatno dimenzijo s tem, da se mu za pomoč v tem procesu ponudi lokalni posebnež Paul (Will Patton), veteran korejske vojne.

Prihranki družine Yi začnejo kopneti (povedno je, da je prejšnji lastnik natanko tega zemljišča zaradi bankrota storil samomor, na kar nas večkrat v teku filma spomnijo razni lokalni prebivalci), čeprav se oba zaposlita v bližnji tovarni, kjer ločujeta »neuporabne« samce piščancev od samic – delo,



ki sta ga bolj (Jacob) in manj (Monica) uspešno opravljala že v Kaliforniji. Prepiri med zakoncema so pogosti in zelo čustveni, in čeprav nam film jasno pokaže, da nista slepa za stiske drug drugega, je jasno, da se je njun odnos znašel na prelomnici. Razpadanje odnosa začasno prekine prihod Soon-je (Youn Yuh Jung), mame, ki se jim pridruži, da bi olajšala osamljenost hčerke Monice (in pomagala pri varstvu otrok).

Vzporedno nam Lee Isaac Chung ponudi še delce lastne perspektive skozi oči malega Davida. Ta se v novo skupnost vklopi še z najmanj težavami, čeprav ga ob prvem srečanju po nedeljskem bogoslužju vrstnik vpraša, zakaj je njegov obraz tako ploščat. Ne glede na rasistične podtone tega trenutka se otroka hitro spoprijateljata. Zdi se, da večjo težavo od »drugačnosti« družine Yi od lokalnega prebivalstva Davidu predstavlja drugačnost njegove babice. Obtoži jo, da »smrdi po Koreji« in da ni »prava babica«, ker ne peče piškotov, poleg tega pa mora David z njo deliti sobo (in ta z Go-Stop kartami obsedena babica podnevi pogosto kolne, ponoči pa smrdi).

In vendar tudi Soon-ja ni enodimenzionalen lik – s seboj je prinesla tradicionalno korejsko zdravilo (iz nenavadnih sestavin in ogabnega okusa, seveda), ki naj bi pomagalo pri Davidovem zdravlju; redno skrbi, da se David, ki mu vsi govorijo, da ne sme teči in se kakorkoli naprezati, giblje na zraku in vztraja, da ni tako šibek, kot vsi mislijo. Ob prihodu iz Južne Koreje Soon-ja prinese korejske začimbe in hrano, ki Monico spravijo v jok zaradi domotožja – vzporednica s tem, da je ravno iz domotožja po domači hrani pognala korenine poslovna ideja njenega moža, je tu komajda opazna. Soon-ja pa ni prinesla samo hrane; prinesla je semena za *minari*, korejsko vodno krešo, ki je glede na sposobnost rasti v raznih pogojih (da je le v bližini vode) v tolikšni meri »zel« kot vitaminov polno »zelišče«. Soon-ja jo posadi ob bližnjem potoku in minari brez zadržkov požene korenine in se razbohoti kot neskromna metafora za imigrantsko izkušnjo.



Film z obilico premišljenih podrobnosti, podprtih z odlično igro vse zasedbe, zgradi jasen, čustven portret družine, z vsemi praskami, globljimi ranami in obliži. Kot v enem od čustvenih pogovorov med zakoncema pove Monica, sta Korejo zapustila, da bi »rešila drug drugega«. Preden se film konča, jima zagotovi še eno priložnost, da se rešita, poleg tega pa položi temelje še za prihodnost družine. Kot vemo, je pepel eno najboljših (in najstarejših) naravnih gnojil.

SVETA MAUD

ROBERT KURET

Vera kot kriza vere

Kako naj Maud ve, kaj ji bog sporoča? In kako naj ve, če ji sploh sporoča bog?

*

Bog ima v **Sveti Maud** (Saint Maud, 2019, Rose Glass) več pojavnih oblik: pojavi se kot križ, ki pade z omare; kot do konca predana skrb za drugega; kot naraščanje erotične napetosti; kot stisk rok; kot sila molitve; kot slutnja poslanstva; kot zasebni oltar; kot gomazenje, ki se spusti po telesu; kot bližina dveh; kot žebliji, ki si jih Maud za kazni namesti v čevlje. Bog se pojavi kot izguba nadzora nad telesom in kot popolno nadzorovanje telesa. Oscilira med notranjo nujnostjo in zunanjim imperativom: enkrat se oglašja iz črev, drugič z oltarja.

*



Morda filmom o religiji uspe prodreti v skrivnost religije ravno v trenutku, ko si priznajo, da jim ta skrivnost ostaja nedostopna; filmi torej, ki se ukvarjajo s temeljnim, eksistencialnim dvomom vsake religije, vsakega bivanja. Ko se torej razcep, ki ga morda po nekem avtomatizmu zmotno pripisujemo (zgolj) ateizmu, ponovi v gorečem verniku (*Sveta Maud*), duhovniku (*Preporod* [First Reformed, 2017, Paul Schrader]) in celo v Jezusu/Bogu samem (*Zadnja Kristusova skušnjava* [The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese]). Vsi omenjeni doživljajo krizo vere, smisla. Morda imajo božje postave, a ne vedo točno, kako jih aplicirati v konkretnem svetu.

*

Šele ateistična pozicija naredi religiozne filme: predstavi religijo ne kot izgotovljeni smisel, ki ga posameznik samozadostno naseli in ki mu naenkrat opomeni ves svet, ampak kot stalni boj za dosego smisla, trud interpretacije. Predvsem pa se stalno sooča s temeljnim vprašanjem: kaj je *zares* božja volja? Kot vznikne vprašanje v pogovoru, ki ga imata pastor Ethan Hawke in njegov nadrejeni v *Preporodu*: je božja volja, da gre planet proti uničenju, ali pa smo ljudje z dopuščanjem pogojev, ki vodijo v klimatsko katastrofo, grešili proti bogu? Ali se ne pokaže ta razcep v sami religiji vsakič, ko vzniknejo različne frakcije, odpadniške smeri in nove dominante?

*

Vprašanje neposrednega dostopa do božje besede (in njenega pravega pomena) je le ena od oblik univerzalnega razcepa med realizmom in idealizmom, med ontologijo in epistemologijo. V debati med Slavojem Žižkom in Grahamom Harmanom², utemeljiteljem objektno orientirane ontologije, se Žižek vpraša: je bila stalinistična deviacija napaka ali aktualiziranje nečesa v ideji komunizma? Čeprav je komunizem kot pojem-objekt nekaj, kar presega vse svoje možne

aktualizacije (je torej vedno več od vsote vseh svojih možnih aktualizacij), paradokсно korenini prav v medčloveških relacijah, je *kot ideja* živ le, če se ljudje – v taki ali drugačni obliki – borijo zanj, ga torej aktualizirajo. Komunizem-na-sebi, ki naj bi obstajal zunaj vsakršnih odnosov, je paradoksen, ker ne obstaja zunaj odnosov, ampak ga ravno ti odnosi vzpostavijo kot na-sebi. Drugače rečeno: vsakršna aktualizacija implicira neaktualizirani preostanek. Pri čemer ne gre za to, da bi v nekem pojmu – ali umetniškem delu, religiozni ideji – obstajali neki še nerealizirani potenciali, branja in interpretacije, ki jih je šele treba aktualizirati, ampak da je sam ta pojem nedokončan, odprt, in da ravno zaradi svoje nedokončnosti omogoča interpretacije, intervencije in transformacije. V tem smislu šele interakcija z delom to delo ustvari. In v podobnem smislu tudi šele zaresna interakcija z religijo (in ne birokratsko-dogmatsko sledenje nekim postulatam) v njej nujno pokaže praznine, odprtosti, nedokončanosti, ki verujočega angažirajo v odnos-kot-poskus-razumevanja. Biti opredeljen za karkoli (pa naj bo to krščanstvo, komunizem, feminizem itd.) v končni fazi pomeni stalno spraševanje in vedno-znova ugotavljanje, kaj pomeni biti to, za kar se opredeljujem: kaj sploh pomeni biti kristjan/komunist/feminist?

*

Prav zato je film, kot je *Sveta Maud*, prepreden z vprašanjem: kje sploh je bog? V baru, za šankom, v postelji, v ekscesu, hedonizmu? Ali v disciplini, odrekanju, asketizmu? Enkrat ukazuje *uživaj!*, drugič *discipliniraj se!* Je bog v meni ali zunaj mene? Je jaz, ki ga moram ubogati? Je avtoriteta, ki se ji moram podrediti? Je znotraj in zunaj, jedrn in tuj, bistveni del mene in nekaj tujega v meni *obenem*.

*

Tudi Maud v nekem trenutku ni povsem jasno, kateremu bogu naj se podredi, v čem bo našla boga. Eden bolj zanimivih trenutkov filma je ravno takrat, ko za kratek čas zapusti življenje

2 <https://www.youtube.com/watch?v=TdGeJWJsxto>.



discipline, asketizma, odpovedovanja, in zaide v kratkotrajen hedonizem (ki pa je zgolj formalen, kot da je iz njega odsoten ves užitek, ki naj bi pripadal hedonizmu; zdi se, da Maud veliko večji užitek najde v pokoritvi sadistični avtoriteti). Ključen pri tem je ravno namig filma, da Maud tega ni storila prvič. Če bi to storila prvič, bi neuspešnost ene paradigme pač poskušala prekriti z drugo. Prav v razkritju *ponavljanja* tega antagonizma se razkrije nepopolnost obeh, stalna oscilacija med dvema skrajnostma, ki bi radi nekako našli pot do boga. Bog se za hip pokaže iz špranje, nato pa spet izgine.

*

Vera se torej v filmu pokaže kot napor vzdrževanja stika z bogom, kot stalen spodlet tega stika, napačno interpretiranje njegovih znakov, histerično iskanje pomena, ugibanje o usodi, ki naj bi jo bog namenil Maud. Prav tu se kaže lepota tega filma: bivanje v horizontu boga ne pomeni stalnega in srečnega bivanja v horizontu smisla, kjer je treba le še izpolniti svojo nujnost. *Sveta Maud* prikaže eksistencialno stisko vere, kjer je vernik stalno v histerični poziciji: kaj od mene hoče bog? Ali je to, kar delam, res tisto, kar je imel zame v načrtu? In kako naj to vem? Tu pride do nujnega *feedback loopa*, do *leap of faith*: Maud sama mora verjeti v to, kar dela. Sama mora biti baza lastne vere. Sama mora verovati, povsem nesmiselno, povsem absurdno (in zato se veri v smislu same zmožnosti vere reče tudi milost). A ker Maud ta milost ni podeljena, mora nase stalno priklicevati božja znamenja – in kje se bog bolje manifestira kot v (samo)kaznovanju, v (avto) torturi – da bi se odrešila tesnobe, da bi jo prenehala mučiti božja odsotnost.

*

Maud stalno niha med smislom in popolno zablodelostjo: je točno tam, kjer bi morala biti, ali se je nekje vmes nepovratno izgubila?

*

[spoiler] Morda se najlepše pokaže, kako Maud pada iz vere v dvom, iz fantazme v realnost, v zadnjem prizoru filma, ko se na plaži polije z bencinom, a jo nato vidimo le v eterični CGI-svetlobi z angelskimi krili, kot da je tik pred vnebovzetjem. A med tem prizorom in zaključno špico se za sekundo vrine pošasten krik gorečega telesa. Tu je seveda vprašanje, ali njeno skoraj zогlenelo telo vidimo le gledalci, medtem ko Maud ostaja v nebeškem žaru. A to bi bila prelahka pozicija: odrešila bi tako Maud (uspelo ji je vnebovzetje) kot gledalca (ni mu treba verjeti v nemogoče vnebovzetje, ker dobi »objektiven«, zunanji pogled na resnico stvari, torej na gorečo Maud). Zato je ključen ravno strašljivi krik, ki ga lahko za sekundo slišimo: prav ta krik priča, da se Maud – vsaj za hip – nahaja sredi gorenja, v lastnem telesu, ki ga požirajo zublji, ne onstran v nebeški gloriiji. Prav s tem film podčrta svojo temo: vero kot poskus-vere, ki stalno razpada, ki se nikdar ne nahaja onstran, v polni božji milosti. *Sveta Maud* nam na koncu vrne tesnobo, ki je bila tu že od vsega začetka.

MARE IZ EASTTOWNA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Travme materinstva

Ko je sredi aprila ameriška mreža HBO javnosti predstavila detektivsko miniserijo **Mare iz Easttowna** (Mare of Easttown, 2021, Craig Zobel), ki s pilotno epizodo vzpostavi že vsem znano »whodunnit« premiso, se je ta s svojo trmoglavo, impulzivno, cinično, trdoživo, a pod oklepom površja predvsem utrujeno, žalujočo in empatično preiskovalko umorov nemudoma postavila ob bok prelomnim serijam, kot so **The Killing** (Forbrydelsen, 2007–2012), **Skrivnost jezera** (Top of the Lake, 2013–2017) in **Broadchurch** (2013–2017). A serija, v kateri vselej izjemna Kate Winslet v eni svojih najboljših vlog s prepričljivim ugrizom v pensilvanski naglas, ta lingvistično najbolj kompleksen in težko imitiran ameriški dialekt, z mojstrsko preciznostjo in poslušom za jezik (do)končno preseže svoje britanske korenine, kmalu preraste žanrske okvire. *Mare iz Easttowna* razreševanje umora najstniške matere samohranilke Erin McMamin ter nerazrešena izginotja mladih lokalnih narkomank tako kmalu postavi na »stranski« tir, v ospredje pa postavi temi žalovanja in različnih variacij družinskih travm, konfliktov in bolečin, v katerih osrednjo vlogo odigrajo prav požrtvovalne, zaščitniške in bojovite, pa tudi negotove, jezne, (ne)usmiljene in človeško nepopolne matere. Matere, ki kljub pogosto dobrim namenom povzročajo krivice in delajo napake; sprejemajo napačne odločitve,

projicirajo svoje travme in strahove ter jih prenašajo na otroke. V brezpogojni ljubezni do slednjih pogosto zaobidejo svoje moralne vrednote ter jim neomajno stojijo ob strani, tudi ko kradejo, se drogirajo, izživljajo nad vrstniki, ali pa v tragični nesreči, ki začne in sklene ta razburkan 7-epizodni čustveni vrtiljak, z nehotenim strelom povzročijo smrt.

Materinstvo, še zmeraj zmotno dojemano kot nekaj ženski naravnega in instinktivnega, je »poslanstvo«, ki je ob nemogočih družbenih standardih – zlasti v sodobnem svetu nasilja, duševnih bolezni ter z lahkoto dostopnih drog in orožja – že v startu obsojeno na neuspeh. Kaj sploh pomeni biti dobra mati? In ali je v majhnem mestecu Easttown ameriške zvezne države Pensilvanija, kjer tudi svetovna pandemija ni prekinila pogosto smrtonosnega dotoka in (u)porabe opioidov, otroke sploh mogoče (pre)usmeriti na prave tire ter jih obvarovati pred pogosto hipnimi, a usodnimi napačnimi odločitvami? Easttown je nasičen z materami, ki se trudijo po najboljših močeh, a jim zaradi socialne in ekonomske prikrajšanosti, zgodovine odvisnosti, nasilnih staršev ter odsotnih ali kronično nezvestih partnerjev vsa-kič znova spodleti, da bi svojim otrokom omogočile boljše življenjske pogoje. Mlada Erin, katere v gozd odvrženo truplo zaključijo pilotno epizodo, tako denar za operacijo enoletnega sina, ki bi mu rešila sluh, začne iskati v prostituciji. Mati Marinega štiriletnega vnuka rešitev za ponovni prevzem skrbništva nad svojim otrokom išče v zdravljenju odvisnosti, a je s pretrganimi družinskimi in socialnimi vezmi ob delu na dve izmeni vnaprej obsojena na neuspeh. Marini edini prijateljici Lori pa je v pretresljivem zaključku sezone odvzet še ne polno adolescentni sin, ki ga v nezaslišan zločin požene obup ob očetovi incestni aferi.

Mare Sheehan je predana, zavzeta ter vselej (pre)okupirana policijska preiskovalka, ki z begom v težke in čustveno izžemajoče kriminalne primere svojega mesteca zakriva



družinsko travmo, v kateri sta ji bili v boju z bipolarno motnjo in manično depresijo odvzeti kar dve ključni osebi: oče in sin. Kot mati, hči, po pokojnem sinu pa tudi babica, s sabo tako ves čas nosi neskončno breme ženske, ki je nepopolna in zato v očeh someščanov za vedno stigmatizirana: ženske, ki ni razumela bolezni svojega otroka; ki se ga je bala; ki ni razumela njegove stiske, zaznala znakov samomorilnosti ali preprečila, da bi ga obešenega na podstrešju ne našla njena mlajša hči. Breme »slabe« matere, ki ga Mare prenaša na svojih usločenih plečih in v agoniji pomirja z intenzivnim kajenjem elektronske cigarete, se v mestu, kjer se malodane vsi, ki si niso v sorodu, vsaj poznajo, jasno (za)čuti v zaničljivih diskreditacijah njenega robustnega značaja. Ko na policijski postaji zaslišuje eno prvih osumljenk primera, sošolko svoje hčerke Siobhan, ji ta z zajedljivim gnevom nemudoma pljune v obraz: »Nič čudnega, da se ti je sin ubil.« Kate Winslet uspe z Mare doseči tudi popolno fizično preobrazbo »tipične« protagonistke srednjih let, ki je (vsaj v seriji ameriške produkcije) tokrat malodane prvič videti naravna, zgubana, z nepopolno, svetlečo kožo ter mastnimi lasmi in narastkom. Kot ženska, ki ima obline in nekaj odvečnih kilogramov, skladnih z njeno dieto basanja s hitro hrano med patuljiranjem v avtu ter pitjem skoraj izključno kave in piva.

Serija, ki se nedvomno ponaša s premišljenimi, kompleksnimi in izdelanimi liki, med katerimi gre kot enega bolj simpatičnih izpostaviti predvsem Marino pikro, zadirčno, a hkrati neprecenljivo komično in glede odrasle hčere pogosto preveč radovedno mater, ki jo odlično portretira Jean Smart, pa na trenutke vendarle podleže preveč nasičenim in razvejanim stranskim zgodbam, med katerimi nekatere izzvenijo neizkoriščeno, če ne že neposrečeno. Eden takšnih primerov je vsekakor nekoliko jalov razplet primera o izginulih odvisnicah, ki v zgodbo – sicer nasičeno z daljnimi in bližnjimi sorodniki, prijatelji in znanci – kot ugrabitelja iz zraka



povleče popolnega neznanca. A *Mare iz Easttowna* kljub temu predvsem inovativno presega okove utečene žanrske kriminalke: bolj kot »whodunnit« detektivka se vzpostavlja kot večplastna karakтерна študija Mare in njenega procesa žalovanja, ki je tih, otožen, nevpadljiv in pogosto zakrinkan v njen cinizem, robustno telesno govorico, verbalno odrezavost ter impulzivne, nespametne poteze, zaradi katerih v nekem ključnem trenutku izgubi policijsko značko. Ne nazadnje pa serija, osredotočena na mikrokozmos tega odročnega, za namene snemanja povsem na novo konstruiranega mesteca, subtilno prikaže, kako so družinske travme in nasilje vselej prepleteni s travmo skupnosti, ki se z novimi generacijami le podaljšuje in pogloblja, s čimer se delo pomembno odmika od ameriške individualistične mentalitete ter vanjo zavitega kriminalnega žanra.

PODZEMNA ŽELEZNICA

MUANIS SINANOVIĆ

Zgodba o Ameriki

Letošnja miniserija **Podzemna železnica** (Underground Railroad, 2021, Barry Jenkins), razdeljena na deset večinoma enournih delov, ima močan avtorski pečat. Ob gledanju kaj kmalu postane jasno, da za njo stoji pisateljski um, tudi če nimamo informacije o avtorju scenarija. In res, nadaljevanje je narejena po romanu Colsona Whiteheada, ki je prejel Pulitzerjevo nagrado.

To se odraža v izjemnem prepletanju zgodovinskih dejstev ter fantazije in načina, na katerega se zgodovinske okoliščine vpisujejo v psihologijo likov. Če je za velike romane kaj značilno, je ravno to: zmožnost prikazati socialnopolitične okoliščine nekega obdobja skozi unikatno zavest svojih likov.

Zgodba govori o sužnji Corey, ki se s partnerjem Ceasarjem odloči zbežati s plantaže na jugu. V bližini naj bi se skrivalo postajališče podzemne železnice, ki vodi v zvezne države, kjer je suženjstvo ukinjeno. Gre za aluzijo na dejansko obstoječo »podzemno železnico«, kar je bila metafora za mrežo varnih hiš in posameznikov, ki so sužnjem pomagali pri prebegih.

Kmalu se izkaže, da sta osrednja protagonista dva: ne Corey in Ceasar, temveč Corey in Arnold, lovec na sužnje,

ki Corey zasleduje na njeni poti. Pri liku Arnolda gre za izjemno idejo. Je namreč sin posestnika, živečega na osvobojenem ozemlju, ki je zaposloval sužnje. Verjel je v Velikega Duha, ki preveva vsa bitja, zato je s temnopoltimi ravnal kot s soljudmi, za razliko od liberalnih belcev, ki so v njih še vedno videli nižjo raso, potrebno prevzgoje in povzdignjenja. Arnold Velikega Duha nikoli ni mogel začutiti, obenem pa je bil zaradi očetovih prepričanj zasmehovan, zato je do Afroameričanov vzgojil poseben odnos: svobodne sužnje je, na eni strani, jemal kot skoraj sebi enake in do njih imel občutke vesti, medtem ko je pobegle sužnje zavzeto lovil in bil prepričan, da morajo ostati podrejeni. *Daddy issues* se tu torej prenesejo v 19. stoletje in specifično družbeno situacijo. S tem mehanizmom nam serija pomaga razumeti psihologijo rasizma ter načine, na katere se duševnost konstruira skozi diskurze, institucije in zakone. V tem pogledu jo skoraj lahko imamo za nekakšno foucaultovsko študijo. Zaradi tega bi lahko ocenili, da gre za amoralni pogled na sužnjelastništvo, vendar bi s tem zgrešili izjemno subtilnost dogajanja. Imamo namreč cel spekter belskih likov: nekateri so prepričani abolicionisti tudi sredi najbrutalnejših okolij ter so pripravljeni tvegati svoje življenje, drugi so benevolentni sužnjelastniki, tretji sociopati.

Enako se te psihološke razlike kažejo med temnopoltimi samimi. Tisti, ki so rojeni svobodni, svet in odnose med ljudmi dojemajo na drugačen način kot denimo Corey, ženska z globokimi in raznolikimi travmami. Čeprav jo s prvimi družijo sorodnosti, pa v nekaterih pogledih med njimi vlada nepremostljiv prepad.

Prav s tem, da skupini nista prikazani kot notranje popolnoma homogeni, prav s tem, da pripadnike obeh pokaže kot moralno različne, seriji uspe prikazati zlovesčost systemskega rasizma veliko bolj, kot če bi se na očiten način spustila v identitetne politike in modnejše pristope

k obravnavi tematike. Poanta je namreč v naslednjem – ne glede na to, kakšni so posamezniki na strani podvrženih ali vladajočih, jim sistem sam ne dopušča avtonomije, v kateri bi lahko izrazili svojo notranjost, svojo solidarnost ali zavrnjenost, svojo empatičnost ali sociopatijo v čisti luči. Tako so dobri prisiljeni biti slabi, slabi pa biti dobri.

V ameriškem pripovedništvu obstaja nekakšen trop popotovanja po deželi. Včasih se zdi, da le pripoved, katere dogajalni prostor se premika po državi, lahko zajame brutalnost ZDA kot države, ki je utemeljena na genocidu staroselcev ter suženjstvu. Eden najboljših primerov tega pojava je denimo roman *Krvavi poldnevnik* Cormaca McCharthyja. Vzporednico med njim in obravnavano serijo lahko povlečemo na ravni zgodbe, katere brutalnost in dekadentnost hudodelcev se stopnjuje, bolj ko potovanje napreduje. A napredovanje tu najbrž ni ustrezen izraz. Prej gre za neko tavanje, za nekakšno anabazo, če uporabimo izraz iz grškega epa, ki ga je pozneje v svojem delu 20. stoletje revitaliziral Alain Badiou, ko je pisal o mrčni poeziji Celana. To je značilno ne zgolj za 20. stoletje, temveč za modernost kot tako: v svetu, ki ga regulirajo nacionalne države in njihovi zakoni, ni mogoče zares ubežati nikamor – tudi če ni kamer, smo ves čas pod nadzorom nevidnega opazovalca, ki pošilja svoje utelešene zastopnike.

Arnold ni utelešenje kolonializma, belega supremacizma, systemskega rasizma in sužnjelastništva zato, ker bi si to sam nujno želel, temveč ker ga v to potiskajo kolonializem, beli supremacizem, systemski rasizem na najbolj intimni ravni. Corey je telo, prekrito s travmo, telo, v katerega se ne more res naseliti. Ameriška pesnica Claudia Rankine je objavila zbirko esejev, vinjet in poetičnih utrinkov z naslovom *Citizen: American Lyric*, kjer opisuje afroameriško izkušnjo v svetu, ki regulira temnopolta telesa. Globina supremacizma je, kljub zakonski enakosti, ostala in še kako vpliva na duševnost. V





tem smislu je lik Corey, ki živi v času uzakonjenega sužnjelastništva, prečen s skoraj nedoumljivo psihično poškodbo, skozi katero življenje prav tako čudežno vztraja, kar južnoafriška igralka Tsuso Mbedu izjemno upodobi.

Serija se dotakne tudi materialne, ekonomske dimenzije sistemskega rasizma. Prepoved suženjstva na severu težko ločimo od razvijanja kapitalizma, ki za svoje širjenje ne potrebuje več sužnjev, temveč podplačano delovno silo, da ustvarja konkurenco na trgu. Del zgodbe nas popelje na vinogradniško posestvo osvobojenih sužnjev. Ti delujejo v nekakšnem zadrugiškem sistemu, v delavski demokraciji. Vendar se delavsko lastništvo temnopoltih tudi na severu izkaže za nesprejemljivo – dovoljeno jim je biti le segregirani proletariat.

Ne more nam uiti niti sčasoma poudarjeni feministični trenutek, ki pokaže, kako patriarhalni vzvodi prečijo sužnjelastniško situacijo. Pri tem pa ne gre za beli srednje-razredni identitarni moment, prežet s potrošniško ideologijo – tako kot pri seriji na splošno ne gre za identitetno politiko – temveč za organski prikaz forme patriarhata znotraj prikaza ekonomskega, pravnega, političnega, ideološkega in institucionalnega zatiranja ter kako vse to vpliva na posameznico.

Podzemna železnica je ena bolj posrečenih ekranizacij magičnorealističnega sloga. Fantastični elementi so subtilno vtakani v brutalen naturalistični prikaz, skoraj neopazno, kot se za splošno razumevanje magičnega realizma tudi spodobi. Izpostaviti velja izjemno steampunkovsko upodobitev mesta, v katerega se Corey in Ceasar zatečeta po prebegu, ki s svojo mitično podobo 19. stoletja z elementom nebotičnika kliče zle slutnje in spominja na domišljene svetove videoiger. Prav tako je zanimiv neprestan kontrast med temo podzemlja in zelenostjo ter občasno pisanostjo narave, najprej močvirnega predela, potem pa gozdnatih območij in poljan. Lahko ga



gledamo kot poudarek posebne poteze moderne ureditve. Država kot abstraktna entiteta z abstraktnimi mejami zakon uveljavi na povsem konkretnih geografskih področjih ter na povsem konkretnih naravnih pojavih, s tem pa človeka samega odtuji od narave. Še posebej tuje oziroma osebe, ki jim zakon pripiše segregirano vlogo.

Gre za skoraj brezhiben izdelek. Vsekakor ga je brez slabe vesti mogoče priporočiti za prednostno mesto na seznamu ogleda vrednih serij.



Nemirna obala (2015)



Poklič me po svojem imenu (2017)

Razglednice iz sanj

ali kako se zaljubiti v mediteranski vili

AJDA BRAČIČ

»Kako hitro se zgodijo ti spodrsrljaji, potem pa se znova vrne-mo k staremu življenju,« pravi Lucy Honeychurch v **Sobi z razgledom** (A Room with a View, 1985, James Ivory), ko se ozira čez Arno in še ne ve, da bo pred koncem filma doživela tisti usodni poljub na makovem polju.

»Jaz ne. Mislim, nekaj se mi je gotovo zgodilo – in vam tudi,« odvrne postavni George Emerson in s tem povzame bistvo vseh poletnih romanc, ki so se kadarkoli odvile v s soncem obsijanih mediteranskih vilah filmskih platen. Njihov konec neizbežno zaznamuje vračanje v siceršnji vsakdan, k naveličanim zaročencem, neizpolnjujočim službam, v meglo, v dolgčas, v puščino samega sebe. Čez čas nas bodo te romance nehale neprestano opominjati nase z vztrajnim sklenjenjem nezaceljenih opeklin, a nikdar jih ne bomo povsem pozabili. Tako kot gospodiču Emersonu se nam je nekaj gotovo zgodilo, prav zares.

Zdi se, da so mediteranske poletne rezidence, soparne hotelske sobe in podeželske vile prav tista čudežna okolja, ki s svojim specifičnim značajem ustvarjajo popolno kuliso za neizpolnjene, a zato toliko bolj usodne ljubezni. V nenavadni zrcalni preslikavi »cabin fever«, psihološke vročice, ki se človeka poloti, ko je z zaključeno skupino ljudi daljši čas zaprt v omejenem prostoru, se romance najraje porajajo prav v teh zamejenih začasnih mehurčkih intimne, ki se ob koncu poletja razblinijo, kot da ne bi nikdar obstajali. Skupine znancev, družinski prijatelji z otroki ali brez, najstniki različnih staršev, naključni gostje, gospodiči s popotnimi komapanjoni in gospodične z guvernantami – njihove večno spreminjajoče se, efemerne konstelacije mimobežna srečanja pretapljajo v usodne odnose ter neponovljiva

spogledovanja. Kratkoživost medčloveškega iskrenja in dolgotrajnost njegovih posledic pa sta najlepše uokvirjena prav v pejsažih Mediterana, pod žgočim soncem, kjer mor-da lahko strasti ohladita le gladkost carrarskega marmorja in aperolspritz.

*

»Nekje v severni Italiji, 1983«. Rumeni napis na modrem nebu uvede v **Poklič me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017, Luca Guadagnino), odo mladostni ljubezni in odkrivanju lastne identitete, ki je pred nekaj leti očarala svet. Guadagninu je knjižno predlogo uspelo destilirati v filmskem alambicu in jo izčistiti do same esence usodne poletne romance, ki traja tudi, ko se film že zaključí. V procesu postopnega približevanja glavnih junakov igra dogajalni prostor nemajhno vlogo, dostikrat se izviije iz podrejenosti zgolj-ambienta in v zgodbo aktivno poseže. Elio svojo sobo odstopi Oliverju in že s tem dovoli prvi poseg v intimo, ko njegov prostor vsaj začasno postane Oliverjev prostor, v rošadi lastninjenja, ki jo kasneje ponovita njuni imeni. Iz ene sobe v drugo vodijo težka lesena vrata, skozi je mogoče pokukati, jih nepričakovano odpreti, ali pa le stati za njimi in hrepeneče prisluškovati premikanju tujega telesa v sosednji sobi. Hiša je igralka in pripovedovalka, njeni starodavni zidovi mladi naklonjenosti, ki se je razcvetela med njimi, podeljujejo nadih brezčasja. Elio in Oliver z gestikulacijami in dialogi ponavljata večno obredje ljubezni, ki ga narekujejo številne umetnine, s katerimi postreže filmski ambient, in ga vendar delata svojega, neponovljivega. Srečevati se z nekom, po komer hrepeniš, na hodnikih, v salonu, pri večerji, se zale-tavati v stopniščne balustrade kot bi z laketjo nehote oplazil

svojega ljubimca – hiša zaljubljenca vodi skupaj, na pot jima postavlja nepredvidene točke srečanj. Temna hrastovina opažev in pohištva je mrakobno ozadje bleščeče belim telesom ljubimcev, ujetih v Guadagninijeve kadre kot v renesančne slike. In Elio, ko svojega hrepenenja še ne ozavešči v polnosti, lega na posteljo, ki je njegova, a zdaj v njej spi nekdo drug – s svojim telesom dobesedno zavzame prostor tujega telesa, privzame njegovo identiteto.

*

Nihče ne umira, kakor umira Gustav von Aschenbach na sipinah Lida, ko ga zastrupljata kužni zrak lagune in draž Tadzieve mladosti. Tudi on je žrtev vračanja v začasnost poletnega oddiha, ki se mora nekoč končati: misel na to ga privede do roba blaznosti. Grand Hôtel des Bains je osamelec sredi nepomembnega in nerazločnega preostalega sveta, utrdba sanjarij in fantazem. Benetke so, kakor obrnemo, zvijski in mistični prostor, kjer je mogoče marsikaj, a Lido ima svoj lasten značaj, ki je na neki način še bolj oddaljen od otipljive realnosti. Pesek, meglice, prikazovanje mesta-fatamorgane nad gladino lagune. Vsak kader Viscontijeve drame **Smrt v Benetkah** (Morte a Venezia, 1971) prispeva k občutku dezoirentiranosti in odtujenosti. Hotel je resničen, stoji na vzhodni obali Lida in je danes preurejen v nadstandardna stanovanja, straži pa ga uniformiran varnostnik.

*

Pokliči me po svojem imenu ni Guadagninijevo prvo srečanje z omejeno kuliso fantazme mediteranskih počitnic. **Nemirna obala** (A Bigger Splash, 2015) obdeluje drugačen odvod situacije, v kateri se več posameznikov s prepleteno zgodovino znajde v vili na italijanskem otoku Pantelleria, prav relativna zaprtost dogajalnega prostora pa deluje kot katalizator za postopno zaostrovanje odnosov in razvoj zgodbe, ki vrhunec doživi z nasilno utopitvijo. Tudi Ozonov **Bazen** (Swimming Pool, 2003) raziskuje temno plat strasti in dinamiko razmerja med dvema ženskama različnih generacij – če je domena prve protagonistke, britanske pisateljice srednjih let, omejena predvsem na hišo, prisrčno rustikalno podeželsko vilo z lesenimi polknicami, pa mlajša Julie vztraja ob bazenu, ki s svojo električno modrino predstavlja negativ hiše, dobesedno udrtino, vase zvrnjen prostor, različnost obeh ženskih likov pa je s tem še poudarjena. In Anna, ki se v **Unrelated** (2007) Joanne Hogg odpravi na oddih v najeto vilo, kjer počitnice preživlja njena dolgoletna prijateljica s svojimi najstniškimi otroki in razširjeno družino – mar ni vir njene glavne frustracije

ravno spopadanje z generacijsko razliko, ki jo fizična okolica najprej omili, nato pa boleče poudari? Sprva več časa kot s prijateljico preživlja z nekaj desetletij mlajšimi gosti, zdi se celo, da se bo zapletla z najstniškim Oakleyjem (tudi na Anno deluje magija počitnic v mediteranski vili, ultimativni priložnosti za pobeg pred lastnim življenjem in samoizumljanje), a kmalu sledi streznitev, ki je poudarjena z dejansko selitvijo protagonistke iz velike skupne hiše v majhno najeto sobico v bližnjem gostišču – zelo močna filmska upodobitev čustva osramočenosti. Pa **A Month by the Lake** (1995, John Irvin), **Plešem sama** (Stealing Beauty, 1996, Bernardo Bertolucci), in še bi lahko naštevali – mladost in starost sta dve kategoriji, ki se v odmaknjenih prostorih počitniških rezidenc izmenjujeta v medsebojni zavisti, v menjavanju identitet, v spogledovanju z drugostjo, ki ostaja nedosegljiva. In prav v tem sta čar in prekletstvo, ki ju je treba preseči do trenutka, ko je čas za *check-out*.

*

Villo Albergoni, posest blizu vasice Moscazzano v Lombardiji, ki je služila kot prizorišče snemanja filma *Pokliči me po svojem imenu*, so leta 2020 prodali za 1,7 milijona evrov. Zaslužek, ki ga je ustvaril film, ocenjujejo na dobrih 35 milijonov evrov, medtem ko so produkcijski stroški znašali slabe 3 milijone evrov. Če dodamo še, da je celotno snemanje trajalo 33 dni, lahko izračunamo, da bi bilo z zaslužkom filma mogoče odkupiti celotno vilo na dan in pol snemanja. Dan in pol: povsem dovolj, da sanje poženejo svoje svilnate korenine. Dan in pol: povsem dovolj, da se zaljubiš.

*

Koliko je atmosfera, ki jo izžarevajo opisana prizorišča, resnična, in koliko jo konstruirajo prav filmi, ki jo upodablajo?

Obstaja menda nekaj takšnega, kot je pariški sindrom: mladostniki iz vseh krajev sveta idealizirajo Pariz, opajajo se z umišljeno idejo o uličnih harmonikarjih in grozdih cvetočega jasmína na vsakem koraku, ko pa si izpolnijo željo in se končno izkrcajo na letališču Charles de Gaulle, doživijo živčni zlom, saj resničnost nikakor ne ustreza njihovim pričakovanjem. Prostori, ki jih pred nas postavlja film, so vedno okopani v zlato svetlobo umišljene nostalgije po rečeh, ki se nam nikdar niso pripetile. Prav zato lahko v njih najdemo pravo zatočišče, pravi oddih, pravo ljubezen. Ti so mogoči le znotraj »ekstatične resničnosti« umetnosti, a spomin nanje lahko vzamemo s seboj v resnično življenje kot cenen spomin, kot zbledelo razglednico.

*

Naslovni plavalec iz istoimenske zbirke kratkih zgodb Sergeja Curanovića »razmišlja, kako bi se bal, če ne bi bilo televizije, in kako so se bali, preden so obstajale ilustracije in knjige in zgodbe«.

Kako bi se zaljubljali, če ne bi bilo filmov o zaljubljanju v starih mediteranskih hišah? Bi nas hlad njihovih dolgih hodnikov sredi žgočega julija še tako vznemirjal? In hotelski gostje v sosednjem apartmaju, ki jih včasih za hip zagledamo na terasi, ujamemo njihov pogled: bi se nam zdeli privlačni, če ne bi svojih promiskuitetnih sanjarij že tisočkrat izživel skozi zgodbe?

Kontinuiranemu značaju romanc v mediteranskih vilah sledimo od gospodične Honeychurch in profesorja Aschenbacha vse do premožnih in zdolgočasenih posameznikov, ki preživljajo počitnice v *Nemirni obali* ali *Unrelated*. Zdi se, da je s preživljanjem oddihov v mediteranskih vilah povezana pripadnost nekemu določenemu družbenemu razredu, ki tovrsten odmik omogoča. Začuda je na voljo bore malo filmov o usodnih romancah v avtokampih na hrvaški obali ali velikih počitniških naseljih, ki kot betonska čipka obrobajo večino mediteranske obale. (Vse se da, seveda, tudi na slovenski obali, med mandračmi in bloki, kot suvereno nakazuje **Poletje v školjki** [1985, Tugo Štiglic].) Draž, ki ga ponuja poletna romanca, je vedno najprej draž drugosti, pa ne samo drugosti tujega telesa, tujega življenja, ki ga prepoznamo v objektu svojega hrepenenja. Najprej in predvsem je to draž drugosti, ki jo prepoznamo v sebi: možnost, da bi lahko povsem zamenjali identiteto, da bi postali nekdo drug, pa čeprav le za kratek čas. Lahko, da se nekje na poti zavemo, da naše poželjenje pravzaprav ne velja osebi, temveč ambientu, atmosferi, ki nas dela druge, in možnosti drugačnega življenja, ki ni naše lastno. Ti, z neobstoječo mediteransko vilo naših sanj na čelu, pa so še bistveno bolj nedostopni kot naš nedosegljivi ljubimec.

*

»Dokler ne bomo kritiki podvrgli družbene funkcije filma, je sleherna filmska kritika zgolj kritika simptoma in ima tudi sama naravo simptoma. Izčrpava se v stvareh okusa in pri tem ostaja povsem ujeta v razredno dane predsodke. Okusa ne prepozna kot blaga oziroma bojnega sredstva nekega določenega razreda, temveč ga postavlja kot nekaj absolutnega (slethernemu je dosegljivo, kar sleherni lahko kupi, pa četudi sleherni česa ne more kupiti).«¹

Okus, o katerem govori Brecht v svojem pasusu o filmu kot sprostivni, zagotovo ni okus po zrelih breskvah, cigaret-nem dimu in razočaranju, s katerim je prepojeno poletje v *Pokliči me po svojem imenu*, niti okus klora in potu nad zgornjo ustnico iz *Bazena*. Pa vendar je to ravno ta okus, okus, ki si ga delimo in ga prepoznavamo ravno zato, ker nas je vanj povabil film. Ko gledamo filme o vilah, v katerih junaki preživljajo poletja, nas k temu, da bi postali nekdo izmed njih, ne vodi lastna želja, temveč projicirana želja filma. Zdaj nas film gleda skozi temno ključavnico naše zavesti, kot Elio, ki za vrati svoje spalnice sluti Oliverjeve ležerne gibe, in projicira zrcalno sliko svojega hrepenenja čez podobo v nekakšni sprevrženi cameri obscuri, dokler želja filma ne postane zares naša. Sanjarija o poletni ljubezni v mediteranski vili je laž, ki ji ob njenem razkritju ne nehajo verjeti, temveč se je še toliko tesneje oklepamo. Ja, z vsem srcem si želimo preživeti poletje v italijanski vili in se nesrečno zaljubiti – da bi se nam »nekaj zgodilo«, kot pravi Emerson. Do takrat pa nam ostajajo filmi in zbledele razglednice. ■

1 Bertolt Brecht: O filmu.



Potovanje v Tokio (1953)



Dobro jutro (1959)

Deleuze, Schrader, transcendentalnost in film

DARKO ŠTRAJN

Ko analizira Ozujeve filme v svoji drugi knjigi o filmu *Podoba-čas*, katere izvirnik je izšel l. 1985, Deleuze omeni Schraderjevo obravnavo istega avtorja. Ni se strinjal s Schraderjevo opredelitvijo razlike med »vsakdanjim« in »odločilnim trenutkom« v Ozujevih filmih; to ne prav ostro nestrinjanje pa se izkaže za konceptualno utemeljeno opredelitev razlike v razumevanju tematike. Gre za razliko v razumevanju pojma *transcendentalnosti*, kar Deleuze poudari v opombi v zadevnem kontekstu svojega besedila: »V nasprotju s Kantom Američani ne razlikujejo med transcendentalnim in transcendentnim: od tod Schraderjeva teza, ki Ozuju pripisuje čut za 'transcendentno', ki ga zasledi tudi pri Bressonu in celo Dreyerju. Schrader razločuje tri 'faze transcendentalnega sloga' pri Ozuju: vsakdanje, odločilno in 'stazo' kot izraz samega transcendentnega.«¹ V sklepnem poglavju knjige je Deleuze še bolj izrecen, ko – zopet v opombi – opozori, da [pri Schraderju] »ne gre za kantovski pomen, ki, nasprotno, transcendentalno postavlja v nasprotje z metafizičnim ali transcendentnim«.² Iz dikcije in umeščenosti omemb Schraderjevega prispevka je v vsem Deleuzovem kontekstu razvidno, da so reference na Schraderjevo razmišljanje o Ozuju dobile »funkcijo« konceptualnega vzvoda za eno od razvitij razlage transformacije filmske forme v koordinatah podobe-časa ali natančneje: za označevanje prehoda od podobe-gibanja k podobi-času. Ugovor Schraderju deluje kot ponazoritev tega postajanja s tem, da utemeljuje diametralno nasprotno interpretacijo Ozujevega dela. Prav na neznatnem vprašanju o tem, kako kaže razumeti posamezne sekvence Ozujevih filmov, torej

vznikne velikansko vprašanje o mišljenju, ki je pri tem na delu. Deleuze se legitimira kot mislec kontinentalne filozofije, ki ob piscu iz ameriške kulture označi dve filozofski tradiciji, razlikujoči se logiki, perpetuirajoči se nesporazum. Pa vendar je bil večkrat v miselnem gibanju in vijuganju 20. stoletja ta nesporazum tudi produktiven. To je mogoče dokazovati, denimo, na primerih interpretacij Wittgensteinovih del. Tudi samo Deleuzovo pisanje je primer produktivnosti tega nesporazuma, saj je brez posebnih utemeljevanj v obeh svojih knjigah o filmu precej uporabljal Peirceove klasifikacije znakov, ki jih je razvrstil na več ravni svojih analiz filmske podobe in njenih postajanj, gibanj, kristalizacij, kontinuiranj, prekinitev, znakovnosti itd. ter, glede na vse te pretežno serialne procese, tudi pomenjanj. Ob vprašanju pomena pojmov *transcendentalnosti* in *transcendentnosti* »nesporazum« postane transparenten. Opozarjam pa, da se Deleuze pogovarja o Schraderjevi knjigi, ki jo je takrat štiriindvajsetletni študent filma objavil leta 1971 in je bila leta 1978 dostopna Deleuzu v prevodu v *Cahiers du cinema*. Deleuzovo branje pa je bilo več kot samo simptomalno. V vsaj tristoletnem filozofsko-kulturnem »nesporazumu« bi morda celo lahko iskali podlago za sofisticirano razlago izvira razlike med evropskim in hollywoodskim filmom, če bi privzeli pojmovanje, po katerem kultura v svojem družbenem pomenu učinkuje tako, kot da bi jo nadziral heglovski duh v njeni proizvodnji kulturnih artefaktov, med katerimi so v industrijski dobi prav kinematografski filmi najbolj dobesedno vidni in značilni.

Kant in Hollywood

Pojem *transcendentalnosti* po Deleuzu Schrader v skladu s svojo pripadnostjo ameriški kulturi pač rabi napačno, ker s tem terminom označuje nekaj, kar je po Kantu ravno nasprotno

1 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 23.

2 Ibid. 381.

pojmu transcendentalnosti: namreč *transcendentnost* kot metafizično kategorijo. Kantov pojem transcendentalnosti je nosilni pojem njegove spoznavne teorije, ki temelji predvsem na zavrnitvi empirističnega in senzualističnega pristopa k razlagi spoznavanja objektov. »*Transcendentalno* imenujem,« pravi Kant, »vse spoznanje, ki se ne ukvarja toliko s predmeti, kot nasploh z našim načinom spoznavanja predmetov, kolikor naj bo to možno *a priori*. Sistem takih pojmov bi se imenoval *transcendentalna filozofija*.«³ Kant je tej problematiki posvetil svojo celotno *Kritiko čistega uma*, v kateri je, med drugim, utemeljil kategorije vednosti *a priori* v nasprotju z znanjem *a posteriori*.⁴ Pojma transcendentalnosti tako ni mogoče pojasniti z eno kratko definicijo, saj ga je mogoče v celoti dojeti šele po proučitvi Kantovega kategorialnega sistema, če že ne tistega v obsežni *Kritiki čistega uma*, pa vsaj v predstavitvi sistema v *Prolegomena* kot povzeti verziji temeljnega dela in hkrati tudi odgovora na robustne kritike, ki so njegovo *Kritiko* primerjale s solipsizmom škofa Berkeleyja. Glede nians in končne veljavnosti pomena kategorij Kantovega filozofskega sistema se vse do danes tudi različne kantovske šole ne strinjajo povsem. Če pa vseeno, pritrjujoč Deleuzu, v zelo reducirani obliki opredelim napako v Schraderjevi rabi pojma *transcendentalnosti*, gre pravzaprav za njegovo neupoštevanje ali morda neseznanjenost z dvojno reflektivnim »postopkom«, po katerem je spoznanje zunanje realnosti rezultat dialektičnega procesa spoznavanja, znotraj katerega pa prav kategorije čistega uma igrajo odločilno vlogo. Zelo poenostavljeno rečeno, brez predhodnih pojmovnih shem, brez vednosti *a priori* v umu, ni mogoče znanje o izkustvenih rečeh. Le-te, če jih ne doseže um v svoji predstavi (reprezentaciji), tako ostanejo *transcendentne* v smislu *reči na sebi*. Schraderjevega razumevanja »transcendentalnosti« pa niti ni treba razlagati s poenostavljanjem, saj gre v obeh modulacijah pojma za »nekaj onstran«, za nekaj »spiritualnega«, kar pa pomeni, da se pomaknemo iz spoznavne teorije bližje k teologiji, saj je bog ali katerikoli pojem, ki ga nadomešča – npr. narava v domnevni zenovski viziji Ozuja – slej ko prej »transcendenten«. Schraderjeva napaka je predvsem v njegovem površnem poznavanju distinkcij nemške filozofije in zato je jasno, da njegova raba pojma, če jo razumemo strogo samo v smislu pojma *transcendentnosti*,

vendarle ni popolnoma napačna. V naslonitvi na svojo interpretacijo Ozujevih filmov Schrader namreč res predlaga nekaj podobnega definiciji *transcendentnosti*. Gledalec, ki je po njegovem interpeliran v prevzetost, zavzetost in angažiranost (kar so po mojem vsi pomeni izraza *commitment* v tem kontekstu), sprejema »[...] filozofsko konstrukcijo, ki dopušča popolno neskladje – globok, nelogičen, nadčloveški občutek v hladnem, nečutečem okolju. Pravzaprav sprejme takšen konstrukt: obstaja globok razlog sočutja in zavedanja, ki se ga človek in narava lahko dotakneta s prekinitvami. To je seveda Transcendentno.«⁵

Preden se vrnem k Schraderju, pa naj omenim, da eksplicitno tema odnosa transcendentalnosti in filma pred Deleuzovo intervencijo v teoriji filma, ki je samo to teorijo nepreklicno »pofilozofila«, ni bila prav pogosta. Sta pa usodno privlačnost med Kantom in filozofijo filma zaznala ključna predstavnika kritične teorije Adorno in Horkheimer, ko sta pripomnila: »Čuti so vedno že določeni s pojmovnim aparatom, še preden pride do zaznave. [...] Kant je intuitivno predvidel, kar je šele Hollywood zavestno udejanjil: podobe se že pri svoji lastni proizvodnji vnaprej cenzurirajo po standardih razuma, v skladu s katerim naj bi si jih pozneje ogledovali.«⁶ Ne da bi se spuščal v celotni družbeno kritični kontekst navedka, lahko rečem, da sta Horkheimer in Adorno pokazala na to, da pojem transcendentalnosti uokvirja delovanje spoznavnega aparata, ki se z izumom in delovanjem filmske kamere in projektorja – z vsemi posledicami v smislu razvoja filmske industrije – materializira in s tem tudi instrumentalizira. V tem smislu je bil Dziga Vertov verjetno prvi in največji spontani kantovec, kajti njegova kamera deluje kot podaljšek uma z vzvratnim učinkom.

Transcendentalni slog počasnega filma

Stik Deleuza in Schraderja pa postane še bolj zanimiv zaradi nove izdaje *Transcendentalnega sloga* leta 2018, ki je izšla z

3 Immanuel Kant. *Kritika čistega uma* (prevod Zdravko Kobe). Ljubljana: Analecta 2019, 60.

4 Tu kajpak ne razlagam Kantove filozofije, ampak zgolj opozarjam na nekatere njene ključne točke, ki so pomembne za distinkcije v pričujočem zapisu.

5 Paul Schrader. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style*, University of California Press, Oakland, 2018, 75.

6 Max Horkheimer in Theodor W. Adorno. *Dialektika razsvetljenstva* (prevod citiranega poglavja Seta Knop), Ljubljana: Založba Studia Humanitatis, 2002, 96. Stališču kritične teorije (ki se sicer širše razvije v obravnavah kulturne industrije) se je desetletja kasneje približal Baudry, ki na mesto transcendentalnega subjekta, kot je bil koncipiran v Husserlovi fenomenologiji, postavi gledalca, ki se identificira s kamero, »s tem, kar ni vidno, ki pa pripravi k videnju« (Jean-Louis Baudry. *L'Effet Cinema*, Paris: Éditions Albatros, 1978, 25).

obsežnim novim predgovorom. V njem ne najdemo izrecnega odgovora na Deleuzov terminološki popravek, pač pa zgoščen povzetek Deleuzove filozofije podobe-časa. Schrader sicer posredno prizna svojo zmoto, rekoč: »Deleuze se loteva praktičnih sestavin transcendentalnega sloga. To je tisto, kar sem s težavami dojemal. Naš razum je ožičen tako, da dopolnjuje podobo na ekranu.«⁷ Čeprav tudi v novem štiri desetletja in pol kasnejšem predgovoru Schrader ni povsem razčistil problema terminologije, pa bi lahko rekel, da je vendarle po svoje, in to ne napačno, le razumel problematiko transcendentalnosti v filmu s tem, ko je tudi posvojil Deleuzov pojem podobe-časa. Tako pravi, da so povojni filmarji ugotovili, da je »[...] podobo-čas mogoče manipulirati tako, da ustvari introspekcijo.«⁸ Vsekakor je to nekoliko psihologiziran približek kantovskemu pomenu transcendentalnosti, saj se namesto k nečemu onstran obrača k temu, kar je mišljenju notranje. Deleuze je zaznal, kako povojnega filma ne zanima primarno »pripovedovanje zgodb«, poleg tega pa je na podlagi ključnega Bergsonovega pojma trajanja odprl še eno kompleksno lastnost podobe-časa. Po Schraderju naj bi Deleuze utemeljil nedavnejši filmski fenomen – namreč *počasni film* (slow cinema). »Čas omogoča gledalcu, da sliko prepoji z asociacijami, celo protislovnimi. Od tod dolgi posnetek. Kar se je začelo kot štirisekundni posnetek vlaka pri Ozuju, se podaljša na osem minut vijugajočih krav pri Béli Tarru.«⁹ Vendar pa *počasnega filma*, kot poudari Schrader,¹⁰ ne gre enačiti s transcendentalnim slogom, saj naj bi le-ta bil »ena med več predpostavkami« tovrstnega filma.

Pri tem je bistveno predvsem to, da se Schrader ujame z Deleuzom v točki, ki zadeva razmerje mišljenja in filma in s tem implicitno filozofije in filma. Kar namreč posebej določa posebnost Deleuzovega pisanja o filmu, je njegova osredotočenost na delovanje filmske forme. A še zdaleč ne gre samo za estetski pomen tega nikoli do konca razložljivega pojma. Forma je vedno določljiva samo v razmerju s tem in skupaj s tistim, česar forma je. Schrader je bistrovidno uvidel, da se je Deleuze v ključnih potekih svojega razmišljanja o filmu osredotočal na »praktične sestavine« sloga, torej na podobe, ki jih film niza v posnetkih, kadrih, montaži, planih, zornih kotih, svetlobnih niansah, rezih itd., ki tvorijo »kristale«. Korelativno na teoretski ravni Deleuze opomni na fiziološki

»aparati«, na možgane, ki pulzirajo v resonancah s filmsko podobo: »Sam ekran je možganska opna, kjer se nemudoma in neposredno soočajo preteklost in prihodnost, notranjost in zunanost, brez določljive razdalje, neodvisno od sleherne fiksne točke [...]. Prvi značilnosti podobe nista več prostor in gibanje, temveč topologija in čas.«¹¹ Skladno s tem je torej treba videti slog *počasnega filma* v rabi praktičnih filmskih postopkov. Čeprav se v tem zapisu ne ukvarjam s širšimi značilnostmi počasnega filma, pa je za to obravnavo ilustrativen Schraderjev opis, ki se od vrste drugih teorij tovrstnega filma razlikuje prav po svoji oprtosti na Deleuza. Da bi ustvaril svoje učinke, ki so proizvod prepleta mišljenja in filmskih podob, v katerih pa je opazna vzvratna avtorska refleksija njihovega delovanja na možgane, na mišljenjske procese, *počasni film* poudarjeno rabi skupke filmskih sredstev ustvarjanja podob. Po Schraderju, čigar obravnavo tu povzemam v zelo strnjeni obliki, filmska tehnika v tem filmskem trendu poudarja disonanco med časom in pripovedjo. V tovrstnem filmu avtorji uporabljajo – seveda ne v vseh filmih vseh in vseh na enak način – širokokotne posnetke, statične kadre, minimalno menjavanje zornih kotov, odložene montaže (npr. rez ne sledi odhodu subjekta iz kadra), podobe raje kot dialog, zelo malo izbrane skladane glasbe – če sploh kakšne, poudarjene zvočne učinke, vizualno površinskost, kompozicije ponavljanj, podvajanja, ne-igranje (minimalno premikanje, igralci kot »modeli«) in nizko razmerje barv ter ekrana. Schrader tudi navaja vrsto filmskih avtorjev, katerih filmi prepoznavno ustrezajo definiciji *počasnega filma*, ki v zadnjih letih tako rekoč dominira na posameznih filmskih festivalih. Razen predhodnikov, kot so bili Dreyer, Ozu, Bresson in Tarkovski, Schrader omenja na primer Chantal Akerman, Nuriya B. Ceylana, Claire Denis, Aleksandra Sokurova, Apichatponga Weerasethakula, seveda Béla Tarr in še vrsto drugih.

V polju tematike *počasnega filma*, ki kot filmski trend ali nemara že kar posebna filmska forma, v času Deleuzovega gledanja-pisanja še nepoimenovana, razen seveda v našem zanazajskem pogledu, Schrader pravzaprav skuša misliti v Deleuzovi vizuri, prolongirati njegovo mišljenje filma v dobo precej po njegovi smrti l. 1995. Deleuze je iz svoje dobe, dobe vrhuncev filma (zlasti izraziteje intelektualno profiliranih), videl naprej in je zaznal tudi potence novih tehnologij, ki v njegovem času še niso bile dodelane, saj so šele v devetdesetih letih začeli resneje snemati z digitalno tehniko. Deleuze pa je ugotavljal, da »[naj bi] porajajoča se numerična podoba

7 Schrader. *Transcendental Style in Film*, 5.

8 Ibid. 6.

9 Ibid. 5.

10 Primerjaj: Ibid. 21.

11 Gilles Deleuze. *Podoba-čas*, 175.

bodisi transformirala film bodisi ga nadomestila, nakazala njegovo smrt». ¹² Vprašanje, ki še terja odgovore, v nanosu na *počasni film*, zadeva transcendiranje filma – kot nikoli povsem soglasno definirane umetnosti – po njegovi »smrti«. Kot je zaznal tudi Schrader, je *počasni film*, pri čemer nas ne sme zavesti videz, da ta film označuje vztrajanje pri konceptih iz zgodovine »analognega« filma, nakazal izginevanje meje tako med zvrstmi umetnosti kot meje med podobami-gibanji in podobami-časi, pri čemer prav to izginjanje mej transformira mišljenje v filmski formi v digitalni dobi.

Preporod

Zdaj pa še k Schraderju, ki ga poznamo kot konec koncev hollywoodskega avtorja – pisca scenarijev in filmskega režiserja! Čeprav je bilo mogoče iz ust vrste filmskih avtorjev Hollywooda slišati diskurze, ki so vsebovali posplošitve produkcijskih praks in konceptualne prvine teorij filma, pa je Schrader s svojo knjigo precej izjemen. Še posebej po tem, da se ozira na evropski in azijski film, v novem predgovoru iz leta 2018 pa na svetovni film. Schrader torej izstopa iz hollywoodske »formule« filma, kar mu je v njegovi lastni avtorski praksi prineslo tudi nemalo težav. Prva verzija knjige brez desetletja kasneje dodanega uvoda že priča, kot poudarja Malcolm Nicholson, o njegovem zavračanju konvencionalnih hollywoodskih tehnik filmske produkcije. Vrsta dejstev iz njegove bogate avtorske prakse kaže na to, da je imel težave s producenti in njihovimi komercialnimi (ideološkimi) preferencami. Med nedavnejšimi primeri najdemo izraziti »incident« s filmom **Dying of the Light** (2014), ki ga je producent distribuiral v verziji, s katero se avtor ni strinjal. Schrader je potem iz delovnih verzij v DVD formatu zmontiral približno avtorsko verzijo pod naslovom **Dark** (2017), ki je bila bolj ali manj »distribuirana« predvsem po internetnih omrežjih. S tem je samo nakazal lastno namero z zadevnim filmom, saj obe verziji ostajata »nepravi«. Schrader potemtako pomeni avtorsko usmerjenega režiserja v negostoljubnem okolju za svojeglavega filmskega ustvarjalca. Sicer je med filmskimi kritiki, vezanimi na ta ambient, zanj veljalo, da je avtor z dobrimi idejami, ki pa mu jih vedno ne uspe dobro realizirati. Ampak to verjetno pomeni, da bo po določenem času Schrader postal bolj razumljen, njegova avtorska pojavnost utegne biti nekoč v prihodnosti na novo rekonstruirana, dekonstruktivno rekontekstualizirana in, kdo ve, morda celo kanonizirana. Če ne drugače pa vsaj v

tradiciji tako imenovanih hollywoodskih *maverickov*. ¹³ Zdi se, da je nanj že zgodaj, ko je v *Transcendentalnem slogu* pisal o Dreyerju, naredila pomemben vtis Dreyerjeva izjava, ki je na vprašanje novinarja o raznolikosti njegovih filmov odgovoril, da mu je šlo za to, da »[...] bi iznašel slog, ki ima svojo vrednost samo za posamezni film«. ¹⁴

Čeprav bi celo v večini realiziranih Schraderjevih filmov komajda lahko našli sledi transcendentalnega sloga v skladu z njegovo lastno definicijo, pa ni dvoma, da je v tem slogu v celoti posnel enega svojih zadnjih filmov **Preporod** (First Reformed, 2017). Ne kaže zanemariti okoliščine, da je film navsezadnje hollywoodska produkcija, da se vpisuje v obrazec filmov A kategorije, ki jih odlikuje tudi zvezdniška zasedba; v danem primeru imamo namreč Ethana Hawka v glavni vlogi pastora Tollerja in Amando Seyfried kot Mary. Če pustim ob strani precej omenjano okoliščino Schraderjevega lastnega verskega porekla, ki ga je predestiniralo za razmišljanje o spiritualnosti z vsemi etičnimi dilemami ter paradoksi, ki sodijo zraven, gre za film, ki ga lahko gledamo kot upodobitev njegove teorije. Za razliko od novovalovskih avtorjev šestdesetih, ki so nemudoma preskočili iz teorije v prakso, je Schraderju to v popolnosti uspelo skoraj štirideset let po artikulaciji teoretskega pogleda. Pri tem trdim, da film reflektira tudi Schraderjev premislek o Deleuzovi opredelitvi transcendentalnosti v filmu glede na njen filozofski izvir. V *Preporodu* se namreč v naddeterminirajočih meditativnih podobah odvije drama, strukturirana s konstitutivnimi prvinami etike; etike, ki se opira na temeljno *nespoznavno idejo Boga*, ki subjektu, opredeljenemu z moralno voljo, narekuje, kantovsko rečeno, usmerjenost na apriorni objekt, namreč na najvišje dobro. Vendar pa Schrader tu ni opredeljen samo s spekulativnimi pojmi in kategorijami, ampak vpleta v film podobe in dialoge videzov družbene realnosti in politične konfliktnosti. Poglavitna narativna linija spaja tematiko ogroženosti okolja in dilematiko posameznikove vere kot brezkompromisne zahteve približevanja dobremu. Ogroženost okolja se v počasnem ritmu filma uveriži s statičnimi podobami in z manifestirani »pragmatične« govornice zla. Soočata se kierkegaardovska eksistencialno utemeljena vera in nekaj podobnega zvitosti Heglovega absolutnega

¹³ Sam fenomen svojeglavih avtorskih filmskih ustvarjalcev v amerškem filmu, ki so v velikem številu primerov redefinirali in »prestrukturirali« tudi *mainstream*, predstavlja dokumentarni film Florence Dauman in Dale Ann Stieber *Hollywood Mavericks* (1990).

¹⁴ Schrader. *Transcendental Style in Film*, 135.

12 Ibid. 372.



Prepared (2017)

duha. V taki zastavitvi potem tudi namig izhoda v obliki geste ljubezni, ki abruptno ustavi samodestruktivni niz namenov protagonista, deluje prepričljivo. Bralcu Schraderjeve knjige se neizogibno rišejo pred očmi vzporednice med njegovim pisanjem o Bressonu in motivih filma. »Navsezadnje je *Preporod* za loščem kontemplativne duhovne jeze ogorčen bojni klic proti lahkotnemu prevladujočemu krščanstvu, megacerkvam in evangeliju bogastva. Gre za skoraj enako postavitev kot v Bressonovem **Dnevniku vaškega župnika** (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), vse do preživljanja glavnega junaka s kruhom, namočenim v vino ali viski.«¹⁵

Kot v večini primerov »dobrih filmov« je seveda ključno pomembna forma filma, ki ga sestavljajo posnetki, narejeni po Schraderjevem lastnem »učbeniku«. V filmu ugledamo, kar je avtor že zdavnaj odkril pri Ozuju, namreč nizanje daljših kadrov v pretežno srednjih planih, z nenarativnimi rezi (po Deleuzu »iracionalnimi rezi«), ki vstavljajo v nize podob zenovske kontemplativne odmike. V danem filmu ti inserti delujejo nenavadno izvrstno, povsem v skladu s teorijo o tem, da tak filmski potek sili gledalca k razmišljanju. Prikaže pa se še ena neeksplicitna revizija v skladu z Deleuzovimi pripombami na Schraderjevo zaznavanje »transcendentalnega« v napačnem pomenu onostranskega in spiritualnega. Deleuze ne vidi »odločilnih trenutkov« pri Ozuju, ki bi izstopali iz logike vsakdanjosti in banalnosti. V *Preporodu* se spiritualna zamaknjenost razgradi v, če ne že v banalnost, pa vsaj v fizičnost telesnosti. V tem smislu je prizor, v katerem Mary leži na Tollerju, prizor pa se odlepi v vesoljsko zvezdno ozadje, naravnost didaktično opozorilo na pravi vir prave vere. Vendar pa Schraderju uspe še poseben presežek, saj film »transcendirajo« počasno upodabljanje vsakdanjosti in se dopolni kot triler, v katerem spiritualne muke osrednjega lika soproizvajajo suspenz, kakršen za tipične počasne filme ni značilen.

Ali je mogoč »transcendentalni slog«?

Ali je torej poimenovanje sloga v naslovu Schraderjeve knjige postalo široko sprejeta sintagma? Odgovor je hkrati pritrdilen in nikalen. Med odgovoroma je nelinearni čas od vrhuncev filmske umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja do aktualnega dialektičnega konca filma. Film je glede na načine svoje produkcije transcendentalen že po tem, da se podobe končno realizirajo na gledalskih možganih-ekranih

v interaktivnih tokovih mišljenja. V srečanju Deleuza in Schraderja se je ta od samega pojma filma nerazločljivi atribut prikazal tako, da je postalo mogoče njegovo delovanje v gibljivi podobi ter v gibanju v podobi ilustrirati s primeri. Filmi predhodnikov *počasnega filma* v vsem obdobju povojnega filma, ki so opravili odločilni korak k tako rekoč redefiniciji filma kot podobe-časa, so se obema teoretikoma v sedemdesetih oziroma osemdesetih letih 20. stoletja pokazali kot najboljši primeri, ne glede na to, kako sta se v svojem videnju teh filmov razlikovala. V razdvojitvi pomena transcendentalnosti, ki se dopolni z Deleuzovim zaznavanjem Schraderjevega prispevka, pa ni nastala fiksirana sintagma. V Deleuzovi filmski misli je skorajda naključno srečanje s Schraderjem prispevalo k dodatni razjasnitvi teoretske forme gledanja-mišljenja filma. Na eni strani je Deleuze že v prvi knjigi (*Podoba-gibanje*) kritično opredelil doseg semiotične zamejitve analiziranja filma, v drugi knjigi (*Podoba-čas*) pa je skoraj mimogrede na primeru pojma transcendentalnosti demonstriral, da iz omenjene zamejitve ne kaže preiti v metafiziko, v slabo neskončnost transcendentnosti. Kar se je zgodilo v toku filmskega mišljenja, je bil eden od preskokov med mislijo (filozofijo) in vizualnostjo (filmom). Schrader je slaba štiri desetletja potem, ko je napisal svojo knjigo, izrazil smiselnost svoje mladostne teoretske investicije v pripoznanju svetovno filmskega »žanra« *počasnega filma*. Transcendentalnost se tako izkaže v svoji potenci agensa tvorbe filmskih podob kot najbolj uresničena, ko doseže svojo nevidnost v zunanjem vidnem. ■

Literatura:

Baudry, Jean-Louis. *L'Effet Cinema*, Paris: Éditions Albatros, 1978.

Deleuze, Gilles. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020.

Horkheimer, Max in Adorno, Theodor W. *Dialektika razsvetljenstva* (prevod citiranega poglavja Seta Knop), Ljubljana: Založba Studia Humanitatis, 2002.

Kant, Immanuel. *Kritika čistega uma* (prevod Zdravko Kobe). Ljubljana: Analecta 2019.

Nicholson, Malcolm Thorndike. Paul Schrader and the Cinema of Transcendence. *Art in America*: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tempo-paul-schrader-cinema-transcendence-60110/> - 1. 5. 2021).

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style*, University of California Press, Oakland, 2018.

¹⁵ Malcolm Thorndike Nicholson. Paul Schrader and the Cinema of Transcendence. *Art in America*: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/tempo-paul-schrader-cinema-transcendence-60110/> - 1. 5. 2021).

17

KINO

OTOK

ISOLA CINEMA

Mednarodni filmski festival
International Film Festival
Festival internazionale del
cinema

IZOLA

25 —

29 8

2021



ISSN 0013-3302



4,90 EUR

»Za alegoričnost je *Polaščevalka* preveč dobesedna v svojem pollašcanju [...] Hkrati pa ima premalo uvida v najverjetnejši, nefilmski scenarij, v katerem specifičnost ubijanja v prihodnosti verjetno ne bo ravno ta, da je »odmaknjeno« preko enega – posedovanega – posrednika, saj je ubijanje že znotraj današnje svetovne ureditve tako odmaknjeno, da ga lahko posredno (čtetudi »le« sistemsko) podpiramo že z nakupom določenih živil ali oblačil. Glede dejanske bioničnosti, navidezne resničnosti in nadzora mišljenja pa nas verjetno čaka delikatnejša prihodnost nadzorovanja, ki bo temeljila na sugeriranju in prostovoljni (nezavedni ali pa nagrajevani) participaciji množic, ne pa na ugrabitvah in odstranjevanju poslovnežev.«