

KAZALO

UVODNIK	Ana Šturm Do zadnje besede	02
KONTRAPLAN	Anja Zag Golob Zakaj vztrajati pri kritični misli	04
IN MEMORIAM	Peter Žargi Angelo Badalamenti (1937–2022)	06
	Siniša Gačič Mako Sajko (1927–2023)	10
	Ana Šturm Mako Sajko, razsvetljeni humanist	12
	Petra Vidmar Dunja Klemenc (1943–2023)	14
PRITISK DALJINCA	Nejc Pohar Težave v raju	16
	Jaša Lorenčič Široka športna razgledanost	24
	Žiga Brdnik Divji konj, ki ga je težko obvladati	26
INTERVJU	Saša Ignatovič Tanja Gacura-Javorska	28
	Petra Meterc Ami-Ro Sköld	34
PREDMET MESECA	Jurij Bobič Risane predloge za animirano serijo <i>Hribci</i>	38
ODMEV: 19. ANIMATEKA	Anja Banko Intervju z Borisom Labbéjem	40
	Jernej Trebežnik Severno od preprostih razlag	45
	Veronika Zakonjšek Animirane variacije družbenih patologij	47
	Anja Banko Intervju z Leom Černicem	50
	Ajda Bračič Prikazati tisto, kar je nemogoče videti	54
FOKUS: KURJA POLT 10!	Russ Hunter Pomen festivalov žanrskega filma	58
	Ivana Novak Dobrodošli, gospod Bakshi	60
	Bojanaregar Lekcija nežne trdoživosti	64
	Anja Banko Razgreta mesečina nad New Orleansom	67
	Natalija Majsova Turobna himna estetiki življenja	70
	Žiga Brdnik »Zgodovina je klavnica«	72
	Varja Močnik Svoboda pod tesnim svodom zaporne celice	76
KRITIKA	Veronika Šoster <i>Po soncu</i>	78
	Veronika Zakonjšek <i>Vsa ta lepota in prelivanje krvi</i>	79
	Matjaž Zorec <i>Ostržek Guillerma del Tora</i>	80
	Igor Harb <i>Črni panter: Wakanda za vedno</i>	82
	Petra Meterc <i>Atena</i>	83
	Anže Okorn <i>Beli šum</i>	85
	Jernej Trebežnik <i>Stutz</i>	86
TV-SERIJE	Veronika Šoster <i>Atlanta</i>	88
	Muanis Sinanović <i>Čas zmag: Vzpon dinastije Lakersov</i>	90
FESTIVALI	Vitja Dominkuš <i>Dreu 22. festival neodvisnega filma</i>	92
	Ajša Podgornik <i>38. festival LGBT filma</i>	94
JFŠ 2022: OD BESED K PODOBAM IN NAZAJ	Daniella Shreir & Heather Williams	96
	Ali je kritika lahko še zmeraj kritična?	
OZADJA	Andrej Nagode & Matic Drakulić O montažnem procesu pri filmu <i>Jezdeca</i>	103
MOJ NAJLJUBŠI FREJM	Andrej Lupinc Spomin skozi <i>zuher</i>	118

Ana Šturm

Do zadnje besede

V sredo, 8. februarja, na slovenski kulturni praznik, sta revija *Ekran* in Društvo slovenskih filmskih publicistov in publicistk *Fipresci* v Slovenski kinoteki prvič podelila strokovne nagrade za najboljše prispevke na področju filmske kritike in publicistike – nagrade Nike Bohinc. Nagrada nosi ime v spomin na pomembno članico društva *Fipresci*, prvo urednico *Ekрана* ter eno najvidnejših filmskih kritičark v našem prostoru. Na tem mestu bi se za prijazno podporo in dovoljenje za uporabo imena toplo zahvalila njenima staršema.

Preko odprtega javnega poziva smo k prijavi za nagrado pozvali vse filmske kritike in kritičarke, katerih prispevki so bili v preteklem letu objavljeni v registriranih medijih. V naš nabiralnik je prispelo 38 kritik, teoretskih esejev in intervjujev, kar je – glede na to, da nagrade podeljujemo prvič – vsekakor spodbudna številka. Prijavljene tekste je ocenjevala tričlanska žirija, ki so jo sestavljali Maja Krajnc, odgovorna urednica revije *KINO!* in visokošolska učiteljica za področje zgodovine in teorije filma na AGRFT, Nace Zavrl, doktorski študent oddelka za umetnost, filmske in vizualne študije na univerzi Harvard, in Veronika Šoster, doktorska študentka literarnih ved, literarna kritičarka in odgovorna urednica zbirke *Prišleki* založbe LUD Literatura.

Žirija je nagrade podelila v vseh treh kategorijah: za najboljšo kritiko, za najboljši teoretski tekst oziroma esej in za najboljši intervju. Nagrado za najboljšo kritiko je prejel tekst »... NAOKOLI ...« Anžeta Okorna o filmu Joachima Trierja **Najbolj grozen človek na svetu** (*Verdens verste menneske*, 2021), ki je bil objavljen v *Ekranu* januar/februar 2022. »V slovenskem filmskem prostoru je Okorn eden redkih piscev z razpoznavnim stilom, ki presega ustaljene forme filmske kritike,« je v obrazložitvi med drugim zapisala žirija. Nagrado Nike Bohinc za najboljši esej oziroma teoretski tekst je prejel Oskar Ban Brejc za besedilo »Kaj narediti s filmom in tehnologijo?«, objavljenem v reviji *KINO!* št. 48/2022. Ta po besedah žirije »premišljuje aktualno temo na način, ki bralcu organsko približa kompleksnost konceptov ter jih spretno in fluidno argumentira, opirajoč se na sodobno strokovno literaturo«. Nagrado za najboljši intervju je za pogovor s producentko in svetovalko za scenarije ter filmske projekte v razvoju, Isabelle Fauvel, prejela Marina Gumzi. Intervju lahko preberete v *Ekranu* maj/junij 2022. Čestitke Anže, Oskar in Marina!

Podelitev lahko strnemo z besedami člana žirije, Naceta Zavrla: »Da država dobrih dveh milijonov prebivalcev v enem letu ustvari več kot trideset tako kakovostnih tekstov o filmu, je pravi čudež. V žiriji smo bili o nagradah soglasni, toda odločitev smo sprejeli šele po intenzivni razpravi. Stanje filmskega pisanja v Sloveniji je dobro, o odličnih obetih za prihodnost pa priča dejstvo, da je velika večina obravnavanih avtorjev še v mladih letih; vrh bomo šele dosegli.«

Nagrada Nike Bohinc v naš prostor prinaša dobrodošlo novo iniciativo, ki ima izjemen pomen v času, ko bi kritično misel marsikje najraje kar ukinili. Na lanski *Jesenski filmski šoli* smo se veliko ukvarjali s kritičnim mišljenjem, s tem, zakaj v tem trenutku zgodovine predstavlja tako hud problem in zakaj ga danes potrebujemo bolj kot kadarkoli prej. Potrebujemo tako kritiko – kot seveda dobre kritike. Nagrado pa pozdravljam tudi zato, ker nas povezuje v skupnost. Najboljša filmska kritika se – in v to res verjamem – namreč porodi iz kritiške skupnosti: iz pogovorov, razprav, priporočil, medsebojne podpore ter odkritega in – seveda nujno – kritičnega *feedbacka*.

Da pa ne bomo govorili samo o lovorikah, sledi povabilo: 7. marca začnemo z novim ciklusom Ekranovega filmsko-kritiškega krožka *Do zadnje besede*, kjer se bomo v radovedni družbi preko podrobne analize izbranih filmskih del poglobljeje seznanili z raznolikimi vidiki filmske umetnosti, kritike in teorije. Posvetili se bomo filmski fotografiji (Rok Kajzer Nagode/Molk [Tystnaden, 1963, Ingmar Bergman]) in glasbi (Peter Žargi/THX 1138 [George Lucas, 1971]) ter različnim pogledom na žanrski (dr. Austin Fisher/Velika tišina [Il grande silenzio, 1968, Sergio Corbucci]) in svetovni avtorski film (Petra Meterc/Gverilec [Padatik, 1973, Mrinal Sen]). Filmov ne bomo le gledali, ampak se jih bomo (na)učili tudi videti.

Naj zaključim z Nikinimi besedami: »Zakaj pisati film? Odgovorov na zastavljeno vprašanje je najbrž toliko kot filmskih piscev. Pišemo zato, da bolje vidimo. Da filme povezujemo z drugimi deli kulture in družbenega življenja in raziskujemo, kako jih osvetljujejo, da iščemo njihov pomen znotraj filmske umetnosti, filmske zgodovine, analiziramo filmske forme in strukture, razpiramo njihov filozofski pomen ... in jih približujemo bralcem, gledalcem. Pišemo zato, ker imamo filme radi in z njimi mislimo svet. Tudi zato, ker je tisto, kar nas gane, premakne in navdušuje, lepo še s kom deliti.«¹

Pišemo. Do zadnje besede.

¹ Bohinc, Nika. »Filmske besede«. *Ekran*, letnik XLIV, februar/marec 2007.

Anja Zag Golob

ZAKAJ VZTRAJATI PRI KRITIČNI MISLI

Ko govorimo o nujnosti povratka kritične misli v prvi plan družbene realnosti, se velja verjetno pomuditi pri enem od najtehtnejših razlogov za to zahtevo: javni diskurz preplavlja občutek posameznika_ce, da se ne le sme, marveč kar mora javno izjasniti o čemerkoli pač že. Če drži, da ljudje reči počnemo na podlagi motivacije, ki je lahko pozitivna ali negativna, korenini ta nuja, ki scela zanika vljudnostni molk, ko o temi ne vemo dovolj, dovolj očitno v stiski posameznice_ka, ki biva v družbi.

V eni mojih najljubših pesmi Veronike Dintinjana iz zbirke *V suhem doku* najdemo izjemen verz »Življenje postavlja nekaj nemogočih zahtev« – zdi se, da jih zadnje čase pod pritiskom poblaznega kapitalizma, ki ni več odgovoren nikomur in za nič, postavlja toliko, da jim nihče več (ter ne glede na motivacijo) ne more ugoditi. In več ko je pritiska, zahtev po ugoditvah, več je dretja in ihtavega mahanja z rokami okrog sebe. Občasno tudi dobesedno, še večkrat v obliki arogantnih spletnih komentarjev, ki nekako od tistega razkritja, kdo stoji za bevsakajočo Koprivo, niti ne iščejo več zavetja v anonimnosti.

Nekje sem pred časom zasledila, da antropologi_nje povečano zanimanje za tetoviranje v zadnjih letih pripisujejo dejstvu, da se sodobni človek zares doma počuti samo še v mejah lastne kože in da slednjo posledično dojema kot svojo sploh še edino dejansko posest, nad katero ima absolutni monopol. Pri domala vsem drugem ima takoj oprava z zapovedmi, prepovedmi in redom, na njegovi koži pa vladajo izključno njegovi oz. njeni zakoni. Tako je posameznikova_čina koža obenem permissivni raj, edini kraj na svetu, kjer je vse dovoljeno, kjer bo absolutno po moje, kakor jaz rečem, kdo mi pa kaj more, jaz odločam. Nihče mi ne more prepovedati, da jo pomalam, kakorkoli želim. (Fusnota: najboljši dokaz za to tezo je ravno opazno nelagodje, kako v teh časih ostati nepotetoviran, kako svojo kožo ohraniti »čisto« – nekaj, kar je bilo standard, je nenadoma postalo *statement*.)

To na prvi pogled morda zveni trivialno, toda nikakor za posameznika_co, ki se jima v družbi sicer zdi, da nimata nikakršnega vpliva in nobenih pravic več, da so volitve farsa, da njun glas ne šteje in da itak ne moreta ničesar spremeniti, ker bodo vedno zmagali oni drugi, tj. predstavniki peščice, ki ima moč, ki je sama nimata. Dušič občutek absolutne odvečnosti ima na zdravje celotne družbe mnogo večji vpliv, kot se morda zdi, in tleče izkaze njegove potencialne eksplozivnosti lahko redno spremljamo – nedavno v podobi dobro zrežiranega protesta upokojenk in upokojencev pred parlamentom.

Spričo tovrstnega občutka popolne nemoči posameznika_ce v javni sferi se je del družbene realnosti preselil na splet ter se tam udomačil. Eden od ključnih elementov, ki so tam vzcveteli v sto trnov (sic!), je prav medsebojna komunikacija. Slednja se zdi ena prvih, ki jo je splet v obliki raznih anonimnih portalov, družbenih omrežij in targetiranih spletišč požrl, prežvečil in z gnusom izpljunil.

Kar je bilo nekdaj subtilna umetnost, ki jo je vodila spoštljivost, je danes brutalno nabijanje brez repa in glave, ki pa je simptomatsko ravno v toliko, kolikor odstira globine dna, ko vsakič znova dokazuje, da je vedno mogoče iti še globlje. Odsotnost argumenta, pravzaprav njegova redundantnost, sijajno poveljuje ključni faktor obstoja tovrstne komunikacije: amaterizem. *Nočem nič vedeti*, kot pravi en verz ene pop pesmice, to stanje dovršeno opisuje. Kakor imamo namreč v zadnjih letih izrazit problem pri zagovoru branja kot metode za pridobivanje vednosti (kar je neposredno povezano z drastičnim upadanjem kupovanja knjig), kot je treba vedno znova pojasnjevati razliko med naučeno in pribrskano vednostjo ter z njo utemeljevati dele učnega procesa v šolah, ki temelji, denimo, na učenju na pamet ali na poglobljenem študiju določene snovi, naletimo v spletni komunikaciji nenehno na težavo, ko želimo karkoli argumentirati. Argumentacija se zdi tam odveč kot puhovka sredi

**Če res živimo v časih, v katerih
so meje mojega telesa meje mojega
sveta, ker meje mojega sveta pač
v njih lahko definira edino in zgolj
posedovanje, lastnina, je kritična
misel tu in zdaj ena najbolj
revolucionarnih gest.**

avgusta. In po principu povratne zanke se ta metodologija popspešeno širi nazaj v vsakdanji, neposredni družbeni govor, v živo medčloveško komunikacijo, katere meje so naenkrat ključno zamaknjene – in v kateri se naenkrat sme domala vse; avatar in tipkovnica umanjkata, ostalo je pa isto.

Kar dobimo, je, rečeno politično korektno, konkreten odpor do kritične misli. Po eni strani verjetno zato, ker idoliranje zdrave kmečke pameti v našem času dosega neslutene višave, kmečka pamet pa ne čuti nobene potrebe po abstrahiranju, proizvajanju argumentov, projiciranju v prihodnost ali vlečenju zaključkov na podlagi utemeljenih analiz – vse to pa so ravno temeljne premise kritične misli. Zdrava kmečka pamet, ki vidi do lastnega nosu ter vedri in oblači v spletnih debatah, ni zmožna kritičnega mišljenja, preslikana v realnost pa se spričo pomanjkanja lastnih kompetenc a priori počuti ogroženo. In zato jo kritična misel ogroža. Ker je kritično misel često najti na kavi z umetnostjo, jo ogroža tudi slednja.

Človek bo, kadarkoli ima to možnost, vselej izbral lenobo, in lenoba je v kar bližnji žlahti z zdravo pametjo, vsaj kar se napore pojma tiče, za kritično misel pa se je treba, nasprotno, kar konkretno matrat. Poleg tega zahteva možganska telovadba, ki pripelje do nje, obilico vaje ter zbiranja gradiva v obliki konzumiranja vseh vrst umetnosti, nujno pa potrebuje še dvoje: pogum in dvom. Na neki točki bo kritična misel, to ji je v krvi, zavdala narcističnim motnjam, in ravno to je za njen obstoj v današnjih časih lahko usodno. Če res živimo v časih, v katerih so meje mojega telesa meje mojega sveta, ker meje mojega sveta pač v njih lahko definira edino in zgolj posedovanje, lastnina, je kritična misel tu in zdaj ena najbolj revolucionarnih gest, saj za svoj vznik neprestano ter kar najbolj neposredno podstavlja nogo realnosti. Rečeno drugače: če kaj ni v cajtgajstu, pa ni kritična misel.

In ravno zato. Spodleteti bolje pomeni v danem trenutku ne zgolj (izbirni) nasvet, temveč (edino sprejemljivo) bivanjsko ontologijo. Če naj se pohlepnemu zamahu časa, ki nas skuša vse stlačiti v svoj kmečkopametni flajšmašin, vendarle zoperstavimo, si velja nasvetovati en in edini lek: kritično misel.

**Kar je bilo nekdanj subtilna
umetnost, ki jo je vodila
spoštljivost, je danes brutalno
nabijanje brez repa in glave,
ki pa je simptomatsko ravno
v toliko, kolikor odstira globine
dna, ko vsakič znova dokazuje,
da je vedno mogoče iti še globlje.**

IN MEMORIAM

ANGELO
BADALAMENTI
(1937–2022)



Peter Žargi

MED GROZO IN EKSTAZO

Angelo Badalamenti je širši javnosti postal znan v osemdesetih letih z glasbo za **Modri žamet** (Blue Velvet, 1986, David Lynch) – in le redko katerega skladatelja so skozi kariero tako zelo povezovali z enim samim režiserjem kakor Badalamentija z Lynchem. Klasično šolan skladatelj, ki je pred filmsko kariero deloval kot pisec pesmi (Nina Simone, Nancy Wilson), pedagog in avtor gledališke glasbe, kasneje pa tudi kot orkestrator (Pet Shop Boys, David Bowie, Siouxsie Sioux), je bil pri **Modrem žametu** sprva le učitelj petja za Isabello Rossellini. Kasneje je, na Lynchevo željo, postal skladatelj preostale glasbe v filmu in avtor pesmi »Mysteries of Love«, ko producentom ni uspelo pridobiti dovoljenja za uporabo »Song for a Siren« v izvedbi kolektiva This Mortal Coil¹.

Sledila so tri desetletja enega najplodnejših sodelovanj v Hollywoodu z vidika navezave film/glasba, ki je svetovni domet doseglo že zelo zgodaj, in sicer s serijo **Twin Peaks** (1990–1991): z njo je Badalamenti nadaljeval v **Modrem žametu** zastavljeno pot in nastavljal najprepoznavnejši vidik svojega glasbenega idioma, sanjavih balad in *psiho-loungea*, ki temeljijo na spojitvi kontradiktornih žanrskih konvencij srhljivega in sladkobnega. Idealna glasbena podlaga za Lynchev vizualni jezik je neodtujljiv del serije, ki se je ravno skozi podajanje temnih delcev človeškega značaja v podobi, ki ustreza dostopnim, svetlim pročeljem, za katerimi se ti delci skrivajo, zasidrala kot svetovni fenomen celo v jugoslovanskih gospodinjskih, v času pred vsakodnevnim transglobalnim medijskim hajpom.

Uvodna tema **Twin Peaksa**, najprepoznavnejše Badalamentijevo delo tudi dobrih 30 let kasneje, z megljeno podobo ameriške skoraj-rurale slika zasanjano prizorišče, ki postavlja nedolžno protiutež vsemu prikritemu – temi, ki se ponavlja skozi večino Lynchevega opusa. Hkrati je v **Twin Peaksu** še bolj kot v **Modrem žametu** viden pristop, ki je Badalamentijev izraz zaznamoval v teku vseh desetletij sodelovanja z Lynchem, in sicer nekakšna poenostavitev glasbe v formo, ki ustreza svetu filmskih likov. Glasba tako deluje na gledalca najprej skozi filter teh likov, ki jih pri Lynchu skoraj vedno zaznamuje prepletenost s svetom, kakršnega ne razumejo oz. se jim šele razkriva v vsej svoji kompleksnosti, podzavestnosti in naključnosti. Tudi mnogi Lynchevi antagonisti imajo pogosto slepo pego glede dokončnosti svoje vloge v svetu. Bobby Peru, Frank Booth in Mr. Eddy tako živijo in delujejo v absolutnem prepričanju, da je njihovo impulzivno nasilništvo lahko trajnostno, dokler tudi njim krvavi splet okoliščin ne preseka poti. Oziroma kot je v recenziji *soundtracka* **Modrega žameta** na platformi *Pitchfork* zapisala Meaghan Garvey: gre za »*soundtrack*, namenjen čudnemu svetu, polnemu čudnih ljudi, ki z vsako svojo izbiro nezavedno oblikujejo potek svojih življenj, tavajoč skozi temo v iskanju nečesa, kar bi kaj spremenilo«. Takšen pristop hodi z roko v roki z Lynchevim tipičnim prepletom likov in glasbe tudi v teku samih

¹ Sicer priredbo pesmi Tima Buckleyja.



ANGELO BADALAMENTI

zgodb, kjer se liki odzivajo na glasbo oz. kjer se glasba pojavlja hkrati v diegetski in nedicetški vlogi; Dolores Valens v **Modrem žametu** je barska pevka, James v **Twin Peaksu** poje najstniško balado svojemu dekletu (in prividu nekdanjega dekleta), Audrey pleše na svojo »temo«, Sailor v **Divjih v srcu** (Wild at Heart, 1990, David Lynch) poje Luli v baru. Glasba se torej pojavi hkrati kot del scenarija in kot obscenaristični narativ.

Zavoljo navidezne naivnosti, absurdnih odtenkov in humorja Lynchvih filmov je Badalamenti brez težav poenostavljal svoj izraz skoraj na konvencionalnost ali klišeje, ki pa so se ravno z redukcijo znebili vse pompoznosti, običajno pričakovane od filmske glasbe, in potem presenetili z zasuki ali pa s samo čistostjo in neposrednostjo glasbene ideje. Takšen primer je Badalamentijeva ljubezen do sprehajajočega se basa, recimo v »Dance of the Dream Man« in »Audrey's Dance« v **Twin Peaksu**, »Fats Revisited« in »Red Bats with Teeth« v **Izgubljeni cesti** (Lost Highway, 1997, David Lynch) ter »Cool Cat Walk« v **Divjih v srcu**, ki kliče v spomin zakajene jazz klube 50. let, a pravzaprav že skozi prizmo popularne kulture: jazzovski bas v klubih ni seveda nikoli zvenel tako risankasto – Badalamenti podaja natanko naša pričakovanja, filtrirana skozi desetletja žanrskih popačenj. In ravno ko sprejememo skladateljeve duhovite poenostavitve, nas preseneti na primer pristen izbruh *freejazzovskega* saksofona pri »Red Bats with Teeth«.

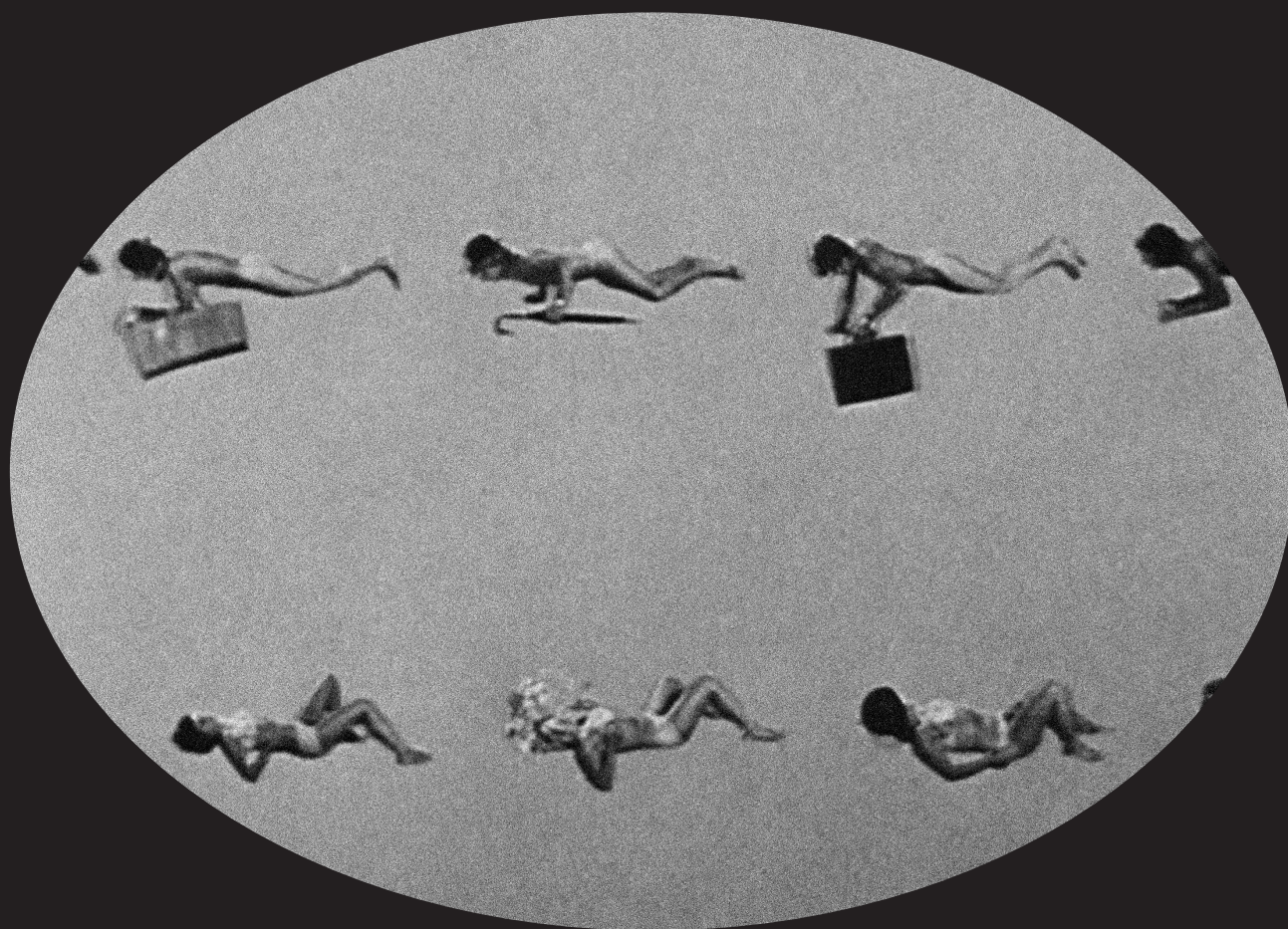
Kljub dostopnosti in tudi komercialnemu uspehu Badalamentijeve glasbe (album *Twin Peaks* se je povzpел med top 10 marsikatero lestvice) je bila občasna karikiranost njegovih del vseeno najbolj zanimiva ravno ob Lynchevih podobah in obratno; pri tem je pomembno poudariti, da ne gre zgolj za opiranje enega medija na drugega, temveč za simbiozo, kjer sta podoba in zvok skoraj enakovredna. Omenjene lastnosti so sicer v času Badalamentijeve kariere prispevale k naročilom, ki so zahtevala večinoma arabesken ali lirično-čudaški pristop zunaj prepompozni ali resnobnih godb Hollywooda – **V naročju tujcev** (The Comfort of Strangers, 1990, Paul Schrader), **Tajnica** (The Secretary, 2002, Steven Shainberg), **Sveti Dim!** (Holy Smoke!, 1999, Jane Campion), **Plaža** (The Beach, 2000, Danny Boyle) in mnogih drugih, vse do njegove smrti – pri čemer nobeno sodelovanje ni obrodilo podobnih sadov kot tisto z Lynchem. Lahko bi trdili, da predvsem zato, ker je Lynchev svet zastavljen kot že delno glasbeni svet oz. ker je njegov vizualni svet pogojen tudi z glasbenim, v katerem pop-naivnost, jazz in simfonične pesnitve sobivajo na isti ravni: tu se je verjetno najbolj kazala Badalamentijeva sposobnost aranžiranja in prilagoditve režiserju. Tako simfonična imitacija Šostakoviča v **Modrem žametu** kot »Falling« v **Twin Peaksu** in »Dub Driving« v **Izgubljeni cesti** so nezmotljivo iz sorodnega zvočnega tkiva. Takšna zmognost iskanja skupnega imenovalca celotni glasbeni podlagi pa je uspešno vodila do tega, da, ponovno po besedah Meaghan Garvey, »Badalamentijeve skladbe nagovorijo občinstvo, da procesira tisto, čemur so prisostvovali, ne preko logike, temveč instinktov, tudi ko se vzdruže pretaka med grozo in ekstazo«.



IN MEMORIAM

Siniša Gačić

SVOBODEN ČLOVEK



MAKO SAJKO
(1927–2023)

Ali je dober umetnik nujno tudi dober človek? Če iščem odgovor na podlagi izkušnje z Makom, je absolutno pritrđen. Ob izjemni umetniški vrednosti opusa njegovih dokumentarnih filmov je vse nas, ki smo imeli privilegij, da smo ga malo bolje spoznali, navduševal s svojo osebnostjo. Bil je odličen sogovornik, še boljši poslušalec. Dobričina. Vedno razpoložen za druženje in debato o čemerkoli. Kljub temu da je bil ponavadi vsaj dvakrat starejši od povprečne starosti družbe.

Na Makove filme sem prvič naletel kakšnih štirideset in več let po tistem, ko so nastali. Na Akademiji smo izbrskali DVD, ki je izšel, ko so mu podelili Badjurovo nagrado. Sledilo je spontano navdušenje vsega letnika. Vseh, do zadnjega. Njegove filmske podobe so se kljub pretečenim desetletjem zdele povsem sveže in aktualne, navduševali so nas njegov humanizem, humor in filmski jezik, ki ga je obvladal. Sam sem bil ob tem še posebej navdušen nad njegovim pogumom. Pa ne zato, ker je v film o narodni noši vključil golo žensko telo, niti ne zato, ker je z njim razblinil domoljubni konstrukt o avtentičnosti slovenske narodne noše. Navdušil me je, ko je kadrom domobrancev, ki so na shodu na Kongresnem trgu v prve vrste postavili narodne noše, prilepil kadre komunističnih osvoboditeljev, ki so v svoje prve vrste prav tako namestili narodne noše. In s tem povedal vse. Ko sem ga vprašal, od kod pogum za takšno montažo leta 1975, je le skomignil in naivno rekel, da je tako pač bilo. Kot da provokacije sploh ne bi opazil. Zanj je bila to le svoboda pripovedovanja. Tako kot je bilo samoumevno, da opozori na množičnost samomorov ali na okoljsko onesnaževanje v filmu **Strupi** (1964). Ni provociral, le prakticiral je svobodo pripovedovanja.

Njegovo prakticiranje svobode sem kasneje spremljal, ko sem ga obiskoval v odmaknjeni Žabji vasi. Ostal je naročnik časopisa *Delo* in vsak dan sproti si je na straneh TV-sporeda podčrtal dokumentarne oddaje, ki jih bo tisti dan pogledal. Igranih filmov ni gledal, zaigrana emocija se zanj ni mogla primerjati z avtentično v dokumentarnem filmu. Ni bila dovolj svobodna. Tudi svobode gibanja si v letih starosti ni pustil odvzeti. Kot nekdanji športnik je hodil urno, pogosto na robu padca. Navzgor in navzdol. A se je ponavadi ujel, kot bi ga čuval svobodni duh. Čeprav bi mu zadnja leta prišla prav pomoč pri hišnih opravilih, je bilo to preveč za njegovo svobodno življenje. Prva hišna pomočnica je v njemu posebej ljubo krušno peč odvrгла nekakšen sprej, ki je nato eksplodiral in staro peč uničil. Zavaljo svobode v hišo ni več vstopila nobena hišna pomočnica. Ker je bil svoboden, je z električno motorko drva žagal kar na hišnem pragu. Žara, na katerem nam je rad spekel kosilo, ni postavil nekam v kot, na tla, da nas ne bil motil pepelnat dim, ampak ga je svobodno zakuril kar na mizi, za katero smo sedeli. Svoboda ga je odpeljala tudi v inovatorske vode. Če jadrnica ni imela jader, kot si jih je zamislil njegov svobodni um, jih je pač izdelal. Če nihče pri nas še ni snemal pod vodo, je pač pomagal sestaviti ohišje za kamero in posnel prvi domači podvodni film. Ker mu je redarska služba omejevala svobodo in ga kaznovala zaradi nepravilnega parkiranja, se je nehal voziti v Ljubljano na gledališke predstave in v kino. Svoboda je bila več vredna tudi od umetniške izkušnje.

Po izkušnji z Makom se tako zdi, da je vprašanje, ali je dober umetnik nujno tudi dober človek, zastavljeno narobe. Dober umetnik je nujno tudi svoboden človek. To je bil Mako.



Ana Šturm

MAKO SAJKO,
RAZSVETLJENI
HUMANIST»Raje namreč delam film, ki ni nabit z egocentričnostjo.«¹

– Mako Sajko

Mako Sajko se s svojim izrazito humanističnim *credom* v zgodovino slovenskega filma zapisuje kot eden njenih najbolj nekompromisnih in svojevrstnih ustvarjalcev. Glavnino opusa, ki ga sestavlja sedemnajst kratkih, večinoma dokumentarnih filmov, je posnel v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, za svoje delo pa je prejel številne nagrade tako doma kot v tujini. Njegovi filmi na humoren način razgaljajo tedanjo družbeno ureditev. Z obravnavanimi tematikami je marsikdaj (ne)namenoma dregnil v »nemotljivo« socialistično oblast. Po zbadljivem etnološkem dokumentarcu **Narodna noša** (1975), ki ni dobil dovoljenja za javno predvajanje, je Sajko prenehal snemati in se posvetil filmski vzgoji. Njegova izjemna filmska dela so utonila v pozabo. Zanimanje zanje je spet oživel po letu 2009, ko so mu na 12. Festivalu slovenskega filma podelili Badjurovo nagrado za življenjsko delo.

Mako Sajko je pionir družbeno-angažiranega dokumentarnega filma, znan pa je tudi po tem, da je za svoj film **Potopljena obala** (1967), ki ponudi vpogled v ostanke rimskih naselij na morskem dnu ob istrski obali, izdelal oziroma sestavil prvo podvodno kamero v regiji.² Rojen je bil leta 1927 v Trzinu in je eden prvih formalno izobraženih slovenskih filmarjev. Po drugi svetovni vojni je najprej leto dni – po njegovih besedah je bilo to leta 1948³ – obiskoval takrat ustanovljeno ljubljansko Akademijo za igralsko umetnost, kamor je zašel po naključju. »Spremljal sem sestro, ki je šla opravljat sprejemne izpite v Ljubljano in je tako prijavila še mene. No, potem so mene sprejeli, nje pa ne.«⁴ Po letu dni v Ljubljani je odšel na študij režije na Visoko filmsko šolo v Beograd, kjer je njegov mentor postal Slavko Vorkapić, ki je tam kot profesor deloval v 50. letih.

Vorkapić je v času med obema vojnama ustvarjal v Hollywoodu in veljal za izjemno cenjenega in uspešnega montažerja ter strokovnjaka za posebne učinke. Njegovo delo in osebnost sta imela na Sajkov »filmski podpis« velik vpliv, kar je mogoče opaziti predvsem v avtorjevi formalni igrivosti in kreativnem raziskovanju izraznosti filmskega medija. Vizualna virtuoznost in radoživo eksperimentiranje izstopata predvsem v filmih, kot sta **Promiskuiteta** (1974) in **Narodna noša** (1975).

Sajko je pri Vorkapiću diplomiral leta 1959, po šolanju pa se je izpopolnjeval še v Münchnu in Parizu, kjer med drugim delal s španskim avantgardistom, velikanom filmske umetnosti, Luisom Buñuelom. Doma je najprej sodeloval pri snemanju filma **Vesna** (1953, František Čap), kot asistent režije pa kasneje še pri filmih **Dolina miru** (1956, France Štiglic), **Ti loviš** (1961, France Kosmač), **Lucija** (1965, France Kosmač) in **Peta zaseda** (1968, France Kosmač). V zgodnjih 60. letih je začel režirati kratke dokumentarne filme, večinoma po lastnih scenarijih. Njegov prvi samostojni avtorski izdelek je dokumentarec **Kje je železna zavesa?** (1961), ki na hudomušen način spregovori o »maloobmejnem prometu« med Jugoslavijo in Italijo, med socializmom in kapitalizmom. **Kje je železna zavesa?** vizualno dekonstruira pojem meje in pokaže, da se dojemanje meje za oblast in ljudi, ki živijo ob njej, razlikuje.

¹ Sajko, Mako. *Pogled skozi majhno kamero*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1973.

² Vse najboljše, Mako Sajko. Videoposnetek pogovora med Makom Sajkom in Sinišo Gačičem na večeru Društva slovenskih režiserjev 7. februarja 2017 v Slovenski kinoteki.

³ Gačič, Siniša. *Mako, dokumentarni portret*. RTV Slovenija, 2014.

⁴ *Ibid.*



Za enega njegovih najdrznejših filmov velja eksperimentalni dokumentarec **Strupi** (1964), ki brez govorne besede, zgolj s pomočjo slike in glasbe prikaže uničevanje okolja. **Strupi** so med prvimi filmi, ki se ukvarjajo z onesnaževanjem okolja in ki jasno pokažejo, da nešteti tovarniški dimniki niso nujno znamenje napredka. Film je med drugim zmagal na festivalu v Karlovih Varih. Največ prahu je Sajko dvignil s filmom **Samomorilci, pozor!** (1967), ki so ga prvič predvajali na beograjskem filmskem festivalu. Sajko se je v njem lotil takrat še zelo tabuizirane teme samomorilnosti med mladimi, ki je bila v Jugoslaviji izredno visoka. Snemanja se je lotil študiously in več kot eno leto preučeval razne raziskave, pri čemer mu je bil v veliko pomoč dr. Lev Milčinski, psihiater in priznani specialist za omenjeno področje. »Ko je bil film nagrajen v Beogradu, so o njem novinarji pisali več kot o filmu o Titu.«⁵ Ker se je o filmu in tematiki, ki jo je obravnaval, zelo veliko pisalo tudi v tujih medijih, so oblasti zaključile, da **Samomorilci, pozor!** škodijo podobi SFRJ. Filma sicer niso formalno prepovedali, so pa onemogočili njegovo javno predvajanje. Kljub temu so oblasti v Ljubljani kmalu za tem sklicale svetovni kongres na temo samomora, kjer so prvič predstavili ideje o ustanovitvi prostovoljnih organizacij za pomoč ljudem v stiski. **Samomorilci, pozor!**

so močno zaznamovali tudi režiserja. »Pristna žalost staršev teh mladih ljudi je naredila name tako silen vtis, da me odtlej igranje na filmu naravnost moti,«⁶ je povedal v intervjuju za *Dnevnik* in od takrat ustvarjal izključno dokumentarce. V tem kontekstu je treba omeniti še dva izjemno progresivna Sajkova filma, in sicer **Slavica Exception** (1971), ki iz izredno napredne perspektive – še za današnji čas – prikazuje življenje striptizete iz Kranja. Vizualno ekstravagantno **Promiskuiteto** (1974) pa je Sajko posnel, ko se je pojavil aids; v filmu tematizira spremenjen odnos do seksualnosti in pomanjkanje spolne vzgoje ter izpostavlja nevarnost nezaščitenih spolnih odnosov. Vsi omenjeni filmi še danes delujejo sveže in aktualno.

»Glavne teme dokumentarcev so problemske teme. Dokumentarni film se dela zato, da se kaj spremeni. Nekateri izmed mojih filmov so to dosegli, kar je največja zmaga.«⁷ Družbeni angažma je tista rdeča nit, ki filme Mako Sajka spleta v pronicljiv avtorski opus. Mako Sajko je filmski sociolog, antropolog, etnolog, filozof. Je družbeni raziskovalec, ki raziskuje skozi medij filma. »Gnala me je neka nuja, da s tem medijem nekaj povem, povzročim nek premik.«⁸ Film vzame kot »nov« medij, s katerim je mogoče prodreti v samo družbeno tkivo in z njim nagovoriti ljudi, jim približati svet tukaj in zdaj. V filmskem boju za pravičnejšo, bolj odprto in človeško družbo je bil njegov nepremagljiv meč humanizem, njegov neprebojni ščit pa humor. Verjamem, da gre pri tem pravzaprav za njegov življenjski nazor.

⁵ Vse najboljše, Mako Sajko. Videoposnetek pogovora med Mako Sajkom in Sinišo Gačičem na večeru Društva slovenskih režiserjev 7. februarja 2017 v Slovenski kinoteki.

⁶ Butala, Gregor. »Mako Sajko, scenarist in režiser dokumentarnih filmov: Ko je resničnosti preveč«. *Dnevnik*, 27. januar, 2017.

⁷ Sajko, Urška. »Mako Sajko: družbena angažiranost skozi dokumentarni film«. *Kinotečnik*, letnik XVII, januar–februar 2017.

⁸ Lesničar, Tina. »Vedno me je zanimal svet – tak, kot je«. *Ekran*, letnik XLIV, april/maj 2007.

Retrospektiva filmov Mako Sajka bo med 10. in 17. marcem na ogled na 25. festivalu dokumentarnega filma (FDF).

IN MEMORIAM

Petra Vidmar

POVEJ NAPREJ



DUNJA KLEMENC | FOTO MATEJ LESKOVŠEK (ARHIV SLOVENSKE KINOTEKE)

DUNJA KLEMENC (1943–2023)

Kdo je bila Dunja Klemenc? Podatkovne baze bodo povedale, da je bila producentka. Diplomirala je iz produkcije v Beogradu, se po nekaj filmih tam vrnila v Slovenijo, producirala za Otroški program TV Ljubljana, ki je v novi državi postal Mladinski in otroški program TV Slovenija. Ko bi se marsikatera gospa njenih let že spogledovala z upokojitvijo, si je ona omislila še eno kariero ter postala producentka neodvisnih filmov, med njimi tudi **Nikogaršnje zemlje** (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), ki je prejela oskarja.

Ampak jaz bom teh nekaj vrstic izkoristila za zaznamek, kaj vse je Dunja bila in kaj nam je (sodelavcem in sodelavkam iz producentskih vrst) v prvi vrsti pomenila kot človek, pogumna ženska (dovolj pogumna, da je bila mati samohranilka v časih, ko to še ni bil običajen pojav), profesionalka, kolegica in prominentna oseba, ki je nesebično odpirala vrata. Nikoli ji ni bilo težko poklicati nekoga, da spozna nekoga drugega, s čimer je lahko marsikomu spremenila profesionalno pot.

Delo producentke, kot ga je opravljala Dunja, se je že v času njenega delovanja precej spremenilo. Če je začela v jugoslovanskem državnem sistemu, nadaljevala v instituciji, kot je televizija, pa je ob vsem tem le nabirala izkušnje, ki so ji nato prišle še kako prav kot neodvisni producentki v »novih časih«. Torej nekomu, ki prepriča financerje, razvija projekte in ob tem spoznava avtorje, jih vodi, bodri, kdaj tudi ošteje, a vedno z namenom, da nadarjenemu avtorju pomaga na platno realizirati njegovo vizijo, s katero jo je slednji prepričal že z besedami.

Ja, talenti – te je videla, izvohala, opazovala, zasledovala in z mnogimi sodelovala ali jim celo dala prvo priložnost. Odkriti talent je poseben dar. Opaziti potencial in usmerjati pozornost na nekoga, četudi bi ta potem delal z drugim producentom, je bila njena posebna moč, ki pa je ni (ob)držala samo zase, ampak je kolegom pogosto tudi kaj namignila. Preprosto je ocenila, da je nekomu treba pomagati uresničiti idejo, ki bo posledično lahko inspiracija ali premislek preko filma za še več ljudi. Vsak nerealiziran avtor je bil po njenem mnenju velika škoda. Ne samo zaradi avtorja samega, ampak zaradi izpuščenega potenciala in zaradi vseh, ki nikoli ne bodo preko filma doživeli njegove ideje.

**Odkriti talent je poseben dar.
Opaziti potencial in usmerjati
pozornost na nekoga, četudi bi ta
potem delal z drugim producentom,
je bila njena posebna moč.**

Njena posebna moč je bila tudi, da je znala neposredno povedati, ko je bilo kaj zanič. Včasih z izbranimi besedami, včasih pa bolj direktno, a vedno premišljeno in utemeljeno. Tudi to jo je bila Dunja. Odkrita, ko je imela občutek, da se (ne)kaj ne razvija tako, kot bi se moralo. Njena neposrednost je lahko doletela tako režiserja kot kuharja, če je kosilo za njeno ekipo na snemanje prišlo že hladno.

Po uspehu **Nikogaršnje zemlje** je bila Dunja seveda dobrodošla gostja povsod po svetu, saj so njeno profesionalno mnenje izjemno cenili in jo pogosto vabili tudi v žirije festivalov. Bila je nekdo, ob katerem so se ljudje vedno dobro počutili, z njo izmenjavali ideje in načrte. Ampak najbolj je bila ponosna takrat, ko se je ob njej v tujini pojavil še kakšen slovenski producent ali avtor in ga je lahko predstavila svojim dolgoletnim znancem, ki so vsi nekaj pomenili v svetu filma. Ta njena lastnost je na široko odpirala vrata slovenskemu filmu, ne samo posameznikom.

Mnoge izmed nas je prav Dunja, z vsem njenim zanosom in ponosom, predstavila nekomu, s katerim smo kasneje sodelovali ali posredno nekaj pridobili za svoje projekte. Ta njena lastnost kaže, kako zelo si je želela pokazati slovenski film svetu in kako rada je o njem govorila s tujci. Rada ga je imela, ker je imela rada ljudi, ki ga delajo, cenila je talent, pa tudi trdo in dobro delo vsakega člana ekipe. Dobro pa ni poznala le članov ekipe, ampak tudi vse njihove družine, saj si je vzela čas, da spozna in razume ljudi, s katerimi dela bodisi v dolgih zimah – ali pa ob pripekah, snežnih zametih in poplavih.

Predvsem pa je bila Dunja – kot Dunja je pustila skoraj trajnejši pečat kakor s filmi, ki nam jih je sproducirala. Upam, da njenega duha ohranimo s tem, da tudi sami sem in tja zavrtimo telefon in na široko odpremo vrata naslednjim generacijam.

Petra Vidmar je predsednica Društva filmskih producentov in producentk Slovenije.

Nejc Pohar
Težave v raju

Vivienne Westwood	08. 04. 1941–29. 12. 2022
Pelé	23. 10. 1940–29. 12. 2022
Papež Benedikt XVI.	16. 04. 1927–31. 12. 2022
Peter Bogdanovich	30. 07. 1939–06. 01. 2022
Sidney Poitier	20. 02. 1927–06. 01. 2022
Ronnie Spector	10. 08. 1943–12. 01. 2022
Meat Loaf	27. 09. 1947–20. 01. 2022
Monica Vitti	03. 11. 1931–02. 02. 2022
Ivan Reitman	27. 10. 1946–12. 02. 2022
Catherine Spaak	03. 04. 1945–17. 04. 2022
Vangelis	29. 03. 1943–17. 05. 2022
Ray Liotta	18. 12. 1954–26. 05. 2022
Philip Baker Hall	10. 09. 1931–12. 06. 2022
James Caan	26. 03. 1940–06. 07. 2022
Bob Rafelson	21. 08. 1933–23. 07. 2022
Paul Sorvino	13. 04. 1939–25. 07. 2022
Olivia Newton-John	26. 09. 1948–08. 08. 2022
Kraljica Elizabeta II.	21. 04. 1926–08. 09. 2022
Jean-Luc Godard	03. 12. 1930–13. 09. 2022
Irene Papas	03. 09. 1929–14. 09. 2022
Jerry Lee Lewis	29. 09. 1935–28. 10. 2022
Gal Costa	26. 09. 1945–09. 11. 2022
Kirstie Alley	12. 01. 1951–05. 12. 2022
Angelo Badalamenti	22. 03. 1937–11. 12. 2022
Rosanda Sajko	05. 04. 1930–31. 05. 2022
Marlenka Stupica	17. 12. 1927–17. 06. 2022
Kostja Gatnik	11. 09. 1945–04. 08. 2022
Radko Polič	18. 08. 1942–15. 09. 2022
Tugo Štiglic	08. 11. 1946–11. 10. 2022
Miha Baloh	21. 05. 1928–06. 12. 2022
Lado Kralj	27. 03. 1938–12. 12. 2022
Dunja Klemenc	28. 05. 1943–01. 01. 2023
Mako Sajko	19. 01. 1927–02. 01. 2023

»Res globoko se oproščam, ampak ni šlo prej,« se je z zasopihanim glasom izza vrat nebeškega kraljestva pojavil papež Benedikt XVI. »Popolnoma te razumem, Ratzi,« je odvrnila Vivienne, »še dva dni nazaj sem prepričevala Shana iz Poguesov, da gre z mano, ampak se še vedno, kot vedno, obira.« »Če smem torej vprašati. Kakšni so plani za današnji večer, najdaljšo noč v letu?« se je nasmehnil Benedikt XVI. »Katastrofa,« mu je odvrnil Pelé. »Kako to misliš?« je vprašal Benedikt. »Verjetno ti je kdo že povedal, da tu zgoraj za novoletno rajanje tradicionalno poskrbijo novinke in novinci, torej vsi, ki smo prispeli v zadnjem koledarskem letu,« je nadaljeval Pelé. »Če sem iskren,« ga je prekinil Benedikt XVI., »sem pohitel prav zaradi sijajne letošnje ekipe.« Pelé je skomignil z rameni in pazljivo pogledal proti Vivienne. »Mah, Ratzi, totalen polom, to bi lahko bila zabava vseh novoletnih zabav, ampak vsi se obnašajo kot majhni otroci,« je začela Vivienne. Benedikt jo je pogledal, kot da ničesar ne razume. »Najprej sta se skregala Godard in Bogdanovich glede tega, kdo bo režiral novoletno proslavo,« je nadaljevala Viv. »Ko je Jean-Luc predlagal, naj odstopita oba in režira Reitman, se je šele začelo. Badalamenti je napisal krasno arijo z naslovom »Priganjalec duha«, ki naj bi jo točno ob polnoči zapela Gal Costa. Do tod je bilo še vse lepo in prav, ampak potem sta se zravšali Monica Vitti in Olivia Newton-John, ki nista hoteli priznati, da sta ljubosumni na Gal, ker najbolje poje. Namesto da bi ji priznali pevski primat, sta se začeli dajati glede tega, katera izmed njiju bo voditeljica silvestrskega programa,« se je razburila Viv. »God-art?« je zajeceljal Benedikt. »Ma, ne, ne, Godard, z d-jem, ne t-jem. Saj veš, francoski režiser,« je začel pojasnjevati Pelé, a ga je Vivienne spet prekinila. »Francoski, že, že, a je v njegovih filmih nekaj zares božanskega,« se je zasanjala. »Če je v mojih filmih kaj božanskega, potem lahko takoj umrem,« je iz oddaljenega fotelja zaklical Jean-Luc, a ga je takoj prekinil Reitman: »Ampak ti si že mrtev, bukselj!«

Vivienne je začutila, da se pripravlja nov prepir, zato je Benedikta XVI. in Peléja prišla za roki in ju odvela v kot: »Prijatelja moja draga, to sploh še ni vse. Ko smo končno obupali nad silvestrsko proslavo in predlagali skromen koncert, se je na generalki vse zalomilo.« »Sama ušesa so me,« je zašepetal Benedikt. »Kot rečeno,« je nadaljevala Viv, »ko smo se končno vsi strinjali, da bo imela solo novoletni koncert Gal Costa, je Vangelis vztrajal, da zapoje en njegov komad, a je Ronnie Spector iz The Ronettes zarohnela, da to sploh ne pride v poštev, če ne bo pela tudi njenih pesmi. Jerry Lee Lewis je začel težiti, da bi veljalo pomisliti tudi na spolno diskriminacijo, Meat Loaf pa kričal, da noče nikdar več imeti opravka z amaterji.« Benedikt je globoko zavzdihnil, Pelé pa skrušeno priznal: »To sploh še ni vse. Ray Liotta in James Caan sta hotela podkupiti Philippa Bakerja Halla, da bi imeli namesto novoletnega koncerta novoletno tombolo, ki bi jo seveda vodil on sam, dobiček pa bi si razdelili vsi trije. Hall se je zlomil in je vse povedal Catherine Spaak, za njo pa sama vesta, kakšna je – kar poveš njej, čez dve minuti vedo vsi.« Vivienne je zavzdihnila: »Katastrofa, kot rečeno.«

Benedikt je dolgo molčal in potem vprašal: »Kaj nam torej preostane na ta prvi nebeški silvestrski večer?« Pelé je v rokah držal ogromno skledo v obliki zlate žoge, napolnjeno z medenjaki in drugimi novoletnimi slaščicami, in se zasmejal: »Gledali bomo televizijo. Silvestrske programe nacionalnih televizij.« »To bo naaajboljša novoletna zabava, kar jih pomnim,« se je razveselila Vivienne. »A povabimo še koga?« je vprašal Benedikt. »Nikakor,« sta v en glas dahnili Viv in Pelé. »S temi umetniki so bili vedno samo križi in težave,« je nadaljeval Pelé. Benedikt se je delal, da ga ne sliši, in prižgal televizijo: »Genialno, v nebeškem kraljestvu razumem čisto vse jezike!« Viv

ga je objela čez ramo: »Ratzi, nekaj časa je precej bizarno, a se kmalu navadiš. Ampak to ni še nič, tukaj gor je koncept časa čisto drugačen, tu lahko gledamo vse programe hkrati.« »In naš odposlanec na Zemlji?« je vprašal Ratzi. Pelé mu je takoj odgovoril: »Misliš Poharja? Huh, on se je moral prebiti čez ure in ure silvestrskih programov nacionalnih televizij.« »Slovanec?« je zanimalo Viv. »Slovenec, Slovenec,« je zamišljeno dodal Benedikt. »Nenavadni ljudje. Baloh, Kralj, Štiglic in Rac so šli za dva dni jadrat, a ker jih čez štirinajst dni še ni bilo nazaj, sta ju šli gospa Sajko in gospa Stupica iskat z gliserjem, a čez dva tedna poslali kartico z nekih tropskih otokov. Gatniku je bilo dolgčas samemu, zato si je naslikal rumeno podmornico in z njo odplul za vsemi njimi. Kot lahko predvidevata, zaenkrat ni nazaj še nikogar.«

Tako so se Vivienne Westwood, Pelé in Benedikt XVI. opremili s skledami medenjakov in nebeškega čaja, na led postavili najboljše šampanjce, za prvojanuarsko jutro pa prihranili zajetne količine francoske solate, sarm in tatarskega bifteka. Pokrili so se s toplo pleteno odejo, se objeli čez rame, Pelé je v pričakovanju silvestrskega večera pritisknil gumb na daljincu. Najprej so gledali programe svojih domačih držav, a se jim je vse skupaj hitro zazdelo dolgočasno. »Fanta, kaj pa če najdemo nekaj zares nenavadnega?« je predlagala Viv. Benedikt in Pelé sta bila takoj za. Pelé je preklupil na CNN: »Pa da vidimo, kako to delajo profesionalci tam doli.« Na CNN so v živo prenašali program s Times Squara in se vklapljali na praznovanja širom sveta. Prizorišče je bilo sijajno, posebni efekti prilagojeni vsaki točki posebej, Ellie Goulding se je kopala v zlatih bleščicah, LaTanya Richard je v prenosu od doma povedala, kako je bilo režirati lastnega moža, Samuela L. Jacksona, vmes so se v živo javili iz veselja, ob 23:22 so v enominutnem bloku s precej dolgočasnimi posnetki Dubrovnika predstavili Hrvaško, zatem sta se voditelja Andy Cohen in Anderson Cooper, praznjne oblečena in stilsko usklajena, po videoklicu povezala z Andyjevimi starši, novoletne zaobljube so jim zaupale Anne Hathaway, Christina Ricci in Pam Grier. Tik pred iztekom leta je Chelsea Cutler zapela Lennonovo »Imagine«, potem se je slavna newyorška krogla spustila in zažarela, vsaj tri izmed kamer pa so se spustile na trg, med ljudi. Množica na trgu je bila mirna, tako rekoč svečana, vse skupaj je bilo ganljivo, iz zvočnikov se je najprej zaslišal komad »What a Wonderful World«, takoj za njim pa še »Over the Rainbow«. Zazdelo se je, kot da bi hoteli ustaviti čas in se imeti lepo, nič drugega, kot za hip odmisлити svet tam zunaj. Na ulicah je bilo veliko klobučkov, ganjenosti, objemanja in prijaznosti. Pelé je bil na robu solz, a ga je prekinila Viv: »Klasika, povsem korektno, a nobenih presežkov«.

Benedikt, ki je še vedno pogrešal svet tam spodaj, je iz čiste sentimentalnosti in spominov na otroštvo kar naenkrat preklupil na ZDF: »Vedel sem, da bo zabava spet pred brandenburškimi vrati,« je komentiral. »Ni ga lepšega kot če arhitekturo uporabiš kot scenski element, z lučnimi efekti, 3D mappingom in nasploh razkošno razsvetljavo,« je dodala Viv in opozorila, da je bil v prenosu ves čas izpostavljen total brandenburških vrat, ki je poudarjal razkošnost scenografije in vseh svetlobnih efektov. Ob 21:17 sta se kitarist in pevec enega izmed nastopajočih bandov na odru poljubila na usta. Benedikt je za hip pogledal vstran in se pokržižal, a ga je Pelé pomiril s še enim *cookiejem*. Ob 23:37 so se na odru pojavili Scorpions in rahlo starejša množica pod odrom je ponorela od navdušenja. Ob 23:50 so se vrata obarvala rumeno-modro, Scorpionsi so našgali »Wind of Change« ... *now listen to my heart, it says Ukraine waiting for the wind to change* ... Dve minuti pred polnočjo so se na odru zbrali vsi nastopajoči, precej pisana družina, tako slogovno kot vsebinsko, od sivola-



VIVIENNE WESTWOOD | FOTO NEJC POHAR / MIDJOURNEY

sih rockerjev do trebušnih plesalk, od frakastih pingvinov do tetovirane pomanjkljivo oblečene mularije. Ob polnoči so predvajali veličasten ognjemet, na entablaturi vrat, tik pod timpanonom, se je v različnih jezikih izpisal napis *Srečno novo leto*, najprej v nemščini, zatem v turščini, potem v angleščini. Voditelja sta se objela in nazdravila, po polnoči je program prevzel DJ Bobo. »Ampak Ratzi,« je negodovala Vivienne, »obljubili smo si, da ne bomo gledali klasičnih bleščavih silvestrskih sporedov, kjer si sledijo glasbene točke, prekinjane z domislicami voditeljev«.

Pelé je takoj preklupil na francosko TV5, kjer so od zunaj in znotraj razsvetlili dvorec Fontainebleau, galerijo Franca I. Francoskega zatemnili in osvetlili z neonsko modro in vijolično ter v njej predvajali cirkuške in kabarejske točke, plesno dvorano spremenili v veličasten oder in plesišče pod njim obarvali zlato in turkizno, zunanost pa z lučmi in digitalnimi projekcijami opremili tako, da je poudarila sijajno arhitekturo samega dvorca. »To bi lahko gledala do jutra,« je vzdihnila Viv. »Zame je vse skupaj preveč bahavo,« je zavzdihnil Benedikt, a se mu je, čeprav tega ne bi priznal za živo glavo, začelo plesati ob Yannsovem komadu z naslovom »Clic clic pan pan«. Pelé je bil navdušen nad raznovrstnimi varietetskimi točkami, požiralci ognja, konjeniki, akrobati in ljudmi na hoduljah.

Tik pred polnočjo se je od nekod pojavila kraljica Elizabeta II., oblečena samo v spalno srajco, ki ji je segala do kolen: »Lepo vas prosim, če sem lahko danes z vami. Do zdaj sem na BBC World čisto sama gledala oddajo **Umetnost in kultura**, ki se je začela ob

23:30. Kae Tempest je recitala »Holy Elixir«; sicer jo izjemno spoštujem, a danes si želim nečesa lahkotnejšega.« Vivienne, Peléju in Benediktu ni bilo nič jasno. Petnajst minut nazaj so na zunanjem stopnišču Fontainebleauja uprizorili moderno interpretacijo iz mjuzikla *1789 – Ljubimca iz Bastilje*, zdaj pa jim angleška kraljica teži, če lahko silvestruje z njimi. Seveda so se odločili, da jo sprejmejo v svojo družbo. Ko se je začel prenos ognjemeta, je vsem zastal dih. Več kot deset kamer je spremljalo rakete mnogoterih barv, ki so med eksplozijami poudarjale arhitekturo dvorca, pa tudi vrtov in parkov, ki krasijo njegovo okolico. Vse skupaj je bilo podkrepjeno s sijajnim plesnim popom dua Offenbach, še več, glasba in ognjemet so bili časovno usklajeni, montaža pa je spretno sledila ritmu ognjemeta in kombinirala različne kamere; ena izmed njih se je celo dobesedno zapeljala med rakete.

Nato so na hitro preleteli še špansko RTVE, kjer so zadnje pol ure pred začetkom novega leta dva voditelja in voditeljica, vsi trije oblečeni v sijajna večerna oblačila, v živo spremljali potek na madridskem trgu Puerta del Sol, medtem pa se visoko nad mestom ves čas zabavali in osvajali, pili prevelike količine šampanjca ter v zadnjih sekundah starega leta tradicionalno zobali grozdje. In spet glasba in spet ognjemet. Na ORF1 so predvajali silvestrsko izdajo humorističnega šova **Mi smo cesar** (Wir sind Kaiser, 2007–), na ORF2 so bili deležni dinamičnega televizijskega prenosa, pogledov mnogih kamer, dimnih efektov, pirotehnike, video stene in laserske osvetljave, štanca, popa, balad, rokenrola, polnočnega detajla zvona, ki je dvanajstkrat odbil, precej retro totala Dunaja, ki so ga prestrelili dokaj amaterski ognjemeti, ter ob 00:01 posnetek baleta iz Schönbrunn ob glasbeni spremljavi »Na lepi modri Donavi«. Hrvaški HTV je standardno briljiral s pevskimi nastopi in avstroogrsko natančno uglajenimi voditelji in voditeljicami.

Elizabeta je zakinkala, Pelé je žongliral z zlato žogo, da bi animiral Viv, Benedikt pa je besno preklapljal, da bi našel nekaj, kar bi jih držalo pokonci do jutra. Potem je zaslišal harmoniko in besede: »Nocoj ga žuramo do jutra. Več kot 300 glasbenikov bo z vami žuralo po kletah in kočah. Najbolj priljubljeni glasbeniki bodo z vami žurali tudi tukaj v studiu, žura pa tukaj z nami tudi fantastično občinstvo, ki je tako razgreto, da smo mi za vsak slučaj že poklicali policijo.« Elizabeta se je prebudila v hipu, ko je kamera iz studia s pomočjo *splitscreena* pokazala štiri ključna prizorišča: gostilno *Na burji* v Novi vasi nad Dragonjo, klet *Vina Kras* v Sežani, klet *Vina Opara* v Stari gori pri Mirni in koč *Alpska perla* na smučišču Cerkno. Koncept večera se je izkazal kot izmenjevanje glasbenih skupin v televizijskem studiu in neposrednih vklopov na zgoraj omenjena prizorišča. V studiu so se izmenjevale različne slovenske skupine (Nina Pušlar, Perpetuum Jazzile s priredbo Elvisa Presleyja ...), na štirih prizoriščih širom države, v scenografskem smislu odetih v velike količine lesa, pa se je poleg nekaj zvezdnikov popularne glasbe (*Šifrer et consortes* ...) zabavala množica ljudi. Na vsakem izmed teh prizorišč so za dolgimi mizami sedeli ljudje, ki so v rokah držali kozarce z vinom, na mizah pa je pred njimi stalo nekaj skromnih narezkov. Večina moških je bila oblečena v pletene puloverje, največkrat v rdeče-zeleni barvni kombinaciji, večina žensk v semivečerne obleke, posute z bleščicami.

Potem se je zaslišalo več harmonik hkrati. Ratzi se je zadovoljno nasmehnil: »Te mile zvoke, ki jih proizvajajo ta nenavadna glasbila, pa poznam že iz otroštva.« »Od kod?« je zanimalo Peléja. »Zadnjo dobro kaseto s tovrstno glasbo mi je v kapeli Redemptoris Mater podaril pater Rupnik,« mu je pojasnil Benedikt. »Poglejte, pogledjte, res

zanimivo,« se je prebudila Elizabeta: »Kamera ob menjavi prizorišča vedno začne z detajlom harmonike ter odzumira na širši total.« Pelé se je po dveh urah namrščil: »Vse lepo in prav, ampak a ni smisel silvestrovanja tudi v tem, da vsakdo najde nekaj za svoj okus, tu pa že ves čas nabijajo narodnozabavno, pa še vse, kar bi spominjalo na spodoben pop, podložijo s harmonikami?« Vivienne mu spet ni ostala dolžna: »Do zdaj sem na vseh televizijskih postajah videla mnogo plesalk in plesalcev, oblečenih v dolgočasne bleščave obleke, a na TV SLO 1 je moda *totally radical*. V enem kadru so trije zabavljači, ki sedijo pred mešalko, oblečeni v kvazinovoletne suknjiče, medtem ko imajo na glavah vsak svojo inačico jelenčkov, v naslednjem kadru pa že lesena koliba in v njej ogromna količina pletenih puloverjev v zeleni in rdeči barvi ter pester nabor ikonografskih tem – od snežakov do jelenčkov, od smrekic do sani. Da ne govorim o radikalnosti človeka, ki ravnokar poje pesem »Na božično noč«. Oblečen je v irhaste hlače, gojzarje, kratko majico z napisom *Fehtarji*, čeznjo pa ima povešeno črno-belo karirasto srajco z zavihanimi rokavi. Ob njem stoji moški z lovskim klobukom in v majici s kratkimi rokavi ter napisom *100 kg sreče*. To je pank, dragi moji, to je pank!«

Elizabeta je dolgo molčala, potem pa sklenila: »Ne bi se mogla manj strinjati s teboj, draga Vivienne,« in jo strogo pogledala. Situacijo je skušal rešiti Ratzi: »Moji ljubi dami, voditelj je vendar moj poslovanjeni rojak, Blazh Schwab. Zakaj mu ne bi dali še ene priložnosti?« Pelé se je zagledal v voditeljico Melanie, Vivienne pa je še naprej, na





BENEDIKT XVI. | FOTO NEJC POHAR/MIDJOURNEY

totalno začudenje vseh, uživala v glasbeni skupini Fehtarji in njeni interpretaciji komadov »Matilda«, »Franci na balanci«, »Shatzi«, »Bela snežinka« in »Zetor« (*Pr nam mamo krave/Pr nam mamo kure/Pr nam mamo koze/Pr nam mamo traktor/Kakšen traktor pa mate?/Taveeeelkga Zetorja/Oče dela v gozdu/Mama pa na polu/Jest delam u fabrk/Sestra se pa okol gon/S čim se pa naokol gon?/S ta beeeevmu jugotam*).

V trenutku premora med harmonikarskimi glasbenimi točkami je voditeljica Melanie ugotovila: »Smo na poti v 1. januar, čas filharmonikov, skokov in kolektivnega mačka.« Voditelj Blaž se ji je nasmehnil in nadaljeval: »Ja, jaz sem imel enega kolega iz Argentine, ki se ni mogel spomniti, kako se po slovensko reče, da ima mačka, pa je ves čas govoril, da ima muco, da ima muco, da ima muco.« Voditeljica je dodala: »No, katerakoli žival bo jutri z vami, nocoj žurajte po pameti, ampak prav nič po pameti pa ne žurajo teli naši naslednji mački in mačke.« Potem se je na prizorišču ene izmed koč pojavil Andrej Šifrer in zbrani družbi zaželel »obilo zmernega pitja alkohola v neizmernih količinah in *bog* vas živi, ker jaz vas ne morem«.

Slika na ekranu se je v tem trenutku za hip zatemnila, a takrat so vsi razen Benedikta še vedno mislili, da gre samo za »motnje na zvezah«. Tik pred polnočjo je Alfi Nipič odpel komad »Slovenci«, takoj po polnoči pa »Silvestrski poljub«. Med slednjim sta se Benedikt in Elizabeta dolgo gledala v oči, Vivienne in Pelé pa sta poskusila celo zaplesati. Druga pesem, ki so jo Vivienne, Elizabeta, Benedikt in Pelé slišali v letu 2023,

je bila »Bolha za pomoč« v izvedbi Nike Zorjan. Ta pesem Avsenikov govori o ženski tik pred tridesetim letom, ki noče več živeti sama in išče partnerja, a ji nobeden izmed treh kandidatov – eden preveč dela, drugi je lenuh, ki še vedno živi pri mami, tretji pa alkoholik – ne ustreza, zato vpraša boga, zakaj ji ne da ta pravega: »Še tole spijem, pa grem, poslušam dan ga za dnem. Kako, da *bog* mi ne da tapravega?«

»V tem trenutku je glasno zadonelo, sonce je počrnelo kakor žimnata vrečevina, vsa luna je postala kakor kri in zvezde na nebu so popadale z neba, kakor smokva otrese nezrele sadeže, če jo premetava silovit veter. Nebo se je odmaknilo, kakor če se zvije zvitek, in vse nebeške gore in otoki so se premaknili s svojih mest. Kajti prišel je trenutek božje jeze in skoraj bi bilo vsega konec, zakaj silvestrski program je bil v hipu prekinjen.« (Raz, 6,12)

Benedikt se je skrtil pod mizo in zacvilil od strahu: »Gospod, zakaj me kaznuješ?« Vivienne je začela peti poganske keltske pesmi, Pelé je žebiral očenaš, Elizabeta pa je kot po navadi stoično strmela predse. Potem se je na ekranu ponovno zablistalo, na njem se je zavrtela najavna špica filma **Stopnišče za raj** (Stairway to Heaven/A Matter of Life and Death, 1946, Michael Powell in Emeric Pressburger). Drug za drugim so v dvorano vstopali vsi zgoraj omenjeni, še nekaj ur prej skregani, umetnice in umetniki. Ko je ob koncu filma sodnik recitiral verze sira Walterja Scotta iz pesmi »Ljubezen« – »Ljubezen vlada dvoru in taboru, ljudem spodaj in svetnikom zgoraj. Ljubezen je raj in raj je ljubezen« –, se je mnogim orosilo oko. Godard in Bogdanovich sta si podala roke, Monica Vitti in Olivia Newton-John sta se objeli in hip zatem planili v jok. Vsi skupaj so si zaželeli srečno novo leto 2023, odprli šampanjce, nazdravili in planili na francosko solato, sarme in tatarski biftek ter se veselo pomenkovali še dolgo v naslednje dni, se radostili in obujali spomine.

»Oprostite, ker zamujam,« je 2. januarja zvečer plaho odprla vrata Dunja Klemenc. »Čakala sem Sajkoto,« je nadaljevala in se zbranim vljudno priklonila. Za njo je stal Mako Sajko in z dlanema, stisnjenima v nekakšen tulec, postavljen tik pred desno oko, iskal dober kader. Iz desnega žepa svojega platnenega suknjiča je vzel VHS kaseto, na njej je pisalo **Slavica Exception** (1971, Mako Sajko), in z njo pomahal v pozdrav: »To je vse, kar mi ju uspelo pretihotapiti sem gor, ampak sem prepričan, da si bomo s Slavico lahko krajšali temne januarske noči. Pa dober večer vsem skupaj.« Vivienne in Elizabeta sta ga osorno pogledali, skozi nebeško silvestrsko dvorano je zavel rahel vetrič. Eden izmed serafinov je Sajkovo VHS kaseto dvignil visoko v zrak, vsi prisotni so opazili, da je bila za kartonski rob njenega ovitka zataknjena bela kuverta, ki je, neslišno kot figov list z božjega drevesa, padla na mizo, obloženo z novoletnimi jedmi. Kuverto je odprl Benedikt XVI. – vsi so se strinjali, da bo on najbolj primeren za tovrstno početje. Na povoščenem listu papirja je pisalo: »Oznani. Zaradi neljubih dogodkov v zadnjih urah leta 2022 bomo namesto silvestrskega TV-programa 2023/2024 ob koncu letošnjega leta posneli novoletni film. Dunja Klemenc bo producentka, Mako Sajko bo režiser. Ker bo to Sajkov prvi celovečerec, Klemenc pa bo z njim najverjetneje kandidirala za svojega drugega oskarja, vas prosim, da ugodite vsem njunim zahtevam in željam ter v proces dela ne vnašate nemira in zdrah, temveč prijaznost in ljubezen. Srečno novo leto. Oče.«

Jaša Lorenčič

Široka športna razgledanost

Je prav šport na televiziji tisti, ki v Sloveniji krepi najbolj žlahtne, dragocene in redke formate? Dokaz? **Na drugo žogo**, prispevki Maje Hrvatin iz Katarja, in **Podarim dobim – igra, ki je prebudila tигра**, dokumentarni film Bojana Krajnc.

Maja Hrvatin se je približevala vrhu mivkastega nasipa. Dokler ni naposled (ob)stala pred veduto Katarja, na stičišču zgodb(e). Sklepna ocena, poslednji kader. »Ni vse, v kar verjamemo na Zahodu, edino pravilno,« je bosonogo povzela svojo katarsko izkušnjo. Ker je imela dovolj časa, si ga je tudi vzela. Saj si ga je lahko. Ker si ga je tudi trudoma prigarala, zaslužila, izborila. In nato v pri nas redko videni novinarsko žlahtni maniri sklenila: »Niso še raj; in če ne bodo ničesar popravili, nikoli ne bodo. Zagotovo pa niso tak pekel, kot jim ga očitajo. Čez sedem let bo država dokončana, pravijo. V njem pa doma srečen in napreden narod. In *sha'Allah*, Katar. Sami tako radi rečete: če vam bo Alah to namenil.«

Športno novinarstvo bo vedno imelo svoje specifično mesto, vlogo in *renomé*. Morda še toliko bolj na televiziji. Po eni strani se naposluša očitkov zaradi robotske repetitivnosti – »kakšni so vaši občutki« –, po drugi pa tudi dobiva prežvečene odgovore v stilu – »dali bomo vse od sebe«. To seveda vemo tudi vsi tisti – in ni nas malo, niti urednikov niti novinarjev –, ki že dolgo nis(m)o več (zgo)lj v športu, a smo se dolgo čudili radodarni praksi ob tisti enkrat-na-leto volilni nedelji, ko novinarji politične redakcije od šefov prejmejo pice za delo, kakršnega športni novinarji opravljajo vsak vikend.

Športno novinarstvo je še vedno, a sila, sila redko, velika televizijska priložnost. Početi nekaj, kakor se rado reče, »drugače«. Ne tako rigidno, ne tako ukalupljeno. Ravno zato, ker se športne vsebine jemlje »drugače«, se lahko »drugačnost« tudi doseže. Okej, športno novinarstvo ti sicer da marsikaj. Najprej hitrost in točnost, pri čemer prva po navadi zagreni drugo, ko spoznaš, da lahko narediš še tako prekleto dobro reportažo, poročilo, zgodbo – toda če zgrešiš rezultat? Vse zaman. Lahko ponudiš še tako zbran besednjak in *remek* delo, vendar če zamenjaš strelca gola, koša, točke? Bolje bi bilo, če se ne bi niti lotil.

Šport je pač (p)ostal zadnji »dnevna soba efekt«. Učinek skupnosti. Poslednji tu in zdaj. Nekaj, česar ne gledamo na zamik. Šport je prav zato tudi finančno gledano zadnji branik klasičnega poslovnega modela televizij in operaterjev. Najbrž ste že slišali (marsi)koga, ki je z mešanico resigniranosti in ponosa priznal, da »televizije sploh ne gledam(o), razen če je kaka velika tekma ali tekmovalje«. In zato ima šport prav za televizijo toliko večji pomen. Tudi slovensko televizijo, še vedno pa najbolj prav za nacionalno televizijo.

Kajti v najboljši izvedbi, kakor smo lahko ob koncu leta na Televiziji Slovenija videli najprej v prispevkih **Na drugo žogo**, nato pa še v dvodelnem dokumentarnem filmu **Podarim dobim – igra, ki je prebudila tигра** (2022, Bojan Krajnc), šport približa kulture, srečuje usode in najde zgodbo, kjer je marsikdo ne bi. Ne, ker ne bi hotel ali znal, ampak »ker se to preprosto ne dela«. Šport še lahko ponudi (naj)širši pogled. Tako na praktično vsakdanjost, kakor je v Katarju uspelo Maji Hrvatin, ali na nekaj tako čustveno močnega, da gre za čisto nostalgijo, kot je v dokumentarcu o **Podarim dobim** prikazal Bojan Krajnc.

Rubrika **Na drugo žogo** bi lahko bila na Televiziji Slovenija med svetovnim nogometnim prvenstvom zgolj kratka butična oddaja, ki bi malenkost popestrila, obarvala, razširila studijski del med tekmami svetovnega nogometnega prvenstva. Zapolnila čas, prinesla nekaj predaha in zaigrala na karto »dajmo še nekaj za tiste, ki pač morajo gledati fuzbal ali ga gledajo slučajno«. Saj v osnovi ni bila oddaja **Na drugo žogo** kot format nič novega. Ne za Televizijo Slovenija niti za Majo Hrvatin, ki je že z olimpijskih iger v Tokiu (2021) s snemalcem Gregorjem Kosom v podobnem serialu **Koničiva** pokazala, kako zelo iznajdljivo, sproščeno in radovedno se znajde na terenu. Šport vzame kot povod in izhodišče, na katerega pa nikdar ne pozabi in se od njega nikoli ne oddalji preveč. Sicer bi povsem zgrešila ciljno publiko in pilila s športom nekompatibilen žanr.

Toda ko so se kratki prispevki **Na drugo žogo** zložili v več kot enourni kolažni dokumentarec, smo dobili nekaj zares redkega in dragocenega. Pristni televizijski format, ki je tako prekleto redek – sploh iz oddaljenih krajev. Reportažo, zgodbo, potopis. Maji Hrvatin je namreč v nekaj minutah uspelo skozi mini zgodbe osredotočeno prikazati utrinke Katarja. Brez olepšav. Brez podtona. Brez voajerstva. To ni bilo zgolj všečno »čezplankarstvo«. Šla je v revne predele in prikazala življenje katarskih žensk. Pa tudi pokušala drage datlje in predstavila petični pomen sokolov. Skozi najširšo paleto katarskega življa je vedoželjno ponazorila, da je lahko prav šport še vedno tisti, ki krepí sicer tako redke, drage ali pozabljene žanre. En dan pokušaš kamelje meso, drugi dan preizprašuješ odnos do alkohola. Zakaj? Ja, v osnovi zaradi žoge, toda še zdaleč ne samo zaradi nje.

Dokumentarni film **Podarim, dobim – igra, ki je prebudila tigra** je najlepši in najbolj žlahten primer te svojevrstne simbioze, ki jo nudi šport. Je pravzaprav bolj dokumentarec o zgodovini slovenskega alpskega in nordijskega smučanja kot pa o »ponarodeli« nagradni oddaji razvedrilne narave. Kar je velik dosežek, kajti vprašanje je, če bi tako skrben, pa hkrati dinamičen pregled in preplet videli v dokumentarcu o zgodovini slovenske smučarije. Najbrž ne. Tako pa živahni film (ne)hote govori zlasti o tem, kako se je začela slovenska smučarija in poosebila, celo okrepila stereotip o Slovencih kot »skijaših«. Skozi izjave ključnih ljudi predstavi in ponazori vlogo, ki jo je tedaj (lahko) odigrala televizija, gledalcu pa prinese spoznanje, kako sta pravzaprav potrebovala drug drugega in dobila vsak svojo zmago v »win-win« kombinaciji. Seveda pa v nekem povsem drugem času, ko so največje zvezde naredile vse, kar so režiserji pač rekli. Ja, tudi prepevale. Kar dokumentarcu **Podarim dobim** kot uvidu v televizijsko nrav tistega neponovljivega časa vsekakor koristi, je občutek, da so se našli pravi, sposobni in dobro vodeni ljudje, vsak pa je delal tisto, na kar se je (prekleto dobro) spoznal. Bojan Križaj gotovo ni dajal Juretu Apihu idej o marketingu in Janez Hočevnar Rifle gotovo ni svetoval Tonetu Vogrincu, kako naj se lotijo treningov.

Tako **Podarim dobim** kot **Na drugo žogo** sta vsak na svoj način pokazala, kako močen format je televizija bila in še vedno je ter zakaj je ravno šport tisti, kjer je mogoče narediti več. Da televizija lahko s športom tudi sama klišejsko doseže »višje, hitreje, močnejše«. Prav zato, ker primarno nagovarja najširšo množico, ki naj ne bi imela prezahtevnih pričakovanj – no, razen glede rezultatov. Nato pa lahko, če je dovolj drzna, sposobna in predvsem kakovostna, pozornost izkoristi na žlahten način. Bodisi s sodobno montažo bodisi z retro pristopom. In z obema hvalevredno pokaže, da splošna, široka razgledanost še vedno lahko nekaj šteje. Ne več toliko kot nekoč, a šteje. Še.



Žiga Brdnik

Divji konj, ki ga je težko obvladati

Bom lahko kdaj pozabil
Tvoj torzo na strmini
Jeklene tetive gorenjskega orla
Pogled, ki osvaja
Junake planinskega čaja

In tvoj vmesni čas
Moja kulturna katarza
In prva beseda najmlajših Slovencev
Naj ne bo mama
Ampak RC Elan

– Iz pesmi »Bela simfonija« (Lačni Franz – Zoran Predin in Oto Rimele, 1983)

Januarja je bil na Televiziji Slovenija premierno predvajan dvodelni televizijski dokumentarec **Podarim dobim, igra, ki je prebudila tigra** (2021, Bojan Krajnc). Film se prek televizijske oddaje **Podarim dobim** (1984–1997), ki je zaznamovala 80. leta prejšnjega stoletja, pol nostalgичno in pol analitično, vsekakor pa s svežo vsebino loteva formativnega obdobja slovenske samostojne države. Čeprav pogled ni popolnoma nov (spomnimo se filma **Nekoč je bila dežela pridnih** [2012, Urša Menart]), pa ob vedno intenzivnejšem boju za osamosvojitvene zasluge na političnem parketu vsekakor prinaša novo oziroma, bolje rečeno, pozabljeno perspektivo. Ta priča, da nas niso osamosvojili le (velikokrat) samooklicani osamosvojitelji iz političnih in pisateljskih vrst, ampak tudi ljudstvo – ne vedno na podlagi plemenitih čustev, ampak kdaj tudi iz bolj elementarnih vzgibov, kot je potreba po večjem, boljšem in hitrejšem – ter s tem tudi tako profane stvari, kot so šport, televizija in potrošništvo. Da to verjetno ni preveč dišalo prejšnji vladni garnituri, ki se mita o svoji politični veličini oklepa v skladu z rastjo lastnih avtoritarnih vzgibov, priča kar dveletna luknja med letnico produkcije filma (2021) in njegovo premiero (2023), a pustimo špekulacije ob strani in se lotimo vsebine ...

Film dejansko deluje, kot da je nastajal v železnih časih totalitarizma, saj so zgoraj opisane politične konture skrite v kopico nostalgичnih arhivskih posnetkov prvih uspehov zimskih smučarjev, fenomena televizijske oddaje **Podarim dobim** in spominov na veličino nekih preteklih časov, ki jih delijo tako pobudniki kot glavni akterji smučarske evforije. Žal film tako ključne teme le nakaže in jih prepusti interpretaciji gledalcev: če si ga ogledajo bolj površno, se lahko oklenejo nostalgije, odprejo pivo ali skuhajo »planinski čaj« – kot poje Lačni Franz – ter znova navijajo za Bojana Križaja in Matejo Svet. Politično ozadje »zimske pravljice« pa ostaja popolnoma v zraku: na primer vzpon športnega gladiatorstva kot stebra neoliberalne ideologije o zmagovalcih in poražencih družbe, tekmovalnost kot ključno gonilo družbe, pa tudi večno obljubljana, a za veliko večino nikoli izpolnjena možnost uspeha za slehernika, če se le dovolj žene in trudi, prodaja in ponuja.

Človeku na točki, ko se vsi – vključno s Tonetom Vogrincem – sprašujejo, kako da smo izgubili toliko šampionov in šampionk že po nekaj letih kariere v njihovih rosnih dvajsetih (Mateja Svet, Rok Petrovič, Jure Franko), postane kar nerodno, saj je odgovor dobesedno na dlani. Kdo pa lahko zdrži takšne pritiske ljudskih množic, trenerjev, televizijskih snemanj in kapitala, pri tem da je v bistvu amater in si kvečjemu zasluži



kakšno štipendijo – medtem ko se na njihovih hrbtih gradijo televizijske, gospodarske in politične kariere ter je nanje mimogrede naložena še prihodnost »naroda«. Žal ta ključni vidik naše trenutne politične realnosti, ko smo znova ponižani v polperiferno kolonijo kapitalistične modernosti in velesilam služimo kot priročno orodje ali dobra zabava – vključno z našimi športniki – v mešanici nostalgije in analize polpreteklih časov skoraj popolnoma izostane. Krajnčeva izjava, da so »smučarji bili nekakšni predtekmovalci slovenske osamosvojitve«, sicer nakaže ta problem, a ga nikoli ne izpelje do konca. Komentar iz filma, da je bila oddaja »generalka za plebiscit«, pa k osamosvojitvenemu mitu žal prispeva več nostalgije kot politične analize.

Osemdeseta so najpriljubljenejše obdobje za dokumentariste pri nas – ne brez razloga, saj gre za tisto mitično predosamosvojitveno obdobje, ko se je začela oblikovati ideja o samostojni državi – in skoraj blasfemično je o tem v javnosti deliti kritična ali celo negativna mnenja. Žal film, ki ima odlične nastavke za prepotrebno trezno analizo tega obdobja, iz katerega ni vzniknila le samostojna država, ampak tudi razcvet potrošništva in individualizma, razgradnja socialne države, športno gladiatorstvo, vzpon nacionalizma in televizijska evforija, očitno zagloda v predebelo kost. Niti oddaje, ki je bila produkt iste televizije, kot je dokumentarec, ne razdela v podrobnosti, precej nedorečene pa ostajajo tudi politične in družbene posledice naštetih procesov. Dokumentarec tako ni ne športen ne političen in ne popkulturnen, to pa je žal njegova slabost in ne prednost. »Divji konj, ki ga je težko obvladati,« kot reče za oddajo **Podarim dobim** Jure Apih, je tudi predosamosvojitveno obdobje. Žal takšno ostaja tudi za ta film.

Saša Ignatovič

Tanja Gacura-Javorska

»Vsaka izjava, ki je oblasti ne potrdijo, je prepovedana; svobodna javna razprava ni mogoča«



Tanja Gacura-Javorska je borka za človekove pravice in kulturna aktivistka, organizatorka filmskih festivalov o človekovih pravicah *WATCH DOCS Belarus* in *1084. Na meji* ter umetniških razstav. Poleg tega prireja tudi akcije zbiranja sredstev za VAC-terapijo za vojake ukrajinske vojske, ranjene med vojaškimi napadi v Ukrajini. Do marca leta 2022 je kljub političnemu preganjanju, izsiljevanju in grožnjam beloruskih represivnih organov živela in delala v Minsku. Po vdoru ruskih čet v Ukrajino se je preselila v Kijev, kjer je konec leta 2022 organizirala festival beloruskega in ukrajinskega dokumentarnega filma *1084. Na meji*. Beloruske filme so predvajali v Kijevu, Lvovu in Odesi, program filmov o Ukrajini pa je bil dostopen za spletni ogled gledalkam in gledalcem iz Belorusije in v Belorusiji. Kljub rednim izpadom elektrike zaradi poškodb infrastrukture v raketnih napadih po vsej Ukrajini smo se s Tatjano uspeli pogovoriti o težkih življenjskih izbirah, kulturni dejavnosti v Belorusiji in o filmih med vojno.

IZ RUŠČINE PREVEDLA DAŠA CERAR

**

Tanja, kaj vas je pripeljalo v Ukrajino? | Moja družina. Nemudoma je morala zapustiti Belorusijo in se preseliti v Ukrajino. Nisem je mogla pustiti same. Ko sem na začetku marca 2022 prišla, je bilo najbolj grozljivo: ruska vojska je bila tik pred Kijevom, mesto so vsak dan bombardirali, situacija je bila zelo težka. Moj mož Uladimir je državljani Ukrajine in primerne starosti za vpoklic v vojsko. Da najin sin Danik ne bi ostal brez staršev, sem se odločila za selitev v Kijev.

Zakaj je vaša družina morala oditi iz Belorusije? | Aprila 2021 so mene in moje sodelavce po preiskavah na neprofitni organizaciji *Zvjano* (Člen), ki sem jo vodila, aretirali. Čez nekaj časa so moje sodelavce izpustili, mene pa premestili v center za pridržanje. Ko sem bila tam, so pripravili mojega moža. Pri zaslišanju so ga mučili, izsiljevali so ga z otrokom in mu dali 48 ur časa, da zapusti Belorusijo. Niso mu dali izbire. Ko sem bila v centru za pridržanje, so mi sodelavci KGB v zameno za sodelovanje ponudili svobodo in možnost, da mož in sin ostaneta v državi. Odklonila sem. Izpustili so me, a sem bila še vedno osumljena in nisem smela zapustiti Belorusije. Po vdoru ruske vojske v Ukrajino sem marca 2022 državo nelegalno zapustila – nelegalno sem prečkala mejo. Po členu 342.1 Kazenskega zakonika Republike Belorusije¹ sem še vedno osumljena.

Na žalost vaš primer ni osamljen. V današnji Belorusiji se je veliko kulturnikov znašlo v podobni situaciji: združenja ali iniciative so ukinjeni, organizatorje in organizatorke preiskujejo, nekateri so zapustili državo, drugi ne morejo delati. Veliko jih je zbežalo v Ukrajino in so februarja 2022 že drugič izgubili svoj dom. Pri čemer imamo kulturo in umetnost pogosto za varno območje aktivizma in izražanja državljske države. Koliko in kako to velja za belorusko realnost? | Če umetniki in umetnice sprejemajo pravila igre in se do neke mere samocenzurirajo, potem je najverjetneje kulturna dejavnost res lahko varna. Čeprav se mi zdi, da je v današnji Belorusiji nemogoče biti apolitičen: beloruske oblasti zahtevajo, da vsa dela hvalijo oblast. Meja, do katere si še lahko nevtralen in ne izražš nestrinjanja, se je torej že premaknila proti temu, da se z umetnostjo in javnimi dogodki lahko ukvarjaš samo, če javno podpiraš oblast. Pri tem se seveda sprašujemo, ali je to umetnost ali propaganda. Zato se ne morem strinjati, da sta umetnost in kultura varni področji. Danes je vsaka dejavnost v Belorusiji nevarna. To ni več kakšna »domača diktatura«, »diktatura kot znamka« (kot je bila v kratkem obdobju do leta 2020, op. a.), ampak čisto pravi represivni stroj, ki potlači vse, ki se z njim ne strinjajo ali mu zvesto ne sledijo.

Razstava o zdravnikih, ki so se borili proti koronavirusu – *Stroj diha, jaz pa ne*, postavljena leta 2021 v Minsku, je nazoren primer, kako so cenzurirali in prepovedali izjave, ki ne kritizirajo oblasti neposredno. Mimogrede, koliko dni je trajala razstava? | En dan ... (*vdih*) ... in ja, to je še ena potrditev, da ni nič nepolitično. Razstavo smo postavili, da bi se zahvalili zdravnikom, predstavili težave (s katerimi so se soočali zdravniki med epidemijo covid-19, op. a.). Hoteli smo, da bi se o teh stvareh razpravljalo. Razstavljena dela niso izkazovala nobene direktne kritike oblasti. In ja, to je prepoved govora. Vsaka izjava, ki je oblasti ne potrjuje, je prepovedana; svobodna javna razprava ni mogoča.

Leta 2021 je filmski festival *WATCH DOCS Belarus* potekal na spletu pod imenom *Human Rights Extremist*. Zakaj je v imenu festivala referenca na ekstremizem? | Leta 2021 je bilo vse ekstremizem: za ekstremistične so bili označeni vsi neodvisni mediji v Belorusiji, z ekstremizmom so se ukvarjale vse družbene organizacije, celo tiste, ki so pomagale živalim ali otrokom z rakom. Želeli smo, da bi to ime odražalo ves absurd tega, da so borci in borke za človekove pravice označili za ekstremiste, torej so ljudi, ki se *a priori* zavzemajo za pravico, branijo človekove pravice in delujejo v skladu z zakonom, obravnavali kot prestopnike. Enako kot izberejo besedo leta, smo se mi odločili, da ime »human rights extremist« popolnoma odraža dogajanje v Belorusiji leta 2021 (*smeh*).

Smeh skozi solze ... Julija 2021 je bil skupaj s kolegi aretiran tudi borec za človekove pravice Ales Bjalkacki, vodja največjega beloruskega centra za človekove pravice *Vjasna* (Pomlad), ki je leta 2022 prejel Nobelovo nagrado. Poleg *Pomladi* so Nobelovo nagrado isto leto prejele še organizacije za človekove pravice iz Ukrajine in Rusije. Vaš mož Uladimir pa je sprejel nagrado v imenu ukrajinskega Centra državljskih svobod. Kaj po vašem mnenju pomenijo takšne simbolne geste? | Takšne geste so zelo pomembne, ne samo za skupnost, ki se bori za človekove pravice, pač pa tudi za veliko ljudi, ki se trenutno nahajajo v Belorusiji. Tako tisti, ki so ostali v državi, kot tudi tisti, ki so v zaporu, se lahko čutijo pozabljene od sveta. Ko si dolgo časa izolirana, izgubiš orientacijo: gledaš državno propagando, ves čas se pogovarjaš z istimi ljudmi, v zaporih s pazniki, in v določenem trenutku se ti lahko vse to (osvobodilno

¹ Organizacija skupinskih dejavnosti, ki grobo kršijo javni red in so povezane z očitno neposlušnostjo zakonito določenim zahtevam predstavnikov oblasti. Kaznuje se s priporom ali odvzemom prostosti od dveh do petih let ali z zaporom do štirih let.



Če boste na spletu iskali v tem prispevku
omenjene akterje_ke in režiserje_ke
ter njihove filme, za pomoč dodajamo
še mednarodni zapis njihovih imen:

Tanja Gacura-Javorska | **Tanya Hatsura-Yavorskaya**
Saša Ignatovič | **Sasha Ihnatovich**
Uladzimir Javorski | **Uladzimir Yavorski**
Ales Bjaljacki | **Ales Bialiatski**
Alijaksej Palujan | **Aliaksei Paluyan**
Marta-Darja Klinava | **Marta-Daria Klinava**
Larisa Artjugina | **Larysa Artiugina**
Ivan Jasnij | **Ivan Yasniy**
Kornij Gricjuk | **Korniy Gricyuk**



POGUM | 2021

gibanje iz leta 2020, op. a.) zazdi neumno, zdi se, da se ti je vse le dozdevalo, da ni bilo nikakršne solidarnosti ali pogumnih in junaških dejanj. Zato vsaka taka prestižna mednarodna nagrada Belorusiji za marsikoga pomeni veliko podporo. Takšne geste so neprecenljive. Zelo so pomembne. Jaz sem bila zelo vesela ... To je že naša druga medalja² (*nasmeh*). Pomembno se mi zdi izpostaviti, da v skupnosti, ki se bori za človekove pravice, ni bilo nobenih trenj, ker so letos nagrado podelili organizacijam iz Ukrajine, Belorusije in Rusije.

Filmski festival 1084. Na mejī³, ki je potekal v Kijevu, Lvovu in Odesi, za beloruske gledalke in gledalce pa na spletu, me je spomnil na zgodbo o nastanku filmskega festivala v Cannesu leta 1939. Mislite, da lahko filmi in festivali, kulturni dogodki na splošno združijo ljudi v času vojne? | S kulturnimi orodji lahko združimo razdeljene narode, je pa ta možnost zelo močno odvisna od stanja družbe; ali tam sploh obstajajo predpogoji in pogoji za združevanje. Če bi v času festivala na Kijev padale rakete iz Belorusije, potem seveda ne bi bilo niti govora o projekcijah ali razpravah. Pri tem je pomembno, da kulturnega dialoga ne začenjajo le lokalne iniciative in civilna družba – čeprav je tudi to zelo smiselno –, pač pa naj bi se dialog vzpostavil na ravni države in v imenu države, ker sicer težko govorimo o sistemskih spremembah. Dokler se vojna ne konča in se režim v Belorusiji ne zamenja, najverjetneje ne bomo mogli govoriti o spremembah na sistemski ravni.

Kako je prirediti filmski festival v času vojne? Ali ljudje sploh potrebujejo filme, če je vsenaokrog smrt? | Po pravici povedano nas je bilo zelo strah; zelo težko je organizirati beloruski filmski festival v Ukrajini, medtem ko je Belorusija ena od agresorjev. Začeli smo postopno. Najlažje je bilo v Lvovu, ker je tam beloruska diaspora kar dobro vključena v lokalno skupnost preko prostovoljstva in kulturnih dogodkov. Zato smo računali na zvesto publiko. Z vsako uspešno projekcijo smo imeli več samozavesti in poguma, da filme v okviru festivala pokažemo še v drugih mestih. Videli smo, da ljudi zanima, da jim je všeč, da se želijo pogovarjati o tem, kar so videli. Na splošno je bil festival v Ukrajini za nas pozitivna in navdihujoča izkušnja. Po drugi strani pa spletni format za Belorusijo za nas ni bil tako pozitiven in navdihujoč, ker si filmov ni ogledalo veliko ljudi. Seveda je bilo nekaj norih oboževalcev, ki so pogledali vse filme na programu, nam pisali o svojih vtisih in se nam zahvaljevali. Sem pa od znancev v Belorusiji slišala, da se ljudje bojijo gledati vsebine, povezane z Ukrajino, odpirati in deliti povezave, tudi če niso iz »ekstremističnih« virov. Seveda moramo iz tega nekaj potegniti, se iz te izkušnje nekaj naučiti in nadaljevati z delom. In ja, v vojni potrebujemo filme. Ljudje se z gledanjem filma

zamotijo, saj potrebujejo običajno življenje – tudi če ni elektrike ali se dogajajo grozne stvari, potrebujejo neko normalnost, atribute običajnega življenja. Sicer se človeku resnično lahko zmeša.

Kako ste pristopili k sestavljanju programa? Zakaj ste se odločili, da boste v Ukrajini predstavili prav te tri filme: Pogum (Courage, 2021, Aljaksej Palujan), Odrasla sem, medtem ko si spala (Uroslam kiedy spašaš, 2018, Marcin Sauter) in Očka (Tato, 2019, Larisa Artjugina in Marta-Darja Klinava)? | Bali smo se, da nikogar ne bodo zanimali filmi o Belorusiji in iz Belorusije; strah nas je bilo negativnih odzivov, zato smo se odločili pokazati samo tri filme. Film **Očka** pripoveduje ganljivo zgodbo mladega dekleta, Olge, ki dve leti išče truplo svojega očeta, prostovoljca iz bataljona Donbas, ki je padel med boji leta 2015 na območju ATO (Protiteroristične operacije). Film **Pogum** je kronika odpora v Belorusiji leta 2020, film **Odrasla sem, medtem ko si spala** pa zelo dobro pokaže razliko med tem, kar vidijo turisti, ki pridejo v Belorusijo, in realnostjo, v kateri živi tamkajšnja mladina. Seveda je največ zanimanja pri publikli vzbudil film **Pogum**, v Kijevu smo imeli celo dodatno projekcijo. Pomembno se nam je zdelo na program filmov za Belorusijo vključiti filme o življenju ljudi na vzhodu Ukrajine in jim pokazati, da v Belorusiji zelo razširjeno mnenje, da se je vojna začela 24. februarja 2022, ne drži. Seveda smo veliko pozornosti namenili tudi filmom, posnetim leta 2022, in pa filmom o ljudeh, o mestih in o različnih območjih Ukrajine, da bi lahko ljudje v Belorusiji bolje razumeli to državo.

Mar res tako malo vemo drug o drugem? | Ukrajina je ogromna država, vsako mesto je svet zase. Šla sem v Odeso, ki je praktično drug planet! Zato smo v program vključili tako filme o Karpatih kot o Hersonu, o vzhodnem delu države, da bi gledalci in gledalke v Belorusiji malo več izvedeli o Ukrajini in ljudeh, ki tam živijo. Šele ko sem se preselila sem, sem spoznala, kako slabo poznam zgodovino in kulturo te države, kljub temu da je moj mož od tukaj in sem vsako leto obiskovala sorodnike. Razen turistične izkušnje imajo ljudje v Belorusiji precej slabo predstavo o družbeno-politični ureditvi Ukrajine. Enako lahko rečemo tudi za ljudi iz Ukrajine: veliko ljudem se zdi, da lahko diktatura v Belorusiji primerjamo z obdobjem Janukoviča ali pozne Sovjetske zveze, ampak takrat sta bili že glasnost ter perestrojka in ljudi niso zapirali zaradi drugačnega mišljenja. Zato je po prestopu Belorusije na stran napadalca veliko ljudi v Ukrajini

² Prva Nobelova nagradjenka iz Belorusije je bila leta 2015 pisateljica Svetlana Aleksijevič.

³ 1084 km je dolžina meje med Belorusijo in Ukrajino.

spremenilo svoj odnos. Mnogim se zdi, da potrebujemo samo več molotokv in avtomobilskih gum (*nasmešek*). Nekoč sem v Kropivnicki peljala humanitarno pomoč s tridesetletnim voznikom. Dolgo ni mogel verjeti, da v Belorusiji ljudi zapirajo zaradi vsehčkov in komentarjev na družbenih omrežjih. Iskreno je govoril, da je vedno mislil, da je Lukašenko »fejst fant«, ker ne dovoli, da bi ljudje kradli, in da zato podjetja v Belorusiji delajo, v Ukrajini pa je ogromno korupcije.

Kateri film iz programa bi izpostavili? | Film **Prostovoljci Božje zveze** (Dobrovolci Božoj čoti, 2015, Leonid Kanter in Ivan Jasnij), ki si ga lahko na spletni strani festivala⁴ brezplačno ogledate povsod po svetu. Govori o tem, kako so prostovoljci leta 2014 branili letališče v Donecku (vzhodna Ukrajina, op. a.). Lahko bi rekli, da v Ukrajini do leta 2014 ni bilo vojske, v filmu pa prostovoljci med branjenjem letališča razmišljajo o tem, kakšna mora biti vojska. Še en odličen film je **Vlak: Kijev–vojna** (Poizd: Kijiv-Vijna, 2020, Kornij Gricjuk). Namesto da bi ljudje rekli, da gre vlak iz Kijeva do, recimo, Konstantinovke, pravijo, da vozi na relaciji Kijev–vojna.⁵ S tem vlakom se vozijo vsi: tisti, ki živijo v Doneški regiji, tisti, ki se peljejo k sorodnikom ali na pokopališče, in tisti, ki se gredo borit. Režiser se je peljal s tem vlakom in se pogovarjal z ljudmi. Nastopajoči v filmu so zelo različni, imajo drugačne poglede na dogajanje v Donbasu in v Ukrajini na splošno. Preprosta ideja, ampak zelo zanimiv film.

Tanja, od kod črpate moč, da kljub represijam, prisilni emigraciji in življenju v vojni prirejate filmske festivale, razstave, dobrodelna zbiranja sredstev? | To me pogosto vprašajo (*nasmeš*). Nimam odgovora. Samo živim dalje. Trenutno je moje največje breme negotovost, to, da se nič ne ve. Ne vem, kdaj se bom lahko vrnila domov. To mi jemlje veliko energije, ampak uspehi me napolnijo. Festival nam je uspel, torej lahko še kaj naredimo ... (*premor*) ... Ne vem, mogoče od mojega psa, malamuta Kajlasika ... (*smeh*).

V nekem intervjuju je vaša hčerka Ragneda rekla, da je po njenem mnenju za vas najpomembnejša družina. Zakaj leta 2021 niste skupaj z možem in sinom odšli v Ukrajino in zdaj ne greste v katero od varnejših držav? | Ravno zdaj bova s sinom za tri tedne odšla iz Ukrajine, ker so januarja odpovedali pouk v šoli, Kajlasiku pa je treba pokazati morje (*nasmeš*). Če bi vse moje otroke vprašali, kaj je zame najpomembnejše, bi vsak odgovoril drugače. Mislim, da bi bil vsaj en odgovor, da je to Kajlasik (*smeh*). Na splošno imam veliko srečo z družino. Z možem imava enake vrednote, zato mi ni bilo treba razlagati, zakaj ne bom zapustila Belorusije. Zelo dobro razume, kako pomembno je to zame. Se pravi, da med družino in mojo življenjsko izbiro,

mojimi principi, ni bilo konflikta. Dokler je bila moja družina na varnem, sem, iskreno povedano, izbrala domovino, čeprav bi me lahko kadarkoli zaprli. Po 24. februarju pa sem izbrala družino. Še enkrat bi rada poudarila, da sem imela veliko srečo, ker mi ni bilo treba nikomur ničesar pojasnjevati, ko se nisem odločila za družino. Predvsem seveda možu, ki je razumel, zakaj je zame pomembno ostati v Belorusiji.

Zakaj je bilo za vas tako pomembno ostati v Belorusiji? | (*dolg premor*) ... Tam mi je dobro, tam sem jaz jaz. To je moja domovina, to so ljudje, ki so tam. In še enkrat, nisem nič boljša ali slabša od tisočih ljudi, ki so v Belorusiji podvrženi represiji. Zame je bilo pomembno, da sem ta del zgodovine preživela skupaj z njimi. Nekoč mi je prijateljica, ki je bila primorana zapustiti državo, v pismu napisala nekaj, kar mi je zares blizu: »Boli me, da v tem trenutku ne morem biti tam. Samo biti z vami.« Zame je trenutno najtežje to, da ne vem, kdaj se bom lahko vrnila domov. Trenutno sem popolnoma prepričana, da se bom vrnila. Nobene želje nimam, da bi tukaj v Ukrajini pogrnala korenine, da bi si uredila življenje. Če se vrnem k temu, kar je rekla moja hčerka Ragneda: mojemu mlajšemu sinu so govorili, da mama ne more priti, ker ji ne dovolijo zapustiti države. In ko sem marca 2022 prišla v Ukrajino, me je vprašal: »Mama, ne razumem, se pravi, da bi lahko prišla kadarkoli?« Zelo sem ga prizadela, spraševal me je: »Če ne bi bilo vojne, ne bi prišla? Boš spet odšla, ko bo konec vojne?« Zanj ni vse enoznačno. Mislim, da se je spraševal, ali ga imam sploh rada. Najverjetneje se bo to spraševal, tudi ko odraste ...

Pogovor je prekinjen – pri Tanji je zmanjkalo elektrike.

⁴ <https://fest1084.org>

⁵ Leta 2017 je bila ukinjena železniška povezava med Donbasom in Kijevom. Vlaki so prenehali voziti v tako imenovane DNR (Doneška ljudska republika) in LNR (Luganska ljudska republika). Zadnja točka, do katere lahko pridete z vlakom iz Kijeva, je Konstantinovka. Nočni vlak številka 126, ki povezuje ta mesta, se neuradno imenuje »Kijev–vojna«.

Petra Meterc

Ami-Ro Sköld

»Ne vidimo, kako različne strukture okoli nas ustvarijo pogoje za nasilje, zato zanj krivimo zgolj posameznike«



Film *Trgovina* (The Store, 2022) so predvajali v sekciji Harbour na 52. rotterdamskem filmskem festivalu. Eleni, osrednja junakinja filma, ki je zaposlena v večji živilski trgovini, napreduje na mesto vodje. Zaveda se, da bo odslej prisiljena sodelavce vse bolj priganjati, da v vedno krajšem času naredijo čim več. Zgodba filma *Trgovina*, ki je umeščena v bližnjo prihodnost, povsem praktično prikaže sistem, ki za vsako ceno postavlja dobiček pred ljudi. *Trgovina* je presenetljiva filmska stvaritev tudi zaradi svoje mešane narave, saj sta dve tretjini filma igrani, dobršen del prizorov v trgovini pa je prikazan prek stop animacije, ki poskrbi za dodatne ravni filmske pripovedi. Za ustvarjalca_ko Ami-Ro Sköld je to že tretji celovečerec.

**

Prebrala sem, da ste premiero vašega prvega filma *Zlobni stari ljudje* (Nasty Old People, 2009) imeli kar na *Pirate Bayu*.

Kako je prišlo do tega? | Tako je, to bil moj prvenec. Imel_a sem scenarij, vendar nisem poznal_a nikogar v filmski industriji. Poskušal_a sem pridobiti sredstva, a sem bil_a zavržen_a. Ker nisem imel_a izkušenj iz kulture, enostavno nisem vedel_a, kako se stvari lotiti. Zato sem se odločil_a, da od svoje mlajše sestre vzamem posojilo 10.000 evrov in s tem denarjem posnamem film. Snemali smo ga pri meni doma in v domovih nekaterih mojih prijateljev. Uspelo nam ga je posneti, nato pa smo ga skušali prijaviti na festivale, kjer so nas zopet zavržili. Kasneje sem stopil_a v stik s skupino raziskovalcev, ki se je ukvarjala z interaktivnim razvojem občinstva in se na podlagi pogovorov odločil_a, da film objavim na *Pirate Bayu*. Preprosto nisem želel_a, da film, v katerega smo vložili toliko truda, ne bi dosegel občinstva.

Kakšni pa so bili odzivi na film, ko je prišel na *Pirate Bay*?

| V tistem obdobju je bil *Pirate Bay* zares velika stvar, tako kot torrenti, saj ljudje še niso imeli Netflixa in podobnih ponudnikov. Premiera na *Pirate Bayu* je bila verjetno ena najbolj čudovitih stvari, ki se mi je zgodila v življenju, tudi v primerjavi s kasnejšo filmsko kariero. Količina odzivov in ljubezni, ki jih je doživel film, je bila neverjetna. Ljudje po vsem svetu so si film prenašali, ga sejali, delili naprej; pogosto so mi rekli, da so se ob tem počutili kot del kakšnega gibanja za mir. Sami so prevajali podnapise in jih nalagali na *Pirate Bay*, da bi jih delili z drugimi, delili so svoje navdušenje nad filmom, o njem pisali bloga in podobno. Nekateri so organizirali tudi manjša javna predvajanja, spet drugi so film priporočili manjšim filmskim festivalom. Tako je na primer film prišel v kine v Ukrajini, za kar je bil zaslužen nekdo, ki si ga je najprej sam prenesel s *Pirate Baya*. Nedvomno so filmi, ki sem jih posnel_a pozneje, veliko boljši, pa vendar je bil ravno prvenec tisti, pri katerem sem imel_a najlepše stike z gledalci in s to izkušnjo se ne more primerjati nobena festivalska projekcija. Uporabniki *Pirate Baya* so pogosto osovraženi zaradi piratstva, a vseeno gre za ljudi, ki enostavno želijo gledati filme.

Trgovina je vaš tretji celovečerec. Zakaj ste se odločili, da film posvetite prav delavcem in delavkam v nizkocenovni živilski trgovini?

| Eden od razlogov je, da mi je delo v trgovini poznano. Moje izkušnje z delom v nizkocenovni trgovini izpred kakšnih petnajstih let so navdahnile veliko situacij, ki jih vidite v filmu. Najprej sem bil_a prodajalec_ka, kasneje sem napredoval_a v vodjo poslovalnice. Ko enkrat delaš v takšni trgovini, razumeš pritiske, ki so jim ti ljudje podvrženi. Pravzaprav gre za psihično nasilje na več ravneh. Ob delu v trgovini si denimo ves čas v stiku s strankami. Vsi gredo skoraj vsak dan v trgovino po hrano in ti ljudje so ves čas pred našimi očmi, čeprav

jih ne vidimo zares, saj ne vemo, kaj se skriva pod površjem. Na nek način smo vsi, ki hodimo v takšne trgovine, del istega sistema. Ker si ne moremo privoščiti hrane drugje, hodimo v trgovine z nizkimi cenami. Gre torej za razredni problem. Ko obiskujemo nizkocenovne trgovine, postanemo tudi sami del psihičnega nasilja nad zaposlenimi, ki ga ti doživljajo tako od vodstva kot od nas, strank. Presenečeni bi bili, koliko ljudi se, ko so v vlogi stranke, vede izjemno grdo do zaposlenih v trgovini. Ne pravim, da gre za slabe ljudi, temveč da imajo tudi oni stresna življenja in stresne službe. Z vso to prtljago nato pridejo v trgovino, kjer ni mleka, oni pa potrebujejo mleko, zato stresujejo jezo na tistega, ki je pri roki – zaposlene v trgovini.

V filmu se osredotočate na strukturno nasilje, ki se v tovrstnih delovnih okoljih prenaša na posameznike, torej ga izvajajo tudi zaposleni drug nad drugim, odnesejo ga s seboj domov, kjer ga nemalokrat občutijo njihovi bližnji. | Tako je. O tem sem želel_a govoriti zato, ker običajno vidimo le nasilje posameznikov, ne pa sistema, ki to nasilje reproducira. Ne vidimo, kako različne strukture okoli nas ustvarijo pogoje za nasilje, zato zanj krivimo zgolj posameznike. Četudi ne gre za fizično nasilje, gre za stalno prisotne mikroagresije. V skoraj vsakem prizoru v mojem filmu so vidna razmerja moči, kjer nekdo pritiska na drugega, slednji pa pritisk prenese naprej na nekoga tretjega.

Glavna junakinja v filmu se znajde prav v tej vlogi – njen nadrejeni pritiska nanjo, nato pa sama kot vodja trgovine izvaja psihično nasilje nad zaposlenimi, ki so ji podrejeni. Kako ste razmišljali o psihologiji osebe, ki se znajde v takšnem položaju? | Želel_a sem pokazati, da ljudje nismo samo dobri ali slabi. Vsi smo tako ali drugače umeščeni v hierarhijo teh struktur in vsi smo nekako vpleteni. Večinoma smo ujeti v klavstrofobične poglede, ki ne sežejo onkraj našega položaja in našega lastnega boja za preživetje, zato ne uvidimo, da smo lahko hkrati zatirani in tisti, ki zatirajo. V storitvenem sektorju je še vedno največ zaposlenih žensk. Zato me je v filmu zanimalo tudi, kaj se zgodi z mlado žensko, ki je mama in se znajde v takšni dvojni vlogi.

Ironično, v filmu skupnost brezdomcev, ki se zanaša na zavrženo hrano iz smetnjakov za trgovino, edina vzbuja občutke optimizma. Zdi se, da zato, ker so povsem izključeni iz sistema, lahko živijo v bolj solidarni skupnosti. | Zagotovo nisem želel_a situacije romantizirati in reči, da bi vsi morali biti brezdomni, iskati hrano po smetnjakih in živeti v takšnih skupnostih. Vseeno pa verjamem, da imamo ljudje, tudi če se najdemo v skrajnih situacijah, v katerih smo najbolj ranljivi, sposobnost, da skupaj poiščemo določene rešitve. Ljudje v filmu skupaj iščejo hrano in jo med seboj delijo. Mislim, da smo ljudje največja

nevarnost drug drugemu, hkrati pa smo tudi največje upanje drug za drugega. Solidarna stran ljudi je prav toliko resnična kot tista nasilna. Predvsem pa verjamem, da kot vrsta nismo nasilni, a nas v to potisne sistem. Lahko smo tudi drugačni.

Kako to, da v filmih združujete animacijo in igrane prizore? Tovrstnega prijema smo v zadnjih letih še najbolj vajeni iz dokumentarnih filmov, redko pa se zgodi, da se režiserji ali režiserke za to odločijo pri igranih filmih. | Nekje na filmski poti sem se srečal_a s stop animacijo, v katero sem se preprosto zaljubil_a. Gre tudi za željo po tem, da sam_a ustvarjam svestove. Veliko setov za snemanje zgradim sam_a, pa tudi veliko lutk naredim sam_a. Zame je to način, da se z uporabo rok poglobim v zgodbo, bolj kot bi se, če bi zgolj pisal_a scenarij. Tako lahko občutim materiale, tkanino, glino, hkrati pa mi to vzame veliko časa. Gre za precej meditativno delo, ki mi pomaga ob premišljevanju o filmu. Ko delam z rokami, drugače razmišljam. Ko sem denimo delal_a vso to majceno zelenjavo in sadje in druge izdelke za trgovino, sem začel_a razmišljati o hrani v naših trgovinah – o tem, kako moramo po pretečenem roku uporabe hrano zavreči in podobno. V filmu skupina brezdomcev iz kontejnerjev pobira tako zavrženo zelenjavo in jo fermentira. Zavrženo hrano torej uporabijo kot dobrino. To je ena od idej v filmu, ki sem jo dobil_a, medtem ko sem ustvarjal_a pomanjšan svet za animirane dele filma.

Kaj pa animacija filmu prinese na ravni pripovedi? | Pri tem filmu je bila ena od idej, da ljudje v situaciji, v kakršni so delavci v trgovinah, postanemo nekakšne lutke v sistemu. Početi moramo stvari, ki jih kot ljudje v resnici ne bi želeli. Lutke v mojem filmu so tudi nekoliko deformirane, s čimer sem želel_a pokazati, da niso samo lutke oziroma da njihova osebnost, ko delujejo kot lutke, začne do neke mere razpadati, saj si konec koncev vseeno želijo biti ljudje. Animacija gledalcem nudi tudi določeno olajšanje, saj je film sicer precej temačen in nasilen. Gledalci lah-

ko na situacijo pogledajo od daleč, se nekaterim delom morda celo nasmejijo. Podobno sem storil_a tudi pri svojem prejšnjem filmu, **Babica pleše na mizi** (Granny's Dancing on the Table, 2015), kjer junakinja doživlja očetovo nasilje. Z animacijo sem lahko uprizoril_a njene domišljjske pobege od težke situacije.

Kako torej snujete scenarij in kako se odločate, kateri deli bodo animirani in kateri igrani? | Gre za zelo dinamičen proces, saj hkrati pripravljam vse za animacijo in pišem. V scenariju v grobem načrtam prizore, ki bodo animirani, in tiste, ki bodo igrani. V tem primeru sem želel_a, da se animirani prizori dogajajo v trgovini in da je tisto, kar se dogaja zunaj trgovine in v domovih protagonistov, igrano. Veliko časa za razmislek mi nudi predpriprava na animacijo, pri tem filmu pa smo zaradi pandemije dolgo čakali tudi na financiranje.

Kako dolgo pa je potekal proces nastajanja filma? | Snemali smo več kot eno leto, saj smo želeli v filmu prikazati vse letne čase, snemalnih dni pa je bilo približno štirideset. Kasneje smo nekaj več kot pol leta delali na animaciji in hkrati na montaži igranih delov.

To se zdi za animacijo precej kratko obdobje. | Pri animaciji je veliko improvizacije, kar pomeni, da nekatere stvari pospešimo. Ne uporabljamo na primer animatika ali zgodborisa. Ni nam pomembno, da bi bilo nekaj videti natanko tako, kot je bilo načrtovano. Sledimo intuiciji in tako gre hitreje. Seveda pa smo že pred snemanjem igranih delov zgradili vso scenografijo, naredili vse lutke in podobno. Med procesom snemanja ves čas puščam stvari do neke mere odprte, da se zgodba lahko tudi spremeni. Če mi je nekaj všeč, si morda želim to razviti naprej. Skupaj z animatorjema iz Švedske in Italije, s katerima sem delal_a, smo včasih spremenili scenografijo, včasih smo spremenili del zgodbe. Ko nekaj spremeniš, se je treba ustaviti in napisati dodatne dialoge. Tako delo poteka ves čas naprej in nazaj, vse do procesa montaže, kjer se scenarij do neke mere še vedno razvija.

Ali improvizirate tudi z igralci? | Z igralci veliko improviziramo. Scenariji včasih sploh ne preberejo, spet drugič jim ga dam v branje samo enkrat, na samem začetku, potem pa jim ga vzamem.

Gre za profesionalne igralce ali naturščike? Kako se lotevate improvizacije z njimi? | Oboje. Nekateri so že igrali, drugi še čisto nikoli. Veliko priprave na igranje se zgodi že med samim kastingom, ki je zelo dolg. Delam z neverjetno direktorico za kasting, ki ima veliko izkušenj z iskanjem neprofesionalnih igralcev. Osredotoča se na iskanje novih igralcev, novih glasov, tudi ljudi iz manj privilegiranih okolij in podobno. Njena metoda je,

»Četudi ne gre za fizično nasilje, gre za stalno prisotne mikroagresije. V skoraj vsakem prizoru v mojem filmu so vidna razmerja moči, kjer nekdo pritiska na drugega, slednji pa pritisk prenese naprej na nekoga tretjega.« –ARS



da ljudi ne pokliče na avdicijo, temveč predvsem na pogovor in spoznavanje. Tako se pogovarjamo o življenju, o njih, vmes jih morda malce posnamemo, lahko poskusimo s kakšno improvizacijo. Z ljudmi želimo biti zelo previdni in upoštevati njihove raznolike življenjske izkušnje. O njih se veliko pogovarjamo. Ne gre za to, da bi ljudje denimo morali imeti izkušnje z delom v trgovini. Verjetno pa imajo izkušnje iz kakšnih podobnih situacij ali delovnih okolij, ali pa morda izkušnjo tega, kako je preživljati sebe in majhnega otroka. Ko se pogovarjamo o določenih izkušnjah, spregovorimo tudi o čustvih, nato pa poskusimo s pomočjo teh izkušenj in čustev vstopiti v določeno situacijo in v njej improvizirati. Za to je potrebno kar nekaj časa. Dobimo se, na voljo imamo nekaj ur in potem vidimo, kaj se zgodi.

Ali ste film na Švedskem že predvajali? Zanimivo bi bilo videti odzive ljudi, ki prav tako delajo v trgovinah, v podobnih pogojih ... | Na Švedskem bomo imeli premiero spomladi. Povezani smo s sindikatom delavcev v trgovinah, ki bodo film priporočili svojim članom. Dobili bodo tudi določeno število vstopnic, da si film lahko ogledajo brezplačno. Prav tako nekaj brezplačnih vstopnic želimo nameniti tistim, ki si jih ne morejo privoščiti, med drugim organizaciji za brezdomce, v okviru katere brezdomci prodajajo časopise. Zanimajo me njihovi odzivi in diskusije, ki se bodo razvile.

Ali že načrtujete svoj naslednji film? | Imam nekaj idej, vendar sem trenutno sam_a v vlogi producenta_ke. Skupaj z dvema prijateljskima imamo namreč umetniški kolektiv in produkcijsko hišo *Onoma productions* in znotraj kolektiva menjavamo vloge. Hannah Högstedt, ki je direktorica fotografije pri **Trgovini**, bo tokrat v vlogi režiserke.

»Želel_a sem pokazati, da ljudje nismo samo dobri ali slabi. Vsi smo tako ali drugače umeščeni v hierarhijo teh struktur in vsi smo nekako vpleteni. Večinoma smo ujeti v klavstrofobične poglede, ki ne sežejo onkraj našega položaja in našega lastnega boja za preživetje, zato ne uvidimo, da smo lahko hkrati zatirani in tisti, ki zatirajo.« –ARS

Žurij Bobič

Risane predloge za animirano serijo *Hribci*

Tokratni predmet meseca je del najnovejše pridobitve Slovenske kinoteke – zbirka risanih predlog, scenarijev, snemalnih knjig, dokumentov ter skic, ki so nastali pri ustvarjanju animirane serije Marjana Mančka **Hribci** (1993).

»Ne recite, da še niste slišali za Hribce. Že od pradavnine so tu. Le dobro čez hrib je treba pogledati.« S temi besedami se pričnejo animacije o družini iz pradavnine s praslovanskimi imeni: Dajnomirju, Miliboži in Milimirju, ki so najprej zaživel v stripovski obliki. Dajnomir je prazgodovinski lovec in glava družine, ki mu pri lovu bolj kot njegove spretnosti pomaga lovska sreča. Njegova žena Miliboža stoji bolj trdno na tleh in na koncu večkrat kar sama poskrbi, da imajo kaj dati v lonec. Njun sin Milimir v stripih zvesto posluša Dajnomirove lovske nasvete in življenjske modrosti, v animacijah pa se že uči rokovati s sulico. Družino zaokroža bela Putka, ki se ji v animacijah kot njen antipod pridruži črna vrana.



Družinsko ime Hribci so liki dobili po kraju, kjer so nastali. Torej »po prebivalcih, ki živijo po hribih nad Cerknico, čeprav,« kot pravi njihov avtor, »nas Cerkničani s tem označujejo malce slabšalno. Ampak mene to ne moti.«¹ Tako kot Marjan Manček namreč tudi njegovi liki že več kot štiri desetletja naseljujejo te kraje, kar se zrcali tudi v animacijah. Hribe, gozdove in jezero pa si Hribci delijo – kot je značilno za Mančkovo ustvarjanje – tudi z obilico priljudnih ži-

vali: medvedom, kačo, pajkom, deževniki, ribami. Njihovo radovedno raziskovanje okolice se zato vselej nepričakovano zasukata. Tako kot številne Mančkove ilustracije in stripi so tudi Hribci prežeti s toplim humorjem in prefinjenim igranjem z jezikom.

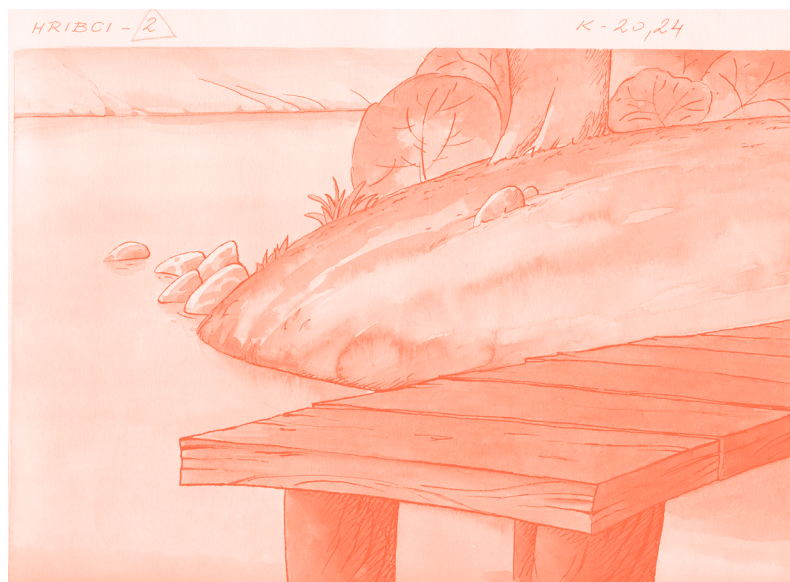


Na fotografijah vidimo risane predloge iz drugega animiranega filma v seriji **Hribci** s podnaslovom »Zajtrk«. Liki so zaradi lažje animacije narisani na štirih ločenih celuloidnih folijah, ki nameščene ena na drugo tvorijo skupno sliko. Ker se v teku filma pojavljajo v številnih pozah, so liki poenostavljeni – Dajnomirjevega kožuha tako ne sestavlja množica kratkih potez s črnilom kot v črno-belih stripih, temveč rjava ploskev, vsi liki pa imajo le po štiri prste. Kljub poenostavitvi so liki podani v mojstrski liniji, zarisani s črnim tušem, ki je ploskovito zapolnjena s pretežno toplimi barvami. Ozadje je z nežnejšimi akvareli in tanjšo linijo tuša podano na tršem papirju. Folije in ozadje imajo na spodnjem robu ujemačo perforacijo, ki je služila za pravilno namestitve vseh risb pri snemanju. Risbe so označene z zaporednimi števkami kadra in slike. Pet prikazanih risb, združenih v eno, seveda na filmskem traku predstavlja le eno ali dve sličici znotraj petminutne animacije.

¹ Mager, Ingrid. »V začetku je vedno bel, prazen list papirja: Marjan Manček, ilustrator, animator in pisatelj«. *Dnevnik*, 28. januar 2017, str. 17.

Mančkova prazgodovinska družina se je najprej pojavila v seriji enostranskih stripov, ki so od začetka osemdesetih let izhajali v otroški reviji *Kurirček*. Desetletje kasneje jih je Manček želel oživiti v seriji trinajstih krajših animiranih filmov, ki so bili scenaristično zastavljeni tako, da bi jih bilo mogoče sestaviti v enourni celovečerni film. Zaradi negotovih produkcijskih pogojev, ki sta jim botrovala tudi razpad Jugoslavije ter vojna na Hrvaškem, so v letih 1991–1993 nastali le prvi trije deli. V letih 1993 in 1994 so **Hribci** zakrožili po tujih festivalih (Annecy, Bratislava, Zlín), kjer so jih opazili predstavniki japonsko-nizozemske producentske hiše Telescreen, ki je pred tem po stripovski predlogi že ustvarila animirano serijo **Mumini**. Zanimali so se za koprodukcijo nadaljevanja **Hribcev**, a v Sloveniji niso našli pravega partnerja. Avtorjeva ideja za serijo 'družinskih risank' je tako padla v vodo.²

Kot (skoraj) vsaka animacija tudi **Hribci** niso zgolj delo enega avtorja. Pri njihovem nastanku so kljub vojnemu stanju sodelovali ustvarjalci slovite zagrebške šole animiranega filma: Pavao Štalter in Srđan Mitić sta po Mančkovih skicah mojstrsko izrisala vsa ozadja; pri animiranju sta sodelovala tudi Darko Kreč in Darko Bućan. A zadnja faza nastajanja risanih predlog za **Hribce**, barvanje likov na folijah, je potekala tam, kjer se je vse skupaj začelo – zanj je bila odgovorna avtorjeva žena Marta Manček. Hribci so še vedno doma v hribih nad Cerknico, po novem pa jih nekaj prebiva tudi v Slovenski kinoteki.



² Prassel, Igor. *Filmografija slovenskega animiranega filma 1952–2012*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012, str. 27.

Anja Banko

Boris Labbé »Barva je kot svetloba v temi«

Boris Labbé (1987) je francoski animator in umetnik, ki svoje prakse razpleta na več strani – poleg eksperimentalnega animiranega filma se ukvarja z instalacijo in s scenografijo, podaja se tudi v umetniško raziskovanje novih medijev, s čimer poskuša vedno znova ustvarjalno premisliti razmerje med idejo/vsebino, pogledom in podobo. Njegove večkrat nagrajene kratke animirane filme navdihujejo pionirji eksperimentalne animacije, njegovo vodilo pa je gibanje, ki postane osnovna, abstraktna logika filma. Barve v njegovo delo vstopajo sčasoma in premišljeno, kot oporne točke pogleda, ki črno-bela razmerja napajajo z vsebino in so ključni element ustvarjanja filmske pripovedi. Ritem in melodija podob sta neposredno zvezana z glasbo in zvokom, ki igrata v avtorjevem delu pomembno vlogo. Vse to pa so navsezadnje elementi, ki ustvarjajo občutek časa in poudarjajo gibanje – metamorfoza podob, cikličnost in spirala priključijo v zavest gledalca Deleuzov koncept rizoma, pri katerem ni sredinske točke, ampak je vsaka točka možen začetek ali konec. Skozi njegovo delo opazujemo razvoj avtorjeve pozornosti, namenjene posameznim likovnim elementom v različnih časih, prostorih in predvsem družbenih razmerjih, ki posegajo po filozofski konceptualizaciji. Z avtorjem, ki je tudi snovalec krovne podobe 19. Animateke in eden od članov osrednje festivalske žirije, smo se pogovarjali na začetku njegovega gostovanja v Ljubljani.

**



Začniva s preprostim vprašanjem. Je to vaš prvi obisk *Animateke*? | Ja, prvič sem tukaj, tudi v Ljubljani in v Sloveniji.

Ste eden od članov žirije. Kako se počutite na tej strani festivalne dejavnosti? | To je moj drugi dan festivala, projekcije imamo vsak dan. Tako delo je odlično. Pred nekaj leti sem veliko obiskoval festivale, zadnji dve leti pa ne, zato ne poznam nobenega od filmov, ki jih gledamo, kar se mi zdi super.

Kaj je za vas dobra animacija, imate kakšno vodilo, po katerem ocenjujete filme? | Odvisno je od filma in tistega, kar vidiš. Seveda je pomembna tehnika, ideja režiserja, na kakšen način film vzbuja občutke in čustva, ali ima dobro pripovedno linijo. Nimam kriterija, rad imam dobre filme in rad sem presenečen.

Ob odprtju smo si lahko ogledali vašo kratka animirana filma *Orogenesis* (2016) in *Padec* (La chute, 2018). Če ju primerjamo z vašim dosedanjim opusom, lahko opazimo, da se ves čas vrtite okoli podobnih motivov, kot so metamorfoza, cikličnost, spirala. Kako so te teme in motivi postali osrednji v vašem delu? | Ko sem začel študirati animacijo na EMCA (Ecole des Métiers du Cinéma d'Animation) v Angoulêmeu, sem gledal veliko eksperimentalnih filmov; med njimi mi je bil zelo všeč *Tango* (1980) Zbigniewa Rybczyńskega. V zgodovini animiranega in eksperimentalnega filma sta zanka (*loop*) in ponavljanje zelo pomembni temi, morda zato, ker je prvo gibanje v animaciji narejeno prav z zanko, če pomislimo na optične igrače, kot sta praksinoskop in zootrop. Rad citiram pionirje iz zgodovine animiranega filma – z digitalnimi orodji, ki jih imamo zdaj. To poustvarjanje zame pomeni »narediti še enkrat«, tj. *do it again*, a iz perspektive sedanjega trenutka. Zame je to obsesija. Zanka in evolucija znotraj zanke, torej spirala, pa je zanimiva, ker prideš nazaj na isto točko, ki pa takrat tudi že ni več ista. Všeč mi je ta vidik.

Zdi se, da se ta zanka dogaja na ozadju in v prepletu z ničem in temino. Kako slednja vstopata v vaše delo? | Ko sem bil najstnik, sem veliko risal, predvsem temne stvari. Temačna čustva in občutki, ki nastopijo v trenutku, ko sem jezen ali se ne počutim dobro, mi dajejo navdih. Morda ustvarjam prav s tem namenom – ne zares v smislu terapije, temveč zato, da se počutim bolje. Iz ekstremov, torej iz zelo slabih ali dobrih občutkov, težko ustvarjam. Težko naredim pravi *feel good* film, čeprav včasih črpam navdih iz otroških iger ali lepih stvari in zamenjam temno izkušnjo z igrivostjo. Zame je animacija kot igra.

Skozi vaše delo je zanimivo opazovati, kako v črno-belo dodajate barve. Kaj vam barve pomenijo in na kakšen način jih uporabljate? | Rekel bi, da nisem pravi »barvni« slikar. Barve

uporabljam kot protiutež, kot nasprotje, s katerim poskušam uravnovesiti temino svojega dela. Zelo močne barve uporabljam ravno zato, da uravnovesim temo. Barva je kot svetloba v temi. Včasih uporabim barvo tudi za temačen občutek, na primer rdečo za kri ali ogenj kot v filmu *Padec*. Moje barve največkrat navdihujejo rože. Ko pogledaš pokrajino, zagledaš rože, ker so barvne. Barve uporabljam zato, da ustvarjam fokus na zaslonu, da ljudje lahko sledijo določenemu predmetu oz. dogajanju, ki je take ali drugačne barve. Barva je zame tako tehničen kot estetski element, s katerim naredim točko na zaslonu, ki jo bodo ljudje videli. V *Padcu* uporabim to idejo v prizoru, ko žuželka zagleda rožo – morda tudi občinstvo vidi barvo, na podoben način kot žuželka zagleda rožo. Ko imaš črno-belo sliko in uvedeš barvo, je prvo, kar zagledamo, prav barva.

Če se vrneva k začetkom – animacija ni bila vaša prva študijska izbira. Kako ste prišli do nje in kaj je v tem času vplivalo na vas, ste imeli kakšne vzornike? | Preden sem študiral animacijo, sem dokončal štiriletni študij finih umetnosti v Tarbesu (ESA-CT – Ecole supérieure d'art et de céramique de Tarbes). Takrat se sploh nisem ukvarjal z animacijo, najprej sem se zanimal za videoumetnost. Nikoli si nisem mislil, da bom postal filmski ustvarjalec. Zanimali so me umetniki, kot je William Kentridge. Šele ko sem začel študirati animacijo, sem bolje razumel, kaj to sploh je, kaj je zgodovina eksperimentalne animacije, odkril sem Normana McLarenja in Lena Laya, avtorja, ki sta bila velika inovatorja na tem področju. Zazdelo se mi je, da bi jima lahko sledil v smislu, da tudi sam iznajdem nekaj novega. Pri svojih projektih imam rad občutek, da ne vem, kam me bodo odpeljali, saj bom morda na poti našel kakšne nove stvari, orodja ali jezik.

Kako se je v tem pogledu stremljenja k inovaciji razvijala vaša tehnika? Uporabljate akvarele, črnilo, a tudi digitalna orodja. | Seveda sem že od samega začetka ustvarjal v digitalnih okoljih, nikoli na filmskem traku. Sodim v novo generacijo režiserjev, ki je začela direktno z digitalnim, a ker sem tudi risar, rišem na papir in nisem preveč vesel, ko moram risati na tablični računalnik. Zato raje uporabim risbo na tradicionalen način, slikam z akvareli – to je moja tehnika, ki jo mogoče nekega dne zamenjam. Zame sta pomembna papir in črnilo, saj je vsaka slika s črnilom drugačna. Rad imam materialni del slike. A ker živimo v digitalnem svetu, polnem digitalnih podob, me zanima tudi to. Za *Orogenesis* sem uporabil slike iz Google Earth, pri drugih projektih recimo uporabim izseke in arhivske posnetke iz filmske zgodovine. Trenutno se ukvarjam s projektom, pri katerem ustvarjam s pomočjo nove tehnologije, umetne inteligence. Zabavno je uporabljati sodobna orodja in iz njih narediti nekaj zanimivega.



Če sva bolj specifična, se ukvarjate z virtualno resničnostjo (VR). Kako je delati v tem okolju? | Pred nekaj leti me VR sploh ni zanimal, na neki točki pa sem si rekel, da če ne vidim stvari, ki bi mi bile všeč, bom raje naredil stvari, ki mi bodo. To sem vzel kot raziskovanje, učenje novega jezika. Zdaj pa me je VR zares pritegnil, ker se mi zdi, da omogoča drugačen jezik kot film. Pri VR se moraš igrati s 360 stopinjami, kar je s filmskega vidika težko, ker filmarji radi uporabijo kvadrat oz. ploskev, na katero oz. v okviru katerega na ogled postavijo stvari. Tudi dinamika je povsem drugačna, moraš se igrati s stereoskopijo, lahko se igraš s telesom posameznika v okviru te izkušnje, lahko se igraš s perspektivo in glediščem (*point of view*), kar se mi zdi zelo zanimivo. Rad se igram s *POV* in izkušnjo vidnega polja, ko se bo nekaj morda zgodilo zunaj tvojega pogleda, česar sploh ne bom več videl. Jezik, ki ga ustvarjam, je podoben mojem izrazu v animaciji, le da je postavljen v nov medij.

Tema VR projekta, na katerem trenutno delate, je povezana z japonsko kulturo? | Projekt nosi naslov **Mono no aware**. To je japonski filozofski pojem, ki pomeni minevanje časa. Efemerne stvari ti lahko dajo prijeten in neprijeten občutek hkrati, vse mineva in ob tem človeka prevzame melanholija. Zanimajo me japonska umetnost in izdelki dekorativne obrti, recimo japonski zložljivi zastor oz. vetrna stena. Igram se s to nenavadno perspektivo, v projektu uporabljam japonsko arhitekturo in ptičjo perspektivo, da zgradim kompozicijo. Na ta način ima gledalec pogled na vse, tudi na detajle. Gre za nekakšno voajeristično perspektivo, ker odpira pogled v majhno sobo ali majhen del zgodbe. Zdi se mi, da smo v VR okolju nekakšni voajeristi znotraj dela, gledalec ima božjo perspektivo, saj je hkrati tudi zunaj dela. Moja ideja je, da s pomočjo akvarela in črnila, torej meni domačih tehnik, ustvarim veliko različnih razmerij in plasti. Znotraj svojih risb se tako igram s stereoskopijo in sem pozoren na detajle, tam so različni prizori, nekateri so precej intimni – par, družina, nekdo umira, nekje so ptiči ali rože, spet drugje otroci, ki se igrajo. Delo bo kot zbirka majhnih življenjskih trenutkov, z dobrimi in slabimi občutki, vse hkrati. Tako je tudi življenje, se mi zdi.

Pri filmu *Orogenesis* me je fasciniral način, kako se spreminja gorska pokrajina, ki postane abstraktna pokrajina pogleda – zdi se, da je enkrat pred nami morje, drugič živalska koža, potem tkanina ... Igrate se tudi z lestvico planov, enkrat je naš pogled čisto blizu, drugič daleč. Kakšna je logika, gonilna sila za temi metamorfozami? | Rad dajem življenje stvarim. Ker živim v goratem delu Francije, je bil projekt zame tudi nekaj osebnega. Gibanje prihaja iz eksperimentiranja s slikami, z digitalnim procesom metamorfoze. Zdelo se mi je, da bi bilo to

lahko zanimivo z gorami, s skalo. Ne bom rekel, kaj je tema projekta, saj ima vsak svoj pogled, ampak zame je potovanje v času nazaj. Zato uporabljam črno-belo in na neki način s tem gledam nazaj v filmsko zgodovino. Vse učinke izvaja računalnik, sam ne nadzorujem veliko – nastavim osnovne parametre, vendar nekaterih detajlov ne morem nadzorovati. Všeč mi je ta organski način, da nekaj lahko nadziram, drugega pa ne. Zame je film poetičen – in ne zgodovinski ali znanstveni pogled na gore. Eksperimentalni film uporabljam, da dajem novo izkušnjo občutku pokrajine, pa tudi digitalnemu občutku podobe.

Ves čas sem razmišljala tudi o ritmu sprememb, o zvoku in glasbi. | Ritem nadzorujem, s tem ko režem in spreminjam razmerja. Film režiram jaz, saj računalnik tega ne zmore. Lahko mi pomaga pri montaži podob, sam pa imam nadzor nad ritmom, premiki, hitrostjo. Nadzorovati čas je pomembno. Glede glasbe pa je zanimivo, saj veliko ljudi misli, da smo jo ustvarjali hkrati s podobami, ampak ni bilo tako. To je neodvisen projekt in za kaj takega nisem imel denarja. Večkrat se mi namreč zgodi, da kaj poskušam, pa to ne vodi nikamor. V tem primeru sem uspel narediti dober film, nato pa sem govoril s svojim skladateljem Danielom, ki ga je projekt zanimal in je zanj kasneje napisal glasbo.

S skladateljem Danielom Ghisijem sta skupaj ustvarila več projektov. Kako poteka vajino sodelovanje? | Sodelujeva od leta 2012. Sva dve različni osebi, zato morava soočiti najine ideje in najti najboljše razmerje med podobo in zvokom. Dam mu *carte blanche*, morda neke osnovne ideje o projektu. Ne dam mu veliko referenc, šele ko ima kakšno minuto glasbe, mi jo pokaže, jaz pa mu povem, kaj bi spremenil ali ohranil. Včasih delava na način pingponga, on mi pošlje zvok, jaz mu pošljem podobo in to skušava uravnovesiti.

Zanimiv je tudi ritem v filmu *Padec*. V enem trenutku se zdi, da kaos vse pogoltne ... Kako je nastajala »vizualna partitura« tega filma? | Glasba v tem filmu je zelo močna, daje temen občutek. Če bi uporabil bolj klasično glasbo, bi bil film morda lahkotnejši. Z Danielom sva se večkrat pogovarjala, ali ne greva morda predaleč, ali ni preveč temačno. Včasih se je strinjal, drugič ne in mi je rekel, da morava iti res globoko, saj je moja tema navsezadnje pekel, zato morava v črno luknjo. Ravnotežja ni bilo lahko iskati.

Od kod ideja za film? | Od Danteja in njegovega *Pekla*. Pri njem najdem veliko skupnih točk s svojim delom, ima topografsko perspektivo: Dante se odpravi v pekel in medtem ko se spušča, opisuje pokrajino tega kraja. V tem je veliko gibanja, veliko duš se skupaj premika kot v nekakšni zanki. V zgodovini umetnosti

je veliko umetnikov, ki upodabljajo to temo. Rad delam z velikimi referencami, ki jih vsi poznajo, a jih obenem postavim v drugačno perspektivo in jih tako na novo osvetlim. A ta film noče biti adaptacija Danteja, to bi bilo pretežko narediti. O peklu sem veliko prebiral, vendar nimam verske izobrazbe ali ozadja, zato bi lahko rekel, da je moj pristop znanstveno-raziskovalen. Zanima me, kako je pekel nastal, bral sem zgodbo o padcu angelov in mislil sem si, da je moral padec narediti veliko luknjo v zemlji. S filmskega stališča se mi je to zdelo zelo poetično, zato sem okoli tega zgradil film. Potem sem študiral veliko slik Hieronymusa Boscha in Pietra Bruegla, jih vključil v film, se z njimi poskušal igrati, ustvariti filmsko izkušnjo.

Katera je bila prva podoba tega filma? | Najprej je bilo goreče telo, ki pada. Nato pa sem narisal ogenj in prizore z ognjem, ki ga je navdihnil Francisco Goya, recimo vojne grozote in nekatere prizore raja.

To je bil tvoj največji projekt, pri katerem si imel celo ekipo, ki ti je pomagala. Kako je potekalo delo? | Ni bilo lahko, saj sem navajen delati sam. V prvih mesecih produkcije me je bilo strah te teme, saj je bila prevelika zame. Na eni točki sem imel občutek, da projekta ne bom zmogel dokončati, poklical sem producenta in ga prosil za več pomoči. Prišlo je še nekaj študentov in animatorjev, večina študentov je bila na praksi. Vsakega posebej sem moral naučiti, kako risati. Pokazal sem jim osnovne podobe, da bi razumeli, kaj hočem od njih. Prvi dan sem jim pokazal, kako poteka delo, predstavil sem jim animatik, da bi razumeli film; skupaj z njimi sem sedel in risal, da vidijo, kako uporabljam vodo, barve, kako jih mešam, kako uporabljam črnilo itd. Včasih so potrebovali kak teden, nekateri tudi več, da so se navadili. Nekateri so bili z mano pol leta, drugi manj. Moram zaupati osebi, ki se mi pridruži, moram jo naučiti dela in biti potrpežljiv. Film sem režiral eno leto, pred tem pa dobro leto posvetil pisanju, pripravi animatika, grafičnemu raziskovanju in pridobivanju sredstev.

Zelo zanimiva je tudi letošnja krovna podoba *Animateke* – nekakšen razprt grad, skozi katerega se v ravnih linijah razpenja jo šopi pisanih niti. | Podoba je nalašč malo skrivnostna – nenavaden, psihedeličen grad. V računalniku imam shranjen projekt, ki bi ga morda nekoč rad naredil: o napravi, tiskalniku, statvi, glasbenem inštrumentu s strunami. Znotraj te naprave imam vizijo družbe. Statev je prvi programirani računalnik, ki niti stke v blago. Računalniško programiranje izhaja iz zgodovine tkanja in niti. Tkanine me zanimajo, v **Orogenesis** so to zadnje podobe. Raziskujem povezavo med tkanino, računalnikom, družbo.

Všeč mi je ta metafora niti. | Ta zaznamuje tudi moj VR projekt, kjer sicer ni niti, ampak veliko linij oz. črt, ki so zelo dinamične in jim lahko slediš. To je nekaj novega v mojem delu – slediti črti.

Ukvarjate pa se tudi s postavitvami v realnem prostoru, s scenografijo v gledališču in z instalacijami v galerijah. Kakšna je razlika v pristopu? | Drugačno je občinstvo in drugačen je pristop. Instalacija je zahtevna, saj potrebuješ prostor in denar. Poleg tega ima instalacija drugačno življenje kot film – postavljena bo trikrat, mogoče petkrat, film pa potuje po vsem svetu, celo po televiziji, internetu, če je dober. Pri instalaciji mora biti gledalec v prostoru, zato je to tudi poseben trenutek za ljudi, namenjen manjšemu občinstvu, za katerega je treba bolj poskrbeti, recimo s spremljevalnimi predavanji, kritiškimi pogovori. Sodobna umetnost, film in gledališče so tri različne scene, ki ne komunicirajo veliko, jaz pa sem rad vmes. Res se počutim bolj kot filmski ustvarjalec, vendar skušam animacijo ponesti ven iz njenega mehurčka, da bi jo spoznala širša javnost. Morda je tak občutek tudi pri *Animateki*, kjer morda deluje, da delamo animacijo za animacijsko sceno. Vse lepo in prav, to je družina, a zdi se mi, da moramo tudi ven iz tega kroga.

Za zaključek bolj »eksistencialno« vprašanje. Kako je biti neodvisni umetnik v Franciji? | Neodvisen sem samo na pol, delam tudi s studiem Sacrebleu Production, a umetniško svobodo imam vedno. Producentu ni treba spreminjati mojega dela, saj vedno dam od sebe najboljše in mi ne more reči, da nekaj ni zanimivo. To je umetniški občutek in tega lahko definiram samo jaz. Imam srečo in priložnost, da imam finančno podporo. V Franciji imamo dober sistem za kulturno in AV podporo, tudi večina ljudi mi pomaga, da delam, kar hočem. Sem neodvisen, ker ne spreminjam svojih idej, ker me ljudje ne poskušajo spremeniti. Ne vem, ali bo tako do konca mojega življenja, morda me bo nekdo nekoč zaradi nekega razloga tudi zavrnil. Bomo videli.



BORIS LABBÉ | FOTO KATJA GOLJAT (ARHIV ANIMATEKE)

Jernej Trebežnik

Severno od preprostih razlag

»Just sit back, relax, sleep...«¹ je film **Množica severov** (幾多の北, 2021, Koji Yamamura) pred projekcijo v sklopu minule izvedbe *Animateke* napovedala njegova francoska (ko)producentka in s tem že nakazala, za kako abstraktno in meditativno delo bo šlo. Res se je veljalo povsem prepustiti nenavadnim animiranim podobam, opustiti pričakovanja o koherentni pripovedi, utišati analitični um in zaplavati po poti prostih asociacij. **Množica severov** ni film, ki bi se pustil ujeti v referenčne okvire, v kritiške analize ali primerjave. Niti ni film, ki bi ga bilo moč zares razumeti. Vse to pa v ničemer ne okrne njegove izpovedne moči.

Yamamurov celovečerni prvenec obstaja v lastnem vesolju, tesno vezan na ustvarjalčevo osebno izkušnjo in na njegov idiosinkratiški slog pripovedovanja. Že osnovni koncept filma, torej predstavitve dogajanja na severih (Japonske), ki jih je avtor nekoč obiskal, je tako ohlapen, da bi zlahka govorili tudi o množici sanj, halucinacij ali pa naključij. Tudi ko s pomočjo spremnih besedil dogajanje umestimo v čas in prostor po rušilnem japonskem potresu leta 2011, nam ta referenca služi le za bežno orientacijo in prizorov še zdaleč ne poveže v jasno linijo. »Severi so samotni, a moji spomini so razdrobljeni in brez smisla,« v enem izmed prizorov navsezadnje prizna pripovedovalec-avtor, s čimer poudari subjektivno in eliptično razsežnost svojega anti-potopisa, hkrati pa morda tudi že opozori na krhkost človeškega spomina.

Množico severov moramo torej v osnovi razumeti kot svobodomiseln eksperimentalno delo, ki pripovedne ambicije vnaprej podredi abstraktni simboliki in eksistencialistični filozofiji. Serijo ročno risanih ilustracij in spremnih »verzov«, ki jih je Yamamura ustvaril v odziv na omenjeno naravno katastrofo, ves čas prevevata oprijemljiva, a težko opisljiva tesnoba in napetost, ki ustvarjata svojevrstno sanjavo ozračje. K slednjemu pripomorejo počasno gibanje kamere in občasni nenavadni zorni koti snemanja, ob katerih je osrednje dogajanje večkrat

vidno le v kotu kadra. Prav tam živijo in umirajo z igrivo nenančnostjo izrisana pokvečena, disproporcionalna človekoidna bitja, ki se zdijo sredi opustošenih, nedoločljivih krajin ves čas izgubljena oziroma ujeta. Do izraza prihaja izrazito hladna, sivkasta barvna paleta, ki ob zlovešči pripovedi skorajda privzema mrakobnost animiranih uspešnic tipa **Perzepolis** (Persepolis, 2007, Vincent Paronnaud in Marjane Satrapi) ali **Strah(ovi) pred temo** (Peur(s) du noir, 2007, Blutch, Charles Burns idr.) in – vsaj v atmosferi – tudi kopica nedavnih animacij, ki so upodabljale vojne ali begunske grozote.

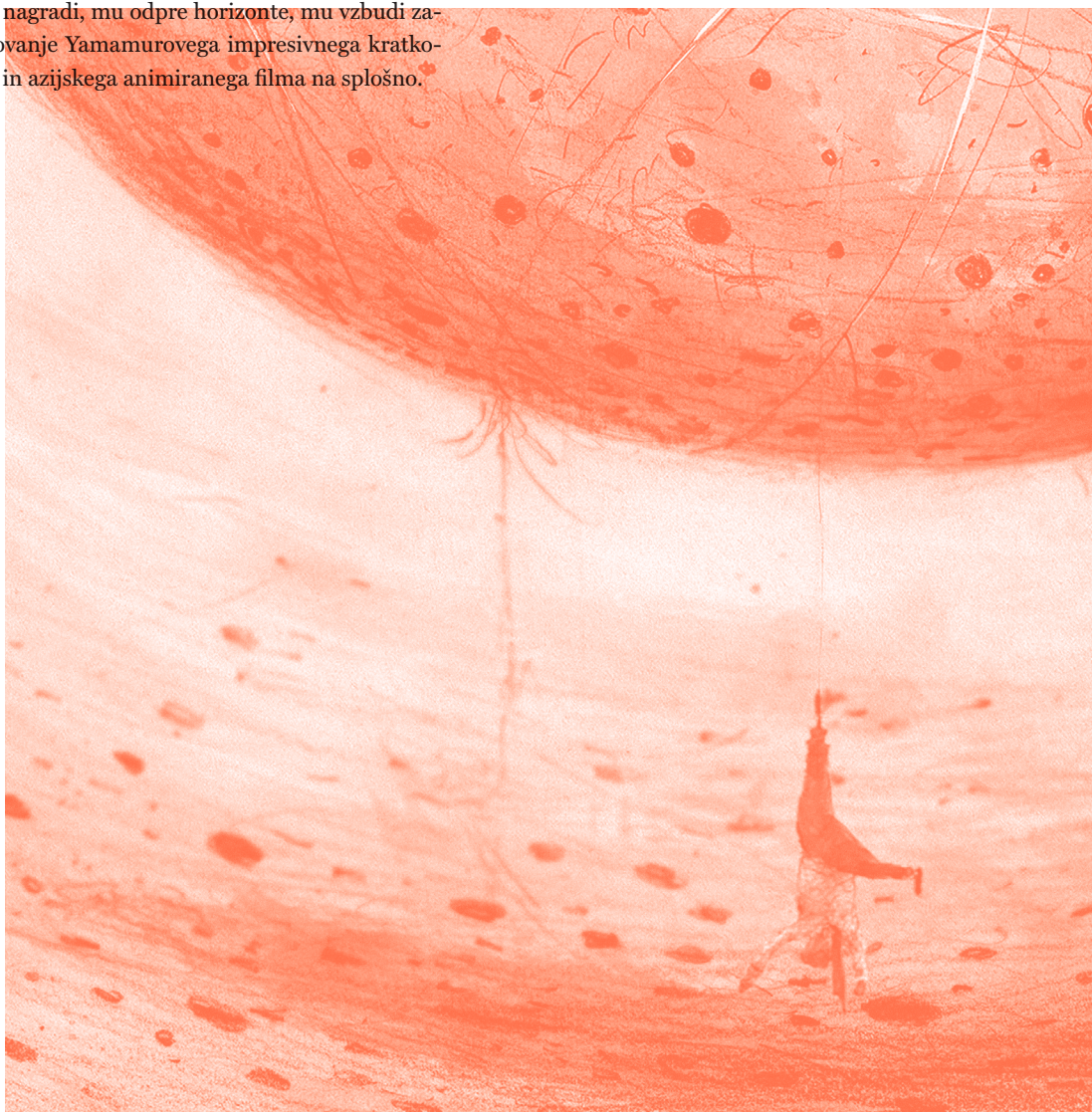
Orisana barvna paleta v kombinaciji z neprivlačnimi liki lahko prikljče v spomin tudi skrbno oblikovano kostumografsko ter scenografsko pustost grotesk Roya Anderssona ali pa nadrealistično čudaškost komedij iz dobe nemega filma, kar pokaže na avtorjev absurdističen, obešenjaški smisel za humor. Slednji je tokrat izražen tudi v preprostih zvočnih učinkih in v osvežujoči vitalistični jazzovski spremljavi, ki pogosto namerno zazveni izrazito disonančno in kakofonično. »Kaj sploh ostane, ko izgubiš vse: glasba, po imenu čas,« kriptično razmišlja avtor v enem izmed prizorov, morda prav v tistem, ko ima eden izmed likov v rokah lestev, na glavi pa nosi čoln, poln glasbil. S tem lahko film opozarja na ritmične in melodične vidike časa – ali pa na časovne, minljivostne plati glasbe, a v maniri čudaških nočnih mor še enkrat več ostane zunaj dosega logične razlage.

A tudi brez jasne pripovedne linije in preprostih razlag nas zna **Množica severov** v kombinaciji motivov in tehnik tako ali drugače čustveno angažirati. Lepo, neprisiljeno izrisani in animirani elementi dežja in morja nas ob ogledu neizogibno

¹ »Naslonite se nazaj, sprostite se, zaspite ...«

vsaj malce zmočijo, podobno kot nas pogosti prizori napetih vrvi ves čas malce držijo na trnih. Prav skozi nizanje tovrstnih bežnih podrobnosti in skozi neutrudno repeticijo proti koncu film vendarle dobiva vse jasnejše obrise smisla, ko se začnejo podobe sestavljati v zgodbe o nesrečah in trpljenju, ob koncu tudi o upanju in odrešenju. Hkrati njegova abstraktna pripoved ves čas ostaja odprta in svoja sporočila oblikuje v sodelovanju z nami – bolj kot pri drugih filmih –, kar pomeni, da bosta vsak ogled in vsaka kasnejša analiza skrajno osebna in subjektivna.

Ogled **Množice severov** je torej zahtevna, občasno skorajda mučna izkušnja, ob kateri bo film težko zares presegel okvir zvestih ljubiteljev umetniške animacije. Kljub temu pa lahko tudi povprečnega evropskega gledalca ali kritika ob zbranem ogledu slej ko prej **nagradi**, mu odpre horizonte, mu vzbudi zanimanje za raziskovanje Yamamurovega impresivnega kratkometražnega opusa in azijskega animiranega filma na splošno.



Veronika Zakonjšek

Animirane variacije družbenih patologij

Animateka se je z decembrsko 19. edicijo poslovala od svojih najstniških let. In to kako! Kinodvor in Kinoteka sta pokala po šivih, projekcije so bile večinoma razprodane, večerni dogodki pa so po dvoletnem manku druženja in zabave presegli sami sebe. V tej eksploziji barv, strokovnih pogovorov, filmskih posladkov, kvizov in karaok ter gneči ljudi je glavni večerni termin znova pripadel tekmovalnemu programu – animacijskim presežkom vzhodne in srednje Evrope, med katerimi so tokrat izstopali predvsem filmi, ki potekajo v popolni odsotnosti dialoga. Animacije, ki nas skozi abstrakcije, emocije, absurde in nadrealistične zasuke v različnih tehnikah in pristopih potopijo v svet odprtih interpretacij, pomenov in zaključkov.¹

3 geNARACIJE (3 geNERRACJE, 2021) Pauline Ziółkowske nam skozi ples akvarelov izriše tri generacije žensk, ki jih življenje z vsakim novim rojstvom pomakne v drugačno družinsko vlogo. Otrok postane hči – hči postane mati – mati babica. Menjava generacij se preliva v nove vloge in izkušnje; vsak otrok prinese ženski jasno predpisane družinske vloge. Pa so te res samoumevne? (Za)želene, nujne? Film se v igrivem vizualnem spektaklu, polnem dobesednih in metaforičnih (pre)skokov identitet, sprašuje o vlogi žensk, ki neomajno, izčrpano, trpeče podpirajo temelje družine. Kje so moški? Ti so odsotni in drugim ležerno prepuščajo skrb za lastne otroke. Pa so jih res dolžne vzgajati ženske? Je korak v naslednjo generacijo nujen? Je lahko ženska le hči, ne da bi nekoč postala tudi mati?

V temnejše drobovje poljske intimno-politične klime zareže **98 kg** (2021) Izabele Plucińskiej, ki v tehniki risanja z ogljem na rdeči površini razgalja tematiko intimno-partnerskega nasilja, to pa se kot ponavljajoč cikel pekla lomi na telesu ženske, ki ne (z)more, si ne upa, ne drzne pobegniti; se zoperstaviti, rešiti. Napetost za štirimi stenami doma se stopnjuje, dokler ne eskalira in izbruhne v nasilje. Sledi obžalovanje, kesanje – in

cikel se ponovi. Naslov se nanaša na 98-kilogramske uteži, ki jih neimenovana ženska poskuša dvigniti, a se hkrati vzpostavlja kot jasna metafora teže partnerja, ki jo udarja, ponižuje, pretepa. Njegovo telo je težje, večje, močnejše; njeno »šibko«, otrplo, izginjajoče, razblinjajoče in razpadajoče na abstraktne kose odpadlih udov, ki se utapljajo v domači kadi, v mlaki krvi. Razbijajo se krožniki in vaze. Njena črna, oglena silhueta je zamazana in zapacana; razen ko se animacija na trenutke »izbriše«, ko njena črna črta izgine, ko se njeno telo vdre samo vase. Ostane le rdeča podlaga, ki jo razžira njegova črnina. Podlaga, ki simbolizira kri in bolečino, ko modrice na neki točki zbledijo in se rane zacelijo. Se bo kdaj uspela upreti 98 kilogramom ali bo njeno telo postalo še ena statistična številka femicida?

Zavetje domačega prostora prevzame nekoliko drugačno obliko ujetosti v abstraktni črno-beli 2D animaciji **Veliki poljski zid** (Wielki mur Polski, 2021) Age Jarząb, kjer zaprtost med visoke zidove sobe vse bolj spominja na zatohel, nepredušno zaprt zabojnik. Sintetični glasbeni ritmi stopnjujejo občutek tesnobe, ujetosti in panike; konflikt se tu iz polja partnerskega odnosa prenese v posameznikovo mentalno stanje.

Družabni dogodek postane subjektivno izkustvo tudi v eksperimentalni animaciji **II** (2022) hrvaškega slikarja Vuka Jevremovića, ki z divjim plesom črt iz potez tuša na papirju, pastelov, akvarelov, emajla in olja na platnu izrisuje lepoto nogometne igre, telesnih manevrov, nožnih trikov in zadetkov. A film nacionalnega ponosa ne povečuje: animacija avtorju – deloma pa

¹ Med nedialoške presežke tekmovalnega programa spadata tudi **Legenda o Zlatorogu** (2022, Lea Vučko) in eksperimentalni **XX** (2022, Vasja Lebarič in Julij Zornik), o katerih smo pisali že v *Ekranu* januar/februar 2023.

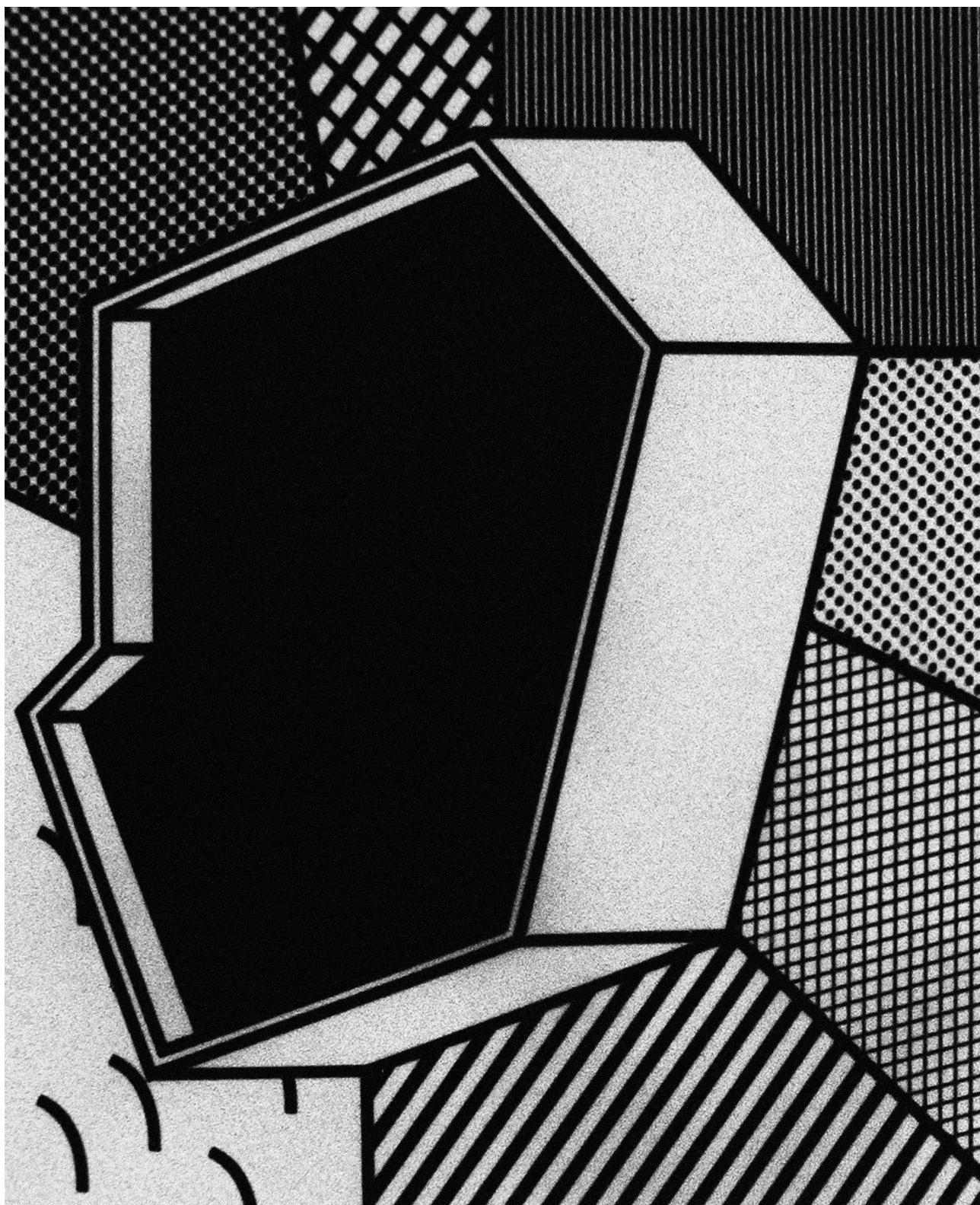
tudi gledalcu – namreč dopušča preveč svobode in proste domišljije, da bi se narativno omejila na enostavno poustvaritev športne tekme. Ko noge natrenirano preigravajo žogo in ciljajo, film namreč obrne svoj fokus in raje pogleda nekam drugam: v glavo, ki se upira psihološkemu pritisku, fizičnemu naporu in časovni omejitvi tekme. Nogometno igrišče nas tako posrka v mentalni ustroj igralcev, katerih spomini in strahovi se spojuje v eksplozijo veličastnih slik. Te se pred nami sicer odvrtijo prehitro, da bi v njih našli kakšen globlji pomen. Pa ga sploh potrebujemo? Čar igre se navsezadnje izrisuje ravno v prepletu abstraktnega in nadnaravnega, ko nogometno igrišče postaja bojno polje; ocean, poln morskih psov; nogometašev, ki izmenično tekajo in surfajo na valovih zasledovanja žoge. Namerni nered in vibriranje slike se v ozadju spajata z zvočno podlago, ki niha med posnetki navijaških tribun in elektronsko-godalnega ritmičnega utripa. Gradi se suspenz. In pritisk, ki ga občuti igralec na zelenici, obdan s tisočglavo množico nedefiniranih obrazov, se za utrinek sekunde prenese tudi na nas.

Za vsestranskega zmagovalca, ki je prepričal tako glavno žirijo kot občinstvo, pa se je izkazala estonska nadrealistična mojstrovina **Sierra** (2022) Sanderja Joona, ki nas v estetiki 70. in 80. let prejšnjega stoletja, z barvito 3D animacijo »zapelje« v svet avtomobilskih dirk in disfunkcionalne ljubezni. Ta se izrisuje na dveh ravneh družine, ki živi na premici spolne delitve prostorov: materinega rastlinjaka, očetove garaže in otroka, ki skuša s preživljanjem časa ob osamljenem drevesu, na viseči avtomobilski gumi, spojititi svetova odtujenih staršev. A ko očetova obsesija z avtomobili dobi nekoliko jasnejši fokus, se končno ponudi priložnost, da razigrani deček dobi njegovo težko pričakovano pozornost. Bliža se avtomobilska dirka, pred katero oče še zadnjič zloži svoj avto, sinu na glavo povezne čelado in *vroom*, odpeljeta se na vožnjo, ki bržkone takoj ovrže vsakršno pričakovanje družinskega zblíževanja. Kako močna je navsezadnje očetova težnja po zmagi; in sinova želja po sprejetosti in potrditvi? **Sierra** še zdaleč ni zgodba o odsotnosti povezave med očetom in sinom. Je film o stiski otroka, ki se v iskanju pozornosti in ljubezni skuša približati očetovi obsesiji. Jo prevzeti in ponotranjiti. In tukaj napoči čas za vstop nadnaravnega in bizarnega: deček se namreč v iskanju očetovega odobravanja,

ko z izpraznjeno pnevmatiko nepremično obstaneta na robu ceste, dobesedno spremeni v avtomobilsko gumo. *Postane* očetova obsedenost; kolo, ki njuno družinsko zapuščino, rdečega forda *sierra*, poganja proti cilju. Tkanje družinskega odnosa se tako zavrti v popoln absurd, a pod plastjo izčiščenega črnega humerja vendarle nekaj zaskeli. **Sierra** je film o družini in odraščanju. O poveličevanju staršev in utapljanju v njihovih pričakovanjih. O ljubezni in žrtvovanju. A film je večplasten tudi iz tehničnega vidika: prevladujoča 3D animacija namreč mestoma vključuje fragmente stare, na 16-milimetrski trak posnete avtomobilske dirke, ki jo je v stop-motion lutkovni animaciji na tleh domače kuhinje in kopalnice pred štiridesetimi leti posnel režiserjev oče. Ta po naključju najdeni delec je navsezadnje sprožil idejo za **Sierro** in postal zametek univerzalne zgodbe o (pogosto nezavednih) pritiskih, ki jih starši s svojimi željami in ambicijami prenašajo na otroke. In ravno tu se skriva vsa globina in bolečina filma, ki s temelji v Joonovem otroštvu eksplodira v emocionalno, katarzično izkustvo.

V polju bizarne, črnohumorne animacije se giblje tudi **Guilty Pleasure** (2021) poljskega animatorja Michała Orzechowskega. A tukaj odraščanje in osamosvajanje otrok znotraj disfunkcionalne družine, ki se v 2D animaciji rdeče-rumeno-modrih kontrastov izrisuje na platnu, ubere bolj groteskno pot. Patriarhalna mati in žena, zabubljena v modro prevleko, kot hibrid med človekom in žuželko, diktira čas ostalih članov družine. Kar se sprva zdi kot nedolžno kratkočasenje, pa se kmalu sprevrže v krvavo tekmovanje moža in sina, ki pred njo uprizarjata igre, pojeta, plešeta, se bojujeta. Vsak »nastop« je natančno časovno odmerjen, in ko zazvoni materina budilka, se pojavi usodno vprašanje: kdo je bil boljši? Pritisk se stopnjuje, zabava v zavetju domače dnevne sobe pa kmalu postane igra življenja in smrti. Se bo sin dokazal in premagal očeta v boju za materino pozornost? Obračun ne nazadnje ni prihranjen niti starejšemu bratu, ki se (že) skuša osamosvojiti in pozornost poiskati pri drugem dekletu. A film, ki z odprtim koncem spet pušča možnost različnih zaključkov, ostaja skeptičen do (za)misli, da se lahko posameznik popolnoma izpne iz patoloških vzorcev svoje družine – ter družbe kot take.





Anja Banko

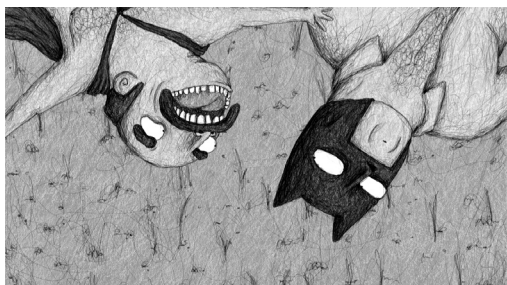
Leo Černic »Batman je veliko bolj seksi kot Superman!«

Ko se mi je ponudila priložnost za intervju z Leom Černicem, sem jo z veseljem sprejela. Lea sem spoznala, ko je na začetku študija filmske režije na AGRFT prišel v Ljubljano, v sobico zraven moje v ozkem stanovanju za nekdanjo knjižarno Modrijan na Trubarjevi. Zdelo se mi je, da tako nasmejan gotovo prihaja iz nekih sončnih čezmejnih krajev. Imel je pojoč glas s prijetno italijansko melodijo, predvsem pa iskreno navdušenje in radovednost do vsega filmskega in človeškega. Naučil me je uporabljati kafetiero in vedno odpiral zanimive pogovore o razmerjih med sanjskimi svetovi in resničnostjo. Nato so se najine poti ločile, študente so v stanovanju zamenjali turisti, nekega dne pa sem imela na *Festivalu kratkega filma FeKK* priložnost videti njegov kratki film *Zamejen* (2016), montypythonovsko navdihnjeni kolaž dokumentarnega in animiranega z navihano osebno pripovedjo o družini in odraščanju. Film ni ostal neopažen, iz skromnega filmskega sanjača pa je preko cele vrste študentskih kratkih animiranih filmov – vaj v slogu, kot so *Prvi poleti* (2019), *Sbradabarbacan* (2019), *Avtoportret* (2019), *Vojna besed ali spoštljiva tišina* (2020), *Roar* (2020), *Pompelmaria* (2020 in *La piccola storia di Jörg* (2020) – zrasel morda eden najuspešnejših slovenskih oz. zamejskih mladih animatorjev. S kratkim animiranim filmom *Pentola* (2022), preprosto zgodbo o resnični (in gejevski) ljubezni ter vsakdanjih superjunakih, je Leo zaključil študij animacije v torinskem Centro sperimentale di Cinematografia. Film pobira nagrade: od vesne za najboljši študentski film na 25. *Festivalu slovenskega filma* do nagrade mladi talent na 19. *Animateki*. *Pentola* je še vedno tudi na izredno uspešni poti po mednarodnih filmskih festivalih, od Clermont-Ferranda preko Annencyja in naprej. Z Leom sva se pogovarjala v okviru gostovanja na njegovem najljubšem festivalu – 19. *Animateki* v Ljubljani.

**



LEO ČERNIC | FOTO KATJA GOLJAT IN MATJAŽ RUŠT (ARHIV FSF)



Tvoja pot do animiranega filma ni bila povsem samoumevna. Najprej si na AGRFT študiral filmsko režijo, bil si do ušes zaljubljen v Fellinija ... Na kateri točki je vstopila animacija? | V Fellinija sem še vedno zaljubljen! Všeč mi je njegova nežna fantastika, ki jo imata na primer tudi Michel Gondry ali Paolo Sorrentino. Morda je vse to povezano, tudi moji igrani filmi so me navsezadnje vodili do točke, na kateri sem zdaj. Med študijem v Ljubljani sta me do animacije privedli dve zadevi: prva je bila *Animateka*, ker mi je dala uvid, kaj vse animacija lahko je. Zaradi nje sem se zaljubil v animacijo. Druga pa je bolj praktična: med pripravljanjem študijskega dokumentarnega filma **Zamejen** sem pomislil na Monty Pythone, ki so v svoje skeče vključevali animacije. Začel sem gledati tutoriale na YouTubeu in se učiti iz nič. Med študijem na AGRFT sem sicer poskušal iti še bolj v smer animacije, a to ni bilo najlažje. V tem orto filmskem okolju ni povsem samoumevno, da se nekdo loti animacije.

Si imel med študijem na AGRFT sploh na voljo kaj mentorske podpore za animacijo? | Ne med ustvarjanjem filma, ampak šele pozneje, ko je Špela Čadež dobila docenturo. Sicer pa smo imeli en manjši izbirni predmet Animacija in posebni učinki.

Bil si prvi, ki je na AGRFT diplomiral z animiranim filmom. | Diplomiral sem s filmom **Ples ljubezni** (2018), ki pa se ga danes kar malo sramujem. Čisto prepozno sem se zaljubil v risanje, moji kolegi animatorji rišejo že od malih nog, sam pa sem začel šele na faksu. Seveda sem ponosen in vesel, da mi je uspelo. Film je bil zame velik, skoraj prevelik zalogaj, veliko sem se naučil, a bolj kot končni izdelek je zame pri tem projektu pomemben proces. Igral sem se in eksperimentaliral, ker sem čutil ogromno ljubezen do animacije. Za razliko od režije igranega filma, kjer ti na pomoč priskočijo sodelavci in kolegi, ki obvladajo kamero, montažo itn., sem pri animaciji ugotovil, da moram vsa orodja obvladati sam.

Kako je bil na faksu sprejet tvoj diplomski film? | Lahko bi rekel, da z malo panike. Zdi se mi, da je takrat marsikdo od zgoraj navzdol gledal na animirani film, češ da to ni »pravi« film, zato naj z njim ne bi mogel diplomirati. Ni bilo ravno prijetno, am-

pak stvari se spreminjajo in tudi AGRFT se spreminja. Moja mentorja sta bila Miran Zupanič in Špela Čadež. Ampak naj poudarim, študij na AGRFT mi je bil kljub temu všeč.

Zakaj si se nato odločil za študij animacije prav v Torinu? | Sem Zamejec in zdi se mi, da v sebi nosim dvojnost. Čutil sem potrebo, da odidem iz Slovenije, potreboval sem to italijansko ležernost. Hkrati me je umetniška scena v Sloveniji navdajala s strahom, saj je tako majhna, da hitro padeš v krog samohvale. Potreben je bil premik v večji prostor, da bi se zavedal svoje »majhnosti« in s skromnostjo delal naprej.

Kakšen je bil študij na Centro sperimentale di Cinematografia v Torinu? | Študijski proces mi je bil všeč, čeprav Italija ni država animacije. Seveda imamo dobre animatorje, vendar vsi delajo v Franciji ali na Danskem. Centro sperimentale di Cinematografia je glavna šola za animacijo, ki pa je namenjena bolj oblikovanju profesionalcev oz. animatorjev, čeprav dopušča tudi svobodo za bolj avtorske projekte. A takrat sem bil na točki, ko sem se moral in si želel naučiti risanja in animiranja. Študij mi je zelo pomagal. A tako kot pri vsakem študiju je bolj na tebi kot na šoli, da dobiš tisto, kar iščeš.

Lahko izpostaviš še kakšne razlike, ki si jih opazil med študijem v Italiji in Sloveniji? | Na ravni vsebine in pristopa je na AGRFT, sploh na smeri filmske režije, v ospredju koncept, igranje okoli vsebine, medtem ko je študij animacije dajal večji poudarek vizualnemu, formi. Če primerjam podporo pri produkciji zaključnega filma, je v Italiji temu namenjenega precej manj denarja. V Sloveniji dobiš vso mentorsko in produkcijsko podporo, povrh vsega pa imaš v tem času tudi status študenta, kar olajša preživetje. Takih bonitet se zaveš šele, ko greš ven. Morda zdaj tudi bolj cenim študij v Sloveniji.

Kakšen pa je odnos kolegic in kolegov na faksu, je veliko kolektivnega dela? | Različno. V letniku nas je bilo osemnajst, študentk in študentov. Veliko vaj je skupinskih, pri diplomskem filmu, ki je največji študijski projekt, pa delo ni najbolj strukturirano. Nimaš denarja, da bi plačal neke zunanje animatorje, tako da si nujno sam svoj animator. Če se odločiš za skupinski projekt, drugi avtomatično postanejo soavtorji, končni izdelek pa je posledično kompromis različnih pogledov in idej. Tega ne maram, zato sem se odločil, da film naredim sam.

Pentola je tvoj zaključni študijski film, za njim pa je tudi že zelo uspešna festivalska pot. | Festivalске prijave so običajno v domeni šole, zame pa je bilo bolj pomembno, da sem prišel v stik z Miyu Distribution. Tam imajo radi mlade študentske avtorje in

jim ponujajo ugodne pogodbe, pri katerih ni treba plačati običajne določene kvote za distribucijo. Avtor torej od distribucije ne dobi denarja, ampak gre ves prihodek k distributerju, dokler ni kvota izpolnjena, kar je za študentski film odlično.

Kako pa si prišel v stik z njimi? | Preko študija v Sloveniji. Bil sem v stiku s Špelo Čadež in Tino Smrekar, s katero razvijam tudi svoj novi projekt. Tudi njuni projekti so pri Míyu Distribution, tja sta poslali moj film in jim je bil všeč.

Vrniva se k Pentoli. Od kod ideja za film? | Sovpadlo je več stvari. Zaljubljen sem se v fanta, to me je povsem prevzelo in odneslo. V tem obdobju sem bil obseden s superjunaki, risal sem »luzerske« superjunake, ker me je navduševala ideja »malih« supermoči. Spraševal sem se, kaj sploh je supermoč. Poleg tega imam rad filme, ki izhajajo iz nečesa iskrenega, in čutil sem, da imam kaj za povedati: moja zaljubljenost je bila zame najlepša stvar, ki pa sem jo moral kar naenkrat deliti s svetom. Od zunaj to morda deluje lahko, zame pa je bilo najtežje na svetu. In to je ta supermoč, ki sem jo iskal! Še en navdih pa je bil komad italijanskega kantavtorja Giovannija Truppija »Superman«, v katerem poje, kako seksa s Supermanom. A Batman je veliko bolj seksi kot Superman! Tako so se vse stvari nekako poklopile.

Kako si idejo preli v podobe? | Zelo instinktivno, nisem veliko delal na animatiku, druga verzija je bila že končna. Sicer mi je težje pisati za animacijo kot za igrane filme, kjer si končno podoba veliko lažje predstavljaš. Pri animaciji imam občutek, da se kar zakleneš, ko pišeš. V trenutku, ko rišeš, pa pride veliko več idej. Zato se mi zdi tudi pri trenutnem projektu veliko bolj udobno, da samo rišem, brez scenarija. Imam sicer neko osnovno idejo, znotraj katere rišem. Pri **Pentoli** sem dialoge pisal po tistem, ko sem naredil animatik, oziroma sem si jih izmišljal sproti, medtem ko sem risal. Rad imam spontanost in pristnost. Strah me je, da bi v tako dolgem procesu, kot je ustvarjanje animiranega filma, to zbledelo. Zato delam tako, da ko dobim idejo, čim več rišem, da imam veliko materiala, ki bo ostal z mano do konca. To je moja baza, iz katere črparam izvirnost prve ideje.

»Sem Zamejec in zdi se mi, da v sebi nosim dvojnost. Čutil sem potrebo, da odidem iz Slovenije, potreboval sem to italijansko ležernost.« -LČ

»Pentola kot tak je že obstajal, s tem ni bilo veliko dela. Na zalogi sem imel kar veliko »luzerskih« superjunakov. Recimo slepo nonico, ki je verjela, da leti. Večinoma so to nežni superjunaki, ki se veselijo malih stvari.« -LČ

Kako si našel podobo svojega superjunaka? | Pentola kot tak je že obstajal, s tem ni bilo veliko dela. Na zalogi sem imel kar veliko »luzerskih« superjunakov. Recimo slepo nonico, ki je verjela, da leti. Večinoma so to nežni superjunaki, ki se veselijo malih stvari.

Nežnost na neki način prežema tudi Pentolo, film je poln nekakšne otroške naivnosti. | Prav to sem v filmu iskal. Všeč mi je kontrast med hiperotroškim in resnim, ki to zares ni. Tak je ne nazadnje tudi občutek ljubezni, moje ljubezni. Zdi se mi pomembno izhajati iz tistega, kar čutim. Pri ustvarjanju so zame ključne iskrenost, skromnost, spontanost in domačnost.

Kako si sestavil barvno paletto Pentole? | Kot sem omenil, ne izhajam iz slikarskega ali ilustratorskega sveta, barve so mi bile sprva muka. Zato sem najprej delal v črno-belem. Se mi pa zdi zanimivo, da te večkrat vprašajo, zakaj si se odločil za črno-bele, ne pa obratno, zakaj si dodal barvo, jo uporabil na določen način. Izbor barv je morda naiven, v prvem delu je vse neka-ko »župasto«, žalostno in zelenkasto. A to je predvsem kritika drugih. Po svoje mi je izbira barv všeč, ker so spontane: trava je zelena, nebo je modro, v tem čutim neko otroškost. Prav tako pri ozadjih, ne preigravam različnih perspektiv. Morda to filmu dodaja tudi neko toplino. Zame so bili pri tem projektu, tudi zaradi časovne stiske, v ospredju predvsem junaki, njihovi značaji, izrazi, male groteskne stvari.

Usmerjen si predvsem v risanje z barvicami in svinčnikom. Si preizkušal tudi druge tehnike? | V tej smeri sem precej len, moral bi se bolj igrati z njimi. Tudi **Pentola** je izključno 2D računalniška animacija, lovil sem učinek papirja. Bom pa za ta odgovor ukradel stavek, ki ga večkrat slišim od mojstrov in mu morda niti ne verjamem zares. Pravijo, da ima vsaka zgodba svojo tehniko. Morda je torej zgolj naključje, da sem do zdaj uporabljal le določeno tehniko (*smeh*).

O čem govori tvoj naslednji projekt? | To bo zgodba o ljubezni. Malo me je strah, da bo film preveč podoben **Pentoli**, ampak tema ljubezni me zanima – in dokler obstaja možnost, da se go-



vori o ljubezni, bom govoril o ljubezni, če se lahko s tem preživljam. Morda niti ne bo toliko film o ljubezni, kot bo film o odnosu med ljubeznijo in osamljenostjo. Nekakšno intergalaktično potovanje za samce v iskanju druge polovice, mokumentarec.

Si zanj že dobil kakšna sredstva? | Dobili smo deželno podporo za razvoj, to bo slovensko-italijanska koprodukcija. Sicer pa zaenkrat samo rišem z akvareli in uživam. Kmalu se bom moral lotiti animatika, morda čez mesec ali dva.

Kje se trenutno nahajaš, v Italiji ali Sloveniji? | Trenutno sem v iskanju doma, sicer pa odhajam na Dansko, v Viborg, kjer bom na delavnici v okviru evropskega projekta Animation Sans Frontières razvijal svoj novi film. Ta projekt mladim ustvarjalcem ponuja štiri module, bivanje po dva tedna na štirih evropskih šolah, poleg Viborga še v Ludwigsburgu na Filmakademie Baden-Württemberg, v Budimpešti na Univerzi za umetnost in oblikovanje Moholy-Nagy in v Parizu na šoli za vizualne komunikacije Gobelins. Vsakič je skupaj istih petnajst izbranih študentov, novih profesionalcev, ki iščejo svoj prostor v svetu evropskega animiranega filma. Tako mednarodno povezovanje se mi zdi pomembno.

Kakšne pa so možnosti za mlade animatorje v Italiji? | Italija ima veliko produkcijo, ampak denarja za kratke animirane filme ni, zato me na primeru mojega novega projekta kar čudi, da smo dobili sredstva za razvoj. Večina mladih po študiju dela v animacijskih studiih, kjer producirajo zlasti otroške serije in ciljajo bolj na kvantiteto kot kvaliteto. Italijanski RAI ima veliko denarja, ampak ga enosmerno vlaga v preverjene stvari. Po drugi strani se scena razvija s pomočjo Netflix. V Italiji imajo močno striparsko šolo in zavohali so, da lahko na podlagi stripa ustvarjajo serije za odrasle. Možnosti torej so, ampak predvsem v komercialnih vodah, ki me ne zanimajo. Na neodvisni animatorski sceni imamo odlične avtorje, ki so evropsko priznani, na primer Roberto Catani, Martina Scarpelli, Donato Sansone.

Za konec: kaj ima animacija, česar film nima? | Najbolj banalno, ampak z animacijo lahko narediš karkoli. Čisto osebno pa se mi zdi to bolj zdravo okolje, obkrožen si s srčnimi in predanimi ljudmi, ki so zgradili varno okolje. V Sloveniji je to recimo Društvo slovenskega animiranega filma – D'SAF. Na kakšni drugi sceni je tega morda manj. Zdi se mi, da nekdo, ki je pripravljen dati dve leti življenja za pet minut filma, morda ni nujno bolj skromen, je pa zagotovo bolj miren človek.

Ajda Bračič

Prikazati tisto, kar je nemogoče videti

Na začetku sta bili dve kepici plastelina: zelena in modra. Kepici sta se zlili v okroglo ploskev planeta, ta pa je porodila mi-getajoče, enocelično bitje, iz katerega je brž nastala členkasta žival z očmi, podobnimi človeškimi. Še malo in oči so pristale na pravi človeški glavi, na doprsem portretu moškega, ki mu iz glave poganja gozd. Plastelinasta sekirica je – sek, sek – gozd posekala, na njegovem mestu sredi lasišča pa so vzkile tovarne. Sijalo je (pre)močno sonce, divjali so požari, krožili tornadi in ledene gore so se topile, nazadnje pa se je, tik preden bi bilo moč pobegniti z ekrana, človeška glava spremenila v sinjega kita, ki je nato postal modra kepica plastelinaste vode.

Takole nekako bi lahko potekal narativ stvarjenja sveta, če bi za podlago vzeli kratki animirani film **Podnebna dejstva** (Klimafakten, 2021, Marcus Grysczok), ki je nastal na Bauhaus Universität v Weimarju in je odprl segment animiranih dokumentarcev na 19. *Animateki*. Te si je bilo moč ogledati v dveh približno uro in pol trajajočih blokih v soboto in nedeljo zvečer. **Podnebna dejstva** tudi brez spremljajočega pripovedovalca, ki svari pred podnebnimi spremembami, jasno govori o usodi, ki grozi planetu, pri tem pa domiselno uporablja tisti material, ki ga je v animaciji bržkone moč največkrat reciklirati: plastelin. Brežšivno prehajanje podob iz ene v drugo, spreminjanje od kapljice vode do človeka in nazaj, daje čutiti neskončno povezanost živih bitij na planetu, ki poleg z znanstvenimi dejstvi podkrepjenega glasu o nujnosti skupnega ukrepanja govori še na eni ravni: skozi simbolno likovno govorico. Prav to je pri animiranih dokumentarnih filmih izjemno zanimivo, kar bomo skušali opazovati tudi na drugih primerih, predstavljenih na *Animateki*.

Za razliko od snemanega dokumentarca, ki bi ga običajno najbrž jemali za bolj verodostojnega, saj naj bi kamera prikazovala dejansko realnost, animirani dokumentarni film dejstva vedno prikazuje s povzemanjem, še več, skozi umetniško interpreta-

cijo. Pa vendar se mu kljub temu in prav zaradi tega pogosto posreči ujeti še bolj bistveno srž resničnosti, ki jo želi podajati. Kot denimo Werner Herzog, ki v svoji **Minnesotski deklaraciji** zavrne *cinéma vérité* kot nemogoč in nepopoln način dokumentiranja, animirani dokumentarci na račun faktografske realnosti posegajo po globlji, bolj poetični resnici. »Dejstva ustvarjajo norme, resnica pa razsvetljenje,« se glasi četrta točka Herzogove deklaracije. Kadar se odmikajo od faktografskega, so animirani dokumentarci v svojem podajanju najmočnejši, v posameznih primerih pa je prav zato včasih težko začrtati mejo med dokumentarnim in fiksijskim žanrom.

V filmih je ta mehanizem izražen tudi z likovnimi prijemi. Dejstvo je, da mora animirani dokumentarec morda še previdneje kot animirana fikcija izbirati svojo metodo in tehniko podajanja. Priča smo raznovrstnim tehnikam, od že omenjenega plastelinskega *stop-motiona* do kolažiranja arhivskih posnetkov z ilustrirano animacijo, enostavnega premikanja kamere čez slike večjega formata, slikanja na orumenele družinske fotografije in animiranja dokumentarne fotografije. Prav tam, kjer se arhivski posnetki srečujejo z novimi intervencijami v filmski medij, se faktografskost prelomi v umetniško podajanje. Podobno tehniko zasledimo v kar nekaj predstavljenih filmih, denimo v **Beli ptici** (L'oiseau blanc, 2022, Matthieu Epiney), ki pripoveduje o izginotju Charlesa Nungesserja in njegovega prijatelja Colija, legendarnih letalcev, ki sta v letalu z imenom Bela ptica poskušala prečkati Atlantik. Arhivski posnetki in fotografije so kombinirani z risano animacijo, ki prikazuje Nungesserjeve zadnje trenutke na razbitinah letala, torej hipotetično interpretacijo sicer resničnega dogodka. Ob spremljanju brezizhodne situacije, v kateri se znajdetta strmoglavljena letalca, Colijeve smrti in Nungesserjevega neuklonljivega duha morda začutimo drobec nepredstavljive resničnosti, ki obkroža njuno skrivnostno izginotje nad oceanom.

Na podoben način sopostavlja fikcijo in realnost grenko-sladki **Luški kapitan** (Havnesjefen, 2022, Mia L. Henriksen in Konrad Hjemli) s pripovedjo o neugnanem, življenja polnem labodu, ki je z družino prebival v mestecu Hordaland. Zaradi teritorialne narave in občasnih agresivnih napadov na ljudi so Luškega kapitana nazadnje pokončali. Zgodba je resnična, v filmu spremljamo pričevanja resničnih prebivalcev Hordalanda, ki se laboda spominjajo z naklonjenostjo. Preden izvemo za njegovo žalostno usodo, je film izjemno duhovit – animirani labod, katerega izjavam smo tudi priča, se obnaša kot čisto pravi luški kapitan: ponosno se ozira čez svoj zaliv, kadi cigarete, vržejo ga v ječo, ob ponovnem srečanju z družino ga preplavijo čustva. Zaradi personifikacije tega legendarnega lika, za vedno vpisanega v lokalno mitologijo Hordalanda, smo gledalci ob njegovem koncu še toliko bolj strti.

Spet drugje se kombinacija arhivskih posnetkov z animacijo pojavlja v drugi vlogi, kot narativni postopek. V filmu **Michele in Helene** (Michèle et Hélène, 2022, Alice Arrigoni), katerega avtorico smo imeli na *Animateki* priložnost spoznati tudi v živo, je filmska resničnost sedanjega trenutka animirana, medtem ko je preteklost predstavljena prek črno-belih družinskih fotografij. Ostareli sestri Michele in Helene se spominjata preteklosti in pripovedujeta o življenjskih zgodbah svojih prednikov, ki so tudi avtoričini dejanski predniki, vmes pa pregledujeta stare fotografije. Te tako služijo kot vizualna iztočnica za gledalčevo izkušnjo pripovedovanja o preteklosti, pa tudi kot narativna metoda, ki sestri popelje skozi zgodovino njune družine.

O zgodovini neke družine pripoveduje tudi izjemni **Smetar** (O Homem do Lixo, 2022, Laura Gonçalves), v katerem na podlagi mehke, subtilne in tople ilustracije nekega vročega avgustovskega popoldneva sedemo k mizi ob družinskem kosilu. Zvočna slika trkanja s kozarci in priborom, nešteti hkratni pogovorov in mimobežnih pripomb služi kot zares silovit mehanizem, zaradi katerega gledalci družino na velikem platnu brez težav povežemo s svojo lastno. Po kosilu, ob kozarčku, člani družine začnejo obupati spomine na strica Botãa, njegova slika na steni nenadoma oživi in vrženi smo v njegovo življenjsko zgodbo. Skoznjjo nas spremlja njegova udomačena opica, za katero se edino zdi, da lahko brez težav prehaja med spomini in sedanjostjo, med resničnostjo in fikcijo. Botãa spremljamo, ko se spričo pomanjkanja na Portugalskem preseli v Francijo, kjer nato trideset let dela kot smetar, nazaj domov pa občasno prinaša zanimive kose, ki so jih prebivalci Pariza zavrgli. Da je imel vsakokrat, ko se je vrnil domov, za vsakega člana družine kakšno darilo, se spominjajo vsi. Življenje delavnega, načelnega človeka, ki je kljub težkemu preživljanju vedno skrbel za svoje bližnje in v vsaki situaciji znal videti najboljše, zdaj pa je za njim ostal le



prazen stol pri mizi, nas nazadnje spravi skoraj do joka – a avgustovski popoldan se nadaljuje, pospraviti je treba posodo, opica in njen lastnik pa se vrneta v svojo sliko, ki visi na častnem mestu nad kuhinjsko mizo. Osebnostne zgodbe spremljamo še v dveh animiranih razglednicah oziroma potopisnih dokumentarcih: v **Pomarančnem olupku** (Kora pomorandže, 2021, Isidore Vuilić) in **Modo de Vida – A Goan Sketchbook** (2021, Rohit Karandadi), ki toliko kot o dogajalnem kraju izdeta tudi o njegovi atmosferi in avtoričinem osebnem pogledu nanj.

Animacija se v dokumentarnih filmih izkazuje kot izjemno uporabno sredstvo še v nekaj primerih: takrat, kadar tistega, kar bi bilo treba pokazati, ni mogoče posneti, saj mora ostati skrito, in takrat, ko bi bile prikazane podobe pretežke ali preveč travmatične za gledalca. V filmu **Kje je Heleny?** (Cadê Heleny?, 2022, Esther Vital), denimo, ki temelji na zgodbi brazilske filozofinje, profesorice in aktivistke Heleny Guariba, izginule v času brazilske diktature, spremljamo zelo hude in eksplicitne prizore mučenja, ki bi v primeru, ko bi imeli opraviti z dejanskimi posnetki dogajanja, prav gotovo ne našli svoje poti v dokumentarni film, namenjen splošni javnosti. Ker so figure Heleny in njenih mučiteljev sešite iz blaga, tudi mučenje preveva nežna mehkoča, ki dostojanstveno podaja življenjsko zgodbo borke proti diktaturi. V filmu **Lada, Ivan's Sister** (2021, Olesja Šukina) pa spremljamo resnično zgodbo o Ladi, trans ženski iz Rusije, ki se je nekoč imenovala Ivan. Ko svojo identiteto razkrije ženi in hčerki, jo ti dve podpreta, pred sovražno in predsodkov polno okolico pa se Lada začne izdajati za Ivanovo dolgo izgubljeno sestro. Tako lahko v relativnem miru živi s svojo ženo in hčerko ter obdrži Ivanovo službo. V tem primeru gre pri pripovedovanju Ladine zgodbe skozi animirani dokumentarec za jasno željo po varovanju Ladine identitete, ki jo animacija elegantno zakrije.

Animirani dokumentarci so izjemno zanimiv žanr, ki zaradi svoje dvojne narave ponuja številne možnosti za spajanje resničnosti in fikcije ter zlivanje pričevanj z interpretacijo. Izbor na *Animateki* je predstavil le nekaj izmed številnih še neraziskanih možnosti razvoja tega obetavnega žanra. Zdi se, da animirani dokumentarni filmi predvsem učijo gledanja z empatijo ter podajanja življenjskih zgodb z dostojanstvom, razumevanje in integracijo svoje snovi v gledalčevo zavest pa spodbudijo s spretno uporabljenimi likovnimi tehnikami.





Russ Hunter

POMEN FESTIVALOV ŽANRSKEGA FILMA

Junija 2022 se je v prestižnem Lincolnovem centru za uprizoritvene umetnosti v New Yorku odvrtela dvanajstdnevna retrospektiva režiserja Daria Argenta, znanega po italijanskih *giallih*. Tako lahko rečemo, da je režiserja, ki ga je italijanski filmski kritik Tullio Kezich nekoč prosil, naj »o svoji ciljni publiki neha razmišljati kot o predmestnih gangsterjih«¹, in čigar delo je bilo v samem žarišču britanskega ogorčenja nad *video nasties*, kritična srenja sprejela medse kot resnega, tehtnega in umetniško priznanega filmarja. Gre za majhen, a pomemben pokazatelj, kako močno se je spremenil pogled na žanrsko kinematografijo.

Zadnja tri desetletja so bila za ugled žanrskega filma precej pomembna. V teku zgodovine ga je kritika povečini obravnavala kot nekaj hitro minljivega, kar sodi na odpad in ne more imeti nobene posebne vrednosti (razen morda, da zabava tiste nesrečnike, ki se ne zmorejo ali pa ne želijo ukvarjati z *arthouse* filmom, tj. odraslim in neskončno bolj eruditskim sorojencem žanrskega filma). Akademiki so ga več ali manj preprosto ignorirali. A v zadnjih tridesetih letih se je začelo prebujati večje zavedanje o pomenu žanrskega filma in raziskovalci, predvsem denimo Richard Dyer, Ginette Vincendeau in Peter Hutchings, so odprli teren za bolj pretanjen pogled nanj. V zadnjem času je delo Austina Fisherja, Alexie Kannas, Ernesta Mathijisa, Iaina Roberta Smitha in mnogih drugih, ki so prevzeli štafeto, pokazalo, da žanrski film pogosto omogoča odpiranje pomembnih vprašanj na presenetljivo kompleksen, zahteven in vizualno zanimiv način. Ko dojamemo nemalekkrat večplastno prepletenost žanrskega in *arthouse* filma, poenostavljena binarna razmejitev na »umetnost ali ne-umetnost«² ni več smiselna. Tovrstni razmisleki so ključno prispevali k destigmatizaciji žanrskega filma kot čiste, slabo narejene zabave oz. nesmiselnega izmečka. Zdaj dopuščamo, da žanrski film *lahko* nosi socio-politične implikacije; da je umetniški

izraz nečesa, kar je vredno premisliti; da je lahko pomemben za industrijo in gledalstvu omogoča, da se nanj globoko in fanovsko naveže zaradi cele palete prepričljivih razlogov.

Ta preskok v dojemanju žanrskega filma spremlja eksplozija žanrsko orientiranih dogodkov – predvsem festivalov –, ki so se pojavili v novem tisočletju. Samo v Evropi najdemo okoli 120 letnih ali bienalnih festivalov žanrskega filma; 28 festivalov iz dvajsetih različnih držav, ki so del Mednarodnega festivalskega združenja Méliès, beleži čez osemsto tisoč obiskovalcev in obiskovalk. Vredno je opozoriti, da se festivali žanrskega filma – še posebej popularni v Evropi ter osredotočeni na ljubiteljstvo in filme, ki niso del kritiškega kanona, temveč ponujajo popularnejše žanre, kot so grozljivke, fantazijski in znanstvenofantastični filmi – med seboj zelo razlikujejo po velikosti in namenu. Nekateri se z mešanico retrospektiv in novejših filmov usmerjajo bolj k industriji in delujejo kot »kreatorji tendenc«² žanrskega trga, toda prav tako pomembni so manjši festivali. Ti odpirajo prostor za produkcijo novega znanja, dialog s fanovsko publiko in praznovanje mnogoterih kinematografskih produktov, s čimer predstavljajo pomemben gradnik kulturnega ohranjanja in inovacije.

Ljubljanski festival žanrskega filma *Kurja polt* je fantastičen primer, kako kompleksen in zahteven je lahko razpon žanrskega sporeda. Priznanemu filmu *Piknik pri Hanging*

1 Kezich, Tullio. »Più terror, e meno grand guignol«. *La Repubblica*, 5. februar 1985.

2 »The Sitges Film Festival Increases Ticket Sales Numbers and Chalks Up More Spectators«. *SitgesFilmFestival.com*, pridobljeno 28. junija 2017 na <http://sitgesfilmfestival.com/eng/noticies/?id=1003328>.

Rocku (Picnic at Hanging Rock, 1975) Petra Weira se na programu utegnejo pridružiti popolnoma nekonvencionalni trilerji, kot sta zlovešča **Mafujeva kletka** (The Mafu Cage, 1978) režiserke Karen Arthur in srdito ponosna **Sarraounia** (1986) Meda Honda; zgodnjemu primerku horrorja, kot je skorajda nadrealistična **Čarovnica** (Häxan, 1922, Benjamin Christensen), pa se denimo sopostavijo umetniška grozljivka **Zver** (La Bête, 1975) Waleriana Borowczyka, neslavni italijanski eksploatacijski film **Zombi 2** (1979, Lucio Fulci) ali pa **Triler – Krut film** (Thriller – A Cruel Picture, 1973, Boarne Vibenius) – film maščevanja, v katerem blesti kultna Christina Lindberg. Na kratko: prav enake možnosti imate, da bo na ogled Jodorowsky ali Joe D'Amato – in obema bo na festivalu naklonjeno enako spoštovanje.

Žanrske retrospektive opravljajo celo vrsto pomembnih funkcij, tako za občinstvo kot za naše splošnejše pojmovanje filmske zgodovine. Ljubitelji pridejo na festivale, da bi z ogledom novih filmov, še preden ti pridejo v kinematografe, okrepili svoj kulturni kapital – a velik del ljubiteljske izkušnje je tudi čaščenje žanrske zgodovine. Tako žanrski festivali spored radi zasidrajo v retrospektivah, s čimer ohranjajo pri življenju raznorodno kinematografsko preteklost. Včasih so sestavljene iz enkratnega predvajanja novo-restavriranega dela, morda osredotočene na določen podžanr oz. posamezno režiserko ali režiserja (ali pa spet nekaj čisto tretjega; žanrski festivali se odlikujejo po zelo kreativnem pristopu k snovanju sporedov).

Leta 2022 je bila na *Kurji polti* predvajana restavrirana verzija **Zabavišnega parka** (The Amusement Park, 1973), ki ga je George Romero posnel za Luteransko službo Zahodne Pensilvanije kot izobraževalni film, a nikoli ni ugledal luči sveta. Film je redka posebnost – za organizacijo, ki je običajno ne povezujemo z žanrskimi filmi, ga je slavniti režiser posnel z namenom, da bi opozoril na osamljenost v starih letih – in je zavzel osrednji del festivalskega programa. Ključna pri tovrstnih predvajanjih je skupinska narava ogleda filma s pogovori, ki predvajanju sledijo v Kinodvorovem baru ali ob vrčku Laškega vzniknejo v Slovenski kinoteki. Omogočanje izmenjave znanja in proslavljanja tovrstnih del je ključna funkcija festivalov, kot je *Kurja polt*. Zaradi njih se lahko mnogo bogateje zavemo širine filmske zgodovine in kulture na splošno.

Pravzaprav so ljubitelji in ljubiteljice žanra zaradi svojega zavzemanja *a priori* nagnjeni k želji, da bi več vedeli o filmih, ki so jim všeč. Zato so festivali žanrskega filma pogosto usmerjeni k pogovorom po filmih, okroglim mizam, delavnicam in drugim načinom komuniciranja s filmskimi ustvarjalci. To seveda drži za večino filmskih festivalov, vendar so tovrstni dogodki na žanrskih festivalih precej drugačni. Gostje so predvsem žanrski starešine, ki ne pridejo prodajati najnovejšega filma ali sebe, pač pa želijo podeliti filmske izkušnje in znanje z ljubitelji. Ker se jim ni treba posebej dokazovati (ali prodajati), so pogovori in anekdote, ki jih delijo, pogosto bolj iskreni in odprti, z več uvidi in pomena za publiko.

Poseben domislek žanrskih festivalov je predvajanje filmov zunaj kinematografov. Kar nekaj organizatorjev je prepoznalo dodano vrednost, ki jo prinaša predvajanje retrospektiv zunaj kinodvoran, na lokacijah, ki tematsko ustrezajo filmu in prispevajo k boljšemu doživetju zgodbe na platnu. Na Festivalu grozljivk *Abertoir* so denimo film **Jama groze** (The Descent, 2005, Neil Marshall) predvajali v votlini, leta 2015 pa je *Festival Montiff* v Črni Gori film **Podmornica** (Das Boot, 1981, Wolfgang Petersen) zavrtel na pravi podmornici Heroj P-821. Tovrstna igrivost pomembno zaznamuje žanrske festivale in se praviloma preliva tudi v spremljevalni program, naj bo to »zabava očesnih prevez«, ki jo je *Kurja polt* organizirala ob filmskem dvojčku **Pobeg iz New Yorka** (Escape From New York, 1981, John Carpenter) in **Triler – Krut film**; vsakoletni spreved zombijev skozi središče Strasbourga na *Evropskem festivalu fantastičnega filma* – ali pa oponašalec Chucka Norrisa, ki je na Filmskem festivalu *Offscreen* leta 2015 lagodno patroljiral po festivalskem baru kina Cinema Nova.

Vse to seveda prispeva k tistemu najpomembnejšemu, sploh zdaj, ko se počasi selimo v post-pandemični svet: poskrbi, da se na festivalih žanrskega filma tudi prekleto dobro zabavamo.

Dr. Russ Hunter je višji predavatelj filmskih in televizijskih študij na Oddelku za umetnost Univerze Northumbria v angleškem Newcastlu.

Ivana Novak

Dobrodošli, gospod Bakshi



ZABAVA | 1968

Gunga Din (1939, George Stevens) je pustolovski spektakel s konca tridesetih let, ko je klasični Hollywood ustvaril nekaj svojih največjih mojstrov. Čeprav velja za klasiko, ki se ji je Steven Spielberg priklonil v filmu **Indiana Jones in tempelj smrti** (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984), se **Gunga Din** ni prav dobro postaral. Tako kot Spielbergova uspešnica o Indiju z veliko mero šarma, komičnih vložkov in domiselne akcije prinaša zelo pristranski pogled na zgodovino, natančneje, na britansko kolonizacijo Indije. Zgodba govori o treh razigranih britanskih vojaki, ki zaidejo v težave z indijskim morilskim kultom. V svoji nekritični imperialistični retoriki Britance prikazuje kot prikupno invazivno vojsko z najboljšimi nameni, medtem ko upor Indijcev reducira na zločinsko dejavnost domnevne morilske sekte (thuggeejev), ki je po Indiji kosila v času britanske kolonizacije v 19. stoletju. Upor torej definira kot eksootično posebnost, češ, uporništa so zmožni le divjaki.

Tu je tudi podložni suženj, ki je filmu dal naslov. Gunga Din je domačin, nosač vode, ki ves film vztraja pri svoji želji, da bi postal britanski vojak. Britanci se mu posmehujejo, Gunga Din pa ne popušča v svoji želji in na koncu dokaže, da je vreden britanskega vojaškega odlikovanja. V znamenitem klimaksu filma se žrtvuje za britansko stran, zaigra opozorilno melodijo v svoj

mali rog, s čimer opozori Britance na zasedo indijskih morilcev, in mrtev omahne na tla. Britanci njegovo kolaboracijo razumejo kot sublimno etično dejanje, Gungo Dina pokopljejo z vojaškimi častmi in ga razglasijo za »boljšega od belcev«. Ali kot pravi pesem Rudyarda Kiplinga, ki je služila kot podlaga za scenarij: »Ti si boljši človek od mene, Gunga Din.«

Kakšno zvezo ima **Gunga Din** z **Zabavo** (The Party, 1968, Blake Edwards), filmom, ki ga bo selektorica Maša Peče prikazala na letošnjem festivalu *Kurja polt*? Osvežimo spomin na prolog **Zabave**, ki je zelo pomenljiv, a nam zlahka zdrsne iz spomina zaradi reke distrakcij v preostalem delu filma. **Zabava** se namreč začne s filmom v filmu. Natančneje, z rekonstrukcijo slovitega prizora sužnjevega žrtvovanja iz **Gunge Dina**. Le da se ta sprevrže v popolno blamažo. Igralec, mož s turbanom na glavi, prizor junaškega umiranja najprej pokvari z razglašenim trobljenjem in nerodnim padanjem na tla. V nekem trenutku že leži na tleh, kot da je mrtev, nato pa spet vstane, kot bi hotel umreti še bolje.

Prizor se nadaljuje na dnu doline, kjer filmska ekipa obupuje nad igralčevo slabo igro. Producent kriči na režiserja: »Kaj pa tale misli, da počne? Uničil nam bo film! Tvoja ideja je bila, da za to vlogo pripelješ igralca iz Indije! Spravi ga dol! Znebi

se ga!« Kot da jim indijski igralec ni že dovolj pokvaril filma, režiser v naslednjem prizoru opazi, da na zapestju nosi vodoodporno uro – malce preveč moderen objekt za Indijo leta 1878. Kakšno teslo! A to še ni vse. Postavimo ga daleč stran od kamere, kjer ne more napraviti še večje škode. Pa vendar! Da bi si zavezal sandal, stopi na sprožilec z razstrelivom in v zrak vrže trdnjavo. Film je uničen. Producentu dokončno prekipi in igralca odpusti z besedami: »Nikoli več ne boš delal v Hollywoodu!«

Slabemu indijskemu igralcu je ime Hrundi V. Bakshi in igra ga genialni Peter Sellers v eni svojih značilnih vlog, ki ima marsikaj skupnega z Inšpektorjem Clouseaujem iz filmov o Rožnatem panterju (npr. **Rožnati panter** [Pink Panther, 1963, Blake Edwards]) in Gospodom Chanceom iz filma **Dobrodošli, gospod Chance** (Being There, 1979, Hal Ashby). V vseh igra nevedne komične like, ki jih spektakularna naključja vodijo do presenetljivo zadovoljivih uspehov.

V **Zabavi** sklicevanje na hollywoodsko klasiko, ki si je Indijce predstavljala le kot karikature podložnih sužnjev ali diabolčnih morilcev, ni naključno. Tudi izbire prizora, ki je podvržen parodiji, ni mogoče videti kot golo naključje. Nasprotno, **Zabava** je že uvodoma zastavljena kot subverzija Hollywooda. In Bakshijevo vstajanje od mrtvih je mogoče videti kot vstajenje Gunge Dina. Še bolje, kot vstajo, upor proti hollywoodskemu imperialističnemu scenariju.

Spodrsrljaje indijskega igralca, na primer to, da na snemanju zgodovinskega filma nosi vodoodporno uro, je prav tako mogoče brati kot subtilne geste subverzije. Zaradi njih je Bakshi videti kot šarlatan, teslo, ki ne zna igrati po pravilih Hollywooda, a to nas ne sme preslepiti. Skozi spodrsrljaj z uro pride na dan dejstvo, da Hollywood indijskega igralca potrebuje le, če ta zasede anahronistično, orientalistično, eksotično vlogo indijskega sužnja (ali okrutnega morilca). Bakshi nas spomni, kako anahronističen je Hollywood. Če bi bil Hollywood v stiku s časom, se na koncu šestdesetih ne bi ubadal s produkcijo nadaljevanja kostumskega spektakla, postavljenega v Indijo v 19. stoletju. Njegovi spodrsrljaji imajo politični naboj, Bakshi skoznje sabotira hollywoodsko govorico, zavrača vlogo nevidnega, nemega, nevpadljivega in mrtvega sužnja. Hoče biti viden – noče biti zgolj objekt!

Zabava se torej začne s kritično parodijo starega Hollywooda, ki v tem filmu ni prikazan kot svet glamurja, pač pa nadutosti in izkoriščanja. Zaradi desublimacije Hollywooda ga je mogoče videti celo kot prispevek novemu Hollywoodu, čeprav Blaka Edwardsa po opusu sodeč nikdar ne bi umestili v ameriški novi val. A film je progresiven, kar je čutiti tudi v namigih na global-

no politiko časa, v katerem je nastal. Prvič, za produkcijo nadaljevanja **Gunge Dina** so igralca uvozili iz Indije, ključne članice Neuvrščenih. Bakshijev mili, spravljivi, vljudni značaj odraža pacifistično politiko Neuvrščenih, medtem ko toksična agresija hollywoodskih mogotcev spominja na militaristični duh ameriške zunanje politike. Drugič, je azijski imigrant, ki v prve vrste Hollywooda ni imel vstopa do sredine 60. let, s čimer film odraža postopno spreminjanje ksenofobne politike zaposlovanja v Hollywoodu. In tretjič, Bakshi ima poteze komunista. Že seznam »prepovedanih oseb« v Hollywoodu, na katerem se znajde potem, ko je uničil film, asociira na zloglasni črni seznam, ki je služil kot podlaga za lov na čarovnice oziroma izobčenje komunistov iz hollywoodskih vrst v petdesetih letih.

Ustavimo se pri Bakshiju kot komunistu. Glavna komična poteza lika je, da je izredno slab igralec, pa tudi kot človek je precej neroden. Kljub temu se praviloma znajde v položaju, ko razkrije neko družbeno krivico in k različnim subverzivnim odkritjem ga prižene prav njegova nerodnost. Bakshi se tako rekoč kompulzivno – kot da ima nekakšen komunistični gon, ki ga še ni oza-vestil – spotika v eksploatacijski stroj Hollywooda, v prizore izkoriščanja, seksizma, elitizma, ksenofobije in razslojenosti. Med iskanjem toaletnih prostorov ponesreči zaide v kuhinjo, kjer delata azijski kuhar in temnopolta služkinja – čeprav zgreši svoj prvotni cilj, mimogrede razkrije družbeno in raso razslojenost. Med iskanjem taistih toaletnih prostorov se infiltrira tudi v prizor spolnega nadlegovanja, kar ga posledično zbliža s francosko pevko Michele Monet (Claudine Longet), žrtvijo hollywoodskega producenta C. S. Divota, ki je nedolžno mladenko nameraval izkoristiti. Ko ga ta zavrne, ji prizadeti moški zabrusi enako kot producent Bakshiju: »Nikoli več ne boš delala v Hollywoodu!«

Režiser Blake Edwards je v nekem intervjuju dejal: »To je komedija o moškem, ki je tako prijazen, da povzroči kaos.« Ves čas se žrtvuje – kot Gunga Din. Bolj altruističnega in miroljubnega junaka v hollywoodski komediji skoraj ni mogoče najti. Bakshiju ni moč najti dobre primerjave, ni hollywoodskega lika, ki bi tako iskreno klepetal s pticami kot Bakshi ali bil pripravljen zadrževati urin do stopnje neznosne bolečine, le da bi vljudno prisluhnil koncertu. A Bakshi večino časa ostane latenten politični subjekt. Šele v kontekstu reševanja »damice v težavah« izrazi pripravljenost za boj in zavzame politično stališče. Ko iz krempļev toksičnega producenta reši pevko Michele, ga Divot izzove: »Kdo pa mislite, da ste?« Bakshi mu s presenetljivo zbranostjo odvrne: »V Indiji ne razmišljamo o tem, kdo smo, pač pa vemo, kdo smo.« Po vsem, kar je Bakshi pretrpel, je to zares lepo slišati.



TUJEC NA ZABAVI, KJER NIKOGAR NE POZNAŠ

Bakshijev položaj – biti tujec na zabavi, kjer nikogar ne poznaš – odraža univerzalno zagato človeka v družbi, v jeziku. Lastnosti, ki Bakshija delajo za tujca, so seveda številne: tujec je na ravni statusa, identitete, jezika oziroma naglasa, poklicne neadekvatnosti, celo zavoljo milega in vljudnega značaja. Poleg tega pa uteleša tudi potencialno, vselej pretečo tesnobo slehernega socialnega stika. Izpeljati ne more niti enega družbenega rituala – vstopa v hišo, obiska toalete, sproščenega klepeta, večerje, vljudnega poslušanja koncerta –, ne da bi se mu zgodila neka kardinalna nesreča. **Zabava** torej ni le film o ekskluzivnosti in agresiji hollywoodske industrije, je tudi film o pojavu sramu, tesnobe in groze, če ne ustrezemo družbenim pravilom. Težko bi bilo prezreti, da Blake Edwards ta tris sramu-tesnobe-groze dozira v nevarno visokih odmerkih, da pravzaprav kar malce preveč sadistično uživa v trpinčenju glavnega junaka. V hipu, ko Bakshi vstopi skozi vhodna vrata, gre vse narobe, toda glavna žrtev nesreč je predvsem on sam. On najbolj trpi, ko se izmotava iz vse hujših prepovedanih položajev, medtem ko je za goste na zabavi le motnja v ozadju, madež, ki ga nočejo gledati in jim ga niti ni treba. Na zabavi nihče ni dolžan, da poskrbi za drugega.

Pri Bakshijevem sramu pa bistvene vloge dejansko ne odigrajo drugi ljudje. Ravno konkretni ljudje niso tisti, ki obsojajo Bakshijevo nenavadno vedenje; kamera pazljivo kaže, da večina gostov niti ne zazna njegovih eskapad. V igri je dobesedno neka precej bolj nečloveška instanca. Sovražnik številka ena, proti kateremu se bori Bakshi, je pravzaprav hiša – progresivna, modernistična hollywoodska vila, ki močno spominja na sodobne pametne hiše. V hipu, ko Bakshi vstopi vanjo, je v coni nevarnosti; vse, kar stori, stori narobe. Katerikoli gumb na steni pritisne, vedno pritisne na napačnega. Ta toksična hiša ubogemu gostu ne dopušča niti, da bi našel stranišče ali da bi v miru potegnil vodo. V tem smislu hiša zelo lepo ponazarja delovanje nadjaza, te tiranske psihične instance, ki brez premora ali zadržkov diktira in nadzoruje vsak gib, kaznuje vsako napačno potezo, na vsakem koraku povzroča močne dvome in občutke krivde. Tudi če nihče ne ve, da je Bakshi vsiljivec na zabavi – in tudi sam tega ne ve –, ga na njegov resnični položaj vztrajno opozarja okolje nedomačne hiše.

Hiša kot antagonist je eden številnih eksperimentalnih vidikov v formi filma. Še eden takih vidikov je, da scenarij ni bil strogo odrečen vnaprej kot pri večini hollywoodskih produkcij. Večino filma so posneli skozi improviziranje, eksperimentiranje, tveganje, preizkušanje (in prestopanje) meja. Za Blaka Edwardsa je bilo to eno najbolj napornih snemanj v karieri, za nekatere igralce

je bilo skoraj smrtonosno. Med snemanjem prizora, v katerem bazen in notranjost hiše prekrije gost oblak milnih mehurčkov in pride do dionizičnega slavlja, se je eden od igralcev skoraj zadušil, saj ni mogel zajeti zraka – mehurčki so bili povsod. Zabave se pač hitro sprevržejo v nekaj nevarnega, smrtonosnega.

K nazivu enega najbolj eksperimentalnih del hollywoodske komedije prispeva tudi poigravanje z edinstveno kombinacijo nemega in zvočnega/govorečega filma. Edwardsova prvotna želja, da bi **Zabavo** posnel kot nemi film po vzoru burlesk, je občutno vplivala na posebni učinek, ki ga imajo dialogi in glasovi v filmu: ti nimajo povezovalne funkcije, temveč služijo dodatnemu podčrtavanju Bakshijeve radikalne drugačnosti od preostalih gostov na zabavi. Peter Sellers govori angleško z indijskim naglasom, ki izdaja njegovo tuje poreklo, pogovori med Bakshijem in gosti na zabavi pa so polni nesporazumov, zatikov in slepih ulic. Celotno ambientalni zvok ima skrbno odrejeno funkcijo. V ozadju skozi vso zabavo slišimo mešanico lahkotne jazzovske glasbe in človeškega klepeta. Ta mešanica bi morala delovati pomirjujoče, a v danem primeru je ni mogoče odmisлити kot nevtralnega ambienta. Gledalec ga prestreže prav zato, ker je potisnjen globoko v ozadje, proč od Bakshija, zaradi česar učinkuje, kot da je zanj nedostopen. V vseh množičnih prizorih imamo dve ravni dogajanja; v ospredju je Bakshi, v ozadju pa zabava, toda Bakshi je edini gost, ki ni vključen v zabavo. Ta vtis izolacije spretno pristri raven zvoka, glasu, glasbe in ambientalnega vrveža zabave.

Zabava je ena najbolj izvirnih, eksperimentalnih, progresivnih, formalno rigoroznih, pa tudi presenetljivo političnih hollywoodskih komedij, komedija o spodletelih poskusih vključevanja. Zares ni nič na svetu bolj zoprno od tega, da gre človek sam na zabavo, kjer nikogar ne pozna. Nič ga bolj ne izolira, v isti sapi izpostavi in zapostavi, nič ga ne naredi bolj ranljivega kot zabava, polna neznancev. Toda komedija Blaka Edwardsa v nasprotju s filmi Jacquesa Tatija, s katerimi jo ves čas primerjajo, na koncu vendarle afirmira hollywoodski scenarij. Celotno tujec, celo Bakshi, na zabavi dobi dekle. Najdeta se dva outsiderja, oba odpisana, oba očrnjena, oba brezposelna in nezaposljiva, oba z drugostjo v glasu, indijski šarlatan in francoska pevka. (In kaj se zgodi s producentom C. S. Divotom? Pade v smrtonosne mehurčke!)

Film **Zabava** bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Bojana Bregar

Lekcija nežne trdoživosti

Vse se je pričelo z glasom. Igralka Jenny Slate se je na zabavi, ki se je dogajala pred več kot desetletjem, pričela dolgočasiti. Iznášala je glasek, droben in nežen, vendar tudi odločen in nekoliko očitajoč – sprva je imel zgolj namen nekakšnega alterega, ki se pritožuje nad nezanimivo družbo, v kateri se je znašla. Za Jenny, ki ima v igralskem svetu enega najbolj unikatnih glasov, je bil Marcel baje v trenutku kot popoln par hlač ali čevljev: bil ji je kot ulit.

Za Jenny, ki je v istem času ravno zaključila prvo (in edino) leto v zasedbi komičnega ansambla oddaje **Saturday Night Live** (SNL), sta njen glas in glasovne improvizacije del njenega repertoarja in njen prepoznavni znak. Ne nazadnje je poleg njene najbolj prepoznavne »celostne« vloge v seriji **Parki in rekreacija** (Parks and Recreation, 2009–2015) znana kot glas likov v animiranih serijah **Bob's Burgers** (2011–) in **Goflja** (Big Mouth, 2017–), kadar seveda ne sedita vlog v indie komedijah, na primer v **Očitnem otroku** (Obvious Child, 2014) in **Telefonski liniji** (Landline, 2017), dveh izvrstnih komedijah Gillian Robespierre.

Toda vrnimo se k Marcelu. Skupaj z režiserjem Deanom Fleischer-Campom sta se za zabavo lotila snemanja dialogov, v katerih je Jenny improvizirala prizore v lastnem domu, kjer je po cele dneve ostala v karakterju Marcela. Fleischer-Camp je na lupino majcene školjke nalepil čevljevce plastične punčke Polly Pocket ter eno samo malo oko, kar je postalo Marcelovo telo. **Marcel, školjka v šolnih** (Marcel The Shell with Shoes On), kratki animirani dokumentarec, se je 16. oktobra 2010 znašel na takrat še dokaj mlademu YouTubu. V njem v dobrih treh minutah Marcel, majcena školjka, v namišljenem intervjuju gledalce popelje po svojem svetu in vmes pripoveduje o sebi. Ker živi v stanovanju, zgrajenem po meri ljudi, si ga prilagodi, kakor je pač potrebno: namesto vrvice uporablja lase, namesto psa ima kupček prašnih delcev, namesto kavča rozino.

Internetno občinstvo je pristrčno govorečo školjko vzljubilo, video je obkrožil svet in Marcel je zrasel v zgodnji viralni fenomen. Prevrtimo čas dvanajst let naprej in znajdemo se v lanskem letu, ko je Marcel prvič prišel na filmska platna kinodvoran, tokrat v daljši, celovečerni verziji, z istim naslovom.

V glavni zasedbi filma sta prav tako Marcel (Jenny Slate) ter Dean (Dean Fleischer-Camp). Slednji odkrije Marcela med svojim bivanjem v Airbnbu, kamor se zateče po končanem razmerju. Kot amaterski dokumentarist sledi instinktu in usmeri kamero v školjko s čevlji, čemur sledi niz intervjujev. Marcel, ki živi z babico Connie, se izkaže za nič kaj plašnega protagonista; navdušeno nas popelje po svojem svetu in razkriva tisoč in eno inovacijo, s pomočjo katere kot mala školjka lahko prav udobno živi v predimenzioniranem prostoru človeškega stanovanja. Od že prej omenjenih številnih uporab las namesto vrvice in kuhinjskih aparatov, ki mu služijo za nabiranje plodov, do zabavnih idej za premagovanje ovir in dolgih distanc, kot so prevažanje v teniški žogici in namakanje nog v med za hojo po steni. Življenje Marcela in Connie je prijetno, a osamljeno. Marcel Deanu razkrije, da ni bilo vedno tako, da sta bila oba del široke in živahne skupnosti, ki pa je sredi neke usodne noči preprosto izginila. Seveda Dean ne more dopustiti, da bi njegov novi prijatelj ostal brez upanja in brez družine za vedno, zato skupaj skujeta širokopotezni plan – in se lotita akcije!

Film odlikuje brezhlebna lepota, ki jo ustvarjajo bogati scenografski detajli v kombinaciji s fotografijo, okopano v mehki svetlobi kalifornijskega sonca. Kombinacija *stop-motion* tehnike in *live action* posnetkov brezhlebno zakrije mejo med namišljenim in realnim, deluje celo tako učinkovito, da nam ob prisotnosti animiranih likov nikoli ni treba uporabiti preveč domišljije, da bi pozabili, da so zgolj to – animirani. Za to se lahko zahvalimo





direktorici animacije Kirsten Lepore, ki je svoje mojstrstvo dokazala v Marvelovih projektih, pa tudi v nedavnem **Vse povsod naenkrat** (Everything Everywhere All At Once, 2022, Daniel Kwan in Daniel Scheinert).

Marcel je nasprotje – ne, antiteza – hiperaktivnih, hipersrčkanih in nadležno nedolžnih Pixarjevih animiranih likov, ki (posebno v dobi po Disneyjevem prevzemu studia) sledijo bolj ali manj tipičnim šablonskim razodetjem in razvoju karakterjev na tradicionalnem potovanju »heroja«. Marcel je miren, ne da bi bil dolgočasen, moder brez moraliziranja. Je skrajno (pri)srčen, iznajdljiv, hudomušen, ljubezniv, radoveden, optimističen. Vendar je tudi nečimrn, trmoglav, včasih celo zajedljiv – kar je osvežujoče pri liku, ki bi sicer lahko postal dokaj enodimenzionalen.

Glavna lekcija filma je premagovanje strahu, saj se mora glavni junak sprijazniti z eno najbolj pomembnih stvari, z največjim strahom – da bi ostal sam. Strahu in osamljenosti ne skriva za masko lažne samozavesti, temveč je odprto ranljiv, kar ni le izjemno ganljivo, temveč je svojevrsten komentar na vlogo tradicionalne podobe moškosti, kjer izražanje šibkosti ni dovoljeno. Slate s svojo upodobitvijo Marcela doseže, da postane resnično kompleksen lik, ki zrcali dele osebnosti avtorice, s tem da je plod njenih strahov in izkušenj.

Film odlikujeta izvirnost in užitek v izživetju domišljije, kar je kvaliteta, ki sicer morda »odraslim« ni nedostopna, toda, roko na srce: na določeni točki v življenju nas k uporabi domišljije pač nihče več ne spodbuja. Kar je naravnost depresivno. Domišljija je domena otrok – odraslim je v najboljšem primeru dovoljeno biti »kreativen«. Na mesto domišljije nam vsili njen nadomestek, potrošniško željo, in nato je naloga kreativcev aka oglaševalcev, da nam predlagajo, kam in v kaj naj bi se naša domišljija usmerila, to mesto pa potem zasedejo produkti z *ready-made* funkcijami, za katere v resnici ne potrebuješ domišljije.

Marcel brez didaktičnosti priča o pomenu večšine komunikacije, saj se lahko pohvali z zavidanja vredno sposobnostjo izražanja čustev, kar bi sicer v manj umerjenem scenariju lahko postalo pretirano osladno. Seveda se zna zgoditi, da če se boste počutili bolj cinično ali če niste pripravljeni dati Marcelu priložnosti, še vedno lahko izzveni malce nadležno. Toda upam si reči, da bo zgodba male školjke, ki skuša sprejeti težko dejstvo življenja zunaj ljubeče družbe družine in vrstnikov, razorožila tudi tiste z bolj trdo lupino okrog srca.

Film **Marcel, školjka v šolnih** bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Anja Banko

Razgreta mesečina nad New Orleansom

Pogled tik nad gladino drsi skozi močvaro. Gosto posajena drevesa se z vso težo naslanjajo na svoje odseve. Se med njimi razliva sonce ali mesečina? V globoko zelenih odtenkih zamolkel glas nežno prepeva znamenito popevko Nata Kinga Cola iz petdesetih, obdobja cvetočih ameriških sanj. »Mona Lisa«. Kako izmuzljiv je njen nasmeh. Zapeljuje ali skriva svoje zlomljeno srce? Kdo ali kaj je Mona Lisa? Sanje, topla resnica iz mesa in krvi ali navaden kos hladnega platna, nekaj plasti oljnih barv, ki v zlatem okviru visijo na steni?

Medtem se nenavadno bleščeča mesečina prelije v slepečo belino oblazinjene sobe, v njej dekle v prisilnem jopiču. Tanki in mastni črni lasje ji visijo čez obraz. Piskajoči podtoni zvenenja v glavi, pogled nelagodno širokokotne kamere je nenavadno blizu. Nenadoma kamera poskoči v loku navzgor in razbije logičnost prostora, dezorientira pogled gledalke. Dekle prestrašeno skoči na posteljo. Kot protiutež njenemu strahu se v naslednjem prizoru pojavi skrbnica v rožasto potiskani uniformi, neskončen hodnik, posejan z oranžnimi stenskimi ploščicami. Daleč od bolešno sivih in zelenih odtenkov običajne psihiatrične bolnišnice. *Beyond the Black Rainbow*.

Ženska je prišla dekletu uredit nohte, očitno po dolgem, dolgem času glede na njihovo dolžino. Zaničevalno in agresivno jo obklada z besedami, grobo odriva po tleh in ji boleče odščipne noht. Z brbotajočo jezo srednjerazrednega *white trasha* na glas razmišlja o ironiji usode – jaz strižem tebi nohte, da zaslužim denar za to, da mi nekdo drug uredi nohte. Absurdna lestvica družbene hierarhije, ki jo poganja ekonomska izmenjava. Ko dekle v prisilnem jopiču končno ujame njen pogled, ta žensko popelje dobesedno *onkraj črne mavrice*. Dekle zbeži po hodniku, hitro opravi z receptorjem v rožnati opravi in si v usta stlači veliko pest kroglic *cheese puff*.

Svoboda.

Nekje na poti ji dekle iz družbe *heavymetalcev*, ki popivajo pod avtocestnim viaduktom, poda *allstarke* in pločevinko piva ter jo usmeri do mesta.

Girl Power.

V kitajski restavraciji od večerje nerodno vstane policist. Nihče drug kot Craig Robinson, zvezda ameriške serije **Pisarna** (*The Office*, 2005–2013). Preden se večer razvije v film, v roki zdrobi piškot za srečo: »Pozabi, kar veš.« Noč kliče, nad New Orleansom se je dvignila nevarno velika polna luna.

New Orleans. Dolge in tople noči razkrivajo boemsko srce tega mesta – zdi se, da je karneval na znameniti ulici Bourbon Street doma prav vsak dan. Vlažne louisianske močvare, ki skrivajo mnogo krvave zgodovine, delajo zrak težak. Snopi neonskih luči bleščeče žarijo skozi goste kapljice vlage. Beton na cestah je dvignjen in popokan, majhne in razdrte lesene hiše so stisnjene na rob svojega preživetja. Od časa do časa nad mestom oblake zameša kakšen orkan. Vendar ne tokrat. Tokrat je noč mirna in jasna. Polna luna se šopiri na nebu. Nocoj je čas prehoda. Čas odhoda. Čas spremembe.

Čas, ko je demone najbolje pustiti pri miru. Niti posušene kurje nogice ne pomagajo proti njim.

Tretji celovečerec v Veliki Britaniji rojene ameriško-iranske režiserke Ane Lili Amirpour **Mona Lisa in krvava luna** (*Mona Lisa and the Blood Moon*, 2021) se v nekaterih potezah nastavlja kot pravljica, polna prikrite in odkrite magičnosti – črne in bele. Režiserka je mednarodno občinstvo prevzela s hipstersko



črno-belo estetiko zgodbe o mladi iranski vampirki **Ponoči hodi sama** (A Girl Who Walks Home Alone at Night, 2014) v stilu Jarmuscha, ki sreča Abela Ferraro s feminističnim preobratom, in tudi tokrat ustvarja svet eteričnih bitij, v zgodbi brez resnega prologa in epiloga, v katerem nič ni, a hkrati je vse tako, kot se zdi. Odvisno od tega, kateri logiki, iz srca, glave ali drobovja, s pogledom sledimo.

Tudi tokrat je filmska pripoved natančno in stilsko izrisana; za njene barvno razkošne in čudaške linije je odgovoren direktor fotografije Pawel Pogorzelski, ki je žanr »privzdignjene grozljivke« oz. *elevated horrorja*, kakor bi sprva morda želeli nasloviti tudi obravnavani film, estetsko obrusil v filmih Arija Asterja **Podedovano zlo** (Hereditary, 2018) in **Solsticij** (Midsummer, 2019). Ostrina podob in prezenca barv ter svetlobe sta ponovno močni, le da v drugih značajskih odtenkih – odtenkih kreolskega, dionizično-skrivnostnega mesta na Jugu, ki v širokokotnih kadrih prevzame vlogo pravega filmskega protagonista. New Orleans ni ozadje filmske zgodbe. New Orleans je v svoji magičnosti duša in bistvo filma.

Je za dekle, ki je prišlo od nikoder in pobegnilo iz pekla, New Orleans mesto prehoda? So to zadnji krogi pekla ali vice na poti do svobode?

Amirpour se poigrava s pričakovanji že od samega začetka. Eden od načinov, kako to doseže, je že sama igralska zasedba, ki jo predstavlja večkrat nepričakovana kombinacija – če smo v njenem drugem, kanibalsko-romantičnem celovečercu **Pokvarjenci** (The Bad Batch, 2016) srečali zvezdnike kova Jim Carrey, Jason Momoa, Keanu Reeves in Suki Waterhouse, je tokrat iz skorajda naftalina potegnjena zvezdnica romantičnih komedij Kate Hudson v vlogi odločne matere samohranilke in erotične plesalke Bonnie Bell. Ob njej v glavni vlogi Mone Lise Lee, iz norišnice pobeglega dekleta s telepatskimi sposobnostmi, nastopi korejska igralka Jeon Jong-seo, ki se je na mednarodno sceno prebila s korejsko *arthouse* uspešnico **Požiganje** (Beoning, 2018), posneto po Marukamijevi kratki zgodbi.

In ja, filmska Mona Lisa ima telepatske sposobnosti. Njen magnetni pogled ... prevzame.

Mona Lisa se s pogledom kot hladna vročica zaje v telo žrtve in nad njim prevzame nadzor: včasih zaradi ogroženosti, drugič usmiljenja. Čeprav brez resnične predzgodbe in izvora deluje kot izgubljen divja srna v velikem mestu, je to le na prvi pogled: odločna v spoznavanju resničnega sveta ob boku pretkane Bonnie in njenega enajstletnega sina Charlieja, tenkočutne umetniške duše, ki ji bolj zrelo od vseh odraslih protagonistov v

filmu razloži nekaj osnovnih pravil in razmerij, Mona Lisa hitro prevzame vajeti svoje usode v lastne roke. Kljub redkobesednosti in povsem razprtemu koncu, zaradi katerega se film zdi kot nekakšna črtica ali vinjeta, obložena z udarnimi ritmi elektronske glasbe, je Mona Lisa junakinja z jasno začrtano potjo.

Glasba, ki jo je za film ustvaril Daniele Luppi, je poleg fotografije gotovo najmočnejša točka filma. Ni zgolj atmosferska, temveč je tudi pomemben pripovedni motiv: vpelje lik Fuzza (Ed Skerin), eksotičnega gangsterja in po njegovih besedah tudi DJ-ja, z avtom, vrednim kakšnega *funky* zvodnika iz sedemdesetih, ki se nepričakovano, kljub začetnim predatorskim obrisom, kmalu izkaže za angela varuha Mone Lise. Je zenovsko razsvetljen, a izjemno gostobeseden duh, ki nekaj prizorov pred koncem odločno postavi metafilmsko prihodnost obema likoma – sebi in Moni Lisi, dvema sorodnima dušama z nekega, morda glasbenega planeta.

Pravi predatorji, zverinske in ogabne beštije, se pravzaprav skrivajo drugje – to je trop ego-natripanih mladeničev, klasičnih *normijev*, ki iz moške užaljenosti na ulici prestrežejo prevarantsko eksotično plesalko Bonnie in jo brez zadržka prebutajo. Odrgrnine, otekline, zlomi in groba tišina v zakotnih ulicah New Orleansa, kjer je človek človeku volk. Mona Lisa, ki morda prvič gleda televizijo, brez besed strmi v reklame in Donalda Trumpa. Ameriške sanje so na jugu vedno odkrivalle svoj drugi, bolj pošasten obraz.

Z družbeno kritiko v podtalju in na obrobju podob je zgodba pravzaprav preprosta, zgrajena kot nekakšne razgrete in temačne sanje. Z nekaj žanrskimi opimki nadnaravnega horrorja in filma policijskega pregona (tokrat na berglah in visokih petah za ples ob drogu) je Amirpour ustvarila film, prežet z vizualno in glasbeno estetiko svojega časa, ki bo s pravljjično-feminističnim naklonom verjetno ostal majhen dragulj, hipnotična in barv polna zgodba o peklenskem pobegu na svobodo. In kako ironično, da bo junakinja svojo prihodnost onkraj polne lune iskala v nič manj distopičnem Detroitu, na pokopališču sanj nekdanjega ameriškega srednjega razreda.

MONA LISA IN KRVAVA LUNA | 2021



Film **Mona Lisa in krvava luna** bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Natalija Majsova

Turobna himna estetiki življenja



MARKETA LAZAROVÁ | 1967

»Česar si ne vzameš, tega nimaš. Ne delaj preuranjenih zaključkov,« pripomni Lazar (Michal Kožuch) v pogovoru s svojo hčerjo Marketo (Magda Vášáryová): »Celo Božja ljubezen je močnejša od njegove pravice,« doda. Izjava je težja, kot zveni; ničesar ne razreši, nakaže pa globino in usodnost paradoksov, ki prečijo odo človekovemu izkustvu mojstra kompozicije in ritma Františka Vlácilá.

Vlácilov tretji in najodmevnejši celovečerec **Marketa Lazarová** (1967) je film o strasti, moči, pripadnosti in usodi. Je tudi film o tem, kako nekateri primerki človeške vrste postajajo volkovi, drugi jagnjeta, tretji pa ljudje. Je film, ki začara življenje, tako da neusmiljeno in pedantno izostruje afekte, ki ga poganjajo. **Marketa Lazarová**, skoraj triurna epopeja, ki gledalko popelje v srednjeveško Bohemijo, tako ni klasična zgodovinska drama. Tudi ni klasična ljubezenska zgodba ali akcijski triler, prestavljen v globoko preteklost. Vlácilova mojstrovina je film o človeškem stanju v svetu, ki ni zgolj svet ljudi in njihovih želja, načrtov in medsebojnih peripetij, ampak tudi svet naravnih sil, kolektivnih in individualnih vzgibov, senzibilnosti ter načel. Marketin svet zaznamuje specifična, težka in nepopustljiva estetika, ki jo antropos soustvarja na včasih bolj, včasih pa manj umestne načine.

Vlácilá so skozi vso kariero, ki se je sicer začela v 50. letih v studiu češkoslovaške vojske, zanimali paradoksi in kontrasti, ki zaznamujejo človekovo stanje in razmerje do sveta kot konstelacije naravnih in kulturnih dejavnikov – konstelacije, ki je le pogojno nekaotična oziroma urejena. V **Marketi Lazarovi** je tako želel v kontekstu nelagodnega sobivanja krščanstva in poganstva v srednjem veku izpostaviti trenja med strastjo in dolžnostjo ter med načelnostjo in voljo do moči. Nastal je film-svet. Nastajal je celih sedem let; nekaj let je režiserju in scenaristu Františku Pavlíčku vzela adaptacija istoimenskega romana izpod peresa Vladislava Vančure (1931); produkcijski proces je nato trajal še tri leta. Nastal je kompleksen film, ki povezuje več prepletajočih se zgodb z ambivalentnimi pravljíčno-basenskimi izhodišči, predstavljenimi v intertitlih. Kot celota film gradi pripovedi o nasilnih akcijah klana krvoločnega in despotskega fevdalca Kozlíka (Josef Kemr) proti Lazarjevemu klanu in zaveznikom kralja Bohemije, vendar pripoved zasenčijo vélike teme, kot so nasilje, strast, čast, pripadnost in zvestoba. Tako krščanstvo kot poganstvo v tej konstelaciji nastopita kot pomenska in vrednotna okvira, ki v enaki meri rešujeta kot poglobljata dileme posameznih junakov.

Lazarjeva hči Marketa, zaobljubljena Bogu, tako prek spleta okoliščin in vzgoje ter taistim okoliščinam navkljub izkusi stanje, ki ga pojmuje kot ljubezen. Njena ljubezen ni enoznačna ali čista, rodi se namreč iz posilstva, junakinjo pa zaznamuje natančno tako, kot pritiče velikim, transformativnim dogodkom, o

katerih piše francoski filozof Alain Badiou. Pretvori jo v subjekta, ki dogodka ne more več zanikati, četudi ve, da jo lahko zveza – katerakoli, saj jo je oče zaobljubil Bogu, posebej pa zveza z Mikolášem (František Velecký), sinom Kozlíka, sovražnika njenega klana – pogubi. Oče, zgrožen nad njeno nemoralnostjo, jo res odslovi, četudi nima kam iti. Junakinja se zateče v samostan, k nunam, ki že s svojo strogo, črno-belo zunanostjo in jasnim poslanstvom dajejo občutek, kot da vedo, v čem je smisel življenja, a tudi tam ne najde zavetja, saj mora slediti posledicam svoje ljubezni, do Mikoláševe smrti. Ena od teh posledic je tudi zvestoba Mikoláševim sorojencem: enorokemu Adamu (Ivan Palúch) in Aleksandri (Pavla Polášková) ter njenemu ljubimcu, saksonskemu plemiču Kristianu (Vlastimil Harapes).

Glede na povedano bi morda lahko (preuranjeno) sklenili, da gre za nekoliko eksperimentalno in narativno razvejano kostumirano melodramo. Vendar ne ljubezenska tematika ne vprašanje zvestobe v **Marketi Lazarovi** zares ne igrata pomembnejše ali prepričljivejše vloge od drugih koordinat človekovega ravnanja. Tako ljubezen kot zvestoba v filmu nastopita kot funkciji strasti in dolžnosti ter skoraj nečloveške, instinktivne pripadnosti, ki narekuje skrb za bližnjega. Poleg tega enako odločilno kot ljudje sami v tem filmu delujejo na primer impresivne naravne sile, ki vsako zimo pobelijo nekoliko melanholično pokrajino, lomijo mogočne drevesne veje in otežujejo napredovanje različnih militantnih formacij. Nič manj kot kulturni okviri ter odnosi z ljudmi pa junakov ne zaznamujejo identifikacije z živalmi: razmerja med volkovi, ovčami, kozami in ljudmi tako vseskozi ostajajo nekoliko zabrisana.

Vlácilova drzna, vizualno in zvočno osupljiva epopeja tako sleduje predvsem ritmu življenja, ki presegajo zgolj človeško eksistenco. V tem kontekstu film prek kompozicije in montaže nakazuje minljivost in krhkost človekovega telesa; Kozlíkovi ljudje se tako na primer postopoma prelevijo iz tistih, ki koljejo, v tiste, ki se skrivajo pred kopji in puščicami. Ne glede na smer smrtonosnega orožja bojni adrenalin praviloma spremlja pridušeno donenje bobnov. Film ne obsoja šibkih ljudi zaradi impulzivnih, sebičnih in moralno spornih odločitev; več obsojanja nameni geometričnim vzorcem formacij, ki jih med samostanskimi zborovanji tvorijo obleke togih krščanskih nun. Namesto njim Vlácil v ritmu gregorjanskega koralá poje hvalnico trmi, potrpežljivosti in predanosti občasnih junakov in junakinj, in sicer ne glede na to, na kateri strani zgodovine so se po naključju znašli v določenem trenutku.

Film **Marketa Lazarová** bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Žiga Brdnik

»Zgodovina je klavnica«

Z naslovnimi besedami se je nemški filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel v *Filozofiji zgodovine* na začetku 19. stoletja spraševal, čemu skozi vso človeško zgodovino tolikšne neizmerne žrtve, običajno zapakirane v brezosebne številke, zmagovalci pa so glorificirani kot veliki vojskovodje s spomeniki v literaturi in na trgih. Več takšnih ima tudi eden glavnih protagonistov dokudrame **Culloden** (1964, Peter Watkins), princ William, vojvoda Cumberlandski. Stoletje in pol po Heglu, v šestdesetih letih, ko je »ameriška vojska 'pacifizirala' vietnamsko višavje«, se je tudi britanskemu režiserju Petru Watkinsu razprlo to žrelo zgodovine. Iz njega ni potegnil – kot večina preostalega sveta – kritike ZDA, ampak je kopal globlje, v krvavo zgodovino britanskega imperija, iz nje pa potegnil bitko pri Cullodenu iz leta 1746. Bitko, ki je pomenila začetek konca kulture škotskega klanovskega sistema in dokončen poraz ter kakopak skrajno nasilno priključitev Škotskega višavja britanski kroni. Aktualnosti klavnice v jugovzhodni Aziji je tako dodal zgodovinsko dimenzijo anglosaškega zavojevanja, ki ni bilo do sosednjih ljudstev nič manj prizanesljivo kot do tistih na drugi strani planeta. Predvsem pa je opozoril, da se mora vsako ljudstvo najprej ozreti na lastno zgodovino, zatiralce in zatirane, saj se le tako lahko kritično loti sedanjosti. Zgodovino, ki je bila do tedaj, kot je v spominih na film pojasnil Watkins, zvedena na »eksotično podobo 'lepega Princa Charlieja' (nasprotnika princa Williama v bitki pri Cullodenu, op. a.) na steklenici viskija Drambuie«.

Način, na katerega se je lotil zadnje velike bitke na Otoku, je edinstveno britanski: z zvrhano mero ironije, sarkazma in neposredne neprizanesljivosti. Ti ne izhajajo zgolj iz scenarija, nastalega po predlogi detaljne študije novinarja in pisatelja Johna Prebbla, ampak iz absurdnosti zgodovinske klavnice same, ki je kakopak upodobljena s skrbno izbranimi filmskimi sredstvi. Ko je bil svet prikovan pred televizijo in gledal poročila iz Vietnama, je Watkins skozi filmsko časovno kapsulo v Culloden leta 1746 poslal televizijsko ekipo, ki v živo spremlja dogajanje na bojnem polju. Prek značilno britansko distancirane naracije pripovedovalca in intervjujev s poveljniki in vojaki na obeh

straneh spoznamo absurdno situacijo, ta pa, gledano z distance, ne more voditi v nič drugega kot katastrofo in masaker, ki se je dejansko zgodil. Na isti ravni spoznamo tako žrtve kot krvnike, človeško neposredno z njihovim položajem v hierarhiji, osebnimi motivi in ozadji ter stanjem duha in telesa. Da bi poudaril avtentičnost, je Watkins snemal na kraju bitke samem z dejanskimi potomci takratnih škotskih vojakov, filmskimi amaterji, ki so tako lahko »rekonstruirali lastno zgodovino«.

S tem je obrnil na glavo takratni način filmskega upodabljanja zgodovinskih dogodkov, ki so v televizijskih dokumentarcih praviloma sloneli na zemljevidih bojujočih se vojska ob suhoparno detajlni naraciji zgodovinarjev o poteku bitke, kot piše filmska kritičarka Amber Wilkinson, ali pa so bili uprizorjeni v bogatih kostumskih zgodovinskih melodramah s profesionalnimi igralci in »udobnim izmikanjem realnosti«, kot pravi Watkins. Še več, obregnil se je tudi ob televizijsko poročanje samo, ki se je ob iluziji objektivnosti – tudi v primeru Vietnama – trudilo enakovredno prikazati obe strani, s čimer je pogosto zameglilo razliko med zavojevalci in zavojevanimi ter s tem samo prispevalo k svojevrstnemu izkrivljanju zgodovine. Ko gledalce bombardiraš s številkami umrlih, slej ali prej otopijo, saj se obrazi skrijejo v brezimni množici, medtem ko generali avtoritarno nizajo razloge za vojno, premike vojska, strategijo in taktike. Na drugi strani te polarne opozicije pa je neetično, pogosto senzacionalistično vzbujanje sočutja. Vsi poznamo znamenito fotografijo od napalma ožganega vietnamskega otroka, a nihče se ne spomni, kdo je ta otrok, od kod prihaja, in kakšna usoda je doletela njegovo družino.

Watkins s svojim načinom zgodovinenja preseka s takšno objektivnostjo in objektivizacijo. Nasilju in žrtvam da ime, ozadje in kontekst. Objektivno poročanje prebada s subjektivnimi, tragičnimi zgodbami vojakov: enega izmed njih je vodja klana prisilno prignal na bojišče z grožnjo lakote in nasilja nad njegovo družino; drugi je že pri dvanajstih prvič prijel za orožje in lačen, prestrašen zre v objektiv; tretji se želi samo maščevati





CULLODEN | 1964

konkurenčnemu klanu, ki je ubil njegovega brata in se v vozu interesov pridružil angleški vojski; četrti je zvest svojemu poveljniku, ki pa zaradi hierarhije in nevednosti nadrejenih ne dobi besede pri načrtovanju bitke. Tudi vojskovodje počloveči in detronizira s piedestala golih resnic izrekajočih bogov: princ Charles želi za svojega očeta Jamesa Stuarta znova priboriti prestol ter s pridom manipulira versko in zgodovinsko sovraštvo med nasprotujočimi si klani iz višavij in nižin ter Škoti in Angleži – v spominih Škotov je zapisan kot »lepi princ Charlie«, v spominih Angležev in zaveznikov kot izdajalec. Princ William se želi dokazati pred očetom, kraljem Gregorjem Drugim, ga utrditi na oblasti z razbitjem uporniških klanov in poraziti tekmece za prestol ter tako tudi samega sebe povzdigniti v heroja – v spominih Škotov je zapisan kot »klavec«, v spominih Angležev in zaveznikov kot »sladki William«; prvi so po njem poimenovali strupeni plevel, drugi pa rožo.

S takšnimi anekdotami Watkins gledalca prisili, da se z akterji bitke poistoveti, da se ne more zgolj zlektni v fotelj in preprosto uživati v epskih posnetkih bitke ali pasivno vpijati nešteti zgodovinskih podatkov in dejstev. Pred nas postavi zgodovino iz mesa in krvi, ljudi, na hrbitih katerih se je kovala, in ljudi, ki so jo zmanipulirali v svoj prid. Z omenjenimi ljudskimi vražami o obeh princih pa hkrati tke metazgodovinsko nit, da se ovemo, kako mitizirana, idealizirana in ideologizirana je lahko zgodovina, ki pogosto ni objektivna veda, ampak propaganda in orodje v rokah zmagovalcev. Takšna zgodovina razdvaja ljudi, potvarja in perpetuira krivice ter zamegljuje svoje bistvo – da je klavnica, kot je rekel Hegel. In prav ta kruta resnica nastopi v filmu, ko so vse tančice odstrte. »Veliki vojskovodja, sladki William« po bitki ukaže pobiti ranjence in ujetnike poražene vojske pod pretvezo, da naj bi dobili enak ukaz od princa Charlesa: »Ravnajte brez milosti.« Za to njegovo trditev do danes ni nobenega trdnega dokaza, le pismo, ki pa je zelo verjetno ponarejeno, kot pišejo zgodovinarji. Celotni ta detajl se znajde v filmu, saj je očitno ena ključnih nevrvalgičnih točk boleče angleško-škotske preteklosti.

Watkins se tudi tukaj ne ustavi, kot bi se na videz objektivni dokumentarci o bitki. Ključno je namreč dejstvo, da je britanska vlada izkoristila boleč poraz nasprotnikov za popolni izbris celotne klanovske strukture in dokončno podreditev Škotskih višavij Angliji. Po pokolu na bojišču namreč sledi pogrom po višavskih vaseh, ubijanje in trpinčenje žena in otrok, požiganje domov, kraja živine, ropanje in prilaščanje ubornega imetja poraženih revežev. Britanski parlament sprejme tudi serijo zakonov, ki razbijejo klanovsko strukturo in spodkopljejo identiteto višavskih Škotov s prepovedjo nošenja tartanov. Tako nas ne postavi le v ločen zgodovinski dogodek, ampak v kontekst zavo-

jevalskega imperija, ki pri svojem širjenju ne izbira sredstev. A s tem Watkins nikakor ne želi poveličevati nasprotni strani, saj pokaže, kako se opevani Charlie hitro in brez praske umakne z Otoka, medtem ko koljejo njegovo poraženo vojsko, kako nekateri njegovi zavezniki hitro menjajo stran in se prodajo kroni ter kako je bil tudi sam klanovski sistem nasilen in nepravilen. Pred nami se tako izriše zgodovina z vsemi svojimi mehanizmi potlačevanja in izkrivljanja resnice in vso svojo krutostjo, ko tisti na dnu družbene lestvice skoraj vedno potegnejo kratko in so žrtvovani na tla interesov mogočnejšev.

Za konec si je vredno približati še dve vzporednici iz sedanjosti. Filmska, z zgodovinskim epskim spektaklom **Pogumno srce** (Braveheart, 1995, Mel Gibson), se ponuja sama od sebe. Sicer ne govori o istem obdobju, temveč o škotskem uporniškem vodji Williamu Wallaceu iz 13. stoletja, vendar se stika s **Cullodenom** v tematiziranju klanovskega sistema, zoperstavljanju Škotov angleški kroni, izdajstvu znotraj lastnih vrst, revščini in zatiranju ter upodabljanju velikih bitk. Način produkcije in filmski jezik v obeh sta si tako rekoč nasprotna. Medtem ko je Gibson za studijski film angažiral velike filmske zvezde, postavljajl mogočne scenografije in insceniral velikanske bitke, proračun pa je ocenjen na okrog 70 milijonov dolarjev, je Watkins za televizijski film angažiral peščico popolnih amaterjev, potomcev dejanskih udeležencev bitke, imel na razpolago en sam top in majhen proračun, s pomočjo premišljene uporabe ter inovativne montaže pa ustvaril le videz velike bitke. Kljub neprimerljivim produkcijskim izhodiščem **Pogumno srce** velja za enega zgodovinsko najmanj natančnih filmov, ki je, kot piše zgodovinarica Elizabeth Ewan, »skoraj v popolnosti žrtvoval zgodovinsko točnost za epsko pustolovščino«, medtem ko je **Culloden** dosegel izjemno raven zgodovinske avtentičnosti, predvsem pa zajel mnogo globlji fenomen zgodovinskega spomina in njegovega političnega instrumentaliziranja. Medtem ko je prvi postavil filmski spomenik heroju Williamu Wallaceu in neki neujemljivi ideji »svobode!«, za katero je vredno umreti, je slednji postavil spomenik izbrisani kulturi in tistim, ki so iz zgodovine prepogosto izrinjeni ali preprosto pozabljeni. Druga vzporednica se ponuja v imenu princa Williama, ki ga je nosil klavec iz Cullodena, nosi pa ga tudi aktualni prestolonaslednik britanske monarhije. Je to zgolj naključje ali pa zgodovina tako očitnih naključij ne pozna? Vsekakor odpira novo perspektivo v vroči razpravi o zgodovinskih zaslugah in krivdah preminule kraljice ter zatonu britanske monarhije ...

Film **Culloden** bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Varja Močnik

Svoboda pod tesnim svodom zaporne celice



LUKNJA | 1960

Velika klasika francoskega in tudi žanrskega filma **Luknja** (Le Trou, 1960, Jacques Becker) je obče nepoznan film, javnosti skrit v sencah kanoniziranih imen in naslovov francoske klasike in novega vala. Resnično poseben žanrski film je na prvi pogled ... nemuden popravek: na prvi opis vendarle tipičen film o begu iz zapora: skupini štirih *hard-boiled* jetnikov, ki prebrisanost snuje tvegan pobeg, se v celici pridruži peti, priljuden sojetnik, ki ga uigrana ekipa previdno, a zanesljivo sprejme medse. A že prvi pogled na film obeta posebno filmsko doživetje: na zakotnem razdejanem urbanem dvorišču, očitno mehanični delavnici, izpod drobnoja pod pokrovom *spačka* proti kameri stopi moški (pri tem se mimogrede z glavo zadene ob havbo in z rok obriše trdovratno avtomobilsko maščobo) in gledalcu naravnost v oči reče: »Dober dan. Moj prijatelj Jacques Becker je v vseh podrobnostih poustvaril resnično zgodbo. Mojo zgodbo. Zgodila se je leta 1947 v zaporu La Santé.«

Becker je svoj zadnji film **Luknja** (umrl je dva tedna po zaključku montaže, zvočni miks pa je dokončal njegov sin in asistent Jean Becker) posnel po prvem romanu Josėja Giovannija, soudeleženca pri dotičnem begu in sojetnika Jeana Keraudyja – moškega, ki nas nagovori v prej opisanem prvem kadru in ki v filmu igra filmskega sebe, izvedbenega vodjo pobega (preostali ansambel so profesionalni igralci). Film zvesto reproducira resnično dogajanje in Beckerjeva hiperrealistična naracija poleg neprecenljivega odmerka verodostojnosti in, kakopak, za žanr primerne napetosti ponudi še avtentičen pogled v dinamiko peterice, ki sicer navzven deluje – jé, spi in diha – kot eden.

Kljub temu da so življenjske okoliščine jetnikov same po sebi burne, filmske zgodbe **Luknje** vse do zadnjih minut filma ne vodijo usodna dejanja in dogodki. Vse dogajanje poteka v zaporu, a večina filma med golimi stenami tesne celice in v ozkih,

temačnih rovih pod zemljo. Becker film na gosto tke iz nežne igre predmetov, pogledov, gest, domislic – stvarnih in neoprijemljivih podrobnosti. Svoj monumentalni minimalizem skozi film odmerja zadržano, a vendarle gledalca ves čas drži na trnih nepredvidljivosti dogajanja in napetosti dejanja. Osupljivo precizna obravnava bega iz zapora nam predoči vse faze in mogoče meandre tveganega podviga: kako se telo spoprijeti s kopanjem različnih materialov; kateri deli telesa pri tem najbolj trpijo; kako zakriti sledi umazanega dela – na telesu, obleki, v prostorih; kako namestiti lutko spečega človeka; kako ustvariti periskopsko pripravo za pogled navzven, kjer je zaukazan pogled navznoter ... ali napravo za merjenje časa, kjer čas ne obstaja. A Becker na prav enak način, z natančno in blagozvočno skladbo podrobnosti, tudi z neznansko empatijo, pripoveduje o temeljnih lastnostih, stanjih in dilemah človekovega obstoja: pregled paketov, ki jih zapornikom pošiljajo domači; trenutki osebne higiene; nesebično deljenje hrane in cigaret (in družno uživanje v njih); iskreni osebni pogovori ... Zvočna podoba filma je prav tako minimalistična in hkrati nasičena kakor slikovna: glasbe ni, a tišino trgajo pomenov polni, zamolkli, rezki, komaj slišni ali glasni zvoki brušenja, trganja, praskanja, udarjanja, bližnjih in oddaljenih korakov.

Neizogibno je, da s testosteronom napolnjeno okolje zapora Becker prikaže kot prostor moškosti in močnatosti: junaki filma se neprenehoma kažejo kot telesno močni, gibčni, urni, inteligentni, iznajdljivi, razumni in razsodni, a v isti sapi še toliko bolj možati – sočutni so, nežni, iskreni, vedri, čustveni in nežni, kar tudi sami opažajo, pri tem pa drug drugega spoštujejo in občudujejo. Nasilje, ki sicer ves film tli pod plaščem discipline, se nazorno razplamti le v prizoru (zaslužene) kazni tatovoma – ko jetnik oklofuta (!) sojetnika. In kljub temu da je film živopisen poklon človeškosti – tovarištvu, dostojanstvu, pogumu, spoštljivosti, sramu –, je v njegovem središču dilema, ki se vrti okoli zaupanja: zaupanja drugemu, a še prej zaupanja sebi, lastnemu instinktivnemu čutu, ki je zmožen (ali ne) slutiti in presoditi, ali je drugi vreden zaupanja. Naslovna *luknja* predstavlja seveda zapor, tudi zaporno celico in tesni predor proti svobodi, a tudi še nekaj neotipljivega, kar perforira vero v zaupanje.

Junaki se večino filma vedejo presenetljivo mirno in rezervirano, da se gledalcu bržkone zdi, da beg za nikogar med njimi ni nikakršna nujnost – a hkrati se jasno razkriva, da predstavljata razmislek o begu in udejanjanje postopka bežanja jetnikom edino možnost, da pod tesnim svodom zapora le okusijo svobodo.



Film *Luknja* bo med 17. in 23. aprilom na ogled na 10. festivalu *Kurja polt*.

Veronika Šoster

Poznam popoln kraj

PO SONCU | 2022

Hči in oče na večerji. Hitra poza in nasmeš. Klik, fleš. Polaroidna fotografija, še čisto prazna. Zdaj odložena na mizo. Počasi se pojavljajo barve. Najprej samo nekaj senc, potem že bolj vidni obrisi. Še več barv. Skoraj že vidimo njun portret, še malo. V tistem pa se kader prekine in fotografija ostane nekje vmes, nikoli do konca razvita. To je eden izmed drobnih prizorov filma **Po soncu** (Aftersun, 2022), poetične drame in celovečernega prvenca (!) Charlotte Wells, a obenem tako zelo ključen. Tako kot ostane fotografija neizostrena in nejasna, se zgodi tudi z odnosom med najstniško hčerko Sophie (Frankie Corio) in njenim mladim očetom Calumom (Paul Mescal), ki je šele v tridesetih, saj kmalu ugotovimo, da ga je izgubila in se ga lahko kot odrasla spominja le še skozi fotografije in posnetke. Izbere počitnice v Turčiji, ki sta jih posnela z novo kamero in za katere lahko sklepamo, da so bile njune zadnje. Sophie se skozi odrasle oči vrača v čas, ki ga je doživljala kot najstnica, in poskuša razvozlati dogodke, nianse in pomene, ki jih je v času dogajanja spregledala, da bi se lahko približala očetu in ga bolje razumela. Sicer miren in poletno obarvan film ves čas prekinjajo divji prizori iz temne diskoteke, kjer gibanje plesalcev prelamljajo ostre stroboskopske luči. Ta grobi kontrast deluje na začetku le napadalno in popolnoma neumestno, a na koncu filma se razjasni, da se ravno tu na neki metafizični ali pa simbolni ravni dogaja zbliževanje dveh odtujenih, izgubljenih, ranjenih ljudi. Element, ki je najbolj motil ležerni počitniški ritem filma, se tako utelesi kot tisto, brez česar bi bilo vse skupaj le še ena nostalgčna razglednica.

Po soncu je film, ki se mora po ogledu še nekaj časa mediti, saj je tako intenziven in nabit s čustvi, da ga je nemogoče zaobjeti kar takoj. Še dneve po ogledu se vračam k posameznim prizorom, ki vsakič ponudijo nekaj drugega, ki razpirajo nove pomene in ki znova in znova presunejo. Čeprav se to mogoče sliši klišejsko in pretirano, je tako zastavljen že sam ritem filma, ki je počasen, umirjen, ki drugega za drugim niza običajne prizore z vsakih povprečnih brezdelnih počitnic devetdesetih – igro biljarda, sončenje, poslušanje *walkmana*, poležavanje ob bazenu, kornete in ledeno hladne pijače, igranje kart in tako dalje. Vsakič, ko mislimo, da se bo nekaj *zgodilo*, se ne zgodi, saj se je paradoksalno zgodilo kasneje, oziroma se je zgodilo Sophie, ki je ni več na teh počitnicah, ampak vse to gleda skupaj z nami. Ta odsotnost *dogodka* je nekako še bolj moreča in boleča, kot če bi se film gradil proti njemu, saj ustvarja občutek brezizhodnosti in brezupa, ki ga lahko razumemo le v retrospektivi, le skupaj z odraslo Sophie, le z znanjem in izkušnjami, ki jih pridobimo nekoč kasneje, ne pa na počitnicah s starši, ko se pri igralnih avtomatih zatreskamo v poletno simpatijo in spregledamo, kaj tačas čutijo ali počnejo oni. Pogled, ki mu sledimo skozi film, je nenavaden. Precej kadrov je posnetih pod čudnimi koti, na primer od spodaj navzgor ali obrnjenih na glavo, a to ni posledica eksperimentalne kamere, temveč tega, da je to pogled najstniške Sophie, ki takrat gleda višjega očeta navzgor ali leži na hrbtu in ga vidi obrnjenega – pogled (nazaj) tako ni več le ideja ali simbol, temveč tudi dejanski pogled kamere, ki ne more oziroma noče drugam, kamor je lahko s pogledom šla Sophie. Nekaj več svobode si dovoli le takrat, ko punca spi ali ni prisotna; takrat se kamera zasanja, ostane na primer prikovana na njegov hrbet, medtem ko kadi na balkonu ali joče, približa njegovo roko, ki boža preprogo, zastane v pesku, medtem ko se on oddalji v morje. V teh primerih je pogosta odsotnost *aktivnega* pogleda in

tudi odsotnost njegovega obraza, kar lahko razumemo tudi kot Sophiejino zapolnjevanje vrzeli v zgodbi oziroma njeno domišljajne slepih peg, ki so venomer nedosegljive, s tem pa tudi boleče. Vedno bolj ga namreč razume kot močno depresivnega človeka, ne samo kot ljubečega očeta, in ravno njegovi trenutki samote so tisti, kjer razpade, kjer izgubi nadzor, in ki jih je načrtno in s tesnobo skrival pred njo, da bi jo obvaroval pred lastno temo in demoni.

Depresija se začne skozi film risati subtilno, le z namigi in posameznimi elementi, ki jih lahko šele ob koncu povežemo v širšo sliko, pa še potem nismo čisto prepričani, kaj natančno se je zgodilo – tu je treba pohvaliti odsotnost senzacionalnosti ali romantiziranja, ki je pri takih tematikah pogosta. Prav na tak način se začne kazati tudi v resnici, pri bližnjih, zato gre za enega najbolj realističnih prikazov depresije na filmu. Sophiejin monolog o tem, kako je včasih izjemno utrujena, kako se ji zdi, da se potaplja, najprej razumemo kot hecno pretiravanje najstnice, ki je ves čas nasmejana, potem pa se razkrije, da ni šlo le za nekakšen *foreshadowing*, temveč za izvrsten opis depresije, opis, ki ga je Sophie nekje slišala in ga zdaj ponavlja, morda od svoje mame, ki ves čas preverja, kako je z njenim očetom, čeprav sta ločena, ali pa kar od očeta, morda od koga drugega. Seveda se



Sophie na teh počitnicah ne zaveda, kako resno je, a vseeno neke globoko v sebi sluti, da nekaj ni čisto v redu. Prav tako nas strese Calumova izjava, da si ne more predstavljati, da bi dopolnil 40 let, ali pa njegova nočna potopitev med valove, ki je aluzija na Virginio Woolf, ali pa njegova roka, ki jo hlastno reže iz gipsa kar v hotelski kopalnici in je potem na soncu še nekaj dni veliko bolj bleda kot preostanek njegovega telesa, ali pa njegov stekleni pogled v trgovini z luksuznimi turškimi preprogami, ali pa njegovi nenehni predlogi, naj vendar počneta nekaj zabavnega, ali pa... Zato je še toliko huje, ko ju vidimo skupaj, ko se norčujeta, hecata, objemata, si pripovedujeta, plešeta, se zbadata, ko skratka delujeta kot izjemno ljubeča družina, ki si je blizu, ki si lahko zaupa, ki se podpira. Kljub vsemu, kar ga muči, je Calum namreč odličen oče, ki mu hči brez sramu zaupa, da se je poljubljala s simpatijo. Igralca sta dosegla neverjetno kemijo, kljub majhni starostni razliki nista nikoli okorna ali v zadregi, ampak vedno delujeta sorodstveno, popolnoma sproščeno.

Obenem je **Po soncu** tudi zgodba o odrasčanju. Calum je namreč zelo mlad oče, zato se mu zdijo starši drugih otrok Sophiejine starosti stari in dolgočasni, Sophie pa je zaradi svojega odnosa z njim zrejša od vrstnikov, ki se ji zdijo še prava otročad, in se raje ozira za starejšo najstniško družbo, kjer pa že divjajo hormoni. V to družbo se sicer ne uspe čisto vključiti, jo pa budno opazuje, vsrkava vase prve poljube in otipavanja ter se prav prikupno in navihano prebuja. Morda se ji kot odrasli zdi, da se je preveč posvečala drugim in premalo očetu, da se je preveč ukvarjala s sabo, morda si to celo očita, a ravno v tem je čar – oče ji je ustvaril varen prostor, kjer se je lahko ukvarjala s sabo kljub vsemu, in odrasla Sophie ravno skozi ogled posnetkov končno začenja razumeti razsežnost njegove ljubezni. Ko ji na primer reče, da še ima čas, ves čas na svetu, to ni le publicita, temveč njegova želja zanjo, da bi lahko izkusila, česar sam ne more, saj

ga teža sveta neizprosno tišči ob tla. Morda tudi zato njegovi pogosti pogledi navzgor, v jadralske, ki svobodno in brezskrbno prečijo nebo, kjer na vse sveti isto sonce. Ko Sophie in Calum proti koncu počitnic skupaj izvajata pozdrav soncu, se kamera počasi umika, da lahko na turistični tabli preberemo »Poznam popoln kraj«. Popoln kraj je včasih tudi prostor v času, kamor ujamemo spomine, ki so ostali za ljudmi, ki jih ni več. In tam sonce vedno sveti.

Veronika Zakonjšek

Osebnost je politično

VSA TA LEPOTA IN
PRELIVANJE KRVI | 2022

Režiserka in novinarka Laura Poitras je s svojimi dokumentarci v preteklosti rezala v krvava brezna učinkov ameriške »vojne proti terorizmu« in pred nami razpirala portrete žvižgačev, kakršna sta Julian Assange in Edward Snowden. Zato se na prvi pogled zdi nenavadno, da tokrat svojo kamero usmerja v – vsaj iz perspektive globalnih politik – relativno neznano ime. Nan Goldin: umetnico iz podzemlja newyorških subkultur, ki je s svojimi fotografijami v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prinesla vidnost nevidnim, prezrtim in stigmatiziranim. Ljudem z roba družbe; kvirovskim, drag in trans skupnostim ter vsem drugim, ki so si drznili prestopiti strogo dihotomijo spolov in se osvoboditi restrikcij družbenega – s tem pa tudi spolnega – konformizma. Ustvarjanje Nan Goldin se je tako vseskozi prepletalo tudi z njenim osebnim življenjem: v objektiv je lovila svet, ki mu

je tudi sama pripadala. Svoje prijatelje; ljubimke in ljubimce; znanee; v najranljivejših trenutkih pa tudi samo sebe. Njene fotografije, razstave in kurirane diaprojekcije, ki so kmalu prerasle v njeno temeljno delo *The Ballad of Sexual Dependency*, so tako drzno in neposredno prinašale lepoto »nelepega«, utrinkov obrobne, nočne, boemskega življenja, (kvirovske) spolnosti, spoprijemanja s pandemijo HIV in posledic lastne izkušnje intimnopartnerskega nasilja, ki je njeno telo pustilo podpluto, ranjeno, krvavo, pretepeno in skoraj oslepljeno. Osebnost je skozi njen fotografski objektiv vedno postalo politično, dokler ni svoje umetnosti dokončno spojila z neposrednim aktivizmom; direktnim političnim angažmajem.

In tukaj v zgodbo (v)stopi Laura Poitras, ki z dokumentarcem **Vsa ta lepota in prelivanje krvi** (All the Beauty and the Bloodshed, 2022) odpre težko vprašanje: ima umetnost resnično moč družbene intervencije? Lahko spremeni politiko, na novo spiše zakone, spreobrne farmacevtske prakse – ali premaga kapitalistično dinastijo družine Sackler? Poitras premišljeno plasti več vzporednih zgodb, ki bi v rokah manj spretnih režiserke hitro izpadle prenasničeno in nekonsistentno. A filmu uspe tankočutno navigirati med preteklostjo in sedanjostjo, avtoričino biološko in družbeno družino ter mikro in makro kulturno-političnimi dejavniki, ko s premišljenim ritmom in montažo prepleta kompleksne in večplastne pripovedne niti, ki ambiciozno zajamejo vse od travmatičnega otroštva Nan Goldin do nedavne ustanovitve gibanja P.A.I.N., s katerim po osebnem boju z odvisnostjo od protibolečinskih zdravil zdaj bije bitko z družino, ki ta zasvajajoča zdravila trži in proizvaja. Sackler. Družina, ki se podpisuje pod lastništvo spornega podjetja Purdue Pharma in se v iskanju odpustkov z milijonskim donatorstvom hkrati podpisuje pod vse svetovno (pri)znane umetniške ustanove.

»Privilegirani ljudje bolj kot karkoli sovražijo idejo enakosti, saj ravno neenakosti dolgujejo vse,« zapiše Dijana Matković v svojem esejističnem romanu *Zakaj ne pišem*. A perversnost družine Sackler gre še korak dlje, saj to neenakost intenzivno vzdržujejo in povečujejo, medtem ko si v javnosti perejo vest skozi »radodarna« filantropska dejanja in »čisto« ljubezen do umetnosti. Njihovo ime se bohota z obokov, iz avl, oddelkov muzejev in galerij, v katerih razstavlja tudi Nan Goldin. Če tako v osrčju njene umetnosti na začetku najdemo ljubezen, seksualnost in nasilje (pogosto pa kar presečišče vseh treh), se njeno delo s pandemijo HIV v osemdesetih letih preusmeri predvsem na slednje: na sistemsko in politično nasilje nad (bolnim) telesom; marginaliziranim segmentom družbe; revščino; kvirovsko seksualnostjo. Gibanje P.A.I.N. s tem temnim madežem zgodovine vleče določene paralele in hkrati nadaljuje boj po principu »od spodaj navzgor«, ki so ga pred štirimi desetletji začrtali ACT UP protesti, ob čemer pa film z obzorja vseeno nikoli ne izpusti njenega otroštva in življenjskih obdobj, ključnih za vzpostavitev neomajne politične države.

A prav segmenti, ko nas Nan Goldin nagovarja zunaj polja, medtem ko se na platnu v ritmu projekcije diapozitivov vrstijo njene boleče iskrene fotografije, zarežejo najgloblje in zabolijo najmočnejše. Nan Goldin, vselej neposredna, direktna in sproščena v svoji odkritosti, odvrže vse skrivnosti, preseže ves sram in zavrže vsakršno stigmo, ko pred nami odpre okno v najtemnejše kotičke svoje osebne zgodovine. »Moja starša nikoli ne bi smela postati starša,« so besede, s katerimi zaključuje svojo pripoved, ko se pred nami predvaja posnetek domačega videa, kjer mati in oče brezskrbno plešeta v dnevni sobi. Film *Vsa ta lepota in prelivanje krvi* se bo zapisal kot pomemben dokument sodobnega časa, s katerim Laura Poitras iz navidezno nepovezanih zgodb mojstrsko zgradi suspens in razdrobljene pripovedne niti poveže v pretresljivo celoto. Patologija družbe in družine sta navsezadnje dve plati iste zgodbe: in ta zgodba je posvečena prezgodaj umrli sestri Nan Goldin, ki jo je družina pokončala, preden bi jo uspela družba.

Matjaž Zorec

Povrnjena vera

OSTRŽEK GUILLERMA DEL TORA | 2022

Film vse od svojega vznika velja za isto umetnost, ki na nas učinkuje najbolj konkretno in neposredno, njegova sproti porajana živost se iz trenutka v trenutek odtiskuje v naše zrenje in mišljenje. Tako nimamo druge kot podleči voajerski slasti, kamor nas hočeš nočes zvrtniči njegov *gesamtkunstwerk*; sinhronija gibajočega se podobja, literarnosti, zvočne krajine, glasbe, montaže ..., v kateri tako rekoč nevidno in nevideno kulminirajo subvertizirana izrazna sredstva. Deležni smo kratko malo božjega pogleda na ravni pregleda nad celovitostjo filmskega stvarstva in njegove kontekstualnosti ter najintimnejših vzgibov njegovih subjektivnosti, ujetih v mikro podrobnostih sveta, kakršnim drugje ne moremo nikoli pričevati, hkrati pa je poligon neprestano razvijajoče se tehnologije brez para v kakšnem drugem množičnem umetnostnem mediju. Da teh osnovnih reči ne ponavljamo dalje – zaradi njih je bil film kot umetnost vedno obsijan z avro magičnosti. Posebej čarobno pa učinkuje njegova specifična forma: animirani film.

Zakaj pisanje o *Ostržku Guillerma del Tora* (Guillermo del Toro's *Pinocchio*, 2022, Guillermo del Toro in Mark Gustafson) začeti v tako širokem planu? Naj kar takoj povemo vse: ker z izjemno animacijo, produkcijsko srčnostjo in fabulativno doslednostjo, kakršne dandanes v visokopračunskih mašinerijah sodobnega filma skorajda nimajo več mesta, povrne vero v čudež animiranega filma. In s tem filma kot takega. A tudi onstran lastne umetnosti – njegova obdelava klasične in tudi že večkrat





klasično obdelane literature povrne vero tudi v moč reinterpretacije. Pred nami se spet izriše – natančneje: izstruži – pravljičja, ki zaživi brez modnega parodiranja in travestiranja, brez vložkov odraslega pragmatizma v otroško čud in brez siljenja z dnevnimi moralnimi predsodki našega časa. Slednjič povrne vero, da je mogoče tudi v sodobni hollywoodski zabavni industriji kakovostno, inteligentno in umetnostno kredibilno obdelovati tako kanonizirane in neštetokrat predelane stvaritve, kakršna je *Ostržek*. Prav to je morda največji čudež. »Dolgotrajen strastni projekt,« beremo v trivii. Posvečen avtorjevima očetu in materi. Resnost in teža tega podviga se vidita v neprisiljenosti, s katero steče.

Poglejmo izpostavljene razsežnosti malo bolj od blizu. Začnimo z izjemno animacijo; ne le da je njena tehnika ustrojena ali raje zmodelirana najprimerneje izvorni umetnini – zgodbo o lutki pove z lutkami v tehniki stop animacije –, njena izvedba je ena najumetelnejših, kar smo jih v tej formi videli do zdaj, vsaj v primerljivih velikih produkcijah. Računalniško generirane podobe in njihovi specialni efekti v kombinaciji s fizičnimi lutkami tipajo in postavljajo nove meje svoje obrti, pri čemer jim uspe doseči tisto, kar primerljivim

animiranim filmom in dandanes morda filmom nasploh tolikokrat spodleti: preveliko zanašanje na digitalno predočenje vizualnih elementov, da potem izpadejo na silo spolirani, čistunski v svoji čistosti in zaradi tega povsem neživljenjski. Pri našem *Ostržku* je ravno nasprotno – vsa zmogljivost najnovejših posebnih učinkov je v funkciji opolnomočenja izvornega animiranja od kadra do kadra. In ravno zaradi digitalne podpore se pred nami izslikujejo podobe in podrobnosti, ob katerih skorajda zastaja dih, naj bodo telesni premiki, obrazna mimika ali gibanje na splošno. Del Torove stvaritve so znane po svojih izvirnih in mestoma vrhunskih uporabah digitalnih posebnih učinkov, zlasti v, recimo temu, pravljičnih razsežnostih, in v tem smislu bi lahko *Ostržka* razglasili za njegov najboljši dosežek.

Navedli smo tudi produkcijsko srčnost, s čimer mislimo na celovito umetnostno razsežnost – animacija, scenarij, montaža, glasba, igra itn. – ter splošen duh, ki veje iz njenega postajanja. Del Torova izvedba pravljične klasike pred nami zadira v avtorsko prenesenem, premišljenem in tudi posodobljenem svetu, katerega sodobnost je ravno v odličnem razumevanju preteklosti, kjer poteka. Začne se namreč s prvo svetovno vojno, glavnina pa se razvije v času italijanskega fašizma pred drugo svetovno vojno. Konkretno preteklosti ne razume s piflarsko faktografijo, niti je ne obremenjuje z – v toliko današnjih filmih in umetninah spodletelimi – aktualizacijami minulega na naš čas in obratno; iz nje ustvari prepričljiv svet, v katerem rodi žive like z življenjskimi praksami, neobremenjenimi z zunanji, izvensvetnimi posegi v njihov bivanjski kozmos. Junaki in antijunaki živijo svoj čas in prostor tako kot slednja živita v njih; koherentno občutje sveta sestavljajo taki recipročni ekosistemi. Seveda ne pozabljamo, da gre za pravljičico, ki je prežeta s specifičnimi etiketami in etikami, npr. otroškostjo kot subjektom,

nadnaravnimi elementi, moralično nastrojenostjo itn., pa vendar je tudi v sceni s, kaj vem, posmrtnimi zajci, pokrom in drugič umrlim protagonistom ali lovljenjem rib v trebuhu gigantskega kita več, recimo temu, pravljičnega realizma kot v marsikateri z nekakšno slepo slo po realističnosti prežeti stvaritvi. Konkretnije del Torovo avtorstvo se kaže v splošni temačnosti tokratne izvedbe *Ostržka*, a slednja nikoli ne zaobjema glavnih črt osnovne pripovedi, temveč zaradi svoje izvirnosti zdaj podčrtuje zdaj senči, z odvzemanjem in dodajanjem mestoma tudi poustvarja naše glavne lutke, zaradi česar se *Ostržkova* mitologija razgrinja v do zdaj nevidenih niansah in zornih kotih. Prav to je velik avtorski dosežek vsake priredbe klasičnega dela, da z novostmi, nadgradnjami in reimaginacijami ne masturbira, temveč prav prek manifestiranih sprememb ostaja zvesta svojemu izviru.

Dotaknimo se še fabulativne doslednosti. Omenili smo, da produkcija ustvarja konkreten svet, ki mu je mogoče verjeti; to je morda še najbolj opazno v teku in podajanju zgodbe. Najprej je sama po sebi vredna predhodnih klasik in jo lahko umestimo na isto kakovostno raven, s katerimi so velike risanke, pardon, animirani filmi preteklosti ganili in oblikovali generacije otroštev; izpostavimo na primer klasiko *Bambi* (1942, David Hand) ali bolj nedaven film *V višave* (Up, 2009, Pete Docter). Tudi naš *Ostržek* in njegove ljubezni, trpkosti, upi in strahovi, pač vse, s čimer nas potratno zalaga življenje, ne zaostaja. Potek štorije je neustavljiv, nič ne more iztiriti sveta, v katerem se razvija; ne duhovičenja, ne laganja, ne ločitve, ne nesmrtnost, ne smrt in ne fašizem – vse te postaje, od koder bi vsak hip lahko vzšla neskončnost zase, so skrbno vstružene v zgodbovno tkanje in nikoli ne postanejo eksces. Ravno zaradi tega je *Ostržkova* zgodba tako živa: noben njen del ni namenjen sam sebi in ostaja skrbno naddoločen. Zato nas lahko res boli.

Tu pa navsezadnje vzklije pravljica: njeno temeljno ambivalentnost sestavlja vzajemno učinkovanje odraslosti in infantilnosti – otroke uči nepojmljivih pojmov odraslosti in odrasle spominja, kaj se pravi biti otrok. Zato se v pravljičah srečujejo otroštva in odraslosti vseh generacij, tako tudi v našem **Ostržku**. Poln cukrčkov je za nas, odrasle, npr. pripovedovalec čriček, naseljen v Ostržkovem srcu, je pisatelj, ki ima na steni portret Schopenhauerja; skozi ves film se pritožuje, kako je življenje polno nekega trpljenja. In tudi ko apelira na otroško negotovost in strah – da npr. odrasli govorijo stvari, ki jih ne mislijo (kaj potem mislijo in zakaj sploh govorijo, bi se vprašali) –, nam prinaša precej fundamentalno spoznanje o naših odnosih. Tudi otroci so, verjeli ali ne, kot odrasli ljudje – z vsem prečloveškim vrenjem, ki jih spreminja v nas, z naivnostjo, (ne)zaupanjem, zlobo, dolgčasom, grozo ...; niti ujčkanje niti nadiranje ne pomagata, če nimamo temeljnega razumevanja, kaj in zakaj nekdo počne in zakaj ravno tako. Kot da avtor z nežno pokesano krivdo otroka – spomnimo, film je posvečen njegovim staršem – in melanholičnim spoznanjem odraslega animira nesmiselnost naših neprestanih vsakodnevnih pričkanj in nepotrebnih dram. Tako je del Torov **Ostržek** vrhunski ne le kot dostojni naslednik svoje mitologije – tako umetniškega objekta kot njegovega avtorja –, temveč tudi kot nadejalec medčloveške čarovnije pravljic.



Igor Hrb Duh rasizma še straši po Marvelu

ČRNI PANTER:
WAKANDA ZA VEDNO | 2022

Prihod **Črnega panterja** (Black Panther, 2018, Ryan Coogler) v Marvelovo filmsko vesolje je optimistično napovedoval konec obdobja rasne izključenosti velikana stripovskih filmov, kjer so se temnopolti in azijski liki lahko pojavili zgolj kot podporni »najboljši prijatelji« belih superjunakov. No, ženske so za tovrstne vloge morale biti še izzivalno oblečene. To ni opis neke daljne preteklosti, temveč začetka prejšnjega desetletja, ko so superjunaški filmi preplavili filmski svet. Studio Marvel, sprva zgolj oddelek stripovskega založnika, kasneje pa eden najbolj vrednih draguljev Disneyjeve masovne širitve, je dolgo obratoval pod nadzorom solastnika, konservativnega milijarderja Ika Perlmutterja, ki je preprečeval solo filme o superjunakinjah in je med drugim upravičil zamenjavo Terrencea Howarda z Donom Cheadlom, češ da publika ne bo opazila, ker so vsi temnopolti videti enako. Posledično ni nenavadno, da so se po desetletju zastoja v razvoju scenarija za priredbo stripa **Črni panter**

stvari premaknile šele po Parlmutterjevem odhodu. Takrat so se namreč pri Marvelu začeli pogovarjati s temnopolnimi režiserji in režiserkami. Oskarjevska nominiranka Ava DuVernay je zavrnila ponujeno priložnost, saj se ni strinjala z vpetostjo temnopoltega junaka v širši marvelovski svet in omejitvami, ki jih to prinese, zato pa je priložnost pograbil Ryan Coogler, ki je takrat ravno navdušil z vrnitvijo Rockyja v boksarskem **Creedu** (2015).

S prvim **Črnim panterjem** je Coogler – soscenaristom Joejem Robertom Colom in v partnerstvu s Chadwickom Bosemanom, ki je upodobil naslovnega junaka – ustvaril raznolik svet z bogato mitologijo in načel številna družbena vprašanja, česar pri Marvelovih filmih nismo bili vajeni (in tega tudi kasneje nismo več videli). **Črni panter** je predstavil od sveta odrezano afriško državo Wakando, kjer je pridobivanje samo tam odkritega čudežnega materiala vibranija omogočilo tehnološki razcvet in vzpostavitev prave utopije. Resda še zmeraj podvržene nekakšnemu fevdalnemu sistemu, a ena ključnih tem filma je postavljanje te družbene ureditve in politike izolacionizma pod vprašaj. Magični vibranij je seveda zgolj metafora za ogromne naravne vire afriške celine, Wakanda pa fantazijski (ne nazadnje gre za stripovsko zgodbo) model razvoja afriške države, ki ni doživela kolonizacije. Še več, film se zaključí z odprtjem wakandske kulturne in humanitarne organizacije v revni temnopolti četrti v Oaklandu v ZDA, s prvim korakom mehke oblike kulturne kolonizacije.

S tem so bile vzpostavljene zanimive iztočnice za nadaljevanje, a je načrte prekrizala smrt glavnega igralca Chadwicka Bosemana. **Črni panter: Wakanda za vedno** (Black Panther: Wakanda Forever, 2022, Ryan Coogler) je tako povsem drugačen film. Zgodba se začne s smrtjo T'Challe, wakandskega kralja in Črnega panterja, in z njegovim pogrebom, nato pa se osredotoči na konflikt

s podmorsko raso Talokancev in njihovim voditeljem Namorjem. Talokan je predstavljen kot potencirana Wakanda, tako skrajno izolirana dežela, da obstaja pod oceanom, njeni prebivalci pa so potomci srednjeameriških staroselcev, ki jim je njihovo božanstvo omogočilo, da se pred zavojevalskimi konkvistadorji zatečejo pod morje. Tam so tudi oni odkrili vibranij in zgradili veličastna mesta, kjer so živeli v miru, zdaj pa so njihovo kraljestvo odkrili Američani. Namor za to krivi Wakando in zahteva vojaško podporo.

Wakanda za vedno ima ogromno narativnih niti, ki žal ne ustvarijo koherentne celote. Film v uvodnih prizorih vzpostavi antagonistični odnos med tradicionalnimi velesilami (predvsem ZDA in Francijo) in Wakando, z neprikritim pritiskom prvih na dostop do vibranija z uporabo floskul, kot je »odprtje trga«. Z jasno vzpostavitev Wakande kot anomalije v kolonialistični ureditvi sveta je toliko bolj nenavadna odločitev za pristop Talokancev, saj je po njihovem najboljši način soočenja z zunanjim svetom sklenitev zavezništva z Wakando in vojna proti vsem ostalim. Namor razkrije ta načrt Shuri, wakandski naslednici na prestolu Črnega panterja, ko ji razkazuje svoje kraljestvo. Ta prizor ima tako zmedeno sporočilnost, da že skoraj spominja na pravljico – najprej ji grozi, nato jo ugrabi, potem jo skuša očarati, ko ji razkazuje svoj prekrasni svet, na koncu pa ob njeni zavrnitvi pobesni in ji napove vojno, v kateri med drugim umre njena mati. Shuri zbere vojsko in pripravi (objektivno neumen) bojni načrt, a ne more zmagati, dokler se – v maniri Bena Hura – ne odreče maščevalnosti, ki jo poganja. Kljub številnim smrtim in ob vztrajnem ignoriranju dejstva, da so osnovni spor zakuhale ZDA, se Talokanci in Wakandci na koncu pobotajo, čeprav se izkaže, da ima Namor še zmeraj skrite načrte po nadvladi sveta.

Medtem ko je prvi film vzpostavljajal most med fikcijo stripovskega narativa in realističnimi težavami sodobnega sveta, nam

Wakanda za vedno predstavi povsem fantazijski svet. S tem sicer ni nič narobe, vendar pa nam na metaforični ravni sporoča, da nekolonizirani narodi očitno ne zmorejo (znajo?) razreševati težav drugače kot z nasiljem. To nedvomno ni sporočilo, na katerega so stavili avtorji, razlog zanj pa gre iskati pri filmskem studiu. Coogler je več kot očitno padel v past, ki se ji je izognila DuVernay, saj **Wakanda za vedno** pokaže, da ni imel možnosti ustvariti celovitega umetniškega dela, ker je moralo biti vanj vpetih pol ducata drugih filmskih in televizijskih projektov. Film posveti veliko časa prikazu Wakande in Talokana z vizualno osupljivimi kadri, iz katerih kipijo drzne futuristične predelave tradicionalnih afriških oziroma srednjeameriških motivov. S tem pristopom gledalca skoraj potopi v te kulture, a vendarle ne, saj film s posameznim likom ne ostane dovolj dolgo, da bi razvil njeno oziroma njegovo motivacijo, kaj šele osebnost, kar je osnova za prepričljiv svet. Vse prehitro mora namreč vedno znova preskakovati na vzporedne zgodbovne linije, ki le minimalno prispevajo k osrednjemu konfliktu, saj služijo predvsem kot predzgodbe prihajajočih filmov ali serij. Ali pa seveda zato, ker je čas za akcijsko sceno. Te so manj doživite in fluidne kot v odlično koreografranem **Črnemu panterju**; v segmentih, kot je kraljičina smrt, sicer ponudijo trenutke veličastnosti, a v zaključni bitki vseeno zdrsejo v veličastne neumnosti.

Ko je Chadwick Boseman prepričal Marvel, da T'Challa govori angleščino s koškim – torej afriškim – naglasom in ne z britanskim, je na simbolni ravni to vzpostavilo neodvisnost in moč kulture, ki ji ni treba posnemati, da bi pripadala. **Wakanda za vedno** je pravo nasprotje tega. Ne le da ima izredno vprašljiv odnos do kolonializma, film se z udinjanjem korporativnim smerenicam studia odreče lastni identiteti in tako ponudi generično moralcko o maščevalnosti, v osnovi razkošno zastavljenih svetov pa ne raziše dovolj podrobno, da bi bili videti kaj

več kot barvite kulise. Ike Perlmutter se je pred očitki glede rasizma in šovinizma branil z razlago, da mu ni mar za diskriminacijo ali raznolikost, temveč zgolj za stvari, ki bodo po njegovem prinesle dobiček. Človek je morda zapustil Marvel (in postal neuradni svetovalec Donalda Trumpa), a njegov pečat na filmih je še zmeraj opazen.

Petra Meterc

Predmestja v slogu

ATENA | 2022

Če si režiser igranih filmov v Franciji in te vsaj malo zanimajo družbeno-politične teme, je zelo verjetno, da boš slej ko prej posnel film, umeščen v pariška predmestja. Filmi predmestij, t. i. *banlieuejev*, so v francoski kinematografiji svojstven žanr, ki je resda zaslovel z zdaj že klasiko Mathieuja Kassovitza **Sovraštvo** (La Haine, 1995), a je postal v zadnjih letih še bolj priljubljen s filmi **Banda punc** (Bande de filles, 2014 Céline Sciamma), **Divines** (2016, Houda Benyamina), **Nesrečniki** (Les Misérables, 2019, Ladj Ly), **Gagarin** (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jérémy Trouilh) in drugimi. Tokrat je v pariška predmestja svoj film zasidral Romain Gavras.

V ospredju Gavrasove **Atene** (Athena, 2022), ki je bila premierno prikazana na beneškem festivalu, kmalu potem pa je premiero doživela na Netflixu, je naslovno predmestno naselje. Film se začne z bližnjim posnetkom Abdela, ki se je ravno vrnil s francoske vojaške misije v Maliju. Na novinarski konferenci pred policijsko postajo spregovori o smrti svojega trinajstletnega

brata Idirja, ki je bil, kot izvemo, ubit v še enem od primerov policijskega nasilja v omenjenem naselju. Abdel v govoru nastopi kot mediator med dvema svetovoma – svojo skupnost pozove k mirnemu odzivu in tihe-mu protestnemu shodu. Policija v odgovoru na posnetek, ki se je pojavil na spletu, zatrdi, da krivda ni na njihovi strani in da so storilci namenoma nosili policijska oblačila. Zbrani mladi jim ne verjamejo in od policije zahtevajo, da razkrije imena storilcev. Še preden se tiskovka zaključi, nekdo iz množice v policijsko postajo zaluča molotovko. Množica mladih se požene v postajo, začnejo z razbijanjem in iskanjem orožja. Slišijo se vzkliki, »Zdaj smo mi policija!«, film pa se zažene v vrstolomen dvanajstminutni neprekinjen prizor, ki od uničevanja policijske postaje preide v krajo policijskega vozila in vožnjo z njim vse do Atene, ki bolj kot na stanovanjsko naselje spominja na vojaško utrdbo.

Če običajno filmi napetost stopnjujejo proti točki, ko razvnete strasti privedejo do izbruha nasilja, denimo pri **Nesrečnikih**, se **Atena** prav s to točko pravzaprav začne. Prvi prizor bi sicer lahko deloval kot klimaks filmske pripovedi, a Gavras tudi preostalo uro in pol ne upočasni ritma. S tem začrta svoj velikopotezni pristop k vizualni plati filma in, predvsem, k perfekcionistično zrežiranim prizorom, ki z udarno spremljavo, mešanico orkestrsko-zborovske glasbe in elektronike, pod katero je podpisan Gener8ion (glasbeni projekt Gavrasa in mojstra elektronike Benoïta Heitza – Surkina), spominjajo na glasbene videe. Konec koncev je Gavras poznan kot režiser glasbenih spotov – denimo videa za pesem »Born free« umetnice M.I.A., pa tudi za »No Church In The Wild« Jay Z-ja in Kanyeja Westa, pri čemer so obema skupni natančno skoreografrani prizori policijskih pregonov in uličnih izgredov.

Gavrasova režija je tudi v **Ateni** tehnično brezhibna. Kamera junakom neprestano sledi iz na videz nemogočih kotov, v vrstoglavem gibanju, med eksplozijami,

pretepi, dimom, iz zraka, z droni, žerjavi, znotraj in zunaj vozil, kar hočete. Ko se film ustali (ne pa umiri, da ne bo pomote) v omenjenem stanovanjskem naselju, se v koreografijo vključijo nešteti statisti, prizori pa prevzamejo videz urbanih bitk, sredi katerih se znajde gledalec, nato pa, ko se kamera umakne, jih v vsej njihovi veličastnosti opazuje še od daleč.

Znotraj naselja se kot protagonista poleg Abdela razkrijeta še njegova brata: Karim – tisti, ki je zalučal molotovko v policijsko postajo, in Moktar – lokalni diler. Medtem ko se Karim izkaže za nekakšnega revolucionarnega vodjo zasedenega naselja in vojne s policijo, Moktarja predvsem zanima, kam skriti zaloge drog, da jih ne odkrije policija. Trije osrednji liki, bratje alžirskih korenin, so si različni kot noč in dan – in prav razlike med njimi so tiste, ki poganjajo pripoved. Abdel je kot vojak francoske vojske postal del sistema in želi situacijo po smrti najmlajšega brata umiriti, Karim vidi nasilje kot edini še možen odziv na policijsko nasilje, Moktarja pa sistem zanima le takrat, ko utegne ogroziti njegov posel. Če se sprva zdi, da bo film zagrebel v odnose med brati in njihove različne poglede na situacijo, se Gavras, osredotočen na neprekinjeno akcijo in diha jemajoče posnetke, zadovolji z osnovnimi koordinatami, v katerih liki bolj kot kompleksne osebe delujejo kot plastični simboli v nekakšni bratski grški tragediji, kjer so vsi prej ali slej obsojeni na propad.

Ne le da je film poimenovan po grški boginji Ateni, občasno namreč ob prizorih zaslišimo tudi zborovsko petje v grščini v nizkih tonih, ki so jih sposobni le posebej izurjeni grški pevci in jih je Gener8ion prav s tem namenom posnel v Grčiji. Trud z glasbo, ki občasno spominja na liturgično, prizore naredi še bolj veličastne, to pa je za gledalce lahko precej utrujajoče, še toliko bolj, če v njih umanjajo premisleki. Družbeno-politični kontekst se namreč v filmu skoraj pov-

sem opira na mimobežne novice, ki nekje v ozadju odzvanjajo s televizijskih ekranov ali radia in situacijo zgolj podžigajo z ne-nehnimi senzacionalističnimi namigovanji, da utegnejo nemiri v predmestju prerasti v državljansko vojno. Ker Gavras nadaljuje z nizanjem udarnih prizorov, dramatična zasnova filmske pripovedi zvodeni. Dia-logi med brati, pogosto izkričani, služijo izključno stopnjevanju izrednega stanja, v katerem se film zatakne do te mere, da situacije postanejo povsem predvidljive.

Gavras si je izbral perečo temo, a jo žal zvedel na vizualni užitek estetizacije nasilja. Ne le da tema policijskega nasilja ni niti malo razdelana, še več, na trenutke se zdi prav malomarno zarisana, zapolnjena s klišeji. Ko film z razkritjem na koncu namigne, da za umorom mladoletnika ne stoji policija, temveč pripadniki skrajno desnega gibanja, torej tisti pravi rasisti, Gavras razvrednoti problematiko, ki se ji je s filmom domnevno želel posvetiti.

Čeprav je soseska z imenom Atena iz filma namišljena, jo je Gavras posnel v resničnem južnopariškem predmestju, pri čemer je v film vključil tamkajšnjo skupnost. Devetdeset odstotkov igralske zasedbe, pa tudi dobršen del ekipe, od scenografov pa do *cateringa*, varnostnikov ipd., je našel prav tam. Gre torej za produkcijo, ki je upoštevala skupnosti, o katerih film govori, pa vendar bi Gavras, če bi želel, da bi bil film kaj več kot uro in pol dolgo vizualno šopirjenje, ki podobe ljudi iz predmestij zgolj izrabi, tej skupnosti moral tudi zares prisluhniti.



Anže Okorn

»Sveta štacuna«

BELI ŠUM | 2022



Mislim, da bi nas morale odločitve režiserjev, da se bodo lotili filmov po literarnih predlogah, za katere velja, da so neposnemljive, navdajati s sočutjem. Seveda lahko iz vsega naredimo film, z neposnemljivostjo tudi nisem imel v mislih del, ki so krvavo potrebovala razvoj posebnih učinkov, temveč predvsem tista, ki so tako edinstvena znotraj svoje umetniške zvrsti, da se jim neka druga preprosto ne bo mogla približati, jim ne bo dorasla, jim ne bo kos oziroma bo konec srečnih koncev le razočarala.

Kot da marsikaterega režiserja na taki misiji požre razdalja med posnemanjem in postajanjem; ne gre le za to, da breme zadane naloge ter lastnih in tujih pričakovanj postane preveliko ... Zdi se mi, da gre predvsem za to, kdaj, kje, kako in na kakšen način intenzivirati razliko, ki bi nastajajočemu filmu omogočila postajati veliki roman, novela, pesem, kratka zgodba itd. ter obratno. Kdaj, kje, kako in na kakšen način s filmskim jezikom iz besed in beline potegniti bežiščnico do »podobe-gibanja«? Kdaj, kje, kako in na kakšen način je literatura postavljena pred dejstvo, da je čas za film? In kako so dajala Deleuzovi »podobi-čas« – ki se po mojem »snema« onkraj tako filmskega sveta kot tudi literature in ostalih umetniških zvrsti – čas ... dela Dona DeLilla?

Leta 2005 ta napiše scenarij za skromno nizkoprorračunsko komično dramo o zgodovinski bejbolski tekmi z naslovom **Igra 6** (Game 6, 2005, Michael Hoffman), v kateri med drugim igrata tudi Michael Keaton in Robert Downey Jr. V vlogi scenarista je sicer

sodeloval še pri petminutnem **Vnebovzetju atleta** (The Rapture of the Athlete Assumed Into Heaven, 2007, Keith Bogart). Po njegovi kratki zgodbi **Baader-Meinhof** je leta 2011 kratki film **Gledati mrtvece** (Looking at the Dead) o skrivnostnem srečanju v galeriji posnel Jean-Gabriel Périot. Benoît Jacquot pet let kasneje priredi njegov roman o ljubezni in izgubi **Telesni umetnik** (À jamais, 2016), ne nazadnje pa se med te letnice vrine še adaptacija **Kozmopolisa** (Cosmopolis, 2012), ki jo je posnel David Cronenberg. Če se ta začne s pollockovskim kapljanjem barve ter konča z Rothkom, njegova kapela v teksaškem Houstonu je nekakšen refren romana, bi ob beli limuzini, v in okoli katere se pretežno odvija, lahko deset let nazaj pomislili, da nas bo slej ko prej pripeljala tudi do DeLillovega **Belega šuma** (White Noise, 2022) – in sicer v režiji Noaha Baumbacha. Zakaj bi nas morala njegova odločitev za to navdati s sočutjem? Ker je **Beli šum** roman, ki za svojo ekranizacijo zahteva ravno pravšnjo mero posnemanja in postajanja; tako sam slog DeLillove pisave kot tudi vsi njegovi protagonisti so malo premaknjeni, družbena kritika, ki jo vsebuje, pa je po skoraj štiridesetih letih od izida še kako na mestu. DeLillovega teksta ni brez pripadajoče mu beline; če vse njegove črke ob ekranizaciji ne bi prišle do ustreznih podob v gibanju, bi bilo po moje tisti dobri dve uri bolje bujiti v beli ekran. To bi bil boljši približek. Čemu se je moral torej Baumbach sploh približati? Navedimo dva odlomka, vključno s prvim odstavkom romana, ki zajemata praktično celotno prvo poglavje:

»Karavani so prispeli opoldne, dolga bleščeča vrsta, ki se je vila čez zahodni del kampusa. Enoredno so se umirili okoli oranžne skulpture I profila in napredovali proti študentskim domovom. Strehe karavanov so bile otovorjene s pazljivo zavarovanimi kovčki, polnimi lahkih in težkih oblačil; s škatlami odej, škornjev in čevljev, pisalnih potrebščin in knjig, rjuh, blazin, prešitih odej; z zvinitimi preprogami in spalnimi vrečami; s kolesi, smučmi, nahrbtniki, angleškimi in zahodnjaškimi sedli, napihljivimi čolni. Ko so se avtomobili komaj še premikali in ustavljali, so se iz njih pognali študenti in hiteli k zadnjim vratom, da bi začeli odnašati predmete v notranjost; stereofonske naprave, radie, osebne računalnike, majhne hladilnike in sestavljive mize; škatle gramofonskih plošč in kaset; sušilnike za lase in kodralnike; teniške loparje, nogometne žoge, palice za hokej in lacrosse, loke in puščice; dovoljena sredstva, tablete in pripomočke za kontrolo rojstev; industrijske prigrizke še vedno v nakupovalnih vrečkah – čips s čebulo in česnom, rezine nacha, žepke s kikirikijevo kremo, žitarice Waffelos in Kabooms, sadne ploščice in karamelno pokovko. Lizike Dum-Dum in piškote Mystic. [...] Študenti se med seboj pozdravljajo s smešnimi vzkliki in trapastimi gibi. Njihovo poletje je bilo kot vedno prepolno prepovedanih užitkov. Od sonca zaslepljeni starši stojijo ob avtomobilih in na vseh straneh opazajo svoje podobe. Skrbna zagorelost. Čvrsta lica in nakremženi izrazi. Prežema jih občutek obnove, občega prepoznavanja. Ženske so sveže in pozorne, sredi diete, poznajo

imena ljudi. Njihovi možje so zadovoljni s tem, da pazijo na čas, odmaknjeni so, vendar prisrčni, izurjeni v starševstvu, nekaj na njih namiguje na veliko nezgodno zavarovanje. Ta zbor karavanov govori staršem bolj kot vse, kar morda počnejo med letom, bolj od svečanih liturgij ali zakonov, da so zbirka enako mislečih in duhovno sorodnih, ljudstvo, nacija.«¹

Toda za opis nadaljnega dogajanja v romanu je morda primernejši prvi prizor iz filma. »Okej, zavrti film,« reče profesor Murray – ki ga igra Don Cheadle – in ob posnetkih filmskih avtomobilskih nesreč nadaljuje, »o karambolu v filmu ne razmišljaj kot o nasilnem dejanju. Ne, ti trki so del dolge tradicije ameriškega optimizma. Reafirmacija tradicionalnih vrednot in prepričanj. Praznovanje. O teh trkih razmišljaj kot o zahvalnem dnevu in dnevu neodvisnosti. Ob takih dnevih ne žalujemo za mrtvimi ali se veselimo čudežev. Ne, to so dnevi posvetnega optimizma. Samoslavljenje. Vsakemu karambolu je usojeno biti boljši kot prejšnji. [...] Ampak kaj pa vsa kri in steklo, poročete? Škripajoče gume, izmalíčena telesa, odrezani udi. Le kakšen optimizem je to? Poglejte mimo nasilja v čudovitega duha, polnega nedolžnosti in zabave.«

Postmoderno kot mnogoterost enega samega trka. Karikatura, ki trka na našo vest ... Za hec in hkrati še kako zares! Jean Baudrillard in t. i. računalniški hipertekst, »pisan v tekstovnih 'sklopih', ki se lahko na zaslonu pojavljajo posamezno ali drug ob drugem, hkrati pa so ti sklopi mrežno povezani oziroma povezljivi. Izbor posameznega sklopa je povsem v rokah uporabnika hiperteksta, se pravi, da 'branja' oziroma smeri branja hiperteksta

ne usmerja nekakšna linearna kavzalnost oziroma 'avtoriteta', ampak uporabnik posamezne sklope izbira ali celo usmerja zgolj na podlagi svojih preferenc. Skratka, pred seboj imamo mrežno povezan sistem informacij, ki si jih uporabniki poljubno izbirajo glede na svoje želje in potrebe.«²

Osemdeseta ... Časopisi, radio ter televizija ... Simulaker ... Kopije brez izvornika ...

Profesor Jack (ki ga igra spet izjemni Adam Driver), predstojnik oddelka za Hitlerjeve vede na Kolidžu na Hribu, njegova žena Babette (Greta Gerwig, ki nikakor ne ostane v Driverjevi senci) ter otroci iz njunih prejšnjih zakonov. To ni družina, ampak simulaker: »sistem pridobljenih informacij, ki se jih potrjuje v resničnosti.«³

Ampak ker teorija postmoderne še kako presega odmerjeni mi prostor, naj raje povem, kako izgleda, ko Baumbach šumi s tabelim ...

Skrivnostni »ZRAČNI TOKSIČNI DOGODEK«, okoli katerega je zgrajeno dogajanje, pravzaprav še najbolj spominja na hollywoodske *blockbusterje* iz osemdesetih, natančneje družinske komedije. Že v naslednjem trenutku se vse skupaj zazdi zelo wodynallensko; duhoviti dialogi, ki jim komaj sledimo, saj igralci govorijo tako rekoč drug čez drugega ... Kot bi ob ogledu kazali enega od simptomov kontaminacije s kemikalijo Nyodene iz romana: »občutek *déjà vu*«. *Čudne stvari* (Stranger Things, 2016–), ob katerih se da napenjati možgančke. Film katastrofe – ni pa večje kot reaganomika na velikem platnu. Neofragment Syberbergovega *Hitlerja* (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1977) ... Še enkrat, osemdeseta!

A prav to obešanje na estetiko predvsem hollywoodske produkcije tistega obdobja je krivo, da se za razliko od DeLillovega romana film ne zdi brezčasen ... Še več, očitna časovna opredeljenost da gledalcu morda celo preveč distance? Četudi je vse skupaj

videti precej domače, deluje kot nekaj, kar smo že davno pustili za sabo. Namesto na tukaj in zdaj oziroma vsak čas bo gledalec pomisli na že preživeto, DeLillovo satiro pa tako potuji – z malo ironije – ravno že omenjeni *déjà vu*. Osemdeseta!

Za nekoga, ki je bil rojen takrat enkrat, se zdi kar najbolj smiselno, da v vlogi enega od Jackovih profsorskih kolegov igra polovica rap dua Outkast, Andre 3000. Don DeLillo je iz Bronxa, rojstnega mesta hip-hop-a, in to se mu pozna. V zaključni nakupovalni sceni – pravzaprav mini-muzikalu – se je fino z očmi zapičiti v »Hey Ya!« Andreja 3000 tam pri eni od številnih blagajn ter razmišljati o *Belem šumu* in sočutju ...

Gre za roman, po katerem je preprosto moral biti posnet film, bi bilo pa najbrž bolje, če ne bi bil.

Fernej Trebežnik **Psihoterapija kot film**

STUTZ | 2022

Stutz (2022), dokumentarni film, ki ga je Jonah Hill posnel o svojem dolgoletnem psihoterapevtu Philu Stutz, najde pravi glas šele po slabe pol ure. Hill namreč takrat podre statično premiso golega terapevtskega pogovora, prizna, da se je pri ustvarjanju znašel v ustvarjalni slepi ulici – in začne znova. Koncept terapije, ki bo bolj kot v »pacienta« usmerjena v terapevta, sicer načeloma ostaja nespremenjen, a s Hillovim aktivnejšim in bolj osebnim angažmajem izpade pristnejše in bolj naravno, hkrati pa tudi umetnostno

¹ DeLillo, Don. *Beli šum*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003, str. 7–8.

² Krevel, Mojca. »Po družinskih nakupih z DeLillom«; v DeLillo, Don. *Beli šum*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003, str. 332.

³ *Ibid.*, str. 337.

bolj izrazito. Kar se je torej nakazovalo kot sorazmerno konservativen dokumentarec, se vendarle prelevi v nekoliko bolj drzno delo, ki malce demistificira terapijo, malce pa tudi filmsko umetnost samo.

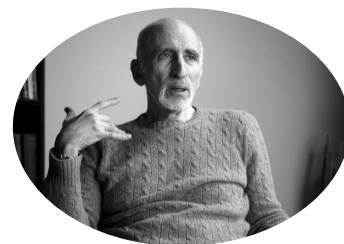
Film je sicer še vedno predvsem predstavitev impozantnega terapevta in njegovih sloviten terapevtskih »orodij«, torej vodene prakse vizualizacij, skozi katere bomo svoje »težave spreobrili v potencial« in se na ta način spopadli z depresijo ali tesnobo. Terapevt se ob tem tudi kaže kot hvaležen filmski lik, ki kljub življenjskim travmam in dolgoletnemu boju s Parkinsonovo boleznijo še v zrelih letih ostaja luciden, in kar je tokrat še pomembnejše, duhovit. Kljub temu pa je ves čas jasno, da Hill ne bi želel posneti preprostega biografskega, predstavitvenega dokumentarca, niti ne bi želel brezglavo promovirati še ene nove metode za samopomoč, zato film zaznamuje neprišljeno iskanje novih zornih kotov ustvarjanja in terapije. Sprva se sicer tudi Hillovo prebijanje četrte stene in dokumentiranje dokumentiranja lahko zdi zgolj klasična, skoraj neizogibna postmoderna dokumentaristična fraza, ki se bo slej ko prej umaknila v ozadje. V trenutku, ko Hill kamero bolj obrne vase in razgali svoje ustvarjalne ter osebne travme, pa lahko v luči dane tematike film začnemo jemati bolj resno.

Ključno prelomnico predstavlja trenutek, ko Hill prekine iluzijo prikaza ene same terapevtske seanse in prizna, da proces snemanja traja že mučni dve leti ter da niti ne poteka v terapevtovi pisarni, ampak je scenografija ustvarjena digitalno. Na ta način sta diegetski čas in prostor relativizirana in deloma postaneta irelevantna, a nas ta namerna potujitev od pripovedi in njenih akterjev ne oddalji, temveč nam ju kvečjemu približa. Hillove umetnostne dileme ga v kombinaciji z njegovo nizko samopodobo namreč umaknejo od podobe hollywoodske privilegiranosti in ga približajo sleherniku. Jonah Hill, ki je pred leti zaslovel v

vlogah zajebantskega bebastega mulca, kasneje pa spretno izsilil prehod k resnejšim vlogam, je skozi kariero že večkrat pokazal sorazmerno visoko raven samorefleksije in željo po umiku od hollywoodske hektičnosti ter zlaganosti. Ne nazadnje je zaradi boja z anksioznostjo odpovedal tudi vse promocijske aktivnosti, povezane s filmom **Stutz**, kar najbolj poudari njegovo poanto in izrečenemu v filmu daje dodatno težo. V teh okoliščinah umetnostnih in osebnih stranpoti lahko tudi sklepamo, da se je Netflix izkazal za dokaj gostoljubno ustvarjalno in distribucijsko okolje, ki morda ne nudi vedno idealnih produkcijskih pogojev, a avtorjem pušča več svobode in prostora za improvizacijo.

Orisana improvizacija sicer še ne pomeni, da pri **Stutzu** ne gre za dodelano in izbruseno umetniško delo. Traveling med plani v prizore ves čas gladko in spontano vnaša dinamiko ter se smiselno vklaplja v pripoved, ko denimo film prehaja od splošnejših pogovorov do specifičnih, kompleksnih terapevtovih zamisli ali pa travm, zajetih v velikih planih njegovih obraznih potez. Kljub prostorski omejenosti dogajanja pridejo fotografski prijemi močno do izraza in pri prostem lebdenju kamere delujejo prijetno domačno, v kombinaciji z glasbeno spremljavo celo umirjeno, sproščujoče. Hill, ki je svoj talent za režijo pokazal že z zelo prepričljivim mladinskim filmom **Sredi devetdesetih** (Mid90s, 2018), tokrat tudi v negotovih trenutkih kaže čut za raziskovanje svežih pripovednih prijemov nekje na robu med mainstreamom in neodvisnim oziroma formalno prestejšim, h kateremu ga ves čas vleče.

Film **Stutz** moramo sicer še vedno razumeti predvsem kot minoren, obroben izdelek, ki bo predstavljal kvečjemu vmesno stopnico v karieri hollywoodskega posebneža na poti k ustvarjanju česa bolj ambicioznega. Ne gre zares za umetnostno prelomen film, ki bi lahko resneje odmeval po festivalih in



pustil globljo sled v filmski krajini določenega obdobja. Kljub temu pa se bo z obravnavo tematik duševnega zdravja in psihoterapije lahko dotaknil velikega dela tistih, ki bodo nanj naleteli. Pri tem niti ni zares pomembno, da so Stutzeva »orodja« videi podobna tistim, ki jih bomo našli v ključni knjigi za samopomoč. Terapija deluje, če vanjo verjameš, ta film pa z zajemom pristnega odnosa med Hillom in Stutzem ter s svežim pristopom k podiranju filmske iluzije našo vero vanjo posredno vsaj malce utrdi. Kar bi lahko izpadlo kot arogantno zvezdniško izpostavljanje površinskih osebnih težav v veri, da bodo zanimive tudi nam, uspe ob Hillovi prizemljenosti in ob dejanskem poglobljanju v umetnikovo psiho delovati kot pristno in osvežujoče skromno filmsko delo.

Film torej ni zanimiv zato, ker bi bil posebej zanimiv sam Hill, ampak ker nas uspe prepričati o Hillovi običajnosti in povprečnosti. S tem pa navsezadnje razpre poanto, da bi lahko na podoben način gledljivo deloval tudi prikaz kakšne druge terapevtske seanse pri karizmatičnih terapevtih in da je torej seansa lahko hvaležen filmski material. Če ne drugega, si bomo film zapomnili kot prispevek k spremembi družbene percepcije psihoterapije, kar so zaradi procesualne narave slednje morda doslej lažje in pogostejše počele razne televizijske serije, npr. **Sopranovi** (The Sopranos, 1999–2007), **Uredništvo** (The Newsroom, 2012–2014), v obrisih pa tudi **Evforija** (Euphoria, 2019–).

Veronika Šoster

Atlanta dreamin'

ATLANTA | 2016–2022

Atlanta (2016–2022) ni le televizijska serija, temveč pravo družbeno gibanje. *Stejtnent*. Ko se je ta nadrealistična, skoraj *stoner* komična drama leta 2016 pojavila na ekranih, jo je njena ležernost v kombinaciji z družbeno relevantnostjo takoj izstrelila med najboljše serije zadnjih desetletij. Predvsem je močno usidrana v ameriško črnsko (pop)kulturo in prekipeva od referenc, gegov, rekontekstualizacij ipd. V prvih dveh sezonah, ki smo ju gledali leta 2016 in 2018, je bila v ospredju nekoliko bizarna skupina prijateljev: vzhajajoča zvezda in kasneje že svetovno znani raper Paper Boi (Brian Tyree Henry), njegov dober prijatelj Darius (Lakeith Stanfield), njegov menedžer in bratranec Earn (Donald Glover) in Earnova občasna punca Van (Zazie Beetz). Vsestranski Donald Glover, ki je kot Childish Gambino med drugim navdušil s provokativnim videospotom za komad »This Is America«, se skupaj z režiserjem Hirom Muraieom podpisuje tudi kot ustvarjalec serije – jasno je, da je dvojec uspel najti svoj podpis v nekakšni meta obravnavi materiala, ki deluje prav toliko smešno kot tragično, prav toliko nadčasovno kot aktualno, prav toliko eksplozivno kot običajno. Prvi dve sezoni delujeta kot precej homogena enota, pri čemer je druga zagotovo nadgradila prvo in postregla z eno najboljših epizod katerekoli serije kadarkoli (glej: »Teddy Perkins«). Humor se je namreč poglobil in postal bolj kompleksen, od gegov in situacijske komedije so prešli k bolj prefinjenim oblikam ironiziranja, cinizma, obešenjaštva, seveda tudi absurdizma. Tretja sezona je zaradi epidemičnega zamika močno zamujala, zato smo v lanskem letu dobili kar dve sezoni naenkrat, kar je velika škoda, saj se je šele dobro zazdelo, da se je serija vrnila v vsem svojem blišču, ko je bilo že konec.

Če sta prvi dve sezoni delovali že ustaljeno, po nekem vzorcu (bolj ali manj vsakdanje prigode skupine prijateljev), je bila tretja popolno presenečenje, saj se ni dogajala v Atlanti, temveč po Evropi, kamor sledimo Paper Boiu na turnejo. Ne glede na to, koliko energije in vsebine je ekipa prinesla s seboj, je ves čas delovala iztaknjeno in iztirjeno, k čemur ni pripomoglo niti dejstvo, da pogosto niso bili niti skupaj, in da smo prvič dobili epizode, ki so bile popolnoma samostojne in niso vključevale niti enega izmed protagonistov (razen včasih za nekaj minut). To je bil žebeľ v krsto za vse, ki so pričakovali nove epizode originalne družčine, a tako zelo logična poteza za serijo, ki nikoli ni hotela postati predvidljiva. Prav v teh samostojnih epizodah je namreč še bolj zažlelela družbenokritična komponenta, ki se najbolj ukvarja z rasizmom v vseh oblikah (institucionalni rasizem, suženjstvo, policijsko nasilje, *black lives matter*, *blackface*, *whitewashing*, razni mikrosimptomi ter vse oblike diskriminacije in posploševanja). Pretresljiva in srhljiva prva epizoda tretje sezone temelji na resničnem dogodku, ko je bel lezbični par posvojil šest temnopoltih otrok in jih izrabil, stradal in nad njimi izvajal nasilje vse do bridkega konca. **Atlanta** enemu izmed otrok podeli srečnejši konec, ki pa prav tako bridko zareže. Dve izmed epizod delujeta kot vrhunski izdelek distopične serije **Črno ogledalo** (Black Mirror 2011–2019); prva ustvari svet, v katerem morajo dediči tistih, ki so imeli sužnje, plačevati odškodnino njihovim potomcem, druga pa situacijo, v kateri črnski donator zagotovi štipendije za fakultete le tistim, ki bodo *dovolj črni*, ostali pa se lahko zanjo obrišejo pod nosom. **Atlanta** tako ne ostaja le na površju, s prstom ne kaže na rasizem kot nekaj slabega, temveč se poglobi v razne družbene strukture, ki jih razgalja z zvrhano mero cinizma, pretiravanja, scenarijev kaj-pa-če, pri tem pa služi kot zakladnica črnske kulture, v sodobni popkulturi pogosto spregledane, prilagojene, prikrojene, *pobeljene* in apropiirane. S tem je naredila korak naprej od mikrozgodb o štirih likih, ki se jim stvari dogajajo, čeprav se tudi njim kar naprej odpirajo nove in nove perspektive, kaj pomeni biti temnopolt v sodobni Ameriki.

Četrta sezona se je vrnila v Atlanto, *back to the roots*; že v prvi epizodi postreže z divjim fiktivnim utelešenjem ženske s protestov po umoru Georgea Floyda (poguglajte: *george floyd wheelchair knife lady*), kasneje pa še s parodijo na Tylerja Perryja kot filmarja, ki je s svojimi filmi služil na račun stereotipiziranja temnopoltih likov in kulture. Tudi tu najdemo samostojne epizode: nepozaben je mokumentarec o moškem, ki se zaposli pri Disneyju in se povzpne visoko po lestvici, da bi lahko posnel film o tem, kako je nerodni pes Pepe v resnici temnopolt, dokler ga tema tako ne obsede, da se kar sam poistoveti z njim. Nujno je treba omeniti tudi finalno epizodo serije, pomenljivo naslovljeno *It Was All a Dream* – vse so bile le sanje. Nevarno, klišejsko, zljajnano? Morda, a ne v **Atlanti**. Še zadnjič se znajdemo v popolnoma bizarni situaciji, ko Darius ne ve, ali sanja ali ne (kar se mu v komori za lebdenje, kjer se mu zdi, da je, pogosto dogaja). Ko že mislimo, da se je zbudil in se spet druži z ekipo, pa se znova pojavi opozorilni znak, da se morda ni oziroma da so bile vse štiri sezone le njegove sanje. Režiser ne pokaže, kaj je res, konec torej ostane odprt – a najpomembnejše je, da mesto potencialnega *sanjača* dodeli prav Dariusu, odpuljenemu raperjevemu prijatelju, ki je bil ves čas najbolj lagoden, sprijaznjen, *chill*, za katerega se je zdelo, da ve več od ostalih, da razume pravila sveta Atlante in med raznimi bizarnostmi krmari brez skrivljenega lasu ali povišanega srčnega utripa, kot se dogaja ostalim trem, ki so morda le liki v njegovih mislih in ne resnični ljudje ali prijatelji. Ta grenkosladki zaključek je pravzaprav eleganten in čustven način, kako skleniti serijo, ki je prestopila okvire popularne vsebine in postala paradni konj Donalda Gloverja in ekipe.

Komičnost, ki je bila že od samega začetka odlika **Atlante**, se skozi sezone vedno bolj plasti, zato je humor vedno bolj suh in grenak, kot da ni s tega sveta. A ravno to, da uspe komična in na videz skulirana serija vzbuditi toliko premikov, nejevere, presenečenj in splošne vznichenosti, pri čemer se niti za minuto ne spusti na raven moraliziranja, je neprecenljivo. Seveda ji pri tem najbolj pomagata že omenjena metatekstualnost in nadrealizem, ki poskrbita, da je gledalec ves čas na višjih obratih, pozoren in udeležen. Obenem ni nepomembno, da se poleg rasizma v seriji pojavi precej ključnih problematik, o katerih je prav tako težko spregovoriti brez moraliziranja (družbeni razred, ameriške sanje, identiteta ipd.). Serija o vsem skupaj ne pridiga, ampak dejansko postavlja zgled; je ena redkih ameriških serij, ki ima v celoti temnopolto scenaristično ekipo, kar pomeni, da daje prostor glasovom, ki so pogosto porinjeni ob rob. Hkrati je to *slaba* novica za vse neameriške gledalce, saj je ogromno referenc in dogodkov preprosto preveč zakodiranih – popolno razumevanje je brez aktivnega zanimanja, gugljanja in branja forumov precej nedosegljivo, saj nekateri mini pomežiki in bodice hitro spolzijo mimo. A ravno to priča o kompleksni in dodelani zgradbi serije, ki res ni le fasada ali poskus, temveč *stejment*. Tu smo. Obstajamo. Relevantni smo. In nikamor ne gremo.



Muanis Sinanović

Sanje strtih moških

ČAS ZMAG: VZPON DINASTIJE LAKERSOV | 2022–

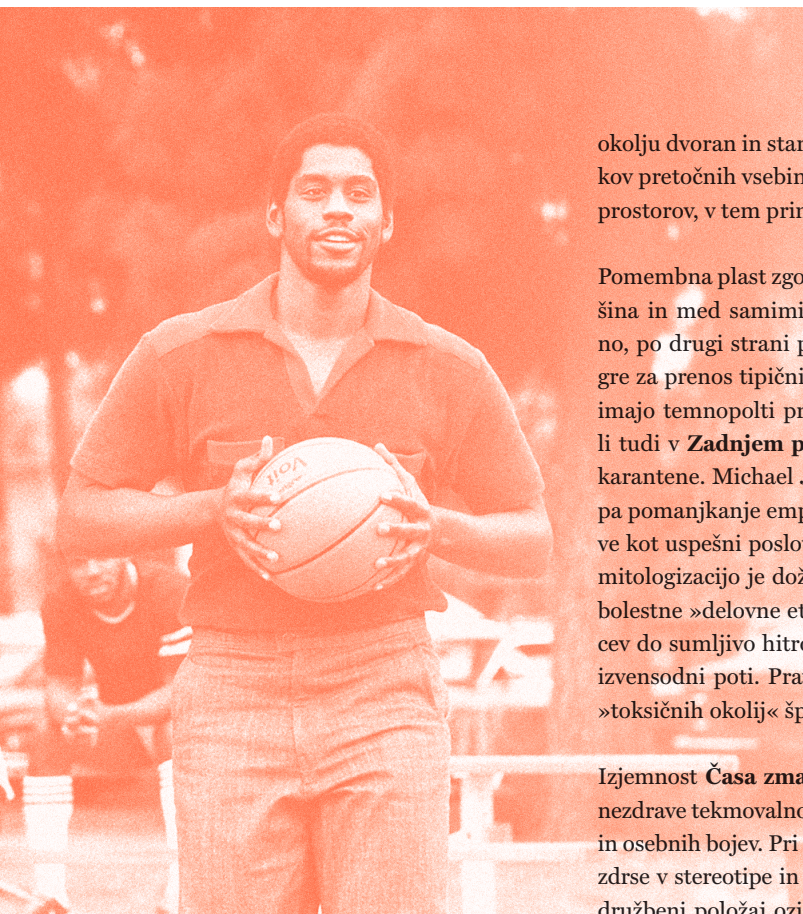
HBO-jeva serija **Čas zmag: Vzpon dinastije Lakersov** (Winning Time: The Rise of Lakers Dynasty, 2022–) je še ena v vrsti ameriških ekranizacij legend šovbinznisa, ki si v zadnjih letih pospešeno sledijo. Opažamo lahko trend demistifikacije posameznih industrij in prikazovanja njihovih zvezdniških akterjev ne zgolj kot herojev, temveč tudi kot žrtev svojega posla. Izrazit primerek tovrstne produkcije iz lanskega leta je denimo za oskarja nominirani **Elvis** (2022, Baz Luhrman). Morda obrat k demistifikaciji lahko pripišemo trendu tako imenovanega *wokenessa*, ki ima kljub kritikam tako z leve kot z desne vendarle tudi neke dobre plati. Kljub elementom projiciranja in čistunstva ne moremo zanikati prispevka k povečanju samorefleksije, vsaj v določenih pogledih.

Tudi v **Času zmag** ni nič drugače. Serija prikazuje začetek vzpona legendarnega košarkarskega moštva LA Lakers, ki je v osemdesetih in pozneje, na prelomu tisočletja, osvojilo precejšnje število naslovov lige NBA, ob predhodnih pa jih to uvršča na vrh lestvice najuspešnejših košarkarskih ekip vseh časov. Vendar je v obravnavanem obdobju v zatonu, tako kot sama košarkarska liga – vse dokler je ne prevzame Jerry Buzz, uspešen fizik, *playboy*, kasneje pokeraš, ki se je v skupno zavest vpisal predvsem kot lastnik Lakersov.

To je pravzaprav serija o strtih moških v času, ko feminizem ni imel močne javne podobe, zato so svojo nemoč z večjo lahkoto skrivali v blišču in zunanjih uspehih, medtem pa so to omogočale ženske, ki so tiho delale v ozadju: ljubice, pridne hčerke, delovne tajnice, sposobne matere, potrpežljive partnerice. V tem se že skriva potencial za škandale, ki niso izostali, saj so nekateri nekdanji igralci in funkcionarji ostro obsodili prikaz dogodkov. Največja krivica je bila storjena Jerryju Westu, katerega silhueta krasi logotip lige; njegova jeznoritost in frustriranost sta v seriji očitno pretirani. Ne dvomimo, da je v zgodbi dosti dramatizacije ali spreminjanja dejstev, vse to pa vendarle večinoma prispeva k odlični karakterizaciji, psihologizaciji likov.

Tu je Magic Johnson, mladenič širokega nasmeha, eden najboljših organizatorjev igre sploh, ter eden prvih, ki je javno obelodanil okuženost z virusom HIV. Tu je Kareem Abdul-Jabbar, cinični veteran, musliman in zagrenjen borec za pravice temnopoltih, ki ga bolj kot košarka zanimata meditacija in druženje z ženo. Tu je še cel kup zlomljenih temnopoltih in belopoltih likov, katerih skupna značilnost je neskončna sla po slavi in uspehu, s katero želijo zapolniti praznino v sebi – in so za to pripravljeni žrtvovati tudi prijateljstva. Vse skupaj na ozadju razvratnega, šovinističnega Los Angelesa v času Hafnerjeve vile, v času kokainske mrzlice. Glavna naloga sposobnih žensk je bila, da so megalomanske načrte moških spravljale v prakso in zapolnjevale njihove vrzeli. Dragocen je uvid v osebnost omenjenega Jerryja Buzza, ki je skoraj arhetipski lik plejboja, z osebnostnimi lastnostmi, ki dovoljujejo večja tveganja, in z ambicioznostjo, ki ji zaradi ranjenosti ni mogoče zadostiti. V tem pogledu je izjemen prikaz njegovega razmerja z ostarelo mamo samohranilko, ki mu ne omogoča preseči Ojdipovega kompleksa.

Na vizualni ravni smo priča tehnikam potujitve. Nekatere prizore spremlja filter, ki posnetek postara in ga premesti v čas značilnosti kamer pred desetletji. Igralci pogosto podrejo četrto steno in govorijo v kamero, izvajajo monologe ali podajo komentar na dogajanje. Morda oba pristopa želita sugerirati, da gre tudi za fikcijo, da vsega ne smemo jemati kot čisto avtentičnega. Za športno dramo so nenavadno pogosti in čutni prizori spolnosti. Režija pa se najbolj izkaže v reprezentaciji košarkarske igre, njene lepote, dinamike in kompaktnosti, s perspektive igralcev, v retro



okolju dvoran in starih dresov. Fotografija je sicer tipična za sodobne serije ponudnikov pretočnih vsebin, očitnejša barvna patina vseskozi poudarja živahnost notranjih prostorov, v tem primeru pa sončnost Los Angelesa.

Pomembna plast zgodbe so tudi rasni odnosi, ki se v okolju igre, kjer dominira manjšina in med samimi akterji ni predsodkov, izraža na medosebni ravni bolj subtilno, po drugi strani pa ravno zato na očitnejše sistemske načine. Lahko rečemo, da gre za prenos tipičnih ameriških sanj in kapitalističnih stremeljenj na področje, kjer imajo temnopolti prednost. Privzemanje vladajoče ideologije smo lahko spremljali tudi v **Zadnjem plesu** (The Last Dance, 2020), ki je pozornost pritegnil v času karantene. Michael Jordan, ki skozi epizode izkazuje bolešno ambicioznost, hkrati pa pomanjkanje empatije, je kot temnopolti moški deležen enake herojske obravnave kot uspešni poslovneži; zlahka si ga predstavljamo na čelu korporacije. Podobno mitologizacijo je doživel tudi nedavno preminuli Kobe Bryant, ki mu je bilo zaradi bolezni »delovne etike« in kompetitivnosti oproščeno vse, od poniževanja soigralcev do sumljivo hitro potlačene afere z domnevnim posilstvom, ki je bila rešena po izvensodni poti. Pravzaprav je v času naraščajoče nestrpnosti do tako imenovanih »toksičnih okolij« šport zanje skorajda edino preostalo zatočišče.

Izjemnost **Časa zmag** je, da se kot ena prvih večjih tovrstnih produkcij loti kritike nezdrave tekmovalnosti in želje po uspehu, ki ju obravnava kot premestitev družbenih in osebnih bojev. Pri tem ji resnične osebnosti iz zgodovine športa večinoma otežujejo zdrse v stereotipe in predvidljive naracije, saj ima vsak individuum, ne glede na svoj družbeni položaj oziroma izhodišče, tudi izrazito izdelano osebno psihologijo, ki se ne podreja shemam. Kljub temu je, kot smo omenili, zavoljo dramatizacije izvedena določena mera karikiranja večinoma osmišljena. Uspeh je tudi v tem, da tovrstna implicitna kritika ne bo odvrnila ljubiteljev košarke. Ekranizirana pripoved je polna referenc, ključev, zastavic, anekdot, ki bodo burile ljubitelje igre in njene zgodovine ter zgodbo istočasno poglobljale. To ni protišportna serija, se pa športa loteva v vseh njegovih razsežnostih, od spektakelskih do zgodovinskih in socialnih, ne da bi za trenutek postala dolgočasna. Drzne si biti težka, čustvena in direktna, odpira prostor za moško emocionalnost in kaže na mesta njene potlačitve. Košarkarski teren pri tem ni izgovor za družbeno nasilje, temveč skoraj prostor čistosti in viteštva, kar pa je samo ena, pogosto postranska komponenta dogajanja. Šov se obrača od parketa k tistemu za njim.

Svet košarke in vrhunskega športa se tako pred nami končno izriše v tridimenzionalni podobi. **Čas zmag** je nekakšna analogija klasičnim **Oglaševalcem** (Mad Men, 2007–2015) na temo športne industrije. Doslej smo si lahko ogledali zgolj prvo sezono serije. Kljub stopnjevanju suspenza glede tega, ali bo moštvo uspelo osvojiti naslov ali ne – to lahko seveda hitro preverimo z brskanjem na internetu –, se na koncu izkaže, da ta ni bistven. Številni problemi ostanejo odprti in antiklimaktični zaključek napoveduje zanimivo nadaljevanje. Gotovo ena najizvirnejših serij v zadnjem obdobju, pri ogledu katere pa je vendarle dobro ohranjati zavedanje, da gre za fikcionalizirano obravnavo resničnih dogajanj in da so dejanske osebe ponekod zgolj deloma podobne ekraniziranim likom.

Vitja Dominkuš Dreu

Lepota ljubiteljske ustvarjalnosti

22. FESTIVAL NEODVISNEGA FILMA,
LJUBLJANA

28.–29. MAJ 2022

Vprašanje filmske neodvisnosti in neodvisnega filma je velikokrat zavito v tančico nejasnosti, pretiravanj in netočnosti. Pogosto s tem izrazom merimo na večjo umetniško in ustvarjalno svobodo, ki naj bi jo tak film vseboval glede na »odvisni« film; govorimo predvsem o ekonomski in politični svobodi, ki botrujeta svobodnemu estetskemu izrazu. Ekonomsko neodvisni film naj bi bil ustvarjen mimo interesov trga in investitorskih špekulacij, katerih poglavitni namen je ustvarjanje dobička. Politična neodvisnost pa naj bi zagotavljala nekakšno ideološko čistost, kjer film ni propagandno gradivo. Ta dvojna neodvisnost nam tako zagotavlja, da je neodvisni film resnično rezultat avtorjevega individualnega umetniškega izraza.

Vendar je ta preprosta binarna definicija filmske neodvisnosti lahko delno aplikativna le v večjih in bolj razvitih kinematografijah (ZDA, Anglija, Indija ...). Tam za neodvisni film večinoma velja tisti, ki ni nastal v okviru velikih filmskih studiev.¹ Problematično je tudi prepričanje, da je film v liberalnih demokracijah osvobojen politično-ideoloških vplivov, kar naj bi bila problematika, rezervirana za nerazvite in nedemokratske države. V tem smislu bi lahko nekoliko hudomušno trdili, da je ves slovenski film »neodvisni film«, saj se že vnaprej ve, da film na trgu ne bo povrnil stroškov izdelave, kaj šele prinesel dobička.

Prav tako pa je bil ustvarjen v neodvisni in demokratični evropski državi, torej mu ne grozita politična cenzura in nadzor.

Za neodvisni film so v uporabi tudi drugi izrazi – alternativni film, eksperimentalni film, avantgardni film, amaterski ali ljubiteljski film –, ki govorijo o mnogoteri pojavnosti neodvisnega filma. Vsak od teh izrazov prinaša svoj odtенок pomena in opredeli poseben položaj neodvisnega filma v določenem obdobju, okolju ali po specifičnem slogu. Zdi se, da vsaj v kontekstu slovenske filmske scene lažje govorimo o »profesionalnem« oziroma poklicnem in »amaterskem« oziroma ljubiteljskem filmu.

Filmska tehnologija še nikoli v zgodovini ni bila tako dostopna. Digitalne kamere so poceni in preproste, pametni telefoni pa so opremljeni s kamerami izredne ločljivosti. Filme vsak lahko enostavno montira na domačem računalniku. Eksplozivno napredujoča in dostopna tehnologija ustvarja romantično podobo vsesplošne demokratizacije in dostopnosti filmske proizvodnje. Vendar pa dostopnost tehnologije in množičnost filmskih ustvarjalcev ne prinašata nujno tudi boljše kakovosti in umetniške ustvarjalnosti. Hiter pregled družabnih omrežij in videoplatform priča ravno o nasprotnem. Prav zato je danes še toliko bolj na mestu, da se ta množica ljubiteljske filmske ustvarjalnosti predstavi

javnosti skozi filmski festival, ki ga oblikuje stroka, ki v filmih išče kreativnost in kakovost umetniškega dela.

Prav tak namen ima *Festival neodvisnega filma*. FNF ima bogato festivalsko zgodovino. Prvič je bil organiziran leta 1996. Za njegovo premierno izvedbo je stalo Kulturno umetniško društvo *Cineast*. Društvo so ustanovili ljubitelji ustvarjalnega filma in videa, ki so delovali tako na področju filmskega ustvarjanja kot promoviranja filmske kulture in raziskovanja različnih aspektov filmske umetnosti. Posebej so se zavzemali za spodbujanje ustvarjalnosti in prepoznavnosti eksperimentalnega, kratkega in avtorskega filma. Kot zanimivost omenimo, da so v okviru društva delovali laboratorij za obdelavo črno-belega filmskega traku vseh formatov, studio za shranjevanje in kopiranje starih filmskih trakov, studio za prenašanje videoslike na filmski trak in studio za animirani film.

¹ Vendar je tudi to poenostavljeno razumevanje. Velika večina »neodvisnih« ameriških studiev, ki so sodelovali pri nastanku sodobnih filmskih klasik ter kulturnih filmov, ki danes veljajo za zgled ameriške neodvisne produkcije, je v lasti medijskih konglomeratov. Dober primer je podjetje Miramax, ki ga je leta 1993 kupil Disney. Kljub temu se je Miramax še dolgo držal sloves meke za neodvisno filmsko produkcijo v ZDA.

Organizacija in izvedba festivala sta bila odgovor na pomanjkanje zastopanosti filmskih izdelkov, ki niso nastali pod taktirko uradnih – državnih ali večjih komercialnih produkcijskih hiš. »Festival je odprt za vsakršno ustvarjalnost, ki nastaja zunaj filmskih in televizijskih institucij,« se je bralo vabilo ustvarjalcem za sodelovanje na festivalu. Festival je v svoji prvotni ideji namenjen tistim filmskim in video delom in avtorjem, ki na tem področju ustvarjajo brez komercialnih namenov in v neprofesionalnih razmerah. To vodilo se je ohranilo vse do danes, saj so za prijavo in uvrstitev filma na festival navedeni sledeči pogoji:

- NI večinsko sofinanciran s strani Slovenskega filmskega centra, RTV Slovenija, komercialnih TV-postaj ali platform,
- NI nastal v okviru študijskih produkcij filmskih šol, akademij ali mentorsko vodjenih produkcij filmskih delavnic in
- JE nastal v slovenski (ko)produkciji.

FNf je v svoji prvotni zasnovi in pod taktirko KUD *Cineast* deloval 10 sezon (do pozne jeseni 2005). Nato je za tri leta utonil v krajšo pozabo, leta 2009 pa sta ga obudila kulturno društvo *MILF* in Javni sklad republike Slovenije za kulturne dejavnosti (JSKD). Vendar na začetku tega »novega« obdobja festival ni doživel zlatega preporoda. Eden redkih danes dostopnih člankov, ki opisuje dogajanje festivala iz leta 2013, se začne takole: »Za nami je peti zaporedni *FNf*, ki ponovno ni postregel s presežki. Je to nekaj, česar od slovenskega neodvisnega filma niti ne moremo pričakovati? Kako opravičiti ravnanje žirije, ki že drugo leto zapored ni podelila prve nagrade? Gre za pretenzozno držo ali je naša neodvisna scena do te mere podhranjena, da si prve nagrade nihče niti ne zasluži?«² Kljub temu je festival vztrajal naprej in v mali filmski dvorani JSKD na Beethovnovi ulici kultiviral novo občinstvo in ohranjal ter spodbujal duh neodvisnega filma v Sloveniji.

Vredno je poudariti, da se je neodvisna, amaterska in ljubiteljska filmska scena na slovenskih tleh v zadnjih desetletjih dodobra razvila in dobila vidnejše mesto pod soncem, vse od vzpostavljanja produkcijskih in ustvarjalnih delavnic za mlade do širjenja festivalov zunaj prestolnice, kakršna sta recimo *Luksuz festival poceni filma* (Krško) in *Festival SHOTS* (Slovenj Gradec). Jasno je torej, da so razmere za neodvisni film boljše od tistih, ki so botrovale začetku festivala leta 1996. Vendar pa je *FNf* usodnega leta 2020 doživel ponovno (dvoletno) prekinitev zaradi vsem predobro znane epidemije. Zdi se, da je tokratna prekinitev festivalu dala potreben zagon, da se na novo postavi v bolj ambiciozni in velikopotezni zasnovi. Z lanskim letom je bil festival namreč prestavljen v dvorano Silvana Furlana v Slovenski kinoteki.

Na 22. edicijo se je prijavilo več kot 110 filmov, tako dolgometražnih kot kratkih. Gre za impresivno številko, ki priča o živahni produktivnosti »amaterskih« filmskih ustvarjalcev. A kot smo že omenili, kvantiteta ne priča tudi o kvaliteti. Selektor festivala, režiser Martin Draksler, je nabor skrčil na 19 filmov – enega celovečernega in 18 kratkih. V oči zbode dejstvo, da je bilo med izbranimi kar 14 igranih filmov in le trije eksperimentalni, en dokumentarni in en animirani film. Če prevzamemo držo, da neodvisnemu filmu daje dodatno vrednost prav neodvisni položaj njegovih ustvarjalcev, pa tudi s tem povezana svoboda izražanja, je na mestu vprašanje: čemu tako nenakovredna reprezentacija filmskih zvrsti? Seveda je lahko to tudi odraz bolj konservativnega pristopa k filmskemu ustvarjanju med slovenskimi neodvisneži – pregled izbranih stvaritev lanskega festivala vsekakor razkriva bolj konvencionalen pristop k razumevanju filmske estetike in pripovedi.

Vseeno pa ne gre prezreti kakovosti vseh štirih nagrajenih filmov, pri čemer bi izpostavil predvsem žanrsko nabit **Robbery**

Casette Vol. 2 Play Again (2021) bratov Zemljič. Gre za film, ki na duhovit način združi prepoznavne klišeje kriminalne akcije in znanstvene fantastike, kot smo je vajeni iz zlate dobe videokasetne B produkcije. Izstopa pa tudi zmagovalni film **Komaj čakam, da prideš** (2021) Tomaža Groma, eksperimentalno-dokumentarno delo, ki je v prvi vrsti izpoved, žalostinka in filmska pesnitev. Iz kolaža posnetkov vsakdanjega življenja črpa čustveni naboj in poetičnost ter se na nevsiljiv način usede v gledalčevo notranjost. Prav zaradi takih umetniških presežkov z zanimanjem pričakujemo prihajajočo edicijo festivala.

-
- 2 Čamernik, Žiga. »Slovenski sindrom ali preveč razprave o ničemer.«
Ekran, januar/februar 2014, str. 22.



23. Festival neodvisnega filma bo med 14. in 16. aprilom potekal v dvorani Slovenske kinoteke.

Ajša Podgornik

Prek tragedije do upanja

38. FESTIVAL LGBT FILMA, LJUBLJANA

10.–18. DECEMBER 2022

Med 10. in 18. decembrom 2022 je v Slovenski kinoteki ter na drugih prizoriščih v Ljubljani, Mariboru, Idriji, Ptuj, Kopru, Slovenj Gradcu, Bistrici ob Sotli in Trstu potekal že 38. festival LGBT filma, tokrat prvič po letu 2019 v polni kapaciteti kinodvoran. Izbor filmov je kot vsako leto prinesel široko paleto filmskih izkustev z vsega sveta. Glavni program festivala se je uradno začel v soboto, 10. decembra. Takrat je bil v Kinodvoru na sporedu dokumentarec **LGBT_SLO_1984** (2022, Boris Petkovič), ki na pregleden in dostopen način oriše domačo LGBT aktivistično sceno od naslovnega leta naprej. V filmu se zvrstijo številna pričevanja iz prve roke, kar ga naredi še posebej avtentičnega. Hkrati obeležuje zmage s področja LGBT aktivizma v Sloveniji in brez mrkosti izpostavlja področja, kjer je še potreben napredek.

V ponedeljek, 12. decembra, smo si lahko ogledali dokumentarec **Nelly in Nadine** (Nelly & Nadine, 2022, Magnus Gertten), ki je na koncu postal festivalski zmagovalac po izboru občinstva. Tematika LGBT skupnosti v kontekstu koncentracijskih taborišč med drugo svetovno vojno je bila obravnavana že na nedeljski projekciji klasike **Bent** (Sean Mathias, 1997). **Nelly in Nadine** skozi kolaž starih pisem in fotografij pove zgodbo dveh žensk, ki sta se spoznali na božični večer v koncentracijskem taborišču v Ravensbrücku. Konca vojne nista dočakali

skupaj, a sta se po vojni spet našli in ostali skupaj do konca življenja. Gre za film o upanju, ki se v tem primeru pozitivno razplete. Pripoved o Nelly in Nadine je ganljiva, a nas hkrati opominja, koliko tovrstnih zgodb je bilo zamolčanih in ne bodo nikoli prišle na plan. V ponedeljek je bil na ogled tudi film **Daljni kraj** (Jeong-mal Meon Got, 2020, Kun-Young Park), ki v vseprežemajočem melanholičnem tonu upodobi predsodke prebivalcev korejskega podeželja, še veliko bolj pa ponotranjeno homofobijo glavnega junaka, ki ga lastna sramota odtuji od družine in dolgoletnega partnerja.

V torek je v Kinoteki odjeknil zvok po pesmi poimenovanega filma **Strah me je, Torero** (Tengo Miedo Torero, 2020, Rodrigo Sepúlveda), ki je nastal po istoimenskem romanu čilskega LGBT aktivista Pedra Lemebela, pred kratkim izdanega tudi v slovenskem prevodu. Gre za ljubezensko afero med starim transvestitom Loco del Frente in gverilcem Carlosom v Čilu poznih osemdesetih let. Čeprav je energija glavnega protagonista nalezljiva, na žalost **Torero** nikoli ne ujame pravega načina pripovedi. V osnovi gre za prikaz šaljivo grandiozne romantične zgodbe v času pred poskusom atentata na generala Pinocheta, a ko si film želi biti političen, še posebej mednarodni gledalci ne vemo točno, kakšen pomen< imajo precej obrobno predstavljeni dogodki. **Torero** ima

dve plati: po eni se jemlje smrtno resno, po drugi pa je že parodično melodramatičen. Film bi bil veliko boljši, če bi režiser ta dva pristopa nekoliko uravnal – ali pa se odločil za enega ali drugega. Oba bi bila namreč lahko zelo učinkovita, kar potrjuje tudi zadnja sekvenca filma, ki prikazuje sam poskus atentata ter Carlosovo in Locovo zadnje srečanje ob obali.

V torek je bil na sporedu tudi **Joyland** (2022, Saim Sadiq), dobitnik (povsem zaslužene) queer palme na lanskem festivalu v Cannesu. Gre za film, ki upodobljeno tematiko obdela tako celovito kot le malokateri. V mestu Lahore v Pakistanu živi stari patriarh Rana s svojo družino. Njegov sin Haider se pod pritiskom očeta zaposli v plesnem gledališču, kjer pa se zaljubi v transspolno plesalko Bibo. V središču filma so pravzaprav izkušnje treh žensk, Haiderjeva prezenca pa jih poveže v filmsko celoto. Najprej je tu njegova žena Mumtaz, moderna ženska, ki si želi ustvariti kariero, a jo tast pri tem nenehno ovira v imenu tradicije – ženska namreč ne sme imeti ambicij, ampak se mora osredotočiti le na družino. Nato je tu Haiderjeva sestra Nuccchi, ki upodablja ta ženstveni ideal. Zdi se srečna, a pod površjem se skriva potlačeno razočaranje, ki se navzven izraža le kot tiho spriznjenje z usodo. Na koncu spoznamo še Bibo, ki se premika po povsem različni premici kot Mumtaz in Nuccchi. Zaradi

spola je sicer svobodna, nanjo ne padejo nikakršna pričakovanja, hkrati pa zaradi svoje identitete bije povsem drugačne boje. Tragičen konec nastale situacije nazorno naslika seksizem in transfobijo pod krinko tradicije ter opozarja, kako ustaljeni družbeni red ne koristi nikomur.

V sredo so dekleta iz ustanove za najstnice s težavami v Bogoti pripovedovale zgodbo o **Alis** (2022, Nicolas van Hemelryck in Clare Weiskopf). Dokumentarista sta prosila skupino mladih deklet, naj si izmislijo vrstnico z imenom Alis in povejo, kako je živila. Avtorja filma sta očitno želela nekako zabeležiti izkušnje teh deklet, a sta se dobro zavedala, da bi bilo spraševanje o njihovih globoko travmatičnih preteklostih ne samo neprijetno, temveč tudi precej nemoralno. Zato sta zanje ustvarila Alis, ki je popolna posrednica – nanjo lahko nalepijo svoje izkušnje, lahko pa si njeno zgodbo popolnoma izmislijo. Film je posnet preprosto, kaže nam dekleta ob pripovedovanju, z vmesnimi izseki njihovega doma in aktivnosti, najbolj zanimiv pa postane, ko se linija med »Alis« in »jaz« pri dekletih zabriše. Pripoved vedno ostane dinamična in na koncu niti ni pomembno, kateri deli zgodbe o Alis so pravi in kateri izmišljeni, saj film gledalca ne pusti ravnodušnega.

Zadnji in hkrati najbolj tragičen film, ki sem si ga ogledala na festivalu, je bil gruzijski **Vlažen prod** (Wet Sand, 2021, Elene Naveriani). Prizorišče: idilična vas na bregu Črnega morja. Samomor vaščana Elikoja tja privede njegovo vnukinjo Moe in v spletu dogodkov se razkrije, da je bil razlog za samomor naveličanost ob bolečini zaradi

skrivanja ljubezni do sovaščana Amnona, lastnika naslovne gostilne Vlažen prod. Gre za pretresljivo zgodbo, kako lahko skupnost popolnoma odtuji dolgoletnega prijatelja zaradi njegove spolne usmerjenosti. Kljub izredno težkim prizorom sovraštva, ki se konča s sicer nenamernim samomomrom Amnona in požigom hiše s trupli obeh starih ljubimcev, se **Vlažen prod** vseeno ne utopi v malodušju. Prizor goreče hiše je katarzičen, saj predstavlja edini način, da protagonista dobita svoj mir, četudi v smrti. Zaključek, v katerem vnukinja Moe in Amnonova natakara Fleška obudita upepeljeno gostilno in najdeta srečo v partnerskem razmerju, pa nakazuje, da se na drugi strani tragedije vedno skriva upanje.

V zadnjih letih se veliko govori o pomenu tragičnih usod v LGBT filmu. Predvsem gre za pogovore s stališča, da naj bi jih bilo čim manj. Bili naj bi namreč v času, ko homoseksualnost ne prinaša več le trpljenja. Čeprav je to morda res za sorazmerno majhen košček zahodnega sveta, se z zavračanjem prikazovanja česarkoli tragičnega popolnoma ignorira resničnost preteklosti in sedanjosti, v katerih so posamezniki v LGBT skupnosti veljali oziroma še vedno veljajo za izobčence. Prizori srečnih ljubezenskih zgodb in idiličnih življenj v drugačnosti so vedno dobrodošli, a za veliko ljudi preprosto niso realistični, in dokler homoseksualne ali transpolne osebe ne bodo sprejete povsod, bo tragedija morala obstajati. Ne zato, da se nam lahko ubogi junaki smilijo, temveč zato, da lahko pogledamo na družbo okoli sebe in se zavestno odločimo, da takih nepravilnosti ne bomo več prenašali.



Daniella Shreir & Heather Williams

ALI JE KRITIKA LAHKO ŠE ZMERAJ KRITIČNA?

I.

Eden najbolj izstopajočih kadrov filma **Obetavna mladenka** (Promising Young Woman) režiserke Emerald Fennell, ki je izšel leta 2020 ob izjemnih kritikah in na nagradah Ameriške filmske akademije prejel oskarja za najboljši izvirni scenarij ter štiri druge nominacije, je posnetek protagonistke filma Cassie, ki se naslanja na velik oblazinjen temnordeč kavč, roke pa ima iztegnjene proč od telesa. V tem kadru je videti kot pijan ženski Kristus. Ogledali, ki sta postavljeni levo in desno od ogromnega kavča, ustvarita sredinski del v razločni podobi križa, medtem ko linije Cassiejinih rok padajo v loku navzdol, tako da ima dlani na isti ravni kot glavo, kar lahko gledalca – na zavedni ali nezavedni ravni – spomni na Kristusa med pasijonom. Meniva, da gre za namerno vizualno analogijo, najprej zato, ker je opisana podoba močno prisotna v promocijskem materialu filma, in tudi zato, ker je vsem napakam navkljub film **Obetavna mladenka** izredno neposreden v podajanju sporočil. Isto podobo vidimo ponovno, ko Cassie domov odpelje dobri Samaritan, »prijazen fant« sočutnega izraza in nežnega glasu. Odvede jo do postelje pod pretvezo, da jo bo dal spat, ko pa obleži na hrbtu, jo spolno napade. Njene roke so v istem položaju. Nato ugotovimo, da vseeno ni tako zelo pijana. Pokončno sede in prvič spregovori brez zatikanja ter temu »prijaznemu fantu« – prvemu od mnogih – vcepi jasno lekcijo.

Vizualna analogija s Kristusom je ironična, saj z izjemo enega primera Cassie nikoli nikomur nič ne oprostí in se zato notranji publiki moških predatorjev, pa tudi zunanji publiki gledalcev filma, ne ponudi kot vzor, ki bi mu lahko sledili, temveč kot predmetni nauk. Njena lekcija temelji na strahu, ne na sočustvovanju. Za razliko od Kristusa svoje naklonjenosti ne namení grešnikom; osamljena izjema je lik skesanega odvetnika, ki je sam prišel do istega zaključka. In za razliko od Kristusa

ne poskuša širiti svoje perspektive onkraj začetnega šoka in nasilnega razodetja. Ko se film nadaljuje, odkrijemo, da se je Cassiejino življenje osredotočilo na skoncentrirano maščevanje, potem ko je bila njena najboljša prijateljica Nina pred sedmimi leti spolno napadena in je nato storila samomor. In tako se ob občasnih prekarnih zaposlitvah in prebivanju pri starših ob večerih odpravlja v klube in bare, kjer hlina pijanost, počaka, da jo pobere kak spolni predator, ki nase ne gleda v tej luči, ga prestraši, nato pa odide. To ne pomeni, da si moški, ki skušajo napasti Cassie, zaslužijo naše sočutje, ali da bi nanje morali gledati v luči odpuščenja, temveč zgolj, da zaradi razlogov, ki jih bova razložili kasneje, moralni svet filma na koncu ne privede nikamor. Pokaže nam zlo, maščevanje proti njemu, a se na koncu zaključi v smrti in jasno je, da je kljub Cassiejinemu trudu mehanizem kulture posilstev ustavljen zgolj začasno.

Najino predavanje o vlogi sodobne kritike sva se odločili začeti z **Obetavno mladenko**, ker meniva, da Cassiejina izolirana in maščevalna situacija izkazuje najslabše vidike situacije, v kateri se nahaja sodobni kritik oziroma kritičarka – in pri tem želiva izpostaviti, da bova črpali zgolj iz izkušenj anglofonske kritiške kulture, ki je občasno izolirana in maščevalna zaradi razlogov, o katerih bova razpravljali v tem predavanju –, medtem ko razprava, ki obkroža film, privlači najslabše vidike naše širše kritiške razprave, njenega nagnjenja k poenostavitvi, ortodoksni in vsesplošnemu hvaljenju ali obsojanju. **Obetavna mladenka** ni zapleten film. Kot gledalci zmeraj vemo, na čigavi strani smo. Kot je v oceni, ki jo je napisala za filmsko revijo *Another Gaze*, katere urednici sva, izpostavila Rebecca Liu, svet tega filma poseljujejo zgolj karikature: Cassie je dvodimenzionalni cinični avatar maščevanja brez prijateljev in zanimanj, ki izvede maščevanje nad oboževalcem Davida Fosterja Wallacea, nad moškim v klobuku in nad serijo »prijaznih fantov« iz vrst belih ovratnikov. Moški jo odpeljejo k sebi domov, in kar se začne kot nadležna

vsiljivost, se kmalu spremeni v spolni napad. Cassie jih ustrezno zabije nazaj. Moralne enačbe filma so preproste in njegove katarze so temu ustrezno poceni. Analogija ni nič kaj širša in globina je zgolj iluzija. Podobno kot s podobo Cassie kot Kristusa se film nikoli ne premakne pod površinskost, tako da je na njem nekaj neizmerno stripovskega, kar v zabavnih instancah ponudi neposreden in poenostavljen pomen, tak, pri katerem odsotnost pritrditve ne bi bila dobro sprejeta. Vse to se zdi zelo podobno Twitterju, kjer je kritika prav tako zgoščena v enovrstičnice, in to nas privede tudi do osrednjega vprašanja tega predavanja – kako je lahko v trenutnem kulturnem vzdušju kritika še zmeraj kritična, pri čemer to misli v obeh pomenih, najprej kot nekaj, kar analizira in nudi vpogled, in hkrati kot nekaj pomembnega.

Težava vzdrževanja zmožnosti kritike za dejansko kritiziranje v trenutnem družbeno-ekonomskem kontekstu je izjemno kompleksna, saj vključuje številne dejavnike. V članku, ki je bil – po nenavadnem naključju – objavljen v medijski podružnici spletnega podjetja *WeTransfer*, je kritičarka Simran Hans naštel različne pritiske, s katerimi se sooča sodobni kritik. Opozorila je, da so proračuni tradicionalnih medijev uplahnili, pri čemer je bil ob pandemiji prostor za kulturo še dodatno okrnjen, ob tem pa redka delovna mesta, ki še obstajajo, že desetletja zasedajo isti ljudje, z njihovo upokojitvijo ali smrtjo pa je zelo majhna verjetnost, da bi se obdržala z delovnim mestom povezana vloga ali stabilnost. To pomeni, da je kritika kot *delo* izgubila vrednost; tako je položaj povprečnega kritika svoboden in v ekonomskem smislu prekaren (če je to njegovo primarno delo) ali pa občasen in ga opravlja ob službi, s katero dejansko plačuje račune. Kritikom seveda njihova družbeno-ekonomska ozadja pogosto omogočajo delati za malo denarja (kar lahko vodi k ideološki uravnilovki v njihovem pisanju ali pa k slepim pegam). Kot zaključí Hans, je ena redkih prednosti, ki jo še imajo kritiki in kritičarke s polnim delovnim časom, uporaba družbenih omrežij, kjer lahko najdejo publiko za svoje delo in naberejo dovolj sledilcev, da to postane pomemben dejavnik, ki učinkuje pri pronicljivih urednikih, ko naročajo članke. Možnost dostopa do take publike ni nujno odvisna od kritikovega kritičnega dela, temveč od njegove ali njene zmožnosti za humor in objavo jedrnatih mnenj, ki spodbudijo nadaljnje deljenje, na splošno pa trženje kritikove osebnosti. Dolgo in relativno brezosebno pisanje tako nadomestijo kratke, domiselne in zelo vizualne vsebine, v katerih osrednjo vlogo igra osebnost. Tako osrednji promotor kritikovega dela postane on sam in ne založnik publikacije, v kateri objavlja. Skozi popis prehoda od blogov in Tumblrja na Twitter in Instagram, Hans opiše širše kulturne posledice teh družbenih, ekonomskih in tehnoloških sprememb. Tako smo dobili decentralizirano omrežje, ki ga sestavljajo številni glasovi.

Kulturna avtoriteta ni več zgolj v rokah peščice specializiranih posameznikov. Vsakdo lahko reče karkoli. Strokovnost je pasé, uspešni so tisti, s katerimi se lahko poistovetiš. Meje med umetnikom, kritikom in publiko so se sesedle. To je kakopak privedlo do dobrih in slabih reči. V nekaterih pogledih je kritika postala bolj demokratična in dostopna. Vsakdo ima priložnost, da nekaj pove, in možnost, da se povzpne na govorniški oder. Dobili smo stik z glasovi, ki jih v pretekli medijski hierarhiji nikoli ne bi. Včasih se zdi, da v spletu vidimo nekaj podobnega vzponu velike globalne skupnosti. A obstajajo tudi povsem očitne neplati, pri katerih je premik v splet škodoval možnostim za dialog. Kot bova utemeljili kasneje, je ta vidik še bolj zavozlan, ko se posvetimo ideologiji filma ali kritika oziroma kritičarke.

Argument, ki ga Hans izpostavi glede strukture in *oblike* teh medijskih platform, je najbrž najbolj ključen v njenem eseu. Citira filmskega avtorja Charlieja Shackeltona glede vloge deljenja tvitov, funkcionalnosti, ki je na voljo od leta 2009: »Menim, da je [deljenje tvitov] postalo bistveno pomembnejše od nevidne metrike obiskov spletne objave. Kajti realistično gledano – koliko ljudi pa bo na obskurni strani prebralo tvojo recenzijo za film, ki je bil na sporedu v *Cannesu*, v primerjavi s tisoči deljenih tvitov, ki bi jih lahko prejel za koncizno napisan tvit o istem filmu?« Cilj je, da se tvoje mnenje razširi čez čim širše polje javnosti. Priljubljenost je vse. Ko to združimo z raznimi ekonomskimi silami, ki so tukaj na delu, je vodilna vloga družbenih medijev kot lokacije kulturnega diskurza znižala to raven, tako da je takojšnji komentar presegel vpliv dolgotrajnega razmisleka. In kadar je cilj tega komentarja postati političen, se običajno zreducira na nekaj tako poenostavljenega (in posledično brezpredmetnega), kot je trditev, ali je film feminističen ali ne. In takojšnja sodba tudi zmaga. A filmi, kot je **Obetavna mladenka**, ki temeljijo na didaktičnih 'sporočilih', prav ciljajo na tovrstne 'razprave': te so že vključene – in to ne subtilno – v samo tkivo besedila. **Obetavna mladenka** je bila zasnovana, da obstaja onkraj zgodovine – tj. zgodovine filma in drugih prikazov spolnega napada – in prinaša sporočilo, ki je dovolj glasno, da zamegli razpravo o obliki.

V članku v *Harper's Bazaar* je Yasmina Omar film označila kot »ognjevitno razkritje sistema spolne zlorabe, ki kljub temu, da ga je načelo gibanje *Time's Up*, še zmeraj ščiti storilce«. V drugih medijih je film spodbudil razprave o 'pravih' in 'napačnih' načinih obravnave posilstva in pozitivne recenzije filma so pogosto vključevale resnične statistike glede posilstev in odstotka obsodb. Liu tudi poudari, da je bil film **Obetavna mladenka** deležen hitrega prehoda v produkcijo, najverjetneje zato, da bi ujel dobičkonosno spodbudo ob razpravah, povezanih z

#JazTudi, in da je bil film potrjen na podlagi nepregledanega prvega osnutka scenarija. In nobeno presenečenje ni, da je film, ki prikazuje usodo ene ženske na maščevalnem pohodu, zgolj hitro prebavljiv šund, ki ga je mogoče v spletnih razpravah nenehno in povsod ponavljati v nekakšni orgiji poistovetenja, kjer vsaka sodelujoča dobi občutek, da je bila 'videna' in da je prejela potrditev lastne izkušnje; pri čemer pa ne želiva reči, da izkušnja ni pomembna, le da je razprava, sestavljena zgolj iz poistovetenja in potrjevanja, običajno bolj prazna. Kot zapiše Liu: »Žal se Fennell nikoli ne prebije skozi omejitve šale, kot da bi bilo za izpostavitve neenakosti dovolj, če zgolj obrne dinamiko moči.« A komercialni in javni odziv na ta film nam pove, da je prav tak cirkus deležen največ pozornosti.

To ne pomeni, da v povezavi z **Obetavno mladenko** ni bilo nobenih senzibilnih in zanimivih razprav, saj je film spodbudil številne. Prav tako ne bi mogli reči, da se je film izognil analizi, temveč zgolj, da so ključne izpostavljene teme neverjetno hitro prešle v povzetke kot iz *BuzzFeeda*, polne ognjenih emotikonov. A najboljše debate v povezavi s tem filmom so znatno presegle to, kar film sam ponudi, torej popolno odsotnost dvoumnosti. Esej Rebecce Liu je bil dobro sprejet v skrivni množici ljudi, ki so po tistem sovražili film, kakor tudi med tistimi, ki so cenili dodaten vidik v 'razpravi'. A do neke mere – vsaj iz perspektive urednic na najinem položaju – se tudi pozitiven spletni odziv na izpiljeno in utemeljeno nasprotujoče mnenje zdi nekako prazen. Kot da bi bilo vsem poskusom upora proti prevladujočemu sistemu – predvsem kadar so ubesedeni na eni izmed struktur, s katero si ta nenehno krepi svoj položaj – neizbežno usojeno, da jih ta posrka vase in jim nameni vlogo še ene zgrešene note, zgolj majhen odklon, ki potrjuje kritično integriteto celote in njeno zmožnost zagotavljanja prostora uporniškim glasovom. Kaže, da format deljenja tvitov in njihovega citiranja ustvarja obliko

To pomeni, da je kritika kot delo izgubila vrednost; tako je položaj povprečnega kritika svoboden in v ekonomskem smislu prekaren (če je to njegovo primarno delo) ali pa občasen in ga opravlja ob službi, s katero dejansko plačuje račune.

repetitivne pritrditve ali zavrnitve, ki je tudi v primeru pronicljivosti v srži nepronicljiva že zaradi dejstva, da jo je tako preprosto ponavljati, deliti in si jo prisvojiti. Irwin Silber je zapisal nekaj, kar se navezuje na te ideje: »Območje 'dovoljenega protesta' je v resnici bistveno širše, kot je Sistem pripravljen priznati. To daje umetniku iluzijo, da deluje proti Družbeni strukturi, kadar preseže določene ozke omejitve. Vendar pa ob tem ne ugotovi, da lahko sistem posrka in izkoristi tudi proti-sistemsko umetnost, in sicer tako kot zavoro kakor za nujno samo-korekcijo.« Če povzameva, sistem ne le dovoljuje protest, temveč tudi ustvarja lasten simulaker pristnega protesta, oboje pa poteka med velikim poenotenjem, kar potrjuje dejstvo, da se povečini vse izraža prek platform, ki propagirajo neustavljivo enakost.

Dandanes je mogoče kovati znatne dobičke z ustvarjanjem nečesa izjemno sprejemljivega, s 'pravo' politiko, ki jo lahko podprejo različne korporativne blagovne znamke, medtem ko so tisti, ki prestopijo mejo, ali tisti, ki ustvarjajo nekaj bolj razširjenega in daljšega, česar ni mogoče preprosto popredalčkati po binarni logiki 'za' in 'proti', deležni zgolj minimalnih prihodkov. Subtilna, nevtralna ali uravnotežena mnenja preprosto nimajo takega dosega kot tista, ki so pretirana ali namenoma hujskaška. In ker so na voljo tako enormne količine vsebin in je bralčeva pozornost že tako povsem razpršena – zlasti na spletu, kjer je bolj ali manj vse zgolj klik stran – seveda ni nikogar, ki bi želel biti neviden in se izgubiti v vsem ostalem. Tako nas sistem ne posnema le s tem, da ustvarja lastno 'umetnost', temveč tudi z nadzorom razprave, ki jo obkroža, s tem da jo usmerja v dve nasprotujoči si trditvi, glede katerih se lahko vsakdo razburja, a se jih že naslednji dan ne bo nihče več spomnil. Rušenje meje med kritiki in njihovo publiko je še posebej spodbudilo pisce. Tobi Haslett je v nedavnem intervjuju za *The Point* v povezavi s tem povedal nekaj zanimivega, in sicer da je največja težava tega, kar je še ostalo od 'kreativnega' razreda, kako se izogniti temu, »da se ne zadrigne na absolutni konkretizaciji vsega«. Sprašuje se, ali je sploh mogoče »imeti intelektualno življenje, ki si drzne zavzeti položaj glede tega ali onega trenda, ali nastopiti proti tej ali oni stvari na način, ki ni fotonegativ obveznega slavljenja? Ali je mogoče biti kritičen, ne da bi bil ignorantski provokator? Ali je mogoče biti uporniški, ne da bi se to dejanje sploščilo v še eno karto, ki se umeša v isti kup?« To je tema, o kateri uredniki in urednice včasih razpravljamo, ko razmišljamo o tem, ali bi se morali držati nazaj pri negativnih recenzijah filmov, ki so jih posnele ženske. Podobno kot Haslett zagovarja tezo, da je mogoče biti kritičen, le da je to težje kot kadarkoli doslej, saj pri uporabi teh spletnih platform vsi postanemo karte na istem kupu in temu se ni mogoče izogniti. Vsi smo enako formatirani. Vsako nasprotovanje se nevtralizira, ko se pojavi na neskončni strani časovnice.

Če citirava Marcusa: »Institucionalizirana desublimacija je tako videti kot vidik 'zavzetja transcendence', ki jo doseže enodimenzionalna družba. Ravno tako kot družba zmanjšuje in celo absorbira opozicijo (kvalitativna razlika!) na področju politike in visoke kulture, počne tudi v sferi instinkta. Rezultat je krnitev mentalnih organov za dojemanje protislovij in alternativ in tako v edini preostali dimenziji tehnološke realnosti prevlada Srečno soglasje.« In četudi to soglasje ni videti kot soglasje, je to zgolj prikrito, saj nobeno od teh mnenj, ne glede na to, s kakšnim zanosom je zagovarjano, ne more pomeniti nič, ko tovarna vsebin izbljuva vedno nove izdelke. Naš spomin je vse krajši. Ob tem pa so tempo, ekstremna medsebojna povezanost in jedrnatost spletnega diskurza nekaj, česar doslej še nismo doživeli. Če citirava Fredrica Jamesona: »[V] objektu je prišlo do mutacije, ki je zaenkrat še ne spremlja ustrezna mutacija v subjektu; zaenkrat še nimamo zaznavne opreme, ki bi bila kos temu hiperprostoru, saj je ne spremlja ustrezna sprememba v subjektu.«

To ima seveda neki učinek. Ortodoksnost skupine deluje omejevalno, saj nihče ne more reči, kar zares misli, in je edini dovoljeni odstopajoči pogled kritika tega, kar zmanjka do norme, ali pa tega, s čimer se loči od nekoga drugega. S tako redkimi viri in tako malo razpoložljive pozornosti je vsakdo neizogibno v konkurenci z vsemi ostalimi. Povečini lahko pridobimo strokovni teren zgolj skozi nenehno piljenje skupinske miselnosti na račun nekoga drugega. Morda del histerije glede kulture zavračanja (*cancel culture*) izhaja prav iz tega in v tem primeru je tudi nekoliko upravičena, saj naša raven kulturnega komentarja ni postala zgolj izdatno površinska, temveč tudi globoko nevelikodušna, kot da je vsaka intelektualna gesta nujno izvedena v slabi veri. Ne glede na vidik splošne kolektivnosti je položaj kritika ali misleca vse bolj atomiziran. Vsi smo zgolj jastrebi, ki krožimo v iskanju novega pristopa. To se ponovno navezuje na izredno enodimenzionalnost **Obetavne mladenke**, v kateri so liki neke vrste papirnati grešniki in kjer pravica, ki jo deli Cassie, ni nikoli konstruktivno predstavljena ali zasnovana tako, da bi spodbudila resnično, trajno samorefleksijo. Namesto tega je njen cilj zlomiti. Na to kaže tudi njen odnos do drugih žensk, vpletenih v incident, ki je privedel do Nininega samomora in ohranjanja splošnega konstrukta kulture posilstev. V prvem primeru prepriča drugo žensko, da je bila sama žrtev spolnega napada, ko je bila pijana, v drugem pa ugrabi najstniško hčerko dekanke, ki je ignorirala Ninino pritožbo, ter ji kot materi pove, da je njeno najstnico pustila pijano in samo s skupino fantov. Tako kot pri moških tudi tukaj ne vidimo, ali te lekcije delujejo, ali privedejo do kakršnekoli pomenljive spremembe vedenja. Na koncu se zdi, da njihova skrajnost zgolj vodi v še več sovraštva. In to je najbrž slepa ulica. Margo Jefferson je že leta 2001 v svojem ese-

ju »The Critic in Time of War« za *The New York Times* zapisala misel, ki je na mestu, ko razmišljamo o prihodnosti kritikov. Zapisala je: »V vseh vrstah domišljjskega pisanja je sočutje do subjekta nujno – ne le ker bi bil to politično korekten ali moralno dostojen pristop, ampak tudi zato, ker odsotnost sočutja zapre um, prekine navezavo in osuši tok asociacij.«

II.

Vrnilo se torej k utemeljitvi konkretnega 'žanra kritike', na katero se tukaj osredotočamo, torej na feministično filmsko kritiko – in še bolj specifično na kritiko tiste vrste feminističnega pogleda, ki še ni bil posrkan v prevladujoči trend in ki kaže, da spodbuja pristni dialog. Ta primer nam tudi omogoča, da razmišljamo o odnosih med politično aktivno kritičarko in njenim objektom, pa tudi o smotru ter namenu te kritike.

Žensko gibanje v zgodnjih sedemdesetih v Združenih državah Amerike je predstavljalo prelomno točko v kulturi, ki je po prilivu feministične literature kmalu doživela produkcijo izrecno feminističnih dokumentarcev, kot so **Odraščati ženska** (*Growing Up Female*), **Janiejina Janie** (*Janie's Janie*), **Ženski film** (*The Woman's Film*) in **Tri življenja** (*Three Lives*), ki so bili vsi dokončani leta 1971. Ena od režiserk filma **Tri življenja** je bila Kate Millett, avtorica ključnega feminističnega besedila **Spolne politike** (*Sexual Politics*), ki je izšlo leto dni prej, film pa se je osredotočal na tri ženske različnih generacij – vključno z avtoričino sestro –, ki so o svojih življenjih govorile odkrito in brez filtra. Kot je bilo značilno za energijo sodelovanja tega gibanja, so bili vsi ti filmi skupno delo. **Ženski film** in **Janiejina Janie** sta bila ustvarjena v sklopu *The Newsreel*, ameriškega filmskega kolektiva, ki je bil ustanovljen v New Yorku leta 1967 in katerega cilj je bil ustvarjanje »filmov in druge propagande za potrebe revolucionarnega gibanja« (njihovi filmi so pokrivali tudi radikalna študentska/mladinska, protivojna in temnopolta gibanja). Filma **Odraščati ženska** in **Janiejina Janie** sta imela med režiserji vsak po enega moškega. Ti filmi so imeli jasen cilj in bi jih lahko označili tudi kot didaktične, a brez omalovaževanja njihove estetske in zdaj tudi zgodovinske vrednosti. Njihova izobraževalna narava je smiselna, ker so bili – povečini – narejeni za organizacijske namene ženskih gibanj v skupinah za dvigovanje ozaveščenosti in za pridobivanje novih pripadnic gibanja. Ni posebej verjetno, da je Millet nase gledala kot na filmarko ali se tako imenovala, poleg tega ni posnela nobenega drugega filma. Ko so v tem času sredstva za avdiovizualno produkcijo postala cenejša in dostopnejša, je film postal zanimivo alternativno orodje in je predstavljal utopično

obljubo, da bo s pomočjo kinoklubov – ki so vključevali podružnice *Newsreela*, kjer so te filme predvajali, kakor tudi univerzitetnih oddelkov za sociologijo in filmskih festivalov – njihovo 'sporočilo' na bolj demokratičen način doseglo več ljudi.

Dodatna metoda distribucije so bili filmski festivali. Ena od razlik med literaturo in teorijo drugega vala feminizma v anglofonskem svetu in vzporednicami, ki so potekale v Evropi, je v osredotočanju prvih na 'arheologijo', na predstavljanje proto-feminističnih in zgodnjih feminističnih avtoric in avtorjev raznih disciplin, da bi jih na novo ocenili. Ti festivalski prostori niso bili ustvarjeni zgolj z namenom gostovanja novih, izrecno feminističnih filmov, temveč s ciljem izpostavljanja dosežkov režiserk vsega sveta že od zore filma. *I. Newyorški mednarodni festival ženskih filmov* (1971) in sveže vzpostavljene kategorije, posvečene ženskim filmom znotraj že obstoječih festivalov v letu 1972, so v programe vključili več narativnih igranih filmov, ki so jih posnele avtorice, vključno z Márto Mészáros, Dorothy Arzner in Leontine Sagan, kot pa dokumentarcev. Revija *Women & Film*, ki velja za prvo feministično filmsko revijo, je bila ustanovljena istega leta, druge popularne filmske revije, kot so *Take One*, *Film Library Quarterly* in *Film Comment*, pa so posvetile rubrike vprašanjem, povezanim z ženskami in filmom.

Težko je razpravljati o vzrokih in posledicah v tem obdobju, saj je bila izredno pomembna sama energija ženskih gibanj, ki so nauke in izpraševanja ustaljenega reda usmerjala v različne discipline. To še posebej velja za drugo polovico obdobja, ki ga danes imenujemo drugi val in se je začel v šestdesetih letih 20. stoletja. A tako kot prostor na prej omenjenih festivalih je bilo pisanje v teh revijah splošno in njihov cilj ni bil zgolj pokriti filmov, ki so jih posnele ženske. Medtem ko so novi filmi našli prostor med recenzijami, skupaj z mednarodno pomembnimi filmi, ki so se takrat zdeli zreli za novo feministično analizo, kot je bil Godardov *Živeti svoje življenje* (*Vivre sa vie*, 1962), ki je izšel v predhodnem desetletju, je prva številka *Women & Film* posvetila številne strani raziskavi, ki so jo poimenovali »Vztrajno napačne upodobitve žensk na platnu«. Ta številka vključuje ocene ženskih vlog od zore filma in prinaša članke o Howardu Hawksu ter članek, ki sledi evoluciji tega, kar avtor poimenuje »seksualne vloge«, od Georgesa Mélièsa do Nicolasa Roega, pri tem pa postavlja vprašanja ženske na platnu in moškega za kamero, da poudari, kako se je razen v nekaterih izjemah (Antonioni) in kljub družbenim trditvam o napredku – sploh v ZDA po sprejetju Zakona o državljskih pravicah – pri upodabljanju žensk zelo malo spremenilo. Revija *Women & Film* se je v različnih časih pozicionirala kot marksistična, anarhistična in socialistična, včasih pa kot vse troje, čeprav je

prva številka kazala predvsem na prvo možnost, saj je imela na naslovnici citate Ho Ši Minha in Maovo ime ter je vključevala tudi manifest, kako politično snemati filme, ki ga je napisal samooklicani marksist Jean-Luc Godard. Ne glede na politični naklon pa je prepojena z duhom revolucije: »Kakšen pomen ima vloga ženske v medijih za radikalno gibanje?« se sprašuje Irwin Silber, ki je resda bil moški (revija ni bila separatistična – moški so se smeli pridružiti in uredništvo jih je k temu tudi spodbujalo, če so le bili 'razsvetljeni'). Na svoje vprašanje poda naslednji odgovor: »Odgovor je odvisen od funkcije medijev v socializacijskem elementu, ki prispeva k ustvarjanju zavesti, še posebej pri tem, koliko zavira ali omejuje razvoj revolucionarne zavesti.« Številni avtorji prve številke so na filme gledali kot na predmetne nauke, saj, kot je navedel uvodnik: »Filmi, predvsem popularni, nam neposredno in posredno sporočajo, kaj pomeni biti moški ali ženska v našem svetu.«

A uredniki niso zgolj želeli doseči reformacije v načinu gledanja ali branja filma. S svojega položaja kritikov so želeli »ustvariti ljudski film, kjer so ljudje predstavljeni kot ljudje in ne kot servilne karikature. Film, ki je blizu množicam, ki ga gledajo [...] Spremeniti proces filmskega ustvarjanja v kolektivizem in ga odmakniti od seksistično-elitistične hierarhije.« Ali ima sodobna kritika sploh še tako ambicijo? Prostor med areno in prakso filmskega ustvarjanja in kritika se na primer še nikoli ni zdel večji, predvsem zato, ker so dandanes kritiki videti nepodkovani za razpravo o mehaniki filmskega ustvarjanja in ekonomskih ter panožnih struktur, ki podpirajo ustvarjanje teh filmov. Po drugi strani pa je mit nedotakljivega *auteurja* izničil medijski cirkus, ki se mu lahko izogne le malokateri avtor – le redki filmski avtorji, ne glede na spol, se lahko zanesejo, da bodo prejeli financiranje za svoj naslednji film. Največ, na kar lahko upa sodobni filmski kritik, je, da bo imel vpliv na uspeh enega filma: da bo pritegnil več gledalcev, festivalskih in televizijskih programerjev in distributerjev k filmu, ali pa da bo na primer na plakatu za film naveden njegov ali njen citat. Zgornji citat je vzet iz uvodnika prve številke *Women & Film*, ki takrat sploh ni imela distribucije. To je neverjetno prikupno, čeprav se zdi v najboljšem primeru utopija in v najslabšem primeru zabloda. A ideja, da bi filmska kritičarka v letu 2022 v svojem prvem biltenu na *substacku*, ko še nima niti enega naročnika, razglasila ambicijo, da vpliva na filmsko industrijo, na *film kot tak*, je zabavna. Zakaj je sodobna kritika videti kot da nima nobene predstave o lastni prihodnosti, nobenih sanj, ki bi presegle ta trenutek?

Women & Film sta ustanovili Siew-Hwa Beh, malezijska imigrantka v Združenih državah Amerike, ki je študirala na UCLA, in Saunie Salyer, ki je bila vključena v lokalni ženski kolektiv.

Biti moramo previdne, kakšno terminologijo uporabljamo, saj niso vsi filmi, ki so jih posnele ženske, tudi feministični – in biti moramo še bolj previdne, ko te filmarke trdijo, da so feministke, zdaj ko je ta oznaka postala dobičkonosna.

Obe sta bili v zgodnjih do srednjih dvajsetih in nobena ni imela izkušenj z novinarstvom. Učili sta se 'ob delu' a to 'delo' je bilo neplačano in sta ga gnala zgolj navdušenje in pedagoška izpolnitev. Nenehno opozarjata na lastni amaterizem in iskreno pozdravljata ter pričakujeta kritiko. V zaključku svojega uvodnika se posvetita postopku priprave prve številke in navajata, kako težko je bilo »spodbuditi ženske, da naj pišejo, jih prepričati, da lahko in smejo sodelovati. Zanimanje in navdušenje sta bila prisotna, a tudi najbolj zgovorne ženske so imele psihološke ovire, ki so jim preprečevale, da bi dosegle cilj.« A vseeno jima je uspelo, razširili sta uredniški odbor in uspešno izdali sedem števil. Ko sta leta 1975 končno prejeli državno subvencijo za umetnost – to je bilo istega leta, ko je Lara Mulvey napisala svoj ključni esej »Vizualni užitek in narativni film«, o katerem se pogosto piše kot o temeljnem besedilu feministične filmske teorije –, je uredniški odbor razpadel zaradi konfliktov glede delovnih metod znotraj uredniških skupin, saj so uredniki, ki niso bili med ustanovitelji revije, zahtevali, da skupina postane kolektiv. Pestile so jih tudi težave, ki niso bile organizacijske narave – povezane so bile z novimi pristopi k filmski kritiki, utemeljenimi na semiotiki in drugih teorijah, ki so pridobivale veljavo med filmskimi akademiki –, in vprašanje dostopnosti za bralce, kar je dokončno razklalo skupino.

Sodelavke *Women & Film* Janet Bergstrom, Sandy Flitterman, Elisabeth Hart Lyon in Constance Penley, ki so bile vse podiplomske študentke na Univerzi v Berkeleyju, so se odcepile in leta 1976 ustanovile revijo *Camera Obscura*. Ta revija je ubrala veliko bolj zavestno teoretični pristop kot *Women & Film*, saj je predstavljala odmik od marksističnih mislecev ter odnosa s semiotičnimi in psihoanalitičnimi načini branja filma, ki so se naslanjali na francoske avtoritativne avtorje. Čeprav je bila revija sprva neodvisna in je prejemale sredstva od Berkeleyja – ki pa ni bil njen založnik –, jo je kasneje, leta 2000, prevzela založba Duke University Press, ki jo izdaja še danes.

Tega navdihujočega primera revije *Women & Film* nisva vzeli zato, ker bi želeli fetišizirati drugi val, ali celo ker sodi v kategorijo 'prvih' (kar je posebej problematična kategorija v povezavi s feministično filmsko analizo), temveč zato, ker so njena samorefleksija, odsotnost izpoljenosti in prilagodljivosti, navezovanje na to, kar se je dogajalo v svetu onkraj akademske sfere, militantni duh in jeza (ter pomanjkanje financiranja, deloma tudi zaradi nepripravljenosti na kompromis!) stvari, ki sva jih začutili tudi na lastni izkušnji vodenja *Another Gaze* in ki pogosto umanjajo v vse bolj nesproščeni javni sferi.

Another Gaze smo v osnovi ustanovile z željo po ponovni vzpostavitvi nekaterih ciljev *Camere Obscure*, ob tem pa bi hkrati ostali dostopni tudi onkraj akademske sfere. Začeli smo leta 2016, torej pred gibanjem #JazTudi in ekstremnim vzponom neoliberalnega 'feminizma' v anglofonskem svetu, v *dobrih starih časih*, ko je Bechdelin test še zmeraj veljal za preizkus vseh težav reprezentacije v filmu in televiziji. Razprave o statistikah glede nominirank in zmagovalk za oskarje in zlate palme ter gibanje #JazTudi so prinesli vzpon ducatov samooklicanih feminističnih filmskih blogov, biltenov in majhnih revij, ki so imele – po najinem mnenju – različne ravni kakovosti. Ko so se začele nabirati ocene glede tega, ali je film feminističen ali ne, ali je to »film, ki ga potrebujemo v tem trenutku« in ali omogoča določeni skupini, da se počutijo 'videne', naju je razočaralo stanje filmske kritike, ki se je razglasila za obliko aktivizma, a za katero se je zdelo, da je izgubila stik z zgodovino ženskega filma in feministične filmske kritike in je bila – kar je še posebej pereče – sovražna do razprave. Medtem ko so čez *Women & Film* v njenem času letele kritike, da je, po besedah B. Ruby Rich, »nagnjena k prikazovanju trditve kot teorije«, so te trditve zmeraj bodisi temeljile na ali bile uravnotežene z družbeno-ekonomskimi teorijami, ki so kazale na materialne vložke kritike in bile naklonjene k skupinskemu pristopu ter so presegale predstavitevno vrednost filma kot izoliranega besedila.

Kmalu je bilo videti, kot da sta navijaštvo ali omejevanje edini poziciji, ki sta na voljo v tej 'skupnosti' filmskih kritičark in kritikov – še posebej, ko se je ta kritika razširila na družbene medije – in nobena od pozicij ni bila videti posebej kritična. Ni treba posebej poudarjati, da je ta binarnost rezultat naše neoliberalne dobe. Posebej izstopajoč primer navijaštva je *Girls on Tops*, spletna trgovina, ki prodaja »drzne, preproste majice, ki delijo imena z ikoničnimi ženskami iz sveta filma«, in je kasneje ustanovila svoj blog za filmsko kritiko *Read Me*. Toda ali je spletna stran, ki prodaja majice z imenom Sarah Polley, zmožna objaviti recenzijo najnovejšega filma Sarah Polley, ki se ne bi navduševala nad njim? *Another Gaze* bi morda lahko obtožili,

da smo na strani omejevanja. Ampak še vse preveč se zavedamo pasti feministične filmske kulture, ki se sama označuje kot taka in za to ne tvega nič, saj so si moški svetovni voditelji (ki so pogosto vojni hujskači) in vodje bank na Zahodu sami ponosno nadeli ta naziv. V besedah iz *Women & Film*: »Zavedamo se, da nas bo Sistem skušal politično in ekonomsko razdvojiti. Prišlo bo do pogostih konfliktov s Sistemom in njegovimi podaniki, ki se pretvarjajo, da so 'progresivni'. Da bi lahko vzdrževala tempo s trendi, ki zagotavljajo preživetje, bo sistemska kinematografija ustvarjala na videz 'radikalne' in 'žensko liberalne' filme. Na nas je, da smo previdni in opozorimo na njihove omejitve, da nam ne bi ponovno spodnesli tal pod nogami.« Če pri projektu sodeluje filmska avtorica, je podoba sistema filmske industrije videti boljše. Ko gre za **Obetavno mladenko**, gre za avtorico, ki je bila rojena in vzgojena znotraj tega ekonomskega sistema, kot del britanskega zgornjega razreda. To je ne omalovažuje, a tudi ni nekaj, kar bi morali izpustiti.

Lani smo spremenile naš slogan iz 'feministična filmska revija' v 'revija o filmu in feminizmih', da bi nagovorile to semantično krizo in kot gesto dobre volje proti glasovom upora znotraj 'sprejemljivega' feminističnega diskurza ter proti mislecem, ki se iz različnih vzrokov – bodisi zaradi rase bodisi spolne identitete – ne poistovetijo z izrazom feminizem v ednini. V genialnem esejju, ki je izšel v reviji *Jump Cut* leta 1978, je B. Ruby Rich pisala o »krizi poimenovanja« v feministični filmski kritiki, ki se zdi neverjetno relevantna za problem, o katerem govoriva. Pisala je o »dveh nezadovoljivih izbirah za [izraz]: 'feministični film' ali pa 'filmi, ki so jih posnele ženske'«. Navaja, da sta »oba nedoločna in težavna izraza: enega zavračajo ali celo zanikajo določene filmske ustvarjalke in piske, drugi pa ne opisuje nič drugega kot s spolom določen geto klasifikacije. ... Žal naše edino ime, 'feminizem', nima dovolj kritične navezanosti na delo, zato namesto tega pogosto opisuje kontekst družbene in politične aktivnosti, iz katere delo izhaja, kot pa dejansko besedilo določenega filma, čeprav, kot sva navedli, se »kontekst družbene in politične aktivnosti« zdaj zdi celo bolj razdružen od besedila, poteka v spletu in se zdi bodisi reakcionaren bodisi povsem depolitiziran. Biti moramo previdne, kakšno terminologijo uporabljamo, saj niso vsi filmi, ki so jih posnele ženske, tudi feministični – in biti moramo še bolj previdne, ko te filmarke trdijo, da so feministke, zdaj ko je ta oznaka postala dobičkonosna. In ne smemo se bati lotevanja feminističnih analiz dela, sploh starejšega, če so ga ustvarile ženske, ki so zavračale to oznako (razen če to ne bi getoiziralo filma ali ga stlačilo v ozko obliko evalvacije zahodnega feminizma).

Kulturna avtoriteta ni več zgolj v rokah peščice specializiranih posameznikov. Vsakdo lahko reče karkoli. Strokovnost je pasé, uspešni so tisti, s katerimi se lahko poistovetiš. Meje med umetnikom, kritikom in publiko so se sesedle. To je kakopak privedlo do dobrih in slabih reči.

Kaj naj bo torej zanimiva feministična filmska kritika in kaj naj počne? Ali je 'cilj' tovrstne kritike prevpraševati dominantne filmske oblike? Ali so lahko filmi, ki jih ustvarijo ženske, uvrščeni med dominantne filmske oblike, če jih financirajo in podpirajo iste tržne sile kot tiste, ki so jih ustvarili moški? Kaj pa oblike, ki zahtevajo manj ekonomske podpore in ki so bile torej tradicionalno bolj odprte do filmskih avtoric: dokumentarec, eksperimentalni film, video itd.? Ali naj bo naš cilj, da se osredotočimo nanje? In kakšni so različni formalni izzivi in zahteve kritike, ki nagovarja svoje bralce o filmih, o katerih doslej najverjetneje še niso brali, kaj šele da bi jih videli? Ali mora biti feministična filmska kritika odgovorna za kritiko, ki 'povzdigne' filme ženskih ustvarjalk? A kot sva ravnokar navedli, niso vsi filmi, ki so jih posnele ženske, tudi feministični. Kaj torej storiti glede tega?

Andrej Nagode & Matic Drakulić

O montažnem procesu pri filmu *Jezdeca*

UVOD

V prispevku bova predstavila tehnične in ustvarjalne aspekte montažnega procesa pri filmu *Jezdeca*, izpostavila nekaj večjih sprememb, ki so močno vplivale na podobo končnega filma, in opisala razmišljanje, ki je do njih pripeljalo. Skušala bova pokazati, da montaža ni vezana zgolj na mikro raven povezovanja dveh posnetkov, ampak je ključnega pomena tudi pri oblikovanju strukture in pripovednega sloga filma.

Ker sva pri montaži filma sodelovala oba, si bova tudi pisanje članka razdelila podobno, kot sva si razdelila montažo. O začetku procesa in prvih spremembah bo bolj natančno pisal Andrej Nagode, o nadaljevanju dela po menjavi pa Matic Drakulić. O določenih prizorih bova pisala bolj podrobno, zato je priporočljivo, da si za lažje razumevanje film ogledate. Za začetek naredimo kratek povzetek zgodbe.

Protagonista Tomaž (Timon Šturbej) in Anton (Petja Labović) se na veliko noč leta 1999 odločita, da bosta svoja mopedi predelala v »čoperja« in se iz rodne vasi Mala Nedelja odpeljala najprej do Ljubljane, nato pa še proti morju. Vsakega od njiju na pot žene drugačen cilj: Tomaža skrivnostna vizija in iskanje verske resnice, Antona možnost osvoboditve od nerazumevaločega okolja, v katerem je odrasčal. Na poti srečata vrstnico Ano (Anja Novak) in ostarelega motorista Petra (Nikola Kojo). Skupaj nadaljujejo pot, na kateri vsak od njih začne z razmišljanjem o preteklosti in načrtovanjem bolj svetle prihodnosti. Po tragični Petrovi smrti je prijateljstvo med Antonom in Tomažem postavljeno pod vprašaj, vendar se kljub nesoglasjem na koncu pobotata ter uresničita vsak svoje upe in želje.

TEHNIČNI ZAČETKI

Snemanje filma se je začelo maja 2019. Z režiserjem Dominikom Mencejem sva se dogovorila, da na začetku junija začnem s pregledovanjem in izborom materiala ter prvo grobo montažo posameznih prizorov. S snemanja je material najprej potoval v postproduksijsko hišo NuFrame, kjer sta Erik Margan in Teo Rižnar pripravila nadomestne videodatoteke za uvoz v montažni program Avid Media Composer. Te so nato iz NuFrame poslali na Viba film, kjer jih je Boštjan Kerčmar, asistent montaže, sinhroniziral z ločeno posnetimi zvočnimi datotekami. Po tem je material ustrezno uredil in preimenoval posamezne posnetke z imeni, ki so bila določena v knjigi snemanja.

PRVI VTISI O MATERIALU

Prvi ogled materiala je za montažerja zelo pomemben, saj je ob tem najbližje občutku, ki ga ima gledalec ob ogledu končanega filma. Karseda objektivno (brez vedenja o snemanju, težavnosti izvedbe posameznih posnetkov ipd.) si ogleda material in si o njem ustvari mnenje. Ob prvem ogledu sem si zapisal prve misli glede izvedbe posameznih posnetkov, označil ponovitve posnetkov, ki so vsebovali igralske presežke, pri vsakem posnetku zabeležil tehnične specifikke itn. Ker je bil Dominik še na snemanju, so mi bili v pomoč zapiski Dijane Mencej, ki je bila tajnica režije. V njenih zapisnikih so bile obkrožene Dominikove najljubše ponovitve, ob ponovitvah pa zapisane njegove opombe (tehnične, vsebinske itn.)

1

Color	Name	Creation Date	Duration
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1_2	17. 09. 2019 18:06:13	1:49:16
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1_1	17. 09. 2019 17:36:23	1:52:24
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1	17. 09. 2019 16:18:29	2:09:02
	SEKVENCA_81_MATERIAL_izbor	16. 09. 2019 20:21:52	7:20:00
	SEKVENCA_81_MATERIAL	19. 07. 2019 21:12:00	39:21:24
	SEKVENCA_81_MATERIAL_MDX	19. 07. 2019 21:11:18	39:15:23
	81/1/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:19	1:07:09
	81/1/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:17	1:55:23
	81/1/3.sync.01	18. 07. 2019 15:41:15	1:00:13
	81/2/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:13	47:07
	81/2/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:12	1:47:22
	81/3/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:10	2:17:16
	81/3/WT	16. 07. 2019 10:24:21	46:03
	81/4/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:08	1:49:18
	81/4/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:06	2:19:05
	81/4/3.sync.01	18. 07. 2019 15:41:05	1:21:18
	81/4/4.sync.01	18. 07. 2019 15:41:03	1:22:08
	81/4/WT	16. 07. 2019 10:24:21	1:35:19
	81/5/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:01	6:01
	81/5/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:00	1:52:05
	81/5/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:58	1:47:23
	81/6/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:56	1:01:12
	81/6/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:55	38:04
	81/6/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:53	38:11
	81/7/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:52	1:34:11
	81/7/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:50	1:35:08
	81/7/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:49	1:47:04
	81/8/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:46	1:04:10
	81/8/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:45	30:16
	81/8/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:43	56:20
	81/8/WT	16. 07. 2019 10:24:21	52:15
	81/9/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:42	2:36:19
	81/10/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:40	1:09:17
	81/10/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:38	1:29:00

1. Primer organiziranega in preimenovanega materiala v programu Avid Media Composer.

Splošni vtisi o posnetem materialu so bili dobri, še posebej je treba poudariti igro. Timon Šturbej (Tomaž), Petja Labović (Anton), Anja Novak (Ana), Nikola Kojo (Peter) in Nataša Matjašec Rošker (Tomaževa mama Mojca) so svojo nalogo opravili odlično, so se pa v materialu kazali različni načini interpretacije likov. Izpostavil bi oba protagonista, Tomaža in Antona. Petjeva naloga je bila, da je skozi potek filma nadziral ves čas prisotno Antonovo jezo in v lik vnesel ranljivost, ki jo je Anton skrival za jeznimi odzivi. Zelo precizno je vodil igralsko interpretacijo skozi snemanje, kar se je odražalo v zelo podobnih ponovitvah posameznih posnetkov. Timonova metoda interpretacije je bila drugačna. Njegov lik je vseskozi variiral med naivnostjo in počasnim odraščanjem, zato so bila v njegovi igri opazna zelo močna odstopanja iz ponovitve v ponovitve. V prvi ponovitvi je bil lahko kot lik ekstremno naiven v svojih odzivih, v četrty pa morda prezrel. S temi variacijami v igri je Timon ustvaril prostor za različne interpretacije Tomaževega lika v montaži ter možnost, da se njegov karakter zelo natančno izoblikuje. Kot bomo videli v nadaljevanju, je bila raznolikost Timonove igre ključna za nekatere strukturne spremembe, ki smo se jih lotili.

NIKOLI TAKO DOBRO KOT OGLED MATERIALA, A NIKOLI TAKO SLABO KOT GROBA MONTAŽA

Namen prve verzije montaže je uresničitev zaporedja, ki je napisano v scenariju. Ko sva z Dominikom vse zmontirane prizore zložila v zaporedje, je bil film dolg 150 minut in verzija, ki sva jo poimenovala »Groba montaža«, ni delovala. To je povsem običajno. V prvo verzijo celote vedno umestimo vse prizore, ki so bili posneti, in ne razmišljamo o celotni strukturi, pač pa je pozornost usmerjena v dramaturgijo posameznih prizorov. Vanje poskušamo vključiti tudi vsako dobro improvizacijo, ki so jo ustvarili igralci na snemanju. Tu lahko omenim tek Petje in Timona po klancu na poti v Ljubljano. Mopeda nista imela dovolj moči, da bi se lahko z njima peljala po klancu navzgor, in ko sta ugasnila, Timon in Petja nista prekinila z igro, pač pa sta tehnični problem izkoristila za tekmovanje v teku do vrha hriba.

2



2. Improvizacija Timona in Petje ob vožnji z motorjem.

Nastopila je druga faza montažnega procesa, v kateri sva glede na kronološko¹ zaporedje prizorov, ki je bilo predvideno v scenariju, film razdelila na štiri celote. Prva celota je zajemala dogajanje v vasi, druga pot do Ljubljane, srečanje z Ano in motoristom Petrom, disko in blagoslov motorjev. Tretja celota je zajemala nadaljevanje poti, ločitev družine, Tomažovo izpoved v gozdu, popivanje Antona in Petra ter Petrovo prometno nesrečo, četrta pa ponovno srečanje Tomaža, Antona in Ane, prepir, poroko Aninega brata, Petrov pogreb, kopanje v morju ter konec na hribu. Glavna naloga v tej fazi montaže je bila izboljšati montažo posameznih prizorov znotraj večjih celot (vsaka je trajala okrog 40 minut) ter graditi in oblikovati dramaturške loke ob upoštevanju novo formiranih celot, poudarjati ideje, ki so bile zastavljene v scenariju, in ustvariti ritem filma.

POMANJKLJIVOSTI V KRONOLOŠKEM ZAPOREDJU

Po dveh mesecih dela sva tako do konca oktobra z Dominikom oblikovala drugo verzijo, ki sva jo poimenovala »Kronološka verzija«. Ugotovila sva, da kronološko zaporedje prizorov ne bo delovalo, saj so se izgubili nekateri pomembni tematski poudarki, ki so bili zamišljeni v scenariju. Odnos vere in stvarnosti v povezavi s Tomažem ni bil dobro stopnjevan, saj je v filmu povezan predvsem z njegovim odnosom do Ane, ki v tej verziji ni bil učinkovito predstavljen. Problem je bilo zaporedje prizorov v »Kronološki verziji«, skozi katerega z Dominikom ob ogledu nikoli nisva zares emocionalno začutila njunega postopnega zaljubljanja. Tako v zaporedju ni bila dovolj izrazita Tomaževa razdvojenost med iskanjem verske resnice in zmedenostjo ob občutku prve zaljubljenosti.

Pomanjkljivosti so se kazale pri gradnji Tomaževega lika. Na začetku filma smo pričali njegovi viziji, kar lepo vzpostavi njegov notranji svet, ki pa nato v »Kronološki verziji« za preveč časa izgine. Po uvodnih vizijah v vasi se v tej verziji naslednjič v njegov notranji svet potopimo šele v drugi polovici filma, ko v prizoru v gozdu vzame drogo. To je pripomoglo k občutku, da je Tomaž izjemno pasiven lik. Vseskozi je sledil Antonu in nergal, kako ne bi rad odšel iz vasi in zapustil mame.

V kronološkem zaporedju je bilo zaradi sosledja prizorov tudi preveč namigovanja, da je Peter Antonov oče. Predvsem je bil problematičen prizor v slaščičarni, kjer Anton pove zgodbo o očetovi

¹ V »Kronološki verziji« so si prizori sledili v sosledju glede na dogajanje zgodbe.

jakni. Ustvarjanje občutka, da je Peter Antonov oče, je bilo popolnoma odveč, vendar je bil prizor v slaščičarni zelo pomemben za njun odnos, tako da ga ni bilo mogoče preprosto izrezati iz filma.

Poleg težav na ravni občutja in idej v celotni strukturi filma so se pojavili tudi nekateri izzivi, povezani s posameznimi prizori. Blagoslov motorjev ni deloval, saj snemalna ekipa zaradi močnega naliva ni imela dovolj časa, da bi posnela vse želene postavitve. V montaži se je postavilo vprašanje, ali lahko film deluje brez omenjenega prizora. Možna rešitev bi bila, da bi prizor izrezali iz filma in bi Tomaževemu odhodu na blagoslov sledil direkten prehod na prizor med Antonom in Ano ter nato na prizor kosila s Petrom. To zaporedje ni delovalo, saj je Tomaž v prizoru s pričkanjem o obisku blagoslova prvič na podlagi lastnega prepričanja sprejel drugačno odločitev od družine. Bilo bi čudno, če ne bi videli, kako se v nadaljevanju udeleži blagoslova.

MAMINA SENCA

Z Dominikom sva razmišljala, kako bi s spremembo strukture in pripovednega sloga okrepila občutja in ideje, ki so bile zastavljene v filmu, saj sva ugotovila, da tega ne bova mogla doseči zgolj z drugačno montažo posameznih prizorov. Poučaje sva želela prenesti na povezave med podobami, kar naju je pripeljalo do bolj asociativnega načina razmišljanja ter povezovanja posnetkov in prizorov na podlagi asociativnih povezav. Najpomembnejša cilja sta bila okrepiti Tomažev lik in preko tega tematske ideje v filmu.

Lik Tomaža je bilo treba oblikovati kot naivnega, a vseeno razmišljujočega mladeniča, ki ni prepričan v svoja dejanja (odhod od doma za veliko noč, sledenje neznanemu dekletu ipd.), vendar vseeno sledi notranjemu klicu in se poda na pot, ki je pred njim. Z zaporedjem prizorov sva želela ustvariti tok njegovih misli, ki na kompleksen način povezujejo vero, Ano in njegovo slabo vest ob odhodu od doma, ter gledalce približati Tomaževemu razmišljanju in njegovi podzvesti, ki je bila na začetku filma predstavljena v prizoru vizije. Ključna povezava, ki naju je utrdila v tovrstnem razmišljanju, je bila povezava med posnetkoma Tomaževga obraza pri kosilu in mamine sence na hiši, ko hrani kokoši. Pri tem prehodu sva ugotovila, da ne smeva razmišljati zgolj o kontinuiteti prostora, pač pa morava povezave začeti delati na podlagi asociacij ter idejne in občutenjske kontinuitete.

3



3a



3. Bližnji posnetek Tomaža.

3a. Posnetek mamine sence.

Ideja, da Tomaž razmišlja o mami, se ustvari izključno zaradi montažnega prehoda. Zaradi zaporedja posnetkov in izraza na Tomaževem obrazu razumemo, da Tomaž razmišlja o materi, ki jo je zapustil. Pomembno je, da je mama upodobljena preko sence, poetično in ne stvarno, kot neki odtis v Tomaževi zavesti.

Na začetku novembra sva pričela z delom na t. i. »Trst verziji«, ki je bila tako poimenovana zaradi postprodukcijske delavnice v Trstu, na katero smo bili v procesu montaže sprejeti. Popolnoma sva pozabila na logiko dogajanja in začela na podlagi idejne in občutenjske kontinuitete povezovati prizore ter s tem skušala izpolniti prvotni nalogi – okrepiti Tomažev lik ter povečati emocionalno in idejno kompleksnost zgodbe.

Za primer vzemimo prizor, v katerem mama obeša perilo. Prizor je v »Kronološki verziji« sledil prepiru Tomaža in Antona o odhodu v Ljubljano. V »Trst verziji« je prizor uporabljen kot Tomažev spomin na pogovor z mamo v trenutku, ko ga Anton na poti prvič zapusti – po prizoru na bencinski črpalki in prepiru s Petrom. Tomažev občutek je na koncu obeh prizorov podobno, vendar je konec prizora, v katerem Anton zapusti Tomaža na bencinski črpalki, emocionalno močnejši, saj Tomaž prvič v filmu ostane sam z Ano. S povezavo prizorov na podlagi občutenjske kontinuitete in postavljanjem prizora v kontekst Tomaževih misli sva dosegla, da se Tomaž v trenutku dvoma, ki ga je povzročil Antonov vihravi odhod, v mislih vrne k mami, ki ga z razumevajočimi besedami o Antonu potolaži. S tem sva dodala kompleksnost maminemu liku, saj je do tega trenutka v filmu večinoma odklanjala Tomaževu prijateljstvo z Antonom, hkrati pa sva okrepila Tomaževu ljubezen do nje, saj se k njej

»zateče« po tolažbo v trenutku, ko mu je težko. Krepitev Tomaževe ljubezni do mame je pomagala pri grajenju in stopnjevanju intenzitete pri še enem pomembnem vidiku Tomaževega lika – občutku slabe vesti, ki jo ima zaradi odhoda iz vasi za veliko noč.



4. in 4a. Bližnji posnetek obrata Tomaževe glave na bencinski črpalki.

4b. Srednji plan obrata Tomaževe glave v vasi.

4c. Total delavnice v vasi.

V »Kronološki verziji« je na bencinski črpalki Tomaž pogledal Ano (4 in 4a), v »Trst verziji« pa zaradi zaporedja posnetkov Tomažev obrat glave deluje kot »pogled v spomin«. Vzporednico med prizoroma dodatno poudari ponovljeno gibanje Tomaževe glave v posnetku 4b.

Uporabo prizora, v katerem mama obeša perilo v kontekstu Tomaževih misli, so omogočile tudi asociacije, ki so izhajale iz vizualnega izraza, za katerega je skrbel direktor fotografije Janez Stucin. Bela rjuha in način, kako se je na rjuhi izrisala njena

senca, sta omogočila uporabo tega prizora na simboličen način, saj se zgodi zanimiva vizualna povezava čiste, bele rjuhe in mamine sence. Belina rjuhe lahko v vizualnem smislu predstavlja »čistost« in nežnost njenih misli o Antonu, ko o njem govori Tomažu.



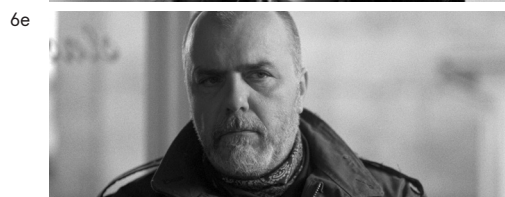
5. Mamina senca na beli rjuhi.

Nežnost in razumevanje Tomaževe mame do Antona je bila dobra iztočnica za postopno razkrivanje njegovega lika. Odločila se je, da v toku Tomaževih misli uporabiva tudi prizore, ki nam Antona prikažejo v drugačni luči. Do te točke v filmu še nismo videli, kje je doma in v kakšnem okolju živi – od česa si je tako zelo želel pobegniti. Skozi odkrivanje življenja njegove družine se v očeh gledalca začne njegov lik spreminjati in postaja bolj kompleksen, saj počasi razume, zakaj si je želel iz vasi in od kod izhajajo močni izbruhi jeze. Poleg tega se preko razkrivanja Antonovega družinskega ozadja v filmu izpostavi še ena pomembna idejna nit.

OČETJE IN SINOVI

Poleg krepitve Tomaževega lika in njegovega doživljanja sveta je bilo treba okrepiti temo, ki se je gradila skozi ves film – ideja odsotnih očetov. Njen vpliv je bil najbolj očiten v Antonovem odnosu s Petrom. Kot sem že omenil, je bilo v »Kronološki verziji« preveč namigovanj, da je Peter Antonov oče, še posebej v prizoru v slaščičarni.





6. (na prejšnji strani) Posnetek stare fasade.

6a. (na prejšnji strani) Posnetek oblakov s ptičem.

6b. Posnetki hriba iz vasi.

6c. Srednji plan Antona doma v postelji.

6č. Prizor Antonovega odhoda od doma.

6d. Bližnji plan Antona v slaščičarni.

6e. Bližnji plan Petra v slaščičarni.

Z Dominikom sva se odločila, da tega prizora ne zmontirava kot plan – kontra plan, ampak s povezavo posnetkov starih fasad, oblakov in hriba v vasi (**6**, **6a** in **6b**) ustvariva nostalgичno in melanholično vzdušje, ki je bolj povezano s praznino v Antonovem odnosu do očeta kot pa z grajenjem odnosa med njim in Petrom. Kot povezavo med posnetki **6**, **6a**, **6b** in prizorom, v katerem se Anton dokončno spre z očimom in odide

(**6č**), sva uporabila srednji plan Antona na njegovi postelji (**6c**). Emocija na Petjevem obrazu je bila popolna za grajenje melanholičnega občutja ob pripovedi iz slaščičarne, hkrati pa je posnetek služil kot vrnitev v Antonovo sobo, ki smo jo že videli v prejšnjem skoku v preteklost in nas spomni na Antonov odnos do očima, ki se bo razpletel v nadaljevanju.

Zelo vplivno odsotnost očeta v Tomaževem življenju sva želela poudariti skozi sanje, ki jih ima pred prizorom v gozdu. Za Tomažev lik je prizor v gozdu zelo pomemben, saj Ani zaupa zelo intimno stvar iz svoje preteklosti in s tem prvič v filmu deli nekaj osebnega še z nekom drugim kot z Antonom. Tomaž se v sanjah vrne v vas, a tokrat sanje niso povezane z mamo, ampak z očetom. Tomaž dobesedno »odpre« novo poglavje v svojem sanjskem svetu z vstopom v delavnico, ki jo je podedoval po očetu. Z umestitvijo delavnice v kontekst spomina sva želela vzpostaviti tudi poetični pogled na lokacijo. Ne gre zgolj za delavnico, v njej v Tomaževih mislih še vedno prebiva očetov duh.



7. Tomažev prihod v delavnico pred odhodom iz vasi.

7a. in **7b.** Tomaž po pakiranju rumene vrečke z velikonočnimi jedmi.



8. in 8a. Tomažev prihod v delavnico in slička Marije.
8b. Ugašanje luči.
8c. Očetova slika.

Veliko število postavitev kamere nama je omogočilo, da sva lahko sanjski prizor zmontirala drugače kot prizor, v katerem Tomaž zbudi Antona pred odhodom iz vasi. Pri slednjem je poudarjeno Tomaževo pakiranje veliko-nočnih jedi (**7**, **7a** in **7b**); v sanjah pa ne vidimo vrečke in hrane, pač pa je poudarjena slika Marije na ogledalu (**8**) ter očetova slika (**8c**). Obe nosita v kontekstu zaporedja močan pomen. Slička Marije simbolni, saj nas opomni na Tomaževo iskanje vere, očetova slika pa čustveni, saj vzpostavi Tomaževo hrepenenje po očetovi bližini.

ISKANJE STRUKTURE

Kot celota »Trst verzija« ni delovala. Zanimive so bile nekatere zgoraj omenjene povezave, ki pa jih je bilo treba povezati v koherentno celoto. Na tej točki sva z Dominikom sklenila, da nujno potrebujeva svež pogled. Tako je v montažni proces (in v ta članek) vstopil Matic Drakulić. Odločitev za predajo štafete je padla na začetku marca 2020, in kot vsi vemo, je bil 13. marca razglašen *lockdown* – ves svet se je ustavil. Tako smo morali celoten material filma prenesti na prenosni disk, ki sem ga vzel domov. Z Dominikom sva z montažo nadaljevala na daljavo.

Na začetku montaže sem čutil nujno potrebo po ureditvi zaporedja »Trst verzije«. Zato sem, preden sva z Dominikom nadaljevala, naredil nekaj korakov nazaj in jo rekonstruiral v bolj kronološko zaporedje. Imel sem občutek, da je asociativnih preskokov v verziji preveč in da posledično gledalcu ne ponudimo možnosti, da bi se oprijel zgodbe in jo ustrezno spremljal.

Tako sem prišel do verzije, ki je bila po strukturi podobna »Grobi montaži«, vendar so bili v njej posamezni prizori zmontirani že veliko bolj strnjeno. Namesto prejšnjih 150 minut je trajala 105 minut. V to verzijo sva z Dominikom nato postopoma znova vključevala posamezne asociativne povezave ter skoke v času, ki so že bili v prejšnjih verzijah, središče moje pozornosti pa je bilo ves čas razumevanje zgodbe ter njena preglednost za gledalca. Premiki v času so morali služiti teku zgodbe.

USTVARJANJE TOMAŽEVE MISELNE POTI

Kljub nekaterim uspelim povezavam med prizori v strukturi filma še vedno nismo našli vstopne točke za uvedbo preskokov v Tomaževe misli in s tem spremembo kronološkega pripovednega sloga. Dominik je predlagal, da bi prvi skok naredili v prizoru pogovora po kosilu, v katerem Anton Tomaža »napade«, zakaj gleda za Ano. Prizor predstavlja pomembno točko v strukturi filma, saj v Antonovih očeh s Tomažem postaneta rivala, Tomaža pa njegova opazka zmede, saj do tega hipa v filmu nikoli ni pomislil, da bi imel kakršenkoli odnos z Ano.

Cilj je bil ustvariti sekvenco², ki bi na začetku in koncu vsebovala drugače zmontiran prizor pogovora med Tomažem in

² »SEKVENCA je niz prizorov – navadno dveh do petih – ki dosežejo vrhunec v učinku, močnejšem od vseh prejšnjih.« (Mckee, Robert. *Zgodba*. Ljubljana: UMco, 2008, str. 38)

Antonom, med njiju pa bi v zaporedje vključili prizore, ki bi v Tomaževih mislih simbolno povezovali krivdo ob odhodu iz vasi, mamo, vero in Ano. Vpliva Antonovih besed na Tomaža ne bi podkrepila samo ponovitev prizora, pač pa tudi sprememba pripovednega sloga, ki bi nas popeljala v tok Tomaževe misli na podlagi preskokov v času in idejnih asociacij, ki bi jih dosegli z montažnimi prehodi. Zaradi ponovitve pogovora med Tomažem in Antonom na začetku in koncu sekvence smo jo poimenovali »Krožna sekvenca«. Za lažje razumevanje naredimo pregled prizorov, ki so del »Krožne sekvence«:

1. prizor pogovora Tomaž/Anton o Ani,
2. prizor vožnje z motorji,
3. prizor pogovora z mamo,
4. prizor podajanja rok pri maši,
5. prizor odhoda iz vasi,
6. prizor vožnje Ane in Tomaža in prizor blagoslova motorjev,
7. posnetek zrezka pri kosilu,
8. prizor umivanja rok,
9. prizor pogovora Ane po telefonu,
10. druga verzija pogovora Tomaž/Anton o Ani,
11. prizor odhoda družčine in prizor Tomaževega gledanja Ane na motorju.

Za vzpostavitev prvega spomina smo poleg posnetkov nadaljevanja poti družčine s kosila uporabili posnetke iz sekvence vožnje Antona in Tomaža proti Ljubljani. Izbrali smo posnetke cerkve na hribu in traktorja – elementov, ki so Tomažu domači iz vaškega okolja –, s katerimi smo ga želeli uvesti v tok misli, v katerem se bo vrnil v vas. Pomemben element pri vzpostavljanju Tomaževega miselnega toka je tudi zvok. Z oblikovalcem zvoka, Samom Jurco, smo za boljši prehod ustvarili Tomaževo subjektivno percepcijo šumov iz okolice. Šumenje bilk trave na polju in zvonjenje cerkvenih zvonov je postalo zelo slišno in izolirano na Tomaževem bližnjem posnetku na motorju. S tem smo okrepili prehod iz stvarnega dogajanja v tok Tomaževih misli.

9



9a



9b



9c



9č



9. (v levem stolpcu) **Posnetek cerkve na hribu.**

9a. **Posnetek traktorja.**

9b. **Posnetek travnih bilk v vetru.**

9c. in 9č. **Zasuk iz rumene vrečke z velikonočnimi jedmi na bližnji posnetek Tomaževega obraza na motorju.**

Za uspešno vzpostavitev Tomaževega toka misli je izjemno pomemben zasuk kamere od vrečke z velikonočnimi jedmi (**9c**) na Tomažev obraz (**9č**). Vrečka je v kontekstu zaporedja predmet, ki Tomaža vseskozi spominja na vas in s tem postane simbol Tomaževe slabe vesti. Izraz na Tomaževem obrazu je v povezavi s subjektivnim zvokom zvonjenja in šumenja bilk ter posnetki cerkve, traktorja in travnih bilk (**9**, **9a**, **9b**) deloval kot odličen prehod v Tomaževe misli.

V delu »Krožna sekvenca«, kjer se Tomaž v spominu vrne v vas, so trije prizori: prizor jutranjega pogovora z mamo o odhodu, podajanja rok pri maši in prizor odhoda iz vasi. Z vključitvijo prizorov v zaporedje smo vzpostavili in nadgradili mamino reakcijo ob Tomaževem odhodu in okrepili njegovo slabo vest.



10. Tomažev pogovor z mamo o odhodu.

10a. Bližnji posnetek mame pri maši.

10b. Bližnji posnetek podajanja rok.

10c. Bližnji posnetek Tomaža.

10č. Bližnji posnetek mame.

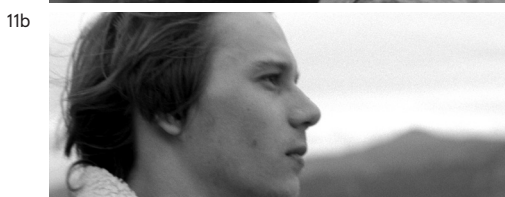
10d. Bližnji posnetek maminih rok.

10e. Tomažev pogled proti mami ob odhodu.

10f. Mama hrani kokoši.

Ključni del jutranjega pogovora je gotovo trenutek, v katerem Tomaž izrazi željo, da bi odšel iz vasi (10). Izraz na maminem obrazu in kompozicija posnetka, ki z okvirom okna utesnjuje mamo in Tomaža, dovolj jasno pokažeta, kakšen je njen odnos do Tomaževe želje. Z bližnjim planom mamine rute (10a) smo v začetku naslednjega prizora vzpostavili močan vizualni motiv, ki ga bomo razrešili ob koncu »Krožne sekvence«. Zaradi grajenja prizora preko bližnjih planov rok in obrazov (10b, 10c, 10č in 10d) ter poudarka na stiku rok ob pozdravu miru, je mamina zavrnitev ob koncu prizora še toliko močnejša. Zelo pomembna je povezava med bližnjim posnetkom maminih rok (10d) in posnetkom Tomaževega obraza (10e). S to povezavo skočimo z ene lokacije na drugo, vendar v emocionalnem smislu, preko izraza na Tomaževem obrazu, nadaljujemo in zaključimo prizor podajanja rok v cerkvi, preskok med lokacijami pa pomaga graditi Tomažev miselni tok. V pomoč nam je bila tudi pesem »Marija skozi življenje«, ki so jo verniki peli pri maši in smo jo na začetku uporabili kot diegetsko glasbo, kasneje pa je prešla v nediegetsko uporabo.

Tomažev miselni tok smo nadaljevali s kombinacijo prizorov blagoslova motorjev in vožnje Tomaža z Ano na motorju. Posnetki vožnje so vzeti s konca filma, iz prizora vožnje Ane in Tomaža proti Medžugorju. Gledalci na testnih projekcijah niso opazili radikalne spremembe v pokrajini in so mislili, da je vožnja nadaljevanje poti družine po kosilu.



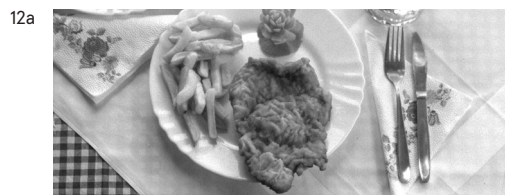
11. Pogled proti duhovniku med blagoslovom motorjev.
11a. in **11b.** Zasuk z bližnjega plana Ane na bližnji plan Tomaža pri vožnji z motorjem.
11c. Srednji plan župnika med blagoslovom motorjev.

Kombinacijo obeh prizorov smo zasnovali na dveh ključnih montažnih prehodih. S Tomaževga obraza, ko zagleda duhovnika (**11**), nismo naredili reza na duhovnika (**11c**), pač pa smo med oba posnetka umestili vožnjo Ane in Tomaža na motorju (**11a** in **11b**). Intenziteta pogleda Ane in Tomaža je bila emocionalno ustrezna in nam je omogočila, da smo posnetke združili v kontekstu idejne kontinuitete in kršili kontinuiteto dogajanja. Idejno smo namreč želeli poudariti Tomaževo

razmišljanje o blagoslovu motorjev med vožnjo z Ano. V kontekstu idejne kontinuitete je pri tem posnetku zelo pomembno, da gre za zasuk z Ane na Tomaža (**11a** in **11b**), kar vizualno nakazuje povezavo med Ano, Tomažem in vero. Posnetek je posnet v ozkem bližnjem planu, tako da ne vidimo ozadja; s tem se ustvari občutek lebdenja Ane in Tomaža, kar v občutju še dodatno pomaga pri grajenju Tomaževe miselne logike.

Blagoslov motorjev v »Krožni sekvenci« postane zelo pomemben prizor, saj v kontekstu zaporedja odhoda iz vasi deluje kot nekakšen obliž na Tomažovo slabo vest. Zapustil je mamo na veliko noč, vendar še vedno spoštuje vero in cerkev ter se obvaruje pred grehom z blagoslovom motorjev. Na tem mestu bi spet poudarili uporabo zvoka. Ker gre za Tomaževe misli, smo se odločili, da zvok ne sme biti realističen, zato smo za kombinacijo prizorov vožnje in blagoslova izbrali zvoke vetra in golobov, ki so ustvarili popolnoma subjektivno, nežno atmosfero, s katero smo podkrepili Tomažev miselni svet.

Dogajanje ob kosilu smo v Tomaževih mislih začeli s povezavo posnetkov motorja in zrezka, ki je bila predvidena že v scenariju, in nato nadaljevali s prizorom umivanja obraza in Tomaževim opazovanjem Aninega pogovora po telefonu.



12c



12č



12d



12. Posnetek blagoslovljenega motorja.

12a. Posnetek zrezka pri kosilu.

12b. Bližnji posnetek Tomaževih rok.

12c. Tomažev odsev v ogledalu.

12č. Tomažev bližnji posnetek.

12d. Anin bližnji posnetek.

Prehod z motorja na zrezek (**12** in **12a**) je deloval zaradi vizualne podobnosti obeh posnetkov. Z montažnim prehodom se ustvari povezava med kapljico blagoslovljene vode na motorju in kapljico limoninega soka na zrezku, kar nas pripelje do simbolne interpretacije montažnega prehoda v kontekstu Tomaževega doživljanja sveta – blagoslovljena voda je simbol verskega očiščenja, kapljice limonovega soka pa so kisle; omenjena povezava doda kompleksnost Tomaževi izkušnji iskanja vere, ki od njega zahteva veliko žrtvovanja in negotovih odločitev. V zaporedju, v katerem stoji, se Tomaževa akcija umivanja obraza (**12b** in **12c**) razume kot želja, da bi se zbudil iz misli o mami, vasi in slabi vesti, ki jih ima, ter s tem učinkuje kot dober uvod v opazovanje Aninega pogovora po telefonu (**12č** in **12d**). Ano v tem prizoru prvič vidimo v drugačni luči, zaskrbljeno. Do tega trenutka še nismo izvedeli, kaj je Anin resnični cilj na poti, in pomembno je bilo, da smo ta prizor vključili v zaporedje znotraj Tomaževega miselnega toka, saj smo preko Tomaževega pogleda pri gledalcih vzbudili zanimanje, zakaj je Ana zaskrbljena (**12č** in **12d**).

Prizor s pogovorom Antona in Tomaža je bil ključen za razmislek o »Krožni sekvenci«. Posnet je bil v številnih postavitvah in tako se je ponujala možnost, da ga uporabimo dvakrat in zmontiramo na dva različna načina.

13



13a



13b



13c



13. Vzpostavitevni posnetek prvega pogovora.

13a. Dvoplan Antona in Tomaža med pogovorom.

13b. Bližnji posnetek Antona.

13c. Dvoplan ob koncu pogovora.



14. Začetek ponovljenega prizora pogovora z bližnjim planom Antona.

14a. in 14b. Začetna in končna pozicija vožnje kamere proti Tomaževemu obrazu.

Razlika med prvim (13–13c) in drugim pogovorom (14–14b) je v zornem kotu gledalca. V prvi različici pogovor spremljamo objektivno, od daleč. Pozornost je zaradi dvoplana namenjena obema likoma. Na bližnji plan Antona (13b) skočimo šele v najpomembnejšem trenutku v prizoru, ko reče, da bi Ana Tomaža živega pojedla in ni prava zanj – s tem sproži Tomaževo razmišljanje v nadaljevanju. V drugi verziji pogovora je več pozornosti namenjene Tomažu. To je jasno izraženo z dolgo vožnjo kamere naprej (14a, 14b). S tem smo v drugi verziji bolj pozorni na Tomaževo izkušnjo in odziv na Antonove besede.

V zadnjem delu »Krožne sekvence« Tomaž gleda za družčino, ki se odpelje, nato sledi prehod na prizor vožnje proti Ljubljani, kjer Ana sedi za Antonom na motorju in odvrže svojo ruto. Kot že nekajkrat v »Krožni sekvenci« je način uporabe zvoka pomemben za potapljanje v Tomažev spomin. Močan zvok Petrovega motorja ob odhodu s kosila zamenja nežna atmosfera pihanja vetra in šumenje listov, ki se nadaljuje prek vsega zadnjega dela sekvence. Nežno vzdušje je grobo prekinjeno z realistično atmosfero ognja v trenutku, ko Ana boksne Tomaža v gozdu. Njena replika »A si se zgubuje?« je bila idealen zaključek sekvence.



15g



15. Tomažev pogled proti odhajajoči družini.

15a. Tomaževa vožnja na motorju.

15b. Tomaževo gledanje za družino.

15c. in **15č.** Ana odvrže ruto.

15d. Rezani bližnji posnetek Tomaževih oči.

15e. Srednji plan Tomaževe vožnje.

15f. Srednji plan Aninih las.

15g. Bližnji plan Tomaža ob ognju v gozdu.

Zadnji del Tomaževega razmišljanja se začne s posnetkom pogovora po kosilu (**15**), ko Tomaž žalostno gleda za odhajajočo družino. S kratkim posnetkom Tomaževe vožnje (**15a**) smo želeli vzpostaviti kombinacijo prizorov odhoda družine in Anine vožnje na motorju, hkrati pa posnetek zaradi kratkega trajanja deluje kot preblisk, preko katerega se Tomaž potopi v svoj spomin in je umeščen v zaporedje kot reprezentacija njegovega miselnega toka. Povezava med posnetkoma **15b** in **15c** zaradi izraza na Timonovem obrazu in smeri pogleda ustvari iluzijo, da Tomaž »gleda«¹ dogajanje, ki poteka v posnetkih **15c** in **15č**. Posnetek **15c** nosi simbolni pomen Anine »osvoboditve«² redovniškega vpliva, prav tako pa zaradi podobnosti pokrivala in mamine rute na vizualen način poveže mamo in Ano, k čemur pripomore tudi kadriiranje, ki nas spomni na posnetek mame v cerkvi (**10a**). Kratek posnetek Tomaževih oči (**15d**) s svojim omejenim trajanjem razbije ustaljen ritem izmenjav in s tem še poudari Anino akcijo. Posnetkoma Tomaževe vožnje na motorju (**15e**) in Aninih las, ki plapolajo v vetru (**15f**), je dodano rahlo približevanje, kar poudari Tomaževo zasanjanost ob gledanju plapolajočih las. Montažni prehod na prizor v gozdu (**15g**), kjer Ana boksne Tomaža in ga prebudi iz njegovih razmišljanj, smo postavili ob akcijo Aninega boksanja in s tem na grob način prekinili Tomaževe misli.

PROTI KONCU

Od avgusta 2020 smo s procesom nadaljevali vsi trije. Z Dominikom sva ponovno montirala na Vibi, Maticu pa pošiljala izvoze prizorov, sekvenc in celotnega filma, da jih je komentiral. Z Dominikom sva se intenzivno vrgla na delo, hkrati pa sva imela glede sprememb, ki sva jih naredila, ves čas na voljo svež Matičev pogled – zaradi dobrega poznavanja materiala je najino delo lahko bolje ocenil.

Na tej točki se je začelo sodelovanje z glasbenikom Luco Ciutom. Najprej smo se nekajkrat (preko Zooma) pogovarjali o celotni strukturi filma, nato pa se je iz tega pogovora razvila debata o stilu in količini glasbe. Skozi mnoge verzije, ki jih je Luca poslal, smo počasi definirali instrumentacijo in osnovne glasbene teme za ideje in like.

V tej fazi se je pospešeno začela tudi izdelava vizualnih učinkov, še posebej vizij. V stiku smo bili s studiem NuFrame, v katerem so pričeli s popisom efektov, razdelitvijo dela in izdelavo vizij. To je pomenilo, da smo morali v tej fazi »zakleniti«³ dolžine posnetkov, ki so potrebovali vizualne učinke, in na NuFrame poslati ustrezne izvoze, da so lahko pričeli z izdelavo oglednih verzij, ki so nam jih poslali v montažo. V proces se je vključil tudi Jacopo Fant, ki je poleg NuFrame prevzel izdelavo vizualnih učinkov.

V oktobru in novembru smo začeli s testnimi projekcijami, ki smo jih izvedli v projekcijski dvorani na Vibi. Ogledi montažnih verzij na velikem platnu so zelo pomembni, saj velikokrat razkrijejo napake, ki jih v montažni sobi ni mogoče videti, naj gre za tehnične ali vsebinske napake. Hkrati ogledi na velikem platnu sodelujočim v postprodukcijskem procesu omogočijo, da film doživijo v podobnem okolju, kot ga bodo gledalci, kar je zelo pomembno za nadaljnje odločitve v montažnem procesu. Projekcijam je vedno sledil pogovor, v katerem smo razpravljali o vključitvah pripomb gledalcev, ki so bile lahko zelo splošne, vezane na dramaturgijo, igro, tempo, ali pa zelo detaljne in specifične. Skozi premislek o opombah smo lahko lažje nadzirali jasnost zgodbe, tempo pripovedi in razvoj likov. Na tej podlagi smo počasi krčili ekscenost skokov v preteklost in asociativnih kombinacij ter skušali čim bolj jasno za vsako sekvenco specificirati, kaj od nje želimo.

Proces montaže je bil končan marca 2021, torej več kot leto in pol po začetku. Na koncu je bilo treba pripraviti časovnico za izvoze, s katerimi so v nadaljevanju delali oblikovalci zvoka (Samo Jurca in tonski studio 001), oblikovalci končnih vizualnih učinkov (NuFrame, Jacopo Fant) in kolorist (Teo Rižnar).

16



16. Končna časovnica filma ob predaji materiala.

ZAKLJUČEK

Ob koncu bi z Maticem rada zapisala, da je bil to zagotovo eden težjih montažnih procesov, pri katerih sva sodelovala. Najino sodelovanje je bilo izredno dragoceno zaradi medsebojnega vplivanja, ki je bilo bistveno za uspešen zaključek montaže (čeprav je do delitve prišlo šele sredi procesa).

Omeniti pa morava še en zelo pomemben dejavnik, ki je odločilno vplival na videz filma. To je bil Dominikov pogum, s katerim se je lotil montažnega procesa. Če ne bi brezkompromisno zaupal vlogi montaže pri nastajanju filma in »razmesaril« strukture scenarija, katerega soavtor je, ter s tem – do neke mere – začel v montažnem procesu pisati zgodbo na novo, ta film nikoli ne bi bil tak, kakršen je, in tudi proces montaže ne bi bil tako naporen, a hkrati enako nagrajujoč in izpolnjujoč za vse sodelujoče.

Misliva, da je po tem kratkem in strnjenem povzetku procesa montaže filma **Jezdeca** jasno, da je montaža mnogo več kot zgolj tehnični postopek – če je delovno ozračje osvobodeno lastništva idej in ega, lahko ekipa skupaj sanja in ustvari nekaj res zanimivega.

JEZDECA | 2022 | 107'Režija **Dominik Mencej**Producenti **Miha Černec, Jožko Rutar,****Danijel Pek, Milan Stojanović,****Srđan Šarenac, Igor Prinčič, Teo Rižnar**Scenarij **Dominik Mencej, Boris Grgurović**Direktor fotografije **Janez Stucin** (tudi avtor vseh fotografij iz filma, ki smo jih uporabili v tem prispevku)Avtor glasbe **Luca Ciut**Montažerja **Andrej Nagode, Matic Drakulić**Oblikovalec zvoka **Samo Jurca**Produkcija **Staragara**Koprodukcija **Antitalent, Sense production,****Novi film, Transmedia, NuFrame, RTV Slovenija**

Film **Jezdeca** (2022, Dominik Mencej) si bo v kinu mogoče ogledati aprila 2023.

Andrej Lupinc – Lupo

Spomin skozi zuher

Mojega najljubšega frejma pravzaprav ni. Vsaj ne v materialni obliki. Živi le v mojem spominu. In je tak, da ga ne bom nikoli pozabil. V stvarnosti se je izgubil med sedemindvajsetimi kilometri 16-mm filmskega negativa, ki sem ga posnel leta 1989 za izobraževalno serijo **Utrip znanosti**. Serija je ostala nedokončana v fazi grobe montaže; kam so izginili filmski svitki z *gavg* in ostanki delovne kopije s polic, ne ve nihče. Vendar je vseeno ena in edina sličica ostala eksponirana, točno nad mojim desnim očesom, tam, kjer možgani delujejo intuitivno, čustveno in ustvarjalno. Tam, kjer je v lobanji prostor za umetnost.

S snemanjem omenjene serije smo začeli spomladi v različnih znanstvenih ustanovah, poleti pa smo se podali na teren. Spominjam se, da smo šli iz Krapine v Veliko Nedeljo ali morda v hrvaško Brezje – danes ne vem več, kje je bila depandansa imunološkega zavoda Jugoslavije za proizvodnjo seruma proti kačjim pikom. Tam so imeli čredo konj in kolonijo modrasov; ženska, ki so jo modrasi trikrat pičili, jim je jemala kačji strup. Rekla je, da čuti posledice, da ima težave s koordinacijo in motoriko. Potem so ta strup vbrizgali konjem, katerim so nato jemali kri. Za to so skrbeli trije otopeli grobijani, ki so konjem v vratno žilo tlačili gumijasto cev in v vedro prestrezali kri. Prostor je bil zanemarjen, zapredki muh so se zibali v sapi s pajčevin na oknih. Da bi konje umirili, so jim bolečino preusmerili na eno mesto, zato so jim okoli gobca ovili vrv, jo pretaknili z lesenim klinom ter ga motali, dokler se vrv ni zategnila in zažrla v nozdrvi. Asistent in osvetljevalec sta ob teh prizorih pobegnila, tonski mojster je z usmerjenim mikrofonom snemal od daleč, režiser je obnemel in obrnil hrbet. Na poti proti Zagrebu sem prekinil tišino in rekel, da bi morali tem konjem postaviti spomenik. Tistikrat smo snemali še v Tehničnem muzeju, v demonstracijskem kabinetu Nikole Tesle, se vrnili domov in se potem odpeljali mimo Plitvic v Sarajevo, Mostar, Blagaj, v Medugorje in naprej proti Splitu. To je bil do takrat moj najdaljši, najbolj pester in najbolj zanimiv, pa tudi zahteven teren. Delal sem z Arriflexovo SR 16, *eserko*, kakor smo jo skrajšano imenovali, in uporabljal dva *zoom* objektiva. Zeissovega 10–100-mm / T3,1 in Angenieuxovega 10–150-mm / T2, tudi zaradi tega, ker je imel slednji navoj za predleče, ki sem jih veliko uporabljal. Imel sem še 300- in 600-mm objektiva, pa tudi standardni set optike za ta tip kamere.

Nekje na začetku avgusta smo se vrnili v Ljubljano. Moja žena je bila tik pred porodom in že v porodnišnici. Vesela sva bila in komaj sva čakala rojstvo otroka. Nisva vedela, kaj bo. Hči ali sin. Meni je bilo vseeno. Hodil sem jo obiskovat pred snemanjem ali po njem, kakor je nanoslo. Medtem smo nadaljevali snemanje za serijo **Utrip znanosti**, in sicer epizodo, kako merljiv je človek. Od prenatalnega obdobja, po rojstvu in nato predšolskega in šolskega, čez vse faze razvoja, ko ob vstopu v JLA, pri sistematičnih pregledih, do smrti in po njej strokovnjaki vnašajo ustrezne podatke v ustrezne rubrike. Za ta namen smo se odpravili v mrtvašnico, kjer so nam že pripravili truplo, da bi ga patolog in njegov asistent stehala in izmerila. Še preden smo vstopili, mi je smrad po razkužilih, formalinu, po razkroju, gnitju in minljivosti preusmeril pozornost od filmskega početja na dejstvo, da sem tu samo začasen in da je sličica ujeta v emulziji na acetatni podlagi trajna, skoraj večna. Vsaj takrat smo to še verjeli.

Po dolgem in sorazmerno širokem hodniku smo v mrtvašnico prinesli opremo. Peljali so nas v sobo, kjer naj bi snemali, in nam rekli, da bosta obducenta kmalu prišla; ker se jima mudi, naj se kar pripravimo na snemanje. Prostor je bil velik, ves v beli

keramiki in nerjaveči pločevini, kamor se obvezno ujamejo bleščavi odsevi. Na sredi razteleshevalska miza, tista s kanalčki in z odtokom, moreča neonska svetloba z zeleno špico in sijalka, ki emitira magentni spekter ter utrujajoče in nadležno utripa. Asistent je postavil kamero na stativ in takoj pobegnil z dlanjo prek ust. Z lučkarjem sva se brž dogovorila; hitro je postavil tri dvokilovatne reflektorje tik ob vhod in jih usmeril v strop. Vsakega je obrnil v drugo stran, saj nisem vedel, iz katerega od velikih kovinskih predalnikov bodo potegnili mrliča. Tri *cvajerje* z modrimi filtri in brez *wrattna* 85 pred objektivom. Da bomo pravi *štih* že v kopirki potegnili ven, sem pomislil. Tudi temenska svetloba mi je ustrezala, saj sem se tako znebil bleščečih odsevov z gladkih površin. S svetlometerom sem preveril po prostoru, potem pa še beline s spotmetrom. Dve blendi, dve tretjini. Možgani so mi delali 200 na uro. 200 ASA, odprta blenda in še ogromno rezerve. *Je vse v redu?* me je vprašal režiser in se skupaj z osvetljevalcem diskretno umaknil na hodnik. Stal sem tam, sam za kamero, tri, sedem, devet, enajst minut, rolo filma, 122 metrov, 16.000 sličic. Petdesetinka sekunde. Svetla in temna faza, ko film obmiruje, da svetloba v mirujočem stanju izriše mirno in ostro sliko.

Naposled sta obducenta prišla in eden od njiju me je vprašal, če sem pripravljen. Pritrdil sem. Drugi je rekel, da morata najprej narediti nekaj nujnega, da bosta hitra in da je za snemanje predviden drug mrtvak. Vseeno sem sprožil. Odprla sta vratca hladilne omare, ven potegnili nekakšno polico in na njej trupelce. Bil je otrok. Star približno leto in pol, bled in gol, voščene, svetlečega videza. Ročice so mu ležale ob trupu. Brnenje kamere in rotacija sektorja sta me ohranjala zbranega. Z nepričakovano nežnostjo sta prišla tega otroka, ki je imel na temenu veliko zaščito in kot iz vlečenega testa zgubano rano. Nista bila videti niti robata niti pijana. Daleč od predsodkov, daleč od Tisnikarjevih podob in stereotipov o brezčutnih anatomih. Položila sta ga na mizo, kot bi tja polagala najbolj krhek in dragocen porcelan. Takrat sem opazil, da je na nosilih ostala rumena dudu. Rumena, barva sonca, optimizma, življenja in veselja. Okular sem napolnil s solzami. Samo en frejm je bil vmes; med tistim, ko je dudu služila svojemu namenu – in med smrtjo, ko je postala odveč. To je ta izgubljeni frejm, ki ga ni nikjer drugje, ki me je tistega desetega avgusta, ko ima moj starejši sin rojstni dan, spremenil in zaznamoval.

SLOVARČEK IZRAZOV

Gavage so stojala s kaveljčki, kamor se s perforacijo zatakne na kadre raztrgan pozitiv delovne kopije filma, tako da je od zadaj z medlo svetlobo osvetljenih prvih nekaj sličic. Tako film visi in pada v vrečo, ki je nekakšno varno skladišče za ostanek filma. Ta stojala so uporabljali za lažji nadzor uporabnega materiala za montažo.

Cvajer je germanizem, s katerim smo imenovali klasične reflektorje po moči: *ajnzer* (1kW), *cvajer* (2kW), *finfer* (5kW), *cener* (10kW).

Wratten 85/W85 je konverzni filter, ki omogoča snemanje na film, sicer namenjen za snemanje pri umetni svetlobi, pri naravni, dnevni svetlobi.

Zuher, tudi *kukerle*, iskalo, *viewfinder* ... je optična naprava, ki snemalcu omogoča oblikovanje slike in njene ostrine.



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

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LX, marec | april 2023

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Robert Kuret,

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

Jasmina Šepetavc, Veronika Zakonjšek, Nace Zavrl

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

svet revije Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik,

Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

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

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

Ephidona (*Bagerich Type Foundry*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

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

Fedrigoni Arena Natural Smooth 250g/m²

tisk Itagraf, Ljubljana

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 števil) 30 € + poštšina

| *naročnina velja do pisnega preklica* |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302