



REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVII
november / december 2020

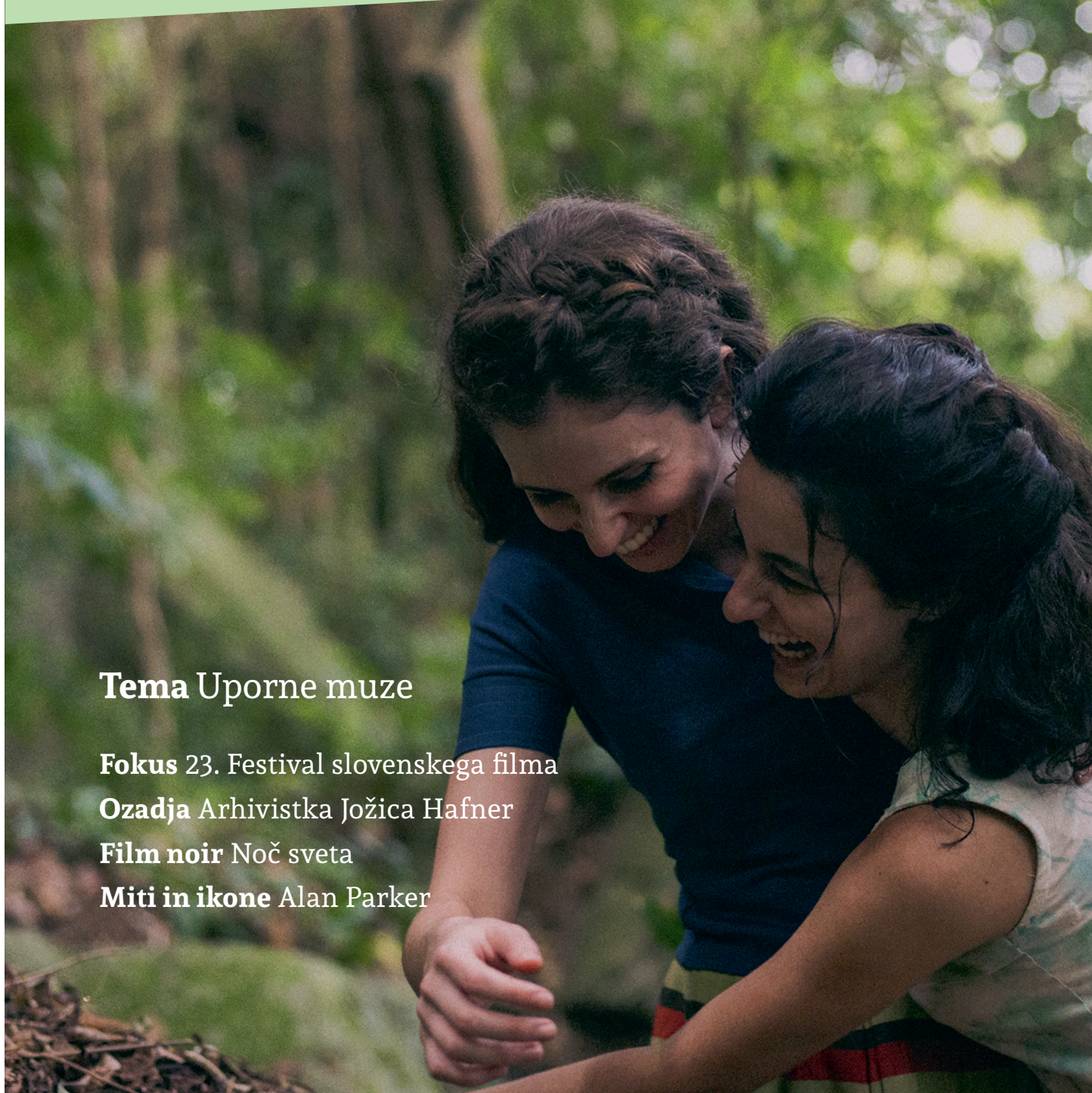
Tema Uporne muze

Fokus 23. Festival slovenskega filma

Ozadja Arhivistka Jožica Hafner

Film noir Noč sveta

Miti in ikone Alan Parker



17. Animateka

Mednarodni festival animiranega filma
International Animated Film Festival

ANIMATEKA

NA SPLETU

30. 11. —
9. 12. 2020

ONLINE

www.animateka.si



VSEBINA

UVODNIK	<i>Uporne muze</i> / Ana Šturm / 2
PRIZNANJE REVIJE EKRAN	<i>Petra Meterc</i> / Anja Banko / 4
	<i>Intervju s Petro Meterc</i> / Maša Pfeifer / 5
FOKUS: 23. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA	<i>Antigona – kako si upamo?</i> / Nace Zavrl / 11
	<i>Filmsko-glasbena odpotovanja</i> / Marko Stojiljković / 13
	<i>Festival slovenskega filma v treh kratkih filmih</i> / Sabina Đogić / 15
	<i>Oče</i> / Rok Govednik / 18
	<i>Sadeži pozabe</i> / Veronika Zakonjšek / 20
OZADJA	<i>Arhivistka Jožica Hafner</i> / Žiga Brdnik / 22
INTERVJU	<i>Rok Biček</i> / Tina Bernik / 27
	<i>Karim Aïnouz in Barbara Santos</i> / Žiga Brdnik / 33
TEMA: UPORNE MUZE	<i>Ženske v dialogu pred in za kamero</i> / Petra Meterc / 40
	<i>Delphine Seyrig, videokolektiv Uporne muze in feminizem</i> / Anja Banko / 44
	<i>Iskanje feminističnih filmskih prostorov: Ivana Orleanska iz Mongolije</i> / Jasmina Šepetavc / 52
IN MEMORIAM	<i>Goran Paskaljević</i> / Zoran Smiljanić / 58
KRITIKA	<i>Boginja kresnic</i> / Veronika Šoster / 60
	<i>Padati</i> / Jernej Trebežnik / 61
	<i>Feels Good Man</i> / Robert Kuret / 63
	<i>Tenet</i> / Žiga Pucelj / 64
	<i>Kokon</i> / Veronika Zakonjšek / 66
	<i>I Am Thinking Of Ending Things</i> / Patricija Fašalek / 68
	<i>Jay in tihi Bob – ponovno</i> / Igor Harb / 70
	<i>Dick Johnson je mrtev</i> / Jernej Trebežnik / 71
TV SERIJE	<i>Remy</i> / Muanis Sinanović / 73
	<i>Lovecraftova država</i> / Igor Harb / 74
FESTIVALI	<i>24. mednarodni filmski festival Fantasia</i> / Maša Peče / 77
	<i>77. Beneški filmski festival</i> / Simon Popek / 80
	<i>77. Beneški filmski festival</i> / Melita Zajc / 82
FILM NOIR	<i>Intervju z Marcelom Štefančičem, jr.</i> / Mateja Valentinčič / 86
	<i>Enciklopedija emocij</i> / Aljoša Harlamov / 93
	<i>Sodobni kitajski neonoir</i> / Robert Kuret / 96
MITI IN IKONE	<i>Alan Parker</i> / Zoran Smiljanić / 101

ANA ŠTURM

Uporne muze

»Brez izobrazbe se lahko kvečjemu poročiš ali pa postaneš prostitutka,« v enem od uvodnih prizorov filma **Ena poje, druga ne** (*L'une chante l'autre pas*, 1977, Agnès Varda) oče reče svoji še ne polnoletni hčerki Pauline (Pomme). »Med enim in drugim ne vidim bistvene razlike,« mu slednja ognjevitro zabrusi nazaj. Nahajamo se v Parizu v zgodnjih 60. letih, ozračje je naelektreno in revolucionarna energija, ujeta med štiri stene patriarhalne družinske celice, se bo vsak hip razlila po pariških ulicah. V tem s spremembami nosečem mestu usoda poveže dve mladi ženski – že omenjeno Pauline in nekoliko starejšo Suzanne. Pomme je živahno mestno dekle, vedno optimistična neukročena trmoglavka, ki komaj čaka, da pobegne od doma. Suzanne, mati dveh otrok, ki je z brezperspektivnega podeželja odšla v mesto, pa se z utrujenim pogledom v oči dan za dnem bori z revščino in pomanjkanjem. Njuno prijateljstvo se začne, ko Pomme Suzanni, potem ko slednja ugotovi, da je ponovno noseča in si tretjega otroka nikakor ne more privoščiti, posodi denar za nelegalni splav. Splet tragičnih dogodkov ju nato loči in šele deset let kasneje se ponovno srečata na protestih za pravico do splava – pred sodiščem, kjer je leta 1972 potekal »primer Bobigny«, na katerem so zaradi ilegalnega splava sodili žrtvi posilstva, 16-letni Marie-Claire. Tam si obljubita, da si bosta pisali in tako ostali v stiku. Nadaljevanje pripovedi narekujejo razglednice, ki si jih pošiljata, v njem pa nam Varda pokaže, kako je gibanje za pravice žensk njuno življenje v teh desetih letih spremenilo. Film *Ena poje, druga ne* je namreč osrediščen okrog realnih dogodkov in postopne transformacije francoske družbe pod vplivom drugega vala feminizma.

V filmu na transparentih protestnic pred sodiščem lahko vidimo napis »podpiramo 343« – gre za število žensk, med njimi je bila tudi Agnès Varda, ki so si prve v Franciji s podpisom posebne peticije (*Manifeste des 343*) upale priznati, da so tudi same imele splav. Splav je bil v tistem času v Franciji še zakonsko prepovedan, s čimer so se podpisnice izpostavile pravnim, pa tudi drugim posledicam – v javnosti so jih

namreč kaj hitro označili za »kurbe«. Manifest 343, ki je zahteval legalizacijo splava in brezplačen dostop do kontracepcije, je napisala Simone de Beauvoir. Objavljen je bil 5. aprila leta 1971 v levičarskem časopisu *Le Nouvel Observateur*. Med podpisnicami manifesta je bila tudi igralska ikona Delphine Seyrig, ki jo v središče postavljamo v tokratnem tematskem sklopu Uporne muze.

Kot v prispevku *Odpreti poti, dati glas: Delphine Seyrig, videokolektiv Uporne muze in feminizem* piše Anja Banko, je bila Seyrig »goreča feministka, izjemno aktivna v najbolj plamenem obdobju bojev za pravice žensk, ki so se v Franciji v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja dogajali pod 'znamko' Gibanje za osvoboditev žensk«. Lekcija 'upornih muz', predvsem filma **Bodi lepa in utihni!** (*Sois belle et tais-toi!*, 1976, Delphine Seyrig), je v zavedanju, da je upor proti patriarhatu – tudi znotraj filmske industrije – že od nekdaj prisoten. Zaveznitva med ženskami v boju proti moški nadvladi so vedno obstajala. A patriarhalne »vrednote« segajo globoko v družbeno drobovje in kljub nedavnim premikom v okviru gibanja #jastudi smo v zadnjem času povsod, kamor se obrnemo, ponovno priča vzniku skrajno konservativnih pogledov in politik. Dokaza za zapisano nam ni treba iskati prav dolgo niti prav daleč. Kot nam kažejo nedavni množični protesti ob sodbi ustavnega sodišča, ki je skoraj popolnoma ukinilo pravico do splava na Poljskem, se moramo ženske ponovno boriti – ne za nove pravice, pač pa za tiste, ki smo jih že imele. »Če nismo pozorni, če ne skrbimo za družbo, ampak se preveč sprostimo, izgubljammo prostor svobode,« v tokratnem intervjuju opozarja igralka in aktivistka Barbara Santos. Za pravice se je treba boriti, jih varovati, predvsem pa jih nikoli ne smemo vzeti za samoumevne.

Prav pravica do splava oziroma pravica do odločanja o lastnem telesu – ki je še danes eden od osrednjih bojev feminističnega gibanja – se znajde tudi v središču filma *Ena poje, druga ne*. Feministični muzikal Agnès Varda se teme ne

ENA POJE, DRUGA NE (1977)



loteva enoznačno, poln je kontradiktornih namigov in argumentov. Suzannina in Paulinina identiteta je, podobno kot njuni odnosi, fluidna. Izmika se ukalupljenju – pomen tega, kar sta, in to, kar iščeta, se v različnih kontekstih in življenjskih obdobjih ter okoliščinah nenehno spreminja. Pomme tako na primer iz svobodne, aktivistične pariške umetnice po selitvi v Iran postane zdolgočasena žena, ki možu vsak dan kuha kosilo. Vendar se tega hitro tudi zave, zato ga – kljub nosečnosti – zapusti in se ponovno pridruži svoji »družini žensk«, aktivistični folk zasedbi Orchidée, ki potuje po francoskem podeželju in skozi pesmi ozavešča o pravicah žensk. Prav prek pesmi in njihovih besedil, ki – tipično za Agnès (vse pesmi je namreč napisala sama) nekoliko prismuknjeno – govorijo o Friedrichu Engelsu, papežu in splavu, je tudi v filmu posredovano najbolj neposredno politično sporočilo.

Ena poje, druga ne je Varda sicer posvetila svoji hčerki Rosalie, ki se v zadnjem prizoru filma kot 17-letna Marie

(Suzannina hči) tudi pojavi. Ko kamera v čisto zadnjem kadru obstane na njej – v beli, z rožami posuti obleki, s spuščenimi lasmi nedolžno sedi ob jezeru – podoba mladega dekleta pospremi režijskine besede, ki povzamejo tudi samo bistvo filma o sestrskem prijateljstvu med Suzanne in Pauline. »Borili sta se za to, da sta lahko kot ženski srečni. Morda lahko njun optimistični boj pomaga tudi drugim – recimo Marie, ki šele postaja ženska. Nihče ne misli, da bo življenje zanjo lahko, ampak morda je lahko bolj preprosto in jasno.« Mary Wollstonecraft, sufražetke, Emmeline Pankhurst, Rosa Luxemburg, feministke drugega vala, Simone de Beauvoir, Agnès Varda, Delphine Seyrig, Gloria Steinem, Angela Davis, bell hooks, Audre Lorde, Ruth Bader Ginsburg, Svetlana Slapšak, #jastudi, Rose McGowan, Malala Yousafzai, Alison Bechdel, Inštitut 8. marec, Nika Kovač, Petra Meterc, Mesto žensk, Rdeče zore, poljske protestnice, Alexandria Ocasio-Cortez ... Boj se nadaljuje.

PETRA METERC

Priznanje revije za film in televizijo Ekran je bilo ustanovljeno leta 2012 ob 50-letnici izhajanja revije z željo poudariti zasluge slovenskih filmskih publicistov in kritikov, ki s svojim delom prispevajo k dvigu filmske kulture v Sloveniji. Priznanje se – izmenično enkrat za življenjsko delo, drugič pa perspektivnemu mlademu kritiku ali kritičarki – vsako leto praviloma podeljuje v novembru. 11. novembra 1896 sta bila namreč na ozemlju Slovenije prvič v slovenskem jeziku objavljena zapis in oglas o filmskih predstavah.

Prvo Ekranovo priznanje je za desetletja neutrudnih prizadevanj v filmski kritiki in publicistiki prejela filmska publicistka Rapa Šuklje, med drugim soustanoviteljica Ekрана in dolgoletna urednica radijske oddaje Gremo v kino. Letošnje priznanje pa Svet revije Ekran (Peter Stanković (predsednik), Varja Močnik, Polona Petek, Zdenko Vrdlovec, Klemen Dvornik in Anja Banko) podeljuje perspektivni mladi kritičarki Petri Meterc za prispevke, ki v natančnem in pronicljivem jeziku kritično izpostavljajo marginalizirane in prezrte filmske podobe Drugega. Delo Petre Meterc odlikujeta pozornost in razumevanje političnega in estetskega tako v jeziku kot podobi, kar jo postavlja na svojevrstno mesto v domačem filmsko-kritičnem polju.

Utemeljitev nagrade

Petra Meterc je diplomirana anglistka in polonistka. Obvladovanje obeh jezikov in njunih kulturno-zgodovinskih kontekstov se odraža tudi v njenem odličnem prevajalskem delu. S filmsko kritiko se aktivno ukvarja že od leta 2012, ko je postala redna sodelavka Redakcije za kulturo in humanistične vede na Radiu Študent. Radijski valovi so jo kmalu zanesli tudi v druge medije in tako danes piše za različne kritiške in strokovne publikacije, na primer Kino!, Dialogue idr. Kot članica društva Fipresci se v vlogi žirantke in kritičarke udeležuje festivalov po svetu, od Seattla do Rotterdama, Berlina in drugih. Je tudi redna sodelavka Festivala migrantkega filma, deluje kot mentorica kritičkih delavnic in moderatorka, sodeluje pa tudi pri organizaciji drugih domačih festivalov, na primer Animateke.

Delo Petre Meterc je v kontekstu domačega filmsko-kritičkega polja izstopajoče, saj je ena redkih, ki svoj pogled obrača tudi drugam od dominantnih podob evropske in zahodne filmske produkcije: zanima jo predvsem film neslišanih in nevidnih, prezrtih in odrinjenih teles. Pri tem vzpostavlja kritično distanco tudi do jezika samega, ki je v svojem bistvu večkrat zatiralski, pa tudi do rabe jezika, ki lahko s površnostjo še dodatno izbriše tisto drugo, kar je že tako prezrto. Njeno pisanje je vedno tudi pronicljiva analiza filmskega teksta in odraža odlično strokovno poznavanje filmskega medija kot takega. Prav diskurz, ki ga v svojem delu vzpostavlja, in teme, ki jih skozi izbrane filmske podobe naslavlja, so tiste, ki Petro Meterc postavljajo na posebno mesto. Kar je v njenem delu pomembno, je dialoškost, s katero svojo besedo odpira navzven, v poslušanju, sprejemanju in predstavljanju drugega, drugačnega. To spremljamo z upanjem, da se z njenim delom tudi slovenski filmski, kulturni in miselni prostor odpira in širi ter se uči gledati, videti in sprejemati drugačno. Družbena angažiranost Petre Meterc kot filmske kritičarke je gotovo nekaj, kar bi v diskurzivnem dometu domačega kritičkega bazena morda moralo postati nalezljivo. Filmska kritika Petre Meterc ni zgolj diskurz estetike, temveč tudi politike – obvladovanje obojega pa je v teh časih nujno.

ANJA BANKO,

V IMENU SVETA REVIJE EKRAN

Dosedanji prejemniki priznanja revije Ekran

2012 – Rapa Šuklje
2013 – Vili Vuk
2014 – Gorazd Trušnovec
2015 – Mirjana Borčič
2016 – Matic Majcen
2017 – Tone Rački
2018 – Tina Poglajen
2019 – Marcel Štefančič, jr.

Petra Meterc

»Politično je lahko tudi to, kakšno skrb izražaš do tistih, ki jih postavljaš pred svojo kamero.«

MAŠA PFEIFER

Letošnja dobitnica Ekranovega priznanja je Petra Meterc, filmska kritičarka, publicistka ter prevajalka, ki skozi svoje delo v naš prostor prinaša zgodbe o filmih, ki jih mnogi spregledajo. Njena kritiška drža je na strani neodvisnega filma, a ima kot avtorica odprte oči tudi za popularno kulturo in avdiovizualno umetnost – v vsem tem išče tisto, kar bi gledalcu lahko odprlo vrata v razmislek o družbi, o perspektivi »drugega«.

Bila je dolgoletna novinarka na Radiu Študent, piše za reviji Ekran in KINO! ter Kinotečnik, sodeluje s tretjim programom Radia Slovenija ARS, je članica mednarodnega društva za filmsko kritiko Fipresci, članica mnogih filmskih domačih in tujih žirij, soustvarjalca programa za Festival migrantskega filma v Sloveniji. Kot kritičarka je bila med drugim udeležena v programih Berlinale Talent Press in IFFR Trainee Project for Young Film Critics.

S Petro sva se srečali na njeni najljubši karantenski klopici ob Gradaščici,

na kateri je pogovor stekel predvsem v smeri njenega dela na področju filmske kritike.

V pred kratkim izdanem dokumentarcu o družbenih omrežjih, The Social Dilemma (ironično v Netflixovi produkciji, 2020), Jaron Lanier, pionir na področju virtualne realnosti, izjavi sledeče: »Prav vsakič, ko je v zgodovini šlo nekaj na bolje, je bilo to zato, ker je prišel mimo nekdo, ki je rekel: To je neumno, lahko naredimo bolje. Kritiki so gonilna sila napredka. Kritiki so tisti, ki so resnični optimisti.« Zanima me, kako sama gledaš na to izjavo?

Kar se tiče besede napredek, nisem prav prepričana, tu nisem ravno velik optimist. Kritiki smo zagotovo gonilo nečesa, verjetno tistega, o čemer pišemo. Pri meni gre predvsem za raziskovanje določenih tem in različnih filmskih oblik, v katerih prihajajo do mene, o teh konkretno razmislim in to tudi predam bralcu naprej v razmislek. Nikoli mi ne

gre zgolj za podajanje sodbe o določenem delu, saj se mi zdi to omejujoče in menim, da velja stvari postaviti v kontekst, premisliti različne perspektive, ne le »presoјati«. Ob kritikah, ki povedo zgolj, da je določen film slab, mi pogosto umanjka vsaj premislek tega, zakaj je bilo o filmu vseeno vredno spregovoriti. Ali s tem, ko povemo, da je slab, povemo še kaj drugega?

Kakšen imaš potem odnos do negativne kritike v nasprotju s pozitivno, ki včasih rada zavije tudi v območje PR sporočila? Za kaj se kritik bori?

Glede na to, koliko je filmske produkcije, je včasih vseeno bolje posvečati manj pozornosti izdelkom, ki si je ne zaslužijo. Tudi s tem, da o nečem ne pišeš, vzpostaviš osebno držo. Pomembnejše se mi zdi izpostavljati primere dobre prakse, ker jih tako priporočaš drugim gledalcem in se s tem bojuješ proti povprečni produkciji, ki, če sem malce ostra, ni vedno vredna svojega produkcijskega denarja.



PETRA METERC, FOTO: MAŠA PFEIFER

Konec koncev vsaka omemba v medijih, ne glede na to, kakšna je, prinaša točke na razpisih ...

Sama na kritiko gledam kot na nekaj pretežno osebnega, gre za presek mojega pogleda na svet in določenega znanja, ki sem ga pridobila ob gledanju filmov, branju knjig v preteklosti. Pišemo zato, da lahko to dvoje prek prizme umetniškega dela kar se da natančno izrazimo. Da imamo pri pisanju lasten slog, da znamo tudi z jezikom slikati nianse zapisanega. Vse to je pomembno, saj ne gre zanikati, da smo kot pisci tudi sami ustvarjalci in nam je lasten izraz bistven.

Sama se borim tudi zato, da s svojim delom nekomu odprem še tako majhen delček novega obzorja, v kakršnemkoli pomenu že. Zdi se mi, da je kritika vedno dialog z bralcem, in če ti uspe, da tvoj tekst nekdo prebere in potem o zapisanem premišljuje iz svoje perspektive, naj se s tabo strinja ali pa ne, si naredil že veliko.

Je kdaj prišlo do takšnih dialogov tudi v živo?

Vedno mi je super, če slišim, da je nekdo prebral moj članek, izvedel kaj novega, da mu je bil nek pogled nov, ga

je spodbudil h kakšnemu razmisleku, ali pa zgolj k ogledu določenega filma. Hkrati pa mi je še ljubše, sploh med odzivi kolegov, če mi kdo pove, da se z nečem ne strinja. Takrat se začnejo prave diskusije, mnenja se začnejo kresati in izmenjavati. Zato uživam tudi v raznih žirijah, kjer se moraš pogajati za svoje mnenje z mnenji drugih trmastih kritikov.

To te sprašujem, ker tvoje delovanje presega filmsko kritiko in publicistiko; v preteklosti si delala v migrantskem socialnem centru Second home v Rogu,

zdaj si sodelavka Inštituta 8. marec. Kot kritičarka verjetno težko zaobideš razmislek o družbenih problematikah, ko naletiš na pomenljiv moment v filmu? Kako sobivaš v teh dveh vlogah?

Tu gre za več dejavnikov. S pisanjem o literaturi in kasneje še o filmu sem začela na Radiu Študent, kjer je bilo vedno spodbujano, da določeno umetnost mislimo tudi politično, obenem pa se je to z leti vedno spajalo s tem, kar počnem v svojem prostem času. Kot si omenila, sem veliko časa preživela v Second homu, zdaj se vključujem v akcije Inštituta 8. marec. Ko si osebno vpleten v te reči, v aktivizem, potem se to pri določenih temah vključi avtomatsko. V teh vlogah sobivam brez težav, prepričana pa sem, da gre komu tovrstno izpostavljanje političnih tem tudi v nos, ker jih to ne zanima, ker imajo drugačne politične poglede, ali pa ker menijo, da to ne sodi v filmsko kritiko.

Film je pri raznoraznih političnih tematikah lahko precej aktualen medij za njihovo naslavljanje – to se je zgodilo z obilico filmov o migracijah po obdobju odprte balkanske rute leta 2015 v Evropi. Zaradi dela v Second homu sem pristala tudi v ekipi Festivala migrantskega filma. V njem sem namreč kar dolgo obdobje za popestritev večerov, ki smo jih večinoma preživljali skupaj, vrtela izbor filmov v arabščini in farsiju. Še zdaj imam te gverilske projekcije v spominu kot daleč najlepše, predvsem so se mi vtisnile v spomin razlike med tem, kdaj smo se pri filmih smejali tukajšnji aktivisti in kdaj naši tovariši in tovarišice iz arabskih držav, Irana, Afganistana.

Takrat smo se povezali tudi s Festivalom migrantskega filma in je del projekcij potekal pri nas, kasneje pa sem se sama pridružila programski ekipi, kjer pri izboru filmov večji del presoje predstavlja ravno pristop k

naslavljanju teme migracij. Ni nujno torej, da se filmi ukvarjajo s političnimi temami neposredno, da je to njihova osrednja tema. Opažam, da me večkrat navdušujejo filmi, ki svojo politično držo izrazijo z načinom pripovedovanja, načinom portretiranja subjektov, z avtorskim pogledom. Politično je lahko tudi to, kakšno skrb izražaš do tistih, ki jih postavljaš pred svojo kamero.

Čeprav je podstat tvojega pisanja osebna in politična, se mi zdi, da ob tem ne zapadaš v moraliziranje ali pretirano korektnost. Ta marsikaterega publicista danes potisneta v samocenzurni kot, kjer je treba paziti na to, na kakšen način boš kot pisec nekaj povedal, se izrekel o določeni kontroverznosti.

Temu bi se morali v umetnosti in v naslavljanju umetnosti čim bolj ogniti. Če se uspeš temu ogniti, pogledaš onkraj družbeno zapovedanih norm in takrat lahko določeno temo bolje zapopadeš. Dober primer je Von Trier, ki ga velikokrat moralistično kritizirajo samo zato, ker je nekdo, ki na novinarskih konferencah izreka pretežno trolovske kontroverzne trditve. Nekateri njegovi filmi, čeprav je moški režiser, se mi zdi jo izrazito feministični. Si pa predstavljam, da ta izjava v določenih krogih ne bi bila dobro sprejeta.

Ob gledanju Trierjevih filmov ugotoviš, da kot režiser prav s preseganjem moralizma in politične korektnosti nastavlja ogledalo gledalcem in filmskim krogom, ki se teh norm oklepajo, hkrati pa to počne precej humorno. Ko v *Antikristu* (Antichrist, 2009) razmrcvarjena lisica spregovori z mehanskim glasom in reče, da »kaos vlada«, sama ne morem drugače, kot da vidim Trierja, kako se zadovoljno muza, da si je to privoščil. Osebno se mi zdijo bolj kot kakšno nazorno nasilje na filmu

problematični raznovrstni pokroviteljski pristopi, bodisi do filmskih subjektov bodisi do gledalcev.

Kaj pa če film predstavi nekaj brutalno resničnega in s tem užali nekoga, ki ne zmore pogleda mimo ideoloških zapovedi sodobne politične korektnosti? Ta posameznik skoraj zagotovo ne razume namena filma, ampak ...

Vedno se bodo našli ljudje, ki bodo videli v določenih podobah problematičnost. Pred leti me je navdušil film Khavna De La Cruza *Alipato: Kratko življenje ogorka* (Alipato: The Very Brief Life of an Ember, 2016) kjer v manilskem slumu snema otroke in je pri tem kar brutalen, prikaže veliko nasilja, otroci imajo cigarete v ustih in tako naprej. Način, s katerim pristopa do teh ljudi, ki so sami iz slumov, kako z njimi snema in dela, vse to se upira liberalnim normam, kaj naj bi bil pogled na t. i. »ljudi brez glasu«. Uporno se mi zdi, da ne podležeš temu, da bi marginalizirane ljudi postavil v vlogo žrtev – da bi jim v filmu namenil iste vloge, ki jim jih že namenjamo z naše zahodne, pretežno privilegirane pozicije. Ker sicer gledamo vedno eno in isto trpljenje, »poverty porn«, s katerim tem ljudem prej škodiš kot karkoli drugega. Vse to izpade kot kakšni razpognjeni oglasi za Unicef. Kot gledalec potreplaš svojo slabo vest z nekaj hlipanja, sam pri sebi pa bolj malo premisliš.

Torej si za filme, ki v tem smislu niso filtrirani? Tudi igrani, ne samo dokumentarni?

Ja, zato me navdušujejo stvari, kjer režiser, tudi če gre za fikcijo, dela z resničnimi ljudmi. To se res pogosto izkaže za dobro stvar, ker pomeni, da režiser ne more kar avtomatično prenesti svojega pogleda na njih, ampak jim mora vsaj do neke mere pustiti, da film

sooblikujejo. Da so akterji sami zase, ne samo zate, in zato, ker si jih ti postavil pred kamero. Zato me zanimajo bolj eksperimentalne in nizkoprorračunske produkcije, saj si te dovolijo več sodelovanja z naturščiki, več dialoga med tistim, ki film ustvarja, in tistimi, ki podobe naseljujejo. Še največ tega ujamem na Rotterdamskem filmskem festivalu, seveda pa je hkrati to festival, ki si že pogovorno pere svojo kolonialno vest, in potem naletiš tudi na kopico filmov, ki so izbrani zgolj zaradi teme same, kot kakšni simbolni žetončki, žetonček za Afriko tu, žetonček za *Black Lives Matter* tam ipd.

Ob tem se lahko naveževa še na nekaj, čemur v svojih besedilih namenjaš kar nekaj prostora. V Ekranu si v marcu predstavila kritiški pregled žanrskih filmov Nollywooda in Gollywooda, filme nigerijske in ganske produkcije. Ob branju prispevka sem opazila, kako se v njem spajata dve področji tvojega zanimanja. To sta afriška kulturno-umetniška krajina in ljubezen do bizarnih filmov. Imam prav?

Ja, tukaj se to res povezuje. Veliko časa sem na Radiu Študent pripravljala oddajo *Tu pa tam*, kjer sem raziskovala literaturo iz drugih literarnih polj, ki jih tukaj ne poznamo prav dobro. Na neki točki me je začela pritegovati afriška literatura v vsej svoji raznolikosti, tega sem dosti precej obsesivno prebirala v želji po odmiku od literature, ki mi je bila zapovedovana med študijem, kar se je potem počasi preneslo v to, da sem začela spremljati tudi filmsko produkcijo od tam. Bolj ko spremljaš nepoznana področja, vedno manj se ti zdi, da veš o njih. Tako se odkrijejo drugi pogledi, poetike, načini pripovedovanja, ki včasih zelo odstopajo od naše umetniške produkcije. Med njimi

so tudi filmi, ki pogosto nastajajo z malo sredstev, v Wakaliwoodu denimo je cela vas udeležena pri snemanju filma. Posebni efekti so obupni, dialogi so smešni, neverjetni. Hkrati pa vidiš, da vseeno iz tega izide določena perspektiva njihove resničnosti. Kar pa se tiče bizarnega ... sama to dojemam kot čudovit boj proti duhamornosti.

Velikokrat mi pride na misel nigerijski pisatelj Teju Cole, ki se v svoji noveli *Everyday Is For the Thief*, kot pisatelj, ki živi v Ameriki, vrne v rodni Lagos in tam vidi njemu nepredstavitelne vsakdanje situacije. Na neki točki zapiše, koliko gradiva za pisanje ima tam, ko premišljuje kompleksnost tega okolja, in kako se mu smilijo določeni ameriški pisatelji iz predmestij, ki so obsojeni na neskončno opisovanje, kako nekdo depresivno pomiva posodo.

Seveda se tu spet pojavi obraten problem, ker zahodni podeljevalci filmskih sredstev pogosto nagrajujejo predvsem teme, ki se jim zdijo »značilne« za določeno okolje. In tako verjetno prej namenijo sredstva še enemu filmu o ruandskem genocidu, težje pa filmu, ki bi se ukvarjal zgolj z osebnimi odnosi v ruandski predmestni družini. Kar bi bilo dokaj sveže. (Smeh)

Nasprotje tem filmom in situacijam so arthouse filmi. Namenjeni so drugačni, umetnostno bolj izobraženi populaciji, za katero načeloma prevladuje mnenje, da tankočutno zaznava težave svoje sredine. Vemo, da v vsaki družbi, ne glede na status posameznikov v njej, obstajajo določeni problemi, vendar pa so filmi, o katerih sva govorili do zdaj, v precejšnjem kontrastu z umetniškimi. Kako gledaš na to razliko?

Nimam rada filmov, ki igrajo samo na strune intelektualizma. Tako kot si rekla, namenjeni so točno določeni

populaciji, pogledu. Veliko je filmov, ki nastajajo v evropski produkciji in v neskončnost premljevala določene probleme privilegiranih ljudi, odnose, ki se zdijo umetno ustvarjeni. Koliko ubadanja z disfunkcionalnimi odnosi bogatih družin za obloženo jedilno mizo lahko človek prežveči, ne da bi se mu konkretno zaletelo?

So ti filmi samo formalno dovršeni, zgodbe kot dobro strukturirani izdelki, ki pa ne odpirajo novih vprašanj?

Ja, vendar ne morem tega posplošiti. Imamo filme, pri katerih je produkcija dovršena, stvari »štimaajo«, to je pač odvisno od avtorja. Čudovito je, če imaš na voljo dovolj sredstev, da izraziš dobro idejo. Seveda se to zgodi, **Potret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019) Celine Sciamma je zame primer evropske produkcije, ki ima več kot očitno na voljo dovolj sredstev za kostumsko dramo in iz tega naredi nekaj izjemnega, ne podcenjuje gledalcev, ne zadovolji se z že povedanim.

Na obiskih mednarodnih festivalov si, kakor vem, navezala nekaj stikov s tujimi kritiki. Bila si na festivalih v Berlinu, Seattlu, Rotterdamu, Sarajevu, Motovunu idr. Verjetno je veliko vredno, da lahko z njimi prečeseš, predebatiraš tudi temo, ki sva jo pravkar odprli?

Začelo se je, ko sem bila sprejeta na kritiški seminar v Rotterdamu, kjer smo se cel teden ob pisanju res veliko pogovarjali. Tam sem spoznala dva res čudovita kritika, Aswathy Gopalakrishnan iz Indije in Adhama Youssefa iz Egipta, ki sta zdaj tudi moja bližnja prijatelja. Z njima sem dobila tudi vpogled v čisto druge filmske svetove. Z Adhamom zadnja leta skupaj obiskujeva rotterdamski festival in Berlinale, veliko časa preživiva



PETRA METERC, FOTO: MAŠA PFEIFER

skupaj in gledava filme. Zanimivo je, če si oba ogledava film iz arabskega sveta; ker je on temu bližje, mi lahko razkrije čisto druge pomisleke in kritike. Zaradi Aswathy sem začela odkrivati neverjetno obsežno indijsko filmsko produkcijo in se počasi prebijam skozi klasike bollywoodskega zlatega obdobja. Hkrati smo kljub različnim koncem sveta vsak v svoji prekarni situaciji. Kot kritik moraš ves čas proizvajati vsebino in lepo je, kadar si pri tem nudimo spodbudo. Veliko se pogovarjamo o pisanju, o preživljanju s pisanjem, o odnosu do urednikov. (Smeh)

Pri tovrstnih mukah mi precej pomenijo tudi pogovori s kolegicami kritičarkami iz društva Fipresci. Po eni strani si privilegiran, ker hodiš po festivalih, gledaš filme in o tem pišeš, hkrati pa tvoja ekonomska pozicija ni stabilna in je lahko zato tudi naporna. Kaj šele, če moraš pisati o filmih, ki nikakor ne dosegajo tvojih standardov in v njih ne uživaš oziroma pišeš o nečem samo zato, ker moraš.

Kaj pa se zgodi, če vseeno dobiš v oceno in analizo film zunaj spektra tvojega okusa – ali mu daš priložnost?

To se ne zgodi prav pogosto. Dobra plat moje prekarnosti je, da se lahko z uredniki vnaprej dogovorim, kaj bi rada pokrivala, in si zato pogosto izbiram filme, za katere se mi zdi, da me bodo pritegnili. Tu imam srečo. S filmsko kritiko se težko preživljaš, hkrati pa ti vsaj ni treba pisati o vsem povprek. Velikokrat se tako ali tako zgodi, da te film pritegne, potem pa te razočara. Seveda mu daš priložnost, vendar nisem nekdo, ki bi želel stvari olepševati zaradi režiserskega imena, teme. To se mi je letos zgodilo s filmom Spika Leeja **Da 5 Bloods** (2020), od katerega

sem zaradi nostalgije do Leejeve stare produkcije pričakovala preveč. Potem pa me je razočaral in sem to tudi z veseljem popisala.

Zadnjič sem ob kavi zasliševala mojo babico, kaj je počela v prostem času med svojim trinajstim in dvajsetim letom, ko je delala kot deklica za vse pri premožni družini. Če so imeli plese, zabave ... In se je spomnila, da je takrat, ko je živela pri njih, obiskala svojo prvo filmsko projekcijo, na prostem, pred neko graščino. Prvič je gledala film in pri tem uživala ter živo doživljala, kar je gledala. Potem pa se je vrnila domov in sta gospodar in njegova žena, vsak posebej, verjetno zaradi preverjanja, kje je res bila, od nje zahtevala, da jima obnovi zgodbo filma. Rekla mi je, da po tistem še dolgo ni šla gledat nobenega filma več, ker ji je bilo prisilno poročanje o tem naporno. Naslednji film si je ogledala na svojo poročno noč, ko sta z dedkom šla v kino. Potem pa se vprašam, kako bizarno se ji mora zdeti, da jaz hodim v tujino gledat filme, pa da se s tem tudi deloma preživljam. (Smeh) Sama v večini tekstov, potem ko se enkrat usedem k pisanju – predhodna prokrastinacija zna kar trajati –, še vedno uživam. To se mi zdi glavno, sicer bi tudi gledanje filmov postalo mučno. Pripomore verjetno tudi to, da svoje delo delim med prevajanje in kritiško delo.

Kakšen odnos imaš do bolj obrtniških elementov v filmu, ki so velik del te gledljivosti?

Seveda si kot nekdo, ki veliko časa preživi v kinu, vedno navdušen, če je film balzam za oči, ampak to res ni vse. Lažje odpustim slabo fotografijo, če drugi elementi privzdignejo film kot celoto. Nisem ...

Estetski naci?

Niti slučajno. (Smeh)

Posvetiva se še slovenskemu filmu, ki mu javnost velikokrat očita prav negledljivost in preigravanje vedno istih tem o skrhanih družinskih odnosih, alkoholizmu, socialnem dnu ... Se ti zdi, da je kritika občinstva upravičena v tem smislu? Širšega fokusa pravzaprav v splošni zavesti ni, čeprav se v zadnjih letih to začjenja spreminjati. Kaj je zate dober primer umetniškega filma pri nas?

Včasih je kritika upravičena. Tu bi morali premisliti, kaj so tisti filmi, ki imajo zares dobre odzive občinstva, in tisti, ki imajo dobre odzive kritikov. Verjetno pa bi morala tu zajadrti predvsem v različne problematike financiranja, ki določene avtorske glasove podpirajo, nekaterih pa ne.

V zadnjih letih me je osebno najbolj navdušil **Oroslan** (2019) Matjaža Ivanišina, ki je stoodstotno avtorski, gradi na svoji perspektivi, na tem, kako zastaviti izvirno pripoved v filmu, kako prikazati skupnost, ki odstopa od življenja, poznanega nam v Ljubljani. Kot tak presega stereotipna pričakovanja o slovenskem filmu. Da se delati tudi filme, ki so nam po strukturi bližje. **Zimske muhe** (Vsechno bude, 2018) Olma Omerzuja so primer filma, ki ga lahko gledajo mladina in odrasli, in je izjemno premišljen v tem, kako zgradi pravični film ceste, dogodivščino dveh fantov na začetku adolescence, pri čemer bi mnogi hitro posegli po klišejih.

Obstaja torej neka vmesna pot?

Veliko režiserjev je v zadnjem času ugotovilo, da ni nič narobe s tem, če delaš po žanrskih formulah, če narediš melodramo, grozljivko, kriminalko ...

in da to ne pomeni, da te struktura, ki je arhetipska, omejuje pri tem, kar želiš povedati, morda prej nasprotno. Lep primer tega je Christian Petzold, ki z vsakim filmom vsaj malo izrabi določeno žanrsko strukturo, a jo hkrati tudi obrne na glavo, se poigra z njo. Ti filmi so izredno gledljivi in ni nujno, da so namenjeni zgolj intelektualnim premislekom. Kar je pravzaprav, kar bi dober film moral biti – eno in drugo, pa naj se gledalec odloči, kaj od filma odnese.

In ker sva ravno pri koncu, si lahko privoščiva še bolj sproščeno vprašanje. Če bi izbirala med filmskimi žanri ali serijami, kateri je na vrhu tvojega seznama? Katerega užitka si kriva, ko pride do tega? Guilty pleasure.

To so zame recimo grozljivke, tudi če niso bog ve kaj, veseli me namreč, da sem presegla svoje otroške strahove glede trganja glav in strašljivih zvokov, ki so me preganjali zaradi predoziranja **Dosjejev X** (The X Files, 1993–2018). Pa romantične komedije, ultimativni *guilty pleasure*, seveda. Med prvo letošnjo karanteno sem imela veliko časa. Pogledala sem si skoraj 18 ur PBS-ove dokumentarne serije o vietnamski vojni. Ker sem pred karanteno v enem izmed intervjujev s Céline Sciamma prebrala, da svoj film primerja s **Titanikom** (Titanic, 1997, James Cameron) sem se neke aprilske noči sredi noči odločila, da ga pogledam še enkrat. V njem sem blazno uživala in zdi se mi, da je to res dober hollywoodski film. In me tega ni sram. (Smeh) V prvih pokarantenskih družjenjih sem tako potem na večino mojih osebnih izpovedi v pogovorih pripenjala metafore iz vietnamske vojne ali iz *Titanika* – to me zabava, konec koncev sem najprej en velik *geek*, potem pa kritičarka.

Trikrat premagana

NACE ZAVRI

Govor Grete Thunberg na podnebnem vrhu Združenih narodov, predlanska redna skupščina Svetovnega gospodarskega foruma v Davosu, Fassbinderjev **Katzelmacher** (1969): to so trije primeri skoraj stotih (arhivskih, filmskih, televizijskih) gradnikov, ki tvorijo 'etično-politični' kolaž Janija Severja. **Antigona – kako si upamo!** (Jani Sever, 2020) ni obrtniški presežek in niti ne intelektualni preboj, je pa po vsej verjetnosti najostrejši, najakutnejši in edini resnejšega razmisleka vreden dolgometažec, kar jih je sproedel oktobrski 23. Festival slovenskega filma. V štiriinosemdesetih minutah Sever – s scenarističnim zaledjem Stojana Pelka in drzno montažo Miloša Kaluska – preigra verigo polemčnih permutacij, ki se v prvi vrsti tičejo Sofoklesove tragedije, v širši perspektivi pa prihodnosti evropske celine kot take. Avtorjeva središčna vprašanja so preprosta: kdo je ta Antigona, ime česa je njen protioblastniški revolt in zakaj si (legitimnosti) le-tega nihče niti ne drzne problematizirati? (V zgodovini in sodobnosti filozofsko-politične misli je ime Ojdipove hčere brezmadežno; njena humanistična gesta, torej zahteva po pokopu zaklanega brata Polinejka, nikoli ne pade pod kritični drobnogled. Med številnimi velikimi teoretiki, od Heideggra in Hegla do Lacana, ki figuro pozitivno razumejo kot junakinjo njenega, njihovega ter našega časa, naj omenimo eno aktualnejših: Judith Butler.¹) A v končni sliki režiser meri na nekaj ambicioznejšega: akademske reinterpretacije klasikov

so pomembne (in zanimive), toda ponovno branje te dramatike nam v odsotnosti aktualizacije ne pomaga. Kaj nam Antigona – kot pripoved, kot nezmotljiv lik ter ne nazadnje kot ideja – zmore povedati o stanju post-brexitovske Evrope in sveta? Nam je njen protirežimski upor v času Trumpa, Orbána in renesanse nacionalističnih populizmov še vedno lahko za zgled?

Slavoj Žižek trdi, da nikakor ne, in z njim se Severjeva ekipa strinja. Žižek nas tudi tokrat – kot že v neštetih mednarodnih metadokumentarcih, denimo v posrečenem **Perverzneževem vodniku po ideologiji** (The Pervert's Guide to Ideology, 2013, Sophie Fiennes) – spremlja kot komentator, usmerjajoči narator, čigar besede vodijo potek in razplet argumenta. *Antigona* v insceniranem miselnem loku nikoli ne skrene s poti, ki jo je z besedilom *Trojno življenje Antigone* zastavil že Žižek. (Gledališko predstavo, uprizorjeno na podlagi slednjega teksta, so v novomeškem Anton Podbevšek Teatru izvedli spomladi 2017.) Ponujene so nam tri poti, od katerih film izbere zadnjo, revolucionarno: v prvi opciji življenje izgubita Antigona in njen zaročenec Hajmon; v drugi kot logični podaljšek protagonistkininega upora (ter vladarjeve plašnosti, upogljivosti) sledi državljanska vojna; v tretji pa zmagoslavno zavlada ljudstvo, torej tričlanski zbor, ki Kreonu in Antigoni sodi in ju obsodi. Film te tri poti postavi v asketsko brechtovsko scenografijo. Primož Bezjak kot Kreon deluje nedostopno, prepričljivo, Anja Novak z ljudskim zborom v sestavi Jureta Henigmana, Doroteje Nadrah ter Mateja Zemljiča vloge uteleša z žarom. Črno-bela barvna paleta – plod direktorja fotografije Mitje Lična – v igranih

1 Judith Butler, *Antigonina zahteva: sorodstvo med življenjem in smrtjo*, prevod Suzana Tratnik, spremna beseda Eva D. Bahovec, Ljubljana: Študentska založba 2009.



segmentih vzpostavlja vtis večnosti, monumentalnosti, ki vsekakor deluje na mestu, povrh vsega pa je pametno skonstruirana tudi glasbena podlaga. (V gledalčeva ušesa se najglasneje vtisne Magnificov saksofonski »Zum zum«, ki v časih vsakodnevnega 'zoomanja' odmeva drugače.)

Toda Severju uspe več kot le dobesedna transpozicija Žižkovih motivov na platno. *Antigona* s pomočjo izbrskanih arhivskih posnetkov ni le priredba obstoječe znanstvene razprave, pač pa razmišljujoč ter samostojec raziskovalni filmski esej. Od tipkanega izvirnika se Severjev čezžanrski eksperiment osamosvoji s prepletom podob, iztrganih iz izvirnih kontekstov in rekonfiguriranih drugače. Amaterski telefonski videi, kuriozite Slovesnega filmskega arhiva, utrinki iz zakladnic avantgardne kinematografije (markanten je zlasti prizor iz **10/65: Selbstverstümmelung** [1965] Kurta Krena); Sever s spretnim montažerjem Kaluskom sopostavi obzornik s protikomunistične parade na Kongresnem trgu (junij '44), prizore s francoskih rumenojopiških protestov izpred nekaj let ter Junckerjev nagovor Evropski komisiji ob dvestoletnici rojstva Karla Marxa, brez da bi v jukstapozicijo vsiljeval profesorsko razlago, enoznačno pot skozi labirint. *Antigona*

namesto didaktike (ali programatične politike) zaznamujejo radikalna odprtost, negotovost, spremenljivost, kot da bi se iz nabranega gradiva znala splesti zgodba, *zgodovina*, neza-misljivo drugačna od te, naše, v kateri smo se v zgodnjem tretjem tisočletju znašli. Nepojasnjena in zgrešena srečanja pletejo kompleksno razlagalno mrežo, ki občinstvo kliče, poziva, naj si (novo, neobljudeno) traso skozi krize sodobnega trenutka utre samo. Od ekscesov Faragea v Bruslju do reportaž z balkanske begunske poti ni neposredne linije. Film nam lastnih tolmačenj ne poda, Severjevo shemo in povezovalno logiko pa še najbolje zariše zboristka Doroteja: »Tako si vzporedno predočimo mnoštvo zgodb, tako se naučimo, kako bi lahko stvari stekle drugače in bolje, včasih pa tudi, kako bi lahko bili drugi obrati mnogo hujši.« Točno to, kar Žižek naredi Sofoklesu (zamaje njegove predpostavke, zruši moralno integriteto), Sever stori z medijskimi stvaritvami aktualnosti. Na dan ameriških predsedniških volitev – dan, ko se končuje ta zapis, ter dan, ko se lok novejša zgodovine zmore zasukati v eno od dveh smeri, četudi obe merita navzdol – se *Antigonin* klic po predručenju in ponovnem premisleku vsega znanega, vsega dogmatično gotovega, zdi na mestu.

Filmsko-glasbena odpotovanja

MARKO STOJILJKOVIČ

ODPOTOVANJE (2020)



Letošnji Festival slovenskega filma (FSF) bo v spominu ostal predvsem zaradi svoje netipičnosti. Ne »čas« ne »kraj« nista bila običajna: namesto sončnega septembra v Portorožu je bil festival oktobra v jesensko spreminjajoči se Ljubljani. V kinu Komuna je bil na ogled le uradni tekmovalni program, pregledni program pa je bil v celoti predvajan preko spletne platforme. V glavnem tekmovalnem programu so (če izvzamemo koprodukcijske filme) prevladovali dokumentarni in dokumentarno-igrani naslovi, pogosto televizijskega sloga, kar ni presenetljivo glede na to, da so večinoma nastali v koprodukciji z RTV Slovenija. Festival si bomo tako letos najbolj zapomnili po izjemnih razmerah, v katerih je bil izveden, po praznih dvoranih, ki so posledica omejenih kapacitet zaradi protikoronskih ukrepov, pa tudi po nekaterih trendih v festivalskem programiranju in sodobni slovenski filmski in televizijski produkciji, ki se vse bolj posveča formi glasbenega dokumentarca. Dvema glasbenima dokumentarcema, prikazanima v sklopu festivala, se bomo posvetili tudi v pričujočem besedilu.

V uradnem tekmovalnem programu je bil predvajan celovečerni dokumentarni film **Kino Šiška 10** (2019). Televizijsko

delo režiserke in scenaristke Maje Pavlin preučuje deset let delovanja danes kultnega ljubljanskega centra za urbano kulturo Kino Šiška. Zgodba Kina Šiška je zgodba o uspehu, predvsem v smislu prenove in preureditve znane mestne lokacije, ki je postala žrtev sprememb v kulturnih in zabavnih trendih, preden je bila revitalizirana za potrebe sodobne evropske metropole. Vendar to ni edini uspeh – Kino Šiška služi tudi kot primer uspešne javne ustanove v smislu institucionalizacije tistih oblik kulture, ki so veljale za »nizke« in obrobne. Najpomembnejši dosežek tega postopnega procesa je, da se z institucionalizacijo Kino Šiška ni »prodal« državi oziroma mestu, ali pa prostemu trgu, ampak je ohranil neodvisnost delovanja.

Kino Šiška 10 sledi ustaljenim trendom sodobnega televizijskega dokumentarca, intervjuji se izmenjujejo z zanimivim arhivskim gradivom, bodisi starejšim (zgodovina stavbe) bodisi novejšim (posnetki koncertov, narejeni v zadnjih 10 letih), pri čemer režiserka vseskozi vztraja pri jasnosti in avdiovizualni eleganci. Največji avtorski izziv, s katerim se je morala soočiti, je bil sam izbor iz impresivne količine gradiva, saj je bilo tako arhivskega kot sodobnega materiala,



KINO ŠIŠKA 10 (2019)



posnetega posebej za potrebe filma, res veliko. Svojo plat zgodbe predstavijo vse zainteresirane strani: vodstvo in programski uredniki, zaposleni na različnih položajih, sosede in umetniki, ki so tam nastopali in ki so pred odprtjem Kina Šiška trpeli zaradi pomanjkanja koncertnega prostora takšne velikosti in profila. Vsebinska, podana v intervjujih, je »ilustrirana« z ustreznim avdiovizualnim materialom s poudarkom na glasbeni komponenti. Gre za korektno filmsko delo s poudarkom na spoštovanju predmeta zanimanja – v trenutnem času, ko so koncerti, festivali in drugi kulturni dogodki nekaj, o čemer samo sanjamo, pa se nam lahko zazdi celo nekoliko nostalgичno.

Tudi dokumentarni film Petre Seliškar **Odpotovanje** (2020), posvečen prvemu slovenskemu kantavtorju Tomažu Pengovu, ne preseže ravni korektnega filma, čeprav je v njem prostora za več kot to. Razlog se lahko skriva v režiserkinem spoštovanju subjekta. Film se večinoma izogiba negativnim polemikam okrog Pengova, zato deluje nekoliko hagiografsko, njegov subjekt pa kot nekakšen svetnik. Nekatere kontroverze, kot so alkoholizem, dejstvo, da Pengov po svojem prvencu ni posnel dobrega albuma, in neprijetna epizoda zapuščanja otroka, so sicer omenjene proti koncu, vendar njihove posledice (predvsem stereotipna podoba »trpečega umetnika«) v filmu niso podrobno raziskane.

Namesto drznejšega pogleda v bolj kompleksne in tematske aspekte se režiserka raje osredotoči na lepo in pozitivno: na obdobje pred izdajo kulturnega albuma, po katerem je film dobil tudi naslov, na navdih, ki ga je Pengov črpal iz svojih in tujih potovanj, ter na filozofijo, ki jo je s potovanji, interakcijo s prijatelji in sodelavci ter igranjem gradil in jo tudi radodarno delil skozi svoje pesmi. Avtorski postopek je standarden, varen: temelji na intervjujih s sodobniki, sodelavci, prijatelji in občudovalci Tomaža Pengova, z dodatkom televizijskega arhivskega gradiva in kratkimi impresionističnimi vložki ob glasbi z naslovnega albuma. Prav ti vložki pa se zdijo najbolj pomanjkljivi, kot da si avtorica ne bi upala bolj pogumno odpotovati v globine same glasbe, kar je škoda, saj glasbena poezija Tomaža Pengova vsebuje in zbuja močne vizualne vtise. *Odpotovanje* tako »nagovarja« predvsem občinstvo, ki je že oblikovalo pozitiven odnos do Pengova, hkrati pa pozablja na tiste, ki bi se v mitološki pojav Tomaža Pengova kot osebe in glasbenika radi potopili malo globlje.

Festival slovenskega filma v treh kratkih filmih

SABINA DOGIĆ

Gilles Colpart, francoski filmski kritik in dolgoletni sodelavec filmskega festivala v Cannesu, mi je nekoč zaupal, zakaj ima tako rad kratke filme, oziroma izključno kratke filme. Ker so (verjetno edini še) ohranili svobodo. Kratki filmi še niso (povsem) podlegli konformizmu – estetskemu, narativnemu ali političnemu. Zaradi njih sem tudi sama, sredi januarске zime, namesto v Rotterdam, kamor so hodili kolegi cinefili, leta hodila na festival v zasneženi Clermont-Ferrand. Od takrat sta minili desetletji – vsaj navideznega – pregleda nad svetovno produkcijo kratkih filmov in množičnega občudovanja filmske izvirnosti.

Ob odraščanju slovenskega filma od njegovega rojstva ob osamosvojitvi do letošnjega leta, ko se je filmska produkcija brutalno zaustavila, mi slovenski kratki film (v tem, preglednem smislu, čeprav se vedno najde izjema – izjemen film) nikoli ni prinesel toliko veselja kot prav letos, sredi puščave celovečercев. Kot bi pozno jeseni vstopila v pravo kratko-filmsko pomlad.

Ne gre le za tri kratke filme dveh mladih režiserk in režiserja, temveč tudi za produkcijske hiše, ki tem režiserjem in njihovim časovno-vizualnim potem s filmskimi snemalci¹ (in snemalko) ponujajo zaledje, ki počasi, a opazno spreminja

slovensko filmsko pokrajino. To so film **Lovka** (2020) v produkciji Nosorogov režiserke Urške Djukić s filmskim snemalcem Levom Predanom Kowarskim, film **Delčki** (2020) v produkciji A Atalante režiserja Árona Horvátha s filmskim snemalcem Sašom Štihom in film **Zbogom, Vesna** (2020) v produkciji Cvinger filma (ter koprodukciji Sweetshop & Gree in Truce Films) režiserke Sare Kern s filmsko snemalko Alex Cardy.

Ti trije še zdaleč niso edini kratki filmi, ki si zaslužijo pozornost – zasluži si jo ves letošnji festivalski program kratkega filma. Izbrani filmi so le primer, koliko drznosti in raznolikosti (formalne, produkcijske, narativne, vizualne) zadnja leta tli v slovenskem kratkem filmu, da bi bil opažen, paradoksalno, šele v največji stiski slovenske filmske zgodovine.

V obdobju, ko se večina post-šolajočih odraslih sooča z vprašanjem ustvarjanja družine, so mladi avtorji o njej snemali film. Osnovno eksistencialno celico so postavili v polje vprašanj, ne hrepenenja: *Lovka* etično-političnih, *Zbogom, Vesna* socialnih, *Delčki* pa vprašanj zaupanja. Da bi skozi n celostna, nedelujoča ali celo nemogoča družinska razmerja (povsem nezavedno) razvijali občutljivost avtorske poetike, so na mesto družine postavili sam film. Ko je družina (družba) izgubila referenco, so jo preko intimnega, neposrednega,

1 Naziv filmski snemalec (ang. cinematographer) uporabljam namenoma, ker gre za avtorsko delo, ki presega naziv (le) direktorja fotografije. Filmski

snemalec je v tem primeru direktor fotografije in operater kamere v eni osebi. Je avtor svetlobe in gibov kamere v filmski podobi hkrati.



DELČKI (2020)



iskrenega, čeprav bolečega dialoga z njo vzpostavili nazaj, preko filma. Film kot odrešitev za izvorno hendikepirano družino, ki je v širšem pomenu družba.

V filmu *Lovka* se na filmsko platno, v bližnji plan, vrača izjemna Nataša Barbara Gračner, ki jo v takšnih dimenzijah čakam že od filma **Carmen** (1995) Metoda Pevca. Že v otvoritveni sekvenci (v kateri skozi zasneženi gozd na »štriku« vleče ubito žival) napove svojo (glavno) vlogo. Ženske, ki se več ne »rihta«, nosi hlače, puško, ubija živali in pije šnops (kakšen liker neki?), in mame, ki želi svoji hčeri (igra jo Ana Penca) prizanesi, da ne bi kot princeska tavalala po moškem svetu, privezana na »štrik« kot kakšen pes. Lov ni njen hobi, temveč uporabna (preživetvena) dejavnost, da *kvalitetno* (in ne z mesom »z antibiotiki nafilanih svinj«) nahrani družino (svojo hčer), in gozd ni le narava, temveč svetišče (»Tiho bodi, v gozdu si!« zabrusi hčeri), v katerem se odvije ritual etične odgovornosti.

V družbi (izključno moških kolegov lovcev) deluje odsotno in skozi kadre detajlov gledalca odmika od zunanjega dogajanja, namesto da bi sprejela vlogo (podrejene, prilagodljive) ženske v moškem svetu in bi ji posledično morda celo kdo namenil kakšen (poželjiv) pogled ali kratkotrajno zadovoljitev v bližnjem skednju (kot na primer točajki, ki jo igra Lučka Počkaj). Na prvem skupnem lovu, kjer naj bi hči prvič

prevzela odgovornost (za to, kar rada jé), hči odpove. Hči, ki ne zmore izključiti čustev (ki, kot pravi mama, le povzročajo probleme), ne sprejme primarne (moralne) odgovornosti. In namesto lekcije hčeri, ki ji sploh ni mar, kaj si moški mislijo, dobi lekcijo ona – mama.

Pri filmu *Delčki* gre za podobno družinsko postavitev, le da je to film o (odsotni) moški vzgoji, posnet s perspektive otrok. Enajstletni Teodor (izjemna vloga Teodorja Tota) in njegov mlajši brat (ki ga igra prav tako izjemen Ksaver Pratnekar) živita sama z mamo (igra jo Tamara Avguštin). Oče (igra ga Zsolt Nagy, madžarski igralec) se pojavi le občasno in nenapovedano, kar v navidezno povsem običajen svet prezaposlene mame in sinov vnese nemir. Medtem ko kamera v bližnjem planu primarno spremlja doživljanje bratov, ki dneve preživljata ob igranju računalniških igrice – avtomobilskih dirk, je mama le nekakšna kulisa, ki se pojavlja iz ozadja, razsodišče, ko gre za prepire, in zaščitnica, ko se s tovarnjakom na njihovo dvorišče pripelje oče, kar pri sinovih vzbudi val neobvladljivih emocij in navdušenja. Otroka ne razumeta, zakaj mama nasprotuje, ko ju želi oče malo popeljati naokrog. Njen »prezakomplicirano je« v Teodorju sproži nerazumevanje in upor, zaradi česar poišče očeta v gostilni nedaleč stran. Tam mu oče obljubi, da bo



ZBOGOM, VESNA (2020)



LOVKA (2020)

oba z bratom naslednji dan peljal na avtomobilsko dirko – v živo. A kako, ne da bi za to izvedela mama? »Veliko lažje se je opravičiti, kot prositi za dovoljenje,« svetuje oče. A ko se jima dejansko uspe izmuzniti iz hiše, ko mama še spi (in s televizije v nemščini odmeva: »Kam želite oditi?«), po neskončnem čakanju ob robu ceste, in kasneje, ko najdeta prazen očetov tovornjak, Teodor ugotovi, da je oče nanju preprosto pozabil. Mlajšemu bratu to bridko spoznanje prikrije – da bi mu prihranil še nekaj iluzij o očetu in da bi oče zanj lahko še naprej obstajal. Medtem pa se v kadru, ko je nase prevzel vse razočaranje, sooči s tistim, kar mu mama že ves čas govori (res je zakomplicirano!), in si, tako kot brat, želi le nazaj domov, k mami. Tja, kjer je celo virtualna dirka resničnejša od tiste v živo.

Boleča družinska izkušnja pa seže najgloblje v tretjem filmu *Zbogom, Vesna*, kjer je porušeno tudi najbolj osnovno družinsko razmerje (z mamo, ki je ni več) in sta sestri (desetletna Emi ter njena starejša in noseča sestra Vesna) prepuščeni ena drugi. Čeprav se iz zagonetnega telefonskega pogovora proti koncu filma zdi, da obstaja nekdo – morda oče –, ki ga njuna večerna odsotnost skrbi, ta v filmu, tako kot v njenem življenju in pri njuni vzgoji, ni zares prisoten. Njuno bivanje, ki se zdi kot nekakšno brezciljno tavanje skozi čas, doživljamo

skozi iskrive Emine oči, ki jo v prvem planu skozi film spremljamo preko kamere iz roke. Deklica (izjemen izbor glavne mlade avstralske igralka Emily Milledge) nam s svojim pogledom in svojo igrivostjo še vzbuja upanje, medtem ko v senci sestre (igra jo Avstralka Pauline Aleynik) nemo opazuje njeno samouničevanje. Ta brezizhodnost mlade noseče ženske, ki uživa tablete, kadi in se opija, je popolno nasprotje Emini igrivosti in okraševanju avtomobila, s katerim se vozi-ta naokoli, s cvetovi jasmína, ki jih sestra vztrajno pospravlja v predal. »Hočeš, da te zakopljem?« je sicer njun občasni ritual, igra z mivko na plaži, ki pa se zdi kot počasno slovo od Vesne – ker bo podlegla teži življenja, v katerega je zabredla, ali Emino poslavljanje od nje kot sestre, ki jo bo (ob sebi) izgubila ob rojstvu njenega otroka. Ta tragična dvoumnost, ki navsezadnje postane naslov filma.

Brez orožja bojevito in silovito

ROK GOVEDNIK

SRDAN GOLUBOVIĆ V NOVI GORICI,
FOTO: LUKA CARLEVARIS

Novi film srbskega režiserja Srdana Golubovića **Oče** (Otac, 2020) prihaja v času družbene krize in splošne krize vrednot z zgodbo malega človeka, ki se proti kolesju sistema bori s silovito magnitudo volje in dostojanstva. Svetovno premiero je februarja letos doživel na Berlinalu, v sekciji Panorama, kjer je prejel tudi nagrado občinstva in ekumenske žirije. Tako kot režiserjev predhodni film **Krogi** (Krugovi, 2013) je tudi **Oče** nastal v manjšinski koprodukciji s slovensko produkcijsko hišo Vertigo. Svojo pot uspešno nadaljuje tudi po berlinskem festivalu: nagrado občinstva je prejel še na puljskem festivalu, poteguje pa se tudi za nagrado Evropske filmske akademije. Srdan Golubović je tudi letošnji prejemnik nagrade Darka Bratine: na slovensko-italijanskem filmskem festivalu Poklon viziji jo Kinoateljce podeljuje ustvarjalcem, ki presegajo ustaljene smernice filmskega snovanja. Je pa zadnji film po petindvajsetih letih kariere in upiranja režiserski avtoriteti Predraga Golubovića tudi Srdanov poklon prav njemu – očetu.

Kot je Srdan nekoč duhovito dejal, je bil s svojim zdaj že pokojnim očetom – »tako kot narekuje evolucija: v krajših, kratkotrajnejših sporih«. Vsi njegovi filmi – poleg zadnjega celovečerca še **Absolutnih sto** (Apsolutnih sto, 2001), **Past** (Klopka, 2007) in **Krogi** – vsebujejo tako ali drugače jasen motiv očeta, z *Očetom* pa ta vstopa v osrednjo pozicijo. Če je zadnjih deset minut filma **Oče** režiserjev nezgrešljiv *hommage* očetovemu filmskemu ustvarjanju, predvsem njegovemu kratkemu filmu **V predahu** (U predahu, 1978), se priklanja vsaj še **Manifestu za svobodo** (Manifest za slobodu, 1974). V tem kratkem filmu Predrag Golubović osredišči hojo vojnih taboriščnikov, ta njihov marš, kot gesto umirjenega,

a preudarnega upora. Korak za korakom, drug za drugim, se vse stopnjuje do impulzivnega pobega skozi žičnato ograjo. Čeprav je ta za vse razen enega poguben, se iz režiserjeve namere sluti gon po siloviti predanosti upor in boju.

Film **Oče** je zasnovan po resničnih dogodkih¹ in upodablja Nikolo (igra ga izjemni Goran Bogdan), moža in očeta dveh odraščajočih otrok, ki nekega dne med priložnostnim delom izve, da se je njegova žena Biljana (Nada Sargin) zažgala na dvorišču njegovega bivšega delodajalca, ki ga že več mesecev ni plačal za opravljeno delo. Dejanje v obupu skrajne revščine Biljano spravi v bolnišnico, otroka pa prevzame center za socialno delo. Nikola po napotkih zaposlenih na centru pospravi in nekoliko uredi svoje skromno domovanje, popravi vodovod v hiši in se po izklopu elektrike uspe dogovoriti s sosedom, da se začasno priklopi na njegovo električno napeljavo. Socialni delavci dom vseeno ocenijo kot neprimeren za bivanje otrok. Otroka tako ostaneta pri rejniških družinah, direktor centra za socialne zadeve pa od njih prejema provizijo za skrb nad otroki, ki jim jih dodelijo oni. Nikola se tako hipoma odloči, da bo šel po pravico do samega ministra za socialne zadeve v Beograd. Z eno plastenko vode, s kosom kruha in slanine, v vetru in mrazu, se poda na pot – peš.

Četudi Nikola deluje naivno, postane njegov pohod do Beograda implicitna gesta upora. Ker verjame v pravico tudi

1 Golubovića je spodbudila zgodba Dordeta Joksimovića: njegova žena je leta 2015 grozila bivšemu moževemu delodajalcu, da bo pred njim zadušila svoje otroke. Dorde že od leta 2015 ne more videti svojih otrok, zato je šel iz Kragujevca iskat pravico v Beograd.



OČE (2020)

zanj, brezpogojno maršira, da bi jo dosegel. Njegovo pot slutimo kot spoznavno preizkušnjo, za katero sprva ne vemo, da bo trajala tristo kilometrov in več dni. Kakor se pot sama vleče protagonistu (in kdaj gledalcu), ji tudi režiser namenja obsežen del filma. Kadri so dolgi, umirjeni kot pri Tarkovskem. In ker v filmu ni glasbe, to delo še bolj upočasnjuje, zato v ospredje uspejo priti zvoki, šumi, hrup mesta, narave, veter, koraki in tišina. Dolgi kadri sociološko komentirajo protagonistovo stanje in ga kontekstualizirajo z družbo in naravo – predvsem slednja na simbolni ravni filmično dopolnjuje fabulo. A neznosna in mučna pot v protagonistu ne premakne notranje sile, ki ga na poti do cilja vodi v preseganje samega sebe. Zanj ni pomembna pot, ampak izključno zadoščenje ob doseženem cilju, zato je čutiti vznesenost scenarija, ki ob takšnem značaju glavnega lika namenja poti preobsežen poudarek.

Film sicer odpre grozovito dejanje Biljaninega samopožiga. Prizor, ki mu prisostvujeta tudi otroka (!), je strašljiv prikaz kapitulacije in obupa nad življenjem, a ga nadaljnja struktura filma, ki se posveča le Nikoli, povsem zaduši. Čeprav slutimo, da je bil avtorjev namen s tem prizorom pokazati skrajno stanje obupanosti, ne moremo mimo pomisleka, da gre morda za preračunljiv zdrs – da se je odločil film začeti s takšnim prizorom zavestno, da bi gledalce šokiral. Goluboviću bi lahko očitali tudi, da se v svojih filmih pretirano osredotoča na karakterizacijo glavnih likov, zato v zgodbah utrpijo škodo stranski – predvsem ženski liki, kar je razvidno tudi v primeru filma *Oče*.

»V Srbiji imamo morda privilegij, da se okoli nas dogajajo izjemno zanimive stvari, ki so predvsem grozljive,« je

Golubović stanje v svoji državi opisal v nekem intervjuju. V *Očetu* je poudarek na izprijenosti delovanja sistemskih mehanizmov – in kolikor dobro se godi establišmentu, toliko težje je preživetje na drugi strani družbene piramide. Srbska družba, kot jo prikazuje Srđan Golubović, se z razliko v površinskih ravneh ne kaže nič kaj drugače kot kje drugod po svetu; na misel pridejo socialno realistični filmi zadnjih let, na primer bolgarska **Učna ura** (Urok, 2014, Kristina Grozeva in Petar Valčanov), belgijski **Dva dneva, ena noč** (Deux jours, une nuit, 2014, Jean-Pierre in Luc Dardenne), ameriški **Projekt Florida** (The Florida Project, 2017, Sean Baker), britanski **Jaz, Daniel Blake** (I, Daniel Blake, 2017, Ken Loach), romunska **Matura** (Bacalaureat, 2016, Cristian Mungiu), latvijski **Tukaj sem!** (Es esmu seit, 2016, Renars Vimba), ruski **Leviatan** (Leviafan, 2014, Andrej Zvjagincev), japonski **Tatiči** (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda) in makedonski **Bog obstaja, ime ji je Petrunija** (Gospod postoji, imeto i' e Petrunija, 2019, Teona Strugar Mitevska).

»Zdi se mi, da zdaj tečemo nori tek za življenjem, nikakor pa ga ne moremo dohiteti,« pravi režiser o trenutnem stanju družbe. »Vse, kar nas obkroža in se nam dogaja, je postalo neverjetno.« V tem nespremenljivem svetu nam Golubović v raziskovalni maniri osvetli nadvse majhno zgodbo, ki odseva široko brazdo družbene neenakosti, kjer v želji po boljšem življenju mnogi ne poznajo kompromisov, četudi za ceno usod drugih, spet tretji pa na takšni poti zvesto iščejo pravico. Kdo je tu »nor«, ni težko določiti, a vseeno lik Nikole bogatita neizmerna moč volje in pretresljiva umirjenost, s katerima dobiva bitko nad samovšečnostjo moči, nastale zaradi družbene pozicije. Protagonist je gibalec (lastnega) razvoja in sprememb, sama gesta marša pa mu daje izborjeno mesto nad pasivnimi liki socialnih služb in ministrstva. Četudi domnevamo, da je bitko vendarle dobil, je za osvojeni boj potrebnih še več takšnih zmag.

Za razliko od očeta Predraga Golubovića, ki v obeh uvodoma omenjenih filmih (*V predahu*, *Manifest za svobodo*) svojim likom aktivno poda v roke orožje – v prvem tako, da iz vojne vrnjeni vojak s puško od sosedov izterja nazaj svoje ukradeno pohištvo in drugo hišno imetje, v drugem filmu pa nacistični vojak v taborišču z mitraljezom pokonča bežeče ujetnike – Srđan ne verjame v militaristične rešitve. Četudi je orožje v njegovih filmih prisotno, po večini ostaja nemo ali le kot glasnik evropskega prostora, ki je v »sedanji-preteklosti« doživel njegovo prepogosto rabo. Srđan tako še naprej vztraja, da ga zanima predvsem življenje sodobne Srbije, ne pa njene pretekle sence ali karikature.

Spomin in identiteta

VERONIKA ZAKONJŠEK

Zaradi koruptivne vlade in neracionalnih varčevalnih ukrepov se je leta 2009 nad Grčijo zgrnila ekonomska katastrofa, ki je že tako obubožano nacijo potisnila na rob preživetja. Kolaps svetovne ekonomije je ljudstvo pahnil v neskončno brezno stisk in revščine, slednja pa se je v našo realnost dokončno zasidrala s prevlado neoliberalnih politik in poglabljanjem razrednih razlik. A 2009 je postalo tudi leto, ko je Grčija v odgovor svojemu eksistencialnemu krču v svet izstrelila serijo surovih, bizarnih ter nepopisno originalnih filmov, ki se danes združujejo pod nazivom »grški čudni val«. Teren za vzpon novega grškega filma je s svojim prelomnim **Podočnikom** (Kynodontas, 2009) bržkone postavil Yorgos Lanthimos, čigar unikaten stil čudaških zapletov, absurdnih situacij, monotonih dialogov in robotske igre je kmalu navdahnul celo paletu novih avtorjev, od Athine Rachel Tsangari do Alexandrosa Avarnasa, ki so sredi krute ekonomske realnosti osiromašenemu grškemu filmu pomagali utreti novo pot. Danes, dobro desetletje po preboju *Podočnika*, s celovečernim prvcem na filmsko sceno prodira Christos Nikou, Lanthimosov nekdanji asistent režije, katerega **Sadeži pozabe** (Mila, 2020) so odprli letošnjo sekcijo obzorja na beneškem filmskem festivalu.

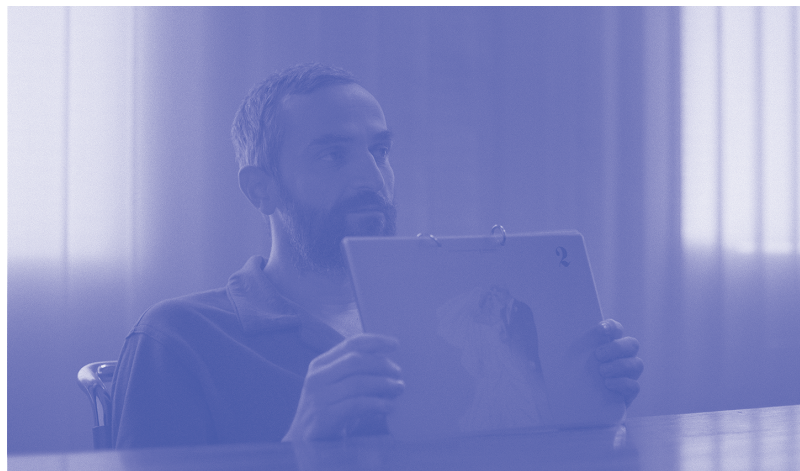
Nikoujev film, ki je nastal v manjšinski koprodukciji s slovensko produkcijsko hišo Perfo, na neki način nadaljuje tradicijo grškega vala, a vendar gre v trenutnem obdobju globalne epidemije, ki že prav bizarno rezonira z nenavadno premiso *Sadežev pozabe*, za drugačen vstop v filmsko krajino. Če se trije izolirani otroci v *Podočniku* preko na kaseto posnetih navodil učijo izkrivljenih, na novo izmišljenih pomenov besed, ki na novo postavljajo temelje razsute

SADEŽI POZABE (2020)



družbe ter avtocesto spreminjajo v močan veter, morje v usnjene stole, ekskurzijo pa v material za izdelavo tal, se protagonisti v *Sadežih pozabe* v občutno manj avtoritarnem in manipulativnem okolju soočajo s skrivnostnim pojavom množične amnezije, ki z vso resnostjo epidemije zareže med prebivalce Aten in domala čez noč povzroči kolektivno izgubo spomina. Brez zavedanja, kdo pravzaprav so, brez preteklosti, posledično pa tudi brez izoblikovane osebnosti in čustev se tako s številko poimenovani znajdejo na nevrološkem oddelku za motnje spomina, kjer jih strokovnjaki spodbujajo k vstopu v eksperimentalni program zdravljenja, pomenljivo imenovan Nova identiteta.

Čeprav se *Sadeži pozabe* morda ne poslužujejo družbenokritične ostrine, kakršna je zaznamovala njihove filmske predhodnike, pa v refleksiji trenutnega časa vendarle ponujajo globok razmislek o družbenem spominu in pomembnosti zgodovinske zavesti. Gre za ahistoričen film, postavljen v nedefinirano preteklost, ali morda paralelno sedanjost, ki se je še ni dotaknila digitalna tehnologija: svet kaset, celoidnih filmskih trakov in polaroidov, ki služijo kot močna vizualna inspiracija ozkemu 4:3 formatu, pa tudi fotografiji, ki s svojimi hladnimi zelenimi podtoni kljub uporabi digitalne kamere vzbuja občutek nekih davnih, nostalgичnih, na pol zbledelih spominov. Polaroidne slike so tudi sicer postavljene v samo središče zgodbe, saj predstavljajo jedro nalog, ki jih morajo pacienti opravljati ob pridobivanju »nove« identitete. Ob zasledovanju prvih izkušenj iz otroštva in zgodnje mladosti, na primer prve vožnje s kolesom, obiska kostumske zabave, skoka z višine in ogleda grozljivke, morajo doživljaje s fotografijo dokumentirati, te pa nato shranjevati v album,



ki prevzame vlogo instantnih spominskih zabeležk, kakršne sicer najdemo na profilih Instagram zidov in na drugih slikovno orientiranih družbenih omrežjih. Gre za generične in vnaprej zrežirane izkušnje, ki jih protagonista Aris in Anna izvajata s skorajda robotsko rutino, povsem brez čustev, ki naj bi jih tovrstne prelomne izkušnje sicer vzbudile v ljudeh.

Toga in brezizrazna igra, ki spremlja to nenavadno parobolo, vleče jasne paralele predvsem z Lanthimosovo filmografijo, a film v sebi skriva tudi elemente absurdne realnosti Charlieja Kaufmana, čigar scenarij za **Vечно sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004, Michel Gondry) se na trenutke zdi kot odbita variacija zapleta, ki mu podleže izgubljeni in čustveno otopeli Aris, katerega edini »spomin« na preteklost je njegov nenasitni apetit za jabolka. Gledalci Arisa spoznamo tik pred njegovo nenadno izgubo spomina, ko se v svojem zatemnjenem, razmetanem atenskem stanovanju, kjer v oči bodeta le skrbno postлана postelja in bližnji plan čipk poročne obleke, z glavo ritmično zaletava v steno. Top zvok lobanje, ki buta ob opeko, nato nenadoma prekine znana melodija *Scarborough Fair* Simona & Garfunkla, ki jo radijska oddaja v etru zavrti med oglaševanjem programa novih identitet. Ko Aris v dnevni sobi tako brezizrazno strmi predse, pa se pred nami hitro odpre vprašanje: mar ne gre nemara za depresijo? Ni morda to le nekdo, ki ga je življenje prizadelo do te mere, da se ga enostavno odloči pozabiti in začeti znova?

Njegov spomin začne kmalu v majhnih prebliskih prihajati nazaj – ko prepozna sosedovega psa, ko na radiu prepozna besedilo pesmi, ko prodajalcu sadja pove svojo staro hišno številko –, a Nikou nas ves čas premeteno pušča v

dvomih, ali so za to res zaslužna jabolka, ki naj bi blagodejno vplivala na spomin. Prazne, neobljudene atenske ulice, po katerih Aris brezciljno tava, dodatno simbolizirajo njegovo notranjo praznino – praznino nekoga, ki je z izbrisom dotedanjih izkušenj izgubil svoje bistvo, svoj jaz. Postavljen v močno nadzorovano okolje družbenega eksperimenta se zdaj počasi oblikuje na novo, a zdravniški instantni recept za pridobitev identitete se ne nazadnje izkaže za pot v izumetničeno nepristnost, v kateri bodo prisostvujoči človeški »produkti« kmalu postali povsem enaki. Našo osebnost in človečnost navsezadnje sestavljajo predvsem spomini, tudi tisti najbolj boleči, ki jih želimo pozabiti, tovrstna sporočilnost filma, temelječa v mešanici humanizma in melanholičnega romanticizma, pa se tako povsem oddaljuje od cinizma, ki je doslej preplavaljal grški čudni val. Če Lanthimosove filme preveva duh čiste mizantropije, družbenega razkroja in dekadence, Nikou v svetu še vedno vidi potencial lepote in človeškosti: tiste, zaradi katere smo se sposobni otroško razveseliti sosedovega psa, se ob gledanju grozljivke skriti za stol in se v ritmu Checkerjevega *Let's Twist Again* sredi polnega kluba izgubiti v svojem plesu.

Zakladnica idej in kontekstov

ŽIGA BRDNIK

Zgodovina je učiteljica življenja – *Magistra Vitae* – je pred dve-tisočletjema zapisal Cicero. In nič manj to ne velja danes, ko smo jo na različnih formatih in nosilcih začeli zapisovati tudi v gibljivih sličicah. Če nekoliko popreprostim: medtem ko so arhivarji neke vrste filmski arheologi, ki ohranjajo filmsko dediščino – trakove, kasete, magnetofone in znanje, kako jih brati –, so arhivisti filmski zgodovinarji, ki vso to maso in kaos nanje zapisanih koščkov informacij urejajo in med seboj povezujejo v smiselno celoto. Njihova vloga nikakor ni preprosta, saj se morajo bolj kot vsi njihovi kolegi doslej prilagajati bliskoviti hitrosti tehnološkega razvoja filmskega medija in nosilcev ter se znajti med ne le vedno večjo, ampak vedno hitreje večajočo se množico zapisov nanje.

Z nasmeškom na obrazu in žarom v očeh

Ena najbolj izkušenih v tem početju pri nas je Jožica Hafner, sicer že upokojena, a nikakor mirujoča arhivistka, ki je to delo skoraj štiri desetletja opravljala za RTV Slovenija, zdaj pa se še vedno z veseljem odzove klicem nekdanjih kolegic ali kolegov, nujno potrebnih filmskega smerokaza. No, ko ravno ne obdeluje bližnjega polja, kjer si odpočije neprestano delujoč um z nešteto delujočimi povezavami tako, da utruji telo s fizično aktivnostjo. »Vse, kar jemo, je domače,« je povedala, ko je ob obisku njene domačije v Dolu pri Hrastniku njen mož Milan postregel s kosilom. Pri njej so se letos zaradi izredne situacije srečali tudi vsi dosednji dobitniki in dobitnice nagrade kosobrin, ki jo za neavtorske filmske poklice vsako leto podeljuje Društvo slovenskih režiserjev. »Morda bo, če bo tole še nekaj časa trajalo, to postala tradicija,« je na pol v šali na pol zares odvrnila sogovornica, ki je kosobrina za svoje arhivsko delo prejela leta 2017. Vztrajala je, da je skupni obed



JOŽICA HAFNER NA PODELITVI PRIZNANJA KOSOBRIIN V PORTOROŽU LETA 2017, FOTO: KATJA GOLJAT IN MATJAŽ RUŠT

nujen sestavni del intervjuja; ideja je bila v času pomanjkanja socialnih stikov zelo dobrodošla, ob kozarcu vina pa se nama je še bolj razvezal jezik. »Ravno sem zbirala gradivo za portret letošnjega dobitnika Borštnikovega prstana Petra Boštjančiča. Še vedno me kdaj pa kdaj pokličejo in z veseljem se odzovem. Veliko njegovih predstav sem videla v

živo, zato je še posebej zanimivo,« je pojasnila z nasmeškom na obrazu in žarom v očeh.

Vedno, ko teče beseda o umetnosti in arhivih, obraz so-govornice zasije. Ugasne samo ob (pre)več pogovora o vozlih zgodovine, ko se začuti teža njene surovosti in brutalnosti, kar film prenaša bolj plastično in neposredno kot katerikoli drug medij doslej. A to se zgodi le za hip; zaščitni oklep pred pretiranim pesimizmom je po dolgoletnem brskanju po izjemno pestri in kruti zgodovini preteklega stoletja, ujeti na filmski medij, ojačan z neprekosljivo radovednostjo in čutoma za humanost. Če je prva prirojena, je drugi oblikovan skozi ljubezen do umetnosti. »Arhivistka mora imeti širino. Ne gre namreč samo za to, da pregleduješ gradivo in ga klasificiraš, ampak da poznaš kontekst. Mene že od nekdaj zanima film, poleg njega pa tudi gledališče, glasba, likovna umetnost, zato mi to ni nikoli povzročalo preglavic, ampak mi je v užitek,« je pojasnila slavistka z ljubljanske Filozofske fakultete.

»Najprej sem želela študirati režijo, pa mi ni uspelo, zato sem se vpisala na Filozofsko fakulteto. Na RTV sem prišla kot lektorica in nato zamenjala kolegico v arhivu, ki je šla na porodniško. Ko se je vrnila, ni želela več nazaj, in tako sem jo za stalno zamenjala. Takrat sem spoznala, da sem si to v bistvu že od začetka želela, še bolj kot ustvarjati lastne filme. Kot pravijo: človek obrača, Bog pa obrne.«

Časovni stroj

Naslednji spomin – posnetek – jo hitro odvlče na naslednjo povezavo, asociacijo, anekdoto, srečanje, točko v času in prostoru. Če se nekoliko poigramo s filmskimi podobami – ironično prihajajočimi iz filmske prihodnosti in ne preteklosti – poseduje časovni stroj. Z nešteto podobami, ki jih je videla in sama sortirala, ima namreč podoben vpogled v več časovnih pasov. V depozitu arhiva RTV Slovenija, ki je – kako filmsko – v drugi kleti hiše na Kolodvorski, je namreč spravljanih več kot 30.000 35- in 16-milimetrskih filmskih trakov in še mnogokrat toliko dokumentov, zvočnih zapisov in drugih nosilcev vsega, kar sta radio od leta 1928 in televizija od leta 1958 ustvarila in zbrala. »Če se nekdo temeljito zakoplje v ta arhiv, dobi vpogled v celotno slovensko zgodovino in velik del svetovne zgodovine po drugi svetovni vojni,« hitro naleze človeka z ljubeznijo do arhivov. Ne, ti niso zgolj neka mrtva stvar za spravljane minulih stvari, so tudi zakladnica za razumevanje sedanjosti in zamišljanje prihodnosti.

Kako časovni stroj deluje, lepo pričata dva primera. Spominja se, kako je igravec in zdaj ravnatelj ljubljanske Drame Igor Samobor za neko vlogo študiral moderatorje iz

osemdesetih let prejšnjega stoletja. »Najbrž so mu bili teksti v veliko pomoč, ob gledanju pa se je še zelo zabaval.« Poleg študija vloge, pomenov in kontekstov pa si je možno prek starih posnetkov približati tudi modo in arhitekturo preteklih obdobij, da je film čim bolj avtentičen. »Ogledaš si lahko na primer posnetke iz devetdesetih in tako dobiš vsestransko podobo tistega časa. To je zelo dragoceno, saj lahko iz prve roke vidiš, kako je dejansko bilo, vsak ima namreč svojo sliko spomina nekega časa,« je razložila. Eno bolj zanimivih odkritij se ji je zgodilo tik pred upokojitvijo, ko je našla misteriozni filmski projekt *Devet krogov nekega raja* ali *Vodnik po Ljubljani*, ki so ga snemali na začetku sedemdesetih in nikoli dokončali. »Na naših arhivskih policah sva s kolegom Acom odpirala nešteto starih filmskih škatel, kjer je bilo odlično ohranjeno, vendar popolnoma neurejeno filmsko gradivo. Kologica Majda Širca in kolegi iz naše Mediateke so se res namučili, da je iz tega nastal dokumentarec, ki je odkrival neko zanimivo obdobje našega mesta iz vseh vidikov.«

Vedno v stiku z ljudmi

Vsakogar, ki se je z njo pripravljen podati na to pot v preteklost, z veseljem vzame s seboj. »Najraje imam, če sta filmar ali filmarka odprta za debato, je pa dobro, če prideta z vsaj približno izdelano idejo, kaj bi rada pokazala. Potem lahko skupaj iščemo, raziskujemo in se medsebojno učimo ter usmerjamo,« je pojasnila. Prav v interakciji z ljudmi najbolj uživa, saj tam nabira nove uvide, vtise in znanja. »Vsak dan ob jutranji kavici pred RTV-jem smo s kolegi in kolegicami iz drugih redakcij predebatirali gledališko premiero preteklega dne, aktualen film ali koncert; tako sem bila vedno na tekočem z najnovejšimi novicami, seveda pa tudi s trači iz hiše in politike,« se je nasmehnila. Pri svojem delu je imela priložnost spoznati večino pionirjev slovenske televizije in številne filmarje ter filmarke. »Medtem ko smo iskali gradivo, smo se tudi veliko pogovarjali. Tako sem iz prve roke izvedela marsikaj o filmski umetnosti, pa tudi njihove osebne zgodbe.« Ja, arhiv očitno res deluje katarzično in odpre človeka, ne le zgodovinsko, ampak tudi osebnostno, kar je bilo čutiti tudi ob intervjuju, ki se je od kosila zavlekel v mračni jesenski popoldan.

Houston, imamo problem

Zelo zabavno ji je bilo sodelovati na primer pri filmu Žige Virca **Houston, imamo problem!** (2016), za katerega je zbirala arhivsko gradivo iz nekdanje Jugoslavije, in tako je avtor našel ogromno idej ter z najdenimi posnetki oblikoval končno strukturo filma. Nekatere posnetke – na primer Tita ob

JOŽICA HAFNER V ARHIVU RTV SLOVENIJA,
FOTO: BRANKO KLANČAR



dejanskem obisku v Houstonu – je bilo treba posebej naročiti in tudi tukaj je pomagala z usmeritvijo na lastnika pravic. »Ko je videl, kaj vse imamo na temo, je temu prilagodil tudi zgodbo, saj gre za tak tip filma. Ko sem si ga potem v kinu pogledala, sem bila še sama presenečena, kaj je nastalo.« Ob tem filmu, ki sodi v žanr »mokumentarca« – mešanice zgodovinskih posnetkov in njihove hkratne parodije – je tudi opozorila na manipulacijsko moč filma. »Pri tem filmu deluje zabavno, čeprav se, kot sem slišala, vsi niso zavedali, da gre tudi za šalo. Lahko pa ima manipulacija s sliko tudi resne posledice. Kako zložiš, zmontiraš posnetke, kateri zvok jim dodaš. Zavedati se je treba, da za tem stojijo ljudje,« je pojasnila.

Kako ti postopki delujejo, je lahko *in vivo* opazovala pri svojem delu. V arhiv RTV Slovenija namreč redno prihajajo ne le končni izdelki radijcev in televizijcev, ampak tudi surovo, nezmontirano gradivo. Tako je mogoče dobiti vpogled v več ur neobjavljenih odlomkov intervjujev Lada Ambrožiča Novljana, na primer, ali pa posnetke in snemalne načrte, ki jih je oklestila cenzura. »To je bila redkost, saj je bilo samo-cenzure dovolj!« Takšno obdobje, ki bi ga bilo ob neskončnih

političnih manipulacijah vsekakor vredno raziskati, je tudi osamosvojitve Slovenije, dodaja sogovornica. »V arhivu je prava zakladnica materialov, iz njih bi si lahko oblikovali veliko bolj jasno sliko takratnih dogodkov.« Hkrati jo na ta čas vežejo tudi razburljivi spomini: »Med vojno smo ves material vozili na varno v klet in potem spet gor, kjer so ga kar sproti montirali in oddajali v program.«

Arhiv odprt za vsakogar

Baza vsega njenega dela je podrobno in dlakocepsko delo po zastavljeni klasifikaciji. Ta je ogrodje vsakega arhiva, saj olajša delo vsem, ki ga uporabljajo – če je seveda dosledno upoštevana. »Še vedno delujemo po klasifikaciji, ki jo je agencija TANJUG prevzela od BBC in se mi zdi še vedno najboljša.« Hkrati jo dopolnjujejo z lastnimi izkušnjami in uvidi v gradivo. Posamezni posnetki so na primer pospremljeni celo s tako podrobnimi opisi, kot je izjava določenega politika na določeno temo. »Na kratko napišeš: ta in ta je rekel to in to ... Zato, da lahko z uporabniki takoj izbrskamo vse, kar je neki politik ali kdorkoli izjavil.« V klasifikacijo so zaradi praktičnih razlogov



vključili tudi posamične filmske podobe, motive, kot so: nasmejan obraz, črni oblaki, veter v krošnjah ... »Ko še nismo imeli tega in je nekdo prišel z idejo, da bi rad ponazoril neko zgodbo s črnimi oblaki, smo se zelo mučili, da to najdemo. Zdaj samo vtipkaš v iskalnik in v nekaj minutah vse najdeš.«

Najbolj pomemben je podatek, da je celoten arhiv odprt za vsakogar, saj gre za javno radiotelevizijo – torej ga lahko ob predhodni najavi uporablja vsak državljan ali državljanka, s tem pa tudi vsak filmar ali filmarka. »Ne morete si predstavljati, koliko materiala in idej za oddaje in filme, predvsem dokumentarne, še počiva v teh arhivih,« vabi sogovornica. Pri tem je treba plačati le prenos na nosilec in se postaviti v čakalno vrsto, ki po navadi ni kratka. »Sicer je pa vse odvisno od tipa naročila! Veliko lažje bi bilo, če bi bilo vse gradivo digitalizirano in katalog objavljen na spletu, saj bi si lahko posnetek ogledal že uporabnik sam, si zapisal potrebne podatke in zaprosil zanj v izvirni kakovosti. V tujini je to že standard, pri nas pa smo nekoliko počasnejši. Na žalost digitalizacija materialov nemalokrat poteka tudi neurejeno, saj se klasifikacija ne upošteva dosledno. Škoda je

dolgoročna, saj se je zaradi tega v digitalnem arhivu potem težje znajti.« Vse je povezano tudi s tem, kdo to delo opravlja. »To delo moraš imeti rad, mora te zanimati. Na žalost se je večkrat dogajalo, da so v arhiv 'parkirali' tiste, za katere niso vedeli, kam bi z njimi,« se boji za nasledstvo.

»Najdite mi posnetke francoske revolucije«

Da se zavedanje o arhivih in nosilcih filmskega gradiva počasi izgublja, jo nekoliko skrbi, hkrati pa nemalokrat tudi zabava. Pri zahtevkih za gradivo se pozna tudi generacijska razlika, saj nekateri mlajši kolegi in kolegice ne poznajo ne filmske zgodovine ne tehnologije filma. »Si morate misliti, da so mi kdaj že naročili posnetke francoske revolucije,« se je zarežala. In se takoj za tem zresnila: »Saj je smešno, ampak ko pomisliš, o kakšnem neznanju o začetkih filma to priča, več ni.« Tudi kot celota se velikokrat ne zavedamo pomena arhiviranja in beleženja časa, ki nam vedno znova polzi skozi prste. »V našem arhivu imamo nešteto posnetkov druge svetovne vojne, prve pa skorajda nič. Pa je bilo mnogo ljudi, ki so jo doživeli, tudi po drugi vojni še živih. Ne razumem, zakaj jih takrat to ni zanimalo in jih niso posneli. Do leta 1962 je bila živa tudi nesojena žena Ivana Cankarja Štefka Löffler, pa od nje nikjer nimamo nobenega posnetka,« se ji še zdaj izriše vprašaj na čelu, ko o tem razmišlja.

Njej tudi po upokojitvi brskanje po arhivih še naprej predstavlja veliko radost, saj v nespečnih nočeh pogosto zajadra v ruske, nemške, ameriške arhive in se v njih izgublja za več ur. »Ko me neka stvar potegne, se zavem, da je jutro, šele ko skozi okno posije sonce.« Iz te radosti je tudi sama nekajkrat uredila manjkajoča gradiva. Zelo dobro se spomni, kako sta po ruskih arhivih s kolegom brskala za posnetki slovenskih komunistov. »Tudi tukaj na koncu štejejo osebna poznanstva. Ker sem na eni od konferenc spoznala vodjo ruskega Arhivskega inštituta, mi je uredil prepustnico. Tako sem spoznavala kolege in kolegice z različnih koncev sveta in še zdaj smo velikokrat na zvezi.« In če si kdo misli, da bo ta poklic izumrl, se krepko moti, saj dobre arhiviste in arhivistke, ravno nasprotno, vedno bolj krvavo potrebujejo. »Tudi ameriška akademija, nekatere univerze in studii neprestano objavljajo nova delovna mesta na tem področju. Ampak za to sem že malce prestara, pa še časi so čudni,« je povedala in pokazala skozi okno, skozi katero so sijali zadnji sončni žarki prelepega dne.



Rok Biček

»Takšne zgodbe se dela le enkrat na sto let.«

TINA BERNIK

Roka Bička ni lahko ujeti niti med pandemijo. Konec poletja je končal snemanje kratkega igranega filma **Kazenski strel**, ki napoveduje njegov naslednji celovečerni igrani film **Črna mati zemla**, ravno pred kratkim pa se je vrnil iz Črne gore, kjer je bil dodatni snemalec pri dokumentarcu o pastirjih na planini Sinjajevina. Preden se je odpravil v Črno goro, smo ga ujeli doma, njegov dom pa je trenutno v Zagrebu. Za selitev se je, kot mi pove ob obisku, odločil prav zaradi projekta *Črna mati zemla*, ni pa si mislil, da bo njegovo bivanje na Hrvaškem trajalo dve leti in več. A če mislite, da se je vse skupaj zavleklo zaradi koronavirusa, se motite. Nekaj namreč očitno razsaja tudi na Slovenskem filmskem centru (SFC), ki je z diskvalifikacijo projekta *Črna mati zemla* z razpisa pritisnil na zavoro in ustavil produkcijo, Biček pa že več kot sto dni čaka na odgovor na pritožbo, ki jo je poslal na ministrstvo za kulturo. Bistvo problema, ki sploh ne bi smel biti problem, je enakovredna koprodukcija dveh držav oziroma to,

da naj bi na SFC film *Črna mati zemla* kvalificirali kot večinsko hrvaški film. »To, da je projekt dobil denar na razpisu na Havcu, ne pomeni avtomatično, da se kvalificira kot večinsko hrvaški film, ker je po finančnem načrtu, s katerim soglašajo vsi udeleženi koproducenti in Havc, večinski delež na strani Slovenije,« poudarja Biček in dodaja, da je odveč tudi bojazen, da bi bil slovenski denar porabljen za hrvaške filmske ustvarjalce. Kakšno škodo z odločitvijo SFC povzroča slovenskemu filmu, ki bi bil z enakovrednimi koprodukcijami lahko samo bogatejši, ni treba posebej poudarjati. Lahko pa rečemo, da bo izguba velika že, če Slovenija zamudi film *Črna mati zemla*. Ne le da ga bo snemal Rok Biček, ki s svojimi filmi vedno znova dokazuje, da sodi v vrh slovenske kinematografije, ampak gre za roman, ki na Hrvaškem velja za nacionalni zaklad.

Žirija Festivala slovenskega filma (FSF) se je letos odločila, da nekaj nagrad sploh ne bo podelila. Nekateri filmski ustvarjalci

so bili do te odločitve precej kritični. Kako gledaš na odločitev žirije sam?

Sam sem bil v žiriji FSF dvakrat, prvič leta 2014 in drugič lani. Drugo povabilo me je presenetilo, saj od mojega prvega sodelovanja v žiriji ni minilo veliko časa, pa tudi glede na burne odzive na odločitev takratne žirije, kar je na koncu povzročilo spremembo Pravilnika o FSF. Moj pogoj za sodelovanje v žiriji je bil v obeh primerih ta, da je en član žirije tujec, ki je izvzet iz našega malega vrtička in lahko povsem neobremenjeno gleda na našo filmsko letino. V obeh žirijah, v katerih je sedel tudi ugleden strokovnjak iz tujine, smo bili soglasni. Vendar se je potem slovenska filmska stroka razdelila, kot se razdeli praktično po vsakem FSF, to pa me vodi v naslednje vprašanje – ali smo kot filmska skupnost sploh zreli, da imamo festival tekmovalnega značaja? Mislim, da nismo. Portoroške vesne so v našo filmsko skupnost prinesle ogromno zamer in sprle ljudi, ki sicer mogoče nikoli niso bili prijatelji, po FSF-ju pa so zagotovo postali sovražniki.

To se verjetno ne bi zgodilo, če veseen ne bi bilo. Po drugi strani pa je vprašanje, kaj vesne sploh prinesejo. Na mednarodni sceni nimajo nobene teže, tudi na domači so že dolgo nazaj izgubile svoj lesk, promocija v medijih zmagovalnim filmom dokazano ne prinese večje gledanosti v kinematografih, tako da imajo vesne edini pravi učinek le pri podaljševanju statusa samozaposlenega v kulturi in pri dodatku, ki ga izplačuje AIPA. Se pravi, da predstavljajo neke vrste socialni korektiv, za katerega pa filmska skupnost plačuje visoko ceno, saj se iz leta v leto potrjuje, da nismo dovolj zreli, da bi znali negovati tekmovalni festival ter s tem vrednost in težo nacionalnih filmskih nagrad.

So vesne v tvojem primeru prinesle več slabih ali več dobrih stvari? Ko je bil na FSF nagraden Razredni sovražnik, se je z odločitvijo žirije strinjal praktično vsak. Posploševati ne smeja. Je pa res, da je **Razredni sovražnik** (2013) prejel nagrado publike, kritike in strokovne žirije. Sam sem vesno za najboljši film podaril novomeški gimnaziji, kjer jo imajo še danes spravljeno na častnem mestu v ravnateljščini pisarni.

Ti je ta vesna odprla kakšna vrata?

V Sloveniji ne. Pri nas še kako velja pregovor, da se, ko dobiš nagrado, pripravi, da toliko in toliko let ne boš delal.

No, sam si tudi potem delal naprej.

Sem, ampak ne zaradi prejetih nagrad. Med **Razrednim sovražnikom** in **Družino** (2017) je bila ogromna pavza, ogromna pa bo tudi do naslednjega projekta **Črna mati zemla**.

Kako dolga?

Ne vem. **Družina** je prišla v kino leta 2017; zdaj se končuje leto 2020 in še

vedno nimamo zaprte finančne konstrukcije za film **Črna mati zemla**. Od trenutka, ko bo ta zaprta, do tega, da bo film končan, bo trajalo še dve leti, kar pomeni, da bo moj drugi igrani film prišel na veliko platno deset let po **Razrednem sovražniku**. Če bo šlo vse po sreči.

Pandemija covid-19 je slovenskim filmskim ustvarjalcem prinesla veliko težav, zlasti finančnih, saj od Slovenskega filmskega centra oziroma države ne prejema jo honorarjev in drugih izplačil. Kako na situacijo v Sloveniji, kjer imaš tudi svojo produkcijsko hišo Cvinger film, gledaš iz Hrvaške? Oziroma kako situacijo v primerjavi z nami rešuje Hrvaški avdio-vizualni center (HAVC)?

Trenutne situacije s financiranjem na Havcu nisem podrobneje spremljal, lahko pa iz konkretnega primera, ko smo konec avgusta snemali hrvaško-slovensko koprodukcijo, kratki film **Kazenski strel**, povem, da je Havc izplačal dodatna sredstva, namenjena povečanju stroškov produkcije zaradi pandemije covid-19. Na sredstva za realizacijo, ki jih je Havc odobril že pred dvema letoma, so nam tako, preden smo film začeli snemati, odobrili še dodatna sredstva, nekakšno covid-pomoč; dobili so jo praktično vsi projekti, ki so jih snemali v temu času.

Skratka: Slovenija zaradi korone filmskim ustvarjalcem ne da nič, Hrvaška pa da več?

Dodatna sredstva podeljujejo povsod po evropskih državah. Avstrijski filmski inštitut je tako na primer za premostitev posledic covid-krize v AV-sektorju namenil dodatnih 25 milijonov evrov, ker se zelo dobro zavedajo krhkosti tega sektorja in njegovega hkratnega kulturnega in gospodarskega pomena

za družbo. Mi smo še zelo daleč od Avstrije, me je pa v vsej tej črnogledi situaciji, povezani z vladnim zadrževanjem programskih sredstev za SFC, »pozitivno« presenetilo, da vsi ti rezi, ki so se v Sloveniji dogajali zaradi covid, z rebalansom proračuna niso posegli v načrtovana sredstva za film. Se pravi, da smo ostali na istem, kot smo bili pred epidemijo. Ob tem je treba povedati, da je parlamentarni odbor za kulturo leta 2019 podal soglasno zavezo, da sredstva za film s sorazmernimi letnimi povečanji do leta 2022 dosežejo 11 milijonov evrov, kot je bilo predvideno v Nacionalnem programu za kulturo 2014–2017. Ta zaveza je bila prelomljena kljub rekordnemu proračunu, ko o covid-19 še ni bilo ne duha ne sluha. Med zahtevami, ki jih je filmska iniciativa naslovila na vlado, je zdaj tudi to, da AV-sektor dobi nujno potrebnih obljubljenih 11 milijonov letno.

Kakšno orožje imajo pri tej zahtevi v rokah filmski ustvarjalci?

Mislim, da tega orožja nimamo, ker bi filmu, če bi ga imeli, v vseh teh letih izbrili drugačen položaj. Čudi me, da si slovenski film ni uspel izboriti svojega mesta v družbi in se postaviti na neke normalne temelje niti v času prejšnjega družbeno-političnega sistema, ki je v svojem jedru filmu priznaval najpomembnejšo vlogo med vsemi umetnostmi, a je hkrati film tudi takrat živel kot podobno kot zdaj.

Omenil si že, da ni zaprta finančna konstrukcija tvojega projekta, celovečernega igranega filma Črna mati zemla. Kako daleč je zaprtje finančne konstrukcije?

Najbolje, da greva od začetka. Leta 2015 so me hrvaški producenti povabili, da bi delal filmsko adaptacijo romana **Črna mati zemla**. Odgovoril sem jim,

da me projekt zanima, vendar morajo počakati, da končam dokumentarec *Družina*. Po premieri *Družine* in končani distribuciji v Sloveniji sem se preselil v Zagreb ter začel resneje delati na projektu, pri čemer smo že pred tem začeli fazo razvoja, ki so jo podprli Havc, SFC, Re-ACT in Media. Ker gre za enega najpomembnejših romanov hrvaške književnosti in ker se dogaja na mejnem območju med Slovenijo in Hrvaško, pa tudi glede na to, da se v zgodbi prepleta življenje Slovencev in Hrvatov ter da bi film adaptiral in režiral jaz, smo se zelo zgodaj odločili, da bo nastal v enakovredni koprodukciji Slovenije in Hrvaške. Takšen model financiranja v našem prostoru še ni bil nikoli izpeljan, je pa stalnica med državami, ki imajo skupen kulturološki prostor in med seboj sodelujejo, na primer Slovenija in Hrvaška. V primeru kinematografskega sodelovanja na tak način sodelujejo Češka in Slovaška, Nemčija in Avstrija, Nemčija in Francija, Francija in Španija, se pravi države, ki mejijo druga na drugo in imajo skupen kulturološki prostor. Te države so tak način podpore razvile za filme, ki izpolnjujejo določene kriterije v obeh državah, na primer da so avtorji iz obeh držav enakovredno zastopani, da se tema tiče obeh držav in tako naprej. Vse to ima pravno podlago v evropski zakonodaji, s katero je usklajena tudi nacionalna zakonodaja posameznih članic EU. Krovni zakon, ki ureja delovanje mednarodnih koprodukcij, je evropska konvencija o filmskih koprodukcijah, ki določa minimalni (5 %) in maksimalni (80 %) finančni delež posameznega koproducenta. To pomeni, da evropska konvencija z določilom o minimalnem in maksimalnem finančnem deležu posameznega koproducenta omogoča tudi enakovredne koprodukcije (parity co-production), pri katerih je finančni



KAZENSKI STREL

in avtorski delež med koproducenti uravnotežen. Med Slovenijo in Hrvaško bi tako brez kakršnegakoli dodatnega internega akta ter v skladu z zakonodajo obeh držav in evropsko konvencijo lahko izpeljali koprodukcijo, pri kateri ima Slovenija vsaj 51-odstotni delež, preostanek pa Hrvaška. V konkretnem finančnem načrtu za projekt *Črna mati zemla* je udeležena tudi Avstrija, ki ima petodstotni delež, tako da finančno konstrukcijo v višini 2,1 milijona zapira Slovenija z 52 odstotki, Hrvaška s 43 odstotki in Avstrija s 5 odstotki. Projekt je na Hrvaškem dobil podporo za realizacijo v znesku 540 tisoč evrov, pri čemer je treba poudariti, da Havc soglašajo z omenjenim finančnim načrtom.

Koliko bi potem morala dati Slovenija?

V Sloveniji smo zaprosili za maksimalni znesek – 800 tisoč evrov. Moramo pa vedeti, da Hrvaška ne bo prispevala samo

540 tisoč evrov, ki smo jih zagotovili prek razpisa za realizacijo. Na ves denar iz tujine, ki se bo porabil na Hrvaškem, bo Havc izplačal dodatnih 30 odstotkov davčnih spodbud, temu znesku pa je treba prišteti že pridobljena sredstva za razvoj in sredstva Eurimages, tako da bo znesek Hrvaške na koncu 900 tisoč evrov. Bojazen, ki je bila v slovensko filmsko srenjo načrtno vnesena v raznih šank debatah, češ da bo slovenski denar porabljen za hrvaške filmske ustvarjalce, pa ne zdrži argumenta, ker bodo pri filmu delali tako slovenski igralci kot slovenski avtorji in filmski delavci, del filma se bo snemal v Prekmurju in na Viba filmu, v Sloveniji pa bo izvedena tudi vsa postprodukcija. Sredstva Slovenskega filmskega centra se lahko porabijo le v skladu s Pravilnikom o upravičenih stroških, ki jasno opredeljuje pravila igre, zato je nasedanje kolegov na ta gostilniški spin še toliko bolj

nerazumljivo. Vodstvo SFC in Havca se je ob spremljanju razvoja projekta *Črna mati zemla* začelo pogovarjati tudi o tem, kako bi vpeljali shemo bilateralnega sodelovanja, ki bi omogočalo še lažje produciranje zahtevnejših filmskih projektov, saj jih ena sama država ne more sfinancirati oziroma niti ne dve državi po shemi večinske in manjšinske koprodukcije, ampak jih lahko realizirata le z enakovredno koprodukcijo. Ti dogovori so po mojem vedenju potekali vsaj od maja 2018 do februarja 2020, potem pa je SFC na neki točki s Havcem nehal komunicirati na to temo. Hkrati je projekt *Črna mati zemla* diskvalificiral iz razpisa za realizacijo z utemeljitvijo, da ne ustreza razpisnim pogojem, glavni razlog pa je bil, da je projekt dobil sredstva na razpisu za večinsko financiranje na Hrvaškem in je s tem posledično upravičen do kandidiranja za sredstva SFC le na razpisu za manjšinske koprodukcije. V sklepu SFC o izločitvi projekta so navedena napačna dejstva in iz njih izpeljani nelogični zaključki. To, da je projekt dobil denar iz razpisa na Havcu, ne pomeni avtomatično, da se kvalificira kot večinsko hrvaški film, ker je po finančnem načrtu, s katerim soglašajo vsi udeleženi koproducenti in Havc, večinski delež na strani Slovenije. To je bilo jasno vidno iz prijavnih dokumentacije. Na sklep SFC smo se pritožili, pritožba pa danes že 100. dan čaka na odgovor ministrstva za kulturo, čeprav je instrukcijski rok za odgovor dva meseca.

Kako je ta odločitev SFC vplivala na vaš projekt?

Nam so s tem ukradli več kot eno leto, saj smo morali prekiniti priprave, ki so bile že v polnem teku. V glavnih vlogah nastopajo otroci, stari med 9 in 12 let, ki pa se lahko v enem letu zelo spremenijo in kar naenkrat je to povsem drug

človek, ne več tisti, ki si ga spoznal na avdiciji. Na avdicijah smo imeli prek 800 kandidatov in velik del tega dela je šel v nič.

Če bi bil projekt potrjen, bi verjetno postal le prvi v vrsti podobnih, torej enakovrednih produkcij ...

Mislim, da bi od takšne sheme imelo ogromne koristi veliko producentov in režiserjev ter filmskih delavcev v najširšem pomenu besede, ker bi omogočila produciranje zahtevnejših filmov in bi končno zlezli iz okvirjev komornih dram med štirimi stenami, ki nam jih očita občinstvo, a drugačnih zaradi višine sredstev sploh ne moremo delati. Tu se nam ponuja priložnost, da bi prišli do spodobnih proračunov, ki bi nam omogočali malce ambicioznejše filme. Me pa preseneča, da je slovenska filmska scena tudi tu ponovno razdeljena. Javno se sicer nihče ne izpostavlja, v zakulisju pa je komunikacija, če se mi izrazim, zelo živahna. Komu ne ustreza povezovanje med dvema državama in izboljšanje pogojev za delo vseh, ki delamo v tem prostoru, je zame uganka. Oziroma vem, kdo so ti posamezniki, a ne razumem njihovih motivov. Države nekdanje Jugoslavije so vsaj na filmskem področju ohranile nekakšen skupni prostor in škoda je, da bi ga izgubili. Morali bi stremeti k povezovanju, ker smo s tem močnejši. Delitve niso dobre za nikogar, zato me žalosti, da ljudje na odločevalskih pozicijah v Sloveniji tega ne vidi-jo tako, ampak delajo ravno nasprotno, gredo se neko vrtičkarstvo in se na vseh nivojih zapirajo pred mednarodnim sodelovanjem. Ne govorim na pamet, samo poglejte evolucijo raznoraznih pravilnikov, ki jih producira SFC. Ves čas se govori o mednarodnem povezovanju, od modela enakovredne koprodukcije pa bi imeli enormne koristi vsi, pri čemer

ne govorim o tem, da bi si polnili žepe, ampak o tem, da bi lahko delali projekte, o katerih se govori vedno, ko pride do debate, kaj bi lahko bil slovenski film, če bi imeli več denarja. In za vse te epske zgodbe, od *Alamuta* do *Bobrov*, od *Doberdoba* do *Pod svobodnim soncem*, je treba najprej postopno »vzgojiti« izkušen kader, ki bo kos takšnim projektom, saj tam ni popravnega izpita. Takšne zgodbe se dela le enkrat na sto let.

Ko se je v povezavi s filmsko adaptacijo romana *Črna mati zemla* začelo omenjati tvoje ime, je bilo moje prvo vprašanje, kaj bodo na to, da tako pomemben hrvaški roman režira slovenski režiser, rekli Hrvati. Kako to, da so izbrali prav tebe?

Hrvaški producenti so vedeli, kakšen potencial ima material, ki ga imajo v rokah, zato so režiserja iskali širše. Mene so našli zaradi *Razrednega sovražnika*. Ne vem, kako to, da se niso odločili za nikogar na Hrvaškem, konec koncev me to niti ne zanima. Sem pa vesel. Ne bom tajil, da se ne zavedam fenomena hrvaškega nacionalizma, zato sem producentom kmalu izrazil dvom, ali je sploh realno, da dobimo podporo Havca glede na to, da bo film režiral Slovenec. Pa ne kar en film, ampak njihov »nacionalni zaklad«. Kar me je najmanj skrbelo, pa je bilo to, ali bo projekt dobil podporo v Sloveniji. Vprašala si me, ali so mi vesne in vse druge nagrade, ki sem jih dobil, kaj pomagale – očitno ne, če so nas enkrat zavrnili z eno točko pod črto, naslednje leto, ko smo se vrnili s še boljšim projektom, pa diskvalificirali.

Kakšni so bili odzivi ljudi na Hrvaškem na novico, da boš ta film režiral ti? In kakšni v Medžimurju, kjer se odvija zgodba romana?

V Medžimurju imam zdaj kar nekaj novih prijateljev, ki sem jih dobil v

času priprav ter potem prijateljstva še poglobil med snemanjem kratkega filma *Kazenski strel*, ki je nekakšen napovednik celovečerca. V Medžimurju sem preživel ogromno časa in so me vzeli za svojega. Tudi medžimurska županija se je zavzela, da bo v naslednjem proračunu rezervirala postavko za sofinanciranje snemanja filma *Črna mati zemla*. Mislim, da bodo prispevali okoli 50 tisoč evrov, kar je izjemna gesta. Pomagali so tudi pri drugih stvareh, tako da smo kasting končali tik pred izbruhom pandemije in določiliasedbo za kratki film *Kazenski strel*. Vsi igralci v kratkem filmu so naturščiki, Medžimurci, medtem ko bo šlo v celovečercu *Črna mati zemla* za kombinacijo profesionalnih igralcev iz Slovenije in Hrvaške ter naturščikov iz obeh držav. S tem bom nadaljeval metodo, ki sem jo zastavil v *Razrednem sovražniku*, kjer smo imeli kombinacijo profesionalcev in naturščikov.

Med dogajanjem v zgodbi romana in tem, kar se je dogajalo med tvojim odraščanjem na vasi, naj bi bilo tudi nekaj podobnosti. V kateri vasi si pravzaprav odraščal in kaj je bilo podobno?

V Meniški vasi, blizu Dolenjskih Toplic. Podobnosti je veliko. Šlo je za skupnost, kjer se vsi poznajo in vsi vedo vse o vseh, podobna je tudi dinamika, ki se vzpostavi v skupini otrok, in hierarhija, ki se največkrat določa na nogometnem igrišču. Nogomet je v bistvu institut in ima posebno vlogo v odraščanju fantov na vasi. Mogoče je v mestu to bolj košarka, pri nas pa je bil v devetdesetih to definitivno nogomet. Tako je tudi v knjigi. Pozicija, ki jo dobi Matija v tej družbi, je neka izoliranost, potisnjenost na rob, in podobno izkušnjo sem imel tudi sam. Razlogi za to seveda niso bili enaki kot v knjigi, posledice pa podobne, tako da so mi ti občutki zelo domači, kar se mi zdi

nujno za to, da zgodbo lahko povem. To me je k temu delu tudi pritegnilo.

Tem v knjigi je veliko, sam pa boš v ospredje postavil prijateljstvo oziroma izdajo prijateljstva. Koliko prostora bodo imele druge teme, od spolnih zlorab dalje ...

Spolna zloraba in potiskanje tega pod preprogo je eden od pomembnih delov zgodbe. Dodaten motiv, da sem privolil v ta projekt, je bilo to, da sem se s temi temami ukvarjal v vseh svojih prejšnjih filmih, le da z vsako posebej. Diplomski film *Lov na race* (2009) govori o spolni zlorabi, študentski film *Dan v Benetkah* (2008) o nesprijemanju drugačnosti in potiskanju na rob družbe, *Družina* in *Razredni sovražnik* pa imata spet svojo paleto tem.

Imajo pa tvoji filmi vseeno eno skupno točko – otroke. Kako to?

To se sprašujem tudi jaz, ker bi bilo filme veliko lažje snemati, če ne bi šlo za otroke. Med snemanjem kratkega filma *Kazenski strel* sta imela glavna igralca devet let in priznam, da sem podcenil zahtevnost dela z devetletniki, ker sem se zanašal na izkušnjo iz *Razrednega sovražnika* in dela s 16-letniki. Ampak to je povsem drug svet, ker je koncentracija popolnoma drugačna, kratkotrajna. Otroci zmorejo dve, maksimalno tri ure koncentracije, potem pa potrebujejo zelo dolgo pavzo, da so nato sposobni delati še dve, tri ure. Vse ostalo je izgubljanje energije, časa, filmskega traku ... Vse, kar smo posneli do 11. ure, je bilo super, od 11. ure do enih, ko je čas za kosilo, pa so bile ure izgubljene, kar pomeni, da če hočeš delati dobro, potrebuješ več snemalnih dni. Mi smo ta film posneli v štirih dneh in pol; da bi ga posnel tako, kot sem si ga zamislil, pa bi jih potrebovali šest. Zdaj smo se

morali zadovoljiti s tem, da sem prizore posnel nekoliko drugače, na način, ki skrije upad koncentracije, nezmožnost osredotočenja na bistveno. Vse to lahko rešiš v montaži, vendar so zato prizori zastavljeni malo drugače. Zame je največji luksuz število snemalnih dni. Kadarkoli podpišem delo s slabšo tehniko, če to pomeni več snemalnih dni, ker mi to na koncu omogoči kakovostnejše delo z igralci. Pri *Kazenskem strelu* se je pokazalo, da so bili otroci najboljši taktat, ko so sami zgradili rešitev za svoj prizor. Lahko imaš vizijo prizora, ki služi kot neko okostje, načrt, v katero smer naj bi prizor šel, a je super, če v nekem trenutku lahko pustiš devetletniku, da naredi stvari po svoje. Otroci so kot voda, ki bo vedno našla svojo naravno pot čez teren. Ti lahko reguliraš strugo in bo tekla tako, kot želiš, med poplavo pa bo spet šla po svoje. Pri otrocih je enako. Bolje je, da otroku že v startu pustiš, da sam najde pot, kot da gradiš jezove in voda nato naenkrat useka čez. Hočem reči, da z napotki lahko zablokiraš, zadušiš to, kar je v otroku presežnega; da tega ne narediš, pa potrebuješ čas, da gradiš in dopolnjuješ prizor iz ponovitve v ponovitev. Med snemanjem kratkega filma je bila skoraj po pravilu najboljša sedma ali osma ponovitev.

Boš glavno igralskoasedbo iz kratkega filma ohranil tudi v celovečercu?

Kot sem že omenil, je problem ta, da smo kasting delali na začetku leta 2020 z načrtom, da bomo že konec tega leta začeli snemati celovečerec, tako da bi v letu 2021 imeli posnet film v vseh letnih časih. Ta terminski načrt je zaradi pandemije covid-19 in odločitve SFC o diskvalifikaciji projekta padel v vodo in v tem trenutku ne vem, kaj bo s problemom številka ena in problemom številka dve. To pomeni, da

bosta igralca, ki bosta v vlogah Matije in Franca, glavnih dveh likov, nastopila v kratkem filmu, najverjetneje že prestara in bomo morali ta del kastin-ga izvesti še enkrat. Dokler nimamo potrjenih teh dveh vlog, pa ne moremo potrditi niti drugih, ker je vse vezano na njiju. Za določene profesionalne igralce in naturščike že zdaj vem, v katere vloge bi jih dal, ampak tega nisem potrdil niti skomuniciral z njimi, ker je še vedno odprtih toliko spremenljivk in ne želim prehitovati stvari. Seveda imam v mislih določene igralce, s katerimi sem že delal oziroma jih poznam iz drugih filmov in gledališča ali pa sem jih spoznal med svojimi raziskovanji Medžimurja.

Glede na to, da se večina zgodbe v romanu Črna mati zemla odvija v 80. letih prejšnjega stoletja, bosta velik zalogaj v filmu tudi kostumografija in scenografija, sploh pa zadnji prizor s tanki. Bo sodelovala hrvaška vojska?

Tako roman kot film imata v sklepnem delu prizor, v katerem tankovska kolo-na JLA na poti proti mejnemu prehodu s Slovenijo razrije cesto skozi medžimursko vas. Začenja se osamosvojitvena vojna za Slovenijo. Na Hrvaškem so pred kratkim snemali **General** (2019, Antun Vrdoljak), njihov vojni ep, tako da imajo vso tehniko še vedno na voljo. V nasprotju s tanki slovenske vojske pa so njihovi v podobnem odenku olivno zelene barve kot tisti iz JLA, medtem ko so naši prebarvani v maskirni vzorec. Ko je Janez Burger snemal **Circus Fantasticus** (2011), so imeli na snemanju en tak tank, za katerega so se, kolikor vem, kar namučili.

Scenarij si pisal z avtorjem romana Kristijanom Novakom. Menda si hodil k njemu domov vsak dan in bil pri njem

od takrat, ko je žena odšla v službo, pa do takrat, ko se je vrnila.

Ja, to je bila kar komedija, saj so sosedje verjetno mislili, da sva ljubimca. Prihajal sem zgodaj zjutraj, kmalu zatem, ko je njegova žena odšla v službo, in odhajal, tik preden se je vrnila domov ... Pa ne samo sosedje, tudi dostavljavci hrane. Praktično vsak dan sva ob enih naročila dostavo in iste dostavljavce sta na vratih pričakala dva moška ter se »prepirala«, kdo bo plačal. Tako sva se družila celo leto, potem pa je on začel pisati nov roman, posvetiti pa se je moral tudi delu na fakulteti. Jaz sem nato še naprej pilil scenarij, spreminjal pa ga bom tudi, ko bom imel potrjeno zasedbo in bom dobil odziv igralcev. Kratki film je bil super test v vseh pogledih, ker sem videl, koliko spontanosti in nepredvidenih rešitev ti lahko otroci ponudijo skozi improvizacijo oziroma s tem, da v situacijo prinesejo sebe.

Preden si se odločil za študij režije, si si tudi sam želel postati igralec. Te še kdaj zamika, da bi igral?

Z igro sem se spogledoval v gimnaziji. Kasneje sem na AGRFT dva semestra hodil na ure igre, ki so jih imeli igralci v drugem letniku. Zakaj v drugem? Ker v drugem letniku delajo realizem, Čehova, in se učijo igre po metodi Stanislavskega, ki se mi zdi za film najbolj uporabna. Prvo leto sta bila moja mentorja Jernej Lorenci in Jožica Avbelj, naslednje leto pa Tomi Janežič in Janez Hočevar - Rifle. Tomi Janežič ima sistem, da pri njem igrajo vsi, tako režiserji kot igralci, in če sem hotel hoditi na predavanja, sem moral igrati tudi sam. Potem pa je prišla vaja, v kateri sva s Tjašo Hrovat morala odigrati prizor iz Utve, kjer Trepljev Maši pri-nese mrtvo utvo. Improvizacija. In ta improvizacija je šla zelo daleč. Trepljev

je Mašo v tem delu skoraj zadavil, jaz pa Tjašo. Ampak to ni prekinilo prizora. Tjaša ga ni prekinila, jaz ga nisem prekinil, drugi pa tudi ne. Tomi je sedel v prvi vrsti in si zadovoljen s prsti navijal kozjo bradico, sošolci so strmeli v naju ... Po tej vaji nisem več hodil na ure igre, ker sem se takrat tako ustrašil samega sebe in vsega, kar se je zgodilo v meni, čeprav mi je bilo potem žal, da tega nisem raziskoval naprej. Občudujem režiserje, ki tudi igrajo v svojih filmih. To mi je čisto nepredstavljivo.

Kakšen pa si kot režiser, ko gre za značaj? Umirjen, koleričen?

Malce sem pa le odrasel. Na prvem študentskem igranem filmu sem mislil, da moram ekipi pokazati odločnost, da vem, kaj hočem. Seveda to na zunaj izpade kot mladostniško besnenje in je povsem kontraproduktivno. Na *Kazenskem strelu*, torej 12 let kasneje, so se prav tako dogajale mejne situacije, pa nisem niti enkrat povzdignil glasu, ker sem vedel, da s tem ne bom čisto ničesar rešil. Predvsem pa se mi zdi najpomembnejše, da sem šel prek tega, kar se mi je dogajalo pri *Razrednem sovražniku*, ko sem okoli sebe zgradil zid in ničemur nisem dopustil, da bi prišlo do mene. S tem se sicer rešiš ogromno balasta, ampak hkrati od sebe odbiješ tudi super ideje, tako da zdaj dovolim, da stvari pridejo do mene, in šele potem sprejem odločitev, ali bom nekaj sprejel ali ne. To se mi zdi ključna stvar, ki se je zgodila v mojem razvoju, zaradi katere sem boljši človek in boljši režiser in zaradi česar bo moj naslednji film bolj zanimivo gledati tako meni kot mogoče tudi komu drugemu.

Karim Aïnouz in Barbara Santos

»Ko se ukvarjamo s patriarhatom, je pomembno grebsti globoko v preteklost.«

ŽIGA BRDNIK

Nevidno življenje Evridike (A Vida Invisível de Euridice Gusmao, 2019) je v osnovi zgodovinsko-socialna drama o zahtevnih življenjih brazilskih žensk v primežu povojnega patriarhata, a ob trenutnem političnem dogajanju in vedno bolj agresivnih, konservativnih in skrajno desničarskih napadih na pravice žensk in enakost spolov – nazadnje na Poljskem, kjer so oktobra skoraj dokončno ukinili pravico do splava – predstavlja tudi močan in aktualen komentar vedno bolj zaskrbljujoče današnjosti. V pogovoru z režiserjem in soscenaristom filma Brazilcem Karimom Aïnouzom in strokovno sodelavko ter stransko igralko Brazilko Barbaro Santos – sicer tudi soustanoviteljico feministične mreže Ma(g)dalena International – sta se ti dve ravni zato neprestano prepletali in dopolnjevali.

Film se je na ravni zgodbe osredotočil na zamejeno časovno obdobje konca štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja, a se je z osrednjo temo večne drugosti ženske, kot jo je



definirala francoska filozofinja Simone de Beauvoir, približal istoimenski knjižni predlogi Marthe Batalha, ki se razteza čez skoraj vse preteklo stoletje do današnjih dni. Brazilija je danes kot številne države po svetu prizorišče ponovnega vznika radikalno konservativnih pogledov in religiozno fundamentalističnih pritiskov, v politično in družbeno zaostreni situaciji pa se morajo ženske ponovno boriti za pravice, ki so se zdele že izbornjene, pojasnjuje



Barbara Santos. Povedna drama – ne filmska, ampak še kako realna –, ki prikazuje nevarno absurdnost opisanega vzdušja, je nedavna tragedija 10-letne Brazilke. Medtem ko je živela pri babici, jo je več let spolno zlorabljal njen stric, zaradi česar je tudi zanosila. Čeprav je kljub strogim zakonom, ki urejajo splav v Braziliji – ta je dovoljen le v primerih, ko sta življenjsko ogrožena mati ali zarodek ali ko je žrtev posiljena – pravosodje dovolilo poseg,

BARBARA SANTOS IN KARIM AÏNOUZ,
FOTO: BRUNO MACHADO

so pred bolnišnico v njenem domačem mestu začele protestirati krščansko fundamentalistične skupine in dosegle, da so morali žrtev prestaviti v več kot 1000 kilometrov oddaljeni Recife. Pravi javni gonji, v okviru katere so deklico celo zmerjali z »morilko«, se je pridružila tudi ministrica za družino iz skrajno desničarske brazilske vlade Damares Alves, sicer tudi evangeličanska pastorka, ki je kar prek Facebooka kritizirala dovoljenje za splav in s tem še prilila olje na ogenj. V odgovor na skrajno desničarske proteste se je pred bolnišnico zbralo tudi več sto feminističnih aktivistk in aktivistov, ki so želeli stavbo in dekle v njej s človeško verigo zaščititi pred napadi.

V tem nasilnem družbenem vzdušju – na katerega z napadi na Istanbulsko konvencijo in pravice žensk s strani konservativnih in desničarskih vlad Višegrajske skupine (Madžarska, Poljska, Češka, pod aktualno vlado pa tudi Slovenija) vedno bolj spominja tudi Evropa – film še leto in pol po premieri na lanskem canskem festivalu, kjer je prejel glavno nagrado v sekciji Posebni pogled, močno odmeva in pobira številna mednarodna priznanja ter nominacije. Pred kratkim je bil nominiran tudi za 14 brazilskih filmskih nagrad, med drugim za stranski vlogi Filomene, ki jo odigra prav Barbara Santos, in ostarele Evridike, za katero je Fernanda Montenegro na koncu nagrado tudi prejela; nagrajen je bil še v štirih drugih kategorijah, med drugim tudi za najboljši scenarij po knjižni predlogi.

Povedno je, da je film – kot sta potrdila tudi sogovornika – močno nagovoril občinstva Vzhodne Evrope in nekdanje Jugoslavije, saj je med drugim slavil na Beograjskem mednarodnem filmskem festivalu, tudi v Sloveniji je bil na Liffu in kasneje v distribuciji

dobro sprejet. Med drugim gotovo zato, ker je film kljub jasni časovni umeščenosti tematsko brezčasen, saj odpira vprašanje zatiranja žensk in patriarhata. Ta tudi v neoliberalizmu ne pojenja, ampak samo dobiva novo obliko izjemnega pritiska na ženske, ki sta jim zdaj poleg družbeno predpisane vloge skrbne matere in poslušne žene zapovedana še karierni uspeh in boj za kruh z na trgu dela še vedno privilegiranimi moškimi, kar ustvarja nova nasprotja, ki jih politični populiisti po vsem svetu spretno izkoriščajo. Film v to surovo družbeno realnost zareže brezkompromisno, čeprav skozi melodramatski okvir, in to tako, da nam predoči nespregljivo podobnost med neko na videz preseženo preteklostjo in vedno bolj zaostreno sedanostjo. Začne se z izgonom iz »raja« čudovitega sestrstva Guide (Julia Stockler) in Evridike (Carol Duarte), kamor začno vdirati nezavedne sile naturalizirane neenakosti družbe, ki sestri silovito in nepovratno ločijo. Vzdušje, ki je z mešanjem prizorov sprva lepe in nato vedno bolj grozeče narave ter spretno montažo nenadne izgubljenosti glavne akterke postavljeno v uvodnih prizorih, se nato prelije v celoten film, ki pripoveduje zgodbo družine Gusmao. Vodi jo konservativni patriarh, katerega trda roka se pred našimi očmi odstira postopoma, dokler na vrhuncu nasilno ne razkolje družine na poslušne in zavržene. Osamosvajajočo in samosvojo Guido izžene iz hiše, ker si je drznila kršiti pravila zakonske zveze in se prepustila ljubezni mimo rigidnih zapovedi, mater, ki se zavzame za hčerko, nasilno utiša, pridno in brez sestre še bolj izgubljeno Evridiko pa močno vklene v jarem zakonske zveze, ko jo – popolnoma neizkušeno, nepripravljeno in

kakopak brez njenega soglasja – odda snubcu, sinu poslovnega partnerja. Ker – tako kot današnji patriarhi – ne želi, da se ta dva svetova srečata, saj bi lahko sledila upor in osvoboditev, s kruto lažjo zapečati usodi obeh sester.

Guida kljub težkemu življenju izobčenke najde zatočišče v skupnosti izgnanih žensk – majhnem otočku svobode sredi nesvobodne družbe – in se na koncu odreče svoji s patriarhatom pogojeni identiteti, medtem ko Evridika ostane ujeta v njegove sponse in se mora zaradi vsiljene vloge gospodinje odreči karieri vrhunske pianistke. Njeno življenje, kruto prežeto z nasiljem, najmočnejše simbolizira mučni prizor, ko jo posili mož, kar nam brez zadržkov predoči patriarhalno nasilje in nas silovito poistoveti z vlogo žrtve. Lastništvo nad ženskim telesom je popolno, ko je potisnjena v nosečnost, ki si je ni želela, in tako dokončno ujeta v moški svet brez podpore zatrte sestrskosti in materinske solidarnosti. To nepovratno in hermetično ločitev dveh možnih svetov odlično podčrtuje izbor zeleno-modre barvne palete, ki Evridiko odeva v žalujočo modrino in Guido v subverzivno zelenost neukrotljive narave. Pomirjujočo naravnost te barvne dualnosti prebija pisana barvitost vsakdanjosti; ta hkrati neprestano opominja na moč silnic, ki upravljajo z nevidnimi ženskimi življenji, in moč čustev, ki se (ne) pustijo zatreti prek vsiljenih norm, s čimer dobiva na prvi pogled zgodovinska pripoved univerzalni kontekst.

Film pripoveduje o nevidnih življenjih brazilskih žensk. V glavnem se sicer dogaja v petdesetih letih prejšnjega stoletja, a v tematiziranju patriarhalnega zatiranja deluje zelo aktualno. Zakaj ste se odločili povedati zgodbo Evridike?

Karim Aïnouz (KA): Res lahko še danes spremljamo podobne zgodbe, ne le v Braziliji, ampak po vsem svetu. Knjižna predloga Marthe Batalha se začne v tridesetih letih prejšnjega stoletja in se razteza v sedanost. V šestdesetih letih so feministični boji dosegli pomemben obrat v položaju žensk v družbi: veliko držav je uzakonilo splav, kontracepcijske tablete so postale dostopne, mogoča je bila ločitev ... V petdesetih letih sta bili, nasprotno, ideji družine in rekonstrukcije kapitalizma veliko bolj prevladujoči. Zato na to povojno obdobje gledam kot na zadnji stavek v simfoniji boja za enakost žensk, tik preden se začne novi, ki zajema obdobje od šestdesetih do preloma tisočletja. Če snemaš dokumentarec o vojnih veteranih, je najmočnejši element filma, ko jih vidiš preživeti na paradi. Podobno sem želel pokazati ženske, ki so preživeli podobna grozodejstva, a so še vedno tukaj. Zelo pomembno se mi je zdelo, da jih vidimo in slišimo njihovo pričevanje o tem, kaj so v svojih življenjih prestale. Hkrati nam tako močna obdobja, kot so petdeseta leta, odpirajo možnost, da skozi preteklost – podobno kot pri znanstvenofantastičnih filmih skozi prihodnost – onkraj umetniškega realizma spregovorimo o sedanosti in o stvareh, ki nas še zmeraj tarejo.

Povedali ste, da ste črpali tudi iz osebnih izkušenj, iz življenja vaše matere, ene izmed teh nevidnih žensk.

KA: Ne le iz življenja matere, ampak tudi ostalih žensk, ki so bile del mojega in njenega življenja. Želel sem povedati zgodbo njene generacije. Res je kar nekaj podobnosti med njo in akterkama v knjigi: moja mati je bila prav tako samohranilka, ki me je vzgajala sama, imela pa je tudi sestro. A predvsem

gre za zgodbo številnih žensk iz tega obdobja.

Koliko vi veste o ženskah iz te generacije? Zakaj ste se pridružili projektu?

Barbara Santos (BS): Kar vem o ženskah iz te generacije, sem izvedela od žensk iz moje generacije. Veliko se na žalost ni spremenilo. Glede ženske izkušnje smo sicer doživeli določeno evolucijo, a se po drugi strani še naprej spopadamo z istimi vprašanji in smo obkroženi z istimi problemi. Ko sem prebrala scenarij, me je zgodba pritegnila, še bolj pa odprtost Karima in ekipe, njihova pripravljenost, da prisluhnejo. Veliko smo se pogovarjali in izmenjevali mnenja. Kot je povedal, vemo veliko o tem, kar se je zgodilo v šestdesetih, a manj o desetletju prej, zato je zanimiv tudi dramski slog filma, ki združuje in subvertira podobe iz obeh obdobj. V šestdesetih smo namreč imeli v Braziliji veliko žajfnic, v petdesetih pa je nastalo veliko filmov, ki so pripovedovali zgodbe o tem, kaj naj bi bilo pomembno za naša življenja: o rojevanju, volilni pravici in podobnem.

Jedrni problem filma je patriarhat.

Kakšen je bil v petdesetih in kakšen je danes?

BS: Patriarhata ni mogoče opredeliti z ravno črto, ampak se pojavlja v valovih. V boju proti njemu naredimo v določenih obdobjih korak naprej, potem pa spet pademo nazaj in se znova upremo – z njim plešemo *capoeiro*. (Smeh) Skratka, je vedno prisoten in v tem trenutku spet postaja močnejši. Krasno je, da je Karim posnel prav film o petdesetih letih, saj sem dobila vtis – tudi na festivalu v Srbiji, kjer so se z menoj o tem pogovarjali številni moški – da to podeljuje neko vrsto

licence za pogovor o tej temi. Zakaj? Ker ustvarja distanco in ljudje dobijo občutek, da ne govori o njih, ampak o preteklosti, prek tega pa se lahko počasi prestavimo v sedanost. Pogovor Evridike in njene prijateljice o splavu je dober primer, saj tega izraza, ki še danes močno razdvaja, sploh ne uporaba, vsi pa vemo, o čem se pogovarjata. In prav pravica do splava je še danes eden pglavitnih motivov za nasilje in napade na ženske marsikje po svetu; znova se zelo trudijo omejiti naše svobodno odločanje o lastnem telesu. V tem pogledu smo mogoče padli celo nazaj pred petdeseta leta. Lani sem bila na Poljskem, kjer so po vsej državi potekali protesti, da bi ženske obdržale sedanje pravice do splava in ne da bi pridobile nove – kljub temu so jim jih še dodatno omejili. Podobno se dogaja v Braziliji, kjer organiziramo številne proteste zato, da bi sploh obdržale svoje pravice in ne da bi jih razširile. Živimo v čudnem času, in ta film, ki govori o preteklosti, nam veliko pove tudi o nasprotjih, ki še danes določajo naša življenja: če nismo pozorni, če ne skrbimo za družbo, ampak se preveč sprostimo, izgublamo prostor svobode. Menim, da nimamo pravice biti sproščeni, saj se vsakič, ko se prepustimo, stvari znova obrnejo na glavo. Zato je film tako aktualen, zato v njem začutimo sedanost.

KA: Vedno znova je super o filmu poslušati Barbaro. O podobnih stvareh sem se namreč ob njegovem načrtovanju spraševal tudi sam: kako močan je patriarhat pri določanju naših življenj, ne le žensk, ampak tudi moških. Mislil sem, da o tem že veliko vem, saj sem odrasel v družini brez moških, v kateri sem imel veliko stika z žensko intimnostjo, subjektivnostjo in zatiranjem. A patriarhat je postal tako



NEVIDNO ŽIVLJENJE EVRIDIKE (2019)



naraven sestavni del družbe, da se še zdaj ob vsakem intervjuju in pogovoru o filmu naučim veliko novega. Sicer sem res njegov režiser, a sem se, kot je dejala Barbara, na to dogodivščino podal skupaj s številnimi ženskami. Zato je čudovito videti, da film ni le iztočnica za izražanje individualnih misli o svetu in lastno pozicioniranje v njem, ampak tudi priložnost za deljenje te izkušnje v navezavi na patriarhat, ki nas vse določa, če se tega zavedamo ali ne. Vedno bolj spoznavam, kako nam je zlezel pod kožo, kako se nam reži v obraz, kako postaja vseprisoten v našem vsakdanjem življenju. Če ga ne raziskujemo temeljito, se vedno znova vrača, saj je tako močno in dolgo zakoninjen v človeštvu.

Skupnostni duh se močno čuti tudi pri ogledu filma. Barbara, vi igrate Filomeno, ki pomaga materam samohranilkam in ki z njimi ter njihovimi otroki zgradi neodvisno skupnost, prostor svobode. Kako pomembna lekcija je to?

BS: To je temeljna lekcija. Kot pravi Karim, se iz ogleda filma lahko veliko naučimo: lahko si predstavljamo, kako je biti v takšni situaciji, predvsem pa nas uči, da pravice niso za vedno priborjene, ampak jih je treba tudi obdržati, si jih vedno znova zagotoviti; in edini način, kako si jih lahko zagotovimo, je, da ustvarjamo pogoje zanje. Film je nastal v Braziliji kot delno brazilska produkcija in tam se je stanje v zadnjih letih zelo poslabšalo. Kljub temu in ravno zato sem zelo uživala, ko smo snemali v Filomenini hiši, kjer smo ustvarili pravo vzdušje skupnosti. V eni od kritik – ne spomnim se točno, kateri – je pisalo, da sta Guida in Filomena ustvarili neko vrsto družine, ki pač ni tradicionalno dvospolna. Da je nekdo to opazil kot posebnost, mi je

bilo zelo zanimivo in priča o tem, kako heteronormativen in binaren svet je zgrajen okrog nas. Pogosto razmišljamo zgolj v dvojicah: da in ne, roza in modro, moški in ženska; družina je v tem pogledu sestavljena samo iz moškega, ženske in otrok, v najboljšem primeru dečka in deklice. A resničnost ni takšna. Guida ne prisega na to binarnost, skuša zaživeti drugače, najti drugo pot in se osvoboditi – trudi se biti to, kar je ona sama. In vsakdo, ki se trudi v to smer, ki ne hodi po začrtani poti, je v tem svetu obsojen na trpljenje in kaznovanje. Edini način, kako se lahko reši in zaščiti, je ustvarjanje zavezništev in oblikovanje kolektivov; s tem si odpira možnost drugega življenja. Guidi in Filomeni dejansko uspe ustvariti takšno alternativo, skozi katero se zavesta – in mi z njima – da začrtani poti ni treba slediti, zato je to tako močan simbol tega dela filma.

KA: Lik Filomene je zelo zanimiv, predvsem njena vzpostavitev neke vrste vrtca za sosesko. Čeprav nastopa že v knjigi, sem še dodatno raziskoval ta pojav. Dejansko je bilo v zgodovini ogromno podobnih prostorov, ki jih filmska umetnost doslej sploh ni portretirala, zato sem želel to podporno mrežo še posebej osvetliti. Če bi se želel res poglobiti vanjo, bi lahko naredil samostojen film. Ko se ukvarjamo s patriarhatom, je pomembno grebsti globoko v preteklost, saj s tem raste zavedanje, da sta upor proti njemu in odrešitev od njegovih spon že od nekdaj prisotna. Prav raziskovanje tega fenomena je bila zame pomembna lekcija, saj sem spoznal, da že od nekdaj po vsem svetu obstajajo številne solidarnostne mreže med ženskami, ki jih več ne poznamo, saj o njih ni govora; nekako so filtrirane in zato ne pridejo do nas. In tudi to je pomembna naloga filma, da predstavi

pretekla zavezništva in različne načine boja proti patriarhatu.

Ravno skozi to film dobi optimističen ton, saj Guida prevzame identiteto in poslanstvo Filomene, s tem pa se solidarnost prenese na naslednjo generacijo.

KA: Točno to je bil namen. Prikazati smo želeli, kako je mogoče sistem subvertirati od znotraj in skozi to doseči pravico. Optimizem je vsekakor prisoten, a ne smemo spregledati, da lahko to poslanstvo obstaja samo v ilegali. Guida mora kršiti zakon, da lahko nadaljuje s Filomeninim delom. Tudi vprašanje zakonitosti me je zanimalo: kdo piše in postavlja zakone, kdo jih uboga in zakaj jih je kdaj treba kršiti, da se stvari premaknejo?

BS: Gre za majhne revolucije, ki jih lahko bijejo ljudje v svojem okolju. Mnogi namreč vedo, da sledenje začrtani poti ne vodi nikamor. Če želiš preživeti, moraš razumeti, kako sistem deluje. Zato je toliko govora o hiši, papirjih in osebnih dokumentih; gre za načrtovanje, kako preseči sistemske ovire. Ravno zato je film na koncu optimističen, ker se zaključí s konkretnim projektom.

Zakaj so te zgodbe zamolčane in prepovedane? Ker so prenevarne za sistem?

KA: Gre tudi za to, kdo ima priložnost povedati zgodbo ter kje in kako to stori. Večino filmov še vedno snemajo heteroseksualni moški. Če bi tudi drugi imeli toliko priložnosti, bi bilo gotovo več subverzivnih, utopičnih filmov. Mene kot queerovskega filmarja zanimajo drugačne zgodbe, ki jih je vredno in pomembno povedati: moj prvi film je bil na primer o moškem, ki se preoblači v žensko v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Gre za to, da nismo neobčutljivi do sveta, ki se nas mogoče

neposredno ne tiče. V Braziliji smo trenutno postavljeni pred takšno preizkušnjo: 10-letno dekle je od šestega leta posiljeval stric; zdaj je zanosila in vsa debata se vrti okrog tega, zakaj ne sme narediti splava. To je nepojmljivo. Sprašujem se, kdo piše novice. Za to dekletileme ni, imeti bi morala pravico, da se odloči sama, saj je tako rekoč na robu preživetja. Šokantno pa je, da vsi govorijo o njej, nikjer pa ni objavljena niti fotografija ali zapisano ime moškega, ki jo je spolno nadlegoval štiri leta. In to se dotika točno tega vprašanja, ki ga postavljate: pomembno je, kdo piše zgodbo; kdo ima pravico, da govori. Mislim, da se to vseeno počasi spreminja. In pri tem ne gre za naključje. Vedno več novih, doslej neslišanih zgodb, tudi filmov se pojavlja, ker se vedno več ljudi strinja, da jih treba povedati. Zato sem optimist.

BS: Hkrati s spremembami se pojavlja tudi odpor do njih. Hkrati s tem, ko so konservativci širili ime tega dekleta in bolnišnice, kamor so jo prepekljali, da bi protestirali proti splavu, so k združevanju za zaščito deklčinih pravic pozvale tudi feministke. A na tem primeru vidimo tudi, kako se oblikuje vseobsegajoča patriarhalna pripoved. Ženske so zgolj objekt te pripovedi, niso pa tiste, ki jo oblikujejo – niso subjekt. Ko se govori o nasilju, se govori o nasilju nad ženskami. Reče se, da je med ženskami več žrtev nasilja, ne pa da več moških izvaja to nasilje. Ženske tako še naprej ostajajo nevidne. In zato govorijo o dekletu, o njeni nosečnosti, o nasilju, ki ga je pretrpela, ne pa o tistem, ki ga je dejansko povzročil. To je mogoče, ker je mentaliteta prepredena s heteronormativno, spolno binarno, belsko supremacistično ideologijo. Ta ustvarja način življenja, ki ostaja ujet v hierarhije. Samo bel, heteroseksualen

moški je nekaj normalnega, vse ostalo je nekako zraven, drugotno. Zato potem, ko smo se premaknili nekam naprej, pademo spet nazaj. Primer, o katerem govorimo, je zelo poveden, a to je le eden izmed mnogih. Vzdušje na Poljskem se razvija v res nore smeri: ne napadajo le pravice žensk do splava, ampak so napadene tudi homoseksualne in transspolne osebe. Vse, kar se je že zdelo normalno in zagotovljeno z osnovnimi človekovimi pravicami, je spet v nevarnosti – ne le to, v nevarnosti so celo življenja ljudi.

Vajin film noče skrivati tega nasilja pred gledalcem in gledalko. V prizoru Evridikine poročne noči lahko vidimo, tudi začutimo surovo nasilnost spolnega akta med ženo in možem. Kako je bilo snemati tako grozno sceno? Zakaj je tako bistvena za zgodbo?

KA: Res je bilo grozno, kot da bi snemali dejansko posilstvo. Dolgo me je mučilo vprašanje, ali bi ta prizor sploh posneli. Najprej ni bil v scenariju, a je bil preveč pomemben, da ga ne bi vključili v film. Intervjuval sem ženske, ki so stare čez osemdeset let in so doživele nekaj podobnega. Povedale so mi kar nekaj grozljivih zgodb, z nasmeškom na ustnicah. Temu so že takrat rekli medeni tedni; češ, poročiš se in se imaš dobro. A za koga dejansko so medeni?! Za žensko, ki še ni bila z moškim in je morala to prvič prestati, je to lahko peklenski LSD trip. Čeprav sploh ne ve, ali ji je všeč spati z moškim, je na nek način obsojena na to, da mora z enim in istim seksati do konca življenja. Težava je, da kroži zelo malo podob o tem, zato je bilo zelo pomembno pokazati to perspektivo. Snemanje je bilo zelo zahtevno, a smo ga opravili z vso potrebno obzirnostjo in v tesnem sodelovanju z igralko. Že

na vajah smo veliko oblikovali prav to sceno, se pogovarjali, kako bi jo izvedli in kako bi ustvarili varno okolje zanjo. Nečesa takšnega ne moreš kar preprosto napisati v scenarij in posneti.

Kako vi vidite ta prizor?

BS: Film sem že večkrat gledala in vsakič čakam prav na to sceno, da vidim odziv občinstva. Vedno me zanima, kako bo sprejeta pri ljudeh. Več situacij je izpadlo smešno, zanimivo in čudno hkrati. Nekateri ljudje se začno najprej smejati, ker je na začetku res nekoliko smešno, ko sta akterja malo vinjena in se še nekoliko nasmihata drug drugemu. A če pozorno poslušáš zvočni odziv občinstva, smeh potem postopoma pomenja in se spremeni v tišino. Ponemokod ljudje sploh ne prepoznajo nasilja. To kaže, kako globoko je družinsko nasilje še zakoreninjeno kot nekaj običajnega, ker zakonca »pripadata« drug drugemu, ker sta se združila pred bogom. Včasih ljudje diskusijo po filmu speljejo na posilstvo zunaj zakonskega stana, ker zanje v njem sploh ni možno. Z različnimi občinstvi po svetu smo imeli izjemno zanimive debate. Nekje so moški, ki smo jih vprašali, kaj občutijo ob tem prizoru, priznali, da jih je sram. V poljskem mestu Terezin se po drugi strani spomnim moškega, ki je ta spolni odnos opisal v smislu, da je bila Evridika »malo senzualna z možem«. Odgovorila sem mu, da ne gre za senzualnost, ampak za pogajanja. Evridika je po poročni noči skušala z možem doseči dogovor, da jo pusti pri miru ob igranju klavirja. Naučila se je, kako si izpogajati nekaj prostora zase. Zame osebno je scena posilstva šokantna, a se strinjam s Karimom, da je potrebna, ker preseka z naturalizacijo nasilja. Ustvari čudno, neprijetno vzdušje, soočiti se moraš z njeno neobičajnostjo.



NEVIDNO ŽIVLJENJE EVRIDIKE (2019)

Kako ste izbrali barvno paletu za film? Zdi se mi, da nosi močno, ambivalentno simboliko. Evridika je po navadi odeta v modro, Guida pa v zeleno. A njun pomen ne deluje zgolj na prvo žogo, saj je na primer zelena razumljena kot barva narave, ki pomirja in daje moč, po drugi strani pa prav narava lahko predstavlja past za žensko. Prav tako je modra močan simbol žalosti, ujetosti, a hkrati z morjem daje tudi pridih svobode, po kateri hrepeni naslovna junakinja.

KA: Prej sem imel v mislih, kako bi zelo žalostno zgodbo povedal z bujnimi, teatralnimi prizori. O žalosti sem razmišljal kot o podtekstu filma, o lepoti pa kot o tekstu; kar je klasična formula melodrame. Ko pripoveduješ

žalostno zgodbo z nasmeškom na ustnicah, je lahko veliko bolj močna kot pa s solzami v očeh. Zato takšen presežek, skorajda že eksces barv. Začetek filma predstavlja metaforo celotne zgodbe in v njem se skriva tudi pomen zelene barve. Če ne bi bilo moških, ki jih na začetku simbolizirajo tiste nadležne opice, bi sestre lahko bili srečni v njunem majhnem ekosistemu. Vsakič, ko se pojavi zelena, zame to predstavlja spomin na ta trenutek sreče in solidarnosti med sestrama, ko na vsem svetu obstajata le druga za drugo, v nekem naravnem, predpatriarhalnem prostoru. Zato je v njunem življenju toliko zelenih elementov, od rastlin do vsega ostalega. Nisem pa barv želel

navezati na specifične like v zgodbi, saj vsakemu človeku predstavljajo nekaj drugega. Sam sem na primer obseden z rdečo. Mislim, da je moja najljubša barva. Veliko mi pomeni, čeprav ne vem, zakaj. Zato sem si jo zelo želel vkomponirati v film, a to nima nobene zveze z dramaturgijo.



Ženske v dialogu pred in za kamero

PETRA METERC

V filmu **Delphine in Carole, uporni muzi** (Delphine et Carole, insoumuses, 2019) režiserke Callisto McNulty vidimo posnetek Delphine Seyrig, ki jo voditeljica televizijske oddaje sprašuje, kaj ji pomeni feminizem. Seyrig ji odgovori, da je zanjo feminizem komunikacija z drugimi ženskami: poslušanje drugih žensk in izražanje sebe drugim ženskam. Spet v drugem intervjuju pojasni, da se je sama leta 1969, ko je spremljala boj žensk v Ameriki, zavedla, da tudi v Parizu obstajajo podobne skupine žensk, se napotila mednje, jih poslušala, se z njimi družila in bila globoko ganjena, ker so se lahko pogovarjale o temah, ki so bile sicer običajno označene za sramotne, trivialne, v njihovih pogovorih pa so postale plemenite.

V obeh dokumentarcih, ki smo ju lahko videli na letošnjem festivalu Mesto žensk, tako v že omenjenem *Delphine in Carole, uporni muzi* kot tudi v **Zgodbi o Calamity Jane in Delphine Seyrig** (Calamity Jane & Delphine Seyrig: A Story, 2020) režiserke Babette Mangolte, gre pravzaprav za prikaz zgoraj zapisanega – za multitudo upornih in srčnih dialogov žensk pred in za kamero; za *hommage* prijateljstvu, ki se je spletlo med Delphine Seyrig in dvema, morda manj prepoznavnima, a izjemnima feminističnima glasovoma filmskega sveta, ustvarjalkama Carole Roussopoulos in Babette Mangolte, za zgodovinenje ženskih zgodb ter za sestrsko dokončanje projektov, ki jih ustvarjalke v času svojega življenja niso uspele uresničiti.

Delphine X Carole

Calisto McNulty, mlada francoska režiserka, je omenjeni film posvetila svoji babici – Carole Roussopoulos ter za izhodišče vzela projekt, ki se ga je slednja lotila pred svojo smrtjo leta 2009. Snovala je namreč film, posvečen Delphine Seyrig, ki bi bil sestavljen zgolj iz arhivskih posnetkov, McNulty pa se

je odločila, da fokus projekta preusmeri v prijateljstvo med njeno babico in Delphine ter v njuno prepleteno filmsko-aktivistično delovanje, kar ji je omogočilo portretiranje obeh.

Roussopoulos je s filmskim ustvarjanjem začela s pojavitvijo nove tehnologije. Leta 1967 je Sony na trg lansiral prvo videokamero – Portapak, ki jo je Roussopoulos leta 1969 kupila le nekaj ur zatem, ko je bila kot štiriindvajsetletna novinarka odpuščena iz francoskega Voguea. Po naključju je tistega dne srečala dramatika Jeana Geneta, ki jo je prepričal, naj svojo odpravnino vложи v nakup kamere. Tako je kupila drugo tovrstno kamero v Franciji, prva je domnevno šla v roke Godardu. Kmalu je začela snemati politične dokumentarce in na delavnicah učila kamero uporabljati še druge ženske, s čimer je postala ena od vodilnih filmark-aktivistk tistega obdobja, ki so izkoristile radikalni potencial videa.

Uporaba videa je bila zaradi cenovne dostopnosti in priročnosti namreč ključnega pomena za kopico družbenih gibanj, ki so ga vzela za svojega, saj je omogočal kar se da neposredno izrekanje običajnih ljudi, ki niso imeli mesta na televiziji, v novicah. Roussopoulos ga v enem od intervjujev v filmu opiše tudi kot medij brez zgodovine, medij, ki ga moški še niso kolonizirali, in zatrdi, da je kot takšen izjemnega pomena prav za feministično gibanje. V teku svoje kariere je posnela okrog 150 dokumentarcev.

Že preden je začela ustvarjati skupaj z Delphine Seyrig, je z možem Paulom Roussopoulosom, grškim političnim prebežnikom in slikarjem, organizirala manjšo videoskupino z imenom Video Out. Med drugim je leta 1970 posnela dokumentarec **Jean Genet o Angeli Davis** (Genet parle d'Angela Davis) o znameniti afroameriški aktivistki, pa film **F.H.A.R** (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, 1971), ki je dokumentiral prvo parado za pravice gejev v Parizu



BODI LEPA IN UTIHNÍ! (1976)

med tradicionalno prvomajsko parado. Omenjeno aktivistično gibanje, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, je snemala tudi med njihovimi zgodovinskimi srečanja na oddelku za filozofijo Univerze Vincennes, pri čemer je beležila njihove diskusije in izmenjave mnenj. Znana je bila tudi po svoji protikolonialni aktivistični drži. V času t. i. črnega septembra, konflikta med jordanskim kraljem Huseinom in Palestinskim osvobodilnim gibanjem, je posnela dokumentarec o palestinskem begunskem taborišču v Jordaniji **Hussein, le Néron d'Aman** (1970) in v Alžiru vodila videodelavnice za pripadnike Črnih panterjev.

Ene od njenih delavnic v Parizu se je udeležila tudi Delphine Seyrig, in čeprav je slednja med drugimi prisotnimi vzbujala strahospoštovanje, saj so jo udeleženke poznale kot zvezdo filmov velikih režiserskih imen, je Roussopoulos ni poznala, to pa dokumentarec *Delphine in Carole, uporni muzi* navaja tudi kot enega od razlogov za takojšen povsem sproščen in enakovreden odnos, ki se je prelevil v njuno

dolgo ustvarjalno sodelovanje v kolektivu Uporne muze (Les Insoumuses). Svoje delo sta skupaj posvečali raznovrstnim bojem žensk, snemali sta boj za delavske pravice prostitutk v Lyonsu, delavk v tovarni Lip, takrat še ilegalno opravljanje splava v Delphininem stanovanju, raznovrstne protestne akcije in srečanja ženskega gibanja.

McNulty v svojem dokumentarcu združuje odlomke iz njunih filmov, iz različnih TV-intervjujev z Delphine Seyrig, iz njenih filmskih vlog ter intervjujev, ki jih je leta 2008 s Carole Roussopoulos posnela Héléne Fleckinger. McNulty filmskemu kolažu pusti, da spregovori sam zase, saj uspe z montažo in izmenjavanjem izjav umetniško-aktivistične dvojice s posnetki iz njunih filmov ustvariti dialoški portret njunega ustvarjalnega odnosa, hkrati pa nudi edinstven vpogled v feministično gibanje 70. let ter povezave slednjega s filmskim ustvarjanjem. Tako se film sprehodi vse od aktivističnih akcij in njunega komentiranja vpletenosti vanje, prek tega, kako se je politično spajalo z njunim osebnim doživljanjem lastnega dela in časa, v katerem sta ustvarjali, pa do vsega, kar sta se druga od druge v tem času naučili.

Film Carole Roussopoulos z izbranimi odlomki iz njenih filmskih del in njenim pripovedovanjem o delu predstavi kot režiserko, ki se je izučila v umetnosti poslušanja drugih, ne da bi v glasove, ki jih je beležila, želela posegati, s čimer je gledalce lahko neposredno soočala s političnimi temami in jih ni poskušala podrežati lastnemu pogledu. Seyrig je na drugi strani naslikana kot igralka, ki prek vključenosti v aktivizem začne tudi sama premišljevati svojo pozicijo znotraj filmskega sveta in se aktivno odločati za vloge, ki ne podlegajo stereotipom in moškemu pogledu. Kljub temu da so zaradi aktivizma mnogi režiserji začeli zavračati delo z njo, je ravno v tistem obdobju z glavno vlogo mame samohranilke in občasne prostitutke v **Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975) skupaj z režiserko Chantal Akerman začrtala nove standarde feminističnega filma. V dokumentarcu tudi sama spregovori o tem, zakaj je bilo delo z ženskimi režiserkami zanjo nekaj povsem novega.

Dvojica se je med drugim skupaj odpravila tudi čez lužo, kjer sta v Hollywoodu posneli film **Bodi lepa in utihni!** (Sois belle et tais-toi!, 1976), ki je še kako aktualen tudi danes v luči gibanja #jztudi, saj se nekatere stvari niso prav dosti spremenile. V njem igralka, kot so Jane Fonda, Ellen Burstyn in druge, spregovorijo o izkušnjah z velikimi studii iz ženske perspektive.

Skupaj sta leta 1982 ustanovili tudi Avdiovizualni center Simone de Beauvoir, ki je bil prvi tovrstni filmski arhiv,

posvečen ženski zgodovini. Roussopoulos je ustvarjala vse do svoje smrti leta 2009, poleg filmskega dela pa se je posvečala tudi restavriranju arhivov in pred uničenjem rešila velik del videogradiv iz obdobja 70. in 80. let. Leta 2000 je na filmska platna prišel tudi njen dokumentarec o zgodovini ženskega gibanja **Vstanite! Zgodovina gibanja za osvoboditev žensk** (Debout ! Une histoire du mouvement de libération des femmes, 1970-1980), ki so ga dolgo prikazovali po vsem svetu.

Delphine X Babette

Čeprav je film *Zgodba o Calamity Jane in Delphine Seyrig* režiserke Babette Mangolte v prvi vrsti nadaljevanje projekta o Calamity Jane, neustrašni ženski legendi Divjega zahoda, ki ga je z raziskovanjem v ZDA začela Seyrig, in gre hkrati za portret Delphine kot feministke ter kot režiserke v nastajanju, je ključno dejstvo, da je projekt uresničila njena sodelavka in prijateljica Mangolte, s katero sta se spoznali na snemanju *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* Chantal Akerman, kjer je prva igrala, druga pa bila v vlogi direktorice fotografije.

Čeprav igranega filma o Calamity Jane, kakršnega si je Seyrig zamislila, do svoje prezgodnje smrti ni uspela uresničiti, jo je Mangolte spremljala in snemala že na njenem raziskovanju teme v ZDA, ko je o junakinji razpravljala z ženskami v Deadwoodu, ki so bile tako ali drugače povezane z njeno zgodbo. Prav iz teh posnetkov je Mangolte lahko ustvarila svoj dokumentarec in tako zapolnila vrzel nedokončanega – s poklonom Delphine, pa tudi s feminističnim razumevanjem zgodbe Calamity Jane.

Babette Mangolte, ki se v dokumentarcu pojavi zgolj na začetku filma, na arhivskih posnetkih pa je za kamero, je tudi sama pionirka v filmskem svetu. V Parizu je leta 1966 dokončala študij kinematografije na École Nationale, kasneje pa se je zaradi razočaranja nad francoskim filmskim svetom, kjer so prevladovali moški, in v želji po sodelovanju z različnimi avantgardnimi ustvarjalci tistega časa preselila v New York. Kot direktorica fotografije je bila ena od redkih žensk v tem poklicu v tistem obdobju, zaradi česar je pogosto svoje znanje na snemanjih predajala tudi drugim članicam filmske ekipe.

V svoji karieri je delovala kot direktorica fotografije in režiserka. Poleg že omenjene filmske fotografije za *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* je s Chantal Akerman posnela tudi **News from Home** (1977), med drugim je sodelovala tudi z Jonasom Mekasom in Sally Potter. Kot režiserka je znana po svojem eksperimentalnem delu,

največ svojega ustvarjanja je posvetila plesalcem in drugim performativnim umetnikom; tako je denimo posnela tudi dokumentarec o Marini Abramović **Seven Easy Pieces by Marina Abramović** (2007).

V *Zgodbi o Calamity Jane in Delphine Seyrig* se je Mangolte oprla na omenjene posnetke raziskovanja Delphine Seyrig, kjer slednja obiskuje različne ženske iz Deadwooda, jih sprašuje o Calamity Jane ter o njeni hčeri in z njimi izmenjuje mnenje o zloglasni junakinji, vendar pa dokumentarec deluje na več ravneh.

Mangolte nam v svojem portretu razkriva Delphine kot feministko, ki jo je knjiga *Pisma Calamity Jane hčeri* (Shameless Hussy Press, 1976), v kateri so zbrana domnevna Janina nikdar odposlana pisma hčeri, navdušila do te mere, da je želela pripoved kot refleksijo feminizma in materinstva prenesti na filmska platna. Hkrati jo portretira kot igralko v procesu lastne reinvincije, ki s svojim režiserskim prvcem, v katerem bi zaigrala tudi glavno vlogo, dela pogumen korak naprej v svoji karieri.

Delphine Seyrig torej opazujemo v dveh vzporednih vlogah. Do neke mere performativno, iz igralske perspektive, naseli vlogo režiserke-raziskovalke v nastajanju, obenem pa prek pripovedovanja svojih intervjuvank poskuša kar se da natančno izgraditi karakter ženske z Divjega zahoda, ki je zavoljo svobodnejšega življenja živela kot moški, ter se vanjo vživeti kot nekdo, ki je bil poprej vaje povečini vlog uglajenih žensk iz višjega sloja.

Še ena plat dokumentarca je tista, o kateri smo spregovorili že v uvodu članka – v filmu opazujemo žensko, ki posluša pripovedovanje drugih žensk, pa čeprav jih ločuje morje kulturnih razlik, kar mestoma deluje pristrčno humorno, z njimi izmenjuje svoja mnenja in poskuša kar se da natančno zapolniti manjkajoče delčke zgodbe o Calamity Jane, ki jih zgodovinopisje ni nikoli dodobra raziskalo.

Filma Callisto McNulty in Babette Mangolte poleg specifičnih tem, s katerimi se ukvarjata, in žensk, ki jih postavljata v ospredje, kot filmska izdelka širše delujeta v odnosu do brisanja zgodovine, pa naj gre za zgodovino ženskega gibanja v Franciji ali junakinj Divjega zahoda v Ameriki, obenem pa na piedestal postavljata ženske umetnice, ki v kanonizirano filmsko zgodovino niso bile vpisane v meri, kot bi si jo zaslužile. In kdo drug bi takšna dokumentarca lahko posnel, če ne prav ženski ustvarjalki?

Naj žive dialogi žensk, z ženskami, o ženskah!

Odpreti poti, dati glas: Delphine Seyrig, videokolektiv Uporne muze in feminizem

ANJA BANKO

Letošnji filmski fokus festivala Mesto žensk je predstavil Delphine Seyrig, z njo pa tudi pomembno poglavje francoskega feminizma. Seyrig, znana predvsem kot filmska igralka, je med najbolj zapomljivimi ženskimi glasovi evropskega povojnega cinefilstva, obenem pa tudi mnogo več kot zgolj eterična, zapeljiva in neulovljiva filmska podoba. Bila je goreča feministka, izjemno aktivna v najbolj plamenečem obdobju bojev za pravice žensk, ki so se v Franciji v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja dogajali pod »znamko« Gibanje za osvoboditev žensk (Mouvement de libération des femmes, MFL). Kot igralka je že kmalu začela specifično prepriševati pozicijo ženske v filmu in filmski industriji. Kmalu je bilo jasno, da bo slej ko prej svojo podobo in zgodbo vzela v svoje roke: s to željo in potrebo se je režije lotila tudi sama. K temu preobratu je prispeval tudi tehnološki razvoj: v šestdesetih letih 20. stoletja je na trg prišla prenosna videokamera (Sony Portapak), s čimer je filmsko ustvarjanje postalo dostopno skorajda vsakomur. Vloga dostopne tehnologije v demokratizaciji filmskega medija je brez dvoma eden pomembnejših premikov družbeno-medijske paradigme v prejšnjem stoletju. Seyrig se je kmalu povezala še z dvema ženskama, videastko Carole Roussopoulos (ki je bila poleg Jean-Luca Godarda prva lastnica Sonyjeve prenosne videokamere v Franciji) in prevajalko ter videastko Ioano Wieder. Skupaj so ustanovile feministični videokolektiv Uporne muze (Les Insomuses). Kolektiv ni le beležil aktualnih bojev za ženske pravice, na primer protestov, shodov, umetniških nastopov ipd. Feministke so ustvarjale tudi lastna izvirna dela. Že kmalu je vzniknila tudi ideja za ustanovitev arhiva,

kjer bi shranjevale lastno videoprodukcijo in ohranjale spomin, zgodovino za naslednje generacije. Tako so Uporne muze l. 1982 ustanovile Avdiovizualni center Simone de Beauvoir (Centre audiovisuel Simone de Beauvoir). Poleg arhivske dejavnosti je Center ponujal prostor in opremo tudi za aktualno produkcijo feminističnih videov. O vlogi in pomenu Delphine Seyrig, Upornih muz in feminističnega videoustvarjanja v kontekstu francoskega feminističnega gibanja smo se pogovarjali s koordinatorico Centra Nicole Fernández Ferrer (NFF) in kuratorico razstave o Delphine Seyrig in Upornih muzah Natašo Petrešin-Bachelez (NPB).

Kakšno vlogo je imel video za Delphine Seyrig osebno in politično, kaj je pomenil zanjo kot igralko, feministko, žensko?

NFF: Za Delphine Seyrig osebno in kot feministko je bil video osnovno orodje. Osebno zato, ker je prav z videom prešla na drugo stran kamere. Kot igralka je namreč vedno bila pred kamero, zdaj pa je bila ona tista, ki se je polastila kamere in snemala druge. Ti drugi pa niso bili igralci, temveč osebe, ki nekaj počnejo, so neodvisne, imajo nekaj za povedati in se za nekaj borijo. Takrat je sicer le malokdo vedel, da Delphine tudi snema. V Franciji in drugje po svetu jo še danes vidimo predvsem kot svetovljansko žensko, malce oddaljeno, malce eterično, podobno vlogi, zaradi katere je postala slavna v filmu **Lani v Marienbadu** (L'année dernière à Marienbad, 1961, Alain Resnais). Film jo je izklesal v podobo ženske, ki ni zares del konkretnega, ki je nekdo, za katerega se zdi, da izhaja iz visoke buržoazije. Ta podoba seveda v feminističnem krogu ni bila dobro sprejeta. Delphine je svoj pogled spremenila pozneje,



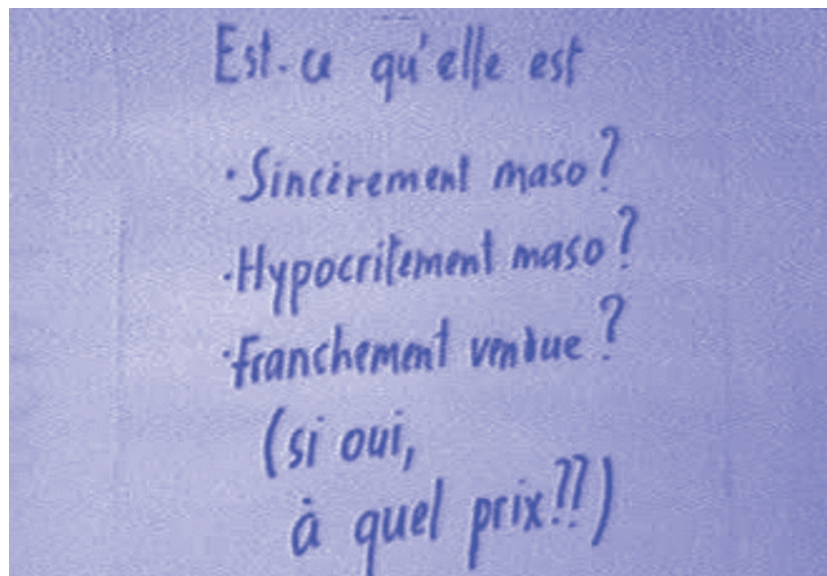
ko je tudi sama postala režiserka. To še posebej jasno vidimo v njenem filmu **Bodi lepa in utihni!** (*Sois belle et tais-toi !*, 1981), v katerem se s sebi enakimi, torej s hollywoodskimi in francoskimi igralkami, znajde iz oči v oči in jim postavlja vprašanja, ki si jih je glede svojega poklica zastavljala tudi sama. Mislim, da je za njeno delovanje ključen prav ta film. V drugih filmih je nastopila tudi kot zagovornica človekovih pravic in mednarodna aktivistka. V mislih imam kratki film **Inês** (1974) o mučenju v Braziliji,¹ seveda pa tudi filme o prostituciji, ki so jo postavili na zelo zanimivo mesto, saj je bila prostitucija vedno precej kontroverzna tema za feministke. Čeprav seveda ne zgolj za feministke! Delphine je zavzemala jasno pozicijo: to je pozicija tiste, ki posluša, ne glede na to, kdo je oseba na drugi

strani in kaj si sama misli o njenem početu. Mislim, da je prav to osrednja značilnost Delphininega delovanja.

NPB: Ko sva pred petimi leti z Giovanni Zapperi² začeli pripravljati razstavo, naju je veliko bolj zanimalo, kaj sporoča Delphine z videom kot tisto, kar je sporočala poklicno, kot igralka. Res pa je že zgodaj začela prevpraševati tudi svoj položaj in poklic. O tem priča tudi posnetek nastajanja filma *Lani v Marienbadu*. V njem vidimo Delphine, ki ves čas, ko ne nastopa, v rokah drži kamero, takrat še super 8. Že tedaj, torej v začetku šestdesetih, jo je zanimalo gledati, opazovati in se s tem tudi igrati. Video je odkrivala vzporedno s svojim vključevanjem v feministično gibanje: Carole Roussopoulos je srečala prav zaradi svoje vpetosti v feministične kroge. Zato je video, ki in kot ga ustvarjajo Delphine in druge ženske, z eno besedo feministični video. Ustvarjalke se že od samega začetka zavedajo, kaj video omogoča, da odpira pogled, daje prostor in besedo tistim, ki je nimajo. To je tudi tisto,

1 Seyrig je kratki film **Inês** posnela v podporo in kot protest proti zaprtju brazilske aktivistke Inês Etienne Romeu. Ta je v času vojaške diktature kot politična zapornica skoraj deset let preživela v zaporih, kjer so jo mučili in posiljevali. V času, ko je Delphine ustvarjala film, je bila Inês še zaprta, izpustili so jo l. 1979.

2 Soavtorica razstave »Defiant Muses: Delphine Seyrig and Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s«.



MAZO IN MIZO ZA ISTO MIZO (1976)

kar jih najbolj zanima: obravnavajo vse, kar družba označuje kot nenormativno. Ne nazadnje je v tistem obdobju prav tako opredeljena vloga ženske nasproti mizoginiji, moškemu pogledu. Ženska, ki stopi iz kadra, je nekaj nenormativnega. Delphinino ukvarjanje z videom je kot povratna zanka sicer vplivalo tudi na njeno igralsko kariero. Postajala je čedalje bolj samozavedna ter posledično tudi bolj zahtevna do režiserjev in drugih sodelavcev.

NFF: Delphine je zagotovo plačala svoj davek. Stvari so se obrnile proti njej, saj je bilo jasno, da je aktivistka, tega nikoli ni skrivala – tudi na snemanju se je borila za pravice vseh vpletenih. Tako je bilo vsem na sceni jasno, da Delphine Seyrig ni nekdo, ki bi pustil, da se po njem hodi. Takšna pozicija pa je za igralko – prav posebej poudarjam »za igralko«, kajti za igralce je drugače – precej nevarna. Delphine je dajala glas, besedo preslišanim, odpirala pogled, poti drugim, kar pa v francoščini zveni enako: »ouvrir la voie/la voix«. Ta dvojnost izraza izjemno dobro opiše Delphinino vlogo.

Kakšen je bil pomen videoustvarjanja feminističnih kolektivov za feministični boj? So bile Uporne muze v stiku z drugimi feminističnimi videokolektivi?

NFF: Različni feministični videokolektivi so obstajali tudi zunaj Pariza, precej jih je bilo na jugu Francije, v Bretaniji in

seveda v tujini. Izpostavila bi predvsem Video ženske Quebec (Vidéo femmes Quebec), s katerimi so bile Uporne muze v stiku. Stvari so v tistem trenutku kar nekako sovpadle, čeprav so bile že pred tem ženske, ki so snemale na 16 mm ali na super 8. Pojav videa pa je vse skupaj bistveno spremenil: tehnologija je zdaj postala finančno dostopna, uporaba pa je bila dovolj preprosta, da šolanje ni bilo potrebno. Ne nazadnje se je mimogrede tudi Delphine priučila videoustvarjanja pod mentorstvom Carole Roussopoulos. To je dopuščalo tudi nekaj več svobode: v filmskih šolah so večinoma prevladovali moški, predvsem v tehničnih poklicih. Seveda so se poleg ženskih in feminističnih kolektivov videa posluževala tudi druga aktivistična in militantna gibanja, kot sta na primer palestinsko gibanje za neodvisnost in Črni panterji, s katerima je sodelovala tudi Carole. Prav video je omogočil vsem, ki niso bili del velikih šol ali gibanj, da so se vzpostavili v svoji neodvisnosti.

So Uporne muze razumele svoje videoustvarjanje kot umetnost, aktivizem, oboje hkrati?

NPB: V tistem času je tako v ZDA kot v Evropi video postajal tudi umetniško orodje. Zelo zanimivo pri Upornih muzah je, da ti videi niso bili ustvarjeni z namenom, da bi bili razstavljeni v umetniškem okolju. Kar je povsem drugače od del,



ki so jih takrat ustvarjale pionirke videoumetnosti, kot sta Martha Rosler ali Valie Export. Namen in cilj Upornih muz je bil drugje, v aktualnem in konkretnem. Šele naša razstava jih je postavila ob bok umetnicam.

Videoustvarjanje kolektiva Uporne muze lahko danes opredeljujemo kot umetnost zaradi forme. Njihova dela odražajo premišljen odnos do kompozicije, strukture, kadriranja, perspektive. Ta zavest je sicer vidna predvsem v delih, pod katera se je podpisovala Delphine. Vedeti namreč moramo, da je večina teh videov kolektivno delo. Ni bilo ne potrebe ne želje za izražanje avtorstva na način podpisa: »Jaz, osebno, sem igralka, umetnica, in se podpisujem pod ta video«. Bolj pomembno je bilo samo sporočilo.

NFF: Ideja Upornih muz, da se podpisujejo samo s svojimi imeni ali sploh ne, sovпада z občo idejo feminističnega gibanja. V Franciji je bila ravno takrat aktualna polemika priimka, ki ga je po zakonu vsak nujno podedoval od očeta. Danes je seveda drugače, saj lahko priimek izberemo sami. In ker ženske niso želele prevzeti očetovega priimka, so se podpisovale zgolj z imenom, včasih tudi z imenom kolektiva, saj je bil ta pomembnejši od glasu posameznice. Tako so odpravile tudi idejo materinstva (ne smemo reči očetovstva), torej avtorstva in lastništva v razmerju do nastalega dela.

NPB: In če se vrnem k vprašanju umetniške oblike: ko sva z Giovanni pregledovali material, sva opazili, da izstopa predvsem zavest o kadriranju. V filmu *Bodi lepa in utihni!* je odločitev, kako portretirati ženske subjekte na intimen, solidaren način, zelo premišljena, nazorna. Ženske so postavljene pred kamero, snemane zelo od blizu, ozadje pa je večkrat precej abstraktno; vse z namenom, da bi ženska izstopila v svoji izjemnosti in obenem intimnosti. Tudi če pogledamo **Mazo in Mizo za isto mizo** (Maso et Miso vont en bateau, 1976, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, Nadja Ringart), je struktura zelo premišljena: gre za montažo materiala, posnetega s televizije, ki ga prekinajo intervencije zvoka, komentarji ipd. Takšna premišljenost je do neke mere presenetljiva, saj naj bi ti videi nastajali precej hitro, običajno kot nenadni odziv na dogajanje. V primeru *Mazo in Mizo za isto mizo* je šlo za odziv na televizijsko pogovorno oddajo, ki jo je vodil Bernard Pivot. V njej je ob koncu svetovnega leta žensk 1975 z veliko mero cinizma gostil francosko državno sekretarko za ženske zadeve Françoise Giroud. Uporne muze po ogledu oddaje niso bile zgolj presenečene, temveč osuple in jezne.³ A kljub temu je način, na katerega so strukturirale odgovor, izjemno organiziran, premišljeno oblikovan. Podobno je zelo natančno kadriran tudi video **S.C.U.M. Manifesto 1967** (1976, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig)⁴ Kot piše na primer zgodovinarica Héléne Fleckinger,

3 Oddaja, ki je nastala kot klasična televizijska provokacija, če gledamo iz današnje pozicije, je sekretarka soočila z mnenjem o ženskah, ki so ga podali največji mizogini na francoski sceni. Bolj kot njihovi odgovori pa je feministke presenetila sekretarka, ki je vse odgovore odbijala z nasmehom in mnenjem, da so to odgovori moških, ki preveč ljubijo ženske, kar je seveda povsem osupnilo večino gledalk in gledalcev. Kot Uporne muze zapišejo na koncu videa, njihov namen ni pljuvanje sekretarke osebno, saj njeni odgovori zgolj razkrivajo družbene strukture, ki ženske postavljajo v nezavidljiv položaj med konceptoma »mizo«, ki je koncept moškosti in pomeni željo po moči, in »mazo«, ki je koncept ženskosti in predstavlja družbeno pogojeno potrebo po ugajanju. Ženska se v začaranem krogu ujame med oba koncepta in je žrtev patriarhalnih družbenih struktur, svoje usode ne kroji sama (naslov videa je tako tudi referenca na film Jacquesa Rivetta **Céline in Julie v čolnu** (Céline et Julie vont en bateau, 1974), v katerem protagonisti kmalu ugotovijo, da lahko svojo zgodbo krojijo sami).

4 Video sta ustvarili Carole Roussopoulos in Delphine Seyrig, v njem pa prebirata istoimenski manifest ameriške radikalne feministke Valerie Solanas, ki je bil v francoščini izdan v majhni nakladi. Roussopoulos tipka, medtem ko Seyrig prebira tekst, v ozadju pa se po televiziji vrtijo novice s sveta, ki so večinoma vojna poročila: to je svet, kot so ga ustvarili moški, kar vzporedno poudarja tekst Valerie Solanas. Po približno dveh tretjinah se Roussopoulos naveliča tipkati in si prižge cigareto, ta gesta je razumljena kot upor proti nesmiselnemu reproduktivnemu delu (stenografka je izrazito ženska vloga).

se za vsemi nastopi skriva veliko vaje. Tudi tisto, kar morda deluje kot konflikt, je bilo posneto vnaprej.

NFF: Kot zanimivost bi izpostavila, da so si različna gibanja in skupine v tistem obdobju večkrat delili material, predvsem magnetofonske trakove. Ti so bili takrat namreč precej dragi, prav tako je bilo na razpolago malo računalnikov. Eno od mest srečevanja različnih gibanj je bila Šola lepih umetnosti (Ecole des Beaux-Arts) v Parizu, kjer se je včasih delalo kot za tekočim trakom v tovarni, v treh izmenah: nekateri so delali ponoči, drugi zjutraj, tretji čez dan ... Prav zaradi tega ročnega dela se videoustvarjanje še bolj približa umetniškemu. V *Mazo in Mizo za isto mizo* najdemo na primer intervencije na način plakatov, ki so jih ustvarjalke namensko napisale na roko. Poleg filmskih podob so ustvarjale še druge predmete, vse so izdelale same. Te so nato posnele in jih vzpostavile nazaj kot podobe. Ta ročni vidik, ki ga najprej nisem opazila, se mi zdi v kontekstu feministične umetnosti zanimiv. Morda je nepomemben, otročji, vendar dodatno poudarja sporočilnost teh videov.

Poleg tega feministični video zaznamujejo tudi enkratnost, spontanost in odzivnost, ki predstavljajo militantni vidik teh kolektivov; videi so se predvajali na dejanskih krajih akcije in bojov, na zbirališčih, v stanovanjih. Tako je nastal tudi eden prvih feminističnih videov **Stavka žensk v Troyesu** (Grève des femmes à Troyes, 1971), ki dokumentira stavko tekstilnih delavk v tovarni čipk. Feministke so se organizirale v hipu, ko so izvedele za dogajanje. Skupini žensk⁵ se je takrat pridružil tudi Ned Burgess, danes znani direktor fotografije. Ta kolektiv je bil na primer povsem enkratne narave.

Kakšen položaj so Uporne muze zavzemale ideološko, politično v kontekstu francoskega feminističnega gibanja?

NPB: Kot je pisala Delphine, so v tistem času znotraj ženskega gibanja obstajale tudi t. i. neuvrščene. S to oznako je imela v mislih posameznice in skupine, ki niso pripadale osrednji, najmočnejši skupini Psihoanaliza in politika. Gre za psihoanalitično skupino, ki se je zbirala okoli Antoinette Fouque. V začetku sedemdesetih je ta skupina zanetila spor in razdelila žensko gibanje. Med raziskovanjem materiala

za razstavo se je ponovno izkazalo, da francosko feministično gibanje ni bilo homogeno, med posameznimi skupinami je bilo veliko nasprotij in bojov. Četudi se je veliko skupin imelo za feministične, so brez zadržkov tudi same izkoriščale položaj moči. To velja predvsem za omenjeno skupino Psihoanaliza in politika. Po drugi strani so bile Uporne muze aktivne zgolj nekaj let, vendar pa se je tudi okoli teh treh žensk izoblikoval center, tokrat v dobesednem pomenu besede. Avdiovizualni center Simone de Beauvoir, ki je bil ustanovljen l. 1982, razumem kot rezultat njihovega delovanja, ki ga je odlikovala zares pionirska vizija. Njihovo ukvarjanje z materialnimi potrebami in tehnično podporo bi lahko označili kot skrbniško gesto. Ideja, da se ustvari prostor, center, ki bi obdržal, ohranil, produciral, združeval različne glasove in perspektive, povezane prav z videom, je izjemna, saj v sebi nosi tudi noto solidarnosti. Predvsem zato je položaj Upornih muz v kontekstu francoskega feminizma precej edinstven.

NFF: Naj dodam, da skupina Psihoanaliza in politika ni bila prevladujoča, bila pa je precej vplivna, predvsem ker je imela največ finančnih sredstev. Spor med različnimi skupinami se je med drugim poglobil ravno zaradi imena Gibanja za osvoboditev žensk (MFL). Ena od prvih akcij ženskega gibanja je bila polaganje šopka na Grob neznanega vojaka pod Slavolok zmage, le da je bil šopek namenjen še bolj neznani ženski neznanega vojaka. Novinarji so takoj naredili povezavo z ameriškim gibanjem za osvoboditev žensk (Women's Lib) in so ime zgolj dobesedno prevedli v francoščino ter ga označili s kratico MFL. Kasneje si je skupina Psihoanaliza in politika to ime prisvojila, četudi je bilo obče. Gibanje za osvoboditev žensk pa je povrh vsega sestavljalo mnogo različnih struj z različnimi mnenji in cilji – od aktivistk v delavskem okolju, v tovarnah, do tistih v akademskih krogih ali spet tretjih s priseljskim ozadjem. Nekatere skupine, sploh tiste, ki so izhajale iz gibanj maja '68, so bile izredno politične, spet druge popolnoma nasprotno. Ta izraba, dejanska kraja imena, je razjezila prav vse. Da pa postavimo stvari v manj črno-bel kontekst, velja dodati, da je skupina Psihoanaliza in politika kasneje ustanovila založbo z imenom Ženska založba (Edition des femmes), ki je pravzaprav zelo pomembna, saj je prva francoska založba, ki je objavila marsikatero feministične tekste. A kljub vsemu ta madež kraje imena ni zbledel, spor pa se je prenašal naprej. Najbolj očitno se je kazal na raznih protestih, kjer je bilo okoli uporabe kratice MFL na transparentih včasih tudi nekaj hude krvi.

Medtem Solanas-Seyrig obsojata moško agresijo kot posledico ljubosumja do ženske vagine. Film je več kot zgolj upodobitev branega teksta, saj je prav zaradi svoje strukturiranosti umetniško delo in izredno premišljena kritika družbenih odnosov.

⁵ Avtorstvo podpisujejo: Cathy Berheim, Catherine Deudon, Suzanne Fenn in Annette Levy Willard.

Kar se tiče Upornih muz, sta Carole in Delphine večkrat pravili, da se ne želita pridružiti nobeni ideološko zaprti skupini. Kolektiv je tako raje sledil aktualnemu dogajanju in tistemu, kar jih je zanimalo pri različnih skupinah. To je bilo ne nazadnje precej običajno, saj veliko feministk v tistem času ni bilo nujno pripadnic določenega programa. Kot je omenila Nataša, je rezultat njihovega delovanja ravno ustanovitev Centra. To pa je sovpadalo s splošno institucionalizacijo feminizma v Franciji, kjer je bila v tistem času na oblasti leva vlada. Ta je imela pod okriljem tudi ministrstvo za pravice žensk in je podpirala tovrstne usmeritve.

Kje so Uporne muze predvajale svoje filme, kdo je bil v njihovem občinstvu? Kakšna je njihova dediščina danes?

NFF: V tistem času njihovi videi seveda niso bili predvajani v kinih, predvsem zato, ker ni bilo ustreznih videoprojektorjev. Da bi jih lahko pokazale, so feministke večkrat naredile instalacije, sestavljene iz majhnih televizorjev in ogromnih predvajalnikov, ki so brali material z videotrakov. Take instalacije so postavile kamorkoli – na trg, v tovarniške hale ipd. Carole je s temi videi prepotovala mnogo kilometrov. Prav ta povsem tehnični vidik je v kontekstu feminističnega videoustvarjanja pravzaprav zelo pomemben. Te ženske so bile sicer videoamaterke, a so kmalu postale prave strokovnjakinje, saj so morale reševati mnogo tehničnih zagat. V tem kontekstu naj omenim še Carolinega moža, Paula Roussopoulou, ki je z Upornimi muzami večkrat sodeloval kot tehnični pomočnik. Njegova vloga ni nezanemarljiva, saj je tehnično izobrazil mnogo ljudi.

Kar se tiče sprejema in občinstva Upornih muz, se je to vedno tesno povezovalo z dogajanjem samim. Omenila sem film *Stavka žensk v Troyesu*, podobno je bilo z afero Lip – velikim delavskim bojem, ki je trajal več let.⁶ Ko se je zdelo potrebno, so feministke videe predvajale. Bilo je pomembno, da se vsem pokaže, kaj se dogaja, da se o tem govori in tako izkaže solidarnost z bojem. Seveda nimamo števil, koliko je bilo gledalcev, dejstvo pa je, da so ti videi krožili vse od svojega nastanka, skozi vsa sedemdeseta in osemdeseta leta. Rekla bi, da je v filmski zgodovini malo takih primerov, kjer bi se filmi predvajali toliko časa skupaj. Glede na to, da v tistem času ni bilo uradnih struktur, kot je danes na primer predvajanje v kinodvoranah, je to precejšen dosežek.

V Centru je bila Ioana Weider tista, ki je prva prišla na idejo organizacije rednih projekcij. Center je bil takrat

nastanjen v manjši, večnadstropni hiši, vsako nadstropje pa je bilo namenjeno drugi dejavnosti. V pritličju je bila čisto majhna sobica, ki je bila namenjena večernim druženjem, t. i. salonskim večerom (*bonnes soirées*). Ime je pravzaprav nomena izbrano in se nanaša na večerna salonska druženja, na katerih so se nekdanj dobivale dame in klepetale o otrocih, psih in možeh. Ironija je očitna, saj so bili salonski večeri Upornih muz namenjeni projekcijam militantnih filmov. Ljudje so prihajali od vsepovsod, da bi jih videli. Celó brez interneta je bil obisk precej uspešen. Zahvala za to gre skupini Odzivničarke (Les Répondeuses), ki so iznašle precej inovativen način obveščanja. Vzpostavile so telefon z odzivnikom, kamor je vsakdo lahko poklical in pustil vprašanje. Ko si vrnil klic, si dobil informacije, kaj se dogaja, kje in kdaj, na primer protest ali filmska projekcija, dobil si tudi priporočila, kaj je zanimivega v gledališču ipd. Klici so prihajali z vseh koncev Francije in tako smo vedno vedele, kaj se dogaja drugje in kdaj se spleča priti v center. Vsemu je bilo seveda težko slediti, saj je bilo v tistem času mnogo feminističnih dogodkov.

NPB: Če govorimo o dometu in vplivu Upornih muz, velja v osemdesetih izpostaviti tudi festival Katodične ženske (Les Femmes Cathodiques), ki ga je leta 1989 organizirala takratna direktorica Centra Syn Guérin. Na njem je gostovala tudi Marina Gržinić! Vse to izvemo iz festivalskega kataloga, ki se je ohranil do danes kot izredno pomemben dokument za zgodovinsko analizo videa. Obenem je tovrsten festival mednarodne razsežnosti v tistem času tudi močno prispeval k institucionalizaciji videa in videoumetnosti. Muzeji so namreč pokazali zanimanje za videoumetnost šele pozneje, z ustanovitvijo oddelkov za sodobno umetnost, multimedijo in nove medije. Tako je Center sodobne umetnosti Pompidou video *Mazo in Mizo za isto mizo* odkupil šele l. 2012. Ta odkup je bil zelo pomemben, saj je sprožil mnogo drugih.

NFF: *Mazo in Mizo za isto mizo* je pravzaprav precej slaven video, saj je ministrstvo skušalo prepovedati predvajanje filma. To se je zgodilo v kinu L'Entrepôt, ki se je nahajal

bila zelo odmevna ne zgolj v Franciji, temveč tudi v Evropi. Največji dogodek je bil protestni shod delavcev l. 1973, ki se ga je udeležilo okoli sto tisoč ljudi. Primer je bil zanimiv tudi, ker so se stavkajoči delavci samoorganizirali in na način samoupravljanja popolnoma prevzeli proizvodnjo, dokler na koncu država podjetja ni likvidirala. Afera je močno zaznamovala delavska in sindikalna gibanja, odmevna je bila tudi v popularni kulturi, navdahnila je več pesmi, filmov ipd. Carole Roussopoulos je o njej posnela dva videa, **Monique, Lip I** in **La marche de Besançon, Lip II**, oba l. 1973. Prvi dokumentarec se ukvarja s položajem ženskih delavk, drugi pa je posvečen že omenjenemu delavskemu shodu.

6 Afera Lip je bila ena največjih delavskih stavk, ki se je začela v tovarni ur v Besançonu in je trajala od začetka sedemdesetih ter vse do l. 1976. Stavka je

INÊS (1974)



BODI LEPA IN UTIHN! (1976)



S.C.U.M. MANIFESTO 1967 (1976)



DELPHINE IN CAROLE,
UPORNI MUZI (2019)

v pariškem štirinajstem okrožju in je predvajal večinoma umetniške, eksperimentalne in militantne filme. Ustanovil ga je Frédéric Mitterand, ki je kasneje postal francoski minister za kulturo. V eni od dvoran so bili postavljeni televizorji in napeljeni kabli za predvajanje videov. *Mazo in Mizo za isto mizo* so v tej dvorani predvajali več mesecev skupaj in doživel je precejšen uspeh. To je bilo l. 1976. Čeprav so v ZDA umetniki že postavljali takšne instalacije, je bilo v Franciji prvič, da so militantni video predvajali pred občinstvom v kinodvorani. Žal nimamo nobenih fotografij te instalacije. Da je militantni video takrat bil na ogled širši javnosti, torej poljubnemu obiskovalcu kina, je seveda zmotilo oblast. Prav zato je prišel poziv z ministrstva za kulturo, da se video neha predvajati. Rezultat je bil ravno nasproten, video je postal uspešnica.

Omeniti moramo tudi, da se festival Katodične ženske žal ni nadaljeval, ker je Center v devetdesetih zašel v finančne težave. To sovpada s smrtjo Delphine Seyrig l. 1990, saj je bila predvsem ona tista, ki je zaradi svojega imena pridobila največ finančnih sredstev.

NPB: Zanimivo je, da tudi naša razstava na začetku ni imela veliko podpore. Končno nas je sprejel Muzej sodobne umetnosti v Lillu (LaM), saj ima v svoji zbirki tudi dela slikarke Aloïse Corbaz. To je švicarska slikarka, ki je ustvarjala v prvi polovici dvajsetega stoletja, o njej pa je posnela film francoska feministična režiserka Liliane de Kermadec. Aloïse je upodobila prav Delphine Seyrig, kar nam je odprlo vrata v muzej. Za sprejem razstave je zaslužen tudi direktor muzeja Sébastien Delot, ki ima kljub vsemu drugačno vizijo kot nekateri drugi direktorji francoskih umetniških institucij. Razstavo so sprejeli tudi v muzeju Reina Sophia v Madridu. Vstopno točko smo našli skozi dela ameriškega modernističnega slikarja Ellswortha Kellyja, ki je bil dober Delphinin prijatelj, in prek del njenega prvega moža, prav tako ameriškega modernističnega slikarja Jacka Youngermana. V madridskem muzeju namreč hranijo delo, ki ga je Youngerman naslikal kot posvetilo Delphine ob njeni smrti. Na koncu smo se sicer odločili, da tega dela ne razstavimo.

S čim se Center ukvarja danes? Kaj je njegovo poslanstvo?

NFF: Danes se Center ukvarja z različnimi stvarmi: eno je precej klasična filmska distribucija. Zanimanje je precejšnje, sploh od razstave dalje. K popularizaciji teme prispeva tudi novi dokumentarni film francoske režiserke Callisto McNulty **Delphine in Carole, uporni muzi** (Delphine et Carole, insomuses, 2019). Režiserka, ki je Carolina vnukinja,

se osredotoča na odnos med obema ženskama in ustvarjanje kolektiva Uporne muze.

Poleg tega Center večkrat gostuje na mednarodnih konferencah, kjer predavamo o zgodovini feminističnih videov. Vodimo še druge pedagoške dejavnosti, delamo z različnimi generacijami. Vedno znova me preseneča, kako močno se je ohranila sporočilnost teh videov do danes, saj nagovorijo tudi devet- ali desetletnike.

Seveda Center še vedno deluje tudi kot arhiv: če na primer nekdo snema dokumentarec o feminističnih gibanjih v sedemdesetih, bo pri nas našel tone arhivskega gradiva. Pred sedmimi leti smo ustanovile tudi skupino Travelling Feminists, ki jo sestavljajo akademičarke, kritičarke in kustosinje. Skupaj organiziramo seminarje, kar je eden od virov preživetja za Center. Kot sta izkusili tudi Nataša in Giovanna, to vsekakor ni lahko delo, ambicije pa kljub vsemu ostajajo!



DELPHINE IN CAROLE, UPORNI MUZI (2019)

Iskanje feminističnih filmskih prostorov: Ivana Orleanska iz Mongolije¹

IVANA ORLEANSKA IZ
MONGOLIJE (1989)



JASMINA ŠEPETA VC

Ikona francoskega filma Delphine Seyrig je na vrhuncu svoje slave leta 1976 v nekem intervjuju za *The New York Times* opisala, kako doživlja igrilstvo: »Kot igralka imam težko preteklost ... Igra je bila način zapeljevanja, dokazovanja sami sebi, da sem lahko sprejeta. A igralka so komercialni produkt. Predstavljajo celoten problem moških–žensk na mikroskopski ravni. So agentke moške optike.« Svojo tezo je istega leta reflektirala v filmu **Bodi lepa in utihni!** (Sois belle et tais-toi!, 1976), h kateremu je povabila sogovornice, kot so igralka Jane Fonda, Viva, Juliet Berto, Ellen Burstyn, Maria Schneider in druge. Vse je spraševala o njihovem (in svojem) poklicu: »Če bi bila moški, misliš, da bi bila igravec?« (»Ne«), »Si v filmu kdaj igrala z drugo žensko, in če si, sta bili prijateljici ali sovražnici?« (»Ne« ali »Sovražnici«). Odgovori znamenitih igralk so šokantno odkriti in pričajo, da je bila onkraj glamurja zvezdniške podobe ženskam v filmu odrejena le mala zaplata prostora, na kateri se je večina počutila ujeto: »Že dolgo nisem igrala nečesa, kar bi mi bilo všeč. Včasih postanem zelo jezna in se počutim ponižano, ko pomislim na svoje delo. Počutim se izrabljeno in reducirano. Reducirano v svoji podobi,« ji odgovarjajo. Ta kontekst mizoginije filmske scene je pomemben za zgodovino boja za drugačno filmsko produkcijo in zamišljanje drugačnih zgodb: Delphine Seyrig, ki je do tedaj že presegla podobo elegantne dame novega vala, njeno delo pa je bilo vse bolj povezano z ustvarjanjem videov in feminizmom,

se je sredi sedemdesetih odločila, da bo delala večinoma z režiserkami. Leto prej je nastopila v filmu **Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975, Chantal Akerman) v znameniti vlogi gospodinje, ujete v parametre družbe, stanovanja in ritualov, ter kot zdolgočasena žena diplomata v filmu **Indijska pesem** (India Song, 1975, Marguerite Duras). Več kot desetletje pozneje pa se je v svojem zadnjem filmu pred smrtjo, **Ivana Orleanska iz Mongolije** (Johanna D'Arc of Mongolia, 1989) nemške avantgardne režiserke Ulrike Ottinger, poslovala z idejo, če postaviš pred kamero več žensk, ki niso sovražnice, nastane zanimiva zgodba in feministično delo, ki odgovarja na problematično mesto filmskih ustvarjalk.

Ivana Orleanska iz Mongolije je verjetno eden bolj dostopnih filmov Ulrike Ottinger, poznane po tem, da ji narativni okviri filma služijo le kot minimalna opora spektaklu in performansu, kot piše o avtoričinem delu Brenda Longfellow v reviji *Screen*. Film bi lahko opisali kot mešanico dokumentarca in etnografije (ki se jima je Ottinger po osemdesetih posvetila še bolj zvesto) na eni strani ter pustolovske fikcije na drugi. Okvirna zgodba filma prikazuje skupino ljudi, ki potujejo na transsibirski in transmongolski železnici: Lady Windermere (Delphine Seyrig), angleško aristokratino, pripovedovalko zgodb in etnologinjo; Giovanni (Inés Sastre), mlado popotnico brez načrtov; Frau Mueller-Vohwinkel (Irm Hermann),²

¹ Članek je predelan odlomek avtoričine doktorske disertacije.

² Irm Hermann je imela podobno zgodbo zapletenega odnosa z režiserji kot mnoge igralka v filmu *Bodi lepa in utihni!*. V šestdesetih jo je odkril nemški



BODI LEPA IN UTIHNÍ!
(1976)



zadrgnjeno nemško učiteljico z rigidnim načrtom poti, vzetim iz knjižnega vodiča; Fanny Ziegfeld (Gillian Scalici), glasno in nezadržano pevko na Broadwayu; Mickyja Katza (Peter Kern), ekstravagantnega campovskega performerja; ruskega oficirja s pomočnikom; pa tudi vpadljivo vokalno skupino The Kalinka Sisters. Po večeru multikulturnega sozvočja in glasbenih nastopov vlak ustavi mongolska princesa Ulan Iga (Xu Re Huar) s svojo skupino vojščakinj, ki ugrabijo z vlaka vse ženske in jih odpeljejo v svoj kamp jurt. Potnice povabijo, da z njimi ostanejo čez poletje, v tem času pa živijo v nekakšni separatistični feministični (in lezbični) utopiji/heterotopiji, kjer se vsaka od njih sooča z novimi izkušnjami in drugačnimi kulturami ter se preobrazi na različne načine.

Nomadke, ki uhajajo klišejem

Struktura *Ivane Orleanske* se vzporeja s feminističnimi filmskimi pozivi časa na različne načine; film se denimo izmika fiksnim pomenom, jasni vsebini in linearni zgodbi. Vendar pa je delo za zgodovino feminističnega filma pomembno zlasti zaradi svojega pristopa k izgradnji raznolikih ženskih likov, ki jih spremljamo skozi zgodbo. Pri tem namerno izhaja iz poudarjeno klišejskih kategorij spola, seksualnosti,

narodnosti itd., ki jih najdemo v filmski zgodovini, a kmalu postane jasno, da likov ne moremo pomensko ujeti tako zlahka, temveč so ženske nomadke prikazane na več načinov. Nomadski subjekti niso taki samo zaradi svojega gibanja skozi sibirsko prostranost, mongolsko puščavo in tundro, temveč zaradi svoje zmožnosti, da, kot poetično pravi Rosi Braidotti v svoji knjigi *Nomadic Subjects*, »osvobodijo aktivnost mišljenja iz primeža falogocentrističnega dogmatizma, vrnejo misel svobodi«. Ženske ne obidejo popolnoma breмена reprezentacije, ki jo opisujejo igralkе v *Bodi lepa in utihni!*, temveč delajo z njim in skozi njega; v vloge, ki so jim odrejene v kulturi, vnesejo politiki parodije in performativnosti, ki nista, kot piše Braidotti, niti ritualizirana repeticijska dominantnih poz (nasilnost teh Seyrig razkrije že v *Jeanne Dielman*, v repeticijski gesti, ki prerastejo v dobesedni umor patriarhata), niti mimetično oponašanje, temveč odpreta prostora vmesnosti, kjer lahko igralkе raziščejo nove oblike političnih subjektivnosti, ki jih v mainstreamovskem filmu, kjer so »reducirane v svoji podobi«, največkrat ne morejo.

S preigravanjem stereotipov in performansov skrbno orkestriranih spektaklov – kabaretnih točk na vlaku ali mongolskih festivalov –, ki so v nekaterih primerih potisnjeni do svojih skrajnosti, in v jukstapoziciji z ekstremnimi, na videz nekompatibilnimi razlikami – dela Ottinger so navezadnje verjetno med najboljšimi primeri feminističnega campa – film ne destabilizira samo pojmov maskulnosti in femininosti ter odnosa med njima, temveč tudi kulturne

režiser Rainer Werner Fassbinder in od takrat je nastopala v vrsti njegovih znamenitih filmov, čeprav naj bi bil do nje večkrat nasilen. Postavljena je bila predvsem v vloge zafrustriranih malomeščank, a je v drugem delu kariere, ko je tudi prekinila vezi s Fassbinderjem, uspela svoje vloge diverzificirati.



reference in časovne okvirje. Lady Windermere »inspirirajo viktorijanski trendi časa in je pod velikim vplivom vseh izkušenj v kolonijah Britanskega imperija, ko proučuje kulturo mongolskih nomadov [...] Je iz časa, ko so diplomatske odprave, principi in kralji potovali na transsibirski železnici kot v luksuznem hotelu,« avtorica opisuje v enem od intervjujev. Giovanna je mlado dekle, postmoderni nomad z walkmanom, ki potuje brez jasne destinacije, vpija kulturne razlike brez barier in se iz kupeja Lady Windermere (njene ljubimke) sčasoma preseli v jurto mongolske princeze (nove ljubimke). Potem je tu nemška učiteljica s prusko rigidnostjo, edina od žensk, ki sledi jasno načrtani poti, a pozneje v svojo izkušnjo vključi šamanistične rituale fabricirane avtentičnosti z rigoroznostjo resnične turistične vernice. Sestre Kalinka so kolaž šarma štiridesetih let prejšnjega stoletja in futurističnega modnega stila ipd. Ulrike Ottinger realizem uspešno prepleta s fabriciranimi zgodovinami in dogodki, postavi skupaj kolaž razlik (kulturnih, seksualnih, spolnih ipd.) na eno ravnino ter med njimi hkrati stke nove odnose in povezave. V tem procesu je razlika izpostavljena kot ključna tematika filma, a je hkrati skozi proces snemanja redefinirana, tako da ni več fiksirana v binarne kategorije, temveč je dekonstruirana skozi subverzivne performanse, v katerih sodelujejo vse_i udeležene_i – igralke v filmu in gledalke_ci. Kot pravi režiserka sama: »V filmu ne moreš pokazati stvari 'tako kot so', z njimi moraš nekaj narediti, moraš kondenzirati realnost. Ko sem začela delati filme, me je kmalu zelo fascinirala ideja uporabe fragmentov realnosti v kolažnem procesu [...] Gledalka mora potem dodati svojo domišljijo, da vse skupaj deluje [...] Igram se z žanri, s citiranjem, a na koncu je najpomembnejše, kako te stvari pridejo skupaj. Tako sta na neki način fikcija in fantazija vedno zastrašujoče blizu realnosti v mojih filmih in obratno.«

Feministične filmske heterotopije

Začetna točka spektakularnega filmskega potovanja je vlak na transsibirski železnici, ki je mikrokozmos kontradiktornih mest: v vizualno osupljivem začetku filma 360° rotacija kamere pokaže sanjski zasebni kupe Lady Windermere, poln *chinoiserie*: orientalskih mask, tapiserij, kipcev in lutk. Vizualni spektakel, ki napove filmsko estetiko, spremlja pripovedovalski glas Lady Windermere, odsev njenih misli, ki zastavi narativno dilemo odnosa med domišljijo in realnostjo. Napetost med njima uokvirja celoten film: »V letu 1581 Jermak Timofejevič prvič prečka Ural s svojimi krvoločnimi Kozaki ... vedno je prvič ... prebrane stvari

– domišljija – soočenje z realnostjo ... Mar se mora domišljija izogibati srečanju z realnostjo ali sta zaljubljeni druga v drugo? Lahko oblikujeta zavezništvo? Ju srečanje spremeni? Spremenita vlogi? Vedno je prvič ...«

Ivana Orleanska vseskozi namiguje na prostor vmesnosti med realnostjo in fantazijo, med uradno zgodovino in domišljijem ponovnim pisanjem le-te skozi izrazito queerovsko prizmo. Ottinger sama, nekakšna kreativna feministična (ponovna) piska pustolovskih zgodb, potopise, potopisno fikcijo, avanturistične in zgodovinske tekste ne le aktivno bere proti normativnim kodiranjem, temveč aktivno ustvarja novo vrsto feministične pravljice s političnimi implikacijami, producira nove afektivne fantazije in feministične prostore.

Igralke, liki in gledalke se tako znajdejo v večplastni heterotopiji, ki jo Michel Foucault v eseju *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* definira kot »nekakšno proti-mesto, nekakšno efektivno uprizorjeno utopijo, v kateri so resnična mesta, vsa druga resnična mesta, ki jih lahko najdemo v kulturi, reprezentirana, izzvana in sprevrnjena«. Že sama kinodvorana je heterotopija, ki »je zmožna sopostaviti v enem resničnem kraju množstvo prostorov« in tako »v štirikotnik odra drugega za drugim pripelje celo serijo krajev, ki so drug drugemu tuji«. Te izjemnosti filma in relacije z gledalkami_ci se Ivana Orleanska vseskozi zaveda, hkrati pa subverzivne prostore plasti v samem narativu. Film se začne v zaprtem prostoru zgodovinskega vlaka, ki sam združuje raznolike pomene – vlak je simultano stroj tehnološkega napredka, simbol zgodovine Zahoda, »progresivne« linearnosti in sredstvo gibanja med Evropo in Azijo. Gibanje vlaka je hkrati podobno filmskemu gibanju: skozi okna premikajoče lokomotive liki in gledalke_ci opazujemo mimoidoče podobe pokrajine in ljudi (staro žensko, ki prodaja kruh, glasbeno skupino ženskih vojakinj, šamana, ki da Mickyju želodčno zdravilo ...). Na tej točki filma so potniki še del kolonialnega potovanja z izrazitim orientalističnim interesom, zamejeni na relativno domestificirano udobje vlaka, gledajoč zunanjo Drugost. Razen kratke ekskurzije Lady Windermere v tretji razred, kjer najde mlado Giovanno, vlak deluje kot muzej evropskih kultur (vključujoč evropsko fascinacijo z Orientom) in socialnih interakcij (denimo v dovršeni *mise-en-scène* srečanja potnikov v vagonu z restavracijo). Potovanje je na tej točki še vedno linearno, temporalno zamejeno s postanki in destinacijami, ki potnikom dajejo občutek pomena in namena (toliko bolj to velja za moške potnike, ki imajo vsi jasen cilj; ženske na drugi strani potujejo brez cilja – izjema je nemška učiteljica, ki sledi avtoriteti knjige – v iskanju izkušnje). A potniki so takoj, ko mongolska



INDIJSKA PESEM (1975)

IVANA ORLEANSKA IZ MONGOLIJE (1989)



princesa s svojo skupino mongolskih Amazonk ustavi vlak, soočeni s suspenzijo linearne poti. V knjigi *Ulrike Ottinger: The Autobiography of Art Cinema* (avtor Laurence Rickels) ta prerez sama opiše takole: »Klasična predstavitev štirih zahodnjaških protagonistov, ki pojejo svoje arije na odru, zabeleži enotnost kraja, časa in akcije. Dobro organizirana notranjost iz narave naredi umetno zunanost. A medtem ko se skozi okno razgrinja tundra, naslikana na zvitku, ljudje notri vseeno slišijo njeno sirensko petje. Neudomačene zgodbe penetrirajo v poznano okolje, v katerega na koncu vdre zunanost, ki ne ve nič o vsej tej domačnosti. Na travnatih poljih, pod modrim nebom, pevci epov predstavijo mongolski čas.«

Mongolska tundra je novo prizorišče feministične heterotopije. V tej filmski fantaziji je relacionalnost med ženskami, ki niso sovražnice, ključna, saj vse, Mongolke, Francozinja, Nemka, Američanka ... govorijo različne jezike, a se vedno razumejo. Situacije, ki ne zahteva prevoda, ne smemo interpretirati kot naivno feministično sporočilo univerzalnega feminističnega boja, niti kot etnografov pogled, ki bi si zamišljal nekonfliktni multikulturalizem. Polifonija jezikov poskuša zarezati v dominantni jezik, ki različnih žensk ne zmore opisati. Strategija avtorice je vidna že v originalnem naslovu filma, ki kombinira različne jezike – *Johanna D'Arc of Mongolia*: »Rada začnem z velikimi, emocionalno investiranimi imeni z namenom, da postavim na prvi pogled poznano v nove in presenetljive kontekste. Navadno niso stvari, ki so povsem in popolnoma tuje, temveč tiste, za katere se zdi, da imamo z njimi nekakšno povezavo, ki lahko sprostiti izjemen občutek nenavadnosti, ko so nenadoma prenesene v drug kontekst. Zato tudi mešanica jezikov v imenu, ki namigujejo na multilingvizem kultur in se upirajo lahki apropiaciji.«

Če vlak funkcionira kot linearna sekvenca podob in prikaz dominantne kulture, je drugi del filma tisti, ki vanj vpelje afekt. Trenutek ugrabitve ni samo spogledovanje z virtualnim na platnu, temveč zlitje z njim. Ugrabljene ženske niso več samo pasivne opazovalke, temveč aktivne nomadke, afektirane in transformirane v procesu. Vprašanje temporalnosti je tu ključno. »Heterotopije so najpogostejše povezane s kosi časa,« trdi Foucault; koščki časa, ki jih imenuje heterokronije. Trenutek »absolutnega preloma s tradicionalnim časom« je trenutek, v katerem začne heterotopija »funkcionirati s polno kapaciteto«. Že sam vlak je nekakšna heterokronija: muzej na tračnicah in med večerjo srečanje likov, »prežarčenih iz druge ere, iz mode, zunaj časa,« piše Rickels. A prava feministična heterokronija se začne z ugrabitvijo ženskih potnic. Čas po intervenciji mongolske princese postane nelinearen, tekoč,

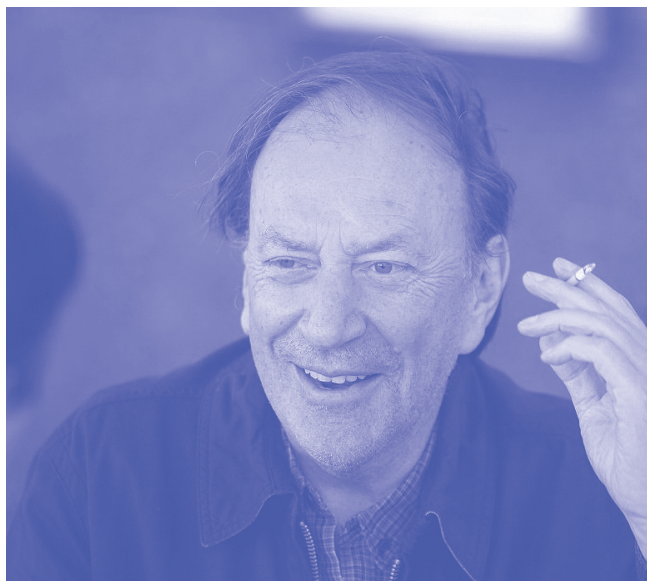
prehoden (traja poletje), a nikoli zares omejen na konkreten urnik ali ritem. Je čas intenzivnih ženskih razmerij, relacij med različnimi kulturami in različnimi ženskami, čas igre in festivalov – prehodne heterokronije *par excellence*. Je tudi queer čas, ne samo zato, ker film nakazuje bolj ali manj homoerotične vezi med ženskami, temveč zato, ker ni podrejen idejam dela in prostega časa, družine in reprodukcije, ki bi like zaprla v tipične vloge zapeljivk ali mater – razen kratke scene je odsotnost otrok v princesini tundri očitna.

Četudi bi lahko Ulrike Ottinger očitali, da v vnemi iskanja potencialov feminističnih alternativ fetišizira mongolsko Drugost za zahodnjaško občinstvo, takšna obravnava filma, četudi na mestih upravičena, spregleda ključni poudarek zgodbe in strategije režiserke in igralk. Te vzamejo lekcije feministične filmske teorije in prakse (ki jo navsezadnje uteleša Seyrig sama) ter delujejo preko subverzivne produkcije tradicije in izmišljanja zgodovine, ki preko performativnega procesa skozi filmsko trajanje vse bolj razkriva sam proces konstrukcije eksotičnega Drugega, stereotipnih ikon ženskosti ali »avtentične« izkušnje. Ultimativna parodija celotne naracije filma je vidna v zaključni sceni. Lady Windermere in Giovanna na vlaku iz mongolske tundre nazaj v Pariz srečata žensko, ki je podobna princesi. Ta zdaj nosi zahodnjaške obleke in razkrije, da so njene mongolske eskapade zares vsa-koletni poletni dopust. Film implicira odsotnost »avtentične« esence v vsaki identitetni poziciji. Namesto tega izbere fluidnost in transformativnost, ki ne govorita le o prostorskih deteritorializacijah (gibanje po prostrani železnici ali površini tundre), temveč dajeta tudi prednost nomadski misli pred fiksiranimi kulturnimi pomeni in odrejenimi vlogami. Ta nomadizem torej ne implicira nujno gibanja v prostoru, prečenja prostora, temveč nam ultimativno govori o filmu, feminizmu in poziciji marginaliziranih ustvarjalk in gledalk: namesto malih zaplat, ki so jim bile odredene, so iskale nove prostore, jezike in subverzivne užitke. Nomadizem, ki ga ponuja Ottinger, vključuje domišljijo, branje proti ponujenemu pomenu in invencijo novih alternativnih fikcij ali resničnosti, ki bi lahko govorile o (queer) ženskah pod njihovimi pogoji. Kot piše Braidotti: »Niso vsi nomadi svetovni popotniki; nekatera od najboljših potovanj se zgodijo, ne da bi se fizično premaknili iz svojega življenjskega prostora.«

ZORAN SMILJANIĆ

GORAN PASKALJEVIĆ

(1947–2020)



Režiser Goran Paskaljević je bil med petimi člani t. i. »praške šole«, skupine nadarjenih jugoslovanskih režiserjev, ki so se šolali na sloviti praški filmski akademiji FAMU. Ostali štirje so Goran Marković, Lordan Zafranović, Srđan Karanović in pozneje še Emir Kusturica. Neformalna združba je na svoj način nadaljevala tradicijo jugoslovanskega »črnega vala«, le da ni bila tako izrazito politična in radikalna, ampak bolj mehka, čustvena in ironična, a še vedno kritična, pač v stilu češkega humorja, ki ga pooseblja Jiří Menzel, dobitnik oskarja za film **Strogo nadzorovani vlaki** (Ostre sledovane vlaky, 1966), s katerim se je Paskaljević med študijem v Pragi veliko družil. Zanimivo: Paskaljević je umrl 25. septembra 2020, le dvajset dni za svojim prijateljem in vzornikom Menzлом.

Goran Paskaljević je bil jugoslovanski, srbski in mednarodni režiser. Posnel je 18 celovečernih in več kot 30 dokumentarnih in kratkih filmov. Komaj 29-leten je leta 1976 debitiral s

filmom **Čuvaj plažo v zimskem času** (Čuvar plaže u zimskom periodu), grenko-sladko socialno komedijo o Draganu (Irfan Mensur), nekoliko izgubljenem mladeniču, ki po diplomi in poroki lahko dobi le bizarno službo iz naslova. Odveč je reči, da se je počutil odvečnega. Film je presenetljivo pokasiral zlato areno na festivalu v Pulju. Tudi njegov naslednji film **Pes, ki je ljubil vlake** (Pas koji je voleo vozove, 1977) je bil uspešnica, menda si ga je ogledalo neverjetnih 1.200.000 gledalcev. Jugoslovanska **Vojna zvezd** (Star Wars, 1977, George Lucas)! K uspehu obeh filmov je pripomogel tudi vsestranski scenarist Gordan Mihić, ki se je dobro znašel tako v črnem valu kot pri praških fantih ali bolj komercialnih filmih.

Sledili so manj uspešni **Zemeljski dnevi tečejo** (Zemeljski dani teku, 1980), za katerega se zdi, da ga ni nihče videl, tudi jaz ne, **Posebna vzgoja** (Poseban tretman, 1980), naslov, ki so ga v slovenščino ingeniozno prevedli

identično kot naslov filma Gorana Markovića **Specijalno vaspitanje** iz leta 1977, govori pa o skupini alkoholikov, ki jih prisilno zdravi tiranski doktor Ljuba Tadić. Jugoslovansko-ameriška koprodukcija **Somrak** (Suton, 1982) s Karlom Maldnom in Jodi Thelen je že nakazovala, da Paskaljević meri na tujino. **Varljivo poletje '68** (Varljivo leto '68, 1984), spet po scenariju Gordana Mihića, obravnava mladega Slavka Štimca, ki se namesto revolucije raje ubada z dekleti. Znamenit je prizor, ko Štimac mečka dojke seksi Dragane Varagić, ki medtem mesi testo, oče Danilo Bata Stojković pa od zunaj pripomni: »Mesi, mesi, ne bo ti škodovalo!«

Angel varuh (Andjeo čuvar, 1987) govori o prodaji Romov v Italijo in je, mimogrede, nastal leto pred Kusturičevim razvpitim **Domom za obešanje** (Dom za vesanje, 1988), **Čas čudežev** (Vreme čuda, 1989) o cerkvenih freskah, ki se skrivnostno pojavijo vsakič, ko jih prebelijo, **Tango Argentino**



SOD SMODNIKA (1998)

(1992) pa o prijateljstvu med fantom in starčkom, ki se odpravita na popotovanja. Za enega prvo, za drugega zadnje ...

Potem so prišla 90. leta, ko je v Jugoslaviji bratstvo zamenjalo sovražstvo, enotnost pa klanje. Paskaljević je javno kritiziral predsednika Miloševića, zato je postalo življenje v Srbiji zanj nevarno; preselil se je najprej v Belgijo, pozneje pa v Pariz, kjer je ostal do konca življenja. V tujini je posnel film **Someone Else's America** (1995), a se je občasno vračal v Srbijo, kjer je leta 1998 posnel enega najboljših filmov o posledicah razpada Jugoslavije, **Sod smodnika** (Bure baruta), mozaik različnih usod iz Beograda, ki se je pogreznil v nacionalizem, kaos in nasilje. »Jaz nisem kriv,« lamentsirajo vsi po vrsti, a Paskaljević svojim sonarodnjakom sporoča, da so še kako krivi.

Na Irskem je posnel dramo **Kako je Harry postal drevo** (How Harry Became a Tree, 2001) s slavnima igralcema Colmom Meanyjem in Cillianom

Murphyjem, spet v Srbiji pa **San zimske noči** (2004), ki je dvignil nekaj prahu zaradi uporabe resničnega avtističnega dekleta v filmu, in **Optimisti** (2006), ki tematizira Voltairovega Kandida ali optimizem.

Srbsko-albanska (!) koprodukcija **Medeni mesec** (2009) zasleduje srbski in albanski par v Zahodni Evropi, **Kad svane dan** (2012) je pretresljiva drama o odkrivanju pozabljenega taborišča za Žide med II. svetovno vojno na Starem sajmištu v srcu Beograda. Indijska drama **Dev Bhoomi** (2016), kar pomeni dežela bogov, govori o junaku, ki se po letih eksila vrne v rojstno vas v podnožju Himalaje, kjer ga ne marajo preveč. Indija, Srbija, vse je podobno. Njegov zadnji film **Kljub megli** (Nonostante la nebbia, 2019) se dogaja v Italiji, govori pa o migrantih in »ksenofobni megli, ki je zajela svet«, kot pravi režiser.

Paskaljević je postal priznan mednarodni neodvisni režiser. Prejel je kup prestižnih mednarodnih nagrad, med

drugim nagrado kritikov za najboljši evropski film 1998 za **Sod smodnika** in nagrado kritikov v San Sebastianu 1990 za **Čas čudežev**. Leta 2002 je v Münchnu prejel nagrado Bernharda Wickija za humanizem v svojih delih. Muzej moderne umetnosti (MoMA) je leta 2008 organiziral retrospektivo njegovih filmov v New Yorku, British Film Institute je prikazal vseh njegovih 16 filmov v Londonu, revija Variety pa ga je uvrstila med pet najboljših režiserjev leta 2001.

25. septembra bi moral Paskaljević na filmskem festivalu LIFFE v Leskovcu prejeti nagrado Živojina Pavlovića »za afirmacijo regionalne filmske umetnosti v svetu«, a se je tokrat zapletlo ...

»Imel je lastnosti, ki jih ni premo-gel nihče od nas – bil je umirjen in vztrajen. V svojih delih je bil vedno na strani šibkejših, brezpravnih, nepomembnih malih ljudi z obrobja,« je o Paskaljeviću povedal njegov praški sošolec Goran Marković.

Sam lahko dodam le, da je Paskaljević skozi burne zgodovinske spremembe kot posameznik in ustvarjalec ohranil univerzalne vrednote, kot so humanizem, integriteta, občutek za pravičnost in poštenost. Zveni klišejsko, a treba se je zavedati, da je za te lastnosti na Balkanu, *pa i šire*, treba plačati visoko ceno. In Paskaljević jo je plačal. Nikoli se ni, kot njegov nekdani praški kolega »Nemanja« Kusturica, priklonil novim bogovom nacije, vere, denarja in spektakla.

Zato si od nas zasluži vsaj spoštovanje.

BOGINJA KRESNIC

VERONIKA ŠOSTER

Za eno samo črtico

Film **Boginja kresnic** (*La déesse des mouches à feu*, 2020) kanadske režiserke Anaïs Barbeau-Lavalette, ki smo si ga lahko ogledali na otvoritvenem in zaradi novih ukrepov za omejitev epidemije na žalost tudi zadnjem dnevu letošnjega festivala Kinotrip v Kinodvoru, svoj ton in temo napove že v prvem prizoru, ko protagonistka Catherine (Kelly Depeault) za 16. rojstni dan dobi kontroveržno in noro popularno knjigo Christiane F. *Mi, otroci s postaje Zoo*. Resnična zgodba generacije, ki jo je zaznamovalo eksperimentiranje z drogami in poslušanje destruktivne glasbe še bolj destruktivnih bendov, je popolna podlaga za pričujoči mladinski film, sicer posnet po istoimenskem romanu kanadske avtorice Geneviève Pettersen, ki sploh ne bi potreboval mimobežnih – in, priznajmo, na trenutke prav smešno prisiljenih – stvarnih navezav na čas, v katerem se dogaja. Če bi vam rekla, da si predstavljajte zgodbo o skupini najstnikov, ki odraščajo v devetdesetih in eksperimentirajo z drogo in drugimi substancami, bi si predstavljali točno *Boginjo kresnic*. A zgodnja devetdeseta pač niso le smrt Kurta Cobaina, ikonična Mia Wallace iz **Šunda** (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino), walkmani in skejtanje, ampak še vse kaj drugega. Ali je slednje ponotranjila tudi režiserka, pa je že drugo vprašanje, saj film kljub svojim ambicijam deluje šablonsko, predvsem v tem, da na obdobje, ki ga obravnava, ne zmore pogledati z nove perspektive, pač pa ostaja pri klišejih, ki jih vsi že poznamo.

A *Boginja kresnic* v rokavu vseeno skriva kakšnega aduta. Niti za hip ne popušča v svoji resnosti, s katero obravnava material, vse od spolnosti in drog do disfunkcionalnih odnosov in samomora. V osrčju dogajanja je Catherine, malo pozerka, malo luzerka in malo carica, v vsakem primeru pa svobodni duh za vsako ceno. V »slabo družbo« pade zaradi več razlogov, recimo kljubovanja, radovednosti, obupa, zaradi zaljubljenosti, pa tudi preprosto zato, da bi se zamotila. Čeprav se film ukvarja z uživanjem drog, je v prvi vrsti drama o razpadajoči, naporni, dramatični Catherinini družini. Njena starša se namreč ne razumeta – večinoma si grozita, se pretepata in drug drugemu uničujeta lastnino, a na koncu vedno nekako spet pristaneta skupaj, v istem znanim odnosu, ki je ne glede na svojo strupenost in škodljivost tisto, kar najboljše poznata in s čimer sta očitno sprijaznjena, celo perverzno zadovoljna. Kaotična najstnica, ki ji hormoni norijo, pa te divje »igre« nikakor ne more osmisлити, zato si najde svojo družbo, kjer se počuti glavno, najbolj žilavo, neranljivo in nasploh legendarno. Pogosto se zavlečejo v hiško sredi gozda, ki jo okličejo za graščino, v kateri lahko nemoteno (brez teoretične možnosti prisotnosti staršev in organov pregona) snifajo in se predajajo razvratu. Catherine se po začetnem razočaranju nad svojo prvo simpatijo zaljubi v drugega člana družbe, molčečega, umirjenega in vase zaprtega Kevena (Robin L'Houmeau), za katerega je že takoj jasno, da je prenežna dušica za ves ta kaos. Čeprav je njun odnos pospremljen s kar nekaj lepimi intimnimi trenutki, bi zaradi vsega, kar se kasneje zgodi, res potrebovali malo več karakterizacije, tako pa njegova motivacija ostaja neznana in njegov lik le klišejski sprožilec za Catherinino streznitev. Malo bolje je prikazan odnos z njeno najboljšo prijateljico, a konec koncev potencial četice likov ostaja neizkoriščen. Je pa res, da na svoj način dobro prikaže, kako je vse »zunanje«, stvarno dogajanje s padanjem v odvisnost vedno bolj oddaljeno,



zabrisano in nepomembno, kako se osredotočijo le še na drogo in se sploh več ne ozirajo na morebitne posledice. Film je prav tako prizanesljiv in nas ne muči z zlažnim prikazovanjem dejanskih učinkov drog, ampak pokaže »samo« učinke na odnose in svet okrog teh mladostnikov, ki si črtico po črtico počasi, a vztrajno pišejo smrtno obsodbo.

Največja kresnička (beri: svetla točka) filma je osredotočanje na detajle, vse vidimo zelo od blizu, splošnih planov pa je malo, razen ko prikazujejo vso družbo, ki spet kje pohajkuje, pa še takrat kamera raje preskakuje z obraza na obraz, izza glave ali ramena. Ob tem bi se lahko hitro počutili voajersko, a ne gre za to, pač pa za ustvarjanje intimne, tiste intimne, ki manjka v samih površinskih in neiskrenih odnosih med vpletenimi (ko se eno izmed deklet predozira, jo odvržejo kar na pločniku pred urgenco, da ne bi sami zašli v težave). Sploh je pozornost usmerjena na roke, ki znajo udariti in božati, groziti in negovati, zvijati džojnte in ljubkovati kožo drugega. S približanjem se zgodi vstop v zasebno, ki ga ni mogoče spregledati, saj premeša karte – ko smo enkrat tako blizu, smo vpleteni, pa če nam je všeč ali ne. Roke, predvsem Catherine, so poosebljeni dotiki, ki še ni izčrpal svojih zmožnosti. V kontrastu s to bližino je zato še toliko bolj učinkovit splošni plan, v katerem se Catherine simbolično preda in izgubi, saj njena podoba izgublja ostrino, čeprav se približuje kameri, dokler se ne zamegli do konca in postane nedosegljiva, neulovljiva za svet. Zato še bolj preseneti, da režiserka, ki zna dejansko zelo pretanjeno prevajati v simbolno, tega ni izkoristila tudi pri naslovni kresnici. Ta je namreč polna simbolike, od čudeža in razsvetlitve do upanja in otroške nedolžnosti, sveti pa recimo tudi, ko čuti nevarnost in včasih celo po smrti. Res je boginja kresnic nakazana s prizorom, ko se Catherine v dlan zateče kresnica, ki na kratko požmrkne z lučko, a to je pravzaprav vse. Morda pa se simbolizem tu ne obnese ravno zaradi prevelike prtljage, ki jo kresnica prinaša s seboj.

Podobno se zgodi tudi z melanholijo, ki jo hoče film na vsak način ustvariti s končnim idiličnim prizorom zdaj razpadle družbe, kar pospremi s počasno akustično verzijo komada *Voyage, voyage*. Namesto tega ravno zaključni prizor, ki bi lahko vnesel vsaj nekaj katarze, izpade prozorno, poleg dekadence pa film ne pokaže ničesar zares novega ali prelomnega. Kar bi bilo še dopustno, če bi bil zares posnet v devetdesetih, ne pa danes, ko smo preboleli že vse kulturne drogeraške stvaritve, od *Trainspottinga* (1996, Danny Boyle) do *Rekviema za sanje* (Requiem for a Dream, 2000, Darren Aronofsky) in še česa vmes. Namesto ostrine in prvinskosti je tako ambiciozne *Boginje kresnic* le za črtico ali dve.

PADATI

JERNEJ TREBEŽNIK

Začetki in konci

Film **Padati** (Falling) je pozornost opustošene filmske krajine leta 2020 najbrž pritegnil predvsem kot režijski prvenec igralca Vigga Mortensena, a je pri tem že takoj na mestu vprašanje, kaj naj bi tovrstna referenca sploh pomenila v vsebinskem smislu. Čeprav gre za enega tistih igralcev, ki je z izbiro vlog v zadnjih dveh desetletjih pomenil nekakšno jamstvo za kakovost in priljubljenost filma, tranzicije v režijske vode pogosto razočarajo, hkrati pa je skozi Mortensenove dosedanje vloge kar težko potegniti jasno rdečo nit. Tako morda ni presenetljivo, da si velja film *Padati* bolj kot po režiji ali scenariju zapomniti po prepričljivi igri, v kontekstu Mortensenove kariere pa ga lahko morda razumemo kot mešanico oskarjevske didaktike **Zelene knjige** (Green Book, 2018, Peter Farrelly) in eksistencialnih, ambientalnih tendenc filmov, med kakršne sodi na primer **Cesta** (The Road, 2009, John Hillcoat).

Orisana kombinacija film izmika ostrim žanrskim kategorizacijam ter ob pripovedi, osredotočeni na odnos med ostarelim, zagrenjenim očetom in homoseksualnim sinom, kaže ambicijo po doseganju zahtevnejšega, *arthouse* gledalstva. K relativno sveži zasnovi filma precej pripomore drsenje med prikazovanjem dveh časovnih linij v življenju osrednjih likov, iz česar pripoved pravzaprav sploh črpa svoj ton in smisel. Sodobne podobe, ki prikazujejo nekaj dni iz življenja Johna, ko očeta Willisa z ameriškega vzhoda pripelje v Kalifornijo, da bi mu našel novo bivališče, redno prekinjajo prizori iz šestdesetih in sedemdesetih let, ko je Willis z ženo, Johnom in hčerko za kratek čas gradil tipično ameriško (nuklearno) družinsko idilo, a jo s svojim vedenjem kmalu zatem tudi porušil. Ko tako spremljamo ozadje, ki je Willisa privedlo do tega, da je danes konservativen, nazadnjaški starec, John pa občutljiv, sočuten liberalec, hkrati spremljamo smeri, v katerih se je v zadnjih desetletjih razvijala Amerika (ali pa zahodna družba na splošno). Družinska drama ima tako ves čas vsaj bežno ambicijo tudi kot splošen družbeni komentar, a je bolj učinkovita, ko ostaja skromno osredotočena na specifične osebne in družinske dinamike.



Prav pri poudarjanju izkustvenih vidikov odrasčanja, staranja in minevanja časa namreč režiser svoja sporočila najuspešneje odseva s samo vizualno podobo, predvsem ko si za prehajanje med obema časovnim obdobjema nastavlja vizualne iztočnice svojevrstnih proustovskih reminiscenc in ko v skladu s časom, krajem in občutjem dogajanja menja prevladujoče barvne odtenke. Na ta način lahko že odpira vprašanje prenosa osebnostnih in kolektivnih značilnosti skozi daljše časovno obdobje, tudi z vpogledom v kompleksen preplet vplivov genetike in okolja, pri čemer je ob skrajni osebnostni in ideološki različnosti sina in očeta kmalu jasno, da bo ideja biološkega determinizma ostro zavržena. Film je ob tem namerno precej odprt in demokratičen tudi z zornimi koti snemanja, kar nikoli ne deluje dezorientirajoče ter vdihne določeno dinamiko in universalnost. Pomembno dihotomijo pri vzporejanju dveh časovnih obdobij film tvori tudi med kadri, ki z »malickovskimi« približavami pokrajin in narave zajemajo očetovsko hrepenenje po idilični, preprosti, ruralni preteklosti, in tistimi, ki skušajo prikazati Willisov strah pred mestno, tehnološko sodobnostjo, v tem primeru vezano tudi na kalifornijsko liberalnost in multikulturalnost.

Prav pri teh poskusih političnega komentarja pa film izgubi del prej nakazane subtilnosti, saj se zdi v svoji sporočilnosti nekoliko prepozen in preveč črno-bel, da bi lahko zares karkoli prispeval k dojetju ameriške politične razdvojenosti in da ne bi izzvenel kot produkt trendovske, hollywoodske politične korektnosti. Willis, ki torej predstavlja anti-liberalno, patriotsko, trumpovsko oziroma (ker je zgodba postavljena v obdobje po volitvah leta 2008) mccainovsko stran, je kot lik sicer relativno dobro razčlenjen in v svoji mržnji prepričljiv, a se v dialogih njegovo politično prepričanje pogosto riše preveč neposredno, zaradi česar lahko izpade kot neke vrste karikatura ameriškega konservativnega očeta. Bolj samosvoj in poveden



pa je film vsaj pri odsevanju starostnih in zdravstvenih vidikov Willisovega vedenja, saj kot senca nad njegovim obnašanjem ves čas visijo znaki demence; v trenutkih, ko je odkrito prostaški, pa je denimo jasno nakazana tudi starostniška izguba inhibicij. Podobno kot osebnostnim film ob tem skozi čas sledi tudi telesnim spremembam, kar je morda najbolj izrazito ob Willisovih prepogostih obiskih stranišča, s katerimi je prikazana vsakdanja plat marsikaterega starostniškega življenja, hkrati pa so implicirane tudi resnejše zdravstvene težave in najbrž posledice dolgoletnega nezdravega načina življenja.

Na ta način je v filmu z nekaterimi vzročno-posledičnimi povezavami in z iskanjem korenin določenih travm preteklost na več mestih preslikana v sedanost, čeprav so povezave namerno ohlapne. Pri Willisu lahko tako do neke mere le ugibamo, ali je njegova sovražnost posledica zdravstvenega stanja, pri čemer je z nekaterimi prizori iz Jackove mladosti nakazano prej nasprotno. Deloma je frustrirajoče prav to, da meja med Willisovo boleznijo, starostjo in osebnostjo kot vplivov njegovega vedenja skozi tok pripovedi ne postaja prav nič bolj jasna, predvsem ker se film hitro prelevi v serijo sorazmerno podobnih, vsebinsko dokaj neprijetnih prizorov, v katerih Willis neprestano izraža prezir do sodobnega sveta, sin pa ga pri tem potrpežljivo prenaša. To tudi pomeni, da je možnost razvoja likov in končne odreditve nekako že vnaprej ovržena, zato se zdi vlaganje pozornosti v njihove zaplete in prepire vsaj malce odveč, čeprav igralec Lance Henriksen vlogi Willisa in scenariju na splošno vdihne ogromno življenja (podobno velja tudi za Mortensena v vlogi Jacka). Film *Padati* kot celota torej deluje šibkejši od vsote svojih delov, res pa v obravnavi družinskih razmerij vsaj nagovarja potencialno ploden idejni teritorij in ne nazadnje smiselno dopolnjuje sodobno hollywoodsko linijo (*Loving* [Jeff Nichols, 2016], *Zelena knjiga* [Green Book, 2018, Peter Farrelly], *Oblika vode* [The Shape of Water, 2017, Guillermo del Toro],



ipd.) soočanja s travmami ameriške polpretekle zgodovine ter njenim pronicanjem v enaindvajseto stoletje.

FEELS GOOD MAN

ROBERT KURET

Svet v podivjanem memu

Feels Good Man (2020, Arthur Jones) je dokumentarec o specifično sodobnih fenomenih: alt-rightu, incelih, 4chanu, cinični distanci, trolih, memih, predvsem pa o moči interneta, ki je večini naštetih fenomenov dal nitropospešek. Osredotoča se na zgodbo o tem, kako je Žabec Pepe (Pepe the Frog) iz neškodljivega boemsko-luzerskega stripovskega junaka, ki s prijatelji na veliko igra računalniške igre, skozi memeizacijo postal simbol bele nadvlade in alter ego Donalda Trumpa.

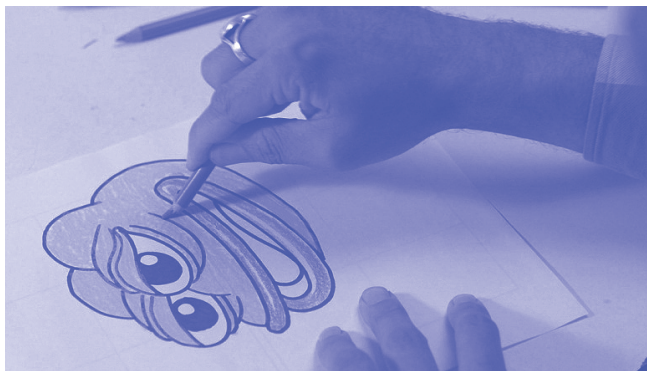
Pri tem gre skozi vse postaje razvoja. Od tistega famoznega stripa, v katerem prijatelj Pepeta zaloti, kako urinira s hlačami, spuščeni vse do gležnjeve, pri čemer Pepe lakonično odvrne: »Feels Good Man.« Fraza, ki jo najprej za svojo vzamejo razni fitness mišičnjaki, kmalu zatem pa še 4chanovska skupnost, postane emblem pofurjanja pozicije lastnega luzerstva. Dokumentarec kot tipičnega uporabnika 4chana prikaže incela, ki živi v (mamini) kleti in cel dan gejma, ob tem pa nam pokaže nekaj takih kleti, nagrmdenih s smetmi, hrano, škatlami iger in svetiščem – računalnikom. Eden

ključnih trenutkov pri temični preobrazbi Pepeta se zgodi, ko začnejo na 4chan – fascinirani nad Pepetovimi memi, ki jih v nekem trenutku začnejo uporabljati tudi slavni, recimo Nicki Minaj ali Katy Perry – vdirati normiji, torej vsi, ki jih skupnost ne prepozna kot družbene odpadnike. Pri tem film kontrastira mentaliteto 4chana z vsemi selfiji, ki začnejo v drugi dekadi tisočletja preplavljati socialna omrežja in kjer so ljudje najboljša verzija sebe. Da bi se torej skupnost, ki neguje svoje luzerstvo, marginalnost in družbeni rob rešila normijev, se ji posveti rešitev: narediti Pepeka čim bolj nevzdržnega, tako da ga ne bi bilo mogoče posvojiti, apropiirati ali vzeti za svojega – in takrat žalostni žabec Pepe mutira v svojo naci varianto.

Pri vsem tem pa *Feels Good Man* kaže tudi drugo stran, in sicer stran striparja Matta Furieja, ki na trenutke zanimivo niha med *creepy* modelom, v katerega se je vse bolj spremenjal žabec Pepe, in večinoma čudaškim, introvertiranim, apolitičnim umetnikom (in skrbnim očetom, ki hčerki riše stripovske zgodbe za lahko noč), ki se mora dnevno soočati s tem, da je nehote postal avtor nove svastike. Kaže tudi njegovo nemoč pri poskusu preobračanja Pepetove podobe: vsakič, ko se zgodi pobuda, da bi Pepe postal bolj ljubezniv, mu 4chanovci z največjim užitkom pritaknejo kak nespodoben detajl.

Film tako izriše pozicijo avtorja, ki je z vsakim poskusom spodbijanja in predrugačenja Pepetove podobe vedno bolj padal v mlin trolov. Kot *Feels Good Man* pokaže tudi na primerih ameriških volitev l. 2016, se največja zmaga trola zgodi v trenutku, ko ga druga stran – ki s tem postane trolana – prepozna kot sogovornika v debati, čeprav takega, ki ga mora zavrniti. Tako se recimo zgodi tudi Hillary Clinton, ko posredno nagovori 4chanovske Trumpove podpornike: ste videli, kandidatka za predsednico se krega z narisano žabo. Troli ne morejo verjeti, da jih je nekdo vzel zares, saj se zavedajo lastne marginalnosti, zato njihovo zmago pomeni že sam začetek dialoga. Dokumentarec gre tu celo tako daleč, da predlaga 4chanovsko skupnost in Pepeta kot tisti odločilni poriv, zaradi katerega je Trump dobil predsedniške volitve, saj je s svojo retoriko premoči in lažnih informacij utelesil ultimativnega trola in s tem 4chanovsko kulturo. Kot se glasi eden od komentarjev: »We memed him into the White House!«

Za trolanje je značilna pozicija, ki je nikdar ni moč poklicati na odgovornost, saj se vedno skriva za obrambo v smislu, »saj je bila samo fora«. S tem postane emblem tiste lažne zavesti, na katero opozarja linija Marx-Sloterdijk-Žižek, kjer se ravno z distanco do izrečenega, ki poteka na ravni retorike



oz. vednosti, legitimira to izrečeno, torej rasizme, seksizme, šovinizme in druge nestrpnosti. A film vendar pokaže, da je trole moč vzeti zares na področju prava: v trenutku, ko jim je mogoče dokazati, da kršijo zakon, ker širijo nestrpni govor, konec koncev – kot recimo islamofobna pravljica za otroke z žabcem Pepetom v glavni vlogi – pa kršijo tudi avtorske pravice. Če Matt Furie torej ne uspe pri boju s troli na njihovem terenu – s svojo besedo ali gesto proti njihovi – potem več uspeha doživi s pomočjo pravniške ekipe, ki mu (vsaj določen čas) pomaga pro bono.

Feels Good Man sledi »objektivnemu« razvoju dogodkov, a se hkrati do njih tudi opredeljuje. Ne gre za klasičen dokumentarec govorečih glav, saj vsebuje arhivske posnetke predsedniških soočenj, selfi videe 4chanovcev, skrolanje po komentarjih 4chana, kolaže različnih mutacij Pepeta, bistveni za njegovo podobo pa so predvsem animirani odlomki, ki spremljajo njegovo mutacijo. Dokumentarcu kljub objektivni, popisovalni naravi vendar uspe neka performativna gesta onkraj zgodbe striparja in ilustratorja, ki si poskuša povrniti nadzor nad lastno stvaritvijo: gre za to, da ravno z dokumentiranjem razvoja Pepeta, z njegovo evolucijo, film sicer na prvi pogled duplira realnost, a prav z dupliranjem predružači njen narativ: ne gre za to, kar spočetka skuša doseči Matt Furie, da bi spremenil podobo Pepeta nazaj v prijazno in hudomušno žabo, ampak da vzpostavi narativ njegove geneze kot dobrodušnega žabca, ki je doživel ugrabitev s strani 4chanovske skupnosti. Prav prek narativa o ugrabljenem liku se razpira možnost njegove reappropriacije.

Pri tem se zdi, da Pepe postane nekakšen simbol družbene margine ter boja tako za njeno »dušo« kot za njene politične glasove: ali bo ta margina svoje frustracije hranila z besom na ostale rasne, spolne in druge manjšine ter tako podlegla retoriki alt-right trolov ali pa obstaja možnost socialne levičarske alternative, ki bi njihov bes pretvorila v

refleksijo lastne razredne pozicije, znotraj katere se vedno večji delež populacije identificira z odpadniki? Vprašanje, ki ga doku sicer zastavi zgolj implicitno, saj njegov fokus ostaja mem, ki je ušel izpod nadzora in tako razkril neke ključne antagonizme sodobnosti.

TENET

ŽIGA PUCELJ

Hujše kot apokalipsa

Christopher Nolan je v svojem delu s filmom domišljav, z vsakim novim projektom bolj, in uspehi njegovih velikih industrijskih blockbusterjev (**Vitez teme** [The Dark Knight, 2008], **Izvor** [Inception, 2010], **Medzvezdje** [Interstellar, 2014]), namenjenih najširši javnosti, takšno percepcijo le krepijo. Navsezadnje nam je v sredini 2020 prav Nolan vrnil izkušnjo na velikem platnu.

Veliko izkustva **Teneta** (2020) je torej že v tem nastavku razmočenega z nespornim genijem Nolana kot figure velikopotezne filmske produkcije v ozadju in z našim – ravno tako domišljavim – tolmačenjem takšnega genija. A tokrat Nolan res deluje še za nekaj obratov bolj navit, kot bi se metal v lastni lik, kot bi izigral povratno zanko izkustva njegovega dela. *Tenet* je vohunska, proto bondovska fikcija, katere prva domišljavost je, kako v svojem »obračanju žanra na glavo« pričakuje, da bodo pričakovanja javnosti

tako ali drugače preobremenila njen lastni sprejem vsebine. Zato ni le film o žanru, temveč je prav v tem lahko tudi uspešen film o doživetju filma, v veliko njegovih mitskih razsežnostih.

Filmi o filmu, o izkušnji filma, in filmi, ki pretresajo žanr, so vendarle najbolj domišljavi filmi in so pogosto nemogoči filmi. Vendar Nolan s *Tenetom* odigra zvito igro ... Ravno toliko namreč, kolikor *Tenet* ni žanrski film, prav to šele postaja, in prav tako, kot se odmika od določenih standardov ali konformizmov filmskih jezikov oziroma jih potlači, jih tudi referira, zavestno, od znotraj, vseskozi ... Če bi rekli, da je *Tenet* metafilm, da je to avtorjeva močna, že dlje prisotna tendenca, bi imeli prav; ravno v tem je namreč prava moč njegovega dela, vendar je tokrat postopek podan na način, ki ne le izzove domišljijo ter tehtanje, temveč zavestno izzove meje vzdržnega in sprejemljivega.

Denimo skozi zgodbo, ki čez časovne zanke ves čas dobesedno beži sama sebi, v učinek, ko niti ni več zgodba, je le prva referenca same sebe in postane prej abstrakcija linearne pripovedi, a naj kljub temu deluje referenčno na klasike žanra. In tako tudi deluje. Ali skozi like, ki so predvsem prototipske koordinate predpostavljenega, nujnega higienskega minimuma usod, pripeljanih do skrajnih konsekvenc karakternosti. V ospredju je zgolj brezimni Protagonist (John David Washington), ne bi mu mogli reči Bond, tudi ko bi hoteli – in vsekakor smo hoteli. Zli Andrei Sator (Kenneth Branagh), *the villain*, naj bi zgolj in samo utelešal grožnjo, bil nič drugega kot to, osebna, telesna grožnja in poosebljena apokalipsa v enem, vendar njegovo mesto ob krovnem motivu prihodnosti, ki obrača entropijo in z nezgodnega konca sveta krade lastno preteklost, tukaj in zdaj dvakrat prepognjeno sedanost, deluje tako arbitrarno, tako majhno, da ostane le žrtev, Two-Face Harvey Dent, žrtev zgodbe, ki ji pušča njen singularni moralni pogon.

A tudi v primeru likov in igrane izvedbe je najmočnejše prisotno tisto drugo, kar *Teneta* obrača ven iz formulaične perspektive v prožno tkivo kreativnega, mejnega, celo žanrskega, generičnega filmskega jezika. Univerzalno dobro sprejeta toplina, presežek domačnosti, ki jo uteleša lik Neila (Robert Pattinson), denimo prebije temeljno logiko ekspozicijske funkcije karakterjev in je v tem edini element filma, ki priča o nečem, kar je podobno zgodbi in vleče določeno identiteto, karakter, tudi onkraj zanke v fokusu.

Sicer *Tenet* poleg velikopoteznih in nekaterih tudi zelo izvirnih kinematografskih vizualnih rešitev posveča presežno pozornost predvsem sidranju karakternih vlog v njihove pojavnosti, v estetiko in fizionomijo izbranih obrazov in postav: z mavčno prašnostjo bledega, hladno osredotočenega obličja Protagonista, čednim in preudarnim pomočnikom, visoko, postavno blondinko ali, v kontrastu, dobesedno majhnim zlikovcem. Vse to, čeprav morda globoko skrito, odpira prostor gibkosti za koordinate, ki jih naseljujejo žanrski karakterji. Igra osrednjega dramatiziranega odnosa v filmu, odnosa med Kat (Elizabeth Debicki), razžaljeno, ujeta, pobito ženo, trofejo, in njenim možem Satorjem, ki Kat drži v izsiljenem odnosu, v katerem ji pogojuje stik z njunim sinom, dejansko vzpostavlja moralo, verjetno edino moralo filma, precej onkraj anticipiranih nasprotij ali ideje kakršnekoli romantike. Kljub nastavku zlorabljenega, izsiljevanega Kat in nasilneža Satorja pa film njun odnos v psihološki sliki prikaže izjemno ambivalentno. Globoko maščevalen gnev se skriva v njenih potezah ter njeni sovražni ambiciji, da bi v preziranih partnerjevih očeh izpadla popolna, dobra žena, mati, in prvinski gnus veje iz nasilneža, ko čuti očitke podlosti, zlorabe, zlobe. Oba vesta, da je njegovo mnenje o njej veliko boljše kot obratno. Hujše kot apokalipsa ... Obup ali jeza?

Tenet se torej v vseh vidikih pripovedi igra z našimi pričakovanji in nas preobremenjuje. Dobesedno buči, govor je



bodisi pritažen ali je njegovo zvočno okolje preglasno, akcija in naracija ves čas bijeta v pozornost, prehitro, prenavito, identitete in morale vodenijo in vzpostavljajo alternativne scenarije ali vrednote. Nolanova obsedenost s časom kot sredstvom filma je verjetno ključ do vseh *Tenetovih* motivov. Čas v najbolj banalnem smislu, smislu fascinacije, je vse-kakor krovni koncept, s katerim *Tenet* gradi vse vizualne metafore in konceptualno igro. Vanjo je film zamotan tako v smislu pripovedi, osnovnih ugank in simbolov, denimo uporabe palindromov, kot v smislu njegove divje znanstveno-tehnične ideje, ki je elegantno zvezana v tematično igrivost vohunske akcije. Vendar film v tem smislu tudi daleč preseže zgolj tehnične motive, v tem namreč, kako časovno zanko uporabi celovito tudi kot tematsko dilemo, s katero prepraša tako osnovna orodja filmskega in žanrskega medija kot moralne implikacije čisto navadnega človekovega bivanja na zemlji ter njegove prihodnosti. Ne nazadnje so v filmovem navidezem, predomačem optimizmu, s katerim iz sekvence v sekvenco, brez ustavljanja, manevrira z glavo skozi zid vse do nenadejanega zaključka, zakopani globok nihilizem, globoka grožnja in predvsem obup. Nič svetlejše-ga ni možno v nadaljevanju, nič ni rešeno, tudi v navidezni zmagi ne, niti v smrti.

Nezanemarljivo je dejstvo, da gre za filmsko produkcijo največjih razsežnosti in komercialnega dometa, pa vendar film, ki kritično in pronicljivo naslavlja svoja okolja, na načine, ki niso zgolj demonstrativni ali na drugi strani patetično simbolistični. *Tenet* je hkrati akcijski blockbuster, žanrski film, ki to šele postane, potencialni mejnik v tehnični izvedbi, in je možen umetniški film, ki konceptualno zamotanost umerjeno uravnoteža že preko meje obvladljivega, da bi kritičnega gledalca nagovoril v njegovi domišljavosti, ravno v tem, kako brezsrčno, odprto in vendar zmagoslavno domišljav je sam, ker si to lahko privošči. Glejte ga večkrat.



KOKON

VERONIKA ZAKONJŠEK

Poletje v Berlinu

Julija 2018 je Berlin beležil eno najbolj vročih poletij v svoji zgodovini. Mesto so objeli močni sončni žarki in segret asfalt, na katerem se je skupina srednješolskih najstnikov še naprej brezskrbno preganjala po ulicah domačega »Kottija«, nam bržkone bolj znanega po U-Bahn postaji Kottbuser Tor, ki zaseda središče berlinskega Kreuzberga. Gre za nekoč najrevnejšo sosesko zahodnega Berlina, s treh strani ujeta med zid, ki je vse do padca Sovjetske zveze grobo razdeljeval mesto ter Kreuzberg sčasoma preoblikoval v oazo imigrantov in nizkih najemnin. Kar je bil še nedavno kraj skvotov, alternativnih življenjskih stilov in umetniških navdihov, ki so zaznamovali prelomna obdobja glasbenikov, kot so David Bowie, Nick Cave in Depeche Mode, pa je danes predvsem območje živahnega prekipenja mešanic različnih nacionalnosti, kulinarik, jezikov in profilov mladih, ki se prebijajo čez zadnje šolske dni in se v vročini prostih popoldnevov namakajo v lokalnem bazenu. V to brezskrbno realnost, polno intimnih bližnjih planov in toplih, od sončnih žarkov presvetljenih kadrov, nas je na oktobrski večer še zadnjič pred ponovno zaustavitvijo socialnega in kulturnega življenja zapeljal nemški film o odrasčanju in seksualnem prebujanju **Kokon** (2020, Leonie Krippendorff), ki je odprl – ter v nenavadnem spletu okoliščin do nadaljnega tudi sklenil – letošnjo edicijo festivala Kinotrip.

Ulice in skriti kottički mesta, po katerih se potikajo razigrani srednješolci, na filmu zaživijo skozi prizmo prijetne domačnosti kot popolno nasprotje siceršnjim reprezentacijam Berlina, polnim podzemnih svetov elektronike, rekreativnih drog, hipsterske ležernosti in sterilnih mestnih znamenitosti. Predstavljajo mikrokozmos vsega, kar mladi v svetu poznajo, Kreuzberg pa se s tem postavlja v samo jedro filmske pripovedi, ves čas močno zaznamovane s prostorom, ki jo obdaja. V središču odrasčajoče družine se nahajata Jule in Nora, katere subtilna transformacija iz tihega dekleta, ki sramežljivo sledi stopinjam starejše sestre, v seksualno prebujeno najstnico, ki samozavestno zavzame ulice Berlina, se kmalu vzpostavi kot osrednja nit filma. Ta se z občutkom dotika vseh kočljivih in žgečkljivih tem odrasčanja, spoznavanja



lastnega telesa, raziskovanja seksualne identitete in prebolevanja prve ljubezni. Ne ženska masturbacija ne menstruacija nista nekaj, pred čemer bi kamera odvrčala svoj pogled. Nasprotno, Leonie Krippendorff vse intimne in nerodne trenutke mladosti v objektiv lovi z nežnim razumevanjem, predvsem pa vsakdanjostjo, saj iz situacij briše stigmo in nelagodje, ki ju družba sicer pogosto pripisuje ženskemu telesu. A v Norini liberalni in nekoliko preveč permisivni domači realnosti se občutek solidarnosti, ki se v delikatnih trenutkih zgodnjega najstništva stke znotraj generacijske linije ženskega sorodstva, uspe povsem izgubiti. Njena mama svoje popoldneve žalostno zabija v bližnjem lokal, starejša sestra, obremenjena z vzdrževanjem statusa med vrstniki, pa se Norine nesrečne prve menstruacije, ki jo doleti med uro športne vzgoje, sramuje. V iskanju odgovorov na spreminjanje svojega telesa se tako znajde prepuščena sama sebi ter seriji videonasvetov nemških virtualnih »influencerk«.

Glavni ljubezenski zaplet se stke, ko novo dekle iz paralele v ključnem trenutku osebne stiske Nori ponudi pomoč ter ji s hlač v šolskem umivalniku zdrgne krvav madež, preden ji v tolažbo ponudi svoj džojnt. To dekle je Romy: samozavestna, naravno karizmatična in nekoliko svojeglava najstnica, ki Nori postopoma odpre novo dimenzijo sveta, ko se vanjo zatreska z domala enako eksplozivnostjo, kot se zaljubi v Bowiejev odbit glasbeni spektakel *Space Oddity*. Spiranje krvi, krvavo zapackane rjuhe, spanje na brisači, boleče vstavljanje prvega tampona in nesproščeno obiskovanje javnih kopališč, ko nas v krču drži strah, da se bo v čisti klorirani vodi vsak čas pojavila sled menstrualne krvi, so le nekatere od najstniških zagat, ki jih režiserka s skorajda observacijsko naravnostjo prenese na filmsko platno. Kot jasno namiguje že naslov filma, pa je Norino seksualno dozorevanje ves čas z občutkom pospremljeno tudi s simbolizmom metulja, ki s svojo izvalitvijo iz kokona prične živeti novo življenje. Gre za popolno

metaforo Norini nelagodni poti odrasčanja, ki ob razpadu prvega, čustveno osvobajajočega ljubezenskega razmerja končno odvrže svoj ščit ter suvereno zaplava s tokom življenja.

Kokon, ki je premiero doživel v tekmovalni sekciji Generation 14plus letošnjega Berlinala, lahko tako opišemo predvsem kot film telesnega in čustvenega odrasčanja, poletnih romanc ter prvih zametkov oblikovanja identitet, ki nas z intimno ročno kamero in strnjeno uporabo bližnjih planov, prežetih s sončnimi odtenki oranžno-rdečih barv, nemudoma vrže v svet zmedenih najstnikov, prekipevajočih od hormonov. A film s svojim toplim, intimnim vizualnim stilom pred nami odpira tudi nenavadno dimenzijo nostalgije po času, ko so se tudi med nami namesto vzdrževanja varnostne razdalje, nošenja mask in obsesivnega razkuževanja rok še vedno odvijale brezskrbne zabave, nočna kopanja, ležerno podajanje džojntov in prepotena tekanja po živahnih ulicah Berlina.

Režiserka v ozadju ves čas subtilno nastavlja situacije, ki delajo film tipično berlinski: tukaj so nemške najstnice, ki se med poležavanjem ob bazenu učijo turško; umetniški kotički Kreuzberga, ki občasno obratujejo kot eksperimentalni frizerski saloni; ter ne nazadnje z odrasčanjem ob zidu zaznamovana mati, ki je nekoč ob prebiranju Judith Butler in obiskovanju epskih rejvov 90. let sanjala o boljši prihodnosti. A berlinski duh filma pride še posebej do izraza v njegovi odprtosti in sproščenosti do vsega, kar štrli iz rigidnih družbenih okvirov. Okolica se na nežno in vznemirljivo ljubezensko razmerje med Noro in Romy tako odzove predvsem ljubeznivo in brez vsakršnih predsodkov, z enako lahkotnostjo pa so sprejete tudi nemško-turške fraze, ki postajajo del vsakdanjega mladostniškega slenga. Ko Jule med prebolevanjem mačka vehementno priseže na Koran, da se alkohola nikoli več ne dotakne, jo mati brez vsakršnega negativnega odziva na pogovorno vpeljavo islamske svete knjige le razumevajoče poboža po glavi. »Tako se dandanes pač reče!«

Kot se za mladinske filme že skorajda spodobi, se *Kokon* odpre v vertikalnem formatu telefonske kamere, ki v objektiv lovi poletne neumnosti Jule in Aylin, za katerima negotovo stopica Nora. Kratke vertikalne vinjete se v intervalih pojavljajo čez ves film, slika pa se kmalu razširi v še zmeraj skrčen format 4:3, ki subtilno simbolizira Norino nesproščeno čustveno stanje in omejeno senzoričnost nekoga, ki se plaho zadržuje glede svojih pr(a)vih seksualnih vzgibov. Šele ob konzumaciji Norine in Romyjine ljubezni se format skoraj neopazno razširi čez vse platno, kot se s sprejetjem svoje seksualnosti skorajda simultano razširi tudi Norina percepcija sveta in same sebe. Njen korak postane lahkotnejši, oči bolj iskriče, stil in frizura pa drzna. Ko se na naslednjo zabavo tako odpravi v maminem starem, ekstravagantnem rejv kostimu srebrnega samoroga, gre za povsem drugo osebo, kot jo spoznamo v začetnih prizorih filma, kjer si v upanju na pripadanje in sprejetost med sestrinimi vrstniki v neumni pivski igri pusti zlomiti roko. Gre za osebo, ki je sprejela svojo unikatnost in enkratnost ter se zaveda, da je vsi, ki je morebiti ne sprejemajo, ne nazadnje le še niso uzrli pod vodo. Pod tisto vodo, kjer tudi plastične vrečke v siju večernih luči prežame presunljiva, magična lepota.

I'M THINKING OF ENDING THINGS

PATRICIJA FAŠALEK

Kaufmanovo večno iskanje smisla

Filmski labirinti Charlieja Kaufmana so znani po shizofreni, sanjam podobni upodobitvi podzvesti in spominov, kjer se misli razkrivajoč *voice-over* protagonistov poveže s spretnim, skoraj neopaznim preskakovanjem med žanri, ob katerih se gledalec pogosto sprašuje: »Čakaj, kaj za boga ...« Kaufmanov najnovejši film, *I'm Thinking of Ending Things* (2020), pri katerem je sodeloval kot režiser in scenarist, pa gre še korak dlje. Film se začne kot drama, v zgodbo pa se nato vmešajo elementi srhljivke in animacije ter delčki muzikala, opere in baleta, dokler se vse skupaj ne poveže v nekaj, kar bi lahko



opisali kot surrealistno doživetje človekovega bivanja v svetu, ki večino časa nima smisla in kjer se vsi kdaj počutimo kot »prašiči, ki jih od znotraj razjedajo črvi«.

Če rečemo, da od prejšnjih Kaufmanovih del **Biti John Malkovich** (Being John Malkovich, 1999) raziskuje, kaj se skriva v glavah drugih ljudi, **Večno sonce brezmadežnega uma** (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) vlogo ljubezni, spomina in ponavljanja istih napak, **Prilagajanje** (Adaptation, 2002) pa se zaplete v vrtinec iskanja utehe in potrdila v drugih ljudeh, se iskanje osrednje teme filma *I'm thinking of ending things* zaplete že pri vprašanju, kdo je pravzaprav protagonist. Je to mlada ženska, ki jo njen fant, Jake, pokliče vsakič po drugem imenu? Film se odpre z njeno podobo in naracijo njenih misli, zato jo je lahko določiti kot glavni lik, vsaj dokler se v zgodbi ne začnejo pojavljati naključni posnetki hišnika v srednji šoli, ki na videz ne dajejo podlage osrednji zgodbi para, ki se v mrzlem, temnem in snežnem večeru pelje na večerjo k fantovim staršem.

»Mi smo pri miru in čas teče skozi nas,« reče Mlada ženska v avtu, ko se s fantom vračata domov. Je naša usoda vnaprej zapisana, le ena možna pot ali obstaja neskončno poti, po katerih lahko hodimo in ki si jih izbiramo s sprotimi odločitvami? Kdo je Jake? Kako je njegovo otroštvo vplivalo na to, kar je postal? In ali so vsi prikazani scenariji v filmu, ki se sicer odvijajo v enem večeru, ampak hkrati preskakujejo v preteklost in prihodnost, samo različne možnosti, kaj bi lahko postal?

Jakov karakter in odnos do ljudi okoli njega se nenehno spreminja, za Mlado žensko pa se zdi, da je zgolj opazovalka, ki ne spreminja svojega značaja: medtem ko je on na začetku ljubeč in nežen, je ob prihodu domov negotov in napet, v pogovoru s starši razdražen in agresiven, v teku staranja staršev predan in skrben, na poti nazaj v mesto pa trmast in godrnjav. Vse to nakazuje, da ga dekle, ki je nad

negovimi odzivi pogosto presenečeno, sploh ne pozna, kot ne pozna niti sebe. Čeprav njen skeptični, odtujeni in apatični odnos do dogajanja ostaja skozi večer konstanten, se spreminjajo njeni poklici: enkrat je natakarka, drugič slikarka, tretjič znanstvenica in tako dalje, kot da bi zanjo veljalo, da se ne premika ona, temveč se spreminjajo zgodbe, ki brzijo mimo nje, in niti malo ni razburjena, ko v enem večeru pred svojimi očmi doživi nepojasnjeno pomlajanje in staranje Jakovih staršev.

Zdi se, kot da poskuša Kaufman tokrat osmisлити človekovo eksistenco na podlagi dveh stebrov, v katerih glede na Freudove poglede ljudje iščejo svoj smisel in identiteto: ljubezen in delo. Glede na nenehno menjavanje poklicev in imen punce bi lahko trdili, da je Jaku vseeno, kdo stoji na njenem mestu, dokler gre za žensko, ki je pripravljena biti z njim; vzgojeni smo v svet, kjer verjamemo, da bomo z ljubeznijo zakrili svoje nepoznavanje samega sebe, postali celota, zapolnili manko, dokler več ne vemo, katere lastnosti so naše in katere partnerjeve.

Mlada ženska že zgodaj v filmu ne vidi več, kje se konča ona in začne Jake. Njena preteklost je njegova preteklost; slika iz njenega otroštva, v kateri se prepozna, visi na steni njegovih staršev in predstavlja njega. Zdaj je slikarka ona, zdaj je pod njene slike, skrite v družinski kleti, podpisan on. Zdaj so besede njene, nato pa ugotovimo, da gre za stavke in misli drugih mislecev in umetnikov. »Tragično je, kako malo ljudi poseduje svoje duše pred smrtjo. Nič ni redkejšega pri človeku, pravi Emerson, kot lastno dejanje. In res je. Večina ljudi so drugi ljudje. Njihove misli so mnenja nekoga drugega, njihova življenja so oponašanje, njihove strasti citiranje. To je citat Oskarja Wilda,« reče Mlada ženska v avtu.

Ona predstavlja Jakov smisel v prihodnosti, medtem ko se sama upira, da bi ga spustila v svoj svet. Prvič še

negotovo sprejme njegove prevelike copate in izgubljeno podrsava v njih, ko raziskuje hišo staršev, iz katere želi na vsak način oditi – drugič copate zavrne. »Težko je opisati ljudi. Bilo je tako dolgo nazaj, da se komaj spomnim. Mislim ... nikoli se nisva niti pogovarjala, v resnici,« odgovori hišniku, ko jo ta vpraša, kako izgleda njen fant, ki ga išče po hodnikih srednje šole, kamor se naj bi zatekel, potem ko jo je pustil v zasneženem mrzlem avtu, da bi našel človeka, ki naj bi ju skrivaj opazoval.

Vsi si želimo biti videni, je jasno sporočilo filma: Jake si želi biti viden in hišnik jasno pove Mladi ženski, da jo vidi. »Vidim tebe,« ji zatrdi, ob tem pa se zdi, kot da se ji odvali kamen od srca; tok toplote, v filmu sicer le redko zaznan, se vzpostavi med njima. Ampak če nas partnerji pogosto ne morejo videti, ker jim predstavljamo nekaj zgolj v odnosu do njih samih, in če sami sebe ne moremo videti – smo lahko kdaj zares videni? Nietzsche, ki se je označil za prvega psihologa med velikimi filozofi, je vedel, da lahko pridemo blizu končnemu odgovoru, vendar se nikoli ne moremo dokončno spoznati; labirint v glavi je preglobok.

Jake išče svoje mesto v delu in ljubezni; sanja, kako na koncu svojega življenja prejme nagrado za življenjsko delo, v govoru pa pove, da je ljubezen do Mlade ženske tista, za katero živi. Mlada ženska deluje veliko bolj nagnjena k raziskovanju sebe od znotraj in ne razkriva velikih upov za prihodnost. Namesto tega ustvarja slike pokrajin s tezo, da se nam svet pred očmi slika glede na notranja občutja. Pokrajina ni nikoli žalostna ali vesela, mi smo tisti, ki lahko gledamo isto sliko, ampak jo doživljamo drugače glede na naše počutje – razlaga, v kateri bi lahko prepoznali Sartrovo misel, ko je predeloval koncepte tesnobe in smisla, ne nazadnje pa veliko filozofov in umetnikov meni, da lahko zares spoznamo svoje duše samo preko umetnosti. In med njimi je tudi Kaufman.



JAY IN TIHI BOB - PONOVRNO

IGOR HARB

Veganski Bob vrača udarec

V devetdesetih je bil Kevin Smith med utemeljitelji neodvisne filmske scene, ko je s filmom **Trgovci** (Clerks, 1994) najprej zmagal na festivalu Sundance, nato pa še slavil v Cannesu. To mu je odprlo vrata v Hollywood, kjer je imel dolgo in dokaj uspešno kariero, a tako kot junaki njegovih filmov ni dosegel večjega preboja. Lahko bi rekli, da je režiranje zanj take vrste delo, pri katerem je pomembno, da se s prijatelji zakaja in debatira o filmih. A resnici na ljubo so vsaj trije filmi v njegovi karieri izjemni (vsaj tematsko, saj na vizualni plati Smith nikoli ni prebijal okvirov): **Slediti Amy** (Chasing Amy, 1997) je iskrena romantična drama s pristnimi junaki in za devetdeseta drznim prikazom ženske spolnosti, **Dogma** (1999) je najbrž edina dobra komedija o krščanstvu poleg **Brianovega življenja** (Life of Brian, 1978, Terry Jones), kronično spregledana srhljivka **Rdeča država** (Red State, 2011) pa je izpiljen triler o spopadu policije s kultom. Smithova kariera je z leti postajala vse bolj anemična in zadnja leta je prešel na režijo televizijskih, predvsem stripovskih serij, kot sta **The Flash** (2014–) in **Supergirl** (2015–). Ko je pred dvema letoma preživel srčni napad, je dobil nov zagon in se zamislil nad dejstvom, da bi bila neuspešno bizarna horor komedija **Yoga Hosers** (2016) lahko njegov poslednji film. Kot je priznal v intervjujih, je nato izkoristil čustveni kapital bližnjega

srečanja s smrtjo ter izsilil zvezdniške prijatelje, da so pristali na vloge v novem filmu **Jay in tihi Bob – ponovno** (Jay and Silent Bob Reboot, 2019), nadaljevanju minorno kultne uspešnice **Jay in tihi Bob vračata udarec** (Jay and Silent Bob Strike Back, 2001).

Zadeta dilerja trave Jay in tihi Bob, ki ju igrata Smith in njegov najboljši prijatelj Jason Mewes, se kot stranska lika pojavita v večini filmov Kevina Smitha, ki so tudi tematsko povezani. Praviloma sta lika v ozadju, pogosto nadlegujeta glavne junake, zmeraj pa proti koncu tihi Bob v svojem edinem monologu taktno in precizno razloži glavnemu junaku moralo zgodbe filma. Junaki Smithovih filmov so zelo popkulturno razgledani in radovedni, v obeh filmih o Jayu in tihem Bobu pa so popkulturne reference osnovno vezivo zgodbe, brez katere film ne stoji. Nov film je skoraj dobesedno predelava izvirnika, saj mu sledi po premisi, strukturi in razvoju likov, le da so glavni junaki starejši in bolj v skladu s sodobnimi trendi. Ker je vse skupaj prepleteno z meta-humorjem, to tudi razložijo takoj na začetku: film je »reboot« in ne »remake«, če več pozornosti namenja mlajši in bolj raznoliki zasedbi kot pa zgodbi. Tako Jay in Bob dobita za pajdašico Jayevo hčerko (z imenom Millennium Falcon), ki jo igra Smithova hčerka Harley Quinn s prijateljicami z vseh vetrov, gonilo dogajanja pa ni iskanje romantične ljubezni, temveč starševske. Medtem ko potujejo proti Hollywoodu, da bi (ponovno) ustavili snemanje filma o stripovskih junakih, ki temeljijo na njiju, se jim za prizor ali dva pridruži cel kup zvezdnikov, ki skušajo zgodbo premakniti naprej s svojo karizmo, če jim že scenarij tega ne omogoča.

Scenarij je namreč precej šibek. Širši zgodbeni in karakterni lok je resda trden in nudi ogrodje za nekatere pristne, čustvene in iskreno smešne scene, vendar pa je zaradi neenakomerne strukture in poplave različnih zvezdnikov tudi poln iztočnic, ki ne vodijo nikamor. Hkrati velik del



humorja temelji na poznavanju popularne kulture in celo Smithovega osebnega življenja, vključno s težavami s srčnim napadom in vegansko preobrazbo. Najbolj prisiljena je scena z Mattom Damonom, ki se pojavi kot lik iz *Dogme*, nato pa v monologu omenja še filma **Thor** (2011, Kenneth Branagh) in **Kdo je Bourne?** (*The Bourne Identity*, 2002, Doug Liman), pri čemer je ves nastop brez smisla, če ne poznamo vseh treh filmov. Tik pred pompozno nebuloznim finalom, v katerem ne manjka ruskih agentov, cosplay dvojnikov, marihuane in »izposojene« scene iz **Iron Mana** (2008, Jon Favreau), Smith ponudi vrhunec filma v sceni z Benom Affleckom, ki upodobi svoj lik iz *Slediti Amy* in izlije krasen monolog o starševstvu. Ta je sicer prav tako poln filmskih referenc, a te niso niti prisiljene niti nujne za razumevanje poante, hkrati pa demonstrira Smithovo zrelost, saj dovoli ključni solilokvi zrecitirati nekomu drugemu. Smith je v intervjujih povedal, da je to najboljši prizor, ki ga je posnel v karieri.

Jay in tihi Bob – ponovno je film, ki ga lahko imajo radi zgolj oboževalci Kevina Smitha, predvsem pa filmski fanatiki med njimi (kar je najbrž večina). Tak gledalec tako lahko film ceni kot samosvojo nadgradnjo legendarnega **Cannonballa** (Hal Needham, 1981), ki skozi nizanja povezav z znanstveno-fantastičnimi filmi ter likom in delom Kevina Smitha zgradi metanarativ za posvečene. Po drugi strani pa od povprečnega gledalca zahteva obseg predznanja, ki je na ravni filozofskega eseja, nagrada pa je zgolj neenakomerno zabavna satira.

DICK JOHNSON JE MRTEV

JERNEJ TREBEŽNIK

Cameraperson in njen oče

Film **Cameraperson**, s katerim se je Kirsten Johnson leta 2016 uveljavila kot filmska režiserka, lahko prepoznamo kot enega ključnih nedavnih primerov postmoderne, refleksivne dokumentaristike. Serija prizorov, ki jih je avtorica posnela v minulih desetletjih, ko je pri vrsti filmskih projektov sodelovala kot direktorica fotografije, je namreč na izjemno učinkovit način odpirala vprašanje odnosa



med dokumentaristom in obravnavanim subjektom, med opazovanjem in intervencijo, pa tudi med skrajno osebnim (specifičnim) in univerzalnim. Film *Cameraperson* se je v tem smislu zdel kot neke vrste življenjsko delo, ob katerem je (kljub odsotnosti komentarja) neizrečenega – oziroma nedotaknjene – ostalo zelo malo. Njegov naslednik, letošnji **Dick Johnson je mrtev** (*Dick Johnson is Dead*, 2020), pa uspe z vstopom še globlje v avtoričino družinsko intimo kljub temu osvetliti nekatere povsem nove zorne kote človeške eksistence in se hkrati spet pokloniti filmski umetnosti sami.

Podobno kot pri filmu *Cameraperson* gre tudi tokrat načeloma za avtobiografski dokumentarec, čeprav je v središču pozornosti (in tudi v naslovu filma) zdaj avtoričin oče. Po smrti mame je bila režiserka namreč z vsakim letom bolj soočena tudi s staranjem svojega očeta, zato mu je prav skozi prizmo soočanja s človeško minljivostjo ustvarila svojevrstno posvetilo. Prizore, ki prikazujejo režiserkino interakcijo z očetom, njegovo poslavljanje od službe, avtomobila in stanovanja ter ne nazadnje njegove starostniške zdravstvene težave, namreč redno prekinjajo prikazi očetovih potencialnih smrtnih nesreč (od padca po stopnicah in srčne kapi do bolj bizarnih prigod), pa tudi prizori očetovega sprejema v nebesih. Oče ob pomoči kaskaderjev pri tem filmskem poigravanju s smrtjo veselo sodeluje in bolj ali manj potrpežljivo sledi režiserkini viziji, prav orisani igrani vložki pa prebija potencialno monotonost tragične osebne pripovedi in že sami po sebi predstavljajo kontrast občutljivi tematiki.

Zdi se, da bi v rokah manj izkušenega filmarja tovrstno manipuliranje hitro izpadlo kot prisiljeno, brezčutno iskanje pozornosti, Kirsten Johnson pa prav v eksperimentalnem kombiniranju igranega z dokumentarnim na film preslika očetovo igrivo osebnost in odkrije nove, izvirne načine soočanja z bolečo tematiko. Igrani vložki brez dvoma opozarjajo na inherentno kompleksen odnos



dokumentarnega filma z resnico in z objektivnostjo na splošno ter preprosto namigujejo, da je praktično vsak film v kombinaciji svojih snemalnih, osvetlitvenih, montažerskih in drugih izbir do neke mere vedno manipulacija z občinstvom, torej fikcija. Ker je tokrat odnos filma z resnico že v zasnovi neposredno prevprašan, hkrati pa je demistificiran sam proces ustvarjanja (kot so demistificirani tudi starost, bolezen, telo ipd.), je film sposoben preskočiti običajne žanrske in strukturne omejitve, s čimer si odpre novo diskurzivno polje premišljevanja meja med življenjem in smrtjo, med filmom in resnico. Hkrati pa se igrani elementi, ki filmu dajejo pridih performativnega dokumentarca, smiselno vključujejo tudi v samo pripoved, saj je skozi zaigrano rekonstrukcijo nesreč večkrat izpostavljen določen detajl očetove osebnosti ali pa družinske preteklosti.

Skozi film so tako jasno nakazane očetove neobičajne poklicne, religiozne in splošne življenjske usmeritve, a je ob nizanju bežnih, na videz naključnih podrobnosti hitro tudi jasno, da ne bo šlo za linearno biografsko pripoved ali sploh kakršno koli linearno pripoved. Režiserka se posveti predvsem majhnim osebnostnim lastnostim, ki so s staranjem in smrtjo zapisane pozabi, pred njo pa jih najlažje ubrani prav filmski trak. Film lahko torej razumemo tudi kot neke vrste avtoričino terapijo; kot njegovo glavno, častitljivo funkcijo prepoznamo že samo povezovanje starša in otroka, ki skozi leta neizogibno izgubita nekdanjo vez, ob snemanju pa sta ogromno časa preživela skupaj. V tem smislu lahko določene segmente filma razumemo tudi kot domači video, kar pomeni, da gre ob obilici bližnjih planov in detajlov očeta mestoma za skoraj neprijetno vdiranje v intimo, a je režiserka spretna ravno v načinih prevajanja najbolj osebnih aspektov vsakdana v splošno, univerzalno relevantno obliko. Čeprav gre za film o režiserkinem očetu, so morda najbolj radikalen poseg v intimno družinsko

bolečino trenutki, ki prikazujejo režiserkino mamo, saj se kot eden izmed motivov za nastanek filma izkristalizira avtoričino obžalovanje, da je mamo začela snemati šele, ko je njeno vedenje in mišljenje že usodno spremenila demenca. V tem smislu se filmsko posvetilo očetu izkaže tudi za subtilno posvetilo mami, pri čemer se režiserka lahko nasloni le na posnetke maminih poznih let, ne nazadnje vključene že v kolaž filma *Cameraperson*.

Morda filma v splošnih bivanjskih tematikah in v samem humanističnem duhu niti nista tako zelo različna, saj med drugim oba nagovarjata prav krhkost človeškega obstoja, pa tudi preživetvene strategije ter golo vztrajnost pri spopadanju s težkimi življenjskimi okoliščinami. *Dick Johnson je mrtev* pri tem namenoma deluje lahkotneje, a je po drugi strani z drznim, komičnim pristopom k morbidni tematiki pravzaprav še bolj radikalno, edinstveno filmsko delo, pri čemer je ves čas tudi jasno, da je vsaka stilistična izbira ali tematska opredelitev tesno vezana na avtoričino vez s prikazanim subjektom in zato težko ponovljiva. Na neki način lahko film prav skozi njegovo spominsko, osebno komponento že umestimo v kontekst sodobnih (severno) ameriških eksperimentalnih dokumentarcev, kot so **Stories We Tell** (2012, Sarah Polley), **Capturing the Friedmans** (2003, Andrew Jarecki), **Dear Zachary** (2008, Kurt Kuenne), ki so skozi nenavadne, tragične družinske zgodbe ravno tako testirali meje filmskega pripovedovanja in nakazali, da se prav v tem kotičku filmskega veselja v zadnjih letih morda skriva največ ustvarjalnosti.

RAMY

MUANIS SINANOVIĆ

Grehi milenijskih muslimanov

Eno osrednjih pravil islamskega verovanja je, da je treba greh ohraniti znotraj odnosa med posameznikom in Bogom. Odnos do samega greha je morda permissivnejši, kot je v navadi v tradicionalni zahodni kulturi, a njegovo izpostavljanje v javnosti velja za veliko napako, saj ruši svetost skupnega prostora. Lahko rečemo, da serija **Ramy** (2020), katere avtor je istoimenski ameriški stand-up komik egiptovskega rodu, ki se piše Youssef, to pomembno pravilo močno prekrši. Vedno znova.

Serija spremlja življenje naslovnega lika, milenijskega muslimana v New Jerseyju trumpovske Amerike, in njegovih družinskih članov. Epizode so dolge dobrih dvajset minut in po značaju spominjajo na kulturnega **Louija** (2010–2015, Louis C.K.): poantirani trenutki nekega življenja, ki se povezujejo v širšo zgodbo, preplešani z ekscesnim, nekoliko temnim humorjem in eksistencialnimi vozlišči, ki premetavajo protagonista, pa tudi vzporedne like. Youssef gre v snovanju pripovednega sveta precej daleč, saj v posameznih delih sestavljanje dopolnjuje s perspektive drugih likov: Ramyjevega strica, mame, sestre in očeta. Vse stranske zgodbe so izpeljane z enako močjo kot glavna in skoraj se zdi, da gledamo vizualni roman, veliko večgeneracijsko družinsko pripoved

v Ameriki, v stilu kakšne Rothove *Ameriške pastorage*, le da v zgoščeni in komični obliki.

Skozi dve sezoni – potrjeno je tudi snemanje tretje – se udarno in brez opaznih napak izriše zapletena sociološka in bivanjska slika sodobnih ameriških, pa tudi na splošno zahodnih milenijskih muslimanov. Razpetost med svetom, v katerem vlada prost pretok želje, brezkompromisno zasledovanje užitka v postpostmoderni stvarnosti ter zavezanostjo Bogu prispeva k neverjetno kompleksnim in dvoumnim življenjskim oblikam. Te so seveda daleč od stereotipnih predstav o življenju muslimanov kot o nečem rigidnem in vnaprej določenem. Tu imamo antisemitske in šovinistične sorodnike, očete, ki se spopadajo s krizo odgovornosti, mame, ki so izgubljene v novih simbolnih redih, in sestre, ki v primerjavi z bratom – tudi če komaj opazno – pogosto potegnejo krajšo. Imamo razpetost med domovino staršev in lastno domovino ter razočaranje ob uvidu, da smo postali globalna vas, da so tudi domovine prednikov v hudi moralni krizi ter da na Zemlji nimamo več pravega duhovnega domovanja. Razpetost med zadržimi, formalističnimi pojmovanji vere in mehkobo posvečenih učiteljev.

Nadaljevanke z razbitjem vseh tabujev glede stanja mladih muslimanov uspe ponuditi morda prvi resen vpogled v njihova življenja na ravni množične kulture, pogled, ki gre onkraj platonskih idealov, kakršne spodbujajo verske avtoritete. Če je tovrstno razbitje tabujev glede številnih drugih tem zahodne družbe pravzaprav že norma in nima pravega subverzivnega jedra, pa je v tem primeru lahko dvojno osvobajajoče – mladim muslimanom lahko pokaže, da se z enakimi dilemami srečujejo tudi (mnogi) drugi, nemuslimanom pa v času, ko je življenje muslimanov pod drobnogledom, ponudi realističen vpogled v dejansko situacijo, s tem pa odstre tisto tančico, na katero se projicirajo miti in predsodki.



Vendar Ramy ni zanimiv zgolj z vidika reprezentacije muslimanskega vsakdana, temveč tudi kot uvid v intersekcionalne boje ameriške družbene centrifuge. Rasizem Arabcev do temnopoltih; rasizem drugih manjšin do muslimanov; odnos muslimanov do LGBT tematik; odnos muslimanskega srednjega razreda do *deplorables* belcev; patriarhat. Vse to so teme, ki se odprejo, a subtilno, večinoma brez izrazite tendencioznosti in brez ponujanja lahkih odgovorov. Pri tem pa tudi brez zadržkov in z lucidnim vpogledom v njihovo pomembnost ter večznačnost. Ravno tako se serija v širokem loku izogne viktimizaciji ter položaj muslimanov prikaže iz različnih zornih kotov, s čimer tudi ponudi vpogled v razkorak med udarniško medijsko reprezentacijo, ki jo spremljamo v množičnih medijih, ter raznolikostjo dejanske vsakdanje življenjske prakse. Moč Youssefovega pripovedništva se izraža tudi skozi pametno, brezkompromisno in obenem občutljivo prepletanje vseh teh tem.

Vizualno gre za povsem spodoben nekinematografski izdelek. Obrtniško spretno je uporabljen nabor standardnih režijskih tehnik, ki pritičejo posameznim dogajalnim situacijam. Poseben ton daje pretežno nočno dogajanje. Temni nadih ustreza eksistencialni krizi oziroma temni noči duše protagonista, če se poslužimo znanega duhovnega koncepta. Dodaten čar daje vpogled v atmosfero mesta New Jersey, ki je pravzaprav podobne velikosti kot Ljubljana. Nehote se zarisujejo primerjave, s tem pa občasna prepoznavanja, ki bi bila prazna, če jih ne bi spremljala opažanja o razlikah med obema krajema.

Na nekaterih mestih se zdi, da sta transgresivnost dejanj in absurdnost situacij pretirana, da gre Ramy vendarle malo predaleč, preveč na silo v rušenju tabujev. Vendar je vsaka od teh situacij tako komična, da se tega vtisa hitro znebimo, saj v okviru celote dobijo svoje mesto.

Največji dosežek serije pa je morda v tem, da kljub kršenju pravila o javnem neizpostavljanju grehov ravno skozi to transgresijo uspe dokazati večnost duhovnega jedra vere. To je toliko močnejše, toliko bolj žari, kolikor bolj Ramyju vsakič znova spodleti, mu ne uspe zadostiti njenim visokim standardom. Njen osrednji nauk, ki se opira na sufijsko interpretacijo, po kateri je glavni cilj izguba ega, presega vse posamezne like, tudi najbolj modre, in se v skladu s totalnostjo transcendence Boga v islamu nazadnje izkaže v svoji čisto duhovni obliki. Na eni strani torej za čistost duhovnega sveta; na drugi za naturalistično umazanost življenja. Tovrstno dihotomijo je zelo težko prikazati, ne da bi delovala kičasto ali težko dostopno za zahodno občinstvo. Youssefu je

genialno uspela ravno skozi odpoved omenjenim tabujem, s tem pa je postavil visoke standarde za nadaljevanje serije. Upamo lahko, da jih bo seriji uspelo izpolniti in ponuditi (ali pač spet ne ponuditi) odgovor na vprašanje o premostljivosti te razdalje, ki se je do zdaj vsakič znova zamaknil, v enako prepričljivi obliki.

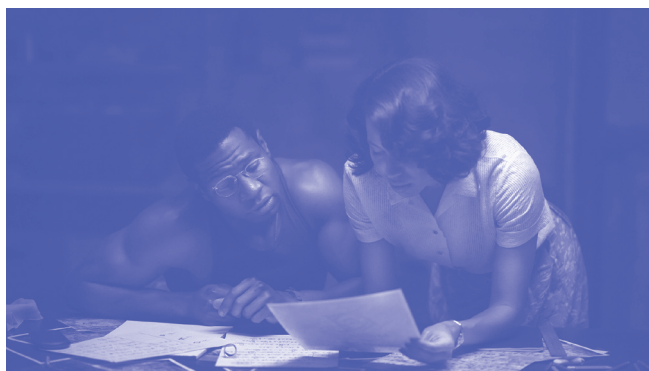
LOVECRAFTOVA DRŽAVA

IGOR HARB

Orgija žanrov in rasizma

Serija **Lovecraftova država** (Lovecraft Country, 2020–) je krasen žanrski izdelek, ki skozi deset epizod ponudi paleta (pod)žanrskih izkušenj, čeprav zaradi tega trpi koherenca širše zgodbe. Ime serije – in istoimenskega romana, na kateri temelji – je nekoliko zavajajoče, saj se zdi, da prinaša grozo in pošasti enega od utemeljiteljev grozljivk, H.P. Lovecrafta. Teh sicer spoznamo kar nekaj, vendar je osnovni fokus na Lovecraftovih osebnih, izrazito rasističnih prepričanjih (ki, če jih beremo dovolj pozorno, vejejo iz njegovih del), država iz naslova pa so ZDA v petdesetih letih 20. stoletja.

Prve minute serije zapolni fantazijska, sanjska scena, v kateri se glavni junak Atticus Freeman, temnopolti ameriški vojak v korejski vojni, sooči z grozo vojne, rasne politike in fenomeni znanstvenofantastične literature, ob kateri uživa. Ta sekvenca je iskren napovednik celotne serije, saj je kalejdoskopska mešanica žanrov, idej, konceptov in podob osrednji element izkušnje ogleda. V njej se sredi vojaških frontnih linij pojavijo vesoljci, Cthulhuju podobne pošasti in celo princesa z Marsa, nevarno bešitjo pa na koncu ugonobi legendarni temnopolti igralec bejbola Jackie Robinson. Naslednjo sekundo se Atticus, prej še začuden pešak sredi kaotične fantazije, zdaj potnik na avtobusu, natančneje v zadnji vrsti, rezervirani za temnopolte, prebudi iz sna. Vrača se v Chicago, da bi poiskal pogrešanega očeta. Ta mu je poslal nenavadno pismo, ki ga že vodi na pustolovščino, a pot do tja je tlakovana z drobnimi in grobimi manifestacijami rasizma. Skozi prvo epizodo se rasizem nenehno stopnjuje,



od preprostih stvari, kot so odsotnost prevoza, do bolj grobih, kot je oponašanje opice, ko Atticus je banano, in vse do prepovedi vstopa v okraj po sončnem zahodu ter poskusu linča.

Sprehod skozi žanre

Rasizem v ameriški družbi in identiteta temnopoltih sta glavna motiva serije *Lovecraftova država* in romana. A obe deli sta primarno peskovnika, v katerih se avtorja – Matt Ruff pri romanu in Misha Green pri seriji – poigravata z različnimi žanrskimi pristopi, stalnicami in drugimi elementi. Struktura Ruffovega romana je tako bližje zbirki povezanih kratkih zgodb, ki jih družijo skupina likov, a je vsaka njihova dogodivščina napisana v drugem žanru. Tako se najprej srečajo s čarovniškim kultom, nato pa med drugim še s hišo, v kateri straši, z vlomom v zelo poseben sef v magičnem prostoru brez gravitacije, soočijo se z duhovi in vesoljsko odisejo. Serija prevzame podobno strukturo in izbere isto izhodišče, a se nato odloči ob nekaterih iztočnicah romana zgodbo odpeljati v precej drugačno, bolj radikalno smer.

V grobem v obeh delih spremljamo Atticusa in njegovo družino ter prijatelje, ko se soočijo z rasističnim čarovniškim zborom, ki želi pridobiti nadnaravne moči in zato potrebuje Atticusovo kri. Kot je mogoče sklepati, metaforika ni posebej subtilna, a v primeru serije prav potenciranje pripelje tisto, kar pri posameznih epizodah (ne pa tudi v celoti) prinese največje presežke. Medtem ko roman ni literarni presežek in je zanimiv predvsem kot napeta vožnja skozi različne žanre, je avtorica serije s spremembami fokusa in močnimi vizualnimi elementi razširila nabor žanrov in njihove podobe okrepila s protirasističnimi in feminističnimi motivi. Najbolj očiten primer tega je Hippolytino vesoljsko popotovanje.

Hippolyta je stranski lik, žena Atticusovega strica in ljubiteljska astronomka, ki je v knjigi močna in samostojna ženska in se skozi razvoj dogodkov ne spremeni prav veliko.



Življenje v rasističnem in šovinističnem svetu jo je prikrajšalo za kariero znanstvenice, a s svojim znanjem razkrije skrivnost planetarnega sistema in najde ključ, s katerim iz portalne postaje skozi črvino pride na neznani planet. Tam spozna izgnano samotarko, ki ji pomaga razrešiti neko drugo skrivnost, nato se vrne nazaj v iste tire. Po drugi strani v seriji že v prvem prizoru spoznamo, da je njena samostojnost omejena zaradi moževe skrbi za varnost; ko ovdovi, pa ji zaradi istega razloga ostali družinski člani vse bolj prikrivajo resnico. Tako mora že pred prihodom do portala premagati številne ovire, sama pot v črvino pa ni skozi prostor, temveč v druge dimenzije. Vse življenje omejevana Hippolyta se znajde pred vesoljskim bitjem/božanstvom v podobi ogromne temnopolte ženske, ki od nje zahteva, naj se odloči, kdo želi biti. Preostanek epizode je njeno potovanje skozi različna obdobja, v katerih so temnopolte ženske imele moč, od plesalke Josephine Baker do afriških bojevnih kraljic, in zaključi v afrofuturizmu, kjer Hippolyta doseže višjo raven zavesti in znanja ter postane povsem neodvisna. Vizualna podoba tega potovanja je kot vožnja z vlakom smrti, vzponi in padci bežijo mimo z neustavljivim tempom, ki bruha feministične ideje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ko povečuje in gradi njeno novo samopodobo.

Lovecraftov zdrš v nemilost

Ko je Matt Ruff pred štirimi leti pisal svoj roman, je ujel prve valove ponovnega preučevanja Lovecraftovih del v luči avtorjevega rasizma. Istega leta je denimo izšla večkrat nagrajena novela *Balada črna Toma* (The Ballad of Black Tom) Victorja LaValla, ki vzame stranski lik temnopoltega služabnika iz Lovecraftove izrazito rasistične zgodbe *Groza v Red Hooku* (The Horror of Red Hook) in ga spremeni v demoničnega glavnega junaka. Še desetletje nazaj so pisatelji skorajda častili Lovecraftovo zapuščino, s knjigami, kot sta komična

grozljivka *Veleblagovnica Cthulha* (The Mall of Cthulhu) in antologijska zbirka zgodb, ki križajo svetove H.P. Lovecrafta s Sherlockom Holmesom, *Sence nad Baker Streetom* (Shadows Over Baker Street), kjer je med drugim eno prispeval celo Neil Gaiman. Kot je razložil v intervjujih¹, je Ruff hotel ustvariti različico **Dosjejev X** (X Files, 1993–2018, Chris Carter) z žanrsko različnimi zgodbami, prepletenimi v celoto. Zgodba naj bi bila postavljena v petdeseta in glavni junaki temnopolti, nato pa je izvedel za priročnike za varno potovanje temnopolnih (kot npr. Zelena knjiga iz istoimenskega z oskarjem nagrajenega filma Petra Farrellyja); raziskovanje za tak priročnik je namreč junaka poslalo na pot. Lovecraft je prišel v to enačbo šele kasneje, ko se je zavedel, da pisateljevi opisi dosegajo podobno raven groze pred neznanim, kakršno čutijo temnopolti, ko jih ustavi policija. A ne glede na to, kako uspešno se mu je uspelo postaviti v čevlje junakov, pa Hippolytina zgodba pokaže, kako pomembno je svoje junake ne le razumeti, temveč z njimi tudi čutiti.

Seveda pa serija Mishe Green ni brez napak. Medtem ko je prepletanje žanrov v okviru enotne zgodbe v romanu zahteven izziv, ki mu je Ruff dorasel, je ustvarjanje takšnega vizualnega medija skoraj nemogoče. Zato se je Misha Green jasno odločila dati prednost epizodični naravi poglobitve v posamezne žanre na rovaš povezanosti zgodbe ter koherentnega razvoja junakov in predvsem njihovih odnosov skozi ves narativ. Dodatno težavo serije predstavlja uporaba določenih stalnic in tropov, pri katerih se zdi, da jih skuša pridobiti nazaj iz krempljev prežvečenih rasističnih metafor, a je vprašljivo, ali ji uspe z njimi pokriti nov teren. Najbolj očiten je vsekakor trop »čarobnega črnca« (angl. Magical Negro), kar tradicionalno pomeni temnopolni lik, praviloma starejši in bolj »preprost«, »prizemljen«, ki se pojavi ob belem protagonistu v ravno pravem trenutku z ravno pravo pomočjo (niti ni nujno, da nadnaravno), da mu pomaga rešiti dan. Najbolj sloviti primeri so denimo Red v **Kaznilnici odrešitve** (The Shawshank Redemption, 1994, Frank Darabont), Mati Abigail v **Uporu** (The Stand, 1994, Mick Garris), posnetem po knjigi in scenariju Stephena Kinga, posebej pa izstopa trilogija **Matrica** (1999–2003, Lana in Lily Wachowski), ki je imela kar dva: Morpheusa in Oracle. V zaključku serije *Lovecraftova država* vsi temnopolti dobijo sposobnost čaranja in tako *de facto* postanejo »čarobni črnici«, vendar pa avtorica s tem ne naredi ničesar. Še bolj težavna sta stereotipiziran prikaz

gejevske subkulture in segment, ki se odvija med masakrom v Tulsu leta 1921, saj ta služi zgolj kot ozadje.²

Upodobitev Tulse je težavna še z dveh vidikov. Lanska serija **Varuhi** (Watchmen, 2019, Damon Lindelof) je nedavno upodobila ta dogodek na tako mogočen način, da se je po skoraj stoletju zanikanja zasidral v družbeno zavest. Hkrati je literarna predloga na tej točki poskrbela za presežek, saj ponudi realistično zgodbo dveh fantov, ki morata rešiti pomembno knjigo sredi tega kaosa. Na njuno težavno nalogo se navezuje vsa generacijska zgodovina knjige, ki sega v čas suženjstva in predstavlja tisto, kar povezuje vso družino, hkrati pa se vse bolj zavedata, da mnogih sorodnikov ne bosta več videla. Serija namesto tega ubere povsem žanrsko pot in vključi koncept cikličnega, determinističnega potovanja skozi čas, s čimer junakom odvzame moč in zagon, hkrati pa pri soočenju z njihovimi predniki, ki so izginili v klanovskem požigu, naredi iz teh žrtev zgolj orodja, ki pomagajo glavnim junakom, tako da smo spet pri »čarobnih črnicih«.

Lovecraftova država je vizualni in tematski trip v različne svetove znanstvene fantastike, horrorja, fantazije in pustolovščine, ki v okvirih posameznih epizod predstavi nekatere najbolj fascinantnih televizijskih žanrskih presežkov tega leta. Pri tem tudi uspešno postavi v ospredje težave sodobne družbe, ki izvirajo iz neenakopravnega položaja različnih ras, spolov in spolnih identitet, a se žal ne uspe izogniti pastem paradiranja s tropi in klišeji ter hkrati tudi ne ponudi zadovoljujočega razvoja dogodkov in junakov prek vse zgodbe. V zadnjih letih se je v enake zanke ujela tudi serija **Ameriški bogovi** (American Gods, 2017–, Bryan Fuller in Michael Green), medtem ko so prej omenjeni *Varuhi* obe občutno presegli. Ta serija je postavila zares visok standard narativa o rasizmu in feminizmu znotraj žanrskega ogrodja, ki ga bo težko doseči, a *Lovecraftova država* dokazuje, da ta tema nikakor ni izčrpana, temveč odpira veliko prostora za nove pristope in interpretacije.

1 Rise Up Daily: <https://www.riseupdaily.com/a-good-kind-of-difficult-an-interview-with-matt-ruff/>.

2 Za bolj podrobno razpravo o težavah v prikazu rase v seriji glej: <https://www.nytimes.com/2020/10/19/arts/television/lovecraft-country-season-finale.html>.

FILMSKI FESTIVAL FANTASIA

MAŠA PEČE

Fantastika v času pandemije

24. mednarodni filmski festival Fantasia,
20. avgust – 2. september 2020

Leta 1996 ustanovljeni Mednarodni filmski festival Fantasia v Montrealu velja za enega največjih in najbolj vplivnih festivalov fantastičnega filma v svetovnem merilu (letošnja, spletna edicija je obsegala dobrih sto celovečercov in dvakrat toliko kratkih filmov). Fantasia je tudi osrednji dogodek te vrste na severnoameriški celini, čeprav bi na prvo žogo bržkone sklepali, da ta status pripada kateremu od številnih ameriških festivalov žanrskega filma, denimo razvpitemu Fantastic Festu iz teksaskega Austina. Združene države v zgodovini in sodobnosti seveda ohranjajo žanrski primat, po obsegu produkcije, po številu svetovno znanih in kulturnih filmskih ustvarjalcev ter ne nazadnje kot izvor številnih podžanrov. A tudi Kanada je bila in ostaja sila plodno gojišče žanrskih avtorjev, ki se v novem tisočletju razvija v pravo cinefilsko žanrsko Meko; poleg številčne filmske produkcije, ki smo ji vsako leto priča v festivalskem tokokrogu, domuje v Torontu danes najbolj priznana in prominentna žanrska revija *Rue Morgue* (ustanovljena 1997), medtem ko ima v Montrealu sedež neodvisni možganski trust žanrske

teorije, zgodovine in prakse Miskatonic Institute of Horror Studies (poimenovan po Lovecraftovi fiktivni univerzi), ki ga je leta 2010 ustanovila teoretičarka in kuratorka Kier-La Janisse, podružnice pa ima danes že tudi v New Yorku, Los Angelesu in Londonu.

Toda pomen in pomembnost festivala Fantasia ne izvirata zgolj iz quebeške provenience, temveč iz njegove idejne in programske politike. Žanrske festivale po Evropi in svetu sicer povezuje močna pripadnost, skupni etos, ki pravi, »žanr ni zgolj film, je način življenja«. Toda hkrati jih lahko hitro razdelimo v nekaj ločenih idejnih taborov: nekateri so zlasti industrijske platforme (ti se vzdržijo osebne estetske selekcije v imenu čim večjega pregleda sodobne produkcije in mreženja producentov, distributerjev, selektorjev, skratka kupcev in prodajalcev); mnogo je takšnih, ki jih imenujem »fanboy« festivali (ti favorizirajo vidike družabnosti, zabave in nostalgije vrnitve k junakom, filmom, videoigram našega in vašega otroštva; posvečeni in podrejeni so okusu žanrskih ljubiteljev, *fandoma*); nekateri festivali so bolj konvencionalni, klasični (ti dajejo prednost umetniški in tudi *mainstream* produkciji pred obrobjem in ekscesom, v njihovih retrospektivah boste našli prej velike klasike kot obskurne kuriozitete); in potem so tu cinefilski festivali, ki gradijo pestre, eklektične in nekonvencionalne filmske programe – namesto nekritičnih pregledov sodobne produkcije ponujajo kritično inkluzivnost raznolikih in raznorodnih estetik in produkcijskih kontekstov: všečni *crowd pleaser* bo tu postavljen ob bok težkemu *undergroundu* in skrajno osebnim, avtorskim, včasih že kar hermetičnim govoricam, klena žanrska bera pa v dialog z mejnimi, na videz nežanrskimi filmi. Programi, skratka, ki dajejo misliti, v najboljšem primeru o filmu in svetu.

Ustvarjalci Fantasie so uspeli izgraditi festival za občinstvo žanrskih cinefilov in hkrati industrijsko platformo za



CRAZY SAMURAI MUSASHI (2020)



DINNER IN AMERICA (2020)



LABYRINTH OF CINEMA (2020)

filmsko stroko. To jim je uspelo, ker so med obema vidikoma ohranili ločnico. Forum *Frontières*, ki ga Fantasia od leta 2017 organizira v sodelovanju s cansko filmsko tržnico Marché du Film, je vodilna mednarodna koprodukciska platforma za producete in ustvarjalce žanrskega filma (odvija se trikrat letno; februarja kot potujoči dogodek, maja v Cannesu in julija v okviru festivala Fantasia). Toda ta industrijski vidik festivala ne vpliva in ne pogojuje njegove programske selekcije in ponudbe. Njegov čudovito neodvisen in eklektičen filmski program je namenjen gledalcu, natančneje žanrskemu ljubitelju in poznavalcu. V osrednji tekmovalni sekciji se za nagrado črni vranec (*Cheval Noir*) potegujejo tako samosvoje avtorske vizije kot mednarodne, komercialno dostopnejše uspešnice; tu so nato sekcije, posvečene animiranemu in dokumentarnemu filmu, sodobnim quebeškim avtorjem in retrospektivnim programom; in nazadnje sta tu cinefilska paradna konja, sekciji Camera Lucida in Fantasia Underground – prva predstavlja izvirne, osebne, eksperimentalne vizije z obronkov žanrskega filma; druga dela drznih, neodvisnih outsiderjev, ki si upajo tvegati (pod sloganom »revolucija se začne tukaj«).

Kljub katastrofalnemu letu 2020, ki je postavilo na glavo tudi filmsko produkcijo, distribucijo in celoten festivalski krog, dobrih, zanimivih, tudi sijajnih žanrskih filmov letos na našo vsesplošno radost ne manjka. Naj tu predstavim zgolj peščico, a tisto, ki jo kanimo v prihodnje pokazati na festivalu Kurja Polt. Prvi je poslednji film letos preminulega japonskega velikana Nobuhika Ōbayashija, neutrudnega antikonformista, zagrizenega pacifista in večno mladega filmskega eksperimentatorja. Ko se je Ōbayashi letošnjega aprila poslovil od sveta, jih je imel 82. Pred štirimi leti so mu zdravniki odkrili pljučnega raka, že v četrtem stadiju. Rekli so mu, da ima le še kakšen mesec, dva življenja. On pa je zabrusil: »Ne, posneti moram še dva filma.« Dva protivojna speva, dva poklona nedolžnosti in optimizmu



#SHAKESPEARES SHITSTORM (2020)

mladosti, dve orjaški odi filmu. **Hanagatami** (2017) smo prikazali na festivalu Kurja Polt leta 2019, avtorjev *magnum opus* **Labyrinth of Cinema** (2019) bomo pripeljali prihodnje leto.

Povsem drugače, a nič manj unikaten je **Crazy Samurai Musashi** (2020), ki ga režira Yûji Shimomura, kot scenarist pa podpiše žanrski prvak Sion Sono. Toda glavni avtor filma je tu igralec, kaskader in virtuoz filmske koreografije borilnih veščin Tak Sakaguchi. Po kratki uvodni ekspoziciji se pred nami odvrti 77-minutna sekvenca, v kateri se Tak kot sloviti japonski samuraj in nikoli poraženi mečevalec Musashi Miyamoto (1584–1645) bori s 400 nasprotniki – v realnem času in enem samem posnetku. V skladu s samurajsko etiko ga ti kajpak oblegajo posamično, drug za drugim, medtem ko postaja Musashi/Tak vidno izmučen in izžejan. Naturalistično, kot bi gledali prave samuraje v boju. Banalno, kot bi gledali igralce-samuraje med vajo. Ne toliko poklon *chanbari*, samurajskemu filmu, kot poklon umetnosti in naporu mečevanja samega. Poklon in v isti dihi popolna demistifikacija, matematična razčlemba tehnike in etosa mečevanja. Impresivno, dolgočasno, meditativno, naporno ... Čudovito! Drzen koncept filmarjev, hrana za možgane gledalcev.

Tudi Evropa letos ne zaostaja, od nemških arthouse-žanrskih hibridov **Schlaf** (2020) Michaela Venusa in **Fellwechselzeit** (2020) Sabine Mertens s srhljivimi sublimnimi pretnjami različnih mračnih poglavij nemške preteklosti, prek anarhično komične animacije o ponorelih mlekarjih **Stari mlekar** (Vanamehe film, 2019) estonskega dvojca Oskarja Lehemaaja in Mikka Mägi, originalne in domiselne izvedbe najbolj obrabljene premise »psihopat lovi žensko po gozdu« v filmu **Hunted** (2020) Vincenta Paronnauda (sorežiserja in scenarista filma **Persepolis**, 2007), do čisto prave B in *trash* zombijade **Yummy** (2019) Nizozemca Larse Damoiseauxa. Pa se je zdelo, da takšnih ne delajo več.

Tudi **Dinner in America** (2020) Adama Rehmeierja je eden tistih, ki jih »ne delajo več«. Namreč, avtentičen ameriški indie, kakršnih se spomnimo iz zlate dobe devetdesetih. Nič metafilmski, nič samorefleksiven in ciničen, pač pa tiste vrste odkritosrčen, neposreden film, ki svoje srce nosi na rokavu. *Dinner in America* je tudi eden najbolj »feel good« filmov letošnjega leta, smešen, ne da bi se naprezal, pameten, ne da bi bil pretenciozen, in presenetljivo seksi. Z malo šale bi lahko rekli **Umazani ples** (*Dirty Dancing*, 1987, Emile Ardolino) v ameriški garažni pop punk izvedbi.

Ce pa ta ameriški neodvisni film in tudi to iskrenost privijemo »do enajstke«, kot se reče, dobimo enega najbolj čudovito, brezsrčno neposrednih, »no bullshit« filmov letošnjega leta: **#ShakespearesShitstorm** (2020) Lloyd Kaufmana in njegovih pajdašev iz Tromavilla. Zadnja leta z osuplostjo ugotavljamo, da zlata doba zloglasne *trash* in *schlock* B-filmske produkcije Troma Entertainment niso bila osemdeseta. Zlata doba je tu in zdaj. Striček Lloyd je v vrhunski formi. V formi sodobne satirične adaptacije Shakespearjevega *Viharja* se je tokrat lotil vsega, kar je gnilo v njegovi deželi: od primeža farmacevtske industrije in zasvojenosti z opiaty do izroditve interneta, nekoč obetajočega orodja svobodne informacijske družbe, v platformo samopromocije in rastoče hipokrizije v času družabnih omrežij. In potem so tu kiti, ki jih napenja ... To je pristen ameriški *underground*.

Za konec še nekaj besed o virtualizaciji naše – tudi filmske in festivalske – realnosti, kot smo ji priča v tem turbulentnem letu 2020. Tisti, ki se s filmom ukvarjamo poklicno, redno obiskujemo filmske festivale in si tam ogledamo po pet, šest, tudi sedem filmov dnevno, smo se letos dodobra ovedli vseh vrlin fizičnih in slabosti spletnih filmskih dogodkov. Sedeč v domačih naslonjačih smo si lahko v teku spletnih festivalov letos ogledali tudi po deset, enajst, celo dvanajst filmov dnevno.



STARI MLEKAR (2019)

Toda med to novo odkrito psihofizično torturo smo hitro spoznali, kako dragocena je tista festivalska hitra hoja med kinodvoranami, med katero se prezračijo misli in telo. Kako nepogrešljivi sta skupnost gledalcev in izmenjava mnenj s poklicnimi kolegi, saj so sicer vsi ti videni filmi kot tista drevesa, ki padajo v gozdu, pa ni nikogar tam, da bi jih slišal.

Fantasia je to monotonost domačega spletnega gledanja in odsotnost živega medčloveškega stika napadla z rafalom raznolikih spremljevalnih dogodkov, ki so uspeli popestriti inerentnost gledanja po tekočem traku ter s svojo neposrednostjo in neformalnostjo ustvariti celo občutek skupnosti in živega prisostvovanja.¹ Poleg množice spletnih pogovorov s filmskimi avtorji so nagovorili cel kup aktualnih vidikov, ki danes okupirajo (tudi) žanrsko areno: od teoretskega prispevka v predavanju »Afrofuturizem: vizije prihodnosti z 'Druge' strani«, prek dveh ženskih omizij na temi »Preobrazba filmske ekstaze skozi sodoben ženski pogled na spolnost« in »Žanrski film kot politična in družbena kritika«, do pogovora z uredništvom revije *Rue Morgue* o izzivih sodobnega založništva z naslovom »Tisk ni mrtev«. O pomenu in delu žanrskih video založnikov je tekla beseda na okrogli mizi »Butične video založbe in filmski festivali v času pandemije«, ameriški žanrski kritik in dolgoletni urednik revij *Fangoria* in *Rue Morgue* Michael Gingold se je sprehodil skozi zgodovino reprezentacij in lokacij mesta New York v žanrskem filmu. Posebna in osebna poklona sta šla letos preminulima velikanoma žanra, Stuartu Gordonu in Joséju Mojici Marinsu. Že pregovorno izmuzljivi in nedostopni John Carpenter se je ob prejemu nagrade za življenjsko delo pomudil v kar enournem pogovoru. Vrhunec pa je bila brez dvoma »Virtualna rojstnodnevna žurka za Garyja Shermana«, režiserja kulturnih filmov **Death Line** (1972) in **Dead & Buried** (1981), na kateri se je v dobrih dveh urah zvrstil cel kup neverjetnih anekdot s Shermanovih filmskih snemanj in več kot 60 filmskih gostov, vključno s starimi žanrskimi mački, Johnom McNaughtonom, Mickom Garrissom in Williamom Lustigom.

Dandanes veliko poslušamo in razpravljamo o primerih »dobrih praks« in letošnji festival Fantasia vsekakor služi kot odličen primer dobre prakse spletnega festivala. A da ne bo pomote, gledanje filmov se mora čim prej vrniti in ohraniti v kinodvorani. Naj zaključim v žanrskem duhu in z motom letošnjega festivala fantastičnega filma SLASH na Dunaju, katerega programsko soustvarjam: »*Less streaming, more screaming!*«

1 Večina spremljevalnih dogodkov je prosto dostopna na spletu. Povezave najdete na: <https://fantasiafestival.com/en/special-events>.

BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

SIMON POPEK

Benetke 2020: Kino živi

77. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2020

V času, ko pišem festivalsko poročilo, so Albertu Barberi, dolgoletnemu direktorju Mostre, že podelili nov štiriletni mandat. Temu naj bi botrovalo več dejavnikov: prvič, letos je v času najbolj razrahljanih ukrepov po Evropi odlično (in odločno) izpeljal prvi korona festival A-kategorije; drugič, festival si je v času njegovega vodenja – tudi zavoljo uspešnega eksploatairanja vse zgodnejše »oskarjevske sezone« – znova pridobil precej izgubljenega slovesa; in tretjič, letos mu je po več let trajajočih očitkih o zapostavljanju ženskih kvot v tekmovalnem programu uspelo predstaviti konkurenco z več kot spodobno, 40-odstotno udeležbo ustvarjalk. Šah-mat in nova štiriletka. Sodeč po letošnjem programu, od katerega zavoljo prekinjene produkcije in nerazumljive ignorance filmov, ki naj bi maja premiero doživeli v Cannesu, nismo pričakovali preveč, se je zgodba končala več kot solidno, čeprav – to je treba poudariti – tekmovalni program ni ravno navdušil.

Vsaj glavna nagrada je šla v prave roke: **Dežela nomadov** (Nomadland, 2020), tretji film Chloe Zhao, kitajske režiserke, ki ustvarja v ZDA, je tiha, neolepšana himna deprivilegiranim, pozabljenim, a v duhu svobodnim in povezanim Američanom, ki so po zlomu borze leta 2008 ostali brez vsega. Med njimi je osrednji lik šestdesetletna Fern (Frances McDormand), ki se po izgubi vsega premoženja (in moža) oklene nomadskega življenja na ameriškem srednjem zahodu. S kombijem, ki ga je spreminila v zasilno bivališče, potuje po zveznih državah in išče priložnostna dela, od čistilke do dispečerke v Amazonovem paketnem centru. Trdi, da »ni homeless, temveč houseless«, na poti pa srečuje številne podobno misleče in organizirane posameznike z roba družbe. Ena pomembnih kvalitiet filma je zavračanje pomilovanja do teh likov – namesto tega jih prikaže kot gospodarje lastne usode, kot ljudi, ki so realnost na socialnem robu spremenili v upor in način življenja. Decentni

drami, poskusu nekakšnega neorealizma znotraj ameriškega filma (nastopi nekaj resničnih »nomadov«, med katerimi Charlene Swanky prispeva magično emotivno kulminacijo), morda manjka konkreten čustveni presežek, da bi se kvalificirala za zares veliko delo.

Film, ki smo mu vsi pripisovali nagrado, a je nazadnje ni dobil, je podpisala bosenska režiserka Jasmila Žbanić. Z vojno dramo **Quo Vadis, Aida?** (2020) je ob petindvajseti obletnici genocida v Srebrenici realizirala veliki bosenski filmski projekt; finančno so ga podprle številne evropske države, predvsem pa tiste, ki imajo zavoljo neodločnega vojaškega posredovanja poleti 1995 bržkone še vedno moralnega mačka. Dogodki tik pred genocidom so prikazani čustveno, a ne histerično ali sentimentalno, Žbanićevi je uspelo trezno, ravno prav angažirano in dramatično prikazati marionetno vlogo (nizozemskih) modrih čelad, cinizem Nata in Združenih narodov, ki so vsekozi oklevali in žrtvovali civilno prebivalstvo. Vse v nameri, »da ne razjezijo srbske vojske«, ki je (tudi s pomočjo nekaterih bosenskih igralcev v vlogah najhujših srbskih klavcev!) v odnosu do nizozemskih kratkohlanih modročeladnikov prikazana kot »bog i batina«. V središče naraščajočih napetosti režiserka postavi Aido, bosensko prevajalko za UN, ki skuša izposlovati zaščito za moža in dva najstniška sinova. Postavlja se vprašanje, ali bo po *Aidi* bosenska kinematografija sposobna prerezati z brez dvoma bolečo in travmatično preteklostjo ter se posvetiti drugim, aktualnejšim temam. Teh se je v tranzicijski in etnično nerešljivi uganki, imenovani Bosna, nedvomno nabralo ogromno.

Za najboljšega režiserja je žirija pod vodstvom Cate Blanchett prepoznala ruskega veterana Andreja Končalovskega, čigar črno-beli film **Dragi tovariši!** (Dorogie tovariši!, 2020) je blago komična obravnava brutalno utišane stavke, ki se je poleti 1962 zgodila na severu Kavkaza. Delavci



DEŽELA NOMADOV (2020)

v tovarni elektronike so se uprli zmanjšanju plač, kar je privedlo do silovitega odpora vojske in tajne službe KGB; predvsem slednja je manipulirala tako lokalno partijsko oblast kot vojsko. Medtem ko je vojska množico mirila brez streliva, je snajperist KGB-ja kosil smrt med civilisti, ki so jih po hitrem postopku pokopali v neoznačenih grobovih. Mesto so obenem odrezali od sveta, prekinili pretok informacij, ljudi prisilili v molk pod grožnjo s smrtjo. Končalovski seveda ne izpusti priložnosti, da bi lokalno oblast v času Hruščovove odjuge prikazal kot skupino nesposobnih in zvezni oblasti servilnih idiotov. Osredotoči se na staro stalinistko, članico lokalne partijske enote, ki v kakofoniji nasilja in varnostno-informacijskih ukrepov išče svojo izginulo najstniško hčer ... in obenem prosi Boga, naj ji prizanese. Med renesanso kariere, ki traja vsaj od **Poštarjevih belih noči** (Belje noči poštalona Alekseja Trjapicina, 2014) dalje, se pričujoči film profilira kot najbolj prepričljivo pozno delo 83-letnega Končalovskega.

Drugi čislani veteran, Frederick Wiseman, se je z novim filmom **Mestna hiša** (City Hall, 2020) lotil »portretiranja« bostonske mestne hiše – in posredno tudi celotne lokalne skupnosti. V neprekinjeni seriji dokumentiranja (povečini) ameriških institucij nam Wiseman tokrat vendarle pripravi precejšnje presenečenje, saj glavni »zvezdnik« filma ni institucija, temveč ta status podeli županu Martyju Walshu, ki mestu služi od leta 2014. Walsh je demokrat in brez dvoma Wisemanov somišljenik, tesno povezan s skupnostjo, odločen, da bo mesto z rasno, versko, spolno raznolikim in prijaznim okoljem popeljal med najbolj razvita ameriška urbana središča. Wiseman je v svojih filmih o institucijah doslej redko izpostavljal posameznika, a kot kaže, se temu tokrat preprosto ni mogel izogniti, saj je Walsh prisoten v tako rekoč vseh socialnih interakcijah in v karseda različnih debatah. Po eni strani *Mestna hiša* govori o



DRAGI TOVARIŠI! (2020)

tem, kako »se dela politika« na lokalni ravni, po drugi je to film, ki v Trumpovih destruktivnih časih pokaže, kako se politična volja manifestira »na terenu«, v vsakdanu Bostončanov. V tem smislu *Mestna hiša* lepo »nadgradi« in dopolni **Državno zakonodajo** (State Legislature, 2007), v kateri je Wiseman ilustriral, kako se politika – veliko bolj kompleksno, počasneje in brez očitnega liderja – dela na zvezni ravni.

Še en film, ki se posveča problematiki ameriških urbanih središč, gentrifikaciji in rasni segregaciji, je **Preostanek** (Residue, 2020), prvenec Merawija Gerime, sina slovitega etiopsko-ameriškega cineasta Haileja Gerime. Jabolko v tem primeru res ni padlo daleč od drevesa; Merawi premore enako prepoznaven čut za urbano skupnost in socialne stiske temnopolte populacije iz ameriškega okolja. *Preostanek* je postavljen v do pred kratkim prevladujočo temnopolto sosesko v Washingtonu, prestolnici, ki je zadnjih petnajst let podlegla radikalni gentrifikaciji. Priseljivanje belske populacije in agresija nepremičninskih špekulantov sta v dobršni meri izkoreninila temnopolto skupnost, zato osrednji junak Jay, ki je pred leti odšel na študij filma v Kalifornijo, ob vrnitvi najde le še ostanke nekoč tesno stikane skupnosti. Vrnil se je, da bi dokončal scenarij za svoj filmski projekt, srečanje s starši in nekdanjimi kolegi pa ga v spominih vrača v mladost in neke lepše čase. Gerima premore dovolj subtilnosti, da se izogne neposredni obsodbi Trumpove Amerike; institucionalizirani rasizem, urbano nasilje in problem vseprisotnih drog predstavi kot permanentno stanje. *Preostanek* je verjetno celo najboljši prvenec ameriškega neodvisnega filma zadnje dekade, obrtno impresiven (predvsem v ravnanju z zvokom) in energičen primer artikularne jeze zoper zlomljeni sistem.

Lovec na kite (Kitoboy, 2020) je drugi navdušujoči prvenec letošnje Mostre. Film ruskega režiserja Filipa Jurjeva je postavljen v Čukotko na skrajnem vzhodu Rusije ob Beringovem prelivu, kjer v špartanski kitolovski skupnosti odraščata šestnajstletni junak, čigar preprosti vsakdan brutalno prelomi prihod interneta ... in pornografskih spletnih portalov, ki v mladeniču ne prebudijo le spolne sle, temveč tudi ljubezen – in ljubosumje. Njegova izbranka z one strani preliva, plavalasa spletna *call girl* iz Detroita, »mora« pripadati le njemu; najstnik ne razume, da z njo komunicira kopica pohotnih spletnih perverznejšev z vsega sveta, zato zavoljo nedolžnih provokacij napade in pobije najboljšega prijatelja, ukrade ribiški čoln in se čez preliv odpravi »Detroitu naproti«. *Lovec na kite* je preprosta, a čustveno prepričljiva in pomenljiva miniatura o vplivu sodobne, odtujevalne in, kot kaže, destruktivne tehnologije na nevednega posameznika.

Poljska režiserka Malgorzata Szumowska je v teku let ustvarila malce neenoten, a intriganten in izmuzljiv opus, poln metaforike in aluzij na bolehnosti sodobnega človeka. Nekaj podobnega je s soavtorjem Michalom Englertom združila v filmu **Ne bo več snežilo** (Śniegu już nigdy nie będzie, 2020), za odtenek pregloboko metaforičnem delu, kjer od tujeni predstavniki sodobne ekonomske elite, zavarovani za ograjami prestižnih sosesk, ne najdejo stika s sočlovekom ter si v želji po toplini in razumevanju »omislijo« svojega angela varuha, zdravilca, svetovalca, oh in sploh figuro topline in zaščite. Da ta lik pooseblja ekonomski migrant z vzhodno-evropske margine, je dovolj perverzna aluzija na sodobne strahove pred »prišleki«, sploh če se izkaže, da so ti strahovi namišljeni, sovražnik pa fantomski, npr. ukrajinski maser Ženja, ki vstopa v življenja teh zdolgočasenih, vsega naveličanih ljudi. Predajajo se mu brez zadržkov, ženske (tudi) spolno stimulira, ostalim strankam »popravlja« počutje in jih dela za silo funkcionalne. Je resničen ali namišljen? Izvrstna sklepna sekvenca, kjer se Ženja v iluzionistični točki ne pojavi več (izgine kot kafa), sugerira slednje.

Če hočete videti, kaj je težak sogovornik, ki te izmuči z avtoritarnostjo, neskončnimi filozofskimi traktati in vztrajnim vrtanjem po najmanjših podrobnostih, potem si pogledajte dokumentarec **Hopper/Welles** (2020), pogovor med Orsonom Wellesom in Dennisom Hopperjem, ki je leta 1970 nastal v neki mračni losangeleški kantini. Producent Filip Jan Rymśa je »režijo« dolgo bunkeriranega materiala pripisal Wellesu, kar je lepa gesta, čeprav gre v principu za zasilno zmontiran grobi material, ki ohranja prekinitve med menjavami kolutov in treskanje s klapo. Welles je leta 1970 začel težavno produkcijo filma **Druga stran vetra** (The Other Side of the Wind, 2018), ki smo ga, končno zmontiranega, v Benetkah videli lani, Hopper pa je po gromozanskem komercialnem in kritičnem uspehu **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969) montiral svoj drugi film **Zadnji film** (The Last Movie, 1971), ki ga je zaznamoval in pokopal v enaki meri, kot so Wellesa trideset let pred tem pokopali **Veličastni Ambersonovi** (The Magnificent Ambersons, 1942). Kamera je vztrajno fiksirana na zaraščene hipija Hopperja, ki v kantini popiva in večerja, Welles je prisoten samo z »vsemogočnim« glasom, v kadru ga ne vidimo niti enkrat. A prav ta nevidnost in vseprisotnost njegovega močnega baritona je zastrašujoča, saj Hopperja brez prestanka postavlja na preizkušnjo. Je režiser Bog ali čarovnik? Bo Amerika preživela lastno nasilje? Razpon tem je neskončen, sogovornika debatirata o politični (ne)iskrenosti, radikalnem šiku, spolnem osvobajanju, religiji, filmskih vplivih in



HOPPER/WELLES (2020)

marsičem drugem. Hopper je ob Wellesovih rafalih večkrat očitno v zadregi, saj preprosto ostane brez besed in se rešuje s smehom, medtem ko Welles nadaljuje s svojimi tiradami. Filmu kanček montažne discipline ne bi škodil, saj *Hopper/Welles* bolj kot zaokrožena celota izpade kot prva verzija montaže, ki jo bo še treba ustrezno obtesati.

BENEŠKI FILMSKI FESTIVAL

MELITA ZAJC

Iz sence neorealizma: presek sodobnega italijanskega dokumentarnega filma

77. Beneški filmski festival, 2.–12. september 2020

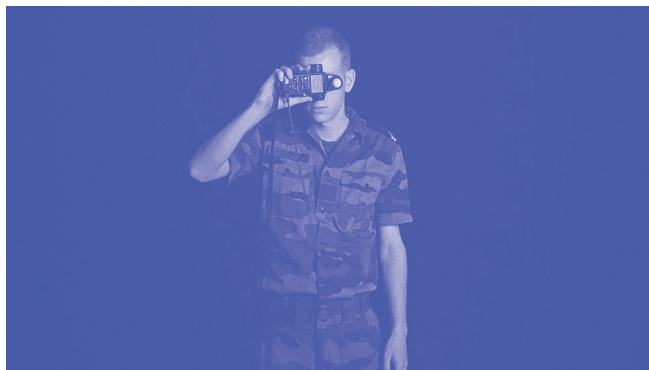
Ob vsem hudem je epidemija covid-19 prinesla tudi nekaj dobrega. Prebivalci severne Italije, ki so prvi izkusili uničevalno moč novega virusa, so danes dobro pripravljeni na to, da se soočijo z njim, zato ni presenečenje, da je bil prav mednarodni filmski festival v Benetkah tisti, ki je film znova postavil v kino. Pomembno, saj sta bila prekinitev filmskih festivalov in zaprtje kinodvoran za tradicionalni film težak udarec. Virus je prekinil tudi proizvodnjo številnih filmov, ki so še danes zaustavljeni v prehodnem stadiju produkcijske ali postprodukcijske faze. Tako so ob odsotnosti ljubljencev festivalskega

občinstva poželi več pozornosti doslej zapostavljeni akterji filmske krajine, med njimi tudi italijanska kinematografija – kar je že od nekdaj želja domačih občinstev, ki jo mediji tu v Italiji vsako leto znova še spodbujajo. Letos je bila ta želja uslišana, a po mojem mnenju pravi zmagovalec te ironične igre zgodovine ni bil igrani, pač pa italijanski dokumentarni film, ki je na festivalu zasijal v vsem svojem blišču.

Vojna in mir

Čeprav po eni strani Italija slovi kot domovina neorealizma, ki je pokazal, kako je realistične izrazne postopke mogoče uporabiti za to, da namišljeni dogodki postanejo bolj verjetni, pa je bil dokumentarni film dolgo marginalizirana dejavnost italijanske kinematografije, nekakšen »otrok manjšega boga«. Kot sta nedavno zapisali Cristina Formenti in Laura Rascaroli, je bila velika večina italijanske dokumentaristike omejena na filme, katerih motiv ni bila toliko želja govoriti o realnosti kot upravičenje subvencij, ki so bile na voljo za ustvarjanje te vrste filma. Hkrati znotraj in zunaj sistema je bil dokumentarni film v Italiji pretežno instrument različnih ideologij, pripomoček za ponazoritev znanstvenih konceptov ali industrijskih procesov ter podrejen disciplinam, kot sta antropologija in etnografija.

Čeprav je v tem, da je prav z neorealizmom, ki je uporabil dokumentaristične izrazne oblike, italijanski igrani film zasenčil dokumentarnega, tudi neka notranja logika, pa je po drugi strani usoda dokumentarca v Italiji precej običajna za ta del sveta. Kot vedno se za posplošeno ugotovitvijo skrivajo izjemna dela in podvigi, začenši s filmskim opusom Vittoria De Seta, ki je prav na filmskem festivalu v Benetkah zaslovel s celovečernim prvencem **Razbojniki z Orgosola** (Banditi a Orgosolo, 1961), igranim filmom, posnetim na podlagi dokumentarcev, ki jih je De Seta snemal na Sardiniji desetletje pred tem. Kar



VOJNA IN MIR (2020)

priča o situaciji, precej podobni drugim državam z »majhnimi kinematografijami«, tudi Sloveniji, kjer so se zaradi pomanjkanja sredstev režiserji s snemanjem dokumentarcev (in z delom za TV) ohranjali v formi, medtem ko so čakali na igrane celovečerce. Danes, ko je dokumentarizem zaradi kopice razlogov, za katere tu ni prostora, prevzel vodilno vlogo v obveščanju javnosti o skupnih problemih in pri promociji družbenih sprememb, ima tudi Italija vrsto odličnih avtorjev, med katerimi zlasti slovi Gianfranco Rosi, ki je z dokumentarcem **Odperto morje** (Fuocoammare, 2016) med drugim osvojil zlatega medveda za najboljši film na filmskem festivalu v Berlinu in evropsko filmsko nagrado za najboljši dokumentarec.

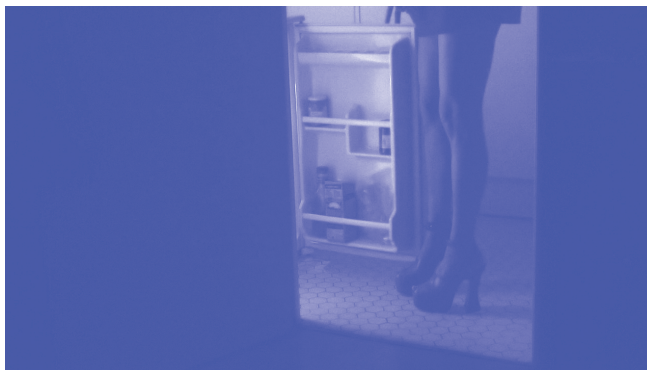
Massimo D'Anolfi in Martina Parenti prav tako sodelujeta na velikih festivalih, kot sta Benetke in Locarno, znameniti festival dokumentarnega filma Visions du Réel v švicarskem mestu Nyon pa jima je lani celo pripravil prvo retrospektivo in organiziral filmski tečaj z njima. V nekaj več kot desetih letih sta posnela sedem celovečercov in en kratek film ter si pridobila ugled filmskih avantgardistov, ki sta na novo definirala sam pojem dokumentarnega filma in sta na čelu novega vala italijanskega filma 21. stoletja. **Vojna in mir** (Guerra e Pace, 2020), ki je bil predvajan v tekmovalnem programu sekcije Horizonti letošnjega festivala v Benetkah in prinaša premislek o sami naravi podob, je ta ugled v celoti upravičil. Ob poplavi večplastja pomenov in prirejenih podob vsega in vseh na družbenih medijih se D'Anolfi in Parenti vračata k neposrednemu pomenu podob ter k smislu, ki ga ima govorica podob v človeški zgodovini – so medij spomina, omogočajo reševanje življenj, so del taktike vojskovanja in podlaga strateškega načrtovanja. Odločajo o razliki med vojno in mirom. Življenjem in smrtjo. Dobesedno.

Njun pristop je enkraten, osnovno strukturo, ki film razgradi na štiri različne čase – preteklost, nedavno preteklost, sedanjost in prihodnost – sta smiselno povezala z antropološko študijo rabe podob v tako različnih ustanovah, kot so rimski arhiv izobraževalnega filma Istituto Luce, Krizna enota italijanskega Zunanjega ministrstva, Ecpad oziroma Vojaški arhiv in agencija podob francoskega obrambnega ministrstva ter švicarska Kinoteka v Losanni. Stare teme, kot je teza, da so vojne ključno gonilo tehnološkega razvoja, sta zastavila na povsem nov način. Še zlasti pomembna je njuna inovacija glede mesta, s katerega film ponujata v gledanje. Izognila sta se naratorju, položaj, od koder dajeta videti podobe, je gibljiv in se nenehno spreminja, montaža pa teh gledišč ne šiva v celoto, temveč pušča razpoke, ki po projekciji ostanejo kot brazgotine in spominjajo na nekaj, česar ni mogoče opisati z besedami.

Med takimi sledmi so denimo subtilna prehajanja med podobo kot reprezentacijo in kot prisotnostjo: na eni strani, kot smo ponavljali desetletja, status podob kot reprezentacij, torej »zemljevid ni ozemlje«, na drugi dejstvo, da zemljevid, ob odsotnosti drugih primerljivih modusov obstoja, je ozemlje. Prav zaradi tega je bil ključen za politično organizacijo sveta, danes pa je neizbežen pri reševanju življenj, denimo italijanskih državljanov, ki se ob izbruhu konfliktov znajdejo na napačnih straneh meje. S tem pa je povezana tudi vrsta kulturnih pojavov, kot je mukotržno delo filmske arhivistike, nuja, da se vojaki učijo branja podob, ali praksa, da mirovni aktivisti z dokumentiranjem spopadov preprečijo bodoče konflikte.

V moji sobi

Med temami je bila v središču bolezen covid-19, a medtem ko prevladujejo diskurzi o novostih, ki so jih meseci po odkritju koronavirusa prinesli v medčloveške odnose, so mene zlasti navdušili tisti filmi, ki so karanteno obravnavali kot kontinuiteto, ne kot prelom. Na področju kratkometražca predvsem film **V moji sobi** (In My Room, 2020), predvajan v okviru festivalskega programa Dnevi avtorjev. Režiserka Mati Diop je sicer Francozinja, a film je nastal v italijanski produkciji Miucciae Prada, lastnice ene najmočnejših globalnih znamk italijanske mode, ki v okviru projekta Ženske zgodbe (Women's Tales) sestrške blagovne znamke Miu Miu od leta 2011 proizvaja kratke filme ženskih režiserk. Mati Diop, nečakinja znamenitega senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja, je svojo Žensko zgodbo osredotočila na pogled skozi okno v 24 nadstropju stolpnice v 13. pariškem okrožju, ki spremlja posnetke pogovorov z že pokojno babico Maji. Skozi osebno zgodbo babice, muslimanke, ki je več kot 20 let preživela izolirana v svojem pariškem stanovanju, je Mati Diop relativizirala konvencionalen diskurz o zasebnosti.



V MOJI SOBI (2020)

Dala je glas tistim, ki jim je svojevrstna izolacija navada, bodisi da so si jo, kot intelektualci in ustvarjalci, izbrali sami, bodisi jih je, denimo starostnike in ženske, zlasti muslimanke, vanjo prisilila družba.

Tudi italijanski dokumentarist in intelektualec Andrea Segre, goreč zagovornik mednarodne solidarnosti, je svoj zadnji film **Molekule** (Molecole, 2020), projekcija katerega je odprla letošnji filmski festival v Benetkah, med drugim posvetil karanteni. V *Molekulah* je covid-19 prisoten predvsem kot motiv meje in v tem pogledu so Benetke, kjer je bil posnet, še posebej primerne, tako mesto samo kot posamezne hiše (oboji omejeni z morjem, vodo). Spretno posnete izpovedi stalnih prebivalcev tega izjemnega mesta je Segre pospremil s posnetki, ki kažejo, kje vse je mogoče brati klimatske spremembe v tako izpostavljeni lokaciji, kot je mesto na vodi. Skozi pričevanja o izkušnjah starih in novih meja, s katerimi živijo prebivalci lagune, pa je tudi mojstrsko oblikoval metaforo za pregrado, ki jo je okrog sebe zgradil režiserjev oče, tudi on Benečan, in je bila izhodiščna tema tega filma.

Drugi film o karanteni kot pregradi, ki so ga letos posneli italijanski dokumentaristi in je bil predvajan v okviru Dni avtorjev na beneškem festivalu, je film Elise Fuksas z naslovom **iSola** (2020) – beseda preplete otok, »isola«, in besedo sama, »sola«. Pregrada, ki jo je v človeško družbo vpeljal koronavirus, v tem filmu postane patološka, maligna. Rak ščitnice, za katerim je malo pred pandemijo zbolela avtorica, s svojimi patološkimi klicami preprede njene vezi s svetom in meje njene zasebnosti. Elisa Fuksas se je s posledicami bolezni, od bližine smrti do tveganega zdravljenja, soočala prav v karanteni. Skozi pogosto zelo intimne posnetke – film je bil v celoti posnet s pametnim telefonom – je odlično upodobila občutek osamljenosti v velikem mestu. Ne glede na splošno atmosfero osamljenosti pa deluje presenetljivo



MOLEKULE (2020)

boleče, ko ob režiserkinem prvem srečanju z očetom, po operaciji in odpravi karantene, oče počoha njenega psa in se skoraj ne zmeni zanj. Elisa je hči arhitektov Massimiliana in Doriane Fuksas in mnogi so film sprejeli predvsem kot vojaški vpogled v zakulisje ene od znamenitih italijanskih umetniških družin, a tudi kot tak zanimivo pokaže, kako so omejitve, ki sta jih prinesla virus in karantena, le okrepile že prej prisotne patologije v medčloveških odnosih, tudi v sicer tako zelo »družabni« družbi, kot je italijanska.

Družinska bolezen

Zunaj konkurence so na festivalu predvajali tudi veliko bolj tradicionalen dokumentarni celovečerni film z nasnetim glasom pripovedovalca, dramatisiranimi vložki in spektakularnim naslovom **Resnica o Sladkem življenju** (La verità su La dolce vita, 2020). Film dejansko predstavlja svojevrstno odkritje, saj temelji na kopici dragocenega in do zdaj večinoma nepoznanega gradiva o pogojih, v katerih je nastajal ta legendarni film italijanske kinematografije. Zlasti izjemna je osebna korespondenca med producentom Giuseppejem Amatom, distributerjem Angelom Rizzolijem in režiserjem Federicom Fellinijem. Gradivo večinoma prihaja iz zasebne zbirke družine producenta Amata, ki je tudi ključni junak filma, saj pravzaprav prinaša »resnico« o njem, začnši s sanjami, v katerih mu skrivnostni glas namigne, naj posname **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960, Federico Fellini), čeprav je imel v tistem trenutku pravice za film njegov konkurent, Dino De Laurentiis. Že samo dopisovanje med omenjeno trojico, od grandioznega sloga oseb, ki se v vsakem trenutku zavedajo, da delajo zgodovino, do suspenza polne napetosti glede tega, ali bodo snemanje filma dokončali ali ne, upraviči smiselnost tega dokumentarca. Podrobnosti, kot so anekdote, povezane z ljubeznijo do iger na srečo, in to z besedami notoričnega gamblerja Vittoria De Sice, pa dosežejo, da starinskih intervencij, kot je lik igralca, ki pismo kot s partiture bere ob stojalu, niti ne opazite. Film je režiral Giuseppe Pedersoli, vnuk Giuseppeja Amata, sin producentove hčere Marije in Carla Pedersolija, javnosti bolj znanega pod imenom Bud Spencer. Družinske vezi navajam, ker so pomemben element del njihovih avtorjev, pa tudi zato, ker je zaradi prekarosti ustvarjalnih poklicev nepotizem v svetu filma postal pomemben element filmske produkcije.

Poleg tega je tu moj favorit med sodobnimi italijanskimi dokumentarci – film **Rossellini** (I Rossellini, 2002). Roberto Rossellini, pionir neorealizma in eden najbolj inovativnih režiserjev 20. stoletja, se tudi na področju zasebnega življenja,



RESNICA O SLADKEM ŽIVLJENJU (2020)

kot pravi Alessandro Rossellini, njegov vnuk in režiser tega dokumentarca, »ni šalil«. Alessandro je sin Renza, ki je otrok Rossellinija in Marcelle de Marchis, uradno njegove prve žene. Po tistem je Roberto ustvaril družino in imel tri otroke z Ingrid Bergman, hollywoodsko ikono, s katero je posnel več pomembnih neorealističnih del, na primer **Europa '51** (1952), a ker niso prinašala dohodkov, je za leto dni odšel v Indijo. Tam je začel razmerje z mlado scenaristko Sonali Senroy DasGupta, ki je bila v tistem času poročena in noseča z Rosselinijevim prijateljem. Posvojil je njunega sina in z njo imel še hčerko.

Režiser Alessandro Rossellini se vprašan tipa, kako je bilo to mogoče, ko pa je bila ločitev do leta 1970 v Italiji prepovedana, ne dotakne, čeprav vseskozi govori prav o tem.

Po svoje je podobno inovativen kot D'Anolfi in Parenti, le da je njegova inovacija bolj prikrita, oziroma je inovativno prav to, kako spregovori o rečeh, ki so vsem na očeh, ne da bi neposredno govoril o njih. Napove, da bo govoril o rossellinitisu kot posebni družinski bolezni, ki se kaže v tem, da vsi v družini verjamejo, da so poklicani za snemanje filmov. Kot smo videli, to še zdaleč ni samo značilnost družine Rossellini – a prav to nam pove, kako izjemno krhko je meso, s katerega nam ta film govori, samoumevno in nemogoče hkrati. Film ni enostavna kritika tradicionalnega mačizma, pač pa hvalnica ženskam družine Roberta Rossellinija, ki so to družino omogočile tako s svojim (neplačanim) čustvenim delom kot z dejanskim prodajanjem svojega dela na trgu delovne sile, s katerim so preživljale družine in jih z njim preživljajo tudi danes. Film ohranja nekonformizem Roberta Rossellinija še danes živ, ko pokaže, kako se patriarhat ohranja celo ob odsotnosti materialnih pogojev svoje prevlade, hkrati pa, in za to gre še posebno priznanje Alessandru Rosseliniju, v središče postavi ženske, ki to omogočajo – njihovo dobroto in lepoto, pa tudi inteligenco in moč.



Marcel Štefančič, jr.

»Filmi noir so bili zrcalni odsevi velikih sprememb v spolni ekonomiji.«

MATEJA VALENTINČIČ

Če umrem, preden se zbudim je naslov romana Sherwooda Kinga iz leta 1938, po katerem je Orson Welles posnel **Damo iz Šanghaja** (The Lady from Shanghai, 1947). Film je znan po legendarnem strelskem obračunu v sobi ogledal, kjer so podobe vpletenih podvojene in multiplicirane, kar odraža bistvo filma noir: nič ni tako, kot se zdi na prvi pogled, in nihče ni to, za kar se izdaja v teh pripovedno kompleksnih, dialoško duhovitih in vizualno elegantnih kriminalkah, ki so



kljub statusu B-filma v 40. in 50. letih prejšnjega stoletja okužile in radikalizirale Hollywood, vse žanre in režiserje. Če so bili, vsaj na začetku, scenaristični vir filmov noir *hard boiled* detektivski romani, kakršne sta pisala Raymond Chandler in Dashiell Hammett, z detektivom, ki se s cinizmom brani pred moralno korumpirano družbo, so sčasoma junaki filma noir vse bolj podlegali fatalizmu, usodi, predvsem usodni ženski, *femme fatale*, ki je uokvirila njihove fantazme, še preden so se zavedli, kaj se dogaja in kako so se znašli v brezizhodni pasti, ki jih pušča z zlomljenim srcem in še bolj cinične, če niso seveda »mrtvi že ob prihodu« – kar nekaj filmov noir namreč pripoveduje

truplo. Kot pravi izdani, a preživeli mornar iz *Dame iz Šanghaja*: »Morda bom živel tako dolgo, da jo bom pozabil. Morda pa bom umrl, ko bom poskušal.«

Naslov Sherwoodovega romana si izposoja tudi nova knjiga Marcela Štefančiča, jr. – *Če umrem, preden se zbudim: Klasično obdobje filma noir*. Gre za prvo celovito slovensko delo o klasičnem obdobju filma noir, ki daje družbeno zgodovinski, politični in cinefiliški vpogled v ta nelagodni, kriminalni, a obenem transgresivni žanr,

v to »romanco o nagonu smrti«, kot je film noir psihoanalitično, a nadvse primerno v Filmskem leksikonu opredelil Zdenko Vrdlovec.

Slovensko-ameriškega pisatelja Louisa Adamiča vidiš kot nekoga, ki je anticipiral film noir, še preden se je ta kot žanr sploh vzpostavil. V kakšnem smislu?

Film noir je intoniral Los Angeles. Velika večina filmov noir se je dogajala v Los Angelesu, tako da je filme noir intoniral, definiral, oblikoval Los Angeles. Los Angeles so pa definirali in intonirali *hardboiled* predvojni romani o



DAMA IZ ŠANGHAJA (1947)

njem – *Poštar pozvoni vedno dvakrat*, *Dvojno zavarovanje*, *Tudi konje streljajo, mar ne?*, *Mildred Pierce*. Cela serija romanov je bila pred vojno, kriminalk, trdih, črnih, ki so intonirale te filme noir v Los Angelesu. Vse pa je leta 1932 prehitel Louis Adamič s *Smehom v džungli*, romanom, tako rekoč avtobiografskim, danes bi temu rekli avtofikcija, ampak v tem romanu najdete vse teme in motive filmov noir. Skratka, on je vse teme in motive filmov noir povzel, še preden so se filmi noir sploh pojavili.

Kakšni so ti motivi in teme, kako bi definiral film noir?

Film noir so bile najprej kriminalke, črne kriminalke. Ampak ta žanr, ta slog s čudnimi snemalnimi koti, mrakom, sencami, dežjem, večno nočjo, fatalizmom, z mračno, bizarno atmosfero, je bil tako dominanten, zapeljiv in hipnotičen, da je preplaval vse ostale filmske žanre, film v celoti. Imel je dominanten slog. Bil je pravzaprav anti-hollywoodski; slog, uvožen iz Evrope. Film noir je bil evropski



žanr, ki so ga tja prinesli avstrijski, nemški, madžarski, poljski, češki, pa tudi britanski in francoski režiserji, ki so v tridesetih ubežali pred Hitlerjem v Hollywood. Ko se je začela druga svetovna vojna, so številni ameriški filmarji šli na fronto. Zato se je Hollywood kadrovsko sprostil in emigranti so dobili več manevrskega prostora. Tudi cenzura se je sprostila, vse, kar je bilo prej nesprejemljivo, je postalo sprejemljivo, saj je bilo v tisti klavnici res nesmiselno biti malenkosten pri filmskih umorih. Romani, po katerih prej niso smeli snemati, so nenadoma postali posnemljivi. Ker pa je bil budžet za te filme po navadi neverjetno nizek, saj je bil v Hollywoodu prav tako čas racionaliziranja in varčevanja, so skušali to prikriti z različnimi triki: z meglo, snemalnimi koti, dežjem, flashbacki, glasom naratorja, skratka, s sencami in lučjo. Ampak ravno ta inovativnost, ki je šla v prikrivanje skromnega budžeta, je ustvarila filmski slog, ki je postal takrat prevladujoč in je odpihnil vse ostalo. Anti-hollywoodski pa je bil v tem smislu, da je Hollywood vedno snemal filme, v katerih je bilo vse jasno. Gledalcu so morali biti dostopni, kamera je vedno stala tam, kjer je morala stati, bila je nevsiljiva, ni bilo nobenih flashbackov, nobenih motenj, nobenih glasov naratorja, nobenih montažnih preskokov, nobenih čudnih snemalnih kotov; klasična naracija je morala biti nevsiljiva, dostopna gledalcu, da ji je lahko sledil. Film noir pa je to logiko povsem obrnil z zapletenimi, intrigantnimi zgodbami, tako zapletenimi in tako dobro razpletenimi, s tako dobrimi preobrat, da imaš občutek, da ti filmi še sami ne verjamejo, kako genialni so. (Smeh)

Zakaj je ta žanr morda tudi najbolj slikovita, najbolj lucidna slika kapitalizma, predvsem pa dekonstrukcija ameriškega sna?

Če gledaš filme noir, ugotoviš, da v njih dominirajo liki, ki skušajo izvesti socialni, razredni preboj. Skušajo napredovati. Izmislijo si načrt, shemo, plan, zaroto, spletko, s katero skušajo nenadoma obogateti, s katero se skušajo prebiti, s katero skušajo en razred zamenjati z drugim razredom. In filmi noir so zgodbe o tem, kako jim to ne uspe, kako je ameriški sen pravzaprav prevara; kako človeka ustavlja, kako je spleten iz pasti, v katere se junaki vedno znova ujamejo, in kako so v ameriškem sistemu razredi povsem fiksno določeni. Povsod je ta fatalizem. Na koncu junak vedno nekako propade, vedno se vrne v svoje razredno izhodišče. Film noir so moralke o tem, kako je razredni, socialni preboj v Ameriki nemogoč, ker je družba strukturirana, razslojena tako, da so ti prehodi iluzorni. A vsi vedno znova skušajo obogateti, vsi delajo račune, kalkulirajo, vsi

bi bili poslovneži. In res, v filmih noir se vsi samoizumljajo, samo-nastajajo, skušajo nastati v svoji lastni produkciji, skušajo postati podjetniki. A nikoli ne morejo, ker jih sama logika kapitala vedno ustavi, vedno se spopadajo z nekimi elitami, z nekimi mogotci. Hkrati pa so filmi noir lepo pokazali, da je kriminal hrbtna stran kapitalizma. Pravzaprav so pokazali, kako bogastvo nastaja. Bogastvo nastaja s kriminalom, ne? (Smeh) To je bilo sporočilo filmov noir. Ker na drugi strani je klasični Hollywood kazal, da bogastvo nastaja tako, da se ljudje po telefonu pogovarjajo. Film noir pa so bili *reality check*, resnica Hollywooda, in nastopili so kot kritika družbe. Film noir je bil vpliven, hipnotičen žanr – kot je rekel Dennis Hopper, je bil najljubši žanr vsakega režiserja. Vsak režiser je skušal v nekem obdobju posneti film noir. Ampak problem je v tem, da je od filma noir kasneje ostal samo še slog. Zato so bili ti filmi potem videti tako mrtvi, kot kakšni anahronizmi. Ker so ta razredni moment potlačili, ga zanemarili, kot da bi bil slog ločljiv od vsebine. Ne, ne, ne, ne, ne! Ta slog je vsebina. Ta slog ti govori o nekem mraku, ki je v ljudeh, ki je v tej družbi. To je povezano s strukturo družbe, z njeno dinamiko, kako družba funkcionira in izključuje vse tiste, ki niso elita. To je srce filmov noir.

Kako je druga svetovna vojna vplivala na Hollywood in posledično tudi na vznik filma noir? Takrat so se vendarle dogajale precejšnje družbene spremembe.

Brez druge svetovne vojne filma noir ne bi bilo. Cenzura se je omilila, kot sem rekel, in v primerjavi z grozotami vojne so bili umori, ki so jih prikazovali filmi noir, res marginalni in nepomembni. Zato so lahko nenadoma režiserji počeli to, česar prej niso mogli početi. Hkrati se je zgodil tudi velik preskok v družbeni hierarhiji. Moški so izginili in šli na fronto, ženske so ostale doma in vzele usodo v svoje roke. Šle so delat, začele so graditi svoje kariere. Prej so morale biti doma, morale so ubogati moške, zdaj pa so se osamosvojile, emancipirale. Filmska projekcija, noir projekcija te ženske emancipacije, te groze moškega, je bila *femme fatale*. Ta fatalna ženska, ki je obsedala filme noir, od Rite Hatworth v **Gildi** (1946, Charles Vidor), prek Phyllis (Barbara Stanwyck) v **Dvojnem zavarovanju** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder), do Brigid (Mary Astor) v **Malteškem sokolu** (The Maltese Falcon, 1941, John Huston). To so fatalne ženske, ki moškega zgrabijo, ga ponižajo, zapeljejo, uničijo in ga na koncu po možnosti pokopljejo, s sabo zapeljejo v prepad. To so bile samostojne, osamosvojene,

emancipirane ženske, ki so morale na koncu, jasno, končati kot truplo, ali pa se poročiti. Filmi so dopuščali, da se ženska poroči ali konča kot truplo, po navadi so na koncu morale umreti. Morale so umreti za idejo.

***Kdo oziroma kakšen je protagonist filmov noir? Je to eksisten-
cialistični anti-junak, vsaj malo podoben tistemu iz francoske-
ga eksistencializma?***

Junak v filmu noir je bil pravzaprav posledica tega ženskega vzpona, te ženske vstaje med drugo svetovno vojno, ki je potekala čisto tiho, je pa moški spol očitno frustrirala. Tako frustrirala, da so ti junaki vsi v glavnem omotični, nemočni, zatrti, slabo potentni, luzerji, zgube, ki se iščejo, ki ne vedo točno, kaj bi, igračke, s katerimi se ženske po navadi zlahka poigrajo, takoj padejo na njihove čare, ženske jih zlahka omrežijo, omamijo, zapeljejo, uničijo, ponižajo. Moški so na nek način faliranci, negotovi, dobresedno metafore hrbtni strani tega ženskega vzpona, reakcija na žensko emancipacijo. Skratka, beli moški, ki se bojijo žensk in hočejo žensko vrniti nazaj domov – in tudi jo. *Gilda*, recimo, ki danes velja za pojem filma noir, se konča tako, da Gildo, fatalno

žensko, junak poroči in jo odpelje nazaj v Ameriko. Zdaj, ko je vojne konec, mu bo lahko kuhala in šivala, med vojno pa ga je lahko lomila, lahko se je klatila, lahko je počela, kar je hotela, ker ga ni bilo doma. Zdaj pa se je on vrnil, vojne je konec in zdaj bo ona spet počela to, kar je počela prej, ko je bila spolna hierarhija urejena tako, kot je prav. Filmi noir so bili zrcalni odsevi teh velikih sprememb v spolni ekonomiji. Ženske so nenadoma začele moškim krasti delovna mesta, prednost so začele dajati karieri pred družino, domom, podrejenostjo moškemu, in filmi noir so to zrcalili bolje kot do takrat kateri koli žanr – in verjetno bolje kot kateri koli v prihodnosti.

Kaj je pravzaprav zaščitni znak filma noir? Je to, kot sam pišeš v knjigi, seksualizacija nasilja in brutalizacija seksa? Ali je to poleg prepoznavnega sloga, zapletene naracije in duhovito inteligentnih dialogov še kaj drugega, mesto in jazz, na primer?

Film noir je imel svoje ikone, ena od njih je gotovo mesto, velemesto, v katerem se izgubiš, v katerem postaneš anonimen, v katerem se junaki zdijo še bolj ubogi, še bolj negotovi, še bolj izgubljeni kot sicer. Mesto jih obvladuje, mesto je pogosto glavni junak teh filmov, Los Angeles ali New York, v mestih skušajo najti svoj dom. Ampak dóma ni več, družinskih vrednot ni več, v filmih noir se socialno, družbeno življenje dogaja po restavracijah, barih, postajah, na nekih javnih prostorih. Dóma preprosto ni več, družina je izginila. To je bila spet kritika kapitalizma, ki je ljudi trgal iz družinskih vezi, trgal je družinske vezi. Ravno kapitalizem je ta, ki družinskih vrednot ni omogočal, zato ker je ljudi ločeval, trgal, jih spravljaj ob živce, v stres, jih psihološko mučil, emocionalno uničeval in izčrpaval.

Kdo je odkril film noir, kdo ga je poimenoval?

Izraz film noir se pojavi leta 1946 v Franciji. Uporabi ga Nino Frank, francoski filmski kritik in novinar, in tukaj je trik: Francozi so leta '46 naenkrat videli serijo ameriških kriminalk, ki so bile posnete v različnih letih med drugo svetovno vojno – do takrat jih niso, saj je bila Francija okupirana in ameriških filmov niso gledali. Nenadoma so videli *Dvojno zavarovanje*, *Malteškega sokola*, **Lauro** (1944, Otto Preminger), videli so **Žensko v izlozbi** (*The Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang). In ker so jih videli naenkrat, nenadoma, se jim je zazdelo, da gre za nekaj novega. In tako je nastal izraz film noir – in kot bi rekli Američani, *the rest is history*. Torej, Francozi so si izmislili izraz, ko so definirali film noir. Film noir pa so ustvarili Evropejci, evropski



BIL SEM KOMUNIST ZA FBI (1951)



INTERVJU Z MARCELOM, FOTO: STOJAN FEMEC

filmari, ogromno je bilo evropskih filmarjev. Prinesli so francoski slog iz teh francoskih poetičnih filmov, iz francoskih črnih filmov, nemškega weimarja, nemškega ekspresionističnega filma. Skratka, film noir je evropska umetnina, darilo Evrope Ameriki. Je pa hecno to, da ga Američani razglašajo za veliki ameriški slog. Ampak tako kot vse velike ameriške stvari so tudi to veliko ameriško stvar ustvarili Evropejci, imigranti, priseljenci.

Je film noir zares enovit žanr? Ne gre zgolj za hard boiled kriminalke, ali pač?

Film noir je mogoče imeti za vse sorte, za slog, za stališče, žanr, anti-žanr, ampak film noir je postal več, kot je bil, več od samega sebe, preplaval je vso kinematografijo. Celo western, ki je veljal za banko ameriškega optimizma, kjer so bili sreča, veselje, svetloba, pokrajina, sonce ... Potem pa pride film noir po drugi svetovni vojni in tudi western umaže, potemni ... Obstaja serija zares črnih westernov, od katerih so Američani kar bežali. Neverjetno, da lahko nek filmski slog, nek žanr postane tako hipnotičen, da se mu ne more upreti niti John Wayne. **Iskalca** (The Searchers, 1956,

John Ford), enega največjih westernov, ne bi bilo brez filma noir. Brez **Dotika zla** (Touch of Evil, 1958, Orson Welles), na primer, ki je bil posnet štiri leta prej, ne bi bil mogoč ... In potem so bile drame, komedije, celo v muzikalih so se pojavile te imitacije, stimulacije filma noir, Fred Astair, vsi so skušali posneti svoj film noir. Za Hitchcocka se običajno ne reče, da je snemal filme noir, ker so bili njegovi filmi tako osebni, tako njegovi, da veljajo za žanr zase. Ampak vsi njegovi filmi so bili praktično filmi noir. Hitchcock se je šolal v Nemčiji v 20. letih med ekspresionisti, ki so potem navdihnili, intonirali film noir – brez nemškega ekspresionizma filma noir ne bi bilo. **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), največji film vseh časov – še vedno verjetno je, kljub temu, da ga je zdaj na lestvicah prehitela **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) – je film noir, tako kot je **Vrtoglavica** film noir, samo v barvah. Lahko bi rekli, da je bil **Državljan Kane** prvi film noir. Ker je tako kot **Smeh v džungli** povzel vse teme in motive filma noir, še preden se je film noir pojavil. Vsi največji režiserji, vsi, vsi, vsi so hoteli snemati takšne filme, od Vincenteja Minnellija do Orsona Wellea, ki je itak doktoriral iz filma noir.

Kako je na začetku 50. let makartizem vplival na film noir glede na to, da so ga snemali predvsem hollywoodski evropski levičarji?

Ogromno je bilo levičarjev, ki so snemali filme noir. Zato je tudi film noir izgledal tako. Brez tega levega momenta tudi ne bi bilo tako izrazitega razrednega momenta, pa tudi slog filma noir verjetno ne bi bil tak, kot je bil. Slog je bil tak, ker ga je potemnjevala vsebina. Na to se običajno pri filmu noir pozablja. Ko je prišel makartizem, se je vse obrnilo na glavo. Zlato obdobje filma noir je trajalo od konca druge svetovne vojne do konca 40. let. Bilo je teh nekaj idealnih let, ko je bilo vojne konec in preden je hladna vojna prišla v histerično fazo, v kateri so začeli hollywoodske režiserje, scenariste, igralce sodno preganjati in zapirati. In ko se je Hollywood iz liberalnega veselja spremenil v konservativno. Prej so bili filmi noir pripovedovani z gledišča junaka, kriminalca, morilca, nekoga, ki se skuša prebiti, skratka, z gledišča ljudi, ki so bili s svojimi dejanji, razmišljanji, intencami zunaj zakona. In tudi policaji, če so se pojavili, so bili po navadi skorumpirani, policaji, ki so bili v veliki skušnjavi, ki so skušali obogateti, se prebiti naprej. Ker policaj je bil vedno na ravni proletarca, nizka plača, brez perspektive. Ko pa je prišla hladna vojna, je junak postal zakon. Pokvarjenih, skorumpiranih policajev, nezadovoljnih s svojim razrednim in socialnim položajem, ni bilo več. Nenadoma se je pojavila glorifikacija reda in zakona. Vzporedno s tem se je pojavil val anti-komunističnih filmov, med katerimi so bili mnogi noir. **Bil sem komunist za FBI** (I Was a Communist for the F.B.I., 1951, Gordon Douglas) je bil eden izmed tipičnih in v njem je bil glavni junak Matt Cvetič, Slovenec po mami in očetu. To je bil fant iz Pittsburgha, ki se je za FBI infiltriral v komunistično partijo in se hvalil s tem, da je izdal tisoč komunistov. On je bil kronska priča na teh procesih v povojni Ameriki proti komunistom. Dokler niso ugotovili, da si izmišljuje, da fantazira, da hoče dobiti svojo radijsko serijo in film in knjigo. Potem je, seveda, končal tragično. Ta film je posnet po njegovi zgodbi in hecno je, da je bil kljub temu, da gre za igrani film, fikcijo, nominiran za oskarja v kategoriji dokumentarnega filma. Kar pove vse o tem, kako na nož je šlo takrat. Kako se je v obdobju makartizma v Ameriki vse spremenilo.

S hladno vojno in makartizmom zamre tudi film noir. Bi lahko zato rekli, da je Poljub smrti (Kiss Me Deadly) Roberta Aldricha iz leta 1955 ultimativni film noir, s katerim tudi ti končaš svojo knjigo?

Ja, zato, ker se konča z atomsko bombo, ker je pokazal, da je Amerika pravzaprav *ground zero*, kot se reče. *Poljub smrti*

je bil posnet po romanu Mickeyja Spillana, ki je slovel kot anti-komunist, anti-feminist, homofob, skratka, šovinist *par excellence*. On je bil pravi otrok hladne vojne, literarni otrok makartizma. Ampak Aldrich je njegovo logiko obrnil. Prikazal ga je takega, kot je, vendar skozi oči – kako bi rekel – Karla Marxa. In vse skupaj se konča z atomsko bombo. Ker je ta fatalna ženska tukaj zares fatalna. To Pandorino skrinjo hoče na vsak način odpreti, na vsak način želi videti, kaj je notri, kot Lotova žena v Bibliji. Na vsak način hoče svoj delež tega, kar je v njej, tako kot so vsi v filmih noir vedno hoteli svoj delež. Le da je ta delež nedeljiv. In bolj ko ji govorijo, da je nedeljiv, da je atomska bomba nedeljiva, ona vztraja in odpre. In ko odpre, odpre vrata pekla, in v zrak gre tista vila v Malibuju, Los Angeles, svet in Slovenija; leta 1955 nas ni več.

In filma noir ni več ...

In film noir gre tudi v nekem smislu k vragu.

Samo še eno vprašanje imam. Nekje v knjigi praviš, da so bili ali pa da bi morali biti filmi noir v bistvu blizu tudi ljudem v socializmu. Zakaj?

Mi smo v socializmu filme noir, ameriške kriminalke, zelo radi gledali in zdi se mi, da so jih oblasti tudi rade vrtele, ker so pokazale, kakšni kriminalci so Američani. Da imajo težave, kakršnih mi v socializmu nimamo. Ampak tako kot ima junak v filmu noir občutek, da je naredil nekaj narobe, da se je nekaj zgodilo, pa ne ve točno, kaj, je imel tudi v socializmu človek občutek, da ga preganjajo, da je nekaj naredil, pa ne ve točno, kaj. Tako kot je fatalizem prežemal junaka filma noir, je prežemal socialista, tako kot je junak filma noir živel v nekem utrujenem, zmendranem, malem, kislem stanovanju, je tudi socialist živel v takšnem stanovanju – skratka, podobne situacije, brezizhodnost, občutek, da se stalno ponavlja isto, neka enoličnost, strah, da ne boš napredoval, da ne boš nikamor mogel, da so meje zaprte. Ta strah je bil tudi realen, tukaj in tam. Tukaj se film noir in socialistična izkušnja prekrivata, zato so nam bili takrat filmi noir skoraj preblizu.

In veliko smo jih gledali tudi na televiziji ...

Dejansko ne smemo pozabiti, da prvi človek, se mi zdi, ki je v zgodovini sveta imel v udarnem terminu na televiziji, sicer na RTV Slovenija, v oddaji Povečava, predavanje o filmu noir, je bil Slavoj Žižek leta '89. Na tej isti nacionalki, na kateri sva zdaj.

Enciklopedija emocij

ALJOŠA HARLAMOV

Pri Marcelu Štefančiču, jr. nikoli ne veš, ali je na misiji, da spravlja v svet enciklopedije ali da ves svet spravi v enciklopedijo. Vsekakor pa njegovi bralci zelo dobro vemo, kaj gre in česa ne gre pričakovati od Štefančiča, in to prepoznanje utrjuje tudi njegova najnovejša, tisočstranska knjiga, v kateri skoraj tri strani zavzema samo avtorjeva obsežna bibliografija. *Če umrem, preden se zbudim: Klasično obdobje filma noir* oziroma *250 esejev o noči sveta*, ki je ravnokar izšla pri založbi UMco je subjektivna enciklopedija filma noir, (p)opis filmov, ki jih zgodovina filma uvršča v ta žanr, hkrati pa nekakšen osebni dnevnik gledanja teh filmov, zbir povzetkov njihovih zgodb, prešitih z interpretacijo, kot velja že za nekatere njegove prejšnje knjige. Pri tem je interpretacija, kar je pravzaprav že kar Štefančičev prstni odtis, v največji meri politična, zgodovinsko sociološka, z nekaj primesmi blagega marksizma ali vsaj antikapitalizma. Kakor Štefančič v svojih filmskih kritikah, ki jih lahko tedensko beremo v *Mladini*, sopostavlja sodobno filmsko produkcijo glede na alegorični odnos, ki ga ima po njegovem videnju do (neo)liberalne kapitalistične stvarnosti, tako počne tudi tukaj v odnosu do povojnega zgodnjega korporativnega kapitalizma.

Enako seveda ne odstopa niti od svojega zlahka prepoznavnega in v zavesti bralcev dodobra utrjenega sloga, iz katerega smo se mnogi učili pisati esejistiko, čeprav se še ni našel ta, ki bi ga znal vsaj dobro oponašati, če ne preseči. Štefančičevski razvejeni esejistični slog gradijo na makrostrukturni ravni anekdote, primerjave, izpeljave, citati in tematski oziroma motivni grozdi, na mikrostrukturni ravni pa metaforične trditve, skoraj sentence, njihova poetična preobračanja in zenovske protitrditve, parafraze in ponovitve ter naštevanja, ki so vedno tudi že katalogizacija.



Kdor od knjige torej pričakuje strukturirano in strnjeno razlago, enoznačno definicijo žanra noir in pregled sodobne teoretične misli o njem, bo morda razočaran. Kdor ve, kaj pričakovati, bo dobil točno to. Prvi del knjige, prvih sto dvajset strani, predstavlja zgodovinski in družbeno-politični kontekst žanra, njegovo zgodovino, od razvoja do prvih definicij, ter tematsko-formalni opis, ki pa pogosto posega v visoko poetični jezik, kjer je mogoče občudovati avtorjevo neverjetno sposobnost mišljenja v metaforah in podobah. Ne gre za čiste definicije, rabo filmske oziroma kritiške terminologije, toda po drugi strani ne moremo trditi, da tovrstna izvajanja nimajo sijajne analitične preciznosti, ki se filmu približa z umetniškim jezikom. Ne glede na njihovo pesniško zvočnost, ki skoraj odvrne pozornost od pomena, besedne zveze »blamaže pohlepa, pasaže paranoje, masaže pekla« bralcu omogočajo intuitivni vstop v problem razprave. Še posebno, ko govorimo o filmu noir, v katerem, o tem se je vsekakor mogoče strinjati, osrednjo vlogo igra prav ton in razpoloženje.

Štefančič sicer, znova tipično zanj, teoretični del knjige začenja s predgovorom, v katerem v žizkovski maniri preseneti s trditvijo, da gre začetek žanra noir v resnici iskati v romanu Louisa Adamiča iz leta 1932. Adamič namreč v svojem biografskem delu, protonoirskem romanu, popisuje losangeško brutalno razredno nasilje, ki se zgošča okoli osrednje religije – ne krščanstva, četudi je Los Angeles, ta destilirana Amerika, verski tematski park, ampak ameriškega sna, sna kapitalizma, ki deluje natanko kot religija, v svojem bistvu pa je (enako) prividen in kratkotrajen: »Los Angeles je zrasel na hitro,« piše Adamič, »brez načrta, njegovo rast je spodbudil pustolovski duh milijonov ljudi in njihov pohlep po dobičku. Še zmeraj raste. Tukaj vse lahko uspeva – nekaj časa – praviloma zelo kratek čas.«

DOTIK ZLA (1958)



MALTEŠKI SOKOL (1941)



BIL SEM KOMUNIST ZA FBI (1951)

V nadaljevanju Štefančič žanr na svoj način vendarle razdela, a je treba informacije zlagati na kup od tukaj in tam. Tako o tem, da je izraz leta 1946 izumil Francoz Nino Frank, potem ko so Francozi takoj po vojni v kosu videli cel kup črnih kriminalk in se zavedli njihovega enotnega *zeitgeista*, izvemo šele blizu polovice prvega dela. Poleg Frankove našteje tudi definicije nekaterih drugih filmskih teoretikov, četudi se do njih nikoli zares ne opredeli. Tako na primer izvemo, da se noir nahaja nekje med historičnim in ahistoričnim terminom in da danes poznamo predvsem noir kriminalko, čeprav gre za transžanrski fenomen, ki vključuje elemente, naj bodo prevladujoči ali ne, številnih drugih žanrov: od vohunke do vesterna. Sledenje sicer avtor do neke mere potrdi v nadaljevanju, v drugem in tretjem delu, v katerem zbirko filmov noir razdeli na tematske sklope, ki jih lahko deloma beremo seveda tudi kot žanrske opredelitve.

Eksplicitneje tudi on klasično obdobje filma noir postavlja med Houstonovega **Malteškega sokola** (Maltese Falcon, 1941) in Wellesov **Dotik zla** (Touch of Evil, 1958), pri čemer sam drugi del knjige začenja s filmom **Detour** oziroma **Obvoz** Edgarja G. Ulmerja (1945). Ta se je na prvem mestu najbrž znašel zaradi že omenjene razdelitve v sklope, ne pa zato, ker bi imel kakšno posebno mesto v kronologiji žanra. Zato pa knjigo zaključijo z Aldrichevim **Poljubom smrti** (Kiss Me Deadly, 1955), ki ga razume kot »epitaf« filmu noir (v njem na koncu raznese atomsko bombo, ki pomori vse), zato ga je uvrstil v poseben razdelek, četrti del oziroma epilog, imenovan *The End*.

V ospredju njegovega opisovanja žanra noir so torej tematske oziroma motivne opredelitve, variante zgodbenih struktur, najpogostejše v naštevalni in metaforizirani obliki, čeprav nekajkrat našteje tudi formalne značilnosti teh filmov, ki so vedno umetelno sestavljeni oziroma »odlično zapleteni in odlično razpleteni«. Gre za filmski modernizem, v katerem oblika ni nevidna in nemoteča, pač pa film noir stavi na disrupcijo klasične, to je uveljavljene naracije, kar dosega s čudnimi snemalnimi koti, flešbeki, distorzijami, elipsami itd. Predvsem pa gre za neločljivi preplet oblike in vsebine. Tako kot je družbeni kontekst druge svetovne vojne vplival po eni strani na spolno in razredno dinamiko ameriške družbe, ki odseva tudi v filmu noir, je po drugi strani s sprostivitvijo cenzure in kadrovske luknje, ki so jo zapolnili filmarji iz Evrope, pomembno oblikoval videz in vizualije žanra. Evropski filmarji so intelektualizirali hollywoodski film, vnesli vanj vplive italijanskega neorealizma, nemškega ekspresionizma in francoskega poetičnega realizma in

eksistencializma, vse to pa premešali s scenariji, ki so v filmski jezik predelovali ameriške *hard-boiled* pisce.

Evropski vpliv se kaže seveda tudi v socialistični oziroma marksistični ideji zgodnjih filmov noir, ki so »moralke o posledicah sanj in fantazij o denarju, uspehu, slavi, moči«, dokler tega brutalno ne preseka McCarthy, zaradi katerega žanr izvede cel notranji preobrat. Pomembno pa je na vizualno podobo filma noir vplival tudi razvoj filmske tehnologije, ki je režiserjem omogočala snemanje ponoči, ter dejstvo, da je veliki meri šlo za filme z majhnim proračunom, t. i. b-filme, ki so morali varčevati »z elektriko, filmskim trakom, tehniko, opremo, materiali, seti, kadri ipd.«.

Drugi in tretji del sestavlja, kot že večkrat zapisano, popis filmov noir, ki jih avtor razdeli v več podpoglavij; ta včasih delujejo kot motivno-tematske kategorije (npr. *femme fatale*, identiteta, razredni boj, spolni zločin), nekajkrat pa tudi kot (pod)žanrske (privatni detektiv, noir western). Teh najbrž bralci ne bodo brali v celoti ali od začetka do konca, je pa med naštetimi filmi najti marsikateri biser, ki ga je zgodovina filma že pozabila. Tak je na primer film **Bil sem komunista za FBI** (I Was a Communist for the FBI, 1951), ki ga je režiral Gordon Douglas in popisuje resnično zgodbo Matta Cvetiča, tajnega agenta FBI, Slovenca iz jeklarskega Pittsburgha, ki se je infiltriral v ameriško Komunistično partijo in ovadil okrog tisoč komunistov. Film, ki je precej napihoval in si izmišljal, je bil naslednje leto celo nominiran za oskarja – v kategoriji dokumentarcev. Vsekakor tudi popisi filmov nudijo precej zanimivega in zabavnega branja, četudi s kvarniki. Morda je nekoliko škoda le, da ni popis že sproti poleg naslova opremljen z osnovnimi podatki (letnico in režiserjem), ampak je treba te poiskati v tekstu ali kdaj tudi v filmografiji na koncu knjige (pomagalo bi tudi, če bi imeli kje še seznam režiserjev, čeprav sta oba podatka danes seveda zlahka dosegljiva že s telefonom).

Skratka, knjiga, ki jo imamo pred sabo, ni knjiga filmske teorije, ni strokovna monografija o filmu noir, sploh pa ne ponuja neke eksplicitne, za vsakdanjo uporabo izdelane definicije. Ampak to smo lahko že vedeli. Namesto tega gre za zbirko esejev, kratkih filmskih kritik, celo impresij, v prvi vrsti pa znova za izjemen enciklopedični podvig. In tako kot Štefančič piše za film noir, je tudi njegova knjiga enciklopedija dramskih situacij, enciklopedija tragičnih situacij, enciklopedija emocij.

Prebijanje noirovskih fantazem – sodobni kitajski neonoir

ROBERT KURET

Če pogledamo nekaj kitajskih neonoir filmov zadnjih let, lahko opazimo pomembno značilnost: žanrsko prehajanje. A to se ne dogaja v smislu kakega **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), kjer se v t. i. postmodernem neonoiru zgodi fuzija noirovske detektivke/kriminalke z znanstveno fantastiko, saj je ta fuzija v Scottovem filmu prisotna od začetka do konca. Opaznejši kitajski neonoir zadnjih let se začne na noirovskem terenu – umor/izginotje, osamljeni detektiv, skrivnostna, usodna ženska, ki je včasih povezana z umori –, a se postopoma, kot po Moebiusovem traku, zgodi prehod na drugo stran. Velikokrat se iz žanrske zasnove razvijejo v bolj ohlapno socialno ali intimno dramo. Prav v tem prehodu se zgodi tudi ključni obrat v perspektivi: najdemo se na poziciji drugega, na poziciji skrivnosti, ki jo preučuje detektiv, in ta pozicija razkrije intimno zgodbo, povezano s socialnimi tenzijami.

Ravno s tem, ko se filmi prebijejo na drugo stran, na stran ljudi oz. večinoma delavskega razreda, kot bomo videli v nadaljevanju, se seveda vračajo k tradiciji povojnega noira, ki je v kontekstu ameriškega filma pomenil eno bolj razredno ozaveščenih filmskih gibanj. Čeprav Haysov kodeks ni dopuščal simpatičnega portretiranja kriminalcev (oz. so morali biti ti – podobno kot *femme fatale* – do konca filma kaznovani), je noiru vendar uspelo pokazati, da je bil motiv večine kriminalcev podoben: revščina, pri čemer filmi niso ponujali

iluzije, da denar pomeni kakršnokoli odrešitev. Če je torej noir po eni strani dedič nemškega ekspresionizma, potem se zaradi ukvarjanja s problematiko delavskega razreda povezuje tudi z italijanskim neorealizmom.¹ In ta razredna zavest je v kitajskih neonoir filmih tudi osrednje mesto konflikta.

Črni premog, tanek led (Bai ri yan huo, 2014, Yi'nan Diao), **Grozeča nevihta** (Bao xue jiang zhi, 2017, Yue Dong), singapurska **Namišljena dežela** (Huan tu, 2018, Siew Hua Yeo) in **Dotik greha** (Tian zhu ding, 2013, Zhangke Jia) so filmi, ki so eksplisitno postavljeni v delavsko okolje oz. katerih liki so delavci. Prvi trije se začnejo kot noir in se razvijejo v socialno dramo, ki subjektivira drugo stran oz. skrivnost – skrivnostni deli rok in nog, ki se znajdejo na tekočem traku tovarne v *Črnem premogu*, skrivnostno izginotje delavca v *Namišljeni deželi* –, medtem ko *Dotik greha* ubere nasprotno smer in gre v nekatereh svojih zgodbah iz socialne drame v bolj žanrsko intonacijo.

Ker je noir vezan na družbeni kontekst svojega okolja, je treba izpostaviti enega ključnih trenutkov v razvoju proti modelu avtoritarnega kapitalizma na Kitajskem, in sicer leto 1978, ko je Deng Xiaoping, kitajski revolucionar, veteran

1 Leonard Pierce: The Working-Class Cinematic Legacy of Film Noir, Jacobin, dostopno na <https://www.jacobinmag.com/2020/10/working-class-film-noir-cinema>.



DOTIK GREHA (2013)

Partije in velik občudovalec Milтона Friedmana, sklenil sporazum z ameriškim predsednikom Jimmyjem Carterjem. To je Kitajsko odprlo tujim investorjem (izmenjava velikosti kitajskega trga za tujo tehnologijo), Deng pa je vpeljal ekonomske reforme, ki so zasebnemu sektorju zopet omogočile delovanje. Pri tem je znana anekdota, da na smrtni postelji za svoj največji dosežek ni štel ekonomskega odpiranja, ki je prineslo hiter razvoj, ampak to, da se je uprl skušnjavi, da bi poleg ekonomskega vpeljal še politično odpiranje v podobi večstrankarske demokracije.² A čeprav je 1978 tista prelomna letnica, po kateri je Kitajska dobila oblike današnje podobe, se kar nekaj sodobnih filmov vrača v neko drugo leto oz. obdobje, in sicer v čas tik pred prelomom tisočletja: leta 1997 je namreč Kitajska začela zapirati neprofitna podjetja v državni lasti, ki še danes pomenijo po eni strani mlinski kamen kitajske ekonomije, po drugi pa poslednjo tamponsko cono pred izbruhom milijonske brezposelnosti in socialnih nemirov.

Gre za t. i. zombi ekonomijo ohranjanja podjetij, ki so v državni lasti, čeprav bi sicer na prostem trgu že davno propadla. In občutek zombijev, ljudi, ki so ujeti v mat položaj in lahko zgolj še počakajo, da se izvrši usoda, močno preveva

2 Slavoj Žižek: Will our future be Chinese 'capitalist socialism?', dostopno na <https://www.rt.com/op-ed/441873-china-socialism-capitalism-zizek/>.



DOLGEGA DNE POTOVANJE V NOČ (2018)

oba filma Diaa Yi'nana, *Črni premog*, *tanek led* in **Divje račje jezero** (Nan fang che zhan de Ju hui, 2019) – v *Premogu* se med živimi zopet pojavi pokojni delavec, ki je zaradi ropa hlinil lastno smrt, da bi se izognil zaporu, zaradi česar biva kot prikazen, ki nima več mesta v družbi, ampak obstaja le še po sencah. V *Divjem račjem jezeru* se šef tolpe Zhou Zenong znajde v podobnem vmesnem prostoru: sicer je še na prostosti, a je na njegovo glavo razpisana nagrada 300.000 juanov (slabih 40.000 evrov), zato je le še vprašanje časa, kdaj se bo obroč policije, članov tolpe in ostalih krogarjev okoli njega tako zožil, da se bo lahko zgolj še predal. Ko film prikazuje Zhouja, je občutna mučna atmosfera tesnobe čakanja na neizbežno eksekucijo.

Lika *Premoga* in *Jezera* sta skratka tako posamični usodi kot alegoriji. Oba je namreč v šah-mat pozicijo prignala kraja – če so podrobnosti glede ropa v *Premogu* neznane in jih morda še lahko pripišemo težki delavski situaciji in okolju revščine, pa tega v *Račjem jezeru* ni več mogoče storiti. Kriminalni tolpi se namreč ne moreta dogovoriti, kateri teritoriji mesta jima pripadajo, zato se dogovorita za »olimpijske igre v tatvini«: tista, ki bo v eni noči pokradla več motorjev, bo lahko izbrala najbolj zaželeno četrt (in v njej kradla naprej). Agonija Zhouja Zenonga se začne, ko v begu po nesreči ustrelji policista. Po tem je zanj igre



DIVJE RAČJE JEZERO (2018)



praktično konec: edina skrb, ki mu preostane, ni, kako bo pobegnil, ker pobeg ni več mogoč, ampak to, da bo denar od njegove predaje šel vsaj v prave roke, tj. njegovi ženi, ki jo je brez razlage zapustil pred leti z izgovorom, da dela v drugih krajih (zaradi podobnih razlogov ženo v *Dotiku greha* zapušča mož, ki drugod pobija in krade premožnim). Je skratka kot zombi podjetje, ki ga je treba le še likvidirati ter poskrbeti, da bodo njegovi ostanki prišli v last ljudi, ne pa mafijsko-politično-policijskih združb.

A kot rečeno, likvidacija neprofitnih zombi podjetij v državni lasti ni tako preprosta in v svojih družbenih posledicah presega žanrsko alegorizacijo v podobi zgolj ene osebe, saj pomeni tudi val brezposelnosti: leta 2016 je kitajski minister za delo napovedoval, da bo skoraj milijon in pol delavcev v industriji premoga ostalo brez službe – in kitajski neonoir se v tovarne premoga vrača kot v moraste sanje. *Črni premog* in *Grozeča nevihta* začetek konca locirata prav v devetdeseta, ko se je kitajski bančni sistem znašel na robu zaradi slabih posojil podjetjem v državni lasti. Takrat so se začele agresivne reforme, zaradi katerih se je število zaposlenih v državnih podjetjih zmanjšalo za polovico; najbolj zadolžena podjetja so zaprli, mnogo pa so jih privatizirali. A kitajskim oblastem privatizacija še danes ne predstavlja prve opcije, saj situacijo

raje rešujejo z združevanjem podjetij, kar sicer poveča njihov tržni delež, a na trgu niso zares konkurenčna.³

To vmesno stanje životarjenja mnogih podjetij, ki se alegorično najbolje kaže v omenjenih filmih Diaa Yinana, pa je posledica strahu pred množičnim odpuščanjem in družbenimi nemiri. Ta moment iskre družbenih nemirov v prvem delu *Dotika greha* kaže recimo Jia Zhangke, ko se po privatizaciji skupnostnega premožnika v mesto vrne novi direktor, ki je skupnosti obljubil, da ji bo povrnil del denarja. A ker se to ne zgodi, ga bivši sošolec začne opominjati na njegovo zavezo. *Dotik greha* je sicer noir v precej ohlapnem, bolj tematskem kot vizualnem smislu; bliža se gangsterskemu filmu, saj zavzame perspektive kriminalcev/deprivilegirancev in njihovega užitka v masakriranju vseh, ki so izkoristili svojo pozicijo moči: še posebej v svoji prvi zgodbi tako iz slutnje socialne drame mutira v užitkarski, tarantinovsko maščevalni *splatter*.

Vendar je *Dotik greha* pri uvrstitvi v noir kategorijo vprašljiv, saj ga ne zaznamuje noben vizualno izrazit noir element; če recimo *Grozeča nevihta* obnavlja preživeti noir

3 Gabriel Wildau: China's state-owned zombie economy, Financial Times, dostopno na <https://www.ft.com/content/253d7eb0-ca6c-11e5-84df-70594b99fc47>.

GROZEČA NEVIHTA (2017)



stil z gostim dežjem in sprano paletto, pa je ena od zanimivih mutacij neonira tudi neonski noir. Tu je vizualno ekspresivno predvsem že omenjeno *Divje račje jezero*, pa tudi posebna nekitajska omemba, singapurski neonir *Namišljena dežela*. Če Michael Mann velja za enega od začetnikov neonskega noira (recimo s svojim filmom **Tat** [Thief, 1981]) in če naj bi neon doživel polno ekspresijo v delih Nicholasa Windinga Refna, potem oba omenjena v neonski intenzivnosti povsem zbledita ob *Račjem jezeru* in *Namišljeni deželi*.

Tu namreč neon ni več zgolj ozadje, ampak v stilu klasičnega črno-belega filma noir osvetljuje obraze, obžarči prostor, je skratka stalna intenzivna sevajoča prisotnost. In prav tako kot klasični film noir pride do svojega polnega sijaja predvsem ponoči. Neon pomeni ta nezmotljivi občutek, da smo se znašli v blišču kapitalizma, kjer bi neonski napis iz vsake smeri rad pritegnil pozornost, a se v končni fazi vsak pretopi v druge napise oz. v neonsko bleščanje celote, kjer nič več ne more pritegniti pozornosti. V *Namišljeni deželi* se neon po eni strani vzpostavi kot nikoli dosegljiv luksuz višjega razreda, po drugi pa kot poskus imitacije tega neonskega blišča, ki deluje kot *trash*. Pri tem gre poudariti sanjske, halucinatorne učinke neona, povezane predvsem z internetno kavarno, kjer delavci zapravljajo svoj zaslužek, preganjajo nespečnost ter v virtualnem



NAMIŠLJENA DEŽELA (2018)

svetu videoiger in *četanja* presegajo trenutno realnost. Režiser Siew Hua pa zareže ne le s samim neonom, ampak s sopostavitvijo neonskih kadrov z belino oz. sivino delavskega vsakdana, opranega vseh barv, kjer kadre zapolnjujejo predvsem sipine sivega peska in gradbeni stroji.

Tudi v *Namišljeni deželi* se zgodi mutacija žanrov, saj iz noirovske detektivke, kjer je osrednja praznina enigma izginulega delavca, podobno kot recimo *Črni premog* preide v socialno dramo, saj subjektivizira svojo začetno skrivnost. In čeprav v nasprotju s *Črnim premogom* ne razkrije vsega ozadja in ne ponudi jasnih odgovorov na to, v kakšnem razmerju sta detektiv in izginuli delavec, ki se nikdar ne srečata in ki delujeta, kot da sanjata drug drugega, pa nas film vendar sooči z realnimi delavčevimi pogoji in njegovim življenjem, kar razprši mistifikacijo njegovega izginotja: delo kljub poškodbi, odsotnost pogodbe in zavarovanja (gradbinski nadzornik migrantskim delavcem zaseže potne liste), spanje na pogradu v natlačeni sobi ...

Prav subjektivacija skrivnosti je tisti postopek, s katerim neo(n)noir dosega prehod iz detektivke v portret družbeno-intimnih okoliščin posameznika znotraj določene skupnosti. Pri tem se lahko spomnimo na najstniški noir **Knives and Skin** (2019, Jennifer Reeder), ki konvencionalno temo – izginotje

oz. skrivnostno smrt srednješolke – osveži prav s preobratom forme. Če film spočetka aludira na **Twin Peaks** (1990–1991), sta v *Knives and Skin* detektiv in preiskava popolnoma odsotna, namesto tega pa se izriše portret še živih srednješolk, ki se morajo boriti za enakopravnost in spoštovanje tako s strani vrstnikov kot simbolnih avtoritet. Pri tem je treba omeniti, da je tudi sam *Twin Peaks* doživel svojo radikalizacijo oz. prehod, saj je Lynch subjektivacijo skrivnosti *Twin Peaks*a izvedel v filmu **Ogenj hodi z menoj** (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992). V njem je namesto čarobnosti serije in njenih pravljičnih sil dobrega, zla in vsega vmes veliko bolj eksplicitno prikazana socialna situacija: preprodaja drog, najstniška prostitucija, incestuozno razmerje, predvsem pa je to najbolj nasilen Lynchev film. Smrt Laure Palmer nima več toliko skrivnostne in misteriozne privlačnosti, ampak sproža grozo, gnus in odpor. Prav zato je toliko bolj tragično, ko želi v 3. sezoni **Twin Peaks**a (2017) – pozor, spojler! – agent Cooper izničiti zločin, izbrisati travmatični dogodek, vzpostaviti stari red, restavrirati nedolžni svet vasice Twin Peaks, kjer se predvsem toči prekleto izvrstna kava. A po derealizaciji, razpršitvi *Twin Peaks*a, je ta poskus absurden, tragičen, impotenten, čeprav skupaj s Cooperjem gledalec še kar verjame, da je možen.

Prav na ta poskus vzpostavitve starega sveta in njegovih tropov spominja tudi **Dolgega dne potovanje v noč** (Diqui zuihou de yewan, 2018, Bi Gan), »največji kitajski arthouse film«, ki je dejansko eden najbolj drznih kinematografskih dosežkov zadnjih let, saj je polovica te sanjske fantazije posneta v enem kadru, pri čemer se kamera stalno giblje po različnih prostorih, po zraku, menja prvoosebne, personalne in nevtralne perspektive in še poudarja povsem samosvojo krajino, v kateri komaj 30-letni režiser Bi Gan uspe mojstrsko združiti občutek magičnosti, halucinacije, zasebne fantazme in socialnega realizma propadajočega zabavišnega kompleksa, kjer se bodo zgodile še poslednje karaoke zahodnih in azijskih pop hitov, medtem ko se v ozadju dogaja prostitucija.

V *Potovanju* noirovska fatalka ne obstaja več, morda nikdar ni obstajala, njeno ime je ime filmske zvezde, ki je postala predmet sanj in obsesij; obstaja le še junakov trud, da bi neko žensko spremenil v odblesk izgubljene noirovske fatalke – fantazma se torej ne razgradi, ampak kot da vztraja onkraj resničnosti in fikcije, v poslednjem nostalgичnem poskusu obrata žerjavice, da bi se iz nje zopet vzdignil ogenj. Film kaže ravno to zagato sedanjosti, ki je prišla do svojega logičnega konca, a ki ne zna stopiti naprej, ki še ne upa pogledati onkraj, ki je obstala v slepi ulici, ki ne zmore iz trenutnega pogorišča preseči v onkraj, ampak obnavlja neke prejšnje

trope, prejšnje modele, prejšnji svet, ki se rušijo pred njim. Gre za mehanizme, ki jih vidimo v današnjih alt-rightovskih fantazmah o obuditvi pravega moškega iz časa po drugi svetovni vojni, ali pa ki so bili na delu v reaganovski Ameriki 80. let, ki je na vsak način želela obuditi izgubljene prave moralne vrednote petdesetih (**Nazaj v prihodnost** [*Back to the Future*, 1985] je bil eden ljubših Reaganovih filmov!).

Tako *Potovanje* kot *Grozeča nevihta* in *Črni premog* se dogajajo v dveh časovnih obdobjih, v obdobju pred prelomom tisočletja in po njem; časi se med seboj zmešajo, v *Potovanju* je težko ločiti preteklost od sedanjosti, *Grozeča nevihta* in *Črni premog* prehod iz sedanjosti v preteklost opravita neopazno, kar v istem kadru, ki dezorientira gledalca, saj tudi sam izgubi trden občutek, v katerem času se nahaja. In čeprav se zdi, da ti filmi postavljajo opozicijo med sedanjostjo in preteklim časom nedolžnosti, pravzaprav vpeljujejo zveznost med obema časoma, preteklost postane neizbežno okužena s sedanjo deziluzijo, devetdeseta pa so z novim tisočletjem zvezana v neizbežno sekvenco.

Če torej lahko prepoznamo neko prevladujočo tendenco kitajskih – in drugih – neonoir filmov, potem je to bodisi poskus obnovitve noirovskih tropov, da bi tako pokazali njihovo nevzdržnost ali skorajšnji zaton, bodisi so noirovski tropi prisotni kot okvir, ki ga filmi kmalu žanrsko prebijejo in preidejo v socialno ali intimno dramo človeka sredi mutacij kapitalizma 21. stoletja.

Ti filmi nas večinoma postavijo v perspektivo drugega, v perspektivo tistega, kar je bila prej skrivnost, s čimer se sesuje vzpostavljene fantazmatske koordinate. Ko torej ti filmi predstavijo znane narativne koordinate – umor, izginotje, detektiv, femme fatale, skrivnost –, izvedejo obrat, s katerim opozorijo na samo zgodbo kot zastrtje določenih antagonizmov, ki se nahajajo pod njo. In očitno je ena od nalog neonoir filma ta, da gledalce najprej popelje v znan žanrski svet ravno zato, da mu z razbitjem koordinat in prehodom na drugo stran, bodisi v svet socialne realnosti bodisi intimne drame, pokaže samo fantazmatskost teh koordinat, pokaže sam okvir, ki je znotraj teh koordinat ostajal zakrit.

ALAN PARKER (1944–2020)



ZORAN SMILJANIĆ

»Kot režiser delaš tri filme. Prvega, ko ga napišeš, drugega, ko ga posnameš, in tretjega, ko ga zmontiraš. In le upaš lahko, da se ne razlikujejo preveč.«

Tako je govoril sir Alan William Parker, ko je bil še živ. Umrli je julija letos. Star je bil 76 let. Bil je angleški režiser, scenarist in producent, čeprav je posnel le dva angleška filma, ostali so ameriški. Znan je po temah širokega razpona, glasbenih filmih, dramah po resničnih dogodkih, žanrskih filmih in družinskih dramah. Za njegove filme so značilni pomembna vloga glasbe, mračna atmosfera, temnejša barvna paleta in izbruhi nepričakovanega, brutalnega nasilja. Neki kritik ga je označil za »estetskega fašista«.

Začel je v oglaševalski agenciji, kjer je sprva pisal, pozneje pa še režiral TV-reklame. Po lastnih besedah se ima za režijsko kariero zahvaliti ravno desetletni praksi v oglaševanju: »Prihajam iz generacije filmarjev, ki niso mogli zares začeti drugje kot pri reklamah, saj

takrat v Združenem kraljestvu nismo imeli prave filmske industrije. Zato so bile za ljudi kot Ridley Scott, Tony Scott, Adrian Lyne, Hugh Hudson in jaz reklame izredno pomembne.«

Njegov prvi film, posnet po lastnem scenariju, je bil **No Hard Feelings** (1973), ljubezenska zgodba, postavljena v čas II. svetovne vojne, ko so Nemci v 57. zaporednih nočeh bombardirali London. V eni od teh noči je bil rojen tudi Parker. Film je financiral z lastnim denarjem in zastavil svojo hišo; tvegaje se je izplačalo, saj so ga odkupili in predvajali na BBC. Nato so mu ponudili režijo filma **The Evacuees** (1975), še eno vojno dramo o resničnem dogodku, ko so iz Manchestra evakuirali šolske otroke. Film je prejel nagrado BAFTA za najboljšo TV-dramo in emmyja za najboljšo mednarodno dramo.

Parker je nato spisal in zrežiral prvi kino film **Bugsy Malone** (1976), parodijo na muzikale in ameriške gangsterske filme. V njem so igrali

izključno otroci, oblečeni v gangsterska oblačila iz 20. let, nažigali pa so se s posebnimi avtomati, ki so namesto krogel streljali smetanove torte. »To je bila trapasta ideja, ki ne bi smela delovati,« se spominja Parker, »a smo se izmazali. Če sem iskren, je šlo za preračunljiv poskus, da bi prodrli v ameriški film.« In spet je uspelo. V naročje mu je padlo kup nagrad, med drugim BAFTA za Jodie Foster, ki je bila še sveža po vlogi v **Taksistu** (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese). In prišel je klic iz Hollywooda.

Naslednji film je bil nekaj popolnoma drugačnega: **Polnočni ekspres** (Midnight Express, 1978), ohlapna interpretacija romana Billyja Hayesa, Američana, ki zaradi tihotapljenja hašiša pristane v turškem zaporu. To je bil prvi scenarij mladega Oliverja Stona in oba ambiciozna junca na začetku karier sta se iz petnih žil trudila šokirati občinstvo. Uspelo jima je. Film je bil za tiste čase precej ekscesen



BUGSY MALONE (1976)

PREDRZNI ROKERJI (1991)





ANGELSKO SRCE (1984)

in provokativen, v njem je bilo polno mučenja, nasilja, uživanja mamil, homoseksualnosti, gledalci pa smo si še posebej zapomnili dva mučna prizora: prvega, ko se junaku povsem strga in ubije špiclja Rifkija, mu odgrizne jezik in se ves krvav naslaja v ekstatičnem transu. In drugega, kjer v sobi za obiske masturbira, medtem ko mu jokajoče dekle kaže prsi. Spet nagrade in priznanja: Stone je prejel oskarja za scenarij, Giorgio Moroder pa za (danes obupno zastarelo) elektronsko glasbo. Parker je bil nominiran za najboljši film in režijo, a je ostal praznih rok.

Muzikal **Slava** (Fame, 1980), ki se je vrtel okoli newyorških študentov plesa, je ujel trend popularnih glasbenoplesnih filmov in postal velika uspešnica, sproduciral nekaj disko-idnih hitov, istoimensko TV-serijo in iz pevke Irene Cara naredil filmsko zvezdo enodnevnico. Pozabljivo. **Strel v luno** (Shoot the Moon, 1982) govori o razpadu zakonske zveze med Albertom Finneyjem in Diane Keaton, velja pa

»za moj prvi odrasli film«, kot pravi Parker. »Zame je bil to boleč film, saj je vseboval odmeve mojega zakona.« Parker se je ločil deset let pozneje.

Istega leta je zrežiral še rock opero **Pink Floyd: The Wall** (1982), po konceptualnem albumu, ki ga je zasnoval Roger Waters, gonilna kreativna sila benda Pink Floyd. Kolaž pesmi, spotov in animacije je sicer vseboval nekaj močnih momentov, a je kot celota razpadel v brezupno godljo. Najbrž gre razlog iskati tudi v nenehnih žolčnih prepirih med Watersom in Parkerjem, alfa-samcema, ki sta si film predstavljala vsak po svoje. »To je bila ena najbolj travmatičnih izkušenj v mojem poklicnem življenju,« je zavzdihnil Parker pozneje. »Preden sem posnel ta film, sem si predstavljal, da bo to romantična pustolovščina, kot je bilo Livingstonovo potovanje ob reki Zambezi. Ko sem končal, je bilo vse skupaj bolj podobno skoku v Viktorijine slapove v sodu.« Vseeno pa je film doživel kar lep uspeh.

Po tej porazni izkušnji je nastopilo Parkerjevo najboljše kreativno obdobje. **Birdy** (1984) z Nicolasom Cageom in Matthewom Modinom se je ubadal s strašnimi duševnimi in fizičnimi ranami mladih vojakov po vrnitvi iz Vietnama. Parker je poetično prozo Williama Whartona subtilno prevedel v filmske slike. Izstopa prizor, ki imitira let ptiča nad Pittsburghom, za kar so prvič uporabili kamero Skycam, ki jo je krmilil računalnik. Atmosfersko glasbo je prispeval Peter Gabriel.

Noir triler **Angelsko srce** (Angel Heart, 1987), posnet po romanu Williama Hjorstberga *Falling Angel* iz leta 1978, je postavljen v leto 1955, govori pa o privatnem detektivu Harryju Angelu (Mickey Rourke), ki od zlovesčega klienta Louisa Cyphreja (Robert De Niro) dobi nalogo, da poišče nekega izginulega pevcu. Preiskava ga vodi iz New Yorka v New Orleans, dogajanje je vse bolj nevarno, noro in nepredvidljivo, dokler presenetljivi in briljantni finalni preobrat gledalca ne

vrže na rit. Mojstrska mešanica detektivke, Svetega pisma in Fausta. Vzdušje je temačno, preteče, seksi, krvavo ... in prelepo. Prizor, kjer Rourke in Lisa Bonet v sobi divje fukata, nanju pa iz stropa curkoma lije kri, je šokanten in osupljiv. Scenografija, kostumi, osvetlitev in lokacije so vrhunski (zdi se, kot bi nas s časovno kapsulo prestavili v 50. leta), glasba Trevorja Jonesa je razparana s presunljivim saksofonom Coutneyja Pina. Zaradi spolnosti in nasilja je imel film težave s cenzuro, v kinih ni bil uspešen in tudi kritiki ga niso preveč marali, poleg tega pa je komik Bill Cosby zaradi golote nagnal Liso Bonet iz družinske TV-serije **The Cosby Show** (1984–1992). Vseeno je *Angelsko srce* sčasoma doseglo kultni status in priznanje, ki si ga zasluži. Režiser Christopher Nolan je izjavil, da je s svojo nalomljeno strukturo in načinom montaže pomembno vplival na njegov **Memento** (2000).

Sledil je **Mississippi v plamenih** (Mississippi Burning, 1988), še ena brezkompromisna drama, ki se ukvarja z rasizmom na ameriškem jugu. Dva FBI agenta (Willem Dafoe in Gene Hackman) v 60. letih iščeta tri izginule aktiviste za človekove pravice. Še en triumf režije, inventivnega pripovedovanja, popolne scenografije, vrhunske igre in pretresljive glasbe Trevorja Jonesa. Parker je za ta film prejel drugo nominacijo za oskarja in drugič izgubil. Od petih nominacij je film prejel le oskarja za fotografijo. Na očitek, da so njegovi filmi morbidni in depresivni, je odvrnil: »Ni moja naloga, da gledalcu omogočam prijetno počutje v kinu.«

Angažiran je bil tudi film **Pridi pogledat raj** (Come See the Paradise, 1990), ki je tematiziral pošiljanje ameriških Japoncev v taborišča med II. svetovno vojno. Sporočilo je bilo sicer humano in

politično korektno, izvedba pa je ostala površinska in formulaična.

Parker se je zmagoslavno vrnil s **Predrznimi rockerji** (The Commitments, 1991), skupino dublinskih glasbenikov, ki se odločijo sestaviti soul band, zelo nenavaden stil za irsko prestolnico. Film deluje avtentično, skoraj dokumentarno, saj je režiser izbral neznane mlade glasbenike, ki niso imeli igralskih izkušenj. Krasi ga nekaj izvrstnih skladb, izvedenih s strastjo celotne skupine, s posebej močno energijo in mogočnim glasom pa izstopa pevec Andrew Strong. *Rockerji* so doživeli velik mednarodni uspeh, *soundtrack* je dosegel milijonske naklade, snemanje pa je Parkerju prineslo »najbolj prijetno izkušnjo izmed vseh mojih filmov«.

Niz uspešnic je prekinila **Pot v Wellville** (The Road to Wellville, 1994), satirična komedija o obsedencih z zdravjem, ki se na začetku 20. stoletja zbira v sanatoriju prismuknjene dr. Kellogga (pozneje znanega po kosmičih). Parker: »Moje poslanstvo je, da posnamem vsaj po en film v vsakem dosegljivem žanru.«

Vrnimo se nazaj, v leto 1989. Ko je pevka Madonna videla *Mississippi v plamenih*, si je za režijo svojega spota za pesem *Like a Prayer* zaželela Alana Parkerja. Ta jo je zavrnil in Madonnin patetično pretenciozni video o črnem Jezusu je posnela Mary Lambert. Leta pozneje je Parker sprejel režijo visokoproročunskega muzikala **Evita** (1996) po broadwayski uspešnici Tima Rica in Andrewa Lloydja Webbra. Madonna se je po dolgotrajnem in vztrajnem lobiranju uspela zrniti v vlogo Eve Peron, argentinske prve dame, ki je umrla mlada, lepa in ljubljena. Parker je ustvaril lep, a prazen film, tudi zaradi Madonne, ki ji uspe spriditi *ama* skoraj vsak film, v katerem nastopa. Vseeno pa

je hit pesem *Don't Cry for Me Argentina* segla ljudem v srca in *Evita* je postala presenetljiva uspešnica.

V poznih 90. letih je Parker nekoliko izgubil zagon, pavze med filmi so postajale vse daljše: »Starejši ko sem, vse manj privlačnosti čutim v tem, da po tri mesece tičim do kolen globoko v blatu Mississippija. Snemanje filmov je fizično zahteven posel. Imam osemletnega sina in zdaj ga vidim vsak dan. Prej nisem bil nikoli zraven ob odraščanju mojih otrok, vedno sem bil na kakšni lokaciji. Ne želim si več takega življenja.« Njegova zadnja filma sta bila **Angela's Ashes** (1999), težka socialna drama o odraščanju v revščini, in **Življenje Davida Gala** (The Life of David Gale, 2003), nekoliko naivna obsodba smrtnih kazni. Vseeno je bila smrt Kevina Spaceyja nekaj, kar se gleda brez diha. Dobesedno. Film je naletel na izredno negativne, že kar sovražne odzive tako kritike kot občinstva, zato se je Parker po 14 celovečercih odločil zaključiti režijsko kariero.

Na stara leta je produciral, poučeval, prejel nagrado BAFTA za življenjsko delo in postal eden od šefov British Film Instituta (čez katerega je prej precej bentil). Britanski filmski kritik Geoff Andrew je Parkerja označil za »naravnega pripovedovalca redko videne intenzivnosti, ki v svojih filmih uporablja dramatično osvetlitev, živo karakterizacijo, prizore nasilnih konfliktov in premišljenih dialogov, s posebno simpatijo do vseh zgub tega sveta«.

»Preveč mladih filmarjev se zanaša na tehniko. To je nepomembno. Zares pomembno je tisto, kar imaš za povedati. Ko sem začel snemati filme, mi je Ken Loach rekel: Ne sprašuj se *kako*, ampak *kakaj*.«

Tako je govoril Alan Parker.

KLASIČNO OBDOBJE FILMA NOIR

»Bralec, v rokah držiš dvojno klasiko – klasiko filmske teorije, klasiko družbene analize. Potem ko Marcel pokaže, da je prvi, ki je opisal noir vesolje še pred noir filmi, Američan slovenskega rodu Louis Adamič, poda enciklopedičen opis noir filmov, ki ni le strokovno podkovan, ampak hkrati še neubranljivo berljiv. Če hočeš preživeti nekaj noči brez spanja, tvegaj in odpri Marcelovo knjigo!«

– Slavoj Žižek

»Kdor bo prebral to brezupno
zajetno knjigo, bo lahko mirno
začel pisati kriminalke.«

- mehka vezava z zavihki,
- obseg 1000 strani
- cena 36,90 €



ČE UMREM, PREDEN SE ZBUDIM

Klasično obdobje
filma noir

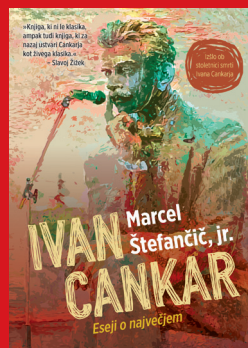
»Bralec, v rokah držiš
dvojno klasiko –
klasiko filmske teorije,
klasiko družbene analize.«
– Slavoj Žižek



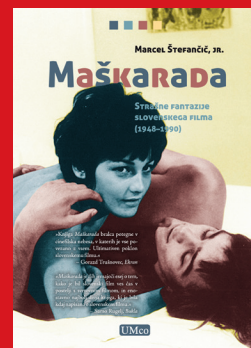
Priporočamo tudi naslednje knjige Marcela Štefanciča, jr.:



THE GREATEST HITS
Zgodbe in eseji o
XX. stoletju; 2. izdaja



IVAN CANKAR
Eseji o največjem



MAŠKARADA
Strašne fantazije sloven-
skega filma [1948–1990]

Naročila sprejemamo: • 01/520 18 39 • knjigarna@umco.si • na spletni strani **www.bukla.si**

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana Knjige založbe UMco so na voljo tudi v boljše založenih knjigarnah!

knjigarna
www.bukla.si

UMco

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

»Vsakič, ko se pojavi zelena, zame to predstavlja spomin na ta trenutek sreče in solidarnosti med sestrama, ko na vsem svetu obstajata le druga za drugo, v nekem naravnem, predpatriarhalnem prostoru. Zato je v njunem življenju toliko zelenih elementov, od rastlin do vsega ostalega.«

Karim Aïnouz v Žiga Brdnik, Intervju: Karim Aïnouz in Barbara Santos, str. 35

