

revija za film in televizijo

16 let.

ekran

letnik LII
avgust-september



4,90 €

intervjuji

Gaspar Noé, Hubert Sauper,
Elisabeth Bronfen

festivali

Filmski festival v Zlínu,
Festival fantastike v Zagrebu,
Il cinema ritrovato,
Grossmannov festival fantastičnega filma in vina,
Puljski filmski festival,
Motovunski filmski festival

glasbeniki na platnu

Kurt Cobain, Amy Winehouse,
Genesis Breyer P-Orridge

nov nakup Slovenske kinoteke

Čarobni Genov spomenik: Pojmo v dežju

filmska memorabilia

Mondo: vodnik po zbirateljskih nebesih

festival slovenskega film

Marcel Štefančič, jr., Ana Šturm,
Bojana Bregar, Sabina Đogić



Kino3Dvor

Ljubezen

Gaspar Noé
Cannes 2015.

samo od
19. avgusta do
1. septembra

24. – 26. avgust 2015; ob 21:00

LETNI KONGRESNEM KINO NA TRGU

Casablanca | Dama iz Šanghaja | Pojmo v dežju
Ogled je brezplačen.

45 let

Andrew Haigh
Najboljši igralec, igralka, Berlin.

od
2. septembra

Prihajamo v miru

Hubert Sauper
Posebna nagrada žirije, Sundance. Nagrada za mir, Berlin.

Ustanoviteljica



Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

Mednarodni
filmski festival
za otroke in mlade

V 11 krajih po Sloveniji:

- Ljubljana • Škofja Loka
- Izola • Celje • Rogaška Slatina
- Nova Gorica • Domžale • Krško
- Sežana • Slovenj Gradec • Ptuj



Film
na
OKO

3. do 7.
oktober
2015

www.filmnado.si

Natečaj Mlada filmska kritika

Napiši filmsko kritiko za film, ki si si ga
ogledal/-a v letošnjem letu
in nam jo pošlji.

Prejmeš lahko super nagrade:

- letna naročnina na revijo Ekran,
- članstvo v Klubu Slovenske kinoteke,
- akreditacija za festival Film na oko 2016 in druge nagrade.

Najboljše kritike bodo objavljene v reviji Ekran.

Rok za oddajo: 31. 8. 2015

Več o natečaju na www.vizo.si

VIZO

Ekran

kino
teka

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik

- 2 **Kompromisne tvorbe** Ciril Oberstar

intervju

- 4 **Vzemi ali pusti** (Gaspar Noé) Matic Majcen
8 **Podobe »slabih« slabšamo, ker si moramo vedno znova dokazovati, da smo »dobri«** (Hubert Sauper) Tina Poglajen
12 **Od Shakespeara do Oglaševalcev ali če bi bil Shakespeare danes živ, bi delal kakovostno televizijo** (Elisabeth Bronfen) Nina Cvar, Jasmina Šepetavc

festivali

- 18 **Filmski festival v Zlínu** Rok Govednik
20 **Festival fantastike v Zagrebu** Igor Kernel
23 **Il cinema ritrovato** Andrej Gustinčič
27 **Grossmannov festival fantastičnega filma in vina** Igor Kernel
30 **Puljski filmski festival** Tina Poglajen
31 **Motovunski filmski festival** Rok Govednik

glasbeniki na platnu

- 33 **Le montaža pekla: o filmskih upodobitvah Kurta Cobaina** Dušan Rebolj
39 **Kronika napovedane smrti** Ana Jurc
42 **Radikalna doslednost** Tea Hvala

nov nakup Slovenske kinoteke

- 45 **Čarobni Genov spomenik: Pojmo v dežju** Michael Pattison

filmska memorabilia

- 49 **Mondo: vodnik po zbirateljskih nebesih** Matic Majcen

iz kinotečnih arhivov

- 56 **Men in War** Jurij Meden

Festival slovenskega filma

- 58 **Slovenski film ne obstaja** Marcel Štefančič, jr.
61 **Kruha in iger** Ana Šturm
64 **FSF intervju** Igor Prassel
65 **FSF intervju** Jožko Rutar
66 **FSF intervju** Siniša Gačič
67 **FSF intervju** Polona Petek
68 **Kratki filmi na dolgih progah** Bojana Bregar
72 **Fantovsko leto slovenskega filma** Sabina Đogić

kritika

- 75 **»Očitno nikoli niste bili trinajstletno dekle.«** Bojana Bregar
77 **Force majeure po britansko** Ana Šturm
79 **Lažna mesta** Ana Jurc
81 **Vsa tavanja srbske družbe v enem šolskem razredu** Marko Stojiljković
83 **Moralni korektiv sodobne ženske: Razuzdanka** Tina Poglajen

polemika

- odgovori na članek Matica Majcna *Kinodvor in komercializacija art kina*
85 **Ne v mojem imenu!** Koen Van Daele
88 **O filmskovzgojnem programu *Kinobalon*** Petra Slatinšek
90 **O dejavnostih Nacionalnega filmsko-vzgojnega programa** Živa Jurančič

slika na naslovnici *Zlo za petami*

Ekran letnik LII, avgust-september 2015
Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm;
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
lektura Prokreator
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stanković
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing oglasi@ekran.si
naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana.
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
tel.: 01 438 38 30, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran
cena 4,90 €

ISSN 0013-3302



Kompromisne tvorbe

Vsake toliko let si je ob *Festivalu slovenskega filma* (FSF) dovoljeno postaviti tisto najpomembnejše, ontološko vprašanje, zaradi katerega festival sploh je: Ali slovenski film obstaja?

Samoumevno je, da šele obstoj slovenskega filma daje smisel festivalu, ki to sintagmo nosi v svojem imenu, a Marcel Štefančič, jr. dokazuje, nasprotno, da je FSF vsako leto popolno presenečenje prav zaradi tega, ker slovenski film ne obstaja, ker ga je treba vsako leto posneti na novo. O tej ontološki strukturi, ki poganja slovensko filmsko produkcijo in o tem, kako so ji vse do današnjega dne stregli *Festival slovenskega filma* in njegovi predhodniki v kratki ekspoziciji festivalske zgodovine piše Ana Šturm. O organizacijskem ozadju festivala, o ključnih dilemah in razpotjih festivala ter o njegovih kompromisih je mogoče brati v dveh kratkih intervjujih, z Igorjem Prasslom, aktualnim direktorjem festivala, in z Jožkom Rutarjem, direktorjem Slovenskega filmskega centra, ki zagotavlja sredstva za izvedbo festivala. Oba intervjuja je opravila ekipa Ekrana, ki sta ji v svoje razmišljanje o festivalu dovolila pokukati tudi lanskoletni nagrajenec in letošnji žirant, Siniša Gačič in Polona Petek, prav tako članica žirije 18. FSF. Sabina Đogić je pregledala letošnji nabor slovenskih dolgometražnih in srednjemetražnih filmov ter na koncu naredila še kratek miselni postanek ob vprašanju slovenskih ženskih filmskih delavk. Bojana Bregar, Ekranova sodelavka in hkrati tudi selektorica festivala, pa je ob pregledovanju prijavljenih filmov razmišljala o kratki filmski formi in o njenem razmerju do festivala.

Med intervjuji, ki jih prinaša tokratna številka, so trije intervjuvanci, ki so si med seboj tako zelo različni, da jih v realnem, fizičnem svetu zagotovo ne bi mogli postaviti tako tesno drugega ob drugega, kakor smo jih na straneh te številke Ekrana. Najprej sta tu filmarja, Gaspar Noé, režiser razvpitih igranih filmov, ki mejijo na pornografijo – aktualna *Ljubezen* (2015) – in, na drugi strani, umirjeni in premišljeni avstrijsko-francoski dokumentarist, Hubert Sauper, avtor *Darwinove nočne more* (2004), ki se s svojim najnovejšim filmom *Prihajamo v miru* (2014) ponovno vrača v Afriko. Potem je tu še Elisabeth Bronfen, nemška filmska teoretičarka, ki v isti sapi govori o Shakespearu in o seriji *Oglaševalci*, predvsem pa o liku *femme fatale*, o hollywoodskih vojnih filmih in o Prestonu Sturgesu. S predavanjem o njegovem filmu *Lady Eve* bo gostovala tudi na letošnji septembrski izdaji Jesenske filmske šole v Ljubljani.

Tokratna tema je posvečena glasbi oziroma glasbenikom na filmskem platnu. Michel Chion se nikoli ni utrudil ponavljati, kako je treba občasno filme gledati s povsem utišanim zvokom, da bi znali razločiti pomen, ki ga izraža podoba sama na sebi, od pomena, ki ga vanjo vnaša zvočna steza filma. To toliko bolj velja, če je na zvočnem traku posneta glasba. A paradoks filmov o glasbenikih je, da utišan zvok pripelje kvečjemu do osamitve podobe glasbenika. To podobo, običajno bližnji ali velik bližnji plan obraza, pa je glasbena industrija že vnaprej pripravila za potrebe promocije glasbe. Zato tudi nema podoba glasbenikovega obraza promovira njegovo glasbo. Ob njej si vsakdo začne požvižgavati njegov ali njen najslavnejši napev.

Postopoma smo se navadili na misel, da je obraz glasbenika pokrajina njegove glasbe. Če v sebi skriva še zagonetko prezgodnje smrti, podoba postane sublimna. To nedvomno drži za Kurta Cobaina in Amy Winehouse, ki ju letos na filmskih platnih gostita dva, zdaj že slavna dokumentarna filma. Prispevek Dušana Rebolja sledi vsem dosedanjim filmskim zajetjem Kurta Cobaina, od dokumentarca **Kurt & Courtney** (1998) preko igranega celovečerca **Zadnji dnevi** (Last Days, 2005) do aktualnega **Kurt Cobain: Montage of Heck** (2015). Ana Jurc se je posvetila filmu **Amy** (2015) in njegovemu razmerju z glavno protagonistko ter iz njega izluščila kroniko napovedane smrti. Film o glasbeniku oziroma glasbenici Genesis Breyer P-Orridge, ki je ključni protagonist dokumentarnega filma z naslovom **The Ballad of Genesis and Lady Jaye** (2011), pa je dobesedno film o preobrazbi obraza (in telesa) nekega glasbenika v obličje (in telo) ljubljene osebe.

Povezavo glasbe in filma zaokrožamo z dvema prispevkoma. Izbrani glasbeni film, o katerem piše Michael Pattison, je v resnici **Pojmo v dežju** (1952), čarobni spomenik Gene Kellyja, ki je hkrati tudi novi nakup Slovenske kinoteke (gre za nakup digitalne kopije, 35 mm kopijo te klasike ima Kinoteka v svojem arhivu že dlje časa). Filmske glasbe se delno dotakne tudi prispevek Matica Majcna o vseh tistih stvarih, ki obkrožajo film – od izdaj filmske glasbe na vinilnih ploščah do ustvarjanja novih plakatov filmskih klasik in replike filmskih likov v obliki igrač – in za katere se je dolgo časa zdelo, da so obstranske, dokler jih ni založba Mondo naredila za svoj osrednji proizvod, ki ne le, da se na medmrežju dobro prodaja, ampak prinaša tudi velike dobičke.

V vsakem pisanju, pri katerem sodeluje več ljudi, kakor denimo pri pisanju za revijo, se ob načrtovanih temah stke še kakšna naključna, nenačrtovana in nenačrtovana tematska povezava. Tokrat je eno takšnih povzročilo ime hollywoodskega veterana Anthonyja Manna. Andrej Gustinčič je na festivalu *Il cinema ritrovato* v Bologni ujel njegov zadnji končani film **Junaki Telemarka** (1965), ki govori o napadu norveških partizanov na nacistično hidroelektrarno. Jurij Meden pa je v otvoritvenem prispevku nove rubrike z naslovom *Iz kinotečnih arhivov* spihal prah iz zaprašenih kolotov dveh njegovih starejših, predvsem pa žanrsko prelomnih filmov **Man in War** (1957) in **Man of the West** (1958).

Na zadnjih straneh pričujoče številke objavljamo še odzive na članek Matica Majcna iz prejšnje številke Ekrana z naslovom *Kinodvor in komercializacija art kina*. Vse kaže na začetek nove polemike, ki ima možnosti za prevetritev lokalnih in nacionalnih politik na področju filma. Kljub temu bi se bilo treba splošno razširjenemu prepričanju, da je *dobro*, če se v časopisih in revijah polemizira, zoperstaviti s tavitološko trditvijo, da so polemike *dobre* le, če so *dobro* vodene. Načinov, kako se lahko polemika zaplete v kaj več kot le v obrambo lastnih pozicij je mnogo. Tiste najbolj zanimive pa presenetljivo dobro ponazarjajo prav filmski prijemi.

Nekatere polemike, denimo, so organizirane po načelu MacGuffina. Kakor pri Hitchcocku tudi tu od začetka ni

povsem razvidno, kaj je tista ost, okoli katere se udeleženci prerekajo in kakor pri Hitchcocku je tudi tu ključno, kakšne vezi se stkejo med udeleženci, med njihovim vzajemnim zasledovanjem tistega nekaj, kar so hoteli drug drugemu povedati oziroma so mislili, da so drugi hoteli povedati njim.

Potem je tu nič manj zapletena, a vsaj malo komična polemika, katere poanta se seli od pisca k bralcu, ki mu odgovarja in od njega zopet nazaj k prvemu, vmes pa obleti in vznemiri še koga tretjega. Podobno kakor v filmu **Praznik** (Jour de fête, 1949) Jacquesa Tatija brenčanje obada, ki najprej spremlja poštarja Françoisa, se kmalu preseli k nedolžnemu kmetu, ki je še malo prej z vrha hriba stoično opazoval poštarjeve zamahe v prazno, dokler se s kratkim vmesnim in vnovičnim postankom pri poštarju Françoisu ne poda naprej k drugim mimoidočim.

So pa tudi polemike, ki so podobne randevujem na slepo: Konverzijski kanali se šele vzpostavljajo, besede se zatikajo ali se šele iščejo in preden se najdejo, blodijo okoli, pogosto mimo ušes sogovornika. Kakor v dialogu iz kratkega animiranega filma **Lily and Jim** (1997) Dona Hertzfeldta, kjer se zdi, kot da se protagonista ne pogovarjata drug z drugim, ampak drug mimo drugega z nekom tretjim, ki je skrit za zaveso:

Jim: To restavracijo mi je priporočil prijatelj. /premolkl/
Pravi, da je zelo romantična.

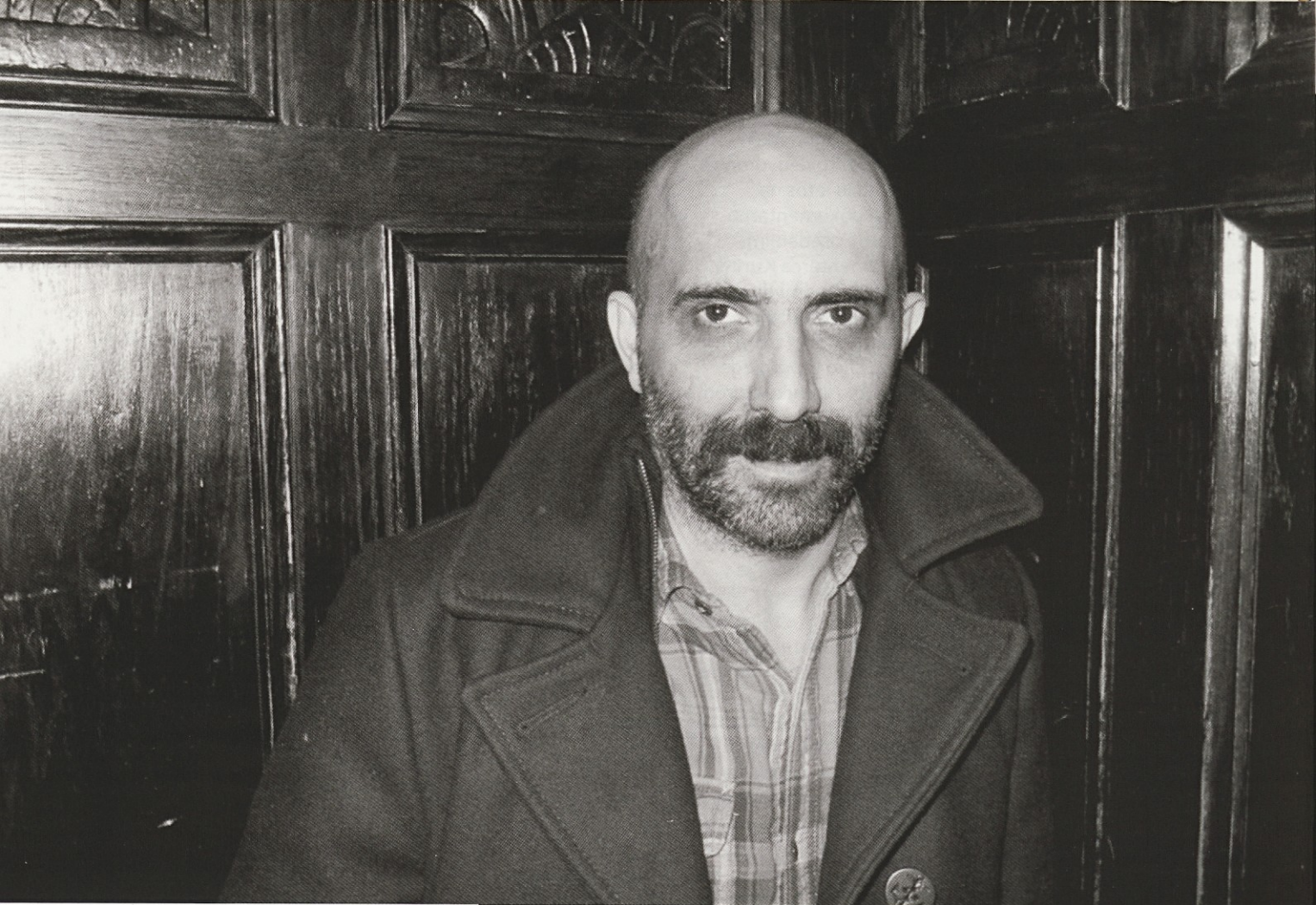
Jill: Ja. Prijetna je. /premolkl/
Kaj počne tvoj prijatelj.

Jim: Gospodarski analitik.

Jill: Nekoč sem poznala nekoga, ki je imel psa. /premolkl/
Ampak mislim, da ni jedel v tej restavraciji.

Temu tipu polemike, rekli mu bomo eksistencialni tip, gre bolj za to, da se ljudje, ki so se znašli v istem prostoru, za isto mizo, poskušajo naučiti živeti skupaj, ne da bi se prizadeli bolj, kakor je nujno potrebno za skupno življenje.

S tem možni tipi polemik seveda še zdaleč niso izčrpani. V resničnem življenju so polemike običajno kompromisne tvorbe in se redko pojavljajo v čistih oblikah. V katero smer, če sploh v katero, bo zaneslo razpravo o Kinodvoru je težko reči, upamo lahko le, da bo ključno vodilo njenih udeležencev etika dobro rečenega in da se nam, bralcem ne bo potrebno skrivati za zaveso, da bi postali njeni pravi naslovniki.



Intervju **Gaspar Noé**

Matic Majcen

Vzemi ali pusti

Ob nenehnem medijskem pompu, ki v zadnjem desetletju spremlja filmsko ustvarjanje Gasparja Noéja, je kar težko verjeti, da je **Ljubezen** (Love, 2015) komaj režiserjev četrti celovečerni film. V vsakem primeru pa je bil potek dogodkov ob njegovi premieri v Cannesu zelo podoben kot pri njegovih prejšnjih filmih **Sam proti vsem** (Seul contre tous, 1998), **Nepovratno** (Irréversible, 2002) in **V praznino** (Enter the Void, 2009). Namreč ne glede na to, ali ga je gledalec sprejel kot dobrega ali slabega, kot drznega ali ekscesnega, kot inovacijo ali eksploatacijo, je predvsem dosegel to,

da je režiserju pridodal še nekaj zidakov v njegovo palačo umetniške razvpitosti.

Pod površino transgresivnosti pa *Ljubezen* vendarle razkriva povsem preprosto, čutno ljubezensko zgodbo o vzponu in padcu partnerskega trikotnika, posnetega v 3D-tehnologiji, v katerem tri vloge zaseda bolj ali manj deviška igralska zasedba: Američan Karl Glusman ter Francozinji Klara Kristin in Aomi Muyock, misteriozna lepota, neke vrste Noéjeva naslednica Monice Bellucci, ki se je na novinarski konferenci filma v Cannesu nepojasnjeno pojavila brez spodnjih

zob. »Ona pravi, da so šli njeni zobje na plažo. A se bodo vrnili,« nam v zakulisju razloži Noé.

51-letnik Argentinec je na intervjuje prišel oblečen v ponošen jeans, v katerem je bil tudi zavoljo neobritega obraza videti kot kakšen stari roker, čeravno je njegov neprenehoma zvoneči mobilni telefon dajal vedeti, da gre za osebo, ki je na vsakem koraku v središču pozornosti. Za nekoga, ki slovi kot eden najbolj razvpitih režiserjev na svetu, Noé v pogovoru deluje kot presenetljivo plašna, a tudi flegmatično odprta oseba, ki brez zadržkov razlaga

podrobnosti iz zakulisja snemanja filma. Njegovi odgovori znajo tu in tam biti razočarljivo kratki, ponekod pa se zaradi močnega špansko-francoskega naglasa njegova angleščina preliva v nerazumljivo momljanje, zaradi česar je transkripcija nekaterih stavkov domala nemogoča. Z njegovim karakterjem je zatorej približno tako kot z njegovim filmom – svetu s svojo zunanjo podobo ponuja zgolj neki zavajajoč vtis, medtem ko vsebina razkrije, da se za njo skriva izkušen umetnik, ki točno ve, katere podrobnosti iz svojega poklicnega in osebnega življenja bo razkril zunanjemu svetu.

O filmu *Ljubezen* ste govorili že dolgo časa, že vse tam od obdobja filma *Nepovratno*. Zakaj ni nastal že takrat?

Ta projekt res s sabo nosim že dolga leta. V bistvu sem ga poskušal realizirati že pred *Nepovratnim*. Takrat sem ga predstavil Vincentu Casselu in Monici Bellucci in sprva sta pristala k sodelovanju. Potem pa sta prebrala zgodbo. Rekla sta, da je edina zares zasebna stvar, ki jo imata kot par, njuna spolnost, in če bi jo razodela javnosti, bi bilo to preprosto preveč. To je del njune intimnosti. Bilo ju je strah, da bi jo s tem uničila. Monica je imela že takrat nenehno za petami razne zasledovalce. Če bi moške vzbujala še bolj, kot to sicer počne, bi se ji lahko življenje obrnilo v nočno moro. Zaradi tega sta rekla ne, a sta dodala tudi, da če imam na zalogi kakšen drug projekt, ga bosta sprejela. Takrat smo potem v 24 urah dobili idejo za film o posilstvu in maščevanju, ki je pripovedovan nazaj in v katerem ni prizorov njunega medsebojnega seksa. Zaradi slednjega sta pristala.

Kje ste potem našli to mlado, popolnoma neznano igralsko zasedbo?

Glavno dekle (Aomi Muyock, op. a.) sem srečal na zabavi. Zdela se mi je čudovita. Rekla je, da bi rada igrala v mojem filmu, zato sva si izmenjala številke. Klaro (Kristin, op. a.) sem prav tako prvič videl, ko je plesala v nekem nočnem klubu. Rekel sem ji, da bi rad njeno številko, ker načrtujem film. Karla (Glusmana, op. a.) mi je predstavila moja prijateljica, ki je plesalka v

Parizu. Vprašal sem jo, če pozna koga, ki bi lahko igral angleško govorečega študenta, ki živi v Parizu. Rekla mi je: »Ne poznam nobenega takšnega prav tu v Parizu, poznam pa enega tipa, ki je ravno tu na počitnicah in je igralec.« Dala mi je njegov kontakt. Pogovorila sva se po Skypu in zdel se mi je dobra opcija. Dobil sem tudi nekaj njegovih posnetkov. Naslednji korak je bil, da smo ga morali pripeljati iz Los Angelesa. Ko je prišel, se mi je zdel povsem v redu človek. Film sem potem predstavil še Aomi in Klari. Nato sem jih moral posesti za isto mizo, kajti brez tega ne moreš vedeti, če bo energija med igralci prava. Izkazalo se je, da nista bila najboljši par, ampak bilo je dovolj verjetno, da bi ju sprejeli kot takšna.

Ali res nihče izmed njih ni imel nobenih izkušenj s snemanjem porno filmov?

Ne. Karl se v filmu vede čisto tako, kot se sicer. Pred tem je posnel dva filma, ki nista bila nikoli izdana. Deklet pa še sploh niso nikoli snemali s kamero.

Verjetno popolnim novincem ni najpreprosteje odigrati prizore seksa pred kamero in pred skupino ljudi, ki jih ne poznaš.

Dobro so se odrezali. Vse najtežje spolne prizore smo posneli prvi teden, ker smo vedeli, da če ti prizori ne bodo dobri, potem film kot celota ne bo deloval. Zato je bilo bolje začeti s tem. Če ne bi bilo v redu, bi igralce lahko zamenjali, preden bi se lotili preostalega filma. Hotel sem, da je na snemanju čim manj ljudi, zato smo ta prvi teden delali z zelo majhno ekipo. Morda nas je bilo 12, kasneje smo število ljudi povečali na 24. Pri prizorih seksa sva bila v sobi samo jaz in Benoît Debie (direktor fotografije, op. a.). Snemala sva z dvema kamerama, zato sva morala imeti v rokah vsak po eno. Rekel sem, da bi bilo dobro v sobi imeti še kakšno žensko, zato je bila z nama še moja asistentka režije.

So imeli igralci kakšne zadržke?

Karl me je ves čas spraševal, kaj pričakujem od njega, kaj naj stori. Hotel je, da mu povem kakšno slabo šalo. Sicer pa je bilo v redu. Nočem reči, da se igralci napijejo, ampak kadar niso vajeni, da jih snemajo gole, želijo po

navadi v bližini imeti kakšno steklenico vodke ali vina, preden se slečejo.

Je moral Karl na snemanju pri sebi imeti viagro?

(smeh) Ne poznam njegovih skrivnosti.

V filmu odkrito kažete samo moške spolne organe, ženskih pa ne. Zakaj?

Dekleti nista hoteli, da ju snemam od spodaj, kakor denimo na sliki *L'Origine du monde* (1866) Gustava Courbета. Mislim, da niti ni bilo treba.

Ste sami sebi zadali kakšna pravila pri snemanju prizorov seksa?

Samo glede tega, da se morajo igralci počutiti dobro. Zelo mi je bilo pomembno, da sem jim dal vedeti, da me morajo prekiniti, če jim karkoli ni bilo v redu. To gre pri meni celo tako daleč, da jim nočem v usta polagati besed, ki jih nočejo izgovoriti.

Je bila zamisel o filmu o ljubezni vseskozi glavna zamisel ali ste sprva vendarle nameravali posneti film o spolnosti?

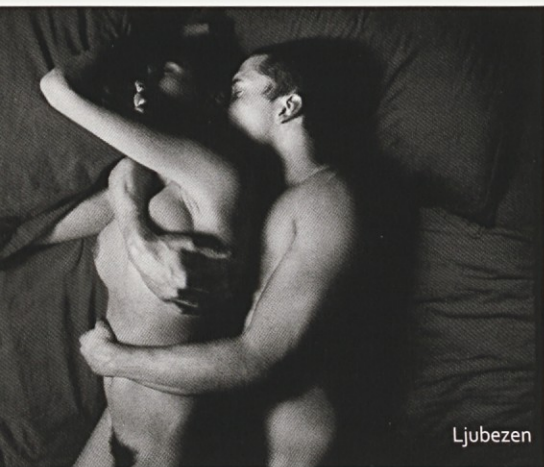
Gre za portret ljubezenske zgodbe, ta pa je vedno zelo seksualna. Nisem si želel nadeti rokavic in prikazati nezadovoljeno ljubezensko zgodbo. Od takšnega razmerja, ki ne pripelje do spolnega zaključka, lahko človek zelo trpi. Portretirati sem si želel strast z veliko seksa.

Je bil že od začetka načrt, da bo film v angleščini?

Da. Gre za isto stvar kot pri filmu *V praznino*. Oba filma govorita o ljudeh, ki se znajdejo zunaj svojega naravnega konteksta.

Koliko Karlovega lika v *Ljubezni* je avtobiografskega? Je on nekakšna mlajša, arogantnejša verzija vas?

Ne vem, če sem bil ravno aroganten. Morda sem bil. Vendar *Ljubezen* ni avtobiografija. To je film o ljudeh, kakršne poznam. Imam prijatelje, ki imajo zelo izpiljen filmski okus, a ko ti ljudje posnamejo kratki film, je naravnost grozen. Lahko vam razložijo vse o Kubricku ali Antonioniu, njihovi filmi pa so negledljivi. Murphy, tip v filmu, je zame neke vrste skuliran luzer. Nenehno hodi po barih, videti je, kot da sam sebi prodaja neki projekt, in



Ljubezen

obnaša se, kot da je že dosegel svoj življenjski cilj. Poznam veliko podobnih ljudi. Znancev, ki so nenehno govorili o Dreyerju, o Tarkovskem, potem pa so postali 2. asistenti režije na najslabših mogočih TV-oddajah. *Ljubezen* predstavlja verzijo mojega življenja, ki se ni zgodila. Na splošno pa sem mislil, da bi bilo dobro posneti film o luzerju. V realnem življenju je več luzerjev kot zmagovalcev.

Ampak Murphy vseeno reče, da bo posnel film s čutnim pogledom na spolnosti, ki je ... Ljubezen. Mogoče res. Ampak on potem nikoli ničesar ne naredi. Morda to reče samo zato, da s tem zapeljuje dekleta. Res pa je, da sem Karlu za snemanje posodil dosti svojih oblek. Sraj in tega. Murphy je nekakšna mešanica mene in drugih ljudi, ki jih bodisi maram ali pa ne.

Kako to, da ste se v novinarskem gradivu pod svoj filmski lik podpisali kot Jean Couteau? Tudi sam igram v filmu in nisem se hotel podpisati s svojim imenom. Čisto sem pozabil, da je to ime še vedno ostalo v tistem gradivu. Še pred kakšnim tednom sem namreč ta psevdonim hotel uporabiti tudi v filmu, a sem si premislil. Jean Couteau – angleška verzija bi bila Jack Knife – namreč zveni preveč podobno kot Jean Cocteau, zato sem v špici filma raje uporabil ime Aron Pages, kar je anagram mojega imena.

Ne samo, da se zdi kot avtobiografski film, temveč ima tudi kar nekaj referenc na vaše

lastno filmsko ustvarjanje. So te samoreference plod našega uma ali so res namensko tam?

Res je veliko samoreferenciranja. Notri so elementi iz filma *V praznino*, včasih pripovedovalec nekoliko spominja na tistega iz filma *Sam proti vsem*. Zakaj bi režiser sploh moral vsakič narediti nekaj popolnoma drugačnega od svojega prejšnjega dela? Tudi slikarji v svoja dela vključujejo motive iz svojih preteklih slik.

Kaj pa reference na druge podobne filme? Ali vidite podobnost z *Zadnjim tangom v Parizu*?

Zares mi je všeč *Mati in kurba*. *Zadnji tango v Parizu* ne tako zelo. Ne morem se navezati na like v njem. Jasno, všeč mi je tudi *V kraljestvu čustev*. Pa zelo tudi *Adelino življenje*. Prizori seksa v njem so zaigrani, toda videti so tako pristni. Portret ljubezenske zgodbe v njem je izredno dobro napisan. V nasprotju z mnogo ljudmi, ki so trdili, da je preveč seksa v tem filmu, jaz pravim, da film potrebuje ravno ta seks, da razumeš njuno strast.

V zadnjem dobrem desetletju ste mnogim filmskim avtorjem predstavljali velik navdih pri tem, kako gledamo spolnost na velikem platnu. So tudi drugi medtem vplivali na vas, ko ste videli, v katero smer peljejo zadevo? Niti ne.

Ali vidite kakšno podobnost med vašimi filmi in s spolnostjo v filmih Larsa Von Trierja?

Njegovi filmi so transgresivnejši od mojih. So tudi provokativnejši, ker so posnetki in detajli spolnega odnosa ekstremnejši. So punkovske podobe seksa. Popolnoma drugače kot pri meni.

Kakšen odnos boste imeli do cenzorjev, ki bodo ob distribuciji v različnih državah hoteli rezati film in morda izdati krajšo različico, kakor so storili z Von Trierjevo *Nimfomanko*?

Samo ena verzija bo. Vzemi ali pusti.

Vaši filmi marsikoga šokirajo, kateri film pa je nazadnje šokiral vas? (razmišlja) Eden, ki je skoraj povsod

prepovedan. *Srbski film*. To je film, ki se ves čas zelo trudi, da bi vas šokiral, in na koncu mu kljub temu to dejansko uspe.

Mislite na prizore, kakršen je tisti s posilstvom dojenčka?

Ja, tisti prizor je bil nekako ... smešen. Malo pretiran. Ko sem se obrnil k občinstvu, so se vsi smejali.

V kontekstu canskega festivala, kjer ekstremne art filme, kakršen je *Ljubezen*, prikazujejo ob velikih hollywoodskih produkcijah, vas na primer pogosto označujejo kot provokatorja. Ste se v vseh teh letih že sprijaznili s to oznako?

Najslabša stvar glede francoske besede *provocateur* je, da daje vtis, kot da angleška različica sploh ne obstaja. Kot da so Francozi največji perverznejši. Ne vem, morda res igram to vlogo. Ampak sam se ne počutim perverznejša.

3D-tehnologijo ste v *Ljubezni* uporabili na dokaj ironičen način. Kakšno je vaše mnenje o tej tehnologiji v kontekstu art filma? Ali ima s filmi, kot so *Pina* in *Jama pozabljenih sanj*, prihodnost v tej sferi?

3D-tehnologija bo super takrat, ko ti ne bo treba nositi očal, da bi gledal filme. Všeč mi je ideja, da lahko gledaš 3D-filme na televiziji. Kakovost barv je veliko boljša, kot če greš isti film gledat v kino. Zaradi tega mi gledanje 3D-filmov doma predstavlja večji užitek.

Ali gledate tudi nogometne tekme na 3D-televizorju?

Ne, samo filme. Moj najljubši 3D-film je *Gravitacija*. Začetek tega filma je neverjeten. Pred kratkim so naredili tudi nadgrajeno 3D-različico *Čarovnika iz Oza*. Izjemno dobro je narejeno. Mogoče bi morali isto narediti še s *King Kongom*.

Slišati je bilo marsikateri komentar, da ste 3D v *Ljubezni* uporabili samo zaradi tistega posnetka z brizganjem sperme v kamero.

Neee. Je pa res, da ko sem začel govoriti, da bom posnel erotični film v 3D, so me vsi začeli spraševati, če bom to tehnologijo uporabil za to, da bom snemal penise med prihajanjem. To je bila prva ideja, ki je večini ljudi prišla v glavo.

Saj tisti famozni posnetek ni bil narejen z računalniško animacijo, ali pač?

Ne. Tisto smo posneli na koncu prvega dne snemanja, ko smo že zaključevali za tisti dan. Kamero smo preprosto usmerili v penis, samo dodali smo nekaj sperme. Delovalo je povsem brez dodatnih posebnih učinkov.

Zanimiva je tudi zelo raznolika glasbena podlaga v filmu. Nekaj je klasične, kot recimo Glenn Gould, nekaj psihadelične, kot Pink Floyd, pa tudi nekaj komadov iz soundtrackov drugih filmov, kakršen je Pobeg iz New Yorka. Kako ste izbrali tak raznolik soundtrack?

Pravzaprav med snemanjem nisem imel nobenih načrtov glede tega, katera glasba bo pristala v katerem prizoru. Brskal sem po iTunesu na svojem računalniku, kjer imam vse te komade, ki imajo 5 zvezdic. Teh sem imel kakšnih 100. Naletel sem recimo na komad skupine Funkadelic in sem si mislil, da bi mogoče pristajalo, če bi ga uporabil pri prizoru seksa. Res se je popolnoma poklopilo, zato sem dolžino prizora prilagodil komadu. Gouldove *Goldbergove variacije* so najljubša glasba mojega očeta. Spraševal sem se, zakaj je tako, zato sem jo poskušal uporabiti ob prizoru seksa v filmu, in tudi tu se je izkazalo, da se popolnoma vklaplja v prizor.

Pa glasba Johna Carpenterja?

Ja, pač ... imela je 5 zvezdic na mojem iTunesu. Načeloma je bil zelo ustrežljiv, čeprav nismo mogli dobiti pravic za tisti prizor, ki smo ga želeli. V končni verziji filma sta dva Carpenterjeva komada, eden je na samem koncu. Uporabili smo tudi glasbo iz soundtracka filma *Lucifer Rising* Kenetha Angerja. Glasba je delo Bobbyja Beausoleila, ki je bil Angerjev ljubimec in je kasneje šel v zapor, ker je bil sodelavec družine Manson. Anger je hotel glasbo najprej posneti z Jimmyjem Pageom, pa je potem ni uporabil. A tudi Beausoleil je naredil odličen soundtrack. Veliko glasbe v *Ljubezni* prihaja iz drugih filmov.

Ste odkriti glede tega, za kakšno vrsto filma gre, ko pridobivate pravice za uporabo glasbe? Vas kdaj zavrnejo, ker mislijo, da snemate pornič?

Dobro je biti odkrit glede tega, v kakšnem kontekstu bo uporabljena glasba v filmu. Če ne, se lahko pozneje pritožijo.

Eden zvestih elementov vaših filmov je tudi konzumacija različnih vrst drog. Na podlagi tega bi lahko mislili, da ste velik zagovornik njihove uporabe, a po drugi strani jih v *Ljubezni* liki jemljejo, pa zaradi tega niso srečnejši. Kakšen je vaš odnos do njih?

Poskusil sem vse droge, kar sem jih lahko, a nikoli nisem postal od ničesar odvisen. Sam jemanje drog raje imenujem »eksperimentiranje z novimi perspektivami s pomočjo kemikalij«. Poznam pa veliko ljudi, ki so se izgubili v njih. Ne samo v heroinu, tudi kokainu. Kokain lahko ljudi spremeni v luzerje. Jemanje kokaina je v ZDA dandanes povsem običajna in razširjena stvar, a to uniči mnoge pare, ker tako moški kot ženska zaradi njega postaneta pretenciozna.

Vam je to eksperimentiranje odprlo nova obzorja umetnosti?

Niti ne. Sem pa predvsem v svojem prvem LSD-tripu zelo užival. Nisem jih izkusil ravno veliko, morda kakšnih šest v celem življenju. Ampak tisti prvi je bil »Vau, koji kurac je to!«. Je nekaj zelo prijetnega, a hkrati tudi grozljivega. Ko ga enkrat doživiš, ga ne želiš ponavljati znova in znova. Približno tako je kot z nekaterimi filmi. Obožujem Pasolinijev *Salo*, ampak mi je dovolj, če ga gledam enkrat na 10 let.

Pa eksperimentiranje v spolnosti, vam je to odprlo nova obzorja? Trojčki znajo biti zabavni. (smeh)

Razmik pri izdajanju vaših celovečernih filmov je ponavadi zelo dolg, od filma *V praznino do Ljubezni* je minilo 6 let. Zakaj tako dolgo?

Za *Ljubezen* je bilo zelo težko dobiti sredstva, čeprav gre za zelo poceni film. Vincent Maraval (producent filma, op. a.) se je zanj boril tri ali štiri leta. Vmes se večkrat pojavijo kakšni bogataši z ogromno denarja, a po navadi izginejo, preden je pogodba podpisana.

Kako se potem preživljate?

Od časa do časa posnamem kakšen glasbeni videospot. Mislim, da se me v oglaševalskem poslu preveč bojijo.

Boste tudi v prihodnje nadaljevali po tej poti ustvarjanja ekstremnih filmskih izkušenj, ki na vsakem koraku razdvajajo gledalce?

Vse bolj razmišljam o tem, da bi se spustil v dokumentaristične vode. To pa zato, ker gre za povsem drugačno igro, ki ne sloni toliko na tvojem pogledu, ampak imaš realnost vpisano že v scenariju. Enkrat sem že posnel kratek dokumentarec v Afriki (v sklopu omnibusa 8 iz leta 2008, op. a.). Res mi je bilo všeč snemati v Burkina Fasu. Ne vem, če bom ravno posnel še en dokumentarec v Afriki, a tudi če ne bom posnel dokumentarca, bo nekaj, kar bo bližje temu.





Prihajamo v miru

Podobe »slabih« slabšamo, ker si moramo vedno znova dokazovati, da smo »dobri«

Intervju Hubert Sauper

Tina Poglajen

Avstrijsko-francoski režiser Hubert Sauper je pred enajstimi leti posnel razvpit dokumentarni film **Darwinova nočna mora** (Darwin's Nightmare, 2004), neizprosno podobo razpada tanzanijske družbe, opustošene zaradi roparskega kapitalizma, ki ga je omogočila tanzanijska vlada. Do

režiserjevega naslednjega filma je minilo deset let: **Prihajamo v miru** (We come as friends, 2014) je premiero doživel lani na filmskih festivalih v Sundanceu in Berlinu; tam je bil nagrajen z nagrado za mir, v septembru pa prihaja tudi na redni program slovenskih kinematografov.

V sklepnem prizoru *Darwinove nočne more* lokalni prebivalci Tanzanije, živeči v strahotnih razmerah in lakoti na bregu Nila brkljajo med ostanki in zavrženimi kosi rib, ki so jih transnacionalna podjetja izvozila v evropske veleblagovnice; v televizijskih poročilih izvemo, da jih na domačem trgu kljub strahotni lakoti ne

prodajajo, ker »je to predrago«. *S Prihajamo v miru* je je 48-letni Sauper vrnil v Afriko – tokrat z ultralahkim letalom, ki ga je izdelal sam in z njim odletel v novonastali Južni Sudan. Med snemanjem dokumentarnega filma je bil sam svoj snemalec, novinar, pilot, mehanik in diplomat. Pristajal je v vaseh, kmetijskih postojankah, tovarnah, naftnih ploščadih, misijonarskih taboriščih in enklavah Združenih narodov in svojo spretnost z ljudmi izrabljaj tako, da so mu dovolili vstop tja, kamor sicer ne bi smel. Kljub mednarodni evforiji ob ločitvi Južnega Sudana od Sudana v filmu hitro postane jasno, da novopotegnjena meja za lokalne prebivalce ne pomeni boljšega življenja.

Če je v šestdesetih letih Fanon zapisal, da je neokolonializem le leni sen metropol in grad v oblakih, je *Prihajamo v miru* poročilo, ki priča, da še zdaleč ni tako. Nasilje nekdanjih kolonialistov je zamenjalo nasilje transnacionalnega kapitalizma. Sodobni kolonialist domačina ne razčloveči več kot v času suženjstva. Domačinu podeli status človeka, osebe *de iure*, saj je ta nujen za svobodno trgovanje: eden izmed starejših članov plemena na primer razloži, kako je preostale razkačil s tem, ko je Američanom za drobiž prodal 600.000 hektarov njihove zemlje. V Južnem Sudanu, ki ga je opustošila vojna, se zdaj zbirajo teksaški misijonarji, ki v imenu Boga in spodobnosti lokalnim prebivalkam oblačijo modrce, kitajska naftna podjetja pa onesnažujejo edini vir pitne vode.

Kaj človeka pripravi do tega, da si sam izdelata letalo in z njim odleti v Afriko?

Ta stroj – letalo – je bil samo bistvo koncepta filma, in to iz različnih razlogov. Potreboval sem določeno vrsto prevoznega sredstva, ki bi jo odlikovale določene lastnosti. Moralo je biti varno, imeti zelo močan motor in velika krila. Z njimi ne moreš leteti zelo hitro, upočasnijo te, vendar pa lahko, če v zraku naleti na težavo, še vedno jadraš – ne umreš. Pristaneš lahko na zelo majhnih kosih zemlje: recimo na nogometnem igrišču. Po drugi strani je letalo tudi simbol, ki je neposredno

povezan s kolonializmom: je stroj belega človeka, dominira, faličen je, je nekaj belega, ki se spusti na črno celino, odmetava bombe, prinaša pomoč, še Georgea Clooneyja prinese ... Poleg tega sem vedel, da bo odigralo vlogo nekakšnega trojanskega konja. Včasih moraš priti kam, kjer nisi dobrodošel, in takrat lahko rečeš: »Se opravičujem, imel sem težave, res sem moral pristati.« Moje letalo je moralo delovati negrozeče in smešno, zasnovati sem ga moral kot nekakšno letečo klovnovsko škatlo. Na tem temelji cel film. Seveda sem ga potreboval tudi zato, da bi prišel tja, kamor ne moreš peš, kjer ni cest, kjer dostop preprečujejo vojaške barikade ... Če si visoko v zraku, te ne vidijo. Bilo je namreč zelo majhno letalo, in če sem letel na višini 400 metrov, me nihče ni videl. Sam sem ga izdelal tudi zato, ker sem potreboval čas za razmislek, kako se projekta sploh lotiti. To sem nato postopoma ugotovil med skoraj dvema letoma dela z rokami. Hkrati sem bral o zgodovini kolonializma in se vanj poglobljaj. Bilo je skoraj, kot da sem otrok in se igram z lego kockami. Šlo je za zares pomemben korak v mojem projektu.

Zakaj prav Južni Sudan?

Iz različnih razlogov. Prvi je ta, da ima Sudan zelo dolgo zgodovino vdorov, pa tudi antikolonialnih gibanj. Sudan so kolonizirali egiptovski faraoni, Arabci, Otomani, Grki in Rimljani, Francozi in Angleži, še Nemci – nacisti – so vanj poskušali vdreti med drugo svetovno vojno. Vsak imperij – zdaj so to recimo Kitajci – je obseden z Nilom, morajo si ga lastiti. Gre za psihozo.

Potem je leta 2011 udarila novica, da se bo Sudan razdelil na dva dela, in del kolonialne zgodovine Afrike je prav njena delitev na petdeset kosov. Tudi to je pretresljiva zgodba. Vse nacionalne meje v Afriki so bile zarisane v Berlinu. Vsaka meja je krvava, na njej je umrlo milijone ljudi. In zdaj, leta 2011, je cel svet strašno vesel, da imamo še eno, novo mejo. Ta poteka naravnost čez naftno polje. Spremlja jo določena pripoved, ki se mi osebno zdi nora: »dobri« ljudje naj bi ostali na eni strani, »slabi« pa na drugi strani, in tako bo vse v redu. Ni mi bilo treba biti jasnoviden, da bi vedel, da bo tam pekel – to je bilo

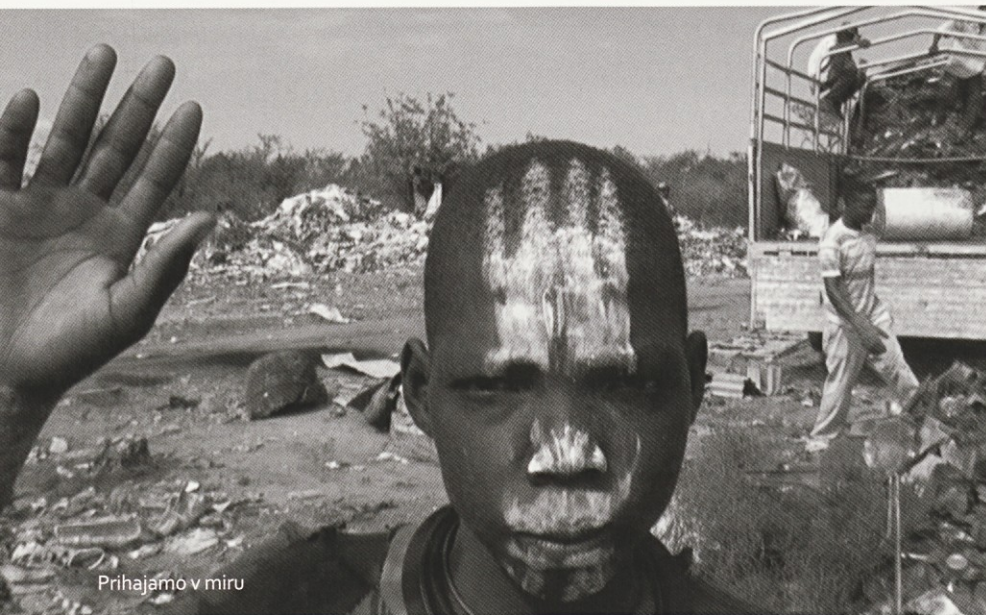
zelo, zelo jasno. Zato sem film postavil tja, v Južni Sudan, na njegovo mejo. Gre za okno v zgodovino. Zelo jasno okno – v preteklo stoletje v Afriki. Pred mojo kamero se je ponovno odvrtel celoten mehanizem, vse pripovedke, laži in drugo sranje, ki pride zraven. Krasno, če si režiser, ampak grozno, če moraš biti temu priča.

Podobna pripoved se že nekaj časa spleta v zvezi z bojem proti terorizmu.

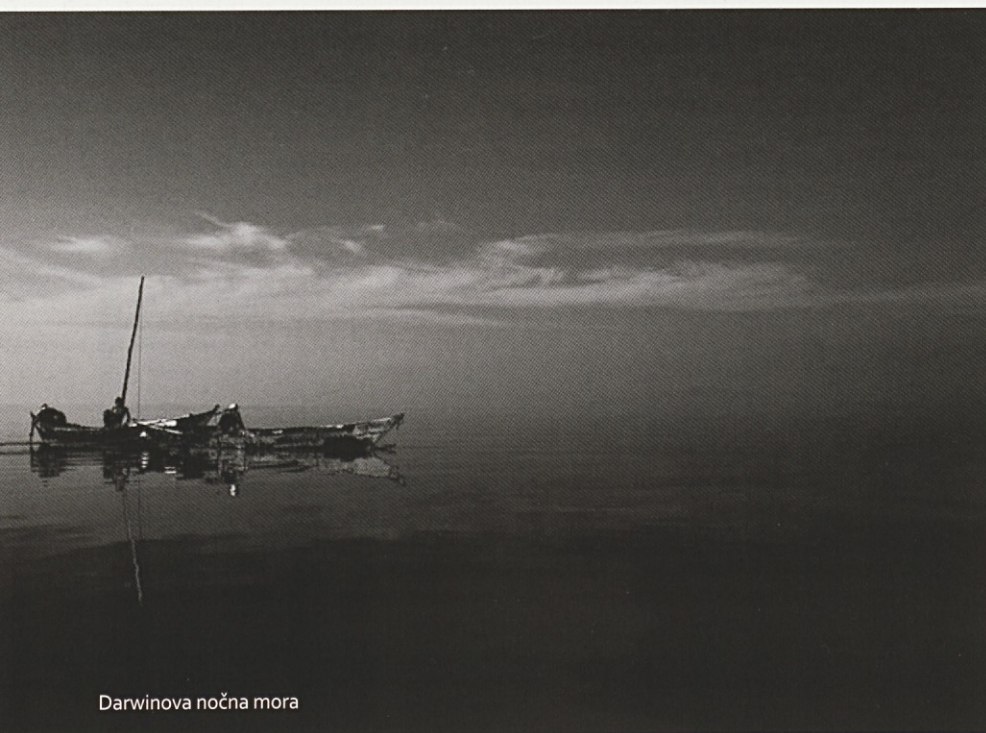
Podobe »slabih« slabšamo, ker si moramo vedno znova dokazovati, da smo »dobri«. Ko bo ta slika dovolj jasna, bomo namreč lahko vdrli v njihovo državo, jih oropali, posilili in bombardirali. Gre za zelo staro pripoved, vsak imperij jo je imel. Tudi borci Isis ali Al Kajde imajo svoje neumno prepričanje, da so hrabri borci proti zlobnemu Zahodu. Težava je v tem, da te pripovedi, druga drugi med seboj zelo podobne, druga drugo tudi krepijo: bolj kot pritiskaš z ene strani, močnejši odpor bo na drugi. Bolj kot bombardiramo, bolj kot Pariz oborožujemo z ostrostrelci, slabše bo. *Prihajamo v miru* je na neki način film o bistvenem razlogu za vse skupaj – če vse skupaj prenesemo, tudi za Charlie Hebdo. Zakaj je v Parizu ob napadu na Charlie Hebdo vladalo vojno stanje? Če vprašate mene, zaradi stotin let zelo neprevidne in grozljive kolonialne zgodovine. Zanj šele zdaj plačujemo, šele zdaj jo začnemo razumeti. Po drugi strani si je morda niti ne želimo razumeti. Namesto tega postajamo vse bolj militantni, pošiljamo vse več bombnikov, naj se znebijo »slabih«. S tem se nasilje zaostruje.

Kaj je bilo pri vašem podvigu najtežje?

Najtežje je bilo ugotoviti, zakaj sem sploh tam. Preden sem zaspal, sem se včasih spraševal: »Kaj sploh počnem tukaj, pizda!?« Torej, zakaj sem tja prišel – da bi snemal ljudi, kako se streljajo?! Sem samo še en Evropejec, ki pride in se čudi in naslaja ...? Največja ovira je bila torej intelektualna, miselna, tudi glede preživetja. Šlo je za blazne situacije z blaznimi ljudmi, ki so bili včasih zelo sovražno nastrojeni. Ko sem priletel v Libijo in Egipt, sta bila na oblasti še vedno Mubarak in



Prihajamo v miru



Darwinova nočna mora

Gadafi. Nihče me ni bil ravno vesel. Bilo je težko. Poskušal sem igrati po pravilih, pridobiti dovoljenja za letenje, da me ne bi sestrelili, vendar sem moral pristajati na vojaških pristajališčih, ker civilnih v Egiptu in Libiji ni. Ko pristaneš, nisi vojak, in si zato že sumljiv. Vse to je trajalo, dokler nisem doumel, da moram postati del protokola in si nadeti pilotsko uniformo. Šele potem so se vedli priljudneje. Tako sem postal

kapitan, prej pa sem bil navaden drekač. V tem je bila določena ironija, ker sem moral postati del sveta, ki ga preziram. Uniforme sovražim do kosti, ampak da bi preživel v Sudanu, sem jo moral nositi.

Ste se kdaj znašli pred dilemo, ali naj snemate ali raje pomagata na mestu? Nisem novinar in ne snemam spopadov. To dvojce se ne izključuje. Tam sem bil zelo dolgo, in v istem trenutku, ko

snemam, opazujem in se pogovarjam z ljudmi, jim seveda ne prinašam vreč riža. Mogoče pa to storim deset minut kasneje. Ne gre za dilemo. Če si tam kot zahodnjak, si ves čas soočen z nekom, ki potrebuje zdravila. Seveda sem pomagal po svojih močeh – pripeljal kaj z letalom in podobno. Ampak ko si tam, si pač tam. Ne pretvarjam se, da sem Jezus Kristus, Rešenik, zaščitnik ... Zelo naivno bi bilo misliti, da lahko vse razsvetlim samo zato, ker prihajam iz države, kjer je življenje lažje.

V filmu je jasno vidno, da vas je tamkajšnje dogajanje razkačilo. Se je bolje pri snemanju čustveno vplesti ali ohranjati distanco? Jaz sem čustveno zelo vpleten. Teh filmov drugače ne bi delal. Če vidiš nekaj strahotno nepravičnega, na primer, da nekomu kar tako pobijejo otroke, si seveda zelo jezen. Moj cilj seveda ni jeza – jezo bi rad uporabil zmagovito, da se, ko greste v kino, razjezite tudi sami. Potem je moje delo opravljeno. To sem vam posredoval.

Kaj se vam je zdelo najhuje? Težko je reči. Če vidiš, da nekdo podpiše, da Američanom prodaja vso svojo zemljo za 20.000 dolarjev, si seveda jezen, a vse to je nekako intelektualno, abstraktno. V tistem trenutku je bil ta človek še tam, ni bilo še traktorjev, niso mu še vzeli hiše, njegovi otroci še niso postali vojaki, ki bi varovali vhod novozgrajene tovarne. Ko pomisliš, gre za blazno, kriminalno, pravzaprav neverjetno dejanje. Težko si zares predstavljaš.

Kakšno vlogo v neokolonializmu igra film?

Seveda je njegov del. Če Indiana Jones s pištolo strelja divjake, ki nosijo meče, gre za orientalizem. Drugi je manjvreden, zmagujemo, prinašamo luč. Hollywood zaradi tega uspeva, hkrati pa vse skupaj poslabšuje. Če Schwarzenegger postreli zlobne muslimane, je to za nas zelo ugodno. Če ustrelji koga, ki je videti kot mi, je grozno. Vendar ne mislim, da gre za zlobne kolonialne namene hollywoodskih producentov – gre le za to, da so to stvari, ki jih ljudje radi gledajo, on pa se je temu prilagodil.

Vsi se prilagajamo okolju. A mislim, da moramo to sprevideti in izprašati.

Kam v tej sliki torej sodite vi?

Jaz sem prepričan, da knjige in filmi spreminjajo svet. Vem tudi, da so se moji filmi ljudi dotaknili. Po drugi strani tudi vem, da imajo neželene posledice, ki so zunaj mojega nadzora. Ste videli *Darwinovo nočno moro*?

Ja.

Odkar sem pred desetimi leti naredil film, je z mano v stik stopilo veliko ljudi, ki so mi rekli, da sem spremenil njihov pogled na svet in da se jim je odprl politični spekter. Drugi so film preoblikovali v gledališke predstave, v glasbena dela. Vse to je neverjetno. Po drugi strani pa je tanzanijska vlada sklepala, da je bil film narejen v okviru zarote proti vladi, da bi ustavili menjavo tistih prekletih rib. Posledica tega je bila, da so se spravili na svobodo govora, in to na grozen način. Če hočeš zdaj posneti film v Tanzaniji, si obdan s policijo, ki ves čas nadzoruje, kaj delaš – in to zaradi *Darwinove nočne more*. Na to nisem ponosen. Hočem samo reči, da film stvari lahko spremeni na različne načine. Kot filmski ustvarjalec lahko le upaš na inteligentne gledalce, ki bodo o filmu razmišljali, in na dobre novinarje, ki bodo film videli in o dogajanju pomagali širiti besedo. Če bi ljudje o filmu brali, preden si ga ogledajo, bi bilo morda manj zmede glede orientalizma in psihologije tujih krajev. Vendar tega ne morem nadzorovati.



Darwinova nočna mora



Od Shakespeara do Oglaševalcev ali če bi bil Shakespeare danes živ, bi delal kakovostno televizijo

Intervju Elisabeth Bronfen

Nina Cvar, Jasmina Šepetavc

Elisabeth Bronfen je profesorica angleških in ameriških študij na Univerzi v Zürichu. Njen kanon obsega vse od Shakespeara do Sylvie Plath, od klasičnega Hollywooda in njegovih fatalk do vojnih filmov in pa modernih serij, kot so **Oglaševalci** (*Mad Men*, 2007–2015). V svojem predavanju na Jesenski filmski šoli v Ljubljani bo govorila o Sturgesovi

Lady Eve (*Lady Eve*, 1941), kultni komediji prevarantskih iger, in temu, zakaj je treba komedijo jemati resno.

V svoji knjigi *Spektri vojne: Spoprijemanje Hollywooda z vojaškim konfliktom* (*Specters of War: Hollywood's Engagement with Military Conflict*, 2012), izdani

leta 2012, pokažete, da se je Hollywood vzpostavil kot mesto, kjer se oblikujejo nacionalne zgodbe: te gledalcem omogočajo soočanje s fantazijami, ideologijami in nelagodji, ki vznikajo v določenih družbeno-političnih obdobjih. Po drugi strani pa se danes srečujemo s procesom intenzivne hibridizacije filmskega medija z drugimi medijskimi formami. Kako torej gledate na vlogo Hollywooda v tem kontekstu: je filmski medij – tako kot je bilo v 20. stoletju – še vedno privilegirani medij, skozi katerega se kanalizirajo različne tenzije širše družbe oziroma kulture?

Ne, v tem trenutku omenjene tematike, v zvezi s katerimi se razpravlja na globalni ravni, niso več izključno vezane na Hollywood. Pravzaprav me v zadnjih letih preseneča, kako je to funkcijo prevzela t. i. kakovostna televizija. Očiten primer slednjega je serija *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008), ki je postala predmet intenzivne akademske obravnave šele po zaključku predvajanja, kar je nedvomno zanimivo, glede na to, da se s preučevanjem serije lahko ukvarjajo številne discipline – od urbanih do literarnih študij, ki so serijo obravnavale kot DVD-roman, do vizualne kulture. Prav tako je zanimivo, vsaj tako je bilo v nemško govorečih okoljih, da so se ob izbruhu rasnega nasilja mnogi, ki so spremljali serijo, čutili dovolj kompetentne za izrekanje sodb v zvezi z danimi dogodki. Bili so prepričani, da se spoznajo tako na delovanje baltimorske policije kot na tamkajšnjo politično situacijo. Drug tak primer bi bila zame serija *Oglaševalci*, o kateri ravno zaključujem knjigo. Bolj kot katerikoli film sodobne produkcije je serija primer zgodovinske reimaginacije, s katero sem se ukvarjala v preučevanju filmov, ki obravnavajo ameriško vojaško zgodovino, le da gre v tem primeru za šestdeseta leta kot prelomno obdobje, ki s tem, ko se artificialno vrne na zaslone (to pomeni, da na to obdobje gledamo skozi prizmo tega, kar mu je sledilo), zgodovino razume kot nekaj, kar ostaja nedokončano.

Kaj je po vašem mnenju osrednja značilnost filmskega medija – je to montaža; ali je to, kot pravi Francesco Casetti, sposobnost medija, da snema realnost, hkrati pa ob tem oblikuje poseben »mentalni filter«, skozi katerega se naučimo zaznavati in razumeti realnost?

Tu gre za več vidikov. Zelo bi se strinjala z ugotovitvijo Stanleyja Cavella, čeprav se ta navezuje na obdobje klasičnega Hollywooda med letoma 1930 in 1965, da gre film razumeti kot kulturni okvir, ki večji skupini ljudi predstavlja skupno referenco, kar pomeni, da proizvaja imaginarno skupnost, podobno kot jo je nekdaj literatura oziroma jo še do neke točke. Mainstream film me je vedno zanimal prav zaradi tega, ker je popularna kultura; prav tu lahko namreč razbiramo strahove, želje, fantazije, negotovosti neke kulture. Drugi vidik zame je način, kako film razširja prostor pred zaslonom in za njim. Privlači nas čarobnost igre svetlobe in sence na ravni površini, četudi vemo, da gre za fantazmagoričnost. Vedno znova ostajam presenečena nad tem. Torej prostor pred zaslonom se razširja proti nam, čeprav vemo, da to, kar vidimo, ni nič drugega kot igra podob; naša sposobnost imaginacije nam omogoča, da sodelujemo v tem svetu iluzije. In tretjič, strinjala bi se s Casettijem, da nam film skozi zbir intelektualne in



Skrivna naveza



Lady Eve



Oglaševalci

afektivne vednosti ponuja formule čustvovanja, narativne konstelacije, zvezde itd., s pomočjo katerih lahko dostopamo do sveta (in do sebe samih), ga osmišljamo, se z njim soočamo.

Jean Baudrillard s konceptoma »simulaker« in »simulacija« ponuja zanimivo analizo Coppolovega filma *Apokalipsa zdaj* (Apocalypse Now, 1979). Baudrillardova teza je, da gre za film (seveda kot simulacija vojne), ki je postal konstruirani avtorefleksivni modus, s pomočjo katerega Zahod misli vietnamsko vojno. V vaši knjigi *Spektri vojne: Spoprijemanje Hollywooda z vojaškim konfliktom* pravite, da so filmi, ki predstavljajo vojno, avtorefleksivni. Ali bi lahko pojasnili, na kakšen način so ti filmi avtorefleksivni?

Svojo tezo o avtorefleksivnosti vojnih filmov argumentiram tako, da gre za filme, ki z osredinjanjem na lasten medij prinašajo vednost o dogodkih tistim, ki v njih niso bili udeleženi. Za boljše ponazoritev: četudi so bili John Ford in njegova filmska ekipa na dan D na plaži Omaha, so med večurnimi spopadi imeli le delni vpogled v dogajanje. Šele

ko so se boji zaključili, so se lahko skupaj s preživeli ozrli proti morju in ugledali tri tisoč mrtvih. Zaradi tega oziroma prav zaradi tega je v vročici bitke nemogoče imeti jasen pregled nad celotnim dogajanjem. Zato so me zanimali prav ti filmi – in *Apokalipsa zdaj* je eden od teh filmov –, ki ponazarjajo predlagano tezo. Ti filmi so »le« prikaz vojne ne zaradi tega, ker ponujajo estetske reformulacije resničnih, grozljivih dogodkov, ampak prav zato, ker to počnejo. Ker vstopajo v predhodne reimaginacije, imajo dostop do recikliranja, prav za to recikliranje pa je mišljeno, da ga opazimo. Prav zaradi tega razloga me je še posebno zanimal prizor v *Reševanju vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1997, Steven Spielberg), v katerem Tom Hanks med srditimi spopadi na Omahi uporabi žepno ogledalce, ki je z žvečilko pripeto na nož, zato da bi svojim možem razkril položaj nacističnih strojnic. Vendar v tem posnetku ne gre toliko za žepno ogledalce (vsakomur je jasno, da v resničnem življenju s takšnim ogledalcem nihče ne more videti tako daleč), kot gre za posnetek, ki deluje kot nekakšen periskop. Kar namreč dobimo v tem ključnem trenutku filma, je dogodek »filma v filmu«, v katerem sta nasprotnika postavljena v isti kader. Prizor, četudi traja le nekaj sekund, večina gledalcev pa ga verjetno zazna na bolj nezavedni kot pa zavestni ravni, je lep in učinkovit primer dejstva, da je kinematografsko uprizorjanje igra vizualne iluzije.

Če ameriški filmi, ki obravnavajo vietnamsko vojno (po Mimi Thi Nguyen gre na vietnamsko vojno gledati kot na utelešenje politik t. i. liberalnega imperija), navadno izražajo dokaj kritično stališče do geopolitičnih politik, ki jih vodijo administracije, nas bi zanimalo, kako ocenjujete odnos današnje produkcije (film in TV) do ameriške vpletenosti v vojne v Afganistanu, Iraku ipd.; kako torej sodobna produkcija pristopa do političnih vprašanj?

Za razliko od filmov o vietnamski vojni, katerih velika večina je bila posneta po koncu vojne, v kontekstu njenega ostrega obsojanja, se filmi o Afganistanu in Iraku lansirajo v času, ko spopadi še trajajo. Gre za filme, v katerih je zelo malo dejanskih spopadov, njihove zgodbe pa le redko temeljijo na zbiranju enote, ukazani nalogi zbrani enoti in končni razrešitvi (bodisi enota preživi bodisi ne). Pri *Ostrostrelcu* (American Sniper, 2014, Clint Eastwood) gre bolj za zgodbo Zahodnjaka, v mini seriji *Rojeni za ubijanje* (Generation Kill, 2008) in *Bombni misiji* (Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow) pa je v ospredju poudarjanje kaotičnosti, ki spremlja vojno, toda brez namer po vzpostavljanju dramaturške učinkovitosti, kot da bi se s tem želelo podčrtati umazane cilje teh vojn. Gre za produkcijo, ki se osredinja na težave veteranov, s katerimi se ti soočajo, potem ko se vrnejo nazaj v civilno življenje, obravnava pa tudi tematike, povezane s terorizmom, nacionalno varnostjo in pravico do zasebnosti ter v tem oziru postane še posebno aktualna. Prav tako še ne moremo govoriti o spominu, saj ne gre za končane konflikte, pomembno pa se je tudi zavedati, da gre za filme (produkcijo), ki morajo upoštevati drugačno medijsko okolje – kanal YouTube, iPhone, tekstovna sporočila; spomnimo se na primer na *Cenzurirano* (Redacted, 2007) Briana de Palme.



Reševanje vojaka Ryana



Rojeni za ubijanje

Vaša knjiga *Onkraj njenega mrtvega trupla: Smrt, ženskost in estetika* (Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic, 1992) ponuja lucidno analizo relacije med smrtjo, ženskostjo in estetikom – kako se ta relacija nanaša na genealogijo zahodnih patriarhalnih struktur, ne nazadnje tudi na Foucaultovo analizo produkcije pogleda in samega skopičnega režima?

Pri raziskovanju obsedenosti zahodnih kultur s smrtjo ženske, ki jo ponazarja Poejeva maksima, da ni nič bolj poetičnega od smrti lepe ženske, so me vodile prav različne strategije premeščanja, ki jih dovoljuje vidno. Ob predstavljanju in uprizarjanju (na odru, zaslonu, papirju, platnu) smrti drugega se tolažimo, da smo sami še vedno živi, toda tako da se smrt po estetsko preoblikovanem telesu, ki sta mu odvzeta grdota in strahota razpadajočega telesa, preobrazi v lepo smrt. S pripisovanjem ženstvenega smrti se na smrt pripenjajo dodatni pomeni, ki so povezani z žrtvovanjem, posvečeno vednostjo, ki mora ohranjati skrivnostno komponento, s krizo in tveganjem, s katerimi se povezujejo cikli vračanja, okrevanja in obnavljanja. Pomeni smrti se vzpostavljajo na različne načine, prav pogled pa je še posebno uporabna tehnika za njihovo utrjevanje. Foucault na primer ugotovi, da so okoli 1800 začnejo producirati različne drugosti, s katerimi se ohranja novi red stvari, radikalno razliko med smrtjo in življenjem, ženskim in moškim, nedovoljenim in dovoljenim. Če povzamem, tisto, kar je v vizualnem telesu označeno za »drugo«, podpira logiko žrtvovanja, in to navkljub temu, da je določeno za izbris.

Analiza koncepta *femme fatale* je eno od pomembnejših področij vašega teoretskega podvzetja. Kako se je ta koncept (reprezentacije) spreminjal z leti, zlasti v razmerju do percepcije žensk v današnji zahodni kulturi?

Koncept *femme fatale* je star vsaj toliko kot judovsko-krščanska kultura, z njej pripadajočo zgodbo o Evi kot Adamovi zapeljivki, v kateri se kaže naša želje po iskanju odgovorov. V današnji zahodni kulturi se »preživetje« koncepta *femme fatale* kaže na dveh področjih. Najprej je to neo-noir, v katerem smo lahko opazili zmagoslavje *femme fatale*, ki srečno preživi padec prevaranega ljubimca – ta se zanj žrtvuje. Podobno je tudi v Fincherjevem filmu *Ni je več* (Gone Girl, 2014), le da tokrat prevarani ljubimec spletkari z njo. Če je v kontekstu ameriškega žanrskega filma *femme fatale* vedno predstavljala hrbtno plat ameriškega mita o svobodi, lastnini in pravici do sreče, pri čemer je privedla do skrajnosti, celo do točke, ko je ogrozila svoje lastne življenje, v sodobni kulturi prav *femme fatale* najbolj razume naravo medijev. Njena smrtnost nam zrcali našo lastno željo po tem, da smo prevarani, da stremimo h krizam kot načinom prelomitve z vsakdanjim, celo našo željo po smrti. Gre za nadaljevanje tradicionalnega izenačevanja ženskega z destrukcijo, propadom, varljivostjo, morda celo z neoliberalnim obratom. Drugo področje *femme fatale*, ki me je začelo zanimati, pa vključuje reprezentacijo ženske politične moči. Ne glede na političarko, ki jo izberemo za analizo, naj gre za mini serijo *Častna ženska* (The Honorable Woman 2014), za Clare Underwood v

Hiši kart (House of Cards, 2013), ali pa za Elizabeth v seriji Američani (The Americans, 2013), ki z zavajanjem spravlja v past sovražnike USSR, vsem je pripisana izjemna moč, toda tako z namenom njihovega demoniziranja kot tudi same moči, ki jo utelešajo. Toda z logiko fetišista, ki pravi »Saj vem, pa vendar hočem«, gre za podvajanje želje. Prav demoniziranje moči jo namreč dela tako fascinantno. Prav to pa je že od samega začetka na delu v logiki *femme fatale*: *femme fatale* je fascinantna ne zaradi tega, ker bi bila sama nevarna; fascinantna je zaradi tega, ker nevarnost dela za fascinantno s tem, ko jo vpisuje v lastno žensko telo, kar pa ženska gledalka lahko uporabi kot način opolnomočenja.

V svojem tekstu *Femme fatale – Pogajanja tragične želje* (Femme Fatale – Negotiations of tragic desire, 2003) predstavite zanimivo tezo o *femme fatale*, ki se ji približate na preseku med delovanjem (agency), usodo, željo in tragedijo. Zakaj bi morali, če sledimo vašemu delu, govoriti o *femme fatale* skozi prizmo tragične senzibilnosti in gona smrti ter kaj je funkcija te tragične senzibilnosti v emancipatornih bojih?

Cavell ponudi definicijo tragedije, ki se mi zdi posebej uporabna: Zgodi se zaradi oziroma ko karakterji ne morejo videti in se ustaviti, da bi razumeli, zakaj so ujeti v krogu ponavljanja. *Femme fatale* – v filmu noir, pa tudi v Shakespeareovih igrar in operi 19. stoletja – lahko beremo kot karakter, ki druge poskuša pripravi do tega, da vidijo in se ustavijo, da prepoznajo, kaj je tisto, kar jih sili k ponavljanju dejanj, ki se lahko končajo le tragično. Tako *femme fatale* ni tragična le v očitnem pomenu, da uteleša smrt, prinaša smrt drugim, jih omreži v fatalno zapeljevanje. Njena tragična kvaliteta ima opraviti tudi z Lacanovo poanto o lažni izbiri kot izbiri, ki je ne moreš ne narediti, četudi bo smrtonosna (denar ali življenje), hkrati pa s takšno izbiro tudi aktivno deluje. Shakespeara je mogoče vpeljati v to diskusijo na način, ki ponuja alternativo tragediji kot nujnemu pogoju delovanja, predvsem v tistih igrar, v katerih so karakterji prignani na rob uničenja, ki pa se mu v zadnjem trenutku izognejo (temne komedije, kot je *Mnogo hrupa za nič*), ali v katerih jim je dana še ena priložnost po tem, ko so sprejeli destruktivno moč tragedije (tukaj je *Othello* protitekst *Zimski pravljici*). Možnost okrevanja temelji natanko na dejanju videnja, ki povzroči zaustavitev in prekinitev tragičnega kroga, a to ima smisel le, če tragični krog že obstaja.

Če se obrnemo h kinematografiji in geografiji: v svoji knjigi *Dom v Hollywoodu: Imaginarna geografija kinematografije* (Home in Hollywood: The Imaginary Geography of Cinema, 2004), govorite o imaginarni geografiji doma, ki jo proizvaja hollywoodska kinematografija in je za gledalca sočasno znana in tuja. Predlagate zanimiv presek kinematografskega in psihoanalitičnega diskurza v odnosu do konceptov doma. Bi lahko elaborirali povezavo obeh in kako ste se sploh odločili analizirati to povezavo skozi koncept doma? Najočitnejša povezava med psihoanalizo in idejo doma v hollywoodskih filmih ima opraviti s Freudovo idejo nedomačnega – *unheimlich*. V zgodnjem filmu o psihoanalizi, Pabstovih *Skrivnostih duše* (Geheimnisse einer Seele, 1926),

je povezava skorajda preveč eksplisitna. Junak, prežet s čustvi slabe vesti zaradi zavisti družinskemu prijatelju in želje po tem, da bi umoril ženo, se dobesedno ne more vrniti domov, dokler psihiater ne osvetli soban njegovega mentalnega doma, njegove duše (Freudov psihični aparat). Moj prvotni interes je bil raziskati mnogovrstne tematske povezave med hollywoodsko žanrsko kinematografijo in psihoanalitičnimi pojmi, kot so želja, anksioznost, fantazija, sublimacija, vendar pa je koncept, ki se je stalno vračal, razvezanost od kraja (*entortung*), ne imeti kraja, ne imeti doma. Če je Freud vztrajal, da nezadovoljstvo in nesreča spodbujata fantazijo, potem se mi je zdelo nujno to povezati z idejo, da nimaš doma, nisi doma, se počutiš neudobno v svojem domu, torej z mnogimi platmi nedomačnega, ki so del in okvir tega, kar naj bi Hollywood v svojem bistvu bil: dom daleč od našega doma, v kinodvorani. Daje nam občutek doma na ravni simbolične funkcije. Proizvaja imaginarni dom, soočen z realnostjo, prepojeno z razliko, kontradikcijami, antagonizmi. Tako sem postala pozorna na različne načine, na katere hollywoodska žanrska kinematografija preoblikuje dom v fantazijski kraj na diegetski ravni in ekstradiegetski ravni: kraj, v imenu katerega se karakterji borijo (western, borbeni film), kraj, kjer se predelujejo vprašanja rase, razreda in spola (melodrama), kraj, kjer so nadnaravne motnje znova uprizarjane in zamišljene (v psihološki grozljivki).

Koncepti doma so tudi spolno zaznamovani in v tem smislu še toliko bolj ambivalentni. Če je za moškega protagonista (ali gledalca) dom velikokrat zatočišče, to ni vedno res za žensko protagonistko. V eni od svojih analiz se ukvarjate s filmom *Batman se vrača* (Batman Returns, 1992), ki prinaša zanimiv premik v konceptu doma in spola – Catwoman se iz introvertirane Seline spremeni v mački podobno junakinjo, ki se ponoči potika po mestu. Nekaj emancipatornega je na njej, celo toliko, da začne gledalka razmišljati – in to je tudi najino vprašanje za vas –, čigava fantazija je investirana v domu, kakšna imaginarna konstrukcija je v domu na delu in zakaj gledalke velikokrat ne sanjajo o vrnitvi, temveč o pobegu od doma?

Od 19. stoletja naprej je dom področje žensk, s ciljem ločitve javnega in zasebnega ter javno narediti ekskluzivno moško domeno. Medtem ko se dom – v različnih medijih in žanrih – pojavlja kot zatočišče moških, je bilo tudi to od nekdaj ambivalentno. Je v kontrastu s delovnim mestom, je pa tudi prizorišče smrti moškega junaka v westernu in bojnem filmu kot tudi v serijah, kot je *Oglaševalci*. Don Draper naredi vse za to, da uniči svoje predmetno življenje z Betty in potem svoj razkošen manhattanski dom z Megan. Ampak – in to je zelo pomemben ampak, na katerem uspeva toliko fikcije 19. stoletja – tudi ko so ženske spremenjene v gospodinje in varuhinje doma, ta vznikne kot njihov zapor. Ibsenova Nora mora zapustiti dom in do takrat, ko pridemo do Catwoman, že razumemo, zakaj oditi verjetno ni dovolj. Mogoče bi ga bilo bolj zadovoljujoče požgati. Bilo bi zanimivo povezati vse požgane dvorce, ki si jih je Hollywood kdaj zamislil. Pobeg od doma je za junakinje lahko tako pobeg od vseh klišejev, povezanih z gospodinjo, ženo in materjo, kot tudi način vztrajanja na pravici do javne sfere, na delovnem

mestu, v politiki in celo v vojni. Zame so v hollywoodskih reprezentacijah velika slepa pega vojni filmi o ženskih pilotkah, ženskih vojakinjah, ženskih dopisnicah in vojnih prizoriščih.

Kot sami omenite v knjigi, je hollywoodski film povezan s heterotopijami, nekakšnimi paralelnimi kraji zunaj poznane prostora. Zdi se, da je ta povezava paradokсна in logična hkrati. Heterotopije so v grobem definirane kot kraji nehegemonih relacij, a hollywoodski film je navadno viden kot čisto nasprotje, struktura definiranih pomenov, hegemonih relacij itd. Vendar pa se film na splošno kot tudi hollywoodski film (ki ima tudi v svoji najtradicionalnejši obliki mnogo razpok v svoji strukturi, kot nas opomnita Comolli in Norboni) tudi zdi heterotopični kraj *par excellence*. Kako vidite to napetost – med strukturo in razpokami, vsakdanjo realnostjo in eskapizmom v hollywoodski film ali celo Sturgesove filme?

Sama pripadam tistim, ki poudarjajo, kako zelo je celo klasični Hollywood prežet s kontradikcijami, ki nam razkrijejo konstruiranost vseh hegemonih diskurzov, ki jih mainstream film v končni fazi vedno podpira. V tem pomenu sem bila vedno prepričana, da ti filmi, v Foucaultovem pomenu heterotopije, izzovejo realnosti, ki jih odsevajo, ponujajo reprezentacije, ki predlagajo alternative, četudi to naredijo tako, da pokažejo, kako nemogoče so. Pobeg, ki ga ponuja Hollywood, je utopičen (kot je Dyer pokazal za muzikle), ne v pomenu, da popolnoma blokirajo vsakdanjo realnost, temveč v pomenu, da jo presežejo; pokažejo, kakšna bi bila moralna popolnost, pravi pogovor med spoli, izpolnitev naših najslabših (ali najboljših) fantazij. Pobeg je kot tak tudi označen – v *Čarovniku iz Oza* je realnost v tonu sepia, Oz je fantazijsko zadovoljstvo vsega, kar ni moč rešiti v vsakdanjem. Natanko ta napetost med realnostjo in utopijo ustvarja tako užitek kot tudi intelektualno prepoznanje, ki bi ga pripisala najboljši hollywoodski produkciji celo danes. Ti filmi nas pripravijo k razmišljanju, ponudijo tematske konstelacije, vizualne motive za naše razumevanje samih sebe, tudi medtem ko se »zabavamo«. Nikoli nisem razumela, da zabava predstavlja nekaterim kritičnim teoretikom težavo, mogoče zato, ker je del mojega kanona Shakespeare, ki bi, če bi bil živ danes, delal kvalitetno televizijo. Njegove igre – in to je zapuščina, na katero se Hollywood priklaplja – so bile tako politično subverzivne kot tudi zaradi stroge cenzure v elizabetinski Angliji eksplisitno dojete kot pobeg, ki mu je bila dovoljena subverzivnost, ker je tisto, kar gledamo, »zgodlj teater«.

Letošnja Jesenska filmska šola v Ljubljani se bo ukvarjala s Prestonom Sturgesom, ki je bil primarno znan po svojih komedijah. V svoji diskusiji o komediji ponovne poroke, Cavell omenja film *Njegovo dekle Petek* (His Girl Friday, 1940), v katerem novinar Walter Burns (Cary Grant) pokliče v uredništvo in reče: »No, no, never mind the Chinese earthquake for heaven's sake... Look, I don't care if there's a million dead... Take Hitler and stick him on the funny page... No, no, leave the rooster story alone – that's human interest.« Cavell bere ta prizor kot »držno samoupravičenje komedije in zakaj moramo zanjo narediti prostor«. Sturges naredi sam svoj

poklon upravičenosti komedije in njene pomembnosti v *Sullivanovih potovanjih* (Sullivan's Travels, 1941), v katerih je filmski režiser Sullivan nazadnje soočen z njeno potentnostjo (tudi v soočanju s tragedijo obubožane ameriške družbe ali prikrivanju le-te) celo v primerjavi z »resnim« družbeno angažiranim filmom. Lahko kontekstualizirate ta razcvet komedije med veliko depresijo in II. svetovno vojno in pa: zakaj govoriti o komediji danes?

Vedno rada poudarim, da je Lubitsch lahko naredil **Biti ali ne biti** (To Be or Not to Be, 1942) takrat, ko ga je, ne bi ga pa mogel narediti nekaj let pozneje; še posebej ne tiste neverjetne scene, v kateri se prikaže Carol Lombard v glamurozni svetleči večerni obleki in razloži, da bo to njen kostum med prizorom koncentracijskega taborišča. Do neke mere ima torej opraviti z zgodovinskim znanjem in občutkom, kaj je nujno v nekem trenutku. Ko so Tarantina kritizirali zaradi komične poze v **Neslavnih barabah** (Inglorious Bastards, 2009), čes da je to slab okus, je poudaril, da so komedije v obdobju, na katero se je film nanašal, počele isto. In kdo bi lahko prav gotovo pomislil na Fincherjev *Ni je več* kot vrnitev h komediji ponovne poroke, s katero se ukvarja Cavell. Če že moram kontekstualizirati, bi rekla, da ima to, kar se je dogajalo v 30-ih v Hollywoodu, veliko opraviti z dejstvom, da so tisti, ki so pisali scenarije, režirali in do neke mere igrali v filmih, imeli evropske, še posebno srednjeevropske evropske judovske korenine in s tem tradicijo komedije kot načina refleksije politične realnosti – pred holokavstom. Ne bi šla tako daleč, da bi rekla, da ni bilo nič več komedij po tisti dobi, je pa res, da zagotovo niso bile več tako lahkotne. In to ima opraviti s časovno usklajenostjo, s katero komedije 30-ih in 40-ih postanejo tako popolne – časovno usklajenostjo komičnih točk, pa tudi načina, na katerega te dovoljujejo jasen presek z vsakdanjo realnostjo. V Sturgesovem filmu *Lady Eve* butler Mugsy, ki naj bi ščitil našega nevednega junaka, temu razloži, da je Lady Eve nedvomno ista ženska kot prevarantka Jean, ki jo je srečal na ladji, Henry Fonda pa trdi, da ne zveni isto, vzame svojo ščetko in imitira Shickelgruberja. Moja poanta bi bila, da naredi oboje – prikrije grozljivo družbeno realnost Hitlerjeve Nemčije in nanjo pokaže z avtorefleksivno podvojitvijo: to je William Demarest, oponašajoč Chaplina, ki oponaša Hitlerja. Pokazati na performativno plat politične moči – to je potentna igra, ki zahteva oder in občinstvo – hkrati prizna ideološko oblast in jo razkrije kot prevaro. Zakaj bi se torej ukvarjali s temi komedijami danes, razen zato, ker so briljantni filmi? Ker nudijo protinapad na ideologijo tudi takrat, ko razkrijejo njeno funkcioniranje in pokažejo, zakaj smo tako navezani na to predstavo.

V prihajajočem predavanju boste govorili o prevarantski igri, vidni v Sturgesovi *Lady Eve* in njegovih drugih delih, npr. *Zgodbi v letovišču* (Palm Beach Story, 1942). V teh filmih se zdi zanimivo, da četudi gledamo komedijo, nikoli nimamo občutka srečnega konca. Poroka ne pomeni pomiritve po nevihti, edina »resnična« stvar je nadaljevanje prevarantske igre in pretvarjanja. Potem je tu tudi njegova tema družbenih razredov, ki poganjajo motive protagonistov ... Mislite,

da je bil to na neki način revolucionarni premik znotraj Hollywooda – da vzameš žanr, kot je komedija, in ga transformiraš v močan družbeni komentar? In ali Sturges pravi, da je igra pretvarjanja zares končna igra, zgolj konstanten proces transformacije, fleksibilnosti in samoinvincije z nagrado (na primer bogatega zakona ali reinvincije samega sebe) ali ima neko drugo dimenzijo, ki je potencialno subverzivna in politična?

Menim, da je ravno to poanta Sturgesovega filma *Sullivanova potovanja*: pokazati, da je komedija in ne domnevno bolj »resni« socialno realistični filmi tisti žanr, ki lahko naredi prodornejši družbeni komentar, ravno zato, ker apelira na naša čustva (moramo dojeti šalo) in intelekt (moramo razumeti, zakaj smo dojeti šalo). Samo zato, ker se smejimo – to je nekaj, kar so tako močno pokazali bratje Marx –, še ne pomeni, da smo postali neumni. Nerazrešljivi konflikti, kontradikcije in antagonizmi, ki jih je politika primorana nasloviti (in nikoli razrešiti), so zelo dobro prevedljivi v konflikte in zmešnjave, na katerih temelji dramaturški zaplet komedije. V ameriški kulturi ima igra samozvesti seveda posebno funkcijo; zdi se mi, da je originalna ameriška igra, če pomislimo, da so ameriške sanje utemeljene na ideji konstantne redefinicije samega sebe, prevzemanja vloge, ki najbolje ustreza trenutni situaciji, ali slepljenja drugih in samega sebe na izbrani poti zasledovanja sreče, ki jo ustava dovoljuje vsakemu ameriškemu subjektu. Tako na koncu teh klasičnih hollywoodskih filmov in ne samo tam, temveč tudi v najboljših primerkih kvalitetne televizije danes, na koncu ostane zaključna točka, iz katere se spirala samotransformacije ponovno zvije v drugo smer. Pomislite na zadnji prizor serije *Oglaševalci* in rez na reklamo Coca-Cole. To vidim kot politično potezo v tem, da se prilega ideji ameriškega projekta kot projekta, ki ga je mogoče doseči, ni pa še dosežen. Nisem pa prepričana, koliko je to zaupanje v odprto prihodnost subverzivno. Morali bi vprašati subverzivno v odnosu do česa? Subverzivno mogoče samo v tem smislu, da dobimo iz Sturgesovih komedij znamenja tega, kako bi lahko bile stvari drugačne, kako ni treba, da so zamrznjene v en položaj, en odnos, en odgovor. Ker je del mainstream filmske mašinerije, vedno nujno popušča želji po zaključkih, tudi če so zaključki odprti.



Neslavne barabe



Ballet boys

festivali
Rok Govednik

Filmski festival v Zlinu, 29. maj – 4. junij

O filmih za otroke in mladino

Pri kritiški obravnavi filmov za otroke in mlade se povečini piske in pisci analize lotevajo enako, kot bi obravnavali filme »za odrasle«. Po eni strani je ta pristop povsem ustrezen, a vseeno imata ta dva posebna filmska podžanra svoje specifike. Filmska oznaka »za odrasle« je v nas sicer globoko zasidrana na binom otroci – odrasli povsem drug pomen, ki deluje pokroviteljsko, starševsko.

»Filmov za otroke« in »za mlade« se oprijema dokaj ohlapna oznaka: gre za filme, ki jih izgrajuje pregledna zgodba in privlačno dogajanje, slednje prežemajo zabavni in humorni elementi, odsotne so najbolj grobe oblike nasilja, karakterizacija likov je poenostavljena. Čeprav v njih nastopajo po večini otroci in mladostniki, jih ne gre enačiti s filmi o otrocih in mladostnikih, ki so lahko posneti iz izrazito odrasle perspektive in so otrokom oziroma mladostnikom zato, zaradi kodificiranja sveta na podlagi bogatejših izkušenj, vseeno nedostopni.

Vsi žanrski filmi so posneti po določenem filmskem kodu, ki izhaja iz pričakovanj in želja ciljnega občinstva, zato bi morali biti tudi filmi za otroke in mlade posneti po preudarni recepturi, primerni njihovemu zornemu kotu. Preglednost in privlačnost zgodbe mnogih kakovostnih produkcij izhaja iz njene močne razvojno-psihološke izklesanosti, ki jo prežemajo družbeno pomembnejše vrednote, mlademu občinstvu so omogočene številne identifikacije, na nivoju filmske specifičnosti pa izdelke nadgrajuje pestrost likovnih

in drugih medialnih izraznih sredstev. S tem govorimo že o zahtevnejših filmih, ki mladega občinstva ne podcenjujejo in mu omogočajo, da uspe preseči stopnjo infantilnosti (otročjosti) in stopiti na pot k osebnemu izgrajevanju vrednostnega sistema.

Ključno je, da so kakovostni filmi za otroke in mlade redno dostopni na čim več sporočilnih površinah in na način, ki jim najbolj ustreza. Ob tem ni čudno, da se morajo kinematografi ob poplavi popularnih tehnoloških novitet in lahke dostopnosti do množstva filmov stalno in izrazito truditi za pozornost otrok in mladine, saj ti niso več zadovoljni le z obiskom kina, kot smo bili včasih mi kot otroci – treba je pripravljati spremljevalne ustvarjalne vsebine, ki še dodatno popestrijo njihovo individualno doživetje filma. Eno takšnih prizadevanj so poleg filmsko-vzgojnih aktivnosti, kot so pedagoški pogovori ob filmskih projekcijah, zagotovo tudi filmski festivali.

Zlín Film Festival je najstarejši in največji filmski festival, specializiran za otroško in mladinsko občinstvo, ki je bil ustanovljen že leta 1961. Letošnja izvedba, ki je poleg Zlina in Prage potekala še v drugih čeških mestih, je dosegla 120.000 obiskovalcev (od tega 46.000 v kinodvoranah), 363 filmskih naslovov in od tega kar 131 svetovnih premier, kar ta festival le še dodatno potrjuje in pomembno umešča na filmskem zemljevidu festivalov. Mesto Zlín v tem času diha s festivalom, parki so zaradi bogatega spremljevalnega programa med vikendom polni otrok, staršev in mladine, na trgih se

odvijajo glasbeni koncerti, stojnice vabijo k najrazličnejšim priboljškom ... S svojimi zreli 55 leti se opazi, da je festival (bil) del odraščanja mnogih generacij, ki se z vrstniki še vedno rada vrača na ta festival. Med tednom je mesto sicer bolj umirjeno, vendar nikakor ne v kinodvoranah.

Filmi so na Zlínfestu poleg tekmovalnih programov (filmov za otroke, mlade, prvih evropskih, študentskih in animiranih filmov) razporejeni tudi v zanimive sekcije: *Nočni horizonti*, ki predstavlja drznejše filme za mladino, angažirani *Dokumentarni filmi*, *V senci vojne* pa sooča otroštvo z vojno na Bližnjem vzhodu. Letos je bila v središču pozornosti nemška kinematografija s kar 50 naslovi celovečernih filmov.

Iz tekmovalnega programa filmov za otroke je treba izpostaviti film **Ptice selivke** (Les oiseaux de passage, 2015) belgijskega režiserja Oliverja Ringerja, ki je prejel glavno nagrado festivala in nagrado združenja ECFA (European Children's Film Association). Gre za čudovito in rahločutno pripoved o dveh desetletnih deklicah, Cathy in Margaux, ki skrbita za mlado račko. Cathy je od svojega očeta dobila za svoj rojstni dan račje jajce, za katero je skrbela ves čas, dokler se ni iz njega izlegla račka. Ko pa je ta pogledala iz lupine, je bilo prvo bitje, ki ga je videla, njena prijateljica Margaux. Deklici skupaj premagujeta nemalo ovir, da bi lahko račko obdržali v svojih stanovanjih, a vse bolj se zavedata, da bosta zanj morali najti primernejše okolje. Film krasi iskreno dardennovsko pripovedovanje, ki brez olupšav presega vse stereotipe o telesni oviranosti hendikepiranih ljudi, vliva pa tudi prepotrebni optimizem o boljšem svetu in potrjuje dejstvo, da ga uspemo spremeniti (četudi morda le njegov majhen košček), če za to obstajata iskrena volja in pogum.

Avstralski film **Papirnata letala** (Paper Planes, 2014, Robert Connolly), ki je najbolj prepričal otroško žirijo, enajstletnika prek želje, da bi se udeležil tekmovalja v letu papirnatih letal, sooči s ključnimi izzivi, ki jih mora in bo moral znati v življenju obvladati: sprejetje izgube starša, vztrajnost, ljubezen, tekmovalnost, prijateljstvo, ustvarjalnost ...

Behaviour (Conducta, 2014, Ernesto Daranas), ki je prejel nagrado za najboljši film za mlade, je zgodba o enajstletniku Chalaju, ki živi z odvisniško mamo, preživlja pa ju z vzgojo tekmovalnih golobov in treniranjem borbenih psov. Pomoč ima v starejši gospe Carmeli, ki ga ščiti in varuje. Ko ga oblasti preselijo v prevzgojni dom, se Carmela kljub močnim pritiskom nanjo izrazito zavzame za njegovo izpustitev. Film z ganljivo pripovedjo kritizira sodobno Kubo.

Tekmovalni program za mlade sta zaznamovala še dva filma: **14+** (Andrej Zaitsev, 2015) je film o odraščanju in ljubezenskih tegobah najstnikov v sodobni Rusiji in je osvežilni antipod mnogokrat vzvišenim moralnim standardom zahodnjaške filmske produkcije za mlade. Eden najpresenetljivejših filmov na festivalu je bil zagotovo **Mina Walking** (2015), ki ga je posnel 25-letni Yasef Baraki, pri čemer je tvegaj, da bodo njega in snemalno ekipo v Afganistanu, kjer se film dogaja, pretepli ulični preprodajalci ali pa bodo deležni hudih represivnih državnih ukrepov. Film, ki je prejel častno nagrado ekumenske

žirije, spremlja življenje mladega dekleta, ki na ulicah prodaja raznovrstne predmete, s čimer preživlja svojega očeta narkomana in dementnega dedka. Objektivistična kamera in surova pripoved nas kot gledalce vodita k resignaciji, nasprotno pa se izredna Mina na vse pretege bori za svoje življenje.

Med prvenci sta izstopala filma **Returning home** (*Å vende tilbake*, 2015, Henrik Martin Dahlsbakken) in **Nena** (Saskia Diesing, 2014). Prvi obravnava bratsko povezanost v družini, kjer je oče kot vojak na misiji v Afganistanu večinoma odsoten, mama pa boleha in zato v gospodinjstvu potrebuje pomoč sinov. Ko se oče nekega dne vrne iz tujine in kmalu odide na lov v norveške gozdove, se sinova odločita, da ga gresta iskat. Vrnitev domov zareže v družino globoke brazde. V drugem presunljivem nizozemskem filmu spoznamo najstniško Neno ob njeni prvi izkušnji ljubezni, ima pa očeta paraplegika, ki kljub ljubečemu odnosu s hčerko ne vidi pravega smisla v življenju.

Izpostavljamo še dva filma, dokumentarnega **Ballet boys** (Ballettguttene, 2014, Kenneth Elvebakk), v katerem režiser spremlja tri norveške baletnike od njihovih otroških korakov do koreografij, ki jim bodo ustvarile kariero, in čudoviti lutkovni film **Little man** (Malý pán, 2015, Radek Beran). Lutkovni filmi po vzoru slovenske **Zvezdice zaspanke** (1965, Jože Pengov) so v današnjih časih velika redkost, pri čemer je češki *Little man* posnet izrazito filmsko (pestrost zornih kotov, luč, zvok, posebni učinki) in z bogato scenografijo. Lutkovna pravljica govori pa o fantu, ki se odseli od staršev, da bi spoznal svet. Čeprav ne gre za animirani film, spomni na močno češko tradicijo stop-motion animiranih filmov; eden največjih čeških ustvarjalcev v tej tehniki Karel Zeman pa je ustvarjal celo v Zlinu.

Program sta dopolnili sekciji **Panorama** in **Češka nova filmska in TV-produkcija**, ki sta festival še dodatno okrepili in popestrili tako ljubiteljem lahkotnejših in komercialnejših filmov ter domače filmske produkcije. Med toliko festivalskimi naslovi je težko posplošiti programsko usmeritev, a nekako je v tekmovalnih programih mogoče zaslediti lajtmotiv odraščanja otrok in mladih v družinah, kjer je kateri od staršev funkcionalno oziroma fizično odsoten, otroci in mladostniki pa so v težavah prepuščeni lastni iznajdljivosti in sposobnosti. Sicer mladi protagonisti svet spoznavajo z lastnimi napakami in si ga pojasnjujejo po svojih zmožnostih, a nikakor ne moremo govoriti, da odraščajo v disfunkcionalnih družinah. Vsekakor je v časih, ko so socialni transferji pretrgani, delavci izkoriščani in časa kronično primanjkuje tudi za družino, takšnih »nepopolnih« družin vse več.

Pri filmih za otroke in mlade je ključno, da uspejo spremljati njihovo doživljanje tega kompleksnega sveta, hkrati pa ponujajo rešitve in odgovore na ključne izzive družbe, ki jo s sicer še negotovimi koraki že sooblikujejo. Pri tem je za uspešno sporočilnost oziroma za »bolj resnične filme«, kot otroci radi pravijo filmom, ki se jih dotaknejo, nujna prepričljivost filmske fikcije. To ustvarja globina polja, ki pa se, kot pravi Pascal Bonitzer, »vzdržuje z zatajevanjem površine: vemo, da smo tu, v dvorani, pred ekranom. Pa vendar sanjamo.«



Ko zveri spijo

festivali
Igor Kernel

Festival fantastike v Zagrebu, 26. junij – 4. julij

Čar metamorfoz

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora ...¹
Publij Ovidij Naso: **Metamorfoze** (Proemij)

Tisti slovenski ljubitelji filmske fantastike, ki si radi vsaj omejen izbor filmov ogledamo na velikem platnu, ne le doma na računalniških oziroma televizijskih zaslonih, smo lahko kar zadovoljni z domačo ponudbo. Poleg filmov v redni distribuciji je seveda na prvem mestu Grossmannov festival v Ljutomeru, v Ljubljani pa smo deležni še maratona filmskih grozljivk v »Noči čarovnic«, sekcije »Ekstravaganca« na festivalu LIFFE in seveda programa »Kurje polti«, ki je vedno zanimivejši in ambicioznejši, tako da je v bistvu že prerasel v »mini-festival«. Tisti,

¹ »Duh mi veli, naj opevam spremembe oblik, preobrazbe v nova telesa ...«
(prev. Kajetan Gantar)

ki si želijo še več, pa se lahko napotijo tudi na festivala fantastike v naši neposredni sosesčini, v Trstu in Zagrebu.

Izmed naštetih treh festivalov je zagrebški najmlajši, letos se je odvrtil petič; kljub številnim sponzorjem pa vse skupaj, tako kot tudi marsikje drugod na podobnih festivalih, sloni na zagnanosti številnih prostovoljcev. Ekipa, ki ga vodi, sicer dokaj kompetentno pripravlja program, a pri tem prihaja do zanimivih pojavov, ki imajo veliko opraviti z razpadom nekdanje skupne države, saj njene naslednice očitno same sebe dojemajo kot ločene »regije« (vsaj tako se je prirediteljem Fantastic Zagreba zapisalo ob petletnici, na njihovi spletni strani namreč lahko preberemo, da so »prvi in edini festival filmske fantastike v regiji«). Hrvaška je sicer v očitni prednosti pri distribuciji filmov nekaterih velikih ameriških studiev

(zaradi znanih sporov med največjim slovenskim prikazovalcem in hrvaškim distributerjem Blitzem), po drugi strani pa so bili tokrat na program Fantastic Zagreb kot »festivalski« uvrščeni filmi, ki so bili že prikazani v slovenskih kinodvoranah. Trije med njimi, **Burgundski vojvoda**, **Ex machina** in **What Do We Do in the Shadows**, so prišli celo v redno distribucijo, medtem ko smo korejskega **Kkeutkkaji ganda** videli na zadnjem filmskem maratonu za »Noč čarovnic«. Pri retrospektivah klasičnih filmov gre seveda za drugačno zgodbo, saj jih je vsak ljubitelj fantastike videl po večkrat, a če govorimo o velikem platnu (in to je seveda v tem kontekstu edino relevantno, televizija, DVD-nosilci in spletna ponudba pač ne štejejo, sicer bi lahko ostali kar doma), so bili tudi med filmi iz letošnje spremljevalne sekcije trije, ki smo ju v Sloveniji v kinu videli prej kot na Hrvaškem: **The Shining**, **Re-Animator** in **Mož iz protja**; prvega smo gledali v sklopu kompletne retrospektive Stanleyja Kubricka v Kinoteki, drugi je bil predvajan v Ljutomeru, in to v družbi Vajne, producenta filma (dodali bi lahko še to, da je pri prvih dveh šlo za 35-milimetrski filmski trak, torej za izvirni nosilec, in ne za digitalni kopiji, kakršni sta bili predvajani na zagrebškem festivalu), tretji pa je bil na programu »Kurje polti« lani jeseni. Do podobnih zadreg seveda prihaja tudi v obratni smeri: v Ljutomeru se je dve leti zapored zgodilo, da je bil v osrednji program uvrščen film, ki je bil pred tem predvajan na festivalu v Zagrebu. To je nekoliko nerodno ne le zaradi bližine oziroma neposrednega zemljepisnega stika med dvema sorazmerno majhnima državama, temveč tudi zato, ker se Grossmannov festival začne le dober teden zatem, ko se konča Fantastic Zagreb.

Lahko bi sicer naredili pregled različnih sekcij festivala (Panorama, Fantastic Docs, In memoriam – Christopher Lee, Orient Express, Polnočna norost, Vizije, Vse najboljše za rojstni dan, Program kratkih filmov, 1. evropski žanrski forum, filmske in maskirne delavnice ...), a je zanimiveje, če si vzamemo drugačno iztočnico. Ko se ozremo po tistem, kar povezuje večino predvajanih filmov, postane očitno, da je skupen motiv metamorfoza. Če govorimo o osebnostnih, psiholoških premenah, v obravnavani sklop sodijo dela, kot so **De Behandeling** (psihopatov motiv za brutalne napade na izbrane družine je njegovo prepričanje, da se spreminja v nadčloveka, pri čemer verjame, da mu ženske s svojimi feromoni povzročajo impotenco), **Črne duše** (Anime nere – eden od bratov družine, v kateri so vsi njegovi sorodniki povezani z mafijo, meni, da mu bo edinemu uspelo živeti mirno, od kriminalnega podzemlja odmaknjeno življenje, a na koncu tudi on postane morilec), **Rollerball** (ljubljenec občinstva v gladiatorski igri prihodnosti postane upornik proti sistemu), **The Drop** (za točaja v predmestnem baru, ki velja za miroljubnega in nenasilnega, se izkaže, da je v resnici hladnokrven morilec), **The Shining** (ljubečega družinskega očeta v zakleti hiši obsedajo zli duhovi in pod njihovim vplivom se spremeni v morilskega blazneža), **Burgundski vojvoda** (v odnosu med dvema ženskama dominantna in podrejena partnerica zamenjata vlogi)

in **Mož iz protja** (policist, ki je prišel na odmaknjen otok preiskovat izginotje deklice, se iz človeka, ki predstavlja oblast in avtoriteto, spremeni v nemočno žrtev starodavnega obreda plodnosti). Še zanimivejši je motiv fizične, telesne preobrazbe, navedba iz Ovidijevih *Metamorfóz* na začetku tega zapisa pa nas opominja, da si je človeštvo o tej temi že od nekdaj postavljalo vprašanja. V starem veku, še bolj pa v prazgodovini, v zavesti ljudi svet, ki jih je obdajal, ni bil fiksiran na način, kot si ga zamišljamo danes – meje med svetovi so bile fluidne, ljudem je bila blizu vera v možnost spremembe človeka v žival in obratno, oblike naj bi še zlasti spreminjali bogovi in različna vilinska bitja, prav tako je bilo še v poznem srednjem veku razširjeno prepričanje o obstoju himer (slednje je sicer nekaj, kar je z genetsko manipulacijo mogoče uresničiti že danes).

V **Pomladi** (Spring, 2014) režiserjev Justina Bensona in Aarona Moorheada (bila sta tudi med gosti festivala), solidnem žanrskem izdelku, neprekinjeno vez med starim vekom in današnjim svetom uteleša Louise (zelo prepričljiva Nadia Hilker), večno mlado dekle, ki jo v Italiji sreča ameriški turist in se zalubi vanjo. Louise, ki je živila že v starem Rimu, se mora, če hoče obdržati mladost in večno življenje, na vsakih dvajset let transformirati v novo telo, pri čemer uporabi matične celice iz semena svojih ljubimcev, v vmesni fazi med prehodom iz enega telesa v drugo pa nenadzorovano prevzema različne morilske, pošastne oblike. Film **Ko zveri spijo** (Når dyrene drømmer) velik del svoje učinkovitosti dolguje temu, da je – vse do krvavega finala – zasnovan kot realistična drama o odrasčajočem dekletu, katere mati ima nagnjenost spreminjanja v volkodlaku podobno bitje, njeno »bolezen« pa njen mož – ob pomoči lokalnega zdravnika – drži v šahu s pomočjo zelo močnih pomirjeval. Zadržano dekle ima zaradi matere velike težave z vključevanjem v skupnost majhnega ribiškega mesteca, ko pa začne tudi sama opazovati simptome dednega spreminjanja v nečloveško obliko, ji postane jasno, da v resnici nikoli ne bo mogla postati del te skupnosti. Kot že velikokrat doslej, se tudi tu srečamo z vprašanjem, koliko so za krvavi zaključni obračun krivi prebivalci sami: ti so se izkazali za manj človeške od »zveri«, ki so jo preganjali. Najbizarnejši film med prikazanimi je bil gotovo **Tusk** (2014) Kevina Smitha, predvajan zadnji dan. Zgodba o mladem, vase zaverovanem ameriškem podcasterju, ki se odpravi v Kanado in tam spozna čudaškega, v osami živečega moža, se sprevrže v uresničenje mladeničevih najhujših morastih sanj. Možak ga namreč uspava in na njem izvede serijo operacij, s katerimi ga hoče spremeniti v mroža: amputira mu obe nogi, prišije roke ob telo, odreže jezik, v zgornjo čeljust mu vsadi okla, ki ju je naredil iz zbrušenih kosti njegovih amputiranih nog, na koncu pa mu na telo prišije še mroževo kožo. **Tusk** ni ravno prijeten film, a je že v svojem izhodišču tako absurden in obenem prežet z nenavadnim, skrajno črnim humorjem, da ga zaradi tega malo lažje gledamo.

Metamorfoze bodo vedno zanimiva tema za ustvarjalce filmov te vrste. Ponazarjajo namreč celo vrsto naših podzavestnih želja, predvsem po strahov, še zlasti tistih, ki se nanašajo na soočanje s tujim in drugačnim, na odraščanje in dojemanje spolnosti, pa tudi na nezmožnost sprejemanja sprememb nasploh. Ob preobrazbah kot motivu, ki označuje letošnji festival Fantastic Zagreb, si ne moremo kaj, da ne bi pomislili tudi na velike spremembe v načinu gledanja filmov, do katerih je prišlo povsod po svetu z večjim ali manjšim časovnim zamikom. Sodobni mediji, ki nam omogočajo ogled filmov doma, nam nudijo tako široko izbiro, da si program sestavljamo sami, vsak ljubitelj filma, če je vsaj malo sistematičen, si zdaj lahko v sorazmerno kratkem času ogleda na stotine filmov in si ustvari obsežno filmoteko s tisoči izbranih naslovov. Kino je sicer pri vsem tem še vedno obdržal poseben položaj, ker lahko nudi ogled nekega dela na velikem platnu, a to že dolgo ni več dovolj, da bi samo po sebi pritegnilo gledalce. Da ti odidejo v kino, je treba poiskati pravo nišo in prikazane filme umestiti v primeren kontekst. Festivali, kakršen je zagrebški, so že po svoji naravi nišni in vsi delujejo po teh načelih, še bolj je, če je znotraj programa prostor tudi za ekskluzivne projekcije, s čimer se ustvari posebno, skoraj zarotniško vzdušje udeležencev, ki ga dobro poznajo ljubitelji določenih žanrov, še zlasti fantastike, kadar se družijo na takšnih mestih. V Zagrebu so to dosegli s projekcijama filmov *The Drop* in *The Shining* na Medvedgradu, starodavni srednjeveški utrdbi nad Zagrebom, o kateri kroži več legend, ena od njih govori o »Črni kraljici«, ki je prodala dušo hudiču in straši med zidovi Medvedgrada, nanaša pa se na Barbaro Celjsko. Filma sta bila prikazana samo tam in je bilo zanju treba posebej kupiti vstopnici, saj na Medvedgradu tedenska ni veljala. Sodeč po izrednem obisku obeh projekcij (filmu *The Shining* je sledila še zaključna zabava, ki je trajala do jutra), se ta recept očitno obnese in festivalu napoveduje dobre obete za naslednja leta.



Tusk



Pomlad



Dostava



Rocco in njegovi bratje

Il cinema ritrovato, 27. junij – 4. julij

festivali

Andrej Gustinčič

Nedolžnost brez zaščite

»Vidite, jaz začnem s predpostavko, da je vsako človeško bitje krivo; do neke mere krivo, krivo zaradi svojih zvez, krivo zato, ker je človeško bitje,« pove violinist Yehudi Menuhin v monumentalnem dokumentarnem filmu **Spomin na pravičnost** Marcela Ophülsa (*The Memory of Justice*, 1976), letos prikazanem v novi restavrirani kopiji na Il cinema ritrovato v Bologni. »Če se je to zgodilo tukaj, se ni zaradi tega, ker se ne more zgoditi v Ameriki ali kje drugje.« Menuhin govori o Nemčiji in holokavstu in *Spomin na pravičnost* je film, ki omaja »nedolžen« pogled na zmagovalce druge svetovne vojne in največji simbol pravičnosti dvajsetega stoletja, nürnberške procese.

Ophülsova mojstrovina je zame zaznamovala letošnji festival v Bologni in njegovo prikazovanje je ustrezen poklon pokojnemu Petru von Baghu, finskemu režiserju in filmskemu zgodovinarju, ki je bil umetniški direktor Il cinema ritrovato do svoje smrti prejšnjega septembra. Gian Luca Farinelli, predsednik Cineteca di Bologna, je zapisal, da je letošnji program plod »imaginarnih pogovorov« s von Baghom. Festival odraža širino njegovega zanimanja ter njegovo socialno in politično angažiranost.¹

Na programu je bila retrospektiva von Baghových del. Niso bili prikazani samo njegovi dokumentarni eseji, kot je recimo pronicljiv in melanholičen zadnji film **Socializem** (Socialismi, 2014), ampak tudi prava redkost: njegov prvi in zadnji igrani film **Grof** (Kreivi, 1971) izvirno anarhična komedija, ki je povzročila takšen gnev in gnus na Finskem, da se von Bagh nikoli več ni lotil igranega filma. Festival nadaljuje tradicijo poklonov hollywoodskim mojstrom (tokrat Leu McCareyju), odkrivanja zanemarjenih italijanskih režiserjev (Renato Castellani sledi Riccardu Fredi), obnove znanih in neznanih filmov. Lahko smo gledali poetični realizem Julienu Duvivierja, barvne klasike japonskega filma, iranski novi val s konca šestdesetih, filme o jazzu, švedske filme mlade Ingrid Bergman, zadnje dobre filme Otta Premingerja in Anthonyja Manna, filme iz navidezno brezdanjega vodnjaka del Busterja Keatona in Charlesa Chaplina ter sovjetske filme, posnete v letih »tajanja« po Stalinovi smrti.

Ti zadnji so bili prikazani le z italijanskimi podnapisi, tako da so bili nedostopni gledalcem, ki ne govorijo ruščine ali italijanščine, razen če so voljni poslušati simultani angleški prevod, kar pomeni, da jim med celotnim filmom nekdo jeclja v uho. Stalni problem festivala je, da se prekriva veliko filmov, ki se predvajajo v petih dvoranah in na dveh trgih.

¹ Il cinema ritrovato XXIX edizione, str. 18.

To je verjetno neizogibno na festivalu, kot je ta, vendar ne razumem, zakaj so trije tako pomembni filmi, kot so Ophülssov **Spomin na pravičnost, Jeanne Dielman, 28 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles** (1975) Chantal Ackerman in dokumentarni esej **Mož v senci** Petra von Bagha (*Mies Varjossa*, 1994) o spornem finskem komunistu Ottu Willeju Kuusineniu, bili prikazani le enkrat, in to istočasno. Zagotovo so dovolj pomembni filmi, prvi in zadnji izredno redki, da bi se organizatorji lahko potrudili in zainteresiranim zagotovili možnost, da si privoščijo vse tri, še posebej, ker so verjetno privlačni istemu tipu gledalca.

Sodniki in sojeni

Spomin na pravičnost je pretresljivo delo politične umetnosti, ki gledalca ves čas sili, da čuti in da razmišlja. Ta skoraj peturni dokumentarni film je razširitev režiserjevega dela **Gorje in usmiljenje** (Le chagrin et la pitié, 1969), boleče raziskave okupacije, odpora in kolaboracije v nekem francoskem mestu med drugo svetovno vojno. *Spomin na pravičnost* gre korak naprej. Ukvarja se z nürnberškimi procesi in njihovimi posledicami, ali bolje rečeno, pomanjkanju posledic. Postavlja dve veliki vprašanji: kdo ima pravico soditi in ali so se zmagovalci druge svetovne vojne, posebej Francija in Združene države Amerike, držali nürnberških načel, z drugimi besedami, lastnih načel v Alžiriji in Vietnamu?

»Zelo cinično je soditi Nemcem zaradi bombardiranja Rotterdama ali Beograda, ko se mi sprehajamo na prostosti po Hirošimi,« pove Telford Taylor, ameriški tožilec na nürnberških procesih, ki je pozneje postal nasprotnik senatorja McCarthyja in vojne v Vietnamu. S temi besedami povzame dilemo filma. Vendar vsi ne mislijo tako. Britanski tožilec, lord Shawcross, trd človek, ki spominja na Roberta Mitchuma, ne izrazi niti kančka obžalovanja zaradi bombardiranja Dresdna in doda, da je vedno bil za »vključevanje civilistov v vojne operacije«. Spomin na pravičnost ni delo revizionizma, ki zavrača zlo fašizma ali pravičnosti boja proti njemu. To je globoko preizpraševanje najbolj neizbrisnih podob »dobrega« in spolzke narave pretenzij do moralne superiornosti.

Ta film je tako kot *Gorje in usmiljenje* mozaik glasov in obrazov, ki niso tu le, da izrazijo kakšno stališče, temveč so raznolika tudi človeška bitja, ki dajejo tej epski raziskavi osebne in nacionalne morale človeško dimenzijo. Težko je pozabiti lepo vdovo ameriškega vojaka, ubitega v Vietnamu, in njen neomajni patriotizem in sovraštvo do tistih, ki so pred vojaško obveznostjo zbežali v Kanado, ali čednega mladega častnika, ki opisuje svoje razočaranje nad vojsko zaradi njenega zavračanja vsakega njegovega poskusa, da obvesti nadrejene o masakru v My Laiju, ali francoskega vojaka, ki opisuje, kako je soborec znorel, potem ko je ubil desetletno Arabko v Alžiru, ali nemškega častnika, ki se pritožuje, da je čakanje na proces v nürnberškem zaporu hujše, kot je biti zaprt v koncentracijskem taborišču.

»V taborišču imaš določen občutek svobode, ki ga v celici

ni,« pojasni. »V taborišču se lahko kadar koli in kjer koli sprehajaš, vsaj do žice.« In tu je ugajeni in elegantni Albert Speer, Hitlerjev arhitekt, čigar popolno kesanje deluje kot zavestna odločitev, triumf volje.

Film za sabo pušča strašno vprašanje: če nihče nima moralne avtoritete biti sodnik, ali bodo zločini proti človeštvu sploh identificirani, kaj šele, da bodo končali na sodišču? V našem času je to vprašanje: ali Združeni narodi lahko označijo Srebrenico za genocid, če niso tako označili tudi pokola v My Laiju? Ali je, kot pravi neka nemška študentka, pomembno le, da se zločincem sodi, in je manj pomembno, kdo to počne?

Lola v Los Angelesu, Rocco v Milanu

Spomin na pravičnost ni bil edini film letošnjega festivala, v katerem je režiser gradil na pomembnem prejšnjem delu. Videli smo prva dela trilogije o mladih, ki jo je posnel Renato Castellani, tri filme o Apuju Satyajita Raya in **Model Shop** Jacquesa Demyja, ki sledi glavni junakinji Demyjeve **Lole** (1961) v mikavni podobi Anouk Aimée, ki je v prvem filmu vlogo odigrala s seksualizirano nedolžnostjo Marilyn Monroe. Osem let pozneje je Cécile, bolj znana kot Lola v Los Angelesu. Ljubimec, ki ga je zvesto čakala v prvem filmu, jo je odpeljal v Ameriko in zapustil. Dela v trgovini iz naslova, kjer jo za dvanajst dolarjev moški fotografirajo, da bi zaslužila dovolj denarja in se vrnila k svojemu otroku v Francijo. Eden od moških se zalubi v neulovljivo junakinjo. Lola je v Los Angelesu bolj utrujena in brez romantičnih iluzij iz prvega dela: kot da je prestopila iz sicer retrogradnega poetičnega realizma francoskega obalnega mesta zunaj sezone v ameriško kinematografijo osamljenosti Novega Hollywooda. S tem Demy pokaže presenetljivo povezavo med francoskim romantičnim fatalizmom in ameriško romantizirano odtujenostjo.

Tudi Luchino Visconti je bil predstavljen s filmom, ki je nadgradnja prejšnjega dela. **Rocco in njegovi bratje** (Rocco e i suoi fratelli, 1960) je vsaj navidezno nadaljuje tematiko marksističnega neorealističnega epa **Zemlja drhti** (La terra trema, 1948, Luchino Visconti) o težkem življenju sicilijanskih ribičev; delno ga je financirala komunistična partija.

Rocco ni dobresedno nadaljevanje. Toda prav od revščine in eksploatacije, ki sta orisani v Zemlji drhti, bežijo junaki tega filma, družina z juga Italije, ki pride v Milano v iskanju boljšega življenja. Film, prikazan na bleščeči restavrirani kopiji na ogromnem platnu na trgu Maggiore, vrvi od momentov, ki ne dopustijo gledalcu pomisliti, da je kaj drugega kot velik film: pretep na ulici po amaterski boksarski tekmi, razhod ljubimcev na strehi milanske katedrale in posebej umor prostitutke Nadje, ki jo igra Annie Girardot. Ta zadnji nas popelje na ničo točko človeškega obstoja, kjer nam Visconti ob otožnem kanalu prikaže dogodek biblijske dokončnosti in obupanega človeškega oklepanja življenja.

Visconti je bil kompleksen in protisloven umetnik. Bil je levičar, ki je iskreno sočustvoval z migranti, ribiči, z

razlaščenimi nasploh. Hkrati je bil italijanski aristokrat, ki je ljubil opero. V filmu Zemlja drhti se čuti levičarski Visconti s pravimi ribiči v glavnih vlogah kot pripovedovalec, ki postavi vse v marksistični kontekst (»Veletrgovec kupi poceni tisto, kar ribiča drago stane«) z jasno delitvijo na izkoriščevalce in izkoriščane. Film je naletel na težave, ko je Visconti preveč zahteval od svojih amaterskih igralcev v dramatizaciji propada družine. Bili so več kot adekvatni, ko je angažirani levičar zahteval od njih, da igrajo sami sebe. Ko je operni Visconti zahteval melodramo, temu niso bili kos, tako da film pusti vtis skoraj klasike.

Rocco in njegovi bratje pa je nekaj popolnoma drugega. Razen že omenjene Annie Girardot v glavnih vlogah nastopajo igralci, popolnoma opremljeni za Viscontijeve operne potrebe: Alain Delon, Renato Salvatori, Katina Paxinou in Claudia Cardinale med drugimi. Čeprav je ozračje neorealistično, je to delo Viscontija, ki je režiral **Sandro** (Vaghe stelle dell'Orsa ... 1965) in **Somrak bogov** (La caduta degli dei/The Damned, 1969). Film pove kakšno o dehumanizaciji v industrijski družbi, vendar osebne strasti likov prevladajo kakršen koli marksistični kontekst. Težko se je izogniti občutku, da razdor te družine povzročijo njihove lastne strasti, nerazrešeni krvoskrunski nagoni in (južnjaški) temperament. Pa tudi Viscontijeva naklonjenost čustvenim skrajnostim porine film v melodramatičnost, čustvenost, kričanje, jok do te mere, da je cela zadeva blizu absurdnosti. Ko po umoru prostitutke Nadje en brat krčevito joka v naročju drugega na postelji, medtem ko jima ob nogah joče še mati, je film v nevarnosti, da zdrсне v samoparodijo. Ne zdrсне zaradi Viscontijevega popolnega obvladovanja filmskega jezika in neovrgljivega glamurja in nadarjenosti igralcev. Vseeno pa se mi ob njem postavlja še vedno neodgovorjeno vprašanje, ali ni več besa in hrupa kot pomena. In še osnovnejše vprašanje: ali ni dovolj pomena že v tistih mrzlih ulicah, tistem osamljenem kanalu, izrazitih obrazih v velikih planih, živalskem nasilju Renata Salvatorija kot najbolj neobrzdanega brata? Ali ni prav v takšnih stvareh moč kinematografije, vsaj kakor smo jo razumeli v prejšnjem stoletju?

Zadnji izhod za Brooklyn

Kot vedno je bila pestra izbira hollywoodskih filmov ali restavriranih ali v (večinoma) zelo dobrih izvirnih kopijah. V filmu Otta Premingerja **Bunny Lake je izginila** (Bunny Lake is Missing, 1965) deklica izgine iz londonskega vrtca, in iščejo jo mlada mati, njen brat in Scotland Yard. Detektiv Laurence Olivier začne dvomiti, da Bunny sploh obstaja. Tudi mi nismo popolnoma prepričani. *Bunny Lake* je izginila je zadnji veliki filma Otta Premingerja, čeprav hudo spodleti na koncu.

Bunny Lake je film površin; sugestivnih površin, ki obujajo spomine na otroštvo in otroške sanje o blodnjakih, ko običajni prostor naenkrat postane skrivnosten, ter namiguje na izprijenost in blaznost, a se nikoli ne opredeli. Ustvari delikatno ravnovesje. Premingerjeva fluidna kamera kot da nekaj išče po šolskih hodnikih, skritih sobah in točilnicah.

Tisto, kar išče, ostane nejasno, neulovljivo. *Bunny Lake* je mojstrovina dvoumnosti in sugestivnosti; skoraj sanjski film.

Vendar nam začetna špica Saula Bassa obljublja luščenje, ki bo odkrilo resnico, in prav tu Preminger naredi napako s teatralnim in neprepričljivim vrhuncem, med katerim se ves delikaten konstrukt filma sesuje. Preminger nikoli več ni režiral tako mikavno. Nikoli več ni posnel prizora, kot je tisti, v katerem se junakinja znajde v popravljalnici punčk, v nekakšni »bolnišnici« za lutke, obkrožena s stotinami razbitih in poškodovanih lutk. Kot da je v nekem odlagališču otroških radosti in strahov in izgubljene nedolžnosti.

Tako tudi **Junaki Telemarka** (The Heroes of Telemark, 1965, Anthony Mann) pokažejo režiserja v njegovi najbolj značilni izdaji. Zgodba o akciji norveških partizanov na hidroelektrarno, ki je proizvajala težko vodo za Hitlerjevo atomsko bombo, je zadnji film, ki ga je končal hollywoodski veteran Anthony Mann.² Če je *Bunny Lake* (razen konca) apoteoza Premingerjeve dvoumnosti, *Junaki Telemarka* pokažejo na najjasnejši način Mannovo zmožnost združiti razkošno z jedrnatim.

Nekaj mesecev preden je umrl, je Mann v pogovoru na britanski televiziji razložil, da se gledalci ne spominjajo, kaj slišijo v filmu, temveč tistega, kar vidijo. »Tisto, kar vidiš, je edina resnica,« je povedal. »Verjamem, da mora vse biti posneto. Mora biti slika. Mora biti dejanje. To je film.«³ Navajam sekvenco, ki dela to razburljivo pustolovščino eno »takšnih, ki jih ne snemajo več«.

Skupina partizanov je v gorah, prekritih s snegom; tam čakajo prihod britanskih komandosov. Oblečeni so v belo. Partizani pojejo kot pajdaši v filmu Howarda Hawksa. Med njimi je neki neznanec, oblečen v črno, ki mu ne zaupajo. Slišimo zvok letalskih motorjev. Kot kašelj je. Dobimo prvo naznanitev, da je nekaj narobe. Partizani se odpravijo v smeri motorjev. Mann to posname v enem širokem kadru. Partizani na smučkah postajajo vse manjši, ko se oddaljujejo od kamere. V ospredju kadra pa je s hrbtom proti nam obrnjen neznanec v črnem kot nekakšen temen stražar. Naenkrat v najgloblji del kadra poševno zletita dve letali in se zrušita. Mož v črnem se zdrzne, smučarji pa se naglo ustavijo in gledajo eksplozije pred sabo. V tem naglem zastoju smučarjev je vsa tragedija dogodka. Partizani so majhne figure v srednjem planu, kar na nevsiljiv način poudari njihovo nemoč. V že navedem intervjuju za britansko televizijo je Mann povedal: »Vse lahko povem z enim kadrom (*In one frame I can tell it*).« Ni se zlagal.⁴

Največje odkritje med hollywoodskimi filmi je muzikal **Dekle z naslovnice** (Cover Girl, 1944, Charles Vidor), ki je, vsaj kar se meni tiče, zasenčil dva veliko bolj znana muzikala,

2 Anthony Mann je umrl leta 1967 med snemanjem vohunskega filma *A Dandy in Aspic* (1968), ki ga je po režiserjevi smrti dokončal igralec Laurence Harvey.

3 Oddaja *The Movies*, dostopna na <https://www.youtube.com/watch?v=ZzJy9hGD2aQ>.

4 Prav tam.

ki sta tudi bila predvajana. To sta atletski, vendar prazen **V mestu** (On the Town, 1949, Stanley Donen in Gene Kelly) in presenetljivo dolgočasen (razen dveh plesnih točk s sijajno Anne Miller) **Poljubi me, Kate** (Kiss Me, Kate, 1953, George Sidney), ki je bil prikazan v 3D.

Gre za film o Rusty Parker (prelestni Riti Hayworth), plesalki v brooklynskem varieteu, ki je izbrana za naslovnico velike revije, ker založnika spominja na njegovo veliko izgubljeno ljubezen (tudi njo igra Rita Hayworth). To spravi v zadrego njenega fanta Gena Kellyja: počuti se zapostavljen, vendar noče ovirati njenega uspeha. Kar sledi, je iskreno ganljiva meditacija o ljubezni, spominu, staranju in prijateljstvu, o lojalnosti do svojih korenin, ki so, kar se tiče Rusty, v dobrem starem Brooklynu, ne pa na Manhattanu. Njen zadnji izhod za Brooklyn lahko doživimo kot še enega od primerov požrtvovalnosti ženske ali pa kot dejanje človeka, ki je pravilno uredil svoje prioritete in s tem dopustil zmagati ljubezni. Čudovit film.



Črnka



Spomin na pravičnost

Spomini nevidnih žensk

Tudi v dveh filmih iz tretjega sveta gre za usodo žensk, nekoliko drugačno kot v *Dekletu z naslovnice*. Prikazana je bila restavrirana kopija filma **Insiang** (1976) filipinskega klasika Lina Broa močan film o ženski v revščini Manile, ujeti med ježno materjo, ki jo je mož zapustil, in neuporabnimi moškimi. Film je brezkompromisen in nesentimentalen, vendar Brocki ne uspe združiti realizma in melodrame tako brezhrebno kot v mojstrovini **Manila v krempljih luči** (Maynila, sa mga Kuko ng Liwanag, 1975), v katerem je tudi nastopila izjemna filipinska igralka Hilda Koronel.

Prvi celovečerni film senegalskega režiserja Ousmana Sembeneja **Črnka** (La noire de ..., 1966) pa je prava mojstrovina. Sembene z bressonovsko neposrednostjo in osredotočenostjo pove zgodbo Afričanke Diouane (Mbissine Thérèse Diop), varuške pri francoskem paru v Dakaru, ki mu sledi v Antibes; tam kot služkinja postane bolj ali manj ujetnica. Sembene zna z eno vizualno potezo prikazati osnovno prvine lika. Ko v Dakaru, preden pride v Francijo, Diouana brezbrizno poskakuje po spomeniku padlih v drugi svetovni vojni, medtem ko ji šokiran fant kriči, naj neha, da je to nesposlljivo, vidimo njeno živahnost in mladostno brezbriznost, ki bosta v Franciji zatrti.

Svojim delodajalcem se zdi mlada ženska, ki je ves čas slabe volje, nevoljna delati in vse bolj uporniška, sicer na pasiven način. Tudi nehvaležna. Mi pa slišimo njene misli, njeno preizpraševanje svojega statusa, če obstaja Francija zunaj stanovanja, v katerem živi in dela. »Ali je ta črna luknja Francija?« misli, medtem ko ponoči gleda mesto skozi okno. Da so njene sanje o Franciji povezane s privlačnostjo potrošništva, jo dela samo še bolj realistično in prepričljivo. Film ne sooča Evropejca le z ljudmi, ki so zanj, če ne že nevidni, vsaj marginalni, temveč tudi z evropskim odnosom, ki jih dela nevidne in marginalne. Sembene da glas ženski, ki je bila do takrat na filmu videna le od zunaj in po navadi kot neko eksotično bitje. Diouana nikoli ne postane objekt usmiljenja ali sociološke raziskave. Ostane subjekt lastne zgodbe do konca.

Črnka je eden velikih filmov velikega filmskega desetletja in eden od biserov letošnje izdaje Il cinema ritrovato. Čeprav popolnoma drugačen, doseže tisto univerzalnost, ki jo dosežeta *Spomin na pravičnost*, Rayeva trilogija o Apuju in *Dekle z naslovnice* in h kateri teži Viscontijev družinski ep (in jo občasno tudi doseže).



Idila

festivali
Igor Kernel

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina,
14. – 18. julij

Grossmann 2015: Sveta kri in sveti gral

Accipite et bibite ex eo omnes, hic est enim calix sanguinis mei ...¹

Manuale rituum in SS. sacrificio missae

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina v Ljutomeru je lani slavil desetletnico in nas kot vselej razveselil z bogatim programom filmske fantastike in resnično eminentnimi gosti. Ekipa festivala si še zlasti glede slednjih vsakič postavi tako visoke standarde, da se včasih zazdi, da jih bo v prihodnje težko preseгла, a ji vedno znova uspe, da nas naslednje leto spet preseneti. Tako je bilo tudi letos. Svoje filme je v Ljutomer prišla pospremit cela vrsta ustvarjalcev: Kristijan Milič, režiser otvoritvenega filma **Številka 55** (Broj 55, 2014), v Ljutomeru pa je bil že leta 2008, ko je zmagal s svojimi **Živimi in mrtvimi**, Teemu Kaskinen, režiser **Švedskega trenutka** (Ruotsalainen hetki, 2014), Petr Jakl, režiser letošnjega zmagovalnega filma **Pošast** (Ghoul, 2015), Josef

Blažek, Adela Blažek Hrivnáková in Pavel Soukup, režiserji segmentov omnibusa **Pionirji groze 2** (Pionýři hororu 2, 2015), Benni Diez, režiser filma iz tekmovalnega programa **Pik** (Stung, 2015), Paul Goodwin in Sean Hogan, prvi je režiser, drugi pa koproducent dokumentarca **Future Shock! Zgodba o 2000AD** (Future Shock! The Story of 2000AD, 2014), Jörg Buttgereit (predstavljen v prejšnji številki Ekрана, sicer pa stari znanec Grossmannovega festivala), Andreas Marshall in Michal Kosakowski, avtorja segmentov horror omnibusa **Nemški strah** (German Angst, 2015), Luigi Pastore, režiser **Nasilnega sranja** (Violent Shit: The Movie, 2015). Gostov je bilo toliko, da se je bilo nemogoče srečati z vsemi, če je obiskovalec festivala obenem gledal tudi filme, teh pa prav tako ni bilo mogoče videti vseh, pri čemer se sploh nismo dotaknili drugih sekcij, ki so imele svoje goste, da ne omenjamo glasbenih skupin in njihovih nastopov. Največjo pozornost sta seveda požela igralec Udo Kier, častni gost festivala in dobitnik nagrade za življenjsko delo. Predvajani so bili njegovi filmi **Kri za Drakulo** (Blood for Dracula, 1974), **Meso za Frankenstein** (Flesh for Frankenstein, 1975) in **Vampirjeva senca** (Shadow of the

¹ »Vzemite in pijte iz njega vsi, to je kelih moje krvi ...« (mašnikove besede ob spremembi vina v Kristusovo kri med darovanjem svete evharistije)

Vampire, 2001). Richard Stanley, režiser kulturnih filmov **Hardware** (1990) in **Puščavski hudič** (Dust Devil, 1992), je v Ljutomer prišel v družbi Simona Boswella, avtorja glasbe za njegove filme. Letošnja novost je bil tudi dvodnevni znanstveni simpozij *Slovenski film v sliki, glasbi in besedi*, slovenski obiskovalci festivala pa smo imeli tokrat še poseben razlog za dobro voljo, saj je bila (v spremstvu ekipe filma) predstavljena **Idila**, prva prava domača celovečerna grozljivka.

Kot smo poudarili že v uvodu in kot zelo dobro vemo vsi, ki se vsako leto vračamo v Ljutomer, Grossmannov festival ni zgolj predstavitev žanrskega filma, v prvi vrsti fantastike, temveč je tudi festival vina; letos je prvo nagrado odneslo vino *Revolution* turistične kmetije Hlebec. Slovenija je dežela vina, obenem pa je še vedno, kljub udarcem, ki jih je v zadnjih časih doživela Cerkev, pretežno katoliška dežela in tudi brezbožci vedo za simbolni pomen, ki ga ima vino za sveto mašo: temelj katolištva je namreč vera v *transsubstanciacijo*, ko se med obredom povzdigovanja hostija spremeni v Kristusovo telo, vino pa postane njegova kri. Še nobeno leto ni bila simbolna povezanost med obema aspektoma Grossmannovega festivala tako tesna kot prav letos. Po srednjeveškem izročilu so kelih, imenovan *sveti gral*, povezovali z redom templarjev – ti naj bi ga med križarskimi vojnami našli v Sveti deželi. Po nekaterih virih naj bi šlo za kelih s Kristusove zadnje večerje, po drugih naj bi ob križanju Jožef iz Arimateje vanj prestregel kaplje Jezusove krvi.² Ne le da so se evropski križarji, ki so potovali proti Jeruzalemu, ustavljali v naših krajih, na kar se sklicujejo pri kmetiji Hlebec (renski rizling, ki ga pri njih pridelujejo, celo nosi ime *Le blanc des Templiers*, »belo vino templarjev«), križarskih vojn se je udeležila tudi cela vrsta plemiških rodbin (skupaj s svojim spremstvom) s slovenskega ozemlja.³ Prav tako pa se tudi Richard Stanley, član žirije za nagrado »hudi maček« in eden od obeh gostov festivala z retrospektivo svojih filmov, že dolgo poglobljeno ukvarja s to tematiko. Od leta 2009 celo živi v južni Franciji, v Montségurju, enem od najpomembnejših krajev te »dežele katarov, svetega grala in templarjev«.

Sveti gral (skupaj z viteškimi redovi in križarskimi vojnami) je seveda med osrednjimi motivi »viteških filmov«⁴, vendar pa Richard Stanley te teme doslej še ni obdelal v igranem celovečercu, pač pa v dveh dokumentarnih filmih, **Tajna slava** (The Secret Glory, 2001) in **Drugi svet** (L'autre monde, 2013). Čeprav je v južno Francijo postavljena tudi **Mati krastač** (The Mother of Toads), prikazana na festivalu tako kot omenjena dokumentarca, pa je ta segment horror omnibusa **The**



Theatre Bizarre (2011), ki je adaptacija zgodbe Clarka Ashtona Smitha, dejansko bolj posvečen izročilu o *Necronomiconu*, izgubljeni »Knjigi mrtvih imen« iz del H. P. Lovecrafta, kot pa motivom, ki jih sicer povezujemo z deželo katarov. *Tajna slava* je posvečena Ottu Rahnju, nemškemu proučevalcu svetega grala, ki je svoje iskanje te starodavne relikvije usmeril v južno Francijo; tam se je poglobljal v izročilo katarov in templarjev. Rahn je za svoje odprave našel podporo pri Himmlerju, zato se je včlanil v SS in se priključil znanstvenikom, ki so pod okriljem inštituta Ahnenerbe iskali odgovore na vprašanja o izvoru arijske rase, obenem pa so tudi zelo resno proučevali različne nekonvencionalne, tudi naravoslovne, znanstvene teorije. Če pri *Tajni slavi* še lahko govorimo o dokumentarcu, pa je *Drugi svet* takšen zgolj formalno, saj gre v resnici za poskus prikaza nepredstavljivega prek pogovorov nenavadnih prebivalcev »cone«, območja na jugu Francije, ki ga obsegajo naselja Montségur, Rennes-Le-Chateau in Bugarach. Ko se seznanjamo s Stanleyjevimi sogovorniki v tem filmu, postaja očitno, da je večina med njimi že zdavnaj prešla pod popoln vpliv »cone« in se znašla onstran meja tistega, čemur pravimo »resnični svet«. Vse to se vedno bolj stopnjuje, kulminacijo pa film doseže s Stanleyjevo zelo osebno izpovedjo, ko opiše svoja lastna doživetja v »coni«.

Stanley naredi precejšen vtis, v prvi vrsti seveda s svojimi deli in poznavanjem ozadja tematike, obravnavane v njegovih filmih, še posebej tiste iz obeh že omenjenih dokumentarcev. Stanleyju film gotovo ni zgolj »posel«, s svojo zavzetostjo, nastopom in videzom prej spominja na barda, tradicionalnega pesnika in »pripovedovalca zgodb«, zato ni nič čudnega, da mu je blizu Otto Rahn, po svoji naravi poet, ki se ni znašel v zakulisnih spletkah novih elit, ko so te utrjevale svoje centre moči v Hitlerjevi Nemčiji, kar je nazadnje pripeljalo do njegove prezgodnje, tragične smrti. Vizionarski Stanley je svoj polom doživel po sporu s producenti **Otoka dr. Moreauja** (The Island of Dr. Moreau, 1996), ko so ga odslovili, tako da je film dokončal John Frankenheimer (zgodba o tem je bila predstavljena v dokumentarnem filmu Davida Gregoryja **Izgubljena duša**:

2 Govorimo seveda o tradicionalnem tolmačenju besedne zveze *sveti gral*; Michael Baigent, Richard Leigh in Henry Lincoln zagovarjajo, kot je znano, genealoško hipotezo o Jezusovih potomcih, ki naj bi živeli še danes, njihove ideje pa je nato povzel in še bolj populariziral Dan Brown.

3 Miha Kosi: Križarske vojne in slovensko ozemlje, *Vitez, dama in zmaj – Dediščina srednjeveških bojevnikov na Slovenskem 1: Razprave*, Ljubljana 2011, str. 71–88.

4 Igor Kernel: Viteštvo v filmu, op. cit., str. 183–190.



Meso za Frankenstein



Mati krastač

Nesrečno potovanje Otoka dr. Moreauja Richarda Stanleja (*Lost Soul: The Doomed Journey of Richard Stanley's Island of Dr. Moreau*, 2014). Z **Materjo krastač** je Stanley nedvomno dokazal, da je še vedno v formi; po vseh teh letih bi bil resnično že čas, da spet dobi priložnost za samostojen celovečerni igrani film – morda bo to prav napovedani **The Colour Out of Space** po H. P. Lovecraftu.

Ahnenerbe, ki mu je pripadal Otto Rahn, tako kot ozadje legend o svetem gralu in templarjih, ki jih je preučeval, se dotika tudi Slovencev, našega izročila in zgodovine. Na temo domnevne izpostave inštituta Ahnenerbe v Bonačevi vili na Bledu med 2. svetovno vojno, načrtov za gradnjo Votanovega templja in partizanske zaplembe v usnje vezanega prototipa poganškega obrednika, ki naj bi ga tam sestavljali, je Miha Čelar leta 2011 posnel zanimiv film z naslovom **Hitlerjeva biblija**. Čeprav se dejansko ni dalo izslediti virov, ki bi potrjevali zgornje navedbe (kljub temu da naj bi bilo takrat iz Bonačeve vile odpeljanih za cel tovrnjak dokumentov), pa tudi omenjene »nacistične biblije« ni več mogoče najti. To ne bi bilo nič narobe, če bi na film gledali kot na vznemirljivo zgodbo, ki jo je navdihnili medvojno dogajanje; nerodno je le, da je bil predstavljen kot pristen dokumentarec (pred prvim predvajanjem na 1. programu TV Slovenija je bil celo oglaševan kot »dokumentarec meseca«). Ahnenerbe je seveda tudi v resnici pustil svoje nesporne sledi na Slovenskem, saj je vplival na smernice, ki so določale nemške poskuse germanizacije slovenskega ozemlja, po okupaciji priključenega tretjemu rajhu. Prav tako v ta okvir sodijo antropološke in arheološke raziskave, ki so bile narejene v tistem obdobju, med drugim tudi na Bledu. Ker so te raziskave opravili nemški oziroma avstrijski strokovnjaki za omenjena področja, ima gradivo, ki so ga zbrali, še danes svojo vrednost, ne glede na to, da so bile po vojni ovržene njihove takratne interpretacije tega gradiva. Če se spet vrnemo k Ottu Rahn: zanj vemo, da se je pri iskanju svetega grala opiral na roman o Parzivalu Wolframa von Eschenbacha. Prav zaradi

von Eschenbachovega Parzivala je tudi ozemlje današnje Slovenije umeščeno na zemljevid »dežel svetega grala«: v nekem odlomku namreč menih Trevrizent pripoveduje Parzivalu o svojih dogodiščinah na spodnjem Štajerskem – najprej se je pri Rogatcu bojeval »s častnimi slovenskimi možmi«, nato pa je na Ptuj (oziroma Hajdini) našel tudi svojo damo Lammire, »gospodarico dežele Štajerske«. Kar zadeva tri največje viteške redove, sta imela malteški in tevtonski (oziroma »nemški«) na našem ozemlju svoje postojanke že v času križarskih vojn in sta pri nas še vedno dejavna (sodobne tevtonce v današnji Sloveniji poznamo kot »križnike«, kar je bil sicer nekoč skupen naziv za pripadnike vseh viteških redov); za najskrivnostnejšega med njimi, templarskega, pa je prav tako verjetno, da je bil dejaven tudi pri nas, le da to ni povsem dokazano, saj so razpoložljivi viri, ki govorijo o templarski prisotnosti na Slovenskem, razmeroma pozni in so nastali, ko je bil red že zdavnaj razpuščen.⁵ Premoženje ukinjenega templarskega reda so – na podlagi papeževe uredbe – prevzeli malteški in delno tevtonski vitezi, v vrste slednjih pa je, po nekaterih virih sodeč, takrat prešlo tudi veliko templarjev. Med tevtonskimi/križniškimi postojankami sta dve, za kateri je mogoče, da sta prej pripadali templarjem (še pred razpustitvijo tega reda); ena je v Ljubljani (Križanke), druga v Beli krajini (Tri fare), sicer pa se je tevtonski viteški red že zelo zgodaj ustalil tudi v Ormožu in v Veliki nedelji, torej nedaleč stran od Ljutomerja, kjer se vsako poletje za teden dni zberejo ljubitelji filmske fantastike. Ko se bo Richard Stanley naveličal južne Francije, se torej lahko preseli kar v Slovenijo in pri nas posname še kakšen film o Ahnenerbeju, viteških redovih in svetem gralu, na razpolago bo imel več kot dovolj avtentičnega gradiva, ki ga lahko uporabi kot imenitno podlago za scenarij. Če sodimo po vzpodbudnem vtisu, ki ga je zapustila premiera *Idile*, pa je povsem mogoče tudi, da ga bodo pri tem prehiteli slovenski ustvarjalci.

⁵ Miha Kosi: Templarji na Slovenskem – Prispevek k reševanju nekaterih vprašanj srednjeveške zgodovine Prekmurja, Bele krajine in Ljubljane, *Zbirka Zgodovinskega časopisa* – 13, Ljubljana 1995.

Razglednica z 62. puljskega filmskega festivala



Puljski filmski festival, 18. – 25. julij

Najstarejši hrvaški filmski festival je tudi letos svojim gledalcem poleg pregleda hrvaške produkcije letošnjega leta postregel z zanimivim izborom mednarodnih filmov. Med težje pričakovanimi je bil vsekakor **Jastog** (The Lobster, 2015, Jorgos Lantimos). Gre za prvi film, ki ga je režiser **Alp** (Alpeis, 2011) in **Podočnika** (Kynodontas, 2009) posnel v angleškem jeziku ter z mednarodnimi zvezdniki in zvezdnicami, kakršni so Colin Farrell, Léa Seydoux, Rachel Weisz, John C. Reilly, Olivia Colman in drugi (pri tem je obdržal svojo priljubljeno igralko Angeliki Papoulia). Kljub mikavnemu konceptu filma – znanstveno-fantastična satira sodobne družbe, postavljena v distopičen svet, kjer je samskost ilegalna, samski in samske pa so preseljeni v poseben hotel, kjer imajo na voljo 45 dni, da najdejo partnerja ali partnerico, sicer so spremenjeni v žival po lastni izbiri – *Jastogu* po prvi tretjini, ko zbledi začetno navdušenje, na žalost zmanjka zagona, da bi izpeljal kakršnokoli poanto. Kljub navdušujoče olesenelih nastopih igralcev (ki v Lantimosovem delu za negrško govoreče občinstvo morda zares pridejo do izraza šele zdaj, z *Jastogom*), smrtno resnemu pripovedovanju šal in prekrasno bizarnim likom, kakršni so Šepavec, Piškotarka in Brezsrčnica, je film vse preveč osredotočen na formo, ki, kot postane jasno najpozneje v drugi polovici filma, kot kaže, predvsem zakriva pomanjkljivost vsebine – četudi to počne na izredno očarljiv način.

Še enega izmed nenavadnejših filmov letošnjega festivala sta posnela Norvežana Ole Giæver in Marte Vold. **Iz narave** (Mot naturen, 2014) se ves čas ukvarja s tem, kaj se dogaja v glavi njegovega protagonista Martina (ki ga igra Ole Giæver kar sam, po scenariju, ki ga je tudi napisal sam). Ta se odloči, da se bo vsaj za vikend umaknil od svojega naveličanega zakona, dolgočasne službe in vzvišenih prijateljev ter se odpravil na pohod v gore. Absurdno banalen tok njegovih misli v obliki naracije je navdušujoče iskren že sam po sebi, vendar svoj pravi komični naboj (v kombinaciji z eksistencialnim premislekom) dobi šele združen s sliko in njenimi neskončnimi možnostmi za vizualno komedijo. Minimalističen koncept, kakršnega si zastavi *Iz narave*, bi v izvedbi *one-man-banda*, kakršen je Giæverjev, zlahka spodletel, vendar mu kljub skoraj neobstoječemu zapletu z nepretencioznim nastopom, ki mu šaljenje na lasten račun ni tuje, stvar vsekakor uspe izpeljati.

Letos je bil prava zvezda festivala seveda **Zvizdan**, ki je v slovenskem prevodu naslovljen kot **Zenit** (2015, Dalibor

Matanić). Film je v središču regionalne pozornosti že od uvrstitve v canski tekmovalni program Posebni pogled, ki naj bi v Matanićevih besedah »Hrvaško vrnila na zemljevid svetovnega filma«. Film je tam prejel nagrado žirije, medtem ko je v Pulju – kot veliki zmagovalec – dobil veliko zlato areno za najboljši film ter zlate arene za najboljšo režijo, najboljšo igralko, najboljšo stransko igralko, stranskega igralca ter kostumografijo. Tudi če zanemarimo športno-nacionalno evforijo, ki je prežemala hrvaško (in širše regionalno) festivalsko dogajanje v zvezi z *Zenitom*, ni dvoma, da je film kompleksno, premišljeno in pronicljivo delo, ki sicer pogosto tematiko – vojno na območju bivše Jugoslavije in njene posledice – obravnava na svež način. Časovni razdalji primerno se film namreč ne ukvarja le z realnostjo vojne v času, ko se je ta začela ali končevala, temveč tudi s posledicami, ki jih ima dvajset let pozneje na generacijo, ki z vsem skupaj pravzaprav ni imela nič. *Zenit* je tako razdeljen v tri dele, ki se odvijajo v treh različnih obdobjih, letih 1991, 2001 in 2011. V vsakem izmed njih se v majhnem kraju na hrvaško-srbski meji odvijte ljubezenska zgodba med Srbkinjo in Hrvatom, a tokrat (z izjemo prvega dela) ne gre za romantične pripovedi o na silo ločenih ljubimcih, ki bi spominjala na Romea in Julijo. Vsakokratna junaka in junakinjo, ki ju v vseh treh delih igrata ista igralca, Tihana Lazović in Goran Marković, ne loči le sovraštvo, ki ga drugi do drugih čutijo njuni svojci, sorodniki in prijatelji; leta 2001 ju ločuje – in dokončno loči tudi mržnja, ki jo kljub privlačnosti čutita drug do drugega, kompleksna zmes krivde in iskanja krivca, žalovanja za izgubljenimi in še svežih psiholoških ran, leta 2011 pa apatija, v katero je pahnjena najmlajša generacija ob še vedno tlečem sovraštvu svojih staršev in iskanje utehe v hedonizmu. Iz ene zgodbe v drugo junakinja in junak drug drugemu delujeta kot nekakšen nezavedni odzven izkušanj iz prejšnje zgodbe – od kruto zadušenih strasti in romantičnih idej do sovražnosti in končno apatičnosti in eskapizma, kar bi sočasno prav lahko bilo stanje duha hrvaške (in širše) družbe v teh treh obdobjih, ki jih obravnava film. Matanić, ki je leta 2002 posnel enega prvih eksplisitno lezbičnih filmov na Balkanu (*Fina mrtva dekleta* [Fine mrtve djevojke]), tudi tokrat ne skopari s kritikami na račun konservativnosti, nacionalizma, seksizma, homofobije in drugih šovinizmov, ki prepdajo hrvaško družbo: »Zenit je zelo aktualen. To je sicer dobro za film, ne pa za življenje. Sploh v zadnjem času, morda zaradi ekonomije, kot drugje po svetu, je spet bolj kot prej pomembno, kakšen je kdo, kdo je drugačen. Mislim, da je zato še pomembneje, da se o tem pogovarjamo. Smo premajhni, da bi imeli v sebi toliko sovraštva.«



The Brand New Testament

festivali
Rok Govednik

Motovunski filmski festival, 25. – 29. julij

S propelerji v svet in nad dolino Wakhan

Kljub polnoletnosti se motovunski filmski festival še v mnogih rečeh obnaša najstniško. V festivalskem svetu filmov se vse bolj uveljavlja kot eno najprivlačnejših in najšarmantnejših prizorišč, ki ga obišče vse več cenjenih filmskih gostov, osredotoča se na filme majhnih in neodvisnih filmskih produkcij z vsega sveta in ponuja bogat program za filmske strokovnjake ter tudi otroke. Ob tem pa še vedno ostaja navihano razposajen in uživaški. Na festivalu ne vidite več rdeče preproge in glamurja (ki sta se še pred nekaj leti trudila obdržati), med filmskimi projekcijami se glasno sliši dobro razpoloženje ljudi s terase hotela, Žirija veteranov (ki so jo letos sestavljali Karpo Godina, Rajko Grlić in Srđan Karanović) je posebno priznanje dodelila motovunskemu plastičnemu stolu, kot atributu, ki je letos rabil tudi kot zaščita pred dežjem, festival preskakuje število izvedb (z leta 2010 na 2011 za 2 leti), ne manjka tudi glasbe, plesa in zabave ... H karakterju festivala je treba vsaki izvedbi pripisati tudi dež – in to ne samo enkrat v pičlih petih dneh! Tudi letos ni bilo nič drugače.

Festival je odprl eden najbolj svežih in drznih filmov tega leta, film Jacoja Van Dormaela, beneškega in canskega nagrajenca, **The Brand New Testament** (Le tout nouveau testament, Belgija, Francija, Luksemburg, 2015). Bog (Benoît Poelvoorde) je najprej ustvaril Bruselj, in ker je bilo mesto prazno, v računalniku izbere živalske vrste, ki ga zapolnijo, nato ustvari ljudi po svoji podobi, zatem se loti pravil, ki oblikujejo življenjski ritem. Ima tudi hčerko Eo in ženo, ki jo igra izredna Yolande Moreau (spomnimo se je lahko iz filmov **Louise-Michel** in **Mammuth**). Ea se želi nekega dne maščevati očetu za njegovo okrutnost, ki jo izživlja nad ljudmi, zato zablokira očetov računalnik, a še pred tem obvesti vse ljudi, kdaj bodo umrli. Nato se splazi skozi palni stroj v svet iskat svoje apostole. Selektor tekmovalnega programa, scenarist in publicist Jurica Pavičić je tudi letos ponudil pester nabor neodvisne produkcije filmov, ki po večini ne bodo videli kino multipleksov. Poleg Van Doramelovega filma so se v konkurenci znašli še **Alias Maria** (Jose Luis Rugeles, Kolumbija, Argentina, Francija, 2015), **Babai** (Visar

Morina, Nemčija, Kosovo, Makedonija, Francija, 2015), **Bridgend** (Jeppe Rønne, Danska, ZDA, Velika Britanija, 2015), **Diamnod tongues** (Pavan Moondi, Brian Robertson, Kanada, 2014), **Fúsi** (Dagur Kári, Islandija, 2014), **You're ugly too** (Mark Noonan, Irska, 2015), **La niña de fuego** (Carlos Vermut, Španija, 2015), **The Falling** (Carol Morley, Velika Britanija, 2014), **Hin und weg** (Christian Zübert, Nemčija, 2014), **De ce eu?** (Tudor Giurgiu, Romunija, Bolgarija, Madžarska, 2014), **Ni le ciel ni la terre** (Clément Cogitore, Francija, Nemčija, 2015) in **Cha và con và** (Dang Di Phan, Vietnam, Francija, Nemčija, Nizozemska, 2015). Festival so dopolnile še sekcije *20 let Dogme*, *Bog pomagaj!*, *Brutalni Francozi*, *Motovunski kratki* in *Best of Fest*.

Glavno nagrado žirije *propeler Motovuna*, ki jo je letos podelila žirija v sestavi Tihana Lazović, Petr Lom in Mira Fornay, je prejel psihološki vojni film **Ni le ciel ni la terre** (*The Wakhan Front*, 2015) Izredno suvereni Cogitorejev celovečerni prvenec na afganistansko-pakistanski meji v dolini Wakhan sooča strahove in paranojo vojnih kolegov evropske aliance. Kljub sprva pretežno stabilni situaciji se v taboru že po nekaj tednih stanje izrodi v paniko, ko iz postojank na skalnatih grebenih začnejo izginjati vojaki. Ko svoje člane začno pogrešati tudi talibanski uporniki, načelnik Antarès (ki ga igra pri bratih Derdenne proslavljeni Jérémie Renier – **Obljuba**, 1996, **Otrok**, 2005, **Fant s kolesom**, 2011) preneha verjeti v racionalne razlage izginotij. Film se preko srhljivo-magičnega pogloblja v psihopatologijo vojnih misij in posameznikov, ki so v njih ujeti, fizično ter v svojih mislih. Cogitore se na svež filmski način približuje filmskim vojaškim kultom, kot sta **Apokalipsa zdaj** (F. F. Coppola, 1974) in **Tanka rdeča črta** (T. Mallick, 1998).

Posebno nagrado je letos prejel igralec Gunnaru Jónssonu za naslovno vlogo v novem Kárijevem filmu **Fúsi**. Dolgo pričakovani *comeback* tega islandskega ustvarjalca se ponovno vrača na domača tla, kjer spremljamo okroglega, a dobrosrčnega moža, ki pri svojih 43 letih še vedno živi pri mami in nima punce. Svet se Fúsiju obrne na glavo, ko

spozna sproščeno Sjöfn, ki s svojimi nihanji razpoloženj doobra previhari njegov svet.

Nagrada *maverick* je za svoj poseben doprinos k svetovni kinematografiji prejel poljski ustvarjalec Jerzy Skolimowski, ki se ga lahko spomnimo po pri nas v kinih predvajanem **Nujnem ubijanju** (*Essential Killing*, 2010), ki, roko na srce, nikakor ni dober film. Skolimowskijev opus pa ponuja posebne filmske presežke, kot so **The Shout** (1978), **Moonlighting** (1982) in **Le départ** (1967), za katere je prejel nagrade na vseh festivalskih A-kategornikih.

Nagrada za najboljši kratki film je letos prejel animirani film **Življenje s Hermanom H. Rottom** (*Life with Herman H. Rott*, 2015) v Sloveniji poznane estonske avtorice Chintis Lundgren, ki že vrsto let obiskuje festival Animateka, nagrado FIPRESCI pa je prejel film **La niña de fuego**. Nagrado *50 let* je za toliko let delovanja v filmski kulturi to leto prejel hrvaški režiser in umetniški direktor festivala Motovun v pokoj, Rajko Grlič.

S festivala gre vsekakor izpostaviti še **Jastoga** (*The Lobster*, 2015), najnovejši film Jorgosa Lanthimos, ki nas je zaznamoval s svojima srh zbujajočima filmoma **Podočnik**, 2009 (na LIFFu je prejel vodomca) in **Alpe**, 2011. Tokrat se s Collinom Ferellom (ki je odigral verjetno najboljšo vlogo do sedaj) poda v svet, kjer se po smrti partnerja spremeniš v žival, če si v 45 dneh ne najdeš novega. Gre za izreden filmski biser, katerega lesk bodo ugledali še mnogi filmski kritiki in žiranti. Lanski sarajevski zmagovalec **Three windows and a hanging** (Isa Qotja, 2014) je na nov, svež in presenetljivo kdaj tudi sproščeno humoren način predstavil zgodbo trpečih kosovskih žensk, ki so bile posiljene po vojni s Srbijo. V sekciji *Best of Fest* pa je Festival mediteranskega filma Split predstavil **Učno uro** (Urok, Kristina Grozeva, Petar Valachanov, 2014), izredno bolgarsko delo, ki se zgleduje po derdennovskem novem realizmu.





Le montaža pekla: o filmskih upodobitvah Kurta Cobaina

glasbeniki na platnu
Dušan Rebolj

Gibby: Se spomniš brežhibnega svinčnika?

Paul: Nekoč je šel srat na žensko stranišče in je hotel, da gre kdo pogledat drek. Rekel mi je, da je nekdo v školjko narisal svinčnik in da si ga moram ogledati.

Gibby: Zagotovil sem mu, da je neverjeten. Brežhibno narisani svinčnik v školjki. Mislim, kako človeka prepričaš, da pogleda v straniščno školjko? Reči mu moraš, da je na dnu risba brežhibnega svinčnika.

Gibby Haynes in Paul Leary, člana skupine Butthole Surfers, leta 1986 v fanzinu *Brave Ear*¹

Prodor panka

Leta 1992 je dokumentarist Dave Markey iz skromnih devetih ur gradiva zmontiral film **1991: Leto, ko je prodril pank** (*The Year Punk Broke*, 1991). Gre za raskavo mešanico koncertnih nastopov, zabeleženih leto poprej na evropski turneji zasedbe Sonic Youth, ter utrinkov, posnetih predvsem za lajšanje dolgočasje, v katerih kitarist Thurston Moore niza včasih bolj, včasih manj posrečene, z marihuano prekatane domislvice. Mnogokrat prekinjena, mestoma komaj vidna rdeča nit teh utrinkov so razmisleki in pogovori o škodljivi prevladi multinacionalk v rokovski panogi ter trud mladinskih subkultur, ki jo (prevlado multinacionalk, ne rokovsko panogo) želijo strmoglaviti.

¹ Navedeno v: Michael Azerrad, *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981–1991*, Little, Brown and Company, New York 2001. Navajam izdajo za kindle: Hachette Book Group, Inc., 2012, lokacija 5130.

Toda odmevnosti, kolikor je je premogel, film ni dolgoval zanimanju za osrednje upodobljence. Javnost so mnogo bolj zanimali nekateri obrobni liki. Namreč Markey je imel to srečo, da so Sonic Youth po stari navadi – zatem ko so do medijske prepoznavnosti pomagali na primer bendoma Dinosaur Jr. in Mudhoney – odpeljali na turnejo mlajše kolege z ameriške »neodvisne« rokovske scene. Tako v nekaterih prizorih v okolici ter v ozadju Moorovih izvajanj opazimo zelo mlade in sveže Kurta Cobaina, Krista (tedaj še Chrisa) Novoselica in Dava Grohla – nekaj mesecev, preden je izšla plošča *Nevermind* njihove skupine Nirvana. Album je sčasoma po številu prodanih izvodov presegel *Dangerous* Michaela Jacksona ter v očeh svetovnih občinstev na novo opredelil rok.

Prodor, na katerega se je nanašal naslov Markeyjevega dokumentarca, seveda ni povzročil ekonomskega poraza multinacionalnih glasbenih založb (to je čez desetletje dosegel razvoj tehnologije za deljenje glasbe na spletu). Pridobitev je bila sproženje ene njihovih zadnjih zlatih mrzlic, vzporedno z razmahom gangsterskega repa ter nekaj let pred pojavom britpopa.² Poleg tega »punk«, ki je prodril leta 1991, že dolgo ni bil več ozek slogovni pojem, ki bi zajemal glasbeno in scensko dogajanje konec sedemdesetih in začetek osemdesetih. Ta širši, pojavno mnogovrstni punk je sovpadal s kreativnimi dejavnostmi in podjetniško infrastrukturo, ki so, resda začeni s početjem prvih pankerjev v drugi polovici sedemdesetih let, nastajale v Severni Ameriki. Šlo je za splet regionalnih glasbenih scen, določenih z osrednjimi (vele)mesti, glasbenimi zasedbami in butičnimi založbami, pri katerih so zasedbe izdajale plošče, ter povezanih v mrežo vzajemne distribucije in koncertne promocije.

Alternative Tentacles (San Francisco), SST (Los Angeles), Touch and Go (Chicago), Dischord (Washington), Twin/Tone (Minneapolis), Amphetamine Reptile (najprej

2 Približno do leta 1994, torej do takrat, ko je Kurt Cobain s samourelitvijo razpustil Nirvano, so velike založbe razmetavale dotlej nevidene vsote za angažmaje vsega rokovskega, kar je količkaj dišalo po tako imenovani »alternativi«. Večina zadnjih ameriških rokovskih zasedb, ki so si lahko pred razpadom starega produkcijskega sistema še lastile oznako zvezdnitva, je mednarodno vidnost pridobila v tem valu založbenih nakupov. Sicer je večina tako nakupljenih izvajalcev v običajni maniri globalne glasbene industrije pri multinacionalkah preživela le en pogodbeni cikel (izmed nešteti primerov izpostavimo Soul Asylum, Lemonheads, Butthole Surfers, Melvins, Screaming Trees, že omenjene Mudhoney in Dinosaur Jr. itn.). Pa vendar precej zasedb, ki so množično prepoznavne še dandanes (Pearl Jam, Soundgarden, Nine Inch Nails, Smashing Pumpkins, navsezadnje R. E. M. ipd.), dolguje svoj vzpon medijskemu procesu, ki se je začel s fenomenom Nirvane; prehod iz osemdesetih v devetdeseta so v svetovnem vrhu popularne rokovske glasbe – nikakor brez prilagoditev – preživeli le izvajalci, ki so se po mračnosti ali ostrini svoje estetike lahko kosali z »novinci« (najuspešneje nedvomno Metallica, obrat iz zajeantstva v bolj introspektivno in lirčno ustvarjanje pa se je denarno zelo posrečil Red Hot Chili Peppersom).

3 »Velikih šest« glasbenih založb iz osemdesetih let prejšnjega stoletja (Warner, EMI, Sony, BMG, MCA/Universal in PolyGram) je doslej propadlo, se združilo ali kako drugače skrčilo na »velike tri« (Warner, Sony in Universal).



Kurt Cobain: About a Son

Seattle, potem Minneapolis), K Records (Olympia) in sorodne založbe so neodvisno od »velikih šestih«³ izdajale plošče izvajalcev, ki so poleg glasbe iz šestdesetih najusodnejše izoblikovali glasbeni okus Kurta Cobaina. Produkcijsko pa je vzpon njegove skupine znotraj neodvisne severnoameriške scene omogočila založba, v kateri se je izčistilo in nadgradilo znanje ter izkušnje vseh drugih – Sub Pop, ki sta jo v Seattlu leta 1986 ustanovila Jonathan Poneman in Bruce Pavitt.

Poneman in Pavitt sta skupine, ki so v sredini in drugi polovici osemdesetih nastale v Seattlu in na njegovi periferiji, izrecno tržila po načelih geografske pripadnosti, slogovne sorodnosti ter – z neštetimi fotografijami danes legendarnega fotografa Charlesa Petersona – enotnosti imidža. Pravilno sta zaznala tudi, da k verodostojnosti slehernega neodvisnega rokovskega pojava v Združenih državah bistveno pripomore, če je kritiško priznan v Veliki Britaniji. V Seattle sta na lastne stroške pripeljala Everetta Trueja, enega najbolj priznanih piscev revije *Melody Maker*, in ga seznanila s svojo lokalno sceno. True je z navdušenim poročanjem pripomogel k nastanku in ustoličenju termina oziroma blagovne znamke »grandž«, verjetno enega najbolj domiselnih medijskih nategov dvajsetega stoletja. Pod to oznako so bile (nalašč) združene zmotne predpostavke o: proletarskem poreklu bendov iz Seattla (v njih so igrali večinoma študentje in potomci spodobno situiranih družin), cvetoči kulturni skupnosti, iz katere naj bi izhajali (večinoma je šlo za slabo obiskane koncerte v dveh mestnih klubih, na katerih je vzajemno navdušenje med člani različnih bendov izviralo iz obilne zlorabe MDA in kasneje ekstazija), ter zvestobi lokalni glasbeni založbi (kmalu po izidu Truejevih člankov so se dotični bendi začeli spogledovati z multinacionalkami).

In najdebelejši sad, ki ga je obrodilo desetletje spletnja vezi med neodvisnimi regionalnimi glasbenimi scenami v Združenih državah, je bil preskok Nirvane od založbe Sub Pop k založbi Geffen (tedaj v lasti velikanke MCA). Tako je bil prodor oziroma preboj panka, ki ga je slavil dokumentarec Dava Markeyja, v nekem smislu tudi njegova



negacija – ali, bolje rečeno, negacija njegovega izpričanega namena. Ena ključnih besed vsega opisanega dogajanja je bila »skupnost«. Skupnost, ki naj deluje čim bolj neodvisno od hegemoničnih načinov bivanja in produkcije. Toda ker so bile vse te skupnosti – kljub dobronamernim in bolj »prijateljskim« metodam – izvorno vezane na kapitalistično proizvodnjo kulturnih produktov, nemara ni nič čudnega, da je bil iztek, uvrstitev teh produktov na svetovni trg, mogoč le s pomočjo mehanizmov, od katerih so skušale odstopiti. Tu najdemo najzgovornejši kontrast med (ne)vplivom ameriškega glasbenega podzemlja na produkcijske načine globalne glasbene industrije ter rušilno močjo spletne tehnologije. Eksplozija Nirvane in vse, kar je sledilo, je bilo kapitulacija »drugačne« prodaje pred konvencionalno množično prodajo. Deljenje glasbe na spletu pa je ohromilo sámo zmožnost njenega konvencionalnega prodajanja.⁴

Glasnik generacije

Kako simptomatičen je bil pojav Nirvane za glasbeno industrijo, kaže, da sta bila tako promocija zasedbe kakor njen sprejem pri občinstvu povsem osredotočena na Cobaina, torej na pevca, enega ustanoviteljev in vodjo skupine. Prvo orodje, s katerim so Nirvano vkopali v polje javne zaznave, je bil videospot za skladbo Smells Like Teen Spirit (1991, režija Samuel Bayer), kozmetizirana simulacija koncertnih izkušenj, kakršne so bile na neodvisnih glasbenih scenah sorazmerno običajne že od prvih pankovskih koncertov. Mnogo bolj pa je podoba Nirvane sovpadla z na videz spontanim, v resnici pa dokaj skrbno projiciranim likom Cobaina kot čutečega, samosvojega, ravno prav mračnega ustvarjalca s kopico osebnostnih težav. Več piscev je opozorilo, da je prav to identifikacijsko oprijemalo iz Nirvane naredila tako vpadljivo mednarodno pojavo. Cobain se je na vse pretege otepal etikete glasnika svoje generacije, a paradokso sta tako načrtovana publiciteta njegove zasedbe

kakor tabloidna obdelava njegovih travm slikali karikiran povzetek generacijskih tegob – sam je namreč dodobra izkusil razpad nuklearne družine, ponorelo medikalizacijo »problematične« mladine in udarce, ki jih je ameriškemu srednjemu razredu pod Reaganom zadala neoliberalna ekonomija.

Na tej točki je vstop Nirvane in njenih vrstnikov v mašinerijo multinacionalnih glasbenih založb pomenil neke vrste nadgradnjo. Raba osebnosti glasbenih izvajalcev v prodajne namene ni bila na začetku devetdesetih let seveda nič novega. Niti ni bila nova tovrstna raba »uličnega« pedigreja prodajanih bendov. Toda na reči, ki so pestile Kurta Cobaina in njegove glasbene kolege, je lahko ciljno občinstvo svojo biografijo navezalo mnogo bolj kakor na primer na pretirano »čistost« in lepoto kakšnih New Kids on the Block ali pa na vsakovrstne ekscese Guns N' Roses. To je bil vir tolikokrat ponovljene ugotovitve, da je bila udarnost Nirvane pogojena z njeno »pristnostjo«. Toda zvijača je bila v naslednjem – biografskih podatkov, zamaskiranih v Cobainovih besedilih, ne bi nihče dešifriral, če ne bi Cobain o njih neumorno čvekalo oziroma si jih izmišljeval⁵ v neštetih intervjujih. Brez tako podanih ključev bi bila njegova glasba le nerazumljiv, čeprav precej speven trušč. »Glasnika generacije« iz njega niso napravile čislane glasbene stvaritve, temveč vse, s čimer so te stvaritve prodajali.

Medijski fenomen

Teh razsežnosti (ali spet nerazsežnosti) Cobainovih dosežkov ni raziskal še noben filmar. Doslej posnete filme o njegovem liku in delu lahko razdelimo na tiste, ki se skušajo tako ali drugače posvečati njegovemu medijskemu fenomenu, in pa tiste, ki skušajo s filmsko izraznostjo neposredno nadaljevati oziroma izpeljati ustvarjanje, ki se je sklenilo z njegovo smrtjo. Prvemu opisu ustrezata dokumentarec **Kurt & Courtney** (1998, Nick Broomfield)

⁴ Fetišizacija vinilk, ki smo ji priča zadnjih deset let, je v tem smislu le podleganje starim prodajnim štosom.

⁵ O tem se je letos precej prostodušno razpisal vodja benda Melvins Buzz Osborne. Zapis je dostopen na naslovu <http://goo.gl/qTUqp5>.



Zadnji dnevi



Zadnji dnevi

in igrani celovečerec **Zadnji dnevi** (Last Days, 2005, Gus Van Sant), drugemu pa dokumentarca **Kurt Cobain: About a Son** (2006, AJ Schnack) in **Kurt Cobain: Montage of Heck** (2015, Brett Morgen).⁶

Nick Broomfield v uvodnem delu filma *Kurt & Courtney* ponovi ustaljeno krilatico: »Zgodba Kurta Cobaina je zgodba o genialnem umetniku, tragična ljubezenska zgodba.« Nato povzame svojo motivacijo: »Je tudi zgodba, za katero nekateri ljudje nočejo, da se pove; o različnih poskusih utišati pisce in filmarje, ki so jo skušali povedati. Odkril sem, da je ta nadzor zelo otežil financiranje tega filma.« Broomfieldovo početje pred kamero in nabor sogovornikov dodobra okrepi vtis sluzavosti, toda tisto, kar njegov dokumentarec vseeno izvleče iz povprečja rumenega žurnalizma, ki se je še nekaj let po dogodku ukvarjal s Cobainovo smrtjo, so pravzaprav ovire, nad katerimi se pritožuje.

Broomfield si je dokumentarec zamislil kot preiskavo Cobainovega razmerja s Courtney Love ter iz tega razmerja izhajajočih teorij zarote, ki so zadevale njegovo smrt. Love je kot skrbnica Cobainove zapuščine zavrnila vsakršno sodelovanje pri filmu in naj bi – tako zadevo prikazuje Broomfield – po svojih zvezah pri MTV-ju skušala preprečiti financiranje njegovega dokumentarca. Ker se je Broomfield tako rekoč prisiljen pogovarjati večinoma s sogovorniki, ki do Courtney Love kuhajo stare zamere – prijaznejši viri z njim nočejo imeti nobenega opravka –, ni videti tako pristranski in senzacionalističen, kot bi bil sicer. Poleg tega postane malodane simpatičen, ko po vseh teh »pritiskih« posname Courtney Love na proslavi Ameriške zveze za državljanske svoboščine, kjer je Milošu Formanu za film

Ljudstvo proti Larryju Flyntu (The People vs. Larry Flynt, 1997, Miloš Forman) podelila nagrado bakla svobode. Ko proti temu svetohlinstvu na proslavi glasno protestira, ga nekdanji menedžer Nirvane Danny Goldberg odvede z odra in ga v naših očeh preobrazi iz paparaca v borca za svobodo govora.

Broomfieldov dokumentarec se tako izteče v popis nekega neuspešnega poskusa – recimo v slogu Moorovega **Roger in jaz** (Roger & Me, 1989, Michael Moore) – in je doslej vsem hibam navkljub edini vsaj malo analitičen vpogled v javno histerijo in navzkrižja interesov, povezana s Kurtom Cobainom in njegovo smrtjo. Ker si tēmo ogleda kot svojevrsten javni pojav in ker pri tem ne zavzema upodobljenčevega zornega kota, je do neke mere podoben *Zadnjim dnevom* Gusa Van Santa.

Zadnji dnevi so zadnji del čudaške »trilogije o smrti«, zasnovane po razvpitih medijskih zgodbah. Van Sant je podobno, kot je storil v **Gerryju** (2002) in **Slonu** (Elephant, 2003), posnel pripoved, ki se nedvomno nanaša na neki splošno znan smrtni izid, vendar ga je predrugačil ter ga upodobil kot zadnjega v nizu dogodkov, ki zgolj skromno ali pa sploh ne namigujejo na kavzalno povezanost. Nekoliko provokativno je, da je šlo v primerih, na katere se nanašata prva dva filma, dokazano za umore: *Gerry* temelji na ponesrečenem izletu prijateljev Raffija Kodikiana in Davida Coughlina, med katerim je prvi na prošnjo zabodel drugega, ker je (drugi) umiral od žeje; osnova *Slona* je pokol na gimnaziji Columbine. Toda enako verjetna ali še verjetnejša je razlaga, da je Van Sant pač upodobil tri izpeljanke odvzema življenja (uboj iz milosti, množični umor in samomor).

Če skušamo razvozlati, kaj Van Sant »pravi« o Cobainu, moramo poslušati glasbeno delo, ki nas v film uvede in nas iz njega izpelje – vokalno skladbo *La guerre* francoskega renesančnega skladatelja Clémenta Janequina, ki slavi neki bojni uspeh kralja Franca I. Francoskega. Drugi del skladbe je v veliki meri onomatopejska upodobitev streljanja Francevega topništva in se konča s francosko zmago. S temi zvoki Van Sant zaokroži nabor prizorov, v katerih glavni junak Blake, filmski ustreznik Cobaina, beži v samoto, proč od okolja, ki v vsak izkaz prijaznosti in pozornosti skriva nekakšno pričakovanje.

⁶ V kategoriji zase je **Soaked In Bleach** (2015, Benjamin Statler), dokumentarec, ki temelji na dognanjih zasebnega detektiva Toma Granta, dolgoletnega zagovornika teze, da Cobain ni storil samomora, temveč da je bil umorjen po naročilu svoje žene Courtney Love. Ker gre le za filmsko ekspozicijo omenjene teze in ker za ta razmislek ni preveč pomembno, ali je bil Cobain umorjen ali ne, film zgolj omenjam; z opombo, da je tudi Statler vzel za iztočnico videnje, češ da je domnevni umorjenec nagovarjal »zatirane člane družbe. Povprečne Jožete na ulici, ki občudujejo njegovo glasbo in pravijo: "Ta človek govori moj jezik."«



Izhod iz tega začaranega kroga s pomočjo topništva – Cobain je podlegel šibrovki ali pa, konec koncev, heroinski brizgi – je zanj slavlje, brezpogojna zmaga.

Z odzivom glavne poante na neizrecno raven, onstran robov kadra, v zvočno namesto v vizualno podobo, je Van Sant medijski izraz Cobainove zgodbe očrtal kot nekaj pomanjkljivega. Kot nekaj, česar razumevanje ovira preveč zaverovana fascinacija občinstva. Nekaj, od česar je treba odstopiti, se distancirati, če hočemo zadevo pravilno dojeti. Glede tega so, kot že rečeno, *Zadnji dnevi* blizu filmu *Kurt & Courtney* in odločilno drugačni od dveh filmov, ki sta v omenjeno fascinacijo tako zelo potopljena, da je ime portretiranca vključeno kar v njuna naslova.

Treba je sicer omeniti, da se je Van Sant z nekim elementom *Zadnjih dni* vseeno poklonil tradicionalnemu popularnemu izročilu v zvezi s Kurtom Cobainom. Dogajanje v njegovem filmu je skoraj nenehno ovito v vlažno zelenje, kakršno je značilno za pacifiški severozahod. Ena ljudskih resnic o glasbeni sceni v Seattlu se je namreč glasila, da je morasti, temačni značaj tamkajšnje rokovske glasbe neposredna posledica slabega vremena in dejstva, da so Seattlečani zaradi vremenskih razmer bolj malo na prostem.⁷ Slogan »devet mesecev dežja na leto« je zavzel eno ključnih vlog v opisih zemljepisne določenosti grandža. In vtis o tej določenosti, namig na malodane mistično povezavo med lokaliteto in tonaliteto, je tudi poglaviti motiv dokumentarca *Kurt Cobain: About a Son*.

Fascinirani zorni kot

Ogrodje slednjega so odlomki iz intervjujev, ki jih je glasbeni novinar Michael Azerrad posnel s Cobainom, ko je pisal knjigo *Come as You Are: The Story of Nirvana* (1993). Ker je knjiga do nastanka filma veljala za eno redkih, če

⁷ Naravni videz pacifiškega severozahoda ni zaznamoval le medijske podobe tamkajšnjega glasbenega dogajanja. Odločilno je zaznamoval tudi prve štiri sezone serije *Dosjeji X* (*The X-Files*, 1993–2002), ki so bile posnete v Kanadi, na širšem območju Vancouvera.

ne celo edino celostno in verodostojno biografijo Cobaina in njegove skupine, film na podatkovni ravni ne pomeni nikakršne pridobitve. Velik del povedanega je Azerrad dobesedno navedel že v knjigi. Gledamo pač zvočni kolaž utrinkov, v katerih nas Cobainov glas popelje po skoraj docela znanem terenu, njegovo pripoved pa spremlja montaža prikazov krajine, industrije ter prebivalstva Cobainove matične regije, se pravi drvarskega mesteca Aberdeen, kjer je prebil večino mladosti, ter drugih delov mestne konglomeracije Seattla. Film dejansko zgolj ponovi ugotovitev, od kod je Cobain prihajal in kaj si je v pavšalu mislil o svoji vlogi znotraj glasbeno industrijskih procesov.

Podobno *Kurt Cobain: Montage of Heck*, prvi dokumentarec o Cobainu, ki je nastal z blagoslovom ter sodelovanjem njegove vdove in bližnjega sorodstva, o portretirancu pove le malo novega. Glede na vse, kar smo videli doslej, je posebnost to, da je režiser Brett Morgen dobil na razpolago nekatere še neobjavljene odlomke iz Cobainovih dnevnikov, njegova likovna dela, zapiske o različnih razvojnih fazah njegovih že znanih skladb ter družinske filmske posnetke – tako iz Cobainovega otroštva kakor posnetke Cobaina, Courtney Love in njune hčerke Frances Bean. Zaradi sodelovanja bistvenih akterjev se *Montage of Heck* od prej omenjenih filmov razlikuje tudi po tem, da v njem zvokovno ozadje dejansko tvori Nirvanina glasba.

Toda če je bil Broomfieldov *Kurt & Courtney* odkrito pristranski gverilski dokumentarec brez kančka dostopa do preživelih akterjev zadevnih dogodkov, je *Montage of Heck* očitno pristranski institucionalen dokumentarec z vsem mogočim dostopom, a z mnogo manj interpretativnega truda. Animirani odlomki, zasnovani po Cobainovem likovnem, zvokovnem in tekstovnem materialu, so sicer zanimiv upodobitveni dosežek, vendar v resnici ostajajo na ravni okraska. Med ogledom filma nas nenehno gloda dvom, ali vse skupaj dejansko služi še čemu, razen dodatni obogatitvi Cobainovih dedičev. *Montage of Heck* je prav to – montaža prizorov nekega osebnega in zasebnega pekla, ki je protagonista pripeljal v osebni propad, njegove oboževalce, tudi režiserja, pa v jalovo malikovalstvo.



Sklep – podobe pristnosti

Morebiti ni nepošteno, če se ob tem spomnimo dveh drugih novejših dokumentarcev o bojda revolucionarnih glasbenih osebnostih: **Marley** (2012, Kevin Macdonald) in **Našel sem Felo Kutija** (Finding Fela!, 2014, Alex Gibney) govorita o likih, ki sta se na svojih glasbenih poteh nedvomno srečevala z mnogo težavnejšimi preprekami in nevarnostmi kakor Kurt Cobain; toliko težavnejšimi, da je tovrstna primerjava pravzaprav neokusna. Toda kljub temu sta s Cobainom primerljiva v nekem zelo specifičnem oziru. Vsi trije so, vsak v svojem času, veljali za »pristne« ustvarjalce in vse tri je onesposobila in na koncu pokopala prav ta pristnost. Bob Marley je zaradi zvestobe rastafarijanskim padarjem po nepotrebnem umrl od raka, ki se je začel s sorazmerno blago poškodbo nožnega palca. Fela Kuti je zaradi za lase privlečenih predstav o afriški plemenski moškosti divje menjaval spolne partnerice in umrl od aidsa. Kurt Cobain se ni izkopal iz družinske in kulturne faliranosti ter zato, če pustimo ob strani domneve o umoru, končal s hudim možganskim deficitom.

Toda najnovejši filmski stvaritvi o Marleyju in Kutiju se od najnovejše o Cobainu razlikujeta po tem, da sta Macdonald in Gibney to ironično razsežnost dodobra dojela. Pripovedna loka njunih filmov jasno prikažeta vrzel med skupnostnim izvorom početja protagonistov ter bistveno nezmožnostjo tega početja, da bi pri življenju ohranilo sama protagonista, kaj šele njuni skupnosti. Morgen pa je preprosto sledil vsesplošni fascinaciji z likom svojega upodobljenca oziroma predstavam o njegovi ustvarjalni genialnosti. V snov se je zakopal tako manično in nereflektirano, da njegov film ni presegel zadostitve tistim prežvečenim elementom Cobainove zapuščine, ki iz njegovih upodobitev delajo le včasih bolj, včasih manj brezhiben svinčnik na dnu neke povsem druge straniščne školjke.



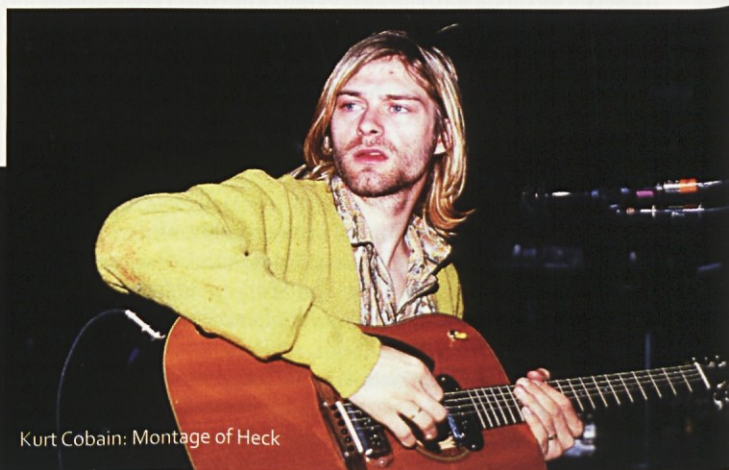
Kurt Cobain: Montage of Heck



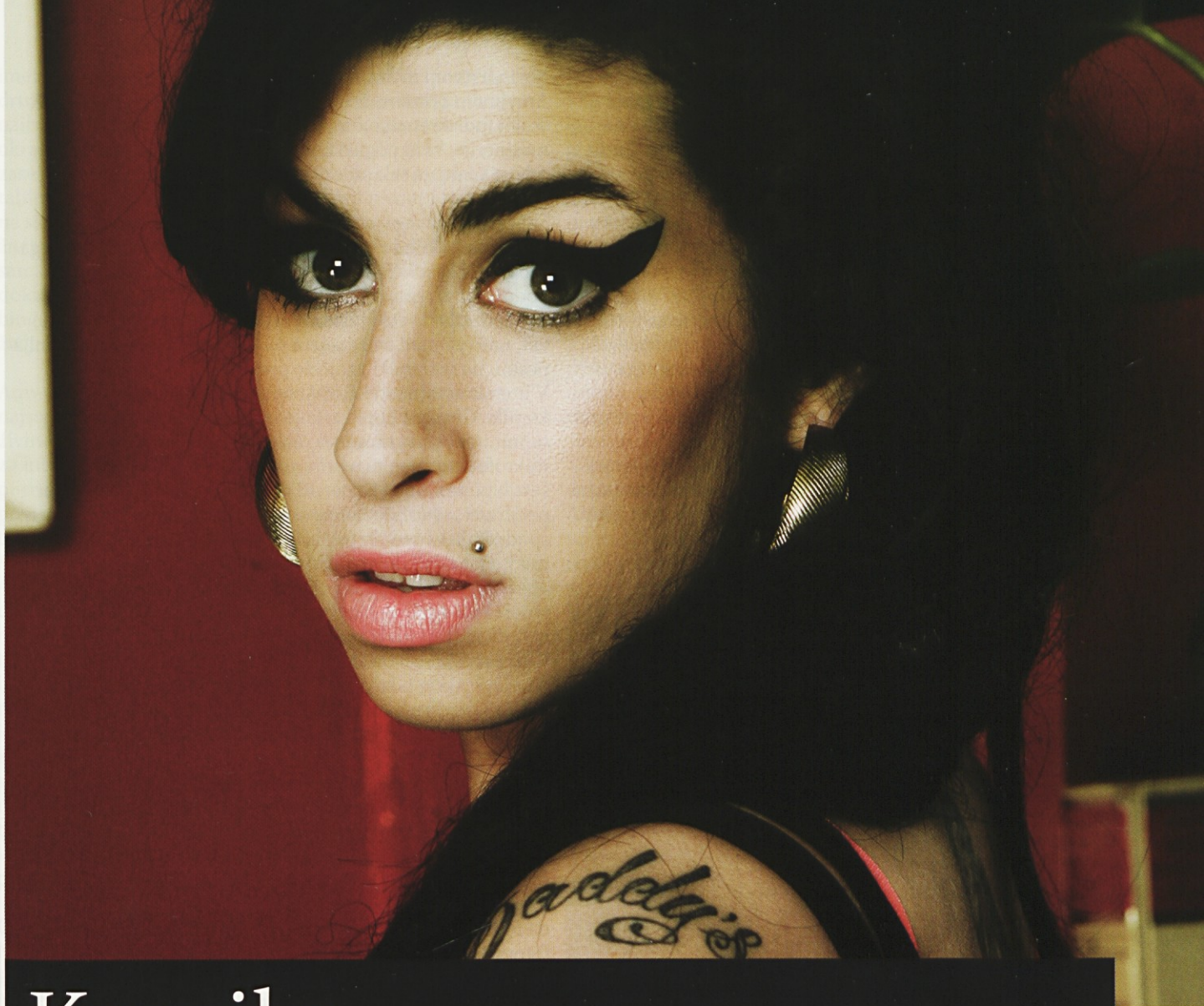
Kurt Cobain: Montage of Heck



Kurt Cobain: Montage of Heck



Kurt Cobain: Montage of Heck



Kronika napovedane smrti

glasbeniki na platnu

Ana Jurc

»Življenje te samo nauči, kako živeti, če le živiš dovolj dolgo.« Glas modrosti je Tony Bennett, veteran džezovskih standardov; z njim je Amy Winehouse le tri mesece pred smrtjo v studiu Abbey Road posnela še svoj zadnji singel, posthumno izdani duet *Body and Soul*.

V filmski viziji režiserja Asifa Kapadie rdeče niti ni težko prepoznati: Britanec je širšo javnost nase prvič opozoril leta

2012 z dokumentarcem **Senna**; v njem je popisal življenjsko zgodbo mladega brazilskega voznika Formule 1, ki je po smrtni nesreči na dirki v San Marinu pred enaindvajsetimi leti prerasel v tragično ikono. Njegov naslednji celovečerec **Amy** (2015), ki je premiero doživel na letošnjem festivalu v Cannesu, se loteva še ene žalostne zgodbe, katere razplet poznamo še pred uvodno špico – s to razliko, da se bo tokrat prometna nesreča odvijala v počasnem (in zelo, zelo natančno dokumentiranem) posnetku.

Amy Winehouse pač ni imela te sreče, da bi odrasčala v predtabloidnih časih Billie Holiday, katere usodo so prav tako krojile tragične osebne stiske, ali vsej Kurta Cobaina, čigar zgodba se je prav tako razpletla še pred razmahom invazivnih, zvezdniški kulturi posvečenih blogov.

Režiserjeva namera je tudi tokrat zajeta že v skupem naslovu. Pozabite na senzacionalistične naslovnice tabloidov iz let pred njeno smrtjo, na melanholično dramatiziranje »kluba 27«, na morbidno katalogiziranje seksa, drog in rokenrola, nam sporoča s svojo intimno rabo portretirankinega osebnega imena – tu bomo odstirali tančico z resnične Amy. Da smrt Amy Winehouse ne potrebuje dodatnega mitologiziranja, je seveda *understatement* desetletja. Žalostna usoda zvezdnice, ki je neuspešno iskala ravnotežje med pritiskom z zvezdništvom obsedene družbe in lastnimi umetniškimi ambicijami, je s svojo tragično predvidljivostjo in šokantno eksplicitnostjo pred petimi leti svet prikovala na nenehno, večinoma škodoželjno in naslajajoče se medijsko poročanje o »eskapadah« drobne dive. Če je meja med

novinarstvom in eksploatacijo včasih zamegljena, je bila v Amyjinem primeru brutalno prekoračena: vsak spodrsrlaj, vsako indiskretnost je zabeležilo budno oko tabloidne mašinerije, ki ni pogleda od gladiatorskega spektakla odvrnila niti za sekundo.

Še štiri leta za tem je težko gledati film in ob tem ne čutiti zbudljaja krivde za vsak članek o »Amy Wino«, na katerega je človek kliknil. Zakaj torej Kapadia tako podrobno podoživlja zloglasni beograjski koncert iz leta 2011, na katerem očitno zelo pijana Amy najprej noče niti odpreti ust, nato pa med žvižganjem publike samo odsotno momlja pesmi, na tisti točki zanjo že prežvečene in preživete? V imenu umetnosti? Zakaj nam pokaže ameriškega komika Georgea Lopeza, ki je leta 2009 javnosti razkril nominirance za grammyje, kako ob Amyjinem imenu v mikrofon posmehljivo pripomni, naj »jo kdo zbudi ob šestih popoldne in ji sporoči dobro novico«? Hoče režiser podčrtati seksistično obravnavo umetnic, ki so že ob prvem spodrsrlaju v medijih prikazane kot »zavožene pijanke«, medtem ko njihovi moški kolegi v nedogled ostajajo »mučeni geniji«, kot je v Pitchforku nedavno pronicljivo izpostavila Molly Beauchemin? Najbrž, a težko se je znebiti občutka, da film v manjši meri komentira situacijo in v večji pristaja na kolektivno sprejeto patriarhalno dikcijo, ki narekuje, da je bila Whitney Houston v letih pred smrtjo zblojena zadrogiranka, Michael Jackson pa osamljeni genij, v svojo odvisnost potisnjen zaradi odrezanosti od sveta.

Kar nas pripelje do poante: instinktivne empatije do portretiranega lika ne gre zamenjevati z apriorno simpatijo do Kapadievega dokumentarca. Zdi se, kot da bolj ali manj soglasno evforični (britanski) recenzenti, ki film v zadnjih mesecih obsipajo z epiteti »tragične, intimne mojstrovine« in »nesenzacionalistične analize«, namerno spregledajo, da film uporablja najnazornejše, najbolj eksploatirane fotografije pevkine zmedene, izsušene pojave (in celo njenega trupla) – ter v isti sapi nakazuje, kako je k njenemu dokončnemu zlomu pripomoglo zalezovanje paparacev. Nakazuje, kajti Kapadia se je v svojem filmu, tako kot že v *Senni*, zavestno odpovedal uporabi t. i. »govorečih glav« in kakršnega koli avtoritativnega, povezovalnega glasu. Kar je bil verjetno poskus, da bi se izognil moraliziranju in prepustil glas protagonistki, ki svojega glasu nima več, na trenutke deluje le kot zamujena priložnost eksplicitno zavzeti lastno stališče v žanru, v katerem absolutna objektivnost tako ali tako nikoli ne more obstajati.

Priznati je treba, da spretna montaža Chrisa Kinga, Kapadievega stalnega sodelavca, v filmski format verodostojno stlači tudi amaterske videoposnetke najslabše kvalitete. Po drugi strani pa slogovni prijem izpisovanja besedil na ekranu, ki naj bi tudi za površnega gledalca podčrtal poante osebnoizpovednih pesmi, filmu daje pridih amaterske »in memoriam« montaže, kakršnih je po njeni smrti na spletu vzkliklo na tisoče.

Film na najosnovnejši ravni vtis naredi že s svojo *all-access* prepustnico v zakulisje pevkinega življenja. Kapadia je



imel dostop do vsega: od zasebnih telefonskih sporočil, družinskih fotografij in domačih posnetkov Amyjinih najboljših prijateljic iz otroštva pa do rokopisov pesmi, okrašenih s srčki v pevkinini otroški pisavi. To gradivo zasebne narave, kot že rečeno, brez zadržkov prepleta s tabloidnimi fotografijami, televizijskimi nastopi in izseki na skrivaj ujetih posnetkov ženske, ki v zadnji etapi svojega življenja ni premogla nobene zasebnosti več. (Ob tem se sama ponuja misel, da smo nepreklicno stopili v novo ero dokumentarnega portretiranja. Vsako, še tako banalno biografijo, bi bilo po zaslugi naše digitalizacije lastnih življenj zlahka rekonstruirati.)

Amy Jade Winehouse, brbotajoče živahna londonska najstnica, je imela še leta 2003 svet na dlani. Velike živine pri založbi Island so opazile njeno nadarjenost za interpretacijo džezovskih standardov in ji ponudile pogodbo. Izšel je album *Frank*. Koncertna turneja je takrat pomenila še spanje na zadnjem sedežu tovornjaka, čredico tesnih prijateljev in nedolžno zafrkavanje pred kamero. A tudi ko se s šminko v roki spakuje pred ogledalom, je Amy že v teh mladih letih izvajalka, ki se zaveda svojega daru; krilatca o »stari duši v mladem telesu«, ki uiide nekemu v filmu, je tukaj povsem na mestu. In tudi že v tistih najzgodnejših intervjujih je jasno, da v imenu kariere in »damskosti« ne namerava krotiti svojega značaja: ko jo nadležna novinarka skuša na vsak način primerjati z Dido, jo zatre že z eno samo dvignjeno obrvjo in nenadkriljivo zdolgočasenim izrazom. Krivozob nasmešek in neobrušen severnolondonski naglas sta emblema mlade ženske, ki se ne bo pustila ukalupiti v modelček pop princeske. Slava takrat – in tudi nikoli pozneje – ni na seznamu prioritet. »Mislim, da je ne bi prenesla. Zmešalo bi se mi,« izjavi preroško.

Otroških let se film dotakne le bežno, a jasno je, zakaj Mitch Winehouse s končnim izdelkom ni zadovoljen (in grozi celo, da bo v odgovor posnel lasten dokumentarec). Mitch, že prej bolj ali manj odsotna očetovska figura, je družino dokončno zapustil, ko je imela Amy osem ali devet let (»Zdelo se mi je, da je vse skupaj kar hitro prebolela«), a se pozneje, po vzponu hčerkinine zvezde, kar naenkrat začne v ozadju pojavljati kot vsiljiva menedžerska prezenca. Težko je verjeti, a v resnici je bil prav oče tisti, ki je – točno tako, kot gre refren slavnega singla *Rehab* – v eni od ključnih, zgodnjih etap Amyjine odvisnosti od alkohola ocenil, da je z njo »vse v redu« in da zdravljenja pač ne potrebuje. (Prav tako težko prebavljiv je podatek, da je punca menda že pri trinajstih obema staršema povedala za svojo »super novo dieto«, po kateri lahko poje vse, kar hoče, če le pozneje to tudi izbruha, pa ni nihče prepoznal slovarske definicije bulimije in glede tega česa ukrenil.)

Od vseh menedžerjev, svetovalcev in promotorjev, ki hitijo zatrjevati, da zaviranje Amyjinega zdrsa v odvisnost ni bilo v opisu njihovih službenih dolžnosti, se v najtemnejši luči – kljub svojim dobrim namenom – predstavi prav Mitch. (Tako kot vsi drugi akterji tudi on svojo obsodbo zapečati zgolj z lastnimi citati.)

Niti dobrih namenov pa se ne da pripisati drugemu ključnemu moškemu v Amyjinem življenju, veliki, obsesivni ljubezni Blaku Civil-Federju; v odvisnost od trdih drog mu je sledila, da »bi čutila, kar čuti on«, on pa jo je po skupaj preživetem poletju dal na čevelj in se vrnil k prejšnjemu dekletu. (Kasneje sta se seveda z Amy pobotala, poročila in tudi ločila; Blake je na skoraj vseh posnetkih videti kot užaljen najstnik, ki se ne more sprijazniti z ženino slavo, a vseeno z veseljem izkorišča njen bančni račun.) Boleči prvi razhod je botroval nastanku pesmi *Back to Black*; morda ključen prizor v filmu je ravno tisti, v katerem Amy z Markom Ronsonom v studiu snema vokal za naslovno pesem svojega novega albuma. Ko odpoje refren, je še sama osupla nad bolečino v svojem glasu, kot da jo prvič vidi skozi tuje oči: »Tole na koncu pa kar zadene, a?«

V filmu, ki avtentičnost in umetniškost vzpostavlja kot antitezo slavi, se zvrsti cela procesija protagonistov, ki so Amy, morda še bolj kot mediji, kolektivno pustili na cedilu s tem, da so nanjo gledali kot na nesnico zlatih jajc in ne kot na človeško bitje. »They tried to make me go to rehab but I said, 'No, no, no'« – kar je ob prvem izbruhu slave zvenelo še kot provokativna gesta emancipacije, je bilo ob zatonu Amyjine zvezde samo še tragično preslišan klic na pomoč.

Slava je tihi ubijalec, sporoča Kapadia, a kaj, ko s tem svojo protagonistko tlačí v vlogo žrtve – vlogo, na katero sama gotovo ne bi pristala. In zdaj? Čakamo na neizogibno objavo, da je v predprodukciji tudi igrani film o vzponu in padcu Amy Winehouse; morda lahko kdo drug bolje osvetli notranje stiske, ki niso eksplicitno navedene v besedilih njenih pesmi. Zvezde umirajo, karavana gre dalje.





glasbeniki na platnu

Tea Hvala

Radikalna doslednost

The Ballad of Genesis and Lady Jaye (2011) je prvi dolgometražni dokumentarec režiserke in kuratorke Marie Losier, ki je posnela vrsto krajših filmov o avantgardnih režiserjih, kot so Guy Maddin, Richard Foreman ter brata George in Mike Kuchar. Njena krajša dela so bliže umetniškim videom kot klasičnim dokumentarcem: režiserka namesto statičnih posnetkov »govorečih glav« uporablja zvočne dele intervjujev in z njimi ohlapno povezuje vizualno gradivo, ki obsega arhivske posnetke umetniških dogodkov, iz roke posneto nastajanje novih del in vsakdanjega življenja nastopajočih ter duhovite skeče, pripravljene posebej za film. Podobno velja za večkrat nagrajeni dokumentarec *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*. Zanj je Marie Losier na premieri na Berlinalu leta 2011 prejela nagrado Caligary za najboljši film v kategoriji

Mednarodni forum mladega filma in nagrado Teddy za najboljši queerovski dokumentarec.

Balada bo slovensko premiero doživela na glasbenem dogodku; 12. septembra 2015 bo gostovala v Idriji na festivalu eksperimentalne glasbe Shina Fest. V tem kontekstu se je znašla zaradi zvočnih inovacij Genesis Breyerje P-Orridgea, ki velja za izumitelja industrialia (tako žanra kot poimenovanja) in soavtorja vsaj tristoletih albumov. Toda dokumentarec Marie Losier ni osredotočen na njegovo glasbeno pot. Bolj se ukvarja s *Projektom pandrogina*, ki ga je Genesis zasnovala v sodelovanju z ženo, performerko in glasbenico Lady Jaye Breyer P-Orridge. *Zasnovala* pravim, ker Genesis od leta 2003 zase ne uporablja več moškega spola, temveč ženski spol ednine, od leta 2007 pa ženski spol

množine. (Za njihovo ustrezno predstavitev je vijuganje med slovničnimi spoli in števili torej nujno. Če bo bralko in bralca to zmedlo, naj si ne delata skrbi – nekako tako je mišljeno.)

P-Orridge je po provokativnih performansih s kolektivom COUM Transmissions (1969–1975), zaradi katerih so ga tabloidi zmerjali z »uničevalcem civilizacije« in »najbolj zlim človekom v Britaniji«, začel sodelovati z vizualno-zvočno skupino Throbbing Gristle (1975–1981) in po njenem razpadu s še danes aktivno zasedbo PTV3 (do leta 1999 Psychic TV). Throbbing Gristle so sredi sedemdesetih povzročili pravo zvočno revolucijo: doma narejene sintetizatorje so povezali s kasetofoni in walkmani, posnetke na njih razrezali in posamezne koščke vpeli v svojo hrupno mešanico roka in elektronike. Predvajanike glasbe so tako spremenili v instrumente oziroma samplerje. Z zančenjem najraznovrstnejših zvokov so rokenrol razprli za nov način komponiranja, ki je še posebej v elektroniki postal – in ostal – nepogrešljiv.

»Industrijska glasba za industrijske ljudi« zasedbe Throbbing Gristle je bila bolj eksperimentalna od zvoka, ki ga danes povezujemo z industrialom; črpala je iz avantgardnih virov, kot so konkretna glasba (*musique concrète*), džezovska improvizacija in *cut-up* ali tehnika rezanja, ki sta jo po vzoru dadaistov v petdesetih letih prejšnjega stoletja razvijala Brion Gysin in William Burroughs. Genesis P-Orridge v filmu kot najpomembnejši vpliv izpostavi prav rezanje, tehniko, ki linearno besedilo, sliko, zvočni posnetek ali filmski trak razume kot gradivo, namenjeno razstavljanju, rezanju na koščke, ki jih je mogoče sestaviti v novo umetniško delo. Rezanje je »čarobna formula«, pravi Genesis, »do neke mere je gotovo odgovorna za uspeh Throbbing Gristle«. A *cut-up* je več kot metoda; Genesis predstavlja »urejevalni princip«, ki temelji na spontanosti in improvizaciji, kot tak pa ji pomaga premagovati stare navade, ki hromijo ustvarjalnost (v umetnosti in življenju, med katerima sama ne dela razlike).

In – rez! Režiserka nas iz slavne preteklosti prestavi v barvno, iz roke posneto sedanjost, v kateri se Genesis s hrbotom približa sintetizatorju, vklopi močno distorziran sample svojega vzklika »yes« in sede na klaviaturo. Po sobi se razleže hreščec »yesss«. Ko sede oktavo više, se zasliši vreščava verzija istega vzklika. Ko začne migati z boki in z ritnicama izmenično sedati na tipke, se iz posameznih krikov sestavi bučen tehno. »Ta muzika je za en drek,« se Genesis zasmeji v kamero, »a tako lahko odkriješ zanimive kombinacije, ki jih nisi pričakovala.« Sledi rez. Zdaj smo na strehi stanovanjskega bloka, P-Orridge priteče izza dimnika, cepetavo, v hitrem posnetku steče čez kader, izgine za dimnik, se znova prikaže, se spači v kamero in steče naprej, pri tem pa ves čas maha s rokami, kakor da želi vzleteti. Sledi arhivski posnetek koncerta Psychic TV, ki nima nobene zveze s pravkar vidnim. Skeči z Genesis v vlogi nespretnih ptice se pojavljajo v celotnem dokumentarcu, ne da bi se med njimi in biografskim gradivom kadarkoli vzpostavila vzročno-posledična vez. Vzpostavi se nekaj drugega: norčavo, radostno vzdušje,

zaradi katerega film deluje živo, neposredno, ne kot dokument negibne preteklosti, temveč kot intervencija v ustaljeno pripoved, kot poseg v biografijo portretirank, ki ju je film spremenil že zato, ker sta si v »trapastih« koreografijah Marie Losier za trenutek dovolili postati nekdo drug.

Teddyjeva žirija je dokumentarec *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* nagradila zaradi njegove izrazne moči, zaradi sposobnosti, da te »popelje v nov, čaroben svet raznolikosti, kjer je vse mogoče; spoli se spreminjajo, identitete menjajo, dva človeka postaneta eno s pomočjo pandroginiosti«. Genesis P-Orridge in Lady Jaye s konceptom pandroginiosti opisujeta občutek izginotja meje med dvema posameznikoma in zlitja v eno, občutek, ki ga najbolje poznajo zaljubljeni. »Ta občutek je bil pri naju dveh tako močan,« pove Genesis, »da sva ga želeli ohraniti – ne z besedami, ampak z dejanji.« Po poroki, na kateri je Genesis (takrat še moški) nosil belo poročno obleko, medtem ko je bila Lady Jaye ženin v usnju, sta se mladoporočenca odločila za vrsto plastičnih operacij, da bi z njimi dosegla zunanjo podobnost, ki sta jo notranje vseskozi občutila. »Nekateri pari iz sebe naredijo novega človeka tako, da imajo otroka,« pojasni Genesis, »midve sva v novega človeka spremenili sebe.«

Izhajali sta iz ideje, da je telo zgolj gradivo, namenjeno umetniškimi predelavam, oziroma evolucijsko nedokončani projekt, ki ga je mogoče – tako kot zvok, tekst ali sliko – nadgraditi. V dokumentarcu spremljamo prvih pet let njunega »nadgrajevanja« in vidimo, kako se romantični ideal zrcalnega zlitja postopoma približa idejam Briona Gysina in Williama Burroughsa. Slednja sta trdila, da nista avtorja razrezanih in na novo sestavljenih besedil. Avtorstvo sta pripisovala »tretjemu umu«. Medtem ko kirurg v ordinaciji s svinčnikom sledi konturam njenega obraza, Genesis poudari, da je pandrogin – podobno – »tretji človek«. Z Lady Jaye svojega obraza in prsi torej nista podvrgli »tehniko rezanja« zato, da bi se približali lepotnim normam ali da bi se druga drugi zdeli lepši. Vodila ju je želja po ukinjanju meje med njima kot posameznicama, po brisanju razlike, še posebej spolne, v kateri vidita sredstvo discipliniranja.

Genesis svojega spola iz moškega v ženskega (oziroma pandroginega) ni spremenila, ker bi se čutila ujeto v moško telo, temveč zato, ker se je, kot je povedala v enem od intervjujev, »čutila ujeta v telo« kot tako. Za razliko od transspolnih in transseksualnih ljudi zanjo glavna ovira ni bil ob rojstvu napačno pripisani spol, ampak ob rojstvu prejeta »nedokončano« telo. Ker P-Orridge v dokumentarcu in intervjujih pogosto poudarja, kako pomembno je preseči razmišljanje v izključujočih binarnih dvojicah, je dokaj protislovno, da obenem vztraja pri ločevanju telesa in uma. Pri tem citira soprogo, ki je trdila, da je telo zgolj »ceneni kovček«, ki prenaša naš um sem ter tja.

O umetniškem delovanju Lady Jaye v dokumentarcu izvemo bore malo. Kar izvemo, nam pove njena žena Genesis. Umetniško pot slednje je od samega začetka zaznamovala

vrsta transformacij, ki so zadevale tako njen videz kot način izražanja. Med življenje in umetnost je že zelo zgodaj postavila enačaj, zato lahko rečemo, da je oseba po imenu Genesis Breyer P-Orridge umetniško delo – in njegova snovalka obenem. V pogovoru po projekciji Balade v Walker Art Centru v Minneapolisu je povedala, da se je »fantku po imenu Neil (...) utrnila ideja, da bi ustvaril osebo, ki bi bila umetniški projekt. Ta oseba je Genesis. Umetnik Neil je medtem žal izginil, ves prostor pa je zavzelo umetniško delo.« V dokumentarcu malega Neila srečamo v igranem prizoru, ki nas uvede v eno najintenzivnejših *cut-up* sekvenc Marie Losier. Medtem ko deček v šolski uniformi negotovo postopa pred šolo, odrasla P-Orridge v ozadju pripoveduje, kako so Neila ob prihodu v novo šolo učitelji zasmehovali pred vsemi sošolci in kako so ga sošolci potem naslednja tri leta vsak dan pretepali. »To je bil eden tistih krajev, kjer se podrediš ali pa se odločiš, da se boš uprla,« zaključuje P-Orridge. »Uganite, kaj smo izbrale me.«

Rez – in pred kamero stopi Lady Jaye. Oblečena v nacistično uniformo oznani, da je nastopila »končna vojna«. Tudi P-Orridge je v uniformi, s hitlerjanskimi brčicami pod nosom. Stoji na skali pred zamušeno stavbo, s škornjem besno brca v tla, žuga s prstom in cmeravo kriči: »Siti smo tega, da nam pravijo, kako naj bi bili videti. To ni moje telo, to ni moje ime, to ni moja osebnost! (...) Nekdo nam je rekel, da moramo biti takšni, kot so bili tisti pred nami. Ne bom! Nočem biti ista!« Še zadnji pogled na tiranijo identitete v podobi nacistke Jaye in ... rez na fotografije poroke, ki jih Genesis pritiska k svojim tetoviranim prsim. Na eni od tetovazh prepoznamo Jaye in izvemo, da je umrla leta 2007. Sledi paleta fotografij, s katerih se v številnih preoblikah smejeita Jaye in Genesis. Sledi razlaga, ki deloma pojasni, zakaj ima v dokumentarcu glavno besedo Genesis, in zakaj je vtis, da je bila ona glavna pobudnica Projekta pandrogina, napačen. Ob posnetkih zadnjega koncerta zasedbe Psychic TV, odigranega v spomin na Lady Jaye, končno izvemo nekaj več o njenih seksualno izzivalnih performansih iz sedemdesetih in njenem zajebovanju s spolnimi vlogami – na odru in pod njim.

Marie Losier je *Projekt pandrogina* spremljala od začetka (2003) do Jayine smrti leta 2007. Genesis je na njeno željo spremljala tudi skozi triletno obdobje žalovanja, ko se je

odločila, da bo projekt nadaljevala »sama«, le da bo namesto ednine uporabljala množino. Genesis odtlej dosledno govorijo o »nas« oziroma »naju dveh«, pri čemer ne gre le za poudarjanje njihove povezanosti z Jaye, ampak tudi za priznavanje Jayinega soavtorstva. Genesis so namreč malce z zamudo opazile, da se v seksistični družbi zasluge za avtorstvo vedno pripišejo slavnijemu partnerju, še posebej, če je moški (ali bivši moški). Prav zato P-Orridge večkrat poudari, da brez Jayinega poguma in doslednosti do *Projekta androgina* sploh ne bi prišlo.

Režiserka je gradivo, nabrano v sedmih letih, uredila v enem letu. Po premieri leta 2011 je za New York Times povedala, da je pri delu imela povsem proste roke: portretiranca nista posegala v njeno delo, čeprav ju je začela snemati na njuno pobudo. Jaye filma ni dočkala, Genesis je z ogledom počakala do končne verzije. Da je bilo sodelovanje uspešno, priča dejstvo, da je Losier leta 2009 posnela glasbeni video za komad Papal Broken-Dance (2009) zasedbe PTV3, leta 2010 pa petnajstminutni muzikal Slap that Gondola!, v katerem poleg P-Orridge nastopajo še »muze in ribe«. Omenjeni deli zaznamuje podobna estetika kot *The Ballad of Genesis and Lady Jaye*: tople barve, mehki robovi, predvsem pa ravno prava mera igrivosti; o kakšni baladni otožnosti ni sledu.

Balada v naslovu dokumentarca o umetnicah, ki slavita pogum, ustvarjalnost in ljubezen, dejansko ustvari zmoten vtis, da gre za pripoved s tragičnim koncem. Naslov je primernejši, če balado razumemo kot napeto lirično pesem epske dolžine, ki obravnava kak nenavaden dogodek. Zgodba o Genesis in Lady Jaye je vsekakor nenavadna. Iz svoje ljubezni in vse tesnejše povezanosti sta naredili umetniški dogodek, pravzaprav performans v trajanju, režiserka Marie Losier pa je za njun ustvarjalni proces imela dovolj posluha, da ga je prikazala kot prav takšnega – nenavadnega in radikalnega v svoji doslednosti. Ubrala je lahkotno igriv ton, ki ne zmanjšuje teže njunih dejanj, in nelinearno, razrezano pripoved, ki ustreza njuni estetiki, ne da bi bil film zato kaj manj gledljiv. K spevnosti filmske balade Marie Losier veliko pripomore glasba. Ker bo slovenska premiera potekala na glasbenem festivalu, se lahko nadajamo, da bodo Throbbing Gristle, Psychic TV, Thee Majesty in drugi zvočni eksperimenti Genesis P-Orridge med projekcijo glasno odmevali. Morda tudi po njej.





nov nakup Slovenske kinoteke
Michael Pattison

prevod Varja Močnik

Čarobni Genov spomenik: Pojmo v dežju

Ubogi Don Lockwood. Za filmsko zvezdo njegovega kova je življenje kulturni boj – boj, v katerem ne more zmagati. Don, ki ga igra Gene Kelly, je glavni junak MGM-ovega musicala **Pojmo v dežju** (*Singin' in the Rain*, 1952). Kot eden vodilnih hollywoodskih moških junakov je – v tandemu s soigralko Lino Lamont (ki jo igra Jean Hagen) – marsikateri razburkan romantičen film popeljal do komercialnega uspeha. Vendar smo v dvajsetih letih 20. stoletja, ko je film – kakršnega smo tedaj poznali – še rosno mlad in hkrati, paradokсно, prerašča iz svoje otroške faze. Njegova mladost morda pojasni, zakaj razmeroma izobraženi Kathy Selden

(Debbie Reynolds) filmi ne pomenijo nič takega, zaradi česar bi se človek pretirano vznemirjal. Donu, ki ga spozna, ko ta beži pred nadležnimi občudovalci, namreč reče: »Ko si videl enega, si videl vse.« (»You've seen one, you've seen 'em all.«)

Hkrati je film izumiral. Naj živi zvočni film: kakor izvemo v *Pojmo v dežju*, je triumf, ki ga je leta 1927 dosegel Warner Bros s prodajo vstopnic za film **Pevca jazza** (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), spodbudil konkurenčne studie, da so sprejeli tehnologijo za snemanje sinhronega dialoga, in s tem povzročil zaton obdobja nemega filma in prinesel



novo obdobje zvočnega filma. Na zabavi za ekipo po premieri *Kraljevskega pridaniča* (*The Royal Rascal*), najnovejšega filma, ki sta ga Don in Lina posnela za Monumental Pictures, šef studia R. F. Simpson (Millard Mitchell) gostom na kratko prikaže, kako zvočni film deluje. Nekaj gostov razglablja o novotariji in eden med njimi jo poimenuje igrača. »Vulgarno je!« zabrusi drugi. V vsakem primeru ne prinaša nič dobrega: za javnost je Don izvajalec zabavne, a manjvredne oblike umetnosti, znotraj filmske industrije pa je njegova usoda nenadoma negotova – kar postane brezupno očitno, ko njegov prvi zvočni film, *Zaljubljeni plemič* (*The Dueling Cavalier*), gledalci sprejmejo s prezirljivim smehom.

A filmi so čarovnija. To smo doslej že odkrili. Najboljši hollywoodski izdelki delujejo zelo podobno kakor čarovniški triki: odvisni so od angažiranosti gledalca in ta angažma spodbujajo; to delajo na povsem drugačen način kakor drugi umetniški mediji, njihovo tržno vrednost in estetski uspeh pa določa to, kako zelo nagradijo gledalčev suspenz nezaupanja. To lahko dosežejo tako, da gledalce posrkajo v svoj svet, a pri tem ne razkrijejo mehanizmov industrije, ki stoji za konstruktom: prostori, narejeni iz kulis, vtis letenja, ustvarjen s posnetki z žerjava, sicer malo verjetne akcije, ki postanejo mogoče s primernim ritmom montaže, in nevidnost vseprisotne kamere – vsemu temu se po lastni izbiri predajajo gledalci, ki hočejo verjeti zgodbi. Gre za rokohitrstvo, ki nas očara.

In filmi niso poceni: *Pojmo v dežju* je stal dva in pol miliona dolarjev in bil je drugi najdražji film leta 1952, takoj za filmom **Največja predstava na svetu** (*The Greatest Show On Earth*, Cecil B. De Mille). Dokazal je, da je brezčasna uspešnica pri gledalcih; danes pa tudi med kritiki in filmskimi ustvarjalci velja za enega največjih testamentov (in filmskih zapisov o) tehnološki prilagodljivosti in zgodovinski dolgotrajnosti medija. Pri Ameriškem filmskem inštitutu so ga izbrali za najboljši ameriški muzikal vseh časov in peti najboljši ameriški film nasploh. V britanskem mesečniku z dolgo tradicijo *Sight & Sound* se je dvakrat uvrstil med

deseterico najboljših filmov desetletja: najprej leta 1982 in potem še 2002 (na zadnji lestvici je padel na dvajseto mesto, za kar je morda krivo to, da priljubljenost muzikalov skozi čas močno niha – a *Pojmo v dežju* je še vedno edini film tega žanra, ki se uvršča med prvih petdeset).

Pojmo v dežju, bistroumna parodija procesa ustvarjanja filmov, je izdelek umetniške prakse izrazitega sodelovanja: soredirala sta ga Kelly in Stanley Donen (dvojec, ki stoji tudi za tri leta starejšim **Okoli po mestu** /*On the Town*, 1949), za kamero pa je združil najboljše tehnike in umetnike ekipe Arthur Freed Unit pri MGM. In kljub temu se pri snemanju filma niso mogli izogniti izkoriščevalskim lastniškim odnosom, na katerih je temeljila produkcija filma: širile so se govorice o Kellyjevi siloviti avtoritarnosti na snemanju, devetnajsturnih delovnikih, o tem, da je moral Donald O'Connor po dvakratnem zaporednem snemanju izrazito zahtevne plesne sekvence za ves teden v posteljo. Delno seveda vsi filmi zakopljejo okoliščine, v katerih so nastali – in če se nam zavestna potlačitev take realnosti zdi neprijetna, pomeni, da izprašujemo ali zavračamo celotno umetniško paradigmo.

A kolikor je tako zavračanje mikavno pri razumevanju današnjega Hollywooda, so nekoč bili časi, ko filmi dejansko niso zviška gledali na svojo publiko, ljudi dejansko niso obravnavali s prezirom, na človeško vrsto dejansko niso gledali kot na najtemnejšo med vrstami. Zamislite si! Bili so časi, ko je umetniško prizadevanje lahko pritegnilo široke množice celo z najnižjim skupnim imenovalcem in bilo hkrati očarljivo, sofisticirano dejanje, polno barv in humorja, nosilec ideje o svetu, v katerem je vredno živeti. V petdesetih letih 20. stoletja so bili dobri filmi zares odlični. In *Pojmo v dežju* kot film, ki je izumil svoje lastne pogoje za razvedrilo, sodi med največje. Ne spomnim se filma, ki bi si bolj zaslužil ponovno prikazovanje in distribucijo – Slovenska kinoteka zdaj lahko omogoči oboje, saj je pred kratkim dobila pravico za prikazovanje; poleg tega ima zdaj poleg 35-milimetrske filmske kopije, ki je že v njenem arhivu, novo digitalno kopijo.

V *Pojmo v dežju* sta razvedrilo in sofisticiranost združena v ne pretirano prikriti samokritični pripovedi. Gre za film, v katerem se vse vrti okoli mehanizmov filmske industrije, film, ki se že na začetku nameni demistificirati in desenzacionalizirati postopke svojega lastnega delovanja. V prvem prizoru Don Lockwood v hollywoodskem Kitajskem gledališču na svetovni premieri filma *Kraljevskega pridaniča* svojim oboževalcem pripoveduje, kako sta z najboljšim prijateljem Cosmom Brownom (Donald O'Connor) postala kralja filmske industrije. Donovo vodilo je: »Dostojanstvo, vselej dostojanstvo«. A potem pove zgodbo, ki ni resnična oziroma ki je nikoli ni bilo: ko reče, da sta s Cosmom prispela v »sončno Kalifornijo«, v flashbacku vidimo, kako je v resnici bilo, da stojita pred pisarno za brezposelne, kamor sta se zatekla pred nalivom. Ko Don govori, da so bile njegove zgodnje vloge »galantne, sofisticirane, uglajene«, nam podobe razkrijejo drugačno zgodbo: je le ceneni kaskader, ki uspe zgolj po naključju.

A tudi to je film. Ameriški strokovnjak Richard Maltby v obsežni knjigi *Hollywood Cinema* zapiše, da film demistificira zgodbo o uspehu Dona Lockwooda in jo hkrati remistificira. Kljub ekspozijski insajderski šali o poteku Donove kariere nas film prepriča, da Hollywood vseeno je meritokracija: do konca filma se nepomembna, a nadarjena pevka in plesalka v zboru Kathy Selden gledalcem razkrije kot resnični glas podle dive Line Lamont. Globlja ironija ostane zunaj filma. Jean Hagen, ki v filmu grobo in nesofisticirano zateguje Linin (svoj) dialog, v resnici posodi glas Debbie Reynolds, ko ta sinhronizira Lino – in Jean Hagen je bila za svoj trud nagrajena z nominacijo za oskarja. Ko pa Kathy poje Linine pesmi, Debbie Reynolds in Jean Hagen sinhronizira pevka Betty Royce, ki v špici filma ni zapisana. Podobno je tudi z glasbenimi točkami – le nekaj med njimi je izvirnih. Večino pesmi so vzeli iz prejšnjih produkcij Arthurja Freedra. Je to farsa ali pa je povsem primerno, da film, ki je antologija starejših del, danes sprejemamo kot enkratno mojstrovino?

Pojmo v dežju razkrije nekatere skrivnosti industrije v prebavljivi, množično potrošniški obliki in hkrati ohrani svoje lastne trike nevidne. V dolgem prizoru, ki razkriva proces, poln poskusov snemanja prvih dialogov Dona in Line v filmu *Zaljubljeni plemič*, vidimo, kako težavno je bilo pri zgodnjem zvočnem filmu snemanje dialoga v živo, ko je bila snemalna oprema zaprta v posebno, zvočno izolirano kabino. Najprej mikrofoni skrijejo v strateško postavljeno rastlinje, a tam ne lovi Lininega glasu («Ne morem se ljubiti z grmom!»); potem se pokaže, da je namestitev mikrofona v Linin dekolte katastrofa, saj ta lovi utrip njenega srca; nazadnje Linino obračanje glave med prizorom povzroči, da mikrofoni lovi le delce dialoga. Testna projekcija filma šest tednov pred premiero je polomija. Gledalci se smejejo, norčujejo, posmehujejo.

In gledalci so seveda pomembni, saj razvedrila ni brez povpraševanja javnosti. Ko R. F. prvič sporoči novico, da je *Pevec jazza* velikanska uspešnica, drugi pa film zaničujejo kot modno muho, vzdikne: »Občinstvo hoče še!» Čeprav

je Kathy, Donova simpatija, filme na začetku prezirljivo označila za zgolj »zadosti zabavne za množice«, je ena najtrajnejših radosti *Pojmo v dežju* nenehno poudarjanje, da gre zgolj za »razvedrilo«. Glasbeni prizori, na primer »Make 'Em Laugh«, »Moses Supposes« in brezčasna naslovna točka, so odlični primeri tega. Vsak med njimi le malo pridoda razvoju zgodbe, a njihova produkcijska vrednost postane atrakcija zase.

Prva glasbena točka, v kateri nastopa O'Connor, je komična nase nanašajoča se pesmica o tem, da se predstava ne sme končati, in o tem, da je kljub vsemu razvedrilo zaradi razvedrila samega ključna komponenta te zamisli. Druga točka, v kateri nastopita Kelly in O'Connor, se rodi iz akrobacij jezika na Donovi sicer naporni učni uri dikcije in zgodbo pravzaprav *prekine*, namesto da bi jo razvijala. Tretja točka, Kellyjev osupljivi, v dež namočeni solo nastop, je eden ključnih prizorov, ustvarjen, da se v njem osredinita talent in energija nastopajočega v vsej svoji najčistejši in najbolj evforični esenci (in da se predstavi domiselnost scenografije).

A kar zadeva nepotrebno razkazovanje spektakla – ekstravaganco, ki ji je povsem odvzeta pripovedna funkcija –, se nič ne more meriti s prizorom »Broadway Melody«, ki je na vrsti proti koncu filma. Don začne točko opisovati R. F.-ju in glasbeni prizor, ki sledi, je ponazoritev »kaj ko bi«, neke vrste fantazijski prizor, ki je sam sebi namen, ki ne prispeva ničesar k razumevanju zgodbe *Pojmo v dežju* in tudi ne zgodbe *Zaljubljeni plemič*, filma, ki ga snemajo v filmu. Prizor »Broadway Melody«, daleč najdaljša glasbena točka v filmu (traja trinajst minut), ustvarja svoje lastne sanjarije o sanjarijah in fikcijo znotraj fikcije. Relativno dolgo trajanje, ki ga podpirata tekoča struktura in saturirana vizualna paleta direktorja fotografije Harolda Rossona, omogoči, da nas prizor potegne vase, kakor če bi se njegov univerzum naslanjal na film, katerega del je. Prizor postane pripoved v pripovedi.

V »Broadway Melody«, zgodbi o uspehu, muzikalu, kombiniranem z baletom, gledamo Gena Kellyja, ki igra Dona Lockwooda: ta igra neimenovanega brezskrbneža, polnega upanja, ki na Broadway pride z naivno, a nalezljivo željo, da bi se preživil s plesom. Večplastni konstrukt, ki naredi prostor za globljo čustveno vpletenost v spektakel, je genialen: če bi nam rekli, naj investiramo v celovečerni film, sestavljen zgolj iz afektiranega, teatraličnega in čustveno poenostavljenega registra te točke, bi imeli s tem najbrž nekaj težav. A »Broadway Melody«, predstavljena na tak način, doseže samo svoj kumulativni zamah. Naivnega protagonista, ki ga igra Don (igra ga Kelly), prav tako prevzamejo luči Broadwaya, kakor nas prevzame umetelnost, ki poteka pred nami. Najbrž ni naključje, da so fotografije, ki danes oglašujejo projekcije filma *Pojmo v dežju*, pogosto vzete prav iz tega prizora: in to je bila letos januarja na Berlinu tudi vodilna podoba retrospektive »Veličastni Technicolor« – Kelly v živo rumenem telovniku in Cyd Charisse v brezhbitni zeleni obleki, ki plešeta na osupljivem rdečem ozadju. Zares veličastno.

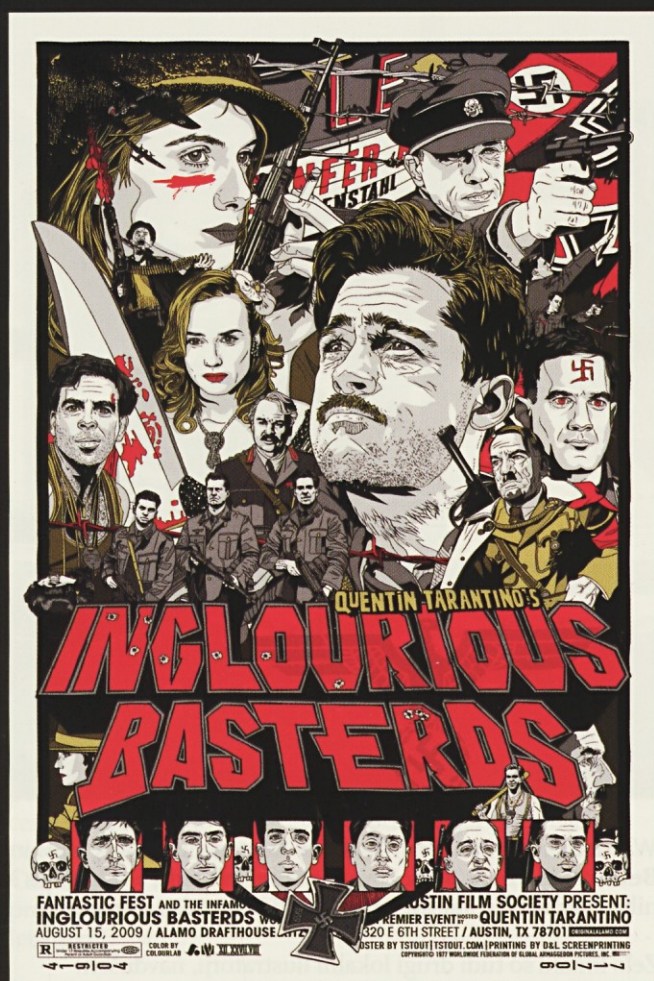
Kar zadeva zabavljaštvo, umetniški račun in golo denarno vrednost, gre za film *par excellence*. Gerald Mast v knjigi *Can't Help Singing* iz leta 1990 zapiše, da Gene Kelly koreografira kamero prav kakor plesalce, da režira prizore, ki so globoko in izključno filmični. O prizoru »Broadway Melody« zapiše: »Ko plesalec opazi žensko svojih sanj, se nabito poln kazino prelije v prazen prostor, da lahko par pleše v brezprostorski praznini čistega čustva. Samo filmi s prelivom razkrajajo ljudi in kraje, saj samo v filmu uporabljamo tehniko, ki ji pravimo preliv.« Pozneje v prizoru se razkošna plesna dvorana prelije v prazen, a na neki način še veličastnejši oder, na katerem lahko Kelly in Charisse – za katero plapolala veličasten, prosojen šal – še enkrat zaplešeta. In Mast zapiše: »Samo v filmih je lahko animacija velikanskega kosa blaga s pomočjo vetra in vrvice hkrati mehaničen trik in čista magija.«

A filmi se ne snemajo sami – in nekateri čarovniki so boljši od drugih. Gene Kelly je izjemen talent tako pred kamero kakor za njo – in za *Pojmo v dežju* je prav tako pomemben kakor Orson Welles za *Državljana Kana*. »Velik amater sem,« Don reče Kathy, ko ji poskuša razkriti romantična čustva, ki jih čuti do nje. »Zdi se, da tega ne morem [povedati] brez pravega prizorišča.« V naslednjem prizoru Don odpelje Kathy v hollywoodski studio. »Saj je samo prazen studio,« ugovarja Kathy, preden Don z nekaj zelo ad hoc pomoči ustvari ustrezno prizorišče: s pobarvano kuliso (»prelep sončni zahod«), s strojem, ki proizvaja dim (»meglico z oddaljenih gora«), in z osvetlavo s filtri (»obarvane luči in vrt«). Seveda bi lahko pesem, ki sledi – »You Were Meant For Me« –, prav zlahka odpel nekje zunaj praznega studia, a film s tem, da opozori na Donovo potrebo po »ustreznem prizorišču«, ustvari prepričljiv prostor, komaj kaj oddaljen od svoje »resnične« zgodbe, in ta prostor še bolj utrdi kot verjetni univerzum, s katerim se lahko povežemo in poistovetimo.

Del tega, zaradi česar je *Pojmo v dežju* tako sofisticiran pri obravnavanju različnih realnosti, je način, kako je vseč tako filmsko izobraženim gledalcem kakor tudi manj poznavalskemu občinstvu. Čeprav nepoznavalce demistifikacija nemara bolj prepriča kakor prve, Kelly nanje nikoli ne gleda zviška. In čeprav se, na primer, cinefili morda ves čas zavedajo, da je atmosfera prizora, ki mu sledi »You Were Meant For Me«, prav tako konstruirana kakor atmosfera med samo pesmijo, točka tudi njih prevzame zaradi kompleksne razvrstitve njenih sestavnih delov: Kellyja, Debbie Reynolds, osvetljave, režije, montaže in še bi lahko naštevali. Pomislite na velikanski ventilator, ki Kathy in Donu prinaša veter, na lestev, ki nastopa kot balkon, in na luči, ki v tančici umetnega mraka osvetljujejo par: na začetku pesmi so le mrtvi elementi scenske opreme, a do konca pesmi postanejo rekviziti, popolnoma neločljivi del mizanscene. Kar ti rekviziti naredijo na mikro nivoju – ustvarijo in izpolnijo pogoje za svojo lastno funkcijo –, naredi tudi *Pojmo v dežju* kot celota.

Prav na koncu filma Don in Kathy pojeta svoj zadnji komad »Lucky Star« na resničnem gledališkem odru – v prostoru, kjer trčita realnost in umetniška zvijača. Dvoplan, v katerem zreta drug v drugega, se prelije v reklamni pano, ki oglašuje njun nastop v prihajajočem filmu z naslovom »Pojmo v dežju«. Preliv – najbolj sanjski med prehodi – nežno prebije proscenij odra in nas popelje v še zadnji in izrazito filmski delirij, oglaševanje filma, ki smo ga pravzaprav že gledali. Kakor reče R. F. po Donovem trinajstminutnem ponazorjenem »opisu« glasbene točke »Broadway Melody«: »Ne morem si je povsem predstavljati.« Zvijača je v tem, da so nam jo pravkar pokazali. To ni bil argument v prid absolutnih kvalitiet filma, temveč njihov prikaz. Ne priklanjamo se zato, da bi nas osvojil: saj nas je že.





filmska memorabilia

Matic Majcen

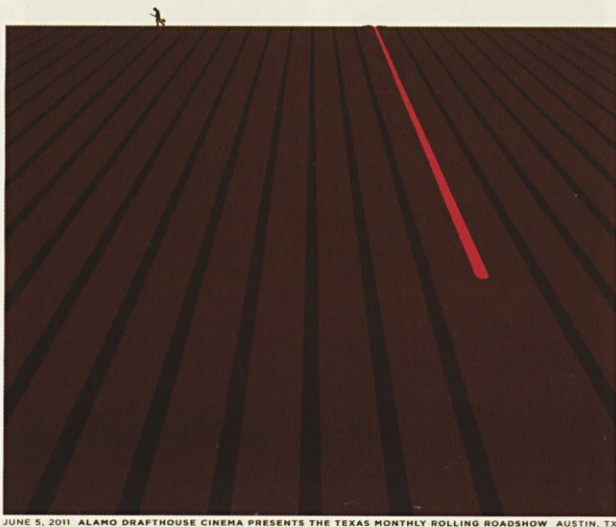


Mondo: vodnik po zbirateljskih nebesih

Zbiratelje filmskih spominkov je nekje po letu 2010 zajela nova mrzlica. Na določen dan, ne glede na to, kje na svetu so, vneto čakajo pred računalniškim zaslonom in neumorno pritiskajo tipko F5 za osvežitev zaslona. Čakajo namreč, da bo njihova najljubša založba v prodajo spustila zelo omejeno in točno določeno naklado kakšnega uradno licenciranega izdelka v luksuzni embalaži, pa naj bo to ekskluzivna izdaja filma na BluRayu, vrhunsko oblikovan plakat, popolna replika filmskega lika v obliki igrače ali prvič izdan *soundtrack* na vinilni plošči. Ko se bo ta izdelek pojavil na spletu – ne vedoč točno, ob kateri uri – bo zaradi majhne naklade razprodan v

nekaj minutah. Tisti, ki bodo dovolj bliskovitih prstov, da jim bo v tem času uspelo opraviti nakup, bodo imeli v rokah sodobno popkulturno umetnino, katere vrednost je že samo z uspešnim nakupom vsaj podvojila izvirno ceno, tisti, ki bodo ostali praznih rok, pa bodo svoj gnev nad nepravilnostjo spletne prodaje stresli na Facebooku. Ti prizori so postali vse večja stalnica na področju zbiranja sekundarnih filmskih izdelkov, ki se je iz nekdanjega nakupovanja in izmenjavanja v realnem svetu v zadnjih nekaj letih močno predručilo. To pa se je v največji meri zgodilo zaradi največje in vodeče založbe na tem področju, založbe Mondo, ki je postala sinonim za nov spletni *revival* filmskega zbirateljstva ter obenem imena, ki ga

BLOOD SIMPLE



JUNE 5, 2011 ALAMO DRAFTHOUSE CINEMA PRESENTS THE TEXAS MONTHLY ROLLING ROADSHOW AUSTIN, TX

zbiratelji bodisi izrekajo s posebnim spoštovanjem ali pa ga preklinjajo do onemoglosti.

Da gre res za izrazito novodoben pojav, soroden bliskovitim vzponom spletnih podjetij, najbolje priča zgodba o nastanku te mlade založbe. Ena izmed odločilnih anekdot o izvoru sega v leto 2004, ko se je Justinu Ishmaelu, takrat 20-letnemu filmskemu fanatiku, v srce usidrala prigoda, ki jo je slišal o Quentinu Tarantinu. Namreč, raper RZA je bojda prišel domov k režiserju na ogled filma **Master of the Flying Guillotine** (1977, Jimmy Wang), in ko je že mislil, da si ga bosta ogledala z DVD-ja, ga je Tarantino presenetil in je iz svoje zaloge potegnil izvirno 35-milimetrsko kopijo filma. Ishmaela je to tako zelo navdušilo, da je začel tudi sam kupovati poceni skladiščene in zavržene filmske kopije ter jih zbirati, obenem pa z njihovo preprodajo služiti za vsakdanji kruh. Eden izmed paketov je pri eni tovrstnih kupčij romal na naslov kina Alamo Drafthouse v teksaškem Austinu, katerega direktor je bil Tim League. Ta je ob kinodvorani ravno takrat odprl trgovnico s kratkimi majicami, potiskanimi s filmskimi motivi, ki jo je poimenoval Mondo Tees.¹ Nekaj telefonskih klicev med Ishmaelom in Leaguom – in našli sta se sorodni duši; Ishmael se je sčasoma zaposlil v tamkajšnjem kinu. League je medtem dobil idejo, da bi projekcije kulturnih in klasičnih filmov obogatili z lastnimi, posebej oblikovanimi plakati, zato je k sodelovanju povabil ilustratorja rok plakatov Roba Jonesa. Leta 2004 so tako nastali prvi Mondovi filmski plakati za projekcije filmov **Bojevniki podzemlja** (The

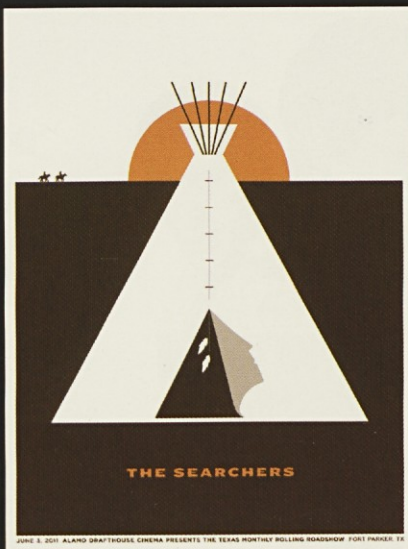


Warriors, 1979, Walter Hill), **Foxy Brown** (1974, Jack Hill) in **Better Off Dead** (1985, Savage Steve Holland), a si tisti čas še nihče ni mislil, v kakšne razsežnosti bo zrasla ta praksa.

Zelo kmalu so tudi drugi lokalni ilustratorji, navdušeni nad svežim pristopom k že obstoječi filmski ikonografiji, želeli podati svoje vizualne interpretacije najljubših filmov. Leta 2005 je takrat še nepoznano, majhno podjetje izdalo 20 plakatov, ki pa so potrdili, da kulturni filmi tradicionalno privlačijo zvesto ter dokaj veliko bazo oboževalcev, ne glede na to, ali gre za pretekle studijske uspešnice tipa *Vojna zvezd* ali obskurne *horror* ter eksploatacijske filme. Potem pa se je leta 2010 zgodilo. Ishmael, sedaj že na polno zaposlen s snovanjem in licenciranjem plakatov, je pridobil prvo veliko studijsko licenco za izdelavo plakata, namreč za film **Volkodlak** (The Wolfman, 2010, Joe Johnston) studia Universal, ki ga je narisal Martin Ansin. Mondo je v tistem času še natančno napovedoval uro začetka prodaje, kar se je v tem primeru prvič izkazalo za napako. Strežnik se je namreč ob tisti uri zaradi prevelikega obiska sesul. »Plakat je bil v prodaji 5 ur, a samo zato, ker od tega 4 ure in 59 minut nisi mogel dostopati do spletne strani,« se je pozneje spominjal Ishmael.

Eno zmed ključnih ilustratorskih imen, Tyler Stout, se je Mondu pridružil že leta 2005. 28-letni risar se ponaša z že na prvo oko prepoznavnim slogom, v katerem kolektiv likov iz določenega filma ročno ilustrira v vertikalni postavitvi. Njegovi plakati za filme **Izgubljeni fantje**, **Pobesneli Max 2**, **Neslavne barabe**, **Ubila bom Billa**, **Vojne zvezd**, **Vozi!** in **Best Worst Movie** (slednji je postal tudi uradni plakat filma) so bistveno pripomogli k rasti in

¹ Izvirno domeno mondotees.com iz tistega časa podjetje Mondo uporablja še danes.



prepoznavnosti podjetja, saj so tudi njegovi izdelki začeli pridobivati vrednost, s čimer so pokazali, da Mondo lastnoročno ustvarja nov trg sodobnih pop umetnin. Danes je Stout sam kultni ilustrator, čigar plakati že takoj po izdaji dosežejo večkratnik svoje izvirne cene, z leti pa cene zgolj dodatno naraščajo. Na primer: na zbirateljskem portalu *Espresso Beans* je neka stranka Stoutov poster za Carpenterjev film **Stvor** (The Thing, 1982) pred kratkim prodala za 3.000 dolarjev, kar je stokratnik izvirne cene iz leta 2008.

Danes Mondo izda več kot tristo filmskih plakatov na leto. Takšni nenadejani prodajni uspehi so seveda takoj porodili zamisel o novi širitvi. Leta 2011 je Mondo svojo dejavnost iz kratkih majic in plakatov razširil v novo nišo, v kateri je še bolj razburkal zbirateljske vode: v izdajanje filmskih *soundtrackov* na ekskluzivno oblikovanih vinilnih ploščah. Založba je s tem pametno zajezdila val novega vzpona vinilk v glasbeni industriji, in čeprav je z uradno filmsko glasbo povezano kompleksnejše in zahtevnejše licenciranje, je bil Mondo, tudi s pomočjo vse zvestejših oboževalcev založbe, kakršna sta Quentin Tarantino in Zack Snyder, ki sta podjetju pomagala pri nakupu licenc, tudi na tem področju enormno uspešen. Prva plošča, ki so jo izdali, je bil *soundtrack* filma **Maniac** z novim oblikovanjem izpod rok Jeffa Proctorja. Že s to izdajo je založba takoj pokazala, da v srž razume bistvo tovrstnega izdajanja, ki bolj kot na sami vsebini temelji na fetišističnem podoživljanju izvirnika. Mondo je na ta način do popolnosti izpopolnil umetnost izdajanja sekundarnih izdelkov, ki jim je nadel novo oblikovanje, nov ovitek, spremno besedo ter predvsem barvne kombinacije vinila, povezane z motivi iz filma, s čimer so nekaj, kar je pogosto dokaj nezanimivo, pretvorili v vizualno fantastičen izdelek, ki oboževalce izvirnega filma in zbiratelje privablja predvsem zaradi svoje zunanje podobe. Do danes je Mondo tako izdal približno 50 *soundtrackov* na vinilnih ploščah, kar vključuje tako

obskurne ali kultne filme tipa **The Beyond** (1981, Lucio Fulci), **The Deadly Spawn** (1983, Douglas McKeown) ali **Blue Sunshine** (1978, Jeff Lieberman) kot tudi alternativne različice *soundtrackov* za večje studijske hite, kot so **Jurski park**, **Pobesneli Max: Cesta besa** ali **Varuhi galaksije**.

Strategija pa vendarle ne bi bila tako uspešna, če ne bi Mondo v tem času izpopolnil tudi načina prodaje teh izdelkov. Prvič, pri založbi so se ogromno naučili iz lekcije plakata *Volkodlak* ter so prenehali objavljati uro začetka prodaje. Namesto tega dandanes vedno naznanijo samo datum, točna ura pa je stvar ugibanja in maničnega osveževanja spletne strani. Drugič, podjetje v večini primerov plakatov ali vinilnih plošč ne natisne v neomejeni nakladi, temveč v točno določenem številu izvodov, ki lahko sega od 50 do več 100 ali 1.000. Poleg tega po navadi ob glavni izdaji (plakati v običajnih barvah, plošče na črnem vinilu) vzporedno dajo v prodajo še različico tega izdelka, ki je natisnjena v manj izvodih, pogosto celo manj kot sto, in je opremljena z drugačnimi barvnimi shemami ali dodanimi elementi. Oboje najpogostejše doživi samo en natis,





nato je izdelek za vedno razprodan. S takšnimi strategijami založba načrtno dviguje ceno in prestiž svojim artiklom ter jim daje eliten zbirateljski pridih.

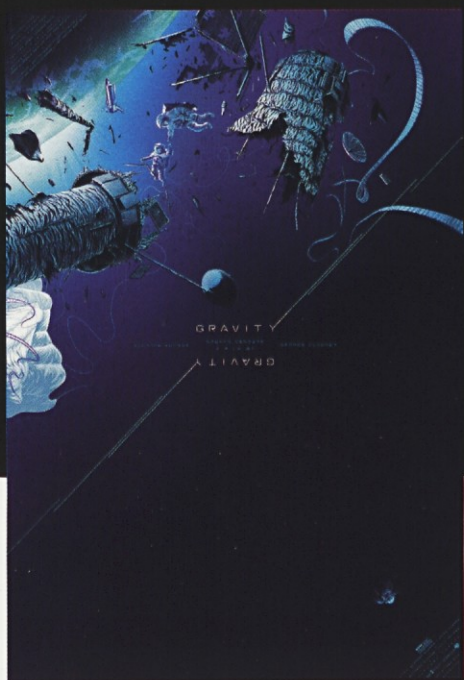
Ravno iz takšnih pristopov, ki njihove izdelke omejuje na majhno število kupcev in ne nujno na široko občinstvo, izhajajo tudi najglasnejše kritike podjetja. Najpogostejši očitek se glasi, da spletni sistem prodaje, v katerem v prodajo spustijo le nekaj sto primerkov, in to ob nedoločeni uri, daje prednost zvitim preprodajalcem, ki imajo v ta namen izdelano programsko opremo: ta jim omogoča avtomatsko izvedbo nakupa, preden človeška roka sploh utegne vpisati vse osebne podatke v spletni obrazec. Tudi zaradi tega so najbolj zaželeni izdelki razprodani le nekaj sekund (!) po tem, ko jih Mondo spusti v prodajo. Najbolj ironično je, da so izdelki večkrat razprodani, še preden založba na Facebooku in Twitterju sploh uspe objaviti obvestilo o začetku prodaje. Za običajne kupce je najbolj moteča izkušnja to, da ti dodajanje izdelka v spletno košarico sploh ne zagotavlja končnega nakupa in da lahko obvestilo o razprodanem artiklu prejmeš tudi po tem, ko si že vpisal podatke s

kreditne kartice, iz česar izhaja največ gneva na družbenih omrežjih po koncu prodaje. Še toliko bolj boleče za te kupce pa je, da se ti isti izdelki že nekaj minut zatem pojavijo na Ebayu po oderuških cenah, saj so jih preprodajalci (»flipperji«) z avtomatiziranimi programi v največ primerih kupili zgolj za to, da lahko z njimi zaslužijo, in sploh nimajo interesov, povezanih z oboževalsko filmsko kulturo.

Navedimo nekaj primerov Mondovih izstopajočih izdaj *soundtrackov* na vinilnih ploščah. Leta 2014 je Mondo izdal glasbo Stevena Pricea iz filma **Gravitacija**, potem ko je bila z izvirno naslovnico že uradno dosegljiva na CD-ju. Vendar pa je Mondo to uradno izdajo bistveno predrugačil in nadgradil ter je za oblikovanje najel Kevina Tonga, ki je najprej izdelal »brezgravitacijski« plakat, ki ga lahko gledate iz različnih perspektiv, ta pa je postal še osnova za ovitek plošče. Slednja je izšla v dveh različicah: prva na črnem vinilu, ki je splošno dosegljiva na trgu, tisti kupci, ki pa so jo naročili še pred izidom, pa so se morda našli med redkimi srečnejši, ki jim je Mondo v ovitek namesto črne različice vtaknil varianto, imenovano *Modro nebo/Oblak* (*Blue Sky/Cloud*). Ta je bila natisnjena na modri vinil z belo obrobo, ki je s sredinsko nalepko videti, kot da astronaut na nas kuka iz vesolja. Ta velja za najredkejšo in ni bila izdelana v več kot 200 izvodih. Čez nekaj mesecev je založba na svoji spletni strani izdala še tretjo različico, natisnjeno v 500 izvodih, ki poleg temno modre plošče vključuje še zunanji ovitek iz odsevne folije, kakršno uporabljajo v vesolju.



Prav tako leta 2014 je Mondo prvič sploh na vinilni plošči izdal orkestralno glasbo Alexa Northa za **Odisejo v vesolju**, ki jo je Stanley Kubrick na veliko presenečenje skladatelja notorično zavrnil in je namesto tega uporabil predobstoječo glasbo: to v filmu slišimo danes. Ovitek in ploščo je oblikoval Jay Shaw,



v enkratnem natisu pa je izšla v 2.001 izvodu. Kupci, ki so se do plošče dokopali v prednaročilu (ko so jo seveda tudi že razprodali), so se podobno kot pri *Gravitaciji* lahko znašli med 200 srečneži, ki jim je Mondo namesto črnega vinila v ovitek umestil varianto, imenovano *Onkraj neskončnosti* (*Beyond the Infinite*), ki vizualno imitira potovanje po psihadelični vesoljski pokrajini v zaključku filma.

Iste leta je Mondo izdal tudi glasbo iz filma **Zora neumnih mrtvecev** (Shaun of the Dead, 2004, Edgar Wright) v treh različnih barvnih variacijah, za oblikovanje je poskrbel Jock. Še bolj kot to pa je 500 naključnih kupcev presenetila dodatna plošča, ki jo je podjetje z žrebom dodajalo k naročilom. Gre za vinilno ploščo, imenovano ZED (Zombie Extermination Disc), na kateri sploh ni posnete nikakršne glasbe, temveč je narejena samo zato, da jo kupec umesti v svojo zbirko za primer zombijevske apokalipse, da se mu ne bi bilo treba soočiti s tako bolečimi dilemami kot lika v filmu, ko sta pri ubijanju živih mrtvecev kot hladno orožje uporabiila najljubše plošče iz svoje zbirke. Plošči so priložena tudi duhovita navodila za pravilno metanje vinilne plošče v zombije.

Založba svojo inovativnost pri oblikovanju v zadnjem letu potrjuje s serijo malih 7-inčnih plošč z glasbenimi temami iz izvirnih animiranih serij *Batman* in *Superman*. Serija plošč je izšla v produkcijsko zahtevnem oblikovanju, ki vključuje izrez vinilne plošče v obliki Batmanovega ali Supermanovega logotipa ter ovitek plošče z raztegljivimi netopirskimi krili.

Založba Mondo pa se tu še zdaleč ni ustavila. Svojo izdajateljsko dejavnost so leta 2011 razširili še na izdajanje retro VHS-različic dokaj obskurnih filmov, kot so

Sledgehammer (1983, David A. Prior), **Blue Sunshine** (1978, Jeff Lieberman), **The Visitor** (1979, Giulio Paradisi), **Soultangler** (1987, Pat Bishow) ali **Run Coyote Run** (1987, James Bryan). Ob koncu leta 2014 so začeli izdajati tudi svojo serijo BluRay plošč v *steelbook* pakiranju z ekskluzivnimi naslovniciami sodobnih klasikov, kot so **Fantovska leta**, **Vozi!**, **Panov labirint** ali **Ex Machina**, s čimer nastaja nekakšna vzporedna, sodobnejša različica zbirke Criterion Collection. Ob tem se je Mondo spustil še v izdajanje modne kolekcije na podlagi enega samega filma. To se je zgodilo ob izidu filma **Room 237** (2012, Rodney Ascher), pri čemer je Mondo izdal kapo, šal, pulover, preprogo ali hišni predpražnik s prepoznavnim vzorcem iz Kubrickovega **Izžarevanja**. Še toliko bolj odmevno je podjetje z letom 2015 začelo izdelovati elitne, zbirateljske licenčne igrače. Mondo želi na dolgi rok z njimi ustvariti visokokakovostne igrače, ki bi nadomestile cenene replike v ameriških trgovskih verigah. Detajlna Mondova replika Hellboya ali Železnega velikana vas bo tako stala med 200 in 300 dolarji. Na koncu omenimo še povsem svežo Mondovo širitev na vzhajajoče področje *soundtrackov* računalniških iger. Ob koncu leta 2015 izide prvi v tej seriji, namreč glasba iz igre *The Last of Us* na štirih ploščah z oblikovanjem Ollyja Mossa in Jaya Shawa.

V skladu z vsem napisanim ni presenetljivo, da je Mondo vzpodbudil tudi vrsto posnemovalcev. Če so podjetja za izdelavo in prodajo sekundarnih in ekskluzivnih plakatov že dolgoletna stalnica na spletu, pa je v zadnjih letih vzniknila vrsta podjetij, kot so Waxwork Records in One Way Static, ki se po Mondovem zgledu specializirajo za izdajanje osveženih *soundtrackov* na vinilnih ploščah, temu posnemanju pa so se pridružile celo starejše založbe, kakršni sta Invada in Milan. Med omenjenimi ima Mondo še naprej veliko prednost v prepoznavnosti, predvsem tiste manjše pa pogosto poročajo



o tem, da se na tržišču zaradi povečane produkcije bije prava bitka za licence kulturnih in klasičnih filmov. Kako daleč gre to brskanje po filmskih arhivih, priča zanimiva letošnja izdaja *soundtracka* za povsem pozabljeni film **Phase IV**, ki ga je leta 1974 v edinem režiserskem poskusu posnel sloviti oblikovalec Saul Bass. Konceptualno ambiciozni film se v času izida ni uspel odločneje vpisati na filmski zemljevid in je večno plaval v kultnih vodah, iz njega pa so se norčevali tudi v seriji *Mystery Science Theater 3000*. Založba Waxwork je glasbo iz tega filma prvič sploh izdala na vinilni plošči v štirih barvnih kombinacijah, v luksuznem pakiranju in z novim dizajnom Killiana Enga.

Vsekakor je treba poudariti, da tudi založbe, kakršna je Waxwork Records, vrhunsko opravljajo svoje delo. Med njene vrhunce tako npr. sodi glasba iz filma **Rosemaryjin otrok** z oblikovanjem Jaya Shawa, pri kateri je prvih 200 kupcev dobilo vinilno, na vsaki strani obarvano z drugačno barvo, kar je bilo po besedah založnika doseženo prvič v zgodovini glasbe. Prava redkost tega podjetja pa je omejena izdaja glasbe iz filma **Petek, trinajstega**, pri katerem je oblikovanje prav tako delo Jaya Shawa. Slednjo izdajo so v 100 izvodih izdelali tako, da so vinilno ploščo napolnili z rdečo tekočino, ki imitira pretakanje krvi, medtem ko se vrtil na gramofonu. Plošča je toliko redkejša, ker so se mnogi izvodi bojda razlili po policah filmskih zbirateljev.

Vse napisano pa še niti približno ne predstavlja konca Mondovih prihodnjih širitvenih načrtov. Z letom 2014 je podjetje začelo prirejati svojo lastno konvencijo po zgledu bolj uveljavljenega Comic-Cona. MondoCon se bo vsako leto odvil v Austinu, nanj pa založba s samostojnimi stojnicami povabi nepregledno število ilustratorjev, ki med konvencijo podpisujejo svoje izdelke, podjetje pa tam v prodajo spusti tudi vrsto novih izdelkov. Poleg tega je Mondo začel tudi sam kupovati manjše založbe. Njihov prvi nakup je bila založba

Death Waltz, ki ima pod svojim okriljem prav tako kakšnih 50 izdaj *soundtrackov* kulturnih filmov na vinilnih ploščah. O tem, da je vse večjo založbo začel resno jemati tudi studijski in institucionalni establišment, pa priča dejstvo, da je Akademija filmskih znanosti začela njihov vse večji nabor plakatov dodajati v svoj mogočni arhiv več kot 38.000 uradnih plakatov. Ob tem je treba poudariti, da ta institucija pred tem raznih sekundarnih, oboževalskih različic na svoje police ni dodajala.

Mondo, ki se kljub široki paleti dejavnosti danes še vedno formalno opredeljuje kot galerija, tako ne bo nehal vnašati razdora med svoje občinstvo. Podjetje, ki nenehno zagovarja, da to počne iz čistega filmskega oboževilstva in zbirateljstva, obenem spretno krmari po zahtevnih korporativnih vodah ter skrbi za nenehno rast, hkrati pa s tem, ko postaja glavni igralec na področju filmskih izdelkov, s svojimi pravili in načinom delovanja tudi samo spreminja trg. Mondo je sinonim nove, vznemirljive dobe za filmsko zbirateljstvo in ki je filmski industriji pokazal tudi to, kako je mogoče vsebinsko še tako nepomemben izdelek spraviti na trg, vse dokler ga z novo, bleščečo vizualno podobo uspeš povzdigniti v zbirateljski fetiš.

Za konec še pripis, ki slikovito pokaže, da vendarle obstajajo meje izdajanja izdelkov iz obskurnih filmov – ali pač ne? Namreč, pred nekaj meseci je ena izmed manj znanih ameriških založb s področja filmskih predmetov na enem izmed zbirateljskih forumov objavila novico, da bo poskrbela za izdajo vinilnega *soundtracka* »so-bad-it's-good« filmske klasike Tommyja Wiseauja **The Room** (2003). Izdaja naj bi izšla v razširjeni različici na dveh ploščah z novo studijsko obdelavo izvirnih posnetkov, natisnili pa bi jo naj v šestih barvnih kombinacijah, ki bodo nosile imena, kot so *Čokoladni marmor*, *Eksplodizija rdeče vrtnice* ali *Vroča rožnata zmešnjava*. V času pisanja teh vrstic še vedno ni povsem jasno, ali je ta novica resnična ali zgolj šala. Presodite sami.

HUDE SHOEZZ



STOLP ŠKRLOVEC
Wolg intermedijske umetnosti in fotografije

PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE
KRANJ

hiša
LAYER

Carnica

Zavod za kulturo in turizem



MESTNA OBČINA KRANJ



FILM
MIXER

FESTIVAL
NEODVISNEGA
FILMA

4. - 6. SEPTEMBER
LAYERJEVA HIŠA,
KRANJ

FILMMIXER.SI

Kratki filmi - isto kot dolgi, samo kratki.

24/8/15 - 28/8/15

Slovenska kinoteka/muzejska ploščad Metelkova

**FESTIVAL
KRATKIH
KRAKEN**

mednarodni
festival
kratkega
filma



KRAKEN

Društvo za uveljavljanje kratkega filma



K3 Ljubljana
festival kratkega filma





iz kinotečnih arhivov

Jurij Meden

Men in War

Filmski in televizijski arhiv Kalifornijske univerze v Los Angelesu (UCLA), eden šestih velikih filmskih arhivov oziroma muzejev Novega sveta (kamor potem sodijo še Pacific Film Archive v San Franciscu, Museum of Modern Art in Anthology Film Archives v New Yorku, Library of Congress v Washingtonu in George Eastman House v Rochesteru), je letos ob petdeseti obletnici delovanja postregel s serijo sveže restavriranih klasik, med katerimi velja posebno pozornost nameniti vojni drami **Men in War** iz leta 1957 v režiji Anthonyja Manna.

Medklic: ločeno obravnavo bi si zaslužil sam tehnološki postopek, ki mu UCLA pod vodstvom prekaljenega Jana-Christopherja Horaka sledi pri ohranjanju in restavriranju filmskih trakov. Dobro zavedajoč se dejstva, da je taka praksa dandanes domala nujno obsojena na digitalno skeniranje in premetavanje pikslov, UCLA svoje končne proizvode še vedno zvesto prenaša nazaj na poliestrski 35-milimetrski filmski trak, od koder bodo nato preverjeno dostopni vsaj še nadaljnjih sto dvajset let. Dozdevno povsem logična in niti ne predraga

odločitev je tudi v svetu filmskih arhivov, večine povsem podrejenim diktatu digitalnega kapitala, danes žal redkost; k sreči se istih visokih etičnih in strokovnih načel drži tudi naša Slovenska kinoteka.

Prgišče filmov Anthonyja Manna – deset, če smo natančni – se je tja do sredine osemdesetih prejšnjega stoletja sprehajalo po platnu Kinoteke, za poslednjo javno projekcijo v prestolnici pa je pred slabim desetletjem poskrbel filmski klub Retrovizor, ki je ob stoletnici avtorjevega rojstva zavrtil njegov nemara kritiško najbolj slavljen film *Man of the West* (1958). Retrovizor je takrat zastavil tezo, da filmov Anthonyja Manna ne kaže (več) brati v kontekstu Sarrisove nalepke »naključnega avtorja«, v čigar surovih in »čudovito posnetih« filmih je pač nemogoče iskati sledi konsistentnega avtorskega podpisa niti ne v kontekstu obče sprejete ugotovitve, da je Mann poskrbel za nekaj temeljnih, če že ne revolucionarnih filmov noir (*T-Men*, *Raw Deal*), nekaj revolucionarnih, če že ne temeljnih vesternov (*The Naked Spur*, *Man of the West*), in nekaj kvintesenčnih ameriških peplumov (*El Cid*, *The Fall of the Roman Empire*), ki so žanr dokončno spravili ob dobro ime. Retrovizor je, nasprotno, več kot naključje našel v dejstvu, da sta bila istega leta poleg Manna (1906–1967) rojena še Roberto Rossellini (1906–1977) in Luchino Visconti (1906–1976), vse tri pa naj bi ne družila zgolj letnica rojstva, pač pa pionirska vpeljava modernističnih praks v medij filma ter posledično sesuvanje oziroma radikalna nadgradnja obstoječih praks naracije in reprezentacije.

Če se – kar se tiče obeh Italijanov – z navedenim danes strinja vsaka filmska enciklopedija, je Mann – med drugim tudi zaradi vpetosti v komformizem studijskega sistema – nekoliko bolj problematična in predvsem spregledana figura. Modernizem velikega Rossellinija najlepše opiše splošno sprejeta teza, da režiserjev kinematografski univerzum – vključno z opevano zgodnjo fazo neorealizma! – zavestno zavrača odslikavo »realnega« sveta in predstavlja koncepcijo globoke krize taistega sveta, vsesplošne krize vrednot, kakršna nastopi po destrukciji druge svetovne vojne in pod vprašaj postavi vlogo in odgovornost posameznika v prepletu družbe in zgodovine. V tej luči je Mannov *Man of the West* nenadoma prestopil robove žanra – klasičnega vesterna petdesetih – in se pokazal kot polnokrven in uspešen poskus revizije taistega žanra, ki se je nato uradno začela v šestdesetih, razcvetela v sedemdesetih in se zavlekla vse do včeraj.

Mannova revizija vesterna kot tradicionalne ameriške narativne oblike je bila toliko bolj radikalna in moderna, v kolikor vesterna ni pojmovala zgolj kot popularnega žanra, marveč ga je razumela kot prevladujoči vzorec zakoličevanja kulturne zgodovine, ter Divji zahod v brk vsem ustaljenim romantičnim koncepcijam nalašč dosledno razstavila kot prizorišče nekega zamolčanega genocida in razrednega boja.

Vestern in Mann sta si leta 1958 to očitno lahko privoščila in jo odnesla zgolj z nekaj praskami; *Man of the West* je tako zlagoma

obveljal za eksistencialistično kuriozitetu, ki jo je prva kot mojstrovino prepoznala francoska kritika, sledil ji je svet.

Povsem pozabljeno pa je ostalo leto poprej, ko si je Mann še bolj jedko (in v kontekstu svojega časa naravnost šokantno) dekonstrukcijo omislil na račun vojnega žanra. *Men in War* (na že kar konceptualno kršenje žanrskih vzorcev namigujeta že oba prozaična naslova) je bil posnet zgolj štiri leta po koncu korejske vojne, za taisto imperialistično ofenzivo pa je – vsaj v sferi hollywoodske megaprodukcije – naredil natanko to, kar je za drugo svetovno vojno šele pol stoletja kasneje naredil Terrence Malick s *Tanko rdečo črto* (*Thin Red Line*, 1998).

Zgodba: ne ekipa, ne oddelek, ne vod, ne četa, ne odred, pač pa krdelo ameriških vojakov je izgubljeno globoko za sovražnikovimi črtami nekje na korejskem polotoku. Lačni, žejni, ranjeni, nevedni in obupani si želijo vsega drugega razen zapovedanega naskoka na hrib, ki ga branijo korejski partizani.

Epske *Tanke rdeče črte* na tem mestu ne omenjamo vendar oziroma zgolj zavoljo sočne primerjave. Že najpovršnejši pogled bo namreč ob ogledu dolgo časa pozabljene in težko dostopne Mannove mojstrovine presenečen ugotovil, da se je v smislu *bistvenih* snovnih motivov (dosledna deheroizacija, demitologizacija in denacionalizacija konflikta) Malick v svojem filmu mnogo bolj kot na istoimensko literarno podlago Jamesa Jonesa naslonil na Mannov film, da Malickovih *bistvenih* vizualnih rešitev (fiksacija na floro, ki uokvirja konflikt), nemarno prekopiranih iz štirideset let starejšega filma, niti ne omenjamo.

Malick seveda ne bi bil Malick (ki je svetu vizionarsko demonstriral, kako lahkoten je drobenclaj od pristaša eksistencialne fenomenologije do ponovno rojenega kristjana), če ne bi pri svojem plagiatorskem početju zgrešil absolutno ključnega in za razliko od Manna svojega filma ne bi tudi dosledno depolitiziral. Kjer Malick v vakuum na mestu diskurza take ali drugačne avtoritete v svojem filmu znova in znova tlači kvazipoetično ceneno duhovnost, Mann taisti vakuum v svojem filmu dosledno (in politično) zapolni s pristnim dialektičnim materializmom, ki se manifestira v dolgih in ponavljajočih se razpravah med idealističnim poročnikom (Robert Ryan) in pragmatičnim narednikom (Aldo Ray) in kulminira v razkritju korejskega partizana kot tovariša v razrednem boju zoper imperializem.

Kako je tako hipernapredno estetsko in etično izjavo lahko proizvedla barbarska kultura, ki v tistem trenutku na ravni popularnih medijev ni bila sposobna niti refleksije svojega vznika, kaj šele refleksije svoje predprejšnje globalne vojaške udeležbe v drugi svetovni vojni, ostaja uganka. Za Eisenhowerjevo Ameriko je *Men in War* predstavljal tako anomalijo, da se je na film javno odzvala vojska in film ožigosala za »žaljav, nizkoten napad na dostojanstvo vseh častnikov in podčastnikov ameriške vojske«. Kompliment, kakršnih danes ne dajejo več!



Odhod od maše v Ljubljani, foto: arhiv Slovenske kinoteke

festival slovenskega filma
Marcel Štefanič, jr.

Slovenski film ne obstaja

Zgodovina slovenskega filma je zgodovina trenutkov,
ko slovenski film ni obstajal

Ali slovenski film obstaja? Nor in slep bi bil, kdor bi rekel, da ne obstaja. Mar res? Recimo, da smo leta 2000 in se sprašujemo: Ali slovenski film obstaja? Vsakdo bi – leta 2000, se razume – rekel: Seveda obstaja! Saj smo jih posneli že nekaj sto! Toda zdaj pomislite: ali lahko rečemo, da slovenski film obstaja, če

ni doslej še niti ena ženska posnela slovenskega filma? Ali slovenski film obstaja, če ga ženska še ni posnela, če torej ženski, kljub temu, da so prve filme zavrteli že pred dobrimi stotimi leti, še nismo pustili posneti film? Ne, ne obstaja. Toda leta 2000 je bil položaj natanko tak: ženska še ni posnela

slovenskega filma. Kar pomeni, da leta 2000 slovenski film še ni obstajal. In iskreno rečeno, čez eno leto ni bilo nič bolje – leta 2001 slovenski film še vedno ni obstajal. **Varuh meje**, prvi slovenski celovečerni film, ki ga je režirala ženska (Maja Weiss), je prišel šele leta 2002, potemtakem šele v 21. stoletju.



V kraljestvu zlatoroga



Triglavske strmine



Pevec Jazza

fotografije arhiv Slovenske kinoteke

Varuh meje je film o treh atraktivnih študentkah, ki se poleti s čolnom spustijo po Kolpi in ugotovijo, da v Sloveniji – »Božji deželi« – zelo hitro prideš do meje. Pa četudi potuješ zelo počasi – s čolnom. Kolpa tu ne predstavlja le ločnice med Slovenijo in Hrvaško, temveč tudi med žensko in slovenskimi demoni, strahovi, tesnobami, nevrozami, predsodki in patološkimi virusi. To je meja, ki dela meje. In še preden rečete *Deliverance*, so tri prijateljice – ojoj, samske ženske – že med gozdnimi pošastmi, na moškem teritoriju, v začaranem gozdu, v patriarhalnem peklu, polnem predatorjev, norih vojnih veteranov, serijskih morilcev, lovcev in ribičev, »normalnih« moških, med katerimi je tudi kameleonski Jonas, šarmer s stoterimi obrazi, povzetek slovenske moškosti, zdaj ribič, zdaj policist, zdaj tihotapec beguncev, zdaj lovec, zdaj politik, vseskozi pa Slovenec, v vojni z vsem, kar ni naravno, tradicionalno, družinsko in domače: »Obstaja zelo jasna meja med dobrim in zlim – in to mejo je treba braniti. Tako kot branimo deželo pred tujci, tako moramo braniti to mejo!«

Film je bil tujec, pač nekdo, ki je v Slovenijo prišel. Imigriral. Kot priseljenec. Z vlakom. Stopil je z vlaka. Leta 1896. Najprej se je ustavil v Mariboru, potem v Celju in na koncu v Ljubljani. Ko se govori o Slovencih in filmu, o slovenskem srečanju s filmom, se reče: Film je k nam prišel. Ali pa: Film je v Slovenijo prišel. Ali pa: Prvi filmi so v Slovenijo prišli. Film je bil torej prišlek. Tujec – imigrant,

priseljenec, prišlek – pa v Sloveniji težko reče, da obstaja. Obsojen je na nevidnost.

Zato so Slovenci – ne le film, ampak še posebej slovenski film – odmisli, izključili, izbrisali. Kot da je bil kužen, nekaj umazanega in nesprijemljivega, tujek. Slovence je odbijal. Imel je preveč tuj naglas. Gnusil se jim je – tako kot se v Godinovem *Umetnem raju* Gatnikovi pohabljeni ženi Katarini, sicer tujki v Sloveniji, gnusi seks. In da bi jo Gatnik prepородil, jo odpelje v Alpe, v slovensko filmsko mesto, v slovenski Hollywood, tja, kjer bodo Slovenci v letih 1931 in 1932 – nekaj let po prihodu zvočnega filma – posneli svoja prva dva nema celovečerna filma, *V kraljestvu Zlatoroga* in *Triglavske strmine*. Ponavljam: nema. Nema v dobi zvočnega filma. Bi tedaj lahko rekli, da slovenski film obstaja?

Še več: *Strmine* so bile le rimejk *Zlatoroga*. Ali bolje rečeno: drugi slovenski celovečerni film je bil le rimejk prvega. Še pikantneje rečeno: že drugi slovenski celovečerec je bil rimejk prvega, pa četudi je nastal le leto po njem. *Zlatorog*, *Strmine* – in potem nič več. *Zlatorog* je izrekel vso filmsko resnico o Sloveniji. *Zlatorog* je bil edini mogoč slovenski film – film, ki je izčrpal slovenski film. To je to, so si rekli Slovenci. Ali naj sploh še posnamemo kakšnega? Ne. *Zlatorog* za naslednje filme ni pustil ničesar. Lahko so ga le še rimejkali. Ali pa reprizirali. Kar je bilo tako, kot da bi rekli: Slovenski film ne obstaja.

In potem – po rimejku prvega slovenskega celovečerca – so Slovenci

celovečerce nehali snemati. Vse tja do leta 1948. Bilo je tako, kot da bi kdo film izbrisal – kot da bi kdo prepovedal snemanje celovečercov in igranih filmov sploh, tudi kratkih igranih, celo najkrajših, recimo enominutnih, kakršni so bili tisti, ki so nastali leta 1895. Bi tedaj lahko rekli, da slovenski film obstaja? Ne. Vse tja do Štiglicvega filma *Na svoji zemlji* se je Slovincem slovenski film prikazoval le še v sanjah. Kot Gatniku mrtva Katarina.

Gatnik je bil kakopak dr. Karol Grossmann, avtor prvih slovenskih filmov: *Odhoda od maše v Ljutomeru*, *Sejma v Ljutomeru* in *Na domačem vrtu*, posnetih v letih 1905–1906. Kar pomeni, da je slovenski film vendarle obstajal že leta 1905. Ali bolje rečeno: že leta 1905 bi lahko rekli – slovenski film obstaja. Ne, v resnici je ravno nasprotno: leta 1905 slovenski film ni obstajal. Leta 1905 ne bi mogli reči: Slovenski film obstaja!

Da je Grossmann posnel te tri enominutne kvikije, smo namreč izvedeli šele leta 1948, pa še to po »čudežnem« naključju. France Brenk – filmski leninist, agitator in kronist, po II. svetovni vojni najvišje postavljeni slovenski filmski vohun (z »grlenim glasom lepega odenka«, kot je nekoč zapisal Matjaž Klopčič) – je tedaj na lepem potreboval dobrega odvetnika. Sodišče ga je obtožilo »zapravljanja premoženja Filmskega podjetja, direkcije za Slovenijo v Ljubljani«, »izgube državnega filfedra in nalivnika«, »voženj Prežiha iz Kotelj v Ljubljano k zdravniku z državnim avtom in bencinom« in zapravljanja



denarja »za grob znamenitemu režiserju Čapajeva Grigoriju Vasiljevu, ki je hotel biti pokopan na Žalah pod brezo«. Toda imel je srečo v nesreči. »Zoper zasliševanja, obtožbo in proces sem se zatekel po pomoč k enemu redkih tedanjih odvetnikov, ki so veljali za moralno politično neoporečne, k Vladimirju Grosmanu.« In ker sta se v glavnem pogovarjala o filmu, mu je Grosman nenadoma razkril, »da je snemal filme že okoli leta 1905 ali 1906 tudi njegov oče, ljutomerski odvetnik dr. Karol Grossmann.«

Dotlej ni nihče vedel za njih. Bili so nevidni. Niso obstajali. Kot da jih ni bilo. Če obstajajo prelomni slovenski filmi, za katere ne veš, da obstajajo, ne moreš reči, da slovenski film obstaja. Kaj če obstajajo tudi drugi prelomni slovenski filmi, za katere ne vemo, da obstajajo? Kaj če smo prelomnost pripisali napačnim slovenskim filmom? Kaj če manjkajo prelomni slovenski filmi, ki smo jih pozabili posneti? Ali lahko rečemo, da slovenski film obstaja? Ironično: Grossmannove filme – okej, dva že tedaj, tretjega, *Na domačem vrtu*, pa malce pozneje – so povsem nehote in nepričakovano arheološko izkopali prav v letu filma *Na svoji zemlji*, prvega slovenskega zvočnega filma, potemtakem v letu, ko so komunisti sklenili, da mora tudi Slovenija dobiti svoj film. Slovenski film je bil stvar partijskega dekreta. Brez vojne, brez enobeja, brez partije ne bi bilo slovenskega filma.

Strašna sila je bila potrebna, da bi lahko rekli: Slovenski film obstaja! Toda: ali bi lahko – glede na to, da smo prvi zvočni

film dobili šele leta 1948! – sploh rekli, da slovenski film obstaja? Zakaj je bila potrebna tako strašna sila, da bi se rodil slovenski film?

O tem nam vse pove **Pevec jazz** (The Jazz Singer), prvi zvočni film, ki ga je leta 1927 posnel Alan Crosland in ki je bil kot alegorija slovenske filmske agonije, slovenske filmske treme – kot alegorija preloma, ki ga za nacijo pomeni film, alegorija kulturnega, političnega, ojdipovskega zidu, ki ga mora film prebiti in razbiti. Jakie Rabinowitz (Al Jolson) hoče postati poppevkar – peti hoče džez in ragtime, pop štikle, nastopati v nočnih klubih in vodvilu ter na Broadwayu, ne pa v sinagogi. Toda oče (Warner Oland), zategnjeni, zelo tradicionalni judovski kantor, mu tega ne dovoli. In potem vidimo, kaj vse mora storiti človek, ki se hoče odlepiti od ojdipovskih vezi tradicije: Jakie Rabinowitz se preimenuje v Jacka Robina, odpove se svoji etnični – judovski – identiteti, pokoplje očeta, obraz pa si potemni, počrni (»blackface«). Kar pomeni, da doživi popolno preobrazbo. S tradicijo in očetom prelomi. Ko prelomi, uspe – prebije se na Broadway. In ko uspe, lahko poje obema, očetu in materi. Oče umre, mati preživi. »You ain't heard nuthin' yet!«

Pevec jazz je pokazal, kaj bi morali leta 1927 narediti Slovenci, če bi hoteli priti do filma. Zvok je bil za film to, kar je bil za Slovence film: šok. Zvok je bil za film tako šokanten, kot je bil za Slovence šokanten film – film je bil za Slovence tako šokanten, kot je bil za kantorna šokanten sinov izstop iz vere, tradicije,

družine. Film je od Slovencev terjal prelom z očetom, družino, domom in tradicijo, terjal je opustitev nacionalne identitete, terjal je nov začetek in novo asimilacijo – od Slovencev je terjal preprosto preveč.

A tudi pozneje, po prvem zvočnem celovečercu, so se Slovenci slovenskemu filmu upirali – prišla so namreč leta (1949, 1950, 1954), ko niso posneli niti enega. Kot da bi tuhtali: Naj ga sploh posnamemo? Ga je res treba? Je res nujen? Tudi v tem smislu bi težko rekli, da slovenski film obstaja. In ko se je Slovenija osamosvojila, ni bilo nič drugače: leta 1992 nismo dobili niti enega slovenskega filma. Le zakaj bi ga? Če ga nismo dobili leta 1939, zakaj bi ga dobili leta 1992? Nihče ga ni pogrešal. Kot da ne obstaja.

Kar nas vrne h Grossmannu, ki je posnel le tri filme. In to je bilo vse. Toda svoji družini jih je potem stalno vrtel, menda vsako leto. Iste tri – vedno znova. Isti program – vedno znova. Kot da so trije filmi, ki jih je posnel, izsesali vso realnost, ves slovenski film in vso slovensko filmsko prihodnost, tako da slovenski film obstaja le zato, ker smo to pripravljeni verjeti.

Zgodovina slovenskega filma je zgodovina trenutkov, ko slovenski film ni obstajal. Zato se začenja vedno znova. Zato ima vsakdo občutek, da bo posnel prvega. Zato je vsak slovenski film



Razredni sovražnik

festival slovenskega filma

Ana Šturm

Kruha in iger

Na kratko o zgodovini Festivala slovenskega filma

Filmski festivali ob vse slabših distribucijskih pogojih predstavljajo pomembno platformo za vse tiste filme, ki vedno težje najdejo pot do kinematografov in posledično do gledalcev. Tako postajajo ključni (pro) motorji kvalitetne filmske produkcije. Čeprav najrazličnejši filmski festivali pri nas rastejo kot gobe po dežju, je *Festival slovenskega filma* (FSF) vendarle samo eden. Zato je njegova vloga pri predstavitvi in refleksiji slovenskega filma ter slovenske filmske pokrajine še toliko pomembnejša. Na lanskoletni, 17. izvedbi festivala je bila prvič podeljena nagrada *Art kino mreže Slovenije*, ki omogoča hkratno premiero in predvajanje izbranega slovenskega celovečernega filma v digitaliziranih kinih svoje mreže. Gre za pomembno nagrado, ki je gledalcem po vsej Sloveniji omogočila, da so si marca lahko v kinu ogledali dokumentarec **Kaj pa Mojca?** (Urša Menart, 2014), ki raziskuje vlogo žensk v slovenskem filmu.

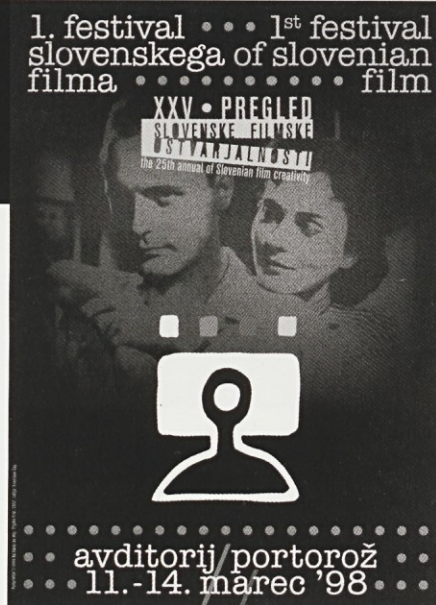
Na *Festivalu slovenskega filma* se vsako leto v intenzivno zgoščeni obliki na ogled postavi pregled celoletne bere slovenske filmske in avdiovizualne produkcije.

Program ni omejen zgolj na državno financirane filme, pač pa s svojimi kreativnimi presežki v njem vse večjo težo dobivajo tudi številne neodvisne filmske iniciative. Poleg filmskega programa je za festival pomembno tudi srečanje domačih in tujih filmskih profesionalcev. Okrogle mize, posveti, delavnice, izobraževanja ter strokovna in prijateljska srečanja so namenjena predvsem izmenjavi mnenj in izkušenj. Ena izmed pomembnejših nalog festivala je tudi povezovanje domačih filmskih institucij. AGRFT bo tako na letošnjem festivalu v sklopu svoje akademske televizije snemala dnevne oddaje o festivalu. Povezovanja so ključnega pomena, saj krepijo domačo filmsko sceno in prinašajo pomembno dodano vrednost vsem vpletenim.

Prva pregledna predstavitev najnovejše produkcije domačega filma, ki predstavlja nekakšno predhodnico *Festivala slovenskega filma*, se je v organizirani obliki na našem ozemlju pojavila leta 1973. Prireditelj, imenovana *Teden domačega filma* (TDF), je kar sedemnajst let zapored potekala v Celju.

Sedemdeseta leta veljajo za »zlato dobo zanimanja za film«, ki je takrat postal središče kulturne in javne pozornosti. Kot piše Jože Volfrand, filmski kritik, publicist in eden izmed glavnih pobudnikov TDF, naj bi bilo v tistem času v treh celjskih kinematografih, Unionu, Metropolu in Kinu dom, povprečno letno število gledalcev okoli 700.000. V takratni Jugoslaviji so slovenski filmi za najpomembnejše nagrade sicer tekmovali na festivalu jugoslovanskega filma v Pulju. Na TDF v Celju so v tekmovalnem programu prikazovali izključno slovenske filme, v preostalih sekcijah pa izbrane jugoslovanske filme. Prireditelj je bila izjemno priljubljena in je privabila številno filmsko občinstvo iz širše celjske regije. Leta 1984 naj bi si filmski program *Tedna domačega filma* ogledalo okoli 40.000 obiskovalcev.

Na prvem *Tednu domačega filma* je bila prvič kot najvišja »nacionalna« filmska nagrada podeljena Badjurova nagrada (zlata plaketa Metod Badjura), ki jo je podeljevalo Društvo slovenskih filmskih delavcev (DSFD). V 46. številki Novega



fotografije arhiv Slovenske kinoteke



Babica gre na jug

tednika, ki je izšla 27. novembra 1973, so takrat zapisali: »Uredništvo Novega tednika in Radia Celje skupaj s celjskim Kinopodjetjem in Društvom slovenskih filmskih delavcev v Ljubljani organizira Teden domačega filma. Trajal bo od srede, 5. decembra, do ponedeljka, 10. decembra, združen pa bo s podelitvijo Badjurovih nagrad.«

Badjurova nagrada je poimenovana po enem od pionirjev slovenskega filma, Metodu Badjuri (1896–1971). Ko je leta 1973 prišla pobuda za ustanovitev *Tedna domačega filma*, je Dragan Janković predlagal, da bi se po Metodu Badjuri imenovala domače filmske nagrade v Celju. Omenjena tradicija podeljevanja Badjurove nagrade se je obdržala vse do leta 1997, ko je Toni Tršar, tedanji predsednik Nadzornega sveta Filmskega sklada, predlagal, da bi bila Badjurova nagrada samo ena – za življenjsko delo. Preostale nagrade za najboljše filmske dosežke so se takrat preimenovali v vesne, po istoimenskem filmu Františka Čapa. Nagrada Metoda Badjure za življenjsko je danes najvišje državno priznanje na področju filma, podeljuje jo Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev (DSFU).

Nagrado za najboljši film je na prvem TDF v mrzli dvorani kina Union prejel Matjaž Klopčič za svojo zimzeleno filmsko klasiko *Cvetje v jeseni*. »Strokovna žirija, ki jo je vodil Bojan Štih, upravnik

celjskega gledališča, in v kateri so sodelovali še Milka Badjura, soproga pokojnega Metoda Badjure, Franc Mikec, Pavle Gerzinčič, Ljubo Struna in Jože Volfrand, je soglasno dodelila zlato plaketo, diplomu in 6000 din filmu Matjaža Klopčiča »Cvetje v jeseni«, srebrno plaketo, diplomu in 3000 din kratkemu filmu Jožeta Bevca z naslovom »Življenje po vzorcu«, posebno priznanje pa je dobil mladi snemalec Jure Pervanje za snemanje filma »Begunec,« so še zapisali v Novem tedniku.

Teden domačega filma je bila izjemno pomembna kulturna prireditve, o čemer priča tudi zapis kustodinje Iris Zakošek iz Muzeja novejšje zgodovine Celje. Festival so podpirala in sponzorirala številna velika podjetja (Kovinotehna, Cinkarna, Gorenje, EMO, Toper ...), ki so pod svojim okriljem organizirala tudi številne spremljevalne prireditve, med katerimi je danes morda najbolj nepredstavljiva ta, da so filmski igralci in ekipe v času festivala obiskovali delavske kolektive v tovarnah. Filmski utrip se je odražal tudi v zunanji podobi mesta. Promocijski akciji se je pridružilo veliko celjskih trgovin, ki so svoje izlozbe okrasile s slikami in plakati posameznih filmov. Leta 1978 je organizacijski odbor TDF z razpisom nagrade za najlepše urejeno izlozbo tovrstno dejavnost tudi aktivno spodbujal. Gledalce so na festival vabili s parolo »Naj ne bo Celjana, ki ne bi videl vsaj enega domačega filma!«.

Glavni filmski program se je vrtel v dvorani Union, filme pa so hkrati premierno vrteli tudi v širši celjski regiji. TDF je imel tudi program kratkih filmov (vzgojnih, dokumentarnih, športnih, turističnih ...), predvajali pa so se tudi že filmi študentov AGRFT. Leta 1982 so

kratke filme prvič predvajali na ulici (na Titovem trgu). Spremljevalni program je vseboval filmske posvete, pogovore z avtorji, šolske projekcije, filmske natečaje za šole in razstave. Uvedena je bila tudi že nagrada občinstva. Režiser, čigar film je dobil najvišjo oceno publike, je prejel posebno nagrado – celjskega viteza. Tudi revija Stop je že od samega začetka podeljevala Stopov prstan najbolj priljubljenim igralcem. Konec TDF je sovpadel z razpadom Jugoslavije. Leta 1989 so občino Celje prizadele tudi hude poplave, zaradi katerih so posledično usahnile tudi finance za tako veliko kulturno prireditve.

Babica gre na jug (Vinci Vogue Anžlovar, 1991), naš prvi poosamosvojitveni film in hkrati prvi »polnopravni« slovenski film, je nastal v neodvisni produkciji in s tujim denarjem. »Vinci je na pomoč poklical Japonce, toda v resnici se zdi, kot da so Japonci na pomoč poklicali njega, rekoč, tu imaš denar, pa posnemi že Slovincem ta hit,« zapiše Marcel. Leta 1991 se je na cesto odpravil tudi protofestival slovenskega filma. Po osamosvojitvi so v Celju najprej potekali *1. dnevi slovenskega filma*, ampak še istega leta je Društvo slovenskih filmskih delavcev (DSFD), ki so se takrat preimenovali v filmske ustvarjalce (DSFU), na pobudo predsednika društva Marcela Buha organiziralo *1. Slovenski filmski maraton* v Portorožu. Njegov namen je bil, kot pravi Milan Ljubič, »prikazati čim več filmov v čim krajšem času«. Maraton je potekal en sam dan, kar je bila seveda posledica skromne filmske produkcije na začetku 90-ih let. Leta 1992 ni nastal niti en slovenski celovečerni film.

Maraton je bil pregledni festival, na katerem so prikazovali kinematografske,



študentske in TV-filme vseh zvrsti. Čeprav maraton ni imel uradne tekmovalne sekcije, so na njem podeljevali zlate in srebrne nagrade ter priznanja Metod Badjura. *Tretji slovenski filmski maraton* je leta 1993 potekal že tri dni, na njem pa so pokazali tri celovečerne filme, med njimi žanrski poskus kriminalke **Ko zaprem oči** (Franci Slak, 1993), ki je bil tudi prvi slovenski kandidat za oskarja. Po enoletnem premoru sta leta 1995 v Portorožu potekala kar dva maratona. Tega leta je bil namreč na pobudo filmskih ustvarjalcev končno ustanovljen Filmski sklad (FS), predhodnik Slovenskega filmskega centra (SFC). Čez dve leti, tj. leta 1997, je potekal še zadnji, 6. *Slovenski filmski maraton*. Na zadnjem filmskem maratonu je bila nagrada Metoda Badjura prvič podeljena kot nagrada za življenjsko delo. Prejela jo je filmska maskerka Berta Meglič. Prvič so bile podeljene tudi nagrade vesna.

Leta 1997 je Filmski sklad, ki ga je takrat vodil Filip Robar - Dorin postal edini organizator prireditve, ki se od leta 1998 naprej imenuje *Festival slovenskega filma* (FSF). Uspehi, ki so ga tako doma kot tudi na mednarodni ravni dosegli filmi »slovenske filmske pomladi« – **Ekspres**, **Ekspres** (Igor Šterk, 1997), **Outsider** (Andrej Košak, 1997) in **V Ieru** (Janez Burger, 1999) –, so za seboj potegnili tudi zanimanje javnosti in potrebo po večji vlogi in kakovosti festivala. V žiriji je tako na 2. FSF prvič sedel strokovnjak iz tujine. Festival je počasi pridobil medijsko podporo, filmska dvorana v Portorožu pa je začela postajati pretesna. V katalogu *Retrospektiva zmagovalcev Festivala slovenskega filma (1973–2002)*, ki je potekala na 6. FSF, Nerina Kocjančič piše, da so mediji organizatorje vedno

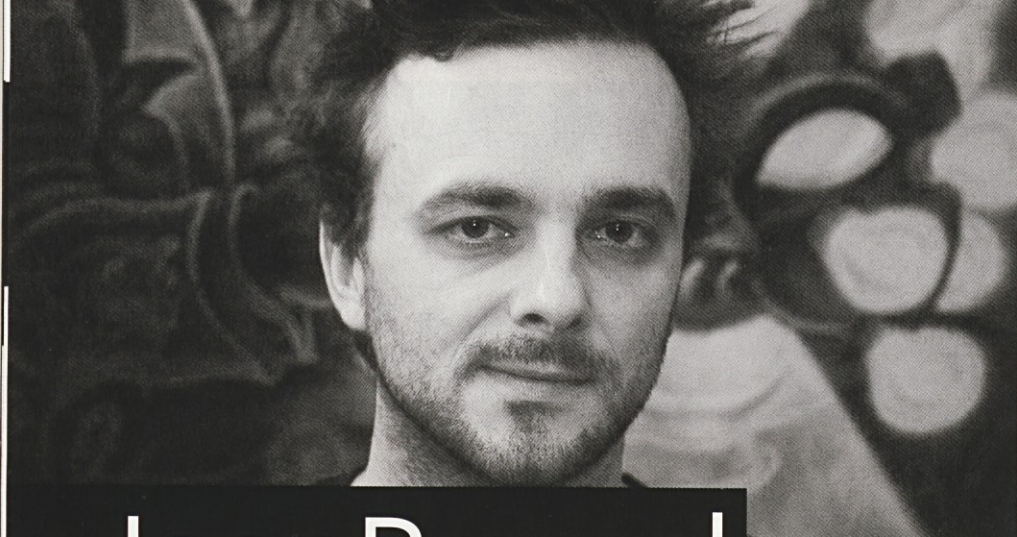
bolj kritizirali »zaradi slabih izvedbenih pogojev in neodzivnosti lokalne skupnosti do FSF-ja. Zaradi prostorske stiske se festival ni mogel odpirati občinstvu in je deloval kot štiridnevni rezervat filmskih profesionalcev.«

6. FSF se je tako leta 2003 po 30 letih iz Portoroža simbolno vrnil v Celje, kjer ga je prostorske stiske pretesne dvorane rešil nov multipleks. Dve leti pred tem, leta 2001, se je tudi v Ljubljani, v BTC odprl prvi slovenski kinocenter – Kolosej. Čeprav je obisk kina tedaj že nekaj časa upadal, se je po odprtju Koloseja v Ljubljani znova zvišal. Na 6. FSF v Celju je vesno za najboljši film prejel film **Rezervni deli** (Damjan Kozole, 2003), ki se je uvrstil tudi v tekmovalni program berlinskega festivala. Celjska repriza se je izkazala za kratkotrajno, saj je leto kasneje 7. izvedba FSF enkrat in edinkrat v svoji dosednji zgodovini potekala v Ljubljani, natančneje v Cankarjevem domu. Takoj za njim je tam potekal še *Ljubljanski mednarodni filmski festival* (Liffe), na katerem je bila kot edini slovenski film prikazana gverilska kranjska produkcija **Tu pa tam** (Mitja Okorn, 2004). *Tu pa tam*, ki se sicer ni uspel uvrstiti v program 7. izvedbe festivala, je po številu gledalcev postal najuspešnejši film leta 2005. 8. FSF se je nato znova selil v Portorož, v neugoden decembrski termin. Tam je z nekaj datumskimi spremembami, ki so festival potisnile v toplejše jesenske mesece, tudi ostal.

K vidnosti, uspešnosti in relevantnosti FSF največ prispevajo predvsem dobri slovenski filmi. V drugi polovici 90-ih let so največ za rast in prepoznavnost festivala naredili že prej omenjeni filmi »slovenske filmske pomladi«, predvsem režijska prvenca Igorja Šterka (*Ekspres*,

Ekspres, 1997) in Andreja Košaka (**Outsider**, 1997). Na nedavnem 16. FSF je za svež veter v jadra slovenskega filma (in s tem tudi festivala) prav tako poskrbel celovečerni prvenec **Razredni sovražnik** (Rok Biček, 2013). Dobri filmi so tisti, ki za festival naredijo največ. Zato je eden od glavnih sovražnikov festivala nestanovitna politika financiranja, ki ne zagotavlja vsakoletne stalne filmske produkcije. Na ta problem je na lanskoletni, 17. izvedbi festivala v svojem uvodnem govoru jasno opozorila tudi festivalska žirija, ki je svoje razmišljanje strnila s stavkom: »Ker samo z možnostjo kontinuiranega dela za vse nas lahko razvijamo svoje potenciale.«

Oba filma, ki jima je žirija na lanskoletnem festivalu podelila najpomembnejše nacionalne filmske nagrade, sta hkrati tudi simbolno sporočilo slovenski vladi, slovenski javnosti, gledalcem slovenskih filmov, pa tudi slovenskemu filmu. **Prespana pomlad** (Dominik Mencej, 2014) opozarja na vitalno jedro nove slovenske ustvarjalnosti, ki jo je treba prepoznati, nagraditi in spodbujati še naprej. Nagrado za najboljši film, za dokumentarec **Boj za** (Siniša Gačič, 2014), pa lahko beremo tudi kot vračanje slovenskega filma slovenskemu gledalcu in slovenskega gledalca oziroma vseh 99 % v slovenski film. Slovenski film ni in ne sme biti ozka, zaprta entiteta, ki je namenjena sama sebi. Film mora biti nekaj, kar je živo v družbi, je del nje in ponuja refleksijo nje same. Vse to v enaki meri velja tudi za *Festival slovenskega filma*. Letošnja, polnoletna, 18. izvedba festivala napoveduje rekordno letino domačih filmov. Zato: ne prespite letošnje filmske jeseni!



Igor Prassel

direktor festivala

festival slovenskega filma

Zakaj ste se odločili sprejeti vlogo direktorja festivala? Kako je bilo l. 2013 prvič voditi festival, kateri so bili največji izzivi, s katerimi ste se soočili vi in vaša ekipa?

Odločitev za »prevzem« organizacije Festivala slovenskega filma v letu 2013 sem sprejel predvsem kot posledico delovanja Filmske iniciative ZASLOFILM, v kateri se je zbrala široka skupina filmskih delavcev in cinefilov, kot odgovor na imenovanje Igorja Prodnika za direktorja FS Viba film in ignorance tedanje vlade do filma in kulturne politike nasploh. Ta pozitivni naboj me je vzpodbudil, da sem sprejel vabilo direktorja SFC, Jožka Rutarja, da z ekipo festivala Animateka na neki način obudimo FSF. Seveda je to vabilo za celotno ekipo pomenilo tudi priznanje, da odlično opravljamo svoje delo pri organizaciji Animateke. Največji izzivi so bili vzpostaviti sodelovanje z lokalno skupnostjo, ureditev tehnične infrastrukture v Avditoriju (predvsem v amfiteatru, ki ni zgrajen za filmske projekcije), še pred tem pa sprememba pravilnika FSF in podpis pogodbe o koprodukciji z Avditorijem.

Kako ste zadovoljni s trenutno festivalsko lokacijo – torej z Avditorijem Portorož? Kakšno je sodelovanje festivala z lokalno skupnostjo?

Z letošnjim letom je Avditorij končno opremil svojo dvorano z DCP-

projektorjem in tako smo pripomogli, da kino ostaja v Portorožu tudi po festivalu. Lansko leto smo izboljšali zvok na lokaciji amfiteatra, ki se med FSF ponaša z največjim filmskim platnom v Sloveniji. Z letošnjim letom je Avditorij tudi zamenjal najemnika gostinskega prostora in z novim najemnikom pričakujemo boljše sodelovanje v času FSF. Prednosti lokacije so vsekakor mediteransko vzdušje in relativno toplo vreme tudi za projekcije na odprtem. Kar zadeva pomanjkljivosti, bi predvsem omenil kadrovsko podhranjenost Avditorija, ki nima osebe, odgovorne za filmski program. Majhna ekipa Avditorija se sicer trudi in pomaga po svojih močeh, vendar bi si želeli, da bi tudi oni FSF začeli razumevati kot svoj najpomembnejši kulturni dogodek in organizirali filmske projekcije tudi med letom. Predvsem za šolarje, saj smo z organizacijo programa za šole pokazali, da na Obali obstaja veliko zanimanje šolarjev za film. Še večji problem pri razumevanju pomembnosti festivala je pri Občini Piran, ki do festivala goji zelo mačehovski odnos. Vsi naši poskusi, da bi prišlo do proaktivnega sodelovanja s Turističnim združenjem Portorož, so se za zdaj izjalovili. Imam občutek, da če ne živim v Portorožu ali Piranu, te preprosto ne sprejmejo kot partnerja, ki želi mestu dobro, ampak bi radi s FSF zgolj dodatno zaslužili.

Zakaj edini celoviti festival slovenskega filma ne dela nič za

promocijo v tujini? Kako ocenjujete položaj slovenskega filma v mednarodnem merilu?

Ni res, da FSF ne dela nič za promocijo v tujini, se pa strinjam, da ne dela dovolj. Festivalski katalogi so tiskani v slovenskem in angleškem jeziku in so na voljo na vseh mednarodnih filmskih sejnih, kjer ima SFC svojo stojnico. Vsako leto na festival vabimo tuje programerje in novinarje, predvsem iz regije (Hrvaška, Italija). Leta 2013 smo tudi pripravili okroglo mizo o organizaciji festivalov v regiji. Da bi naredili še kaj več, bi potrebovali več sredstev za organizacijo festivala, predvsem pa, da bi bila vsaj ena oseba vse leto zaposlena z organizacijo in promocijo FSF (tako kot je to na primer pri Borštnikovem srečanju ali festivalih v Pulju ali Trstu). Kot vodja Festivala slovenskega filma nisem pristojen za ocenjevanje položaja slovenskega filma v tujini, bi se pa rad zahvalil SFC, ker je na mojo dolgoletno prigovarjanje leta 2013 končno pristal na udeležbo na filmskem marketu v Clermont Ferrandu, najpomembnejšem srečanju kratke filmske forme na svetu. V primerjavi s hrvaškim HAVC (Hrvatski Audio Vizualni Center), s katerim si delimo stojnico v Clermontu, je SFC tako kadrovsko kot tudi finančno podhranjen in zaradi tega dejstva trdim, da je promocija slovenskega filma v tujini na kar zadovoljivi ravni. Pa še nekaj, ne zdi se mi prav govoriti o položaju slovenskega filma v mednarodnem merilu, raje bi govoril o avtorjih in avtoricah, kot so Rok Biček, Špela Čadež ali Olmo Omerzu, ki s svojimi deli postavljajo slovenski film zelo visoko na svetovno lestvico.

Kako ocenjujete odnos javnosti in medijev do festivala? Pod vašim vodstvom se je festival izvedbeno in formalno obrnil od poskusov, da bi dobili nekakšen slovenski Cannes, k večjemu vsebinskemu poudarku in k poskusom grajenja skupnosti – na kakšne odzive je v medijih ta sprememba usmeritve naletela?

Glavno vodilo pri organizaciji programa je, da je vsak filmski žanr ali dolžina pomembna. Ne sme biti razlik med celovečernim in kratkim filmom, med igranim, dokumentarnim, eksperimentalnim ali animiranim filmom. Pomembno je, da vsi avtorji, tudi tisti v netekmovalnem programu, dobijo možnost spregovoriti o svojem

filmu. Seveda je celovečerni igrani film predstavljen v udarnem terminu, vendar se trudimo, da vse preostale programe predstavljamo dostojno. Od vsega začetka smo bili pozitivno presenečeni nad medijskimi odzivi in pohvalami za organizacijo festivala. Osebo si želim tudi konkretne medijske kritike, ki naj bi opozorila na napake in pomanjkljivosti, le tako se festival lahko izboljša. Od vseh medijskih zapisov me je najbolj zmotila kolumna z naslovom 17. Festivalu slovenskega filma ob rob, ki je bila objavljena v vaši reviji. V tej kolumni se je avtor po mojem mnenju škodoželjno in hinavsko lotil tako slovenske filmske produkcije kot tudi organizacije festivala. Zelo se veselim, da smo letos z Ekranom stkali partnerske vezi in bomo na ta način skupaj še bolje promovirali slovenski film.

Kateri festival bi FSF rad postal – in kaj bi za to potreboval, česar sedaj nima? Kaj svetujete tistemu, ki vas bo (morda) nekoč nasledil?

FSF je FSF in ne sme postati kakšen drug festival. Na srečo imamo za zdaj v Sloveniji med letom dovolj priložnosti za ogled dobrih mednarodnih avtorskih filmov (v redni distribuciji in na drugih filmskih festivalih), tako da bi bilo brezpredmetno na FSF predstavljati tudi mednarodno produkcijo, kot to na primer dela festival v Pulju. Kvantiteta slovenske produkcije je dovolj visoka (tudi lansko leto, ko se je posnelo rekordno malo celovečernih igranih filmov), da se vsako leto pokaže dovolj kvaliteten program. Seveda je največja težava selekcija filmov. Od leta 2013 filme izbira odbor in ne več programski direktor, kot je bilo to v navadi, in na

ta način se lažje loči »zrna od plev«.

Torej, FSF bi najbolj potreboval najmanj eno osebo, ki bi vse leto pripravljala in promovirala festival, potreboval bi večjo finančno in organizacijsko pomoč lokalne skupnosti (občine in sponzorjev). Sam in festivalska ekipa, ki jo po večini sestavljamo posamezniki in posameznice, združeni v Društvu za oživljanje zgodbe 2 koluta, imamo veliko drugih zadolžitev in projektov, tako da se vsako leto znova odločamo, ali bomo še delali FSF. Nisem človek, ki bi dajal drugim nasvete, toda verjamem v požrtvovalnost in profesionalno etiko, tako da si za prihodnost FSF želim predvsem, da bi ga vsako leto organizirala ekipa, ki ima rada film in verjame vase in svoje delo.

festival slovenskega filma

Jožko Rutar

direktor Slovenskega filmskega centra



Kakšno vlogo ima SFC pri FSF? Kako se je razvijal odnos med institucijama od začetkov festivala? Ali morajo biti po pravilniku vsi filmi, ki jih financira SFC, prikazani na festivalu?

Slovenski filmski center je dolžan festival organizirati in zanj zagotavljati sredstva za izvedbo. FSF tako ni institucija, temveč ena od dejavnosti SFC, ki jo samostojno in profesionalno vodi izbrani direktor festivala. Sodelavci SFC pa so aktivno vključeni v okviru svojih delovnih obveznosti v dejavnosti FSF, predvsem pri organizaciji industrijskega dela festivala. SFC seveda nudi vso tehnično in logistično podporo festivalu. Pravilniki in pogodbe, ki jih SFC podpisuje s producenti, ne določajo, da morajo biti vsi sofinancirani filmi prikazani na festivalu, določajo pa, da morajo producenti svoje sofinancirane filme prijaviti na FSF. Oblika festivala – tekmovalnega festivala – je pomembna, saj je to edino mesto, kjer filmski ustvarjalci pridobijo nagrade za svoje

delo. Večina filmskih ustvarjalcev je samozaposlenih in so jim filmske nagrade – vesne, pomembne za pridobitev ali ohranitev pravice do plačila prispevkov za socialno in pokojninsko zavarovanje v skladu s pravilniki pri Ministrstvu za kulturo.

Na kakšen način poteka izbor programskih direktorjev FSF, kakšni so kriteriji, mehanizem tega izbora? Zakaj ste se odločili, da to nalogo zaupate Igorju Prasslu?

Direktorja festivala imenuje Svet Slovenskega filmskega centra na predlog direktorja SFC. Imenovanje je za vsako leto posebej na podlagi predstavitve načrta dela. Direktor festivala je pri izboru svojih sodelavcev samostojen in avtonomen. Gospoda Igorja Prassla smo povabili k sodelovanju glede na njegove izkušnje in reference. Zadovoljstvo z njegovim delom in delom njegove ekipe izkazujejo tudi ankete med akreditiranimi obiskovalci festivala, ki jih izvajamo zadnjih nekaj let.

Kaj je po mnenju SFC namen tega festivala? Ali obstaja kakšen dolgoročen načrt razvoja, usmeritve festivala, kakšne so vaše želje glede tega?

Namen FSF je predstavitev letne slovenske filmske in avdiovizualne produkcije in podelitev nagrad najboljšim ustvarjalcem po mnenju strokovne žirije. Festival je osrednji dogodek slovenske filmske krajine, je prostor srečevanja, izmenjave mnenj in pregleda na področju filmske ustvarjalnosti. Festival naj ostane v okvirih nacionalnega festivala, saj so se poskusi internacionalizacije festivala v preteklosti bolj klavrno končali. Pomembna pa je umestitev festivala v zgodnji jesenski čas, saj omogoča

nekaterim filmom kvalitetno distribucijo v mesecih do novega leta.

Zakaj edini celoviti festival slovenskega filma ne dela nič za promocijo v tujini – zakaj ni gostov iz tujine? Kako ocenjujete položaj slovenskega filma v mednarodnem merilu? Kakšno strategijo SFC ubira v tej smeri?

Gostje iz tujine na festivalu so, vendar v omejenem številu, in to predvsem zaradi omejenega proračuna festivala. Festival je tudi umeščen v takšno obdobje leta, da se v istem obdobju ali malo pred tem odvijajo tudi drugi zelo pomembni festivali (Karlovy Vary, Locarno, Sarajevo, Benetke, Toronto, San Sebastian ...).

Položaj slovenskega filma v tujini je mnogokrat boljši, kot je doma. Mnogi tuji poznavalci cenijo kreativnost in profesionalnost slovenskih režiserjev in producentov ter vseh njihovih sodelavcev. Do promocije slovenskih filmov v tujini pristopamo na več načinov, tako s sodelovanjem na specializiranih tržnicah za celovečerne filme (Cannes, Berlin), kratke filme (Clermond Ferrand) ter dokumentarne filme (Leipzig) kakor tudi z neposrednimi kontakti s selektorji najpomembnejših festivalov, ki jim zagotavljam ogleda novih filmov. Za preglednost in vidnost slovenskega filma pa skrbimo tudi z vnaprej dogovorjenimi retrospektivami slovenskega filma, ki jih letno izvedemo kar nekaj.



Siniša Gačič

član žirije

Kako kot filmski ustvarjalec vidite vlogo FSF?

Vidim ga kot izložbo vsakoletnega domačega filmskega ulova. Za ustvarjalce je mesto prvega soočanja z odzivi publike, in čeprav vsi sanjamo o selekcijah na uglednih tujih festivalih, je Portorož vseeno tisti prostor, ki prvi

oceni, kako daleč bo neslo kakšen film. Ne verjamem tistim, ki pravijo, da jim je vseeno, kako se bo njihov film odrezal na FSF.

Ali vam je lanska nagrada za najboljši celovečerni film na FSF spremenila življenje?

festival slovenskega filma

Ne. Slovenija ni država, v kateri bi ti glavna filmska nagrada spremenila življenje. Mi ga je pa malo polepšala.

Se vam zdi, da bo težko ocenjevati filme vaših filmskih kolegov?

Čeprav imam do žirijske vloge veliko spoštovanja, se tolažim, da ne more iti nič narobe, saj je vsaka ocena na koncu le subjektiven pogled na umetniško delo, ki za razliko od športnega avtomobila, ni bilo ustvarjeno za tekmovanje.

Kakšen se vam zdi sistem podeljevanja nagrad, se vam zdi ustrezen?

Nimam posebnih pripomb, mogoče imam zaradi majhne udeležbe gledalcev, ki si ogledajo večino filmov na festivalu, pomisleke le o reprezentativnosti nagrade publike.

Bi se vam zdelo smiselno, da bi bile za različne zvrsti filmov različne žirije?

Ne, saj je vsak dober igrani film, dober dokumentarni film ali dober animirani film predvsem dober film.

Greste radi na FSF?

Veselim se filmov, zanima me, kaj je bilo ustvarjenega letos. Pa tudi za družbo vem, da bo dobra.



festival slovenskega filma

Polona Petek

članica žirije

Ste se razveselili povabila v letošnjo festivalsko žirijo?

Seveda.

Kako se vam zdi, da se razvija FSF kot festival? In kako se po vaše skupaj z njim razvija slovenski film?

FSF pozorno spremlja vsakoletno produkcijo, jo s tem samodejno arhivira in tako »meri pulz« slovenskega filma – kar bi lahko počela (in dejansko počne) še kakšna druga institucija, toda FSF to zagotovo počne najbolj glamurozno in filmu primerno. Udomačil se je na rivieri, ponuja priložnost za druženje, mreženje, načrtovanje, obrekovanje, tu in tam postreže s kakšnim škandalom, preseneti z izborom kakšne nagrajenke ali nagrajenca ... skratka, FSF se razvija natanko tako, kot se za takšno prireditev spodobi.

Enako zdrav se mi zdi odnos med FSF in slovenskim filmom. Za številne evropske in druge umetniške filme se pogosto zdi, da so narejeni prav za Benetke, Berlin, Cannes ... Na hollywoodsko produkcijo (in v nekaterih kategorijah tudi na globalni umetniški film) imata podoben učinek prestiž in profit, ki ga nagrajencem prinese pozlačeni kipec. Pri nas, na srečo, vsaj tako se mi zdi, zadeve za zdaj tečejo pretežno v nasprotni, pravi smeri: FSF sledi razvoju filma v Sloveniji, ga beleži, se mu po potrebi tudi prilagodi – in ne obratno.

Ali se vam zdi, da je FSF pomemben tudi za filmske kritike? Kakšna je pri razvoju slovenskega filma vloga slovenske filmske kritike?

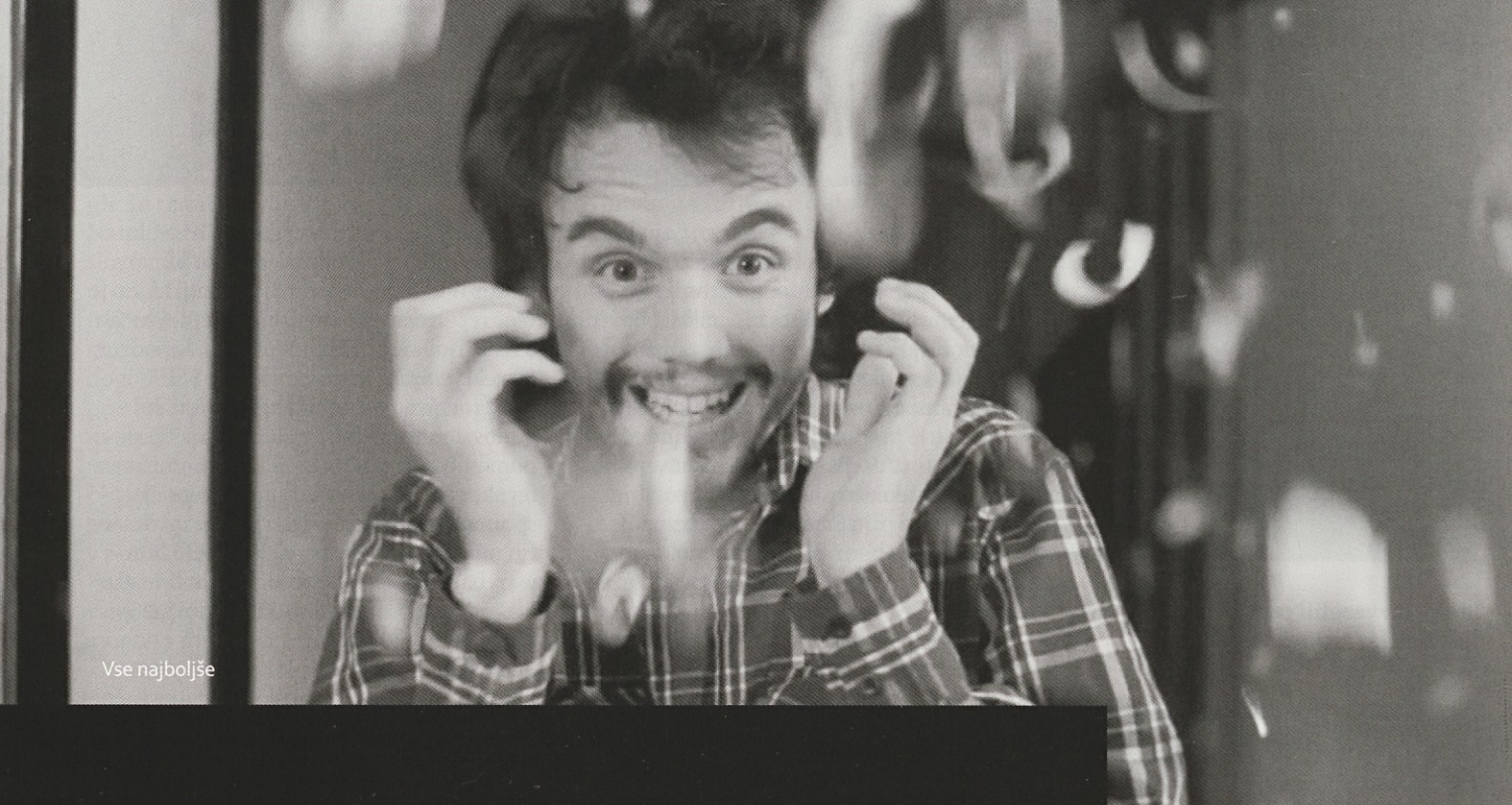
FSF je vsekakor pomemben tudi za filmske kritičarke in kritike, vsi festivali so. Kritiki

vse leto, vsak zase, vsak za svoj časnik ali revijo spremljajo in komentirajo novosti na filmskih platnih, toda festivali so tisto vznemirljivo, vročično, hiperaktivno kritičsko obdobje, ki najjasneje pokaže pomen filmske kritike in razliko med to in drugimi oblikami ukvarjanja s filmom, katerih namen je produkcija besedil. Namreč, v nasprotju z esejističnih in znanstvenim oziroma akademskim pisanjem o filmu, ki si lahko privoščijo daljše ekskurze v zgodovino, hermetično terminologijo, privilegiranje piščevih interesov ali okusa in podobne ekscese, je filmska kritika kot publicistična dejavnost zavezana predvsem komentiranju aktualne produkcije, njene vpetosti v ta prostor in čas, s tem pa tudi bolj ali manj neposredni presoji njene političnosti in etičnosti. In takšna bi morala biti (in čedalje pogostejše dejansko je) tudi vloga slovenske filmske kritike pri razvoju slovenskega filma: ne le prepoznavna in za bralce privlačna artikulacija kritikovega oziroma kritičarkega okusa, ki morda poveča ali zmanjša število prodanih kart v kinematografiji, temveč kritično in konstruktivno opozarjanje na uspešno ali spodletelo spogledovanje slovenskih filmskih ustvarjalcev in ustvarjalcev z njihovim okoljem. Filmska kritika ima torej v odnosu do lokalne produkcije drugačno, dvojno vlogo oziroma odgovornost; ne bogati le okusov lokalnih gledalcev, temveč ima priložnost širiti tudi obzorja lokalnih ustvarjalcev. Slovenska filmska kritika se tega čedalje bolj zaveda.

Kakšen odnos imamo Slovenci do lastne filmske zgodovine?

Na to vprašanje nikakor ni mogoče odgovoriti na kratko. Čeprav tudi za Francoze ali pa Američane, na primer, ne bi mogli trditi, da je njihov odnos do lastne filmske zgodovine homogen ali enoznačen, to še posebno ne velja za Slovenke in Slovence. Ne le zato, ker slovenski film ni hollywoodska kokoš, ki bi nesla zlata jajca, in ker ni kinematografija z momenti, ki bi estetsko ali kako drugače zaznamovali svetovno zgodovino filma. Pa tudi ne zato, ker je verjetno treba malce podrobneje opredeliti Slovenke in Slovence: ali govorimo o slovenskih filmskih ustvarjalkah in ustvarjalcih, o

strokovnjakih in strokovnjakinjah za film ali o politikih, ki krojijo slovensko filmsko kulturo? O Slovenkah in Slovencih, ki jim je všeč repertoar v Koloseju ali Cineplexu, ali o tistih, ki raje obiščejo Kinoteko, Kinodvor, projekcijo v Cankarjevem domu, FSF? Je merodajen nacionalni institucionalni odnos do slovenske filmske zgodovine ali so pomembnejši posamezniki in posameznice ter skupine, ki tako ali drugače negujejo spomin na nekatera poglavja iz te zgodovine (in njihove sodobne poganjke)? Ob tem je treba dodati še vrsto drugih posebnosti. Naš odnos do lastne filmske zgodovine je razdvojen, tako kot smo razdvojeni v odnosu do naše zgodovine nasploh. Na primer: kdaj se konča jugoslovanski in kdaj se začne slovenski film? Je to trenutek oziroma obdobje osvoboditve ali osiromašenja? Je to ločnico sploh mogoče zarisati, in če jo je, ali to počnemo retrospektivno ali pa je bila tam že od nekdaj? In tako naprej. Pa dejstvo, da je delitev dela v tej sferi slovenske ustvarjalnosti tako dolgo potekala precej tradicionalno, kar zadeva spol, da je od trenutka, ko je bil v Sloveniji narejen prvi filmski posnetek, do premiere prvega igranega celovečerca, ki ga je režirala ženska, minilo več kot sto let, da emancipacija tu še zdaleč ni končana ... Bi Slovenke in Slovenci do zgodovine slovenskega filma sploh lahko imeli enoten ali vsaj podoben odnos? Ne nazadnje pa smo razdvojeni tudi zato, ker je naš filmski imaginarij izrazito polariziran, razpet med umetniškim filmom in popularno produkcijo. Prvi v naši filmski zgodovini prednjači in velja za tisto vejo filmske ustvarjalnosti, ki si »zasluži« oznako Umetnost in proračunsko podporo, ni pa si pridobil tudi priljubljenosti med širokimi krogi gledalcev. Druga je (v svojih uvoženih, zlasti žanrskih inkarnacijah) ljubša množičnemu občinstvu, zaradi česar med varuhi Umetnosti in proračuna po navadi vzbuja estetsko in ideološko nelagodje, domači poskusi pa pogosto naletijo na mlačen sprejem, saj se od njih menda pričakuje, da bodo kljub povsem drugačnim okoliščinam vsaj tako dovršeni in uspešni kot hollywoodski primerki. Skratka, naš odnos do lastne filmske zgodovine? V tem sicer majhnem, a zelo polariziranim, razdeljenem, razpršenem miljeu imajo pač (skoraj) vsake oči svojega malarja.



Vse najboljše

Kratki filmi na dolгих progah

festival slovenskega filma

Bojana Bregar

Če hočete videti, kje se danes v filmu kaj zanimivega dogaja, glejte kratke filme. Če hočete videti, kaj se zanimivega dogaja v slovenskem filmu, potem glejte slovenske kratke filme. Glejte jih tudi, če hočete že danes vedeti, kakšni bodo čez nekaj let naši celovečerci. Nič novega. Kratki filmi so pač tradicionalno znanilci dolгих, torej celovečernih, saj se redkokateri režiser posveti zgolj kratki formi. Toda čas je kratkemu filmu naklonjen. Če se vam to zdi čudno, morate zgolj pomisliti na ta zdaj že samoumevni, nekoč spletni fenomen, imenovan YouTube. Za milijarde ljudi s spletno pogojeno motnjo pozornosti je kratka forma česarkoli – naj bo to film, glasbeni spot, serija ali nekaj,

čemur še nismo uspeli dodeliti ustrezne kategorije – idealna forma posredovanja informacij. Četudi se to marsikomu, tudi meni včasih, sliši kot jasna napoved začetka propada kolektivnega razuma in usodno nižanje stanja zavesti in intelekta človeškega bitja kot celote, ni prav nobenega razloga, da razglasimo konec civilizacije. Lahko kvečjemu razglasimo nov začetek filmske zgodovine, če smo že nagnjeni k dramatiziranju. Kajti filmska zgodovina se je začela prav tako – z zlato dobo kratkega filma, saj so bili vsi filmi takrat kratki filmi, samo zavedali se tega niso prav zares. Ta refleksija jim je bila dana šele, ko so večkolutniki za enako denarja ponudili več muzike (ki je spremljala gibajoče se slike) in so se

s kratko formo ukvarjali tisti, ki se z njo prevladujoče ukvarjajo še vedno – tisti zunaj središča, bodisi na obrobju industrije bodisi v čisto drugi dimenziji sveta filma: avantgarda, eksperimentalni avtorji in ljudje z veliko domišljije in malo ambicijami v t. i. mainstreamu. Kar nas, če malce preskočimo, pripelje naravnost k slovenskemu filmu. In k prvemu Festivalu slovenskega filma.

Tradicija kratkega filma v Sloveniji je podobno kot povsod v Jugoslaviji pomenila eno – amaterski film in kino klube, ki so danes izumrla sorta, nekoč pa so bili živahno stičišče zanimivih avtorjev in majhnih, vendar pomembnih revolucij v jugoslovanskem filmu. Karpa

Godine – mimo njega in njegovih kultnih **Gratiniranih možganov Pupilije Ferkeverk** (Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk, 1970) pa še bolj kultnih **Zdravih ljudi za razvedrilo** (Zdravi ljudi za razonodu, 1974) se komajda lahko prostodušno sprehodimo, ko govorimo o slovenskem kratkem filmu – najbrž ne bi bilo brez takšnih združenj, pa še marsikoga drugega ne. Toda kljub pestremu dogajanju na tem področju, ki ga je v osemdesetih poživila še nova scena video arta, se v času, ko je Festival slovenskega filma, 1998 prvič potekal pod tem imenom, v programu ni ravno gnetlo kratkih filmov. V kategoriji igranih kratkih filmov si je konkurenco delalo skromnih 7 filmov, čeravno jim lahko priznamo, da so bili s tem, ko so se oglaševali s stavki kot »Road movie na invalidskem vozičku« (**Naprej**, Boris Petkovič) in »*Je simpl and stupid*« (**Carpe Diem**, Mitja Novljan), izjemno kul za tiste čase.

Levji delež kratkih filmov so predstavljali dokumentarni filmi, večinoma namenjeni televizijskim gledalcem, med katerimi se znajdejo recimo takšne razburljive zadeve kot **Šport, Šport, Šport**, »Predstavitelj juda za otroke – ena od epizod, ki predstavljajo različne športe«.

Sledila so leta, sledili so festivali slovenskega filma in na njih kratki filmi in občasno so bili to kratki filmi, ki so poleg vesne prejeli tudi odmevne nagrade na »velikih« festivalih. Prvi tak film, za katerega se spomnim, da

sem o njem dejansko brala (skoraj zagotovo v Ekranu), je bil **Hop, Skip & Jump** režiserja Srdjana Vuletića, ki je na Berlinalu prejel nagrado za najboljši kratki film v sekciji Panorame. Čez nekaj let je bil v tekmovalnem programu beneškega festivala prikazan posrečeni **Srce je kos mesa** Jana Cvitkovića, leta 2008 je vsesplošne pohvale sprejemal **Vučko** Matevža Luzarja, ki se je uvrstil v tekmovalni program filmskega festivala v Locarnu, nato pa isto leto še postal eden od petih kandidatov za študentskega oskarja. Zadnji v vrsti odmevnih uspehov je bil animirani film Špele Čadež **Boles** (2013), ki je na svoji festivalski turneji kot za stavo pobiral nagrade, več kot 40, na festivalih animiranih in kratkih filmov.

16. Festival slovenskega filma je prinesel novega festivalskega vodjo in novo senzibilnost za pomen filmskega programa izven najvidnejših »prime time« celovečernih kategorij. Po svoje je to zahtevala tudi produkcija kratkometražnega filma sama, saj se je na 17. FSF, torej na lansko izvedbo, prijavilo čez sto kratkometražnih filmov. Pri tej izvedbi sem prvič sodelovala v vlogi selektorke, kar v praksi pomeni, da imam neznanski privilegij videti skoraj brez izjeme vse filme, ki so v letu dni nastali pri nas. Da mi brez večjih problemov uspe to celoto slovenske produkcije pogledati dokaj udobno, v manj kot mesecu dni, povsem brez cinizma razumem kot prednost življenja v majhni državi, kakršna je Slovenija. Od lani prijavljenih filmov se jih je malce manj kot polovica predstavila v uradnem

tekmovalnem programu in v Panorami festivala, medtem ko so se preostali filmi v celoti odvrteli v petih dneh na alternativnem prizorišču festivala, v Avtonomnem filmskem pristanu v Prostoru za sodobno umetnost Monfort.

Čeprav je medijska pozornost na Festivalu slovenskega filma običajno brez izjeme posvečena celovečernim filmom, pa je žirija lansko leto filmsko karavano odpeljala v povsem drugo smer, ko je sprejela zanimivo odločitev, da večino najpomembnejših nagrad naslovi na novo ime in na kratki študentski film, natančneje, na diplomski film Akademije za gledališče, radio, film in televizijo. Dominik Mencej, režiser **Prespane pomladi**, se je tako v svojih – pozneje zloglasnih – natikačih trikrat sprehodil do odra in z njega odnesel kristalni kipec za najboljšo režijo, scenarij in najboljši kratki film, za nameček pa sta **Prespani pomladi** pripadli še vesni za najboljšo glavno igralko (prejela jo je Anja Novak) ter za scenografijo (Peter Perunović). *Post festum* je bilo zaradi tega slišati nekaj obveznega godrnjanja, toda tisto noč je bilo v zraku čutiti samo nalezljivo navdušenje nove filmske generacije, ki jo je žirija upravičeno nagradila za to, česar ni našla in ni mogla najti v celovečernih filmih. Za nekaj trenutkov, preden je pozornost množic odplavala k vinu in obloženim kruhkom, je bilo skoraj oprijemljivo jasno, da je zmagalo nekaj večjega od samega filma.

FSF 2015: kaj drugega kot kratek pregled kratkih filmov

Kaj pa letošnji prispevek s slovenski filmski blaznosti? Zopet se je povišalo število prijavljenih filmov in moj sveži vtis je, da se slovenski kratki filmi počasi zavedajo sveta okrog sebe. Ne drastično, toda vseeno se med filmarji občutno širi zavedanje o obstoju nečesa, čemur bi s suhoparnimi besedami rekla »filmski jezik«, ali »izraznost«, ali kaj podobnega, čeprav v resnici pomeni le, da z večjim veseljem in lažje zdržim deset do trideset minut, kolikor povprečno trajajo kratki filmi pri nas. To je precej za kratki film in obenem najbolj simptomatična napaka avtorjev kratkih filmov: zanemarijo dejstvo, da morajo zgodbo in predvsem scenarij prilagoditi formi. Kratka forma



po svoje brezpredmetno – še posebno v luči nekaterih del njegovih vrstnikov, ki se kalijo v okvirih akademije in drugih filmskih šol pri nas – ali čisto generalno, narava same umetnosti, za katero nasploh velja, da je dobra, kadar odslikava stanje svojega časa, najraje pa ga še nekoliko prehiteva. Kot rečeno, česa takega se v slovenskem filmu ni nadejati in razlogov za to na tem mestu res nima pomena iskati. Raje bi predstavila drugo kategorijo kratkih filmov, ki so me letos razveselili podobno, kot me je *Fak Ju* v lanskem letu. Kot že rečeno, so to kratki filmi, katerih avtorji se ne zatekajo v abstraktnost ideje, iz katere naj potem zraste majhen film in velika umetnost, ampak odrežejo kos resničnega življenja, resničnih situacij, težav, ki se jih tičejo, vprašanj, ki jim posvečajo čas in energijo. V trenutnem pomanjkanju kompleksnejših pojmov za opis vzdušja v njih bom rekla kar: čutiti je mogoče, da del sebe delijo s svetom preprosto zato, ker morajo. Tako recimo Juš Premrov v filmu *Zunaj* (2015) z minimalističnimi prijemi in skorajda mumblecorovskim dialogom razgali dinamiko nekega odnosa, v katerem je položaj glavnega moškega lika (igra ga Dan Mrevlje) skorajda tako krhek kot tanka stebelca maha, ki v njem zbudijo poskus nekakšne eksistencialistične refleksije. Njegova punca (Anja Novak) žal za filozofijo nima posluha, bolj jo zanima, kakšne temne energije se zbirajo pod čelom skrivnostneža (Benjamin Krnetič), ki par zasleduje na pohajkovanju po gozdovih. Gozdovi so očitno nekakšna magnetna sila za depresivne, nerazumljene slovenske fante in punce, saj kot metafizični »tretji filmski lik« radi in pogosto nastopajo v filmih, kot recimo v *In je takoj večer* (Kristijan Krajncan, 2015), kjer se vanj zatečeta mlada samomorilca (Lara Ostan in Žigan Krajncan), ki jima še ni jasno, da ni zgolj življenje ena sama muka, temveč da je tudi umreti težko. Scenarij Nejca Gazvode, ki pod šibkejšo režijsko vizijo lahko zaide v sila mučno patetiko, v tem filmu harmonično ubere prave strune. Malce šibkejši je, kar zadeva strukturo, film *Nikoli ne bova sama* (Sašo Štih, 2015), a ga rešuje dokaj suverena igralska zasedba in zanimiva tematika. Če imamo slovenski film, kjer se vsaj domnevno zgodi *menage-a-trois*, ga je pač že zato vredno omeniti. Ker posebne drznosti

ima svoje zakonitosti in zahteva, da so avtorji na to pozorni, sicer se vse skupaj konča s patetičnim poizkusom tlačenja celovečernega filma v okvir kratkega. Kratki film ni preprosto »manjši« celovečerni film. Podobno problematični in neverjetno pogosti so pri nas tudi nasprotni poizkusi, ko nekdo briljantno zamisel za kratki film razvleče v celovečerec, kot ena takšna uboga kmečka mati, ki se loti delati štrudelj brez nadeva in upa, da bo dejstvo, da dela sladico, prekrilo boleči primanjkljaj česar koli sladkega v njej. Kratki film ni majhen film, je film, ki je lahko prav tako »velik« kot celovečerni, če se velikost meri po moči vtisa, ki ga naredi delo na gledalca.

Dober kratki film pozna omejitve in prednosti svoje forme, in solidni kratki filmi so običajno zgrajeni kot šale, ki napeljujejo k svojemu presenetljivemu zaključku. Za kvaliteten film te vrste sta vsekakor potrebna izvirna ideja in izurjen scenarist, ki priskrbi zgodbo, to pa potem režiser z odličnim občutkom za čas pretvori v vznemirljiv filmski posladek (obljubim, da bo to zadnja slaščičarska primerjava). Dober primer takšnega filma je *Food Fetish* (2014) Mihe Šubica, ki se je lani na FSF predstavil v Panorami. Šubic ustvarja v okviru produkcije Film Factory, ki je bila v svojih začetkih videti kot zabaven

srednješolski kolektiv nadobudnih hollywoodskih »wannabe« Štajercev, a se je v zadnjih letih vztrajno izpopolnjevala in opazno nadgrajevala svoje znanje o filmski obrti.

Morda najustreznejši za podčrtanje poante o pomenu upoštevanja logike kratkih filmov je letos prijavljeni film *Vse najboljše* (Tosja Flaker Berce, Juš Premrov, 2014), ki je lani nastal kot proizvod filmskega tekmovanja, imenovanega MUVIT/6x60. Pravila MUVITA določajo, da tekmovalne ekipe v zgolj 60 urah posnamejo in zmontirajo končni izdelek v trajanju vsaj 6 minut. *Vse najboljše* tako morda kaže nekaj svojih šivov produkcijske naglice, a prav tako uspe dostaviti svoj »punchline« na dostojen način, pri tem pa skuša kar najbolje črpati iz komičnega potenciala svojega protagonista, ki ga igra dežurni »deadpan« slovenskega YouTuba Luka Marčetič.

Še eden od lanskih primerov (preden se preselim na letošnje) je *Fak Ju*, ki ga je prav tako »samorastniški« Fabris Šulin z dobro ekipo in igralcema zaokrožil v jedrnat in svež romantični film. Hkrati je Šulin primer avtorja, ki čuti, kako je živeti v tem času, kar je morda hecno prebrati, a je lastnost, ki jo preveč redko zasledimo v slovenskem filmu. Da temu zagotovo botruje njegova mladost, je

v smislu subverzivnega, transgresije in vsesplošnega »fuck you« odnosa v slovenskem filmu zlepa ali zgrda ni najti. Tako kot res spretnih scenaristov, recimo.

Glede tega še najbolj izstopa film **Ringlšpil vikend** (2015) Ester Ivakić, študentke Visoke šole za umetnost v Novi Gorici. Majhne bizarnosti, razigrana kamera in pridih absurda se mešajo v sproščeni zgradbi tega neobičajnega študijskega filma, in čeprav kar kliče po potenciranju norosti, je vseeno dobrodošla izjema, ki štrli iz postrkanega povprečja. Da utegnejo stvari ostati zanimive, nakazuje tudi avtorčin drugi letošnji film, animacija z naslovom **Aha OK**.

Tudi AGRFT ima letos kar nekaj solidnih predstavnikov med igranimi filmi. Katarina Rešek v filmu **Plavanje** (2014) predstavi izkušnjo mladega muslimanskega dekleta (Merisa Porić), katere prva menstruacija privede do prvega resnega soočenja z dejstvom, da pripada drugačni kulturi kot njene prijateljice. Konsolidacija različnih vrednost se v filmu izteče na precej nedramatičen način, zato pa se avtorčin pečat pokaže v zaključni sekvenci filma. Resnične ambicije taiste režiserke morda najlepše pridejo do izraza v glasbenem spotu Meduze. Ne vem, če se kdaj izzvani z mazohističnimi vzgibi izpostavljate gledanju (in poslušanju) slovenske videospotovske produkcije, a Meduze so za razliko od 90 % preostalih spotov dejansko videti, kot da sodijo v leto 2015. **Tujca** (Vid Hajnšek, 2014) in **Nazaj** (Jan Marin, 2015), oba prav tako igrana AGRFT-filma, združujeta dve zelo popularni filmski preokupaciji tega leta: prvo je gospodarska kriza in posledični protesti, druga zimzeleno težavni odnosi med očetom in sinom. Oba na svoj način izpeljeta, kar si zastavita, mi pa lahko rečemo, da če je generacija mladih v tem zadnjem letu za karkoli bogatejša, je to očitno spoznanje, da starši niso večni in nezmotljivi (nekateri izmed njih so naravnost pošastni) in da se bo treba postaviti na lastne noge, postati svoj mož in tako dalje.

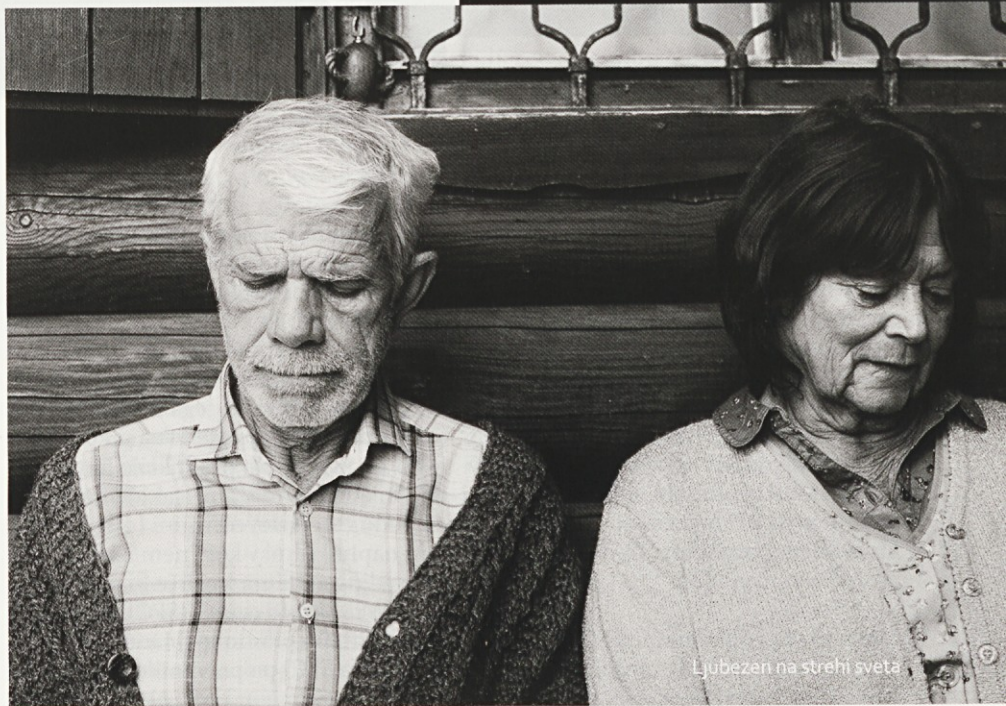
Z vsakoletnim zajetnim izkupičkom svojih filmskih delavnic slovensko sceno bogati in rešuje zaplankanosti krška Luksuz produkcija. Sicer se zgodi, da

so si filmi udeležencev nazadnje precej podobni med seboj, za kar so pač krive tudi omejitve delavnice. Najlažje je v kratkem časovnem obdobju pač narediti dokumentarec in ti so si, tudi zaradi mentorskega pristopa, radi podobni kot jajce jajcu. Pomembno pa je, da je z vsakim letom kvaliteta filmov na višji ravni. Navkljub uniformnemu pristopu obstaja velika možnost, da se močnejši glasovi postavijo v ospredje. Čutni vizualno-ekshibicionističen eksperimentalni film **XYX** beloruskih avtoric Kato Drobysh in Saše Ignatovič se poigrava s fizično naravo telesa in njegovimi oblikami, pri čemer je bistro hudomušen. Zdrav duh v zdravem telesu izvirno raziskujejo tudi avtorji še enega eksperimentalnega filma Luksuz produkcije z naslovom **The Runner** (Peter Cerovšek, Toma Zidić, Nataša Čiča, 2014), ki svoj hvaležni subjekt najdejo v nekdanjem državnem tekaškem prvaku; ta diha in sopiha in razgalja svoje zavozlano telo tekača, ki se ga gledalci s pogledom polastimo, kot da bi dobesedno zlezli vanj.

Brez skrbi, tudi za znana imena slovenskega filma je prostor v tem sestavku, in med njimi na prvem mestu

zaseda Jan Cvitkovič z izjemno prisrčno in nič kaj eterično kratko ljubezensko dramo z naslovom **Ljubezen na strehi sveta** (2015), v kateri kar tli od nepoužite ljubezni med dvema priletima zakoncema (odlična Marijana Brecelj in Ivo Barišič). Kar škoda, da ga na koncu odnese v precej odvečno razlago naslova filma. Vsaj sumim, da gre za to, ker druge razlage za tak konec ne uspejemo najti. Upokojenci so tudi sicer super popularni in nikakor ne mislijo tiho ždeti na pručkah v kakšnem domu za ostarele. To nam hitita dokazovat tudi filma **Dva Ena** (Peter Bratuša, 2015) in **Luči mesta** (Klemen Dvornik, 2015), oba s svojim taksistom v glavni vlogi (v prvem se tega plemenitega poklica oprime Borut Veselko, v drugem Uroš Fürst), ki se jima v vozilo malo manj kot vselita starejša občana brez posebno jasne ideje o končni destinaciji ali pa vsaj brez želje, da bi jo dosegla.

Precej je še naslovov, ki bi jih bilo vredno omeniti, toda zadnje vrstice namenjam temu, da ponovim trditev z začetka: če hočete videti, kaj se zanimivega dogaja v slovenskem filmu, potem glejte slovenske kratke filme. Če se vam zdi, da jih nimate kje videti, se motite, letošnji festival slovenskega filma bo prikazal vse.





Dom

Fantovsko leto slovenskega filma

festival slovenskega filma

Sabina Đogić

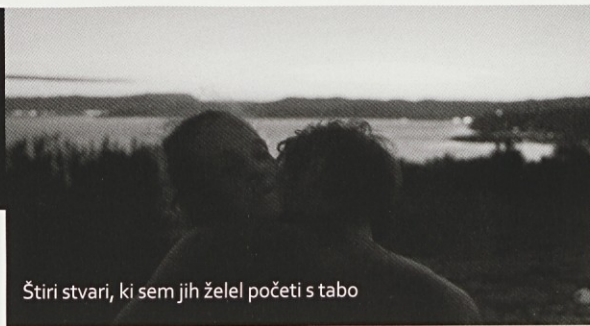
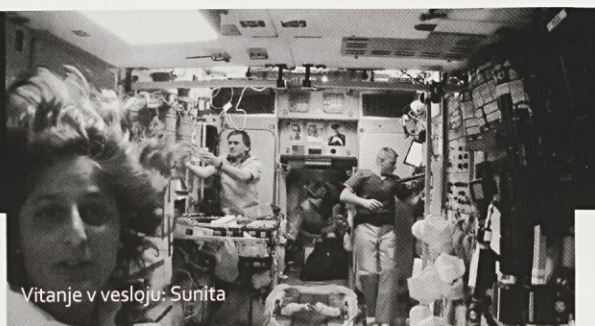
O programu

Festival slovenskega filma (FSF) ali praznik domače filmske, televizijske in neodvisne produkcije se bo letos odvil med 15. in 20. septembrom. Že tretje leto zapored ga bo vodil Igor Prassel, eden dozretnejših, drznejših in k filmski raznovrstnosti spodbujajočih vodij festivalov, ki uspešno usmerja pozornost na pri nas še posebej zapostavljene filmske zvrsti dokumentarnega, animiranega in eksperimentalnega filma tako v programu kot izbiri žirije in posledično nagradah.

Med 146 prijavljenimi filmi različnih dolžin, zvrsti, predvsem pa (finančnih) okoliščin produkcije, je bilo 21

celovečernih, 21 srednjemetražnih ter 104 kratki filmi. Izbor filmov, ki ga opravljajo direktor in programski vodja festivala skupaj z recenzentko in teatrologinjo Katjo Čičigoj ter filmsko kritičarko in Ekranovo sodelavko Bojano Bregar, v času pisanja tega besedila še ni zaključen. Lahko pa glede na pretekle festivale in letošnjo produkcijo filmov SFC in RTV Slovenija pričakujemo, da bodo med celovečernimi (od 70 min naprej) filmi v končnem izboru vsi zaključeni filmi, ki jih je financiral Slovenski filmski center (SFC), saj jim mora FSF (jih prav tako financira in organizira SFC) po pravilniku zagotoviti prikazovanje.

Med srednjemetražci (od 30 do 70 min) prevladujejo dokumentarni filmi iz produkcije RTV Slovenija, ki jih k tej dolžini zavezujejo programski bloki televizije, zaradi česar se včasih zgodi, da film konča v dveh različicah, TV- (srednjemetražni) in kino (celovečerni) različici (primer **Priletni parazit ali Kdo je Marko Breclj**, Janez Burger, 2013), od katerih je običajno kino različica tista različica, ki jo je želel režiser. V tem programu bodo verjetno najbolj zastopani filmi aktualnih, političnih ali socialnih in z umetnostjo povezanih tem, kot so: poročilo Erika Valenčiča iz kriznih žarišč na Bližnjem vzhodu, **Fronte Kurdistan** (direktor fotografije Erik



Valenčič), novi film Matjaža Ivanišina in Darka Sinka, **Hiške** (direktor fotografije Matjaž Ivanišin), v katerem poskušata režiserja preko pripovedi domačinov prikazati življenje v neki majhni vasici na Štajerskem kot sta ga videla poleti 2014, ter film Jasne Hribnik (o njej več v nadaljevanju), **Vitanje v vesolju: Sunita** (direktor fotografije Rado Likon), o obisku ameriške astronautke slovensko indijskega rodu Sunite Williams v Kulturnem središču evropskih vesoljskih tehnologij v Vitanju (KSEVT). Največ presenečenj, raznovrstnosti in izvirnosti pa lahko pričakujemo v programu kratkih filmov (do 30 min), kjer se zaradi finančne neodvisnosti (od javnih sredstev) srečujejo od žanrov in pričakovanj »osvobojeni« avtorski pristopi.

Verjetno bo edini neigrani film med celovečernimi filmi dokumentarni film Metoda Pevca **Dom** v produkciji Vertigo. Tako kot Pevčev predhodni dokumentarni film **Aleksandrinke** (2011) tudi njegov zadnji daje glas (in sliko) socialno oddaljenim in pozabljenim posameznikom iz nekdanjega samskega doma gradbenih delavcev ali doma, ki mu nihče ne reče dom, kot v uvodu pove pripovedovalkin glas Silve Čušin. V stavbi, kjer vsi bivajo le »začasno«, si tudi Pevca najame kletno stanovanje, da bi lahko dve leti beležil zgodbe in usode prebeglih mladostnikov, neplačanih gradbenih delavcev iz Bosne in deložirancev. Nekaj podobnega, kot je pred skoraj 15 leti naredil sedaj že pokojni Eduardo Coutinho v svojem filmu **Master Building** (Edificio Master, 2002) s prebivalci znamenitega stanovanjskega kompleksa Copacabane v brazilskem Riu de Janeiru.

Med celovečernimi igranimi filmi lahko v programu festivala pričakujemo oba filma, ki sta se predstavljala na sejmu filmskega festivala v Cannesu: celovečerni

prvenec, grozljivko Tomaža Gorkiča **Idila** (v produkciji Blade Production, direktor fotografije Nejc Saje) z Nino Ivanišin (nepozaben obraz iz filma **Slovenka** Damjana Kozoleta in iz filma **Naj ostane med nami** Rajka Grliča), Sebastianom Cavazzo in Lotosom Vincencem Šparovcem, ki je bil prvič prikazan v Sloveniji na 11. Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina, ter **Šiška Deluxe** ali četrti celovečerni igrani film Jana Cvitkoviča (tokrat v produkciji Perfo, z direktorjem fotografije Juretom Černecem). Po atmosferičnem, nenarativnem filmu **Archeo** (2011) se Cvitkovič vrača k filmu kot pripovedovanju zgodb in zabavi ali – kot pravi sam – k filmu, »ob katerem bi se zabaval, ko ga pišem, ob katerem bi se zabavali, ko bi ga delali, in ob katerem se bodo zabavali vsi, ki bodo prišli v kino«.

Po odmevnem in med publiko zelo priljubljenem filmu **Srečen za umret** (2012) Matevža Luzarja lahko v osrednjem programu festivala pričakujemo njegov drugi, od SFC neodvisni, celovečerni igrani film **Dekleta ne jočejo** (v produkciji RTV Slovenija in z direktorjem fotografije Simonom Tanškom), za katerega Luzar pravi, da so ga navdihnili resnični dogodki. V filmu so Tanja Ribič, Maša Derganc in Nina Rakovec »ženske, ki se znajdejo v kvazi moškemu poslu«. Luzar jih združi v žanru med komedijo in kriminalko, da bi zajel duh časa, v katerem je »država kot paraliziran subjekt«, »dolžniki se delajo, kot da se ni nič zgodilo« in ljudje »ne zaupajo nikomur ter se morajo znajti sami«.

Drugi celovečerni igrani film je letos končal tudi Boris Petkovič. Gre za film **Utrip ljubezni** (v produkciji Gustav Film in z direktorjem fotografije Markom Brdarjem – njegovo fotografijo poznamo

iz filmov Vlada Škafarja). V osmih letih, kolikor je minilo od njegovega prvenca **Paris.love** (2007), je Petkovič posnel več kratkih in dokumentarnih filmov ter bil mentor številnim mladim režiserjem. Idejo za svoj zadnji igrani film je začel razvijati med snemanjem svojega predhodnega dokumentarnega glasbenega filma **V letu hip hopa** (2011). Zanimale so ga, kot pravi sam, kriza mladih in nestrpnost na eni strani ter toleranca in kreativnost v glasbenem ustvarjanju na drugi strani. To se je oblikovalo v ljubezensko zgodbo dveh posameznikov iz različnih socialnih ozadij. Igrata ju Jernej Gašperin (na velikem platnu smo ga bežno videli v filmu **Kruha in Iger** Klemena Dvornika) in hrvaška igralka Judita Franković (**Ata**, Dalibor Matanić, 2011, **Sonja in bik**, Vlatka Vorkapić, 2012) v prisotnosti karizmatičnega glasbenika Zlatana Čordića - Zlatka, raperja s slovenske hip hop scene.

Drugi celovečerec s prav tako mladostniško ljubezensko zgodbo je po lanskoletnem prvencu **Pot v raj** (2014) posnel tudi Blaž Završnik. Njegov film **Julija in alfa Romeo** (v produkciji Perfo in z direktorjem fotografije Levom Predanom Kowarskim) s številnimi novimi obrazi pričakujemo na velikem platnu.

Druga od treh izjem, nastalih brez podpore SFC, je tudi drugi celovečerni igrani film in ljubezenska zgodba Mihe Knifca **Štiri stvari, ki sem jih želel početi s tabo** (v produkciji RTV Slovenija in z direktorjem fotografije Aljošo Korenčanom) z dobro znano zavidljivo igralsko zasedbo: Klemnom Novakom (slovenskim igralcem, ki živi in dela v ZDA), Mojco Fatur, Markom Mandičem in Ivo Kranjc.

Kot tretji, od SFC neodvisni celovečerni prvenec bomo v programu FSF verjetno lahko tudi videli film **Psi brezčasa**



Mateja Nahtigala (v produkciji Lignit film, z direktorjem fotografije Vladanom Jankovićem). Velenjska kriminalka, ki črpa vplive iz filma noir, modernih azijskih trilerjev in »raziskovalno-analitičnih serij«, kot je **Skrivna naveza** (The Wire, 2002–2008), je bila posneta po istoimenski knjižni predlogi Zorana Benčiča, vodilnega člana skupine Res Nullius.

Kljub obsežnemu katalogu SFC pa nekaterih filmov vseeno ne bomo videli. Med drugimi ne bo mogoče videti dolgo pričakovanega filma **Mama Vlada** Škafarja (v produkciji Gustav film in z direktorjem fotografije Markom Brdarjem), ki predstavlja zadnji del trilogije po filmih **Otroci** (2009) in **Oča** (2010). In prav tako še ne bomo mogli videti filma **Družinski film** (v slovenski koprodukciji Arsmedie, direktor fotografije Lukáš Milota), drugega celovečernega filma Olma Omerzuja, ki so ga za prvenec **Mlada noč** (2012) češki filmski kritiki razglasili za odkritje leta.

V programu manjšinskih koprodukcij, kjer se običajno predvajajo filmi tujih režiserjev, posnetih s tujimi ekipami, v tujem jeziku in pri katerih Slovenija običajno sodeluje z denarjem in člani ekipe, bomo lahko videli dolgo pričakovani film **Zenit** Dalibora Matanića (v slovenski koprodukciji Gustav Film

in z direktorjem fotografije Markom Brdarjem), ki je letos zmagal v programu Posebni pogled filmskega festivala v Cannesu, ter film **Kosec** Zvonimira Jurića, pred kratkim nagrajenega v Pulju, čeprav je bil poleg redne distribucije pri nas prikazan že na lanskoletnem Liffu. Med drugimi koprodukcijskimi filmi, ki bodo skupaj ustvarili vsebinsko, finančno in avtorsko najmočnejši del programa FSF, izpostavljam še prvenec ciprškega režiserja Kyrosa Papavassiliouja **Spomini utopljenca** (v slovenski koprodukciji Restart, direktor fotografije Konstantinos Othonos) o enem najvplivnejših grških pesnikov in eksistencialistov iz dvajsetih let 20. stoletja, Kostasom Karyotakisom. Film je letos zastopal Slovenijo na mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu.

Kje so ženske avtorice – režiserke?

Kljub povečani zastopanosti in produktivnosti ženskih avtoric v zadnjih letih letos ne bomo videli nobenega njihovega celovečernega filma. Izjema bodo le srednjemetražni in kratki filmi. Celovečernega dokumentarnega filma Petre Seliškar o Ježkovih šansonih, **Moj narobe svet**, na FSF letos še ne bo, ker je šele v zaključni fazi. Od ženskih avtoric, ki so na lanskoletnem festivalu predstavljale svoje filme – Sonja Prosenc (**Drevo**, 2014), Ema Kugler (**Odmevi časa**, 2014), Urša Menart (**Kaj pa Mojca?**, 2014), Maja Weiss (**Banditenkinder – slovenskemu narodu ukradeni otroci**, 2014) in Barbara Zemljič (**Panika**, 2013) leto poprej –, bomo na letošnjem FSF videli le kratki film Sonje Prosenc **Impromptu**, prvič predstavljen na platformi za kratki film (Short Film Corner) filmskega festivala v Cannesu. Bo pa v programu srednjemetražnih filmov ženske avtorice verjetno zastopala

Jasna Hribernik s filmom **Vitanje v vesolju: Sunita**. Medtem se je njen prvi in že posneti celovečerni film **Vandima** (v bazi filmov SFC nosi letnico 2012) zapletel v kafkovski sodni proces, ki mu po vseh teh letih še vedno ni videti konca. Javnosti, ki ji je s tem na neki način odvzeta »kulturna dobrina« (film je bil posnet s podporo javnih sredstev), pa se ob tem primeru tudi še ni oglasila. Zaradi podobnih neskončnih procesov, a v drugačnih okoliščinah, je med drugimi s horizonta slovenske filmske produkcije izginila tudi Janja Glogovac. Svojega celovečernega prvenca **L... kot ljubezen** (2007) z izjemno igralsko zasedbo (Sebastian Cavazza, Davor Janjić, Marko Mandić, Labina Mitevska, Lucija in Rade Šerbedžija) ni uspela izdati na devedeju in ga tako narediti dostopnega javnosti, kar bi morala biti dolžnost vseh producentov, ki posnamejo film s podporo javnih sredstev. Je pa v tem času vseeno uspela posneti televizijsko srednjemetražno dramo **Mistika hotela Palace** (2010), pri kateri ji prav tako ni bilo prizanešeno s kafkovskim procesom, zato sedaj svoji drugi celovečerni film o Nikoli Tesli pripravlja s tujimi producenti.

Od omenjenih avtoric ima Ema Kugler v produkciji film **Človek s senco**, Maja Weiss pripravlja tri projekte: **My way 50**, **Odstranjevanje pogleda Mirjane Borčič** in **Ženska taborišča**, Urša Menart piše dva. Prav tako sta pri pisanju in v pripravi Sonja Prosenc in Barbara Zemljič.

Tako vendarle lahko predpostavim, da se kljub letošnjemu opaznemu primanjkljaju ženskih avtoric v programu FSF slovenskemu filmu ženskih avtoric obeta kreativna (upam le, da tudi s sredstvi in brez kafkovskih procesov podprta) prihodnost.





kritika

Bojana Bregar

»Očitno nikoli niste bili trinajstletno dekle.«¹

Zlo za petami / *It Follows*, 2014, David Robert Mitchell

»Prepričajo te, da se odpoveš svojemu otroštvu za nič,« razlaga čedni fant z bazena dekletu, ki v kopalkah sedi poleg njega v prijetnem nočnem hladu poznega poletja in ga posluša, kako ji razlaga o mitu najstništva. In čaka, da jo bo poljubil. Nedaleč stran, v hiši njegovih staršev, njuni prijatelji plešejo, pijejo, kadijo. Še preden bo konec te noči, jo bosta že pogrešala.

The Myth of American Sleepover je bil prvenec ameriškega režiserja Davida Roberta Mitchella, ki je postal instantni indie hit leta 2011 in instantni indie kult, ki se je obvezno pojavil na lestvicah najboljših filmov ne samo leta, ampak tudi desetletja. V njem se je Mitchell poklonil najstništvu, podobno, kot se je

dvajset let pred njim najstništvu poklonil Richard Linklater z **Zadeti in zmedeni** (*Dazed and Confused*, 1993).

Kot v Linklaterjevem filmu, najstništvo v *The Myth of American Sleepover* preveva nekakšna inherentna nostalgija. Čeprav vsi njegovi liki čakajo, da bodo končno lahko živeli onkraj policijske ure in domačih nalog in ur biologije in športne vzgoje, se obenem ne veselijo cene, ki jo bodo morali plačati za takšno svobodo. Kakšna svoboda je sploh to, da zamenjaš en zapor za drugega? Da namesto v šolo hodiš v službo? Da plačuješ položnice in nosiš hlače na rob in da moraš v trgovini kupovati WC-papir? To ni svoboda. Ampak vedo, da ni poti nazaj. Zajebali so se že, ko so nasedli tej prvi laži, da morajo odrasti, da morajo postati najstniki in se obnašati kul. Edina svoboda, ki so jo zares imeli, je bila zanje za vedno izgubljena točno v tistem trenutku, ko se prvič niso več počutili kot otroci. Ko so

¹ Cecilia Lisbon v filmu *Deviški samomori* v odgovor zdravniku, ki ji povije prerezana zapestja in nato vpraša: »Kaj vendar počneš tu, srček? Nisi še dovolj stara, da bi sploh lahko vedela, kako težko je v resnici življenje.«

spoznali, da vedo preveč in se bodo morali začeti pretvarjati, da jim je vseeno, čeprav jim je do tistega trenutka v resnici bilo. Ah, ugrizniti v jabolko spoznanja! Ko bi si le lahko povrnili nesmrtnost!

»Poglej, kako je ta mali srečen. Vse svoje življenje ima še pred seboj. Poleg tega lahko pri tej starosti vse tiste zadeve opraviš stoje v plenicih. Popolna svoboda. Tega si jaz ne bi mogel več privoščiti,« v filmu **Zlo za petami** (It Follows, 2014) razlaga Hugh svoji novi puncu Jay, ko se na drugem zmenku igrata in ugibata, komu si želita biti podobna. Kasneje bo Hugh, ki mu je v resnici ime Jeff, odpeljal Jay na tretji zmenek, kjer se bosta na zadnjih sedežih avtomobila ljubila, in Jeff, za Jay še vedno Hugh, bo svoje dekle okužil s skrivnostnim virusom, z nadnaravno spolno boleznijo, zaradi katere jo bo začelo povsod zasledovati bitje brez imena. Če jo ujame, bo Jay mrtva. Preden je spal z njo, je zasledovalo njega. Zdaj ji je virus predal, da bi se znebil prekletstva, toda če prikazen ujame in ubije Jay, bo znova prišla po Jeffa. Zato ji ta položi na srce: »Zadeve se lahko znebiš le tako, da jo preneseš naprej. Dati jo moraš naprej. Poslušaj me, to delam za tvoje dobro,« jo roti, nato pa odide in jo pusti samo, a ne popolnoma. Kljub neverjetni zgodbi Jay prepriča sestro in svoja najboljša prijatelja iz otroštva, da je tisto, kar jo zasleduje, česar oni ne morejo videti, resnično, in skupaj se odločijo, da se bodo skušali boriti. Kmalu se skupini pridruži še prikupni fant iz sosednje hiše. Skupaj bodo premagali to zlo, ki se Jay kmalu prikazuje že povsod – sredi noči v kuhinji, v šoli, na strehi domače hiše, na plaži, kamor se zatečejo, a jo kmalu spet najde. Ko jo najde, se ji prikaže na različne načine, a vedno v obliki ljudi, ki se ji zdijo bežno znani ali jih celo dobro pozna. Ne glede na to, kakšni so videti – odnehati nočejo, ubiti jih ni mogoče, in tudi ko Jay naposled upošteva Jeffov nasvet in preda smrtonosno štafetno paličico, se prikazni vrnejo. Ne more jim ubežati in vse kaže, da jim nikoli ne bo.

V tradiciji najboljših, ali natančneje rečeno, prelomnih grozljivk (ki niso nujno bile vedno zares odlični filmi), je najlucidnejši moment vedno ta, da locirajo vir tesnobe neke določene populacije in ga nato skozi ustroj filmsko-sanjske logike prevedejo v fantazmatsko pošast. Zdi se, da s filmom *Zlom za petami* Davidu Robertu Mitchellu uspe točno to: najstniško tesnobo, ki jo je slutiti v *The Myth of American Sleepover*, potencira in utelesi v brezimni prikazni in s tem odpre novo poglavje sodobnega horror filma.



Znova je filmska atmosfera prežeta z vseprisotno nostalgijo, ki pa je zdaj natančneje definirana, izkristalizirana kot tesnoba strah pred smrtjo. V filmu že dolgo ni bilo nikogar, ki bi znal subtilnejše plati pubertetniške izkušnje tako spretno ujeti in izraziti. Resnično razumeti najstnike pomeni razumeti večno prisoten strah pred odrasčanjem, prehodom med otroštvom in odraslostjo, ki porodi zevajočo vrzel med enim stanjem in drugim, med željo po tem, da bi odrasli, in tragičnim občutkom krivde, ki ga ta želja zbudi. Najstrašnejša posledica odrasčanja je izguba brezskrbnosti. Strah nas postane zavedanja, da lahko – da bodo zagotovo umrli naši dedki in babice, naši starši in nekoč tudi naši prijatelji. Strah nas je lastne umrljivosti, bolezni, teže odnosov, ki propadejo. Vsak nov odnos, prijateljski ali ljubezenski, gradimo na pogorišču preteklih ljubezni, prijateljstev, ki jih ni več. To je strašno breme, prekletstvo, ki nam sledi do konca življenja, in nemogoče se ga je znebiti. Lahko se le naučimo živeti z njim.

Zlo za petami nekaj svoje vizije zagotovo dolguje **Deviškim samomorom** (The Virgin Suicides, 1999, Sophia Coppola). Lizbonova dekleta podobno kot Jay in njeni prijatelji živijo v obdobju ameriške gospodarske krize, s to razliko, da se v času *Samomorov* ta šele napoveduje s pričetkom zatona avtomobilske industrije. *Zlo za petami* navkljub svoji anahronistični podobi brez dvoma živi v svetu leta 2014 ali morda v neki bližnji prihodnosti. Odvija se namreč v Detroitu, ki je tako izprazen ljudi in tako poln težke, zadušljive atmosfere razkrajanja, kot kakšen umirajoč plantažni dvorec sredi Louisiane desetletja po koncu zlate dobe ameriškega suženjstva. Detroit sam je simbol smrti; tam se najstniki brez mater in očetov (ti so v obeh Mitchellovih filmih večno odsotni) vozijo v avtomobilih iz let napredka, mimo predmestnih sosesk in stavb, ki so bolj okostnjaki kot ruševine. Omeniti velja, da film popotnico tej sanjavi atmosferi nadgradi z odličnim *soundtrackom*, glasbenim pastišem, zgrajenim iz velikih trenutkov v zgodovini t. i. retro in horror syntha, ki so nezmotljiva referenčna točka za filme, v katerih umirajo najstniki.

Najstniki pa vedno umirajo v slasherjih, ki jih *Zlo za petami* citira s ponosom na rokavu in vsem na očeh. **Noč čarovnic** (Halloween, 1978), **Nočna mora v Ulici brestov** (A Nightmare on Elm Street, 1984), **Petek 13.** (Friday the 13th, 1980), **Carrie** (1976) in še bi lahko naštevali.

Vse te simbolne najstniške smrti, ki so hkrati nujne in obžalovanja vredne, romantične in grozljive, so pogoj za vstop v svet odraslih. In ja, odraslost je travmatična izkušnja, toda hkrati neizogibna, in če se slasherji hranijo s to kolektivno izkušnjo tesnobe, imajo za to dober razlog – so namreč odvod za vso to tesnobo, tako kot so bile nekoč v davnih časih, preden so postale politično nekeortne in kulturno nesprejemljive, Grimmove pravljice v pomoč odrasčajočim otrokom. Za konec le še tole zanimivo in v enaki meri grozljivo vprašanje – zakaj v Sloveniji nihče ne snema najstniških grozljivk? Bi to lahko pomenilo, da slovenski najstniki nikoli simbolno ne umrejo? In če to drži, je potem res tudi, da pri nas nikoli nihče zares ne odraste?



kritika

Ana Šturm

Force majeure po britansko

45 let / 45 Years, 2015, Andrew Haigh

V filmu **45 let** (45 Years, 2015, Andrew Haigh) ob uvodnih napisih zaslišimo nenavaden zvok. Znan, domač zvok, za katerega pa prvih nekaj sekund ne vemo povsem natančno, kam bi ga pravzaprav umestili. Ko se prijeten »škljoc« nekajkrat ponovi, naše možgane preplavi spomin na mehko brnenje diaprojektorja in na tisoče prašnih delcev, ki so poplesavali v močnem soju svetlobe, medtem ko smo v zatemnjeni dnevni sobi, na beli steni in v družbi kopice družinskih članov, oblečenih v rebraste rjave žametne hlače in modre srajce, gledali fotografije s tega ali onega potovanja. Neštete in dragocene negative rojstnih dni, obletnic in izletov v hribe, potrpežljivo vstavljene v posamezne diapozitive, nato zložene v vrsto in nazadnje v sive škatle, ki se danes skrbno shranjene in pozabljene skrivajo pod kupom prahu na domačem podstrešju.

Kaj vse iz našega prejšnjega življenja se pozabljeno skriva v plastičnih škatlah v kleti ali na podstrešju? Koliko zbledelih spominov in srečnih trenutkov našega otroštva? Koliko skrivnosti, ki jih ne želimo razkriti? Kako velik del sebe samih smo na podoben način (po)spravili v klet svojih možganov? Na kakšen način spomini in skrivnosti preživijo? Kaj se zgodi, ko na neki točki našega življenja privrejo na plan? Ali je nekatere

stvari bolje vedeti ali ne, se jih je bolje spominjati ali nanje pozabiti? Prašno podstrešje in temačna klet v filmski zgodovini predstavljata glavni metafori za prepovedan prostor, kamor je bolje ne vtikati svojega radovednega nosu. Travme in skrivnosti, ki smo jih mukoma potisnili v najbolj oddaljene in skrite kotičke, tudi brez tega, da drezamo vanje, slej kot prej priplavajo na površje. Tudi v filmu *45 let* s podstrešja zaveje hladen veter, pozabljena in dobesedno zamrznjena skrivnost, ki povzroči čustveno poledenitev.

Kate in Geoff Mercer sta poročena že zelo dolgo časa. V trenutku, ko se z njima srečamo v filmu, se pripravljata na svojo 45. obletnico poroke. Kate je upokojena profesorica, Geoff pa bivši sindikalist, ki ga je zaznamovala politična doba Margaret Thatcher. Živita v slikoviti vasici v pokrajini Norfolk: ta v uvodnem kadru filma *45 let* oživi romantične vzhodnoangleške pokrajine, ki jih je tako rad slikal John Constable. Mirna in zaspana idila jesensko obarvanega in tipično britanskega podeželja je hkrati tudi metafora njunega zakona. Kate in Geoff sta ujeta v srečo, brezskrbnost in udobje vsakodnevne rutine. Film nam med drugim ponudi natančno introspekcijo v vse teksture in odtenke njunega dolgoletnega zakona, od

neverbalne komunikacije, nedokončanih stavkov, rutinskih vprašanj, napol zakopanih napetosti do vseh tistih nikoli »odigranih« prepirov, v katere se po določenem času preprosto ne spuščaš več.

Dolgoletne navade uspravljajo njuno vsaj na prvi pogled idilično življenje. Vse do trenutka, ko neke sobote, natančno teden dni pred obletnico poroke, Geoff od švicarskih oblasti prejme nenavadno pismo. V njem ga obvestijo, da so zamrznjeno v gmoti ledu našli truplo njegove prve ljubezni Katye, s katero sta se davnega leta 1962 skupaj potepala po švicarskih Alpah. Novica Geoffa vidno pretrese. Zaradi njegovega nenadoma neobičajnega vedenja in impulzivnih nočnih izletov na podstrežje vse bolj zaskrbljena postaja tudi Kate. Pismo kot majhen kamenček sproži plaz in povzroči erozijo občutkov, ki naša glavna protagonista prebudijo iz čustvene otopelosti in vsakodnevnih rutine. Čeprav se je omenjena nesreča zgodila, še preden sta se Kate in Geoff sploh (s)poznala, se hitro izkaže, da se pod ledeno goro spominov skriva še marsikaj, kar v kratkem časovnem okviru popolnoma spremeni celotno perspektivo njunega zakona.

Zamrznjeno truplo, ki ga po petdesetih letih najdejo v švicarskih Alpah, po eni strani predstavlja povsem običajno narativno tehniko, po drugi strani pa očitno metaforo vseh že prej omenjenih globoko zakopanih napetosti, neizrečenih stvari in potlačenih čustev, ki so se nakopičila z leti. Je spomin na preteklost, ki čaka na pravi trenutek, da vse, kar je mirno in utečeno, spremeni v kaos. Pismo, ki ga prejme Geoff, ima popolnoma enak učinek, kot ga ima snežni plaz v filmu **Višja sila** (Force Majeure, 2014, Ruben Östlund). Skozenj v vidno polje pridejo vsi dvomi in strahovi, ki zamajajo sicer trdno razmerje in postavijo temelje za korenito raziskavo zakonskega življenja in človeških odnosov. *45 let* je Haighov *tour de force*, v katerem s kirurško natančnostjo, plast za plastjo in skozi številne, skoraj nevidne detajle secira dolgoletno zvezo.

Če so bila čustva v *Višji sili* ekspresivna in glasno izražena, spomnimo se samo prizora, ko glavni protagonist glasno joka na hodniku hotela, so v Haighovem filmu čustva povsem po britansko zadržana. Nekateri kritiki so zato filmu očitali umanjkanje drame in globine. Pa vendar hanekejevsko ostrino in bergmanovsko temačnost v filmu več kot zadostno nadomesti precizno odmerjen, tih, notranji, intimen kaos. Zadržana drama poleg tega premore tudi neverjeten suspenz, ki se ga ne bi sramoval niti Alfred Hitchcock. »Ne gre za travmo, ki bi zgolj dvignila prah, pač pa za male stvari, za izbire in odločitve, ki jih sprejemamo vsak dan, za zamolčana občutja in čustva, za stvari, ki jih ne znamo ubesediti. Film govori o strahovih in dvomih, ki se skrivajo v razpokah naših misli,« je v enem od redkih intervjujev dejal režiser.

Vse te notranje dileme, tihi kaos in čustveni nemir, celotna drama ter suspenz se v največji meri odvijajo na obličju in v izrazih obeh glavnih igralcev. Vse najpomembnejše namige o tem, kaj se pravzaprav dogaja, najdemo v igri. Vsak detajl, vsaka gesta, pogled in premik ustnic je pomemben. Kamera v svoje vidno polje lovi občutja na obrazih in išče misli, ki se skrivajo za

kamnitimi obrazi in za očmi. Charlotte Rampling blesti v vlogi Kate. Za njenim stoičnim izrazom, predvsem v njenih očeh, je nenehno čutiti valovanje čustev. Njena tiha vloga gledalca (po) vabi k opazovanju, vendar vedno z distance. Razkrije nam samo toliko, da razburka našo domišljijo. Naprej, v osebno intimo, pa nas ne spusti. Dvom je vedno prisoten. Tom Courtenay kot nežen, zmuden, pozabljen in ranljiv partner Ramplingovi predstavlja izvrsten antipod. Za svoji, lahko bi rekli življenjski vlogi, sta Ramplingova in Courtenay na letošnjem Berlinale več kot zaslužno prejela vsak svojega srebrnega medveda.

S filmom *45 let*, ki je posnet po kratki zgodbi *In Another Country* britanskega avtorja Davida Constantina, je svoje ime na kritičnih seznamih »režiserjev, ki jih moramo nujno spremljati«, dokončno zakoličil tudi Andrew Haigh. Režiser, ki je nase sicer opozoril že z izjemnim filmom **Vikend** (Weekend, 2011, Andrew Haigh), v katerem je raziskoval intimno razmerje homoseksualnega para, se je pozicioniral kot eden od redkih sodobnih otoških režiserjev, ki se v svojih filmih lotevajo britanskega srednjega razreda, njegovih strahov in patologij. Tako ga lahko povežemo tudi z delom nekaterih najbolj cenjenih britanskih avtorjev, kot je na primer režiserka Joanna Hogg, ki se v svojih filmih, predvsem v filmu **Archipelago** (2010), loteva konservativnega srednjega razreda in njegovega večnega ohranjanja statusa quo. Precej podobnosti lahko najdemo tudi med njegovimi filmi in kompleksnimi študijami Britancev in Velike Britanije v filmih Mikea Leigha in Stephena Frearsa.

Tudi v obeh Haighovih filmih najdemo kopico podobnosti. Lahko bi celo rekli, da filma sestavljata nekakšno celoto. Kot pravi režiser sam: »Vikend govori o gledanju naprej, *45 let* pa o gledanju nazaj. Prvi se sprašuje o tem, kakšno življenje si želim živeti, drugi pa o tem, kakšno življenje sem živel.« Oba filma se ukvarjata z nepredvidljivostjo in kompleksnostjo intimnih razmerij in s tem, kako nas ta razmerja osebno spremenijo, predvsem pa se ukvarjata z eksistencialno krizo, s težo in pomembnostjo odločitev, ki jih moramo vsak dan sprejemati v svojem življenju. *45 let* se te tematike loteva celo iz osvežujoče, ženske perspektive. Zato zagotovo ni naključje, da se v filmu *45 let* kot referenca pojavi tudi Søren Kierkegaard. Danski filozof, ki velja za očeta eksistencializma, se je namreč zelo veliko ukvarjal s posameznikovimi osebnimi odločitvami in s subjektivnostjo resnice.

Film se zaključuje s *45. obletnico poroke*. Haigh odlično stopnjuje tempo vse do zadnjega kadra, ki nam dobesečno naježi dlake na rokah. Geoff v ganljivem govoru najprej razpreda o odločitvah in o tem, kako se mu zdi, da jih življenju dobiš samo omejeno število. »Prav zato so odločitve, ki jih sprejmeš v mladosti, še toliko pomembnejše,« še doda. Ob njegovem govoru se nam zazdi, da se je Katin obraz že malo omeščal. Nato zaplešeta. Na istem kraju in na isti dan kot pred 45 leti. Na isto pesem kot pred 45 leti. Spomini, ki preplavijo sobo kot težki, temni oblaki, obvisijo na Katinem ledenem izrazu. Bi se na ta dan pred 45 leti odločila isto, kot se je odločila takrat, če bi vedela to, kar ve danes? In kako to, kar ve danes, vpliva na odločitev, ki jo je naredila pred 45 leti? Genialen zadnji kader, ki bi lahko trajal vsaj še kakšno sekundo dlje, je vreden skrivnostnega nasmeška Mone Lize.



kritika

Ana Jurc

Lažna mesta

Da je bil solzavi ekranizaciji globalne uspešnice **Krive so zvezde** (Josh Boone, 2014), ki je naši kinematografi po nerazložljivi logiki niso predvajali, uspeh zagotovljen že po liniji najmanjšega odpora, je jasno. Po isti poti gredo najverjetneje **Lažna mesta** (2015) naslednja adaptacija s tekočega traku literarne senzacije Johna Greena, ki že neštetokrat obdelano temo najstniškega *angsta* zaparkira v varno nikogaršnje ozemlje med sentimentalno romanco, komedijo in drznejšim neodvisnim filmom.

Toda tudi »najstniški angst« v ameriški popkulturi leta 2015 ni več to, kar je bil. Pozabite frustriranega, utesnjenega Jamesa Deana (**Upornik brez razloga**, 1955, Nicholas Ray), pozabite heroinski ennui osemdesetih (**Mi, otroci s postaje Zoo**, 1981, Uli Edel) ter devetdeseta s svojimi letargičnimi zabušanti (**Kruta resničnost**, 1994, Ben Stiller) in razpuščeno samouničevalnostjo (**Mularija**, 1995, Larry Clark). Mladež drugega desetletja novega tisočletja je agresivno ... *normcore*. In na to tudi ponosna. Hej, navsezadnje si je za svojo ikono izbrala Johna Greena,

Lažna mesta / *Paper Towns*, 2015, Jake Schreier

nevpadljivega pisatelja, ki se je svoj čas šolal za episkopalnega duhovnika in ki so mu nasilniki v srednji šoli grenili življenje.

Zaradi svojega položaja na čelu »nerdfighterjev«, kot si na spletu pravi vojska pisateljevih oboževalcev, lahko Green kljub temu, da se zdaj družijo z *bona fide* filmskimi zvezdami in ima na Twitterju skoraj pet milijonov sledilcev, še vedno ohranja podobo introvertiranca, konja, na katerega nihče ne bi stavil, posameznika v nenehnem boju proti resničnim ali namišljenim nasilnikom, zlobnim popularnim puncam in vsem banalnim površnežem. Svojevrsten fenomen je, da najstniki 37-letnika sprejemajo kot dobronamernega starejšega brata in ne kot volka, ki bi jim skušal pridigati izpod svoje ovčje preobleke.

Greenovo pisanje, ki se uvršča v špico podžanra »realistične mladinske književnosti« – ta v zadnjem času izpodrinja ali pa vsaj parira distopičnim svetovom *Iger lakote* in *Razcepljenih* –, privzema ton brihtnega zaupnika. Protagonisti njegovih romanov so duhoviti, inteligentni, načitani avtsajderji, ponosni

na svoje nekonvencionalne hobije. Miles Halter, pripovedovalec pisateljevega prvenca *Kdo si, Aljaska?*, prebira izključno biografije znanih osebnosti in se na pamet uči njihove poslednje besede. Hazel in Augustus iz omenjene uspešnice *Krivo so zvezde* svojo »poslednjo željo«, ki jih bolnikom z rakom uresničuje dobrodelna organizacija, izkoristita za obisk odljudnega pisatelja, s katerim sta obsedena, skrivnostna Margo v *Lažnih mestih* pa namige o resnici za svojim izginotjem skriva v Whitmanovo Pesem o sebi. Vedno znova pa na svet gledamo skozi oči samotarskega fanta, ki se nenadno in usodno zaljubi v karizmatično, a nedoumljivo in kompleksno punco.

Poslanstvo pričujoče zgodbe, vsaj če verjamemo avtorjevim besedam, je nič manj kot plemenito: dekonstruirati hoče vseprisotni filmski arhetip odbitega, neškodljivo ekscentričnega ženskega lika, kakršnega v svojih vlogah praviloma pooseblja Zoey Deschanel in ki ga je filmski kritik Nathan Rabin pred leti briljantno definiral kot »manic pixie dream girl« – »tisto prekipevajočo, plitko filmsko bitje, ki obstaja samo v vročični domišljiji občutljivih scenaristov – režiserjev, da bi poduhovljenega mladega protagonista naučilo sprejemati življenje z vsemi njegovimi skrivnostmi in dogodivščinami vred«. ¹Težava je le v tem, da si da film ogromno opravka s portretiranjem do pikice takšnega lika, čez kakršnega naj bi delal križ. Sama deklaracija subverzivnosti pač še ni subverzivnost sama.

V *Lažnih mestih*, ki sta jih za veliko platno pod budnim Greenovim očesom adaptirala scenarista »Zvezd«, Scott Neustadter in Michael H. Weber, pohlevnega Quentina (Nat Wolff) iz predvidljivih tirnic njegove srednješolske rutine iztrga neukrotljiva, svobodna duša z imenom, ki bi prej sodilo v kak film Wesa Andersona – Margo Roth Spiegelman (Cara Delevingne). Punca iz sosesčine, s katero sta bila prijatelja v otroštvu, a sta se pozneje odtujila (»Tako rada je imela skrivnosti, da se je ... odločila še sama postati skrivnost,« je samo ena od modrosti nasnetega pripovedovalčevega glasu, ki pred oči priključijo tisto manično vilinko iz prejšnjega odstavka), neke noči potrkna na njegovo okno. »To bo bolj ali manj najboljša noč tvojega življenja,« samozavestno najavi in Quentin z vleče na misijo popravljanja krivic, ki bo narekovala take »divje« podvige, kot je zavijanje avta v folijo, depiliranje obrvi spečemu sošolcu in markiranje »prijateljstva, ki spi z ribami« z ... no, mrtvo ribo.

Margo s takimi izpadi samo prikriva svojo notranjo stisko, se seveda izkaže. Medtem ko strmi v panoramo nočnega Orlanda, razvije vzporednico med »papirnatimi« ljudmi (»phonies«, bi jim rekel Holden Caulfield) in »papirnatimi« mesti (tak je tudi naslov izvirnika) – kraji, ki sploh ne obstajajo, a jih kartografi vrisujejo v svoje zemljevide, da bi lažje izsledili morebitne plagiatorje. Izvirnega greha je v njenih očeh kriv tudi Quentin: nikoli namreč ni opazil, da je namesto v resnično dekle iz mesa in krvi zaljubljen le v svojo lastno, idealizirano predstavo o njej. (Če kdo še ni dojel, nam je film poanto pripravljen zatlačiti naravnost pod nos: v šoli medtem obravnavajo roman *Moby Dick*.)

Q, kot ga kličejo prijatelji, je na prvi pogled precej medel, neizrazit protagonist (in s tem priročen prazen prostor za gledalčevo identifikacijo), a zanimiv predvsem zaradi svoje človeškosti: kdo od nas je v resnici sposoben videti onkraj osebnih pričakovanj, ki jih ima do svojih bližnjih?

Toda celo za najbolj priljubljeno punco v šoli je njena »vloga« breme, ki jo zapira za nepremostljiv zid odtujenosti. Nekega dne se tako Margo vdre v tla – ni je ne doma in ne v šoli, kar sicer njenih staršev, naveličanih hčerkinih pobegov, ne presune pretirano. V resnici ni izginila brez sledu: za Quentina natrosi kopico malih namigov – skritih v ploščo Woodyja Guthrieja, med podčrtane vrstice v knjigi Walta Whitmana, na listič, zatlačen v podboj od vrat –, nekakšen smerokaz, ki naj bi ga poslal na lov za zakladom.

Kakor koli že, zgodba zadira precej lažje, ko se Margo iz nje v osrednjem delu odstrani. Njen lik je tako očitna, programska metafora in nosilec *osrednjega sporočila*, da pač ne more biti življenjski – za kar gre krivdo pripisati predvsem scenariju, ne pa nujno tudi igri manekenke Cara Delevingne, za katero je to sicer prva glavna filmska vloga. Kljub vsemu govoričenju o navdihu in iskanju lastne usode nikoli ne raziščemo, kaj zares navdihuje Margo, in ko se bo na koncu vendarle pustila izslediti, bo to samo zato, da postreže z generičnimi krilaticami tipa »Če se hočeš kdaj najti, se moraš prej izgubiti«. (Sprememba vsaj delno odprtega konca Greenovega romana v lično zašpiljeno filmsko zgodbo deluje, milo rečeno, antiklimatično.)

Veliko zanimivejši so liki prijateljev, ki jih z Margo obsedeni Quentin jemlje za samoumevne. Čeprav je v začetku videti, da ne bodo začrtani nič manj shematično kot osrednja fatalka – Ben (Austin Abrams) je gobezdava griža, ki se baha z izmišljenimi anekdotami o svojih spolnih podvigih, Radar (Justice Smith) je »obvezni temnopolti prijatelj« (hej, celo njegova hiša je natrpana s črnimi Božički) in Lacey (Halston Sage), lepotica, naveličana tega, da nihče ne opazi njene pameti – se postopoma razvijajo v dinamično ekipo, ki premore ogromno medsebojne kemije; še posebej Abrams je kot tipičen duhovitež presenetljivo nenadladen.

Lažna mesta imajo v svojem jedru dovolj zanimivo in svežo poanto – ljudi je treba videti take, kot so, in ne skozi prizmo lastnih utvar (plus: splošni nauki o pomenu prijateljstva) –, da bi lahko bila provokativen, inteligenčen film. A kaj, ko se režiser Jake Schreier, ki je s svojim prvcem *Robot & Frank* (2012) zbujal visoke upe, tako zelo trudi grmaditi »nerdy« popkulturne reference (»*Valar morghulis!*«), da iz njih izpije vse življenje: ko naši junaki v trenutku stiske za pogum začnejo prepevati naslovno pesem animeja Pokémon, to ni toliko antologijski trenutek kot prej pragmatično nastavljena situacija, v zgodbo vrinjena samo zato, da bi postala antologijski trenutek. (Predstavljajte si »fotra«, ki se pred sinom dela, da je še vedno kul. Tako nekako.) Kadar se ne napreza toliko, zgodba v resnici brez pretirane melodrame ujame vrtočlavo občutje prve ljubezni – dokler ga spet ne zaduši z agresivno glasbeno podlago indiepopa in nič kaj pompoznim tonom vsevednega pripovedovalca. Najstniki, ki s tolikšno mero distance analizirajo lastna življenja, pač niso najverjetnejši filmski prijem.

1 <http://www.avclub.com/article/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-emeli-15577>



kritika

Marko Stojilković

Vsa tavanja srbske družbe v enem šolskem razredu

Pored mene, 2015, Stevan Filipović

Rok Biček, avtor izjemno pomembnega slovenskega filma **Razredni sovražnik** (2013), v nekem intervjuju pove, da so srednješolska leta formativna za vsakega posameznika, ker je prav srednja šola prvo pravo srečanje mlade osebe s sistemom. V *Razrednem sovražniku* se razred ne upre le avtoriteti profesorja, temveč cele šole: samomor svoje sošolke dijaki izrabijo kot povod, pravi razlogi za upor pa se skrivajo globlje v njihovi zavesti. Očitno je, da je sistem nepravilen: preveč je krut in brezoseben in zaradi različnih pritiskov tudi skorumpiran.

Novi film Stevana Filipovića **Pored mene** (2015) je prav tako postavljen v razred, med mlade ljudi, ki odrasčajo. Na njihova življenja vplivajo različni notranji in zunanji dejavniki. Za razliko od *Razrednega sovražnika*, kjer se sistem šole začenja podirati, je v filmu *Pored mene* že v razpadu zaradi temeljnega pomanjkanja skrbi in slaboumnih manipulacij vseh relevantnih družbenih institucij. Sistem obstaja le zaradi inercije in izjemno redkega individualnega entuziazma.

Otroci so – kakor smo v novejših srbskih filmih o izgubljeni mladini že videli – prepuščeni sami sebi in svojim vzorom, ki si jih izbirajo sami. Zatekajo se k subkulturi (**Tilva Roš**, 2010), spolno nasilnim eskapadam (**Klip**, 2012) ali pa v navijaško-kriminalno-nacionalistični milje (**Šišanje**, 2010 ali **Varvari**, 2014). *Pored mene* nam vse to nakopiči na enem mestu.

Dogajanje v filmu sprožita dva povezana incidenta: entuziastično profesorico zgodovine Oljo so napadli pred vhomom v njeno stavbo. Povod za to je bila provokativna razstava njenega moža, slikarja Uglješe, ki je razburila nacionalistične duhove. Dan za tem po naključju izve, da so pri napadu sodelovali nekateri izmed njenih dijakov. Namesto da bi jih peljala na izlet, kakor je bilo dogovorjeno, jim zapleni mobilne telefone in jih zaklene v šolo.

Zaprti za šolskimi vrati so mladostniki prepuščeni sami sebi in morajo komunicirati drug z drugim – morda prvič v življenju – brez pomoči tehnologije, družbenih omrežij in preostalih tehnologij odtujenosti modernega sveta. V njih se lomijo različni vplivi, značilni za srbsko družbo: droge, alkohol, nasilje, nacionalizem, postvojne in tranzicijske travme, revščina, teme o homoseksualnosti in občutja proti, številne subkulture in socialni avtizem. Naslov filma je v tem pomenu značilen, ker fantje in dekleta skupaj v učilnici drug poleg drugega preživijo nekaj ur dnevno, ne da bi se bolje spoznali.

Že s svojim prvim filmom **Šejtanov bojevnik** (*Šejtanov ratnik*, 2006) je Filipović pokazal, da zanj ni družbenih tabujev in da mladine ne bo zastrupljal z izkrivljenimi miti. Svoj film je obarval humorno in naredil enega najboljših srbskih subkulturnih filmov prvega desetletja 21. stoletja. Spretno se uspe dvigniti nad

srbsko mnenjsko močvirje, da bi lahko stvari videl objektivneje. Zaradi te redke sposobnosti ga srbski mediji ne marajo in ga obtožujejo »zahodnjaštva«. Vse to lepo pride do izraza v filmu *Striženje* (Šišanje, 2010). Gre za film, ki je resnejši od *Šejtanovega bojevnika*, vendar je na koncu postal in ostal žrtev številnih omejitev, ki izhajajo iz dejstva, da je Filipovičev pogled na svet očitno diametralno nasproten pogledu scenarista filma, Dimitrije Vojnova. Njuni perspektivi sta se »bojevali« skozi celoten film. Na koncu Filipovičeva sicer »zmaga«, saj izpelje poanto, vendar le s pomočjo didaktičnega zaključka. Čeprav je *Striženje* izjemno večje režiran in zmontiran film, mu didaktičnost škodi.

Pored mene spominja na *Striženje* le v ekspoziciji, ki je na srečo precej kratka in nezapletena. Ko se perspektiva filma umesti v razred in se tam udomači, postaja film občasnno humoren, a čedalje temačnejša in pretresljivejša izkušnja. Režiser ima v filmu odličen nadzor nad vsebino. Natančno in realistično slika brezperspektivnost beograjske in nasploh srbske mladine. Njegovi liki so včasih sicer le nosilci različnih subkultur, včasih pa upodabljajo le posamezna stališča in družbene statuse – čemur se je v filmu tega tipa skoraj nemogoče izogniti –, vendar so kljub temu precej živi in profilirani.

Tipizacija likov je prisotna tudi v Bičkovem *Razrednem sovražniku*. Pri Filipoviću je še več, obenem pa se bolj naslanja na aktivno dinamiko in improvizacijo igralcev. To je mogoče, ker so igralci precej mladi in se še spominjajo svojih srednješolskih dni, vendar niso naturščiki, so študentje na dramski akademiji. *Pored mene* je njihov diplomski film, nekateri od njih pa so že sodelovali v gledališki predstavi *Muškarčine* koscenaristke Milene Bogavac. Njihova improvizacija je tako usklajena in dobro nadzirana, da se v Filipovičevi dekonstrukciji družbe in subkulture čutijo pridihi Altmanovih *ensemble dram*.

Pored mene je zagotovo najzrelejši Filipovičev film. Je inteligenčen in nevsiljiv, omejen na zelo malo lokacij (ki jih do popolnosti izkoristi) in osredotočen na svoje like in teme, ki jih določajo. V tem filmu je mogoče videti življenje srbske družbe pod drobnogledom, hkrati pa se loteva tudi nekaterih univerzalnih vprašanj, predvsem vprašanja, kaj danes pomeni biti mlad.

Kritika, občinstvo in žirija so to prepoznali na svetovni premieri na 62. Puljskem filmskem festivalu 2015, na katerem je film prejel nagrado v mednarodni konkurenci: ta je bila letos zelo ostra, polna zvanečih imen. Zdi se, da se bomo o filmu *Pored mene* še pogovarjali in da bo še razburjal duhove.





kritika

Tina Poglajen

Moralni korektiv sodobne ženske: Razuzdanka

Ameriška komedijantka Amy Schumer je v preteklih nekaj letih, še posebej pa v zadnjih mesecih, zaslovela s svojo humoristično serijo **Inside Amy Schumer** (2013 –, Comedy Central), v kateri sodeluje kot režiserka, scenaristka in odigra večino vlog. Vsak del namreč sestavljajo različni skeči; naslovi nekaterih od njih so recimo »A Porn Star is Born«, »Gang Bang« in »Slut-Shaming«, ki se iz dela v del med seboj le izjemoma povezujejo. Dopolnjujejo jih intervjuji o spolnem življenju, spolnih preferencah in podobnem, ki jih Schumerjeva opravi z naključnimi mimoidočimi na newyorških ulicah. Poleg tega je v vsako epizodo vključen nekoliko daljši pogovor z ljudmi v različnih poklicih – striptizetami, prostitutkami, delujočimi v religioznih taborih za »zdravljenje homoseksualnosti« in tako naprej.

Iz vsega tega je nemudoma razvidno, da je serija Amy Schumer daleč od mainstreamovskih televizijskih programov ali serij, predvsem pa je daleč od konservativne ideologije ameriške

Razuzdanka / *Trainwreck*, 2015, Judd Apatow

javnosti, ki ceni monogamijo, heteronormativnost, hkrati pa ženske venomer postavlja predvsem v seksualizirane, objektivizirane vloge, ki so v komičnih filmih in serijah daleč od tega, da bi same pripovedovale šale: če že kaj, so šale usmerjene na njihov račun. Subverzivni učinek v zvezi s tem Schumerjeva v svoji seriji doseže predvsem z vzpostavljanjem svojega subjekta (in občinstva) kot radikalno ženskega (a ga hkrati postavi na mesto nevtralnno-univerzalnega), spodkopavanjem ustaljenih pričakovanj v zvezi z ženskami in feminilnostjo ter moškimi in moškostjo in parodiranjem ali satiro mainstreamovskih žanrskih konvencij in popularne kulture.

V vsem tem delno deluje v tradiciji ameriške liberalne komedije, katere glavne zastavonoše so – vsaj v zadnjih petnajstih letih – predvsem scenaristi in igralci *Saturday Night Live* in igralsko-scenaristično-režijska ekipa, ki se zbira okrog Judda Apatowa in njegovih filmov. Četudi je njihovi zvrsti »politične« komedije mogoče očitati marsikaj – od občasnega naivnega,

včasih ideološkega idealizma, ki se vtihotapi v siceršnji milenijski cinizem, do neobčutljivosti oziroma skoraj popolne nezainteresiranosti za razredna vprašanja –, je jasno, da so serije, skeči in filmi, ki jih producirajo, med najprogresivnejšimi v ZDA, kar zadeva vprašanja spola in spolne usmerjenosti, pa verjetno nimajo veliko vzporednic niti v okviru svetovne filmske ali celo televizijske produkcije. Tako je pravzaprav uganka, kako vsi ti komiki, scenaristi, igralci, režiserji in drugi ustvarjalci in ustvarjalke lahko stojijo za filmom, kakršen je **Razuzdanka** (Trainwreck, 2015, Judd Apatow).

Zanimiv je že slovenski prevod filma, ki vse skupaj na neki način še poslabša. *Trainwreck*, kakor je film naslovljen v izvirniku, namreč nima nikakršne spolne konotacije – niti glede spola niti glede spolnosti. *Razuzdanka* ima oboje – prvič namreč pomeni žensko, drugič pa promiskuitetno žensko, in to v slabšalnem pomenu. Medtem ko se *Trainwreck* nanaša na človeka, čigar življenje je v razsulu – po navadi to lahko vključuje vse: od zaposlitve, denarja, ljubezni do splošnega psiho-fizičnega stanja –, *Razuzdanka* označuje določeno žensko – protagonistko, ki jo bo treba vsaj do konca filma spraviti na prava pota, torej narediti monogamno, jo vrniti v varno zavetje patriarhata. S tem slovenski prevod naslova filma na neki način napoveduje tisto, kar je filmu tudi naš največji očitek: *Razuzdanka* ni toliko komedija, kot je le mestoma komična parabola o tem, kako naj bi se ženske obnašale in kako naj se ne bi.

Morda dejstvo, da je protagonistki, ki jo igra Schumerjeva, ime preprosto Amy, didaktičnost filma še dodatno zaostri – celo na metatekstualno raven. S tem ko gre na neki način za isto Amy, kot je Amy v seriji *Inside Amy Schumer*, nauk o »pravilnem« ženskem vedenju ne naslavlja le protagonistke filma in njegovega (ženskega dela) občinstva, temveč tudi protagonistko serije in njeno občinstvo – na neki način poskuša na učinek, ki ga ima serija, delovati »prevratniško«. Medtem ko je Amy v seriji *Inside Amy Schumer* inteligentna komedijantka, ki se šali iz vsega, tudi na račun svoje nesposobnosti, neurejenosti in podrejanja prevladujočim lepotnim in drugim standardom, je Amy v *Razuzdanki* skrajno brezbrizna do čustev in potreb vseh okrog sebe, odvisna od drog in alkohola, predvsem pa brez kakršnih koli znakov duhovitosti ali inteligentnih uvidov, ki so lastni njenemu alter egu v seriji. Njene nerealistično neprijetne lastnosti imajo, kot že rečeno, svoj namen: do skrajnosti so privedene zato, da iz Amy naredijo primeren objekt za spreobrnitev v ljubečo, straight-edge partnerico, ki se proti koncu filma čedalje bolje, seveda, razume tudi z otroki.

Težava ni le v liku protagonistke. Tudi njen ljubezenski interes, Aaron, ki ga igra ikonični bivši član zasedbe *Saturday Night Live*, Bill Hader, je problematičen z dveh vidikov: najprej v okviru prej omenjenega idealizma: četudi je uspešen, privlačen in medijsko izpostavljen zdravnik, je že dalj časa samski in naj bi že dolgo ne spal z žensko; poleg tega se v slogu romantičnega junaka na smrt zaljubi v protagonistko in ji zelo hitro izpove ljubezen, čeprav glede na neprijetne lastnosti, ki ji jih pripiše film, ni povsem jasno, zakaj bi ga ta sploh privlačila. Po drugi strani se – protislovno – do nje ves čas vede obsojajoče: kritizira njeno domnevno prekratko obleko, nadzoruje kozarce vina, ki jih ona spije ob kosilu, jo ošteje, ker med njegovim govorom

dobi pomemben telefonski klic, ker kadi travo, ker je imela pred njim veliko drugih moških, in tako naprej. Če še malo prej ni bilo jasno, zakaj hoče njo, ob vsem tem ni več jasno niti, zakaj bi ona hotela njega.

Amy in Aaron v *Razuzdanki* sta torej naravnost katastrofalen par, ki, kot kaže, rabi le (nerazumljivo) ideološko konservativni agendi ustvarjalcev. Na neki način se ves čas zdi, kot da bi se scenarij Amy Schumer tepel z režijo Judda Apatowa – določeni prizori delujejo kot zaključeni, posrečeni skeči, podobni tistim iz serije ali odrskih nastopov komedijantke, le da se v filmu za razliko od teh zaključijo v bizarno konservativnem tonu. Po drugi strani se prepletajo s počasnimi, domnevno pomenljivimi pripovednimi loki in prizori, ki niso melanholični ali dramatični, temveč zgolj mlačni in dolgočasni. Kot smo v Ekranu že pisali,¹ se Apatow v žanru drame ne more meriti z mojstri karakternih študij in upodobitev medčloveških odnosov, pri čemer ga dodatno ovirajo ostanki trdovratnih hollywoodskih žanrskih konvencij; kadar koli se poskuša namesto komedije ukvarjati z bolj eksistencialno problematiko, pravzaprav s tem v nobeni od zastavljenih smeri ne uspe zares.

Kako si torej razložiti dejstvo, da za obema izdelkoma – serijo in filmom –, ki sta si ideološko tako zelo različna, stoji ista ustvarjalka (če že ne več ustvarjalcev)? Naj (nekoliko pokroviteljsko) obsodimo vpliv uveljavljenega moškega režiserja, čigar želje so obveljale nad scenaristkinimi? Naj razglasimo, da je avtor tako ali tako že nekaj desetletij mrtev? Naj spremembo v retoriki pripišemo pritisku hollywoodskih studiev? Kakor koli že; da so konservativne že same hollywoodske žanrske konvencije, predvsem kar zadeva romantične komedije, seveda ni nič novega, vendar se zdi – morda tudi zaradi specifičnih okoliščin filma –, da gre *Razuzdanka* v tem še dlje. Če bi od filma pričakovali več seksualno eksplicitnega humorja, ostrega feminizma in nekakšnega značilnega prestopništva generacije Amy Schumer – značilnosti njenega dosedanjega dela –, je v prvem filmu, ki ga je napisala, spolnost njene »osvobojene« junakinje prikazana kot turobna in nemikavna, od prazne do moreče izkušnje. Življenja dela sodobnih žensk, ki jih Schumerjeva tako uspešno in v nekaterih pogledih revolucionarno upodablja v svoji seriji, s čimer se je poistovetilo ogromno gledalk (in gledalcev), rabijo le še posmehu – tokrat postanejo nekaj, kar je »v razsulu«, »razuzdano«, če hočete; zavračanje konservativne, monogamne, heteronormativne morale in vrednot je le še »faza«, ki naj bi prej ali slej minila. Pri *Razuzdanki* gre – ne glede na to, kdo je film napisal, posnel in v njem igral – za povsem nesatirično različico pripovedi o neukročeni trmoglavki enaindvajsetega stoletja.

1 Tina Pogljajen, »To so 40.« *Ekran*, februar/marec 2013, letnik L, str. 81.

Ne v mojem imenu!

Odgovor na članek Matica Majcna
Kinodvor in komercializacija art kina
(Ekran, maj - junij - julij, 2015)

Da Matic Majcen pripravlja »raziskavo« o Kinodvoru, v kateri namerava kritično obdelati in razkriti mehanizme te »oglaševalske mašinerije« [sic], sem prvič izvedel v članku, objavljenem v *Dnevniku* 4. februarja letos, ki je vseboval poročilo in komentar Kinodvorovih rezultatov za leto 2014. Svoj odziv na Majcnove zavajajoče izjave sem v časopisu naslednjega dne sklenil z upanjem, »da ne bo spregledal primarnega vira in bo pri preverjanju svojih podatkov obiskal tudi Kinodvor«.

Matica Majcna sem nato srečal sredi aprila na redni letni skupščini Art kino mreže Slovenije v Velenju, katere se je udeležil kot uradni predstavnik Mestnega kina Metropol v Celju in hkrati kot neuraden, toda glasen zagovornik interesov Zavoda za uveljavljanje vizualne kulture Vizo (v okrilju katerega deluje kot mentor in član programske ekipe). Zopet sem ga pozval, naj svoje podatke preveri pri Kinodvoru, a tudi tokrat ni pokazal zanimanja. Pač pa je – tik pred objavo – za kratek sestanek zaprosil direktorico Nino Peče Grilc. Ta se je vabilu odzvala, a poudarila, da sva mu za vsa programska vprašanja na voljo tako jaz kot Petra Slatinšek. V odgovor je zapisal: »Prihajam samo zato, da te povprašam o viziji razvoja Kinodvora, predvsem v povezavi z načrtovanim minipleksom.« Direktorici je zastavil štiri vprašanja. Citiram: »Zakaj Kinodvor kot javni zavod potrebuje visok obisk kinopredstav? Pod kakšnimi imperativi s strani Mestne občine Ljubljana je Kinodvor glede večje uspešnosti (finančna vzdržnost, visok obisk ipd.)? Kako upravičevanje načrtovanega

minipleksa vpliva na trenutno programsko in finančno politiko Kinodvora? Zakaj je za Kinodvor pomembno, da desetino svojega proračuna nameni oglaševanju?« Ta nenavadna vprašanja že jasno predočajo Majcnov pretirano poenostavljeni in tudi zmotni osrednji argument, ki se glasi: da bi Kinodvor upravičil izgradnjo umetniškega minipleksa v središču Ljubljane, se zateka h komercializaciji svojega programa, kar ima strahotne posledice za stanje art filma in kina v Sloveniji. Prepričan o svoji teoriji skuša Majcen zanjo nato najti 'dokaze', pri tem pa zavrže vsakršno dejstvo, ki bi jo utegnilo ovreči. V tem pogledu ne preseneča, da pogovora z Nino Peče Grilc v svojem prispevku ne omenja (niti v opombi), zaradi česar lahko sklepamo, da je bil pogovor zanj zgolj formalnost in njegov namen ni bil zbiranje ključnih, morda celo novih podatkov.

Ni treba posebej poudariti, kako problematično je dejstvo, da je Matic Majcen (kot predstavnik Metropol in mentor Vizoja) hkrati razsodnik in udeleženec v zadevah, ki jih obravnava v svojem prispevku. Toda še bolj problematično je, da svojo udeležnost in s tem vpete interese namenoma prikriva. Žal pa je to zgolj prva od težav Majcnovega članka. Vse polno je nepravilnosti, posploševanj, argumentov, izpeljanih iz napačnih predpostavk, nerodnih poskusov podeliti trhljen mnenjem ali celo očitnim zmotam videz resnosti in 'objektivnosti'. Poleg tega ni problematičen le avtorjev tekst, morda še veliko bolj zaskrbljujoč je njegov podtekst.

Ker je v našem interesu braniti vrednote kakovosti in raznolikosti na področju filmske kulture, se mi ni zdelo smiselno, da bi se na ta destruktivni in agresivni članek, ki ga lahko pri najboljši volji opišem kot predolgo kolumno ali mnenjski prispevek, odzval z obsežnim protinapadom. V želji po konstruktivnem odzivu sem hotel reviji *Ekran* sprva predlagati članek o art kinu v Sloveniji, v katerem bi Kinodvor lahko služil kot študija primera. Ker sem bil del ožje ekipe, ki je zasnovala Kinodvor leta 2003, in sem od ponovnega zagona Kinodvora kot mestnega kina leta 2008 odgovoren za njegovo programsko politiko, verjamem, da lahko ponudim insajderski vpogled v razvoj konceptov »art filma« in »art kina« v Sloveniji kot tudi v Kinodvorovo spreminjajočo se vlogo na tem področju.

Med snovanjem svojega članka sem začel označevati problematične stavke v besedilu Matica Majcna in kmalu ugotovil, da sem obarval tako rekoč vse. Če prispevek premore kakšno odliko, je ta zagotovo ta, da pokrije zelo obsežno področje in dejansko načne nekatera temeljna vprašanja in težave s prikazovanjem art filma v Sloveniji. A namesto da bi natančno preveril informacije, analiziral podatke in primarne vire, izpeljal sklepe in si posledično ustvaril mnenje, se Majcen zadeve loti iz obratne smeri. Svoje pristransko mnenje vzame za izhodišče, od tod pa se pomika nazaj in skuša izslediti podatke, ki bi to mnenje potrdili.

Ker se v prispevku dotakne toliko relevantnih vprašanj (distribucija art filma;

težave nacionalnih in mednarodnih podpornih shem za art filmsko distribucijo in kinematografe; vloga in posledice politike Europa Cinemas za art film in kino; filmska vzgoja; pomanjkanje 'nezahodnjaškega' filma na slovenskih platnih; itd.) in ker vse te problematike zaslužijo temeljito obravnavo, sem razmišljal tudi, da bi *Ekranu* predlagal, naj sproži serijo člankov o vsaki izmed teh tem. Prepričan sem, da bi ti prispevki, če bi šlo za raziskave strokovnih raziskovalnih novinarjev ali oseb z akademsko integriteto, bogato prispevali k razvoju filmske kulture in filmskokritične misli v Sloveniji.

Toda preden nadaljujem v smeri teh pobud, se seveda ne morem ogniti odzivu na neštete obtožbe Matica Majcna, še zlasti, ker so bile te objavljene v specializirani filmski reviji. Ker bi za dostojen odziv in primerno osvetlitev konteksta potreboval vsaj trikrat ali štirikrat toliko prostora, kot ga je porabil avtor, sem se prisiljen omejiti na poskus popraviti le nekaj njegovih temeljnih zmot. Iskreno pa upam, da bo vsaj nekaj omenjenih študij vendarle napisanih in objavljenih. Tudi takrat bom avtorjem z veseljem na voljo, da zagotovim vse potrebne informacije iz prve roke.

1. »Pisalo se je leto 2008.« Čeprav se je mestni kino Kinodvor odprl oktobra leta 2008, o njem kot o art kinu ne moremo smiselno razpravljati, ne da bi zaobjeli prvih pet let Kinodvora – kina, ki se je kot drugi art kino v Sloveniji (za Metropolum v Celju leta 2002) odprl oktobra leta 2003 z namenom, da bi vse leto nudil *art house* program. Razlogov, zakaj je takratni direktor Slovenske kinoteke Silvan Furlan s svojo ekipo sprožil projekt art kina, je bilo več. Toda predvsem je šlo za odziv na pomanjkanje programske raznolikosti in na zaprtje številnih kinematografov v mestnem jedru, kar je bila posledica odprtja prvega – in do danes edinega – ljubljanskega multipleksa maja leta 2001. Ustanovitev javnega zavoda Kinodvor 26. maja 2008 in odprtje kina oktobra istega leta nista bila del načrtovane strategije Zorana Jankovića in načelnika za kulturo Uroša Grilca v njunem prvem mandatu (kot trdi in napačno kontekstualizira Majcen). Šlo je za njun odločni, drzni in učinkoviti odziv na (povsem nepričakovano) odločitev takratnega

direktorja Kinoteke, da aprila 2008 Kinodvor nenadoma zapre. Zanimivo bi bilo tudi preučiti razlike med strategijo in politiko današnjega Kinodvora in Kinodvora prvih petih let ter popisati in oceniti številne, predvsem pa specifične razloge za te razlike.

2. Kinodvor ni distributer. Ena temeljnih razlik med letoma 2003 in 2008 je, da se zavod, ki trenutno vodi Kinodvor, kategorično in načelno ne ukvarja s kinematografsko distribucijo. Ob ponovnem odprtju leta 2008 je Kinodvor s svojimi strateškimi partnerji – vključno s predstavniki slovenskih distribucijskih hiš – podpisal dogovor o sodelovanju pri izvajanju programa, ki med drugim določa, da Kinodvor v duhu partnerstva ne bo deloval kot distributer. Ta odločitev je bila direktna posledica lekcije, ki smo se je naučili ob odprtju leta 2003, njen namen pa je bil zagotoviti sodelovanje distributerjev. Čeprav je Kinoteka leta 2003 vodila strogo politiko nevmešavanja v distribucijski trg (in posledično ni nikoli skušala odkupiti naslovov, ki bi bili lahko komercialno zanimivi za katerega od distributerjev), je ob takratnem odprtju Kinodvora vendarle delovala kot prikazovalec in hkrati kot kupec ter distributer zavidljivega števila art filmov (med njimi so bili številni azijski, južnoameriški in afriški naslovi).

3. Distributerji so različni. Matic Majcen, kot kaže, obravnava distributerje kot homogeno skupino tržnih akterjev. Dejansko ima seveda vsak distributer svoj specifični profil, poslovno strategijo, politiko nakupov, proračun, marketinško strategijo itd. Nekateri zastopajo velike studije, drugi kupujejo le neodvisne naslove, spet tretji kombinirajo studijsko in neodvisno produkcijo ... Z vsakim od njih smo razvili – z leti spreminjajoče se – specifične načine sodelovanja. So takšni, s katerimi redko delamo, in takšni, ki svoje naslove – vsaj kar zadeva Ljubljano – predstavljajo skoraj izključno v Kinodvoru. Ker nismo samo 'platno', pač pa umetniški in mestni kino s specifičnim programskim profilom, sta obseg in način, na katerega sodelujemo s posameznim distributerjem, močno odvisna od naslovov, ki nam jih ta ponudi. Filmov nikoli ne sprejemamo v paketih ali na slepo. In po definiciji nas zanimajo le tisti naslovi, ki jih imamo za kakovostne

in ustrezajo našemu programskemu profilu. Redno se nam tudi dogaja, da nam naslovov, ki jih sami štejemmo za 'čiste art filme', sploh ne ponudijo, pač pa jih lansirajo v multipleksih. Skratka: pri sodelovanju z distributerji gre zlasti za iskanje in gradnjo na skupnih interesih. In še: distributerji imajo svoje lastne (in v nasprotju z Majcnovo trditvijo zagotovo ne zgolj 'profitne') razloge za odkup pravic določenih filmov. Oni so tisti, ki se na podlagi lastnih izračunov odločajo, ali je kinematografska distribucija posameznega naslova zanje smiselna ali ne. Mi jim lahko povemo, kaj menimo, da lahko s filmom naredimo, če se ga odločijo predvajati v Kinodvoru. Naša največja pomanjkljivost za distributerje je, da razpolagamo le z enim platnom, tako da je naša ocena že po definiciji le delna. In tako nas pri večini naslovov, ki dosežejo kinematografsko distribucijo v Sloveniji, distributerji za našo oceno seveda ne vprašajo. Sami se povsem avtonomno odločajo, kaj bodo storili s svojimi naslovi.

4. Distribucijski filmi so le del programske ponudbe. Matic Majcen obsodi Kinodvorovo domnevno pomanjkanje programske raznolikosti, vendar se pri tem osredotoči skoraj izključno na naslove iz redne kinematografske distribucije. Res je sicer, da gre pri večini naših projekcij za filme, ki imajo slovenskega distributerja, a daleč največja količina naslovov, ki jih predvajamo, je brez redne distribucije. Čeprav se število distribucijskih naslovov stalno večja (od manj kot 30 filmov letno v sezoni 2008–2009 jih danes dosegamo med 50 in 60), predvajamo letno še približno 250 dodatnih naslovov. Ne morem razumeti, zakaj Matic Majcen teh filmov ne šteje za ključni doprinos h Kinodvorovi programski razvejanosti, ko pa prav te projekcije ponujajo priložnost zahtevnejšim, »resnejšim cinefilom«, da stopijo v korak s trenutnim stanjem svetovnega filma. Čeprav bi sami želeli v Kinodvor pripeljati še mnogo več naslovov in tudi če bi kakšen distributer te naslove odkupil in nam jih ponudil, ne moremo mimo dejstva, da nimamo prostora za ustrezno predvajanje, saj imamo samo eno dvorano. In prav to je eden od razlogov, zakaj sistematično zagovarjamo potrebo po umetniškem minipleksu.

5. Pogoji s strani Mestne občine Ljubljana in vpliv načrtovanega minipleksa na trenutno programsko politiko Kinodvora.

Ko je MOL ustanovil Javni zavod Kinodvor, je bil poleg izpolnjevanja dolžnosti, ki jih navaja ustanovitveni akt, njegov pogoj za financiranje zavoda in zagotavljanje približno polovice njegovega proračuna, vključno s plačami šestih redno zaposlenih (mimogrede: naj Matica Majcna opomnim, da moramo sredstva za preostalih sedem zaposlenih zagotavljati sami), da mora Kinodvor letno privabiti najmanj 50.000 gledalcev. Čeprav je bil to ambiciozen cilj, smo bili priča stalnemu porastu obiska. Če dosegamo izjemne rezultate, pa to še ne pomeni, da so ti postali tudi pogoj Mestne občine Ljubljana za njeno investicijo v minipleks. Ravno nasprotno: potrebo po umetniškem miniplexu v mestnem jedru ves čas dosledno zagovarjamo prav s tem, da gre za edini način, na katerega lahko mesto ustrezno zadovolji tako potrebo po programski raznolikosti kot zahtevo po kakovostnem filmu. Poslovni načrti potencialnega minipleksa nimajo nikakršnega vpliva na našo trenutno programsko politiko. Takšno početje bi bilo absurdno, saj bo za dokončanje projekta tudi po najbolj optimističnih ocenah potrebnih vsaj še nekaj let. Kinodvorova programska politika – kot tudi strateški načrt za naslednjih pet let, ki ga trenutno zaključujemo – temelji izključno na današnji realnosti in delu z infrastrukturo, ki nam je trenutno na voljo.

6. Vloga Kinodvora na nacionalni ravni.

V našem ustanovitvenem aktu je jasno zapisano: »Zavod glede na izvajanje javne službe presega občinski pomen in deluje skladno z javnim interesom države.« In tako je bil naš cilj že od samega začetka postati mnogo več kot zgolj mestni kino s filmskim platnom. Filmska vzgoja, nacionalno in mednarodno mreženje ter udejanjanje naše vloge živahnega kulturnega središča so prav tako sestavni del našega poslanstva in prioritete. Vsakič, ko skušamo dejavno vplivati na nosilce odločanja, to počnemo v korist celotnega sektorja, še zlasti pa za področji prikazovanja art filma in filmske vzgoje. In čeprav smo ponosni na svoj prispevek k nekaterim ključnim pozitivnim spremembam, ostaja naš vpliv omejen. Matic Majcen skuša Kinodvor prikazati kot

mogočno, vplivno institucijo, a dejanska situacija je zelo drugačna. Kinodvor je le ena mnogih organizacij, podjetij, festivalov, kinematografov, središč ..., ki prispevajo k slovenski filmskokulturni krajini.

7. Številke, Kinodvorova programska politika in prioritete.

Ko želi Matic Majcen svoj »karikaturni« prikaz Kinodvorove programske politike podkrepiti s številkami, je malodane vse, česar ne navaja neposredno iz naših poročil in izjav za javnost, napačno. Zaključí, na primer, da je število projekcij »v zadnjih treh letih v rahlem upadu, kar pomeni, da je lani Kinodvor za približno enako visoko število gledalcev potreboval 15 % manj projekcij kot pred tremi leti«. In s tem Majcen 'dokazuje', da je Kinodvorov program postal bolj komercialen. Narobe! Prvič: število obiskovalcev deljeno s številom projekcij nam da neko precej irelevantno številko, saj se večina projekcij odvijuje v dvorani s 197 sedeži, drugi največji delež (ki predstavlja tudi glavni razlog za opaženi upad projekcij med letoma 2012 in 2014) se odvijuje v dvorani z 21 sedeži, medtem ko nekatere projekcije prirejamo na prizorišču s 1000 sedeži (Ljubljanski grad). Drugič: če film naleti na dober odziv občinstva, to še ne pomeni, da je bila odločitev za njegovo predvajanje tržno motivirana. Številke nam morda povejo nekaj o gledalcih, njihovem okusu in preferencah itd., ne razkrivajo pa samodejno programske politike. Kinodvorovi temeljni programski načeli sta kakovost in raznolikost. »Komericalizem« ni bil nikoli dejavnik našega odločanja. Če bi bil naš cilj dosegati kar najboljše tržne rezultate, bi nam pri tem strahotno spodletelo. Primeri so številni. Na primer: iz komercialnega vidika ni prav nič smiselno zavrniti možnosti rednega predvajanja **Medzvezdja** ali vrteti zadnji Fincherjev film v tako omejenem obsegu in skoraj izključno v najbolj nepriljubljenih popoldanskih in poznih nočnih terminih. Da avtor kot dokaz naše oportunistične, komercialne programske politike vzame celo pet razpršenih projekcij zadnjega filma *auteurja par excellence* Martina Scorseseja, se sliši kot očiten primer manipulacije preprostih dejstev, ki dokazujejo ravno nasprotno. Če bi bil naš cilj čim večji zaslužek, bi bilo povsem

samoumevno, da bi skušali zadnje filmsko delo tega resnega cinefila (v katerem nastopa celo slovenska igralka!) čim bolj izkoristiti. Zlasti v napeti situaciji med Blitzem in Kolosejem, ki je privedla do tega, da že od lanskega poletja niti eden distributerjevih filmov ne igra v Koloseju, postopa Kinodvor v skladu z najvišjimi standardi »institucionalne integritete« in načelnosti. Tu nikakor ne gre za »oportunistično« politiko, pač pa za skrbno, delikatno iskanje odgovora na legitimne zahteve ljubljanskega občinstva po dostopu do kakovostnih filmov, ne da bi pri tem ogrozili ali postavili pod vprašaj naše glavne cilje, poslanstvo, standarde ali programsko politiko.

8. Ne v mojem imenu! Matic Majcen trdi, da »resni cinefili« za Kinodvorove rezultate plačujejo visoko ceno [sic]. Kdo so ti »resni cinefili«? V čigavem imenu se izreka? V njegovem članku zasledim bore malo ljubezni do filma. Čeprav v uvodnem poglavju z zasmehom in karikiranjem brez težav zreducira bogato razgiban letni program in direktno napade vse, kar sovraži pri določenih »tipih« evropskega in ameriškega filma, v prispevku ne ponudi nikakršne alternativne vizije. Naj zveni še tako jezno, ko govori o trenutnem stanju v Kinodvoru, ostaja povsem nejasno, kaj je pravzaprav tisto, za kar se sam strastno zavzema. Ne omeni, na primer, niti enega samega naslova, za katerega meni, da bi ga morali prikazati v Ljubljani, pa ga nismo. Katere so tiste cinefilske vrednote, ki jih sam zagovarja? Ne razumem, recimo, zakaj ga preseneča, »da v redni program prihajajo filmi z dve leti staro produkcijsko letnico, ki so medtem že zdavnaj na voljo za pretakanje s spleta«. Je prikazovanje filmov v kinu zanj zgolj vprašanje dostopnosti? Zame je to precej zaskrbljujoča izjava, takšna, ki je ne bi pričakoval od nekoga, ki ljubi film. Mar ni za cinefila samoumevno, da ogled filma v izvorno zamišljenih pogojih kinodvorane ni le dodana vrednost, pač pa bistveni del gledalske izkušnje? Kaj ni ogled filma v kinu (če je bil narejen in zamišljen za kino) osnovni pogoj za celovito branje, interpretacijo in cenjenje nekega filmskega umetniškega dela? Priznati

moram tudi, da od resnega cinefila ne bi pričakoval takšne geografske kategorizacije, kakršno uporabi Matic Majcen. Regijski pristop se mi zdi pri filmu pogosto najmanj zanimiv. Če je film sijajen in ga želimo predvajati, je vprašanje njegovega porenja (posebno v posplošenih kategorijah, ki jih uporablja Majcen, npr. »Severna Amerika«, »Zahodna Evropa«, »Daljni vzhod«) morda sekundarnega ali terciarnega pomena, vsekakor pa to ni odločilen dejavnik. Gre morda za neodvisni film, ga je posnel zanimiv avtor, je bil narejen z neznatnim proračunom ... vse to so za umetniški kino daleč relevantnejša vprašanja kot pa Majcnova regionalna kategorizacija.

Ker se imam za resnega cinefila in ker se kristalno jasno spominjam let pred odprtjem Kinodvora, pozivam vsakogar, naj se loti primerjave med stanjem pred oktobrom 2003 in stanjem po njem, ter izpelje lastne zaključke, kar zadeva dostopnost kakovostnih filmov v slovenskih kinematografih. Čeprav je trajalo dlje, kot je Silvan Furlan morda upal, sem prepričan, da bi tudi on – kot resen cinefil – danes z veseljem žel sadove svojega pionirskega truda za ustanovitev prvega art kina v slovenski prestolnici.

Koen Van Daele,
pomočnik direktorice za program,
Kinodvor

O filmskovzgojnem programu *Kinobalon*

Odziv na poglavje *Nova fronta: izobraževanje*

v članku Matica Majcna *Kinodvor in komercializacija art kina*

(Ekran, maj - junij - julij, 2015)

1. O programski usmeritvi in sodelovanju s partnerji. Filmskovzgojni program Kinobalon, ki poteka v Kinodvoru, je razvejan sistem, v katerem sodelujemo s številnimi organizacijami in posamezniki. Sestoji iz mnogih manjših projektov (nekatero organizacije v Sloveniji namreč interpretirajo vsako šolsko projekcijo s pogovorom kot 'filmskovzgojni projekt') in zahteva ogromno sodelavcev in sodelovanja z drugimi ponudniki filmskovzgojnih storitev, sicer bi ga ne bi bilo mogoče izvajati. Očitek, da Kinobalon z drugimi ponudniki ne sodeluje, se ob pregledu programa zlahka ovrne, zato ponujam izjemno skrajšan pregled programa zadnje sezone od septembra 2014 do junija 2015:

Sezono smo začeli z začasnim uvozom lutkovnega animiranega filma **Peter in volk** (Suzie Templeton) in ga pospremili z dokumentarcem o nastanku filma, ki pojasni izdelavo lutk in tehniko animiranja. Javnosti smo ga predstavili v sodelovanju z Lutkovnim gledališčem Ljubljana na festivalu Lutke, na premieri pa je delavnico lutkovnega animiranega filma vodil mentor programa Slon (Društvo 2 koluta) in animator Timon Leder. Druga filmska klasika, ki smo jo prikazali v tej sezoni, je bil Chaplinov **Cirkus**. Tretja pa animirani film v 3D-tehniki, **Coraline** (Henry Selick). Na Ljubljanskem filmskem festivalu ima Kinobalon svojo sekcijo in v njej smo poleg domačih predpremier prikazali vrhunsko psihološko dramo iz Latvije, **Mami, rad te imam** (Janis Nords), ter laoški film **Raketa** (Kim Mordaunt), ki je eden redkih filmov za otroke (in tudi sicer) posnetih v tej državi. Ob britanskem filmu **Paddington** (Paul King) smo se povezali z domačo založbo in obiskovalcem po izjemno dostopni ceni ponudili filmsko-knjižne dvojčke. Sodelovanje z založbami je redno in dobro, saj skupaj vplivamo na

domače filmske in knjižne izdaje; založbo Sanje smo motivirali za izdajo slikanic, ob katerih so nastali filmi **Hiša pravljic**, **Ernest in Tinka iščeta Simona**, založba pa je z našo pomočjo spodbudila distributerja k izidu filma **Mumin na Azurni obali** (Xavier Picard). Film so prikazali tudi otrokom v Pediatrični kliniki, sočasno s predvajanjem v kinu. Podobno prakso filmsko-knjižnih dvojčkov so povzeli tudi drugi kinematografi po Sloveniji. Z Društvom 2 koluta smo organizirali zimske počitniške delavnice animiranega filma in **Bacek Jon film** (Mark Burton, Richard Starzack) je dobil najboljšo mogočo dodano vrednost. V sodelovanju s pripovedovalskim društvom Variete in Stripburgerjem smo pripravili večmedijski dogodek **Zvernice iz stripa**, s pripovedovanjem in animiranjem v živo. Prečenje različnih žanrov in raznolika raba filmskega platna in projektorja sta bila velik izziv. K ogledu smo povabili predstavnike art kino mreže in jih spodbudili k organizaciji dogodka v njihovem kinu. Nekaj se jih bo odvil v novi sezoni po Sloveniji. Iz Brazilije nas je obiskal Ale Abreu, režiser filma **Deček in svet**. Celoten dogodek je bil plod odličnega sodelovanja z Društvom 2 koluta, veleposlaništvom Brazilije in Narodno galerijo. Ob tej priložnosti se je Ale Abreu udeležil tudi projekcij filmov v kinu Odeon v Izoli. Sodelovali smo tudi pri akciji sajenja dreves v Mestni občini Ljubljana in mladim za nagrado ponudili brezplačen ogled filma **Deček in svet**. Društvo slovenskega animiranega filma :D'SAF! smo spodbudili k oblikovanju programa slovenskih animiranih filmov **Cipercoper in prijatelji** in na premiero povabili avtorje filmov. Program je šel v redno kinematografsko distribucijo. Na Kino Otoku in v Kinodvoru smo junija predstavili še južnoafriški glasbeni film **Felix**, ki je deležen velikega navdušenja mladega občinstva po svetu.

V šolskem programu smo izvedli 192 šolskih projekcij (ali 'filmskovzgojnih projektov') in pred vsako izmed njih smo izvedli tudi daljši filmskovzgojni uvod, v katerem učence in dijake pripravimo na film in spodbudimo k samozavestnemu in odprtemu gledanju filma. Na teh projekcijah smo izvedli 85 pogovorov, pri katerih je sodelovalo 21 sogovornikov (filmski pedagogi, ustvarjalci, kritiki, strokovnjaki z različnih področij). V pogovoru se osredotočimo na mnenje učencev in dijakov in jih spodbudimo k nadaljnjemu kritičnemu razmisleku. Ob projekcijah pa smo v sodelovanju z Društvom 2 koluta izvedli še 113 brezplačnih delavnic animiranega filma po vrtcih in osnovnih šolah. Sredstva zanje zagotavlja Oddelek za predšolsko vzgojo in izobraževanje Mestne občine Ljubljana, za program, imenovan MOL generacije.

2. O nacionalnem programu in vlogi Kinobalona v njem. Obsežnost tega programa je že od samega začetka pomembna za razvoj filmske vzgoje v vsej državi, saj je velik del našega programa dostopen vsem. Na spletni strani objavljamo pedagoška gradiva in knjižice, ki so brezplačno na voljo vsem izobraževalnim ustanovam v Sloveniji. Tudi v vsakoletnem šolskem katalogu, ki ga izdajamo, navajamo in priporočamo programe filmske vzgoje drugih ponudnikov (2 koluta, ZVVIKS, DZMP idr.). Šole spodbujamo k ogledu filmov v njim najbližjem kinu, zato vsako leto v katalogu navajamo tudi kontakte vseh članov Art kino mreže Slovenije. Svoje znanje in delo odprto delimo ravno zato, ker smo javni zavod, katerega dvomljivo izvajanje poslanstva se nam očita.

Nacionalna pomembnost programa je bila razvidna še pred prvim nacionalnim programom filmske vzgoje. Učitelji po Sloveniji so namreč redno izražali željo in nas aktivno spodbujali, da pridemo v njihov kraj ter omogočimo večjo dostopnost našega programa. Eden od dolgoročnih ciljev na področju filmske vzgoje v Art kino mreži Slovenije je bil zato pridobitev in izobraževanje kadra za filmsko vzgojo. Na podhranjenost in nesistematičnost filmske vzgoje v Sloveniji tako Kinodvor kot Art kino mreža Slovenije opozarjata od vsega začetka. Razpis Ministrstva za kulturo

za Nove karijerne perspektive II. na področju filmske vzgoje pa je Art kino mreža Slovenije izkoristila za pomemben korak v razvoju filmske vzgoje na nacionalni ravni, kljub nevarnosti, da se po izteku razpisnega obdobja takšna podpora ne nadaljuje. Nacionalni program filmske vzgoje v Art kino mreži Slovenije je torej logično nadaljevanje posamičnih projektov filmske vzgoje, ki jih je v kinih po Sloveniji spodbujal tako nacionalni program *Kinobalon gostuje* v letih 2010 in 2011 kot tudi projekti, ki jih z letnimi razpisi sofinancira Slovenski filmski center. Nič manj logična zato ni odločitev mreže, katere eden od ustanovnih članov je Kinodvor, da se njen Nacionalni filmskovzgojni program zasnuje na strokovnih temeljih Kinobalona, ki ga je leta 2010 Ministrstvo za kulturo prepoznalo kot »edini takšen reden, sistematičen in celostni program v kinu v Sloveniji«, istega leta pa je prejel tudi mednarodno nagrado Europa Cinemas za najboljši program za otroke in mlade 2010.

Napačna je Majcnova trditev, da se je za sredstva iz evropskega socialnega sklada prijavil Kinodvor. Prijavila se je Art kino mreža Slovenije, Kinodvor pa v projektu nudi potrebno strokovno in logistično podporo, saj idejo izobraževanja in širjenja filmskovzgojnega kadra kot tudi trajnostnega razvoja kinematografov v vseh regijah podpiramo v skladu s svojim poslanstvom. Takšen razpis omogoča prav to, da se strokovno izvajanje filmske vzgoje usmeri v lokalno prakso, zato upamo in pričakujemo, da bo mreža takšne podpore lahko deležna tudi v prihodnje.

Prav tako kot v Kinodvoru sodelujemo s številnimi organizacijami v Ljubljani, je Art kino mreža nacionalni program zastavila kot sodelovanje z organizacijami v Sloveniji. K zasnovi nacionalnega programa smo k sodelovanju povabili omenjene: 2 koluta (in v njem zaposlili izkušeno vodjo programa Slon), ZVVIKS, DZMP, vse kinematografe v mreži in tudi zavod Vizo, za katerega dela avtor članka Majcen. Sodelovanje z Vizojem se je izkazalo za izvedljivo le v zelo omejenem obsegu in od tod izvira predpostavka avtorja članka, da Kinobalon in nacionalni program AKMS ne sodelujeta s preostalimi akterji, kar pa nikakor ne drži.

3. Metode dela. Program Kinobalon spremljajo izjemno pozitivni odzivi stroke (od učiteljic do profesorjev pedagogike in starejših filmskovzgojnih delavcev) tako doma kot v tujini. Sama sem se pravkar vrnila iz Bologne, kjer sem na festivalu Il Cinema Ritrovato v sklopu izobraževanj mreže Europa Cinemas skupaj z Madeleine Probst (Watershed, VB) in Mathiasom Holzem (Folkets, Švedska) vodila 4-dnevni seminar za več kot 30 udeležencev iz evropskih kinematografov na temo metod dela z otroki in mladimi v filmski vzgoji. Svojo metodo dela, ki je podrobno razložena v besedilu »Kinobalon: refleksija zasnove programa«, ki ga Majcen omenja¹ in nikakor ne izključuje filmske zgodovine ter je ni mogoče poenostaviti na »čustveno udeležbo« otrok (ki pa je zelo pomembna), smo vzpostavili med drugim tudi v dialogu z Mirjano Borčič, ki velja za eno prvih filmskih vzgojiteljic pri nas. In prav v zadnjem intervjuju za spletno izdajo revije *Ekran* je pojasnila svoje stališče glede klasičnega pristopa k izobraževanju o filmu, ki se mu izogibamo: »Prvi učni načrt, ki sem ga dobila v roke, je nastal v 50. letih v pariški katoliški gimnaziji. Obravnaval je nastajanje in zgodovino filma. Smoter za nas ni bil sprejemljiv, ker smo bili prepričani, da če hočemo vzgojiti gledalca, ki bo sposoben kritične presoje in samostojnega vrednotenja, ga ne smemo zakoliti s pravili pravilnega gledanja. Odpirati je bilo treba vidike raziskovanja in strpno sprejemati različna mnenja. Zaradi prepričanja, da predmet filmske vzgoje ni film, temveč gledalčevo filmsko doživetje, ki določa odnos do vsebine in oblike filma, smo se odrekli poučevanju o filmu in razvijali navade aktivnega gledanja.« Kar pa vsekakor ne pomeni, da Borčičeva pri svojem delu ni obravnavala nastajanja in zgodovine filma, le njena izhodiščna pozicija je bila drugačna. Enako velja za nas. Bistvo naše metode dela tiči v dialogu, ki je nepredvidljiv in v katerem imajo otroci in odrasli enako pomembno vlogo. Otroke jemljemo resno in v pogovoru jih spodbujamo da poslušajo drug drugega in jemljejo vsa (različna) mnenja za enako pravilna. Odprti dialog, poslušaj za različna mnenja sta dobra iztočnica za odhod iz dvorane, po katerem sledi osebni premislek in nato nova filmska izkušnja (ali druga umetniška izkušnja). Proces vodi v

1. Dosegljivo na naslovu:

<http://www.kinodvor.org/media/kinobalon.pdf>

vedno večjo sposobnost izražanja svojih misli o filmu – 'prevajanje filma v govor o filmu'. Cilj filmskovzgojnega dela je vzgojiti občutljivega gledalca, ki film vedno bolje pozna, toda cilj ni nikoli dosežen – ni končnega eksaktnega znanja, ki bi ga lahko usvojili. So le izkušnje, ki vodijo v nova znanja. Gre za kontinuiran proces, ki traja, vse dokler filme spremljamo, občutljivost pa se razvija in pogloblja. Cilj torej ni statističen, ne da se ga izmeriti z obsegom znanja iz filmske zgodovine, temveč je oseben in subjektiven. Ne razumem, kako bi lahko našo metodo argumentirano povezali z očitkom v članku, da »zgolj vzgajamo bodoče potrošnike naših storitev«.

Dialog o raznovrstnih metodah izvajanja filmske vzgoje in konstruktivna kritika sta vsekakor zelo dobrodošla in spodbujam revijo *Ekran*, da tej temi nameni tematsko številko revije. Pri tem pa bo veljalo upoštevati, da prakse filmske vzgoje niso vse enako obsežne, njihov vpliv na občinstvo je raznolik, prav tako pa se razlikujejo sami pristopi. In v tem trenutku razen komisije Filmskega centra za projekte filmske vzgoje nihče ne more uradno presojati njihove kakovosti, še najmanj pa lahko objektivno o tem razsojajo osebno prizadeti posamezniki z zelo omejenim vpogledom v naše vsebinsko delo, v popolni odsotnosti sicer dobrodošlega in zdravega dialoga ter argumentacije.

Petra Slatinšek,
vodja filmske vzgoje in programa za otroke in mlade Kinobalon

Dejavnosti Nacionalnega filmsko-vzgojnega programa

Odziv na poglavje *Nova fronta: izobraževanje*

v članku Matica Majcna *Kinodvor in komercializacija art kina*
(Ekran, maj - junij - julij, 2015)

V zadnji številki Ekra na je izšel članek Matica Majcna z naslovom »Kinodvor in komercializacija art kina«, v katerem avtor omenja tudi Nacionalni filmsko-vzgojni program v Art kino mreži Slovenije in ga prikazuje kot orodje Kinodvora za vzpostavitev prevlade na področju filmske vzgoje. Kot vodja Nacionalnega filmsko-vzgojnega programa (NFVP) tovrstnim trditvam ostro nasprotujem in želim na tem mestu ovreči tudi nekatere druge navedbe v omenjenem članku.

NFVP je na razpis Ministrstva za kulturo »Karierne perspektive II« prijavljala Art kino mreža Slovenije in ne Javni zavod Kinodvor, kot je bilo zapisano v članku. Slednji je s svojim znanjem, izkušnjami in referencami nudil strokovno podporo, brez katerih prijava in izvedba tako obsežnega projekta ne bi bila mogoča. Sama zasnova NFVP z vzpostavitvijo modela sodelovanja med vzgojno-izobraževalnimi zavodi, kinematografi in regijskimi koordinatorkami je na eni strani ustrezala potrebam Art kino mreže, znotraj katere številni kinematografi zaradi finančnih in kadrovskih omejitev sami ne morejo razvijati in izvajati samostojnih filmsko-vzgojnih programov, na drugi strani pa je izpolnjevala pogoje razpisa Ministrstva za kulturo. Osnovni namen razpisa je bil omogočiti poklicno usposabljanje mladih kulturnih delavcev na področju filmske vzgoje, ob tem pa spodbuditi oblikovanje nacionalnega modela kulturno-umetnostne vzgoje, ki bi povečal dostopnost kakovostnih kulturnih vsebin na širšem slovenskem prostoru.

NFVP je tako v šolskem letu 2014/2015 zasledoval dva prioriteta cilja. Prvi je bil poklicno usposabljanje šestih filmsko-vzgojnih delavk, ki bodo po koncu enoletnega pilotskega projekta usposobljene za samostojno izvajanje filmsko-vzgojnih dejavnosti. Za ta namen so se v začetku projekta odvijali različni izobraževalni sklopi, med katere ni sodilo le opazovanje šolskih projekcij s pogovori po modelu Kinobalona, temveč tudi udeležba na filmski delavnici DZMP Luksuz produkcije pod vodstvom Dženi Rostohar in delavnici animiranega filma Zavoda za film in avdiovizualno produkcijo ZVVIKS pod vodstvom Kolje Saksida. Poklicno usposabljanje ekipe zaposlenih na projektu je tako potekalo prav »v smeri združitve različnih pobud, programov, kadra in pristopov«.

Enako je veljalo tudi pri uresničevanju drugega prioriteta cilja, pri oblikovanju široko dostopne in kakovostne ponudbe filmsko-vzgojnih vsebin za vzgojno-izobraževalne zavode po Sloveniji – s posebnim poudarkom na krajih, kjer je te ponudbe manj ali je celo ni bilo. Ponudba NFVP je obsegala brezplačen ogled filmske projekcije s pogovorom v kinodvorani, brezplačna pedagoška gradiva za strokovne delavce in knjižice za otroke ter mlade. Pri izvajanju teh je strokovno podlago predstavljal program Kinobalon. Dve pedagoški gradivi, ki smo ju uporabljali pri izvajanju šolskih projekcij, pa je pripravilo Društvo za oživljanje zgodbe 2. koluta. Pod njiju se je kot avtor podpisal Rok Govednik, sicer vodja v članku večkrat omenjenega Zavoda Vizo. Združevanje različnih

ponudnikov je potekalo tudi pri izvajanju brezplačnih delavnic optičnih igrač in animiranega filma. Te smo v okviru NFVP izvajali po strokovnih podlagah vzgojno-izobraževalnega programa animiranega filma Slon. Še več, na razpisu za delovno mesto filmsko-vzgojne delavke za animirani film, katere naloga je bila poleg samega izvajanja delavnic tudi poklicno usposabljanje preostalih regijskih koordinatork, je bila izbrana Andreja Goetz, ki sicer deluje kot koordinatorka programa Slon. Kinobalon kot vodilni program na področju filmske vzgoje igra vodilno vlogo v NFVP. Ne drži pa, da se skozi projekt Kinodvor vzpostavlja kot edini ponudnik filmske vzgoje ali da je ekipo zaposlenih sestavljal povsem neizkušen kader.

Prav tako ne drži trditev, da sta znotraj Art kino mreže med seboj tekmovala dva filmsko vzgojna projekta. NFVP je bil namreč večino časa izvajanja namenjen zgolj štirim generacijam otrok in mladih (predšolskim otrokom tik pred vstopom v šolo, učencem 4. in 8. razredov osnovne šole in dijakom 3. letnikov srednje šole). Projekta sta tako le delno nagovarjala isto ciljno skupino, saj so se vse ostale generacije otrok in mladih v NFVP lahko vključile šele v zadnjih dveh mesecih šolskega leta. V NFVP tako projekta, ki ga je za AKMS koordiniral Zavod Vizo, nikoli nismo razumeli kot konkurenčni projekt. V tem smislu je bil oblikovan tudi prvi uradni dopis vzgojno-izobraževalnim zavodom v septembru 2014, v katerega smo vključili informacijo o vseh programih znotraj AKMS. Sem se namreč poleg obeh omenjenih projektov umeščajo tudi ostali samostojni programi filmske vzgoje v določenih kinematografih, članih združenja.

Glavne dejavnosti NFVP se s šolskim letom 2014/2015 končujejo, v času poletnih počitnic pa poteka njegova evalvacija. Končne rezultate projekta bomo predstavili na regijskih predstavitvah konec meseca avgusta. Na tem mestu naj jih omenim le nekaj. V šolskem letu 2014/2015 se je odvijalo več kot 200 šolskih projekcij, ki se jih je udeležilo več kot 16.000 otrok in mladih z več kot 1400 strokovnimi delavci kot spremljevalci. Poleg šolskih projekcij smo izvedli tudi več kot 250 delavnic optičnih igrač in animiranega filma, ki se jih je udeležilo

več kot 4700 otrok in mladih. Med najbolj gledane filmske naslove se uvrščajo program kratkih slovenskih animiranih filmov **Spoznajmo risanke**, igrani film **Vratar Liverpoola** (Arild Andresen, Norveška, 2010) in animirani film **Deček in svet** (Alê Abreu, Brazilija, 2013). Končna evalvacija projekta pa se ne bo ustavila zgolj pri preštevanju udeležencev. Povratne informacije glede vsebinske izvedbe projekta smo z anonimnimi spletnimi vprašalniki pridobivali tako med vključenimi kinematografi, člani združenja, kot med udeleženi strokovnimi delavci v vzgojno-izobraževalnih zavodih. Rezultati teh kažejo, da je bilo z izvedbo projekta zelo zadovoljnih ali zadovoljnih 93 % kinematografov, do sedaj sodelujočih v spletni evalvaciji. Enak odstotek jih odgovarja, da je vloga regijske koordinatork zelo pozitivno ali pozitivno vplivala na razvoj filmske vzgoje v njihovi organizaciji. 93 % jih odgovarja tudi, da si želijo, da skupni programi AKMS v bodoče vključujejo regijske koordinatork. Glede na pridobljene odgovore strokovnih delavcev v vzgojno-izobraževalnih zavodih je bilo z izvedbo pogovora po ogledu filma zadovoljnih približno 90 % udeležencev. Kot razlog za zadovoljstvo med drugim navajajo spodbujanje razmišljanja o filmu in kritičnega mišljenja, izražanja lastnih mnenj in dialoga, upoštevanje raznovrstnih pogledov in odgovorov ter primernost pogovora različnim starostnim skupinam. Izraženo s šolskimi ocenami: z oceno odlično oziroma prav dobro ocenjuje metode vodenja pogovora 83 % sodelujočih v spletnem vprašalniku (povprečna ocena 4,3), izbor tem pogovora 93 % (povprečna ocena 4,6), povezanost pogovora z učnimi načrti 68 % (povprečna ocena 4). 68 % jih je bilo v okviru NFVP prvič vključenih v obliko filmske vzgoje, ki vključuje pogovor po ogledu filma v kinodvorani. Približno 60 % sodelujočih v spletnem vprašalniku jih odgovarja, da bodo filmsko vzgojo po izkušnji v NFVP v svoje delo vključevali bolj pogosto. Odgovori strokovnih delavcev tako jasno kažejo, da metodologije programa Kinobalon in s tem Nacionalnega filmsko-vzgojnega programa še zdaleč ne razumejo kot »zelo ozko omejen pristop 'čustvene udeležbe' otrok v gledanju filma« ali celo kot »vzgajanje bodočih potrošnikov storitev Kinodvora« (ali ostalih kinematografov znotraj AKMS), kot se je to »zlahka« zapisalo Maticu Majcnu.

Ob tem pa kažejo tudi, da je NFVP v tem šolskem letu pomembno prispeval k večjemu poznavanju filmske vzgoje med strokovnimi delavci in interesu za njeno vključevanje v redno delo vzgojno-izobraževalnih zavodov po Sloveniji. S tem projekt prinaša pozitivne učinke za celotno področje filmske vzgoje in ne le enega ali nekaj izvajalcev.

Na podlagi rezultatov končne evalvacije enoletnega pilotskega projekta NFVP bodo oblikovani predlogi za razvoj nacionalnega filmsko-vzgojnega programa v prihodnje. Ob koncu projekta si z gotovostjo upam trditi, da med strokovnimi delavci v vzgojno-izobraževalnih zavodih obstaja dovolj veliko zanimanje za različne programe filmske vzgoje. Bolj kot pomanjkanje interesa uporabnikov ali »tekmovanje za njihove boljše odzive« bo za nadaljnji razvoj filmske vzgoje ključno iskanje rešitev za kontinuirano sistemsko podporo njenim izvajalcem – bodisi združenim pod dežnik enega nacionalnega programa bodisi ločenim v raznolike, vzporedne iniciative. Čas je za konkretne in konstruktivne predloge.

Živa Jurančič,
vodja Nacionalnega filmsko-vzgojnega programa v Art kino mreži Slovenije

revija za film in televizijo

ekran



Naslednja številka Ekra izide 15. oktobra

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša 25 EUR + poština (4 EUR za 6 števil, 12 EUR za tujino). Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: EKRAN, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na 01/438 38 30.

Naročilnica

Na dom želim prejemati revijo Ekran.

Letna naročnina znaša 25 EUR in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon

datum in podpis

Pravne osebe

Naziv
kontaktna oseba
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon
datum in podpis
davčna številka
davčni zavezanec (obkrožite) DA NE

Odprodaja starih letnikov Ekra: revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2014 pa za ceno 20 EUR. Naročnina na info@ekran.si.

18. FSF FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA/FESTIVAL DEL CINEMA SLOVENO

AVDITORIJ, PORTOROŽ/PORTOROSE, 15.-20. 9. 2015 www.fsf.si



FESTIVAL SO
OMOGOČILI:



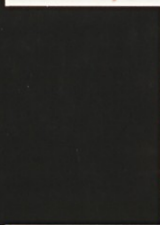
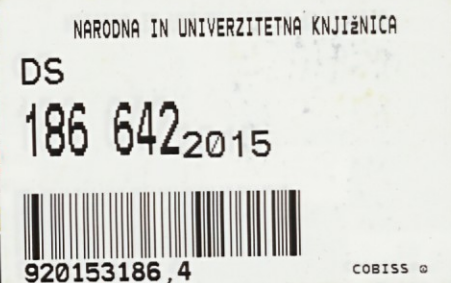
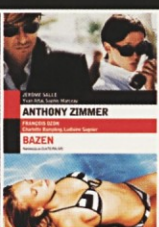
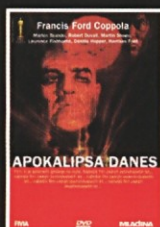
REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

KOPRODUKCIJA:

AVDITORIJ
PORTOROŽ - PORTOROSE

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo





MLADININ DVD



Že deseto leto zapored vam ponujamo možnost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!

www.mladina.si/trgovina