



REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
januar/februar 2021

Tema Animirani film

Najboljši filmi v letu 2020

Mark Cousins Ženske delajo film

Fokus 31. Liffe

Miti in ikone Sean Connery

IRIS 2020

Letna nagrada
Združenja
filmskih
snemalcev

Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) bo v prihodnjem letu že šestič podelilo letno nagrado IRIS. Nagrada IRIS 2020 bo podeljena za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo avtorske vrednote vizualne in filmske kulture ter zadovoljujejo visoke umetniške in estetske kriterije.

Nagrada bo direktorjem fotografije podeljena v šestih kategorijah:

- 1) igrani celovečerni film
- 2) igrani kratki film
- 3) dokumentarni (tudi dokumentarno-igrani) film
- 4) študentski film (igrani ali dokumentarni film v študentski produkciji)
- 5) glasbeni spot
- 6) TV nadaljevanka ali serija

V konkurenco za letno nagrado ZFS se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila ali bodo premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. 2020 do 31.12. 2020. Audiovizualno delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija).

Uradni razpis je že objavljen na spletni strani
Združenja filmskih snemalcev Slovenije www.zfs.si.



Slovenski filmski center podpira filmsko kulturo

FILMARIJA PODCAST

Podcast Društva slovenskih režiserjev

VSAK TOREK!

Na dsr.si, na YouTube kanalu DSR in v vseh podkast agregatih.

DSR DRUŠTVO
SLOVENSKE
REŽISERJEV

V sodelovanju z



VSEBINA

UVODNIK	<i>Smrt letu 2020 / Ana Šturm / 2</i>
NAJBOLJŠI FILMI V LETU 2020	<i>Najboljši filmi leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev / 5</i>
IN MEMORIAM	<i>Janko Čretnik / 14</i> <i>Ivan Marinček Žan / Radovan Čok / 17</i> <i>Nelly Kaplan / Ivana Novak / 18</i>
ESEJ	<i>Po desetletju izletov / Jernej Trebežnik / 22</i>
FOKUS: 31. LIFFE	<i>Gagarin / Anže Okorn / 25 / Zlo ne obstaja / Muanis Sinanović / 28 / Koronacija / Robert Kuret / 30 / Poletje 85 / Žiga Pucelj / 32 / Mandibule / Muanis Sinanović / 34</i>
MARK COUSINS:	<i>Žensko brez feminizma / Anja Banko / 36</i>
ŽENSKE DELAJO FILM	<i>Intervju z Markom Cousinsom / Žiga Brdnik / 39</i>
ODPRTA STRAN	<i>Morana / Zala Berk / 45 / Dolina miru / Ajša Podgornik / 46 / Panika / Lina Horvat / 47</i>
ZGODOVINA FILMA	<i>Črno-bela zavest barvnega filma / Jasna Pintarič / 49</i>
TEMA:	<i>Slovenski animirani film 2011–2020: Dela za novo dekada / Matija Šturm / 52</i>
ANIMIRANI FILM	<i>Intervju s Konijem Steinbacherjem / Igor Prassel / 57</i> <i>Ničelna toleranca do nekaznovanja / Veronika Zakonjšek / 65</i> <i>Naključno razkošje prosojnega vodnega rebusa / Jernej Trebežnik / 66</i> <i>Ubij to in zapusti to mesto / Rok Govednik / 68</i> <i>Destilirani trenutki resničnega / Anja Banko / 70</i> <i>Je animacija lahko orožje? / Žiga Brdnik / 72</i> <i>Animirane abstrakcije in erotični ples statistike / Veronika Zakonjšek / 76</i> <i>Novi ustvarjalci čudovitih animiranih svetov / Rok Govednik / 78</i> <i>Tesnoba, spomin, čas / Larisa Lavrenčič / 84</i>
FILMI BREZ MEJA	<i>Domov / Kristian B. Kavčič / 86</i>
FESTIVALI	<i>33. Mednarodni festival dokumentarnega filma Amstedram / Simon Popek / 90</i>
KRITIKE	<i>Žilca / Veronika Zakonjšek / 92 / Amonit / Jasmina Šepetavc / 93 /</i> <i>Dežela nomadov / Bojana Bregar / 95 / O neki mladosti / Varja Močnik / 96 /</i> <i>Nažgani / Bor Pleteršek / 97 / Leto življenja / Igor Harb / 99</i>
TV SERIJE	<i>Taki smo / Petra Meterc / 101</i>
BORAT	<i>Simptom ogorčene pozicije / Robert Kuret / 103</i>
MITI IN IKONE	<i>Sean Connery / Andrej Gustinčič / 108</i>

ANA ŠTURM

Smrt letu 2020

Konec leta je na Netflixu pod naslovom **Smrt letu 2020** (Death to 2020, 2020, Al Campbell in Alice Mathias) pristal približno enouren, še kar smešen pregled dogodkov, ki so zaznamovali distopično leto 2020. Mokumentarec, pod katerega se kot scenarista podpisujeta ustvarjalca serije **Črno ogledalo** (Black Mirror, 2011–), Charlie Brooker in Annabel Jones, nam skozi izbor medijsko najodmevnejših trenutkov (požari, širjenje virusa, smrt Georgea Floyd, protesti, rušenje kipov, ameriške volitve ...) tega bizarnega in zavoženega leta nastavlja ogledalo naše trenutne realnosti, ki je bolj čudna od fikcije. Če smo bili v času prvega *lockdowna* na kolektivni dieti **Tiger Kinga** (2020), edine serije, ki je bila bolj šokantna kot apokaliptična pandemijska realnost, nas je na zaslone v drugem valu prikovala še bolj senzacionalistična in *bingeworthy* serija, nekakšno duhovno nadaljevanje *Tiger Kinga*, v kateri je v titularni vlogi nastopil (in prav tako epsko in klavarno propadel) kar ameriški predsednik sam. Šov z naslovom »Ameriške volitve« je imel vse, kar si gledalec lahko poželi, od besednih dvobojev v stilu Jerryja Springerja, spletnih potegavščin, predsednikove okužbe s koronavirusom in fantastičnih teorij zarote, do spektakularnega zaključka z vdorom Trumpovih podpornikov v kongres 6. januarja 2021, v katerem so senatorji prav takrat potrjevali zmago Joeja Bidena.

Medtem ko se je svet (in z njim Slovenija) počasi, dan za dnem vse bolj in bolj pogrezal v brezno nesmisla, se je pri nas znotraj tega distopičnega filma zgodila še čisto prava meta-filmska grozljivka. Mora(na) na kvadrat. Ker je v zvezi s to temo preteklo že kar nekaj črnila, sledi samo kratek povzetek za anale. Vlada je spomladi, ob začetku pandemije blokirala proračunska sredstva, namenjena filmu, in z vehementnim ignoriranjem pogodbenih obveznosti sektor v devetih mesecih pripeljala na rob preživetja. Sredstva so bila sicer v sedmem

protikriznem paketu ukrepov zadnji decembrski teden sproščena – ampak, kot pravi Karpo Godina – sramota bo ostala. Dolgo pa bodo ostale tudi posledice te zgrešene politike, ki je že tako podhranjeno področje letos pahnila v najhujšo krizo v zgodovini slovenskega filma. Če hočemo, da slovenski film preživi, potrebujemo več politične volje za sistematično ureditev področja ter jasen strateški načrt razvoja tako produktivne kot reproduktivne kinematografije v naslednji dekad. Do podobnih zaključkov pride tudi Matija Šturm, ki v tokratni številki uvede tematski sklop o animiranem filmu.

Ko pretresam letošnje nenavadno, razpokano in osamljeno leto, zaznamovano z zdravstveno, socialno in politično krizo, težko verjamem, da smo se pred slabim letom dni na Potsdamer Platzu brezskrbno drenjali na novinarskih projekcijah 70. Berlinale. Svet filmskih festivalov in obiskovanja kina se zdi kot včerajšnji svet, kot davna preteklost, ki obstaja le še v spominu. Večji del letošnjih filmskih dogodkov se je preselil na računalniške in televizijske zaslone, v zaprte in zapuščene kinodvorane pa so se naselili duhovi. Malo je stvari, ki jih letos pogrešam bolj kot obisk kina. Tišino, domačnost in zvok 35-mm projektorja v Slovenski kinoteki, udobne rdeče sedeže, prijetno vzdušje in prijazne blagajnike v Kinodvoru, ter zabavne *blockbusterske* večere v Kinu Bežigrad. Pogrešam filme na velikem platnu, kjer so večji od življenja. Obisk kina je kolektivna, družabna dejavnost in vsako kino je svoja zelo posebna filmska skupnost. Čeprav se je film na malih zaslonih uspel že dodobra udomačiti, ga doma spremljamo drugače kot v kinu, saj gre za izrazito zaseben kontekst. Pogrešam ritual kina, hiter espresso pred projekcijo, biljeterja ali biljeterko, ki ti odtrga karto, pridušeno zatemnjene luči, napovednike za nove filme, pa tudi to, da vsaj petkrat pogledam, če sem res dala telefon na potih.

Čeprav je bilo leto 2020 filmu nenaklonjeno, smo bili kljub temu deležni številnih filmskih in televizijskih presežkov, na kar kaže tudi letošnja že tradicionalna Ekranova lestvica najboljših filmov preteklega leta po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev. Dobri filmi so pač dobri ne glede na to, kje jih gledamo (čeprav vsi najbrž komaj čakamo, da si jih ob prvi priložnosti ogledamo tudi na velikem platnu). Največ glasov je prejel film **Nikoli redko včasih vedno** (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman), o katerem je v Ekranu maj/junij 2020 pisala Petra Meterc. Če bi želeli izpostaviti eno rdečo nit letošnjega leta, bi bila to izjemna bera filmov, pod katere se podpisujejo režiserke; med najvidnejšimi naslovi preteklega leta so se poleg *Nikoli redko včasih vedno* znašli vsaj še **Asistentka** (The Assistant, 2019, Kitty Green), **Kajillionaire** (2020, Miranda July), **Dick Johnson je mrtev** (Dick Johnson is Dead, 2020, Kirsten Johnson) in serija **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel). Zato tudi ni naključje, da vam v pričujoči številki v branje ponujamo tekst Anje Banko o epskem filmskem eseu **Ženske delajo film** (Women Make Film, 2019) in izvrsten intervju z njegovim avtorjem Markom Cousinsom, ki ga je pripravil Žiga Brdnik.

O tem, da je (filmski) svet danes videti drugače kot pred slabim letom dni, ni več dvoma. Na Göteborgskem filmskem festivalu, ki bo na začetku februarja 2021 – tako kot večina

festivalov v tem času – potekal v digitalni obliki, so se srečnemu izbrancu ali izbranki (najbrž po navdihu filma **Svetilnik** [The Lighthouse, 2019, Robert Eggers]) odločili ponuditi možnost ogleda filmov na odročnem švedskem otočku Pater Noster. Seveda v popolni izolaciji: brez družine, prijateljev in mobilnega telefona, zgolj v družbi festivalskih filmov in buččih valov. Domislico so poimenovali »izolacijski kino« (The Isolated Cinema), z njo pa želijo opozoriti, kako je pandemija v tem letu spremenila naš odnos do filma ter kaj sploh naj bi bila vloga filma v tem »novem« svetu. Poleg projekcij na otoku Pater Noster bodo dvema posameznikoma omogočili še ogled filmov v dveh filmskih dvoranh v Göteborgu, s čimer želijo opozoriti tudi na zapuščenost krajev, ki so sicer polni življenja, dogajanja in ljubiteljev filma. S podobnimi temami se bo ukvarjala tudi naslednja številka Ekрана. V sodelovanju z Društvom slovenskih filmskih publicistov Fipresci in s podporo Slovenskega filmskega centra pripravljamo posebno tematsko številko revije (marec/april), ki bo namenjena predvsem sondiranju dogajanja in sprememb na filmskem področju ter razmisleku o tem, kakšno filmsko krajino si želimo v prihodnosti.

Smrt letu 2020, svoboda filmu!

Želim vam radostno 2021 in upam, da se v letošnjem letu čim večkrat srečamo v kinu.





Palm Springs (2020)



Lahko se uničim (2020)

Najboljši filmi v letu 2020

Najboljši filmi preteklega leta po izboru
filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

ANJA BANKO

Asistentka (The Assistant, 2019, Kitty Green)

Kajillionaire (2020, Miranda July)

Lahko te uničim (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)

Dick Johnson je mrtev (Dick Johnson is Dead, 2020, Kirsten Johnson)

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Brez preferenčnega vrstnega reda vsak od naštetih naslovov na tak ali drugačen način vstopa v dialog s širokim spektrom ženskega vprašanja. Teme, ki jih odpirajo ameriška filma *Asistentka* in *Nikoli redko včasih vedno* ter britanska serija *Lahko te uničim*, so politične. V ospredju je vprašanje ženskega telesa – družbenega in intimnega odnosa do tega telesa, ki še vedno kliče po nujnosti feminističnega boja. Filma *Dick Johnson je mrtev* in *Kajillionaire* vsak na izrazito svoj način obravnava teme medsebojnih odnosov, razmerja med starši in otroki, vprašanje ljubezni in predanosti drugemu. Četudi je prvi dokumentarni, drugi pa igrani film, oba z elementi absurda in črne komedije družbenim normam neizprosno nastavljata ogledalo. Najboljši del letošnjega

seznama pa je, da je sestavljen iz zgolj ženskih avtoric. In vseh letošnjih sploh še pogledati nisem uspela!

TINA BERNIK

Filmsko leto je kljub nekaterim moškim favoritom, kot so Steve McQueen, Charlie Kaufman in Aaron Sorkin, vseeno leto žensk, in to tako v režijskem kot tematskem smislu, zato jim posvečam tudi svoj izbor.

Prva krava (First Cow, 2020, Kelly Reichardt)

Ker najboljše filme v najbolj mačističnem žanru v zadnjih letih snema ženska.

Asistentka (The Assistant, 2019, Kitty Green)

Ker o zlorabi kriči na vse mogoče načine, samo z besedami ne – skratka tako, kot se dogaja zunaj fikcije.

His House (Remi Weekes, 2020)

Ker opozarja, da je realnost za nekatere bolj pošastna od pošasti samih.

The Nest (Sean Durkin, 2020)

Ker žena patriarhat sesuje tako, da pusti, da se sesuje sam od sebe.

Swallow (Carlo Mirabella-Davis, 2019)

Ker ženska, ki se nažre dominantnega moškega, nadzor nad svojim življenjem prevzame tako, da ga izpljune.

ŽIGA BRDNIK

6 grozljivk za grozljivo 2020!

Izolacijska: **Svetilnik** (The Lighthouse, 2019, Robert Eggers)

Neoliberalistična: **Mali Joe** (Little Joe, 2019, Jessica Hausner)

Kolonialistična: **Zombi otrok** (Zombi Child, 2019, Bertrand Bonello)

Integracijska: **Izgnanstvo** (Exil, 2020, Visar Morina)

Vojna: **Za Samo** (For Sama, 2019, Waad Al Kateab in Edward Watts)

Družinska: **K prašnemu morju** (À la mer poussière, 2020, Héloïse Ferlay)

Sprostitveni bonus: **Stari mlekar** (Vanamehe film, 2019, Mikko Mägi in Oskar Lehemaa)

BOJANA BREGAR

The Disciple (2020, Chaitanya Tamhane)

Film o perfekcionizmu, ki se ne sprašuje »Perfekcionizem: da ali ne?«, temveč »Perfekcionizem: kako?«.

Venomer s hudičem (The Devil All the Time, 2020, Antonio Campos)

Oldfashioned parabola o dobrem in zlu in univerzalni (božji?) sili, ki svet ravna z močjo pravice. Za potrpežljive.

Palm Springs (2020, Max Barbakow)
»Groundhog Day« za generacijo, ki je preživela 2020.

Hamilton (2020, Thomas Kail)
»Film« v narekovajih, ampak bolj filmski od marsikaterega filma. *Hype* je popolnoma upravičen, Lin-Manuel Miranda je car, Jonathan Groff pa kralj, ki si zasluži svoj lastni šov.

Damin gambit (The Queen's Gambit, 2020, Scott Frank in Allan Scott)
Najbrž smo lahko hvaležni za vsako filmsko ali televizijsko »anti-junakinjo«, in briljantna igra Anye Taylor-Joy pomaga, da smo lahko za *Damin gambit* povsem iskreno hvaležni. Jaz sem, kajti sicer bi se na tem seznamu znašel **Tiger King** (2020) ... hvala in adijo za vedno, 2020.

OSKAR BAN BREJC

Vesoljski psi (Space Dogs, 2019, Elsa Kremser in Levin Peter)

Koronacija (Coronation, 2020, Ai Weiwei)

Ker sta kljub svojim neenotnostim, nerazumljivostim in nelogičnostim (ali zaradi njih!) ostala v mojem spominu najdlje.

Povedni sedanjik (Wan mei xian zai shi, 2019, Zhu Shengze)

Prva krava (First Cow, 2019, Kelly Reichardt)

Ker je njun ritem metronomsko natančen in ker sem domov hodil počasneje.

Mandibule (Mandibules, 2020, Quentin Dupieux)

Ker se ne spomnim, kdaj sem se ob filmu tako nasmejaj.

Evforija (Euphoria, 2019, Sam Levinson)

Ker govori o mladih, ne da bi padla v prepad *boomerstva* ali *cringea* ... in ker sem nekritičen fen.

INGRID KOVAČ BRUS

Undine (2020, Christian Petzold)
Kako se miti prelivajo iz življenja v umetnost in spet nazaj v življenje.

Oaza (2020, Ivan Ikić)
Presunljiv ljubezenski film o oazi, v kateri živijo mladi s posebnimi potrebami in enako močno potrebo po ljubezni.

Quo vadis, Aida? (2020, Jasmila Žbanić)
Dan in pol v Srebrenici, ki ga želi Evropa pozabiti, skozi oči tolmačke Aide in njen boj proti vojni in zlu.

Pustinja (Dashte khamoush, 2020, Ahmad Bahrami)

Črno-bela pesnitev o sodobnem Iranu, v slogu največjih mojstrov iranske kinematografije.

Kolektiv (Colectiv, 2020, Alexander Nanau)

Dokumentarec, ki deluje kot odlično zrežirana politična drama o korupciji v (romunskem) zdravstvenem sistemu.

MARINA GUMZI

Leto 2020 je bilo kot **Tenet** (2020, Christopher Nolan). Začetek je bil okej, potem se je začelo komplicirati. Dialogi so postajali vedno slabši, nazadnje pa jih sploh ni bilo več. Namesto tega so vsi naenkrat nosili maske in niti tega ni bilo več mogoče z gotovostjo trditi, ali je jaz še zmeraj jaz. Nihče ni zares razumel poante, niti ni znal napovedati konca, samo to je bilo jasno, da se je prihodnost začela stekati nazaj in da bo ekonomska bilanca porazna. Moj seznam je v stilu leta notranje razrvan (Vesconcelos vs brata Safdie vs obskurna futurologija sicer fascinantno lucidnega Leka), a ga deloma opravičuje dejstvo, da sem se v poklon padli kino-kulturi omejila na festivalske oziroma

kinoizkušnje, ki se jih danes spominjam s hrepenečim srcem.

This Is Not a Burial, It's a Resurrection (Lemohang Jeremiah Moses, 2019)

Metamorfoza ptic (A Metamorphose dos Pássaros, 2020, Catarina Vasconcelos)

Povedni sedanjik (Wan mei xian zai shi, 2019, Zhu Shengze)

Nebrušeni diamanti (Uncut Gems, 2019, Josh Safdie in Benny Safdie)

AIDOL (2019, Lawrence Lek)

MATEVŽ JERMAN

Filme s seznama – vsakega na svoj način – odlikujejo dovršenost, pronicljivost in izvirnost avtorske vizije, razumevanje zmožnosti filmskega izraza ter dosledno odražanje duha časa (upoštevajoč misel Fredrica Jamesona, da si je danes lažje predstavljati konec sveta kot pa konec kapitalizma).

I'm Thinking of Ending Things (2020, Charlie Kaufman)

Medena dežela (Medena zemja, 2019, Tamara Kotevska in Ljubomir Stefanov)

Nebrušeni diamanti (Uncut Gems, 2019, Josh Safdie in Benny Safdie)

Soul (2020, Pete Docter)

Zadnji in prvi ljudje (Last and First Men, 2020, Jóhann Jóhannsson)

Kratki film leta: **Sončni pes** (Sun Dog, 2020, Dorian Jespers)

ANA JURC

Dick Johnson je mrtev (Dick Johnson is Dead, 2020, Kirsten Johnson)

Dokumentaristka si zamisli serijo zagranih bizarnih nesreč s smrtnim izidom za svojega očeta – in s tem nazorno pokaže, da njegova izguba spomina

ni enkratna smrt, pač pa se dogaja v majhnih, bolečih odmerkih.

Prva krava (First Cow, 2020, Kelly Reichardt)

Vestern o peki peciva, ki je v prvi vrsti hvalnica prijateljstvu in človeški bližini; idealna protiutež bombastičnosti Inárritujevega **Povratnika** (The Revenant, 2015).

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman) Drama o nezaželeni nosečnosti je zasnovana v dokumentarističnem tonu, kot kolaž majhnih birokratskih zapletov, ovir in ponižanj, ki jih morajo številne Američanke prestajati na poti do osnovne zdravstvene nege.

Lahko te uničim (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)

Michaela Coel v avtobiografski nadaljevalki brezkompromisno načenja – in detabuizira – kompleksno tematiko privoljenja na področju spolnosti.

Majhna sekira (Small Axe, 2020, Steve McQueen)

Ambiciozna antologijska serija Steva McQueena je poklon Britancem karibskega porekla, ki brez nasilnega vlečenja vzporednic med sedemdesetimi leti in današnjim trenutkom osvetli breme sistemskega zatiranja temnopoltih Britancev.

LEV PREDAN KOWARSKI

Corpus Christi (Bože Ciało, 2019, Jan Komasa)

Ker je ta film še en dokaz, da se vrhunskost skriva v preprostosti, ne v visokem proračunu.

Damin gambit (The Queen's Gambit, 2020, Scott Frank in Allan Scott)

Ker sem se ob vsakem delu nemudoma in popolnoma nezavedno potopil v svet Beth Harmon.

The Social Dilemma (2020, Jeff Orlowski)

Ker v njem od ustvarjalcev družbenih omrežij iz prve roke izvemo, kakšno pošast so pravzaprav ustvarili.

The Trial of the Chicago 7 (2020, Aaron Sorkin)

Ker je Aaron Sorkin kralj in bi se vsi morali učiti od njega.

Videti El Aaiún (2019, Erik Valenčič)

Ker bi nas zgodba majhnega ljudstva, ki se več desetletij neuspešno bori za samostojnost, morala spomniti na to, kakšno srečo imamo Slovenci.

ROBERT KURET

Človek s senco (Ema Kugler, 2019)

Ema Kugler je osebno eno tistih velikih filmskih odkritij, ki se človeku – ki ne more biti več iluzija nepristranskega filmskega opazovalca – zgodijo na vsake kvatre. Človek, ki je prepreden z vprašanjem, roditi (se) ali ne, je vrh izrazito avtorskega opusa samih vrhov.

Coincoin in ekstraljudje (Coincoin et les Z'Inhumains, 2019, Bruno Dumont) Obračun tako s sodobno evropsko družbo, ki se v zakotju severne Francije sooča z migrantskim vprašanjem, kot s filmskimi tropi, s katerimi si pomagamo družbo razumeti.

Nebrušeni diamanti (Uncut Gems, 2019, Josh Safdie in Benny Safdie)

Živčna vojna in življenjska vloga Adama Sandlerja, ki je vedno zgolj en uspešen vložek stran od tega, da njegovi nategi postanejo vizionarska investicija.

Vesoljski psi (Space Dogs, 2019, Elsa Kremser in Levin Peter)

Hrbtna stran Odiseje, ki ji uspe nemogoče, in sicer uprizoriti živalsko perspektivo potepuških psov na moskovskih ulicah, pri čemer se stalno

poigrava z gledalčevo identifikacijo, ki ji odreka lagodno antropomorfizacijo.

You Don't Nomi (2019, Jeffrey McHale)

Film za filmske kritike ter ljubitelje trasha in njegovih dilem: so **Slačipunce** (Showgirls, 1995, Paul Verhoeven) eksploatacija ali opolnomočenje, kritika poba-govljenega telesa ali mizogina fantazma?

LUKA MARČETIČ

Prva krava (First Cow, 2020, Kelly Reichardt)

Lep film s popolnim, čeprav žalostnim koncem.

Sound of Metal (2019, Darius Marder)

Boleča žalost z nadčloveško fotografijo.

Spontaneous (2020, Brian Duffield)

Prežvečen žanr, obrnjen na glavo. Z vseeno žalostnim preobratom.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Krasen primer subtilnega pripovedovanja žalostne zgodbe.

Mandibule (Mandibules, 2020, Quentin Dupieux)

Novi Quentin Dupieux, še bolj odštekan kot kadarkoli prej (in ki vsebuje precej žalostno zgodbo enega stranskih likov).

JURE MATIČIČ

Pet filmov, ki so se me dotaknili in še zdaj ostajajo z mano. Letos niso bili vsi nujno videni v kinu, ker za to preprosto ni bilo dovolj priložnosti, ampak upam, da bom lahko prav vse še kdaj izkusil na velikem platnu. Brez posebnega vrstnega reda.

Corpus Christi (Bože Ciało, 2019, Jan Komasa)

Sploh ne vem, kje naj začnem pri tem filmu, ki me požgečka kot ateista in

poboža kot nekoga, ki verjame v dobro na svetu.

Ne pozabi dihati (2019, Martin Turk)
Poletni destilat odraščanja Martina Turka, ki se me je dotaknil na zelo osebnosti, »bratski« ravni.

Happiest Season (2020, Clea DuVall)
Vem, kičasto, ampak včasih (še posebej pa v teh morečih časih) moramo imeti kakšno dobro božično romantično komedijo, zlasti če je malce »drugačna«.

Mogul Mowgli (2020, Bassam Tariq)
Znova odlični Riz Ahmed v osupljivo »paki« psihedeličnem, hip-hopersko nabritem filmu o premagovanju samega sebe.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Skoraj dokumentarec, ki opozarja na drobne, osebne stiske kot posledice radikalizirane družbe.

URŠA MENART

Najboljših 5 filmov leta letos izbiram malce na silo. Proti svojim načelom (a povsem v duhu leta) zraven vrivam še eno TV-serijo, ki je sicer lanska, a nas jo je najbrž večina gledala letos. Po vrsti od 5. do 1. mesta.

Spontaneous (2020, Brian Duffield)
Nepričakovani presežek v sicer do konca prežvečenem žanru najstniške romance, kjer smrt preži za vogalom. Med filmi, distribuiranimi v 2020, je ta daleč najbolj 2020.

Nevidni človek (The Invisible Man, 2020, Leigh Whannell)

Po dolgem času odličen ameriški žanrski film.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Šola odnosa med kamero in igralci.

Najbolje zrežiran film, kar sem jih videla v 2020.

Mandibule (Mandibules, 2020, Quentin Dupieux)

Balzam za scvrte možgane. Edini film, ki sem ga v 2020 gledala dvakrat. *Toro émotion!*

Nasledstvo (Succession, 2018–, Jesse Armstrong)

Zame najboljša serija zadnjih nekaj let in opomnik, da vladajoči razred ni sestavljen iz nekakšnih nadjudi, ampak iz navadnih patetičnih kreatur.

PETRA METERC

Konec bo spektakularen (Ji bo azadiyê, 2019, Ersin Çelik)

Tisto, o čemer sta govorila Solana in Getino, ko sta pisala o tretjem filmu, na severu Sirije počne rožavska filmska komuna. Film o vojni in revoluciji, posnet sredi vojne in revolucije. Filmski izdelek skupnosti, proti fašizmu Turčije in fašizmom sveta.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Film, ki z nenavadno lahkotnostjo in skrbjo spregovori o splavu in nasilju nad ženskami, ne da bi se o tem moral neposredno izrekat.

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jérémy Trouilh)

Če Vinz v **Sovraštvu** (La haine, 1995, Mathieu Kassovitz) reče, da ni pomembno, kako padeš, temveč kako pristaneš, je *Gagarin* film predmestja, ki se posveti prav lepoti padanja in to, ko se srečata afrofuturizem in brutalizem, naredi prekleto veličastno.

Ubij to in zapusti to mesto (Zabij to i wyjedź z tego miasta, 2020, Mariusz Wilczyński)

Wilczyński je delal štirinajst let, da bi z risano animacijo zajel občutke ob smrti najbližjih, pri tem pa ustvaril monumentalno delo.

Izgubil sem svoje telo (J'ai perdu mon corps, 2019, Jérémy Clapin)

Poetična epopeja odrezane roke, ki išče svoje telo, telo pa se na drugem koncu mesta zaljubi. Clapin je bizaren, nežen in zabaven hkrati.

Lahko te uničim (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)

Coel kot režiserka in igralka leta.

Taki smo (We Are Who We Are, 2020, Luca Guadagnino)

Guadagnino si da duška, kot si ga v filmih (še) ni mogel.

Majhna sekira: Lovers Rock (Small Axe: Lovers Rock, 2020, Steve McQueen)

Epizoda, ki je pravzaprav film, ena sama lepota glasbe in teles, ki si jo bom zavrtela še vsaj nekajkrat.

MARKO NABERŠNIK

Razbijalka sistema (Systemsprenger, 2019, Nora Fingscheidt)

Film sicer nosi letnico 2019, a sem ga v kinu videl letos. Neizmerno veselje si je ogledati film, ki te pusti odprtih ust. *Razbijalka sistema* je takšna izkušnja. Odlična režija in scenarij ter še bolj neverjetno odigrana glavna vloga, kar je zasluga osupljive (v času snemanja filma) 10-letne Helene Zengel.

Nevidni človek (The Invisible Man, 2020, Leigh Whannell)

Odlična Elisabeth Moss v izjemni psihološki grozljivki o zlorabi, ki je sicer nevidna, a smrtno nevarna. Večplastna, odlično posneta ter vrhunsko zrežirana zgodba, ki ti ne pusti dihati in te drži v napetosti vse do konca.

Janko in Metka (Gretel & Hansel, 2020, Oz Perkins)

Estetska mojstrovina. Reinterpretacija sicer znane pravljice bratov Grimm, ki je že v izvirniku srhljiva zgodba. Lahko je sicer preoblečena v prijazne barve za otroke, lahko pa v temačne podobe, ki priključijo nočne more. In za slednjo pot se odloči režiser Oz Perkins, kar mu tudi v celoti uspe.

Proxima (2020, Alice Winocour)

Vedno izvrstna Eva Green v vlogi astronautke, ki živi sama z osemletno hčerko in se pripravlja na pot v vesolje. Kako se soočiti z napornim urjenjem v vesoljskem centru, poklicno kariero in bolečo ločitvijo od hčerke? Dileme, ki se te dotaknejo in ti dajo misliti.

Mank (2020, David Fincher)

Film **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) je z leti postal tako velik in večni, da o njem kroži nešteto zgodb. Eno izmed interpretacij nam ponudi tudi film *Mank*, kjer opazujemo nastanek te filmske mojstrovine skozi oči scenarista Hermana J. Mankiewicza. Nostalgичen pogled v zgodovino Hollywooda, kjer v črno-belih podobah blestita igralec Gary Oldman in režiser David Fincher.

IVANA NOVAK

Trilogija o ženski blaznosti:

I'm Thinking of Ending Things (2020, Charlie Kaufman)

Swallow (2019, Carlo Mirabella-Davis)

Horse Girl (2020, Jeff Baena)

Romanci leta:

Undine (2020, Christian Petzold)

Palm Springs (2020, Max Barbakov)

Še vedno najbolj etična serija:

Nikar tako živahno X. (Curb Your Enthusiasm, 2000–, Larry David)

Najbolj ludistični horor-komediji leta:

Kaj počnemo v mraku II. (What We Do in the Shadows, 2019–, Jemaine

Clement) in **Extra Ordinary** (2019, Mike Ahern in Enda Loughman)

Če bi se mi zgodil zastoj srca, bi letos prosila, naj me oživijo z adaptacijo Dickensove klasike:

Osebna zgodovina Davida

Copperfielda (The Personal History of David Copperfield, 2019, Armando Iannucci)

Bitka, v kateri je duh komedije najbolj zmagovito slavil nad bedno realnostjo, ki je svet zresnila do smrti, se je povsem nepričakovano odvila na naših tleh. Gre za presežek domače televizijske produkcije, ki neredko doseže stopnjo genialnosti. Vrhunec satire tako ni nastal kje v tujini, ampak na slovenski televiziji: šlo je za »intervju Tanje Gobec s predsednikom države Borutom Pahorjem«, ki je pojasnil, zakaj o ničemer nima mnenja in kako to posebno spretnost vzdržuje. Vsa čast in hvala trem domačim genialcem, Tilnu Artaču, Juretu Karasu in Igorju Bračiču, ki so ustvarili satiro leta, letošnjo sezono TV-oddaje **Kaj dogaja?** v produkciji RTV Slovenija.

ANŽE OKORN

I Know This Much Is True (2020)

Miniserija po romanu Wallya Lamba, zamorjena do amena, ki jo povzema maksima, da nad ljudmi, ki jih imaš rad, pač nikoli ne obupaš. Bolj ali MANJ uspešno hendlanje srednjih let in družbenega razreda s paranoidno shizofrenijo brata dvojčka vred. Skorajda *double feature* igralca, ki ga je lepo pohvalil citat »Podcenjen v igri kot Mark Ruffalo!«, s katerim je v pesmi Return to Innocence filmsko industrijo okrcal že davnega leta 2012 razpadli hipster-rap duo Das Rasist.

I'm Thinking of Ending Things (2020, Charlie Kaufman)

O tem, kako naslovna misel, ko se ti rodi, tudi ostane, vztraja in zapovrh še dominira do konca življenja; projekcija vse njene vrtoglave igrivosti na filmsko platno; road movie, ki mu je bilo namenjeno spoznati njegove starše, medtem ko lahko ona zre samo vzvratno; Kaufman zna via David Foster Wallace brati Kafka, feminizma pa se loteva kot taprav dec.

Dragi tovariši! (Dorogi tovariši!, 2020, Andrej Končalovski)

Film nekdanjega tesnega sodelavca Andreja Tarkovskega o krvavo zadušeni stavki, ki je zaradi prikrivanja oblasti nekdanje Sovjetske zveze še desetletja ostala zamočana, stilsko – prej v odtlenkih sepie kot črno-bel – prav v ničemer ne spominja na omenjeni prostor in čas. Prav po ameriško – slednje v najboljšem pomenu besede – kul je, na ta način pa premeteno potuje – ne nujno v tem zaporedju – citate: »Stalina bi potrebovali.« »Tudi to, da je pri nas socializem, je državna skrivnost.« »Naj jo država prevzgoji.« »Bolje bomo.« »Ples ...« Še pomnite, draga tovarišica?

Moj jutranji smeh (Moj jutranji smeh, 2020, Marko Djordjević)

Bog je mrtev. Umrl pa je od smeha, ker je neki drugi bog trdil, da je edini. Tragikomedija o jutranji zarji, ki jo poosebljajo nedoletni edinčki, prisecani na do fula izcuzane seske soseske neke srbske vukojebine, od obračuna točno opoldne oddaljeni le ca. en sam odločen korak. Seksualni prizor pa je Djordjeviću uspelo posneti tako, da je z njim do tropičja natančno povzel stanje, v katerem se je letos znašlo človeštvo.

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jérémy Trouilh)

Prvenec kot krasno uprizorjena parafraza osrednjega koncepta Kritike črnega uma Achilleja Mbembeja,

postajanje črnc-sveta, ki slednjega nepretenciozno nadomesti kar s samim veseljem. Ljubzenska pesem o »trenerkarju« iz »nebesnega predmestja«, ki bodoče ruševine ene zadnjih preostalih utrdb ne tako dolgo nazaj še precej močne socialne države prenavlja v vesoljsko postajo Mir. Klic na pomoč, ki ga nese najdlje naokoli, so poljubi.

MAŠA PEČE

Čeprav smo jih povečini gledali z distance in na klavrnih domačih ekranih, v letu 2020 ni manjkalo ne dobrih ne raznolikih filmov. Prvi peterici festivalskih izbrancev zato dodajam še enega spletnega in televizijsko serijo.

Labyrinth of Cinema (2019, Nobuhiko Ōbayashi)

Poslednji protivojni spev in vrtoglava, brezdanja oda filmu, s katero se je večno mladi filmski eksperimentator in moj osebni heroj Nobuhiko Ōbayashi letos poslovil od sveta.

Crazy Samurai Musashi (2020, Yūji Shimomura)

Virtuoz filmske koreografije borilnih veščin Tak Sakaguchi se 77 minut – v realnem času in enem samem posnetku – bojuje s 400 nasprotniki. Poklon in v isti dihi popolna demistifikacija tehnike in etosa mečevanja. Čudovito drzen filmski koncept, ki ne stremlji k vsečnosti.

#ShakespearesShitstorm (2020, Lloyd Kaufman)

Kaufmanova satirična adaptacija Shakespearjevega *Viharja* je eden najbolj slastno neposrednih, politično nekorektnih »no bullshit« filmov letošnjega leta. Striček Lloyd je jezen, smešen in v vrhunski formi.

Mosquito (2020, João Nuno Pinto)

Pintova mojstrsko posneta antikolonialistična fantazmagorija o mladem portugalskem vojaku v Afriki se zdi kot dolgo pričakovan daljni potomec Roegove brezčasne mojstrovine

Walkabout (1971).

Schlaf (2020, Michael Venus)

Podeželski hotel s čudakiškim personalom, nočne more o merjascih, ki se prelivajo v budnost, senca nacistične (pol) preteklosti ... Nemčija je s celovečernim prvcem Michaela Venusa dobila svojega Lyncha.

Spletno: **Hamilton** (2020, Thomas Kail)
Izdatno ovenčan odrski muzikal ameriškega igralca, skladatelja in reperja Lin-Manuela Mirande, ki je letos poleti na novo zaživel v obliki celovečernega posnetka, ni le aktualen in osupljivo preroški komentar ameriške demokracije. Izvaja tudi politično nepomembno, a psihološko nepogrešljivo funkcijo: v tem covidepresivnem letu 2020 nam podari tri ure pesmi in plesa.

tv-serija: **Kraljestvo** (Kingdom, 2019/2020, Kim Seong-hun)

Ko so se na filmu prvič pojavili hitri zombiji, je bilo to prelomno; v podžanr, ki so ga zaznamovali telesna groza, gnus in tesnoba počasi lomastečih pošasti, so vnesli eksploziven strah in suspens. Južnokorejska zgodovinska tv-serija o zombijih v času lokov in puščic prinaša nov zaplet; ali je vaš zombi hiter ali počasen, postane popolnoma vseeno, če imate v ključnem trenutku vedno moker smodnik.

NEJC POHAR

Po abecednem redu.

Bloody Nose, Empty Pockets (2020, Bill Ross IV in Turner Ross)

Zgodovina barskega pitja in popivanja kot zgodovina brisanega časa, ki v

novih časih deluje le še kot fikcija AKA Cat Power in njeno poplesavanje v komadu *Lived in bars* pogrešamo bolj kot kadarkoli prej.

City Hall (2020, Frederick Wiseman)

Zgodovina demokracije kot utopična bodočnost.

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jeremy Trouilh)

Zgodovina potovanj v vesolje kot smisel bivanja na zemlji, kot iskanje doma.

Mank (2020, David Fincher)

Zgodovina filma kot zgodovina boja za *credits* kot zgodovina prisvajanja sveta kot zgodovina snemanja največjega filma vseh časov kot zgodovina scenaristike kot forme, ki se bojuje za vzpostavitev nelinearnosti časa in izhod iz aristotelovsko tripartitne strukture.

Mario Puzo's The Godfather, Coda:

The Death of Michael Corleone (2020, Francis Ford Coppola)

Zgodovina konca trilogije kot rošada – zamenjava ene sekvence naredi svet logičnejši, smrt pa trajnejšo.

Nebrušeni diamanti (Uncut Gems, 2019, Josh Safdie in Benny Safdie)

Zgodovina dolga kot zgodovina kapitalizma kot neskončni *rollercoaster* brez zasilnega izhoda.

SIMON POPEK

Her Socialist Smile (2020, John Gianvito)

City Hall (2020, Frederick Wiseman)

David Byrne's American Utopia (2020, Spike Lee)

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jeremy Trouilh)

Nikoli redko včasih vedno (Never

Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

Nenavaden izbor za nenavadno filmsko leto; med prvimi petimi so se

znašli kar štirje ameriški filmi, med prvimi desetimi pa osem! Prevlada Netflix in ostalih pretočnih servisov v času *lockdowna*? Nehajte, skoraj vsi so ekstremne, celo militantno neodvisne narave, na čelu z Johnom Gianvitom in njegovim čudovitim posvetilom slepi in gluhi aktivistki ter pacifistki Helen Keller (1880–1968). Častne omembe gredo filmom **Residue** (2020, Merawi Gerima), **Izgnanstvo** (Exil, 2020, Visar Morina), **The Vast Of Night** (2020, Andrew Patterson), **L. Cohen** (2018, James Benning) in **The Truffle Hunters** (2020, Michael Dweck in Gregory Kershaw).

IGOR PRASSEL

Ubij to in zapusti to mesto (Zabij to i wyjedź z tego miasta, 2020, Mariusz Wilczyński)

Slavna medvedja zasedba Sicilije (La fameuse invasion des ours en Sicile, 2019, Lorenzo Matotti)

Oče (Otac, 2020, Srdan Golubović)

O neskončnosti (Om det oändliga, 2019, Roy Andersson)

Naključno razkošje prosojnega vodnega rebusa (Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa, 2020, Dalibor Barić) V moj izbor je originalno spadala tudi zadnja mojstrovina Thomasa Vinterberga **Nažgani** (Druk, 2020) z odličnim Madsom Mikkelsenom v glavni vlogi, vendar sem prepričan, da ga bo večina izbrala v svoj ožji izbor, zato ga tukaj samo omenjam. Na prvo mesto postavljam dva celovečerna animirana filma. Osebnizpovedno zgodbo poljskega samouka Mariusza Wilczyńskiego, v kateri oživi svoje starše, da bi jima povedal, česar ni uspel v času življenja. Obenem dokaz, da se celovečerna animacija z močnim

avtorskim pečatom lahko kosa s komercialno produkcijo in jo preseže. Veliki italijanski stripovski avtor in ilustrator Lorenzo Matotti pa se je podal v avanturo, kako za veliko platno prirediti literarno klasiko in pri tem neizmer- no uživati, pa tudi poskrbeti, da bodo ob gledanju filma uživali vsi, od otrok do otrok v srcu. Močno me je presunil zadnji film enega najbolj originalnih režiserjev iz regije, Srdana Golubovića. Z izvrstnim Goranom Bogdanom v glavni vlogi nam pokaže kruto realnost delavca brez pravic, ki pa se odloči boriti do konca, kar daje navdih in moč za borbo posameznika proti nepravici- nemu in skorumpiranemu sistemu. Ganljiv in neskončno fantastičen je tudi zadnji film švedskega velemojstra Roya Anderssona, kateremu ob bok postavljam največje letošnje presene- čenje, celovečerni eksperimentalno animirani prvenec hrvaškega multi-ta- lentiranega umetnika Daliborja Barića, ki v filmu prečka žanre in plasti refe- rence na skrito zgodovino avantgardne filmske umetnosti.

DUŠAN REBOLJ

Pet odličnih, vidnih leta 2020, po abe- cednem vrstnem redu.

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liard in Jérémy Trouilh)

Uničujejoče lepa in žalostna pripoved o tem, kako je, če lastnemu izumu novega bivanja na pogorišču socialne države slediš do konca.

Konje krast (Ut og stjæle hester, 2019, Peter Molland)

Spomin na mladost kot izvirni greh; skandinavski gozd kot prizorišče, ki se ga ne bi sramovali niti stari Grki.

Nažgani (Druk, 2020, Thomas Vinterberg)

Najnovejša Vinterbergova inscenacija solidarnosti: kdor skupaj bruha, skupaj ostane; in seveda sklepni balet Madsa Mikkelsena.

Smrt letu 2020 (Death to 2020, 2020, Al Campbell in Alice Mathias)

Dokument trenutka in vse njegove zgrešenosti, sledeč konceptu Charlieja Brookerja in Annabel Jones; kdo drug kot snovalca **Črnega ogledala** (Black Mirror, 2011–)?

Venomer s hudičem (The Devil All the Time, 2020, Antonio Campos)

Po romanu Donalda Raya Pollocka o svetu, ki je »poln ničvrednih prascev«; krvava mitogeneza, v kateri Lawrencece- motiv stoične, morilske ameriške duše, ki se še vedno ni odtajala, trči ob Faulknerja, Toola in Daviesa.

ZORAN SMILJANIĆ

Ker si letos v kinu nisem ogledal niti pet filmov in ker računalnika ali sorodnih načinov gledanja filmov ne uporabljam, se iz sodelovanja v tradici- onalnem Ekranovem izboru najboljših filmov preteklega leta samoizklju- čujem in ponujam pet alternativnih filmskih dogodkov leta:

Koronapandemija, ker nam je spreme- nila pogled na filme.

Izid tisočstranskega špeha *Če umrem, preden se zbudim* Marcela Štefančiča, jr., ki je v film noir globinsko penetriral od zgoraj in spodaj, spredaj in zadaj. Slovenski filmski delavci, ki so se znašli v ilegali.

Slovenski film; šele ko smo ga izgubili, se zavedamo, kaj smo imeli.

Vlada, Ministrstvo za kulturo in Ministrstvo za notranje zadeve RS, ki so postali novi kreatorji, kritiki in ekseku- torji slovenskega filma.

VERONIKA ŠOSTER

Euphoria: Trouble Don't Last Always (2020, Sam Levinson)

»Verjeti moraš v poezijo.« Posebna epizoda hipnotične, mladostno evforične serije z Zendayo na čelu dokazuje, da je manj včasih res več.

Wolfwalkers (2020, Tomm Moore in Ross Stewart)

Nova čarobna zgodba o irskih mitih in legendah, ki se lepo vpisuje ob svoja predhodnika **Skrivnost iz Kellsa** (2009, Tomm Moore in Nora Twomey) in **Pesem Morja** (2014, Tomm Moore).

Lahko te uničim (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)

Močno avtorsko delo z udarnim družbenim komentarjem se sprehodi skozi vse faze uničenja in zastavlja tudi tista težka, pogosto zamolčana vprašanja.

Normalni ljudje (Normal People, 2020, Lenny Abrahamson in Hettie Macdonald)

Intimen in čuten prikaz kompleksnega odnosa je grenkosladka melodija, ki se počasi, a zanesljivo prikrade v uho.

Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020, Mohammad Rasoulof)

Ali je res tako narobe nekomu spodmakniti stol, če ti tako ukaže država? Pogumna in drzna filmska stvaritev.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Ema (2019, Pablo Larraín)

Portret ženske, ki jo je nemogoče objektivirati.

I'm Thinking of Ending Things (2020, Charlie Kaufman)

Ko se vrneš domov, je vse le še slabše.

Palm Springs (2020, Max Barbakow)
Dekadentni potencial neskončnega dneva.

The Vast of Night (Andrew Patterson, 2019)

Drget veselja, neznanega, potlačenega.

Zbogom, sin moj (Di jiu tianchang, 2019, Wang Xiaoshuai)

Kapitalizem je nadaljevanje komunizma.

ANA ŠTURM

Prva krava (First Cow, 2020, Kelly Reichardt)

Pozorna, občutljiva in humanistična revizija »ameriškega mita«.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman) / **Asistentka** (The Assistant, 2019, Kitty Green) / **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)
Ženske delajo filme (in serije). Preklete dobre in pomembne filme (in serije).

Gorelo bo (O que arde, 2019, Oliver Laxe) / **Metamorfoza ptic** (A

Metamorfose dos Pássaros, 2020, Catarina Vasconcelos)

Filmski odkritji leta. Dve samosvoji senzibiliteti in poetiki, ki brišeta meje med fikcijo, esejistiko in dokumentaristiko.

City Hall (2020, Frederick Wiseman)
Pomen demokracije, civilne družbe in boja za skupno dobro.

Wolfwalkers (2020, Tomm Moore in Ross Stewart)

Moč domišljije, prefinjena umetnost pripovedovanja in neprekinljiva spretost manualnega dela.

JERNEJ TREBEŽNIK

Ne pozabi dihati (2019, Martin Turk)

Končno (spet) slovenski mladinski film, ki ni otroški (ali otročji), ampak uspe ponuditi pretanjen vpogled v čustveno zmešnjavo najstniškega fanta.

Kajillionaire (2020, Mirandy July)

Klasična doza ameriške indie čudaškosti in izvirnosti, s katero režiserka nakaže, da se na obrobju družbe pogosto skriva največ človečnosti.

Bloody Nose, Empty Pockets (2020, Bill Ross IV in Turner Ross)

Napol dokumentaren, predvsem pa zelo realen prikaz tipičnih (ameriških) gostilniških mačkov, kakršne soj filmskih luči osvetli le redko.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)
Film, ki k občutljivi tematiki pristopa z izjemno dozo pristnega sočutja in z izjemnim občutkom za zajemanje majhnih karakternih lastnosti.

David Byrne's American Utopia (2020, Spike Lee)

Glasbena legenda svoj dovršeni broadwayski spektakel ob pomoči Spika Leeja pretvori v intenzivno filmsko izkušnjo.

NINA UKMAR

Gagarin (Gagarine, 2020, Fanny Liatard in Jérémy Trouilh)

Ko arhitektura filmu skoči v objem.

Dnevnik Diane Budisavljević (2019, Dana Budisavljević)

Ko neznano ime junakinje dobi zaslužno priznanje. »Istinita priča o najboljim ljudima u najgorim vremenima,« je stavek, ki pove o filmu največ in vse.

Greta (I am Greta, 2020, Nathan Grossman)

Ker nam ponudi vpogled v notranji svet zares mlade aktivistke in spomni, da je pozornost minljiva in nas politika ne more rešiti.

Jadralke (Maiden, 2018, Alex Holmes)
Navdihujoč na kubik.

Damin gambit (The Queen's Gambit, 2020, Scott Frank in Allan Scott)

Ker je vrnila šahovnice v dnevne sobe.



Vitalina Varela (2020)



Wolfwalkers (2020)

MATEJA VALENTINČIČ

Vitalina Varela (2019, Pedro Costa)
Vizualno izjemna, ponotranjena drama o žalovanju za izgubljeno ljubeznijo in življenjem, ki se je ustavilo nekje med Zelenortskimi otoki in priseljensko breztežnostjo v lizbonskem getu.

Kolektiv (Colectiv, 2019, Alexander Nanau)
Politični dokumentarec raziskovalnega novinarstva v najboljšem, če ne že pozabljenem pomenu besede. Zdravstvena in politična grozljivka v Romuniji brez covida.

Ustvarjalka vladarjev (The Kingmaker, 2019, Lauren Greenfield)
Srhljiv dokumentarec o Imeldi Marcos, ki se je s svojim klanom ponovno zavih-tela na oblast na Filipinih prek svojega političnega protežiranca Duterteja. Vpogled v sociopatskost in vulgarnost političnih elit v sistemu, ukrojenem po njihovi meri, ne samo v tretjem svetu, temveč tudi v t. i. zahodnih demokracijah.

Tiger King (2020)
Družbeno kritična, resničnostna dokumentarna serija prikazuje najbolj groteskne, destruktivne in perverzne

aspekte kulture potrošništva, slave in orožja v ZDA.

Mrs. America (2020, Dahvi Waller)
Končno smo več kot pol stoletja po legalni zmagi enakopravnosti med spoloma v ZDA dobili zgodovinsko biografsko nadaljevanko, v kateri je glavna antagonistka feminizma ženska. Odličen prikaz političnega lobiranja in dejstva, da je bila vsaka pravica, ki jo imamo danes za nekaj samoumevnega, težko priborjena.

VERONIKA ZAKONJŠEK

Prva krava (First Cow, 2019, Kelly Reichardt)
Vestern o prijateljstvu, prvi kravi in zametkih ameriškega kapitalizma.

Nikoli redko včasih vedno (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman) / **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel)
O ženski bolečini in pravici do odločanja o lastnem telesu.

This Is Not a Burial, It's a Resurrection (Lemohang Jeremiah Moses, 2019) / **The Fever** (A Febre, 2019, Maya Da-Rin)
O trku tradicije in modernizma, domorodnega in urbanega, narave in o

izčrpavanju njenega ekosistema. O življenju in smrti.

Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020, Mohammad Rasoulof, 2020)

O (ne)zmožnosti moralne integritete v amoralni družbi.

Rumena žival (Um Animal Amarelo, 2020, Felipe Bragança)

O iskanju identitete skozi prepletene labirinte kolonialne zgodovine, etničnih konfliktov, moralne upogljivosti, blažene ignorance in nenasitnega pohlepa človeške rase.

NACE ZAVRL

Obzornik 65: »We Have too Much Things in Heart...« (2020, Obzorniška fronta)

El año del descubrimiento (2020, Luis López Carrasco)

City Hall (2020, Frederick Wiseman)

Undine (2020, Christian Petzold)

La France contre les robots (2020, Jean-Marie Straub)

Pet projektov (prikazanih dvoransko ali drugače), ki si jih bom v pozabljivem letu zapomnil.

Janko Čretnik (1957–2020)



Janko Čretnik, foto: Katja Goljat/SFC

Velike večine ljudi, ki skrbijo za to, da se film predvaja na velikem platnu vašega najljubšega kina, verjetno ne boste nikoli spoznali. To čast imajo običajno le filmski ustvarjalci, medtem ko je preostanek filmske verige precej anonimen. O prodajnih agentih, filmskih distributerjih in programskih vodjih kinematografov običajno ne slišimo prav dosti, a so ključni pri ustvarjanju lokalne filmske krajine. Ko se je pri nas govorilo o »art« filmu, je bil Janko Čretnik eden ključnih sogovornikov. Več kot polovica umetniških filmov je na naša velika platna prišla preko njegove družinske distribucijske hiše, zato je bil najprej pomemben poslovni partner, pa tudi prijateljski filmski zagnanec, poznavalec in odličen sogovornik, ko je vedno znova nanoslo na debato o kvaliteta in potencialih tega ali onega filma. Ni ga bilo težko poklicati in potem pol ure razpravljati o tem, kateri film bi si želeli videti na kinosporedu v naslednjih mesecih. Zaradi njega smo uživali v preštevilnih zgodbah, zato naj se tudi njegova nadaljuje na najlepši možni način.

JURE MATIČIČ

Mestni kino Domžale (AKMS)

Janko Čretnik je imel rad evropske filme, zato je bilo usojeno, da se najini poti srečata.

Po ukinitvi centralističnega sistema odkupovanja filmov za področje Jugoslavije je bil Janko eden prvih, ki so ustanovili samostojno slovensko distribucijsko podjetje. Leta 1990 je nastal Cenex film, ki je zelo kmalu postal bistveni programski dejavnik za naše kinematografe, vedno bolj pa tudi za festivale. Brez Cenexa bi LIFFe težko prerasel v mednarodno

priznan filmski festival. S pomočjo Jankovega posluha za kakovosten, predvsem evropski film je ponudba filmov v slovenskih kinih postala bolj raznovrstna. Med njegovimi najljubšimi filmi je bil **Mediterraneo** (1991, Gabriele Salvatores) in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo njegova naklonjenost francoskemu, italijanskemu, španskemu ... filmu prerasla v festival. In zopet sta se najini poti križali; na križišču distributerske skrbi za kakovostno filmsko ponudbo in moje krize odtegnitve od kreacije festivalov je pred desetimi leti v Piranu nastal majhen, a programsko bogat in privlačen Festival mediteranskega filma (FEMF), za katerega je Janko skrbel kot za svojega otroka, nesebično in požrtvovalno.

Zadnjič sva se srečala letos poleti. Nepričakovano je vkorakal v mojo pisarno na Miklošičevi in težko se spomnim, kdaj sem bila koga tako iskreno vesela. Vedela sem namreč, da se že dolgo spopada z boleznijo, zato je bilo moje presenečenje še toliko bolj prijetno, ker je bil videti zelo dobro in je v njem jasno tlela želja po prispevanju v ta naš mali filmski prostor. Prostor, ki je zaradi predanih ljudi, kot je bil Janko, večji in manj kulturno zadušljiv.

V noči na 13. november sem slabo spala. Pomislila sem na Janka in na to, kako je dobro, da so v življenju ljudi zgodbe, kot je njegova in moja. Zgodbe, ki temeljijo na povezavi med ljudmi, ki niso interesne, niso prisiljene, ne nastanejo iz koristoljublja, kar zgodijo se in ostanejo v naših srcih za vedno. Potem sem šla v službo in izvedela, Janko, da boš odslej samo še v naših srcih.

JELKA STERGEL

Slovenski filmski center – javna agencija

Prvič sem ga klical prepričan, da bo odgovor negativen. Drugi distributerji takrat (še) niso omogočali podobnih zavdev, sploh tisti, ki so predstavljali filme velikih studiev.

»Bi mi lahko omogočil dostop do ogledne kopije filma, da bom lahko približno načrtoval število projekcij v kinu?«

»Seveda!« je preprosto rekel.

»Emmm ... Hvala!«

Od takrat mi je omogočil dostop do vseh filmov, ki jih je pripeljal v slovenske kinodvorane. Kakšna nepopisna sreča, kakšen bonbonček, da sem lahko mesece pred premierami gledal filme evropskih velikanov, debitantske filme, vzhodnoevropske bisere, skratka filme, ki jih tudi po uradnem izidu ni moč najti na piratskih spletnih straneh. Ne samo to, včasih mi je tudi poslal kak naslov, za katerega ni bil prepričan, ali bi ga izdal v Sloveniji, in me povprašal za mnenje. Nemalokrat sva debatirala o filmih in vedno znova me je presenetil s svojim širokim poznavanjem sedme umetnosti. Ja, presenečal je. Janko se ni nosil na pladnju, tudi sam ga dolgo nisem znal prebrati.

Zato mi je zdaj toliko bolj hudo, ker je odšel izredno duhovit, topel, pronicljiv človek, ki ni znal reči »ne«. Skupaj z ženo sta me v nekem trenutku »posvojila«; tako sem se vsaj počutil, ko smo srebali kavo v Vojniku, Celju ali Piranu. Vedno mu je bilo pomembno, da so se gostje počutili prijetno, in vsakogar je rad nevsiljivo gostil.

Nazadnje sva kavo skupaj pila tri tedne nazaj, še vedno ga vidim za računalnikom, kjer me je vedno nasmejan sprejel. Kako mastno sva preklinjala, to mi je bilo všeč. Pokomentirala sva Liffe in filme, ki so pripravljeni za platna, ko se dvorane ponovno odprejo.

Žal si odšel, preden bi ti lahko povedal svoje mnenje o tistih, ki si mi jih nazadnje poslal.

»Izredno všeč mi je, kako Youri tisti termitnjak v predmetju Pariza spremeni v vesoljsko ladjo.« Tako bi začel, potem pa bi naju že odneslo nekam ...

Mirno morje, dragi Janko, pogrešal te bom!

SAMO SENIČAR

Mestni kino Metropol (AKMS)

Z Jankom sem imel v času svojega udejstvovanja v Cankarjevem domu, od leta 2007 dalje, zanimivo profesionalno razmerje. Najprej sva si bila »nezanimiva« zaradi preprostega razloga, ker je Fivia (tedaj še Cenex) zastopala velika ameriška podjetja, npr. Disneyja. Programsko sva bila nekompatibilna, drug drugega sva se vljudno izogibala. Postopoma pa se je preusmeril v neodvisne vode in pričel

ponujati drugačne vsebine, sprva iz ex-jugoslovanskega prostora, da bi v zadnjih osmih do desetih letih postal najbolj agilen ponudnik kakovostne in nagrajevane festivalske ponudbe. Potem sem imel z Jankom drugačen »problem«, nisem se ga mogel otresti! Skoraj vse, kar je v posamičnem letu štel, je zastopal on; berlinski medvedi, canske palme ali beneški levi so bili stalnica njegove ponudbe, še več, postala sva zaupanja vredna partnerja, ki si prisluhneta. Če sem izrazil željo po težko dosegljivem filmu za festival, se je nemalokrat čez teden ali dva znašel na njegovem spisku. In obratno: ponudil mi je vsebine, ki jih človek v nepregledni množici nove produkcije hote ali nehote spregleda. Lahko rečem, da je bil Liffe zadnjih deset let v marsičem tudi Jankov festival.

SIMON POPEK

programski direktor festivalov LIFFE in FDF

Janka Čretnika so mi ob nastopu službe predstavili kot strogega in zahtevnega sogovornika. S strahospoštovanjem (predvsem do njega) sem sprva le spremljala komunikacijo med kinematografi v naši mreži in distributerji. Ko sem le dognala, da mora biti naš odnos predvsem partnerski, sem spoznala tudi, da je Janko ne le zelo profesionalen in predan svojemu poslu, temveč da zelo dobro ve, kaj počne; je filmoljub, želi si rast sektorja kot takega in ima v resnici mehko srce.

Razumel je, da smo kini del skupne zgodbe in zadnjih nekaj let smo močno partnerstvo navezali tudi pri festivalu FEMF. Ko smo imeli pri nas tehnične težave na poletnem kinu, je nemudoma priskočil na pomoč, da je na koncu vse steklo. Bil je eden od pobudnikov zgodbe o VODju, ki se še razpleta (in obeta). In kar je še najbolj pomembno: med nas je pripeljal nešteto odličnih (predvsem evropskih) filmov, brez njega bi ne bilo razvoja filmsko-vzgojnih programov v taki obliki, kot jih imamo danes.

Hvala Janko, močno te bomo pogrešali!

NINA UKMAR

Kosovelov dom Sežana (AKMS)

Žalostna novica, da nas je zapustil Janko Čretnik, nas je presenetila ravno v času, ko smo v zavodu Motovila (Centru Ustvarjalna Evropa v Sloveniji) pripravljali povzetek neverjetno uspešnega sodelovanja slovenskih avdiovizualnih in kulturnih akterjev v programu Ustvarjalna Evropa (2014–2020). Posebno mesto med vabljenimi na zaključni dogodek konec leta smo hranile ravno za Janka, enega najzaslužnejših za izjemne slovenske uspehe v edinem programu Evropske unije za kulturni in filmski sektor. Njegova

Janko Čretnik na projekciji filma *Igor in Rosa* (2019),
foto: Matjaz Ruš/Kinodvor



distribucijska hiša Fivia je domačim ljubiteljem sedme umetnosti v zadnjih 7 letih zagotovila dostop do številnih izbranih uspešnic evropske kinematografije. S tem si je prislužila tretje mesto med najuspešnejšimi slovenskimi AV organizacijami pri črpanju sredstev podprograma MEDIA Ustvarjalne Evrope (2014–2020).

Pri tem pa je bil Janko s svojo strokovnostjo, odzivnostjo in pripravljenostjo na sodelovanje, izmenjavo informacij in kritični premislek o mednarodnih trendih, pa tudi o potencialih in izzivih domačega sektorja distribucije in prikazovanja, vedno naš nepogrešljiv sogovornik. Za to mu ostajamo resnično hvaležne. Posebej zato, ker naša prijetna »prva letošnja« kava pred berlinskim filmskim festivalom nikakor ni bila mišljena kot zadnja ...

SABINA BRIŠKI KARLIČ IN INES KEŽMAN
v imenu ekipe Motovile / CED SI

Dobrih deset let je, odkar sem se prvič peljala v Vojnik poizvedovat po novih otroških in mladinskih filmih. Distribucija sodobnega evropskega filma je bila v prvih letih delovanja Kinobalona izredno krhka. Vsak od teh prvih filmov je bil dragocen: **Deklica in lisica** (Le Renard et l'Enfant, 2007, Luc Jacquet), **Trije razbojniki** (Die drei Räuber, 2007, Hayo Freitag), **Želvino osupljivo potovanje** (Turtle: The Incredible Journey, 2009, Nick Stringer), **Žabe in paglavci** (Kikkerdril, 2009, Simone van Dusseldorp), **Juno** (2007, Jason Reitman),

Lunapark (Adventureland, 2009, Greg Mottola) ... Toda v spominu mi niso ostali le slike in zvoki teh filmov, ampak tudi njihov vonj. Pri Janku Čretniku so filmi dišali po kavi, toplih sendvičih in buhtljih (morda so bili krofi; vem le, da so bili omamni). Na Fivio v Vojnik nisi prišel na sestanek, ampak si se o filmih pogovarjal, ker ti je bilo zanje mar. In filmi so v resnici zelo osebna stvar (če pustimo ob strani take, ki so samo proizvod). Osebnosti so v držbi avtorja in odtis jim daje odnos distributerja, ki je nosilec pravic za njihovo predvajanje. Skrbnost, s katero so pospremljeni na platno, in to, kako se počutijo v kinu, vplivata na doživljanje gledalca. Pri Janku in Branki so se filmi počutili doma, tako kot sem se tudi jaz že na prvem obisku in v vseh naših nadaljnjih sodelovanjih. Čeprav so k razcvetu filmske vzgoje v zadnjih dvanajstih letih prispevali mnogi posamezniki in ustanove, kot je v slovo Janku zapisala že Petra Slatinšek, tega brez distribucijske hiše Fivia ne bi bilo. Hvala, Janko, za vso pot, ki smo jo prehodili skupaj!

BARBARA KELBL

Kinodvor, Filmska vzgoja in mlada občinstva

Ivan Marinček Žan

(1922–2020)

RADOVAN ČOK, ZFS

Med senčnimi podobami na platnu malega portoroškega kinematografa, ki sem ga v svojih otroških letih skoraj vsako nedeljo obredno obiskoval, so mi med drugimi ostali v neizbrisnem spominu prizori iz filmov **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic), **Kekec** (1951, Jože Gale), **Deveti krog** (1960, France Štiglic), **Trenutki odločitve** (1955, František Čap) in **Tistega lepega dne** (1962, France Štiglic).

Ko sem poldrugo desetletje zatem tudi sam zajadral v filmske vode, sem spoznal, da je za kamero pri vseh omenjenih filmih stal Ivan Marinček, takrat že živa legenda slovenske kinematografije, v katero sem z negotovimi koraki plahoma vstopal. Spoštljivo sem opazoval živahnega upokojenca, ko je pogosto krožil po prostorih Viba filma – filmsko podjetje je tedaj še domovalo v Plečnikovi cerkvi na Zrinjskega ulici –, moža, ki je posnel prvi slovenski celovečerni zvočni film, prvi v celovečernem filmu uporabil barvni filmski trak in se med prvimi uspešno spopadel s širokim cinemascopeškim platnom. Sicer pa so bili raznoteri primati stalnica na Marinčkovih filmskih poti. Prvi je s kamero prestopil republiške meje naše tedanje skupne države, med slovenskimi direktorji fotografije je bil prvi nagrajen na puljskem filmskem festivalu, *Deveti krog* se je kot prvi jugoslovanski film uspel prebiti v najožji izbor za oskarja za tujejezične filme.

Med sodelavci je veljal za zanesljivega, izkušenega mojstra filmske obrti. Nekateri so mu resda očitali skromnejšo umetniško, izpovedno moč, vendar to nikakor ne drži. V njegovem prebogatem opusu ne moremo spregledati poetike



Ivan Marinček Žan, foto: Rado Likon, ZFS

eksterierjev narave in urbanih okolij, še posebej ne njegovega prefinjenega in tankočutnega osvetljevanja 'krajin' obrazov, tako vzhajajočih zvezd filmskega platna kot prekaljenih velikanov gledališke igre. Marinčkova dragocena lastnost je bila tudi sposobnost, da je za vsako filmsko zgodbo znal poiskati primeren vizualni slog. Med njegovimi stvaritvami lahko najdemo baročno stilizirani realizem **Jare Gospode** (1953, Bojan Stupica), ekspresivno dramatičen *low key* **Devetega kroga** in *Trenutkov odločitve*, kruti naturalizem **Veseliče** (1960, Jože Babič), ki že nakazuje znameniti jugoslovanski črni val, pa tudi razposajeno svež novovalovski film **Dva** (1961, Aleksandar Petrovič) ter razgibano kamero in premišljen kolorit v **Amandusu** (1966, France Štiglic).

V častitljivi starosti si tiho odšel od nas. Ostala je tvoja obsežna zapuščina celovečernih igranih filmov in dolg niz krajših filmskih zapisov. Na kilometrih filmskega traku so trajno zapisani številni vrhunci slovenske filmske umetnosti, pa tudi dragocene podobe skoraj stoletja naše zgodovine. V spominu te bomo ohranili kot enega pomembnih ustvarjalcev naše filmske identitete, ki nam jo del oblastnikov nerazumljivo odreka. Za zgled nam bodo tvoja odločnost, radovednost in pogum, ki so vedno gnali tvojo ustvarjalnost in postavljali trdne temelje naše kinematografije. Pogrešali bomo tvojo prisotnost na vseh pomembnejših filmskih dogodkih, tvoj bistri, zvedavi pogled in 'škljocanje' tvojega fotoaparata, zvestega sopotnika od najstniških let. Hvala ti za dragoceni prispevek slovenskim filmarjem in dobro luč.

Nelly Kaplan¹

(1931–2020)

»Nesramnost, povzdignjena v Umetnost«

IVANA NOVAK

Nelly Kaplan je bila v filmu dejavna od leta 1954, ko se je kot »delegatka argentinske kinoteke« preselila iz rodnega Buenos Airesa v Pariz, natančneje: v Francosko kinoteko. Kljub svoji mladosti se je najbolje počutila v krogih stare filmske avantgarde in nadrealistov. Prijateljela in sodelovala je z Andréjem Bretonom in zlasti z Abelom Ganceom, vizionarjem in avtorjem sedemurnega eposa **Napoleon** (Napoléon, 1927). Deset let je delala kot Ganceova asistentka, režiserka, montažerka, promotorka, poleg tega sta bila tudi prijatelja in ljubimca. Gance je bil v 20. letih pionir norih filmskih tehnik, najpomembneje polivizije, vendar so v 50. letih njegove ustvarjalne moči pešale. Nelly Kaplan je dala njegovemu opusu nov zagon, njunemu filmu **Magirama** (1956) pa brez njenega sodelovanja verjetno ne bi uspelo priti v *L'art magique*, zadnjo veliko in kultno knjigo Andréja Bretona, v kateri so se zvrstili primerki del, ki so v njegovih očeh prispevali k preporodu čarovnije umetnosti v moderni dobi.

Njen leposlovni opus je bil od samega začetka pravi *tour de force* nadrealističnega pisanja s poudarkom na transgresiji seksualnih konvencij, tako da je postala znana kot ženski de Sade. Ni se ozirala na omejitve žanrov, mešala je prozo, poezijo, pisala je eseje in manifeste (*Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, 1955). Pod psevdonimom Belen je leta 1965

ustvarila uspešnico *Rezervoar čutov* (Le Réservoir des sens), ki je nosila slogan: »Knjiga, ki ji je dovoljeno sanjati.«² V njej je komična intervencija, »... in reši nas moškega«, napisana s plati resigniranega moškega pripovedovalca, ki se pritožuje nad tisočletnim matriarhatom. Kot lahko vidimo že iz te premise, je težko provokacijo pregnetla z lahkotno humoriistično, satirično noto.

Preden je začela ustvarjati v celovečernem formatu, se je urila kot dokumentaristka. V dokumentarnih esejih se je posvečala moderni umetnosti, predvsem nenavadnim in spregledanim vidikom v delih Gustava Moreauja (1961), Abela Gancea (**Abel Gance, hier et demain** [1963]; **Abel Gance e son Napoléon** [1983]), Pabla Picassa (**Le regard Picasso** [1967]). Slednji je bil daleč najuspešnejši, osvojil je beneškega zlatega leva. Picasso je mladi avtorici vrnil kompliment, ko je z naslednjim udarnim promocijskim sloganom povabil občinstvo na ogled njenega celovečernega prvenca v kinematografih: »Nesramnost, povzdignjena na raven Umetnosti.«

Fraza, ki si jo je izmislil Picasso, posrečeno ubesedi provokacijo v srcu njenega najbolj znanega dela, ki si zasluži biti večja klasika, kot je: **Piratova nevesta** (La fiancée du pirate, 1969). Film, njen režijski prvenec, ne govori niti o piratih ne o nevestah. Naslov zgolj hudomušno koketira s šundom

1 Vsestranska cineastka, nadrealistka, samooklicana čarovnica, pisateljica in ena najbolj samosvojih ustvarjalk je umrla za posledicami koronavirusnega obolenja 12. novembra 2020.

2 »Le Réservoir des sens, ou l'explosion du réservoir d'essence«, *Le Livre surréaliste au féminin*, dostopano prek <http://lisaf.org/project/belen-reservoir-sens/>, 20. 12. 2020.



Nelly Kaplan



Piratova nevesta (1969)

in izraža avtorčin odpor do resnega umetniškega filma z družbenokritičnim sporočilom ter do strogosti filmske forme, značilne za nekatere ključne francoske avtorje, denimo Roberta Bressona. Pogrošna žanrska fikcija je bila po duhu bližje nadrealističnemu nazoru. V temelju šunda je bila namreč svoboda, da mitologizira, fantazira, dela nepričakovane salte in se ne ozira na strogi realizem ustvarjanja v »resnih« zvrsteh. V šundu je najti neprimerljivo več smisla za humor, ki je bil eden temeljnih konceptov nadrealizma, kot pri nekatereh velikanih francoskega filma.

Zgodba *Piratove neveste* govori o mladi ženski Marie, ki živi kot izmeček v neki zakotni vasi na francoskem podeželju. Vas Tellier je karikatura majhne, zakotne krščanske skupnosti: vsi moški v njej so pohotne barabe, celo poštar jo skuša posiliti, preden ji dostavi novico o materini smrti. Po tem dogodku se osirotela Marie preseli v gozdno kolibo z edinim živim bitjem, ki je ne izkorišča – s kozo. V novem domovanju priredi pogansko gostijo, na katero povabi vse moške iz vasi in jih do kraja napije, kot je to taktično storila Homerjeva Kirka. Tudi Marie se pred nami prelevi v čarovnico, saj potem, ko ji eden od vaščanov ubije izbrano življenjsko spremljevalko, kozo, sklene, da je opravila s trpljenjem in preide k maščevanju. (Sovpadanje ključnih elementov od imena junakinje do prisotnosti živali, teme večnega izkoriščanja in kraja dogajanja morda ni popolno naključje: na neki ravni gre za premet Bressonove nesporne klasike **Baltazar** [Au hasard Balhasar, 1966], za korak iz tragedije v komedijo.)

Marie se maščuje tako, da svojo kolibo spremeni v bordel in se začne ukvarjati s prostitucijo. Novega posla ne vodi ravno pravično: arbitrarno dviguje cene, odklanja spolne usluge, a vzame plačilo. S prostitucijo obogati in uradno postane družbeni izmeček, a prav to ustvarja jedro njenega upora, je vir njene svobode in užitka. Z unovčenjem spolnega nadlegovanja svoje predatorje potisne v vlogo ponižanih in oskubljenih strank. Nakoplje si bes njihovih žena in skupnosti kot celote – a nenadoma ji nič ne pride do živega. Med spolnimi seansami še naprej izkorišča ranljivost moških in na kasetofon posname njihove patetične izpovedi o pomanjkanju spolnih odnosov s frigidnimi ženami. Njeno maščevanje doseže prvi vrhunec, ko posnetke (dokaze o prešuštvovanju) predvaja v cerkvi, sredi maše, in farane sooči z njihovo pokvarjenostjo.

Upor doseže drugi vrhunec, ko do tal požge svojo kolibo, še preden to v navalu maščevanja storijo vaščani, in s šopkom denarja odpleše iz vasi. V zrak vrže tudi svoje čevlje. Simbolni ton epiloga se ne trudi biti bolj kompleksen, kot

je: gre za nekritičen *happy end*, v katerem režiserka vztraja pri mitičnem odhodu najsrečnejše padle ženske na svetu po dolgi ravni cesti neznano kam v globino kadra. Marie postane Chaplinova naslednica, izobčenka, ki lahkinih nog, brez odvečne teže in slabe vesti, v zvenu melodije šansona odhaja v neznano zunanost, v neki drug svet.

Med njenim odhajanjem slišimo vižo »Moi, je m'balance«, ki jo izvaja francoska pevka Barbara. Besedilo šansona poetično pregnete njeno ljubezensko in finančno bilanco. Nekaj izbranih verzov: *Jaz se balansiram / Ponujam se vsem vetrovom brez upiranj / Ponujam se komurkoli, ki ga sama vzamem, z ravnodušnim srcem / Pridi, pridi hitro, takoj zdaj! / Sama povabim, sama izberem, sama odhajam / Pustim te brez 'adijo', brez 'hvala'.*

Glavna provokacija filma je seveda emancipacija v obliki prostitucije. Pri tem je domiselno, da Marie ne preneha biti spolni objekt, a slednjega obrne v svoj prid, s svojo seksualnostjo prosperira in po svoji volji navigira v vesolju seksualnih izbir. Vaščane dodatno razžali tako, da njihov denar razsipava za nekoristne stvari (denimo, pokupi zalogo penine in kruha v trgovini); nato žrtvuje tudi materialno razkošje in, spomnimo, na koncu še lastno hiško. Kaj to pomeni? Marie deluje kot motnja v lokalni ekonomiji, požig kolibe in srečni konec predstavljata njeno najbolj nezaslišano, nadrealistično dejanje.

Gre za maščevanje in za provokacijo – oboje je treba razumeti v kontekstu nadrealizma. V zgodovini tega gibanja je ena osrednjih referenc zločin: slavna je Bretonova definicija, po kateri je najbolj preprosto nadrealistično dejanje to, da greš po ulici in streljaš karseda hitro v množico ljudi.³ Poleg tega, da je bil zločin predmet nadrealistične fascinacije (neštetokrat upodobljen na slikarskem platnu), so ga v manj mračnih razpoloženjih razumeli tudi kot sredstvo upora proti kriminalni družbeni ureditvi.

Žensko maščevanje proti patriarhatu je bilo leta 1933 v osrčju zločina, ki je obsedel Francijo in je postal pomemben dogodek v zgodovini nadrealizma. Šlo je za primer 18-letne Violette Nozière, ki je zastrupila in posledično umorila očeta, ker jo je spolno zlorabljal. Konservativna javnost jo je na podlagi njene spolno aktivne preteklosti videla kot perversno mlado žensko, ki je izzivala spodobne moške, z očetom vred. Odziv javnosti na njeno maščevanje je spominjal na lov na čarovnice, slišati je bilo pozive k strogemu kaznovanju, discipliniranju, mučenju. Violette je šla v zapor,

³ Iz Drugega manifesta nadrealizma, 1929. Besedila manifestov so dostopna na spletu.

padla v blaznost in doživela religiozno spreobrnjenje.⁴ Nadrealisti so v mislih nanjo izdelali junakinjo moderne dobe: deviantno, paranoično, blazno Zločinko. Umor, ki ga je ta nova junakinja storila v imenu maščevanja patriarhatu, ki je bil zločin sam po sebi, je dobil status junaštva.

»Kaj je zločin nad enim moškim v primerjavi s 40.000-letnim zločinom nad vsemi ženskami?« je v parafrazi Brechtovega izreka o ropu banke dejala Nelly Kaplan. Toda izrek ni tako nasilen, kot se zdi. Kaplanova se je pomembno razlikovala od svoje nadrealistične družbe: zavrnila je mizoginijo in mračnjastvo; maščevalno nasilje je nadomestila s hudomušno provokacijo; svojo Stvar je prepoznala v konstrukciji novega mita o ženski, ki preneha biti žrtev in doživi nepričakovano čudovito prosperiteto. Ta ženska ne strelja karseda hitro v množico moških; njen upor je precej bolj intelektualen, zvijačen, čuten, ustvarjal in duhovit. Če je določeni del nadrealistov v nasilju videl fascinantno umetniški objekt, je ona svoji ženski prihranila poškodbe in izgubo udov, do nje je bila bistveno dobronamerna. A njena usoda ostaja, v skladu z vztrajajočo patriarhalno družbo, usoda izobčenke, ki se seveda ne more in noče asimilirati v slab družbeni sistem.

Filmski svet v nadaljnjih desetletjih njenim seksualnim komedijam ni bil tako naklonjen, kot bi moral biti. Zaradi začetnih težav s cenzuro (ki so pozneje z naraščanjem potrpljenja do »blasfemičnih« vsebin popustile) in vztrajanja v klasični pripovedi v času eksplozije novovalovske ustvarjalnosti, ki je vpeljevala svojevrstno prisilo stilistične igrivosti in neskončne formalne izvirnosti, so bili njeni filmi bolj ali manj spregledani. No, gotovo se avtorica trenutno ne nahaja na seznamih najpomembnejših filmskih režiserk, tudi ne ključnih feminističnih avtoric. Kar ni čudno: zdi se, da Nelly Kaplan ne sodi na noben seznam. V nekem trenutku je celo dobila sloves nazadnjakinje. Kristoffer Noheden v knjigi o nadrealizmu v filmu piše, da se je v času promocije *Piratove neveste*, torej ob koncu 60. let, na filmskih festivalih pojavljala kot »prepovedana figura iz kraljestva zgodbe na obisku pri menihih avantgarde«.⁵

Nekaj je jasno iz posnetkov njenih intervjujev. Bila je skrajno karizmatična, duhovita in, kot je rekel Picasso, nesramna. Kar je prav. S to držo je še nedavno osvojila

pomemben delček sveta v času prve newyorške retrospektive njenih celovečernih filmov leta 2019 – verjetno zadnjem svečanem dogodku v njeni karieri. V tem času je dala nekaj živahnih intervjujev, ki gledalca ne morejo pustiti hladnega. V nekem intervjuju da nasvet mladim avtoricam: »Če vas kdo poskuša ustaviti, vzemite v roko sekuro.« In: »Moje junakinje niso nikoli pasivne žrtve, nikoli ne trpijo.«⁶ Kot samooklicana čarovnica pa tudi ona najbrž ni trpela, ker je menih niso spustili v samostan.

Piratova nevesta ni bil njen edini film. Na smešni premisi, podobni prvcu, temelji **Neukročena ugrabljenka** (Papa les petits bateaux, 1971) o ugrabljeni milijonarjevi hčeri, ki se iz neugodnega položaja izvije tako, da začne z raznimi provokacijami mučiti svoje ugrabitelje – potem ko enega za drugim zapelje, njihovo življenje spremeni v nočno moro. Erotiko in humor je križala tudi v **Mladi Emanuelle** (Néa, 1976), popolnoma pogrošni adaptaciji slavne erotične novele o nadarjeni adolescentki, ki se maščuje ljubimcu, ker je ukradel avtorstvo njenega genialnega erotičnega romana in pobral zasluge za njegov izjemni uspeh. V **Žametnih tačkah** (Pattes de velours, 1987) dve ženski odkrijeta, da sta poročeni z istim moškim in se bigamistu s skupnimi močmi maščujeta, namesto da bi se zarotili ena proti drugi.

V intervjujih je o zgodbah svojih filmov govorila kot o dobrih vicih. Treba je občudovati njen duhoviti feminizem, kajti le ena stvar je še slajša kot maščevanje in to je nesramno dobra šala.

⁴ Elizabeth Roudinesco, 1990, *Jacques Lacan & Co: A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*, Chicago: University of Chicago Press, str. 19.

⁵ Kristoffer Noheden, 2017, *Surrealism, Cinema and the Search for the New Myth*, Palgrave Macmillan, str. 126.

⁶ Citate in druge informacije v tem članku pretežno črpam iz poglobljenega intervjuja, ki ga je leta 2018 opravila Joan Dupont: »Searching for Nelly Kaplan«, *Film quarterly*, dostopno prek: <https://filmquarterly.org/2018/06/08/searching-for-nelly-kaplan/>, 20. 12. 2020. Na YouTubeu so tudi posnetki intervjujev, npr.: »In Conversation With Nelly Kaplan (Interview)«, *YouTube*, dostopno prek: <https://www.youtube.com/watch?v=Ge16XsfRRz4>, 20. 12. 2020.

Po desetletju izletov

JERNEJ TREBEŽNIK

Britanska igralca Steve Coogan in Rob Brydon sta leta 2010 z režiserjem Michaelom Winterbottomom za BBC posnela šestdelno serijo, v kateri se kot (rahlo) fikcionalizirani verziji samih sebe podata ocenjevat restavracije na angleško podeželje. Kar se je sprva zdelo kot dokaj nišna, interna, britanska kurioziteteta, je v kemiji obeh protagonistov (in režiserja) hitro našlo širši smisel – serija se je podaljšala v film, nato pa skozi minulo desetletje še v dodatne tri sezone in posledično dodane tri filme.

Izletu (The Trip, 2010) po Angliji so sledili **Izlet v Italijo** (The Trip to Italy, 2013), **Izlet v Španijo** (The Trip to Spain, 2017) in letos še **Izlet v Grčijo** (The Trip to Greece, 2020). Zasnova je pri vseh štirih filmih bolj kot ne enaka, saj se igralca vsakič odpravita na potopisno pot (pogosto po poti kakšnega pesnika ali mitskega junaka), na kateri precej časa zapravita pri obedih v prestižnih restavracijah (ki jih nato nikoli zares ne ocenita), ob tem pa zabavo najdeta v neskončnih šaljivih dialogih in v stikih z naključnimi neznankami. Ideja o ocenjevanju restavracij in potopisna dimenzija filmov prideta do izraza predvsem s prizori iz (kuhinj in jedilnic) restavracij, s pogostimi panoramskimi posnetki in z občasnimi pogovori o lokalnih znamenitostih, a je ves čas jasno, da vse naštetu služi predvsem kot neke vrste pretveza oziroma zgolj platno, na katerega se skozi filme slikajo bežni zapleti, interakcije in čustva protagonistov.

Pri tem zajemanju relativno neizrazitih peripetij dveh moških srednjih let na počitnicah gre torej za »filme o ničemer«, saj se zaplet (podobno kot npr. pri Linklaterjevi trilogiji **Pred**, le da z manj romantike in več komike) večinoma umika dialogom, skozi katere prepoznavamo obrise

dveh nenavadnih osebnosti, s tem pa tudi nekatere splošne kulturne posebnosti. Slednje režiser Michael Winterbottom prikazuje v večini svojih filmov, pri katerih je že večkrat v preteklosti sodeloval prav s Cooganom in Brydonom. Če je šlo pri filmu **24-urni žurerji** (24 Hour Party People, 2002) za fikcionalizacijo resničnih manchestrskih kulturnih prelomnic osemdesetih (s pogostim prebijanjem četrte stene), predstavlja film **A Cock and Bull Story** (2005) metafiktivno verzijo (neuspešnega) snemanja filma, spet prav s Cooganom in Brydonom v glavnih vlogah egoističnih igralcev, kar je vsaj delno predstavljalo tudi podlago njunima vlogama v filmih *Izlet*. V vseh primerih (npr. tudi pri filmu **On the Road** [2017], Winterbottomovi fikcionalizirani verziji prikaza resničnega rock benda na turneji) gre torej za svojevrstno postmoderno prevpraševanje odnosa (igranega) filma z dokumentarno resničnostjo in s percepcijo občinstva. Winterbottomov premik k naturalističnemu, pogosto improviziranemu, altmanovskemu dialogu je bil ne nazadnje opazen že pri **Pravljični deželi** (Wonderland, 1999), so pa filmi serije *Izlet* v primerjavi z zgodnejšimi deli občutno bolj stilizirani, pri čemer fotografija pogosto opravlja potopisno, skorajda promocijsko funkcijo ter nudi protiutež intimi velikih planov in detajlov obeh protagonistov. Tokrat je temeljno že samo izmikanje pripovednim in žanrskim načelom *mainstream* filma, kar pomeni tudi precej gladko preskakovanje med komičnim in tragičnim, s tem pa namerno ustvarjanje notranje kontradikcije oziroma nestabilnosti.

Ker gre kljub vsemu za igrani film in ker Coogan in Brydon *igrata* sama sebe ter se pri tem vedeta vsaj podobno, kot se vedeta v resničnem življenju, je po eni strani prevprašana tudi sama možnost »neigranja« v dokumentarcu ali katerem koli nastopu pred kamero, po drugi strani pa tudi v življenju oziroma kateri koli družbeni situaciji (najsi gre za performans spola, kulture ali pa katere izmed družbenih vlog). Eden ključnih dosežkov izletne tetralogije je tako prav orisana bližina resničnosti oziroma dokumentarnosti, saj so zapleti in liki okrog protagonistov (npr. njune partnerice, otroci, agenti) prikazani na precej realističen način, ki namiguje, da imajo tudi v resničnem življenju omenjene »vloge« ali so vsaj tesni približki Cooganovim in Brydonovim izkušnjam ter zanimanjem. Kar morda vseeno implicira, da gre pri stranskih likih le za igralce, pa je paradoksalno prav njihova običajnost, realističnost oziroma stabilnost, s katero se ločujejo od egoističnih, malce karikiranih, v vsakem trenutku izstopajočih Coogana in Brydona, ki v filmu praktično ves čas kažeta, da sta igralca. Vse to lovljenje ravnotežja



Izlet (2010)



Izlet v Grčijo (2020)

med resničnim in igranim ter odpiranje nekaterih resnično aktualnih vprašanj (pri likih, situacijah in morda predvsem v dialogih) filme torej navda s specifično dinamiko, ki bi čiste-mu dokumentarcu ali pa čisti fikciji manjkala.

Poleg odnosa med glavnima igralcema so v filmih ključni njuni odnosi z dekleti, predvsem ker v nekem trenutku oba prevarata svoji partnerici, kar morda vsaj v teoriji predstavlja najbolj dramatične zasuke v seriji, a je tudi tovrstna transgresija relativno gladko vključena v lahkoten tok filma, sploh ker načeloma ne prinaša nikakršnih posledic. Kljub temu pa se skozi takšne trenutke šibkosti, pomešane z aroganco in brezbriznostjo, pri obeh morda izriše predvsem strah pred staranjem, kar lahko označimo za enega osrednjih motivov vseh štirih filmov. Ranljiv se zdi predvsem Coogan, ki je po eni strani soočen z odrasčanjem in ob koncu že odraslostjo svojega sina, po drugi pa s staranjem in umrljivostjo svojega očeta, kar pomeni, da ga prikazano desetletje izpostavi nekaterim globokim življenjskim prelomnicam, za katere spet ni povsem jasno, ali izhajajo iz njegovih resničnih izkušenj, a so v vsakem primeru bolj kot ne neizogibne in v tem smislu resnične. Ko ga tako spremljamo skozi prikaz odnosa s sinom in z očetom, lahko njegovo igranje samega sebe razumemo tudi kot iskanje lastne identitete oziroma lovljenje nekaterih temeljnih prvin lastne osebnosti.

Cooganovi in Brydonovi (resnični) pomisleki o odrasčanju, staranju in življenju na splošno, kot se razkrivajo skozi njune pogovore, pa so izvirnejši predvsem v delih, kjer se vse naštet razkriva na specifičnem primeru umetnika oziroma igralca. Če imamo torej film o dveh uspešnih, a relativno negotovih posameznikih, ujetih v krizo srednjih let, je ključno, da gre predvsem za prerez življenja starajočega se igralca in torej prav za igralsko krizo srednjih let. To denimo pomeni, da sta oba pogosto ujeta v stresno situacijo čakanja na nove vloge, pri čemer pogosto doživita tudi boleče zavrnitve (v zadnjem filmu denimo Coogan prejme novico, da je bil neuspešen na avdiciji za film Damiena Chazella). Hkrati je večkrat nakazano, da sta zaradi službenih obveznosti oba pogosto daljši čas oddaljena od bližnjih, s katerimi na ta način težko spleteta globlje odnose, sploh ker še vedno sanjata klasične igralske sanje o uspehu v Hollywoodu. Kot najočitnejše nakaže prvi film, je torej tudi uspeh (vloga v Ameriki) prežet z neko melanholijo, kar pride do izraza prav pri raziskovanju Anglije in njene kulture, na katero sta oba protagonista močno navezana. V ohlapni pripovedni niti filma se torej tudi v tem smislu pojavlja neke vrste poetična ambivalenca, ki se s staranjem, s potovanjem in z igranjem vlog še potencira.

Ker sta Coogan in Brydon relativno vplivna in relevantna lika (kot igralca, scenarista, voditelja ipd.), lahko njune pogovore pogosto razumemo kot neke vrste presek britanske filmske scene, na katero se nenehno nanašajo. Ves čas se zabavata z na pol improviziranimi besednimi igrami, še bolj pa z imitacijami igralskih kolegov (najpogosteje morda Michaela Caina, Seana Conneryja in Roberta De Nira), s čimer skušata ob vsaki priložnosti nasmejati oziroma predvsem preseči drug drugega. Ključno dinamiko v film vnašata prav tekmovalnost in hkratna komplementarnost njunih značajev, pri čemer je Coogan slavnější, uspešnejši in očitno živi tudi bolj vznemirljivo življenje, a je v tem primeru skoraj ključnejši Brydon, ki se je bolj pripravljen nočevati iz samega sebe, »igrati« dvornega norčka (komični vrhunec *Izleta v Španijo* brez dvoma predstavlja njuno šemljenje v Don Kihota in Sanča Panso, pri čemer je Brydon seveda slednji, torej le oproda na oslu). Ob melanholičnem Cooganu, ki ves čas arogantno zagovarja svoj sloves resnega igralca, Brydon torej sprejema vlogo »lahkotnega zabavljača«, saj stoično prenaša in obrača v svoj prid vse opazke, ki letijo na račun njegovega videza ali njegove kariere. Če je Coogan torej nekoliko hladen, tudi aroganten, je Bryden prijaznejši, dostopnejši, morda nič manj egoističen, a bolj ljudski in vsakdanji. Ker navsezadnje spremljamo prestižna, luksuzna kosila in izlete dveh privilegiranih belcev, je določena mera neresnosti in samokritike sploh nujna, da lahko z likoma sočustvujemo. Hkrati pa je pri namernem izpostavljanju njunih slabosti in napak tudi jasno, da sta Cooganova nečimrnost in Brydonova brezbriznost vsaj deloma zaigrani in karikirani, kar učinkuje kot komentar (britanskih) ljudskih predstav o obeh, s tem pa spet tudi že kot premislek njunih položajev v svetu filma.

Pretirano glamuroznemu in elitističnemu prikazu se filmi umaknejo tudi z odmerki melanholije, otožnosti in sprijaznenosti, ki močneje vdirajo predvsem v pripovedni liniji zadnjih dveh in s katerimi se saga zaključi na relativno resnoben način. Ko se ob koncu svoje odisejade igralca potikata po Grčiji, se kot bežen motiv prikrade tudi begunska kriza, kar lahko beremo kot nameren odmik od apolitične naivnosti prejšnjih filmov, s tem pa kot simbolni konec neke preprostejše ere. Čeprav štirih filmov ni treba razumeti kot nadaljevanj in jih niti ni nujno gledati v vrstnem redu izhajanja, se torej skozi desetletje restavracij in imitacij vendarle lepo razprejo nekatere osebne, karierne in družbene prelomnice, ki jih v tem času neizogibno prinese življenje.

»Lunini sosedje smo.«

ANŽE OKORN

Gagarin (Gagarine, 2020) v režiji Fanny Liatard in Jérémya Trouilha v enem od začetnih prizorov postreže s preko teleskopa približano luno. Razločno je videti gore in čašaste depresije, ki jih je Galileo Galilei imenoval kraterji. Luna. Zemljin edini naravni satelit, obenem pa tudi edini mesec, ki traja cela življenja. Ker sta avtorja filma Francoza, gledalec še toliko hitreje pomisli na **Potovanje na Luno** (Le voyage dans la Lune, 1902) Georges Mélièsa, ob tem pa ni povsem prepričan, da mu ne bo nebesno telo pomežiknilo, preden mesečevega očesa ne stakne raketa. Armstrongov »majhen korak za človeka, a velik skok za človeštvo«. Luna: ime veselega psa. Zakaj ne bi bili *blockbusterski* in imeli za predsednika ZDA Billa Pullmana: **Dan neodvisnosti** (Independence Day, 1996, Roland Emmerich), v katerega otvoritvenem prizoru lunino obličje – skupaj s človeškimi stopinjami ter podpisom Richarda Nixona vred – zlovešče preleti vesoljska ladja. Luna, ki ima moč nositi nas, in za katero že zaradi albuma Pink Floydov ne pozabimo, da ima tudi svojo temno stran ... In že smo pri **Andaluzijskem psu** (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel) ... In gre oblak čez polno luno tako kot britev čez žensko oko ...

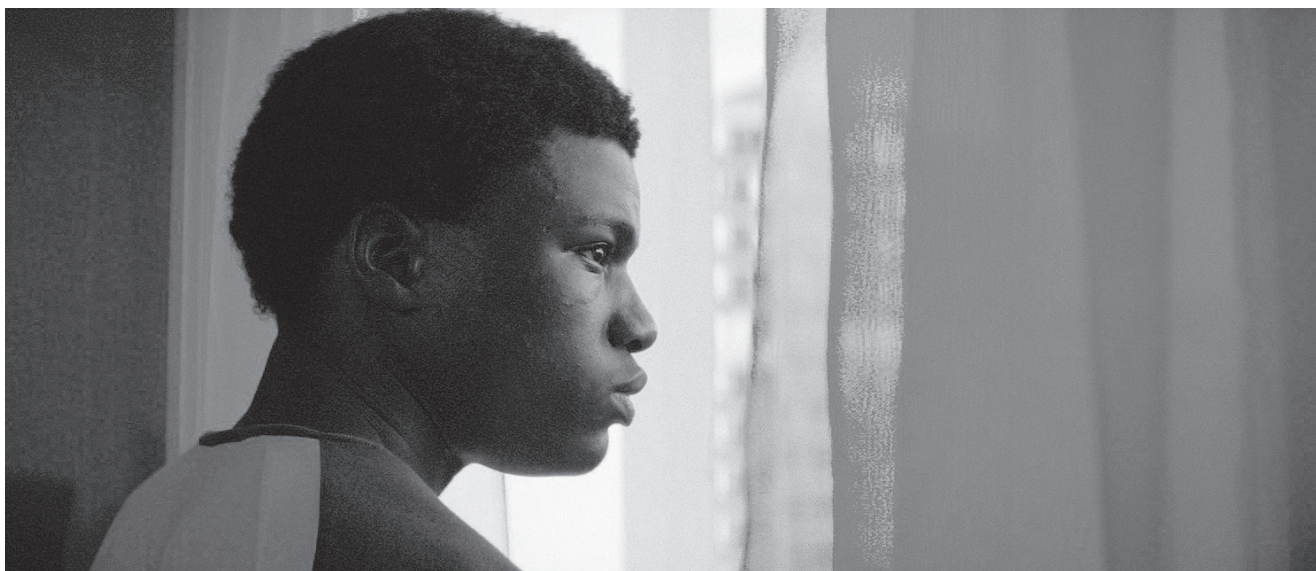
Okoli asociacijsko bogate lune pa zvezde, ki bi jih lahko pospremili s citatom iz Chaplinove mojstrovine **Odrske luči** (Limelight, 1952): »Kaj zmorejo zvezde? Nič, le na svoji osi čepijo.« **V senci drevesa** (Undir trenu, 2017, Hafsteinn Gunnar Sigurdsson) vidimo črnca, kako sredi belega dne, zleknjen na odsluženem pisarniškem stolu, kadi šišo. Sledi prizor šoloobvezne deklice, za katero gledalec posumi, da bo dopoldne sredi tedna preživela tako, kot ga običajno njena mama – na balkonu –, popolnoma predana obveščevalni službi soseske. Če bi si kdo zaslužil dodatek za stalno pripravljenost, je to ona! Sto na uro mimo zakona lokalnega dilerja s tako imenovanim »avtomatikom«. Z andahtjo pokajen čik pred trafiko ne bo tudi zadnji. »Tu crkujemo!« se pritožuje emo grafit, ki jih je vse naokoli vse polno. Sposobni za delo brez omejitev posedajo po klopcah ... Ob tem dandanes marsikdo ne bi mogel držati gobca ... Neupravičeno prejeta socialna pomoč oziroma podpora, bla bla ... Blatenje glavne zvezde filma, socialnega naselja Cité Gagarine na obrobju Pariza, ki ga je v sedemdesetih zgradila in potem baje tudi kot svoje središče uporabljala francoska komunistična partija ter seveda nosi ime po prvem človeku v vesolju, ni

prišlo v poštev. Še več, sosesko je filmski ekipi v določenih trenutkih uspelo posneti povsem vesoljsko ... Skoraj kot raj – tam nekje med utesnjujočim kozmonavtskim skafandrom in figovim listom. Kot bi zahvaljujoč kameri, ki se vrti zdaj okoli svoje osi, zdaj okoli svojega objekta, neskončna modrina neba, obenem pa vsa nadstropja poslopij Gagarina postajala zemeljska skorja in tako naprej vse tja do tekočega zunanje-ga in trdnega notranjega ... Jedra?

Za njegovo rušenje leta 2019 je zadostovalo naslednje poročilo, ki ga glas v zunanosti polja birokratsko hladno prebere na podlago skoraj neopisljivo toplih posnetkov naselja, snemanega z drona – kot bi se »želela« kamera, kar se le da, oddaljiti od ljudi, ki jim Gagarine pomeni dom: »Odkrili smo razpoke in pogrezanje spodnjega dela stavbe E. Sanitarna napeljava je znatno zastarela. Napake evakuacijskega sistema. Azbest je prisoten v izolaciji, lepilu, tleh in parketu; stopnja prašnih delcev: več kot 25.000 vlaken na liter.«

Ocena tveganja: ZELO VISOKA!

Visoka so bila tudi pričakovanja, ki jih je slutiti v arhivskih posnetkih inavguracije blokovega naselja, s katero se film dejansko začne, in se je je udeležil tudi sam Gagarin. Skandiranje ob



Gagarin (2020)

slovesnem odprtju »Jurij, Jurij« – ta je bil z vsakim vzklikom manj ruski oziroma sovjetski ter bolj francoski ... ali še bolje svetovni – pa premeteno zamenjajo prizori, v katerih je to namenjeno glavne-mu junaku Liatardovega in Trouilhovega prvenca, temnopoltemu šestnajstletniku, ki je po slavnem kozmonavtu dobil ime in je temu primerno velik vesoljski navdušenec. Teniška žogica kot središče naredi-sam modela sončnega sistema; plakati ozvezdij na stenah; Jurijev dar za inženiring in zavidljive ročne spretnosti, ki pa kljub njegovemu naprezanju in pomoči prijateljev ne morejo rešiti njegovega vesolja v malem. »Jurij, Jurij«, naj se še tako trudi pri prenovi, je namreč vse bolj slišati kot »Dule Savič«; bloki Gagarinove ulice pa videti kot **Rane** (1998, Srdjan Dragojević). Upanja poln slogan »Gagarin za vedno!« umira ... Vsakega od Jurijevih ust odtrganega evra, ki ga požre njegova sizifovska renovacija, je škoda! V igri so namreč **Rezervni deli** (2003, Damjan Kozole), ki jih ne more poplačati nobena mamina zlatnina. Hočeš ali nočeš, Cité Gagarine bo postal le še eden od naslovov na »pokopališču stavb«.

»Si že kdaj slišala za nebesno predmestje?« »Ne.« »V vesolju je predmestje tisto, kar je okrog zvezd. [...] Temnejše je, a brez tega zvezda ne preživi.«

Gagarine je kot filmski tečaj samobrambe za ženske na terasi bloka, ki se konča s plesom na komad *The Streets* – »On the Flip of a Coin«.

Namesto nagrobne sveče ali žalnega venca sta Liatard in Trouilha naselju Gagarine v spomin posnela prelepo, pa tudi duhovito filmsko odo eskapizmu. Gre za fikcijo, posneto okoli resničnega dogodka; sanje okoli ruševin; naturščike okoli resničnih zvezd, kot sta Denis Lavant in Finnegan Oldfield; za krik najstnika, »Vsi skupaj mi že dajte Mir!«, ki ima ob tem v mislih mednarodno

vesoljsko postajo – in si jo tudi zgradi, kar doma, oziroma ko opravi z vsemi odvečnimi zidovi, pri sosed(h). Ampak ko Jurij ostane – ne **Zadnji črnc v San Franciscu** (The Last Black Man in San Francisco, 2019, Joe Talbot) – pa vendarle blizu – **Sam samcat** (2018, Bobo Jelčič) v bloku, v katerem je odrasel, nekakšna geto verzija samopreskrbnega **Marsovca** (The Martian, 2015, Ridley Scott), ga kmalu ni več mogoče ločiti od rastlin, ki jih goji. »Milo raste vitica« le če ima dovolj sonca – ko pa govorimo o umetni svetlobi, je tej seveda inherentna vsa problemskost skrbi za nekaj ali nekoga drugega ... pa naj gre za sočloveka, ali celo – ob vseh Jurijevih bučkah, različnih kalčkih, orhidejah in ohrovtu – Kobilco. Slednjo sem zanalašč zapisal z veliko, saj so me prizori njegovega UV vrtička kljub *wannabe spacey* dekoraciji močno spominjali na določene dele *Poletja*, ki ga je naslikala Ivana.

Filmsko fotografijo Victorja Seguina, ki kot bi je bila po eni strani ena sama sončna svetloba, po drugi pa tudi vse možnosti življenja v sožitju rasno precej pisanega prebivalstva naselja Cité Gagarine, lepo povzame prvi prizor po otvoritvenih črno-belih arhivskih posnetkih: Sonce, ki prihaja izza stavbe, z razponom od turkizno modre, v filmu potem v različnih odtenkih prisotne tudi kot del kostumografije in scenografije¹ – na trenutke ga je res modro gledati – do krvavo rdeče, ki med vrsticami marsikatero pikro reče tudi o ideologiji. Kot bi bile v ozadju besede, ki jih je v svoji *Kritiki črnskega uma* zapisal Achille Mbembe: »Prednost smo dali napol sočni napol mesečevi, napol dnevni napol nočni reminiscenci in

pri tem mislili na eno samo vprašanje: kako misliti razliko in življenje, podobno in različno, presežek in *biti-skupaj* [*l'en-commun*].«²

»Zakaj bi bili vesoljci nasilni?« vpraša Jurij (Alseni Bathily), poosebljenje Gagarina oziroma njegovega duha, simpatija Diana (Lynn Khoudri) iz bližnjega romskega tabora pa mu odgovori: »Če ljudje ne govorijo istega jezika, se pretepajo. Tako pač je. Mene to ne briga, govoriti znam s celim svetom.«

Morsejeva abeceda; trije kratki ... trije dolgi – – – pa spet trije kratki ... poljubi!

Naproti utopiji ...

»Kjut« za boljši jutri, »nebesni zemljevid«.

Medtem ko imajo tako imenovani filmi predmestja (cinema banlieu) opraviti predvsem s tolpmi, sistemskim rasizmom, gentrifikacijo, policijskim nasiljem in tako dalje, pa lahko za *Gagarine* s citatom Jurijeve v. d. mame, Turkinje Veri (Farida Rahouadj), rečemo še naslednje:

»Ljubezenska pesem je.«

»O čem govori?«

»Lunini sosedje smo.«

2 Mbembe, Achille. *Kritika črnskega uma*. Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2019, str. 22. Za intenziviranje fine meta finte, o kateri sem pisal v prejšnji opombi, so tudi platnice slovenske izdaje Mbembejeve knjige v modri barvi.

1 Za fino meta finto se je ta ujemala celo z barvo odštevalnika časa video platforme Vimeo, na katerem sem si ogledal *screener*.

Zlo obstaja

MUANIS SINANOVIĆ

Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020), film iranskega režiserja Mohammada Rousouloufa, prejemnik berlinskega zlatega medveda, je omnibus štirih zgodb na temo smrtnih kazni v Iranu. Po svoje gre za klasičen film, tako na vizualni kot pripovedni ravni. V njem ni formalnih eksperimentov, tudi ne zgodbovniških ekscesov, kljub temu da govori o ekscesni, tabuizirani temi. Pravzaprav je zanimivo, kako slednjo uspe integrirati v gledalsko izkušnjo, ki je še kako »človeška«, in ravno s tem uspe doseči želeni učinek.

V prvi zgodbi spremljamo življenje družinskega moškega, njegov tipični dan. Najprej se odpelje po ženo v službo, odpravita se na banko, potem pobereta hčerko, ki je zaradi zamude jezna, zvečer gredo v nakupovalno središče na pico, pomagata ostareli mami, za konec pa ženi pomaga barvati lase in nato končno zaspi ... Sredi noči se nato zbudi in odpravi v svojo službo eskortorja. Pri dolgi vožnji skozi Teheran, ki jo spremljamo v klasičnem pogledu vzvratno skozi vetrobransko steklo, atmosfero mesta pričara predvsem odlično vdelen zvok vrveža. Vsakdanji prizori ponudijo realistično prezentacijo navadnega življenja v iranski prestolnici. Preko mojstrsko izpiljenega filmskega

dneva se zatopimo v izkušnjo, ki zaradi dosledne nepretencioznosti in zasledovanja osnovne premise, segajoče vse do drobnarij pred samo izvršitvijo smrtnih kazni, vsrka našo pozornost, skoraj kot bi bili na izletu. Vse to, da bi zgodba poudarila znano lekcijo o banalnosti zla, ki jo film vseskozi preigrava. Poanta ni nova, vendar je tako občutljiva za naše psihično tkivo, da lahko ob dosledni izpeljavi vedno znova pretrese.

Nato se znajdemo v klavstrofobičnem prostoru vojaške kasarne, kjer sredi noči eden od vojakov obveznikov pričakuje izpolnitev naloge – pri obešenju mora spodmakniti stol pod nogami kaznjenca. Temu se poskuša za vsako ceno izogniti, v sodelovanju s sovojaki potekajo številni poskusi, da bi nalogi ubežal, pri tem pa tudi spremljajoče debate in dileme. Ogoljena surovost prostora intenzivira različna moralna vprašanja, na čelu katerih je problem, kaj zares dosežemo, če dejanje zgolj preložimo na nekoga drugega. Film pelje vprašanje do konca, do skrajne stiske umevanja in čustvovanja.

Potem se prestavimo na letališče, kjer par srednjih let pričaka mlajšo žensko iranskega porekla iz Nemčije ter jo nato odpelje na podeželje, kjer živi. Moški je vaški zdravnik. Dekletu se

ves čas poskuša približati, izreči nekaj neizrekljivega skozi situacije, ki vsakič znova spodletijo in povzročajo nelagodje, nekoliko celo občutek *creepovstva*. Izkaže se, da moralna izbira lahko zareže na različne načine, tudi preko posledic, ki jih bližnji čutijo zaradi upora oblasti. Odpoved enemu dejanju lahko sproži nepredvidljive posledice drugje. Prikaži planote in podeželja na njej so režisersko in kinematografsko posebni dosežki. V pokrajino se vpisuje določena tipična zadržanost, umirjenost v govoru in čustvovanju, skozi katero preseva toplina na ozadju tišine, kar lahko spremljamo tudi v številnih drugih iranskih filmih.

Če je pokrajina v tej zgodbi precej pusta, se nato prestavimo na morda še odročnejše, bujno pogozdeno hribovje, kjer družina pričaka obisk vojaka, ki se vrne iz kasarne in se želi zaročiti s hčerko. V ozadju je spet nekaj neizrečnega, dokler se ne izkaže, da je družina izgubila tesnega prijatelja, političnega aktivista in ljubljenca vasi, ki ga je oblast usmrtila. Ko vojak na pogrebu zagleda njegovo sliko, se mu podre svet, s tem pa tudi njegova zveza z Zaman. Prezenca igralka Zile Shahi, ki jo igra, očara. Njena rdeča ruta in podeželska obleka, nepozaben pogled in zlitost z

okoljem nekoliko spomnijo na tukajšnji arhetip pogumne partizanske mladenke, ki se znajde v tragičnem položaju.

Zlo ne obstaja se ukvarja s kapilarno prisotnostjo zla znotraj avtoritarnega režima, kakor to deluje na neočitne načine, vnaša protislovja in nerešljive dileme v življenja posameznikov. Pomenljivo je, da problema smrtnih kazni ne prikaže skozi oči obsojencev, temveč skozi izkušnje tistih, ki morajo kazni izvršiti. Te so do neke mere raznolike, a vse vodijo k podobnemu izhodišču, k travmi in nezaceljivi rani, ki jo pusti na njihovih življenjih.

Pri tem je zanimiva tudi primerjava z deli evropske in ameriške kinematografije. Če se zdi, da Rousouloufov film skozi eksplicitno grozo uspe potovati do jedra človeškega stanja in je prikaz tega kljub manku odgovorov nekoliko katarzičen, da kljub tragediji

občutimo tudi nekaj oprijemljivega in domačnega, je na drugi strani pogosto kakšna vsakdanja, na videz neekscitna situacija, prikazana skozi patologije in tesnobne zamolke. V tem je za nas zanimiva izkušnja filmske neposrednosti, ki je drugačna od, recimo, neposrednosti realističnega ali tudi naturalističnega prikazovanja nasilja, psihičnega trpinčenja in drugih kriminalnih dejanj. Kot bi izkušnja totalitarnosti, ki jo ima tudi sam režiser zaradi svojega filmskega dela, izostrila fokus na temeljne dileme, s tem pa tudi na osnovni altruizem in tlečo žerjavico v nas.

Izpostaviti velja še en manj ključen aspekt. S selitvijo dogajanja po raznolikosti iranske dežele se skozi izjemne reprezentacije razbija orientalistična podoba monolitnega, mračnega Irana, medijska podoba, ki vedno znova sugerira tisto, kar je včasih sugerirala

za države vzhodnega bloka – da gre za enovito, v nerazločno sivino sprijeto okolje.

Če pričakujemo, da bo ogled filma na to temo povsem depresivna, skrajno moreča izkušnja, so na koncu naša pričakovanja ovržena. Ko postavijo na laž sodbo v naslovu filma in prikažejo zlo – kakorkoli ga že pojmuje (v perzijski verziji naslova opazimo besedo Sheytan, islamski izraz za hudiča) – kot glavnega gibalca, tudi vsaj deloma osvobodijo človeka kot moralnega akterja, kot bitje, ki ni nujno zgolj podlo. Pri tem ga ravno skozi pristop obravnave etičnih vprašanj in ujetosti v totalitarizem prikažejo kot bistveno bolj svobodnega od marsikaterega filma, ki ga obravnava skozi amoralno prizmo, s čimer se najdemo v bližini Kantove etike. Pri tem pa film niti na eni točki ne daje vtisa tendencioznosti.

Zlo ne obstaja (2020)



Apokalipsa zdaj

ROBERT KURET

Koronacija (Coronation, 2020, Ai Weiwei), ki jo je v sekciji Kralji in kraljice zavrtel 31. LIFFe, se začne kot apokaliptična distopija. Ljudje v skafandrih, prazne ulice Wuhana, ki so zlovešče tako iz zračnih posnetkov kot iz perspektive avtomobila, ki vozi po njih. Kontrole na bencinskih postajah, kontrole na prehodih iz mest. Kot bi se življenje dogajalo po neki atomski eksploziji, ko je v zraku še toliko sevanja, da ljudi sploh ne vidimo več, le še površino zaščitnih oblek.

Takoj se postavlja vprašanje glede prihodnje perspektive tako na *Koronacijo* kot na druge filme koronskega obdobja, ki bodo nedvomno sledili: ali bodo čez 10 ali 20 let pomenili zgolj dokument nekega časa, nekega krajšega časovnega obdobja, ko se je življenje popolnoma spremenilo, ali pa bo ravno današnji čas pomenil tisti zgodovinski trenutek, ko se je vse spremenilo dokončno, ko poti nazaj ni bilo več?

Režiser Ai Weiwei deluje v Evropi in živi v Nemčiji; je avtor več aktivističnih dokumentarcev, v katerih se je ukvarjal z raznimi kršitvami človekovih pravic, migrantskim vprašanjem (**Stay Home** [2013]), problemom okužbe s HIV zaradi transfuzije krvi (**Human Flow** [2017]) ipd. *Koronacije* ni posnel sam, ampak jo

je sestavil iz več sto ur posnetega gradiva, ki naj bi ga pretihotapili s Kitajske (režiser je tudi izjavil, da so festivali v New Yorku, Torontu in Benetkah njegov film zavrnil, domnevno zaradi povezanosti omenjenih festivalov s Kitajsko in njenimi gospodarskimi možnostmi, kar bi lahko predvajanje *Koronacije* ogrozilo). Film tako sestavljajo posnetki dejanskih ljudi, »amaterskih filmarjev«, ki so dokumentirali okoliščine in njihove posledice.

Ko človek gleda *Koronacijo*, ga prevema pesimistični ton filma: nazaj v čas pred korono ne bo več mogoče. Ne glede na morebitno cepivo in ponovni zagon življenja. To je predvsem posledica drugega dela filma in derealizacije, ki jo doživijo ljudje: delavec, na katerega država pozabi, ostane ujet v Wuhanu in se ne more vrniti domov, zato mora spati v avtu; človek, ki si družini ne drzne povedati, da živi v garaži; sin, ki se mora po koncu epidemije bosti z birokratskim aparatom, da bi prišel do pepela pokojnega očeta; zavedanje o nedostojni smrti vseh, ki so morali umreti v izolaciji; zavedanje o tem, da je država/Partija prikrivala informacije o koronavirusu. Tako se zdi starejša gospa, ki na koncu filma na vse pretege brani Partijo in trdi, da v javnost ne bi smeli

prihajati posnetki nemirov, ki kazijo njeno podobo, kot relikv preteklosti, kot obsojenec, ki so ga vsi razkrili, pa se še kar proglašajo za nedolžnega. Ki skratka ne zmore priznati, da so imeli na videz učinkoviti ukrepi tudi hude posledice, ki jih lahko prek dokumentarca začutimo prav prek osebnih zgodb; teh pa ne spremlja avtoriteta glasu v offu, statistika žrtev korone, glas poročil, ampak se oglašajo neposredno s terena in kažejo konkretne posledice na konkretnih ljudeh.

Kljub kakšnemu komičnemu trenutku, kot je recimo tečaj plesa, kjer koreografijo predstavljajo gibi umivanja rok in razkuževanja, je *Koronacija* težak in naporen film; poleg posameznih usod se razteza še prek dolgih hodnikov improvizirano postavljenih bolnišnic in dolgih posnetkov nadzornih kamer, ki recimo prikazujejo zapleten proces (pre)oblačenja zdravnikov. Zlahka nas tudi zavede napovednik filma, predvsem njegov začetek, ko iz ptičje perspektive drsi prek mirujoče železniške postaje, z občasnimi vmesnimi fotogeničnimi posnetki srhljivo praznih vlemest, kjer je mogoče od zgoraj opaziti vsak avto. A *Koronacija* uporablja te estetizirane trenutke kvečjemu za kratek predah, preden se zopet spusti

Koronacija (2020)



na tla, v podzemlje, v zrnaste telefonske posnetke, kjer ljudje dokumentirajo novo normalnost.

Ko gledamo, kako zdravniki hodijo naokrog v nekakšnih skafandrih, kako se oblačijo v dve plasti zaščitnih oblek, kako se morajo razkužiti prek treh sob, se ravno v tej radikalni podobi koronskega sveta rišejo tudi morebitne nove umetniške koordinate: če je bila za obdobje po postmodernizmu in njegovi ironiji, distanci, metaravnih, žanrskem prenavljanju itd. značilna nova emocionalnost, kjer je bil fokus predvsem na emocijah, telesu, refleksiji lastnih

čustev in želja, potem lahko korona pomeni začetek prehoda v novo obdobje, ki več poudarka namenja »racionalnemu«, »umskemu«, saj je telo bolno, okuženo, treba ga je zaježiti, zaježiti stik teles, ki bi pomenila prenašanje virusne okužbe, zato moramo telo izolirati, ga za nekaj časa odpisati.

Koronacija je v letu, ko smo med karanteno začeli filme spet bolj dojemati kot lajšanje realnosti, kot pobeg pred njo, eno najbolj anti-eskapističnih del – tudi v vzporednem svetu filma nas ne le opominja na razmere, za katere racionalno vemo, ampak na razmere,

s katerimi na tak ali drugačen način prihajamo v stik vsak dan. *Koronacija* je torej film, ki prikazuje, kako je realnost postala apokaliptični film, v katerem se nismo želeli znati; in ki s pristankom v realnih pogojih izgubi vsakršno fotogeničnost.

Neznosna trma

ŽIGA PUCELJ

»Torej si izmislimo ljudi, ki jih ljubimo ... Nesmisel!« Nema, tajinstvena zagonečnost je lahko najboljše, kar pripišemo uspehom filmskega sveta François Ozona, enega najbolj produktivnih in profiliranih sodobnih francoskih režiserjev, ustvarjalca, morda najbolj znanega po filmu **Bazen** (Swimming Pool, 2003). Suha mistika, obtežena s suspenzom neznosno lahkotnega razpoloženja in kapljanjem lepljivih, obscenih, obskurnih idej. V **Poletju 85** (Été 85, 2020) se Ozon vrača v preteklost, tako svojo osebno preteklost kot v zgodbo romana *Dance on My Grave* Aidana Chambersa iz leta 1982. Na omenjeni roman je naletel leta 1985 in po njem že takrat pripravil osnovni scenarij, vezan na naivno pripoved o dveh fantih, njuni mladostni ljubezni in ljubosumu. V letu 2020, ko je film, narejen po izpopolnjenem, poglobljenem scenariju, dejansko izšel in bi moral doživeti premiero v Cannesu, pa je letnico svojega snidenja z izvirnim knjižnim delom, leto '85, obdržal kar v naslovu. Režiser je imel torej dovolj osebne motivacije v tem, kako se je podal v sprevrčanje formata zgodbe o odraščanju in žanra mladinskega filma. Želel je, kot najstniški sanjač, desinhronizirati sivo posvetno gnilobo, nestrpnost in strah, se reinkarnirati v

lastni sveti idealizem in v idealni čas sredi osemdesetih, le nekaj let pred nastopom krize virusa HIV, ki je takrat najmočnejše prizadel gejevsko skupnost. Želel je nesmisel iz uvodnega navedka, želel je mladostniško zaljubljenost, romanco in tvegano brezbriznost, v tem je želel razbremeniti nekaj takega, kot je smrt, in takšnega, kar je homoerotična perspektiva.

Vendar v tem, kolikor je lahko balen, tudi ni poceni. Njegove rešitve so večplastne predvsem z vidikov estetike ter razpoloženja, pa tudi v dispozicijah odnosa med značajema glavnih likov poustvarijo obliko, ki se upira šabloni, a je hkrati fluidna, smiselna, deluje in, kar je ključno, lahkotno razpleta vozle v pripovedi. »Pomembno je le, da uideš pred svojo zgodovino,« je nauk, ki ga svojemu Rimbaudu, drobnemu Alexisu (Félix Lefebvre) prenese David (Benjamin Voisin), razpuščen, razuzdan, visok, postaven lik, prepoln življenja, na videz izjemno samozavesten, ujet v neznosnem svobodomiselnem limbu po smrti očeta, ob pretirano vzneseno žalujoči mami (Valeria Bruni Tedeschi), ki išče nove, prave prijatelje svojemu sinu, jih kot s čarovnijo sleče, okopa, jim v imenu ljubljence dvori. Mlada protagonista se srečata v neizogibni situaciji,

ko Alex, nejevoljno sam, v jadrnici sredi morja zadrema na soncu in ga ujame nevihta. Plovilo se v ihti prevrne, na pomoč pa izkušeno, herojsko, nadživljenjsko pridrsi David, ga reši in premočenega vrne na obalo ter odpelje k sebi domov. V nadaljevanju se med fantoma razvije iskriva, mladostna romanca, vnaprej obsojena na tragičen razplet; film namreč že v uvodnih kadrih nakaže dogodek smrti in bridkost krivde. Na ves film, ki epizodično, skozi Alexovo pripoved opisuje odnos naklonjenosti, trme, ljubosuma in nasilja med novima prijateljema, tako pade senca suspenza, pričakovanja mržnje, psihoze, maščevanja in neslutene tragedije.

Alexis, ljubosumni ljubimec, priča in naposled žalujoči lik, ki ga kar tako zanima smrt, v izhodišču išče svoj svet. Odtujen je od dvoumnega okolja podpore in muje, ki mu ga ustvarjata starša, željan avanture, in ker hoče postati pisatelj, išče potrditev pri svojem profesorju Lefevru (Melvil Poupaud), da bi se lahko odločil proti očetovemu delavskemu pristaniškemu poklicu in živel bolj svobodno življenje. David tako v njegovo zgodbo vstopi kot pustolovska legenda; čedni fant, morje, jadrnanje in nebo nad obalo Normandije pa se spustijo kot kulise za idealistično, eskapistično



Poletje 85 (2020)



mladinsko romanco. Veliko vlogo pri vzdrževanju videza mladinskega filma in razpoloženja radostne naklonjenosti med Alexom in Davidom odigrata izbrani vizualna ter glasbena estetika, seveda z referencami na čas osemdesetih, 16-milimetrskim trakom, pa z The Cure, Bananaramo in Rodom Stewartom. S slednjim v brezskrbni sredici filma, med vožnjami z motorjem ter zmenki v kinu, Alex sredi energičnega plesnega prizora v diskoteki, sam zase, desinhroniziran, v svojem svetu s slušalkami, ki mu jih je skrivnostno nataknil David, uživa v *slow rocku* skladbe *Sailing* in se potaplja v solipsizem nosilne pomorske metafore svoje romance s prijateljem rešiteljem. Pripoved se prelomi po stopnjevanju Alexove ljubosumne preganjavice, nadzora nad neznosno brezskrbnim Davidom, ki se prijatelju ne želi zavezati, preživlja noči s pijanimi neznanci in dneve z ameriško študentko Kate (Philippine Velge). Po prepirih in Alexovem nasilnem izpadu David nenadno umre v nesreči med objestno vožnjo z motorjem, Alexu pa se svet kot da konča, depresivno se zapre vase, ponotranja krivdo, ki mu jo naloži razžaljena ljubimčeva mati, ne zmore govoriti o preživetvi zgodbi in prijatelju. Težave in grožnje policije ter

socialne službe, ki razčiščujeta okoliščine Davidove nesreče, naposled premosti z ritualom ter pisanjem svoje zgodbe, k čemur ga spodbudi gledalčevemu dožemanju izmuzljivi profesor, ki je leto prej ideološko zapeljal že lepega Davida.

Poletje 85 sicer v zvestobi žanrskim kodom mladinskega filma, čeprav ne gre za mladinski film *per se*, kljub orisani spolzki tragiki razpleta pripovedi zaznamuje predvsem poletna, počitniška brezskrbnost, vznesena nostalgija sanjarjenja, zaljubljenosti in prijateljstva, celo v sivini zamere in smrti, ki preprosto mineta, kot bežna žalost ob vrnitvi v realnost. V neizvršeni metafori krute homoerotike življenj Rimbauda ter Verlaina, ki ju bere in misli Alex, film ne najde podleža, in celo občutje krivde, ki tli v podstati paranoidne napetosti pripovedovalca, terja le čas, da se razblini. Aspekt mladinskega žanra torej režiser uporabi kot posodo za estetizirane prispodobе osebnе nostalgije in interpretativno nevtralizacijo težavnih posvetnih dejanskosti homoerotičnih odnosov ali ljubosumja. Rezultat je ilustrativen in potuje, izgublja dejanski stik s problemom, ki si ga zastavi.

Letošnji film François Ozona je torej predvsem nov, tokrat nekoliko

bolj nostalgichen material za ljubitelje njegovega dela, ki se z užitkom predajo viskoznim vizualnim atmosferam in sprenevedavim umetnim naracijam, neke vrste prizemljenemu, fantastičnemu realizmu, ki premeša pravila resničnosti in umeščenosti v prostor in čas, poustvarja tipljivo zunaj dosega roke. Vendar pa izza uspeha prispodobе mladinskega filma in neobremenjene zgodbe o ljubezni med dvema fantoma pripoved *Poletja 85* ne zmore globlje vsebine. Določeni nastavki interpretacije odnosov in komentarja v svoji nametanosti delujejo v najboljšem primeru naključni, ostanejo talci naivne vesti pripovedovalca. Kot rečeno: film v svoji banalnosti ni poceni, a naposled je le banalen, čutno osredotočen na fantazmatske podobe izgubljene brezskrbnosti in izgubljenega časa. Misli, ideje, ki jih plete, so bolj kot ne zadeve pregovorov, in v tem je njihova banalnost prazna ali celo nezanimiva, nepresenetljiva, lahko tudi prav odvečno dolgočasna.

Film o ničemer

MUANIS SINANOVIĆ

Francoski režiser Quentin Dupieux je prepoznaven po odbitih pripovednih pristopih, v katerih se spajajo metafilmski, absurdistični in magično-realistični elementi, vedno prepredeni z materijo nekoliko mračnega suhega humorja, ki se razpreda čez vse tkivo celovečerciev. Najbolj znana predhodna izdelka sta *off* mojstrovina **Guma** (Rubber, 2010), v kateri spremljamo avtomobilsko gumo, ki se odpravi na morilski pohod, in filmske gledalce, ki jo pri tem opazujejo – pri čemer je film sama resničnost, fikcija in dejanskost pa se neprestano mešata, nad čemer nima oblasti nihče, razen očitno predmeta – ter **Semiš jakna** (Le Daim, 2019), kjer ljubosumna jakna pošlje svojega lastnika na morilsko misijo odstranjevanja drugih jaken.

V okviru letošnjega Liffa si je bilo mogoče ogledati njegov film **Mandibule** (Mandiblues, 2020). Premisa je podobno odbita. Dva butca, ki v tandemu sumljivo spominjata na junaka pogrošne komedije **Butec in butec** (Dumb and Dumber, 1994, Peter Farrelly), odkrijeta ogromno muho, ki se jo odločita zdresirati, da jima bo prinašala stvari. Pri tem se zapleteta v serijo čudnih situacij in nesporazumov z okolico, vse to pa *furata* na svoj zmešani, bedasti način. Zdi se, da kljub nespretnosti pravzaprav ves čas stvari usmerjata

v svojo korist. Tudi tu najdemo načrtne luknje v scenariju. Vse Dupieuxove filme denimo posebej pomenljivo zaznamuje odsotnost zakona oziroma, kot v primeru *Gume*, delovanje zakona v prid kaosa. Negativna junaka Manu in Jean-Gab si lahko privoščita praktično vse. Ozračje je kot ponavadi prepredeno z rafinirano amorálnostjo, zdi se, da se znajdemo v svetu, kjer moralnost pravzaprav sploh ne obstaja, ne da bi nam bilo to predočeno na kakršenkoli očitni način. V kombinaciji s smešnostjo absurdnih zakonitosti tega sveta to potihem ustvari neprijetno atmosfero, katere izvora ne moremo opredeliti na prvo žogo, niti si je zares priznati. To spominja na stanje zadetosti od marihuane, ko zadetež, pogreznjen v bedasto udobje kavča, nekako zgolj obstaja v določeni izpraznjenosti, prepredeni z naključnim tokom zavesti in z zabrisanim narativnim horizontom, ki bi osmišljal dogajanje.

Gre za približek ozračja *nekosti*, o kateri sta pisala Deleuze in Guattari, pri tem pa podala primer iz Dickensovega pisanja, ko se junak znajde v bolnišnici, pri tem pa ne pozna svojega imena in je svet zanj kot tak le dan, sam pa živi *neko* življenje. V filmu *Mandibule* in Dupieuxovi poetiki pa gre, za razliko od optimistične vizije omenjenih mislecev

in režiserjevih rojakov, za specifično vedro mračnjaštvo, ki je zaradi svoje vedrine in omenjene atmosferičnosti bolj kapilarno in se lahko na specifičen način zažre v gledalca. Tu je še posebna eklektičnost dogajalnega prostora, ki nekoliko spomni na lynchevske filmske univerzume, a je bolj prtajena.

Mandubule je bolj kot *Semiš jakna* in *Guma* utemeljen na *forah* in eksplisitnih komičnih momentih. Pri tem pa se komičnost raztaplja v bizarnem ozadju in izgublja svojo esenco – zdi se, da kakršnakoli fora bi se pojavila, ne bi imela zares pravega komičnega učinka, ker je že samo ozadje preveč noro. Osnovna značilnost humorja in smeha je namreč ravno izstop iz vsakdanjega, potujitveni vstop v trenutek norosti, ki uravnja napetosti in resetira situacijo, medtem ko je tukaj situacija zaradi svojstvene nedomačnosti že ves čas potujena. Tako nam je ob vsakem nasmešku nekako neprijetno. Zdi se kot masten hamburger, na katerega so naložene nesmiselne plasti mesa, ali kot burek z ajvarjem. Film pa tudi tu skriva svojo temeljno naravo in postopke, tako da ves čas ne moremo zares ugotoviti, za kaj gre, kar nas kot gledalce spravlja v nekoliko bedast položaj. To se, spet, ujema z režiserjevim opusom.

Mandibule (2020)



Človeška neumnost je v pripoved vtkana tako subtilno, da največja stopnja neumnosti znotraj filma vlada manjši neumnosti, obenem pa ta neumnost tudi iz nas dela neumneže, nas vodi za nos. Pri tem veliko vlogo igra naključnost domislekov in zasnov, nekakšen ludizem. Pri filmu je vloga slednjega še posebno zanimiva, saj produkcija vendarle ne omogoča popolne improvizacije, temveč mora biti naključnost najprej oblikovana, potem pa zastavljena vnaprej. Zato nas na filmskem platnu morda nagovori na drugačen način kot v zvočnih umetnostih, poeziji ali v slikarstvu. V tem se morda skriva neka čudna Dupieuxova implicitna kritika filma in njegovih manipulativnih možnosti, o katerih so razmišljali že pionirski velikani

klasičnih filmov, ko so denimo govorili o varljivosti montaže.

Mandibule ne govori o ničemer: ne govori o politični, socialni ali zgodovinski situaciji, ne govori o psihologiji in medosebnih odnosih, o ljubezni ali katerikoli drugi veliki temi. Če je Robert Kuret v svoji kritiki *Semiš jakne* za Ekran našel motiv postvarelosti znotraj kapitalizma, bi se za sorodno branje pri filmu *Mandibule* morali posebej potruditi in se spustiti v ekstremno preinterpretiranje. Vzporednico bi morda lahko našli v seriji **Trailer Park Boys** (2001–2018), kjer spremljamo bizarno dogajanje in bizarne like na robu zakona v naselju s prikolicami, a kljub nekaterim strukturnim ujemanjem je pri seriji vendarle poudarjena tudi socialna nota, domslitam pa se je mogoče glasno smejati. Gre

za film, ki je na svoj način v posebnem odnosu z ničem – ravno v tej prečiščenosti usmeritve k niču pa nas zagrabi na mestu, kjer res ne bi pričakovali, in nas nagovori v lastnem doživljanju ničnosti trenutne gospodarsko-civilizacijske ureditve in atmosfere, ki jo je Mark Fisher imenoval kapitalistični realizem. Hiperatomiziranost, hiperburokratiziranost, neobveznost, utesnjujoča permissivnost in vsiljena odsotnost alternative prispevajo k temu, da ljudje tudi svoja življenja doživljajo kot nekaj, kar je o ničemer, za-nič.

Tako *Mandibule* ni niti klasika, niti trash, niti film, ki bi ga lahko preprosto odpravili, temveč nekaj, kar ves čas rahlo neprijetno žgečka in preizkuša meje našega občutka za to, kaj bi film moral biti.

Žensko brez feminizma

ANJA BANKO

Kljub izredni enostavnosti naslova – **Ženske delajo film** (Women Make Film, 2018) – prav ta najbolje izrazi bistvo štirinajsturne filmske epopeje, ki jo je ustvaril popularni britansko-irski filmski kritik Mark Cousins. Epizode, ki se serialno razmeščajo v štirinajst delov po eno uro, so razdeljene na štirideset poglavij, skozi katera Cousins predstavlja spregledano, pozabljeno in morda potlačeno svetovno zgodovino filma, ki je ženska. Kar trinajst desetletij filmskega ustvarjanja je kljub v osnovi seksistični premisi delovanja filmske industrije, ki je Cousins niti ne postavlja pod vprašaj, temveč jo navaja kot dejstvo, nanese veliko ženskih ustvarjalk – že od samega rojstva filma. Cousins jih v filmu predstavi sto triinosemdeset, med katerimi je nekaj velikih imen, spet druga pa so za zahodnocentričnega gledalca morda čudovita odkritja, ki so se izvila iz temin pozabe filmskih arhivov.

Poznamo na primer Alice Guy-Blaché (1873–1968), eno od filmskih pionirk in prvih izjemno uspešnih režiserk. Njen življenjepis je pravzaprav sam po sebi vreden lastne filmske zgodbe, ki vodi usodo mladega dekleta v zori 20. stoletja od poklica stenografke do ustanoviteljice in lastnice filmskega studia. Njen prvi film, ki naj bi bil pravzaprav tudi prvi igrani film v zgodovini, nosi naslov **Zeljna vila** (La Fée au Choux) in je nastal leta 1896. Dobrih deset let kasneje je režirala eno največjih produkcij tistega časa, **Kristusovo življenje** (La vie du Christ, 1906), ki je vključevala kar 300 stativov. Po poroki se je seveda morala odpovedati službi pri vodilnem francoskem studiu Gaumont in se z možem preselila v ZDA. Tam sta 1907 ustanovila filmski studio Solax, ki velja za največji predhollywoodski studio v Ameriki. Po ločitvi, prebolevanju španske gripe in bankrotu se je leta 1922 vrnila v Pariz, kjer do svoje smrti ni več režirala filmov. A v tem burnem obdobju preloma stoletja in

tradicij, na poti k modernosti, naj bi Alice Guy-Blaché ustvarila kar okoli 1000 filmov. Kot je žal značilno za najzgodnejše obdobje filma, je veliko njenega dela izgubljenega ali uničenega. Kljub temu pa velja za ne zgolj izjemno prodorno, drzno in podjetno filmarko, temveč tudi za inovatorko in umetnico. Zgodovina večinoma ignorira dejstvo, da je bila pionirka pri uporabi tehnik, kot sta ročno pobarvan filmski trak ali sinhronizacija zvoka, prav tako je uporabljala bližnje posnetke, ki v samem začetku filma niso bili pogosti. V izročilu filmske zgodovine se to na primer enciklopedično pripisuje njenemu sodobniku D. W. Griffithu. Zakaj torej ne poznamo vsi Alice Guy-Blaché, kot poznamo D. W. Griffitha? Zakaj se njenih del spominjajo praktično zgolj v ozkih krogih ljubiteljev nemega filma?

Vseh teh vprašanj si Cousins v filmu ne postavlja. Prav tako v filmu ni ne direktne kritike kanona, ne biografije, osebnih in družbenih, zgodovinskih partikularnosti, analize politike ali estetike filmskih podob predstavljenih ženskih režiserk. V Cousinovem filmu se s prezrto zgodovino ženskih avtoric ne seznanimo na način enciklopedije, še manj na način pamfleta ali manifesta. Takšna banalnost podatkov ali ideologije se umika fascinaciji nad filmsko podobo: zgodba zgodovine ženskega filma se odvija kot film ceste in je predvsem potovanje, polno vtisov in občutij. Pred gledalcem se odvrti več kot tisoč filmskih izsekov, ki so se dobesečno z vseh koncev in krajev, raznih arhivov ali zgolj kot YouTube posnetki znašli v mrežno razporejeni interpretaciji filmske zgodovine.

Cousins že v samem začetku naznani, da je njegov pristop subjektiven: mesto na njegovem novem filmskem zemljevidu so avtorice pravzaprav dobile naključno, saj je selekcija potekala po merilih okusa in naključne dostopnosti

ali srečanja s posameznim imenom. Prav tako je pripoved, ki spremlja izbrane podobe, izrazito subjektivna: gleda tisto, kar pritegne avtorjev pogled in ga fascinira, na posameznem filmskem izseku pa se zadržuje povsem arbitrarno količino časa. Včasih se tudi vrača nazaj ali napoveduje, na katerih drugih mestih se bomo še srečali z določeno avtorico, filmom ali celo posamezno podobo. Cousins tako na noben način svojega dela ne določa kot vzporednega kanona filmski zgodovini, temveč natrosi drobtinice, ki v vsakem trenutku gledalčev pogled lahko odpeljejo v povsem nova, nepoznana ali neraziskana obzorja. A tega ne naredijo. Cousinsov film je do neke mere zgolj nastavek, ki predvsem vzbuja željo po raziskovanju in iskanju celote za obravnavane filmske odlomke. Film tako spremlja tudi uradna spletna stran, kjer, razporejene po poglavjih, najdemo vse informacije o uporabljenih filmskih izsekih, kar še poudarja didaktično vrednost tega projekta.¹

Posamezna poglavja obravnavajo določene filmske elemente ali velike, vsakdanje, arhetipske življenjske teme. Prva poglavja so posvečena vprašanju, kot so, kako narediti dober uvod, kako predstaviti filmskega protagonista, kako protagoniste seznaniti med sabo, kako narediti dober pogovor; zanima ga tudi način, kako se vzpostavlja atmosfera ali kako je uporabljen bližnji posnetek. V drugi polovici pa se loteva bolj tematskih oziroma vsebinskih vprašanj, kot so na primer filmski žanri ali na kakšen način je v filmu prikazano delo, odnos med otrokom in odraslim, ljubezen, telo, seks, vera ipd. Pri tem je povsem vseeno, v katero epizodo vstopimo ali katerega filmskega poglavja se najprej lotimo, saj je vsako zase zaključena celota. A ta celota je pravzaprav navidezna: posamezno poglavje nastopa kot fragment – izrazito osebna, avtorjeva izkušnja posameznega filmskega elementa ali ideje oz. teme. Vsako poglavje namreč zgolj našteva, predstavlja ali opisuje posamezne možne načine upodabljanja, pri čemer vedno pušča tropičje za nadaljevanja iskanja in primerjave obravnavanega filmskega materiala.

Spremno pripoved k filmskim podobam Cousins preda ženskimi glasovom. Njegove besede tako izjemno doživeto oglašujejo igralko z vseh kontinentov (Tilda Swinton, Jane Fonda, Adjoa Andoh, Sharmila Tagora, Kerry Fox, Thanide Newton in Debra Winger), kar poudarja avtorjev v uvodu izraženi namen po decentralizaciji filmske zgodovine

zahodnega kanona. Tudi izbor pripovedovalk je do neke mere arbitraren in naključen, so pa gotovo vsaka posebej s svojimi vlogami kot tudi družbenim angažmajem pomembno zaznamovale ne zgolj filmsko, temveč kar globalno kulturno zgodovino. Vsaka od njih nastopa v delu, ki naj bi ji bil intimno ali tematsko najbližje: ameriška igralka Jane Fonda kot dolgoletna borka za delavske pravice na primer ozvočuje poglavje o delu, novozelandski igralki Kerry Fox pa je prepuščeno poglavje o seksu, ki je gotovo močno zaznamoval kar nekaj njenih vlog, posebej na primer v filmu *Intimnost* (Intimacy, 2001, Patrice Chéreau).

Po štirinajstih urah, ki jih tako ali drugače razporedimo za to izredno filmsko potovanje, se seveda vprašamo, kam smo na koncu prispeli. Kaj je bil cilj tega potovanja? Odgovor skoraj gotovo leži v klasičnem izreku, da je pomembna pot in ne cilj. Na njej spoznamo film in ne zgolj filmsko zgodovino (ta se namreč niti ne podaja linearno, kronološko) na način, kot so ga ustvarjale ženske z vsega sveta in iz vseh obdobji, seveda skozi subjektivno perspektivo avtorja. Vendar njihov, ženski pogled, kakršen koli že je, niti na eni točki ni vzporejan z moškim pogledom ali ujet v klešče vprašanja možnosti vzpostavitve ženskega pogleda, različnega, drugega od moškega, kar sicer že od samega začetka zaposluje feministično filmsko kritiko in teorijo. Feminizem ni omenjen niti z besedo, četudi bi lahko rekli, da film diha iz feministične ideje, ki je tudi razgrinjanje pozabljenih zgodovine. In ravno ta popolna sproščenost, samozavest in preprostost, skorajda banalnost, ki jo dobesedno izraža naslov *Ženske delajo film*, je pravzaprav edina politična gesta, ki jo Cousins naredi, saj drugost ženskega pogleda sprejema kot enakost, enakopravnost z moškim pogledom. Cousins to naredi precej nepomporno in neagresivno (v razmerju do agresivnosti kot sicer večkrat stereotipno pripisani značajski lastnosti feminizma): filmska zgodovina ženske drugosti se želi izpisovati kot nova normalnost, a brez avtorjevega slepomišljenja o svoji absolutni relevantnosti. Vsekakor nujen in drzen filmski poskus (esej), čeprav je morda odsotnost odtenkov ideološke militantnosti besede feminizem v tem hipu še prezigodnja.

1 Naslov spletne strani: <https://www.womenmakefilm.net/>. Dostopno: 21. 12. 2020.



Artenberg (2010)



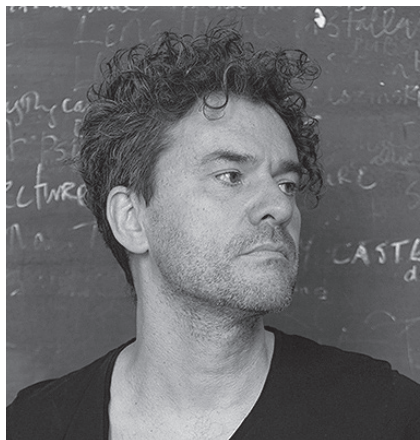
Mark Cousins, foto: osebni arhiv

Mark Cousins

»Če bomo na filmarke gledali le skozi prizmo žrtve, bodo za vedno tako tudi kategorizirane: kot žrtve in ne kot odlične umetnice.«

ŽIGA BRDNIK

Mark Cousins, irsko-škotski filmar, rojen v Belfastu, je eden najbolj strastnih filmskih ljubiteljev in hkrati eden najbolj zanimivih zgodovinarjev filmske umetnosti, zapisane na mediju filma v novem tisočletju. Začel je prav na njegovem prelomu s pogovorno oddajo **Prizor po prizor** (Scene by Scene, 1996–2003), v kateri je gostil najbolj prepoznavna imena filmskega sveta ter prek pogovorov z njimi analiziral nekatere najbolj enigmatične, nepozabne in odmevne filmske prizore. Če je v njej še gostil predvsem nabor hollywoodskih zvezdnikov in zvezdnic, pretežno moškega spola, se je tudi zanj v devetdesetih, v času vodenja Edinburškega filmskega festivala, zgodil prelom. Zavedel se je lastne nezavedne pristranskosti, ki jo zahodni filmski svet tako uspešno reproducira po spolni, geografski, jezikovni, kulturni in produkcijski ločnici. »V meni se je zbudila uporniška, punkerska nejevera do konvencionalne modrosti o filmskih



klasikih in od takrat jo vedno znova rad izzivam,« pravi. In tako se je podal na filmsko popotovanje, ki traja še danes: najprej se je s TV-dokumentarcem ustavitil v Iranu (**Cinema Iran**, 2005); nato s kurdske otroki v Iraku sredi vojne vihre posnel njihov **Prvi film** (The First Movie, 2009); se podal na zgodovinsko filmsko odisejajo (**The Story of Film: An Odyssey**, 2011) od njenih začetkov do današnjih dni; se lotil čudovitega

vpogleda v odnos otrok do filma in filma do otrok (**Zgodba o otrocih in filmu** [A Story of Children and Film, 2013]); se zagledal globoko v oči enega najbolj enigmatičnih filmarjev 20. stoletja, Orsona Wellsa (**The Eyes of Orson Welles**, 2018); in kot piko na i svoje neprestano v prostoru in času razvijajoče se ter vedno nove slepe pege filmske zgodovine išče pot potni posnel še monumentalni dokumentarec, ki praznuje pogosto spregledano in utišano ustvarjalnost filmark z vseh šestih obljudenih celin (**Ženske delajo film** [Women Make Film, 2018]). O slednjem je tekel spletni pogovor z njim, ki je nastal sredi karantenskega vzdušja na Otoku in pri nas, v času, ko nas med drugim prav filmi rešujejo pred sivino socialne distance, odetosti v maske, zaprtja v domove in najkrajših dni grozljivega leta 2020.

Ženske delajo film daje močan občutek, da je filmsko zgodovino nujno treba

napisati na novo, saj je bil velik del filmark utišan, pospravljen nekam v predal in pozabljen ... Imate tudi vi ta občutek?

Že od petdesetih let prejšnjega stoletja je jasno, da je treba filmsko zgodovino pisati na novo. Ko so v Benetkah zavrteli film **Rašomon** (Rashômon, 1950, Akira Kurosawa), so na zahodu kar naenkrat spoznali, da obstaja japonski filmski svet. Postal je jasno, da dobimo le evropsko in ameriško perspektivo. Podobno se dogaja s filmarkami, še posebej tistimi, ki zaradi različnih razlogov sploh niso našle svojega mesta v zgodovini, tudi zato, ker so jo pisali ljudje, kot sva midva: »white guys« (bela moška, op. a.). Kot vsa zgodovina je posledično tudi filmska diskriminaturna in pristranska. Lahko bi se pritoževal nad takšnim stanjem, a sem raje slavil tiste, ki so jih do zdaj le redko. V tem sem le en glas izmed mnogih. Zavedati se je treba, da bomo morali vedno znova na novo pisati zgodovino, tudi filmsko, saj se po svetu dogajajo stvari, za katere (še) ne vemo. Neprestano se učimo in nadgrajujemo svoje znanje.

Ste kot beli moški, ki dela serijo o filmarkah, imeli kakšen pomislek, da se ravno vi lotevate te teme?

Pri tem ni najpomembnejša moja moškost, ampak moje znanje in filmske veščine. Veliko žensk je že sodelovalo pri feminističnem pisanju filmske zgodovine in na to se skušam nasloniti ter potisniti ta voz naprej – skušam biti aktivist. Ne verjamem v esencialno moški in ženski pogled, ker predpostavljata mnogo stvari, med drugim tudi heteroseksualnost. Če res hočemo spremeniti filmsko zgodovino, mora pri tej spremembi sodelovati čim več ljudi, tudi moški, ki so strastni do filma in imajo znanje o njem.

Zakaj ste nas skozi to na novo napisano filmsko zgodovino popeljali v obliki filma ceste?

Film ceste je verjetno moj najljubši žanr. Ljubim njegovo odprtost, dejstvo, da se nikoli prav ne konča, ampak se samo nadaljuje in nadaljuje. Želel sem, da je to globalna zgodba in da začutimo potovanje okrog sveta, prek vseh kontinentov. Preprost način za to so bili prvoosebni posnetki (POV shots, op. a.) iz vozečih avtomobilov. Snemam jih že vrsto let, zato sem jih imel pri roki in izkazali so se za zelo uporabne. Če pogledamo na same začetke filma, je bila to ena prvih stvari, ki so jo ljudje storili s kamero: za hipnotični učinek potovanja skozi prostor so jo postavili na konico vlaka ali avtomobila. V angleščini obstaja ljubka beseda, ki dobro opiše film ceste: 'picaresque'. Kar pomeni, da zgodba ni trdno strukturirana, ampak vsebuje nekaj skorajda naravnega – odprta je za naključja in odkritja.

Katera so bila vaša največja odkritja na tem potovanju? Kaj izgublja filmska zgodovina z zanemarjanjem teh izjemnih filmark?

Če niste gledali filmov Kire Muratove, Kinujo Tanaka ali Forough Farrokhzad – ki so tukaj na moji roki (v spletno kamero pokaže tetovaže z njihovimi imeni na notranji strani obeh rok, op. a.) – potem niste videli vse filmske umetnosti. Za ljubitelje in ljubiteljice filma je to tako, kot da ne bi poznali del Georgea Cukorja, Pedra Almodovarja ali Roya Anderssona. Skratka, s tem ogromno zamujamo. *Ženske delajo film* je nastajal približno 5 let, a je rezultat številnih odkritij iz več kot 20 let spraševanja, katere so najboljše filmarke v različnih državah po svetu. Ko sem si prvič ogledal film Muratove, sem bil navdušen in hkrati prepaden, zakaj tega

do zdaj še nisem videl. Spomnim se tudi potovanja v Albanijo, kjer sem prvič izvedel za Xhanfize Keko. Do veliko odkritij sem prišel že pred odločitvijo za film, nova pa so se vrstila tudi med njegovim nastajanjem in le še potrdila, da so filmarke enako dobro snemale vse vrste filmov. Vedno znova me teži, ko prijetni liberalci govorijo, da ženske ustvarjajo filme o otrocih, domu, partnerskih zvezah ... Ko to izrečeš, omejiš teme, o katerih naj bi ženske smele snemati filme. V bistvu so posnele nekatere najboljše filme o vojni, nasilju, grozi, zgodovini – o vsakršni temi, ki si jo lahko zamislimo. Bolj ko sem to spoznaval, bolj odločen sem postal, da se tem predsodkom postavim po robu. Ljudi prekinem in jim rečem: »Oprostite. Vem, da ste prijazna liberalna oseba, ki verjame v feminizem, a s tem posplošujete.« O ženskem pogledu mi je na primer ogromno ljudi reklo, da filmarke snemajo prizore spolnosti drugače kot moški; da so bolj čustvene. Tem samo odvrnem: »Prosim, ste videli filme Catherine Breillat?!«

Se to z različnimi gibanji po svetu končno spreminja? Smo začeli filmarke znova odkrivati?

Mislil da. Letos je ustvarilo filme več filmark kot pa pred 5 ali 10 leti. Tudi v državah, kot je Etiopija. Stvari se torej premikajo v pravo smer, a verjetno ne dovolj hitro. Do pravih sprememb moramo še le priti, tako pri trenutni produkciji in možnostih financiranja novih filmov kot v raziskovanju filmske preteklosti. Filmski kanon – seznam najboljših filmov – moramo vsekakor dopolniti. A zelo težko je spreminjati miselnost ljudi. Če mislijo, da so najboljše muzikale ustvarili v ZDA, potem le stežka pogledajo indijske ali egipčanske. Težko se otresejo svojih prepričanj, ker so povezana z nostalgijo in užitkom.

S tem ste se na neki način dotaknili tudi pojma nezavedne pristranskosti, ki govori prav o tem, da filmi, ki jih gledamo, oblikujejo naš okus na način, da dajemo prednost podobnim filmom, katerih smo že vajeni. Ste se želeli spopasti s tem pojavom tako, da nam kažete drugačen pogled filmark na različne življenjske dogodke, zgodbe, čustva ...?

... ali enak pogled na enaka čustva. Ne smemo pristati na trditev, da ženske v film vpeljujejo drugačno perspektivo. Saj tudi to privede do spolnega esencijalizma, češ da moški gledajo na svet na tak način, ženske pa na drugačnega. Se pa vsekakor strinjam z vašo trditvijo o nezavedni pristranskosti. Sezname najboljših filmarjev iz določene države, na primer Poljske ali Švedske, še vedno velikokrat ne vsebujejo niti ene same filmarke. Moški, ki delajo te sezname, tega pogosto niti ne opazijo. Tako kot ne opazijo, da na okroglo mizo niso povabili niti ene govornice ... Zelo dobro so v sobi z drugimi moškimi, pa naj bo to golf klub ali fantovščina; obožujejo udobje moškega okolja. Tega po navadi ne delajo namerno, ampak nezavedno.

Kdaj ste začeli to opaziti in spreminjati pri sebi?

Sredi devetdesetih sem bil direktor filmskega festivala v Edinburgu, kjer smo ob petdesetletnici pripravili program najboljših dokumentarcev vseh časov. Šele po koncu sem se zavedel, da smo vključili le en samcat film, ki ga je posnela ženska, in sicer Barbara Kopple. Takrat sem si prisegel, da ne bom več storil takšne napake, saj sem vedel, da to ne more biti odraz resničnega stanja. Zavedel sem se lastne nezavedne pristranskosti, v kateri sem se zanašal na to, kar so mi drugi povedali o odlikah klasičnih dokumentarcev. V meni se je zbudila uporniška, punkerska nejevera do konvencionalne

modrosti o filmskih klasikih in od takrat jo vedno znova rad izzivam.

Od kod se po vašem mnenju širi ta nezavedna pristranskost?

Dejansko iz vseh vidikov filmske kulture: prek revij, predajanja znanja v filmskih šolah, nedeljskega programa na TV, festivalskih izborov ... Tudi filmske knjige tukaj za menoj (pokaže na filmsko polico v svoji pisarni, op. a.) se zelo rade zaljubljajo v neke konvencije – na primer, da so **Državljan Kane** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles), **Vrtoglavica** (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) in **Boter** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola) najboljši filmi. Imamo množico filmskih kritikov in te privlačijo teme, kot je moški bes: **Pobesneli bik** (The Raging Bull, 1980, Martin Scorsese), **Iskalca** (The Searchers, 1956, John Ford), **Boter**, **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), ... S tem ni nič narobe, ker je res pomembna tema – vse našteje filme tudi sam obožujem – nastane pa težava, ko to postane kritiška norma. Film o moški radosti je v takšni kulturi dojet kot manj resen in iskren, v primerjavi s prevladujočo temo besa izpade bolj sentimental. Podobno se zgodi z ženskim besom, radostjo ali solidarnostjo. Globoko v kritičnem konsenzu je jezen moški postavljen kot tisti, s katerim se mora ukvarjati resna drama. Sam tega nikakor ne verjamem. Koronakriza nam je to tudi pokazala, saj jeza ni najbolj koristen način za spopadanje z njo; vsekakor je bolj na mestu solidarnost, na primer.

V enem od intervjujev ste omenili, da je veliko jeze tudi zaradi izpuščanja filmark iz zgodovine, ampak ste se raje kot za besnenje in viktimizacijo odločili za praznovanje ženske filmske ustvarjalnosti.

Tako je. Teh filmark ne vidim kot žrtev seksistične filmske industrije. Na ta način bi jih le še dodatno viktimiziral. Gotovo so se morale boriti za financiranje svojih filmov in jim je bilo težje kot moškim, a če jih gledamo le skozi prizmo žrtve, bodo tako tudi za vedno kategorizirane; ne kot odlične ume-tnice, ampak kot žrtve. In to nas lahko zaslepi pri iskanju kakovosti njihovega filmskega ustvarjanja. Zelo sem jezen, da je tako težko videti njihove filme, a to je rezultat znanja in praznovanja njihovega dela. Prvotna odgovornost je gledanje njihovih filmov, šele potem lahko govorimo o njihovih življenjih in težavah, ki jim jih je družba naložila.

Koliko ste jih pogledali vi in kako ste na koncu izbrali tiste, ki ste jih prikazali?

Poleg mene sta filme gledala še montažer in filmska raziskovalka. Na začetku sem imel le ta kos papirja (pokaže na roko napisan miselni vzorec s poglavji filma, op. a.), ki je začrtal glavne teme. Ko sem gledal film, se nisem osredotočil na zgodbo, ampak na to, kako je predstavil filmski lik, koliko je bil verodostojen, na kakšen način je prikazal dialoge, kako je uporabil filmski okvir itd. Pristopiti sem želel čim bolj praktično. Ko delaš film, ki je sestavljen iz izsekov drugih filmov, iščeš prizore, ki jih je mogoče izločiti, ker stojijo sami zase. Nekateri filmi so vrhunski, a v njih ni ključnega prizora, ki bi jih lahko predstavljal kot celoto. Zavedal sem se, da veliko stvari ne bomo mogli vključiti: zelo malo je na primer grških filmov, irskih sploh ni, prav tako ne slovenskih. Ogledal sem si nekaj filmov Maje Weiss, a jih nismo mogli umestiti, prav tako ne filmov Agnieszke Holland in številnih drugih ... Veliko je tudi predelov sveta, ki jih na žalost nismo mogli predstaviti. Vsem se lahko le opravičim, trudili smo



Selma (2014)

Mark Cousins in Jane Fonda na snemanju filma
Ženske delajo film (2019), foto: osebni arhiv



se pokazati čim širši nabor filmskih podob, kolikor je bilo le mogoče. Zavedam se, da so v filmu tudi moje lastne slepe pege in ima zato slabosti, vidne pa so tudi moje močne plati, kot je poznavanje afriškega in iranskega filma. Gledanje filmov se je, kot rečeno, začelo pred več kot 20 leti, zato je težko oceniti, koliko sem si jih dejansko ogledal, a specifično samo za projekt bi lahko v grobem ocenil, da kakšnih 1000. Na koncu je v filmu pristalo 183 filmark. Do zadnje minute sem gledal njihove filme, da bi jih vključil čim več, tudi po zaključku produkcije pa sem jih videl še kar nekaj, ki bi jih želel v filmu.

Torej lahko pričakujemo novo, dopolnjevo različico?

(smeh) Film je bil narejen s praktično ničelnimi sredstvi, brez zunanjega financiranja, zato je bilo delo zelo naporno. Mogoče spet čez 10 let ... Morda pa me medtem že kdo drug dopolni ... Konec koncev gre za ljubezensko pismo filmu, darilo filmskim ljubiteljem in ljubiteljicam, ki ga lahko uporabijo kot odskočno desko za nadaljnje raziskovanje ali kot meni za pokušino.

Da za tak projekt niste našli financiranja, je kar jasen pokazatelj, kako daleč smo še vedno od dejanskih sprememb na bolje ... Koga ste se trudili nagovarjati? Zakaj niste bili uspešni?

Zelo smo se trudili pridobiti financerje, a tema ni bila sprejeta. Produkcijaska hiša Hopscotch iz Glasgowa je bila res krasna in razumevajoča, saj se je kljub temu odločila za film in plačala edini večji strošek: montažo; vse ostale stroške smo držali na izjemno nizki ravni. Jaz sem na projektu ves čas delal brezplačno, a sem bil na koncu prav tako pošteno plačan. Po eni strani je bilo res slabo delati brez sredstev, po

drugi pa je to prineslo popolno svobodo, da sem film naredil v takšnem obsegu, kot sem želel, in vključil, kogar sem hotel. Mislim, da je bilo prav veliko število nepoznanih filmskih imen med glavnimi razlogi, da nismo dobili financiranja. Ljudje za številne izmed teh filmark preprosto še niso slišali, denarnico pa praviloma odprejo za že znana imena. A mislim, da tisti, ki nas niso podprli, to zdaj obžalujejo, ker je *Ženske delajo film* obkrožil svet. Ob njem velikokrat vrtijo še filme, ki jih obravnava. Na ameriški televiziji so vzporedno z njim prikazali 100 filmov režiserk, kar je fantastično. Predvajali so ga tudi na kitajski, indijski in ruski televiziji. Včasih moraš enostavno ostati miren in verjeti vase. Vmes smo se že spraševali, če bo to sploh kdo gledal in če bo imelo kakšen učinek, a smo vztrajali. In odziv je izjemen.

Kako pa kaže z odzivom filmskih šol in akademij, kar je mogoče celo najbistvenejši potencial tega filma?

Veliko šol in akademij ne poučuje o večini teh filmark, ampak jih ne želim pretirano obtoževati, saj tudi profesorjem in profesoricam ni nihče predaval o tem. Študentke in študenti se mi že javljajo, da so veliko plačali za svojo filmsko izobrazbo, a so se več naučili iz dokumentarca *Ženske delajo film*. Prepričan sem, da bodo šole in akademije morale spremeniti svoj kurikulum in prepoznati pomembnost vsaj nekaterih izmed teh filmark. Preprosto ni več dovolj, da poučuješ o Jane Campion, Agnès Varda in Kathryn Bigelow. Na urah filma noir je gotovo treba spremeniti prevlado moških in v snov vključiti Ido Lupino, Edith Carlmar in druge. Pri tem si lahko pomagajo tudi z našim filmom. V ZDA je na primer organizacija Kanopy

poskrbela, da je brezplačno dostopen za vse knjižnice in filmske šole.

So bila poglavja oblikovana z mislijo na izobraževalni vidik, saj večkrat spominjajo na filmski seminar?

Po pravici povedano sem vedno sovražil seminarje in predavanja. Nevarnost situacije, ko človek govori drugim ljudem v predavalnici, je namreč v iluziji, da vam on podaja znanje in da pri tem ne gre za deljenje. Jaz pa sem želel prav to, deliti ljubezen do filma. (smeh) Vedno rad rečem, da je film zame religija. Zato je bližje čaščenju kot pa seminarju. Slednji me spominja na nekaj mrtvega, intelektualističnega ... Mislim, da gre pri mojem ustvarjanju bolj za strast.

Ste zato izbrali obliko filmskega eseja, ki daje več prostora subjektivnemu pogledu avtorja, strasti in ljubezni do filma?

Glavni razlog za poglavja je v tem, da na začetku novega projekta vedno najprej sestavim seznam konvencionalnih pristopov k določeni temi in jih potem drugega za drugim črtam. Lahko si zamišljamo, kako bi se tega lotila na primer ameriška televizija PBS: intervjuvali bi veliko ljudi, povedali bi življenjske zgodbe filmark in poudarili, kako so se morale boriti zase. Ampak to je običajen pristop. Jaz sem poglavja nanizal tako, da so ljudje lahko vedno znova presenečeni. To je navsezadnje delo filmarja: da filmov ne strukturiram na pričakovan način. Poglavja sem si zato zamišljal kot zbirko kratkih zgodb. Res je, da so lahko snov za učenje, a to ni bil prvotni namen. Enostavno sem želel, da je film zanimiv.

Ste se prek gledanja filmov, ki jih obravnavate skozi toliko različnih vidikov filmske umetnosti, hkrati tudi sami učili in spreminjali svoj pristop?

Vsekakor. Kot filmar se neprestano učim. Ko si pogledaš več filmov in imaš več kadrov v glavi, imaš na voljo tudi več možnosti. Ob naslednjem snemanju z vožnjo kamere (tracking shot, op. a.) ne bom razmišljal le o Orsonu Wellsu, ampak tudi o Agnès Varda. Ko bom naslednjič razmišljal o strukturi filma, ne bom imel v mislih le Akire Kurosava, ampak tudi Kiro Muratovo. Nekateri filmarji ne gledajo veliko filmov, na primer David Lynch, a vseeno bi vsakomur, ki želi ustvarjati filme, svetoval, da jih najprej kopico pogleda. To obogati filmski jezik, sposobnosti za izražanje.

Velik dosežek vašega filma je tudi montaža, ki združuje toliko različnih kadrov in tem v tekočo celoto. V čem je uspešen recept združevanja tako raznovrstne vsebine?

Vrsto let sodelujem z istim montažerjem Timom Langerjem, s katerim sva skupaj ustvarila že kakšnih 20 filmov. Imava zelo dober način dela. Jaz pripravim podrobne papirnate reze (paper edits, op. a.), scenarije kot pripise k sliki; vedno je torej najprej slika in potem scenarij. Vpišem tudi vhod in izhod iz kadra. Ko delaš z mikro proračunom, v montaži ne smeš izgubljati časa – vedno moraš biti v gibanju. Timo sedi za sosednjo mizo in predeluje scenarije v sliko. Ključni dejavnik je tudi, da so producenti zelo dobri pri zagotavljanju filmskih materialov, saj prebrskajo različne vire in vedno poskrbijo za najboljšo možno kakovost posnetkov. Kljub temu je montaža takšnega filma res izčrpavajoča, saj si je treba zapomniti ogromno vizualnih vtisov. Tako je videti samo en kos papirnatega načrta za montažo, ki se nadaljuje v nedogled in je dolg vsaj 10 metrov (medtem ga razvije pred spletno kamero, op. a.). Na srečo imam zelo dober vizualni spomin, v katerem shranim posamične kadre in se jih spomnim, ko

pridejo v poštev. Veliko filmskih ustvarjalcev, predvsem dokumentaristov dela tako, da strukturo oblikujejo šele skozi montažo, a to pri naših filmih nikoli ne bi delovalo. Preprosto nimamo časa, da bi iskali strukturo, ampak jo potrebujemo vnaprej. Lahko jo sproti malo spreminjamo, a nikakor ne preveč.

Omenili ste, da se vidite kot filmskega aktivista, ki odpira spregledana poglavja filmske zgodovine. Kako združujete to z vlogo filmarja? Ali vlogi nikoli ne prideta v navzkrižje druga z drugo?

Zame se vse vrti okrog strukture, zgodbe, podobe – to me najbolj vznemirja. Zato ne vidim navzkrižja, vse skupaj je ustvarjanje filmov. Izziv je vedno isti: kako prodreti do poetike filmskega jezika. Celotni *Ženske delajo film* išče svojo poetiko: s posnetki vožnje, ki na videz nimajo cilja, a se na koncu nepričakovano končajo na grobu Alice Guy-Blache; s tematsko strukturo, ki ni kronološka ali geografska. Vedno znova se mi postavlja vprašanje, kako ustvarjati poezijo in ne proze.

V *Ženske delajo film* se pojavi zanimiv citat: »Film je androgin, anarhičen pravokotnik.« Kako ga vi razumete?

Ko se usedem v kinodvorano in se zagledam v veliko platno, se lahko identificiram z osrednjim likom ženskega ali moškega spola. V tem smislu je androgin. Takšen je tudi pravokotnik, saj kadra ali montažnega reza ne moreš označiti kot moškega ali ženskega. In v tem se strinjam s Tildo Swinton in mnogimi filmarkami, s katerimi sem sodeloval pri projektu. Ne želijo, da jih imenujemo ženske igralkice (female actors, op. a.), ampak preprosto igralkice (actors, op. a.). Film je prostor, kjer lahko izgubiš svojo identiteto moškega, Slovenca – lahko si otrok, lik iz risanke ali pošast. In to je res vznemirljivo. S pridevnikom 'anarhičen'

pa mislim to, da v filmu ni pravil. Filmske šole jih sicer učijo, a v resnici omogoča popolno svobodo. Najtežje je priti do nje in se od-učiti vseh pravil, konvencij in predpostavk, ki so te jih naučili. Androginost in anarhičnost zame torej predstavljata neizmerno svobodo filma.

Kako ste brez proračuna k naraciji prepričali tako velika imena svetovnega filma, kot so Tilda Swinton, Jane Fonda, Sharmila Tagore, Thandie Newton, Adjoa Andoh?

Za svoje delo so bile plačane, ne veliko, ampak vse enako. Potreboval sem filmarke z vsega sveta, ker gre za globalno zgodbo, in želel sem si res odličnih igralk. Nekatero sem poznal od prej, s Tildo Swinton, Kerry Fox in Sharmilo Tagore sem na primer že sodeloval. Adjoa Andoh je poznal moj producent, s Thandie Newton pa naju je povezal skupni prijatelj. Jane Fonda je seveda zelo težko dobiti, saj si jo zaradi njenega aktivizma vsi želijo. A sem imel srečo, da sem ravno posnel film o slavnem producentu Jeremyju Thomasu, ki me je povezal z njenim prijateljem; najprej sem prepričal njega, da mi je uredil sestanek, ona pa je takoj pristala na sodelovanje. Debra Winger ima enega najboljših glasov v filmskem svetu, ki ima zaradi svoje globine v sebi nekaj androginega, kar pri njej izjemno obožujem. Tudi z njo me je povezal Thomas. Preživel sem nekaj dni v njeni družbi v Rimu, snemal njen glas in ob tem pil veliko vina. Mislim, da sem ob naporu snemanju tega filma ustvaril tudi nekaj res dobrih prijateljstev. Sharmilo sem snemal v domači Indiji, Jane Fonda v njeni hiši v Los Angelesu. Pri tem je prišlo na plan tudi veliko čustev, nekatere so pri snemanju celo jokale. To nas je skupaj z izjemnimi filmarkami, o katerih govorimo, zelo povežalo.

Natečaj za najboljšo filmsko kritiko o izbranem slovenskem filmu

Društvo slovenskih filmskih publicistov Fipresci je v sodelovanju z revijo za film in televizijo Ekran ter s podporo Slovenskega filmskega centra v sklopu novembrskega Slovenskega tedna filma razpisalo natečaj, ki je k pisanju filmske kritike o izbranem slovenskem filmu povabil vse dijake in diakinje slovenskih srednjih šol. Dobrodošle so bile tako kritike o igranem, dokumentarnem, animiranem in kratkem filmu kot tudi o slovenskih televizijskih serijah.

Natečaj je potekal anonimno, prejeta dela pa je ocenjevala žirija, sestavljena iz treh filmskih kritikov in publicistk, članov in članic društva FIPRESCI ter rednih sodelavcev in sodelavk revije Ekran: Petre Meterc, Veronike Zakonjšek in Igorja Harba. Žirija je nagrade razdelila med tri najboljše prispevke, ki jih objavljamo v nadaljevanju.

PRVO MESTO

Morana ali posledica nepoznavanja žanra

ZALA BERK

Srednja vzgojiteljska šola, gimnazija in umetniška gimnazija Ljubljana

Rojstvo slovenskega filma je neločljivo povezano z ljubeznijo do hribolezništva – le to Slovenci že od zgodnjih 30. let ponosno ovekovečujemo na filmskem traku. Sodeč po prvih dveh celovečercih, **V kraljestvu Zlatoroga** (1931, Janko Ravnik) in **Triglavske strmine** (1932, Ferdo Delak), je za upodabljanje za ustvarjalce najbolj mamljiv naš najvišji vrh, Triglav. Potemtakem ni nič nenavadnega, da je glavna premisa zgodbe prve slovenske grozljivke, filma **Morana** (1994, Aleš

Verbič), ravno izlet devetih prijateljev v podgorje Triglava. Tam, kjer se je pred več kot šestdesetimi leti simbolično rodil prvi slovenski celovečerec, zdaj nastaja pogumen poskus uvedbe žanrskega filma na domačo sceno.

Žal je omenjeni poskus kratkomalo neuspešen. Ne le da *Morana* ni pripomogla k večjemu sprejemanju žanra grozljivke med domačimi ustvarjalci in navsezadnje gledalci (na grozljivko, ki bi se lahko s tujim trgom po odstotku gledanosti glede na prebivalstvo vsaj primerjala, smo morali počakati vse do leta 2015, na **Idilo** Tomaža Gorkiča), temveč se ni izkazala niti kot soliden filmski izdelek.

Osnovna ideja filma sicer ni slaba. Devet prijateljev se s pomočjo džipov in kros motorja odloči za vzpon v gore; njihova oprema začne zaradi neznanih razlogov odpovedovati, oni pa drug za drugim umirati in izginjati. Skozi moteč montažni ritem nam, tako kot tudi v zgodbi likom, kmalu postane jasno, kdo stoji za vsem tem: Morana – staroslovanska boginja smrti, zime in teme, ki ji vstop mladih izletnikov v njeno domovanje ni prav nič všeč. Njena moč je ob prvem jesenskem mlaju največja, ta pa, kot se za grozljivko spodobi, seveda poteka znotraj takšnega časovnega okvirja diegetske realnosti, da ga lahko spremljamo tudi v filmični (kinematični) realnosti. Kar zadeva zgodbo in njeno tematiko (staroverska tematika, hribolezanje, spoštovanje narave in njeno maščevanje, smrt ter manj izpostavljeni, a vendar prisotni ljubezen in pomoč sočloveku – kot tudi preizkušnja v situacijah ko gre za življenje in smrt), ni negativnih izstopanj. Kljub pojavu nekaterih žanrskih klišejev, kot so na primer t. i. lažni preplah (orodje za vzbujanje strahu pri gledalcu, medtem ko je vzrok za preplah povsem nenevaren), nenadoma nedelujoča tehnologija, srhljivi domačin ki svari pred nesrečo, stereotipna zasnova likov (skeptik, histerik, logik ...), neukrepanje kljub slutnji zla, zgodba vseeno obeta. Klišeji so namreč



Dolina miru (1956)

uporabljeni zmerno in premišljeno, v pravih trenutkih, in tako namesto da rušijo t. i. odstranitev nejevere (suspension of disbelief), pripomorejo k ustreznejši atmosferi. Simboli, kot so starodavne rune in znamenja, nagrobniki in postavitve dogajanja v alpski svet, pritegnejo gledalčevo pozornost.

V oči pa bode tudi razlika med idejo in izvedbo. Slednja je namreč katastrofalna. Čudna, zmedena montaža in režija, ki jo najbolj opišejo prve štiri črke naslova filma, nikakor ne podpirata zgodbe ter celo izničitujeta nekatere nje lastne pozitivne elemente (npr. primerna uporaba klišejev, ki ob nepravilnem podajanju sploh ne pride do izraza). Film je zaradi neprimerne montažnega ritma in v nekaterih primerih tudi kadriranja nezanimiv in na trenutke nejasen, saj ne ustvarja suspenza, temveč kvečjemu zbega gledalca. Postreže mu s prizori, katerih vrhunec je zmeden zasuk kamere na potencialnega antagonist, zaradi videza katerega sprva niti nismo prepričani, ali gre za srhljivega starca iz gozda, ki bi se ga morali bati, ali pa le za mimoidočega pohodnika.

Pohvalna ni niti igra ki deluje povsem naučeno. Replike so na trenutke izrečene v neprepričljivem tonu ter s tem nehoti spodbudijo gledalca, da namesto o diegetski realnosti likov razmišlja o profilmični realnosti igralcev. Pravzaprav bi poleg zgodbe in glasbe težko rekli, da še kateri izmed elementov filmskega jezika v *Morani* deluje v službi žanra. Prepričljive niso niti smrti likov, ki zaradi nerodne montaže pogosto

izpadejo celo komično, posebni efekti in maska so povprečni. Kljub temu lahko govorimo o prijetni estetiki nekaterih kadrov, k čemur gotovo pripomore scenografska kulisa gorske narave, ki nudi odlično vizualno izhodišče za snemanje. Tako smo priča veličastnim pogledom na vrhove, prelaze, reke in druga naravna bogastva. A vendar – niti solidna estetika, ki črpa navdih iz prve ljubezni slovenskega filma (gorskega sveta), ne more odrešiti *Morane* in popraviti osnovne napake režiserja: nepoznavanja filmskega žanra grozljivke.

DRUGO MESTO

V vojni odvzeto otroštvo

AJŠA PODGORNIK

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana

Dolina miru (1956, France Štiglic) pripoveduje zgodbo o dveh sirotah, Marku (Tugo Štiglic) in Lotti (Ewelyste Wohlfeiler), ki med bombardiranjem pobegneta iz mesta v upanju, da najdeta dolino miru, v kateri živi Markov stric in kjer ne divja druga svetovna vojna. Na poti se jima pridruži zavezniški vojak Jim (John Kitzmiller), ki se v isto smer odpravlja, da bi se srečal s partizani.

Film črpa iz iste tematike kot Štiglicev prvi film **Na svoji zemlji** (1948), torej druge svetovne vojne, le da jo tokrat prikaže iz zornega kota dveh otrok. Osupljivo je, kako lepo zna film prepletati subjektivno doživljanje otrok z nekoliko bolj objektivnim pogledom na vojno s strani Jima in partizanskih vojakov. Prizori papirnatega letala, ki leti skozi podrte stavbe, in majhne deklice, ki se v pokvarjenem tanku igra, da je to njena hiša, pa tudi njima vzporedni podobi majhnih dečkov s svastikami na rokavu ter škornja ubitega vojaka v bližnji reki, se v spomin vtisnejo kot močan opomnik, da se kljub otroškemu optimizmu zunaj oči kamere dogajajo nedojemljive grozote. Štiglic se prav tako zelo elegantno igra s simboli, naj bo to ustavljajoč se mlinček, razstreljeno strašilo ali pa beli lipicanec.

Vsekakor je treba pohvaliti tudi glavne igralce, predvsem Tuga Štiglica in Johna Kitzmillerja. Delo z otroškimi igralci je težko in se velikokrat ne obnese tako, kot bi si želela režiser in publika. Posneti film, ki ga vodita dva otroška igralca, je bila vsekakor drzna odločitev, a Štiglic je iz svojega sina Tuga izvalil izrazito čustveno prepričljiv nastop. Marsikateri bolj izkušen igralec bi se ustrašil izziva, ki ga postavlja tako zahtevna vloga, in četudi bi mali Ewelyne kakšen spodrsrlaj opravičili, Tugo ni imel te sreče. Vseeno v filmu zadane vse čustvene note, še posebej na začetku v prizoru, ko sanjari o stričevi dolini miru, in na koncu, ko se zave, da dolina ni tako mirna, kot je pričakoval. Tugo, takrat star slabih deset let, se po *Dolini miru* nikoli več ni spustil v igralske vode, temveč je odšel po očetovih stopinjah in tudi sam postal ploden režiser.

V dobi, ko se vse bolj govori o pravicah temnopoltih v filmski industriji in na drugih življenjskih poteh, pa ne smemo spregledati nastopa Johna Kitzmillerja v vlogi narednika Jima. V istem kontekstu se mi zdi pohvalnih tudi nekaj režijskih odločitev, ki spadajo k njegovemu liku. Jim v film vstopi, ko ubije dva nemška vojaka, pred katerima bežita Lotti in Marko, kar pa ta prizor naredi poseben, je, da ga sprva vidimo le od zadaj. Tako se Štiglic znebi predsodkov, ki bi jih občinstvo lahko imelo glede temnopoltega lika, in ga, še preden ga lahko vidimo v obraz, vzpostavi kot junaka. Če pa bi občinstvo po tem še imelo pomisleke, ga Štiglic v naslednjem prizoru predstavi kot dobrosrčnega in čutečega človeka, ko pod smrekovimi vejami pokoplje padlega tovariša iz vojske.

Od klasičnih filmov, sodobnih *Dolini miru*, ki vključujejo temnopolte like, je le malo takih, ki se jih lahko spominjamo brez kremženja nad zastarelimi stereotipi in s prosojno tančico zakritim rasizmom. Čeprav bi se dalo debatirati o možnih pomanjkljivostih *Doline miru*, ki predvsem ležijo v dejstvu, da barva kože narednika Jima bolj ali manj služi le za to, da ga

vizualno označi kot tujca, ne pa da bi s tem naredila kakšen bolj globok komentar o rasni diskriminaciji, se film prav tako ne obremenjuje z negativnimi stereotipi in lik narednika Jima predstavi kot veliko bolj pristnega in zaokroženega kot marsikateri hollywoodski film istega obdobja. Sam nastop Johna Kitzmillerja prav tako zasluži pohvalo; za vlogo je tudi postal prvi temnopolti igralec, ki je za svoje delo prejel nagrado za najboljšega igralca na filmskem festivalu v Cannesu.

Konec filma na nas učinkuje točno tako, kot bi protivojni film moral. Skozi potek zgodbe počasi vidimo, kako vojna vpliva na prej še tako dobrovoljna otroka, ki jima je na začetku večji problem predstavljala izgubljena punčka kot nemški vojaki. Kako sta v njej izgubila svoje otroštvo, ki jima ga je Jim še tako iskreno želel podaljšati, po malem začel verjeti v njune sanje o dolini miru in na koncu to plačal z življenjem. Konec nas pusti prazne. Ne moremo slaviti partizanske zmage, ker ta ne pride. Ostane le podoba dveh strtih otrok, ki zreta v daljavo. Prav tako kot njun beli lipicanec se Marko in Lotti morda odpravljata v propad, morda pa bosta odkorakala v boljši jutri – na nas je, da se odločimo, kje v prihodnosti ju želimo videti.

TRETJE MESTO

Panika

LINA HORVAT

Gimnazija Franca Miklošiča Ljutomer

Film **Panika** (2014) je celovečerni prvenec režiserke Barbare Zemljič, posnet po knjižni predlogi Dese Muck. Gre za melodramsko-komično zgodbo o »paniki« Vere – medicinske sestre srednjih let, ki poskuša ubežati svojim dolžnostim (predvsem žene, mame in gospodinje. V krizi srednjih let jo med drugim prevzame misel, da nikoli več ne bo zaljubljena; da nikoli več ne bo mogla biti srečna; da se ji nič več zanimivega ne bo nikoli pripetilo; da je ujeta v zakon. Verjeti začne, da jo iz te bedne rutine lahko reši le nova ljubezen. Spusti se v vročo afero z družinskim prijateljem in tako na kocko postavi praktično vse – svoje odnose, svojo srečo, svoj čas, svojo službo. Skozi film spremljamo čustveno preobrazbo ženske, ki se je vse svoje življenje trudila biti opažena in se prilagajala drugim ter ob tem pozabila nase – v žensko, ki proti koncu filma prvič v življenju opazi samo sebe in se nauči (po dolgem času spet) ceniti.

Razkriti več vsebine bi bilo škoda, zato bom povedala le, da film zelo lepo in jasno prikaže ljudi srednjega sloja ter



Panika (2014)

srednjih let, ki so prepričani, da je njihovo življenje praktično končano – da je to pač to; dokler ena izmed njih ne naredi tako velikega koraka, da obrne življenja mnogih na glavo. Zgodba je konkretno in neposredno prikazana brez večjega poudarka na poglobljenem moraliziranju. A čeprav kot gledalci le spremljamo življenjske dogodke likov, lahko vseeno sočustvujemo z njimi. Menim, da se prav vsak posameznik lahko poistoveti s filmskimi liki – pa naj bo to glavna junakinja Vera, njen prevarani mož Rudi, njuna odtujena hči Marinka ali pa zagreti ženskar Mitja.

Zanimivo v filmu se mi zdi, da ne moremo najti ne klasičnih junakov ne očitnih negativcev. Vera je predstavljena kot dokaj »moralno siv« lik v smislu, da je enostavno preveč pozitiven lik, da bi bila antagonist, vendar naredi preveč spornih stvari, da bi bila klasičen protagonist, ki je žrtev vsega dogajanja; kvečjemu je ona tista, ki zapleta dogajanje in spreminja življenja ljudi okoli sebe na slabše. Kljub temu se nam na nek način smili, saj je tako izgubljena v življenju. Doma ji gre mož Rudi s tri dni staro brado in mastnimi lasmi blazno na živce; dolgočasi jo. Z najstniško hčerko Marinko tudi ni lahko; nič več ne posluša. A Vere ne moremo z lahkoto na prvo žogo obtožiti, da s svojimi nezrelimi dejanji uničuje življenje sebe in svojih bližnjih. Rekla bi, da je kot slovenska Bridget Jones – je predstavnica vseh žensk, ki se na pragu štiridesetih počutijo popolnoma izgubljene in nekoristne. Sočustvujemo z njo, a vendar hkrati obsojamo njene tehnike

starševstva, njen odnos z mamo in možem, njeno prikrivanje afere. Celoten film v nas sproži empatijo do vseh likov in Verine napake sprejemamo kot nekaj pristnega, zato povsem človeškega. Menim, da je Janja Majzelj absolutno perfektna za vlogo Vere. Poznam kar nekaj njenih prejšnjih vlog, vendar je še nikoli nisem videla tako blesteti kot v tem filmu.

Na prvi pogled se sama zgodba zdi zasnovana dokaj lahkotno – »klasična romantična komedija«, bi rekli. Vendar ni. Gre za ganljiv prikaz krize srednjih let ne le Vere, temveč tudi ostalih likov. Zgodbo sicer res »vleče« nesrečen ljubezenski trikotnik, vendar pa film prikazuje globoko čustveno preobrazbo glavne junakinje. Zgodba s svojim sicer enostavnim začetkom dobi kompleksno globino. Verin *voice-over* v vlogi njenega notranjega glasu nam omogoča še globlji pogled v zgodbo in v njene najhujše sarkastične (včasih hecne) ali patetične misli ter samoironijo. Konec filma je (kot se za romantično komedijo sicer spodobi) srečen, a ne preveč boleče vznemirljiv. Pusti nas z mislijo, da si vsak v življenju zasluži drugo priložnost.

Film se mi zdi vreden ogleda za vse tiste, ki so kdaj pomislili »a je zdaj to – to?«. Čeprav knjige še nisem prebrala, se mi osnovna zgodba zdi izredno doživljiva. Režija in scenarij Zemljičeve sta zelo lepo izpeljana in domiselna. Film je hkrati izjemno zabaven in napet, a gledljiv in razumljiv za vsakega gledalca, obenem pa tako prefinjeno piker v predstavljanju sodobne družine, da nam pusti glavo polno glodajočih misli.

Črno-bela zavest barvnega filma

JASNA PINTARIČ¹

»Film *Smuška tekma za Prvenstvo Jugoslavije v Planici* je še precej dobro uspel, vendar se mu pozna, da je prvi film domačega podjetja. Zasnežena gorska panorama je še najbolj posrečena in gledalci so se divili veličastnemu Jalovcu in dolini Planica, katera sta si pridobila gotovo več novih prijateljev. Najslabši so prizori iz tekme, katerih pravzaprav ni. Tekmovanja samega, film ne prikazuje. To je edina večja hiba prvega Slovenija-filma.«² Tako je zapisal D. Z., avtor prve filmske kritike slovenskega filma, ki ga je leta 1922 posnel Veličan Bešter. Samo predvidevamo lahko, da je bil do te mere vaje gledati barvane filme, da v eni in pol strani dolgi kritiki niti z besedo ni omenil, da je bil film, ki ga je gledal, modre barve.

»Po nekaterih ocenah je bilo do začetka dvajsetih let dvajsetega stoletja 80 % vseh filmov barvanih.«³ Britanski inovator Edward Raymond Turner je le sedem let po prvi kinopredstavi bratov Lumière leta 1895 posnel prvi barvni film. Ta je nastal z uporabo črno-belega filma ter zelenega, rdečega in modrega filtra, s katerimi je Turner prekrival lečo kamere med snemanjem. Za dokončanje filma je na posebnem projektorju združil izvirne posnetke in filtre. Kljub temu da mu je uspelo narediti barvni film, je projekt propadel zaradi drugih tehničnih težav.

Raziskovanje barvnega sveta na velikem platnu je nadaljeval George Smith s tehniko Kinemacolor, ki je temeljila na sistemu aditivnega mešanja barv. Čeprav je imela njegova tehnika veliko pomanjkljivost – uporabljal je samo rdečo in zeleno barvo –, je Smith z njo posnel prvi celovečerni barvni film *The World, the Flesh and the Devil* (1914). Kljub več sto kinodvoranam, ki so v Veliki Britaniji predvajale filme, posnete v tehniki Kinemacolor, so se na sistem aditivnega mešanja barv naslanjali tudi drugi inovatorji. Najbolj odmevna

sta bila William Friese-Greene in Léon Gaumont, ki sta dosegla boljše rezultate, vendar se predvsem zaradi dragih projekcij tehnika z britanskega otočja ni razširila drugam. Medtem so na drugi strani Atlantika že eksperimentirali s procesom Technicolor, ki je v tridesetih letih dvajsetega stoletja postal dominanten in je ostal v rabi še desetletja.

Vendar barvni filmi z začetka stoletja in Beštrov modri film iz Planice večinoma niso nastali s pomočjo leč, filtrov in zahtevnih projekcij. Film na prelomu dvajsetega stoletja ni bil obremenjen z realno podobo sveta. To je bilo obdobje, preden je v filmu nastopil zvok, preden je zasedel mesto sedme umetnosti, obdobje, ko so »showmani« eksperimentirali s triki v kameri in na traku. Med slednje je spadalo tudi barvanje filmskega traku. Že filmski pionirji – brata Lumière, Georges Méliès, William Kennedy in Thomas Edison – so z različnimi tehnikami barvanja filmskega traku ustvarjali magične podobe v celi paleti barv: s toniranjem, tintiranjem, z ročnim barvanjem in s šablonami.

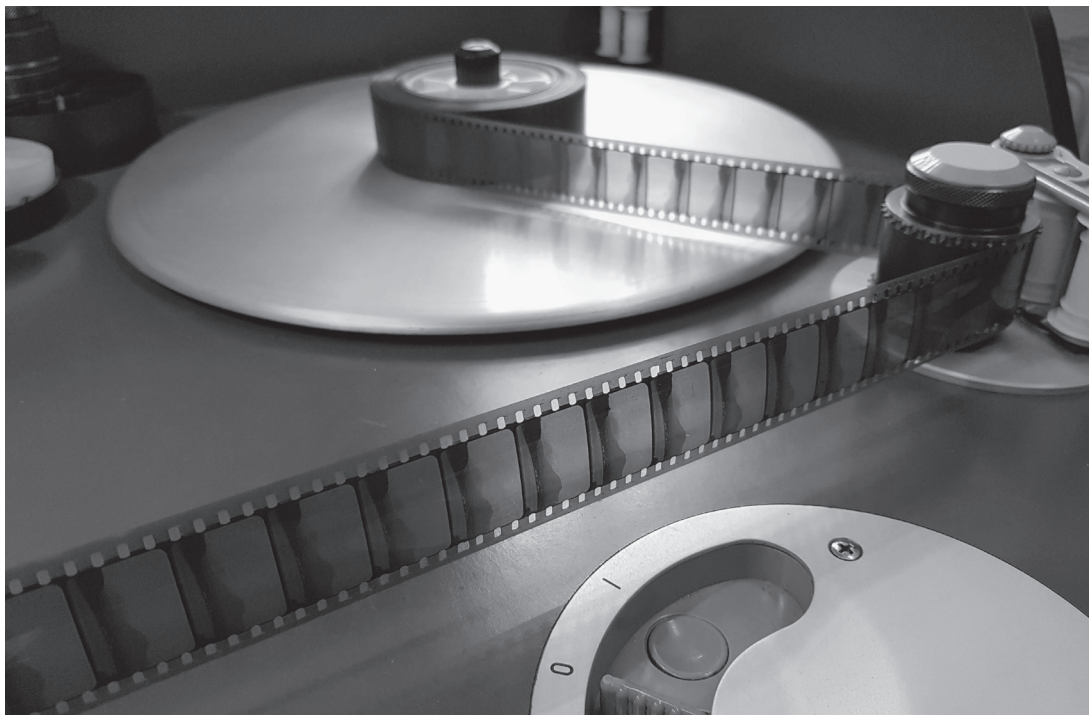
Četrto stoletja po prvih barvnih filmih v Franciji je na Beštrovem filmu barvo pustila tehnika toniranja. Ta je obarvala temne dele slike, pri čemer so prozorni deli ostali nespremenjeni, saj se je le srebrni del v fotografiji odstranil in nadomestil z drugo kovinsko soljo, z barvilom ali barvno srebrno soljo. V klasični fotografiji je bila namreč občutljivost srebrnih soli na svetlobo pomemben element razvoja fotografije. Najpogostejša oblika toniranja je bila preoblikovanje srebra v anorganske obarvane soli drugih kovin, tako imenovano kovinsko toniranje. Z uporabo tega postopka je bilo mogoče doseči le omejeno število barv: rdečo, rdeče-oranžno, sepia in modro barvo.

Do druge polovice dvajsetih let so tehnike barvanja filmskega traku počasi izginile. Film je v družbi začel dobivati drugačno mesto, iz zabaviških parkov se je preselil kinodvorane. Z vedno večjim razmahom zvoka so gledalci vedno težje sprejemali nerealistične barvne podobe, ki jih

¹ Odgovorna urednica Baze slovenskih filmov.

² Sport: ilustrirana tedenska revija, 3. letnik, 7. številka (izšla 4. 5. 1922), stran 51.

³ Paul Read, Mark-Paul Meyer, Restoration of Motion Picture Film, Oxford: Kaleidoscope, 2000, str. 180.



Kralj Aleksander na Bledu (1922)

Pričujoči delovni
fotografiji sta nastali
4. marca 2020, ob odkritju
dveh toniraih filmov
Veličana Beštra, foto:
Roman Marinko/SFA

Snučarska tekma za smuško prevenstvo Jugoslavije v Planici pri Ratečah (1922)



je ponujal barv(a)ni film. Vsaj za nekaj let (v večini Evrope nekaj desetletij), dokler se ni razširil Technicolor, je črno-beli film izpodrinil barvnega.

Pa vendar, če je bila velika večina zgodnjih filmov barvna, zakaj je naša kolektivna zavest nemega obdobja filma črno-bela? Tudi če beremo domače filmske zgodovinarje, teoretike ali arhiviste, nam vsi opisujejo črno-belo slovensko filmsko zgodovino vse do leta 1963, ko je Jože Gale posnel film **Srečno, Kekec!**

Filmska restavratorica in arhivistka Nadja Šičarov zgo-
dnji »črno-beli« film razloži takole: »Filmi so bili vse do 50. let posneti na nitratni trak, ki je bil vnetljiv in ga je zato kasneje nadomestil acetatni celuloidni nosilec. Nove kopije so bile izdelane iz črno-belih izvornih negativov, toniranje in tintiranje sta bili takrat že zastareli tehniki imitacije barv, zato je mnogo zgodnjih filmov ohranjenih v črno-beli različici, posledično pa so zgodnja leta kinematografije v kolektivnem spominu kasnejšega občinstva zapisana kot črno-bela.«⁴

Ko sva s sodelavcem Levom Predanom Kowarskim jeseni 2019 na Slovenski filmski arhiv pri Arhivu RS naslovila pobudo in prošnjo za prevzem gradiv zaradi digitalizacije filmov Karola Grossmanna in Veličana Beštra, ni nihče niti zaslutil, da bo ta pot na novo zapisala zgodovino slovenskega filma. Režiserjev nismo izbrali po naključju, sta namreč edina filmska ustvarjalca, katerih filmska dela so prešla v javno domeno. Digitalizirati smo želeli skupno osem filmov, tri Grossmannove (**Odhod od maše v Ljutomeru** [1905], **Sejem v Ljutomeru** [1906], **Na domačem vrtu** [1906]) in pet Beštrovih (**Smučarska tekma za smuško prvenstvo Jugoslavije v Planici pri Ratečah** [1922], **Kralj Aleksander na Bledu** [1922], **Pogreb judenburških žrtev** [1923], **Veličan Bešter, Družinski film** [1924] in **Kranj** [1930]). Digitalizacija filmov in njihova ume-
stitev v Bazo slovenskih filmov sta se nam zdela pomemben korak v približevanju arhivskega gradiva splošni javnosti.

Po nekajmesečnem usklajevanju smo se dogovorili, da marca 2020 prevzamemo gradiva in jih predamo v digitaliza-
cijo. Vendar so se stvari zasukale v drugo smer, ko je Roman Marinko, ki dela v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu RS, ob pripravi gradiv ugotovil, da sta dva od petih izvornih 16-mm filmov Veličana Beštra tonirana. Ker sta oba filma, *Smučarska tekma za smuško prvenstvo Jugoslavije v Planici pri Ratečah* in *Kralj Aleksander na Bledu*, v precej slabem stanju,

nekatero dele je načela plesen in so popolnoma uničeni, lahko samo upamo, da se bodo našla sredstva in bo mogoče za oba čim prej zagotoviti restavriranje v katerem od tujih laboratorijev, kjer so specializirani za restavriranje tovrstnih materialov. Obenem bi morda lahko tudi raziskali, katere postopke je režiser uporabil pri toniranju filmov.

Žal razmere letos zaradi zaprtja večine ustanov in ukrepov za zaježitev koronavirusa niso dopuščale obširnejšega raziskovanja dokumentacije v Arhivu RS. Kdaj so bile narejene črno-bele kopije in kako sta ta dva barvana filma vsa desetletja uspela ostati skrita v depozu Filmskega arhiva? Veliko vprašanj tako ostaja odprtih. Za začetek lahko popravimo vsaj Beštrovo biografijo in filmografijo.

Veličan Bešter je bil fotograf in kinooperater. S snemanjem filmov se je začel ukvarjati na začetku dvajsetih let 20. stoletja, ko je dobil obrtni list za izdelavo filmov in tako postal prvi slovenski producent. Ustanovil je prvo slovensko produkcijsko hišo *Slovenija film, prva slovenska filmska tovarna Veličan Bešter, Atelje Helios, Ljubljana*, ki jo je pozneje preimenoval v *Ilirija film, Tvornica zabavnih propagandnih in reklamnih (trik) filmov*. Pod njenim okriljem je posnel več dokumentarnih in reklamnih filmov ter (po pričevanju njegove hčerke, op. a.) tudi risani in lutkovni film. Od celotnega opusa je ohranjenih le pet dokumentarnih filmov, ki dandanes veljajo za dragocene zapise slovenske zgodovine in razvoja filmske ustvarjalnosti. Njegova prva dva filma, *Smučarska tekma za smuško prvenstvo Jugoslavije v Planici pri Ratečah* (1922) in *Kralj Aleksander na Bledu* (1922) sta najzgodnejša ohranjena slovenska barv(a)na filma.

Filme Karola Grossmanna smo s pomočjo podjetja Iridium film, ki se ukvarja z digitalizacijo in restavriranjem filmske dediščine, že digitalizirali in so v Bazi slovenskih filmov dostopni v 4K ločljivosti, Bešter pa še vedno čaka – ne le na digitalizacijo, ampak tudi na ponovno zgodovinsko in teoretsko obravnavo.

Viri:

- Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford: Caleidoscope, 2000.
- France Brenk, *Slovenski film, Dokumenti in razmišljanja*, Ljubljana: Kresija, 1980.
- Nadja Šičarov, *Nova svetloba: Barvitost kina pred barvnim filmom*, dostopano 21. decembra 2020 na http://www.kinoteka.si/si/542/646/Nova_svetloba_Barvitost_kina_pred_barvnim_filmom.aspx.

4 Nadja Šičarov, *Nova svetloba: Barvitost kina pred barvnim filmom*, dostopano 21. 12. 2020 na http://www.kinoteka.si/si/542/646/Nova_svetloba_Barvitost_kina_pred_barvnim_filmom.aspx.



Boles (2013)



Čikorič an' kafe (2008)

Slovenski animirani film 2011–2020: Dela za novo dekado

MATIJA ŠTURM

Skoraj neomejene možnosti avtorskega izraza v zgodbi in likovni podobi, pomemben delež usmerjenosti v otroško in družinsko publiko, univerzalna razumljivost, ki ni nujno pogojena s filmskim dialogom in sinhronizacijo, ter številne druge ustvarjalne in izvedbene specifikke postavljajo industrijo animiranega filma med področja filmske ustvarjalnosti z največjim dosegom in gospodarskim učinkom, hkrati pa promovirajo umetniško in ustvarjalno svobodo ter avtentičnost.

V perspektivi današnjega časa, zaznamovani s pospešenim trendom popolne digitalizacije, spreminjajočimi se trgi in distribucijskimi ter produkcijskimi modeli, ne nazadnje pa tudi s povečanimi potrebami po animiranih vsebinah zaradi razvoja tehnologij ter novih navad gledalcev, se nahajajo tudi potenciali za nadaljnjo rast industrije animiranega filma. Vse navedeno predstavlja poseben izziv, hkrati pa še pomembneje narekuje pot razvoja in specifično priložnost za tako imenovane evropske države z nizkimi produkcijskimi kapacitetami, med katere sodi tudi Slovenija.

Nekatere značilnosti, ki so v pretekli dekadi zaznamovale domači sektor animiranega filma, in nastavke nadaljnje razvoja, ki ustvarjanje animiranih filmov postavijo v širše, panožno organizirano razumevanje, predstavljamo v nadaljevanju. V trajnostno in spodbudno naravnanih okoljih so profesionalno in poslovno okolje ter povezanost s komplementarnimi filmskimi strokovnimi področji, urejeni zakonski in sistemski okviri, sodobna tehnologija, pritok novih talentov, skrb za ustvarjalni napredek ustvarjalcev in kontinuum producentov ključnega pomena za uspešno delovanje panoge.

Sektor animiranega filma v Sloveniji je v loku izteka jočega se desetletja ostal produkcijsko razdrobljen, relativno majhen, vendar hkrati tudi uspešen in mednarodno

prodoren. Pretekla dekada nas je obogatila z nekaterimi novimi ustvarjalkami in ustvarjalci, ki so predstavili svoje profesionalne animirane prvence, spet drugi, že etablirani ustvarjalci, so doživeli mednarodno in domačo potrditev ter se predstavili publikam po vsem svetu.

Glavne značilnosti obravnavanega obdobja v slovenskem animiranem filmu so usmerjenost v ustvarjanje kratkih avtorskih animiranih filmov v različnih animacijskih tehnikah. Ustvarjalci v večini delujejo znotraj lastnih produkcijskih studiev, z majhnimi ekipami. Projekti so najpogosteje realizirani v okvirih sredstev, ki so na meji izvedbenega minimuma, ustvarjalni in delovni procesi pa običajno dolgotrajni in zahtevni. Dostopa do sredstev za promocijo in distribucijo končanih filmov ni, ker je formalno vsa domača animirana produkcija obravnavana v pojmovanju kratke forme, ki tovrstnih podpor ni deležna. Filme doma običajno predvajajo na nacionalni televiziji, v mreži neodvisnih kinematografov (najpogosteje in najbolj sistematično v Kinodvoru) in preko internetnih platform ter beležijo dobro gledanost. Nekateri filmi dosegajo uspešne distribucijske rezultate tudi v tujini.

Nekateri slovenski ustvarjalci in ustvarjalke, filmski režiserji in režiserke, so se v zadnjem desetletju s svojimi kratkimi filmi močno mednarodno uveljavili. Med takšne prav gotovo sodita Špela Čadež in Dušan Kastelic.

Kastelic je po uspešnici *Čikorja an' kafe* (2008) svoj avtorski opus nadaljeval s kratkim animiranim filmom *Celica* (2017), prejemnikom številnih nagrad na mednarodnih filmskih festivalih, med drugim glavne nagrade festivala ECU - European Independent Film Festival za najboljši evropski neodvisni film za leto 2018, in se z nagrado za najboljši animirani film festivala Cinequest Film & Creativity Festival

kvalificiral tudi za nagrado oskar. Film je z minimalno ekipo avtor izdelal v računalniški 3D tehniki, v večini s pomočjo odprtokodnih programov. Leta 2019 je Dušan Kastelic prejel nagrado Prešernovega sklada za film *Celica*.

Špela Čadež se je med najvidnejše neodvisne ustvarjalke in ustvarjalce avtorskega animiranega filma v svetovnem merilu najprej zapisala s kratkim animiranim filmom **Boles** (2013), ki mu je sledil kratki animirani film **Nočna ptica** (2016). Medtem ko je *Boles* ustvarjen v tehniki lutkovne stop animacije, je *Nočna ptica* animirana na multiplan animacijski mizi, ki jo je Čadež rešila pred romanjem na odlagališče odpadkov, ko so se na nacionalni televiziji odločili, da preuredijo prostore starega »trik studia« na Kolodvorski. Čadeževa je z navedenima filmoma prejela nagrade na najeminentnejših filmskih festivalih na svetu: z *Bolesom* veliko nagrado festivalov Monstra, Dresden Festival, DOK Leipzig, Hiroshima; ter se uvrstila v ožji izbor filmov za prestižno evropsko nagrado Cartoon d'Or, z *Nočno ptico* pa veliko nagrado na Holland Animation Film Festivalu, glavno nagrado Animafesta v Zagrebu ter uvrstitve na festivale Sundance, Clermont-Ferrand, Ottawa, Hiroshima, DOK Leipzig ... Špela Čadež je postala prva in do zdaj tudi edina oseba iz Slovenije, ki je bila sprejeta (2019) med redne člane ameriške filmske akademije.

Majhne produkcijske hiše financirajo realizacijo kratkih animiranih projektov predvsem prek javnih virov, v mednarodne koprodukcije pa vstopajo v manjšem obsegu. Domači viri financiranja so omejeni, predstavljata jih Slovenski filmski center ter od leta 2011 tudi nacionalna televizija RTV Slovenija z razpisom za koproduciranje filmskih projektov neodvisnih producentov. Obe instituciji v sofinanciranje redno, letno, uvrščata animirane projekte, pregled in primerjava obeh virov v obdobju 2011–2019 pa razkriva, da je bilo v povprečju vsako leto podprtih 6 kratkih animiranih projektov pri vsaki od institucij, skupaj torej okoli 12 projektov letno. V navedenem obdobju (2011–2019) je bilo tako na razpisih teh dveh ključnih virov podprtih preko 100 kratkih animiranih filmov, pri čemer so v okoli štirideset odstotkih kratki animirani filmi pravzaprav epizode animiranih televizijskih serij, zapakirane v samostojne enote v obliki kratkih filmov.

V evropskem in globalnem prostoru se potrjuje spoznanje o animiranem filmu kot tistem področju filmske umetnosti, ki ustvarja najvišje donose, bistveno večje od investicij, oziroma multiplikativno vrača vanj vložene (javne ali zasebne) investicije. Še posebej se to izkazuje na področju animiranih serij, ki predstavljajo največji delež evropskih

televizijskih vsebin v mednarodni distribuciji in prinašajo tudi najvišjo dodano vrednost; ti deleži so pri evropskih celovečernih animiranih filmih trenutno še nekoliko nižji, vendar so že vzpostavljeni instrumenti za spodbujanje uspešnosti tudi tega formata.

V zadnjem desetletju je bilo ustvarjenih nekaj novih domačih animiranih serij, med njimi **Princ Ki-Ki-Do** avtorja Grege Mastnaka (Zavod Ozor), mini serija **Muri** Jerneja Žmitka in Borisa Dolenca (Invida), **Koyaa** Kolje Saksida (ZVVIKS), mini serija **Potovanje na ladji Beagle** Jerneja Lundra (Invida), **Tako zraste** Mihe Kalana in Jerneja Žmitka (Invida) ...

Ker nihče od domačih sofinancerjev filmskih projektov ne predvideva neposredne podpore televizijskim serijam, so domači ustvarjalci in producenti onemogočeni pri črpanju sredstev programa MEDIA za televizijsko predvajanje in s tem večjega interesa mednarodnih koproducentov pri produkciji animiranih televizijskih serij. To bistveno ovira nadaljnji razvoj sektorja, in sicer prehod iz usmerjenosti v kratko formo v televizijske in dolgometražne, celovečerne forme. Razvoj in produkcija animiranih serij, kot ju poznamo v Sloveniji, preko posameznih epizod kot samostojnih kratkih filmov, sta draga, počasna, premalo učinkovita in nepredvidljiva: produkcija serije kratkih epizod v 13 delih lahko pod takšnimi pogoji traja tudi 10 ali več let.

Kljub vsem naštetim oviram je tudi na področju mednarodnega sodelovanja prišlo do nekaterih premikov, ki obetajo več vpetosti domačih ustvarjalcev in producentov v mednarodne mreže koprodukcij in podpornih sistemov financiranja. Nekateri izmed producentov, predvsem Invida in ZVVIKS, so pri posameznih epizodah serij vstopali v koprodukcije (Češka, Hrvaška, Poljska), kar jim je omogočilo lažji prehod in umestitev na tuje trge in nekoliko višje predračune filmov. Zavod ZVVIKS je s kratkim filmom **(Ne)zaželeni reči: Včerašnji časopis** (Leon Vidmar) kot delom dolgometražnega omnibusa vstopil v koprodukcijo s Slovaško, Češko in Francijo ter prejel nagrado Eurimages, kjer namerava kandidirati tudi za sredstva za mednarodne koprodukcije. Z izjemno uveljavljenimi koproducenti (Nemčija, Francija, Hrvaška) se redno povezuje tudi Zavod Finta, neodvisna produkcijska hiša Špele Čadež. V preteklih letih so sprejeli naročilo vodilnega ponudnika videa na zahtevo, ameriškega Netflix, za izdelavo kratkega animiranega videofilma **Orange Is the New Black: Unraveled** (2017), ki so ga v kratkem času in z angažmajem domače ustvarjalne in izvedbene ekipe naročniku tudi uspešno dostavili.



Potovanje na ladji Beagle: Pasavec (2014)

Stagnacija razvoja sektorja z obsojenostjo na formalno ustvarjanje kratkih formatov in kroničnim pomanjkanjem sredstev za podporo finančno veliko zahtevnejšim celovečerncem omejuje karierni razvoj nosilnih ustvarjalskih funkcij: profesionalni razvoj režiserjev, pa tudi scenaristov in drugih avtorjev animiranih projektov, običajno poteka v liniji od kratke forme do televizijskih formatov (serija, TV-special) in celovečercev. Omejuje se splošni razvoj kapacitet sektorja, distribucijski potencial zaradi omejenosti na kratki format, trajno delovanje producentov oziroma produkcijskih studiev, motivacija za pritok novih ustvarjalcev in izvajalcev, če naštejemo samo nekatere posledice.

Skrb za nadaljnji razvoj in možnosti za ustvarjanje je pomembna ob navedbi, da je kljub oviram na področje animacije v preteklem desetletju vstopilo nemalo novih ustvarjalcev in ustvarjalk, na različnih avtorskih ali izvajalskih pozicijah: od Leona Vidmarja (**Slovo** [2016], **Orange Is the New Black: Unraveled** [2017], **(Ne)zaželeni reči: Včerajšnji časopis** [v

predprodukciji]), Zarje Menart (**Potovanje na ladji Beagle** [2013, 2017], **Podlasica** [2017], **Nočna ptica** [2016], **Orange Is the New Black: Unraveled** [2017], **Tako zraste** [2019, 2020], **Triptičice** [v razvoju]), Timona Ledra (**Cipercoper** [2014], **Princ Ki-Ki-Do** [2014], **Martin Krpan** [2017], **Podlasica** [2017], **Tako zraste** [2019, 2020]), Jerneja Žmitka (**Muri** [2013, 2017, 2018], **Tako zraste** [2019, 2020] in kratki animirani filmi **Cipercoper** [2014], **Wanted** [2012]), Leje Vučko (**Legenda o Zlatorogu** [v postprodukciji], **Princ Ki-Ki-Do** [2018]), **Orange Is the New Black: Unraveled** [2017]), Urške Djukić (**Dober tek, življenje!** [2016]), Anke Kočevnar (**Gospod Filodendron in jablana** [2017], **Princ Ki-Ki-Do** [2014-2018]), Milanke Fabjančič (**Liliana** [2019]), Katarine Nikolov (**Peter Peter** [2015], **Kralj Matjaž** [2018]) in Nika Gruma (**Mala šola uresničarije** [2016]) do drugih, ki so imeli priložnost ustvarjati v primernem produkcijskem okolju neodvisnih producentov.

V sklopu podpornih in panožnih dejavnosti je bilo konec leta 2011 ustanovljeno stanovsko Društvo slovenskega

animiranega filma, ki izvaja aktivnosti za promocijo, informiranje, zagovornišvo, domače in mednarodno povezovanje in lobiranje na področju animiranega filma, podeljuje društvene nagrade, organizira dogodke, distribuira filme, v zadnjih letih pa nastopa tudi kot nosilec dveh evropskih projektov. Ena bistvenih funkcij društva je prenos informacij med članstvom in sodelovanje s sorodnimi društvi doma (Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev) in v tujini (Central and Eastern European Animation), z namenom spodbujanja in izboljševanja pogojev za animirani film.

Okrepilo se je poučevanje animacije na visokošolskih zavodih, posledično pa tudi dotok novih obrazov in študentskih animiranih filmov. Nekateri od ustvarjalcev in producentov so aktivno vpeti v visokošolske programe, jih sooblikujejo in na njih predavajo. Društvo DSAF pa je od leta 2019 začelo s podeljevanjem nagrad za študentske projekte v razvoju in zaključene študentske filme ter ga v letu 2020 nadgradilo s projektom »Incubator«, ki okoli petim izbranim študentskim projektom nudi mentorsko podporo na različnih strokovnih področjih (scenarij, animacija, likovna zasnova, zvok in glasba, montaža ...).

Mednarodni festival animiranega filma Animateka kot najstarejši in največji domači festival animacije je dobil družbo v StopTriku, Enimation in drugih festivalih, ki prikazujejo animirane filme. Društvo DSAF je v letih 2014 in 2018 organiziralo dve Reviji slovenskega animiranega filma, kjer je predstavilo širok nabor domače produkcije v zadnjem obdobju. V sklopu festivala Animateka izvajajo profesionalni program AnimatekaPro, ki prinaša strokovne vsebine z mednarodnimi gosti, dejavno pa se festival povezuje tudi z aktivnostmi CEE Animation in s tem še bogati nabor vsebin in gostov, ki jih predstavi v Ljubljani. Animateka oziroma Društvo 2 koluta deluje tudi kot distributer in vsako leto poskrbi za dostop do nekaj izbranih animiranih celovečercerov za domačo publiko.

Izjemno se je povečala aktivnost izvajalcev programov kulturne in filmske vzgoje, s poudarkom na animiranem filmu: izvedene so bile številne delavnice animiranega filma, pretežno za otroke, na nekaterih so bili izdelani tudi celotni filmi.

Preko prikazovanja ter izvajanja kulturno-vzgojnih programov so animatorji in animatorke sodelovali z večino kinov Art kino mreže. Dejavnosti, povezovanj, sodelovanj in dosežkov je bilo v pretekli dekadici še mnogo več, pričajo pa o prebujeni aktivnosti in novih razsežnostih kulturno-vzgojnih dejavnosti, ki so neposredno povezane s sektorjem.

Izdan je bil obsežen priročnik *Animirajmo!* za animirani film v vrtcih in šolah, Zavod RS za izobraževanje pa je potrdil učna načrta za izbirna predmeta Filmska vzgoja v osnovni šoli in Film v srednji šoli, ki se potencialno dotikata tudi animiranega filma.

Slovenski animirani film, ob minornem domačem trgu in skromnih vlaganjih, v obdobju zadnjega desetletja vztrajno, a z majhnimi koraki, pridobiva elemente za vzpostavitev okolja, ki bi ga upravičeno imenovali industrija. Pred njim so še mnogi izzivi, pogosto odvisni tudi od zunanjih dejavnikov in sistemskih rešitev na ravni države. Tu predstavljene značilnosti razvoja slovenskega animiranega filma in z njim povezanih podpornih dejavnosti nakazujejo možne poti za prehod v trajnostno, sistemsko podprto, poslovno predvidljivo in prodorno industrijo animiranega filma. Takšno, ki polno deluje s sredstvi iz različnih, javnih in zasebnih virov, s subvencijami in dotacijami, praviloma tudi v mednarodnem prostoru in na večjih trgih; ki skrbi za kontinuiteto dela uveljavljenih avtorjev in avtoric ter aktivno vključuje mlade, izobražene ustvarjalce in ustvarjalke; ki omogoča ustvarjanje ekonomsko donosnejših projektov, privlačnih za distribucijo na mednarodnih trgih in posledično stabilnejši vir tržnih prihodkov producentov za načrtovanje razvoja novih projektov v manjši odvisnosti od skrajno omejenih domačih javnih virov. Industrio, ki ustvarjanje kratkih animiranih filmov goji zaradi umetniške svobode, eksperimenta, mojstrenja v slogu in izrazu, avtorskega podpisa, reprezentance. In ki razume kratko formo kot nujno etapo za razvoj ustvarjalcev, izvajalcev in producentov v evoluciji do prehoda v daljše formate in obsežnejše projekte, ki so na trgu (ekonomsko) učinkovitejši ...

Nadaljnji razvoj področja nikakor ne bo samoumeven, temveč bo mogoč zgolj z načrtovanim, zavestnim pristopom, ki poleg ustvarjalcev in producentov vključuje tudi razumevanje odločevalcev javnega sektorja in panogo umešča med t. i. kreativne industrije, torej tako med ustvarjalne kot gospodarske aktivnosti, temu primerno pa oblikuje tudi sistemske okvire nacionalne ureditve v celotni produkcijski verigi in z vključevanjem vseh deležnikov.

Koni Steinbacher

»Kekec me je tako navdušil, da sem po ogledu po spominu ves film narisal kot strip.«

IGOR PRASSEL

Konrad (Koni) Steinbacher je bil rojen leta 1940 v pohorski vasici Zgornje Prebukovje. Osnovno šolo je obiskoval v Šmartnem na Pohorju, nižjo gimnazijo pa v Slovenski Bistrici. Izobraževanje je nato nadaljeval na Šoli za oblikovanje v Ljubljani. Po končanem študiju na Pedagoški akademiji se je leta 1964 kot likovni pedagog zaposlil na osnovni šoli v Izoli. Z ustanovitvijo filmskega krožka Zarja je na Obali spodbudil živahno amatersko filmsko dejavnost. V okviru krožka nastali kratki otroški animirani, igrani in dokumentarni filmi so prejeli številna mednarodna in državna priznanja.

Steinbacher je izšel iz vrst filmskih amaterjev, leta 1974 pa sta s tesnim sodelavcem Janezom Marinškom kot profesionalna režiserja in animatorja s filmom **Telematerija** debitirala pri takratnem Viba filmu. Mejniki rojstva sodobnega avtorskega animiranega filma pri nas bi lahko postavili v leto 1984, ko je Steinbacher za Viba film posnel film **Kamen** in zanj prejel zlato



medaljo na Festivalu jugoslovanskega filma v Beogradu. V svojem dolgotnem ustvarjanju je Koni Steinbacher ustvaril mnogo amaterskih in kar 21 profesionalnih kratkometražnih animiranih filmov; svojega zadnjega – **Legenda o srečnem hribu** – je dokončal v letošnjem letu. Za opus animiranih filmov sta Steinbacher in Marinšek leta 1977 prejela nagrado Prešernovega sklada, Koni Steinbacher pa je letos prejel tudi nagrado Metoda

Badjure za življenjsko delo na področju filmske ustvarjalnosti.

Steinbacherja prepoznavamo kot vrhunskega in pomembnega ustvarjalca animiranih filmov v domačem in mednarodnem prostoru. S filmi, ki jih je ustvaril, se je predstavil na številnih mednarodnih festivalih, pogosto pa se je vpisal tudi med prejemnike festivalskih nagrad. S svojim delovanjem na področju amaterskega in profesionalnega filmskega ustvarjanja ter na področju filmske vzgoje je odigral pionirsko vlogo ter postavil temelje za razvoj avtorskega animiranega filma pri nas.

Začniva na začetku, s tvojim prvim srečanjem s filmom in animiranim filmom. Menda je bil prvi film, ki si ga gledal, Galetov Kekec iz leta 1951, ki si ga takoj po ogledu po spominu tudi ilustriral. Se še spomniš teh ilustracij in začetkov aktivnega sledenja filmski umetnosti in kritiki? Od kod izvira tvoja ljubezen do risanja? Prvo risanko sem videl pri devetih letih; takrat je namreč prišel na osnovno



Študent (1975)



Izmišljena zgodba (1986)

šolo Šmartno na Pohorju učitelj iz nižje gimnazije, prinesel filmski projektor in zavrtel neme črno-bele risanke. Oživiljene risbe naj bi proizvajal ta zanimivi projektor – da je to delo človeških rok, nisem pomislil, kakor tudi ne moji sošolci. Naslovov teh filmov se ne spominim, čeprav sem jih kasneje tudi sam predvajal v domskem kinu DIC-DAČ.

Pravi stik s filmom se je zgodil tri leta kasneje, ko smo v 9 km oddaljeno Slovensko Bistrico odšli peš v pravi kino gledat **Kekca** (1951), ki me je tako navdušil, da sem po ogledu po spominu ves film narisal kot strip. To se je kasneje, ko sem prestopil v nižjo gimnazijo v Slovenski Bistrici, kjer smo pogosteje hodili v kino, ponovilo še po ogledu **Sneguljčice** (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) in **Pepelke** (Cinderella, 1950). Po teh filmih sem že spoznal, da film ustvarjajo ljudje, pa tudi gimnazijski sošolci so veliko več vedeli o filmih kot jaz, ki sem prihajal iz pohorske vasi. Gibljive slike so me vse bolj navduševale, začel sem prebirati vse o filmu; no, vse kar je bilo dostopno. Žal je bil to le tednik TT, kjer je objavljala kritike Vojko Duletič: to je tudi prvo ime, ki sem si ga zapomnil iz filmskega sveta.

Dokler nisem videl **Kekca**, sem risal vse, kar se je dogajalo okoli naše samotne domačije, predvsem pa jaslice in križev pot. Jaslice sem risal že pri štirih letih, v spominu mi ostaja »film«, kako so Nemci prišli po očeta, cel bataljon se je pomikal proti naši hiši. Na dvorišče so prišli le trije, komandant je prišel v sobo in govoril z očetom. Dva vojaka sta sedela na »ganku« pred vhodom, eden je držal jaslice in jih kazal drugemu. Gledal sem ju skozi okno, in ko sta me opazila, sta me začela s kretnjami spraševati, ali so res moje delo. Tu se je »film« odtrgal in se nič več ne spominim. Sicer je bil to del dogajanja med vojno, ki za mojo družino ni imela hujših posledic. Nikoli se nisem igral z otroki, saj tudi nikogar ni bilo v bližini, in tako sem ves čas posvečal risanju. Vse to se je izgubilo, ostal je le en križev pot z letnico 1949, ki sem ga pri nekem sorodniku odkril po šestdesetih letih. Morda je na moje risanje vplival starejši brat ali pa dedek, ki ga nisem poznal, zapustil pa mi je izjemen rokokojsko izdelan okvir za kapelico, ki smo jo imeli doma. Omenjeno »filmsko« doživetje iz časa vojne pa je verjetno tudi vplivalo na moj poznejši odnos do filma.

Kot si omenil, sta bila med animiranimi filmi takrat zelo priljubljena Disneyjeva animirana celovečerca Sneguljčica in Pepelka, ki so ju prikazovali v kinematografih po vsej Jugoslaviji. Menda se je Miki Muster po ogledu Sneguljčice tudi sam odločil, da bo delal risanke. Si tudi ti razmišljal podobno?

Dobro se spominjam, ko je Miki Muster okoli leta 1959 iskal sodelavce za animirani studio in je nekaj mojih sošolcev iz Šole za oblikovanje odšlo na razgovor. Nihče se ni odločil za sodelovanje, spoznali pa so, kako mukotrpno delo je to, posebno ko risanje faz in koloriranje ni ravno ustvarjalno. Muster je hotel zvesto prenašati disneyjevski stil animacije, kar v tistem času, ko je že slovela zagrebška šola moderne animacije, ni bilo ravno vabljivo. Takrat smo nestrpnost čakali na nove filme iz Zagreba, ki so bili na veliko srečo dostopni po kinematografih. V tistem času še nisem razmišljal, da bi delal filme, dovolj mi je bilo nabiranje znanja o filmu, kar sem spretno izkoristil na takratnih kvizih (Spoznavajmo svet in domovino in kviz Da ili ne v Beogradu) ter zbiral nagrade.



Izdelovalec mask (2003)



Močvirje (1976)

Po končani nižji gimnaziji si se z velikimi odrekami staršev preselil v Ljubljano in vpisal na Šolo za oblikovanje. V Ljubljani je takrat delovalo kar 7 kinodvoran – si hodil tudi v Slovensko kinoteko?

Živel sem v Dicu (Dijaškem domu Ivana Cankarja), ki obstaja še danes. Vzdrževanje je stalo 3500 dinarjev na mesec in oče je zato prodal polovico zemlje (pol hektarja), da bi me vzdrževal. Ob mali kmetiji je delal še kot zidar pri hribovskih kmetih, pozimi pa izdeloval kmečko orodje. Prve počitnice sem mu pomagal in se naučil gradbenih del, kar mi je kasneje zelo koristilo. V Ljubljano sem prišel že kot ljubitelj filma in začel navduševati sošolce za film. Vsi so radi hodili v kino, toda odločali so se po priljubljenih igralcih, jaz pa sem vztrajal, da filme delajo režiserji. Kmalu so začeli ceniti moje mnenje o vrednosti posameznih filmov. Kinoteke še ni bilo, bil pa je mladinski kino v Kotnikovi ulici, ki je imel zelo poceni vstopnice. Sem pa v drugem letniku uspel dobiti štipendijo, ki mi je krepko izboljšala standard. Bil sem tako navdušen nad socialistično SFRJ, da nisem več maral gledati ameriških filmov, predvsem vesternov, ampak

samo jugoslovanske in ruske. Poznal sem vse jugoslovanske režiserje, tudi ruske, in razširil svoje znanje. Zelo sem bil navdušen, ko je leta 1958 v Cannesu zlato palmo dobil film **Letijo žerjavi** (Летят журавли, 1957, Mihail Kalatozov) in spraval cel razred v Union, kjer je bil na programu. Sčasoma se je navdušenje poleglo in sprejemati sem začel filme ne glede na državo nastanka.

V dijaškem Domu Ivana Cankarja si kmalu postal gonilna sila filmskega krožka. S pomočjo nove vzgojiteljice – filmske pedagoginje Mirjane Borčič – si ugotovil, da je film mogoče posneti tudi pri srednješolski starosti in posnel si svoj prvi dokumentarno-igrani film Umrl je zid. Nam lahko film opišeš, saj predvidevam, da ni ohranjen?

V tretjem letniku se je pojavila Mirjana, ki je kmalu ugotovila, da se v naši sobi veliko govori o filmih in predlagala ustanovitev krožka. Povabili smo še dekleta iz Dača (takrat sosednjega doma, ki se je uradno imenoval Dom Anice Černejeve) in začeli z debatnimi večeri ter organizacijo domskega kina s 16-mm celovečernimi filmi. Opreмили smo jih tudi z uvodnimi

besedami, ki smo jih pripravljali člani, in tako smo začeli s filmsko vzgojo. Na pogovore smo vabili filmske ustvarjalce – Vojka Duletiča, Boštjana Hladnika, Milana Ljubiča (njegov oče je bil celo vzgojitelj v domu) – in kmalu postali gonilna sila na področju kulture. Ustanovili smo krovno društvo Samorastniki in se ukvarjali še s plesi, glasbo, gledališčem ...

Izoblikovala se je vodilna trojka, z mano sta trdno sodelovala še sošolec Jano in dijakinja sanitarne šole Marika. Stanovalci obeh domov so nas preimenovali kar v trio iz znanega francoskega filma **Jules in Jim** (Jules et Jim, 1962, François Truffaut). Po vzoru skupine The Shadows sem ustanovil podobno sestavo (morda prvo v Sloveniji) treh kitar in klavirja, ki je imenitno poživljala prireditve v domu in tudi zunaj njega. Ko se je pojavila zamisel, da bi porušili visok zid med obema domovima, smo prišli na idejo o prvem filmu. V dokumentarno dogajanje smo vpletli zgodbo dekleta in fanta, ki se zaradi visokega zidu ne moreta srečevati, plezanje pa jima spodleti. Ker smo hoteli posneti igrani del ponoči, smo si sposodili reflektorje pri Viba filmu in z močno

svetlobo pritegnili vse dijake obeh domov na prizorišče. Zanimanje za to, kar smo naredili, je bilo izredno, toda filma takrat še nismo dokončali. V tistem času se je namreč ravno končal moj srednješolski status in bivanje v Dicu.

O nadaljnjem študiju nisem razmišljal, saj si tega staršem ne bi upal niti povedati, zato sem sprejel službo v Jugoreklamu, kjer sem veliko delal že med šolanjem. Po šestih mesecih me je zasačila JNA in odpeljala v južno Srbijo. Dodati moram, da sem bil od drugega razreda osnovne šole, ko sem hudo zbolel za pljučnico in TBC ter se nekaj mesecev zdravil v zdravilišču, ves čas pod zdravniškim nadzorom – a vojaški pulmologi so me vseeno priznali za zdravega. Situacijo je rešil vojaški zdravnik v Nišu in me po petih mesecih poslal domov. V Dicu so me vzgojitelji in direktor po vrnitvi navdušeno sprejeli, mi »izbojevali« štipendijo in omogočili študij na Pedagoški akademiji. Naš trio je spet zaživel, vrnil se je tudi Jano, Marika pa je vpisala študij režije na AGRFT. Najprej smo končali film in pripravili izvirno glasbo. Prijatelj Pajo jo je skomponiral ter izvedel z domskim zborom (zvenela je kot Verdijeva arija iz Nabucca) in pripravili smo slavnostno premiero. Za uvod smo povabili nekdanja gojenca iz Dica: pevca Jelko Cvetožer in Rafka Irgoliča. Film *Umr! je zid* je lepo tekkel vse do kadra, ko naj bi se oglasil zbor, tam pa se je magnetofonski trak zapletel in film je nemo stekel do konca. Pajo je bil tako razburjen, da je zbežal iz dvorane, mi trije pa smo poklapano poslušali aplavz.

Zatem si se pridružil Mirjani Borčič in Tonetu Račkemu ter se od njiju in z njima učil filmske pedagogike. Po končanem študiju na Pedagoški akademiji si se leta 1964 preselil v Izolo in kot likovni pedagog zaposlil na Osnovni šoli Vojke Šmuc.

Na šoli si takoj ustanovil filmski krožek Zarja, uvedel šolski kino s projekcijami s 16-mm filmskega traku in celo organiziral Festival otroškega filma. Tu moramo izpostaviti tudi prvi slovenski otroški animirani film Ribič, ki ste ga »Zarjani« posneli leta 1967. Nam lahko na kratko opišeš, kako si takrat izvajal delo z otroki in kakšni so bili tvoji prijemi na področju filmske in likovne pedagogike?

Toneta Račkega sem spoznal šele nekaj let kasneje, Borčičeva pa je medtem odšla v Pionirski dom in nam tam ves čas študija nudila razne zaposlitve. Od pakiranja in pošiljanja Ekrana, ki je začel takrat izhajati, do spremljanja in opisovanja, kako gledalci doživljajo filme v mladinskem kinu Soča. Takrat sem več kot desetkrat gledal **Ivana Groznega** (Иван Грозный, 1944/1958, Sergej Eisenstein) pa Fellinijeve **Postopače** (I Vitelloni, 1953). Skrbel sem tudi za oglasne omarice Šentjakobskega gledališča in za pot tja mi je zelo prav prišlo na kvizu zaslužen kolo, saj je bilo treba program menjati ponoči. Priznati moram, da sem ob študiju zaslužil več kot pozneje v redni službi.

V Izoli sem se znašel bolj po naključju, ker je sošolec Tomaž, ki se je v izolski šoli zaposlil mesec prej, dobil štipendijo za študij v tujini, iz izolske šole pa je lahko odšel le, če je pripeljal drugega učitelja – in ta drugi sem bil jaz. Na morje me je vleklo že zaradi šibkega zdravja, okusil pa sem ga tudi na počitniškem delu na Debelem rtiču, kjer sem imel kot vzgojitelj otrok rajske počitnice. Sledila je streznitev: bil sem najmlajši član kolektiva, mesto je bilo dolgočasno in brez dogajanja, vsi obalni kinematografi so bili iz predvojnega časa, na programu pa sami vesterni in kriminalke. Že prvi teden sem tako organiziral krožek in šolski kino na hodniku. Izbira filmov je bila skromna,

pa še s srbohrvaškimi podnapisi (tudi v kinematografih je bilo podobno, slovenske prevode so imeli samo filmi distribucije Vesna film). Predstave so bile polno zasedene, krožkarji pa so ponosno prodajali vstopnice in spuščali v »dvorano«, ki smo jo čez dve leti res dobili. Krožkarji so namreč očistili nedograjeni bazen v kleti šole, stene oblekli z risbami, plakati, prebarvali stole iz stare kinodvorane (medtem je Izola dobila novi kino sredi mesta) in naš »kino« je deloval naslednje desetletje. Novosti sem uvažal tudi v likovni vzgoji, razne nove grafične tehnike, ki jih do takrat niso niti poznali.

V krožku smo prva leta o filmih le debatirali, saj brez kamere nismo mogli začeti snemanja. Po moji veliki zmagi na kvizu v Beogradu smo dobili kamero in projektor in za cel razred novih članov. Kot likovnik sem bolj zagovarjal animacijo. Nastal je prvi scenarij o potopljenem ribiču, ki ga predelajo v konzerve, torej domača, »izolska« tema. Scenarist Žarko je postal tudi režiser in glavni risar; zbral je svojo ekipo sodelavcev. Predlagal sem kolaž, izrezovanje figur in pomikanje po ozadju. Trik mizo je naredil hišnik. Ekipa je hitro osvojila postopek: ribič gre po obali, nosi ribiško palico, na trnku pa že pripravljeno ribo za vabo. Spremlja ga črni maček, ki mu hoče vzeti ribo. Obalo so narisali na dva metra dolgo ozadje, izrezali faze korakov, mačka pa kar celega, in začeli z animacijo. Kamera je bila pritrjena dva metra nad prizoriščem, zato je snemalec stal na stolu, da je pritiskal na sprožilec, režiser je polagal noge ribiča pod telo, drugi je skrbel za premike mačka, tretji za premik ozadja. Vedeli so, da za sekundo potrebujejo 12 premikov po dve sličici. Snemanje tega kadra je trajalo kar nekaj dni. Sledila sta veslanje v čolnu in neuspešen lov. Ribič

je nato zakuril ogenj in spekel ribo ki jo je imel s sabo. Ogenj so narisali v treh fazah, grizenje ribe prav tako, tokrat vse v bližnjem planu. Utrujeni ribič je nato zaspal, čoln pa začel goreti.

Nastal je problem, kako posneti goreči čoln. Padel je predlog, da bi ga kar zažgali. Če bo plamen gorel proti kameri, ne bo dobro. Obrniti moramo prizorišče iz navpičnega v vodoravno, zaščititi okolje, da ne bo požara, ločiti čoln od ribiča in ozadja in se pripraviti na hitro snemanje. Čoln je lepo počasi gorel, ribiča so spuščali navzdol in vsi smo bili zadovoljni z izvedbo. Ugotovili smo, da ni treba vsega narisati, lahko uporabimo prave predmete, kar se je ponovilo v naslednjih kadrih ribiške mreže in ovitkih Delamarisovih konzerv. Ekipe je delala vse dneve, odvisno od turnusa pouka, ne da bi jasno vedeli, kaj bo iz tega nastalo. Bal sem se, da se bodo naveličali, pa se niso, ker jih je delo zelo zabavalo. Po petih mesecih je bila zadeva posneta in pripravljena na razvijanje. Običajno smo filme pošiljali na razvijanje v tujino, kot je bilo navedeno na ovitkih, a takrat sem se resnično bal, da bi prišlo do izgube. Izolski fotograf mi je zagotavljal, da ima izkušnje tudi z barvnim filmom, zaupal sem mu in film smo uspešno razvili. Bili smo navdušeni, posebno nad kadri, ki so bili komponirani z ognjem in raznimi predmeti. Motili so le robovi stekla, ki so večkrat uhajali na sceno. Nekdo iz ekipe je še zaigral spremno glasbo, jo posnel na magnetofonski trak in film je bil pripravljen za festivalsko srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev.

Ljubezen do kakovostnega filma te je leta 1969 pripeljala tudi do ustanovitve Filmskega gledališča v okviru kinematografskega podjetja Globus film v Kopru. V štiridesetletnem delovanju Filmskega gledališča si sestavil okoli 1000 filmskih

listov. Med letoma 1980 in 2002 si vodil tudi filmski program Avditorija v Portorožu in leta 2000 organiziral prvi slovenski festival animiranega filma Izolanima, ki ga je izolska občina po sedmih izdajah nehala financirati – kljub temu da ti je taista občina prej podelila častni naziv »ambasador Izole«. Kako danes gledaš na svoje delo na področju reproduktivne kinematografije?

Po omenjeni zmagi na kvizu v Beogradu sem se ojunčil in napisal obtožujočo kritiko filmskega programa na obali (takrat je program obsegal kinematografe v Kopru, Izoli, Piranu in Portorožu, občasno tudi na Škofijah, v Sečovljah in Strunjanu) z naslovom »Kinematograf, prostor za poneumljanje ljudi«. Uspelo je, prišlo je do menjave direktorja Globus filma v Kopru in novi Andrej Jelačin me je kmalu povabil k sodelovanju. Sestavil sem prvi abonmajski cikel programa, ki so ga samoupravljalci zavrnil, oziroma niso dovolili uporabe nove kinodvorane Soča. Morali smo najeti staro gledališko dvorano in s potujočim kinoprojektorjem, katerega ropot je preglasil filmski zvok, izvesti program. Kljub tehničnim pomanjkljivostim so bili abonmaji razprodani, kino Soča pa tisti dan prazen. Po enem letu so popustili in Filmsko gledališče je polagoma zaživelo po vsej obali vse do propada Globus filma in prevzema (Ljubljanski in Celjski kinematografi) na začetku tega stoletja.

Program v Avditoriju je leta 2002 prevzel politično nastavljen mladenič in v šestih mesecih izgubil vse gledalce pod pretvezo, da ne more konkurirati novemu multikinu v Kopru. Ne morem verjeti, da najbolj turistična občina nima filmskega programa, niti poletnega. Po letu 1990 sem na primer v poletni program Avditorija uvrstil slovenske filme z angleškimi podnapisi, kar je

zbudilo zanimanje med tujimi turisti; žal sem imel na izbiro le dva filma: **Vdovstvo Karoline Žašler** (1976, Matjaž Klopčič) in **Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica** (1982, Karpo Godina), vse drugo je bilo zasedeno po festivalih. Kakšna zamujena priložnost za slovenski film danes, ko imamo vse filme podnaslovljene in bi jih z lahkoto promovirali po vseh turističnih krajih!

Izolanima je bila žrtev blokade v občinskem svetu in nadomestnih volitev, ki so pobrale ves denar, namenjen kulturi. Glede reproduktivne kinematografije me veseli, da so začetki filmske kulture na obali obrodili sadove, po Sloveniji namreč polagoma nastajajo art kinematografi pod okriljem Art kino mreže, ki skrbi za kakovosten program.

Skupaj z glasbenikom Emilom Zonto ter režiserjem in animatorjem Janezom Marinškom ste leta 1970 ustanovili Atelje animiranega filma (AAF) Koper in z ekipo primorskih filmskih entuziastov – Marjanom Tomšičem, Radovanom Čokom, Borisom Benčičem, Davorinom Marcem, Iztokom Umerjem, Gorastom Radojevičem in Stanko Bergoč – začeli producirati filme ter pobirati glavne nagrade na festivalih amaterskega filma po Jugoslaviji in v tujini. Kako se spominjaš teh začetkov, kaj vam je povzročalo največ preglavic in kaj največ radosti?

Z Janezom Marinškom sva začela podobno, kot smo začeli z otroki pri *Ribiču*. Z improvizacijo sva gradila osnovno temo s tehniko kolaža, le malo bolj natančno in dosledno z mislijo, da ne delava otroškega filma, ampak nekaj za lastno izpoved družbenokritične teme. **Govornik** (1970) je bil še likovno »čist«, naslednji filmi pa vse bolj polni razne navlake, od posnetkov s kamero in fotografij do peska in pravega močvirja. V bistvu sva se podobno kot otroci igrala z animacijo



Zakaj je Istra tužna (2017)

in uživala. Za glasbeno spremljavo sva se odločila za Emila Zonto, glasbenega urednika Radia Koper, ki sva ga poznala s skupnega igranja na hotelskih terasah. Uporabil je nekakšno arhivsko glasbo in jo priredil za film. Zanimiv je bil prvi nastop na festivalu amaterskega filma Jugoslavije, ki je bil tisto leto v Ljubljani. *Govornika* sva prijavila kot amaterska skupina Izola, kar naj bi bil zametek morebitnega kluba. Do zadnjega dne nisva dobila nobenega obvestila o uvrstitvi, zato je Marinšek povprašal tajnico FKZ Slovenije, kaj se dogaja, in odgovorila je, da filma ni na programskem listu. E, čaka naju zagovor na kakšnem komiteju, preveč sva dregnila v samoupravní sistem, sem pokomentiral. Pa zazvoni telefon, tajnica se opraviči, da ni pogledala na listo nagrajenih filmov: »Dobila sta prvo nagrado!« Amatersko skupino sva morala nato prenesti v Koper, saj se v Izoli niso odzvali na ustanovitev kluba: morda so izvedeli, da film ni po volji oblasti, ali pa da sem pred kratkim ignoriral povabilo v partijo. V klubu »AFF Koper« je nastalo kar nekaj filmov, izstopal je Boris Benčič, žal pa se je izgubil imenitni animirani film Iztoka Umerja.

Pod okriljem kluba je deloval tudi izolski krožek Zarja, saj smo tako lažje prišli do finančnih sredstev.

Amaterske filme, ki si jih režiral sam ali z Marinškom, kot edini primer slovenskega animiranega filma v svojem delu Uvod u estetiku kinematografske animacije (1982) analizira tudi takratni vodilni jugoslovanski filmski teoretik Ranko Munitić. Kako se spominjaš tega časa popolne kreativne svobode in igrivega eksperimentiranja?

Da sva bila drzna, moram priznati, ti eksperimenti pa imajo svoj začetek pri krožku Zarja: sežig ribiča, požar in potres v filmu *Škofja Loka*, praskanje sličic na filmski trak ... Munitić je spremljal in opazal dograjevanje mojih (najinih) del od prvega nastopa na Mali Puli pa vse do »vrhunca« v *Močvirju* (1972). Že naslednje leto, ko sva bila z Munitićem skupaj v žiriji Male Pule, me je vprašal, če mi lahko pripravi teren za profesionalni začetek pri Zagreb filmu. Zadevo je prehitel Marinšek, saj je na razpis Vibe filma prijavil film *Telematerija* (1974), ki je bil sprejet. Kmalu je iz Zagreba prišlo uradno

povabilo na obisk, a moral sem odgovoriti, da imava projekt pri Vibi in da se bova vabilu odzvala po zaključku filma. Res, na poti domov z beograjskega festivala, kjer sva predstavila *Telematerijo* in dobila celo pohvalo žirije, sva se zgodaj zjutraj ustavila v Zagrebu. Direktorjeva tajnica je morala uro prej priti v službo, da naju je sprejela. Potarnala je, da je bil tak džumbus samo še takrat, ko je na obisk prišla angleška kraljica. Direktor nama je pokazal prostore, najavil projekcijo novih filmov in napovedal sodelovanje v koprodukciji z Viba filmom za projekt *Kobilica* (Skakavac, 1975) v režiji Dušana Vukotića. Poudaril je, da pričakuje najino sodelovanje, kar se je tudi uresničilo. Direktorja Pogrmilovića in Vukotića sva povabila tudi v obalno filmsko gledališče in na šolo v Izolo.

S prvim profesionalnim filmom Telematerija, desetminutno klasično risano parodijo za odrasle na temo pošastí, ki svojo uničevalno moč usmeri proti znanstveniku, sta s sodelavcem Janezom Marinškom iz amaterskega prestopila v profesionalni filmski svet. Kako je bilo delati v profesionalnih pogojih v filmskem



Lepa nedelja pri Sv. Jakobu na Resniku (2007)



Sneguljčica 2002 (2004)

studiu Viba film? Kakšna je bila takratna filmska scena v socialistični Sloveniji?

Meni tema filma ni ustrezala, pomenila je korak nazaj. Vse eksperimentiranje sva preskočila, delati je bilo treba po nekih profesionalni principih, narisati ves film vnaprej, potem s trik mojstrom zadevo posneti ... V Zagrebu bi to delali profesionalni risarji, fazerji, koloristi, scenografi, midva pa sva bila za vse sama. Še prej pa sva morala napraviti »sprejemni izpit« in za Štigličevo nadaljevalko **Mladost na stopnicah** (1973) narisati enominutno špico. Ampak izpit s tem še ni bil v celoti opravljen; direktor Vibe Dušan Povh je hotel videti animirano skico celega filma (še vedno je na 16-mm traku), da bo lahko komponist začel pripravljati glasbo. Z Zonto se niso strinjali, češ da ni skladatelj, namesto njega so nama ponudili Adamiča. Kar ustrašil sem se, saj sem si mislil, da naju tako izurjen komponist filmske glasbe ne bo hotel poslušati in bo glasbo naredil po svoje. Odločila sva se za Janeza Gregorca, ki je ravno tisto leto dobil zlato areno v Pulju. Svetovali so nama, da mora biti risba usklajena z glasbo in vnaprej posneta. Risanje

je šlo hitro, faziranje in koloriranje je opravil Janez in za naslednji beograjski festival je bil film narejen. Še prej je bila javna projekcija v Komuni; občutila sva zadovoljstvo gledalcev in dobila ugodne kritike (saj po odhodu Mikija Mustra ni bilo nobenega slovenskega animiranega filma). Ja, takrat se je v medijih pisalo tudi o kratkih filmih. Sicer pa je prej Viba avtorje animiranih filmov uvažala (Witold Gierzs, Martin Pintarić, Branko Ranitović), saj se je hotela predstaviti na Beograjskem festivalu kot celovita produkcija, ki lahko konkurira za producersko nagrado; ta je namreč imela velik politični vpliv.

Mejnik rojstva sodobnega avtorskega animiranega filma pri nas bi lahko postavili v leto 1984, ko si v produkciji Vibe režiral in z Marjanom Mančkom animiral risani film Kamen, ki se je uvrstil v tekmovalne programe najpomembnejših mednarodnih festivalov animiranega filma ter prejel veliko zlato medaljo na Festivalu jugoslovanskega filma v Beogradu. Istega leta je nastal tudi prvenec Zvoneta Čoha Poljubi mehka me radirka. Kako se spomniš teh časov?

Film **Kamen** (1984) je nastal po hudi krizi v osemdesetih letih v slovenski filmski produkciji. Najprej je nikoli dokončana **Dražgoška bitka** za dve leti pobrala vsa finančna sredstva, nato pa je bilo pestro še dogajanje okrog filma **Nasvidenje v naslednji vojni** (1980), ko so pregnali tri mlade dramaturge, ki so omogočili snemanje tega filma. Plod njihovega izbora je bil tudi moj **Vsiljivec** (1983), ki kljub eksperimentalnemu pristopu s polaroidnimi folijami in svojstveno osvetlitvijo ni dosegel učinka. Zato sem naslednji film delal s preprosto risbo na papir po Mančkovih likih in po domislicah, ki jih je predlagal. **Kamen** je zaradi preproste risbe nastajal zelo hitro, tako da sem lahko v Izoli pripravil prvo retrospektivo in razstavo »10 let 10 filmov«. Ne vem, po kakšnih priporočilih sem lahko potem to izvedel tudi v Cankarjevem domu. Na razpravi po predstavi, ki jo je vodil pokojni Milan Ljubič, je bila vrsta pripomb, zakaj kratkih filmov ni v kinematografih. Nepričakovano se je oglasil programski vodja Ljubljanskih kinematografov Lindič, da je to odvisno od distributerjev, da pa bodo v čast te

desetletnice v kinematografih en teden vrteli vseh deset filmov. Kakšna čast! Za današnji čas nepredstavljiva. Kmalu za tem mi je Dovniković sporočil, da so bili selektorji navdušeni nad *Kamnom* in ga skupaj s Čohovim filmom **Poljubi mehka me radirka** (1984) uvrstili v uradni program Zagrebškega festivala. Direktor festivala v Oberhausnu je film uvrstil na otvoritveni večer v prepričanju, da je vreden nagrade. Leto 1985 je bilo proglašeno za »Leto žensk« – in taka je bila v Oberhausnu žirija; v njej sta bili tudi Vera Chytilová in Barbara Sukowa. Žirija je odločila, da film ne ustreza usmeritvi festivala, kljub velikemu aplavzu občinstva, o katerem so pisali tudi jugoslovanski mediji. Zahodnonemško združenje kinematografov je filmu podelilo certifikat kakovosti, zato je dobil visoko prodajno ceno, ki pa si jo je v celoti prisvojil izvoznik Jugoslavija film.

Med letoma 1987 in 1990 si v produkciji Viba filma so režiral in animiral sedem epizod risano animirane serije Kače, ki je bila prvotno namenjena predvajanju na televiziji. Zakaj se je delo na tej seriji ustavilo po zgolj sedmih epizodah?

Delo se ni ustavilo, saj sem leta 1990 podpisal pogodbo še za dve epizodi **Crnuljčica** in **Koncert**, ki pa nista bili izvedeni, ker se je Viba po osamosvojitvi preoblikovala v tehnično bazo, producenti pa so postali samostojni podjetniki.

S prehodom v digitalno tehnologijo si se uspešno spopadel že med letoma 1995 in 1997, ko si v koprodukciji Ateljeja za risani film za RTV Slovenija, po scenariju Dimitrija Kralja, režiral, animiral in likovno oblikoval vsebino petih epizod igrano-animirane serije za otroke Briši piši. Zakaj se je tudi ta serija ustavila po zgolj petih epizodah?

Z digitalno tehnologijo sem se začel ukvarjati šele proti koncu stoletja, takoj po osamosvojitvi pa kot producent (član trojke Barišič & Jurc, ki je ustanovila ARF) predložil Ministrstvu za kulturo projekt **Briši piši** (1995–1997) in uspel. Navezal sem stike z mladinsko redakcijo RTV Slovenija in začel z realizacijo v preizkušeni tehnologiji združevanja animiranega in igranega filma (**Kokon, Animirani A**). Pri četrti epizodi je prišlo do zapleta, ker je pisec scenarijev zahteval honorar, ki je bil višji od predračuna celotne epizode. Kljub pogajanju ni odstopal, zato sem odstopil sam (s podporo RTV) in zaprl projekt. S filmom **Peter Klepec** (1999) sem začel z digitalizacijo procesa, vendar ne s programi za 2D ali 3D animacijo, s katerimi nastaja vsa svetovna produkcija animiranih filmov. Glede na poznavanje računalništva sem se zadovoljil le z digitalno sliko ter digitalno montažo zvoka in slike.

Svoje tretje kreativno obdobje, ki traja še danes, si kronal z vesno za animirani film Mrtvaški ples na Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Gre za animirano interpretacijo poslikave Janeza iz Kastava, ki je nastala leta 1490 kot freska v cerkvi v Hrastovljah. Zakaj si izbral ravno to fresko in kako si jo digitalno oživil?

Po filmu **Lepa nedelja pri Sv. Jakobu na Resniku**, ki sem ga leta 2007 posvetil rodnemu Pohorju, sem se odločil, da naslednjega posvetim Primorju. **Mrtvaški ples** (2010) sem že delno uporabil v **Izdelovalcu mask** (2002), zato me je vsebina privlačila. Na nekem literarnem večeru sem poslušal zgodbo Nelde Štok *Vojska o ubogem Istranu*, ki mu Bog podeli milost življenja v Istri. V verzih »vedno novim vojskam in oblastem...« sem videl transformacijo

Mrtvaškega plesa v okupacijske sile od Benečanov do partizanov, ki so zasedali Istro. Ker v situacijo nisem uspel postaviti Istrana, sem se odločil narejeni del oblikovati v samostojen film z ironičnim koncem sobivanja zmagovalcev in poražencev zadnje vojne v skupni Evropi. Po uspehu *Mrtvaškega plesa* sem razmišljal dalje o vlogi Istrana kot lutke ali igralca in se končno odločil, da vlogo dobi gledalec filma. Tako sem po desetih letih film **Zakaj je Istra tužna** (2017) le končal. Animacija fresk me je znova pritegnila, ko sem videl izzivalne freske Toneta Kralja po severnoprimeških cerkvah iz časa italijanske okupacije, ki je med Kristusove morilce postavil italijanske fašiste. Morda poskusim?

Za konec bi te prosil še za komentar aktualne tragične situacije na področju kinematografije, saj je vlada zamrznila financiranje vseh filmskih projektov in s tem povzročila socialno in kulturno škodo ter zaustavila razvoj na tem pomembnem področju.

Slovensko kinematografijo spremljam že 60 let, doživel sem njena krizna obdobja od že omenjene *Dražgoške bitke* do osamosvojitvene vojne, kar je za dve leti zaustavilo filmsko ustvarjalnost. Vendar je film potem postal močnejši in uspešnejši. Tudi ta kriza bo verjetno trajala dve leti, z upanjem, da nam v tem času ne bo preveč prizadela gospodarstva, zdravstva, kulture ... saj si brez tega ne morem predstavljati filmske produkcije. Morali bomo potrpeti in biti solidarni s tistimi, ki jih skrbi, kako preživeti. Vlada, ta ali kakšna druga, bo gotovo odmrznila sredstva, ko bodo za to pogoji. Bolj se bojim, da se bodo po krizi zapirali kinematografi, ker veliki producenti svoje nove filme že delajo za TV-ekrane.

Nevidni zločini vojnih žarišč

VERONIKA ZAKONJŠEK

V zadnjih letih se na festivalskih platnih vse pogosteje pojavlja hibridna forma animiranih dokumentarcev, ki se v trenutnem političnem vzdušju vzpostavlja kot inovativen in relevanten komentar sodobne družbe in moralnih dilem življenja v pozni fazi kapitalizma, neokolonializma in neskončnega izčrpavanja narave. Gre za filme, ki povečini odpirajo mračne teme človeštva in njegove pogosto vprašljive človečnosti, a s prepletom razgibanih tehnik animacije gledalce nagovarjajo nekoliko lahkotneje, sodelujoče protagoniste, ki se navadno pojavljajo v obliki zvočnih intervjujev, pa zaščitijo s plastjo anonimnosti. Takšen film je tudi **Ničelna toleranca do nekaznovanja** (Zero Impunity, 2018, Nicolas Blies in Stéphane Hueber-Blies), saj se opira na tragične zgodbe oseb, ki zaradi občutljive osebne situacije niso bile pripravljene stopiti pred kamero.

Film, ki ga je na domače ekrane pripeljala letošnja Aimateka, je več kot le animirani dokumentarec, ki z zanimivim preigravanjem žanra kombinira preiskovalno novinarstvo, aktivizem in družbeni performans. Gre za globalni transmedijski projekt, ki se razteza daleč preko varnih zavetij naših dnevnih sob ter v ospredje postavlja srhljivo in pogosto tabuizirano temo spolnega nasilja, ki se na lokacijah oboroženih spopadov uporablja kot eno glavnih »orožij«. Projekt se osredotoči na ozek izbor nedavnih kriznih žarišč, kakršna so z državljansko vojno razbita Sirija, v politični konflikt ujeta Ukrajina in s humanitarno krizo zaznamovana Demokratična republika Kongo, a film vseeno vzdržuje zavedanje, da se obravnavane teme prelivajo daleč preko umetno načrtanih nacionalnih in ideoloških mej. Režiserja tako ostajata zvesta svojemu subverzivnemu sporočilu, ki v središče problema nikoli ne postavlja izrojenih političnih režimov, temveč uporabo spolnega nasilja kot univerzalne taktike psihološkega vojskovanja jasno izpostavita kot produkt patriarhalne družbe.

Najsi gre za množična posilstva sirskih otrok, ki jim v ujetništvu vbrizgavajo hormone, raztrgajo genitalije ter jim za vedno odvzamejo dostojanstvo in občutek varnosti, ali prisilno prostitucijo, v katero so zaradi pomanjkanja osnovnih življenjskih dobrin prisiljena mladoletna dekleta

v Kongu, film odpira zanimiv diskurz o oblikah in razsežnostih spolnega izkoriščanja, ob čemer ne prizanese niti francoskim mirovnikom, ki s plačevanjem za spolne usluge na z vojnem stanjem prizadetih območjih jasno zlorablja svojo pozicijo moči. A daleč najzanimivejša poteza filma je nedvomno ta, da svoje poglavje posveti tudi moškim žrtvam spolnega poniževanja in medicinskega posilstva, ki ga v zaporu ameriške vojaške baze Guantánamo in iraškem Abu Ghraibu doživljajo muslimanski ujetniki. Čeprav bi lahko bilo na prvi pogled postavljanje vzporednic med posilstvom 11-letne deklice in sadističnim mučenjem zapornikov z obliko rektalnega hranjenja nekoliko kočljivo, uspeta režiserja z osredotočenostjo na posilstvo kot vojno orožje, ki ponižuje, stigmatizira in uničuje socialne vezi, med različnimi zgodbami postaviti zanimiv narativni lok, ki opisanih situacij nikoli ne primerja, temveč nas o tej spregledani globalni tragediji le neprizanesljivo direktno informira.

Ničelna toleranca do nekaznovanja je tako predvsem zgoščen pregled širše raziskave, ki preučuje različne manifestacije uporabe posilstva in pod katero se podpisuje cela vrsta novinarjev, humanitarnih delavcev in psihologov. Delno nanašajoč se na enostavno 2D animacijo, ki filmsko platno zapolni med vsemi najbolj tragičnimi in barbarsko okrutnimi momenti, film preostalo polovico nameni arhivskim posnetkom in družbeni art inštalaciji, ki poskuša po urbanih mestnih središčih nezainteresirane mimoidoče seznaniti s problematiko spolnih žrtev na vojnih območjih. Strukturno strnjen v šest poglavij, film tako pogosto deluje prenatrpan z geografsko razkropljenimi situacijami in prehodi med vizualnimi formami, med katerimi režiserja predvsem družbenemu performansu, ki ga projicirata na fasade mestnih hiš, namenita prevelik del fokusa. A vendar ni dvoma, da gre za pretresljivo in pomembno delo, saj pred nami razgrinja temačen element v vojni konflikt ujetih območij, ki ga javni diskurz brezbrizno dojema kot del kolateralne škode, posledice pa ne bodo nikoli enako vidne kot množični poboji in v imenu nenasitnih človeških apetitov prelita kri.

Neskončni rebus

JERNEJ TREBEŽNIK

»Mislim, da ti moram povedati svojo zgodbo,« izreče ženski glas v zunanosti polja, še preden temo prvič prekine svetloba. Slednja se hitro prelevi v niz abstraktnih podob, ki jih spremlja prav tako abstraktna naracija, dokler se zmes idej in slik ne izkristalizira v ohlapno pripoved ter nato spet nazaj, v lov bežnih, meglenih, z vseh koncev nabranih podob. »Zgodba«, ki nam jo skušajo povedati glasovi, se nam ravno v trenutku, ko jo začnemo grabiti, vedno spet izmuzne in se pogosto izkaže zgolj za distrakcijo, ki ne stremi k prenašanju jasnih sporočil ali razkrivanju pomenov, temveč k iskanju svežih, izvirnih načinov (filmskega) pripovedovanja.

Naključno razkošje prosojnega vodnega rebusa

(Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa, 2020) je animirani celovečerni film, s katerim svojo nenavadno umetniško vizijo drugič v celovečernem formatu predstavlja hrvaški multimedijски umetnik Dalibor Barić. Ta je film praktično v celoti ustvaril sam (oziroma ob pomoči igralcev, ki so likom posodili glasove), kar pomeni, da je bil hkrati režiser, scenarist, grafik, animator, skladatelj, montažer in še kaj, zato je treba film do neke mere gotovo razumeti kot precej osebno delo. Ta osebna, intimna nota se v nekaterih pripovednih obrisih tudi jasno kaže, a je film hkrati idejno in stilistično skrajno eklektičen ter univerzalen. Kombinaciji in dinamiki pripovednih tehnik in načinov namreč ves čas sledi tudi pisan kombinacija stilov animacije, ki od kolaža, obdelanih arhivskih posnetkov in abstraktnih risb v nekaterih ključnih, najbolj realističnih, dostopnih trenutkih sega do rotoskopije, torej risanja preko videoposnetkov. Raba rotoskopije animaciji po eni strani večkrat vdihne živahnost igranega, a se zdi z nenehnim prevešanjem v druge tehnike vse od uvodnega kadra usmerjena prav k preseganju nekaterih temeljnih omejitev igranega filma, torej k preseganju podrejenosti

osnovnim zakonom logike, fizike in verodostojnosti. Barić s svojim vizualnim eksperimentiranjem raziskuje prav prostore, ki bi bili z upoštevanjem nekaterih pripovednih pravil spregledani ali namerno izpuščeni, s tem pa tudi v trenutkih, ko je mogoče med prizori vendarle vleči nekatere rdeče niti, pripovedi dodaja vtis skrivnostnosti in zagonetnosti.

Budno oko in uho bosta v nizu prizorov sicer kmalu prepoznala ohlapno upodobitev človeka, ki se zaradi nekega razloga skriva pred policijo in pri tem zapada v vse večjo psihološko stisko, hkrati pa se zdi del večje, kompleksnejše zarote, s katero se v neonoirovsko zasnovano in atmosfero filma prikradejo še elementi znanstvene fantastike. Ob tem lahko v določenih dialogih in podobah morda zaznamo tudi zametke družbene kritike, denimo komentar kapitalističnih načinov proizvodnje ter njihovih posledic, torej ekološke krize in dolgočasnih pisarniških služb, čeprav gre morda tudi v teh primerih bolj kot za resen družbeni angažma zgolj za spretno spisane verze abstraktne poezije (»prosti čas preživim v prostem padu skozi prostor in čas«). Pri razvozlavanju vsebinskih poudarkov pa je ključno prav sprejetje specifičnega odnosa, ki ga film gradi z resničnostjo oziroma doslednostjo. Prej ko se otresemo potrebe ali želje po linearni, koherentni pripovedi, prej bomo v seriji abstraktnih podob in verzov, izsekov iz reklam ter bežnih napisov prepoznali tiste delčke, ki so za razumevanje pripovedi nujni, in tiste, ki delujejo le kot proste asociacije ali pa celo služijo zgolj ustvarjanju in razbijanju atmosfere filmske iluzije, torej neke vrste funkciji potujitve. Okrog orisane osnovne pripovedne linije nas ne nazadnje vodi še kar nekaj glasov in podob, ki vsi predstavljajo svoje perspektive doživljanja sveta, čeprav to z osrednjim zapletom pogosto niti ni zares povezano. K dezorientiranju in zavajanju ob tem pripomore

Naključno razkosje prosojnega vodnega rebusa (2020)



tudi gladko, skoraj nezaznavno prelivanje kadrov in glasov, ob katerih Martin kmalu postane John ali Mister X, hkrati pa se v sam film stapljajo tudi prizori iz filmov ali televizijskih oddaj, ki jih spremljajo liki. Slednji se na filme, na filmsko umetnost na splošno, najbrž tudi na sam film, ki ga gledamo, večkrat neposredno nanašajo (»gledal sem film o nekom, ki gleda film o nekom, ki gleda film«), s čimer se začne film hitro obračati navzven in učinkovati kot igra ogledal. Na nekem mestu ne nazadnje omeni **Zrcalo** (Zerkalo, 1980, Andrej Tarkovski), pa tudi delo Davida Cronenberga, kar vsaj delno izda režiserjev referenčni okvir oziroma njegovo interno logiko, za katero lahko z malce domišljije ugotovljamo, da v slogu Rusa teži k ustvarjanju specifične ritmičnosti in meditativnosti, Kanadčanu pa se približa z upodabljanjem čudnega, obskurnega, marginaliziranega. Hkrati morda film temelji na predpostavki, da koherentne, linearne pripovedi le težka zajemajo fragmentirane, multiskalarne realnosti in osebnosti 21. stoletja, s čimer se morda uvršča še v kontekst samorefleksivnih sodobnih kriptičnih krimičev, kakršna sta **Skrivna pregreha** (Inherent Vice, 2014, Paul Thomas Anderson) in **Under the Silver Lake** (2018, David Robert Mitchell); pri slednjih se zdita pripovedni zasnovi

prav tako že sami po sebi predvsem kritika družbe, obsedene z jasnimi pomeni in enoznačnimi razlagami ter nesposobne uiti ukoreninjenim vzorcem razmišljanja.

Kljub spogledovanju z raznimi konci filmskega zemljevida pa skozi *Rebus* do izraza prihaja povsem samosvoja avtorska vizija, ki je pravzaprav očitna od samega začetka filma, pri čemer pa vsak posamični kader in vsaka izgovorjena replika do nas še vedno prideta v povsem nepričakovani obliki. V tem smislu se naslov filma, ki se sam po sebi morda zdi pretenciozen in namerno zavajajoč, pravzaprav izkaže kot natančen, smiseln pokazatelj kompleksne, ugankarske zasnove pripovedi in lingvistične dovršenosti scenarija. Deloma gre torej prav za igro izmikanja pričakovanjem, ker smo ves čas prisiljeni sami polniti pomenske praznine, pri tem pa pogosto več kot o pripovedi filma ugotovimo o sebi, saj smo neizogibno pahnjeni po poti lastnih asociacij, spominov in tudi razpoloženj. Kar je torej najbrž bežna kritika miselne ukalupljenosti sodobne družbe, je obenem prosta asociacija in vsaj v odtenkih tudi namerno zavajajoč nesmisel, zaradi česar morda nismo po ogledu nič kaj bolj razsvetljeni kot pred njim, smo pa vsaj malce bolj utrjeni v veri v brezmejnost filmske ustvarjalnosti.

V iskanju izgubljenega časa

ROK GOVEDNIK

Mariusz Wilczyński - Wilk je po skoraj desetletju in pol le zaključil svoj prvi celovečerni animirani film **Ubij to in zapusti to mesto** (Zabij to i wyjedź z tego miasta, 2020) in nas z njim popeljal na intenzivno filmsko izkušnjo svojega pokušanja proustovskih magdalenic. Wilczyński gledalca postavi na pozicijo vsevidnega opazovalca heterogenih zgodb, a sčasoma ugotovimo, da film z nami ves čas gleda tudi on sam; skupaj gledamo njegove spomine in spomine njegove družine. Film je letos zabeležil že nekaj vidnejših uspehov; prikazan je bil v uradnem izboru novega tekmovalnega programa Encounters na Berlinalu, prejel je priznanje žirije v Annecyju, nedavno pa tudi glavno nagrado na festivalu poljskega filma v Gdyni.

Filmsko stvaritev, ki suvereno izstopi iz konvencij enostavnega filmskega lagodja, je Wilczyński ustvarjal kar štirinajst let ter vanjo vnesel polno sebe, tako preko načina upodobitve kot tudi z močno ekstraspekcijsko spominov svoje družine. Kot ustvarjalec zgodbe in likovni ustvarjalec v enem si omogoči prestop iz diegetične v mimetično filmsko realnost, zato kot animirani junak aktivno postopa po svojem mestu nostalgije, kdaj ogromen kot Godzilla, spet drugič se pomeša med preostale like ter opazuje, kaj počnejo, pokuka pa tudi v stanovanje svojih mladih staršev.

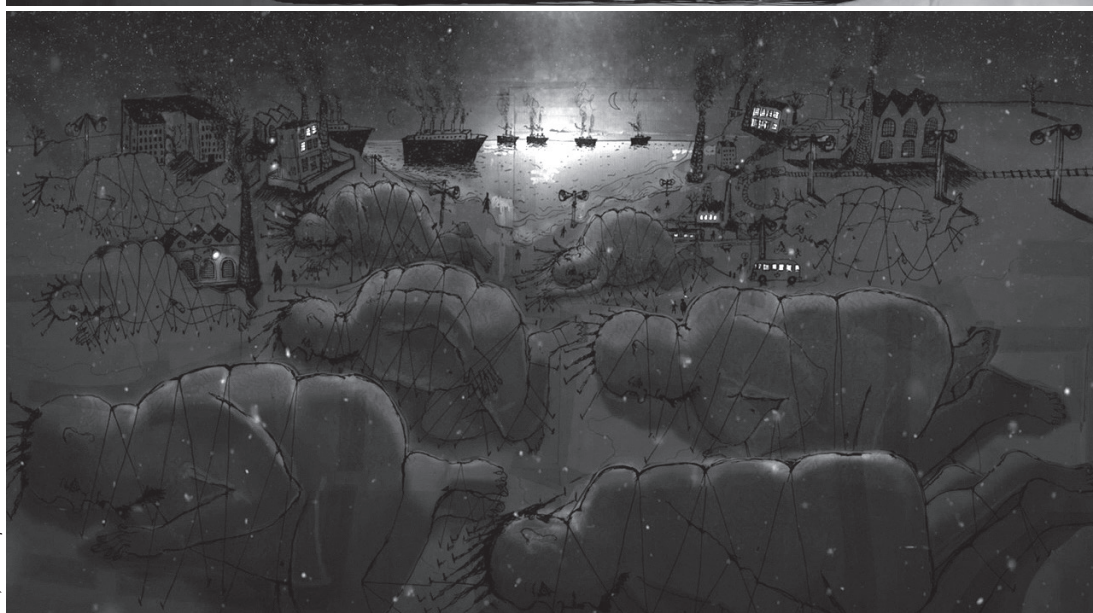
Ustvarjalec je že v prejšnjem (kratkem) filmu **Kizi in Mizi** (2007) uporabil repeticijsko kot prikaz ponavljajočega se dolgočasja in s tem film postavil na rob gledljivosti, tudi tokrat pa se poigrava z vzdržljivostjo gledalcev. *Ubij to in zapusti to mesto* nikakor ni film, ki bi ga gledali nezbrano in površno, saj tvegamo, da bi izgubili množstvo prečudovitih podob, ki se nizajo v diskontinuirani montaži. Te je Wilczyński na obronku varšavskih gozdov v miru ustvarjal štiri leta, nato so vizualno podlago nadaljnjih deset let dopolnjevali zvočni posnetki dialogov številnih narisanih

junakov, risbe pa so prevzeli animatorji, ki so jih nato skupaj z Mariuszom spravili v gibanje.

Film z bizarnim narativnim lokom toka asociacij, prežetim z nihilizmom, obdaja mračna in otožna, celo osamljena atmosfera, vezana na sentimentalne avtorjeve spomine, v katerih z današnjega mesta reflektirano razdeluje svoj odnos s pokojnima staršema, saj mu je žal, da v njunih zadnjih trenutkih zanju ni našel več časa. Tako v toku filma po delih spoznavamo travmatično izkušnjo njegove mame, ki ni vedela, ali sta njen mož in sin varno prispela na plažo, saj se ji nista nič javila, in celo posmrtno pripravo njenega telesa za pokop, pa očetovo redno odsotnost, ko je bil na poti z vlakom v družbi druge ženske ... Osrednja pozornost pa gre predvsem spoznavanju njegovih staršev, kako sta se srečala, se ljubila, kako sta živela in kako sobivala v starosti, ko sina ni bilo poleg.

Likovna zasnova dela je v izoblikovani avtorski risani podobi, ki jo prostorsko nadgrajuje tehnika izrezljanke, prostor okoli narisane pa polni svetloba v sivih in modrih filterjih. Risba je kje povsem enostavna, linijska in brez teksture, druge pa vseeno bogata in polna senčnih šrafur. Te kdaj nadgrajujejo tudi intenzivne neposredne sence izrezljank. Kot tretji element poglobitve polja vidnega nastopajo barve, ki se ponekod vključujejo kot popestritev med črnino, kot rdeča pentlja na koncu kitke avtorjeve mame – t. i. narativni »*pending*« – ali pa kot sij električne svetlobe v rabi neonske ulične table.

Po slogu in narativnem toku lahko *Ubij to* bolj kot na tradicijo poljske šole risane filma povezujemo z zgledi iz estonske animacije Priita Pärna in njegovih sledilcev, a v svoji tematski modalnosti nosi močni pečat poljskega poetičnega pesimizma iz 60. let prejšnjega stoletja. Po drugi svetovni vojni in prelomu družbenih vrednot so se namreč mnogi avtorji spraševali o smislu ter se otožno izražali



Ubij to in zapusti to mesto (2020)

preko temračnih tonov barv, z veliko črnine, sivine. Mariusz Wilczyński se temu obdobju občutljivo priklanja tudi z narativnim elementom vlaka. V svojem potovanju po spominih se pogosto odloči za ta prevoz in opazuje; vlak so takrat mnogi poljski animatorji v svojih delih snovno osrediščali in celo povezovali kot metodiko razmišljanja o svetu in sebstvu (Daniel Szczechura, Mirosław Kijowicz, Jerzy Kucia).

V vsakem animiranem filmu je izrednega pomena zvok, saj je zaradi umetne tovrstne vizualnosti eden ključnih katalizatorjev vzdržnosti filmske realnosti. Tudi v *Ubij to in zapusti to mesto* je zvok bogat, predvsem z dialogi vseh fantazijskih

likov, ki so naseljeni v avtorjevem spominskem mestu. Dialoge, ki vodijo v nesingularno naracijo filma, prepleteno v smisle in povezave retrovizno, ko kot gledalci že izkusimo nekaj avtorjevega miselnega toka, so posneli veliki poljski filmski ustvarjalci in ustvarjalke – med drugim celo Andrzej Wajda. »Preprosto ne verjamem v smrt,« v nekem trenutku reče risani avatar Wilczyńskiego. »Vsi, ki jih ni več, so pač odšli. Niso umrli, v moji domišljiji so živi.« Čudovito se k filmu poda tudi karakтерна glasba poljske blues legende Tadeusza Nalepe, ki proti koncu filma povsem prevzame vzdušje razpleta.

Destilirani trenutki resničnega

ANJA BANKO

Animirani dokumentarec je s stališča filmske teorije nenevarna žival. Hibrid, simulaker, transkripcija realnosti na način, ki odteguje neposredni stik z njeno materialnostjo. Odvisno pač, iz katere perspektive gledamo, najsibo iz postavk klasičnega ontološkega realizma ali večno drseče postmoderne, ko premišljujemo razmerje animiranega dokumentarnega filma do realnosti. Glavni teoretski zadržek se namreč zgodi na preseku značilnosti obeh zvrsti, torej dokumentarnega kot v grobem objektivnega beleženja stvarnosti v razmerju do animiranega, ki predpostavlja vzpostavitev drugačnega, novega, abstraktnega – umetnega sveta. Kje se torej najdejo zanke, ki vzdržujejo obe zvrsti v enakovredno linearnem razmerju do reprezentacije sveta?

Definicijo animiranega dokumentarca bi lahko izpeljali tudi skozi funkcije animacije v razmerju do arhivskega gradiva oz. načina, na katerega se dokumentarni film vzpostavlja v vlogi pričevalca. Zaradi takšnih in drugačnih razlogov arhivskega gradiva večkrat ni ali pa kot materialnost niti ne more obstajati, na primer v primeru globoko subjektivnega izkustva ali občutja, ki ostaja presežno ali povsem neznano udomačeni besedi, podobi – jeziku. Animacija lahko zapolni vrzeli reprezentacije oziroma predstavi dejanskost na način, ki skozi materialnost, teksturo in strukturo poudarja njeno izkustvenost. Pri tem pa se ne moremo ločiti od vtisa subjektivnosti oz. vizije subjekta, ki z animacijo kot modelom reprezentacije bistveno določa podobo. A vzpostavitev perspektive je pravzaprav nujna za kakršnokoli reprezentacijo oz. transkripcijo dejanskosti. Hibridno telo animiranega dokumentarnega filma načine reprezentacije sveta in njegovega izkustva tako lahko zgolj obogati in ustvarja dialog z gledalstvom kot izziv ukoreninjeni, normirani in tradicionalistični predstavi sveta ter njegove izkušnje.

Kako mnogoteri je izkušnja, pa tudi način upovedovanja, priča množica animiranih dokumentarcev, ki so zdaj že tradicionalno med močnejšimi programi na festivalih animiranega filma, seveda tudi na Animateki. Letos jih je bilo precej tudi med celovečernimi filmi, v tem zapisu pa se bomo osredotočili na programa kratkih animiranih dokumentarcev, ki sta skupaj predstavila dvanajst izjemno raznolikih naslovov. Na eni strani se najdejo filmi, ki izhajajo iz osebnega, celo avtobiografskega izkustva in iz njega ustvarjajo svojevrstno filmsko monado, medtem ko drugi obravnavajo obče teme in animacijo izkoriščajo tudi za prikaz nemogočega arhivskega gradiva (izgubljenega, neobstoječega, manjkajočega ...).

Primer osebnoizkustvene linije je film **Ricihe** (2019) francoske animatorke Romane Granger. V njem spremljamo očeta, ki s hčerko pohaja po zabaviščnem parku na plaži. Te podobe spremlja posnetek dejanskega pogovora avtorice z očetom, ki je okreval po težki bolezni. Preprosta, izredno vsakdanja izpoved moškega in očeta hkrati je v svojem opisu bolečine presenetljivo in brez zadržkov iskrena. Filmsko vzdušje je toplo, razpoloženje celo hudomušno. Poleg oranžnih, rjavih in oker odtenkov poznega obmorskega poletja, ki se obujajo kot odtenki sepie in tako poudarjajo ozaveščeno dimenzijo minevanja časa, hudomušni ton filma določajo tudi simboli, znamenja ostankov bolezni: jate rumenih račk, ki stalno »serjejo«, in očetov trebuh, na katerem se zdi, da živi še en, vedno nasmejan obraz. Očetova izpoved se v filmu stalno srečuje s pogledom hčerke, avtorice filma, ki svoj pogled nanj sklepa iz lastne podobe majhne deklice. Filmske podobe se tako zdijo kot destilirana upodobitev njunega odnosa, kot ljubezen in večno ohranjen spomin.



Meso (2019)



Song Sparrow (2019)

Dokument – posnetek glasu je vsekakor precej pogost izhodiščni element filmske zgodbe, pri čemer animacija lahko služi kot upodobitev glasu, ki se ali približuje dejanskosti ali pa izhaja iz njene čustvene komponente ter se kot tak vzpostavlja bližje polju interpretacije, poosebitve, metafore, metonimije dejanskosti. Tak primer je tudi film **The Fourfold** (2020) mongolsko-kanadske avtorice Alisi Telengut. Film se navezuje na tradicije mongolskih in sibirskih animističnih verovanj, o katerih avtorici filma v intervjuju pripoveduje babica. Animacija, ki je nastajala »pod kamero«, oživilja podobe narave. Te se sproti oblikujejo, razlivajo in prelivajo v debelih slojih oljnih barv ter postanejo še bolj oprijemljive z vnosom dejanskih delčkov rastlin. Zaradi izbrane teksture in materialov so podobe pravzaprav haptične in tako precej dobesedno predstavljajo tradicionalno animistično izročilo o povezanosti človeka z naravo. Ni naključno, da je ozadje vseskozi gosta modrina morja, ki je maternica vsega živega, obenem pa je modra tudi modrina neba in najvišjega nebesnega božanstva, ki mu človek v zahvalo daruje mleko – življenjski sok, ki prav tako vseskozi kipi iz filmskih podob, jih briše in preliwa.

Obratno pa je v rdečo potopljen film **Meso** (Carne, 2019) brazilske avtorice Camile Kater. Avtorica ponovno izhaja iz posnetkov intervjujev, v tem primeru s petimi ženskami v različnih življenjskih obdobjih, ki opisujejo svoj odnos do telesa. Film je, tako kot obdobja življenja, razdeljen na pet poglavij – *rare, medium, medium well in well done*. Zgodbe žensk so različne: od sprejemanja debelosti v otroštvu, prek starajočega se telesa v poznem obdobju življenja, do transseksualnega telesa. Vsaka osebna izpoved določa tudi drugo animacijsko tehniko, od stop motion do risanja z vodenkami, vsem pa je skupen preliv z rdečo, ki je barva krvi, mesa,

menstruacije – skrite notranjosti telesa. Film prav z animacijo uteleša in naredi vidno tisto, kar je družbi, pogledu javnosti zaradi sramu ali tabuja večkrat skrito.

Iz druge linije filmov z občo tematiko, ki animacijo še posebej izkoristijo ob manku arhivskega gradiva, velja izpostaviti filma **Dom** (Home, Anite Bruvere, 2019) in **Song Sparrow** (Farzaneh Omidvarnia, 2019). Oba obravnavata tematiko migracij, le da je prvi postavljen v daljno, drugi pa v precej sodobno zgodovino. Film *Dom* je navdihnili london-ska stavba, v katero so se stoletja naseljevali priseljenci, ki so ravno stopili na britansko zemljo – od francoskih hugenotov do preganjanih Judov. Glavno vlogo v filmu igra stavba sama, ki jo v prepihu polni in prazni različno pohištvo, ljudje pa so prikazani kot duhovi, narejeni iz prozorne plastike. In ker so v ospredju prav stvari, je njihovo življenje primerno prikazano s stop motion tehniko. Za to tehniko se odloči tudi avtorica filma *Song Sparrow*, ki sicer ostaja precej bolj dobesedna: nesrečno zgodbo nezakonitih prebežnikov, ki sredi razvite in življenja polne Evrope zmrznejo v hladilniku tovornjaka, predstavi v animaciji z lutkami. Ljubkost njihovega videza pa zgolj poudarja absurdni kontrast med življenjem in nesmiselno smrtjo, ki pravljičo demokratične Evrope potisne še globlje v grlo gledalca. Tudi v tem primeru prav animacija kaže tisto, česar raje ne gledamo, ne vidimo. Animacija je pravzaprav v vseh primerih tista, ki iz spomina, zgodovine, resnice ali njihove odsotnosti iztisne bistvo, ki ni zgolj vedenje (spoznavanje), temveč predvsem določeno občutje v razmerju do resničnosti.



Danny Boy (2010)



Olga Bobrowska, foto: osebni arhiv



Michael Bobrowski, foto: osebni arhiv

Je animacija lahko orožje?

ŽIGA BRDNIK

10. jubilejni mednarodni festival stop animacije Stoptrik je z lansko osrednjo retrospektivo začel dialog z manifestom bolgarskega animatorja Teodorja Uševa *Animacija kot orožje*.

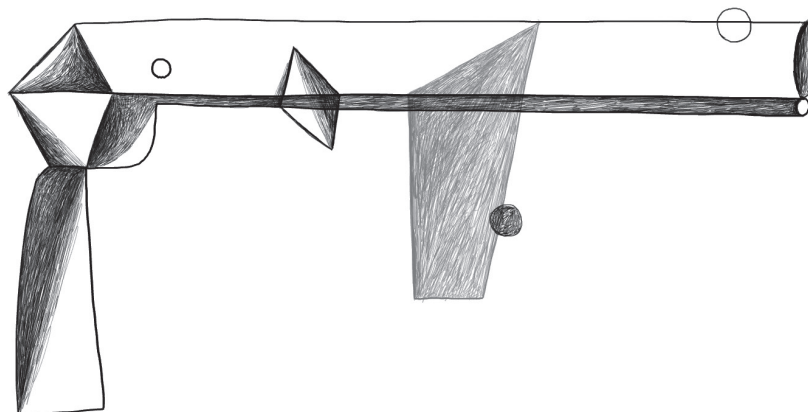
Leta 2017 je bolgarski mojster animacije in animacijske teorije Teodor Ušev ob 100-letnici oktobrske revolucije v Mariboru na konferenci o propagandi v animaciji, ki je potekala v okviru 7. Stoptrika, prebral drzen manifest, ki je animacijo opredelil kot orožje s potencialom za spreminjanje družbe. Za vsako črko v (angleški) abecedi je navedel pojem, »anti-vrednoto«, družbeno grožnjo našega časa, s katero se lahko spopade animacija skozi svoje postopke upodabljanja, refleksije, kritike in demaskiranja. Tri leta pozneje, ob desetletnici festivala, sta direktorica Olga Bobrowska in programski direktor Michal Bobrowski manifest vzela zares: v retrospektivi 26 animacij sta strnila svoje desetletne izkušnje kuriranja in za vsako črko poiskala kratek animirani film, ki odzvanja z navedenim pojmom. »Še zdaj se spominjam Uševa, kako je na ozadju animacije, ki jo je pripravil za to priložnost, prebral manifest. Bilo je zelo navdihujoče in nekako sva se mu želela pokloniti. Takrat se mi je utrnila ideja, da je animacija lahko ne le propaganda, ampak tudi anti-propaganda. Ko sva raziskovala temo, se je vse skupaj lepo sestavilo,« je pojasnil Michal. »Vsekakor je to tudi odziv na težke čase, v katerih živimo,« je dodala direktorica festivala Olga Bobrowska.

Odprt eksperiment

Cinizem na primer je prikazan s hipnotičnim eksperimentom danskih animatorjev **Potop resnice** (Sinking of the Truth, 2018) o tem, kako bi v dobi lažnih novic, družbenih omrežij in novinarskega senzacionalizma odmeval potop križarke Luzitanija – propagandno do skrajnosti napihljen povod za vključitev ZDA v prvo svetovno vojno, kar je bistveno preoblikovalo svet vse do

danes. S strahom se je spopadel film **Vidim** (Veo veo, 2019) kolektiva argentinskih animatork RAMA, ki je na zelo neutesnjojoč način animiral utesnjojočo vseprisotnost pogleda velikega Drugega, kateremu – naj se še tako trudimo – ne moremo nikoli ubežati. Poljski **Danny Boy** (2010, Marek Skrobecki), posnet po istoimenski tradicionalni irski pesmi, nam boleče predoči norost naše civilizacije, ki brezpogojno zahteva podreitev norosti konformizma ali izgon iz družbe. Inovativno soočenje z lastnim in partnerjevim ljubosumjem je prek lastnega telesa ter odlične montaže ponazorila Zagrebčanka Petra Zlonoga v filmu **Daniil Ivanovič, svoboden si** (Daniil Ivanoviču, slobodan si, 2012). **Torta** (Kolač, 1997) Daniela Šuljića nam na mojstrsko sarkastičen in presenetljivo preprost način prikaže prepirljivost današnje politike in z vseprisotno politizacijo družbe tudi vseh por našega vsakdana – medtem ko se prepiramo za drobtinice z mize, nam ukradejo torto. Gorečnost in zločine v njenem imenu pa je pretresljivo upodobila animacija **Bog na naši strani** (God on Our Side, 2005) Urija in Michelle Kranot, ki je v gibljive sličice prevedla slovito Picassovo sliko Guernica in skozi prikazala katastrofalne posledice izraelske okupacije za civilno prebivalstvo v Palestini.

Tako je nastal izjemno zanimiv poskus, odprt eksperiment, ki je polje animacije neposredno odprl dogajanju v družbi in obratno, družbo podvrgel neusmiljeni kritiki in pretresanju skozi animirane gibljive sličice. Kuratorja sama priznavata, da gre za nujno subjektiven postopek, ki noče dajati končnih trditev, ampak vabi vsakogar, da na animacijo pogleda iz druge – recimo temu humanistične – perspektive in si sestavi svoj seznam. Tudi sama jih imata v glavi več in ni jim videti konca, zato smo ju v intervjuju izprašali o njunem pristopu k manifestu ter o tem, kakšen potencial za družbene spremembe vidita v animaciji.



Majhen gradnik v izgradnji kritičnega odnosa

»Občinstvo vabimo, da občuduje animacijo kot umetniško zvrst, hkrati pa želimo, da se pri tem ne ustavi in v njej vidi tudi način komunikacije, ki je do neke mere res hermetičen, avantgarden in zabaven, a lahko govori tudi o vsakdanjih političnih in družbenih problemih. V časih, v katerih živimo, se je lahko odklopiti od realnosti, kritičnega mišljenja in analiziranja. Želimo se soočiti s tem osnovnim problemom, ki ustvarja vedno nove populiste in teorije zarot. In to je naš mali gradnik v poskusu izgradnje kritičnega odnosa do avdiovizualnih vsebin,« je za začetek pojasnila Bobrowska. »Zavedamo se, da naš vpliv na družbo ne bo ogromen, ker gre za nišni dogodek, a ljudje, ki prihajajo na festival, so zelo pomemben del družbe. Hkrati pa izbor programa vrtime tudi po mariborskih šolah občinstvu, ki sicer do teh vsebin verjetno nima dostopa. Ko jim damo za misliti in debatirati, to tudi na svoj način povzdiguje družbo,« je nadaljeval Bobrowski.

»Problemатike, na katere opozarja Ušev s svojim manifestom, so univerzalne. Bile bi relevantne pred desetletjem in mislim, da bodo še vedno tudi čez deset let,« meni programski direktor Stoptrika. »A ključno vprašanje je, kaj lahko s tem storimo v tem trenutku. Ko bereš manifest na papirju, je v bistvu zelo naiven, celo otročji. Ko pa si postaviš vprašanje, kako se mu približati, kako ga konceptualizirati z ustvarjanjem in izbiranjem filmov ali z aktivizmom, pa ni

več trivialen. Vse ideje in vrednote, ki nas držijo skupaj kot družbo, so vedno pogostejše tarča posmeha in s tem vedno bolj irelevantne. In manifest je odziv na takšno stanje, vrnitev k resničnim problemom, s katerimi se moramo soočiti,« ga je dopolnila direktorica festivala.

Dilema: kako večplastnost zajeti v enem samem pojmu?

Izbor filmov po tem ključu je bil zanju sprva razburljiv, nato pa se je izkazal za vedno težji podvig. »Za nekatere sva vedela, da morajo tako ali drugače pristati v programu. Na primer film Kanadčanke Ann Marie Fleming **Pazi nase** (You Take Care Now, 1989), ki predstavlja potrtnost. Gre za zelo intimno in drzno zgodbo o tem, kako se soočiti s posilstvom in težkimi telesnimi poškodbami. Avtorica govori iz osebnih izkušenj in vizualizira, kaj pomeni, da je tvoje telo izkoriščeno, zlorabljeno in zlomljeno ter kako to preboleti. Zelo me je ganila, saj je zgovorna iz toliko različnih zornih kotov. Skušala sem jo uvrstiti v več festivalskih programov, a so bili zaradi situacije s korono vedno znova odpovedani. Zato sem bila odločena, da mora najti mesto v najini retrospektivi. Ko sem navezala stik z Ann Marie, je zelo dobro sprejela idejo in potrdila, da je s filmom želela prenesti prav to občutenje, kar me je zelo ganilo,« je predstavila eno od izkušenj pri kuriranju.

Spotoma sta naletela tudi na težave, ki jih na začetku nista pričakovala. »Prva je gotovo ta, da moraš film

omejiti na sporočilnost ene same besede. Po navadi dobri filmi zajemajo več plasti, zato jih je mogoče interpretirati na več načinov. Tak postopek je lahko tudi škodljiv, saj občinstvu vsiliš svojo interpretacijo,« je prvo zagonetko pojasnil Bobrowski. Film **Poletje** (Estate, 2016) francoskega avtorja Ronnyja Trockerja, v katerem temnopolti begunec, naplavljen na prijetno peščeno plažo, prestraši belopolte dopustnike, bi tako lahko poleg predsodkov, ki sta mu jih dodelila kuratorja, simboliziral tudi rasizem, zatiranje ali laži. »Najbolj obžalujeva, da zaradi protikoronskih ukrepov nisva mogla biti na projekcijah, kjer bi se lahko spustila v tovrstne debate z občinstvom,« je naslednjo dilemo strnila Bobrowska. Izziv je bil tudi najti primerne filme za anti-vrednote, za katere jima naslovi niso takoj prišli na misel. »Obtičala sva pri skepticizmu,« sta priznala oba v en glas. Na koncu sta se odločila za rusko animacijo **Chinti** (Чинти, 2012) avtorice Natalije Mirzokane, ki jo je njuna kolegica Nadja Svirskaja izbrala za svojo otroško retrospektivo na enem izmed ruskih festivalov. »Nisva želela izbrati nečesa, kar bi zbudilo protiznanstvene ali antiintelektualne občutke. Ušev je s tem pojmom mislil res rigiden, dogmatični skepticizem, zaradi katerega ljudje na ulicah protestirajo proti koroni namesto proti vladam. Po drugi strani pa v življenju potrebuješ skepticizem, ampak moraš biti tudi do tega skeptičen,« je smeje pojasnila sogovornica.

Animacija ne bo spremenila sveta, lahko pa spremeni človekovo izkušnjo

Kakšen je torej njun zaključek? Je animacija lahko orožje proti družbeni regresiji in kje je sploh mesto umetnosti v dobi lažnih novic, znanstvenega skepticizma, političnega populizma in vsesplošne relativizacije? »Veliko sem o tem razmišljal in debatiral z animatorji, ki so politično angažirani. Vsi se zavedamo, da z umetniško animacijo nimamo velikega vpliva, saj je občinstvo omejeno. Če bi hoteli res vplivati, bi morali izbrati kakšen bolj priljubljen medij,« se je nasmehnil Bobrowski. In nadaljeval: »Lahko je orožje, ampak ne preveč učinkovito. Veliko ustvarjalcev je pesimističnih in razmeroma ciničnih glede pomembnosti svojega dela. Mislim, da je ustvarjanje zanje bolj terapija, samozdravljenje, kot pa boj za spremembe. Čeprav gre torej za neke vrste Sizifovo delo, to ne sme biti razlog, da odnehamo. Mogoče njihov pogled niti ni tako pomemben. Ko si ogledam film, ki mi odpre svet iz druge perspektive, je zame to razsvetljujoče. Če lahko to izkušnjo delim še s tako omejenim krogom ljudi, to vseeno učinkuje na družbo. Nisem

pa preveč optimističen ali utopičen glede ideje, da bo animacija spremenila svet. Tudi Ušev je bil pri tem manifestu precej samoironičen in mislim, da ne verjame, da se lahko na tak način zgodijo velike politične spremembe.«

Bobrowska v tem pripada »stari šoli«, kot pravi: »Zame je animacija bistven in nujen način izobraževanja, ki je hkrati intelektualni izziv, a je vsem dostopen. Pri tem se začne in tega nam manjka: širjenja ozaveščenosti in samozvesti pri ljudeh, da so sposobni dekodirati umetniške in popkulturne načine komunikacije. Animacija je zame orožje vedno, kadar uspemo prepričati človeka, da je njegov čas vreden umetnosti. Da pride na festival in se potruži interpretirati nekaj, kar je na prvi pogled hermetično zaprto in intelektualno nedostopno. Animacija namreč ni takšna, gre le za jezik in logiko, ki ju uporabljaš, ko se soočiš z umetniškim delom. Vadiš ju lahko v stiku z animiranim filmom, a to znanje lahko uporabiš, ko prebiraš časopis ali brskaš po Facebooku. Karkoli se naučimo od umetnosti, je prenosljivo v vsakdanjo izkušnjo.«

Teodor Ušev: Manifest od A do Z (Animacija kot orožje)

Animacija kot orožje proti Aroganci (v izvirniku: Arrogance)
 Animacija kot orožje proti Zlu (Bad)
 Animacija kot orožje proti Cinizmu (Cynicism)
 Animacija kot orožje proti Brezupu (Dismality)
 Animacija kot orožje proti Zavisti (Envy)
 Animacija kot orožje proti Strahu (Fear)
 Animacija kot orožje proti Pohlepu (Greediness)
 Animacija kot orožje proti Sovraštvu (Hate)
 Animacija kot orožje proti Norosti (Insanity)
 Animacija kot orožje proti Ljubosumnosti (Jealousy)
 Animacija kot orožje proti Ubijanju (Killing)
 Animacija kot orožje proti Lažem (Lies)
 Animacija kot orožje proti Pošastnosti (Monstrosity)
 Animacija kot orožje proti Negativnosti (Negativity)
 Animacija kot orožje proti Zatiranju (Oppressiveness)
 Animacija kot orožje proti Predsodkom (Prejudice)
 Animacija kot orožje proti Prepirljivosti (Quarrelsomeness)
 Animacija kot orožje proti Rasizmu (Racism)
 Animacija kot orožje proti Skepticizmu (Skepticism)
 Animacija kot orožje proti Terorizmu (Terrorism)
 Animacija kot orožje proti Grdoti (Ugliness)
 Animacija kot orožje proti Zlobi (Villainy)
 Animacija kot orožje proti Nevrednosti (Worthlessness)
 Animacija kot orožje proti Ogabnosti (Yuckiness)
 Animacija kot orožje proti Fanatičnosti (Zealousness)

Animirane abstrakcije in erotični ples statistike

VERONIKA ZAKONJŠEK

Začetek decembra, ko se dnevi začno (pre)hitro prevešati v noč in temperatura pade pod ničlo, se Ljubljana tradicionalno potopi v eksplozijo barv, domiselnih tehnik animacije in odbito absurdnih zgodb, ki nas v toplem zavetju Kinodvora in Slovenske kinoteke odpeljejo v brezmejne svetove človeške domišljije in frustracij, skritih v globini naše podzavesti. Animateka nam na velika platna vsako leto prinese paleto ustvarjalnih presežkov, med katerimi mnoge najdemo v tekmovalnem programu vzhodnih in srednjeevropskih animacij, ki se poigravajo z vsemi mogočimi tehnikami in njihovimi kombinacijami: 3D, stop animacija lutk, glina in plastelin, kolaž, piksilacija, rotoskopija, praskanka in ročno risana animacija so le nekatere tehnike, ki pred nami naslikajo vse od eksperimentalnih abstrakcij do bolj klasičnih pripovednih tokov. A letošnje, 17. leto festivala, ki ga je zaznamoval še posebej navdihujoč program, se je bilo zaradi slabe epidemiološke slike prisiljeno preseliti na splet, toplo zavetje kinodvoran in očarljivo družabnih kavarn pa so zamenjali domači ekrani in dnevne sobe.

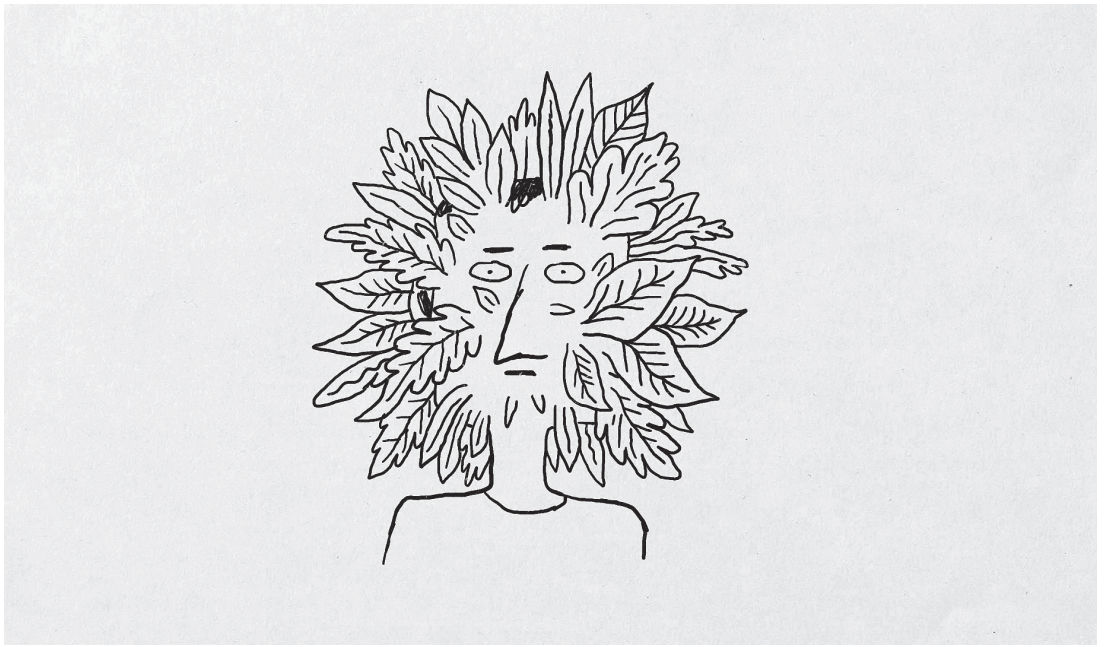
Leto 2020 je zaznamovala nasičenost z grafičnimi prikazi in statističnimi analizami porasta okužb in smrtnosti zaradi epidemije covid-19, pa tudi njihovih pogosto napačno branih, namerno izkrivljenih in manipulativnih interpretacij, ki so vodile k še večjemu razkolu že tako razdrte družbe na robu zdravstvenega in političnega kolapsa. Tako je med letošnjimi filmi v programu izstopala **Povprečna sreča** (Average Happiness, 2020) švicarske animatorke Maje Gehrig, ki je s svojim abstraktno eksperimentalnim plesom statističnih izračunov pobrala tudi glavno nagrado žirije. Tortni grafikoni se topijo, puščični prikazi se zvijajo, razsevni grafikoni, palični prikazi in borzne krivulje pa osvobajajo prisilnih koordinat ter združujejo v erotičnem plesu statistike in algoritmov.

Grafi se tako vzpostavljajo kot avtonomni organizmi in telesa, ki se začno postopoma prepuščati živahnemu, ritmičnemu življenju in seksualni nasladi. Podobe in zvoki se osvobodijo statističnih predpostavk, zapovedanih pravil in okvirov ter skozi iskriv humor pokažejo na absurdnost sodobne družbe, kjer namesto solidarnosti, empatije in iskrive domišljije vladajo matematične kalkulacije, ki pogojujejo naš obstoj in rigidno usmerjajo naše delovanje.

V duhu današnjega časa še posebej aktualno odmeva tudi film **Skorja** (Ecorce, 2020) Samuela Pattheyja, ki z minimalistično, ročno animacijo svinčnika, le občasno dopolnjenega z barvnimi detajli vodenih barvic in voščenk, upodablja življenje v domu upokoјencev. Film se odvija kot vinjeta analognih skic, ki pod drobnogled empatično vzamejo prostore domov, te »zadnje postaje« ostarelih, ki je v letu 2020 pridobila povsem novo plast tragičnosti in srhljivih posledic neukinkovitega delovanja države. Za podobno relevanten film se izkaže tudi **Apokalipsa pod zaščitno folijo** (Apocalypse is Under the Blanket, 2020, Teodor Ušev), ki se z na izotermno zaščitno folijo naslikanim animiranim filmom poigrava z nazaj predvajanimi političnimi govori Trumpa, Macrona, Putina in Merklove. Zvočna igra v filmu, nastalem v mesecih karantene in samoizolacije, doda pridih »twinpeaksovske« zunajzemeljskosti, a v ospredje bodeta predvsem popolna praznost in nesmiselnost njihovih politikantskih besed. Uporabljeni material, navadno asociiran z bolnišnicami in reševalnimi službami, pa filmu doda še ščepec družbene kritičnosti in obupa nad zdravstveno situacijo, ki se zaradi slabega političnega odziva tudi v režiserjevi domači Bolgariji počasi, a konsistentno sesuva.

kljub digitalni izvedbi festivala je za najboljši film lahko glasovalo tudi občinstvo. Gledalce je najbolj prepričal

Blatni dnevnik (2020)



Skorja (2020)



hudomušni **Blatni dnevnik** (Dnevnik od blata, 2020) srbskega animatorja Vuka Palibrka, katerega računalniška 2D animacija nas skozi kratke vinjete, ki spominjajo na dnevniške skice, popelje v avtorjev brezmejni tok zavesti. Film ostaja ravno prav abstrakten, da pušča prosto pot gledalčevi domišljiji, s svojimi nadrealističnimi, nekoliko kaotičnimi, predvsem pa vselej absurdnimi pripetljaji pa jo še spodbuja. Palibrk tako s simpatičnim humorjem išče ravnovesje med človeško melanholijo in zasanjanim spajanjem z naravo

ter duhovito vulgarnostjo, polno erekcij, poskočnih ritnic in namiljenih prsi, ki kot skrivne fantazije pritlehno tlijo v človeški (pod)zavesti.

Animateka je kot vedno postregla z zanimivim izborom tekmovalnih filmov, ki so nam za polnih deset dni obarvali domače zaslone. Raznolike, domišljene in pogosto inovativne tehnike animacije pa so dopolnjevale tudi raznovrstne vsebine, od abstraktnih družbenih kritik do odbitih, s humorjem prežetih *tripov* v čudovite blodnjake človeške psihe.

Sandra Jovanovska, Miha Reja in Jošt Šeško

Novi ustvarjalci čudovitih animiranih svetov

ROK GOVEDNIK

Slovenski animirani film se je razvil predvsem v zadnjem desetletju; nastaja vse več ustvarjalnih del, seveda kratkometražnih. Nacionalna usmeritev še vedno ne omogoča snemanja celovečernega animiranega filma in v Sloveniji imamo zaključen le en animirani celovečerec – **Socializacijo bika?** (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič). Niti tega ne bi bilo, če ne bi ustvarjalca brez vsakršne produkcijske finančne podpore vanj vložila ogromno svojega prostega časa (dvanajst let!), nekaj pa je na koncu dodala RTV Slovenija, ki ju je v zaključni fazi njunega dela zaposlila v svoji instituciji. Primer nastanka *Socializacije bika?* nazorno kaže odnos in stanje financiranja (animiranega) filma v Sloveniji, zato seveda ne gre pričakovati, da bi glede na produkcijsko zahtevnost ustvarjanja animiranih filmov lahko te ustrezno (so) financirali že v kratkem. To seveda ne pomeni, da je prostor pri nas povsem deprimiran, saj ustvarjalnega zagona ni mogoče ustaviti. Kakor velja za Slovenijo na splošno – da imamo veliko talentov

za tako majhen narod (bodisi v nacionalni paradni disciplini športu, sicer pa še v kulturi, znanosti, inovacijah, medicini itd.) – tudi animirani film pri tem prav nič ne zaostaja.

Na terciarni ravni izobraževanja je v Sloveniji trenutno mogoče celovito študirati animirani film zgolj na enem visokošolskem programu – Akademiji umetnosti Univerze v Novi Gorici. Tam se prav tako brez urejene ustrezne državne podpore ter z ogromno entuziazma in spodbude zaposlenih že dve desetletji kalijo nove ustvarjalke in ustvarjalci animiranih filmov. Tudi sam svojo energijo in zagon vlivam kot producent, saj pomagam razvijati študijske in projektne vsebine akademije. V zadnjih letih spoznavam nadarjene študentke in študente animacije, ki razvijajo močna dela, v katerih so prepoznavne že prve karakterne lastnosti. K intervjuju sem povabil tri mlade nadarjene ustvarjalce, ki so s svojimi filmi že dosegli določen uspeh in katerih dela so prepričljiva ter izrazita.

Sandra Jovanovska je s svojim magistrskim filmom **Soma** (2019) gostovala že na štiridesetih festivalih, prejela pa je tudi osem nagrad. Kot pri Huxleyju je 'soma' substanca opojnosti, ki taksi-dermista spravlja v odvisniški odnos z mesarjem, slednji pa mamilo sestavlja v svojem laboratoriju/klavnici. Temačno stop animacijo v lutkovni tehniki je Sandra ustvarjala več kot dve leti in jo zaključila na fascinantnih devet minut. Sandra je tudi prejemnica stanovske nagrade Društva slovenskega animiranega filma (DSAF) za končan študijski animirani film v letu 2019.

Diplomant Jošt Šeško je film **Zemlječarstvo** (2020) končal pred kratkim, z njim pa se poklanja japonskim animejem, a le po stilu likov in narativni temi. V filmu opazujemo otočkast svet v zraku, kjer čarodejka ugotovi, da se življenje njenega golema počasi izteka. Spremljamo, kako se s skupnimi močmi trudita ustvariti novega golema. Film prevevajo pastelne barve, ki na nežno rožnatem ozadju



Sandra Jovanovska, foto: osebni arhiv



Miha Reja, foto: osebni arhiv



Jošt Šeško, foto: osebni arhiv

oblakov delujejo sanjsko, liki pa se podajajo tudi v podzemne votline, kjer se skrivajo posebni elementi, potrebni za recept novega življenja. Jošt je letošnji prejemnik posebne omembe DSAF za končan študijski animirani film.

Miha Reja je redni študent tretjega letnika, ki je že v drugem študijskem letu v sklopu dvotedenske delavnice ustvaril suvereno in navdušujoče delo **Za zaprtimi roletami** (2020). Z omenjenim filmom Miha dokazuje, da je oster opazovalec filmske umetnosti in jasen pri tem, kako najboljše vzore prenesti v svoje delo. Miha je letošnji prejemnik nagrade DSAF za končan študijski animirani film.

Intervju smo imeli skupaj, a vsak iz svojega doma, povezani *online*.

Vsi trije ste izbrali interdisciplinarni študij na Akademiji umetnosti Univerze v Novi Gorici – usmeritveni modul animacija. Zakaj sploh študij animiranega filma? Kdaj ste v svojem življenju ugotovili, da želite študirati animacijo?

Sandra: Spomnim se, da sem na eni izmed Animatek našla letak akademije. Sicer me je vedno zanimal film, tudi umetnost, nikoli pa nisem zares vedela, kaj bi počela znotraj tega polja.

Ob strani se ukvarjam tudi z izdelavo nakita. In presek vsega tega se mi je zdela animacija, predvsem stop animacija. Pri slednji se namreč še vedno ukvarjaš s kamero, fotografijo, ampak hkrati ustvarjaš nek svoj svet. Res me je navdušilo, ko sem iz določenega materiala, ki je bil oblikovan v obraz, ustvarjala sto različnih izrazov in tako neko stvar oživila. Za zdaj se sicer počutim, da moram v animaciji še dosti »trenirati« in raziskovati.

Jošt: Do animacije sem prišel iz želje, da bi vizualno predstavil svoje ideje, svoje domišljijske svetove, ker sem bil že od malega navdušen za tovrstne zgodbe, preko knjig, iger. Ves čas sem »čekač«, v gimnaziji mi je bilo dolgčas, vse zvezke sem imel poččkane. Šolskih zvezkov na koncu sploh nisem več nosil s sabo, ker se mi je zdelo brezveze (*smeh*). Potem pa sem izvedel, da je mogoče animacijo študirati, in to celo v Sloveniji, Akademija umetnosti pa je bila edina pri nas. V zadnjem letniku gimnazije sem se začel malo pripravljati na animiranje in naredil prve poskuse animacije. Ko sem bil sprejet na akademijo, sem videl, da je to res to, kar sem hotel, in da mi leži.

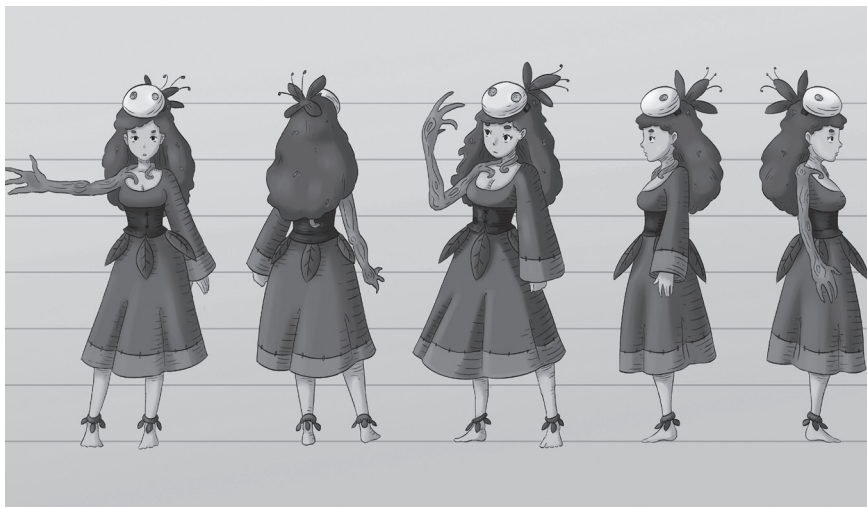
Miha: Tudi jaz sem bil že v srednji šoli navdušen za gibljive podobe, ampak

nikoli nisem razmišljal, da bi bila to animacija in da bi jo šel študirat. Ko sem videl, da je mogoče na akademiji študirati vse aspekte, ki sem jih želel razvijati – risba, zvok, animacija –, sem potem vpisal ta študij.

Vsak film se prične z idejo, zgodbo – od kdo vam navdih za vaše zaključene filme?

Jošt: Navdih za film *Zemlječarstvo* je prišel iz neke skice golema, ki sem jo delal med študijem. Všeč mi je bila ideja predstaviti odnos nekega čarovnika z bitjem, ki ga je ustvaril. Sprva je bilo napisano tako, da je bil golem zelo podrejen, ampak sem to spreminjal, dodajal elemente. Vse skupaj me je zelo vleklo naprej, da bi ta svet, ki sem ga ustvarjal, dodeloval in ga spravil v petminutni film. Ha, na začetku smo razmišljali, da bi bil to celo samo dvominutni film. No, to ni šlo (*smeh*). Že pet minut je bilo težko, ampak je proti koncu šlo tudi za proces redukcije elementov v zgodbi.

Miha: Tudi *Za zaprtimi roletami* se je začel z nekimi skicami. Všeč mi je bila ideja dualizma, da je človek enkrat tak, kot je, drugi pa je pošast. Potem sem poskušal to raziskati. Med mojimi navdihmi je bila Vewn (Vistoria Vincent,



Zemlječarstvo (2020)

op. a.) z videom **Cat City**, ki mi je bil prvo osnovno vodilo, kako naj povem zgodbo, malo pa sem se zgledoval tudi po stilu.

Sandra: Ker sem *Somo* delala na šoli, sem jo morala narediti na način, ki je bil zelo postopen. Če bi bilo po moje, bi vse delala sproti: ko bi razmišljala o nekem liku, bi recimo že sproti izdelovala lutko zanj in delala na scenografiji. Sicer pa je bila na začetku glavna tema, ki sem jo želela predstaviti, odvisnost – oz. samodestruktivnost, kar je pri tem močnejša tema, ki zares vodi odvisnost.

Kako ste se lotili dela, ko ste zgodbo dodelali? Kakšen je bil proces produkcije? In vloga akademije? Kaj vas je na tej poti motiviralo, morda tudi frustriralo?

Miha: Začel sem zelo enostavno, s skicami, in potem digitalno risal. Mentorji na delavnici so mi pomagali, ker sem taval stran od zgodbe, se ukvarjal z manj pomembnimi detajli ali s preveliko linearnostjo scen. Oni so me držali na mestu, da sem ostal pri tej tematiki in da sem bil čim krajši. Me

je pa likovno navdihoval tudi nemški ekspresionizem, te njihove popačene scene. Ker delavnica traja le dva tedna in še malo, sem bil tudi malo prisiljen iti v takšno bolj robato, ploskovno sliko – v prostem času sicer rišem stvari z bolj finim senčenjem. Vendar mi je tudi ta slika na koncu postala kar všeč. Pri delu so me motivirale nekatere scene iz scenarija, zelo dobro mi je bilo delati prvo sceno in tisto v klubu. Ta se mi je v glavi zdela zelo barvita, taka ekstravagantna, zabavna. So mi pa mentorji pomagali najti tudi pravi ritem, da sem pospešil, ko je bilo treba, da sem se kje malo bolj umiril; omogočili so mi tudi dodaten čas, ki sem ga še potreboval na animaciji ...

Sandra: Všeč mi je, da te akademija včasih kar pusti in te ne obremenjuje preveč z roki. Omogoči ti, da lahko delaš kakšno stvar dlje, a v mejah normalnega, seveda. Zdi se mi, da na bolj klasičnih šolah ni tako. Je pa na akademiji zelo dobra struktura, kako morajo stvari potekati, in Kolja Saksida (ki je vodja modula animacija, op. a.) zelo



Jošt Šeško, avtoportret

dobro pozna proces dela. Včasih mi je bilo vseeno malo preveč restriktivno (*smeh*), ampak sem razumela, da je bolje iti skozi tak proces, ker se bom s tem naučila, kako se to dela. Gre pa tukaj za zelo majhne budžete, ki te tudi po svoje učijo.

Kar se pa tiče *Some* – kake štiri mesece sem delala po dvanajst ur na dan. Ja, ko se lotim dela, sem totalen deloholik (*smeh*). To je bilo med počitnicami, ko na šoli ni bilo študentov. Material za scenografijo sem nabirala sproti. Na splošno zelo rada zbiram takšne male odpadne predmete. Reciklaža mi je res všeč, rada spremijam pomene stvarim. Z odpadnim materialom delam recimo tudi nakit. Poleg teh predmetkov, materialov, sem pobrala tudi kakšne rekvizite od drugih šolskih produkcij in tako ustvarjala svojo scenografijo ter vse posnela. Na koncu je bilo posnetkov za šestnajstminutni film, ampak sem morala vse skupaj skrajšati na devet minut. Še danes se mi zdi, da je film prehitel in da bi v resnici potreboval več minutaže. Proces,



Za zaprtimi roletami (2020)



Miha Reja, avtoportret

ko sem morala minutažo skrajšati, je bil zelo žalosten. Ampak sem v montaži ugotovila, da znotraj tega dela lahko delaš novo animacijo in *frejme* premikaš, odstranjuješ ... Vseeno, bilo mi je zelo všeč, da sem dobila priložnost in čas, da sem film lahko zmontirala bolje. Sem pa vse skupaj delala dve leti, tudi zato, ker sem morala vmes za kakih šest razstav pripravljati scenografijo, delati *trailer* ... in povsod je bilo kaj drugače. Pred samim ustvarjanjem mi je bil za referenco Jan Švankmajer, pa tudi brata Quey in drugi klasiki lutkovne stop animacije. Sem pa pri izdelovanju lutk želela, da mi jih za premikanje ne bi bilo treba zabadati v tla, ker se mi je zdelo, da bo težje. Zato sem naredila, da so na kolesih. To pa se je na koncu pri animiranju izkazalo za še bolj težavno delo (*smeh*), ker tla niso bila ravna, kolesa pa se niso vrtela, kot sem hotela.

Jošt: Pri meni je delo potekalo na zelo eksploziven način. V predprodukciji sem se pri *Zemlječarstvu* precej vrtel okoli tega, da bi našel pravi način za

vse, kar sem si zamislil v konceptu. Glavna lika sta imela verjetno vsaj petnajst verzij dizajna, ampak na eni točki sem si rekel, »ne, to je zdaj to«, in prekinil s tem. Potem sem pa v dveh mesecih zrisal glavne sličice, nisem šel niti na morje (*smeh*) ... Spomnim se, da sem recimo pri zgodbi veliko premikal in spreminjal stvari, potem sem pa kar naenkrat zaključil in naredil zgodboris v enem dnevu. Ko sem se lotil animiranja, me ni zanimalo, kako bo kaj videti, in sem tisto leto samo risal črte, nič drugega nisem videl, niti celotne slike. Samo, kje morajo stati črte (*smeh*). Vmesne sličice sem naredil v devetih mesecih, ozadja nato v treh tednih. Pri barvanju sem imel malo pomoči, ampak smo vse skupaj naredili v slabih dveh mesecih. Še dobro, da sem imel pomoč, ker je bilo tega res veliko. Z Amadejo (Kirbiš, op. a.) sva en vikend delala po dvanajst ur samo to. Na koncu barve sicer niso izpadle tako, kot bi si najbolj želel, ampak za kaj drugega nisem imel dovolj časa. Mesec in pol sem delal na postprodukciji, dodajal

svetlobo, tudi renderiranje ... Je pa sam proces predprodukcije trajal dlje, kot sem mislil, ker sem se moral ukvarjati še z drugimi študijskimi obveznostmi. In meni to razdvajanje časa, ko je treba delati animacijo, včasih celo »raztrojanje« (*smeh*), ne ustreza. Glavni navdih so mi bili animeji Miyazakijevega Ghibli Studia, kjer me ni navdušil samo stil, ampak tudi način njihovega dela: kako vodijo zgodbo, kjer ni klasičnega negativnega in pozitivnega lika, ampak gre bolj za temo, ki vse vodi, na primer človek proti naravi in podobno. Ena taka spokojnost se čuti.

Zanima me tudi avdio aspekt vaše produkcije. Vsi imate okoli tega posebno zgodbo. Miha, v svoji predstavitvi za zadnjo Animateko, kjer si bil tudi v študentski žiriji, si zapisal, da glasbo razumeš kot povsem integralen del filma.

Miha: Res mi je bila všeč delavnica, na kateri sem naredil film, ker je bila organizirana tako, da sem se lahko izrazil na vseh področjih filmskega ustvarjanja. Tako sem se že zgodaj v

predprodukciji posvetil glasbi. Lažje je narediti sceno na glasbo kot pa glasbo na sceno. Zato sem najprej končal glasbo in sem se potem v miru posvetil animaciji. Na splošno mi je zvok zelo pri srcu, rad poslušam glasbo, zato sem pri filmih zelo pozoren na to. Zdi se mi, da daje zvok neko čisto novo nianso filmu. Mi je pa ustvarjanje animacije tudi zato všeč, ker imam priložnost delati na vseh področjih.

Po navadi je pri filmih pristop obrnjen: da se najprej vse animira in šele nato naredi glasbo. Jošt in Sandra, pri vaju je bilo tako, kajne? Sandra, tebi je Ivan Antić naredil glasbo, ko si že povsem zaključila z animiranjem?

Sandra: Tako je, ja. Ampak si med delom v glavi vedno že nekako montiram sliko z glasbo in si delam zvočno zasnovno. Včasih sem dala Ivanu v montaži kakšno referenco, da si je predstavljal, včasih je točno vedel, kaj si kje želim, potem je pa to posnel, ustvaril, predelal, upočasnil. Skratka, včasih je bilo težko, ker sem imela neke zvoke v glavi zelo konkretne. Dodaten in naknadni problem pa je bil, ker sem morala skrajšati film za sedem minut in nastajal je kup verzij, tudi šoli sem morala pošiljati sprotni razvoj. Super je bilo, da smo lahko to delali na Vibi, ker smo šele tam zares dobro slišali, kako teče zvok prostorsko, in smo lahko naredili dober miks.

Jošt: Pri zvoku za *Zemlječarstvo* sem sodeloval z Miho Šajino in sodelovanje je bilo res *the best*. Ko sem risal, sem imel v glavi ves čas neko zvočno referenco, ampak jaz tega ne znam zložiti in narediti. Z Miho sva se takoj ujela, saj tudi on rad gleda animeje, tako da je razumel, kaj sem želel. Na koncu sva se že pogovarjala z zvoki in medmeti, kaj bi kje moralo biti in kako (*smeh*). Tudi



Soma (2019)

glasbo je naredil po željah, ki sem jih imel za ta fantazijski svet. Hotel sem simfonično glasbo, ampak s pridihom, da je v tem svetu nekaj narobe.

Brez svetlobe ne vidimo nič, in pri filmu je pomembno tudi, koliko kaj vidimo. Četudi vidva, Miha in Jošt, nista delala s svetlobo kot Sandra, ki jo je morala upravljati manualno, sta morala o njej razmišljati v teku risanja ...

Sandra: Zanimivo vprašanje. Meni je bilo super, da sem lahko kdaj tudi animirala s svetlobo – recimo v prizoru haluciniranja. Sicer pa sem hotela vzbuditi temnačno vzdušje, da ti kot gledalcu kdaj tudi ni jasno, kje si. Da dobiš malo ta občutek zadrogiranosti.

Miha: Jaz si na splošno, ko gledam filme, sestavljam nekakšne razpoloženske zapiske in skice. Pri tem sem pozoren, kako s svetlobo oblikovati naracijo, ustvarjati čisto drugačno vzdušje. Že recimo pri risanju sem videl, kako zelo pomembne so silhuete, barvne palette, in se mi je zdelo briljantno, da bi to uporabil tudi v svojem filmu.

Jošt: Sam sem imel s svetlobo drugačne načrte, ki pa niso bili izvedljivi, ker nisem imel dovolj časa. Hotel sem jo imeti bolj izrazito, ampak bi to pomenilo, da bi moral delati sence, in vse to čez vse like, čez vse sličice. Želel sem, da bi se videle texture materialov, linije v lesu, ampak ni bilo časa. To sem potem reševal z mehko svetlobo, difuzno. Ker vendar je svet v oblakih. Je pa ta aspekt svetlobe res nekaj, čemur bi rad pri naslednjem filmu namenil več časa.

Ali radi delate sami ali pa vam je všeč ideja, da bi nekoč vodili ekipo sodelavcev in usmerjali kreativni proces?

Jošt: Rad delam sam, ampak še rajši bi delal zahtevnejše projekte, ki potrebujejo delo z ekipo. Lahko bi bil tudi vodja ekipe.

Sandra: Se strinjam, tudi jaz bi rada delala z večjo skupino, ampak na koncu vedno izpade, da delam sama. Dostikrat zato, ker zelo težko razložim svoje ideje drugim, ki me ne poznajo dobro. »Problem« imam že sama, ker se včasih ideja, ki jo imam v glavi, ko

jo izustim, že izgubi ... Je pa v skupini seveda lažje, ker veš, da neko delo prevzema odgovorna oseba, delo se razporedi. Ko si sam, pa delaš vse eno za drugim in si res obremenjen. Zato se razumem z Ivanom, ker on točno ve, kaj mislim.

Miha: Se strinjam. Tudi jaz sem en tak »control freak« in mislim, da bi zelo težko našel koga, s katerim bi delil enako vizijo. Bi pa zelo rad poskusil delati tudi kaj v skupini. Malo mi je žal, da tega na akademiji še nismo imeli.

Verjetno poznate izraz »kill your darlings«, ki v ustvarjalnem procesu pomeni, da se moraš kdaj znebiti stvari, ki so ti sicer ljube, bodisi ker niso ustrezne za določen projekt ali pa zanje ni sredstev. Je bilo kaj takega pri vaših filmih?

Sandra: Imela sem veliko posnetkov trgovinic in raznih detajlov okoli njih. In ker je vlekel malo preveč pozornosti, ni pa bilo pomembno za zgodbo, je šlo ven. Res mi je žal, da sem delala toliko scenografije in da sem morala dati potem to stran. Zdaj lahko naredim iz teh posnetkov, ki jih je za sedem minut, še en film ... Ampak ker rada recikliram, bom nekje zagotovo porabila tudi te posnetke.

Miha: Kolikor se spomnim, nisem imel nobenega »darlinga«, sem vse pobil že pred produkcijo (smeh). Hotel sem recimo narediti malo bolj odbito sceno v baru, da bi malo bolj poudaril alkohol in droge.

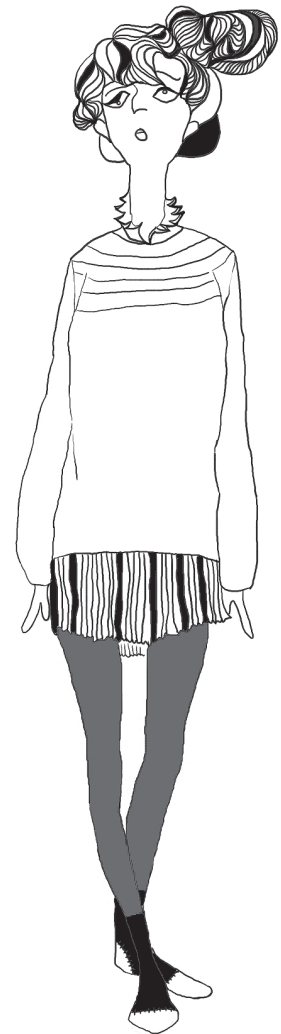
Jošt: Meni je »darlinge« pobil čas (smeh). Gre za to, da v bistvu osemdesetih odstotkov sveta, ki sem ga ustvaril, v filmu ni videti. Ampak to ne pomeni, da ne obstajajo, ker sem vse to uporabil pri teoretskem delu diplome. V tem delu sem namreč raziskoval, kako vsa struktura priprav filma v ozadju drži celoten film, ki pa se ga vidi.

Za konec me še zanima, kaj so vaši prihodnji projekti? Boste vsi delali nove animacije?

Jošt: Jaz že delam animacijski demo, ki se imenuje *Lintvern*; rahlo sloni na legendi o zmaju, ki naj bi živel na Žirovem vrhu, šlo pa bo za otroški fantazijski film. Na tem hribu naj bi bila tudi grad in graščak, ki naj bi se spremenil v zmaja Lintverna. V bistvu okoli tega ni znana nobena zgodba, poznan je samo ta motiv. In to mi je všeč, ker lahko naredim nadaljevanje motiva. Naredil sem že ozadje, izrisal like, ključne slike ...

Miha: Jaz pripravljam kratko animacijo o odrasčanju za diplomu. Fascinira me tradicija pustovanja, ki bi jo rad preko svoje zgodbe ponovno obudil. Glavni junak, otrok, živi na podeželju, kjer se ravno odvija pustni karneval, ampak mu mama ne dovoli tja. Na koncu se karnevala udeleži in se pomeša med zamaskirane ljudi. Za razliko od animacije *Za zaprtimi roletami* imam tukaj možnost, da se osredotočim na ambient in da lahko delo malo razvlečem, ne da bi se mi mudilo. Zdaj sem po mnenju mentorjev naredil že kar dober scenarij, likovna zasnova je tudi že bolj ali manj fiksna. Ostal bom pri tej ploskoviti podobi, ker sem v tem našel neke fore in mi je stil postal blizu. Ravno zaključujem tudi animatik in sem že blizu začetka animiranja. Ker imam možnost pridobiti produkcijska sredstva na Slovenskem filmskem centru, bom tokrat morda ustvarjanje glasbe predal kakšnemu bandu, kar se mi tudi zdi dobra ideja. Bomo videli.

Sandra: Pri mojem naslednjem projektu gre za dialoško *mokumentarno* animacijo o dveh črvih, ki se spominjata, kako težko je bilo življenje v prejšnjem jabolku, kjer se je dogodila katastrofa. Slednja jima pretrese prepričanje o tem,



Sandra Jovanovska, avtoportret

ali sta moški ali ženska – ali pa sta eno (smeh). Film je prav tako stop animacija, ne bi pa rekla, da bom v prihodnosti delala samo animirane filme, saj se nočem kategorizirati. Rada delam tudi druge vrste filmov, morda naredim kdaj kako hibridno formo.

Tesnoba, spomin, čas

LARISA LAVRENČIČ

Letošnja Animateka je bila nedvomno zanimiva, ne samo zaradi specifične izvedbe, ampak predvsem zato, ker se je znan del animiranih filmov sukal okoli tem, vezanih na čas, bodisi v nekakšnem eksistencialističnem smislu bodisi kot prikaz psihičnih manifestacij ali patologij, ki so (vsaj posredno) povezane z njim. Morda se takšne teme zdijo še posebej relevantne za letošnji pandemijski čas, ki je kot vsak krizni čas postregel z naborom težav (a tudi možnosti), hkrati pa so njegov produkt, ki je to tematsko dinamiko preslikal na filmska platna, oziroma bolje – računalniške zaslone. Preden trenutno sci-fi obdobje »okrivimo« za vsebino videnih filmov, pa ne gre pozabiti, da so zagate, ki jih izkušamo, vezane na daljši čas, zato se izkažejo kot konstrukcija in hkrati samorefleksija neke dobe, ki presega zgolj leto dni; so odraz vsaj zdajšnjega stoletja ali tudi t. i. konca časa.

Trije izvrstni kratki filmi, prikazani v sklopu Mladi talenti Evrope, ki smo jih vzeli pod drobnogled, **Helfer** (2020, Anna Szöllősi), **Vrzeli** (Mezery, 2019, Nora Štrbová) in **O, črna luknja!** (O Black Hole!, 2020, Renee Zhan), so takšni (ne pa edini) filmi letošnje Animateke – vsak na svoj način obravnavajo različne aspekte časa. Prvi se osredinja na tesnobo, ki je sicer najbolj razširjena psihična patologija zadnjih let, drugi osvetljuje pomen spomina in nuje vzdrževanja kontinuitete s preteklostjo, tretji pa ponuja večno spraševanje o smislu, tako časa kot življenja, ki je samo po sebi čas.

Helfer je film o problemu bivanja v današnjem svetu, prežetem s tesnobo. Minimalistični estetski format ponazarja prav minimalno zasnovo same tesnobe, tega eksistencialnega afekta, ki je povsod, a nikjer zares. Izčiščena rotoskopska animacija v temno modri in beli barvi je to, kar je sama tesnoba: precizna in hkrati konfuзна. Kakor ni enostavne razrešitve za občutja tesnobe, tako v obravnavanem filmu

ni jasnega odgovora o koncu terapije. Rešitev je v simbolizmu, ki ga moramo sami razbrati. Film vsebinsko prikazuje terapevtski proces mladega dekleta, ki trpi zaradi tesnobe, terapevt pa ji skuša pomagati s posebno surrealistično prikazano tehniko. Film lepo teče, a prežema ga pričakovano tesnobno, napeto vzdušje, k čemur pripomore skopa zvočna spremljava. Tu in tam poleg govora slišimo kaplje in delovanje vlažilnika zraka, dva elementa, ki se navezujeta na dekletov simptom. Dekle bi rado bilo nesmrtno, čuti pa, da bo izginilo, razpadlo. Terapevt je zaradi rotoskopske tehnike vizualno detajliran, tak, da mu že instinktivno zaupamo. Film je precej zapomljiv, če ne zaradi estetike, pa zaradi uganke, ki jo ponuja.

Kratki dokumentarni film *Vrzeli* češke animatorke Nore Štrbove je kolaž različnih tehnik (fotografije, več vrst risbe), ki konstituira fascinantno vizualni in vsebinski izdelek. Je ganljiva sestavljanica o spominu, ki sledi izkušnji avtorice, vezani na njenega brata, obolelega za možganskim rakom. Ničesar ne olupšuje, prav tako ne zaide v (pretirano) čustvenost; bistvo je v prikazu luknjavosti spomina, ki jo poudarja tudi naluknjana vizualna struktura filma. Funkcija spomina je bistvena za umestitev v čas (s tem v življenje) in ključ do identitete. Če na eni strani manjka bratov spomin, ki je zdaj vezan na radikalno bivanje v sedanjem trenutku, se na drugi strani pojavlja avtoričin spomin kot vezava in obliž na njeno neozdravljivo rano. Zdi se, da film s ponazoritvijo funkcionalnih zagat življenja brez spomina prikazuje žalost, a na način, ki v podobe umešča igrivost in nejevero. Bratu, pa tudi ostalim odreka polno vizualno prisotnost – morda zavoljo osvetlitve odnosov, zlasti med bratom in sestro, kot tudi bistva filma, da se šele s spominom lahko konstituira koherentna posameznikova bit.



Vrzel (2019)



O, črna luknja! (2020)

O, črna luknja!, britanski film režiserke Renee Zhan, v katerem se prav tako prepletajo razni stili, od stop animacije do ilustracije, se vsebinsko ukvarja z najbolj tragičnim vidikom življenja, minevanjem. V želji, da bi bilo nekako tako, da »ni strahu in bolečine, vse tako je, da ne mine« se glavna junakinja, ki noče ali ne priznava koncepta časa (in vsega, kar ta prinaša), spremeni v črno luknjo. V filmu se zvrsti mnogo likov, dogajanje je zelo dinamično in hitro lahko izgubimo rdečo nit. Element dodane vrednosti je vsekakor zvočna slika, mešanica muzikala in opere. Zdi se, da film zelo dobro ponazarja čustveno vrtinčenje in upiranje neizogibnemu

(izgubam, bolečinam ...), ki z nežnim, otroškim glasom navivne Singularnosti vseeno naznanja željo po sprejemanju neizogibnega in ne nujno slabega. Večnost je ravno tako lahko zadušljiva ječa, sporočajo spremljajoči liki, ki prikrajšuje za nujno potrebno dinamiko spremembe. Ko gledamo film, lahko čutimo, kako upiranje glavne junakinje izčrpa njo, pa tudi nas kot gledalce, kajti s sabo nosimo isto nepreklicno težo minljivosti, ki bi jo najraje pozabili, a jo vsakič znova zavoljo lastnega miru moramo sprejeti, ignorirati ali vsaj zavestno predstavljati. Nedvomno gre za eksistencialistični film, za prikaz svetlobe v žalostinki.

Domov

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Jelena Maksimović se je kot montažerka podpisala pod zalogaj izjemnih, mednarodno prepoznanih filmov. Čeprav je še vedno mlada filmska ustvarjalka, bo mogoče spisek njene filmografije kmalu meriti na metre. Prav tako je seznam prestižnih filmskih festivalov, na katerih so prikazali filme z njenim montažnim podpisom, nepregledno dolg; razteza se od Cannesa, Berlina in Benetk do Rotterdama, Locarna, Toronta ... Nedvomno se že zdaj uvršča med najuspešnejše montažerke v regiji, ker pa je o njej kljub temu zapisanega precej malo – zagotovo bi bilo na spletu dostopnih več tekstov in intervjujev, če bi pri njej prevladoval predznak »režiserka« –, si bom dovolil opisati nekaj vidikov, v katerih je Jelena Maksimović izredno pomembna filmska ustvarjalka. Izpostavljeni vidiki namreč močno zaznamujejo njen režijski prvenec, **Domovine** (2020).

Pri ustvarjanju prehaja med srbskim in slovenskim okoljem. Tako se je v prvi vrsti mogoče spomniti na transnacionalnost posameznih republiških kinematografij na območju jugosfere, kar je bila nekdaj ključna značilnost tega prostora. Ponuja zgled filmske ustvarjalke, ki uhaja totemu pojmu *nacionalne kinematografije*. Je prav tako slovenska kot srbska filmarka. Njena transnacionalnost se uresničuje predvsem na podlagi prijateljskih vezi, npr. s filmskim avtorjem Vladom Škafarjem, ki mu na koncu *Domovin* pusti čudovito glasbeno posvetilo.

Jelena Maksimović ponazarja širino in odprtost, s katerimi je mogoče zapopasti filmsko umetnost – kar je dobrodošlo, saj je filmsko področje precej dovtetno za skupinjenje po klanih/plemenih. Poleg praktičnega opravlja pedagoško delo na Fakulteti za medije in komunikacijo v Beogradu. Širina je vidna tudi v estetski raznolikosti filmskih projektov, pri

katerih je sodelovala. V načinu pripovedovanja sta si diametralno nasprotna na primer meditativna **Mama** (2016) Vlada Škafarja in konvencionalnejši mladinski film **Košarkar naj bo** (2019) Borisa Petkovića.

A vseeno je o montažni govorici Jelene Maksimović mogoče govoriti kot o avtorski. Režija je pri njej – v *Domovinah* in filmu **Taurunum Boy** (2018, Dušan Grubin in Jelena Maksimović) – le izpeljanka poglobljenih montažnih premislov. V *Mami*, **Globini dva** (Dubina dva, 2016, Ognjen Glavonić) in **Tovoru** (Teret, 2018, Ognjen Glavonić) najbolj zaznavno in izrazito pronica na plano njen izostren posluš za filmsko podobo. V filme vnaša precejšnjo mero občutenosti, ki jo izvede natančno. Njene montaže opozarjajo, da je ravno z najnežnejšimi rečmi, ki se v Škafarjevem filmu uresničijo predvsem na formalni, v filmih Ognjena Glavonića pa vsebinski ravni, treba ravnati strogo, dosledno, neizprosno. Montažna konstrukcija je namreč krhka, saj si vedno le par sličic stran, da se ti še tako izjemni trenutki preprosto izmuznejo.

Pri montaži Jelene Maksimović je ključno vprašanje odmerjanja časa. Njeno taktno sestavljanje filmskega ritma ni nikoli zares širokopotezno ali hiperaktivno, temveč drhteče. Filmske podobe, kot jih v čas izrezuje, valovijo in vibrirajo kot sledi, ki jih na vodi pušča vodni drsalec. Lahko gre za likovne vibracije, ki jih ponazarjajo na primer razprskane stene v *Globini dva*, ali zvočne, ki se ufilmijo v brnečem motorju v *Tovoru*. Prav tako se ukvarja z notranjimi vibracijami, ki jih sproža dinamika med posameznimi liki in njihovim odnosom z okolico. Če se vibracije stkejo na prepričljiv način, dobimo edinstven notranji ritem, kot o njem govori Vlado Škafar: »Moji filmi korespondirajo z mojim notranjim ritmom in dihanjem. Kakor diham jaz, dihamo



Domovine (2020)



Domovine (2020)

tudi moji filmi.«¹ V intervjuju, iz katerega je navedeni citat, slovenski avtor pove tudi, da so napisi, ki se v *Mami* subtilno pojavljajo in izginjajo, pravzaprav izseki iz dnevniških zapisov Jelene Maksimović.

Tu se je treba spotakniti še ob misel Slavuja Žižka. V *rojstnodnevni specialki*, intervjuju za RT, pove, da ni nič več subverzivnega v lepoti sami ali kvazi-provokativni umetnosti mrtvih krav v želatini itd. Žižek zaključí, da je danes subverzivno dobro obvladanje obrti: »Umetnost kot trdo delo. /.../ Najbolj subverzivno danes je, da si discipliniran in prizadevno opraviš svoje delo.«² A Žižkovo misel je treba izpeljati, saj obrtništvo pri filmu nikoli ni dovolj. Obrtniško dobro izveden film je še vedno lahko neučinkovit in pozabljiv. Jelena

Maksimović pa v čisti obliki pokaže, da pri filmu veliko šteje senzibiliteta, s katero je mogoče opazovati filmsko podobo in skozi njo življenje. V času pohitrenega uživanja hiperprodukcije podob in zvokov, ki prihajajo od nikoder in gredo nikamor³, je morda ravno potrpežljiva pozornost in občutljivost na filmske in življenjske pojave v rangu Jelene Maksimović subverzivno dejanje *par excellence*.

Portretni oris avtorice je nujno potreben, saj so *Domovine* izjemno iskren odraz avtoričinih osebnih zanimanj in teženj. V prenesenem pomenu se *Domovine* raztezajo čez trikotnik vrednot, ki jih pri ustvarjanju goji Jelena Maksimović.

Film govori o Lenkinem (Jelena Angelovski) obisku kraja na severu Grčije, od koder se je zaradi grške državljanske vojne v 40. letih odselila njena babica. Tam preživi zimo, ko kraj obišče kar nekaj smučarskih turistov, in poletje, ko tam skorajda ni nikogar. Lenka je pravzaprav alter-ego Jelene Maksimović, saj je pri osrednji pripovedi črpala navdih iz življenja svoje babice, ki so ji *Domovine* tudi posvečene.

1 Ostrenje pogleda, Festivalski utrinki VII: 'Pri snemanju posnetka čakam na to, da se v njem nekaj dopolni.' Vlado Škafar, 2016, dostopno na: <https://ekino.si/ostrenje-pogleda-prispevek/festivalski-utrinki-vii-pri-snemanju-posnetka-cakam-na-to-da-se-v-njem-nekaj-dopolni-vlado-skafar/>; pridobljeno 14. 12. 2020.

2 RT, Slavoj Žižek Birthday Special: Politics, Philosophy and Hardcore Pornography, 21. 3. 2019, dostopno na: [3 Če rahlo prebesedim misel kritika Carinija iz *Osem in pol* \(8 ½, 1963\).](https://www.youtube.com/watch?v=MTtwrtBI00&t, pridobljeno 14. 12. 2020.</p>
</div>
<div data-bbox=)

V kompleksni obliki se prepletajo prvine igranega in dokumentarnega filma s primesmi esejističnega. Kot je povedala avtorica⁴, igre v čisti obliki zares ni bilo, saj je Jelena Angelovski vodila kot bressonovski model, ki zgolj posoja svoje telo. Preostale like sokrajanov na avtentičen in pozoren način zajemajo dokumentarni segmenti. Kot s svojo režijsko-montažno držo prikaže Jelena Maksimović, je nekaj iskreno lepega na podobi gospoda, ki na žaru obrača lepinje. Tu je morda nekaj tiste transparentnosti filmske podobe, o kateri govori Werner Herzog v *Tokyo-Ga* (1985). Podoba gospoda zazveni kot *statement*, da je lepo opazovati stvari in ljudi takšne, kot so.

Nekaj je tudi eksperimentiranja z montažnimi ločili. Na začetku zasneženo pokrajino uvede s počasnimi, subtilnimi odtemnitvami in zatemnitvami, ki spomnijo na njeno sodelovanje z Vladom Škafarjem. S filmskim mežikanjem popelje v umirjen ritem, v katerem se spretno vršijo asociativne povezave med posameznimi prizori, sekvencami.

Skozi lik babice, ki je v slikovnem polju in tudi sicer odsoten, avtorica premišlja o svoji preteklosti, ki jo s posameznimi filmskimi postopki umešča v kulturni in družbeno-politični kontekst. Najbolj očitno in najdlje v preteklost sežejo arhivski posnetki kmetijskih delavcev, žensk in otrok, ki jih spremlja bojevita pesem »Arnieme« (»Zavračam[o]«). (Skladatelja pesmi naj bi kot borca grške narodnoosvobodilne armade ELAS mučili in dvakrat živega zakopali.) Že na samem začetku *Domovin* se Jelena Maksimović s pesmijo »Zažmuri« vrne v svoje otroštvo in obiske pri babici, ki je imela zalogo kaset z bandom Bajaga.⁵ S starimi posnetki na filmski trak obiše tudi Zemun, v katerem je odrasčala in h kateremu se je vrnila že s filmom *Taurunum Boy*. Tudi tu pokaže nekaj najstnikov, a je njen fokus tokrat bolj razpršen. Tako naniza nekaj blokovskih motivov – grafiti, posamezna drevesa med bloki, podrta in zarjavela igrala poleg gradbišča ... Iz podobe drevesa, ki prekriva stanovanjski blok, smiselno reže na nosilno podobo filma – Lenke, ki sedi pod drevesom in kontemplira. Za hip v podobo odmeva še zvočna podlaga iz prejšnje sekvence, ki s popačenjem realne atmosfere in šumov ter nedefinirano sintetično zvočno nitjo izpodbija vsakršen občutek domačnosti. Kraj, ki je nekoč predstavljal dom družinskim predhodnikom, Lenki ni prav nič domač.

Misel o iskanju doma takoj zatem izpelje tudi vizualno, s podobo Lenke, ki pred neko podrtijo pokosi nekaj visoke trave in posadi drevo. Motiv vračanja k domu se iz spominjanja in iskanja preoblikuje v aktivno dejanje, poseg. Kljub temu se porodijo vprašanja, kam se Lenka pravzaprav vrača – v domovino svoje babice ali nesrečno bivšo državo, ki se je danes nihče zares noče spomniti. Zazdi se, da *Domovine* govorijo ravno o izginjanju domovin. Pri tem se nikakor ne navezuje na strukture, ki jim pravimo država, ampak abstraktnejšo obliko prostora, v katerega se človek rodi in ga s svojim delovanjem zajema ter preplavlja z občutki domačnosti zase in za druge.

Zaključek *Domovin* je plemenit. Esezistična sekvence (preko) 360-stopinjskim zasukom in deloma teatralno izvedenim monologom Jelene Angelovski govori o komunistični povezanosti dreves, ki si enakomerno/pravično prerazporejajo naravne vire, in ženski upornosti, ki se uspravajo za uspravanko prenaša skozi čas ter prihaja vedno bolj v veljavo. Utopični monolog izhaja iz občutka nemoči in prepričanja, da so mogoči boljši načini organizacije človeške skupnosti, ki si jih ni treba namisliti iz ničle, saj že obstajajo v naravi. Film pojem domovine razume kot naravno kategorijo; dom je najprej človekova potreba. Sam naslov *Domovine* z množino podaja komentar, da je danes pogosto bivanje v več domovinah. V zadnjem (korona)času se na primer najbolj izrazito kažejo oblike virtualnih domovin, ki za sabo ne puščajo ruševin. Nove oblike domovin so vedno bolj neoprijemljive, izmuzljive, okrnjene, odsotne ... Zdi se, da bodo takšne tudi nove oblike vračanja k domovinom in njihovega spominjanja.

A domovina je, kot pokaže Lenkino sajenje drevesa, aktivno dejanje – domovina je pravzaprav domovanje. Nima nikakršne zveze s pojmi države, nacionalnega, domoljubja ... *Domovine* nosijo žlahtnost v pomenu, ki ga je prenašala nedavno preminula filozofinja Cvetka Hedžet Tóth. Ko jo je vprašal, kaj počne tam, je policistu na protestu leta 1968 odgovorila: »Mi smo res sanjači. Ampak sanjamo o tem, da bi svet v vsakem kotičku spremenili v domovanje za vsakega človeka.' To je bil naš ideal – spremeniti razmere v svetu v domovanje. To je prastari ideal že iz časov starih Grkov, ko je tudi ljubezen kot sredstvo, da si dva človeka drug ob drugem ustvarita prostor za domovanje.«⁶

4 Ramiro Sonzini, Q&A Homelands | Jelena Maksimović | Competencia Estados Alterados, 26. 11. 2020, dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=xf6g67BdNw&t>, pridobljeno 14. 12. 2020.

5 Ibid.

6 Marija Šelek, Človeštvo je podivjalo: s filozofinjo Cvetko Hedžet Tóth o boljšem svetu, *Zarja*, let. 2, št. 28, 12. 7. 2016, dostopno na: <https://revijazarja.si/clanek/odklenjeno/577f911babe9a/clovestvo-je-podivjalo>, pridobljeno 14. 12. 2020.

IDFA

SIMON POPEK

Zapiski z IDFE 2020

33. Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu, 18. november do 6. december 2020

Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu je doletela usoda večine letošnjih dogodkov: za mednarodno občinstvo se je odvil v virtualnem okolju, medtem ko so lokalnemu namenili peščico projekcij v živo. Kar je bila slaba uteha za megalomansko razraščeni dogodek, ki običajno poteka v petindvajsetih dvoranh po vsem mestu.

Začnimo s starimi znanci; Vitalij Manski, ruski režiser, ki je pred Putinovo roko prebežal v Latvijo in čigar **Putinove priče** (Svideteli Putina, 2019) smo lani pri nas videli tudi v redni distribuciji, je predstavil film **Gorbačov. Nebesa** (Gorbachev. Heaven, 2020), celovečerni intervju s poslednjim sovjetskim voditeljem in tvorcem perestrojke. Šele ob tem filmu postane jasno, kako servilen in klečeplazen je bil Herzogov dokumentarec **Srečanje z Gorbačovem** (Meeting Gorbachev, 2018). Manski Gorbačova »prime« precej bolj na trdo, čeprav pogovor nikoli ne eskalira v prepir; k temu ne nazadnje pripomore milje, kjer se Manski in »Gorbi« pogovarjata. Medtem ko so pogovori s Herzogom potekali v sterilnem ozračju njegove moskovske pisarne,

kjer mu je nemški mag pel hvalospeve zavoljo mirne predaje oblasti in padca železne zaves, se Manski z njim pogovarja v prijetnem okolju njegovega doma na robu Moskve, med pitjem čaja, kave in vodke. Neprecenljivi so trenutki, ko se Manski in Gorbačov ob vprašanju, ali v Rusiji obstaja demokracija, udarita s citiranjem Puškina, ko Gorbačov poje ukrajinske narodne pesmi ali ko pojasni, kako je že konec sedemdesetih skušal modernizirati oziroma pomladiti staro gardo sovjetskega vodstva. Na očitek Andropova, da »drevesa potrebujejo čas, da zrastejo v gozd«, je odgovoril, da to morda drži, da pa po drugi strani »gozd ne zraste brez podrastja«. Nekaterim neprijetnim vprašanjem – npr. tistemu, ali se strinja, da sta za razpad Sovjetske zveze kriva Gorbačov in Jelcin – se Gorbačov, ki je večino časa obkrožen s televizijskimi podobami Putina, elegantno izogne, a celo v izogibanju ostaja šarmanten diplomat, ki samo nekajkrat trmasto odkloni jasne odgovore.

Dunaj redko povezujemo z gangsterskim podzemljem. Dokumentarec Tizze Covi in Rainerja Frimmla **Zapiski iz podzemlja** (Aufzeichnungen aus der Unterwelt, 2020) skozi serijo intimnih pogovorov prikaže prav »divja leta« dunajskega podzemlja šestdesetih let. Protagonista sta Kurt Girk (1932–2019), popularni barski pevec, ki so mu rekli tudi dunajski Sinatra, ter Alois Schmutzer, čokati in neskrupulozni gangster, ki je skozi leta z Girkom razvil tesno prijateljstvo. Prek njunih pričevanj, vse od druge svetovne vojne dalje, se izriše neobičajna slika avstrijske prestolnice, svet nasilnih obračunov, kvartopirskih beznic, konfliktov z zakonom, a tudi hedonističnega življenja in vladnega sistematičnega obračuna z »državnim sovražnikom«; Schmutzerja so namreč brez vsakršnih dokazov obsodili na deset let zapor. Covi in Frimmel vse pogovore posnameta v kontrastni črno-beli



Zapiski iz podzemlja (2020)



Ko plime obmolknejo (2020)



Nemesis (2020)



Acasa, moj dom (2020)

fotografiji, »Loisl« in »Kurtl« pa pričevanja o neuradni zgodovini mesta začinata z občasnimi glasbenimi točkami. Neverjetno topel portret dveh sopotnikov temne strani Dunaja, ki njunih dejanj niti ne romantizira niti ne obsoja.

Thomas Imbach je polnih sedem let snemal dogajanje s svojega okna v središču Züricha; v tem času so podrli več kot sto let staro železniško postajo in zgradili sodoben zapor. Zveni dolgovezno? Na papirju morda, toda filmska reprezentacija dogodkov je v filmu **Nemesis** (2020) naravnost spektakularna, igriva, neprestano inovativna in celo operetna, za nameček – s pričevanji ilegalnih migrantov, ki bodo verjetno napolnili dotični zapor – pa tudi aktualna. Izmenjujejo se *fast-forward*, *slow-motion*, mestoma grobe in idilične podobe destrukcije in novogradnje. Strehe in stene odslužene postaje se najprej podirajo, da bi se z vrtenjem nazaj malo za tem čudežno sestavljale nazaj. Žerjavi plešejo med izmenjujočo se dnevno svetlobo, med čakanjem na gradnjo se pojavi festival ulične hrane, aktivirajo se grafitarji, ki očedijo varovalno ograjo, kratka, Imbach predstavi čudovito orkestrirani in zvočno duhovito zmanipulirani proces spreminjajočega se prostora, ki ponudi tako atraktivne podobe kot pomenljiv sociodružbeni komentar.

Ko plime obmolknejo (Silence of the Tides, 2020)

Pietra-Rima de Kroona je fascinanten portret mogočne obalne regije okrog Waddenskega morja, ki se v dolžini 500 kilometrov od severne Nizozemske preko zahodne obale Nemčije razteza vse do Danske. Gre za največje mokrišče z razgibanim plimovanjem na svetu. Film prinaša spektakel biološke raznolikosti, nenadnega plimovanja, koledarskih ciklov in kontrastov spreminjajoče se flore in favne. Roko si podajajo rojstvo in smrt, viharji in tišina, množica in posamezniki, vse v neprestano spreminjajoči se svetlobi

ter odnosu med naravo in človekom. De Kroonov film nekajkrat nevarno zapluje v idealizirano estetiko National Geographic produkcije, toda na splošno ohranja digniteto asketskega in senzorično bogatega dokumentarca.

Na obronkih Bukarešte se ob rečni delti nahaja eden največjih urbanih parkov v Evropi; tja se je pred skoraj dvajsetimi leti preselil Gica Enache in postal neformalni skrbnik s floro in favno živopisnega okoliša, kjer še vedno živi z ženo in devetimi otroki. Nenadoma pa želijo oblasti okoliš preurediti, kar za Gico in njegovo romsko družino pomeni nesporni konec idiličnega in brezskrbnega vsakdana. Našli jim bodo stanovanje v mestu, otroke poslali v šolo in jim priskrbeli primerno zdravstveno oskrbo. Snemanje romskih družin in njihovega načina življenja v dokumentaristiki ni nič novega, pa vendar **Acasa, moj dom** (Acasa, My Home, 2020) Raduja Ciorniciuca izstopa v prikazovanju ortodoksnih življenjskih nazorov. Dokler se kamera z dronom ne dvigne visoko nad njihovo improvizirano bivališče (kar lahko razglasimo za eno redkih upravičenih uporab drona v sodobnem dokumentarcu) in razkrije neverjetno bližino te idile in urbanega megapolisa (ločuje ju zgolj vpadnica in približno 500 metrov čistine), imamo ob podobah razigranega vsakdana in igri otrok ob delti občutek, da smo nekje globoko na deželi. Romska družina gor ali dol, Ciorniciuculov film prikaže standarden, v vseh okoljih prisoten odnos večine do marginalizirane manjšine. Njihov življenjski slog je v očeh oblasti nezaželen in nazadnje ukinjen.

ŽLICA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Filmska meditacija o plastičnih žličkah

Latvijska dokumentaristka Laila Pakalnina kamero že od nekdaj rada usmerja v na videz nepomembne, vsakdanje in banalne teme, ki pod svojo trivialnostjo skrivajo cel spekter ekoloških vprašanj in razmislekov. Tak film je tudi meditativen enourni dokumentarec **Žlica** (Karote, 2019), v katerem pod drobnogled postavi kratek, a kompleksen življenjski cikel bele plastične žličke – tega simbola človeške razsipnosti in egoizma, ki za potrebe hitrega prehranjevanja, enostavno izvedljivih zunanjih zabav in popularnega fenomena »odprtih kuhinj« s plastičnim priborom za enkratno uporabo v neskončnost kopiči smeti in uničuje našo že tako izčrpano naravo.

Dolgi statični kadri, ki v počasnem ritmu realnega časa opazujejo zapleteni proces izdelave plastičnih žličk, bolj kot na zgodbi gradijo na vzdušju in opazovanju (pogosto praznega, neobljudenega) prostora, medtem ko se industrijski zvoki strojev, pare in prevoznih sredstev, ki na Norveškem in v Azerbajdžanu pridobljen naftni plin transportirajo do tovarn na Kitajskem, skoraj neopazno spajajo z elektronskim zvočnim dizajnom komponistke Malike Makouf Rasmussen. A pretežno diegetični zvoki okolice v film občasno ujamejo tudi bežne vzklike narave, ki obdaja te industrijske prostore iz različnih kotičkov sveta: morski valovi, vzkliki galebov nad

tovornimi ladjami in šumenje travnikov, ki občasno presekaajo pot plastike do naslednje tovarne, nas tako skozi vizualno poetiko črno-belega filma zapeljejo v tiho kontemplacijo o sodobnem potrošništvu in njegovem neizogibnem kopičenju odpadnih materialov, katerih izdelava se izkazuje za absurdno dolgotrajno in kompleksno, medtem ko je njihova nekajminutna »življenjska doba« prav sprevrženo kratka. Črno-bela slika te nenavadne, pod površjem tragikomične premise o predmetu, ki takoj po prvi uporabi postane odpaden in nezaželen, simbolizira zanimiv kontrast črne nafte, iz katere nastajajo bele žlice.

Film zahteva dobršno mero potrpežljivosti, saj se povsem odpove vsakršni naraciji in dialogom ter se tako vzpostavlja predvsem kot ekološki razmislek o nenasitnem kapitalizmu, učinkih globalizacije ter neutrudnem izkoriščanju naravnih virov in delovne sile tretjega sveta. Ne nazadnje nam Pakalnina kljub zavajajočemu naslovu izdelave žličk ne pokaže vse do zadnjih minut – njen fokus zato vseskozi ostaja na kompozicijah prostorov, naftnih rafinerij, tovarn, plinskih cevi, računalniških aparatov, ladijskega in železniškega transporta tovara in delavcev, ki v polni zaščitni opreми v vseh vremenskih pogojih opravljajo svojo dnevno rutino. Gre za večinoma nevidne, človeškemu očesu skrite kemične procese, ki jih režiserka lovi skozi statične posnetke tovarniških dimnikov in plinskih cevi, v katerih potekajo kompleksni in pogosto nevarni postopki, ki od zaposlenih zahtevajo popolno zbranost. A tovrstno delo kljub vsemu ne vodi v nič drugega kot v izdelavo banalnih belih žličk – tistih, ki na naših piknikih, rojstnih dneh in rekreativnih izletih v naravo po enkratnem obroku za vedno pozabljene in zapuščene odletijo v smeti.

Film se odpre s pomenljivim citatom Leonarda da Vincija, »Vse je povezano z vsem drugim«, in tako je tudi preprosta, lična, na videz nepomembna bela plastična žlička povezana z vprašanji ekologije, globalnega kapitalizma, izčrpanja



naravnih virov in človeške egoistične sle po priročnosti in udobnosti vsakdana. Ko v zadnjih minutah filma izdelana žlička končno zaživi svoje življenje, se tako pred nami odvijajo kratke vinjete otrok na zabavi, okrepčevanja kolesarjev na gorskih poteh ter mestnih tržnic že pripravljene hrane. Z vstopom v naše socialno življenje žlička tako nemudoma postane ultimativni potrošni material, ki je z letošnjim pojavom svetovne pandemije bržkone pridobil še neko dodatno razsežnost. Ko tako v kratkem statičnem prizoru opazujemo dečka, ki za prosojno plastično zaveso restavracije na plastičnem stolu s plastično žlico obeduje s plastičnega krožnika, pa se pred nami dokončno razpre realnost v plastiko in smeti odetega planeta, v katero neustavljivo drvimo.

AMONIT

JASMINA ŠEPETA VC

Amonit

Amonit (Ammonite, 2020, Francis Lee) je najnovejši prispevek k lezbičnim kostumskim dramam, ki so se v zadnjih letih že skorajda utrdile v poseben podžanr. Mednje lahko prištejemo denimo lanskoletno uspešnico o slikarki in modelu za poročno sliko **Portret mladenke v ognju** (Portrait of a Lady on Fire, 2019, Céline Sciamma), korejski triler o prevarah in ljubezni med ujetu damo in njeno spletično **Služkinja** (Ahgassi, 2016, Chan-wook Park) ter bizarno lezbično dvorsko ekstravaganco **Najljubša** (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos). **Amonit** je v svojem minimalizmu in zadržanem tonu od omenjenih filmov najbolj podoben odličnemu francoskemu predhodniku, a režiser Francis Lee v drugem celovečercu po kritiško priznani **Božji deželi** (God's Own Country, 2017), v kateri se dva moška zaljubita na odročni angleški farmi, zakoliči parametre svojega avtorskega izraza, ki dela njegove filme edinstvene.

V črno odeta ženska se v ponošenih pohodnih čevljih odločno pomika po surovi britanski obali. Ob njej udarjajo nasilni valovi, nad njo visi mogočen kamniti klif, pot pa je negostoljubna in blatna. Ženska spleza na kamnito steno in z veliko truda izkoplje poseben kamen, ga odnese domov in potrpeljivo polira, dokler se ne prikaže čudovita podoba fosila.

Prizor je prisposoda celotnega filma in življenja omenjene ženske: protagonistka na prvi pogled živi rutinizirano življenje v sivini britanske obmorske vasi in govori le redko, a je, ko pogledamo pobližje, izjemna. Gre za znamenito britansko paleontologinjo Mary Anning (Kate Winslet), ki je živela v 19. stoletju, izhajala iz revščine, a kljub temu svoji vedi prispevala nekatera najpomembnejših odkritij tistega časa. Ko nekega dne v njeno trgovino prispe bogati gospod in občudovalec Maryjinega dela s svojo mlado ženo Charlotte (Saoirse Ronan), ki jo pusti v obmorski vasi, da bi pozdravila svojo »melanholijo«, se Maryjino ustaljeno življenje postavi na glavo.

Pomembne ženske zgodovine, o katerih navadno vemo le malo, iz perspektive sedanjosti obstajajo med drobci dejstev, ki jih povezuje naša domišljija. Mary Anning v tem ni izjema: njena biografija pravi, da zaradi svojega spola v 19. stoletju ni imela mesta niti v Kraljevem društvu niti v Britanskem geološkem društvu, za preživetje pa je morala svoja odkritja prodajati bogatim turistom (po neki anekdoti naj bi bila navdih za angleškega lomilca jezika: *She sells seashells on the seashore*). A zasebnost nikoli poročene znanstvenice ostaja enigma, zato je Lee ta del njenega življenja zapolnil z domišljijo in (ob velikem ugovarjanju njenih potomcev) Mary v fikciji filma pripisal lezbično razmerje. Lezbična interpretacija življenja ženske, ki je bila – sodeč po bogatih korespondencah s prijateljicami in podpornicami – močno vpeta v homosocialne (četudi ne nujno homoerotične) vezi, se je režiserju ponujala kot ena od mogočih zgodb. V rokah drugega režiserja bi kot mnogo drugih pred njo verjetno dobila ljubimca; tako je kvirovski vpis v zgodovinske zgodbe, ki so bile nekoč nujno (in nenatančno) na filmu prikazane kot heteroseksualne, sveža sprememba in kulminacija popularnosti kvir zgodb v zadnjem desetletju.

Lee je že v gejevski **Božji deželi** svoja lika izoliral na angleški kmetiji, kjer se je med njima spletala kompleksna emocionalna vez. V **Amonitu** ponovno zveže





nekonvencionalno intimo in odročnost, pokrajina pa odigra ključno vlogo; v njej zaznamo nasprotja, ki zaznamujejo ves film: na eni strani je okrutna – blatna, mokra, zatohla in depresivno pridušena –, na drugi pa je samotno zatočišče likov, ki ne sodijo v londonske salone in med mestne buržuje, niti ne izpolnjujejo družbenih zahtev življenja v mejah konvencij spola in heteroseksualnosti. Tako groba obala, po kateri se premika Maryjina samotna postava, skozi film pridobi drugačne pomene: nepredvideno se ji ob razburkanem morju pridruži še Charlotte in divja dežela postane utopično zatočišče strasti med ženskama, ki nista sodili v stoletje, v katerem sta živeli.

Režiser je v svojem slogu scenarij filma izčistil na nujnosti in igralkama pustil, da lika in razmerje med njima počasi razvijata na platnu po svoje. Za ta namen je prilagodil tudi ustvarjanje filma, ga posnel linearno – od prvega srečanja žensk, njunega prijateljstva in nazadnje do njune ljubezni. Njegov poskus zaradi izbire izkušenih igralk ne spodleti popolnoma: Kate Winslet uspe tišine samotnega bivanja odločene znanstvenice, ki kljubuje oviram življenja v 19. stoletju, zapolniti s komaj opaznimi gestami, ki pa nosijo izjemno emocionalno težo in razpon. Saoirse Ronan utelesi počasno izvijanje iz depresije po spontanem splavu in novo strast, ki jo v njej spodbudi starejša ženska. A ravno skopost scenarija je tudi tista, ki filmu najbolj škoduje. Četudi imamo opraviti z igralskima težkokategoricama, od njiju ne gre pričakovati, da lahko primanjkljaje zgodbe zapolnita le z variacijo pogledov. Mary ni prikazana samo kot introvertirana samotarka, temveč intenzivno (Kate Winslet ne preostane drugega, kot da molče bolšči in sopiha) ljubosumna na pomenkovanje nove in stare simpatije (za vlogo je posrečeno izbrana Fiona Shaw), globoko negotova, predvsem pa nikoli vesela. Težava Leejeve fiktivne biografije je v tem, da bogato skupnost prijateljev (in potencialnih erotičnih

vezi), ki jih je – vsaj v pismih zgovorna – znanstvenica gojila v resničnem življenju, prereže, s tem pa Mary osami na obrobju britanskega otoka ter pogreši do nevzdržne prebavljivosti. Tako Charlottino zagotavljanje, »si najbolj fascinantna oseba« (kar je za resnično žensko veljalo veliko bolj kot njeno fiktivno reinterpretacijo), izzveni popolnoma neprepričljivo. Vsem eksplicitnim postelnim strastem navkljub magnetizma starejše ženske nikoli čisto ne razumemo – če odštejemo odročnost lokacije in malo izbire za erotično prebujeno Charlotte.

Film je tako najbolj zanimiv, ko subtilno namiguje na pogoje ustvarjanja paleontologinje in njenih sodobnic. Ko Mary z obalnega doma pripotuje v London, da bi videla svoj amonit v Britanskem muzeju, obiše Charlotte v mogočni hiši njenega moža. V relativno kratkem segmentu filma dinamika družbe 19. stoletja dobi novo plast. Služkinja, ki znanstvenico zamenja za sebi enako in jo napoti na zadnji vhod, ter Charlottina domačnost v okolju razrednih privilegijev kažeta, da je utopija brezrazredne lezbične romance v viktorijanskem stoletju lahko le hipen užitek. V intimnem osvetljevanju interseksionalnosti podrejenih pozicij, ki so ženskam preprečevale svobodno izbiro karier in ljubezni ter zanikale priznanje, *Amonit* znova spomni na *Portret mladenke v ognju*, s katerim ga bodo gledalke_c neizogibno primerjali. In v zahajanju k primerjavi najdemo tudi srčiko težave tega precej spodobnega filma: če bi *Amonit* nastal pred petimi leti, bi bil verjetno eden najbolj opevanih filmov festivalov, a v letu 2020 zbledi – ne zaradi zaprtja filmskih dvoran, temveč zato, ker ob impresivnih, bizarnih in seksi predhodnikih, ki smo jih gledali v zadnjih letih, ne uspe prikazati veliko novega.

DEŽELA NOMADOV

BOJANA BREGAR

Novodobni nomadi

Chloé Zhao v svojem tretjem celovečernem filmu **Dežela nomadov** (Nomadland, 2020) raziskuje svet novodobnih nomadov v enem kvintesenčnih ameriških žanrov, filmu ceste. Tesno povezan z žanrom vesterna je film ceste v svoji zgodovini na filmu cinično in kritično sprevračal etabrirano mitologijo pogumnih pionirjev, ki naj bi si v iskanju osebne svobode in novih ekonomskih priložnosti utrli pot po Divjem zahodu ter ga po mnogih bojih s prvotnimi naseljenci končno osvojili in ukrotili – »civilizirali«.

V isti tradiciji (praviloma) neodvisnega filma Zhao svoj film postavi na ozadje zadnje velike recesije, ki je pred dobrim desetletjem zadala uničujoč udarec predvsem ameriškemu srednjemu razredu ter *baby boom* generaciji, vajeni samoumevne ekonomske prosperitete in stabilnosti.

Naša junakinja, »boomerka« in neprostovoljna pionirka Fern (Frances McDormand), je ovdovela ženska šestdesetih let, ki v recesiji izgubi dom in vso svojo skupnost. Zaprtje lokalne tovarne namreč praktično izbriše z zemljevida malo mesto, ki se je zanašalo na njena delovna mesta. Fern ne preostane drugega, kot da spravi svoje imetje v betonski blok sredi puščave, zapusti svoj dom ter se v iskanju zaposlitve in alternativnih možnosti preživetja z rabljenim kombijem odpravi po Srednjem zahodu. Sredi zime, moramo dodati, kajti naš prvi

del poti s Fern je zaznamovan s strmenjem skozi vetrobransko steklo v sivkasto megleno praznino, ki potencira tesnobo prvih kilometrov v nejasno, negotovo prihodnost.

Prva postojanka na poti je skladišče spletnega velikana Amazon, kjer Fern skupaj z brezštevilno množico drugih sezonskih delavcev usmerja prav tako brezštevilne rjave kartonaste pakete v decembrski predbožični mrzlici – na taistih planjavah, kjer so pred dobrim stoletjem kavboji uganjali nepregledne črede goveda, prav tako za nič več kot dnevno plačilo in tople obroke. Fern, ki ji za razliko od kavbojev nihče ne piše romantičnih balad, se mora po končanem mesecu v Amazonu posloviti od novih znancev in se podati dalje, od enega malega mesta do drugega, od ene začasne službe do naslednje. Tako je nekaj časa vzdrževalka parka za prikolice, nato pripravlja hamburgerje v okrepevalnici. Med potjo srečuje druge novodobne nomade, moške in ženske vseh starosti, ki so vsak posebej izruvali svoje individualne usode in jih poslali na pot, vsak s svojo zgodbo in razlogi. Postanki na mestih, kjer lahko začasno spusti sidro in preživi čas v skupnosti nomadov, ki postanejo njena nadomestna družina, presekajo rutino, ki postaja vedno manj siva in bolj barvita z menjavo letnih časov in držav, ki jih obišče.

Tako jo spremljamo v letu njenega življenja, v improviziranem stanovanju znotraj kombija. Mnogo dni v tem letu Fern preživi sama, s svojimi mislimi in spomini na malo mesto, na umrlega moža, na upe in sanje, ki so se in se niso uresničili.

Dežela nomadov stoji in pade s Frances McDormand. Brez skrbi, pade v resnici nikoli ne, saj je izbira nje kot protagoniste te intimne drame, osnovane na resničnih dogodkih, opisanih v istoimenskem *bestsellerju* iz 2017, posrečena ideja, ki naj bi se po anekdotah sodeč porodila režiserki in igralki že ob njenem prvem srečanju. McDormand je v *Deželi nomadov* z nami skorajda v vsakem kadru in večina njene igre v filmu temelji na ekspresivnosti njenega obraza, na majhnih



spremembah, ki so subtilne, a opazno vplivajo na vzdušje prizora. Njen pogled nam nikoli ne pusti pozabiti, kaj za Fern pomeni, da je ostala brez pravega doma pri šestdesetih, in huje, brez pravega cilja v življenju. Ljudje njene generacije niso bili pripravljeni na negotovost, ki je postala njihova zvesta spremljevalka po prvem desetletju novega milenija. Za dokaz o slednjem nam ni treba iskati kaj dalje od Trumpa in novega nacionalizma, ki nista preplavila le Združenih držav, temveč ves zgodovinski Zahod.

Pa vendar. Fern niti ne pride na misel, da bi si nataknila zloglasno rdečo bejzbolsko kapo, prav tako si ne prizadeva iskati grešnih kozlov v priseljencih in manjšinah, ki jih srečuje na svoji poti. Pravzaprav nam film postopoma odkriva idejo, da je za Fern izguba starega življenja morda manj radikalna sprememba, kot se je sprva zdelo. Že res, da se je primorana naučiti preživeti v kombiju, brez tekoče vode, brez hladilnika, brez osnovnega udobja. Toda ko počasi zbiramo drobce informacij o njeni preteklosti, nam postane jasno, da je bila Fern že ves čas drugačna, da se ni podrejala normam in pričakovanjem družine in okolja.

DNK filma ceste vsebuje nekaj, kar ga ideološko priklenja k žanrskemu predniku, in sicer trmasti individualizem, romantični ideal. Ta v odprtih cestah in širnih planjavah vidi obljubo svežih začetkov brez omejitev, ki jih človeku postavljajo država, družba in skupnost. Fern v določenem trenutku v filmu nastopi kot simbol individualnosti, kot ženska, ki skuša po vseh svojih izgubah ostati avtonomna, najti lastno pot in način življenja, v katerem ji ni treba sklepati kompromisov – vsaj ne takšnih, ki bi jo utesnili v kalup, v mesto, ki ji kot ženski v srednjih letih pripada v njeni kulturi. To je očitno sporočilo prizora na koncu: Fern obišče svojo uspešno sestro, ki ji predlaga, naj se priseli v njihovo prostorno predmestno hišo, kjer živi s svojimi otroki in vnuki. Fern sprva okleva, nato pa izbere – svobodo?



Iz dosedanjega opusa Chloé Zhao (**Songs My Brothers Taught Me** [2015], **Jezdec** [The Rider, 2017]) sta očitna njeno zanimanje in naklonjenost do Amerike »malih« ljudi, marginaliziranih in redkeje slišanih zgodb, ki jim pusti odzvanjati, ne da bi pri tem zašla v past didaktičnosti. Njen pristop včasih spominja na poetičnost zgodnjih del Terrencea Malicka, še posebno njena ljubezen do narave epskih razsežnosti, ob kateri so ljudje neznatni, ob kateri lahko občutijo svoje mesto v vesolju. Tudi *Dežela nomadov* je v svojem bistvu humanistični film, ki ne izgubi naklonjenosti do svojih likov – je film dobrih malih ljudi. Ta optimizem je navdihujoč – in sodeč po festivalskih odzivih na film tudi dobrodošel.

O NEKI MLADOSTI

VARJA MOČNIK

Spomin na oko

Listanje po osebnih fotografijah, zlasti tistih lično, tematsko in kronološko urejenih v albumih, neredko ponudi doživetje tajanja zamrznjenih spominov. Pri tem se spomnimo na nekoč bližnje ljudi, nekdanje znane kraje, doživeta občutja. In če nam fotografije predstavljajo (in omogočajo) dostop v zamrznjen spomin, se nam z diplomskim in prvim celovečernim filmom Ivana Ramljaka, **O neki mladosti** (O jednoj mladosti, 2020), ponudi doživetje dinamičnega spomina, ki nikoli ni obstal v trenutku (preteklosti). Ramljak nas z dokumentarnim filmskim eksperimentom nežno, a surovo iskreno popelje v svoje spomine, v spomine prijateljev in tudi v labirint same narave spominjanja, oziranja v preteklost in razumevanja preteklosti.

Tudi sicer je v svojem filmskem opusu naklonjen in pogosto posvečen brskanju po preteklosti, po spominih, po zankah časa, v katere smo vpeti: najsibo v filmu o zapuščenih kinodvoranah na jadranskih otokih, **Kino otok** (2016), ali v **Domu borcev** (Dom boraca, 2018), ki raziskuje »duhove« praznega in propadajočega znanstveno-študijskega centra v Kumrovcu. Za Ramljakova filmska obujanja spominov je značilno, da intimne spomine – njegove ali spomine drugih – pretočijo v kolektivni spomin; kar pa je za filme in gledalca še pomembnejše, povzdignejo jih v kolektivno izkušnjo.



V filmu *O neki mladosti* je ta izkušnja še zlasti razgibana, razvejana in zato pretresljiva. Film z relativno klasično (kronološko) pripovedjo gledalcu predstavi zgodbo o avtorjevem nekdanjem prijatelju Marku, nenavadnem mladeniču in izredno nadarjenem fotografu, VJ-ju, DJ-ju ... To zgodbo preko pripovedovanj njegovih nekoč bližnjih (med njimi je tudi avtor sam) razpre v zgodbo o nepovratno prepletenih prijateljstvih in druženjih, o mladostnem preživljanju časa. Gledalcu se prav natančno izrišejo (njihovi in njegovi) občutki in razmisleki ob mladostnih ujetostih, pobegih in hrepenenjih. Pripovedovalcev v sliki ne vidimo govoriti, skozi ves film njihove pretresljivo iskrene in neposredne izpovedi samo slišimo. Če se med filmom vprašamo, komu govorijo, si v isti sapi odgovorimo: prijatelju. A prijatelje v filmu tudi vidimo – na številnih fotografijah iz velikanskega in navdihujočega Markovega analognega arzenala, ki utelesijo atmosfero pripovedovanih spominov, in na (značilno »razdrtih« in zato še intimnejših) videoposnetkih s prijateljskih druženj. Iz tega dinamičnega spoja vznikne še atmosfera mladosti v nekem določenem prostoru in času – tiste, ki se je zaključevala v navdiha izpraznjenem in priložnosti oropanim povojnem času na Hrvaškem. A film stopi še korake dlje: ponudi nam širši razmislek o mladosti, ki je tako zelo lahkotna in še kako temačna hkrati. Nato spodbudi tudi razmislek o vsebini in načinu spominjanja, o tem, kako se nekateri ljudje/občutki/dogodivščine/kraji s časom potopijo v meglo polpozabe, drugi (ne strogo loče

Za vse Ramljakove filme je značilna izrazita soodvisnost zvoka in slike, poigravanje z njunim kakopak enakovrednim odnosom, ki bržkone izhaja iz strasti in razgledanosti avtorja, povezanih s filmom in z glasbo. *O neki mladosti* je izredno zanimiv tudi v tem pogledu, saj v njem glasbe tako rekoč ne slišimo (ali jo slišimo le v dokumentarnih drobcih), hkrati pa ta posredno bije iz vsakega trenutka filma: je imperativna okoliščina, razlog neštetih akcij in nosilka močnih idej.



Diplomski film, kljub koronskim festivalskim razmeram prejemnik številnih nagrad, je več kakor rezultat študijskega procesa ali pa je najbrž prav to – dosežek iskrenega, težavnega procesa, posvečenega snovi ali snovem filma in predanega raziskovanju filmske govorice. Kakor poslušalcu pesmi *O jednoj mladosti*, po kateri je film nedvomno povzel naslov (in ki vam ob poslušanju vsakič stre srce), tudi gledalcu filma privre na površje čudna in čudovita mešanica občutkov in razmišljanj. Prepoji nas zagonetna melanholija, ki je hkrati hrepenenje po mladosti in olajšanje, da je to obdobje za nami – pa čeprav je za vedno z nami.

NAŽGANI

BOR PLETERŠEK

»Omamljajte se!«

Morda ni razloga, da bi v **Nažganih** (Druk, 2020, Thomas Vinterberg) iskali več kot to, kar je jasno že na prvi pogled: so iskrena, duhovito napisana in prefinjeno odigrana komična drama o štirih moških prijateljih, ki se znajdejo v krizi srednjih let. Film je režiral uveljavljen evropski avtor, v njem nastopi ansambel odličnih igralcev (Mads Mikkelsen, Thomas Bo Larsen, Magnus Millang ...), s kupom priznanj pa ga je nedavno ovenčala še Evropska filmska akademija. A četudi se Vinterbergova opojna hvalnica življenju v svoji igrivi fascinaciji z alkoholom ne zakoplje dosti globlje od besedila komada *what a life, what a night / what a beautiful, beautiful ride*, ki se kakor lajtmotiv vije čez film,



nam vseeno postreže z zanimivim in aktualnim vpogledom v krizo (moške) vitalnosti.

Film se začne s Kierkegaardovim citatom (Kaj je mladost? Sen. Kaj je ljubezen? Vsebina sna.) in temelji na preprosti, neposredni premisi: štirje prijatelji, vsi po poklicu učitelji, se odločijo preizkusiti psevdoteorijo norveškega filozofa in psihiatra Finna Skårderuda, ki trdi, da se človek rodi s pol promila alkohola v krvi premalo. Tommy, Nikolaj, Peter in Martin se podviga lotijo sistematično, njihov pristop je »znanstven«. Z vsakodnevnim uživanjem alkohola bodo vzdrževali optimalno opitost, z namenom zbiranja »dokazov psiholoških, verbalno-motoričnih in psiho-retoričnih učinkov ter /.../ povečanja socialnega in poklicnega uspeha«. Pijejo samo v delovnem času in nikoli po osmi zvečer, zato je vsakršna debata o alkoholizmu kakopak odveč. Eksperiment najprej žanje uspeh: Martin se razživi v vlogi učitelja zgodovine, Tommy postane tako energičen trener nogometa, da gol zabije celo mali »Očalar«, Nikolaj čez zaključni izpit – s požirkom ali dvema – spravi živčnega učenca. Zazdi se, da se svet že od nekdaj vrti zaradi pijače. Tezo podpirajo tudi politični (Churchillov 'Nikoli ne pijem pred zajtrkom'), literarni (Hemingwayevi 'nesmrtni romani') in glasbeni (pianist Klaus Heerfordt je lahko igral 'le na meji med treznostjo in pijanostjo') velikani, ki so omenjeni v filmu. Pozitivni učinki in dvig samozavesti pa se, vsaj za Martina, kažejo tudi doma – v spalnici. Tommy, Nikolaj, Peter in Martin ne pijejo, da bi pobegnili, temveč nasprotno – pijejo, da bi bili spet prisotni. To ni eskapizem, fantje se dopingirajo. Želijo zmagati v tekmi življenja: kot učitelji, očetje in ljubimci.

Ko so leta 2003 Thomasa Vinterberga vprašali, zakaj je odšel snemat v Ameriko, se je njegov odgovor glasil: »Danska ima le pet milijonov ljudi, vsi so precej bogati in zato tam ni ničesar, o čemer bi lahko govorili.« A po dveh filmih čez lužo – **It's All About Love** (2003) in **Dear Wendy** (2005) veljata za bolj kot ne ponesrečena izdelka – se je vrnil nazaj domov, kjer je

najprej posnel komedijo **En mand kommer hjem** (2007), nato pa še mračno in surovo bratsko pripoved **Submarino** (2010). Zgodbe so bile še vedno tam, samo poiskati jih je bilo treba, kar je dokazal tudi z odmevno psihološko dramo **Lov** (Jagten, 2012), s katero je na neki način sklenil krog svojega dotedanjega ustvarjanja. Film o nedolžnem vzgojitelju, obtoženem pedofilije, je bil namreč svojevrsten negativ **Praznovanja** (Festen, 1998), ki je Vinterberga konec 90. let proslavil na mednarodni filmski sceni. Sledila je veliko manj impresivna **Komuna** (Kollektivet, 2016), v kateri ambivalentni odnosi med posameznikom, družino in skupnostjo, ki jih je režiser tako značilno seciral v zgodnejših delih, niso bili več na preizkušnji zaradi travme ali krivice, ampak kot posledica svobodnih odločitev, prostovoljnega eksperimentiranja. V tem smislu so **Nažgani** logično nadaljevanje ustvarjalnega kreda režiserja, ki na »bogatem, dolgočasnem Danskem« očitno še vedno najde zgodbe, o katerih je vredno govoriti.

Štirje prijatelji iz **Nažganih** so v resnici prav takšni ljudje, o katerih je režiser nekoliko posmehljivo govoril pred leti – o njih ni prav veliko za reči. Morda kot učitelji res niso najbogatejši, a živijo stabilna, varna in udobna življenja. Zato ne preseneča, da se je Vinterberg (v scenarističnem tandemu z dolgoletnim sodelavcem Tobiasom Lindholmom) moral zateči k »umetni« premisi, k eksperimentu, igri ... ki bi ta otopela življenja pretresla in naredila zanimiva – ne pa tudi zares spremenila. In prav tu, v tem nenavadnem pogledu na krizo srednjih let, se morda skriva aktualna poanta **Nažganih**: vsi si v resnici želijo ostati točno to, kar že so, ob tem se le želijo počutiti bolje. Kot pravijo: bolj muzikalični, odprti in pogumni. Svet, ki ga imajo, hočejo obdržati, dodati mu želijo le malo več barve in plesa. In to jim tudi uspeva, dokler jih, po nekaj kozarcih preveč, ne zadenejo pogubne posledice lastnega eksperimenta.

Nažgani so nastali kot priredba gledališke igre, ki jo je Vinterberg napisal med delom za dunajski Burgtheater in



so bili najprej zastavljeni kot »opevanje alkohola na podlagi teze, da bi bila svetovna zgodovina brez alkohola drugačna«. Snemanje je že kmalu po začetku prekinila osebna tragedija režiserja: film je posvečen njegovi hčeri Idi, ki je preminula v avtomobilski nesreči. Nekaj prizorov so posneli tudi na njeni šoli in z njenimi sošolci. Zaradi omenjenega dogodka je film ubral drugo smer, prelevil se je v zgodbo o »prebujanju v življenje«. Morda *Nažgani* prav zaradi te dvojnosti ob ogledu povzročajo nekoliko več nelagodja, kot bi ga sicer pričakovali od lahкотne komične drame z odpiljeno premiso in čustvenim pretresom ali dvema. Predvsem pa je kot vseprisotno in nespremenljivo kulturno dejstvo obravnavana otopelost naših štirih protagonistov, ki pa ni nikoli zares vzeta v precep. In prav zaradi tega *Nažgani*, ki so v prvi vrsti resda zabaven apel k splošni vitalnosti – baudelairovski Omamljajte se! à la Vinterberg –, verjetno nehote odpirajo tudi bolj neprijetna vprašanja: Zakaj? Zato, da svet ostane isti?

LETO ŽIVLJENJA

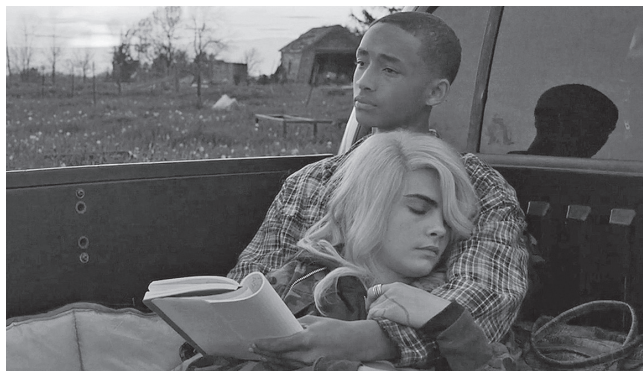
IGOR HARB

Leto brezizraznega življenja

Mitja Okorn je komercialno mednarodno najuspešnejši slovenski režiser, ki je z vsakim filmom doslej dokazal, da zna v prežvečeni premisi poiskati svež pristop k izbranemu žanru. Doslej. *Leto življenja* (Life in a Year, 2020) je kot

njegov hollywoodski prvenec veliko obetal, saj ni šlo za neodvisno produkcijo, temveč za film velikega studia – Sony – in temu ustrezno zvezdniško zasedbo (Cara Delevingne, Jaden Smith, Cuba Gooding Jr., Nia Long). Žanrsko je film romantična drama, ki deli precej DNK z romani Nicholasa Sparksa oziroma z njihovimi filmskimi priredbami. Te so doživele vrhunec popularnosti v desetletju med 2004, ko je izšla najuspešnejša med njimi, *Beležnica* (The Notebook, 2004, Nick Cassavetes), in 2013, ko je v kinematografu prišlo *Zavetje* (Safe Haven, 2013, Lasse Hallström). V vseh teh zgodbah gre za romance, ki so po eni strani idealne, a se jim na pot postavi nekaj nepremostljivega, pogosto bolezen, travma ali preteča nevarnost. V zasnovi skuša *Leto življenja* združiti ta Sparksov patos z odbito tragedijo ekranizacij del Johna Greena, najbolj z romanom *Krivo so zvezde* (The Fault in Our Stars, 2012, Josh Boone), kar je premišljeno usmerjen in ambiciozen podvig, vendar tega cilja žal ne doseže.

Zgodba *Leta življenja* je osredotočena na srednješolca Daryna (Jaden Smith), ki izhaja iz premožne družine in zvesto sledi načrtu, ki ga je zanj predvidel njegov oče (Cuba Gooding Jr.). Načrt se seveda začne spreminjati, ko se zaljubi v Isabelle (Cara Delevingne), predvsem pa ko ugotovi, da dekle umira za rakom. Ima še približno leto dni življenja in Daryn se odloči, da ji bo v tem času skušal pričarati vse življenjske prelomnice. Poleg tega ima Daryn raperski potencial, ki ga Isabelle spodbuja. Kot je razvidno iz zgodbe, je film prepleten s predvidljivimi melodramatičnimi preobrat in žanrskimi stereotipi, a to niso nujno negativne lastnosti, saj je pri žanrskih delih zmeraj največ odvisno od izvedbe. Tukaj pa se zalomi. Kljub spolirani vizualni podobi, za katero je poskrbela direktorica fotografije Quyen Tran, in učinkovitemu razvoju lika Isabelle iz tropa t. i. maničnega vilinskega sanjskega dekleta (*manic pixie dream girl*) v bolj



celovito junakinjo, se film zatika v predvidljivih preobratih in izgublja tempo ob romantičnih trenutkih, ne da bi uspel gledalcu v zameno ponuditi čustvene vrhunce. Del krivde za to gre pripisati leseni igri Jadena Smitha, ki prikaže karizmo le, kadar je za mikrofonom, in ne uspe predstaviti prepričljive zaljubljenosti. Nič manj težavna nista scenarij in montaža, ki kopičita toliko že ničkolikokrat videnih scen (npr. soočenje s strogim očetom, bes ob ugotovitvi, da ljubljena oseba ne more preživeti ...), da se bolj izvirne ideje med njimi izgubijo.

Kot je bilo že omenjeno, se Okorn v prejšnjih filmih ni branil žanrskih stalnic oz. klišejev, temveč jih je zmeraj izpilil in izkoristil kot element presenečenja. Ti filmi ponosno kažejo na svoje vzornike in so občasno tudi v dialogu z njimi: **Tu pa tam** (2004, Mitja Okorn) s filmom **Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki** (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998, Guy Ritchie), **Pisma sv. Nikolaju** (Listy do M., 2011, Mitja Okorn) s **Pravzaprav ljubezen** (Love Actually, 2003, Richard Curtis) in **Planet samskih** (Planeta Singli, 2016, Mitja Okorn) z **Grdo resnico** (The Ugly Truth, Robert Luketic, 2009). Tudi pri *Letu življenja* lahko prepoznamo vzornike, a Okornovemu filmu na zaslonu preprosto ne uspe vzbuditi niti posebej očarljive, srčne ali strastne romance niti srce parajoče tragedije. To pa so elementi, ki so uspeli tako v boljših priredbah Sparksovih del (*Beležnica*, **Viharna noč** [Nights in Rodanthe, 2008, George C. Wolfe]) kot v ekranizaciji romana *Krive so zvezde*. Še več, posledično so neprepričljivi tudi nekateri podporni elementi, recimo lika obeh očetov. Darynovega suvereno odigra oskarjevec Cuba Gooding Jr., a je njegov trud izgubljen v enodimenzionalnem razvoju in enostranskih izmenjavah z Jadnovim Darynom, medtem ko je Isabellin očetovski lik, transvestit Phil (Chris D'Elia), sprva zanimivo zastavljen, a v teku zgodbe potisnjen v ozadje do nepomembnosti.

V svojem žanru je *Leto življenja* že zaradi dodelane podobe, zvezdniške zasedbe in navdušujoče Care Delevingne soliden izdelek. Čeprav nekdanja manekenka doslej ni uspela prepričati v filmih, kot so **Valerian in mesto tisočerihi planetov** (Valerian and the City of a Thousand Planets, 2017, Luc Besson), **Lažna mesta** (Paper Towns, 2015, Jack Schreier) in **Odred odpisanih** (Suicide Squad, 2016, David Ayer), tu z Isabelle ustvari lik, ki preseže omejitve svojih stereotipov. Prav tako ni problematična predvidljivost razvoja dogodkov, saj privede do čustvenih preobratov, ki so glavna motivacija oboževalcev tega žanra, tudi kadar izvedba ne dosega visokih standardov *Beležnice*.

Kljub temu filmu ni usojeno postati komercialna uspešnica. Glavni razlog je zamuda vrhunca tega žanra, ki se je zgodil pred več kot petimi leti, ko je bilo *Leto življenja* šele v fazi razvoja scenarija. Vzrokov za zamudo je precej – kot je v intervjujih razložil Okorn, naj bi se bila bitka za prevlado med producentom in studiem – vsekakor pa je zadnje možnosti za resno mednarodno promocijo odneslo to leto, najprej s pandemijo, nato pa še z navalom obtožb o spolnem nadlegovanju zoper Cubo Goodinga Jr. in Chrisa D'Ellio, ki so dovolj resne, da sta očitno zaključila kariere. A tudi če bi film prišel v kine na začetku desetletja, bi bil njegov morebitni uspeh še zmeraj odvisen od številnih pogosto nedoločljivih dejavnikov, povezanih s ciljno mlado publiko in njenimi trenutnimi idoli ter obsesijami, ki jih filmi s svojim dolgim razvojnim ciklom le stežka zadenejo, ne glede na državo porekla.

TAKI SMO

PETRA METERČ

»Se ne dotikamo drug drugega zato, da bi si dokazali, da smo še vedno tu?«¹

Taki smo (We Are Who We Are, 2020), serija režiserja Luca Guadagnina, ki se je v osmih delih odvrtela od konca poletja pa nekje do sredine novembra, je avtorska stvaritev, od katere kljub temam, prežetim z najstništvom, ne gre pričakovati konvencij serij, ki se običajno izrišejo v okviru žanra odraščanja. Guadagnino se je kot režiser, pa tudi kot soscenarist skupaj s Paolom Giordanom in Francesco Manieri zadeve namreč lotil tako kot svojih filmov, le da si je tokrat lahko vzel več časa za razvoj raznolikih odtenkov avtorske poetike, ki stavi na predanost gledalca skrbno izgrajenim trenutkom, občutenjem in vzdušjem, ki prežemajo posamično epizodo. Serija nikoli ne vzpostavi dinamike, ki bi nas gnala k ogledu naslednje epizode. Sledeči si deli ne dopolnjujejo prejšnjih v klasičnem razvoju pripovedi, saj se ta mozaično izrisuje na ravni skrbnega grajenja kompleksnosti karakterjev in njihove umeščenosti v okolico. Tako si serija že takoj denimo privošči, da prvo epizodo spremljamo iz perspektive enega od glavnih dveh junakov, v drugi pa se taisto dogajanje izriše s perspektive druge, vse do hipa, ko se njune poti srečajo.

Dogajanje je zasidrano v ameriško vojaško oporišče v italijanskem mestecu Chioggia nedaleč od Benetk, kjer spremljamo novoprišleka Fraserja (Jack Dylan Grazer), z oblikovalskimi oblačili in poezijo Oceana Vuonga obsedene 14-letnika iz New Yorka, katerega svetobolje izraža že vnaprej vsega naveličan obraz in pogled, s katerim bi vsakih nekaj minut najraje zadavil svojo vojaško mamo (Chloë Sevigny), ki ga je skupaj s svojo dolgoletno partnerico iz vlemesta odvela na odročen konec sveta, da bi tam zasedla mesto polkovnice. Ko Fraser v Chioggi naleti na skupino ameriških najstnikov in spozna zadržano, na videz odsotno

Caitlin (Jordan Kristine Seamon), se vzpostavi osrednja dinamika serije – intenzivno spoznavanje in tkanje izmuzljivo-nedoločljive vezi med likoma, ki tako ali drugače odstopata od vrstnikov. Če gre pri Fraserju za zaigrano samozavest, ki skriva za njegova leta preuranjeno skrajno senzibilnost do sveta, je pri Caitlin bistven vzrok procesa razumevanja lastne odtujenosti od norm spola, ki so ji pripisovane.

Ceprav bi vnaprej utegnili sklepati o za trenutne najstniške serije značilnem raziskovanju neheteronormativnosti, Guadagnino karakterje zariše v odprtem in nestanovitnem odnosu do lastnega spola in seksualnosti ter v povsem fluidnem naseljevanju identitet. Tovrstno razumevanje lastnih teles in teles bližnjih na ravni pripovedi zavrne dramatični potencial »tegob odraščanja« in nikoli ne postane gonilo dogajanja samo po sebi, s čimer Guadagnino kljub vihravi izgubljenosti vzpostavi nepokroviteljski odnos do likov. Generaciji Z tako priznava avtonomnost v iskrenejšem pristopu do lastnega razumevanja spola in odnosov, kot ga je sposobna generacija njihov staršev. Fraser in Caitlin naklonjenost izkazujeta obema spoloma, se v teku epizod od njih odvrata in vračata, vendar tovrstni obrati ne odstopajo od preostalega emocionalnega kaosa po imenu adolescence. Občutja junakov niso nikoli enostavna ali povsem jasna. Tako kot bi lahko v Guadagninovem **Pokliči me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017) zdaj že kultni prizor z breskvijo označili za najbolj erotičen in neločljiv hkrati, se tudi v seriji spoznavanje užitka, v njem pa lastnih želja in zatorej sebe, redkokdaj loči od zaletavosti, nerodnosti, razočaranj.

Guadagnino vzdušje v seriji gradi iz nenehnega trenja med naturalistično neposrednostjo prikaza sveta odraslih in vojaške institucije ter liričnimi sekvencami, ki odražajo notranji svet mladih v ospredju. Slednje so polne poigravanja na ravni vizualnega; Guadagnino kadre poudarja z



1 Ocean Vuong, verz iz pesmi »On Earth We're Briefly Gorgeous«.



nenavadnimi koti, počasnimi posnetki ali s sekundnimi zamrznitvami slike, da bi le podaljšal trenutek ali ujel določen pogled. Dolgi posnetki hoje na plažo, vožnje z avtobusom, kolesarjenja po opustelem mestu in drugih lenobnih prekladanj ter divjih izgubljanj onkraj vojaške baze so največkrat podšiti z glasbo, ki se v sanjavih, mestoma pa kar sanjskih prizorih v okolico preprosto razlije iz zvočnikov ali slušalk junakov.

Redkokdaj se zazdi, da bi Guadagnino vstopal v neposreden dialog s simbolnimi in političnimi implikacijami oporišča, saj je povedna že sama umestitev najstnikov v poustvarjen simulaker »Amerike« v malem, ki je kot zadnja postaja za vojake pred misijami na tujem obnem tudi srž ameriškega imperializma. V prvem delu Britney (Francesca Scorsese), še ena od ameriških najstnic, Fraserju pomenljivo pojasni, da so v vseh ameriških oporiščih trgovine z živili do potankosti enake in da imajo izdelke na istih mestih, nato pa pikro doda, »da se ne bi izgubili«. Mladi se torej izgubljenosti ne morejo otresti tako zaradi življenja v simbolni kopiji kot zaradi karavanskega življenja od ene službe

staršev do druge, pa tudi v odnosu do njihovih političnih in osebnih načel. Tako kot osrednje teme serije prehajajo v in iz fokusa, se tudi teme, ki jih v drugem planu razkriva okolica junakov, nikoli ne zataknejo pri eni misli. Fraserjeva mama, ki s svojo partnerico znotraj vojaške institucije deluje liberalno, je denimo tudi polkovnica, ki slabo izurjenega mladega vojaka iz baze povsem brez zadržkov pošlje na misijo v Afganistan, ko to od nje zahtevajo.

Mladi vseh ozadij, vrženi skupaj z vsega sveta, se v luči povedanega še bolj krčevito oprijemajo vsakršnih trenutkov, ko si svet izgrajujejo sami, in ljudi, s katerimi to lahko svobodno počnejo. Če se njihovi mladostniški odleti zdijo kot neskončen poletni tabor, kjer je mogoče vse in vse predstavlja potencial hipne razburljivosti, se namreč hkrati zdi, da jih spremlja vnaprejšnja nostalgija, slutnja žalosti, kakršno občutimo, še preden se poletje zares konča. Ne čaka jih namreč zgolj konec brezskrbnosti, ampak tudi vse, kar v seriji ostane zgolj tu in tam namignjeno. Osrednja junaka, Fraser in Caitlin, se zdita odločena, da se slutnjam naproti, brez vsiljenih definicij in slabih kopij svetov, odpravita skupaj.

Simptom ogorčene pozicije

ROBERT KURET

Začnimo kar pri bistvenem: **Borat: Naknadni film** (Borat Subsequent Moviefilm: Delivery of Prodigious Bribe to American Regime for Make Benefit Once Glorious Nation of Kazakhstan, 2020, Jason Woliner) je enostavno slab. In to rečem kot nekdo, ki je bil velik fen originalnega **Borata** (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, 2006, Larry Charles). *Borat 2* je serija bednih štosov, ki so bolj ali manj poskusi oživljanja zapuščene prvega *Borata*, brezidejen in len epigon stare slave ali pa poskus nastavljanja situacij, ki le redko niso zbujanje neke pravičniške ogorčenosti oziroma zgražanja.

Ampak: je možno, da smo sami padli na foro? Da Sacha Baron Cohen dreza v mehurček politične korektnosti? Da v nas izziva reakcijo pravičniškega liberalca? Je mogoče, da z zgražanjem naselimo udoben kalup, ki nas zgolj potrdi v naši (moralni) superiornosti, da smo torej tarče štosu pravzaprav mi sami? Ali pa so vsa ta vprašanja le obupan poskus, kako nekako sublimirati lik, ki je bil nekoč komični heroj? Če pogledamo pozicijo, ki jo zavzema sam Sacha Baron Cohen, potem ni videti, da bi bil novi *Borat* tako zelo na drugo potenco premišljena potegavščina, saj se je njegov novi film vključil v samo predsedniško tekmo: hotel je skratka še enkrat poudariti, koga in kaj bodo ljudje volili, če bodo volili Trumpa.

O štirih minutah z Rudyjem Giulianiem ...¹

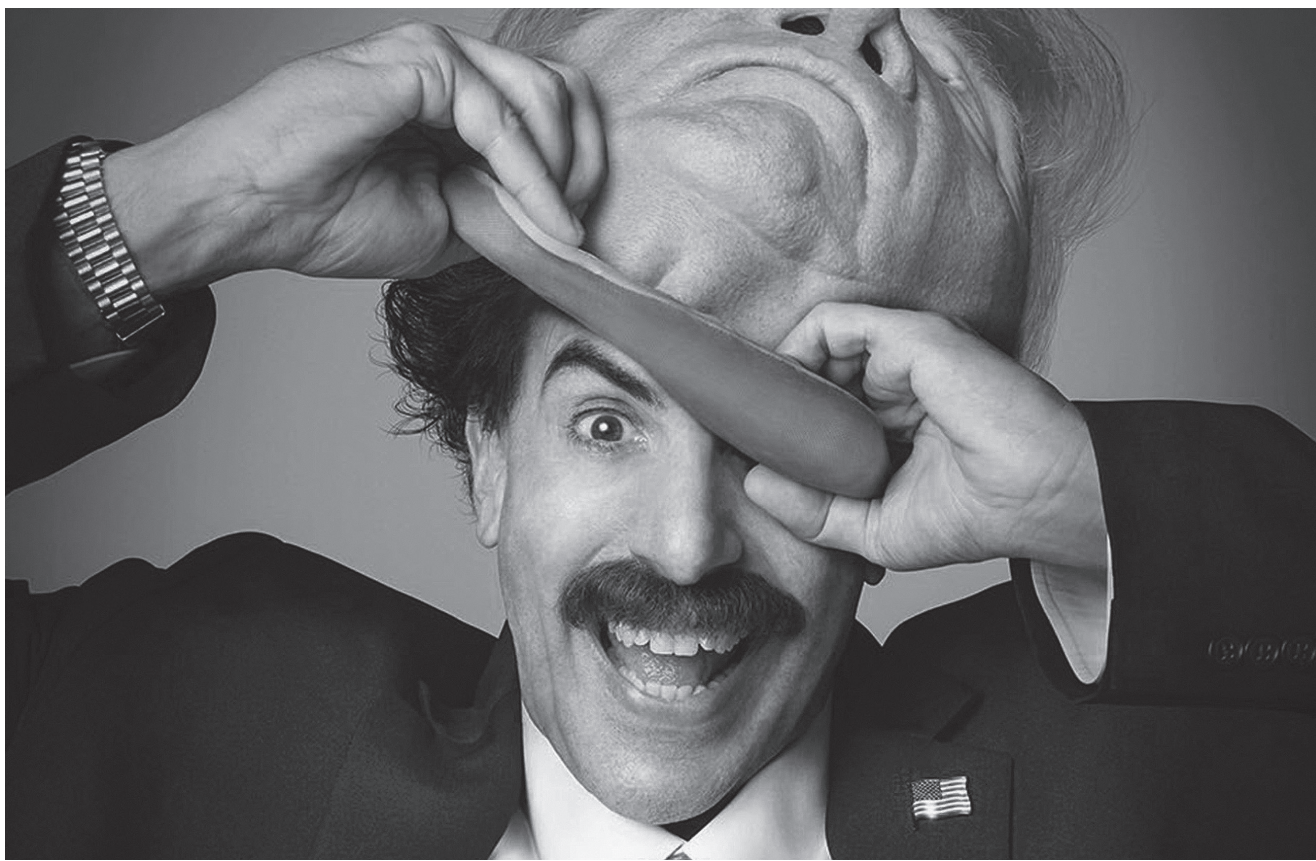
Pri tem je v svoji nameri očiten zlasti najbolj kontroverzen del filma njegov zaključek, ki je že zaživel vzporedno

življenje na spletu: gre seveda za intervju Boratove hčerke Tutar z Rudyjem Giulianiem, bivšim newyorškim županom in Trumpovim odvetnikom, pri čemer pa moramo tvegati in Giulianijevi *ljigavosti* navkljub prepoznati, da si film enostavno preveč očitno prizadeva, da bi ga moralno očrnil in ga potunkal v nekaj kot spolni škandal, kar se seveda naslanja na linijo gibanja #jztudi.

Pri tem moramo biti natančni: kot rečeno, Giuliani je neprijeten, mlajši novinarki sledi iz hotelske sobe za intervju v hotelsko spalnico, a pri tem v oči bode intenca, kako zelo si film tega želi, kako je pravzaprav odvisen od tega, da se Giuliani izkaže za spolnega predatorja, kako to potrebuje za svoj uspeh, zato bo naredil vse, da ga kot takega tudi pokaže. Tako moramo v razkrivanju Giulianija upoštevati tudi povsem pragmatično, ekonomsko računico samega filma, čigar uspeh ali spodlet je odvisen ravno od tega, kako uspešno mu uspe razkriti škandal. In ravno zaradi tega se razkrije fabriciranost škandala samega.

Borat v končni fazi želi biti neka leva kritika, a se names-to tega na delu razkrije povsem šovinistična logika: ženska je v kontekstu spolnega nadlegovanja prikazana kot tista, ki si spolnega nadlegovanja v resnici želi, saj ga sama izziva (želi si ga že zaradi uspeha filma, ki naj razkrije spolnega predatorja). Novinarka Tutar pač ni nevtralna, profesionalna, ni zgolj žrtev spolnega nadlegovanja, ampak se sama približa Giulianiju, se ga med intervjujem dotika, mu podari knjigo svojega očeta, ga povabi v hotelsko spalnico itd. Čeprav ne moremo zanikati, da bi Giuliani lahko profesionalno zavrnil Tutarine namige in povabila, niti ne tega, da je izvedel kakšno ne ravno najbolj primerno gesto, pa mora biti jasno, kako zelo se film trudi, da bi ga prikazal kot pošast, tako z

¹ Prizor na YouTubeu pod imenom Borat 2 – Rudi Giuliani scenes full HD. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=8tFUaKXdH-0>, pridobljeno 19. 12. 2020.



Borat: Naknadi film (2020)

montažo spolničnega prizora (pojavljajo se že pozivi, naj Baron Cohen objavi originalen, nezmontiran posnetek) kot z uporabo subtilne srhljive glasbe.

A preden bi zares lahko prišlo do kakšnega prestopka, v sobo uleti skoraj goli Borat: in če film in njegovi ustvarjalci želijo na vsak način ustvariti vtis, da je Borat prišel, tik preden bi se zgodilo nekaj groznega, preden bi Giuliani zares prešel k dejanju, se zdi, da Boratov vdor reši situacijo pred nečim, kar bi bilo za sam film še veliko bolj grozno (da to predstavlja še slabši scenarij kot dejansko spolno nadlegovanje, je tista zares grozljiva stvar, morda bolj *creepy* od samega Giulianija): da se ne bi zgodilo prav nič, da bi ves poskus zasačenja spodletel, da bi si Giuliani zgolj zatlačil srajco in obležal na postelji.

Film se skratka ujame v lastno past: če želi razkriti spolno nadlegovanje, mora v nekem trenutku tudi protagonistko izpostaviti nadlegovanju, kar je vsaj etično vprašljivo, če pa Cohen tega kot producent, ki skrbi za svojo ekipo, ne želi narediti, potem mora ostati pri goli insinuaciji, potencialnosti spolnega nadlegovanja, ki pa se ni zgodilo, ki mora ostati zgolj nakazano, za katerega je treba ustvariti pogoje, češ da bi se zagotovo zgodilo, če ne bi uletel Borat. Sacha Baron Cohen skratka reši Tutar pred nečim, kamor jo je sam poslal z vlogo očitno koketne novinark.

Boratska logika je torej prispela do konca, kjer se je razkrila kot svoje lastno nasprotje, kot tisto, kar omogoča pogoje objektu lastne kritike, ki ustvari objekt lastne kritike, ki potrebuje desničarsko obscenost, da se lahko nad njo zgraža in jo tudi zavrne. In dokler bo tako, je na delu neka patološka simbioza med levico in desnico, saj zgolj perpetuirati antagonizem, ki ves čas stoji na mestu.

Morda je tu namesto enoznačnega zaključka vendarle treba opozoriti na določeno vrednost samega prizora: Giuliani je s podpiranjem Trumpove obscene govorice kot pomembna javna osebnost prispeval k normalizaciji nadlegovanja in spolnega nasilja, zato lahko občutimo določeno zadoščenje, ko ga film zvabi na limanice. In morda si po takšnem dogodku ne bo več domišljjal, da je »upravičen« do mlajših novinark (kot recimo Trump, ki svojo slavo razume kot legitimacijo za spolno nadlegovanje). To so vsekakor možni pozitivni učinki potegavščine, kjer je Giuliani na nek način kaznovan za dosedanje izrekanje. A ne glede na to – pravzaprav skupaj, vzporedno s tem – je prisoten učinek, da film dela vse, kar lahko, da bi mu le uspelo prikazati Giulianija kot spolnega predatorja, in da ravno zaradi tega, ker je ta intenca tako očitna prek vedenja Tutar, tudi potencialno nadlegovanje zdrsne v veliko bolj sivo vmesno cono.

... in o ostalem ogorčenju

4-minutni del z Giulianijem je vrh zgodbene strukture, v kateri Borat skuša Tutar v imenu kazahstanskega premiera podariti nekomu z ameriškega političnega vrha. Borat se tokrat odpravi v Ameriko, da bi Kazahstanu vrnil ugled, ki ga je zapravil s prvim obiskom, ter da bi kazahstanskega predsednika pridružil klubu *strongmanovskih* predsednikov. Tako se odpravi na misijo, na kateri naj bi (zda) že bivšemu amerišskemu podpredsedniku Michaelu Penceu daroval Johnnija, šimpanza, ki je kazahstanski kulturni minister in tudi glavna porno zvezda (ja, to je neka domena Boratovih »for« ...). A ko prispe ogromna pošiljka, je tam namesto »ministra« le Tutar, ki se je pretihotapila v Ameriko kljub očetovi prepovedi. Tako sama zasede mesto darila, kar pa ji je pogodu, saj si želi postati nova Melania in kot ona živeti v zlati kletki.

Preden nadaljujemo, je morda treba opozoriti na neko Boratovo komponento, ki danes morda že predstavlja avtomatizirano obče mesto pri razumevanju: Borat je bil utelešenje stereotipa vzhodnjaka, kot ga recimo vidi povprečen Američan, pravzaprav nekoherenten mikš raznih stereotipov. Pri tem je s svojimi provokacijami bodisi razkril neko nestrpnost sogovornikov bodisi pokazal, da včasih mejá tega, kaj so ljudje pripravljeni tolerirati, sploh ni. Tako je po eni strani razkrinkal rasizem nekaterih ljudi, po drugi pa razkril rasizem, ki se nahaja v neki navidezni strpnosti do drugih kultur. To se je pokazalo predvsem v sprejemanju takšnih ali drugačnih Boratovih žaljivosti, otroških nestrpnosti ali zgolj komičnih vulgarnosti, kjer je bil obravnavan s strpne, pokroviteljske pozicije, ki ga nikdar ni poklicala k odgovornosti, ampak je v imenu prav te strpnosti »sprejemala« neke navade druge kulture, četudi so bile v popolnem nasprotju s pravili osnovnega dostojanstva, človekovih pravic itd.

Novi *Borat* še vedno oživlja to zapuščino, a pri tem dosegajo predvsem učinek predvidljivosti, utrujenosti in izpraznjenosti. Ko sta Borat in njegova hči v nekem salonu, ki ga vodi ženska, lahko gledalec žalostno vnaprej predvidi, da bo hči vzkliknila: »Kako je to mogoče? Ženska ima svoje podjetje?« In to naj bi bil vrh nekakšne fore. Ali pa ko se Tutar stokrat začudi, da ženske vozijo avtomobile, oziroma verjame, da ima vagino dentato, zaradi česar se je v življenju še ni dotaknila (tu se vendar zgodi nek zanimiv moment, saj vkoraka na srečanje republikanskih žensk, jim oznani svoje spoznanje ter jih pozove, naj se igrajo s svojimi vaginami).

Pravzaprav je vprašanje, kaj je fora teh for. Ali pa ni fore in Sacha Baron Cohen v resnici samo oživlja svoj kadaver? *Borat* deluje zunaj časa in prostora. Deluje kot anahronizem, kot

nekaj, kar se je slabo postaralo ravno zaradi tega, ker se ni postaralo, ker se ni posodobilo, ker je ostalo isto, ampak ne more biti zares isto, ker se nahaja v nekem popolnoma drugem kontekstu. Če je prvi *Borat* izšel leta 2006, ko ni bilo ne Twitterja ne Facebooka, ko se je še YouTube komaj zagnal, ko je bil boratovski *prank* neka sveža novost, potem je 14 let pozneje krajina polna nekih pranksterjev, ljudi, ki bi radi nadboratali Borata in kjer tudi neko razkrivanje, *expose*, ne deluje več na isti način. Ko se Boratova hči odpravi k neki instagramski influencerki (oz. feministki, kot jo poimenuje Borat), ki jo uči, kako si bo s pravim videzom našla *sugar daddyja*, se bolj zdi, da na foro ne pade toliko t. i. »feministka«, ampak film sam. Ne vidi, da z žensko, ki išče *sugar daddyja*, ne razkriva več njenega ne-feminizma, njenih grozljivih življenjskih idealov, ampak zgolj lastno bedo, ki živi od plehkosti drugih, ki potrebuje plehkost drugih za lastno preživetje.

Podoben problem se je nakazoval v Cohenovi seriji **Who Is America** (2018), s čimer se je tudi pojavil vtis, da ne gre prvenstveno za kritiko, ampak za zbujanje zgražanja, odpora, za golo šokiranje. V seriji Sacha Baron Cohen prevzame oblike šestih likov, šestih voditeljev pogovornih oddaj, kamor uspe zvabiti bolj ali manj znane goste, razne politike, lobiste ali javne osebe, med katerimi zagotovo prednjačita Bernie Sanders in Dick Cheney. In čeprav ima oddaja uspešne trenutke – predvsem glede popolnoma absurdnih izjav in pozicij, kjer je zagotovo najbolj posrečen Cohenov lik Erran Morad, izraelski borec proti terorizmu in bivši mosadovec (otroke bi bilo treba opremiti z orožjem!) – pa je na mestu opazka Marcela Štefančiča jr., ki je ob seriji opazil, da se gostje svojega rasizma in nestrpnosti prav nič več ne sramujejo, da gre bolj kot za razkrivanje za (še eno) platformo, kjer so takšni rasizmi dovoljeni, tolerirani itd. Problem pa je tudi, da sam Cohen ne prepozna potencialnosti lastnih komičnih nastavkov.

To je vidno predvsem v dveh likih: v altrightovskem voditelju Billyju Waynu Ruddicku in v dr. Niri Cain-N'Degeocellu, progresivcu in predavatelju študije spolov, ki želi zakrpati vrzel med konservativci in liberalci. Če Ruddick liberalne *fake news* medije spodbija z nekimi večinoma otročjimi fabrikacijami, kjer ob strpnih gostih (recimo Sandersu) glavna karikaturna izpade on sam, pa N'Degeocello konservativne goste draži predvsem s propagiranjem skrajne enakosti med spoli.

Baron Cohen pri obeh zamudi priložnost, da bi provocirala svoj lastni pol. To se recimo pokaže ravno v trenutku izjeme, ko Ruddick republikanskemu gostu želi podtakniti izjavo, da je Trump feminist, ker se je spoštljivo rokoval z Angelo Merkel, pri čemer bi bilo zanimivo ravno preverjanje,

kako gost dojema feminizem (in ali je res pripravljen pristati na to, da se za feminizem šteje zgolj neka osnovna gesta bontona). Nasprotno se Cain-N'Degeocello niti enkrat ne so- oči s kakšnim levičarjem, kjer bi lahko preverjal, do kakšne absurdnosti je pripravljen sprejemati liberalno doktrino enakovrednosti. Primeri, ko Cohen uprizarja *ready-made* zgražanja, ki pridejo na dan ob soočenju predstavnikov različnih politično-ideoloških polov, so nekako že predpakirani, saj je njihov rezultat znan že vnaprej. Prav v teh točkah se njegova komedija izkaže za konservativno, saj naseli že obstoječe in utrujene emocije zgražanja oziroma zavračanja.

To vprašanje v novem *Boratu* morda najbolj razpira prizor na plesu debitantk: ko pri plesu očetov s hčerkami prideta na vrsto Borat in Tutar, ona v nekem trenutku dvigne krilo in prej navdušene goste preplavi zgroženost, saj jim pokaže krvave spodnje hlače, menstrualna kri pa ji teče tudi po nogah. Prvi odziv gledalca na prizor, predvsem na zgroženost opazovalcev, zna biti liberalen v stilu Dr. Nire Cain-N'Degeocelle: zakaj se zgražajo nad menstruacijo. To vprašanje je seveda posledica povsem realnih družbenih problemov, od tega, da menstruacija očitno še vedno predstavlja tabu (ali da se čutijo ostanki tabuja), do tega, da tudi npr. vložki še vedno niso brezplačni.

Zdi se, da lahko tu film beremo na dva načina: po eni strani tako, kot je videti, torej kot progresivno provokacijo tabuja, ki obstaja glede menstruacije, ker – zakaj pa ne bi postala vidna? A če je to res tisto, kar si film zastavi, potem tudi menstruacija preprosto pade v nekakšen banalni šok, saj bi se ljudje podobno zgražali, če bi Borat ali njegova hči razkrila spodnjice, ki bi bile ponečedene s kakšnim drugim telesnim izločkom. Tako se zdi nadvse filistrsko zgražati nad ljudmi, ki so zgroženi nad krvavečim mednožjem, ker se zdi, kot da želi film doseči ravno ta učinek: pogledajte jih, konservativce, kako ne morejo prenesti pogleda na menstruacijo. A v končni fazi je to uradni dogodek, kjer bi stik ali pogled na kakršno koli telesno tekočino povzročila šok in zgražanje, kar bi se zgodilo tudi ob odpri rani, fekalijah, uriniranju, ob spermi ali čem drugem. Ne gre skratka toliko za detabuiziranje menstruacije, ampak za šokiranje z obscenimi gestami, za katere v danem kontekstu sploh ni situacije, ki ne bi požela zgražanja.

Pri tem pa se razkriva tudi drugo branje, ki je tudi branje novega *Borata* v celoti, in sicer kot simptoma: če film vidimo kot (samo)satiro liberalca, ki bi na vsak način rad od konservativcev požel odrešujoče zgražanje, saj mu bo v končni fazi dokazalo, da je še vedno *edgy*, da je še vedno kontroverzen; in ki bi od svojega ciljnega občinstva rad požel zgražanje



Borat (2006)

nad zaplankanostjo, nestrpnostjo, rasizmom itd. svojih ideoloških nasprotnikov. *Borat* sicer ponudi nekaj izjem, ko po začetku koronavirusa živi pri dveh teoretikih zarote: čeprav bezljata o Hillary Clinton, ki pije otroško kri, ne moremo spregledati, da sta človeka nekega neznanca vendarle sprejela v svoj dom. Podobno humanističen je tudi prizor, ko Baron Cohen vstopi v sinagogo, oblečen v judovsko karikaturo, ki zanika holokavst, a se pri tem zaplete v pogovor z dvema starejšima Judinjama, ki sta holokavst doživeli. To so dobri, a preredki in slabo izkoriščeni trenutki.

Če je *Borat* v čem relevanten film, je torej ravno v simptomatičnem prikazu pravičništva sodobnega liberalnega levičarja, njegovega skritega užitka, ki je užitek v moralni superiornosti. S to intenco po zgražanju, s tem lovljenjem svojega občinstva na limanice zgražanja in moralne superiornosti se tako pravzaprav približa logiki alternativne desnice, 4chanovskih trolov in Trumpa. Ti so pač ugotovili, da je pozornost valuta, ki jo je mogoče pridobiti ne toliko z

neko določeno idejo, ampak s pozicijo oz. izjavami, ki bodo šokirale in razjezile čim več ljudi, ki bodo s svojo radikalno nestrpnostjo zanetile tudi družbeno nasilje (o tem recimo govori nedavni Atlanticov dokumentarec **White Noise** [2020, Daniel Lombroso]). In četudi v primeru teoretikov zarote film za trenutek preseže preprosto zgražanje, je to vendarle večinoma prisotno. Tako *Borat* pravzaprav podleže podobnim prijemom kot ideološka stran, ki naj bi jo kritiziral in razkrinkaval.

Sean Connery

(1930–2020)

Alfa moški

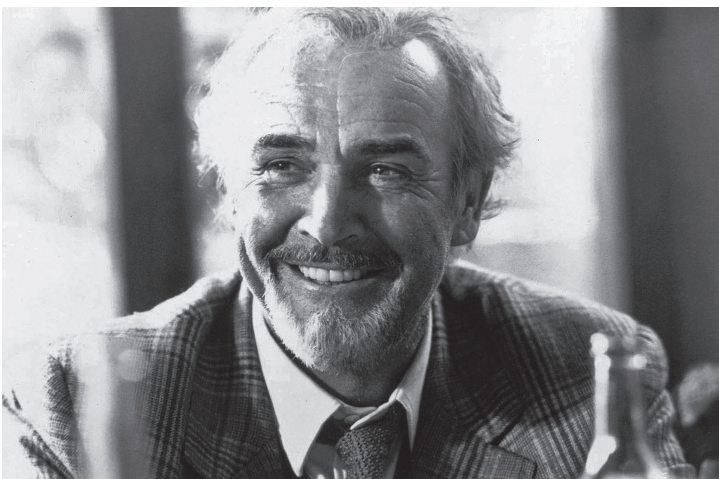
ANDREJ GUSTINČIČ

V smrti velikega škotskega igralca Seana Conneryja, ki je preminil v enaindevetdesetem letu oktobra 2020, je nekaj simboličnega. Bil je eden zadnjih filmskih zvezdnikov starega kova, primeren naslednik Clarka Gabla, Caryja Granta ali Johna Wayna in eden najlepših igralcev svoje generacije z izrazito moško lepoto brez kančka androgynosti. Visok in kosmat Škot z revnih ulic Edinburga je imel samozavest moža, ki se dobro počuti v lastnem telesu in ne čuti potrebe, da bi se opravičeval zaradi svoje moškosti. Imel je neko ponosno trmo, nekaj nevarnega, kar se je še posebej čutilo v filmih, ki jih je posnel v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, preden se je v starejših letih preoblikoval v toplejšo in bolj tolažilno figuro starega leva. Njegova igralska tehnika je bila omejena, le redko mu je uspelo pričarati ranljivost ali negotovost. Ali smo v **Ruski hiši** (The Russia House, 1990, Fred Schepisi) zares verjeli, da je pijanec in življenjska zguba? Manjkala mu je negotovost starejšega moškega, obupano zaljubljenega v veliko mlajšo žensko, ki jo je igrala Michelle Pfeiffer. Vseeno pa je njegova, morda v tej vlogi neustrezna, karizma nosila film, ker kot vsi veliki zvezdniki ni potreboval tistega, česar ni imel. Kar je imel, je bilo dovolj. »Z veličastnima izjemama Branda in Olivierja ni filmskega igralca, ki ga raje gledam kot Conneryja,« je zapisala filmska kritičarka Pauline Kael leta 1975. »Zaradi svoje vitalnosti je

najbolj bogato moški med vsemi angleško govorečimi igralci; tisti njegov gost, hrumeč škotski glas pravzaprav preoblikuje angleščino – ublaži ostre robove in humanizira sam jezik.«¹ Bil je prvi James Bond velikega platna in s tem postal globalna ikona. Umrl je v letu, ko se govori, da bo vlogo agenta 007 prevzela ženska, ko se zdi, da je feminizem prevzel žanrski film in je Conneryjev tip brezpogojnega in neoporečnega alfa moškega povsod na udaru.

Thomas Sean Connery se je rodil v revni proletarski družini v Edinburgu leta 1930. Bil je sin tovornjakarja in čistilke. Ko je bil star osem let, je začel je delati kot mlekar. Pet let pozneje je zapustil šolo, da bi finančno podpiral družino. Nekaj časa je preživel v mornarici, bil je mišičnjak in slikarski model. Igralsko kariero je začel v poznih petdesetih letih z vlogami v gledališču, na filmu in televiziji. V zgodnjih vlogah se že čuti tista prvinska sila, ki je postala zanj značilna in ki ni vedno privlačna. Na BBC-ju je bil leta 1961 ustrezno nečimrn Vronski do Ane Karenine, ki jo je odigrala Claire Bloom, in istega leta zelo dober Aleksander Makedonski v različici drame Terencea Rattigana **Adventure Story**, predvajane v živo v režiji Rudolpha Cartiera. Njegov Aleksander ni bil vizionar, kaj šele bog. Gnalo ga je neustavljivo fantovsko navdušenje.

1 Pauline Kael, *For Keeps*, New York, Dutton, 1994, str. 667.



Ruska hiša (1990)



Marnie (1964)

V šotoru poraženega perzijskega kralja Dareja je kot otrok v trgovini z igračkami. Filmska slava pa se mu je še izmikala.

Nihče ni mislil, da je ustrezen igralec za vlogo Jamesa Bonda, džentelmenskega agenta, ki ga je ustvaril Ian Fleming. Takoj ko se je pojavil na platnu s slavnimi besedami »Bond. James Bond« v prvem filmu serije **Dr. No** (1962, Terence Young), je vlogo naredil za svojo. Že mimobežen, skoraj prezirljiv način, kako je izgovoril te besede, je zaznamoval ton, ki ga je dal liku. Obvladal je geste, ki so dale Bondu njegov posebni čar in sta jih vsaj dve generaciji moških ponotranjili in naredili za svoje v dobrem in slabem smislu. Ko v **Goldfingerju** (1965, Guy Hamilton) eksplodira bomba, ki jo je podtaknil sam, Bond v svojem belem smokingu pripre oči in zamišljeno hitro pogleda vstran, medtem ko prižiga cigareto ter ležerno pristopi k šanku. S svojimi dolgimi koraki, nonšalanten kot panter, poln energije, ki samo čaka na priložnost, da izbruhne, je šel Connery skozi šest uradnih in en neuradni film o agentu 007. Ponujal je kombinacijo močne fizične navzočnosti in nonšalantne ravnodušnosti.

Sam je nekje povedal, da sta mu zgolj prva dva filma ponujala igralski izziv. V *Dr. No* in **Iz Rusije z ljubeznijo** (From Russia With Love, 1963, Terence Young) se je čutila grobost, ki jo je komaj nadzoroval. To je bil Bond, ki je lahko jezno udaril žensko, za katero je mislil, da mu laže – v tem je bil naslednik

zasebnih detektivov in drugih surovih fantov B-filma. S tretjim Jamesom Bondom, *Goldfinger*, je postal trdnejša različica Caryja Granta. Deloval je, kot da je vse, kar se dogaja okoli njega, zabavno, in da ni razloga za razburjanje. Postal je šarmantni vodič skozi filme, ki so bili v bistvu komedije smrti. V njegovem utelešenju lika je bilo vedno malo samoljubja, samoljubja človeka, ki ve, da lahko vzame vse, kar si želi. Connery je to sprejel brez kančka slabe vesti. Takšni so bili tudi Bondi, ki so mu sledili. Le da Roger Moore ali Pierce Brosnan nista izžarevala fizične moči in prekanjene inteligentnosti, ki bi občutek upravičenosti, da si lahko vzame, kar hoče, naredila prepričljiv in tudi grozeč. Sedanji Bond Daniel Craig je ta vidik agenta 007 drastično ublažil.

Pogled na Conneryjevega Bonda je zapletel zob časa, a tudi Connery sam. Njegova prva žena, avstralska igralka Diane Cilento, je v avtobiografiji zapisala, da jo je Connery dvakrat udaril v hotelski sobi po zabavi v Španiji, med snemanjem filma **The Hill** (1965, Sidney Lumet). Connery je obtožbo jezno zanimal, a sam v več intervjujih rekel, da meni, da ni napačno dati zaušnice ženski (ne pa je udariti s pestjo), če vse druge možnosti ne zaležejo. V novem tisočletju se je distanciral od prejšnjih izjav in povedal, da je vsako nasilje proti ženskam napačno. Bilo je kot zvonjenje po toči. Njegove prejšnje izjave so postale del njegovega javnega značaja.



The Offence (1973)



Dr. No (1962)

Zanimivo pa je, da je posnel kar nekaj filmov, ki se spopadajo z moškim nasiljem in neobrzdanim moškim nagonom. Alfred Hitchcock je leta 1964 v **Marnie** plenilski vidik Conneryja postavil v (relativno) bolj realističen kontekst. Igral je Marka Rutlanda, bogatega založnika iz Filadelfije, ki prelestno kleptomanko Marnie (Tippi Hedren) prisili, da se z njim poroči. Marnie ni samo tatica, ampak tudi sovražni seks. Odnos, ki se razvije, je izredno mučen, saj Mark postane njen zaščitnik, amaterski psihoterapevt in posiljevalec. Kot Bond je moški, ki je navajen dobiti vse, kar hoče, a ženska, ki si je želi, se ne odzove z nasmehom »bondovega dekleta«, temveč s strahom, gnusom in poskusom samomora. Spet izžareva neverjetno spolno moč, le da jo čutimo skozi njegovo nevoljno tarčo Marnie. Connery pokaže svoje distancirano opazovanje sveta, ko ironično študira Marnie med njenim razgovorom za službo. »Lovil sem te, ujel, in moj Bog, da te bom obdržal,« pozneje pove zmedeni in prestrašeni Marnie. Čeprav je Hitchcock nato povedal, da je želel igralca, ki bi bil bolj prepričljiv kot filadelfijski džentelmen, je s Conneryjem dobil Marka Rutlanda, ki je hkrati privlačen in strašen, in ta privlačnost in strah sta zasnovana na fizični lepoti ter fizični in psihološki dominaciji.

Connery je posnel kar pet filmov z režiserjem Sidneyjem Lumetom; dva najzanimivejša sta že omenjeni *The Hill* in **The Offence** (1973). V prvem je Joe Roberts, britanski vojak, ki je pristal v vojaškem zaporu, ker je udaril svojega nadrejenega. To je igra, ki jo pričakujemo od britanskega igralca iz delavskega razreda šestdesetih let prejšnjega stoletja. Je posebljenje provokativnosti. Tudi ko stoji mirno pred narednikom v zaporu, ne more skriti svojega prezira. Poskušajo ga zlomiti. Film je klavstrofobična študija moškega nasilja proti moškim, avtoritete in ponižanja. Tudi sam junak ni imun na to ozračje brutalnosti in se pridruži zafrkavanju najšibkejšega ujetnika. Ko neobrzdana brutalnost na koncu zlomi samega Robertsa, smo zelo daleč od neuničljivega Bonda.

Temačna Lumetova drama *The Offence* je eden najpogumnejših podvigov kakšnega velikega zvezdnika; v njej je Connery odigral odbijajoč lik brez česar koli privlačnega in podal neusmiljen portret grdega človeka. Igral je detektiva Johnnija Johnsona v sivem angleškem mestu; mučijo ga spomini na nasilje, ki ga je videl kot policist. »Vsa ta trupla,« mrmra samemu sebi. »Smrdljiva, otekla, črna, gnila. Zaudarjajo po smrti.« Lovi pedofila, ki posiljuje deklice, a muči ga tudi poželenje prav po teh mladih žrtvah, po »njihovih telesih, njihovih belih telesih«. Ko v gozdu najde napadeno deklico, je njegovo tolaženje otroka na meji nadlegovanja, in ob prihodu ostalih policistov ima na obrazu izraz, kot da

so ga ujeli med zločinom. Nenehno je psihološko nasilen do svoje trpeče žene. »Zakaj nisi lepa? Nisi niti luštna,« ji pove in jo s temi besedami zlomi. Večji del filma se ukvarja z izpraševanjem osumljenca, ki ga briljantno igra Ian Bannen. Johnson je prepričan, da je izjemen detektiv, ki bo zmagal v psihološkem dvoboju z nasprotnikom. Izkaže pa se za butastega primitivca, ki podivja in do smrti pretepe osumljenca, ko ga ta prisili, da se sooči z lastnimi demoni. Nekateri kritiki so se pritoževali, da bi bil potreben subtilnejši igralec, ki bi orisal vse odtenke značaja lika. Ne vem pa, če bi lahko tak igralec utelesil vso fizično grožnjo tega človeka, tega neandertalca, vedno na meji nasilnega izbruha, in če bi bil pripravljen biti tako popolnoma nevšečen kot v tistem hipu, ko njegov samozadovoljni nasmeh izgine, ker mu postane jasno, da se osumljenec iz njega norčuje, ter ga zamenjata srepi pogled in neobvladljiv nasilni bes. Connery je v tej vlogi enostavno grozljiv. Popolnoma postane človek, ki ga igra, kot je nekoč popolnoma utelesil Jamesa Bonda.

V sedemdesetih letih je odigral še nekaj odličnih vlog. Morda je svoj igralski vrhunec dosegel v klasiki Johna Hustona **Mož, ki je želel biti kralj** (*The Man Who Would Be King*, 1975) po zgodbi Rudyarda Kiplinga. Film je hkrati staromodna kolonialistična pustolovščina in satira na kolonialistično mentaliteto. S starim prijateljem Michaelom Cainom igrata britanska vojaka Daniela Dravota in Peachyja Carnahana v Indiji v devetnajstem stoletju, ki se odpravita v Kafiristan, da bi postala vladarja. Ko domorodci, ki jima sledijo, pomislijo, da je on bog, sin Aleksandra Makedonskega, se Daniel Dravot vživi v vlogo boga. Postane modrec, ki rešuje težave prebivalstva, in se odpravi na pot v propad. Connery se ne boji odigrati bedaka, ki se mu gledalci smejejo. Primerno je, da obuja spomine na lastno igro v vlogi Aleksandra na britanski televiziji skoraj petnajst let prej. Tu je isto deško navdušenje, sicer ne več v telesu mladeniča. In je spet vrsta energije, ki jo lahko zaustavi le smrt. Ko Peachyju ukaže, naj se pred njim priklanja, ali ko jezno kriči na duhovnike, ki se upirajo njegovi želji, da se poroči in s tem dobi kraljico, Connery ustvari neizbrisno sliko nadutosti; je človek, ki je istočasno neustavljivo impozanten in zastrašujoče neumen.

Naslednje leto je v filmu **Robin in Marian** (*Robin and Marian*, 1976) Richarda Lesterja z veliko topline odigral ostarelega Robina Hooda, ki se razočaran vrne iz križarskih vojn v Anglijo. Njegov odnos do drobne Audrey Hepburn je zaščitniški, a ne zmore se otresti potrebe, da spet postane tisti junak iz mladosti, kar njega, Marian in revne kmete, ki mu sledijo, popelje v tragedijo. Ni moglo biti drugače, saj je



Mož, ki je želel biti kralj (1974)



The Hill (1965)

do avtoritete enako ravnodušen kot v filmu *The Hill*. »Robin me vedno obsoja,« reče umirajoči kralj Richard Levjesrčni. »Prekleti kmet. Obsojati kralja!« A če bo to kdor koli počel, bo to ta trmasti in ponosni Škot. V ambiciozni in občasno osupljivi futuristični znanstvenofantastični zgodbi **Zardoz** (1974) Johna Boormana je bil brezsrčni objekt pogleda kamere. Gol, z izjemo predpasnika in črnih škornjev, je igral barbara, vtihotapljenega med elito, ki je zgubila moč erekcije in obstaja zgolj na intelektualni ravni. Dotikajo se ga in ga božajo, fascinirajo jih njegove kosmate prsi, njegovi spomini na ubijanje in posilstvo, ki jih lahko vidijo. Boorman ni dovolj razvil te parabole petelina med kokošmi; kot da se je ustrašil intenzivno faličnih implikacij svoje zgodbe. Zato je tudi Connery v filmu deloval nekako zbegano.

Občinstvo je te filme zavrnilo, kot je leta 1965 zavrnilo *The Hill* – svojega idola ni želelo videti kot poraženega upornika v solzah, neandertalskega policista, klimakteričnega Robina Hooda ali goloprsega barbara. Rado pa ga je gledalo kot beduinskega vodjo, v fantovskih pustolovščinah v **Vetru in levu** (*The Wind and the Lion*, 1975, John Milius), in kot šarmantnega roparja v **Prvem velikem ropu vlaka** (*The First Great Train Robbery*, 1978, Michael Crichton). Uspeh Bonda ga je obsodil na junaške vloge.

Vlogi kontemplativnega in briljantnega meniha Williama Baskervilskega v **Imenu rože** (*The Name of the Rose*, 1986, Jean-Jacques Annaud) in starega, kot jeklo trdega policista Jimmyja Malona v **Nedotakljivih** (*The Untouchables*, 1987) Briana De Palme sta ga vrnila v zvezdniško prvo ligo. Za prvo je dobil nagrado BAFTA, za drugo pa tisti tip oskarja, ki sta ga dobila Humphrey Bogart in John Wayne: priznanje staremu in priljubljenemu igralcu. S tema dvema filmoma je ustvaril

podobo starega modreca in mentorja mlajšim moškim. Igral je očeta Indiane Jonesa, ponosnega in osamljenega kapitana sovjetske podmornice v **Lovu na rdeči oktober** (*The Hunt for Red October*, 1990, John McTiernan) ter druge vloge, ki se spodobijo staremu veteranu filma.

Na platnu se je upiral starosti, za razliko od Clint Eastwooda, ki je staranje naredil za sestavni del svojega filmskega značaja. Connery je bil v tem pogledu bolj podoben Jeanu Gabinu: starejši ko je bil, bolj mačistične so bile njegove vloge. Igral je junake, ki so jih ostali liki občudovali. Morda je to smešno. Morda je postal parodija alfa moškega, a občinstvo ga je imelo rado, bilo je prizanesljivo do starega leva. Nekateri kritiki so se zgražali nad razliko v letih med njim in Catherine Zeta-Jones v **Pasti** (*Entrapment*, 1999, Jon Amiel), a film je bil globalna uspešnica. Občasno ga je bilo lepo videti, kot recimo starega nespoštljivega razbijača v **Alkatrazu** (*The Rock*, 1996, Michael Bay), še vedno zmožnega uničiti ulice San Francisca v pregonu z avtomobili. Kot stari, osamljeni pisatelj je bil izjemno ganljiv v **Forresterjevem razkritju** (*Finding Forrester*, 2001, Gus Van Sant), v filmu **Srčne igre** (*Playing by Heart*, 1999, Willard Carroll) pa je imel tako pristno kemijo s čudovito Geno Rowlands, da je škoda, da ni posnel več takšnih intimnih dram.

Connery zdaj deluje kot junaška figura iz nekega drugega časa, z vsemi težavami, vrlinami in hibami, ki jih to prinaša s sabo. Njegova karizma, tako svetla kot temna, je nesporna. Neka njegova soigralka je opazila, da ko Sean Connery vstopi v sobo, vemo, da je Sean Connery vstopil v sobo. Ni bil človek, ki bi ga primerjali z njegovimi vrstniki, ampak smo njih primerjali z njim. Bil je unikaten. Ko je bil na velikem platnu, z njega ni bilo mogoče odvrniti pogleda.



**SANJAMO,
MISLIMO,
ŽIVIMO FILM ...**

Slovenska kinoteka filmski muzej
Dvorana Silvana Furlana, razstava, knjižnica

fotografija iz filma: Gretnihlani možgani Pupillje Ferlewerk, Karpo Godina, 1970

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

Nikoli redko včasih vedno

(Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman)

»Drama o nezaželeni nosečnosti je zasnovana v dokumentarističnem tonu, kot kolaž majhnih birokratskih zapletov, ovir in ponižanj, ki jih morajo številne Američanke prestajati na poti do osnovne zdravstvene nege.«

Ana Jurc, Najboljši filmi v letu 2020, str. 7

»Film, ki k občutljivi tematiki pristopa z izjemno dozo pristnega sočutja in z izjemnim občutkom za zajemanje majhnih karakternih lastnosti.«

Jernej Trebežnik, Najboljši filmi v letu 2020, str. 12

