

16 izd

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

ekstra

letnik LIV, september– oktober– november 2018



tema Ingmar Bergman

slovenski film pogovor z Uršo Menart in Dušanom Kastelicem

10 let Kinodvora na prelomnici

intervjuji Ruben Östlund, Fabrice du Welz

Nuri Bilge Ceylan Čehov v turškem filmu

ANIMATEKA



3. - 9. DECEMBER 2018

Mednarodni festival animiranega filma
International Animated Film Festival

LJUBLJANA, SLOVENIJA

Kinodvor | Slovenska kinoteka | +MSUM

Stara mestna elektrarna - Elektro Ljubljana

www.animateka.si

UVODNIK	02	<i>Maj '68 po bratih Marx</i> Ciril Oberstar
INTERVJUJI	04	<i>Ruben Östlund</i> Rok Govednik
	09	<i>Fabrice du Welz</i> Dejan Ognjanović
FESTIVALI	15	<i>14. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina</i> Matic Majcen
	17	<i>24. Filmski festival v Sarajevu</i> Tina Poglajen
INGMAR BERGMAN	19	<i>Bergmanova platonska votlina</i> Zdenko Vrdlovec
	24	<i>Ljubiti. Zemeljsko in nepopolno</i> Anja Banko
	29	<i>Odsevi v razbitem ogledalu: Ingmar Bergman in nasilje</i> Andrej Gustinčič
	34	<i>Ingmarjev pasijon</i> Igor Koršič
10 LET KINODVORA	40	<i>Kinodvor na prelomnici</i> Žiga Brdnik
KRITIKA	46	<i>Leave No Trace, r. Debra Granik</i> Ana Šturm
	48	<i>Ptice selivke, r. Ciro Guerra</i> Petra Meterc
	50	<i>Chris the Swiss, r. Anja Kofmel</i> Tina Poglajen
	53	<i>Climax, r. Gaspar Noé</i> Matic Majcen
	54	<i>Dede, r. Mariam Khatchvani</i> Petra Meterc
	55	<i>Okus cementa, r. Ziad Kalthoum</i> Veronika Zakonjšek
	57	<i>First Reformed, r. Paul Schrader</i> Jernej Trebežnik
	59	<i>Sicario 2: Vojna brez pravil, r. Stefano Sollima</i> Anže Lebinger
LOUIS C.K.	60	<i>Maxima Culpa Louisa C.K.-ja</i> Bojana Bregar
NURI BILGE CEYLAN	63	<i>Čehov v turškem filmu</i> Tina Poglajen
SLOVENSKI FILM	66	<i>Pogovor z Dušanom Kastelicem</i> Anja Banko
	72	<i>Pogovor z Uršo Menart</i> Ana Šturm
	77	<i>LGBT podobe v slovenskem filmu v Jugoslaviji</i> Jasmina Šepetavc
ENAKOST SPOLOV	81	<i>O enakosti spolov in filmskem sektorju: mednarodna perspektiva</i> Nika Gričar
IZ KINOTEČNIH ARHIVOV	86	<i>Zgodbe iz Nemške kinoteke: med Vzhodom in Zahodom</i> Tina Poglajen
SKRATKA	89	<i>Zima v poletnem paradižu</i> Bojana Bregar
PODOBA GLASBE	90	<i>Trap hit v Louvru</i> Oskar Ban Brejc
TV-SERIJE	92	<i>Žanri brez meja: Mark Kermode's Secrets of Cinema</i> Nace Zavrl
BRANJE	94	<i>Vsaka dobra zgodba je frankensteinovska zgodba</i> Matic Majcen



EKRAN, revija za film in televizijo, letnik LIV, september–november 2018 | ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije | izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanj Ivan Nedoh | **sofinancira** Ministrstvo za kulturo | **glavni in odgovorni urednik** Ciril Oberstar | **uredništvo** Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran Smiljanič, Ana Šturm (*Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.*) | **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | **jezikovni pregled** Mojca Hudolin | **naslovnica** Eva Mlinar | **oblikovanje** Eva Mlinar, Hana Jesih | **tisk** Tiskarna Oman, Kranj | **marketing** info@ekran.si | **celoletna naročnina** 25 € + poštnina | **transakcijski račun** 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) | **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | **e-naslov** info@ekran.si | **telefon** 01/43 42 510 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € ISSN 0013-3302

Maj '68 po bratih Marx

Pesem *The Revolution Will Not Be Televised* je leta 1970, na vrhuncu študentskih protestov v ZDA, sredi Harlema ob zvoku bobnov recitiral Gill Scott-Heron. V njej pripoveduje, da med revolucijo ne bo mogoče ostati doma, ne bo se mogoče »vklopiti« ali »srkati piva med reklamami«, ker revolucije pač »ne bodo prenašali po televiziji«! In ker je bil to le odgovor na neko drugo pesem, ki se, nasprotno od te, začneja s stavkom, »ko pride revolucija, jo bomo nekateri morda ujeli na TV, s piščancem, ki nam bo visel iz ust« (*The Last Poets*) ..., se dejansko postavlja vprašanje, kako je s televizijskimi in filmskimi podobami uporov, ki jim s skupnim imenom na kratko pravimo maj '68 ali študentski upori leta '68.

Vprašanje filma in televizije v odnosu do posredovanja podob uporov je v resnici seveda veliko starejše. Eden izmed akterjev ameriškega obzorniškega gibanja iz tridesetih let, ki je nastalo kot odgovor na veliko gospodarsko krizo v ZDA, Sam Brody, je manipuliranje oblasti s filmskim prikazovanjem družbe že takrat opisal takole: »Oblast uporablja filme proti delavcem podobno kot pendreke, le da bolj subtilno.« Zato je zagovarjal produkcijo lastnih, neodvisnih filmskih novic, s katerimi bi v javnosti dosegel večjo vidnost upora in ustrežnejšo reprezentacijo delavskih upornikov.

Podobna vprašanja pa si zastavlja tudi letošnja Jesenska filmska šola (JFŠ), posvečena maju '68. Francoski kritik Serge Daney je prepričan, da je film večinoma »spregledal dogajanje tistega leta«, v nasprotju z njim pa Nace Zavrl v kinotečnem uvodniku v JFŠ ugotavlja, da je danes, »petdeset let po izteku majskih revolucijskih gibanj«, morda »napočil čas, da Daneyjevo trditev ovržemo /.../; kamere so bile na prizoriščih globalnih nemirov prisotne, snemalci pa so potek protestov, zasedb in stavk zajemali vsepovprek«.

Tako se vizualni zapis o pariškem maju '68 ni ohranil le v mnogih klasičnih dokumentarcih, ampak tudi v revolucionarni seriji enainštiridesetih, 3 do 4 minute dolgih obzornikov z naslovom *Cine-Tracts*. Filmarji, ki so jih snemali, med drugimi Jean-Luc Godard, Chris Marker in Alain Resnais, niso izumili le nove obzorniške govorice, ampak tudi družbeni kontekst kroženja filmov, s katerim so zaobšli komercialne distribucijske poti. Snemali so na 16-mm kamere, ker je bil to tisti format, ki ga je bilo mogoče brez večjih težav predvajati ali prilagoditi projekcijskim

zmožnostim žarišč takratnega upora (zasedenih fakultet in okupiranih tovarn). Omogočal je hitro kopiranje in poceni distribucijo, predvsem pa hitro produkcijo, ki jo je zahtevalo aktualno pokrivanje majskega dogajanja.

Toda film se je z majem '68 zapletel že pred vrhuncem gibanja, ki je nastopilo z izgredi na ulicah Pariza. Februarja istega leta so se filmarji (od filmskih kritikov do francoskih novovalovcev ob podpori Nicolasa Raya in Hitchcocka) s protesti uprli poskusu odstavitve ustanovitelja in takratnega direktorja francoske kinoteke Henrija Langloisa, strastnega zbiratelja filmske dediščine in enega večjih poznavalcev in prikazovalcev filmske zgodovine, ob katerem je zrasla celotna generacija filmskih kritikov, cineastov, ... upornikov.

In res, kako je mogoče spregledati vseprisotnost ne le kamer filmskih aktivistov, ampak tudi filmskih motivov, sloganov, citatov iz filmov, filmskih navdihov ... Če kaj, potem je bil maj '68 globoko prežet s filmom in filmsko kulturo. V Ljubljani, Zagrebu in Beogradu nič manj kot v Parizu. *Marksizem po bratih Marx* je bila slovenska verzija francoskega slogana *Je suis Marxiste, tendance Groucho*, ki ga pripisujejo Jean-Lucu Godardu ... To je bil denimo čas, ko je mladi Mladen Dolar svoje članke z analizo študentske zasedbe Filozofske fakultete končeval s citati iz filma **Jagode in kri** (*The Strawberry Statement*, 1970): »Strike to prove yourself alive!« ..., ne nazadnje pa tudi čas, ko so filmski in gledališki igralci (Stevo Žigon) nagovarjali študentske množice, filmski režiserji (Želimir Žilnik) pa so jih snemali.

V dokumentarnem filmu **Junijska gibanja** (Lipanska gibanja, 1969, Želimir Žilnik), ki prikazuje študentske demonstracije v Beogradu, zaseda nastop Steva Žigona ključno vlogo. Nekdo, ki danes posluša vzklike, s katerimi študentje navdušeno prekinjajo njegov govor in ga kanalizirajo v aktualnost revolucionarnega trenutka, bo sprva morda spregledal, da besedilo nagovora ne velja aktualnemu študentskemu uporu, niti jugoslovanski ali oktobrski socialistični revoluciji, temveč skoraj dve stoletji starejši, francoski revoluciji. Gre za odlomek iz Robespierovega govora iz igre *Dantonova smrt* nemškega dramatika Georga Büchnerja. Stevo Žigon kot dober igralec se tega v celoti zaveda. Vse tiste dele govora, ki bi kazali na njegovo zgodovinsko ozadje, pove hitro, zamolklo in manj razločno. Nasprotno pa dele, ki kljub svoji starosti delujejo aktualno, pove izrazito jasno, decidirano in glasno: »Če gledamo ljudske zakonodajalce, kako se postavljajo z vsemi pregrehami in vsem razkošjem nekdanjih dvorjanov, ... kako sipajo domislice, duhovičijo in razkazujejo nekaj uglajenosti, ... če gledamo ..., kako se grofje in markiji revolucije ... igrajo, ... če jih gledamo ... Si menda smemo zastaviti tole vprašanje: Ali je bilo ljudstvo oropano? (ploskanje; vpitje) ... Nobenega dogovora, nobenega premirja z ljudmi (vpitje:



»Tako je!«) ..., ki jim je bila republika samo špekulacija, revolucija pa obrt!« (vpitje; ploskanje)

Staro besedilo, ki je bilo spisano o nekem povsem drugem obdobju, v povsem drugem zgodovinskem miljeju in proti nekemu povsem drugemu političnemu razredu, deluje, kakor da bi bilo spisano za ta trenutek. O tem pričajo udeleženci upora, ki se 50 let kasneje še vedno živo spominjajo Žigonovega nastopa, ki je povsem zasenčil politične govore. Tako je, kakor da bi Žilnikova dokumentarna kamera študentsko gibanje ujela in *flagranti*, v postelji z nemara najbolj slovito mislijo iz Marxovega *Osemnajstega brumaira Ludvika Bonaparta*: »In ko se zdi, da si ravno prizadevajo obrniti sebe in stvari ter ustvariti, česar ni bilo, ravno v takih obdobjih revolucionarne krize boječe zaklinjajo duhove preteklosti, naj jim služijo, izposojajo si njihova imena, bojna gesla in kostume, da bi v tej stari častitljivi preobleki in v tem izposojenem jeziku uprizorili nov prizor svetovne zgodovine.«

A izposojanje Robespierrovega jezika skriva še eno posebnost, ki bode v oči. Stevo Žigon je govor sproti prirejal situaciji. V svojevrstni besedilni montaži je iz njega izrezal odlomke, ki se mu niso zdeli primerni, in ohranil le tiste, ki so se mu zdeli pomembni. In slaba tretjina govora je namenjena spolni razuzdanosti – Robespierre oziroma Žigon pa o njej govori izrazito obsojajoče! Kar je naravnost fascinantno, saj to počne sredi gibanja, ki je obveljalo za nosilca seksualne revolucije: »Razuzdanost je Kajnovno znamenje aristokracije. V republiki razuzdanost ni samo moralni, je tudi politični zločin; (ploskanje) razuzdanec je politični sovražnik svobode. (ploskanje) ... Prav lahko me boste razumeli, če pomislite na ljudi, ki so prej živeli po podstrešnih sobah, zdaj pa se vozijo v kočijah in nečistujejo z nekdanjimi groficami in baronicami.« (ploskanje; vzklikanje)

Razuzdanost ne le kot moralni (kar sta takrat res trdila večinsko javno mnenje in komunistična partija), ampak kot politični zločin (!!!), česar si v šestdesetih in sedemdesetih

letih ni upal trditi nihče. A študentje na teh mestih niso nič manj skandirali, niso prenehali s ploskanjem in vpitjem. Gre za enega bolj poetičnih paradoksov takratne politične situacije, ki ga je Žilnik tako lepo ujel v objektiv kamere.

Ko se je Svetlana Slapšak nedavno v nekem razgovoru spominjala zgodnjih sedemdesetih let in učinkov maja '68, je poudarila, kako je komunistična partija ravno ob vprašanju seksualnosti spremenila svoje stališče in se glede tega pustila podučiti študentskemu gibanju in maju '68: »Z drugimi besedami, komunizem je izkoristil potencial pornografije in uvedel v Jugoslaviji pornografijo, kakršne takrat nihče na svetu ni imel ... Ljudje iz Danske ali Nemčije, ki so prišli pred jugoslovanski kiosk, so se lahko samo usedli ... bil je ves oblepljen z golimi ženskami.« Sprememba v moralni usmeritvi komunistične partije glede pornografije pa je pustila svoj pečat tudi na filmskem področju in v distribuciji. Če je Hladnikova *Maškarada* (1971) kot eksplicitno erotičen in pornografski film leta 1971 še imela težave s cenzuro, pa je komunistična partija kasneje pornografijo izkoristila, kakor pravi Svetlana Slapšak, »za pacifikacijo delavstva. Povsem gotovo. To je napredovalo vse do osemdesetih let, ko je Jugoslavija imela edino državno televizijo na svetu, ki je predvajala filme s trdo pornografijo.«

In tudi to je na svoj način filmska dediščina maja '68. **E**

Rok Govednik

Ruben Östlund

»Gibljive podobe spreminjajo človekovo obnašanje«

Na letošnjem 21. motovunskem filmskem festivalu je prejel nagrado maverick Ruben Östlund, švedski *enfant terrible*. Nagrado podeljujejo od leta 2008 izjemnim posameznikom, ki s svojo individualnostjo, svobodnim duhom in inovativnostjo širijo oziroma so nekoč širili filmsko področje. Do zdaj so jo organizatorji poklonili Kenu Russllu, Terryju Jonesu, Ulrichu Seidlu, Terrenceu Daviesu, Mohsenu Makhmalbafu in Andreju Zvjagincevu.

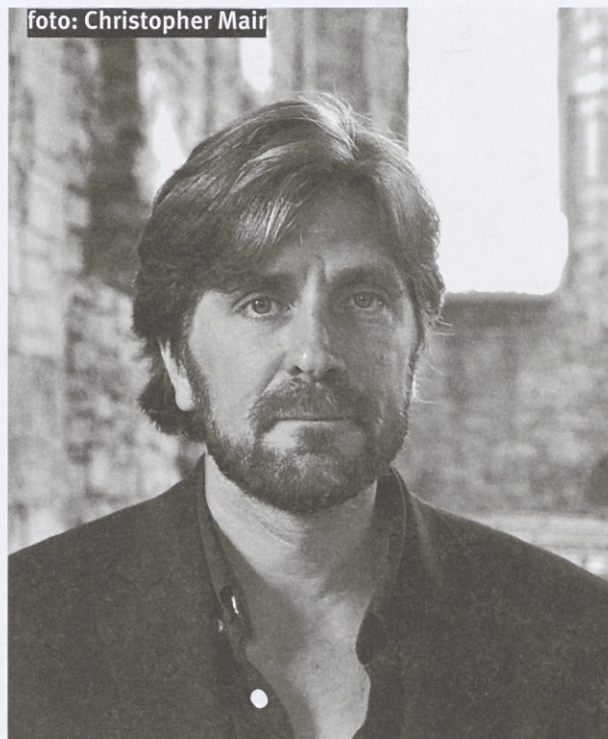
Östlund je že zdaj vpisan v evropski filmski kanon, o njegovi pomembnosti pa pričajo tudi teme, ki ga privlačijo in h katerim se redno vrača. Eminentni ustvarjalec kljub mnogim lovorikam ostaja prijetno prizemljen – in angažiran. Poleg **Kvadrata** (The Square, 2017), ovenčanega s cansko palmo, se lahko pohvali še z nagrado v sekciji *Posebni pogled* za film **Višja sila** (Force Majeure, 2014) in nominacijo za **Nenamerno** (De ofrivilliga, 2008). Film **Igra** (Play, 2011) je bil nominiran v Rotterdamu, njegov kratki **Incident pred banko** (Händelse vid bank, 2010) pa je prejel zlatega medveda na Berlinu in nagrado na Sundanceu.

Vedno ga je zanimalo, kako družba lahko vpliva na odločitve posameznika, kako se človek boji družbenega ponižanja in na kateri ravni se odločimo prekiniti družbene pogodbe. O tem, njegovem filmskem ustvarjanju in bodočih filmskih podvigih sva se z Rubenom Östlundom pogovarjala na idiličnem istrskem hribu poleg Motovuna z razgledom na jezero Butoniga. V zaselku, ki bi ga na digitalnem zemljevidu zaman iskali.

Seveda me najprej zanima vaša motivacija pri odločitvi za študij filma na göteborgski filmski akademiji?

Pred vpisom tja sem že snemal smučarske filme. Nikoli nisem imel težav z motivacijo, vseh mi je bilo smučanje, vseh mi je bila vznemirjenost snemanja teh filmov, razlike med majhnimi smučarji in ogromno površino smučišča, pri snemanju je bilo vedno prisotno tudi tveganje. V tem sem užival, dokler se smučarskih letovišč nisem naveličal.

foto: Christopher Mair



V tistem času sem imel prijatelja, ki je snemal plezalne filme in je bil sprejet na akademijo kot fotograf. Ko se je tam odprl tudi filmski program, sem se vpisal še jaz. Nisem vedel, kaj bi želel snemati, ali bodo to morda dokumentarci ali kaj drugega. Nisem bil niti cineast, nisem gledal veliko filmov. Je pa bila moja družina posvečena slikanju in likovni umetnosti. Na akademiji sem spoznal ljudi, ki so zelo pomembno vplivali name, recimo Kalle Boman, producent, ki dela tudi z Royem Anderssonom. Rekel je, da snemam dokumentarce na način, ki je zelo podoben pristopu švedskega režiserja Boja Widerberga.

Ko sem pričel snemati igrane filme, nikoli nisem dvomil, kaj moram početi, vedno sem se loteval reči eno za drugo. Vsakič, ko snemam kakšen film, sem obseden z njim; ko ga končam, sem že z naslednjim ... Zadnjič sem se pogovarjal s Kallejem in sva se hecala, da je med problemi filmskih študentov večna prestrašenost zaradi možnosti, da bi bili njihovi filmi na koncu slabi. Kako neprijetno življenje, da si ves čas prestrašen in se moraš vedno znova motivirati s »pojdemo posnet en dober film!«. (smeh)

Vaši zgodnejši filmi so posneti zelo dokumentaristično, z oddaljeno kamero, z veliko prostora, ki nudi sociološki vpogled v igrani posnetek. Kakšen je v bistvu vaš odnos do dokumentarne in igrane vrste filma?

Ko sem snemal dokumentarce, sem bil obseden z avtentičnostjo. Želel sem, da dokumentiranih ljudi prisotnost

kamere ne bi spreminjala. Snemal sem toliko časa, dokler nisem dobil popolnih posnetkov. Ko sem začel snemati igrane filme, sem bil še vedno zelo obseden z avtentičnostjo, hotel sem biti realističen. Sovražil sem filme, ki niso bili taki. Sčasoma pa sem ugotovil, da je najbolj pomembno, da uspem izraziti, kar želim, in da včasih realizem ni najbolj primeren način. Včasih sta abstraktnost in absurdnost prava pristopa, s katerima uspemo sploh videti vsebino. Zaradi tega sem si upal oddaljiti od zelo realističnega pristopa, od dardennovskega realističnega sloga. Ta način mi je zelo veliko pomenil pri filmih *Igra* in *Nenamerno*.

Kakšen odnos pa imate danes do tega?

Takrat mi je zadostovalo, da je bilo realistično, da sem v prizore verjel. Danes ni težko posneti prizorov, v katere bi verjel, težje je, ko z njimi poskušam izraziti nekaj več.

V prejšnjih intervjujih ste dejali, da vedno snemate filme, osnovane na dogodkih iz vaših izkušenj. Kakšno razliko torej vidite med dardennovskim realizmom in vašim pristopom, prav tako usmerjenim k stvarnosti, ki jo živimo?

Zdi se mi pomembno, da moji filmi izvirajo iz mojih izkušenj oziroma vsaj iz lastnega pogleda na svet, ker ni bolj učinkovitega načina spreminjanja človekovega obnašanja. Gibljive podobe spreminjajo človekovo vedenje. Roberto Saviano je v nekem intervjuju rekel, da so mladi iz Palerma

pol leta po tistem, ko je v kinematografe prišel Tarantinov film, začeli streljati postrani – kot mafijci v filmu. Posledica tega je, da je streljanje še danes manj natančno in je zaradi tega mnogo več krvi na ulicah, mnogo več razdejanja. Torej: četudi ni racionalno streljati postrani, je mladim imitacija filmskih likov pomembnejša. Ko snemamo filme, se moramo zavedati, da spreminjamo človeško obnašanje, zato je zame pomembno, da moji filmi vplivajo na način, za katerega verjamem, da je pravilen. Prepogosto se namreč dogaja, da gledamo igrane filme o drugih igranih filmih.

Ali nam lahko razkrijete, kako se lotevate oblikovanja filmskih zgodb, kako združujete vplive iz okolice z lastnim razmišljanjem o družbi, svetu?

Če delo na trenutnem filmu *Triangle of sadness* primerjam z delom na prejšnjih dveh filmih, *Kvadratu* in *Višji sili*, se zdaj o filmu res veliko več pogovarjam, s čim več ljudmi. Ko to delam, se namreč učim, kako bi film moral posneti oziroma napisati, saj dostikrat dobim odzive, ki se mi zdijo izvrstni in jih sproti vključujem v scenarij. Zadnje tri filme sem tako *pitchal* več kot stopetdesetkrat, in šele ko sem imel vse elemente zbrane, sem lahko začel s pisanjem scenarija. Kvadrat ima toliko različnih ravni, da ga je bilo zares težko napisati. Želel sem vključiti begunce, buržoazijo, galerijsko okolje ... Res je bilo veliko stvari, ki sem jih hotel v zgodbi.

Kvadrat, 2017



Zanima me ravno to! V prejšnjih filmih ste bili bistveno bolj osredotočeni le na nekaj tem – zakaj ste se pri pisanju scenarija za *Kvadrat* odločili, da vse prikazete v enem filmu? Zame so vse te teme povezane. Središče filma je kvadrat na tleh, ob katerem je napisano, da »gre za območje zaupanja in skrbnosti, znotraj katerega si delimo enake pravice in odgovornost«. Smo skrbni? Ali prevzemamo odgovornost do družbe na individualni ravni in tudi širše? Kdo je umeščen in kdo izključen iz naše odgovornosti? Ali v situacijah, ko bi morali storiti kaj več, to storimo ali ne? Mislim, da še nikoli nismo bili bolj izpostavljeni moralnim vprašanjem kot danes. Pri *Višji sili* je bilo zelo lahko napisati scenarij. Imamo družino, ki preživlja teden počitnic na smučanju – kaj bi se zgodilo, če bi jo snežni plaz zasul že drugi dan? Verjetno se mi kaj takega ne bo več ponovilo ...

In zato ste se očitno morali vrniti nazaj v smučarsko letovišče ... (smeh)

Točno, ja! (smeh)

Me pa še vedno zanima, zakaj ste se odločili, da v *Kvadrat* vključite toliko tem, ki jih želite prikazati? V prejšnjih filmih sta bila čas in ritem bistveno bolj umirjena, omogočala sta več časa za kontemplacijo podob, v *Kvadratu* pa je tempo res intenziven.

Hm ... Ko si mlad evropski režiser, ki je ravnokar prišel z akademije, lahko zelo hitro postaneš pretenciozen. Trudiš se delati *art-house* žanrske filme, ki so počasni, uporabljaj družbeno-realistične zgodbe, izbiraš drobno belo tipografijo napisov. (smeh) Skratka, trudiš se ponavljati te prijeme, ker se želiš videti kot *art-house* ustvarjalec, umetnik. In ob tem delaš v varnem zavetju sredstev, ki ti jih dodeli država. Na drugi strani filmske industrije pa je ameriški način, ki je komercialen in kjer se režiserju lahko hitro zgodi, da izgubi službo, če ne bo snemal komercialnih del. Zato se mnogi zelo trudijo, da jim uspe.

Pri *Višji sili* in *Kvadratu* smo imeli možnost, da posnamemo drugačen film. Film, ki združuje najboljšo tradicijo iz Evrope v kombinaciji z najboljšo tradicijo ameriškega sistema – ideja filma kot umetniške forme, ki pa je lahko

hkrati super zabavna in super divja. In ravno »zabaven in divji« sta bili besedi, s katerima sem na začetku drugim opisoval film *Kvadrat*.

***Kvadrat* in *Višja sila* se od prejšnjih filmov razlikujeta tudi po tem, da ste se pri snemanju svojim protagonistom bistveno bolj približali. Pri filmih *Incident pred banko*, *Kitarski mongoloid* in še posebej pri *Igr* ste uporabili zelo sociološke izreze, z veliko okolice ...**

Točno. Se strinjam. Pri teh filmih je šlo bistveno bolj za protagonista. Pri prejšnjih me je bolj zanimalo vprašanje vpliva družbe na posameznike in njihovo odzivanje. Deloma pa je tako tudi zato, ker sem se včasih zelo bal izumetničenega igranja, in če sem ostal oddaljen, me je to rešilo slabe igre. Bližje ko prideš s kamero, večja je verjetnost, da se neavtentična igra opazi. Spomnim se, ko smo snemali *Igro* in sem neko sekvenco pričel s frontalnim posnetkom, zaključil pa s snemanjem hrbta. To je tipičen *art-house* kliše (smeh). Pri *Višji sili* sem imel drugega direktorja fotografije in ko si je ogledal filma *Igra* me je takoj vprašal, kaj za vraga sem hotel s tem posnetkom izraziti ... (smeh)

Vi ste pa rekli: »Hotel sem videti, kam bo šel!« ... (smeh)
Točno, točno! (smeh)

Če se vrneva h *Kvadratu*, ne morem mimo prizora v spalnici, kjer sta Elisabeth Moss in Claes Bang uprizorila nepozaben boj za lastne pravice, njun »kvadrat« je sila zapleten. Bi nam lahko razkrili, kako ste posneli ta prizor? Je njegovo formo krojil vaš lastni odnos do vloge moškega in vloge ženske v svetu?

Med pripravljanjem scenarija za *Kvadrat* seveda še ni bilo gibanja *#metoo*. Ko pa smo delali promocijo za oskarje, smo pozornost usmerili prav na ta prizor, kjer torej Elisabeth zatrjuje Claesu, da nista imela enakovrednega seksa. Po mojem mnenju lik, ki ga igra Elisabeth Moss, počne sledeče – pri Claesu uporabi starodobno pogodbo, ki se glasi »dala sem ti svojo seksualnost, zdaj mi moraš v zameno tudi ti nekaj vrniti«. Lik Claesa se med seksom zave, da je verjetno sklenil neke vrste pogodbo ... (smeh) Res so mi vseč prvi stavki v prizoru po seksu, ko Elisabeth reče: »Kako bova zdaj rešila to?« - »Rešila kaj?« vpraša on. »To, kar se je zgodilo med nama.« »Se je kaj zgodilo med nama?« - »Se ne spomniš?!« (smeh)

Temu prizoru sledi ponovno soočenje Elisabeth in Claesa v galeriji, kjer ste napetost dialoga, nadaljevanje tistega iz spalnice, podkrepili z zvokom inštalacije s podirajočimi se stoli ...

Ja, želel sem imeti neko zvočno podporo za ta čudaški in





zoprni pogovor. Najprej sem mislil, da bi prizor umestil v pivnico, kjer bi vsi gledali zelo pomembno nogometno tekmo in bi njun pogovor motilo vreščanje navijačev, ampak sem na koncu ugotovil, da bo bolj zanimivo, če delamo z umetniško inštalacijo s podirajočimi se stoli. Ropotanje sem namreč sam upravljal in tako sem lahko ujel prave trenutke med dialogom.

Zanima me, kako na splošno izbirate igralsko zasedbo in kako je videti proces priprave na vloge?

Pri *Višji sili* sem želel posneti skandinavski film, in ker je Švedska precej majhna država, smo imeli v filmu tudi norveške igralce. Pri *Kvadratu* smo nadaljevali z iskanjem igralcev v Oslu, Stockholmu, Kopenhagnu in Helsinkih ter izbrali danskega igralca. Iskanje igralcev je enostavno, ampak vzame veliko časa ...

Kako pa ste dobili Elisabeth in Dominica Westa?

Spoznal sem ju v Londonu, kjer smo tudi imeli *casting*. Pri pripravi na vloge vedno improviziramo in takrat sam tudi igram, saj se s tem učim, kako pripraviti prizore, kje so prizori močni in kje so šibke točke. To vzame veliko časa, ampak ko najdeš pravo osebo, to pogosto veš takoj. Potem se začne delo na sestavljanju: »Če je on Christian, ali bi ona lahko bila Anne, ali je to v bistvu asistentka?« Na izbrane začnem počasi gledati kot na ansambel in trudim se, da jih povežem v igralski kolektiv, kjer vsak doda svojo energijo in tako dopolni zgodbo.

Kot filmskega ustvarjalca vas moram vprašati, ali menite, da mora biti pomen v filmskem kadru vedno viden? Kaj naj po vašem mnenju sporočajo filmske podobe?

Nisem ravno ljubitelj simbolov, ki bi morali nujno imeti intelektualni pomen. To sem v bistvu uporabil samo enkrat v *Kvadratu*, v prizoru z navijačicami. V njem sem hotel pokazati, kako v kolektivu posamezniki delujejo skupaj. Mislim, da je zelo težko snemati teorijo. Povedati na primer, da je modra barva v filmu *Modra* Kieslowskega tu zaradi tega, ker ponazarja žalovanje protagonistke, medtem ko ona v filmu nikoli ne joka. Ta film mi nikoli nič ne da ...

Mene v filmih vedno zanimajo pomeni, ki jih lahko razberem na razdalji svojega pogleda, ali pa jih morda sploh ne uvidim. Enako je s pomeni, ujetimi v času, kot recimo pri Tarkovskem ...

Ja, ampak to je na povsem drugi ravni. Mislim, da Tarkovski ni snemal na ravni simboliziranja ... Hm, če na primer vzamemo kar prizor, v katerem Terry Notary igra performerja, ki igra opico in stoji na mizi – zaradi česa je njegov nastop zares intenziven? Če stoji na mizi, okoli katere sedi pet moških, bo ta podoba pomenila nekaj drugega, kot če tja posedemo tri ženske in dva moška. Med kadriranjem izhajam iz vidika obnašanja – kdaj bo postavitve najbolj zanimiva in kako bomo neko situacijo uporabili na najboljši možen način. Na tej točki se odločim, kako bom uporabil in oblikoval podobe.

Naslednjemu vprašanju se že ves čas počasi približujeva. Kakšno je vaše mnenje o medijih danes in še posebej o vlogi filma?

Mislim, da bi morali režiserji izzivati z najbolj drznimi gibljivimi podobami. Te bi se morale vrteti v kinih in ne na *YouTubu*, kakor se danes večinoma dogaja. Zame je na *YouTubu* mnogo več zanimivih podob kot kjerkoli drugje. Obožujem nek posnetek intervjuja s taksistom, ki je po moje izredno lep primer študije človeškega obnašanja. Všeč mi je posnetek devetletne deklice, ki s smučmi prvič skoči s skakalnice. Gre za čudovit prehod iz strahu v skok. In takšnih posnetkov je res veliko. Posnetki na *YouTubu* izpostavljajo človekovo obnašanje na bolj učinkovit način kot filmske podobe, ki me primarno veliko bolj zanimajo. Ampak to je izziv, ki ga moramo sprejeti mi, profesionalni ustvarjalci – narediti kolikor je mogoče zanimive podobe. In ob tem je za film najpomembnejše, da ga gledamo družno; tudi če ne gre za celovečerce, je pomembno, da jih gledamo skupaj z nekom. Vzemimo na primer Švedsko, kjer je edina vsebina, ki jo družine gledajo skupaj, televizijski prenos Eurovizije. Če film gledaš v kinu, ga potem tako ali drugače z nekom premisliš; če ga gledaš sam doma, pa ti tega ni treba.

Ob koncu nas seveda zanima še vaš nov projekt. Zanimivo je, da ste ravno zaključili s kvadratom, ki mu bo sledil trikotnik s *Triangle of sadness* ... Je tu kakšna povezava? Haha, ravno o tem sva se pogovarjala z ženo, ki mi je rekla, da sem očitno obseden z geometrijskimi liki. Res se zdi, kot da pripravljam trilogijo. (smeh)

Morali boste paziti, ker je naslov *Krog* že uporabljen ... (smeh) Točno, ja. Naslednji bi bil *Osemkotnik zmede*, ki potem ne bi bil nikoli dokončan. (smeh) V resnici pa: ko si poklap in razmišljaš, se ti med obrvmi koža naguba v obliki trikotnika; iz tega izvira naslov. To je »trikotnik žalosti«. Termin v bistvu uporabljajo v plastični kirurgiji. »Trikotnik žalosti« je namreč mogoče z botoksom odstraniti v petnajstih minutah. Film se bo tako posvetil modni industriji, svetu lepote. Zanima me lepota, ki postane ekonomska vrednost in jo je mogoče uporabiti. Če kdo nima izobrazbe ali družinskega kapitala, ampak je naravno lep, če je genetska loterija na njegovi strani, lahko s tem uspe, ne glede na to, s katere strani zgodbe prihaja. Gre za neko poštenost med nepoštenostjo.

Kakšni so ob tem produkcijski načrti?

Imeli bomo mednarodno igralsko zasedbo. Film se odvija tako na pistah modne industrije kot tudi na luksuznih jahtah in osamljenem otoku. Na otoku se bodo znašli milijarderji in modeli, ki bodo morali tam preživeti. Igralce bomo iskali najprej v Berlinu, nato še v Parizu, Londonu, New Yorku in Los Angelesu. V filmu se bo torej govorilo angleško, ampak poskušali bomo ohraniti evropsko produkcijo. Verjetno bomo dobili sredstva tudi v ZDA, vendar bo film predvsem evropski. **E**

Igra, 2011



foto: Domen Pal, arhiv Festivala Kurja polt



Dejan Ognjanović

Fabrice du Welz

»Če hočeš delati dobro umetnost, se moraš boriti proti morali in 'dobremu okusu'«

Belgijski režiser Fabrice du Welz je pozornost pritegnil že s kratkim filmom *Quand on est amoureux c'est merveilleux* (1999), ki je tako navdušil Gasparja Noéja, da je njegovega direktorja fotografije Benoîta Debieja takoj angažiral za vse svoje naslednje filme. Du Welzov celovečerni prvenec, grozljivka *Kalvarija* (Calvaire, 2004), je potrdil prihod režiserja s posebno vizijo in močnim vizualnim izrazom, kar je podkrepil

tudi njegov drugi film *Vinyan* (2008), umetniška zgodba o duhovih (brez duhov). Omenjena filma sta bila dovolj, da so ga razglasili za novi up grozljivke, z naslednjimi filmi pa je pokazal, da to ni edini žanr, ki ga zanima: sledile so mračna črnohumorna drama *Aleluja* (Alleluia, 2014) in dve kriminalki, s katerima je imel slabo izkušnjo: filma *Colt 45* (2014) zaradi nestrinjanja s producenti ni dokončal, *Message from the King* (2016), posnet v Ameriki, pa so omadeževali z vsiljenim koncem in drugimi zamenjavami.

Med pripravami na svoj najnovejši film *Adoration*, ki naj bi ga snemali letos, si je du Welz vzel dva dni za obisk Ljubljane, kjer je bil konec aprila glavni gost pete izdaje festivala *Kurja polt*. V okviru festivala sta bila prikazana njegova filma *Kalvarija* in *Vinyan* (*Alelujo* so prikazali že v okviru ene izmed prejšnjih izdaj festivala), imel pa je tudi *master class* pred na žalost preskromnim občinstvom. V ekskluzivnem pogovoru za *Ekran* je du Welz spregovoril o svoji dozdajšnji karieri.

Kdaj ste ugotovili, da nečete biti več samo pasivni gledalec, pač pa tudi nekdo, ki snema filme?

Zelo, zelo hitro. Na začetku sem si želel postati igralec. Šel sem na akademijo, kjer sem se dve leti učil o gledališču, igri in takih stvareh. Kmalu sem spoznal, da obupno igrar, zato igralec ne morem postati, rad pa sem bil v bližini igralcev.



To je nenavadno slišati; ne spomnim se, da bi se kdaj pojavili v katerem izmed svojih filmov.

Včasih sem na fotografijah, ki se pojavijo v filmu. To sem storil v *Message from the King*, pa tudi v *Aleluji*. Ampak nisem prepričan, da se to sploh vidi na platnu, ne spomnim se. Vendar sem bil fasciniran že takoj. Odrasel sem v zelo strogem, jezuitskem internatu, kjer filmov niso tolerirali. Ko sem imel 12, 13 let, mi je mama ob koncih tedna, ko sem prišel domov, pomagala, da sem si izposodil nekaj videokaset, in postal sem obseden z njimi. Spominjam se, da sem ure in ure preživel v videoteki in si ogledoval vse ovitke kaset ter slike na njih. Zelo me je privlačil oddelek z grozljivkami; tam je toliko žensk z ogromnimi oprsji in dolgimi lasmi, okrvavljene so, in tam so stvori ... Tako se mi je odprl velik fantazijski svet.

Kakšne grozljivke so vam bile takrat najljubše?

Začelo se je z zelo osnovnimi *slasherji*, na primer tistimi Seana Cunninghama, potem sem odkril Wesa Cravena, kasneje sem bil osupel nad estetiko vseh tistih *giallov* in Argentovih filmov, potem pa sem se moral soočiti z največjim šokom v svojem življenju, s **Teksaškim pokolom z motorko** (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper).

Ste lahko malo natančnejši: kaj je pri tem filmu takega, da ga toliko različnih režiserjev, od Scorseseja do Noéja in Miikeja, poudarja kot izkušnjo, ki jih je oblikovala?

Ne vem, mogoče to, da je videti tako resničen. Takrat sem prvič spoznal, da lahko film doseže tako raven intenzivnosti in visceralnosti. Ko sem gledal pošasti studiev Universal, *gialle* ali filme studiev Hammer, je bilo vse videti uprizorjeno, narejeno – lepo, fascinantno, ampak vseeno sem bil na nek način odmaknjen. *Teksaški pokol z motorko* mi je spremenil življenje, ker je bil videti resničen. Videti je resničen, ampak z zelo enkratnim glasom, z zelo poetičnim načinom artikulacije kadriranja in groze. Film me je čisto zadel, bil sem brez besed. Takrat, ko sem ga še kot najstnik videl na videokaseti, sem bil globoko pretresen. In ni se postaral, danes je še vedno zelo močan.



V tistem času sem doživel še druge šoke, na primer takrat, ko sem prvič videl **Zlobne mrtvece** (The Evil Dead, 1981, Sam Raimi). Bilo me je strah, ampak nekako je bilo podobno cirkusu, bilo je smešno, zlasti drugi del, ampak ... To se mi je zgodilo samo nekajkrat v življenju, pri *Teksaškem pokolu z motorko* sem doživel visceralnost, in to mi je odprlo vrata, med drugim v svet umetnosti: k Francisu Baconu, Alfredu Hitchcocku in številnim drugim filmskim režiserjem. Nekaj let pozneje sem odkril **Izganjalca hudiča** (The Exorcist, 1973, William Peter Blatty) in *Zlo*. Tisti film mi je pokazal, da zlo obstaja.

Morda tudi zato, ker je Teksaški pokol z motorko, tako se mi zdi, režiserjev film? Režija je zelo trdna, močna, zelo je filmski ...

Ne vem, takrat nisem nič vedel o režiji, o objektivih, o ničemer: bil sem samo gledalec. Dejstvo pa je, da sem si takoj, ko sem film odkril, rekel: »To je pa zabavno početi. Lahko bi šel s prijatelji, vzel bi očetovo kamero in bi šli v gozd posnet nekaj bedastih filmov, kar tako.« Bilo je zabavno, zelo živahno in prijetno znotraj danih omejitev. *Teksaški pokol z motorko* me je pripeljal k zelo vznemirljivim vidikom sveta umetnosti. Počutil sem se, kot da bi me nekdo porinil, oklofotal, izzval.

Še vedno si grem ogledat film ali razstavo zato, da bi bil porinjen, zmeden, pretepen. Rad imam to! Rad imam umetniško agresijo ki je redka, danes je celo zelo redka. Danes je vse bolj prijazno in ljubko, z moralo vsepovsod. Sovražim moralo, sploh v umetnosti, mislim, da umetnost nima nič skupnega z njo. Če hočeš delati dobro umetnost, se moraš boriti proti morali in »dobremu okusu«. Mislim, da me je *Teksaški pokol z motorko* pripeljal v zelo, zelo poseben kot, in po njegovi zaslugi sem se odločil, da bom tudi sam postal režiser. Pred nekaj leti, ko je bil film *Aleluja* prikazan v sekciji *Štirinajst dni režiserjev* (Quinzaine des réalisateurs) v Cannesu, sem imel priložnost nekaj časa preživeti s Tobom Hooperjem in sem mu vse to lahko tudi povedal. *Aleluja* mu je bila zelo všeč, tako da sem bil zelo ponosen, da sem lahko z njim preživel nekaj ur.

Ali je žanr grozljivk, gledano z vidika režiserja, po vašem mnenju nekako poseben ali drugačen od drugih žanrov? Sprašujem, ker so mi nekateri režiserji v intervjujih rekli, da morajo pri grozljivkah uporabljati več režiserskih »mišic«, saj so pri splošnem učinku pomembni vsi vidiki izdelave filma: zvok, glasba, učinki, prizorišče, scenografija, luč ... in vse to zahteva zelo poseben pristop.

Ja. Grozljivke so pri filmu moja prva ljubezen. Ampak če sem čisto iskren, se nimam za režiserja grozljivk. Sem režiser filmov. To je vse. Po pravici povedano me danes grozljivke ne zanimajo tako zelo. Mislim, da postajajo zelo cinične, brez substance, sploh ameriške grozljivke. Film brez duše me v resnici ne zanima. Rad kopljem po človeški duši, apetit mi zbuja njena temna stran. To lahko počnejo grozljivke ali pa kakšen drug žanr.

Z veliko ponižnostjo bom rekel, da imam zato danes tako rad Bergmana, ker je kopal po najtemnejših delih človeške duše, in nekaterim njegovim filmom bi lahko rekli grozljivke. Ne zanimajo me več bedaste mizogine grozljivke brez substance. Če sem iskren, grozljivk Jasona Bluma v resnici ne maram. Saj je zelo pameten človek in s tem žanrom veliko zasluži, ampak vse je preveč preračunljivo. Nočem biti nostalgichen, ampak v mlajših letih sem v grozljivkah odkrival glasove, odkrival sem avtorje: Argenta, Bavo, Cronenberga, številne odlične režiserje z zelo osebnimi glasovi, osebnimi problematikami in tematikami.

Poleg tega imam zdaj 45 let in čas leti, zato hočem biti bolj izbiren glede filmov, ki jih želim videti, in glede tega, kaj hočem razvijati kot režiser.

Lahko morda med režiserji 21. stoletja izpostavite kakšno ime (približno vaših let ali mlajše), ki bi bilo vsaj od daleč primerljivo s tistimi, ki ste jih pravkar omenili?

Da, imamo nekaj vznemirljivih režiserjev. Med njimi je Gaspar Noé, drugi je Bertrand Mandico. Pa Lucile Hadžihalilović, Harmony Korine, David Robert Mitchell, Jean-Stéphane Sauvaire ... To so odlični režiserji, problem je industrija. Veliko bolj rigidna je kakor 20 ali 30 let nazaj. Moraš se prilegati v nek okvir. Zelo je zapleteno. Ali pa moraš biti ljubljenec Cannesa. Če to nisi, je veliko težje imeti osebni glas, ker ni več sistema eksploatacije, kot je bil nekoč. Saj veste. Nisem prepričan, ali celo Marco Ferreri ali David Cronenberg še lahko snemata svoje filme. Ali pa Bertrand Blier – najbrž danes ne bi mogel posneti filmov, kakršni so bili njegovi zgodnji.

Veliko navdiha črpate iz ameriškega filma ali pa vsaj iz evropskega, a povejte mi malo več o svojem belgijskem ozadju. Belgija ni ravno znana po temnih, čudnih, žanrskih filmih. Ste se počutili blizu kakšnemu belgijskemu režiserju? Ja, zelo blizu se čutim Andréju Delvauxu. Nisem realist. Proti

realizmu se borim, zlasti v filmih. Sovražim realistične ljudi, še posebej v umetnosti. To zame nima nobenega smisla. Ampak danes mora biti vsak realist. To je velik trend, zlasti v francoskem filmu. Francoski film je pod ogromnim vplivom Mauricea Piallata, ampak rodil se je z Mélièsom in imel je nekaj odličnih režiserjev, na primer Clouzota, Melvilla, Cocteauja, Franjuja, ki niso bili realistični.

Tako prideva do teme vašega prvega filma, ki se ukvarja z nekaj zelo nenavadnimi ljudmi v odmaknjenih belgijskih gozdovih. Za film ste potrebovali pet let, zato se sprašujem: kako je nastala zgodba in koliko se je do takrat, ko ste začeli snemati, spremenila? Kakšen je bil motor, ki je poganjal to zelo nenavadno zgodbo?

Zame je bistveno, da lahko snemam filme. Če ne bi mogel posneti filma, iskreno rečeno, ne bi mogel več nadaljevati. Resno mislim. Gre za zelo eksistencialno zadevo, saj je zelo zapleteno živeti med dvema filmoma. Ko ne snemam, se odnosi v mojem življenju zelo zapletajo, med mano, mojo ženo, z otroki ... verjemite mi, zapleteno je. Moram snemati. Zelo živo razmišljam, zelo živ sem, ko snemam.

Zato sem bil po snemanju kratkega filma *Quand on est amoureux c'est merveilleux* (1999) odločen, da se lotim celovečercem. Nisem hotel posneti še enega kratkega filma. Tako sva z Romainom Protatom napisala zelo osnovno zgodbo, ki nama je bila všeč, in nato se je začela mora – financiranje. Vsi so mislili, da sva nora in da ne veva, kaj delava. Ampak bil sem odločen, da bom posnel naslednji film.

Kako osebna je torej ta zgodba? Seveda ne mislim v čisto avtobiografskem ali kakršnem koli neposrednem smislu, ampak koliko vaših izkušenj, solz, krvi ... je vključenih vanjo? Še posebej zato, ker ste jo napisali v dvojcu, nisem prepričan, kdo je prispeval kaj in koliko.

To je bilo tako dolgo nazaj, ampak ... napisal sem koncept in potem sva zelo hitro pisala. Ni avtobiografska, morda čisto malo, saj sem odraščal v internatu, poslali so me daleč od hiše staršev, potoval sem skozi odročne kraje, gozdove, Ardene ... in Ardenov sem se zelo bal, gozdov in vseh tistih ljudi.

Ste kdaj prišli v bližnji stik s temi podeželani?

Ne. Včasih sem z njimi odraščal, ampak mislim, da je bila najpomembnejša moja katoliška vzgoja. Bila je zelo stroga, vsak teden k spovedi in tako naprej ...

Ste zdaj katolik?

Ne, ne, nisem, sem pa zelo duhoven. Ampak ne verjamem v boga, Jezusa in v vse to. Rad imam simbole, povezane z vsemi religijami, ker jih vidim v sebi. Zato mi je tako všeč Buñuel, ker je bil tudi on vzgojen v tem katoliškem sranju, ampak kako se s tem igra – to je zelo, zelo smešno in katarzično.

Aleluja, 2014



Zakaj so med vašimi naslovi tako pogosto fraze, povezane z religijo? *Kalvarija, Aleluja, Adoration* ...?

To ni zavestno, zame je prej zelo impresionistično. Vse je povezano z likom Glorie. Saj veste tudi *Adoration* ima lik Glorie. Gloria je lik, ki se vedno znova pojavlja. To ime hočem obdržati, ker gre vedno za isto žensko. To je še posebej smiselno v ardenski trilogiji (*Kalvarija, Aleluja, Adoration*). V *Kalvariji* je duh, ni prisotna; v *Aleluji* je superprisotna, kot ženska, in v filmu *Adoration* je deklica, najstnica.

Povejte mi kaj o Laurentu Lucasu. Kako ste naleteli nanj? Je bil vaša prva izbira za glavno vlogo v *Kalvariji*? Kakšno je bilo sodelovanje?

Super je, kaj naj rečem? Ko sem scenarij za *Kalvarijo* pošiljal različnim igralcem, se je odzval kar hitro. Nekega dne me je poklical. Rekel je: »Živjo, prebral sem tvoj scenarij, se lahko srečava?« Zbudil je mojo pozornost in radovednost. Hitro sva se povezala, skupaj sva naredila nekaj delavnic in se odločila, da tudi film posnameva skupaj.

Kaj je značilno zanj kot igralca? Katere lastnosti so vam pri njem še posebej všeč?

V prvi vrsti je zelo tehničen igralec. Zelo je natančen. In verjemite mi, da je to pri francoskih igralcih zelo redko. Francoski igralci so običajno nekoliko razpuščeni ... Glejte, posnel sem film v Ameriki (*Message from the King*) in vsi

so prekleto dobri tehniki. Izredno natančni so. Rečeš jim: »Za eno stopnjo več,« in dajo ti eno stopnjo več. Vedo vse, poznajo svoje replike, poznajo osvetlitev, vedo, kako naj se postavijo pred kamero ... Imajo tehniko. Laurent je tak. Zato mi je bilo v užitek delati z njim, ker je tako tehničen. Res rad delam z njim. Lahko je. In lahka osebnost je. Prijatelja sva. Še najbolj pa ga imam rad zaradi obraza. Ima svetlobo in temo. In vedno je na njem napetost. Ko stopi v svetlobo, v kader, je vedno prisotna napetost. Vedno je na njem nekaj čudnega.

In ni ga strah, da bi bil videti grd ali bedast ... Igralci so običajno nečimrni.

Točno.

Povejte mi kaj o vlogi humorja v vaših filmih. Najprej v *Kalvariji*, pa tudi v večini vaših drugih filmov je prisoten.

Mislím, da je humor v filmih zelo, zelo pomemben. Ampak dober humor, inteligenten, ko se smejiš skupaj z likom. To je nekaj, kar pri *Vinyanu* nekoliko obžalujem – zelo mi je všeč, verjetno je moj najljubši film, a je malo ... ne pompozno, ampak ... resen. V *Kalvariji* in *Aleluji* je protislovje: čista nežnost in čisto nasilje, in to včasih ustvari nekaj isker. Poleg tega je humor povezan z obsesivnimi liki in mislim, da je v mojih filmih veliko obsesivnih likov. Mogoče sem tudi sam nekoliko obsesiven, ampak ... Mislím, da je to smešno.

Povejte mi kaj o pomenu vizualne podobe in vašem sodelovanju z direktorji fotografije. Začeli ste z Benoîtom Debiejem, ki takrat ni bil zelo izkušen ...

Ne, ni bil. Posnel je moje prve filme, poznala sva se s televizije, sva stara prijatelja. Ko je posnel moj kratki film, je bil Gaspar Noé zelo navdušen nad vizualno podobo, Benoîta je najel za **Nepovratno** (Irréversible, 2002) in s tem se je začela njegova kariera.

Koliko ste morali torej govoriti z njim, mu razlagati? Kako intuitiven je bil?

Imela sva zelo dober, močan odnos, še zlasti takrat. Benoît ni cinefil, a je zelo nadarjen. Ima odličen čut za svetlobo. Delal je kot buden panter. Rad ima kontrast, rad ima teksturo, tako kot jaz. Pogosto sva delala tako, da sem mu pokazal nekaj filmov in rekel: »Hočem to in to in to.« In potem sva se pogovarjala o tem, o tehničnih vidikih, zlasti za *Vinyan*, saj sem bil takrat obseden s filmom **Soy Cuba** (1964) Mikhaïla Kalatozova in sem hotel snemati dolge kader-sekvence, zato sva se pogovarjala, kako to storiti. Deliva tudi strast za tehnično eksperimentiranje.

In potem sva se kakor star par ločila in me je bilo malo strah poiskati drugega direktorja fotografije; končno sem našel Manuela Dacosseja in tudi z njim odlično sodelujevala. Pri filmu, ki sem ga posnel v ZDA, sem delal z Moniko Lenczewsko, ki je tudi sijajna, ampak spoznal sem, da direktorje fotografije režiram tako kakor igralce, z enako intenzivnostjo.

Ste malo diktatorski?

Ne, nisem, ampak točno vem, česa nočem. Rad imam mistiko filmov, način, kako je artikulirana, rad vizualno gradim podobo. ... Ne porabim veliko časa za barvno korekcijo, saj pri snemanju točno vem, kaj hočem. Danes je ravno nasprotno: nihče ne postavlja luči na prizorišču, osvetlitev naredijo v postprodukciji, ob barvni korekciji. Ne razumem te mode, zame je to čista norost.



Od kod je prišel *Vinyan*? Takrat ste že bili oče. Lahko ste se vživeli v zgodbo o izgubi otroka. Kako je nastala ta zgodba?

Všeč mi je bila ideja o paru, otoku in otrocih. Potem je na Tajskem udaril cunami in nekaj mesecev pozneje smo dobili idejo, da bi mogoče par izgubil otroka na Tajskem in bi ostal tam, ker verjame, da je mogoče še živ, in tako naprej.

Glede na to, da ste se morali med snemanjem *Vinyana* spopadati z vsakovrstnimi omejitvami in težavami, se sprašujem, koliko kompromisov ste morali sprejeti. V kolikšni meri je to film, ki ste ga hoteli posneti? Ali kakšnih prizorov niste mogli posneti?

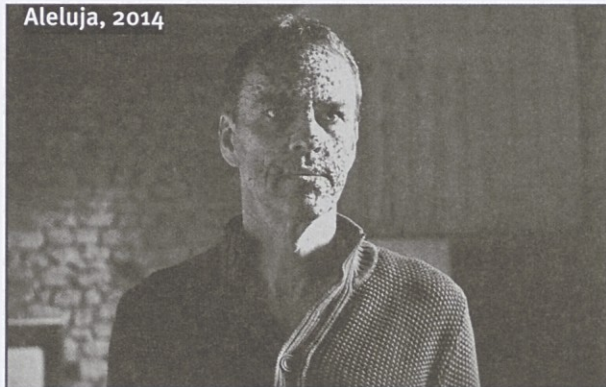
Vinyan je 100-odstotno moj film, ampak snemanje je bilo dolgo nazaj, gre za moj drugi celovečerec in pri njem nisem bil tako izkušen kakor danes ... Proračun filma je bil okoli tri milijone evrov, na začetku štiri milijone. Ampak potem je prišel »črni petek«, smrt britanskega davčnega zavetja, tri tedne pred začetkom snemanja. In tega nisem nikoli zares vzel na znanje. Vsi producenti so rekli: »Fabrice, ne boš mogel narediti točno tega, kar hočeš, vseh posnetkov, ki jih hočeš.« In rekel sem, v redu, ampak nisem jih zares slišal. Teh težav nisem upošteval. Obseden sem bil z dolgimi kader-sekvencami, zlasti na koncu filma, in zato sem hotel v džungli postaviti nekaj velikih žic, da bi lahko dobil tiste kadre v totalu. Vendar sem pozabil biti blizu igralcem, pritiskati na njihove duše ...

Najbolj pa obžalujem prvih 20 minut. Želel bi, da bi bilo več prizorov s parom, z njunimi problemi, žalovanjem, saj veste, da bi bili bolj navezani na par. Ampak bil sem tako neučakan, navdušen, da grem v džunglo in posnamem svoj *Fitzcarraldo*, in da sem v džungli obkrožen z ovirami in konflikti ... ampak tako pač je. Pravzaprav sem posnel natanko tak film, kakršnega sem hotel, samo da smo na njem delali kot nori. Bilo je zelo, zelo intenzivno snemanje. Na koncu, ko smo bili v montaži, sem rekel producentu: »Rad bi še enkrat posnel tisti prizor, tisti prizor« ..., vendar je rekel: »Nimamo denarja za to.«

Ampak najbrž ste pričakovali nekaj težav? Snemanje na vodi ali v bližini vode, snemanje v džungli, snemanje z otroki – te stvari so znane po težavnosti in nepredvidljivosti in v istem filmu ste imeli vse tri.

Ves čas iščem težave. To snemanje je bilo zame blaženost. Veste, jaz sem zasvojen s procesom snemanja filma. Rad imam njegovo vročičnost, pot in packarijo. Hočem ovire, hočem težko snemanje, hočem se spopasti z elementi, hočem se spopasti s sabo, to je kot notranja vojna, saj veste? Takrat se počutim najbolj živega. Ampak *Vinyan* je bil že dolgo nazaj in od takrat sem že veliko doživel, spravil sem se tudi v nekaj zelo občutljivih situacij.

Aleluja, 2014



Kakšnih? V umetnosti ali v zasebnem življenju?

Oboje. Naredil sem nekaj hudih napak: Posnel sem tisti grozni film z naslovom *Colt 45*, s francosko produkcijsko hišo ...

Ampak ali niste bili pri tistem filmu nekakšen »plačanec«? Ni bil zares vaš projekt.

Tako je, ni bil moj projekt, ampak močno sem verjel v scenarij. Tako kot sem močno verjel v scenarij za *Message from the King*. Rezultat mi ni všeč, zlasti tretje dejanje, s *flashbacki* ... ni mi všeč, kako sta scenarist in producent uničila konec filma. To ni tisto, o čemer smo se dogovorili na začetku...

Vendar je na filmu še vedno vaše ime.

Da, ampak verjemite mi, da je to zadnjič, prekleto zadnjič, da me je producent zajebal. Nikoli več. In raje vse življenje snemam filme s proračunom milijon dolarjev, kot da grem nazaj k avanturam, v katerih me bodo imeli na koncu za norca. Hočem biti ponosen na film, hočem biti ponosen na svojo vizijo, to je edino, kar imam. To je zame bistveno. Naredil sem dve napaki. Ena je *Colt 45*, ne maram tega filma, nisem ga niti dokončal. Odpuščen sem bil. Druga je *Message* ... Čeprav sem zelo rad delal z igralci, zlasti s Chadwickom Bosemanom, Lukom Evansom, Alfredom Molino in še sploh s Tereso Palmer – neverjetna igralka je. Ampak postprodukcija je bila nočna mora.

Bo *Adoration* bliže grozljivki?

Križanec bo – mi boste vi povedali, ko ga boste videli. Hočem doseči neko čustvo, pri tem filmu hočem res bogato čustvo. To je morda moja omejitev, ampak to je tudi moj podpis. Nočem, da me spravijo v okvir. Hočem biti svoboden.

Kaj mi torej lahko poveste o filmu *Adoration*?

Z njim sklepam svojo malo ardensko trilogijo, ki sem jo začel s *Kalvarijo* in nadaljeval z *Alelujo*. Gre za ljubezensko zgodbo med mladim fantom, najstnikom, zelo nedolžnim in čistim, ki čuti strast do dekleta svojih let, vendar pa ima dekle vsakovrstne težave, shizofrenična je in duševno zelo bolna.

In storil bo vse, da bi jo rešil. Upam, da bo zelo čustveno. Ideja pri tem filmu je, da obdržim vse, kar sem se do zdaj naučil, a sem še malo bolj čustven. Film bo podoben dokumentarcu, portretu mladega fanta, ki nima distance, ne razume, zakaj je ljubezen tako bolna in težka. Vse bo odprtih rok sprejel in vse bo dal zanjo. Gre torej za noro ljubezen, tako kot v drugih filmih moje ardenske trilogije. Ljubezen je za moje like breme in užitek obenem.

Ali berete kritike svojih filmov in kako se ob tem počutite, zlasti če so negativne?

Moram biti iskren, berem jih, težko jih ne bi bral, vendar se večinoma skušam zaščititi, tudi ko govorim z novinarji. Zlasti v Franciji, kjer večino novinarjev sovražim. Sovražim kritike, večino kritikov.

(Smeš) Razumem vas, čeprav sem sam eden izmed njih.

Ne sovražim kritikov kot takih, pač pa samo tiste, pri katerih ne zaznam nobene ljubezni do filma. Večinoma pri njih zaznam samo nečimrnost. Ampak k vragu z njimi, moji filmi bodo trajali.

Vidim, da ste zelo čustveni, in verjetno vas negativne kritike lahko zelo prizadenejo.

Da, še posebej za *Vinyan* ... Nikoli nisem pričakoval komercialnega uspeha, a veliko mladih, ki skušajo postati režiserji, se je odzvalo na moje filme, pošiljajo mi svoje scenarije, pogovarjajo se z mano ... Če lahko *Kalvarija*, *Vinyan* ali *Aleluja* v nekom sprožijo izbiro življenjske poti, če lahko zbudijo ljubezen do filma, sem opravil svoje. Tako da: k vragu s kritiki!

In zadnje vprašanje: Najbrž ste videli zadnji dve belgijski grozljivki, *Cub* (Welp, 2014, Jonas Govaerts) in *Surovo* (Grave, 2016, Julia Ducournau)?

Da, ampak Julia je Francozinja ...

V redu, ampak film je bil posnet v koprodukciji z Belgijo, v Belgiji. Moje vprašanje je, ali v svoji državi opazite vznik mladih glasov, pa naj bo to zaradi vašega vpliva ali ne? Ima belgijski žanrski film prihodnost?

Da, mislim, da je odlična. Uspeh filma *Raw* je fantastičen: zaslužil je nekaj denarja, slavili so ga na cenzurjih in magistratih, osvojil je nekaj nagrad, tako da ima žanr določen ugled in mislim, da je to fantastično. Zelo me zanima, kaj bosta zdaj naredila Julia in Jonas ... Jonas je zelo neposreden režiser grozljivk in zelo si želim videti njegov naslednji film.

Je v Belgiji še kakšno ime, ki bi ga omenili?

Bertrand Mandico, ki je posnel film *Divji fantje* (*Les garçons sauvages*, 2017), se mi zdi fantastičen. Torej da, v Belgiji so novi, fantastični glasovi, in upam, da bodo še naprej delali. E

Matic Majcen

Grossmann 2018: Leto preizkušnje

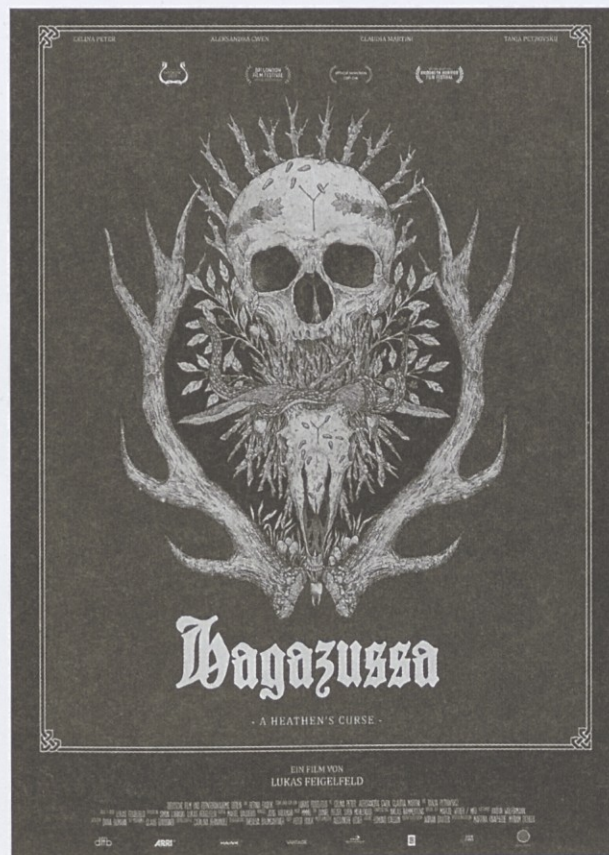
14. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina, 10.–14. julij 2018

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina se je v svoji 14. ediciji znašel v bržkone največji preizkušnji od ustanovitve naprej, saj mu je Slovenski filmski center odrekel delež dosedanjih finančnih sredstev. Festival, ki je daleč od oči prestolnice že tako ali tako venomer bojeval vzporedno bitko za svojo legitimnost, je bil zdaj soočen z močnim udarcem, ki bi lahko bil za marsikatero prireditev tudi usoden. Organizatorji so sprva tako res napovedovali, da se bo letošnja edicija odvila v bolj skromnih okvirih, s čimer si je bilo moč predstavljati, da bo odpadla kakšna sekcija, da bo skrčeno število filmov in dogodkov, seveda pa tudi to, da se dobršen del mednarodnih gostov festivala ne bo mogel udeležiti. A ko so se zvesti obiskovalci na začetku festivala začeli zgrinjati v Ljutomer, je največje presenečenje predstavljalo spoznanje, da festivalu v primerjavi s preteklimi leti, vsaj na videz, pravzaprav nič ne manjka. Res, glavnega gosta že drugo leto zapored pač ni bilo (po lanskim nesrečni zgodbi z G. A. Romerom), vse drugo pa je ostalo bolj ali manj enako. Prleški organizatorji so še enkrat potrdili, da jim na slovenski festivalski sceni z vidika entuziazma in čiste volje preprosto ni para, kar pa je dvorezen meč, saj so svojim financerjem s tem poslali signal, da je mogoče ob skrajnih naporih shajati tudi z manjšim vložkom. Vseeno gre upati, da je bilo to finančno prikrajšanje zgolj začasno, saj si tako zaprisežena ekipa s svojim zvestim občinstvom preprosto zasluži normalne razmere za delo.

V programskem smislu je festival nadaljeval tradicijo predstavljanja žanrskih filmov izpod radarja, torej izdelkov, ki se praviloma ne uvrščajo na največje festivale, ne prejemajo redne distribucije pri nas in posledično ostajajo prikovani na specializirane dogodke, kakršen je ljutomerski festival. Ta usmerjenost prinaša tako pozitivne kot negativne plati: če gre po eni strani za odkrivanje zapostavljenih draguljev, ki jih sicer ne bi videli, pa gre po drugi večinoma za filme, ki po kakovosti ne dosegajo ravni tistih iz redne distribucije.

Letos sicer, žal, kakšnega večjega odkritja nismo videli, filmi v tekmovalnem programu pa so le redko pogledali

nad povprečje. Najboljši izmed nominirancev za nagrade je bil prav prejemnik hudega mačka **Errementari** (2017), prvenec baskovskega režiserja Paula Urkija Alija. Film je nastal pod produkcijsko roko Alexa de la Ilesie in ponuja tipičen primer ek solidne žanrske zabave, kakršno v najboljšem primeru vidimo na Grossmannu. Pripoved se odvija leta 1833 in nam v časovnih preskokih prikazuje zgodbo o kovaču Patxiju, ki si je skoval nekoliko preveč bližnji odnos s hudičem. Premisa ni metaforična – govor je o povsem pravem hudiču. Film krasijo zelo dobra fotografija, scenografija in pa eno najboljših utelešenj hudičev, kar smo jih v zadnjem času videli na velikim platnu. In zakaj denimo o takšnem filmu ne slišimo zunaj tovrstnih festivalov žanrskega filma? *Errementari* ima pogosto težavo takšnih *horror* eskapad, ko se pretirano zanaša na standardne motive in ikonografije posameznega žanra, ne uspe pa mu zares ustvariti nekaj dovolj unikatnega, da bi lahko prepričal tudi *mainstreamovsko* občinstvo. V breme sta mu predvsem neinventivna zgodba in pa statičnost prizorov, zato se film ne vtisne zares v spomin. Vsekakor pa je Alijo – prisoten je bil tudi v Ljutomeru – ime, ki si ga velja zapomniti, saj kaže, da bi utegnil iti po sledih svojega še vedno vzhajajočega mentorja de la Ilesie.



Vampir Vidar, 2017



Še en film z motivom hudiča, a v drugačni preobleki in tudi v bistveno bolj komični izpeljavi, je **Vampir Vidar** (Vampyvidar, 2017), norveško delo režiserjev Thomasa Askeja Berga in Fredrika Waldelanda. V njem spremljamo mladega kmetovalca, ki si želi kaj več od trpkega, rutinskega življenja na kmetiji. Ko se mu nekega dne prikaže hudič oziroma vampir, se Vidar vda njegovim skušnjavam. In to ne kar tako – njegovo sprejetje potече kar preko prisilnega *blowjoba*. *Vampir Vidar* poskuša iz standardnega bibličnega motiva na vsakem koraku poiskati kakšno komično iztočnico, kar mu tudi dokaj dobro uspeva. Gre za simpatično nizkopračunsko delo, ki pa je glede na produkcijsko raven že opazno nižje od *Errementarija* in zato tudi ni videti kot film, ki bi lahko prebil meje lastnega nacionalnega trga.

Film, ki je svoje produkcijske pomanjkljivosti uspel nadomestiti z izvirnostjo, pa je bil **Trauma** (2017) izpod rok Lucia A. Rojas. Ta nas že takoj sooči s skrajno neizprosnim prizorom, ko nas postavi v čas Pinochetovega režima leta 1978, natančneje v eno izmed takratnih mučilnic, kjer mora sin posiliti lastno mater, ki jo za nameček še ustrelijo v glavo. Pripoved nato preide v današnji čas, kjer se štiri mladenke prepuščajo razuzdani zabavi, dokler se jim ne priključita dva moška in se vse skupaj prelevi v festival vsesplošnega nasilja. Film je zanimiv, celo izviren poskus združevanja polpretekle zgodovine in žanra v njegovih najbolj ekstremnih utelešenjih, zato primerjave s **Srbskim filmom** (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević) niso povsem zgrešene. Rojasov interes je vseskozi v eksploataciji, kar film nemudoma etiketira kot ekstremno gledanje; ker pa *Trauma* očitno ne bo pridobila tako kultnega statusa kot Spasojevićev film, je Rojasov celovečerec idealen primerek za predstavitev na Grossmannu.

Od tu naprej pa kakovost predstavljenih filmov začne hitro padati. Tipična težava bolj povprečnih del v tekmovalnem programu je denimo ta, da ne morejo skriti svojih vplivov, ki jih nato kopirajo do meje identičnosti. Najočitnejši primer takšne bolezni kaže **Hagazussa – Pogansko prekletstvo** (Hagazussa – A Heathen's Curse, 2017), ki bistveno preveč očitno črpa iz Eggersove **Čarovnice** (The

Witch: A New-England Folktale, 2015). Če bi šlo samo za ista pripovedna izhodišča, bi bila zadeva še sprejemljiva, tako pa imamo pred sabo film, ki je identičen tudi po kostumografski, scenografski in dramaturški plati, saj podobno kot omenjeni vpliv stavi na vzdušje in postopno vzbujanje srhljivosti, ne pa na eksplicitno grozo. Zaradi tega je tak film v kateremkoli kontekstu sila težko obravnavati povsem resno. Podobno, a nekoliko manj očitno se zgodi britanskemu filmu **Charismata** (2017, Andy Collier in Toor Mian). Postavi nas v gledališče mlade policistke Rebece (Sarah Beck Mather), ki je na sledi serijskemu morilcu, ta pa je očitno povezan s satanističnimi praksami. Kljub nizkemu proračunu film omogoča povsem simpatično gledanje po inspiraciji bolj komercialnih detektivskih krimičev, a se bolj kot psihološka grozljivka prelevi v nekoliko temačnejšo različico Wrightovih **Vročih kifeljcev** (Hot Fuzz, 2007) kot pa v resen žanrski film. Collier in Mian s svojimi režijskimi pristopi ne uspeta ustvariti lastnega sloga, temveč se zanašata na posnemanje konvencij, kar filmu daje še toliko bolj očiten pridih drugorazrednosti.

Ob vseh glasbenih dokumentarcih in kratkih filmih v ostalih sekcijah se ustavimo še pri zanimivem primerku s Finske, ki so ga predstavili zunaj tekmovalnega programa. Rendel režiserja Jesseja Haae so namreč oglaševali kot nič manj kakor prvi finski superherojski film. Tu se takoj postavi očitno vprašanje: zakaj Rendel ni tako široko opevan kot nova finska senzacija, kot novo **Železno nebo** (Iron Sky, 2012, Timo Vuorensola)? Razlog je zelo podoben kot pri obeh filmih iz prejšnjega odstavka – njegova strategija kopiranja že videlih prijemov superherojskega žanra iz njega naredi dokaj nezanimivo gledanje. Rendel je kot lik nekakšna mešanica Batmana in Deadpoola, morda z dodatkom nekoliko bolj evropskega motiva boja proti kapitalizmu. A bolj kot s poskusom prodiranja na svoj teren je režiser preobremenjen z ustvarjanjem visokopračunskega videza, kjer se film tudi precej dobro odreže. Vseeno pa nizek proračun slej ali prej privre na površje, predvsem v obliki pomanjkanja lokacijske dinamike in prevelikega zanašanja na dialoške prizore.

Seveda pri tovrstnih žanrskih filmih pojem kakovosti ni nujno glavni argument za njihov ogled. Osnovna vloga Grossmanna še naprej ostaja prikazovanje nišnih kuriozitet, zanimivih primerkov žanra, ne pa nujno tistih najbolj uspešnih filmov, ki preko drugih kanalov tako ali tako pridejo v kino. Vstopiti v selekcijo Grossmannovega festivala še naprej pomeni vstopiti v nekakšen vzporedni svet, kjer se razpre neka povsem samostojna selekcija filmov, in to za povrh v opojnem vzdušju poletne Prlekije. Že s tega vidika je festival preprosto preveč dragocen, da bi moral tudi v prihodnosti tako nevarno plesati po finančnem robu, kot se mu je zgodilo letos. **E**

Tina Poglajen

24. Sarajevo: Filmi režiserk jugovzhodne Evrope

24. Filmski festival v Sarajevu,
10.–17. avgust 2018

Festival v Sarajevu pozornost že tradicionalno posveča filmom, ki nastajajo »vse od Dunaja do Istanbula«, in na veliko presenečenje Avstrijcev se tako v regiji jugovzhodne Evrope vsako leto znajdejo tudi sami. Letos so organizatorji v programu prikazali odličen film avstrijske režiserke in scenaristke Barbare Albert, **Mademoiselle Paradis** (Licht, 2017), ki ga je posnela po resnični zgodbi tesne prijateljice Wolfganga Amadeusa Mozarta, nadarjene pianistke Marie Theresie von Paradis. Maria je v zgodnjem otroštvu – najverjetneje psihosomatsko – oslepela, a je nato postala ena najboljših pianistk tistega časa. V upanju, da bi spregledala in tako dobila snubce, so jo starši poslali k slovitemu nemškemu zdravniku Franzu Mesmerju, ki

jo je zdravil z »živalskim magnetizmom«. *Mademoiselle Paradis* je v njegovem varstvu zares spregledala, vendar na veliko razočaranje ugotovila, da z očmi, ki vidijo, ne igra več virtuosno kot prej. Ko so starši zaradi porajajočih se govoric o njej in Mesmerju zahtevali, da se vrne domov, je spet oslepela. V glavni vlogi nastopi Maria-Victoria Dragus, ki jo kot odlično igralko poznamo že iz **Mature** (Bacalaureat, 2016) Cristiana Mungiuja in **Belega traku** (Das weiße Band – Eine Deutsche Kindergeschichte, 2009) Michaela Hanekeja. Lik slepe pianistke, ki se rodi zdrava, potem pa v primežu perverzno drakonskih spolnih in razrednih norm 18. stoletja oslepi, ozdravi in spet oslepi, navda s skorajda srhljivo prepričljivo telesnostjo. Prikrit posmeh, s katerim se Barbara Albert loteva izumetničnega sijaja in utesnjujočega bontona obdobja dunajskega rokokoja, nekoliko spominja na film Jessice Hausner, **Amour Fou** (2014), in *Mademoiselle Paradis* v bistvu naredi za feministični film. Je kritika družbe, v kateri je dobrobit mlade ženske manj pomembna od znanstvene in družbene tekmovalnosti moških: če to, da spregleda, ne ustreza drugim zdravnikom, ki jim je ni uspelo ozdraviti, in če to pomeni, da nad njo nima več moči oče, ampak drug moški, naj ostane kar slepa.

Romunski film **One and a Half Prince** (Un print și jumătate, 2018, Ana Lungu) deluje zelo podobno ameriškim neodvisnim filmom, le da je namesto v Brooklyn umeščen v

Mademoiselle Paradis, 2017



Bukarešto – in delno na transilvansko podeželje. Tudi Ana Lungu, režiserka, ki je pred tremi leti posnela festivalsko uspešnico **Avtoportret pokorne hčere** (Autoportretul unei fete cuminti, 2015), je film ustvarila po neke vrste resnični zgodbi; v njem trije igralci igrajo različice samih sebe, sredstva pa je večinoma zbrala sama. Iris (Iris Spiridon) ne more nehati žalovati za umrlim fantom, zato vse svoje dni preživlja z najboljšima prijateljskima in sostanovalcema, Mariusom (Marius Manole) in Istvanom (István Téglás), ki sta morda par, morda pa tudi ne. Odnos med vsemi tremi na platnu – gotovo zaradi resničnega prijateljstva – zazveni pristno in domače, četudi ob dolgih prizorih njihovega vsakodnevnega življenja, posnetih v enem samem kadru, s skorajda nepremično kamero, ki se osredotoča le nanje, vsi drugi deli filma, ki jih povezujejo, delujejo nekoliko vsiljeno. Duhovitost v *One and a Half Prince* vnese postavni pesnik Laci (László Mátray), v katerega se Iris končno zagleda in morajo zaradi njega vsi trije na izlet na podeželje, Ana Lungu pa neroden ljubezenski zaplet spretno izpelje neprijetno pristno, rahlo ironično in ganljivo.

Podoben pristop je ubrala Aida Begić, eno najpomembnejših imen sodobnega filma Bosne in Hercegovine. Svoj najnovejši film **Never Leave Me** (Bırakma Beni, 2017) je posnela po zgodbah ljudi, ki so se jim zares zgodile in jih

tudi odigrajo. Režiserka, ki je velik del svojega filmskega ustvarjanja posvetila izkušnji vojne, včasih še posebej otroški izkušnji – denimo v filmu **Otroci Sarajeva** (Djeca, 2012) –, je *Never Leave Me* zasnovala kot pripoved o osirotelih sirskih dečkih, ki so po smrti staršev v vojni sami pribežali v Turčijo. Isi sta v vojni umrla oba starša, v turški sirotišnici pa sklene prijateljstvo z dvema dečkoma s podobno zgodbo. Muataz bi rad nastopil kot pevec na televizijskem resničnostnem šovu, Ahmed pa svojega mrtvega očeta tako zelo pogreša, da si – kar režiserka prikaže skozi psihedeličen, neznansko čustven prizor – domišlja, da ga ta obiskuje kot duh. Največje presenečenje je, da so zgodbe otrok v filmu zgodbe resničnih sirot, ki jih tudi odigrajo (Isa Demlakhi, Motaz Faez Basha in Ahmad Husrom). Film je namreč nastal na neke vrste delavnici, ki naj bi otrokom pomagala govoriti o njihovih travmatičnih izkušnjah. *Never Leave me* je v formalnem smislu gotovo veliko manj drzen kot avtoričini prejšnji filmi in scenariščno manj učinkovit, a mu silovitost daje prav njegovo ozadje, ki hkrati spodbuja razmislek o različnih vlogah filmskega medija. **E**





Zdenko Vrdlovec

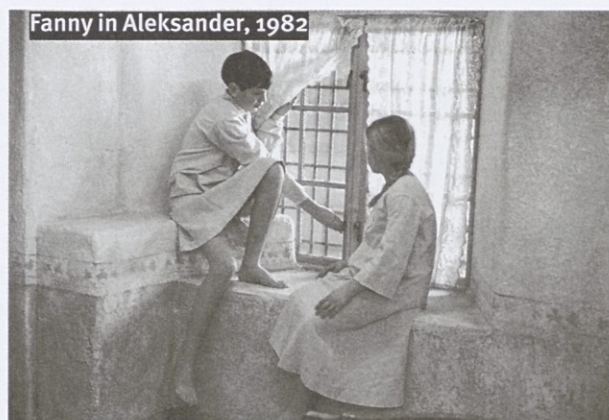
Bergmanova platoniska votlina

»Moj poklic je gledališče ... Lahko preživim, ne da bi snemal filme, brez gledališča pa ne bi mogel preživeti.« To Bergmanovo izjavo je treba navesti v celoti, saj bi v parcialni obliki lahko navajala k zgrešeni razlagi. Ingmar Bergman torej nadaljuje: »V gledališču mi je vseeno, ali imam kaj povedati ali ne. Tam pač vizijo nekoga drugega prevajam v meso in kri, v otipljive materiale. Nasprotno pa je film nekaj osebnega, to je moj osebni stik z občinstvom. Ne morem ustvariti filma, če nimam kaj povedati.«

Ta citat sicer ni iz Bergmanove knjige *Laterna magica*, a jo vseeno na neki način opredeljuje. Ingmar Bergman (1918–2007) je živel med gledališčem in filmom, režiral je približno toliko gledaliških predstav, kot je posnel filmov (teh je 60), a medtem ko je bil le na začetku svoje kariere nekaj časa zaposlen kot scenarist pri Svensk Filmindustri, je imel pozneje redne službe samo v raznih švedskih gledališčih

(in kratek čas v Münchnu). V *Laterni magici* so ta gledališka službovanja podrobno in izčrpno popisana, vse od pripravljanja predstav (najpogosteje Strindbergovih del), opisovanja gledališkega osebja, dela z igralci, romanc z igralkami in navajanja režijskih principov (»Vse oblike improvizacije so mi tuje«, »Priti na plan z osebnimi težavami med delom je disciplinski prekršek«) do skoraj mazohističnih prizorov, v katerih je Bergman kot direktor gledališča moral odpustiti svoja nekdanja učitelja, Olofa Molanderja in Alfa Sjöberga. Gledališki pasusi so posejani tudi z zajedljivimi in včasih prav sarkastičnimi opazkami na račun gledaliških direktorjev in kritikov, igralcev in igralk (o neki igralki, ki se je norčevala iz Bergmanove »teorije čistosti« in trdila, da je gledališče »umazanija, pohota, besnenje in zloba«, je brž pristavljeno, da je ta igralka izgubila spomin in zobe ter pri petdesetih umrla v psihiatrični bolnišnici). Toda Bergman ne prizanaša niti samemu sebi: »Nikomur nisem zaupal, nikogar nisem ljubil, nikogar pogrešal. Bil sem obseden s spolnostjo, ki me je silila v stalne prevare in nehotena dejanja, vedno so me mučili poželenje, bojazen, tesnoba in slaba vest«.

Nekje omenja, da je bil prepričan socialni demokrat in da je z »iskreno strastjo sprejel to ideologijo sivih kompromisov«, toda ko je bil umorjen Olof Palme, se spomni samo tega, kako ga je motilo, da tistega dne v gledališču niso mogli normalno delati. Bergman namreč ni prenesel,



da bi zunanja realnost, še posebej politična, motila »naše iluzorne igre«. Kot najboljše obdobje svojega življenja omenja osem let pri Mestnem gledališču v Malmöju, ko je režiral vrsto predstav »brez kakršnih koli političnih, verskih ali intelektualnih namenov«. Politika mu torej ni šla na živce le zunaj gledališča, marveč še posebej v gledališču; Alfa Sjöberga je sicer spoštoval kot režiserja, a sta mu bila povsem tuja njegova politična angažiranost in njegovo pojmovanje gledališča kot orožja. Vendar opiše tudi genezo svojega zavračanja politike: »Veliko let sem bil na Hitlerjevi strani, veselil sem se njegovih uspehov in obžaloval poraze. Moj brat je bil eden od ustanoviteljev švedske nacionalsocialistične stranke, moj oče je večkrat glasoval za naciste, najbližji družinski prijatelji so močno simpatizirali z 'novo Nemčijo' ...« Ko pa so prišla na dan pričevanja iz koncentracijskih taborišč, sta se Bergmana polastila »obup in samozaničevanje«. In iz tega je, pravi, počasi dozorela njegova odločitev: »Nikoli več politike!« Obenem sicer samokritično dodaja, da bi »seveda moral sprejeti neko povsem drugačno odločitev«, a držal se je prve.

Kar pa zadeva Bergmanovo filmsko dejavnost, je ta v *Laterni magici* opisana povsem drugače kot poklicna oziroma gledališka. Drugače oziroma natanko tako, kot je Bergman definiral film v gornjem citatu: »Film je nekaj osebnega.« Že v uvodnem poglavju je film povezan z otroškimi spomini, prav mučnimi, kolikor se nanašajo na strogo očetovo vzgojo (Bergmanov oče je bil protestantski duhovnik, pastor). »Naša vzgoja je temeljila predvsem na pojmih, kot so greh, priznanje, kazen, odpuščanje in milost.« Predvsem kazni so bile »nekaj samoumevnega«, čeprav niti ne tako bolečega kakor sam obred kaznovanja in ponižanje. Za malega Ingmarja je bilo še posebej grozljivo, kadar so ga zaprli v posebno garderobno omaro, vendar je tam našel rešitev: »V enega od kotov sem skril žepno svetilko z rdečo in zeleno svetlobo. Kadar so me zaprli, sem poiskal svojo svetilko, usmeril žarek svetlobe na steno in si predstavljal, da sem v kinu.« Tudi Bergman kot filmar ima torej svoj mit platonske votline. Pred grozo

očetovih kaznovanih postopkov pa se je skušal zavarovati še z eno strategijo: izučil se je za lažnivca. »Ustvaril sem zunanjo osebo, ki je imela zelo malo skupnega z mojim pravim jazom. Ker svoje stvaritve nisem znal razlikovati od svoje lastne osebe, sem posledice poškodb dolgo občutil v odraslem življenju in ustvarjanju. Včasih se tolažim s tem, da tisti, ki je živel v laži, ljubi resnico.«

V *Laterni magici* ni prav veliko tez o filmu ali opisov praktičnega dela, toda ena izmed redkih tez se glasi: »Filmsko delo je močno erotična dejavnost.« Ta »teza« je sicer povezana z Bergmanovo ljubezensko zadevo s Harriet Andersson, igralko v *Poletju z Moniko* (Sommaren med Monika, 1952), vendar so tudi Bergmanovi opisi njegovega mladostnega erotičnega dozorevanja na neki način povezani s filmom. Tako je bilo v letih pred njegovo prvo spolno izkušnjo s sošolko Anno – ko je bila njegova edina spolna praksa masturbiranje in je v svoji majhni podstrešni sobi v fantaziji spal z vsemi puncami, jih »mučil in zaničeval« – njegovo edino pribežališče kinodvorana.

Štiri leta pred izidom avtobiografije *Laterna magica* (1986), po več kot 50 filmih (ali v zadnji šestini svoje filmografije) in pri 64 letih je Bergman posnel še »svoj« *Amarcord*, čeprav bi *Fanny in Aleksander* (Fanny och Alexander, 1982) nemara bolj ustrezal joyceovskemu naslovu »umetnikovega mladostnega portreta«. Pravzaprav niti to ne, ker gre v tem filmu za neke vrste ontogenezo umetnika. Mali Aleksander potuje skozi skoraj vse »bergmanovske teme« (krivda, bog, sovraštvo med zakoncema ...), vendar mu stari Bergman podari možnost, da se iz njih izmota, in sicer s pomočjo sanj oziroma z močjo imaginarnega; tako je Aleksander na dobri poti, da postane umetnik.

Bergmanovo darilo (ki je tudi konkretno: prek judovskega »posrednika« pošlje Aleksandru čudežno skrinjo, ki ga reši iz »hiše Zla«) je pravzaprav »čarobna formula« filma, ki temelji na vzporednicah med estetiko, magijo in sanjami. Ta formula je sicer stara domala toliko kot zgodovina filma, vsaj po Edgarju Morinu, ki v delu *Kino ali imaginarni človek*

(1956) pravi: »Strukture filma so magične in ustrezajo istim potrebam domišljije kot strukture sanj.« Toda film naj bi bil magičen in estetski obenem, pri čemer je estetika »veliko onirično slavje civilizacije, ki je ohranila dovzetnost za imaginarno, a je izgubila vero v objektivno realnost«.

Že uvodni prizor, kjer mali Aleksander zaspi v razkošnem stanovanju svoje stare matere, afirmira sanje v magični moči oživljanja neživega (kipec, ki oživi pod dečkovim sanjskim pogledom). Te sanjske sposobnosti oživljanja neživega ni težko povezati s prizorom »čiste« magije (v judovski delavnici lutk), ki nastopi z močjo ubijanja živega na daljavo. Aleksandrovo sanjarjenje pa se navezuje tudi na njegovo budno nagnjenje k laganju in izmišljanju zgodb, le da je to nagnjenje nekaj povsem pozitivnega, tako rekoč ustvarjalna sila, ki pritiče bodočemu umetniku. Vsa zgodba tega filma je v smrtnem boju med čudovito močjo laži, izmišljanja in sanjarjenja, ki jo uteleša mali Aleksander, in principom realnosti, ki ga – kot instanca religioznega nadjaza – predstavlja Aleksandrov očim, duhovnik Vergerus.

Aleksandrov pravi oče umre že v prvem delu filma, in sicer v vlogi duha Hamletovega očeta, ki jo igra v gledališču. Aleksandrov oče se potemtakem kot igralec kar dobro ujema s sinovim imaginarnim svetom, zato pač ne preseneča, če se po svoji smrti v njem pojavlja kot duh. Pred tem pa je očetova smrt pravo vozlišče drame: Aleksandra pokličejo pred umirajočega očeta, toda sin mu noče dati roke, ne prenese soočenja z realnim, njegovega smrtnega »dotika«; tedaj ga oče z nasilno roko smrti zgrabi za roko, in ta stisk je za Aleksandra višek groze in neznosnosti. To je tudi trenutek, ko se oče razcepi na dvoje: na realnega očeta, ki umira in na katerega Aleksander ne prenese pogleda, ter na tega drugega očeta, ki preživi v obliki privida, halucinacije, kot angel varuh in igralec.

Po očetovi smrti se mati ponovno poroči prav s tistim, ki je očeta pokopal, z duhovnikom Vergerusom. Očim Vergerus bo za Aleksandra utelešal in ohranjal vse negativne sile smrti in med bivanjem v njegovi hiši se bo tudi začel pojavljati fantom mrtvega očeta. Vendar ta privid ni prav nič podoben duhu Hamletovega očeta – to je povsem dobrodušen duh, ki ne zahteva nobenega maščevanja in ničesar ne zapoveduje. S tem dobrodušnim duhom je Bergman sprevrnil določeno tradicijo prikazovanja fantomov kot strah in grozo zbujajočih pojavov. Pri Bergmanu ni strašen duh, temveč realno samo v obliki očetove smrti in smrtno groze v očimovi hiši. Duh, fantom je dejansko le podoba, odtrgana od realnosti, podoba, *imago*, ki jo je mogoče s pomočjo imaginacije »udomačiti«. In ta Bergmanov film ima nedvomno nekaj potez romantične hvalnice moči imaginacije oziroma moči oživljanja podob, ki je predstavljena na različne načine: z laterno magico, gledališčem, magijo, lutkami in končno s samim filmom.

Film govori o Aleksandrovem otroštvu, v katerem pa so

prepoznavna tri obdobja. Prvo obdobje so zgodnja otroška leta v stanovanju stare matere – to je obdobje kraljestva sanj, božičnih daril, laterne magice, obdobje, ko se ima Aleksander za gospodarja podob. To obdobje se konča z očetovo smrtjo, ko Aleksander sreča nekaj, česar noče videti, česar njegov pogled ne prenese. Drugo obdobje nastopi z Vergerusovo religiozno tiranijo ali »uvajanjem« Aleksandra v režim realnosti z nenehnim vcepljanjem krivde. Vergerus režira svoje lekcije kot majhen teater, pred občinstvom oziroma pred pričami, ki s svojim sadističnim smehljajem (zadostuje en sam, tisti, ki ukrivi usta Vergerusove sestre) izdajajo obscenost Zakona (Vergerus kaznuje Aleksandra v imenu božjega zakona za »njegovo dobro«). Toda tu je tudi prizor, ki pokaže, kako Vergerus pri tem simbolno propade: Aleksander povsem mirno priseže na biblijo, da govori resnico, čeprav si je zgodbo o smrti prve Vergerusove žene in otroka gladko izmislil, toda Vergerus se mora zateči k sili in mučenju, da bi Aleksandra pripravil do priznanja laži, tega greha zoper božjo zapoved.

Nastopi tretje obdobje, ko Vergerusa vsi sovražijo, skupaj z Aleksandrom še njegova mati in sestra Fanny, ki je bila doslej komaj opazna. To je tudi trenutek čudežne rešitve, ki jo priskrbi Izak Jacobi, ko Aleksandra dobesedno ugrabi (odnese v skrinji) iz Vergerusove hiše. Ta rešitev je obenem srečen, dobesedno čudežen izstop iz ojdipovskega teatra, izstop, ki je možen le v »magični« razsežnosti, kjer se mešajo meje med realnim in imaginarnim, pa tudi med življenjem in smrtjo ter med spoloma. V Izakovi hiši Aleksander sreča shizofrenega, dvospolnega, telepatskega Izmaela, ki takoj ugame njegove skrivne misli in jih usmeri proti »mediju«, tj. Vergerusovi bolehnii sestri, ki zaneti ogenj v hiši in Vergerusa uniči. Njegova smrt je čisti učinek lažnih oziroma »magičnih« spojev slik in je tudi dirigirana iz hiše lutk, ki je povsem primerna metafora filmskega labirinta iluzij oziroma resnic in laži.

Ampak res le metafora, ki bolj namiguje na to, da bo Aleksander najbrž postal takšne vrste umetnik kot Ingmar Bergman, ni pa to več moment filmske refleksivnosti ali samonanašalnosti. Leta 1982, to je datum filma *Fanny in Aleksander*, so bili takšni momenti že preteklost, če pa so se še pojavljali, tedaj le kot stilistični prijemi ali še raje v parodični obliki. V času t. i. filmskega modernizma s konca 50. in v 60. letih prejšnjega stoletja pa je bila filmska refleksivnost resna stvar, če ne kar zaščitna znamka modernizma. Obstajali so razni načini filmske refleksivnosti, a najradikalnejši ali, bolje, tisti, ki je bil »na ravni pojma«, je bil ta oziroma je pomenil to, da se film reflektira kot forma reprezentacije, torej da je filmska forma reprezentacije podvržena tako preizpraševanju kot dvomu. A brž ko se film začne obračati vase in se obravnavati kot fikcijski artefakt, se podre vse, v prvi vrsti pa se sesuje sama zgodba, ki jo je dotlej pripovedoval

na relativno logičen in realističen način. Pač tako, da je ustregel predpostavljenim pričakovanjem kredibilnosti in razumljivosti predstavljenega sveta in seveda gledalčeve čustvene zadovoljitve.

V Bergmanovi **Personi** iz leta 1966 so najočitnejši primeri filmske refleksivnosti na začetku oziroma še pred najavno špico, na sredi in na koncu filma. Na začetku je tema, v kateri zasvetita dve beli točki, za kateri se izkaže, da sta karbonski luči projektorja. Prikaže se naglo vrteči se mehanizem projektorja, sledi pa niz hipnih podob (prepletene roke, prizor iz burleske, velik črn pajek, živalski kožuh in drobovje), nekajkrat prekinjen s praznim platnom in brnenjem projektorja. Nizanje podob se upočasni, ko kažejo zabijanje žeblja v dlan ali velike plane mrtvih starcev in stark; ko se zasliši zvonjenje budilke, neki mrlič odpre oči, predrami pa se tudi deček, ki je bil v prejšnjem kadru, ko je ležal pokrit z belo rjuho, prav tako videti kot mrlič. Deček si nadene očala in začne brati knjigo, nato pa sede na rob postelje in pogleda v kamero ter proti njej stegne roko, s katero v naslednjem kadru boža projicirano podobo ženskega obraza, najprej zamegljeno, nato izostreno podobo, in znova zamegljeno, ko se obraz spremeni v drugega. Na sredi filma se trak pretrga in zagori, prav v trenutku, ko se tudi v Almi »nekaj pretrga«. Pred koncem filma se pokaže še kamera s snemalcem, na koncu se ponovi nekaj podob

z začetka (tudi ta z dečkom), ko ugasneta luči projektorja, pa od filma preostane samo še tema.

Vsi ti refleksijski momenti so torej takšni, da kažejo na faktično artificialnost filma, torej na to, da je film »zgolj ali prav podoba« (*juste une image*, kot se glasi Godardova formula iz tistega časa), točneje, s posebno mehansko, optično in električno napravo na prazno platno projicirana podoba (dejansko obstaja le kot prekinitev teme in vrnitev vanjo); pa vendar je to podoba, ki zmore vtis mrtvega preobrniti v vtis živega (spomnimo se mrtve starke, ki pomežikne), a je prav kot oživljena tudi neobstoja, neotipljiva, nematerialna (dečkova roka sega proti ženskemu obrazu, dotakne pa se ekrana). »Razkrivati« film kot artefakt torej pomeni kazati nanj kot na neko obliko reprezentacije, točneje tisto obliko, ki dejansko *re-prezentira*, torej naredi, da je nekaj odsotnega znova prezentno, navzoče.

Toda v *Personi* (Bergman jo je najprej hotel nasloviti kar »Film«) ne gre le za te eksplicitne oziroma formalne vidike filmske refleksivnosti. Ti vidiki niti na »višku« modernizma ne bi pomenili prav veliko (navsezadnje je podobne reči, sicer v drugačnem kontekstu in z drugim namenom, že zdavnaj pred *Persono* pokazal **Mož s kamero** Džige Vertova), če se refleksija reprezentacije ne bi prenesla v samo snov filma.

Ta prenos je dobesedno personificiran v liku gledališke igralki Elizabet Vogler (Liv Ullman), ki je na odru, ko je

Persona, 1966



igrala v Elektri, v nekem trenutku obstala, nehala igrati in se zavila v molk. Ni hotela več komunicirati, nikogar več personificirati, ničesar predstavljati. Nobene podvojitve več, nobenega mimezisa.

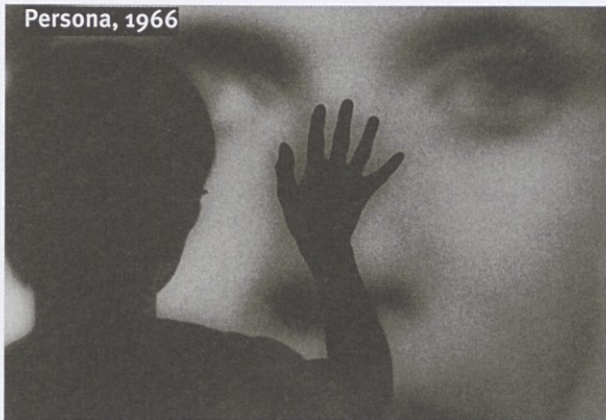
Elizabet je hospitalizirana in zdravnica ji za bolniško sestro določi Almo (Bibi Andersson), ki se že po prvem srečanju s pacientko v svoji postelji vznemirjeno zbudi in se začne mazati s kremo. In ko si nadeva to kozmetično masko, si govori, kako je z njo vse v redu, ima fanta Karla, s katerim se bo poročila, in službo, ki ji zagotavlja varnost. V grškem antičnem gledališču se je »persona« imenovala maska, ki so jo nosili igralci. In tudi Elizabet je bila v vlogi, ki jo je igrala v *Elektri*, videti maskirana; ko pa se je zaprla v molk, se ni več maskirala, ni več hotela biti nobena »persona«. Tako se zdi, da si Alma s kozmetično masko nadeva svojo »persono«, za katero se je ustrašila, da bi jo nezavedno izgubila, prav kakor se ji je Elizabet zavestno odrekla.

Elizabetin mutizem pa očitno pomeni, da se ni odpovedala le gledališču (in sorodnim umetniškim formam: ugasne radio, ko predvaja radijsko igro), marveč tudi družini (zmečka možovo pismo, ki ji ga prebira Alma, in raztrga priloženo sinovo fotografijo). Kot kaže, prenese edino televizijska poročila, a le do trenutka, ko se prikaže posnetek samosežiga vietnamskega budističnega meniha; tedaj se stisne v kot bolniške sobe, težko diha in si z dlanjo maši usta, da ji ne bi ušel krik, ki bi prekinil njen molk, njen način odklanjanja realnega. Menihov način je pač veliko radikalnejši.

Psihiatrinja pravi, da Elizabet razume (težko je biti »v razkoraku med tem, kar si zase, in tem, kar si za druge«), a vseeno meni, da »morate vztrajati v vlogi, dokler se igra ne izteče«. Kar se sliši tako, kot da bi Bergman psihiatrinji dal govoriti svoje besede: če v gledališču česa ni prenesel, tedaj prav tega ne, kot piše v avtobiografiji, da bi igralci in igralkе motili delo s svojimi osebnimi težavami: to je »disciplinski prekršek«. Dejansko pa Bergmanov glas slišimo v *offu*, ko v vlogi naratorja pravi, da sta se Elizabet in Alma preselili v poletno hiško psihiatrinje, kjer sta uživali v sprehodih po gozdu in morski obali. Kjer pa se tudi znajdetā v »igri«, ki ima vse lastnosti tega, čemur Clément Rosset (v *Realno in njegov dvojnik*) pravi prerokbena struktura. Ta je v tem, da »prav dejanje, s katerim se človek poskuša izogniti usodi, sovpade z njeno izpolnitvijo«. Elizabet se prav s tem, da noče več biti nobena »persona«, niti ona sama ne, znajde v neki novi vlogi; in prav tako se Alma ravno zaradi strahu, da ne bi izgubila svoje »persone«, fantazmatsko identificira z drugo, z Elizabet.

Alma ponoči vstane iz postelje, ker se ji zdi, da nekdo kliče Elizabet; stopi v Elizabetino sobo, se skloni k njeni postelji ter opazuje in opisuje njen obraz, a jo ponovni klici (»Elizabet! Elizabet!«) zvabijo iz hiše, kjer jo prestraši moška roka na njenem ramenu. V temi se prikaže moški s črnimi

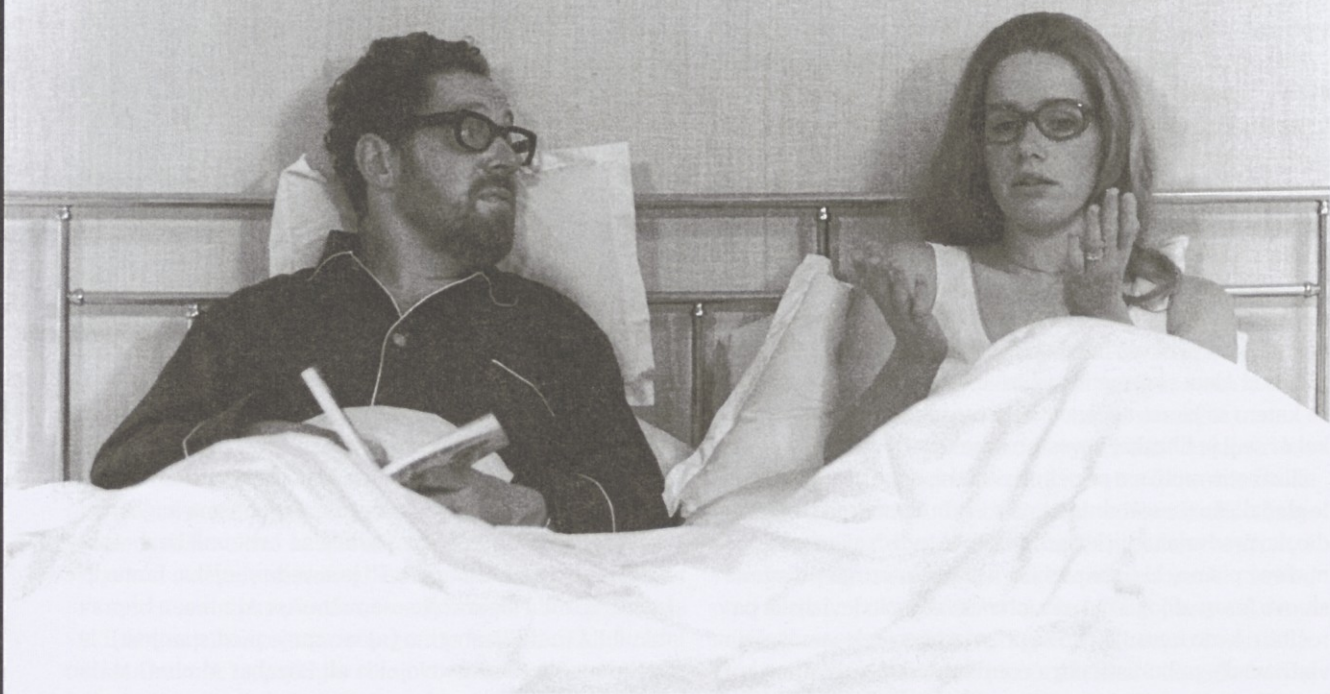
Persona, 1966



očali, ki se Elizabet opraviči, da jo je prestrašil. Alma pravi, da ni Elizabet, a jo moški še naprej nagovarja kot svojo ženo. Medtem se kot fantom iz ozadja približa Elizabet, prime Almo za roko in jo iztegne k obrazu svojega moža, nato pa mu Alma plane v objem kot njegova žena. Alma in gospod Vogler ležita kot zakonca v postelji za hrbtom Elizabet, ki negibno gleda proti kameri. To je seveda sanjska, fantazijska scena, toda čigava? Res se začne kot Almina, a bi prav lahko bila tudi Elizabetina (njene sanje med spanjem). Je torej Alma Elizabetina dvojnica ali Elizabet Almina? Malo poznejši optični trik, s katerim se oba obraza, Almin in Elizabetin, združita v enega, bi kazal na to, da gre za eno in isto žensko. Že, ampak katero?

Vseeno je bolj verjetno, da gre za Almino fantazijsko identifikacijo, saj ta scena nastopi po tistem, ko se je film pretrgal in zagorel. Kar pa ni samo »ilustracija« tega, da se je v Almi »nekaj pretrgalo«. Sesula se ji je namreč tako lastna samopredstava kot njena predstava o Elizabet. Že prve dni, ki sta jih Alma in Elizabet preživeli v poletni hiški in na skalnati obali, je prišlo do neke spremembe njunih »vlog«. Elizabet je še naprej molčala, Alma pa govorila, toda vse bolj je govorila o sami sebi, tako da je bila Elizabet videti v vlogi molčeče psihoanalitičarke in Alma, njena bolniška sestra, v vlogi pacientke z ljubezenskim transferom do Elizabet (Almina izpoved o spolni orgiji na plaži je kot njeno ljubezensko darilo Elizabet, ki se ji potem ponoči v sanjah prikaže ob njeni postelji). Tisti prelomni trenutek pa nastopi, ko Alma skrivaj odpre Elizabetino pismo psihiatrinji, v katerem prebere, kako se Elizabet zabava, ko jo »študira«. Elizabet s pismom sicer ni prekinila svojega molka, a je odpovedala v svoji odpovedi »personi«. Alma na izgubo svoje »persone« bolniške sestre najprej reagira agresivno (Elizabet hoče politi z vrelo vodo), nato pa s fantazijsko identifikacijo z Elizabet.

Ne le realnost, tudi vsaka »persona« je znosna samo, če je posredovana, razcepljena na dvoje. Refleksivni momenti v Bergmanovi *Personi* pa kažejo, da to velja tudi za film. **E**



Anja Banko

Ljubiti. Zemeljsko in nepopolno

»Ljubezen je potrpežljiva, dobrotljiva je ljubezen, ni nevoščljiva, ljubezen se ne ponaša, se ne napihuje, ni brezobzirna, ne išče svojega, ne da se razdražiti, ne misli hudega. Ne veseli se krivice, veseli pa se resnice. Vse prenaša, vse veruje, vse upa, vse prestane.«

»Ljubezen nikoli ne mine. Preroštva bodo prenehala, jeziki bodo umolknil, spoznanje bo prešlo, kajti le delno spoznavamo in delno prerokujemo. Ko pa pride popolno, bo to, kar je delno, prenehalo. Ko sem bil otrok, sem govoril kakor otrok, mislil kakor otrok, sklepal kakor otrok. Ko pa sem postal mož, sem prenehal s tem, kar je otroškega. Zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje. Zdaj spoznavam deloma, takrat pa bom spoznal, kakor sem bil spoznan. Za zdaj pa ostanejo vera, upanje, ljubezen, to troje. In največja od teh je ljubezen.«

(Sveto pismo, odlomek iz Pavlovega pisma Korinčanom, 13)

To so besede, ki jih Ingmar Bergman v svojem izjemno obsežnem opusu nikoli ni zmozel dobesedno izreči, četudi se je vseskozi – s te in one strani – skušal približati njihovi dejanskosti. Morda se tej definiciji ljubezni še najbolj približa lik Marianne iz ene od cineastovih poslednjih mojstrov, šestdelne televizijske miniserije **Prizori iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1973). Tu v uvodu prvega dela na vprašanje novinarke, kaj je zanjo ljubezen, Marianne odgovori, da ne ve, kaj ljubezen je, in da tega morda niti ni nujno vedeti. Za točno definicijo naj prebere prav zgoraj citirano Pavlovo pismo, nato pa zaključi: »Če naj bi bila ljubezen to, kar pravi Pavel, potem je tako redka, da jo skorajda nihče ne pozna.«

Zdi se, da besede Marianne v Bergmanovem delu odmevajo že od samega začetka: ljubezen je namreč bistvena in v čistosti zgornje definicije še bolj bistveno odsotna iz filmarjevega univerzuma, ki se vedno bolj temačno, ostro in globoko zapira v brezizhodno mučnost medčloveških odnosov – v dvojino, ki se izčrpava v mučnem hrepeneju po dobesednosti ljubezni. Bergman svoj filmski svet krči do točke ponovitve indiferentne istosti vsakdana posameznega odnosa, od začetnih socialnih melodram, ki se plečejo v žanrskih potezah neorealizma (na primer **Dežuje na najino ljubezen** [Det regnar på vår kärlek, 1946], **Poletje z Moniko** [Sommaren med Monika, 1952]), preko obdobja komedij, ki v Lubitschevem slogu junake

postavljajo v čustveni prepad med moralo in dolžnosti družbe (na primer **Žene čakajo** [Kvinnors väntan, 1952], **Nasmehi poletne noči** [Sommarnattens leende, 1955]), do vizualno izmojstrenega modernizma, kjer prej relevanten element družbe čedalje bolj izginja, dokler na platnu ne ostane zgolj abstrakcija izgubljene ednine in statična dvojina dveh oseb (na primer **Molk** [Tystnaden, 1963], **Sram** [Skammen, 1968], **Kriki in šepetanja** [Viskningar och rop, 1972]). Bergmanov svet je tako svet brez vsakršnega upanja po transcendenci¹ ali možnosti resničnega dialoga med človekoma, »iz obličja v obličje«. Nasprotno, njegove filmske freske medčloveških odnosov brišejo vertikalo in se odpirajo v horizontalni liniji, protagonisti so si postavljeni nasproti »iz ogledala v ogledalo, v uganki«, v najbolj temačne prepade, iz katerih jasno odmeva sartrovski eksistencializem v premisi: »Pekel so ljudje okoli nas!«

V pričujočem razmisleku v precep jemljem prav ta cineastov obrat, iz vertikale v horizontalo, kot se v različnih obdobjih Bergmanovega opusa kaže v sami vsebini – predvsem razpostavitvi akterjev v narativni shemi zgodbe – kot tudi formi filmskih podob. To subjekt čedalje bolj izpostavlja v njegovi osamljenosti in nezmožnosti dialoga, kaže njegov čustveni analfabetizem in deluje kot obrambni mehanizem pred soočenjem s samim sabo, ki je soočenje s sabo in drugimi v čisti ljubezni.

Zgodnji del Bergmanovega opusa predstavljajo socialne melodrame, ki se deloma še razpenjajo v eksterjerjih malih mest in širokega švedskega podeželja, kjer skušajo junaki, večinoma predstavniki lumpenproletariata, nekako preživeti – v dvoje. Pri tem kot glavni antagonist nastopa družba, ki s točke absolutističnega varuha morale zre na poskus vzpostavljanja dvojine dveh mladih, naivno tlečih v lastnih, neobvladljivih strasteh. Tak primer je eden Bergmanovih prvih celovečercev *Dežuje na najino ljubezen*, ki ostaja na vizualni ravni precej konvencionalen, v svoji linearnosti blizu estetiki revnih predmestij italijanskega neorealizma. V filmu sledimo Maggi in Davidu, ki se po naključju srečata na železniški postaji, oba na begu pred preteklostjo in v iskanju novega življenja. Po noči, ki jo preživita skupaj, se odločita za življenje v dvoje, a njuna naivna sreča zmoti sosede. Ti ju zaradi gole zlobe, ki se razvija iz njihove postarane osamljenosti, skušajo izgnati. A Bergman mladim junakom tokrat še nameni srečen konec: zgodbo pripoveduje Mož z dežnikom, ki kot angel varuh spremlja junaka ter na koncu zavzame vlogo *deus ex machina*: poseže v na videz nerazrešljivo situacijo ter junaka – simbolno, s predajo dežnika – pospremi prihodnosti naproti. V izpostavljenem antagonizmu med družbenimi normami in posameznikovo željo Bergman sicer še vztraja, predvsem v situacijskih komedijah, kot sta na primer *Žene čakajo* ali *Nasmehi poletne noči*, kjer

v odprtih koncih za zaljubljene pušča upanje, a že kaže na nemožnost srečne in srčne ljubezni. Ljubezenska strast se namreč lahko razplamti šele v pobegu od togih pravil družbenega vsakdana: v *Nasmehih poletne noči*, vsebinsko razpostavljenih kot variacija *Figarove svatbe*, mlada ljubimca potencialno srečo lahko zaživita šele v prelomu družbenih pravil (mlada žena se zaljubi v sina svojega postaranega moža iz prvega zakona), v pobegu iz družinskega gnezda.

A že na začetku petdesetih Bergman perspektivo premakne: glavni antagonist ni več družba, temveč posameznik, ki je v antagonizmu s samim seboj, možnost dvojine in upanje na srečen konec pa čedalje bolj zapira v brezizhodnost lastne strasti in sovraštva (kot zaobrnjene ljubezni do sebe in drugega). V tem kontekstu je za Bergmanovo razvojno linijo značilnejši film *Poletje z Moniko*, ki stilistično sicer vztraja v neorealističnih tonih, z junaki z družbene margine, ujetimi v revna predmestja, a obenem pogled že usmeri predvsem v notranji svet glavne junakinje Monike. Mlada Harry in Monika v vročici prve ljubezni z barko pobegneta v poletje, stran od družin in vsakdanjih obveznosti. A konec je tokrat grenak: noseča Monika se na začetku jeseni skupaj s Harryjem vrne v mesto, kjer pa svoje nove vloge žene in matere noče sprejeti, temveč se raje preda brezskrbni in neobvezujoči strasti v novih ljubezenskih aferah. Bergman tako že v *Poletju z*

Poletje z Moniko, 1952



Moniko odnos med ljubimcema začne razstavljati in kaže ves barvni spekter čustev in afektov, zvezanih s čedalje bolj široko in razplasteno definicijo »ljubezni«: od prve spogledljivosti, malih pozornosti in nežnosti, zaljubljenosti, strasti in ekstaze do malih zamer, naveličanosti, dolgčasa, kompromisov, izsiljevanja, besednih dvobojev, varanja, kričanja, udarcev, joka, končnega odhoda in neskončnega vračanja. Pri tem vizualno vse bolj oži prostor med protagonistoma, stranski liki postajajo del ozadja in delujejo kot pojasnitev ali komentar – vzporedna zgodba glavnih junakov. V deterministični noti izzvenenja prve ljubezni je filmski prostor drugačen, eksterjerjev je vse manj: prostor se z odprtega morskega obzorja krči v zadušljive in razpadajoče sobe malih stanovanj, dokler nista protagonista vanje povsem ujeta – v bližnjem posnetku obrazov, postavljenih vzporedno v profilu in obenem obrnjenih vstran, dokler v naslednjih prizorih ne ostaneta vsak sam, ujeta v lastnem odsevu ogledala.

Ogledalo je v Bergmanovem opusu gotovo eden ključnih elementov, saj je samospoznavanje bistveno zvezano z možnostjo absolutne ljubezni. Ogledalo v zor vrača človeško obličje, kot se kaže drugim, in ga obenem – v trenutku, ko se vanj zagleda obraz sam – razgaljenega odbije nosilcu

nazaj; soočenje z lastnim pogledom v ogledalu je največkrat trenutek popolne osamljenosti. Režiser tako svoje protagoniste pogosto posadi ravno pred ogledalo, pri tem pa razpostavi očiče perspektive na dva načina: tako da kaže obraz protagonista, ki se opazuje v ogledalu – običajno zato, da se očedi in uredi na poti v svet – si nadene *prilichen* obraz-masko, ali pa je postavljen za protagonistov hrbet in motri njegov odsev v ogledalu, v trenutku ko se junak (zgroženo ali prestrašeno) zagleda vase. Še eden ključnih simbolnih prostorov srečanja s sabo so sanje in srečanje s smrtjo – posebej na primer v **Divjih jagodah** (Smultronstället, 1957), kjer v uvodu Isak sreča obraz svoje lastne smrti. Šele smrt, kot Bergman najbolj eksplicitno izriše v ekspoziciji **Sedmega pečata** (Det sjunde inseglet, 1957), je ultimativno srečanje z lastno resnico: z absolutno osamljenostjo – praznino in ničem, ki je onostranstvo. Tako svet, kot ga razpostavlja Bergman v omenjenih filmih, vključno s srednjeveško parabelo **Deviškega vrelca** (Jungfrukällan, 1960), kljub širokim in odprtim pokrajinskim posnetkom, deluje utesnjujoče: horizont nastopa kot simbolno razprta meja človeške duše, filmsko potovanje junakov po odprti pokrajini pa je potovanje v lastne globine zavesti.² Oziroma kot pokaže na koncu

Divje jagode, 1957



Sedmega pečata: Smrt je karnevalsko zaobrnjen ples življenja, vsakršna možnost transcendence je slepi krik po ničemer. Še bolj konkretno pa se absurdnost vere v odrešenje pokaže v shizofreni maniji filma *Skozi temno ogledalo*, ko Karin v vročičnem pričakovanju končno uzre Boga – ta je zgolj velikanski pajek, ki se spusti izza vrat odprte omare. Tako je vse, kar ostane človeku, horizontalna absolutnost sveta drugega. In prav iz te linije se širita najgloblja tesnoba in čista groza, ki prelevata osrednji del Bergmanovega ustvarjalnega obdobja: nad človekom je zgolj nič oziroma drug človek in oba sta bistveno determinirana v peklu neznosnega kaosa lastnih občutij, čustev, poželjenj, afektov in potreb. V takem svetu ni človek nič drugega kot marioneta – oživela lesena lutka, ki jo upravlja drugi (na primer prizor s hišnim lutkovnim gledališčem v **Volčji uri** [Vargtimmen, 1968]), ali pa, pogosteje, človek nastopa ujet v niti neberljivosti in neobvladovanju lastnih čustev (na primer v filmih *Skozi temno ogledalo* [Såsom i en spegel, 1961], *Molk*, *Iz življenja marionet* [Aus dem Leben der Marionetten, 1980]).

Bergmanovi filmi tako postajajo skorajda gledališče, dobesedne sobne drame – prostor se oži v bližnjih planih, detajlih, dvojnih ekspozicijah, ki svoje robove brišejo v nevidnost, da poudarijo bližino dveh obrazov. Dogodek je zgodbovno gledano minimalističen in se osredotoča na dialog – tako fizičen kot beseden. Avtor svoje zgodbe izrisuje v času in prostoru, ki se izmika vsaki konkretnosti: tako v *Molku* kot v *Sramu* je zgodba postavljena v izmišljen čas in prostor vojne; in četudi bi to lahko bila referenca na konkretne družbene okoliščine poznih šestdesetih, se Bergman v tem obdobju, v slogu modernizma, obrne stran od družbene kritike in uporablja zgodbovne elemente predvsem na simbolni ravni, vsebinsko pa se linija njegovega opusa pogreza vse globlje v dušo posameznika na način, da postajajo filmske podobe transparentna dispozicija človeških občutij, ki jih definira neznosno hrepenenje po transcendenci – absolutni ljubezni.³ A te nihče od junakov – v nezmožnosti introspekcije in izražanja resničnih čustev – ne doseže.⁴ Še več; kar ostane, je zgolj molk: če se simbolno nabit naslov filma *Molk* še zaključi z zapisanimi, a nikoli izgovorjenima besedama v neznanem jeziku za roke in obraz, ki ga Ester preda malemu Johanu⁵, pa je v *Personi* molk oziroma nezmožnost besede ključni element že od začetka, kot zdravnica pravi Elisabet ob diagnozi njene »bolezni«: »Vsak trzlaj in vsaka gesta sta laž, vsak nasmeš – grimasa. Samomor? Preveč banalno. Lahko pa zavrneš premikanje, zavrneš govorjenje, da ti ni treba lagati.«

Nezmožnost čustvovanja in izražanja čustev zapira pot do samospoznanja in ljubezni kot ključne človeške vrednote. *Analfabeti* tako ni zgolj naslov enega od šestih delov *Prizorov iz zakonskega življenja*, temveč je pojem, s

Kriki in šepetanja, 1972



katerem lahko označimo skorajda vso plejado avtorjevih filmskih junakov. Četudi postavljeni v različne situacije (ki si postajajo v strindbergovski atmosferi družinskega oziroma partnerskega kroga prav tako zelo podobne), delujejo junaki kot variacije ene in iste osebnosti v nezmožnosti samokritike, soočanja z drugimi in izražanja resničnih čustev. Če Bergman to nezmožnost v *Krikih in šepetanjih* kaže na abstrahiran način, v dolgih, dobesedno šepetajoče kričečih bližnjih planih obrazov vsake od protagonistk, treh sester in služabnice Anne, pa povsem nasprotno, v zadnjem obdobju svojega ustvarjanja, v *Prizorih iz zakonskega življenja* prvo mesto nameni besedi. Johan in Marianne se izgubljata v dolgih pogovorih, besednih labirintih in bitkah, ki v nezmožnosti izraza njunih čustev neizprosno prerastejo celo v fizično nasilje, ko ob podpisu ločitvenih papirjev Johan pretepe in zbrca Marianne – nasilje je le redko do te mere tako eksplicitno pokazano na (bergmanovskem) filmskem platnu. In ko končata v zadnjem delu, sozvočno naslovljenem *Sredi noči, v temni hiši, nekje na svetu* (Mitt i natten i ett mörkt hus någonstans i världen), po vseh dolgih srečanjih, razhajanjih, novih in starih zakonih, ponižanju, zlorabi, sovraštvu, zameri, žalosti ... ponovno kot ljubimca, v naročju drug drugega, si zašepetata morda najbolj ključne besede vsega Bergmanovega opusa:

Marianne: »Včasih me žalosti, da nisem nikoli nikogar ljubila. In mislim, da tudi sama nisem bila nikoli ljubljena. To me močno vznemirja.«

Johan: »Mislim, da te ljubim na svoj nepopoln in precej sebičen način. In včasih mislim, da me ti ljubiš na svoj moledujoč, nadlegujoč način. Dejansko mislim, da se midva ljubiva. Na zemeljski in nepopoln način.«

Spoznanje, da je ljubezen zgolj-zemeljska in zgolj-nepopolna, je to, kar bistveno teži Bergmanove junake. Je pa tudi tisto, kar želijo preseči, čemur se vseskozi izmikajo, saj se morajo v nepopolnosti dvojine soočiti z nepopolnostjo

Sedmi pečat, 1957



lastne ednine. V ogledalu, v pogledu drugega, maske padejo in človek se k človeku obrne popolnoma gol – ranljiv in osamljen. In ker je absolutno sam, ker je tam čez, pod ogrinjalom Smrti en sam velik nič, je za svoj naslednji korak, svojo naslednjo besedo, dotik – odgovoren on sam. Vera in upanje iz Pavlovega pisma sta v Bergmanovem univerzumu le šibki oporni točki, ko človek leži – *sredi noči, v temni hiši, nekje na svetu* – v objemu enako trepetajočega drugega. Kar lahko stori, je, da ljubi. Sebe in drugega. Na svoj nepopoln in sebičen način. Kajti, kot zapiše Pavel, največja od vseh – je ljubezen. **E**

¹ V tem kontekstu je zadnji del Bergmanove kariere ponovno bolj optimističen, sploh skozi nostalgичne podobe družinske epopeje **Fanny in Aleksander** (Fanny och Alexander, 1982), za katero je cineast napovedal, da naj bi bila njegovo poslednje delo. Temu je sicer sledilo intenzivno obdobje predvsem televizijske produkcije, ki jo je zaključil s filmom **Saraband** (2003), v katerem se vrne k postaranim likoma Marianne in Johana iz *Prizorov iz zakonskega življenja*.

² V filmu ceste, *Divje jagode*, Isak sreča skupino dveh mladeničev in dekleta, ki posebej brezskrbnost in sproščenost mladosti; zakonski par srednjih let nastopi kot karikirana poosebitev njegovega zakonskega razmerja; v *Sedmem pečatu* pa stranski liki nastopajo kot alegorije ljubezni – par gledališnikov, zaslepljene strasti/sovražstva – čarovnica, upanja – otrok ...

³ Ljubezen kot absolutno darovanje drugemu (tolažba) na simbolni ravni večkrat upodablja pieta (znameniti prizor iz filma *Kriki in šepetanja*, v katerem predana služabnica Anna stiska na smrt bolno Agnes).

⁴ V tem kontekstu sta dva od elementarnih vizualnih simbolov Bergmano-

vega univerzuma roke in obraz. Zajeti v bližnjem planu ali detajlnem posnetku upodabljajo nemoč, nezmožnost bližine in dotika kot samospoznanja oziroma spoznanja drugega: tako na primer v *Personi* (1966) v znamenitem prologu vidimo dečka pred velikim platnom/zaslonom, ki zaman posega po ženskem obrazu – po obrazu matere (Elisabet), ki ga ni nikoli želela (vloga matere je bila zanjo zgolj še ena od obveznih vlog, ki jih piše življenje). Podobno v *Prizorih iz zakonskega življenja* v šestem delu Marianne prebudi nočna mora, v kateri se znajde brez dlani, z rokami le do komolcev, in se pogreza v živi pesek, iz katerega je nihče ne povleče. Slednje simbolizira strah pred zapuščenostjo in osamljenostjo, ki v nezmožnosti izrekanja in lastnem prepuščanju absolutnosti ljubezni v osnovi zaznamuje delovanje človeka (za več glej Kalin, Jesse [2003]: *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge University Press, str. 157–160).

⁵ Otroci v Bergmanovih filmih večkrat simbolizirajo upanje, prihodnost (na primer malček, ki s staršema pobegne Smrti v *Sedmem pečatu*), a večkrat tudi kruto končajo (na primer umor deklice in dečka v *Deviškem vrelcu*), saj Bergman upanja na prihodnost pogosto sploh ne ponudi.

Andrej Gustinčič

Odsevi v razbitem ogledalu: Ingmar Bergman in nasilje

Pozno v svoji karieri je Ingmar Bergman posnel dva filma, s katerima je skušal priti do bistva človeškega nasilja, tako družbenega kot osebnega. **Kačje jajce** (The Serpent's Egg, 1977) in **Iz življenja marionet** (Aus dem Leben der Marionetten, 1980) sta naletela na mešane odzive pri kritikih, prvega so opisal celo kot popoln polom. In vendar sta ta filma pripeljala do vrhunca eno od tem, ki je bolj ali manj poudarjeno značilna za ves njegov opus. Označujeta poskus priti do jedra nečesa, za kar je sam Bergman trdil, da je neulovljivo. »Moja filozofija je ... da obstaja neko zlo, ki se ga ne da pojasniti,« je zapisal. »Virulentno, zastrašujoče zlo, in ljudje so edine živali, ki ga posedujejo. Zlo, ki je iracionalno, ki ga ne omejuje zakon. Kozmično. Brez vzroka. Nič ne prestraši človeka tako kot zlo, ki se ga ne da razumeti ali pojasniti.«¹

Nasilje kot tema je stopilo v prvi plan najprej v njegovih filmih o srednjem veku, v **Sedmem pečatu** (Det sjunde inseglet, 1957) in še posebej v **Deviškem vrelcu** (Jungfrukällan, 1960). Bergman je v **Sedmem pečatu** ustvaril pokrajino nasilja, Kraljestvo smrti, kot bi rekel sam: Evropo v krempljih kuge in praznoverja, v kateri je Bog, če sploh obstaja, nem. **Deviški vrelec** pa je film o posilstvu in maščevanju, preprost, neokrašen in osredotočen na eksplicitno posneta nasilna dejanja. Nasilje v Bergmanovih poznejših filmih je bolj kompleksno, ker se pogosto odvija na meji »stvarnosti« in sna.

Lahko izhaja iz psihe samih likov, lahko je konkretizacija nasilnih nagonov junakov ali pa vdira v življenja likov od zunaj, kot družbeno, zgodovinsko nasilje.

Režiser se lahko loti prikazovanja nasilja na več načinov. Eno je nasilje, ki je osupljivo zaradi režijske metode in napeposti, kar gledalec občuti zaradi neznanega izida spopada. Alfred Hitchcock je bil mojster takšne uprizoritve. V svojem zgodnjem trilerju **Kaj takega se tu ne more zgoditi** (Sånt händer inte här, 1950) je Bergman dokazal, da za ta pristop nima daru in ga niti ne zanima. Boj med dvema moškima za revolver je tako nerodno koreografran in tempiran, da je že komičen. Značilnejši je pretep v filmu **Noč klovnov** (Gycklarnas afton, 1953), v katerem se lastnik majhnega potujočega cirkusa, obilni Albert Johansson (Åke Grönberg), spopade z gledališkim igralcem, ki je ponižal njegovo ljubico. Do soočenja pride v cirkusu, pred občinstvom. Prizor je postavljen tako, da si kot gledalci želimo, da bi veliki Albert pretepel domišljavega in snobovskega igralca Fransa (Hasse Ekman). A je Frans tisti, ki premaga Alberta, in to na zahrbtnen in ponižujoč način, s kombinacijo boljše tehnike in umazanega boja. Albert stoka kot ranjena žival. Prizor ne ponuja nikakršne katarze in težko ga gledamo. Pri Bergmanu nasilje nima pozitivnega izhoda. Gre za dejanje, ki povzroča sram in čustveno otrdelost, dehumanizacijo; dejanje, ki razbije človekov značaj.

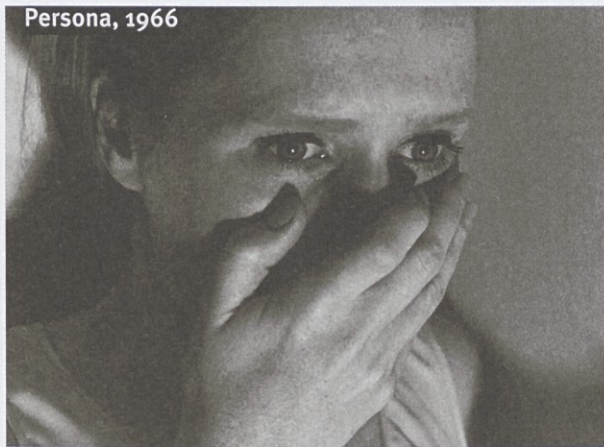
Notranji in zunanji sovražniki

Od **Persone** (1966) naprej se zdi, kot da je Bergman vsaj do neke mere priznal kritiko, ki jo je izrekel mlajši kolega in rojak Bo Widerberg: ta je trdil, da so njegovi filmi preveč introspektivni in »vertikalni«, oziroma da se ukvarjajo z odnosom človeka in Boga, medtem ko bi bili zares potrebni »horizontalni« filmi, ki bi se ukvarjali s sodobno švedsko družbo.² Ne gre za to, da je potem Bergman začel snemati družbeno kritične filme o svoji domovini, so pa njegova poznejša dela, kot je zapisal francoski kritik Guy Brancourt, »izraz slabe

Deviški vrelec, 1960



Persona, 1966



vesti umetnika, ki razmišlja o sredstvih in dometu svoje umetnosti, ko se mora soočiti s težavami sveta». ³ *Persona* je stičišče osebnih in javnih travm, ki so bremenile prejšnje stoletje, v novem stoletju pa so na neki način našle le drugačen videz. *Persona* je film, ki nezmožnost najti sočutje v sebi ali v drugih, nenaden in nezadržen občutek lastne nepomembnosti ter vzkipljivost medčloveških odnosov postavi v svet, katerega ikonični podobi strahu in norosti sta holokavst in vietnamska vojna. Oba v zgodbo vdreta skozi televizijske posnetke ali fotografije. Kot v filmu reče zdravnica: »Vaše skrivališče ni popolnoma odporno na stvarnost; življenje pricurlja noter.«

V *Personi* gre za Elizabet Vogler (Liv Ullmann), slavno igralko, ki onemi. Njena zdravnica ugotovi, da je fizično in mentalno zdrava, ter jo izroči v oskrbo mladi bolničarki Almi (Bibi Andersson). Vidimo Elizabet med belimi zidovi bolniške sobe, kako na televiziji gleda reportažo o vietnamski vojni. Tiči v kotu sobe. Vidimo njen obraz v velikem planu, roka ji zakriva usta in oči se ji razširijo od groze. Gleda posnetke budističnega meniha Thích Quang Đuca, ki se je leta 1963 sam zažgal v Sajgonu (danes mesto imenujejo Hošiminh), da bi protestiral proti pregonu budistov. Začenjamo razumeti njen molk: le kaj lahko reče, ne da bi izzvenelo nesmiselno v luči takšnega nasilja? Kaj pa lahko reče gledalec? Film privzame njeno gledališče in posnetki iz Sajgona se razširijo čez celo platno. Pozneje Elizabet med stranmi neke knjige najde slavno fotografijo nacistov, ki peljejo židovske otroke in ženske iz varšavskega geta. Tudi ta slika napolni platno. V velikem planu vidimo obraz otroka pred nemškim

vojakom. Film od nas zahteva odziv na tisto, kar Elizabet gleda z nemo grozo. To, da verjetno misli na svojega sina, ki se ji gnusi in s katerim ne zmore komunicirati, ustvari povezavo med notranjo krutostjo človeškega bitja in širšo brutalnostjo sveta, ki ga obkroža.

Prvemu dejanju fizičnega nasilja med ženskama, ko napetost postane neznosna, sledi nasilje nad samim medijem. Filmski trak pregori in gledalci se znajdemo pred belim zaslonom. Slišimo popačene glasove. Vidimo prebliske podob iz primitivnega nemega filma in zabijanje žeblja v roko. ⁴ Za nekaj hipov se gledalec znajde zunaj vsakega konteksta, na robu norosti. Film se šele počasi vrne v prvotno obliko, tako da že sama forma *Personi* predstavlja obliko nasilja proti konvencijam pripovednega filma. Podobe v prvi sekvenci (nekatero od njih izjemno brutalne, recimo klanje ovce, z bližnjim posnetkom očesa mrtve živali, ali zabijanje žeblja v dlan) gledalcu ne pustijo, da bi se orientiral. Ko se film konča, se lahko sprašujemo, ali smo videli spomine in vizije Elizabet ali Alme ali pa kar Bergmana, ki na začetku filma, medtem ko filmski trak teče skozi projektor, oznani, da gledamo film, in to njegov.

Vojna

Na prvi pogled *Sram* (Skammen, 1968) deluje popolnoma drugače – kot Bergmanov poskus dramatizirati grozote vojne. Gre za izmišljeno državljansko vojno v neimenovani državi, ki spominja na Švedsko. Glavna lika sta Eva in Jan Rosenberg (Liv Ullmann in Max von Sydow), intelektualca, bivša violinista v simfoničnem orkestru, ki živita na otoku,

Persona, 1966





na samem obrobju vojne. Gre za tip ljudi, ki jih pogosto srečamo v režiserjevih filmih. Prvi prizor vzpostavi značaj likov in njun odnos. Ona je dinamična. Skoči iz postelje in začne pripravljati zajtrk. Srajca njene pižame je odprta in vidimo njene prsi. Predstavljena je kot seksualna in materinska. On se vleče iz postelje, je tablete, godrnja o zobobolu. Pogosto joče. Plešeta ples žalitev, bolečine in tolažbe, ki je značilen za zakonske pare v Bergmanovih filmih. »Kaj pa je zdaj?« ga v nekem trenutku vpraša. »Ne bodi tako občutljiv. Ne prenašam tega. Poskusi se zbrati. To počnem jaz.« On odgovori z gnevom slabotnega človeka: »Ne moreš zapreti gobca.« Njej je žal. Sprava. To se ponavlja skozi film, vse dokler je ona močnejši člen para. V enem najboljših kadrov filma ju vidimo, kako sedita za mizo, medtem ko se zunaj sliši streljanje. On vidno razpada, ona se trudi, da ne bi, in prelistava revijo.

Sam Bergman je menil, da mu ta film ni uspel, predvsem zaradi neprepričljivosti vojnih prizorov. V drugi knjigi svoje avtobiografije je zapisal, da je bil njegov namen posneti film o »majhni vojni«, ki se odvija na periferiji glavnih dogodkov, kjer ljudje sploh ne vedo, kaj se dogaja. »Ko sem posnel *Sram*, sem intenzivno želel prikazati nasilje vojne brez omejitev,« je zapisal. »Ampak moji nameni in želje so bili večji od mojih zmožnosti. Nisem razumel, da sta za moderno portretiranje vojne potrebna trdnost in profesionalna preciznost, ki ju jaz nisem zmožal.«⁵

Tu je precej resnice. So pa tudi močni prizori. Letalski napad ima neposrednost najboljših filmov o vojni in razbije blago, skoraj kmečko vzdušje. V mirnih kadrih z minimalnim številom premikov kamere Bergman ustvari kratkotrajno ruralno idilo, v kateri Jan zaliva rože, Alma pa hrani zajčke (posebno nežen je premik kamere, ki se dviga od zajčkov – ti

jedo iz njene roke – do njenega blago nasmejanega obraza v profilu). Nenaden prihod letal razruši idilo in tudi formalni mir filma. Kompozicija, v kateri sta ona in letala v istem kadru, Jana in Almo neločljivo poveže z vojno. Ogenj, ki se z letal spušča na gozd, sproži asociacije na vietnamsko vojno, takrat v letu ofenzive Tet. To je edini prizor, v katerem dojamemo, ne zgolj intelektualno, da je nečloveško nasilje dobesedno vdrló v življenje dveh ljudi, saj to tudi čutimo. Drugje v filmu je koreografija premikov vojakov in kolon vojaških vozil preveč natančna, preveč jasna, preveč čista, skoraj antiseptična.

Toda to, kar je v osrčju filma, niso prizori vojne. V središču je transformacija glavnega lika. Ko je Jan prisiljen usmrtiti znanca, se spremeni. Brez zadržka ubije tudi mladega dezertarja v pusti pokrajini, ki jo preseka cesta. Ples žalitve, bolečine, tolažbe in sprave se konča, ko odkrije svojo nečutečo moškost. Namesto s tolažbo se na njene solze odzove z udarci.

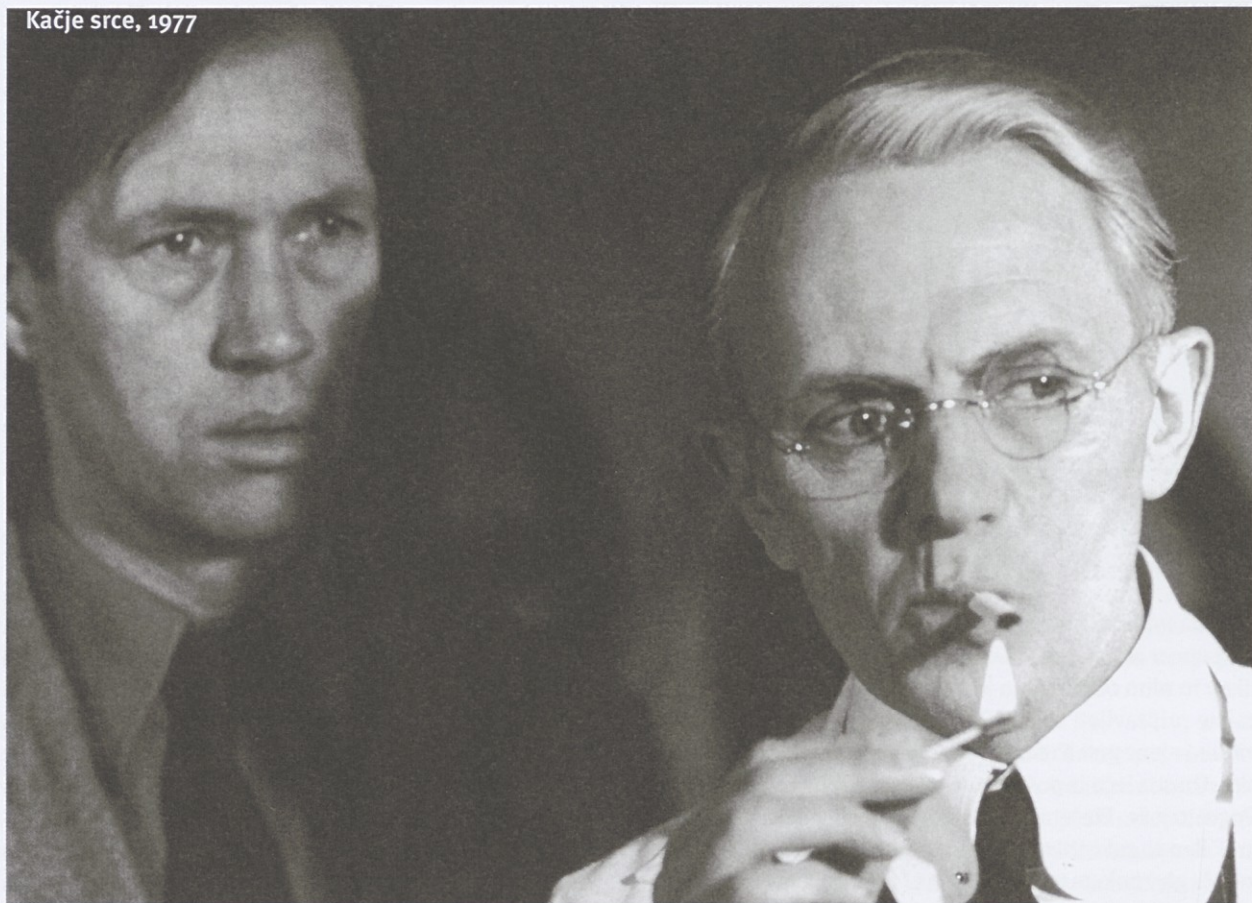
Tri leta po tem filmu je Sam Peckinpah posnel notorične **Slamnate pse** (*Straw Dogs*, 1971), ki se lotevajo istega vprašanja o moških in nasilju. Tudi tu gre za slabotnega moškega, ki v sebi odkrije prvinsko nasilje, ko je prisiljen braniti ognjišče pred huligani. Toda Peckinpahov odnos je ambivalenten. Junak je hkrati žival in pravi moški. Morda je bil njegov namen obsoditi nasilje, a to nasilje je prikazano kot grozljivo in osvobajajoče hkrati. V *Sramu* je nasilje zgolj pot v duševno pogubo.

Bergmanstrasse

Iz njegove avtobiografije je mogoče slutiti, da je imel Bergman močan občutek krivde v zvezi z nacizmom in holokavstom. Leta 1934 se je kot šestnajstletni dijak znašel na izmenjavi pri nemški družini, ki je bila do Hitlerja prizanesljiva. Z njo se je udeležil tudi nacističnega zborovanja v Weimarju, kjer je govoril Hitler. »Nikoli nisem videl česa, kar bi bilo podobno temu izbruhu neizmerne moči« je zapisal. »Kričal sem kot vsi drugi, iztegnil roko kot vsi drugi, tulil kot vsi drugi, ljubil kot vsi drugi.«⁶ Zapisal je še, da je veliko let oboževal Hitlerja, »veselil sem se njegovih uspehov in obžaloval poraze.«⁷ Po vojni je bil najprej prepričan, da so posnetki koncentracijskih taborišč zgolj zavezniška propaganda. »Ko je resnica končno premagala moj odpor, me je zgrabil obup in samozaničevanje, ki je že bilo težko breme, je presešlo mejo vzdržnega.«⁸ *Kačje jajce* je njegov prvi (in zadnji) poskus, da najde tisto seme zla, katerega plod ga je v najstniških letih zapeljal.

Glavni lik je Abel Rosenberg (David Carradine), nezaposlen cirkuški akrobat v Berlinu leta 1923, v letu Hitlerjevega neuspešnega poskusa državnega udara in hiperinflacije, ko se je vrednost denarja merila po teži. To je predvečer kratke in iluzorne zlate dobe Weimarske republike, ki se

Kačje srce, 1977



je končala deset let pozneje s Hitlerjevim prihodom na oblast. Abelov brat se je ubil. Bratova bivša žena dela kot pevka v kabaretu in se tam tudi prostituira. Počasi umira od jetike. Abel dobi službo v arhivu neke klinike in kmalu sprevidi, da tam izvajajo sadistične in smrtonosne medicinske poskuse.

Bergman je v *Kačem jajcu* poskušal ustvariti točno določen svet. V številki nemške satirične revije *Simplicissimus* iz leta 1923 je po naključju videl sliko berlinske ulice pozimi, ki se je kot nalašč imenovala Bergmanstrasse. Hotel je, da se v studiu ulica natančno poustvari in producent Dino De Laurentis mu je to omogočil. Na tej kulisi je Bergman poskusil ustvariti sliko družbe, ki drsi v kaos. Film je poln nasilja, pa tudi ljudi, vključno z junakom, ki to nasilje impotentno gledajo: huligani prisilijo Jude, da čistijo pločnik, nacionalsocialisti pretepejo judovskega lastnika kabareta, medtem ko Abel neboljeno gleda, lačni meščani ubijejo konja za hrano. Sam Abel obglavi nekoga v pretepu v dvigalu. Vse je eksplicitno prikazano. Kri je povsod.

Tematika nasilja in pasivnega gledanja nasilja doseže apoteozo, ko Abel odkrije, kaj se zares dogaja v kleti klinike. Znanstvenik Hans Vergerus (Heinz Bennent), ki izvaja

poskuse, subjekte izpostavlja ekstremnim situacijam. Abelu pokaže črno-bele posnetke, recimo ženske, zaprte v sobi skupaj z dojenčkom, ki ima poškodbo možganov in brez prestanka joče. Gledamo njen postopen psihični propad, ki se konča z umorom otroka. V tem in v drugih posnetkih eksperimentov je nekaj zastrašujočega, nekaj, kar iz gledalca filma naredi sokrivca. Črno-beli kadri imajo pridih stvarnosti, ki ga na Bergmanstrasse ne občutimo, saj gre za bolj ekspresionistično prizorišče. Za gledalca so prav tako fascinantni kot za Abela, ki jih nemo gleda. Spominjajo na posnetke mučenja protagonista-morilca v filmu **Smrt v očeh** (Peeping Tom, 1960, Michael Powell) ter na potrebo znanstvenika, da proučuje skrajne reakcije, na koncu tudi svojo. Tako kot Powell v svojem filmu Bergman gledalca draži s pogledom na nekaj prepovedanega, s kliničnim in voajerskim pogledom na človeka v najbolj neboljeni izdaji.

Karkoli že zamerimo temu filmu, pa je Bergman v njegovi končnici v kleti klinike sv. Anne ustvaril prostor prave groze, izprijenosti v službi ideologije, ki ima namen ustvariti novega, odpornejšega, močnejšega človeka. Počutimo se kot v pravi grozljivki – ne le da smo v kleti klinike, hkrati smo tudi v podzemlju zgodovine in kinematografije.

Takšen občutek ustvari tudi začetek filma *Iz življenja marionet*, ki ga je Bergman posnel v Zahodni Nemčiji. Prvi prizor je postavljen v zaklenjenem kletnem stanovanju. Začne se s kadrom, ki bi lahko služil kot parodija Bergmana. Mlad moški v jopiču in kravati nasloni svojo glavo na golo ramo ženske in izgovori besede »utrujen sem«. Ona svojo roko nežno položi na njegov obraz. »Zdaj boš spal,« mu reče. Za hip se zdi, da smo se znašli sredi bergmanovskega plesa žalitve, bolečine in tolažbe, a prizor se brez opozorila iz nežnosti spremeni v nasilje. Mladi poslovnež je Peter Egermann (Robert Atzorn), ona je prostitutka, znana kot Ka (Rita Russek). On jo brez vidnega razloga zaduši, nato pa ga vidimo pri analnem seksu z njenim truplom. Preostanek filma je poskus najti odgovor na umor. Sestavljen je iz prizorov zakonskega življenja Petra in Katarine Egermann (Christine Buchegger) in pogovorov policije z glavnimi akterji po umoru.

Film je kot sestavljanica, v kateri pa manjka osrednji košček. Zdi se, kakor da je Bergman verjel, da je s *Kačjim jajcem* prišel do jedra človeškega in družbenega nasilja. Toda film *Iz življenja marionet* deluje kot priznanje, da je to nemogoče, in s tem kot potrditev njegove filozofije, da obstaja zlo, ki ga ni mogoče razumeti ali pojasniti. Edino, kar ostane, je poslušanje in gledanje, medtem ko odgovori ostajajo neulovljivi. V *Kačjem jajcu* je Bergman z natančno zgrajeno kuliso skušal poustvariti Berlin dvajsetih let. Gre torej za film, ki se odvija v nekem konkretnem svetu. Svet *Iz življenja marionet* je pust: stanovanja, pisarne in sanje Petra Egermanna so posnete v prostorih čiste beline, kjer je lik protagonista težko ločiti od ozadja. Ko vidimo ulice ali modno revijo, ki jo organizira Katarine, delujejo kot nekaj, s čimer liki iz filma nimajo nobene povezave. Bergmanov zadnji poskus soočenja z neracionalnim zlom se odvija na golem odru.

Njegov naslednji film je bil razkošen, nostalgичen in do neke mere avtobiografski. **Fanny in Alexander** (Fanny och Alexander, 1982). Ta je živo nasprotje filma *Iz življenja marionet*, ki je predstavljal vrhunec in zaključek tematike, s katero je bil režiser obseden vsaj od *Deviškega vrelca* dalje. O božjem molku ni treba več govoriti, saj je samo-umeven. V tisti zaklenjeni sobi, v kateri Peter Egermann ubije prostitutko Ka, ni ne Boga ne prič, le Bergmanova kamera in mi, gledalci.

Egermann konča v norišnici, nem in nedostopen tako svoji ženi kot nam. Nekje med filmom ugotavlja, da je zrcalo razbito, in se vpraša: »Kaj odsevajo razbitine?« To je nekaj, kar bi se lahko vprašali številni junaki Bergmanovih filmov, prav gotovo pa junaki tistih, ki so omenjeni v tem prispevku. Sam Bergman je nekje zapisal, da nikoli ni našel odgovora na to vprašanje. **E**

Iz življenja marionet, 1980



¹ Bergman, Ingmar, *Images, My Life in Film* (New York, Arcade Publishing, 1990), str. 306.

² Steene, Brigitta, *Ingmar Bergman: A Reference Guide* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014), str. 919.

³ Simon, John, *Ingmar Bergman Directs* (New York, Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1972), str. 304.

⁴ Nemi film je posnel sam Bergman

in ga je v zelo drugačnem kontekstu uporabil še v filmu *Zapor* (Fängelse, 1949). Tako nemi film kot zabijanje žebila v dlan prvič vidimo v agresivno nenarativnem začetku filma.

⁵ Bergman, *Images*, str. 300.

⁶ Bergman, Ingmar: *Laterna magica*, Ljubljana: Modrijan, 2009. Str. 121.

⁷ Prav tam, str. 122.

⁸ Prav tam.

Igor Koršič

Ingmarjev pasijon

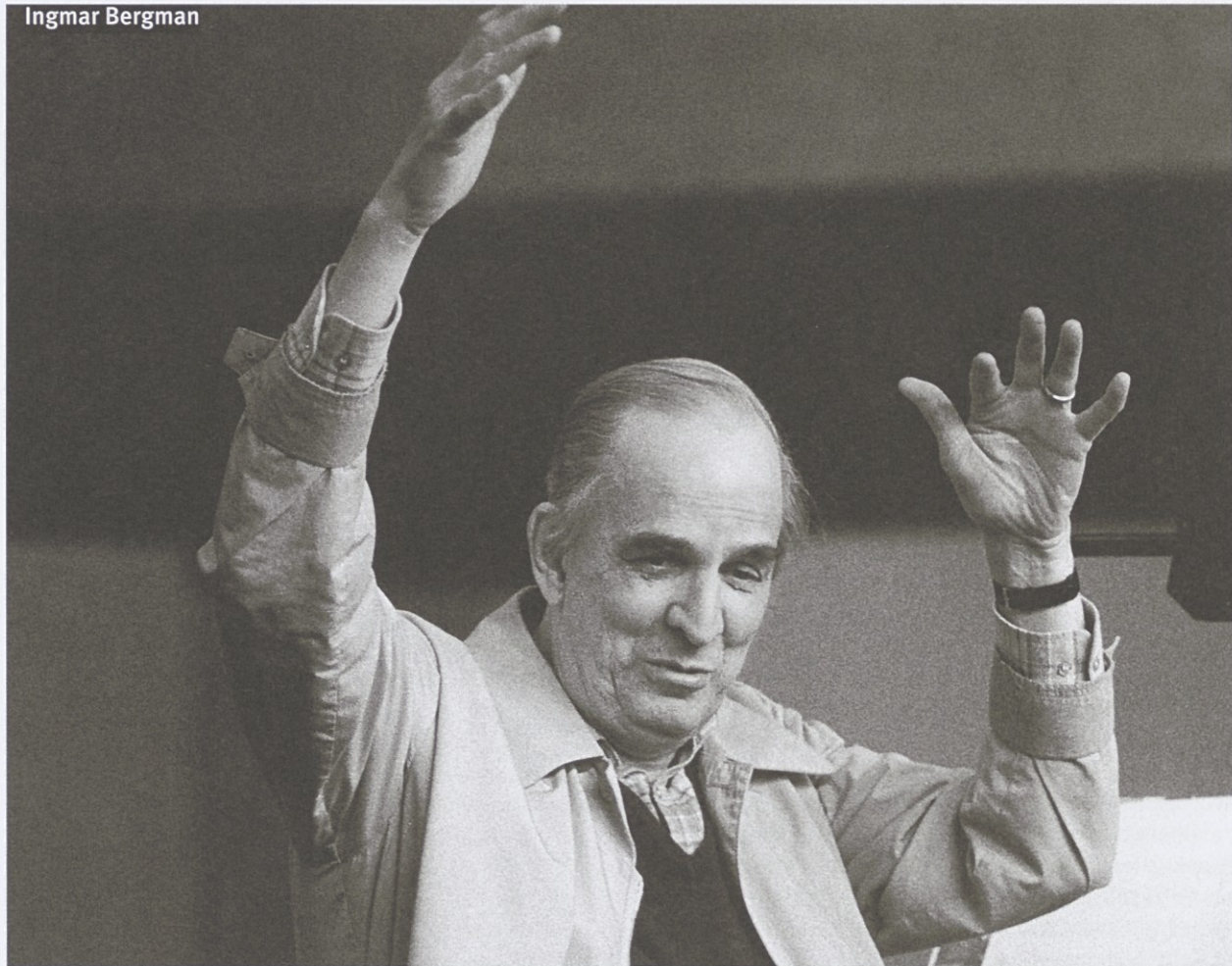
»Film kot sanje, film kot glasba. Nobena umetnost ne gre kakor film, mimo zavesti, direktno do naših čustev, globoko doli v temačnih prostorih naših duš.« (Bergman)

Moj prvi Bergmanov film je bil **Molk** (Tystnaden, 1963). Imel sem sedemnajst let, bilo je mučno in razumel nisem nič. Nedavno sem videl njegovo poslednje delo **Sarabanda** (Saraband, 2003). Razumel sem vse. Še vedno je bilo mučno. *Molk* seveda ni bil primeren film za mojo starost (morda sem že imel rajši stvari, ki so presegale moje zmožnosti, *Hirošima, ljubezen moja, Lani v Marienbadu ...*). Toda »razumel« bi lahko precej več, če bi recimo že takrat bil

vedel, da režiser »razumevanja« niti ni pričakoval. Če bi razumel, da »razumevanje« niti ni odločilno. Da je lahko celo škodljivo. Da je pravo vprašanje, kaj je ustrezen predmet in to kakšnega razumevanja. Če bi bil vedel, da se ima Bergman za intelektualca zgolj v enem odstotku. In da je ostalo »razumel« s čustvi. Če bi bil vedel, da čustva ne izključujejo razumevanja. Da pa razum na napačnem mestu onemogoča čustva. Če bi bil vedel, kako usodnega pomena je vrstni red med obema. Danes vem – tisto mučno je čustvo tesnobe, ki napada Bergmanove junake, ko se soočajo s svojimi čustvi in odnosi. In s tem s samimi sabo. Vem tudi – kako ne bi vedel, saj je režiser govoril o tem vse življenje –, da so Bergmana strahovi (pred katastrofo), ki jih je sam imenoval demone, preganjali do smrti. Da jih je »katalogiziral« in obvladoval z železno (samo)disciplino in z obsesivnim umetniškim ustvarjanjem.

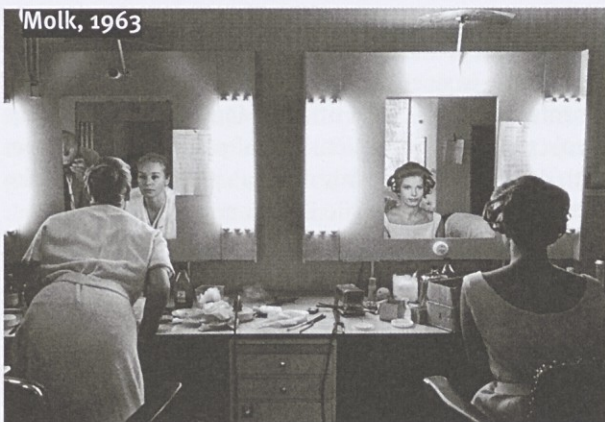
Vmes sem preživel petnajst let na Švedskem. Že davno tega. Kar šest od teh sem študiral in delal v Filmski hiši (Filmhuset). Po čudnem naključju sem stanoval skoraj na

Ingmar Bergman



vseh številnih Bergmanovih stockholmskih naslovih, ki kot ostale osebne okoliščine pogosto nastopajo v njegovih delih. (Ko denimo omenja zvonove cerkve Hedvig Eleonora, jih v spominu slišim.) V Filmski hiši so bile zbrane vse javne ustanove, ki so se na Švedskem takrat ukvarjale s filmom: Filmski inštitut (izvajal je filmsko politiko, poleg tega imel specializirano knjižnico, filmski arhiv, kinoteko in filmske ateljeje), Nacionalna filmska šola ter Oddelek za filmske in gledališke znanosti Univerze v Stockholmu. Najprej sem na univerzitetnem oddelku študiral. Kmalu sem delal za vse ustanove v hiši. Imel sem na primer uvodna predavanja pred filmi v kinoteki, tujcem simultano prevajal nove Bergmanove filme in na koncu predaval na univerzitetnem oddelku ter na filmski šoli. Videl sem vrsto predpremier Bergmanovih filmov. V foajeju hiše sem si z Bergmanom in njegovimi igralci večkrat prekrizal poti. Bil sem celo na tiskovni konferenci, kjer je režiser leta 1980 napovedal snemanje svojega poslednjega kinematografskega filma **Fanny in Alexander** (Fanny och Alexander, 1982). Že izseljen iz Švedske sem se naključno seznanil z vrsto njegovih igralcev in prijateljev, s Svenom Nykvistom, Erlandom Josephsonom, Liv Ullmann, Bibi Andersson in še nekaterimi. Malo (ali veliko) je manjkalo, pa bi kot scenarist sodeloval z njegovo producentko Katinko Farago. Poleg tega sem na pripravah filma **Žrtvovanje** (Sacrificatio / Offret, 1986) ob potapljanju ladij poslušal Andreja Tarkovskega, kako je z navdušenimi komentarji vseh Bergmanovih prizorov, kjer nastopajo ure, režiserju pel slavospeve.

Moji kolegi študenti in pozneje profesorji, med njimi nekaj prijateljev, so Bergmana večinoma – upam si trditi, tako kot večina Švedov – vsaj prezirali, če ne celo sovražili. Sam sem ob tem čutil nelagodje in nemajhno zadrego. Natančno se spomnim svojega prvega odziva na izlive složno uničujoče kritike po neki projekciji, zdi se mi da **Prizorov iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1974): »Nisem Šved, zato ne bom sodil o tem, kakšne težave vam povzroča. Vendar mu morate priznati vsaj to, da obvlada svoj posel.« Tudi nekoliko iz protesta sem vključil sicer običajno prezrtega Bergmana v predmet Zgodovina filma na univerzi. Vsakič, ko sem pri nas o njem potem pisal – prvič v kinotečnem zvezku *Film na Švedskem* –, sem skušal, morda ihtavo, napadom ugovarjati. Ob izidu slovenskega prevoda Bergmanove avtobiografije (2009) sem doživel s temi napadi višek zadrege, tokrat na domačem terenu. Neki naš kritik, sicer dobričina, je v spremni besedi uničujoče obračunal tako z avtorjem kot z njegovo avtobiografijo.¹ Kaže, da je šlo za povzetek vseh očitkov, ki so jih režiserju izrekli njegovi sovražniki doma na Švedskem. Zadeva je toliko večja uganka, saj napadov nanj zunaj Švedske praviloma ni



bilo. Nasprotno, zunaj Švedske ga od prve canske palme (1965) umeščajo v sam vrh filmskega Olimpa.

Ime avtorja tiste spremne besede ni pomembno, saj ne gre za nič osebnega. Prej se mi zdi taka kritika vredna pozornosti, ker domnevam, da gre za simptom, ki ga, čeprav ga spremljam vse življenje in ga dobro poznam, še vedno ne razumem dobro. Slutim, da tudi večina kritičnih napadov pravzaprav ne cilja na Bergmana in na njegovo delo. Po količini, razširjenosti in vztrajnosti sovražnih odzivov bi človek lahko sklepal, da gre prav zato za nekaj morda usodno pomembnega. Vsekakor ni fenomen zgolj izraz švedske provincialnosti in zavisti. Saj je tudi obogatel. Snemal je poceni komorne filme, ki so jih v tujini prikazovali z dobičkom. Prepričan sem, da bi ga, če ne bi bili pred avtorjem zaščiteni z obrambnim zidom švedske eksotike, napadali tudi v tujini. Ščiti pa ga sloves, ki ga (je) uživa(l) med tujimi kolegi. V zvezde so ga kovali in mu priznavali vpliv Tarkovski, Allen, Lee, Scorsese, Coppola, Fellini, Truffaut, Almodóvar, Godard, Altman, Kubrick, Farhadi, Kieslowski, Rohmer, Ray, Schreder, Spielberg, von Trier ...

Dobrega pol stoletja po mojem prvem Bergmanovem filmu sem študentom, ki so bili le malenkost starejši od mene, dal seminarsko nalogo na temo Moj Bergman.

Večinoma so oddali osebna, presenetljivo poglobljena in zrela, skratka odlična poročila o srečanju z režiserjevimi deli. Nekdo je sicer ugovarjal, da za Bergmana ni dovolj filozofa, pa so ga ostali utišali. Magični vpliv besedice »moj« morda? Oni ironični filozof pa se ni mogel zavedati, da je bil njegov odziv svoj čas med švedsko kritiko in občinstvom prej pravilo kot izjema.

Čustva proti razumu torej. Ali je res lahko tako preprosto?

Neki kritik v televizijskem pogovoru v šestdesetih:

»Preden smo začeli s pričujočim nizom intervjujev, smo se tudi dogovorili, da se ne bomo omejili na posamezne filme, ampak da bomo obravnavali nekaj splošnih motivov, ki se v vašem opusu bolj ali manj redno ponavljajo. Odločili smo se za tri med njimi: otrok, spolnost in cenzura. Začnimo s temo otroka. /.../ V vašem delu sem odkril štiri aspekte na temo otroka. Najprej imamo otroka kot katalizatorja podzavestnih fobij, travmatizmov ali arhetipov. **Ura volkov** (Vargtimmen, 1968) nam nudi dober primer. V tem filmu je mali deček zelo blizu slovitemu človečku v obešalnici, o kateri smo govorili.

Drugič, imamo otroka, ki je objekt nasilja. V filmu **Zapor** (Fängelse, 1949) na primer ...«

Bergman:

»Ko poslušam vse to, me zagrabi tesnoba. To je moja prva reakcija. Ne govorim tega proti vam osebno. Ne, gre za občutek nemoči. Ne znam razložiti. Nenadoma dobim vtis, da je najin pogovor dolgočasen – vse, kar sem v svoji karieri naredil, se mi zdi naenkrat dolgočasno. Ne morem razložiti. Moram pa povedati, da postanem nervozen in žalosten, ko vas poslušam takole govoriti (...). Napravijo vam lepe skice s črticami na levi in črticami na desni in vam rečejo: 'A, razumem, v tej sekvenci ste hoteli povedati to in to, to je jasno in to je treba povezati z ...' Vse to me popolnoma paralizira. Ne vem več, kaj reči.«

Ali ni vprašanje novinarja nekako samoumevno, kar najbolj običajno, domače, podobno naslovom tisočev strokovnih člankov, knjig in disertacij? Kar ne velja samo za film, ampak kar za umetniška dela na splošno. Velika večina ved in znanosti o umetnostih postavlja prav taka vprašanja. Fellini bi se izognil odgovoru s šalo. Tarkovski bi pojasnil, da noče, da se njegovi filmi analizirajo, da jih je treba gledati kot pokrajino z vlaka. In da v njih ni simbolov. Od kod pri Bergmanu tesnoba, nervoza, dolgčas, žalost, občutek nemoči in celo paraliza? V čem je težava? Saj gre zgolj za običajno, šolsko interpretacijo umetnosti. Bergman se je taki obravnavi umetnosti strastno in vztrajno upiral. Že zgodaj je motiv zlorabljenega umetnika in napade na umetnost vključil v svoje filme. Na primer v **Obrazu** (Ansiktet, 1958), po čarovnikovi predstavi:



VERGERUS (zdravnik):

Zakaj ste videti tako besni, gospod Vogler? Nobenega razloga nimate, da bi me sovražili. Vse, kar hočem, je ugotoviti resnico. To bi morala biti tudi vaša želja, ali ne?

Izvedenca, policist in zdravnik, potem ugotovita, da lahko Voglerjeva dejavnost povzroči pri občinstvu »drhtenje in živčne napade« raznih vrst, celo »nemoč«, »moteče, grozljive občutke« in »privide«.

TUBALD (impresario):

To je naša laterna magica, popolnoma nenevarna igraka.

VERGERUS:

Zanima me vaša fiziologija. Hotel bi vas obducirati, gospod Vogler, stehtati vaše možgane, odpreti vaše srce, raziskati malce vaše živčne poti, potegniti ven vaše oči ...

/.../

VERGERUS:

Bilo bi katastrofalno, če bi znanost sprejela obstoj nerazložljivega.

NAČELNIK (policist):

Groteskna misel!

VERGERUS:

To bi kar nenadoma pomenilo, da bi logično morali sprejeti možnost obstoja ... boga, če hočete.

NAČELNIK:

Ha, ha! Popolnoma nemoderno. Znanost je danes bolj kot kdaj prej oborožena za penetracijo v vse navidezne misterije.

VERGERUS:

Vse je razložljivo.

NAČELNIK:

Samo pomislite na elektriko! Parni stroj!

Najpogosteje so pokroviteljsko pikri očitki leteli na Bergmanovo osebo, ne na njegova dela. Pisali so, da je nabuhel, elitističen, nastopaški, mistifikator, manipulator, najstniško razčustvovan, nazadnjaški ... Tako naš pisec spremne besede celo kontrastira po njegovem kaotično avtobiografijo kaotičnega in zavoženega človeka z vzorno

pripovedno obliko njegovih filmov. Čeprav so odklonilne kritike, takrat pogosto vulgarno spolitizirane, dosegle vrhunec konec šestdesetih let, so v njegovi dolgi karieri predstavljale stalnico. Med kritiki so se znašli tudi eminentni pisatelji (Olof Lagerkrantz) in kolegi režiserji (Bo Widerberg, Roy Anderson). Mnogi med njimi so svoje kritike pozneje obžalovali in jih preklicali.

Ob tem je po lastnem priznanju režiser res bil zamerljiv in maščevalen in je svoje zamere vlekel kot slon. Pod psevdonimom je v posebni številki neke revije, posvečene izključno napadu nanj, objavljaj kar sam. Imel je občutljiv želodec; tako ga je denimo vsepovsod, tudi v Kraljevem dramskem gledališču, spremljalo posebej zanj zgrajeno stranišče. Najbolj uničujoče očitke kritikov je še v visoki starosti zlahka zdrdral na pamet. Imel jih je zapisane, skupaj z imeni svojih sovražnikov, v beležkah, skrbno razvrščene (poleg svojih demonov) v navadne sovražnike, v sovražnike, ki jim ne bo nikoli odpustil ... Da se je nekega kritika in pesnika po predstavi Wojczka lotil fizično, je precej znano, saj je zadeva povzročila velik medijski odziv in z dosojeno globo končala na sodišču. Bergman je zatrjeval, da tega ni storil iz zamerljivosti in

v afektu, ampak iz preračunljivosti. Krivdo je priznal in plačal globo. Kritika enega osrednjih časopisov je videl, kako se je med občinstvom spakoval, se nasmihal in si nekaj zapisoval v svojo beležnico. Pomislil je, da če kritika takrat napade, potem ne bo nikoli več mogel pisati o njegovih predstavah. Tudi afera z aretacijo zaradi suma utaje davkov med vajo v Kraljevem dramskem gledališču leta 1976 je, kljub temu da je bil po dveh mesecih na sodišču oproščen vseh obtožb, sprožila plaz očitkov na račun njegove morale. Tudi takrat so se oglasili nekateri kolegi umetniki. Skoraj nihče mu ni stopil v bran. Bergman se je pogosto javno zagovarjal. Denimo, da ne more delati filmov o delavskih okoljih, tudi če bi želel, saj jih ne pozna. Da ni politično konservativen, ker voli socialdemokrate ... Kljub oprostilni sodbi za davčno utajo je bil zatem osem let v prostovoljnem eksilu v tujini. Celó v enem nekrologov je bilo zaznati določeno olajšanje ob odsotnosti »demonskega režiserja«. V številnih slavnostnih prispevkih ob stoletnici rojstva te dni je ob vsesplošnem klanjanju človeku, ki je k »slavi Švedske prispeval toliko kot IKEA«, še vedno mogoče zaslediti odzven komaj prikritih posmehljivih in pomilovalnih očitkov.

Ura volkov, 1968

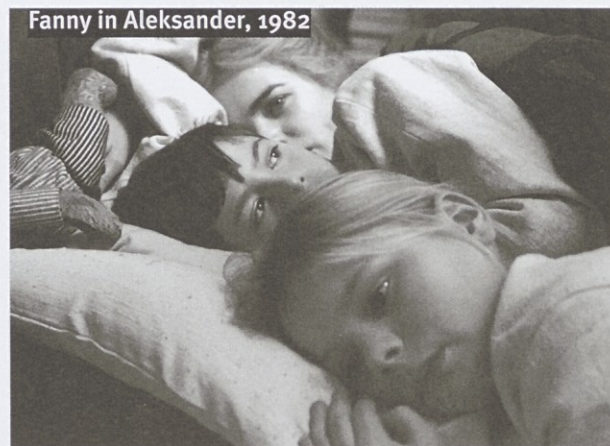
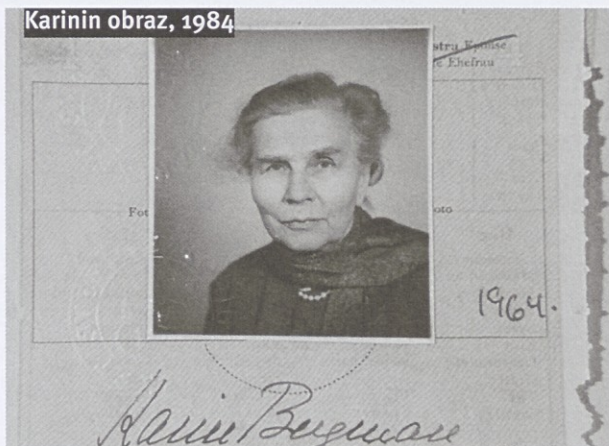


Bolešno preobčutljiv? Klinični primer? Kot otrok se je res zatekal v svet domišljije in pogosto ni razlikoval med izmišljenim in resničnim. In bil zato v imenu resnice proti laži pogosto kaznovan. Je to res tako nenavadno? Njegovo pogosto opisovanje travmatičnega doživljanja otroštva, ki je bilo morda tudi preventivno, ga ni ubranilo pred očitki. Nasprotno, s tem si je prislužil še dodaten očitek, namreč da je narcisoiden egoist. V intervjujih se je na namige o domnevno nesrečnem otroštvu odzval s protivprašanjem: »Je bilo vaše otroštvo srečno?« (Dick Cavett)

Že omenjena spremna beseda slovenske *Laterna magice* presenetljivo izčrpno povzema večino očitkov švedskih kritikov. Avtor med drugim piše, da gre v avtobiografiji za »kroniko tragično zapravljenega življenja«, ki je »očiščeno vsakršne avtorske refleksije o lastnem umetniškem ustvarjanju«, da gre za »serijo kronološko pomešanih fragmentov nekega življenja«, človeka, ki je »uperjen v mukotrpno, jalovo iskanje 'absolutne resnice'«, ki je brez »koherentne podobe lastnega življenja«, brez »uravnotežene topografije poti in stranpoti lastnega življenja«, brez »komentarjev svojega življenja zrelega starca«, ki je »nepovezan kolaž utrinkov«, ki je »kronika psihološke torture najhujše vrste«, ki »priča o povsem patološki, že kar pretresljivo tragični nezmožnosti navezati kakršne koli pristne človeške stike«. Kritiki še piše, da je Bergman avtor »prestrogega ocenjevanja (zlasti drugih), predvsem nenehnih kapitulacij in pobegov«, je »nezanesljiv pripovedovalec egoističnega početja«, knjigo da zaznamuje »razsekana, razdrobljena narativna struktura«, v kateri Bergman »s perverznim zadovoljstvom obsoja vse okrog sebe, razen sebe«, je »hud in malo pravičen kritik, razen do samega sebe«, je »popolnoma nezmožen samorefleksije, sovraži očeta, sovraži mater, sovraži igralce, svoje ženske, sovraži brata ...«, je »neprilagojen«, s »strašanskim, nepremostljivim prepadom« med njegovo osebo in pomenom, ki si ga pripisuje. Bergman »vrešči o svojih problemih, materini

smrti pa nameni suhoparne vrstice«, »pisari po švedskih časopisih, slepo zaverovan vase«, je »neumeščen v konkreten prostor in čas«, »ignorira sodobnost in aktualnost«, knjiga je »izraz skrajnega, pesimističnega egoizma«, je »bitje, ki ga je njegov čas popolnoma zaobšel«, je »nepriizadet do svojega mladostniškega občudovanja Hitlerja, egoistično nepriizadet do druge svetovne vojne, leta 1948 se odloči, da fotografije koncentracijskih taborišč niso ponarejene«, je »nastojen proti zapuščini 1968, nestrpen do turških priseljencev v Berlinu«, »neutemeljeno prezira Ingrid Bergman«, je »odbijajoča čustvena razbitina«. Pisec ugotavlja, da »težko odkimamo ugotovitvam švedskih kritikov, da je Bergman pompoz, srednješolski, mozoljast, prepoten, osladen, trapast, smešen, beden, brez smisla za humor. Nepreklicno drži, da je brez slehernega smisla za humor.« Pisec svojo obsodbo povzame takole: »Če ste iz vsega navedenega morda sklenili, da je *Laterna magica*, v brk svojemu poetičnemu naslovu, predvsem pošastna, monumentalna kronika neke čustvene pohabljenosti, kronika jadikovanja in bolezni, nervoz in nevroz, kronika nekega neprijetnega, konzervativnega življenja, tragično zapravljenega v globokem preziru, gnusu in pretirani strogosti do sočloveka, potem sklepu lahko samo pritrdim. /.../ za razliko od številnih kolegov, ki v svojih delih učijo, kako živeti, Bergman s svojim življenjem in ustvarjanjem, sprijetima v neločljivo celoto, uči, kako ne živeti.« Kako zapeljivo priporočilo za branje!

Tragično zapravljen življenje? Čez šestdeset filmov, na stotine gledaliških predstav, vrsta literarnih del, pionir gledališča za otroke, pionir visoko kakovostnih in visoko gledanih televizijskih serij, kopica najprestižnejših nagrad (4 oskarji), pet žena, devet otrok ... Zanimivo, da tudi prav nobena od ostalih obtožb ne drži. Resnica, nazorna in preverljiva v avtobiografiji, je nasprotna. Bergman nikoli ne obsoja, niti sebe niti drugih. Opisuje. In to pedantno. Odkriti ljubezen do staršev – temu je celo, zdi



se tako, namenjeno pisanje *Laterne magice*. Kot najstnik je res doživel Hitlerjevo karizmo. Svojo zablodo zaostri. Ne zagovarja se denimo s protinacističnimi deli, ki jih je režiral na odru med vojno, kar ob budnih in brutalnih nacističnih agentih niti ni bilo brez nevarnosti. Obseden je z ljubeznijo in občudovanjem igralcev. Predstavljali so mu zaščito pred svetom. Ki se ga je res bal in ki ga je res ogrožal. Vsaj tako mi je razlagal igralec, režiser in pisatelj Erland Josephson. Igralka Bibi Andersson, njegova dolgoletna ljubica, ga je iz Ljubljane poklicala po telefonu, kot bi me hotela prepričati o resničnosti pripovedovanja, kako ga imajo vsi, sodelavci, tudi njegove bivše ljubice in žene, neizmerno radi. Liv Ullmann mi je pripovedovala, kako so njej in hčeri Linn negovalke preprečile prisotnost ob njegovi smrti. Tudi lastno smrt je namreč zrežiral do zadnje potankosti. Negovalke je s pogodbami pooblastil, da v njegovih poslednjih urah niso pustile blizu nikogar. Krsto so po podrobnih navodilih nosili »otoški dedci«, sosedje z njegovega otoka.

Umetniki naj bi nas učili živeti? Vzgojna umetnost uglajenih manir? Platonizem je očitno trdoživa filistrska vera, ki se je v obrambi pred umetniki oklepajo tako verniki kot ateisti.

V *Laterni magici* Bergman opisuje, kako ni hotel k umirajočemu očetu, kako mu je, direktorju Kraljevega gledališča, osemdesetletna mati zato nekaj mesecev pred svojo smrtjo v službo prišla prisoliti bolečo zaušnico, kako sta z bratom skovala načrt, da bo šestleten zadavil štiri leta mlajšo sestro, kar bi se mu, če bi pravilno razumel navodila, lahko posrečilo ... Po razvpiti aretaciji in celonočnem zaslišanju je res preživel tri mesece na psihiatričnem oddelku. Kljub vsemu je pred to hospitalizacijo pri psihiatru iskal pomoč samo enkrat, in to zaradi nemirnih nog. Bergman je trdil, da mu je psihiater po temeljitem pogovoru dejal, da je izjemno zdrav. Bibi Andersson, ki je bila tudi prisotna, se je tega spominjala drugače. Psihiater naj bi bil rekel, da je Bergman tako poln nevroz, da se je bal, da bi nehal snemati filme, če bi mu jih pozdravil.

Seveda napadi na umetnike niso nič novega ali redkega. Poleg tega: *Nemo propheta in patria*. Vrhunski ustvarjalci odkrivajo nove oblike in z njimi nove, dotlej neznane, potencialno neobvladljive in torej nevarne svetove. Zato vsakovrstno znanstveno raziskovanje, tudi umetnosti, ni problem, saj nam zagotavlja obvladovanje, torej varnost. Vendar gre za utvaro, saj umetnost ni do konca razložljiva. Vrhunska umetnost je seveda elitistična. Vrhunska umetnost je vedno rušilna, zlasti za vsako, še tako namišljeno oblast. Umetniki so seveda prevratniki in razbojniki. Umetnost in svoboda sta nerazdružljivi. Vsaka svoboda pomeni sprejemanje tveganja in je potencialno neobvladljiva. Usoda umetnosti v totalitarnih režimih vse to ponazarja.

Bergman ob vsakovrstnih priznanjih, palmah, oskarjih in uglednih najvišjih odlikovanjih seveda ne potrebuje zagovornikov. Napadi, ki jih poraja strah pred neznanim, so vredni pozornosti samo zato, ker predstavljajo svojevrsten simptom, zlasti našega časa. Morda so napadi vredni pozornosti tudi zato, da se prepreči posmrtno filistrsko malikovanje, ki ni za umetnost nič manj škodljivo od odkritega sovraštva.

Vsa sprevržena kritika, ves prezir, posmehovanje in sovražstvo so, vsaj tako se zdi, namenjeni Bergmanovemu vztrajanju pri iskrenosti, tako človeški kot umetniški. Iskrenosti pri upodabljanju nepotvorjene resnice človekove izkušnje. Biti. Tarkovski se je čudil, kako zlahka sprejemamo vsakovrstne laži, samo resnice ne. Bergman (ki je Tarkovskega častil kot največjega) zlasti vztrajno izpostavlja najtemnejše, najbolj krvave predele njegove in s tem naše, človekove duše. Pravičniki bodo seveda vpili, da če se je res tako dobro zavedal vseh svojih grehov – zakaj se vendar ni spokoril in se poboljšal? Zakaj ni verjel v boga, bil ponižen državljani, zvest mož in oče? Zakaj ni snemal filmov o pravični družbi in dobrih ljudeh? Pravičniki so namreč od nekdaj brez greha. In grešniki grešijo zato, ker se ne trudijo dovolj.

Bergman:

»Odprem vrata in tam sedi sto petdeset glasbenikov in zdaj vem, da me čaka veliko doživetje, ki se ga ne da analizirati ... ki ga ni mogoče analizirati ... nerazložljivo doživetje. Ena Beethovnovih simfonij ali Pasijon po Svetem Mateju, z velikim zborom in orkestrom. Veličastno. Neopisljivo. To je tisto najboljše v življenju.«

Linn Ullmann (najmlajša hči):

»Je to najboljše v življenju?«

Bergman:

»Tako je. To je najboljše, kar imamo.«² E

¹ Za odziv na ta prevod in spremno besedo glej Koršič, Igor: »Je Ingmar Bergman res tragično zapravil svoje življenje?« *Sodobnost*, ISSN 0038-0482, dec. 2010, letn. 74, št. 12, str. 1610-1623.

² Predzadnji pogovor hčerke Linn Ullmann z Bergmanom, del njunega skupnega nedokončanega projekta knjige o staranju. Hči je bila z očetom (kolikor ji je to dovolil) leto pred njegovo smrtjo. Po smrti je hči projekt končala sama z romanom *De urolige* (Zaskrbljeni), Založba oktober, Oslo 2015.

Žiga Brdnik

Kinodvor na prelomnici

Ob desetletnici ustanovitve javnega zavoda Kinodvor in petnajstletnici njegovega ponovnega odprtja pod okriljem Slovenske kinoteke se ljubljanski mestni kino spogleduje z odprtjem minipleksa. Ta se je letos začel hitreje pomikati h končni realizaciji in naj bi se odprl do leta 2022, kar bo eno leto pred stoletnico odprtja kinodvorane na Kolodvorski.

Leto 2002 je bilo v bogati zgodovini kinematografa Ljubljanskega dvor, kasneje imenovanega Sloga, Dvor in Kinodvor, edino, ko je platno v njem samevalo. Leto dni prej je svoja vrata po odprtju multipleksa Kolosej zaprl reprizni kino Dvor, ki je obratoval v okviru Ljubljanskih kinematografov. A ekipa filmskih entuziastov in poznavalcev pod vodstvom Jurija Medena, Špele Šmid in Urške Aljančič iz vrst Slovenske kinoteke, ki jo je takrat vodil Silvan Furlan, enostavno ni mogla sprejeti dejstva, da bo slovenska prestolnica ostala brez mestnega kina in rednega, kakovostnega filmskega programa. Za ohranitev tega nekoč prestižnega in priljubljenega kina so začeli z akcijo, ki je pozivala k združitvi moči ključnih akterjev: Slovenske kinoteke, Ministrstva za kulturo in Mestne občine Ljubljana.

Rojstvo iz hrepenenja

»André Bazin, eden najvplivnejših filmskih teoretikov in mož, čigar ukvarjanje s filmom je zaznamovala predvsem ljubezen do gibljive podobe, je nekoč zapisal: 'Film nadomešča našim pogledom svet, ki se ujema z našimi hrepenenji!' Tudi Kinodvor se rojeva iz hrepenenja; iz hrepenenja po filmih, katerih avtorjev ne motivirajo tržni imperativi, temveč potreba po ustvarjanju in želja po izpovedi; iz hrepenenja občinstva po filmih, ki se nadaljujejo tudi potem, ko so luči v dvorani že prižgane,« so zapisali v prvi predstavitvi koncepta mestnega art kinematografa. In dodali dve gesli, ki naj bi povzemali njegovo poslanstvo: »centralna filmska postaja« in »kamor gre film v kino«. Cilj je bil, da se do osemdesetletnice dvorane oktobra 2003 odpre novi Kinodvor.

Da se pri tako ambicioznem projektu ne nameravajo in ne morejo naslanjati samo na javna sredstva in odločevalce, so dokazali z obsežno in uspešno akcijo Na svojem stolu, v okviru katere so podporniki ideje v zameno za donacijo dobili svoj stol v dvorani Žarka Lužnika. »Eno ključnih vlog pri prenovi in vzpostavitvi Kinodvora je odigrala uspešno

Otvoritveni teden, oktober 2018; foto Nada Žgank



izvedena akcija darovanja stolov. Slabo stanje objekta, v katerem je nastajal Kinodvor, je zahtevalo več sredstev za nujno potrebno sanacijo, ki so šla v prvi vrsti na račun celovite ureditve avditorija. Ker novega kina nismo želeli začeti na starih, neudobnih, predvsem pa nekinematografskih stolih, smo zastavili akcijo *Na svojem stolu*, s katero smo povabili prijatelje filmske umetnosti, da kupijo oziroma podarijo nov stol za avditorij Kinodvora,« lahko preberemo v predstavitvi akcije, ki nam jo je poslal **Jurij Meden**, prvi programski vodja Kinodvora.

Vsak darovalec stola je za ceno 39.000 tolarjev lahko izbral mesto svojega stola v dvorani in si po želji na stolu omislil ploščico z odtisom svojega imena ali poljubnega napisa. Akcijo je 19. oktobra leta 2002 uradno odprl dogodek, ki so ga poimenovali Kinodvorjenje, celodnevno filmsko rajanje za Kinodvor. »Prvi zmenek v nastajajočem Kinodvoru, ki so ga sestavljali tiskovna konferenca, tekmovanja v filmskem kvizu in namiznem nogometu ter številne glasbene točke, je skrival dva namena: prvič, predstaviti skico bodočega Kinodvora tistim, ki ga bodisi najbolj nestrno čakajo ali pa bi o tem radi obvestili javnost, in drugič, s predstavitvijo akcije *Na svojem stolu* nagovoriti za pomoč pri ureditvi novega avditorija tiste, ki želijo in zmorejo pomagati. Našemu povabilu se je do pomladi leta 2003 prijazno odzvalo dovolj darovalcev in darovalk, za svojo podporo pa so bili nagrajeni s posebno izkaznico, ki jim je omogočala brezplačen ogled vsakega filma s programa redne distribucije v prvem letu, in posebno slovesnostjo.«

Akcija je bila uspešna in Mestna občina Ljubljana je na podlagi dogovora z Ministrstvom za kulturo Republike Slovenije s pogodbo oddala kino Dvor v brezplačni najem Slovenski kinoteki, financirala večja vzdrževalna dela ter nujno potrebno obnovo in preureditev, Ministrstvo za kulturo pa je prispevalo sredstva za nakup nove tehnološke in kino opreme. Od 15. oktobra 2003 je Kinoteka skrbela za redni filmski program, ki je potekal štiri- do petkrat dnevno vseh 365 dni v letu. Svoje mesto v Kinodvoru je našel evropski

film, »kakršnega je bilo do takrat na domačih platnih preredko videti«; svetovni film iz oddaljenih geografskih področij, »ki trenutno veljajo za žarišča sodobne avtorske kinematografije«; ameriški neodvisni film; filmski kult in klasike v ponovni distribuciji; pa tudi tista slovenska filmska produkcija, ki zaradi izrazito nekomercialne naravnosti ali za distribucijo netipičnih žanrov in zvrsti v domačem kinematografskem prostoru do takrat ni prišla do izraza. »Druži jih skupni imenovalac, nalepka 'art film', ki naj jo preprosto opredelimo kot tisto, kar bi film mogel biti in kar lahko je,« je zapisala ekipa prvega Kinodvora.

Od boja za preživetje do javnega zavoda

Vedno bolj je Kinodvor začel postajati tudi shajališče in središče filmske misli, a ta razvoj so začasno presekale politične spremembe v državi in posledično kadrovske spremembe v Slovenski kinoteki. Po zamenjavi vodstva konec leta 2005 je bil Kinodvor vedno bolj potisnjen na stran, lahko razberemo iz pisma, ki sta ga leta 2007 na Uroša Grilca, načelnika oddelka za kulturo ljubljanske občine, naslovila Jurij Meden in Igor Prassel:

»Posledica malomarnega upravljanja je v oči bijoče propadanje kinematografa na področju infrastrukture in kadrovanja, ne nazadnje pa tudi programa. Tehnična oprema kinematografa ni vzdrževana, načeluje mu nekompetentna

ekipa, opustošena sta tako program kot dvorana, ki zadnje mesece pretežno sameva. Kot tak, še pred kratkim žlahten kinematograf nikakor ne more biti v ponos urbanemu središču in kulturnemu centru Slovenije, zato ugotavljamo, da so spremembe nujne /.../ Tako kot je bil Kinodvor pred leti porojen iz hrepenenja po filmih, katerih avtorjev ne motivirajo tržni imperativi, temveč potreba po ustvarjanju in želja po izpovedi, tako danes pišemo iz istega hrepenenja, podčrtanega z jezo nad stanjem stvari in čvrsto voljo, da taiste stvari – z vašo pomočjo – spremenimo na bolje!«

Občina je prisluhnila argumentom in hkrati z obujanjem Kina Šiška, poleg Kinodvora edinega kinematografa v javni lasti, začela s projektom mestnega kina, ki je v prihajajočih mesecih postal samostojni javni zavod. »Filmska civilna družba se je povezala in nagovorila mesto, da bi v Ljubljani še naprej obstal kino, namenjen kakovostnemu programu. Preostala mestna kinematografa Vič in Komuna sta namreč obratovala pod Kolosejem in s tem je bil bolj ali manj pogojen tudi njun program. V zgodbo sem se vključila, ko sem z občine prejela klic v zvezi s prevzemom direktorskega mesta. Opraviti smo morali vse korake od registracije zavoda naprej, saj sem dobila samo ključe in hišo. Ključno je bilo, da so bile odločitve sprejete zelo hitro. 1. aprila 2008 je Kinoteka zaprla Kinodvor, konec maja sem bila imenovana za vršilko dolžnosti direktorice zavoda s pomočnikom za

Klič M za umor A. Hitchcocka, oktober 2013; foto Domen Pal



program, a brez ekipe, 1. oktobra pa smo že odprli mestni kino, saj je župan postavil takšen rok. Včasih je tako hitro težko delati, a mislim, da je bilo v tem primeru to dobro, saj smo tako ujeli tudi kinematografsko sezono,« se spominja **Nina Peče Grilc**, prva in doslej edina direktorica javnega zavoda Kinodvor.

»V obdobju, ko smo odpirali mestni kino, se je marsikdo spraševal, ali je to smiselno in pametno. Marsikdo ni verjel, da lahko kino v prihodnosti še beleži obisk in da bi se ob investicijah za svoje delovanje še lahko izplačal. Takšno vzdušje ni vladalo samo v Sloveniji, ampak tudi v mednarodnem prostoru. Specifičnost Ljubljane in Slovenije je bila v tem, da so bile že navade obiskovanja kina in širša filmska kultura takrat, ob koncu devetdesetih, po zaprtju mestnih kinodvoran in odprtju multipleksov slabo razvite. Multipleksi v trgovskih centrih so nagovarjali zelo ozek krog občinstva, za del preostalih pa je kino postal že zgodovina,« je takratno vzdušje orisala sogovornica.

Odločilni sta bili široka podpora in povezanost filmske scene, dodaja. »Večina ljudi je bila, tako z javnega kot poslovnega vidika, tej ideji naklonjena, šlo pa je tudi za moment, ko je bilo vloženo veliko entuziazma, pozitivne energije in pričakovanj.« Po njenih izkušnjah in izkušnjah direktoričinega pomočnika za program **Koena Van Daeleja** pa brez podpore mestnih oblasti tak projekt ne more zaživeti, kar so nekatera druga mesta v Sloveniji že občutila. »Politična volja in podpora občine kot ustanovitelja je ključna. Tisti, ki imajo mesto, sposobno takšne odločitve in organiziranja, lahko imajo pogoje za dobro delovanje.« Navsezadnje pri tem ne gre zgolj za vprašanje odpiranja kinematografa, ampak za karseda široko in raznoliko razvijanje filmske kulture, ki ni utemeljena na ekonomskih kazalcih in merjena v dobičku, temveč v dobrobiti, razgledanosti, povezanosti in izobraženosti določenega okolja. »Kinodvor mora kot javni zavod poleg vloge kinematografa opravljati tudi druge naloge, povezane s filmsko kulturo v mestu: od filmske vzgoje in drugih izobraževalnih dejavnosti do tega, da je ključna mestna institucija na področju filma in kot takšna pomaga tudi drugim partnerskim organizacijam, zato da se v mestu povezujejo in kontinuirano razvijajo.«

Nina Peče Grilc: Ena dvorana je že nekaj časa premalo

Od takrat je Kinodvor pokazal zavirljive rezultate, ki jih najbolj povzemajo podatki o več kot milijonu obiskovalcev v zadnjem desetletju in preostale številke, ki jih predstavljamo v priloženem okvirčku. A novi tehnološki in prostorski izzivi so se hitro vrstili ter kulminirali v debati okrog ustanovitve minipleksa pod Trgom Ajdovščina v središču Ljubljane. Projekt, ki se je z nakupi prostorov in uvrstitvami v razvojne dokumente občine v zadnjem letu

Nina Peče Grilc; foto Nebojša Tejić/STA



začel od mrtve črke na papirju hitreje pomikati k realizaciji, naj bi s štirimi kinodvoranami zaživel leta 2022. »Že na začetku smo v tem, da vsegeneracijski kino odpremo v eni dvorani, slutili velik izziv. Potrebne je bilo veliko programskega manevriranja. Ta cilj je bil v zadnjih letih dosežen, ker so se navade obiskovanja kina začele vračati. Starejši del občinstva, ki je bil prej vjen Kino Paradiža, se je vrnil, zelo dobro obiskan pa je tudi mladinski in otroški program, ki je imel rezultate že v razvoju filmske vzgoje širše – v Artkino mreži.«

Leta 2012 se je zgodil velik skok v obisku, ko je Kinodvor presegel 120.000 obiskovalcev na leto. »S tem smo dosegli tudi vrhunec naših kapacitet z eno kinodvorano. Prostor se je zasičil, ne le po obisku in programu, ampak tudi iz poslovnega in tehničnega vidika, v smislu vzdrževanja in jasnih omejitev, česa smo v njem še zmožni. Od takrat naprej je za nas izziv, kako to rešiti.« Dodaten izziv predstavlja tudi zaradi dela Kinodvora povečano zanimanje za kino, s tem pa tudi večja konkurenca za gledalce v mestu z odprtjem Kina Bežigrad in novih letnih prizorišč. »Na to konkurenčnost in razširitev ponudbe moramo gledati pozitivno, čeprav predstavljata za nas tudi določene izzive. Odgovoriti moramo na vprašanja, zakaj in kako smo lahko drugačni, zakaj bi nekdo izbral Kinodvor. Razmišljati moramo o raznolikih občinstvih, enako kot smo doslej o raznolikih programih. Občinstva, s katerimi delamo že 10 let, so čedalje bolj zahtevna, nagovarjati pa moramo tudi tista, ki jih še nismo dosegli. Ni več samo stvar starostnih skupin, saj ne moreš reči, da vsi najstniki uporabljajo facebook in da imajo vsi enake filmske interese. Ti so postali tako večplastni in raznoliki, da je treba na tem ves čas delati. Zaradi vsega naštetega je nujno potrebna prostorska razširitev, brez katere teh ciljev po mojem ne bo mogoče doseči. Izhajati moramo iz tega, da je 120.000 obiskovalcev v eni kinodvorani absolutno preveč, tako za dvorano kot za filme. To se sicer sliši blasfemično, vendar v tujini veljamo za fenomen tudi zaradi tega, ker z eno dvorano nihče ne dosega takšnih števil.«

Vprašanje je, kaj se bo v luči tovrstne konkurence zgodilo, ko bo namesto ene treba napolniti pet dvoran, saj bodo poleg minipleksa ohranili tudi kinodvorano na Kolodvorski. Kako jim bo to uspelo? »Zaradi petih dvoran ne bomo imeli 500.000 ali 600.000 gledalcev, ampak bo to pomenilo razširitev, ki bo najboljša za film in gledalce. Ogromno vsebin v tem trenutku nima prostora ali pa ga vsaj nima dovolj. V tej poplavi informacij ni naš glavni cilj, da bodo vsi vedeli vse o vsem in prišli na vse projekcije, ampak moramo ciljno nagovarjati posamezne segmente občinstva. V novih prostorih bi se lahko to spremenilo na bolje, saj izkušnje kolegov iz tujine kažejo, da prostor sam in njegova arhitektura, dvorane, opremljenost in program vsi skupaj vplivajo na to, da nekoga prepričaš za obisk kina.«

A direktorica je previdna pri napovedih, kako bodo dvorane v minipleksu razdeljene; ali bo to urejeno tudi po programskih nišah in različnih občinstvih. »O tem je še prezgodaj govoriti. Vsekakor bodo opremljene z vsem in na način, da bo obratovanje čim bolj racionalno. V naslednjih dveh letih, ko bodo v pripravi programske in projektne dokumentacije, nas skupaj z ustanoviteljem čaka razmislek o teh stvareh.« Primerje in zglede, kako to izvajajo drugod, je Kinodvor poiskal na terenskih ogledih po Evropi in kot član sveta mreže kinematografov Europa Cinemas. »Ves čas smo v stiku s kolegi v mreži Europa Cinemas. Treba pa se je zavedati, da okolje močno vpliva na to, kakšne so navade obiskovanja kina, zato rešitev ni mogoče kar prekopirati. Že v Sloveniji se vidi, da je treba razmišljati lokalno, saj ne moreš enostavno vzeti za model nečesa, kar si videl v drugem kraju. Nismo edini pri vprašanju arhitekture in prostorske problematike enoplatenskih kin, ki živijo v zgodovinskih stavbah, saj se to dogaja po vsej Evropi. Ta tema ima zato za seboj že kar nekaj okroglih miz ter študij, ki nam lahko dajo določene odgovore.«

Ali več dvoran prinaša tudi več zaposlitev in filmskih programov?

Zagon minipleksa in povečanje števila projekcij bosta prinesla tudi določene kadrovske zahteve, ki jih bo moral Kinodvor delno pokriti z lastnimi sredstvi. V prvi vrsti gre za tehnični kader, kot so kinooperaterji in serviserji, direktorica pa je prepričana, da zavod v razširjeni obliki potrebuje tudi primerno okrepljen programski in promocijski segment. »Raznolikost programa je gotovo eden glavnih argumentov, zakaj odpirati nove kinodvorane in nove termine. S tem lahko določenim filmom pustimo, da dobijo svoje občinstvo, saj kažemo večinoma takšne, ki prvi vikend še ne služijo kot največje uspešnice, temveč se glas o njih širi od ust do ust. Korak dlje v ponudbi svetovne kinematografije lahko naredimo tudi tako, da razširimo raznolikost glede na državo izvora, avtorja, tematiko. Več dvoran pa omogoča tudi večje število

šolskih projekcij, ki so pri nas že več let izziv in jih izvajamo skupaj s Slovensko kinoteko, saj je ena dvorana premalo.«

Nezanemarljiv akter, ki prav tako zagotavlja raznolikost programa, so tudi festivali, od katerih so številni (Liffe, Festival dokumentarnega filma, FeKK, Kurja polt, Kinotrip, Festival LGBT filma, Festival migrantskega filma ...) na tak ali drugačen način našli domovanje tudi v Kinodvoru. »Novih že nekaj let ne moremo sprejemati ali delati, čeprav tedensko, včasih dnevno prejemamo povpraševanja po tem. Film je zelo hvaležna in privlačna materija za osvetlitev zelo različnih stvari in veliko ljudi iz tega vidika posega po njem. Filmska produkcija je ogromna in glede na razvoj tehnologije se bo, kot kaže, še povečevala.«

Bo temu sledila tudi filmska ponudba, mogoče z več filmi iz Azije, Afrike in Južne Amerike?

»Filmska distribucija v Sloveniji je gotovo pod vplivom tega, koliko ima priložnosti, da ekonomija filma zdrži. Vsi distributerji absolutno podpirajo odprtje novih dvoran in zagotavljajo, da program zanje bo. Je pa nabor filmov, ki jih pripeljejo v Slovenijo, vzročno-posledično povezan s tipom filmske kulture, kakršna je pri nas. Zato je na različnih koncih in ravneh treba delati na tem, da bo za takšne filme prostor in zanimanje na strani distributerjev in gledalcev, saj je to povezano. Če je zanimanje ozko, moramo takrat, ko je priložnost, narediti vse, da tiste, ki želijo film videti, spravimo v kino. Sicer pa v Sloveniji glede ponudbe in raznolikosti filmskega programa nismo preveč omejeni. Pravzaprav je teh priložnosti kar veliko – ne samo v distribuciji, ampak tudi po zaslugi festivalov. V filmski distribuciji so se po letu 2004, ko smo začeli s festivalom Kino Otok, ki je namenjen svetovnim kinematografijam, stvari spremenile. Pa ne zaradi Slovenije, ampak na splošno, saj so pridobile svoj položaj. Posledično pa je tudi komercialna produkcija postala zahtevnejša. Tem spremembam je treba slediti in delati na tem, da bodo zanimanje, povpraševanje in radovednost za različne filmske vsebine rasli. Zelo pomembno vlogo pri tem igra tudi filmska vzgoja. Njen ključni cilj je, da film razumeš, in ne, da ti je všeč. Da si ga lahko razlagaš in vanj vstopaš z zanimanjem, kaj bo prinesel. In to se razvija prek filmske kulture na dolgi rok, z delom z otroki, ki so še naravno zelo radovedni, in motivacijskim 'feedbackom', ki jih lahko naredi suverene pred vstopom v kinodvorano. Na ta način upamo, da bomo razvili še več zanimanja za kinematografije, ki jih omenjate. A to ni odvisno samo od nas, ampak od celotne verige dejavnikov.«

Primer Wes Anderson

V Wesu Andersonu je Kinodvor odkril specifičen primer avtorja, ki ponazarja, kaj je pri nas na tem področju trenutno mogoče in kaj ni. Za **Grand Budapest Hotel** (2014,

Predpremierna projekcija filma *Grand Budapest hotel* v Grand hotelu Union, marec 2014; foto Nada Žgank

Wes Anderson) si je moral izboriti možnost prikazovanja, nato pa je postal celo eden najuspešnejših filmov Kinodvorovega programa – in zgodba z njegovim novim filmom *Otok psov* se ponavlja. »Wes Anderson je primer odličnega avtorja, ki je lahko dovolj dober za zahtevnejše, umetniško usmerjene gledalce in hkrati zanimiv tudi za širše občinstvo. V Sloveniji ima celo oboževalce, kar je za film že samo po sebi dosežek. Pri *Grand Budapest Hotelu* smo bili šokirani, ko smo začeli spoznavati odnos največjih studiev in distributerjev, saj jih enostavno ni zanimalo, da bi film prikazali v Sloveniji. Vseeno smo distributerja prepričali v omejeno distribucijo in na koncu s konceptom za premiero v Grand hotelu Union pristali celo na Foxovem referenčnem seznamu za primere najboljših promocijskih kampanj. A zgodba se je ne glede na izkušnjo ponovila z **Otokom psov** (*Isle of Dogs*, 2018, Wes Anderson), saj nismo prišli dlje od nekaj omejenih projekcij filma. To pa kaže na problem, ki ga ne glede na vse imamo zaradi razmer in majhnosti trga: da ne moremo dobiti vseh filmov, ki bi si jih želeli. Za nekatere smo se trudili tudi po pol leta, pa na koncu nismo bili uspešni, pri drugih nam je uspelo. Sprašujejo nas tudi, zakaj jih potem sami ne kupimo in pripeljemo v Slovenijo. A vstopiti na trg kot distributer pripelje za seboj ogromno dodatnih stroškov, vprašanj in sprememb pozicije v odnosu do drugih, zato smo že od začetka zavzeli stališče, da javni zavod tega ne more početi.«

Zakaj *mainstream* poleg *artfilma*?

V zadnjih letih se pojavljajo očitki, da Kinodvor na programu kaže preveč *mainstream* filmov, na primer **Hotel Transilvanija 3: Vsi na morje** (*Hotel Transylvania 3: A Monster Vacation*, 2018, Genndy Tartakovsky) v času intervjuja z Nino Peče Grilc. Direktorico smo zato vprašali, kako upravičuje dejstvo, da izpostavljajo pomanjkanje prostora in terminov, po drugi strani pa prikazujejo tudi filme, ki jih je možno videti v multipleksih. »Načeloma je *mainstream* lahko enako kakovosten program kot katerikoli drugi, zato do takšnih filmov nimamo zadržkov in jih nikoli nismo imeli. O programu se odločamo na podlagi kakovosti in avtonomne programske selekcije. Pri Kinobalonu gre za bolj specifičen primer, saj je občinstvo našega programa za otroke in mlade zelo zavezano Kinodvoru. Ljudje z otroki, ki obiskujejo nas, po navadi ne hodijo v multipleks in obratno. Razen v primerih velikih uspešnic, ki jih otroci morajo in želijo videti. Predvsem v počitniškem času pridejo na naš program tovrstni filmi za občinstvo, ki ne zahaja v Kolosej, kar do neke mere velja tudi za redni program. S Kolosejem se nismo mogli dogovoriti, da ne bi vrteli istih filmov, posledično nikoli ne vemo, kateri se bo na njihovem programu znašel naslednji teden. Zato se odločamo na podlagi tega, kar mislimo, da bi bilo dobro ponuditi našemu občinstvu, in za kar vemo, da si v Kinodvoru želi videti.«

Tehnična opremljenost enako pomembna kot programska kakovost

Za mestni kino je Kinodvor zelo dobro opremljen, saj ima tudi 3D, 16-milimetrski in 35-milimetrski projektor. Se to izplača? Zakaj takšna usmeritev v tehnologijo? »Za strokovno institucijo na področju filma je po mojem mnenju to skoraj nujno, saj že po ustanovitvenem aktu nismo le kino, temveč zagotavljamo tudi druge naloge v javnem interesu. Podobno kot v primeru Slovenske kinoteke sta tehnična kakovost in opremljenost enako pomembni kot kakovost programa. 35-milimetrski projektor smo na primer ohranili, ker imamo še vedno priložnosti, ko lahko na njem vrtimo filmske trakove. Nakup 3D in 16-milimetrskega

projektorja pa sta bili v bistvu super priložnosti, saj smo ju dobili po izjemno ugodnih cenah. Takšne priložnosti ves čas tudi iščemo in jih, če se le da, izkoristimo. Glede na to, da se bliža minipleks, verjamem, da jih bomo tudi v prihodnje. Program ponujamo takrat, ko je priložnost; 3D na primer ni vedno na sporedu kot v multipleksih, saj je tehnična priprava nanj specifična. Te opreme nismo kupili, da bi konkurirali Koloseju, ampak zato, da bi jo imeli na voljo, ko se ponudi posebna priložnost vrteti filme, ki jo zahtevajo in potrebujejo, saj ponujajo neko novo kino izkušnjo. V 3D tehniki smo na primer prikazali Hitchcocka in Godarda, ne vrtimo pa akcijskih uspešnic,« je sklenila sogovornica. **E**

KINODVOROVO DESETLETJE V ŠTEVILKAH

2010

- za najboljši program za otroke in mlade Kinobalon prejel nagrado Europa Cinemas, za izvirnost programa in projektov pa medijsko nagrado gong ustvarjalnosti.

2011

- kot prvi slovenski art kinematograf izpeljal prehod na digitalno prikazovanje.

2013/2014

- praznoval 90. obletnico in jo v sodelovanju s Slovensko kinoteko pospremil z 8 strokovnimi publikacijami ter dvema mednarodnima konferencama.

2014

- naštel 120.119 gledalcev na 1892 javnih projekcijah. Število projekcij se je od leta 2009 dvignilo za 40 odstotkov, število gledalcev pa za 44 odstotkov. Obisk Kinobalona se je v istem obdobju dvignil za 253 odstotkov: s 13.180 na 33.351 gledalcev na 277 rednih in 171 šolskih projekcijah.

2015

- se je opremil tudi s tehniko za predvajanje 3D stereoskopskih filmov.

2016

- organiziral prvi mednarodni filmski festival mladih za mlade.
- 10 novih in starih kino lokacij je obudil v okviru projekta Mobilni kino.

- do leta 2015 skupno prikazal 1624 celovečernih in kratkih filmov
- 50-odstotno sofinanciranje Kinodvora zagotavlja ljubljanska občina, a vsota variira glede na lastna sredstva, ki jih pridela javni zavod. MOL je ob zagonu zaradi investicije v novo opremo zagotavljala 80 odstotkov financiranja, v letih 2009 in 2010 so ta sredstva predstavljala 51 odstotkov, 48 odstotkov v letu 2011, 46 odstotkov v 2012, v letih 2013 in 2014 pa 45 odstotkov. Od 55 odstotkov lastnih sredstev je Kinodvor s prodajo vstopnic zagotovil 58 odstotkov, pridobil pa je tudi 18 odstotkov tržnih sredstev.
- od 14 zaposlenih javni zavod Kinodvor financira 8 zaposlenih z lastnimi sredstvi, 6 plač pa financira ljubljanska občina.
- 2 abonmaja sooblikuje od leta 2011: Najstniški abonma za najstnike od 11. do 15. leta in KUL abonma za mlade od 15. do 25. leta. Vsebuje 10 filmskih abonmajskih dogodkov letno.

2017

- na 1973 projekcijah gostil 119.432 obiskovalcev, od tega 14.979 na Filmu pod zvezdami in približno 5400 na Letnem kinu na Kongresnem trgu. Kinobalon je obiskalo 37.309 obiskovalcev.
- v letu 2017 je zaslužil 422.556 evrov bruto prihodka od prodanih vstopnic, kar je bilo 7 odstotkov manj kot leta 2016.
- 1.177.963 evrov so znašali prihodki zavoda v letu 2017. Od tega je ljubljanska občina zagotovila 49,5 odstotka ali 583.441 evrov. 8000 evrov je prispevalo ministrstvo za kulturo, 48.450 Slovenski filmski center, 10.289 proračun Evropske unije, 14.396 pa mreža Europa Cinemas. Lastni prihodki zavoda za javno službo so znašali 407.909 evrov, lastni prihodki za tržno dejavnost pa 130.163 evrov.



Ana Šturm

Nazaj k naravi

Leave No Trace

leto **2018**

režija **Debra Granik**

država **ZDA**

dolžina **109'**

»Hrup digitalnega sveta je začel vplivati na mojo zmožnost razmišljanja in oblikovanja lastnih misli,« v intervjuju za revijo *Little White Lies* pove Debra Granik, ki poleg Kelly Reichardt velja za eno bolj cenjenih režiserk ameriškega neodvisnega filma. Morda se prav zato v svojem novem filmu **Leave No Trace** (2018, Debra Granik) poda globoko v gozd, kjer sicer ni WiFi-ja, ampak je povezava kljub temu mnogo boljša in posledično misli jasnejše – kot (nekoliko ironično) pravi internetna modrost. Od narave smo danes oddaljeni bolj kot kdaj prej, in soočenja s samim sabo, v popolni osami, zunaj družbe in družbenih konvencij ter brez računalnika in mobitela večina od nas najbrž ne bi preživela. Odnos do narave ter osnovno znanje in veščine preživetja niso več relevantni za izkušnjo »moderna življenja«.

Film je navdihnil na resnični zgodbi temelječ roman Petra Rocka, *My Abandonment*, na podlagi katerega sta Debra Granik

in njena stalna sodelavka Anne Rosellini napisali scenarij. Kot velik navdih režiserka omenja tudi fascinanten enourni dokumentarec **Soldiers in Hiding** (1985, Malcolm Clarke), portret skupine vojakov, veteranov vietnamske vojne, ki že več kot desetletje let živijo v »prostovoljnem izgnanstvu« sredi ameriške divjine, saj se zaradi vojnih travm niso sposobni vrniti v družbo. Podobno se počuti tudi Will (Ben Foster), vojni veteran, ki ga obremenjuje posttravmatska stresna motnja. Pred hrupom, onesnaženjem, praznino, razčlovečenostjo sodobne eksistence ter pred dejstvom, da ga družba ni več pripravljena sprejeti, on pa njo še manj, se zateče v tišino neokrnjene narave. Izkušnja vojne v Iraku ga je uničila, država, v imenu katere se je bojeval, pa zavrgla. Edina pozitivna star, ki jo iz travmatične izkušnje lahko s pridom uporabi, je znanje o preživetju v težkih razmerah, v divjini. Will konvencionalnemu življenju in digitalni dobi obrne hrbet, ter se – bolj iz nuje kot česar koli drugega – v iskanju svobode in miru odpravi v popolno izolacijo. Brez sledi izgine globoko v oregonske gozdove, kjer odpovedo tudi *Google Maps*.

Willa v filmu najprej srečamo v taboru, skritem pred očmi, sredi ogromnega zelenega raja Portlandskega javnega parka, kjer sta si skupaj s 13-letno hčerko Tom (Thomasin McKenzie) uredila skromno pribežališče. Njuno življenje se ob toplini odprtega ognja, na katerem se za večerjo kuhajo v gozdu nabrane gobe, občasni partiji šaha in branju knjig zdi idilično. Ubrano dnevno rutino včasih prekine le niz vojaških vaj za urjenje, ki jih izvajata za primer, če bi ju kdo odkril. Nelegalno bivanje na javnih površinah je namreč nezakonito, kar je tudi

eden od razlogov, da lahko vse, kar posedujeta – tisto res najnujnejše –, hitro pospravita v dva nahrbtnika. Občasno se po sili razmer podata v mesto, kjer jima Will z denarjem, ki ga dobi s preprodajo svojih veteranskih zdravil, kupi vse potrebne zaloge. Preživetje ni enostavno ter za očeta in hčer predstavlja vsakodnevni izziv. Njuno življenje na nobeni točki ni idealizirano. Nekega dne naključni sprehajalec v gozdu opazi Tom in kaj hitro za njim se pojavijo gozdni čuvaji, ki »ilegalna priseljenca« odpeljejo v center za socialno delo, kjer ju čaka serija zasliševanj, psiholoških testov in ocen.

Leave No Trace je v osnovni premisi preprosta zgodba o odnosu med očetom in hčerjo. Glavnina tenkočutne drame se skoraj neopazno odvije med njima – z vsakim prehojenim kilometrom se razkorak med tem, kar je v smislu preživetja nujno zanj in kaj zanj, pogloblja. Will dobro ve, da bo Tom na neki točki morala poiskati svojo pot. Režiserka skozi njuno nekonvencionalno življenjsko situacijo posredno odpira tudi številne aktualne teme, od brezdomstva in problematike vojnih veteranov v ZDA – s čimer se je ukvarjala že v dokumentarcu **Stray Dog** (2014, Debra Granik) – do uničujočega hiperkapitalizma sodobne gladiatorske družbe, ki brezbrizno uničuje tako nas kot okolje, v katerem živimo. Opozarja nas, da tisto, kar hočemo, ni enako tistemu, kar zares potrebujemo. Da je manj pravzaprav več – manj stvari je enako več človečnosti. Pod vprašanje postavlja družbeni konformizem in zgrešena merila za posameznikov uspeh, ki se meri zgolj s količino nakopičenih materialnih dobrin.

Debra Granik se veliko ukvarja tudi z etničnimi in moralnimi aspekti ustvarjanja. Do tematik, ki jih obravnava, pristopa preiščljeno, umirjeno in zadržano – nikogar ne poveljuje in ne obsoja. Ne posluhuje se poceni filmskih trikov in na silo ustvarjenih konfliktov, ki bi zgodbo peljali naprej. Gledalca raje spusti v neposredno bližino likov, v njihovo intimo, od koder jih lahko od blizu opazujejo in poslušajo, z njimi čutijo in se odločajo. Ko se Will in Tom znajdeti v kolesju centra za socialno delo, smo soočeni s hladno podobo sistema: ljudi vidi samo kot podatke, ki jih lahko popiše, izmeri, klasificira in pospravi v pravi, družbeno sprejemljivi predal. Za trenutek se ustrašimo, da bo Will aretiran in ju bodo s Tom ločili, a se izkaže, da se v neprijazni puščavi birokracije človeška toplina, zdrav razum in humanizem še niso povsem izgubili.

Tako dobita novo priložnost, da zaživita v lastni hiši, na farmi božičnih dreves globoko na severu Oregona, kjer jima zatočišče, v zameno za Willovo pomoč pri delu na farmi, ponudi prijazen lastnik. Tom se v novem okolju kaj hitro znajde in za razliko od očeta uživa v druženju z vrstniki. Določena mera udobja, varnosti in stabilnosti seveda ni slaba stvar in Will se tega dobro zaveda. Ampak delo na farmi božičnih dreves, ki so zasajena v popolnoma ravnih vrstah in videti kot postrojeni bataljoni vojakov, ga navdaja s tesnobo. Posekane smrečice poleg tega iz nasadov preva-

žajo kar s helikopterji in njihov nenehni hrup je za bivšega vojaka skoraj nevzdržen. Z vsako minuto se počuti bolj ujet, iz tira pa ga spravlja tudi kopičenje stvari, ki jima jih v dobri veri nosi socialna delavka: od televizije, oblek in kolesa do telefonov – vse dokler ji Will ne zabrusi, malo jezno, pa tudi obupano, da sta s Tom vajena učinkovito komunicirati brez telefonov in da resnično NE potrebujeta še več stvari.

Will in Tom tako kmalu, vsak s svojim nahrbtnikom na ramah, s farme neopazno pobegneta nazaj v divjino in izgineta z radarja. Nekaj časa preživita globoko v hladnih in neprijetnih visokogorskih gozdovih Washingtona, nato pa sta se po spletu okoliščin znova prisiljena za daljši čas ustaliti v majhni skupnosti prikoličarjev, ki daleč od velikih mest in ponorelega sveta poskuša živeti v stiku z naravo. Prav tu, v sožitju človeka in narave, se odvije nekaj najlepših scen filma *Leave No Trace*. V eni od njih Tom sreča starejšo čebelarico, ki jo uvede v lepote tega čudovitega poklica. Debra Granik je v film vključila kar nekaj ljudi, ki jih je spoznala v teku snemanja, med njimi tudi omenjeno čebelarico, ki je ponudila, da mlado novozelandsko igralko nauči ravnanja s čebelami. Prizor so posneli brez dvojnikov.

Manj je več – in to drži tudi za majhen, a pomemben filmski opus Debre Granik. Kot režiserko jo že od samega začetka zanimajo marginalne skupine, ljudje na robu družbe, ki živijo stran od žarometov slave in glamurja. V celovečernem prvencu **Down To The Bone** (2004, Debra Granik), ki je nastal na podlagi njenega prvega kratkega filma **Snake Feed** (1997), spremljamo zgodbo Irene Morrison (odlična Vera Fámiga), z dolgočasne mlade matere, ki kot prodajalka dela v lokalni trgovini. Ko njena vedno hujša odvisnost od kokaina resno ogrozi že tako ali tako slabe družinske odnose, se Irene odloči za rehabilitacijo. Ampak v okolju, ki jo obkroža, se zdi skoraj nemogoče, da bi ostala čista.

Kako lahko droge uničijo družine in celotne skupnosti prikazuje tudi večkrat nagrajeni film **Na sledi očetu** (Winter's Bone, 2010, Debra Granik). Družinska saga, ki se odvije v zakotju hribovja Ozark, je režiserko skupaj z glavno igralko, takrat še povsem neznano Jennifer Lawrence, umestila na filmski zemljevid. Njene filme odlikuje zadržan in realističen dokumentarni slog. Nikoli ne beži pred težkimi tematikami in njeni liki, ne glede na to, kako globoko v temo zabredejo, na koncu tunela vedno najdejo luč. Debra Granik ostaja ena tistih redkih oseb, ki še vedno verjamejo v moč človeške dobrote in zmago humanizma. Njeno intenzivno posvečanje deprivilegiranim skupinam in družbenim obstrancem je pravzaprav način moralnega udejstvovanja, ki izhaja iz prepričanja, da če se nečemu posvetimo od blizu in s skrbjo, je manj verjetno, da bi se do tega vedli sebično. Ko nečemu namenimo vso svojo pozornost, s tem razvijamo empatijo in razumevanje. Pa naj si bo do posameznika, družbe ali narave. **E**

Recite ne komunizmu!

Ptice selivke | Pájaros de verano

leto 2018

režija **Ciro Guerra**

država **Kolumbija, Danska, Mehika, Nemčija**

dolžina 125'

Ciro Guerra je s **Kačjim objemom** (El abrazo de la serpiente, 2015), zagotovo enim najodmevnejših kolumbijskih *arthouse* filmov zadnjih petih let, dokazal, da je združitev žanrskih okvirov s pripovednimi tehnikami in specifikami verovanj staroselcev lahko izjemno plodna metafilmska metafora, ki odpira širše razumevanje teme srečevanja dveh svetov. Če je v *Kačjem objemu* prikazal pustolovsko pripoved v dialogu s koncepti krožnega časa, reinkarnacijskih posebitev ter vstopanja v sanjske svetove z *ayahuasci* podobno rastlino amazonskih staroselcev, je Guerra tokrat stike Zahoda in staroselcev iskal na samem severu Kolumbije, na obalah karibskega morja na meji z Venezuelo, ki jih naseljuje ljudstvo Wayúu.

Wayúuji prebivajo na območju polotoka in istoimenske puščave Guajira. Ta geografska lega je v zgodovini služila upor proti osvajanju kolonialnih sil, v preteklosti pa so se tudi domačini sami večkrat namenili prek karibskega morja in že dolgo slovijo po svojih tihotapskih veščinah. Zato ne čudi, da sta najnovejše sodelovanje Guerra in režiserka Christina Galego (pri Guerrovih prejšnjih filmih je prevzemala vlogo producentke) zastavila na preseku filmskega raziskovanja klanskih skupnosti ljudstva Wayúu z žanrom narkomafijskega trilerja. **Ptice selivke** (Pájaros de verano, 2018), ki zarišejo zgodbo vzpona in padca t. i. *bonanze marimbere*, obdobja razcveta preprodaje marihuane med letoma 1970 in 1980 na že omenjenem področju, bi sicer lahko označili za nekakšne proto-narcose in v filmu iskali izvore današnjih kartelov, vendar sta se režiserja, podobno kot pri *Kačjem objemu*, zasedrila v ujetje duha ljudstva na točki večjega preloma s tradicijo.

V ospredju filma je družina wayúujskega klana, ki ga vodi Ursula (Carmina Martínez). Ko se z njeno hčerjo Zaido (Natalia Reyes) po tradicionalnem obredu želi poročiti Rapayat (Jose Acosta), mu Ursula kot pogoj postavi doto 30 koz, 20 krav, 2 muli in 5 ogrlic, s čimer mu želi prekrizati načrte. Vendar Rapayat na obali karibskega morja s prijateljem



Moisesom (Jhon Narvaez) odkrije donosen posel. Skupini hipijevskih Američanov priskrbi večjo zalogo trave in tako zasluži dovolj, da poplača doto. Desetletni preskok naprej v času razkrije zdaj že cvetoč mafijski posel, v katerem so mule nadomestili dragi terenci in lahka letala, moški pa so oblečeni po zahodni modi obdobja. Družina tradicionalno *rancherio* zamenja za modernistično belo vilo sredi puščave, za katero se zdi, da bi lahko kot nadrealistična fatamorgana vsak hip izginila – na iluzijo njihove blaginje pa namiguje tudi filmska zasnova. Pripoved, ki jo sestavlja pet poglavij z naslovi po vzoru tradicionalnih wayúujskih pripovednih pesmi, lahko beremo kot klasično petstopenjsko tragedijo, pri kateri so junaki vnaprej obsojeni na propad.

Čeprav se režiserja osredotočata predvsem na dinamiko znotraj skupnosti in njene manjše enote – klana, ki jo dobra razmaje vdor tujega v tradicijo, je ves čas jasno, da je tujek predvsem na novo prevzeta logika turbokapitalizma. Na začetku posla jo Rapayat in Moises prevzameta od ameriških hipijev, ki na karibski obali poleg kajenja trave tudi navdušeno delijo letake z napisi »Recite NE komunizmu!«. ZDA so bile namreč v Kolumbiji v 60. letih prisotne predvsem s svojimi »mirovnimi« enotami, ki so pomagale v napadih na levičarske skupine na kolumbijskem podeželju. Če je imelo v klanski ureditvi vse točno določeno materialno vrednost – med drugim tudi mlada dekleta, katerih dote so bile hočeš nočeš praktičen vir zaslužka in preživetja za njihove družine –, v poslu z *gringoti* vrednostni sistem določajo koristoljubne odločitve posameznikov in ne več skupnosti.

Dogodki v filmu, pri katerem je od samega začetka jasno, da se bodo med seboj vsi prej ali slej postrelili, obstajajo zgolj kot ogrodje, v katerega se vpenja kontemplativno iskanje in pojasnjevanje vzrokov zla in smrti, kar ustvari svojstven mit vzpona in padca klana. Klanski vrednostni sistem, ki prek strogo začrtanih pravil vzdržuje zdrave odnose v skupnosti, se ob tihotapskem poslu stežka ohrani. Ljudstvo Wayúu je od nekdaj živelo odmaknjeno od državnega nadzora in je, kot se nekdo pohvali v filmu, »zemljo branilo že pred gusarji, Španci in Angleži«, zato je bila klanska hierarhija tista, ki

je usmerjala življenje v skupnosti. Tako že od začetka tihotapske naveze v družino vnaša razdor Rapayatov partner v zločinu Moises, ki ni njihovega porekla in na posel ne gleda družinsko, temveč deluje sam in zasluženi denar ob vzdikih »Viva el Capitalismo!« zapravlja za razuzdano življenje. Rapayat se v določenem trenutku mora odločiti za družino, razdor zvestobe najboljših prijateljev pa v senci vse večje grabežljivosti sproži verižno sosledje smrti.

Prizori nasilja v filmu se v skladu s samouresničitvijo pogube izogonejo pričakovani narkomafijski senzacionalnosti. Travmatične dogodke spremljata suh humor in ironija. Peregrin (Jose Vicente Cotes), ki ima vlogo mojstra besede, nekakšnega mediatorja med različnimi klaní, se prenašanja sporočil loteva z absurdno brezizraznostjo. Tudi sicer je v odrezavi, mestoma povsem prismuknjeni resnobi mafijskih odnosov moč čutiti določeno mero potujitve, kot da se prav junaki sami ves čas zavedajo, da je mafijski posel in z njim povezano blagostanje nenaravno, le začasen privid, iz katerega lahko izstopijo samo mrtvi. Preden je Rapayat kot eden zadnjih v filmu ustreljen, lahkotno reče: »Vsi smo že mrtvi.«

Naslovne ptice selivke se kot glavna metafora minljivosti utelesijo v pojavitvah različnih ptic, pa tudi mrčesa, koz in drugih živali, ki delujejo kot vseprisotni omni. Eksplozivna barvitost wayújskih ženskih oblačil v kontrastu z rumenim puščavskim peskom ustvarja podobo rajskih ptic. Vzdušje filma je nasičeno s fatalizmom, ki se povezuje z vraževerjem, obredi in nadnaravnimi pojavi, pa tudi povsem etnografskim nepojasnevalnim beleženjem staroselskega načina življenja in njegovega predruženja.

Matriarhinja Ursula, utelešenje mame volkulje, ki bi za družino storila vse, prek intuicije ter interpretacije videnj in sanj sprejema odločitve in v skladu s strogim etičnim kodeksom vodi klan. S talismanom v eni roki in zlatim rolexom na drugi nastopa kot nekakšna šundovska Lady Macbeth, film pa tako spreverča običajno narkokartelsko mačistično hierarhijo, v kateri so ženske potisnjene v stereotipne postranske vloge priležnic ali podpornih žena. Hkrati se režiserja z njenim likom priklonita literarnemu arhetipu ženske glave družine, ki skupnost varuje pred nestabilnimi in vihravimi moškimi karakterji, kar je v romanu *Sto let samote* z istoimensko junakinjo, Ursulo, začrtal že Gabriel Garcia Marquez.

Vzporednice med filmom in literarno klasiko lahko iščemo tudi širše; v načinu grajenja družinske sage, poudarjanju tragikomičnosti človeške narave ter v magičnem realizmu, pri čemer velja poudariti, da so Marqueza prav družinski služabniki, ki so po rodu izhajali iz ljudstva Wayúu, v otroštvu naučili jezika wayuunaiki, z njim pa, kar je pomembnejše, delili tudi nenavadne pripovedi in vraževerno rahločutnost v odnosu do sveta, ki jih obdaja.

Če je Marquez tokrat režiserjema služil kot navdih, zagotovo ni odveč novica, da se z naslednjim filmom lotevata adaptacije literarnega dela: priredila naj bi roman *V pričakovanju barbarov* južnoafriškega romanopisca J. M. Coetzeeja. Ta prevprašuje odnos imaginarnega imperija do umišljenih barbarov, ki predstavljajo predpogoj za njegov obstoj, pa najsi gre za plemena Amazonke ali potencialne kolumbijske komuniste. **E**



Tina Poglajen

Je bil v vojno na Hrvaškem vpleten Opus Dei?

Chris the Swiss

leto 2018

režija Anja Kofmel

država Švica

dolžina 90'

Na 24. filmskem festivalu v Sarajevu so v programu Soočanje s preteklostjo prikazali tudi animirani dokumentarni film **Chris the Swiss** (2018) režiserke in animatorke Anje Kofmel. Švicarska ustvarjalka je sestrična Christiana Würtenberga, vojnega novinarja, ki je v devetdesetih sedel na vlak za Zagreb, da bi poročal o vojni na Hrvaškem, nato pa umrl nasilne – in še danes nepojasnjene – smrti. Po uradni različici dogodkov naj bi ga v bližini Osijeka ustrelili četniki, vendar je Würtenberg umrl, ker ga je nekdo zadavil, pred smrtjo pa naj bi se pridružil zloglasni paravojaški tolpi.

V filmu kot animirani lik poleg svojega bratranca nastopi tudi takrat 10-letna Anja Kofmel. Bratranca je vedno občudovala in se je o njegovi smrti spraševala skozi vse otroštvo – zakaj se je vpletel v tujo vojno v tuji državi? Skozi animirane dele filma si na podlagi njegovih dnevninskih zapiskov zamišlja, kaj naj bi Christian doživljal v zadnjih tednih in dneh svojega življenja, živi dokumentarni posnetki njene preiskave pa so sestavljeni iz intervjujev s člani paravojaške enote, novinarji in novinarkami, Würtenbergovo družino in celo kratkega avdio posnetka intervjuja z venezuelskim teroristom Carlosom Šakalom.

Chris the Swiss se z globoko osebno zasnovo filma izogne fetišističnemu zunanjemu, evropskemu pogledu na vojno v nekdanji Jugoslaviji. Na neki način hkrati vključuje tako zunanji kot notranji pogled, saj režiserka, četudi Švicarka, prvenstveno pripoveduje o smrti svojega bratranca in ne toliko o vojaškem konfliktu. Glede podrobnosti dogajanja na Hrvaškem je sodelovala s hrvaškim producentom Sinišo Juričičem, ki je Chrisa Würtemberga poznal, danes pa deluje kot lastnik in ustanovitelj zagrebške produkcijske hiše Nukleus Film.

Skozi bratrančeve dnevnike o dogajanju, članke, ki jih je objavljala, in intervjuje z ljudmi, ki so ga v tistem času poznali, protagonistka in avtorica Anja Kofmel Chrisovo prisotnost na Balkanu prvič zagleda tudi z druge strani. Ta vključuje več neprijetnih resnic za vse vpletene: vojna na Hrvaškem je za mnoge Avstrijce in Švicarje pomenila priložnost za dogodivščino – za vikend so lahko le sedli



na vlak in se že znašli na vojnem območju, kjer so se »igrali vojake«; tuji novinarji, ki naj bi z vojnega območja zgolj poročali, pa so v kaotičnih razmerah pogosto zaznali priložnost zase in se vpletli v konflikt.

Izvedo, da je bil nekdanji novinar (ki je z novinarskim delom po vojni celo nadaljeval) pravzaprav tudi Eduardo Rózsa-Flores »Chico«, zloglasni vodja paravojaške organizacije PIV (»Vod mednarodnih prostovoljcev«), ki se je borila na hrvaški strani, prav tej pa se je v tednih pred svojo smrtjo pridružil tudi Christian Würtenberg. V bistvu je šlo za skupino ljudi z vsega sveta – Velike Britanije, Francije, Nemčije, pa tudi Španije in držav Južne Amerike, ki so v vojni videli legalno priložnost za nasilje in izživljanje. Njihovi člani so se večkrat udeleževali spopadov na različnih koncih sveta, na Hrvaškem pa so se povezali s tamkajšnjimi desničarji in nacionalisti. Najbolj šokantno odkritje animiranega dokumentarnega filma *Chris the Swiss* pa je zagotovo, da naj bi bila v vojno na Hrvaškem, »zadnjem braniku« katolištva, ključno vpletena tudi Rimskokatoliška Cerkev, natančneje organizacija Opus Dei, ki je iz nje hotela narediti versko vojno. Zaradi tega odkritja naj bi umrl tudi Würtenberg.

Vpletenost cerkvene organizacije Opus Dei se sicer sliši kot spletna teorija zarote. Anja Kofmel morda ravno zato ob vsaki priložnosti poudarja, da tega dela filma ni silila v ospredje, ker zanj nima trdnih dokazov (morda je prav zato pretežno animiran). Vendar vselej doda, da obstajajo očitni znaki, da je bil Opus Dei zares vpleten v dogajanje. »Dejstvo je, da je bil član Opus Dei Flores Chico, dejstvo je, da je bil njihov član tudi njegov nadrejeni v redakciji barcelonske Vanguardie. Dejstvo je, da je denar za Floresov vod prihajal iz Pamplone, z univerze, ki jo je vodil Opus Dei. To so dejstva, do katerih sem se dokopala. Vse drugo so sumi in špekulacije, ki so kot takšni odprti za različne razlage. Skozi branje beležk svojega bratranca sem ugotovila, da je postal s povezavo z Opus Dei obseden. To je raziskoval kot novinar – zaradi česar je morda tudi umrl. Že zato sem ta del morala vključiti v film.«¹

Anja Kofmel je za film naredila intervjuje s še živečimi prostovoljci iz Francije in Velike Britanije, ki so se leta 1991 bojevali na Hrvaškem, zdaj pa tam živijo, in na Hrvaškem ustvarila tudi animirani del filma. Gre za estetsko utemeljeno odločitev: pri filmu naj bi sodelovali le animatorji in animatorke, ki so na lastne oči videli Slavonijo ter prostore in okolje, kjer se je končala Würtembergova zgodba. Zanimivo je, da njena odločitev menda ni bila povezana z znamenito zagrebško tradicijo animacije – jo je pa vseeno uporabila kot argument ob prepričevanju švicarskih financerjev, zakaj naj švicarski davkoplačevalski denar namenijo za delovna mesta animatorjev v Zagrebu.

Produksijsko ozadje filma se na tej točki začne zapletati. Film so v Cannesu, kjer je doživel svetovno premiero, prikazali kot hrvaško (ko)produkcijo, za hrvaškega ga imajo tako Hrvati kot mednarodno občinstvo in kritiki. V resnici sodelovanje s hrvaškim avdiovizualnim centrom (HAVC) – milo rečeno – ni bilo uspešno, film pa je postal razvpit, še preden so ga sploh prikazali. Režiserka, ki o sporu zelo nerada govori, je izjavila, da bi s komentiranjem le dodatno škodila projektu: »Filma nisem posnela z namenom, da bi kogarkoli prizadela ali da bi posnela protihrvaški film. Vseeno moram povedati, da smo predstavnikom avdiovizualnega centra film prikazali v več stopnjah razvoja, torej so imeli priložnost, da bi izrazili svoje dvome. Če bi se jim zdelo, da bi lahko bil kakšen del kazniv, bi nam to lahko povedali, pa nam niso.«²

HAVC je zavrnil izplačilo 150.000 evrov, ki jih je švicarskim producentom filma dolgoval v okviru sistema denarnih subvencij, saj je film za produkcijo animiranih delov v zagrebškem animacijskem studiu porabil več kot milijon evrov in za to tudi zaposlil 30 lokalnih animatorjev in animatork. Po mnenju producenta Samirja iz švicarske hiše Dschoint Ventschr je bila takšna odločitev posledica nastopa konservativne vlade Andreja Plenkovića, šlo pa naj bi za vmešavanje v umetniško ustvarjanje, ki mu v evropski avdiovizualni krajini »ni para«³. HAVC je zavzel stališče, da so izplačilo zavrnili zaradi »naknadnega spreminjanja vsebine«, še v Cannesu pa so avtorici ponujali svetovanje svojega »zgodbinskega strokovnjaka«, ki naj bi ji »pomagal« pri projektu. Kot kaže, sicer na Hrvaškem politični pritisk in vmešavanje Ministrstva za kulturo v filmski sektor postajata čedalje bolj problematična. Poleg tega je pred slabim mesecem produkcijo filma *Chris the Swiss* začelo preiskovati celo hrvaško odvetništvo, pred dvema letoma pa je zaradi podpore raziskovalnemu dokumentarnemu filmu **15 Minutes - The Dvor Massacre** (Massakren i Dvor, 2015, Georg Larsen, Kasper Vedsmand) o vojnih zločinih hrvaške vojske – ki ga je prav tako koproduciral hrvaški Nukleus Film – zaradi političnega pritiska moral odstopiti tedanji direktor Hrvoje Hribar.

Pri razumevanju odkritij Christiana Würtenberga, o katerih pripoveduje *Chris the Swiss*, nam je lahko v pomoč, da film skozi osebno-družbeni prikaz zgodbe umrlega novinarja sledi tradiciji animiranega dokumentarca. Obstoj slednjega se je nekdan sam po sebi zdel protisloven – ker naj bi dokumentarni film »zvesto« prikazoval »resničnost« –, vendar se je v poznih devetdesetih in še posebej na začetku novega tisočletja s filmoma, kot sta bila **Valček z Baširjem** (Waltz with Bashir, 2008, Ari Folman) in **Perzepolis** (Persepolis, 2007, Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud) uveljavil kot samosvoja filmska (pod)zvrst. Ti filmi se ravno zaradi animiranih vsebin od klasičnih dokumentarcev razlikujejo



po tem, da veliko bolj očitno izpostavijo osebni pogled na zgodbo, ki jo pripovedujejo; skoznjo lažje delujejo odkrito subjektivno, posmehljivo, prevratniško, prikazujejo sanje, spomine in se lotevajo tabuiziranih tematik.

Prav v filmu *Chris the Swiss* se pokaže tudi, kako zelo ta filmska podvrsta olajša ponovno obiskovanje preteklosti, saj lahko predstavi tisto, česar ni mogoče ali že takrat ni bilo mogoče posneti. Ne gre le za to, da ima neskončno prednost pred igranimi uprizoritvami zgodovinskih dogodkov, ki v dokumentarnih filmih skoraj vedno delujejo neznanstveno lažno. Animacija, ki lahko odkrito vključi domišljijo in nove ideje, povezane z dogajanjem, lahko fascinira že sama po sebi. V *Chris the Swiss* režiserka turobne grozote vojne na Balkanu denimo upodobi skozi nadrealistični simbolizem: nasilje in smrt, ki ju prinašajo vojaki, sta upodobljena kot srhljiv črni roj. Film Anje Kofmel dokaže, da lahko tudi dokumentarci, ki imajo znatno drugačno podobo od klasične, nezadržno vpletejo gledalke in gledalce v svojo zgodovinsko resničnost – prav skozi njeno odkrito subjektivno interpretacijo. **E**

¹ Anja Kofmel za Jutarnji List. Jurica Pavičič. »Anja Kofmel: 'FILM NISAM RADILA S NAMJEROM DA IKOG U HRVATSKOJ POVRIJEDIM'. Intervju s avtoricom filma 'Chris the Swiss' nakon prikazivanja u Cannesu.« *Jutarnji Kultura* [online], prvič objavljeno 15. maja 2018. Dostopno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/film-nisam-radila-s-namjerom-da-ikog-u-hrvatskoj-povrijedim-intervju-s-avtoricom-filma-chris-the-swiss-nakon-prikazivanja-u-cannesu/7356336/>.

² Anja Kofmel za Jutarnji List. Jurica Pavičič. »Anja Kofmel: 'FILM NISAM RADILA S NAMJEROM DA IKOG U HRVATSKOJ POVRIJEDIM'. Intervju s avtoricom filma 'Chris the Swiss' nakon prikazivanja u Cannesu.« *Jutarnji Kultura* [online], prvič objavljeno 15. maja 2018. Dostopno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/film-i-tv/film-nisam-radila-s-namjerom-da-ikog-u-hrvatskoj-povrijedim-intervju-s-avtoricom-filma-chris-the-swiss-nakon-prikazivanja-u-cannesu/7356336/>.

³ Martin Blaney. »Swiss documentary in limbo following dispute with Croatian Audiovisual Centre«. *Screen Daily* [online], 9. avgust 2017. Dostopno na: <https://www.screendaily.com/news/swiss-documentary-in-limbo-following-dispute-with-croatian-audiovisual-centre/5120625.article>.

following-dispute-with-croatian-audiovisual-centre/5120625.article.

⁴ Animirani dokumentarni film lahko privzame postmoderni pristop, pri katerem njegova pripoved o družbi ali kulturi nima nobene zveze z dejanskostjo, vendar pa lahko vseeno sporoča resnice, ki so za to dejanskost še kako bistvene. Chris Landreth (*Ryan*, 2004) je denimo skozi edinstven slog digitalne animacije ob združevanju računalniškega fotorealizma z metaforičnimi poudarki, ki odražajo čustvena in duhovna stanja likov, izumil t. i. psihorealizem. Teme, ki jih avtorji in avtorice raziskujejo v okviru animiranega dokumentarnega filma, so pogosto mešanica družbeno-političnih okoliščin in zasebnega: poleg *Chris the Swiss* in *Valčka z Baširjem* to velja še posebej za *Perzepolis*, pa tudi za *Kamenje v mojih žepih* (*Rocks in My Pockets*, 2014, Signe Baumane). Lahko raziskujejo seksualnost, pravice žensk, nosečnost in rojstvo (spomnimo se na dela kanadske avtorice Marie-Josée Saint-Pierre, denimo filma *Prehodi* [*Passages*, 2008] in *Femelles* [2012], ki smo ju pred dvema letoma videli na Animatiki) in tako dalje. Vsem je skupno, da konvencionalne upodobitve tematik, o katerih pripovedujejo, postavljajo pod vprašaj in jih spreminjajo.

Matic Majcen

Budale kot mi

Climax

leto **2017**

režija **Gaspar Noé**

država **Francija**

dolžina **95'**

Najprej bežna anekdota, ki je nepovratno zaznamovala moje gledanje filma **Climax** (2018, Gaspar Noé). Kakšnih pet minut pred koncem na premierni projekciji v dvorani Croisette v Cannesu je do stopnic pod odrom dvorane z mikrofonom v roki pristopil Gaspar Noé, ker je moral počakati na zaključno špico, da so lahko izvedli kratek pogovor z njim po koncu filma. Ko so se odvijali še zadnji prizori, sem opazoval njegovo obrazno mimiko in telesne gibe, saj mi do tistega trenutka ni bilo povsem jasno, kako naj si razlagam avtorsko intenco tega filma. Opazovanje ekstremnih stranpoti človeške narave, ki izbruhnejo na plan ob jemanju psihedeličnih drog, deluje skoraj že kot katoliška obsodba, ki naj bi opozarjala nedolžne duše na grehe sodobnega sveta, v tej perspektivi le streljaj oddaljene od totalne Sodome in Gomore. Film je bil do tedaj že sam po sebi precej zabaven, a v tistem trenutku sem se dobesedno okužil z Noéjevim načinom spremljanja lastnega dela. 54-letnik namreč še zdaleč ni imel treme, ker je moral nastopiti pred več-stoglavim občinstvom, prav tako ni bil naveličan, ker je bila pred njim še ena mučna promocijska aktivnost, temveč se je tudi sam začel smehljati dogajanju na platnu. Ne naglas, in sploh ne narcisoidno v smislu, da bi občudoval svoj film – ob gledanju se je preprosto zabaval, pri tem pa s sramežljivimi pogledi nenehno preverjal, ali se gledalci v dvorani prav tako zabavajo ob spremljanju njegovih izgubljenih likov. Približno tako kot majhen fantek, ki je ušpičil neko lumparijo v odsotnosti staršev, zdaj pa preverja, če smo se pripravljani skupaj z njim v vragolije spustiti tudi mi.

Med filmoma *Climax* in **V praznino** (Enter the Void, 2009; druga velika oda opojnim substancam) je temeljna razlika. Če gre pri slednjem za introspekcijo, za vživljanje gledalca v položaj uživalca drog in posledično za film kot *trip*, za totalno fenomenološko izkušnjo, potem *Climax* daje pogled od zunaj – pogled vsevednega, božjega očesa, ki se ne poistoveti z liki na platnu, temveč jih opazuje, morda celo obsoja, vsekakor pa se jim smeji. *Climax* daje občutek najbolj sproščenega filma Noéjeve filmografije: pri njem ni



nekega strukturnega pripovedno-estetskega imperativa, kot denimo pri **Nepovratnem** (Irréversible, 2002), niti težnje po poskusu radikalne eksplicitnosti iz **Ljubezni** (Love, 2015). Noé v svojem vizualno-avditivnem klimaksu nepopisno uživa: skozi ves film si vrti najljubše plesne komade, vse od Garyja Numana in Soft Cell pa do Daft Punk in Aphex Twin, ob tem pa si s kamero daje duška na popolnoma svoboden način – če ga ponese v dolgo kader sekvenco, naj pač gre; če je prizor treba pustiti statičen, ga pač pusti. *Climax* je Gaspar Noé v stanju čiste filmske zabave.

Vendar pa *Climax* seveda ni fikcija. Dogodki, prikazani v filmu, temeljijo na resničnem članku iz črne kronike, ki jo je Noé priredil po svoje in jo postavil v leto 1996 – obratno od '69, obratno od *Ljubezni*. A kljub odrekanju sentimenta in afekta njegov odnos ni povsem nihilističen in razkriva povsem zdravorazumsko lekcijo. Pravi nam: pogledajte, imate vso svobodo, da se zadevate z drogami. Ampak če to storite, potem tvegate, da boste izpadli budale kot liki v *Climaxu* – idioti, ki še sami ne vedo, da počnejo ekstremno neumne stvari, včasih simpatične, včasih pa nevarne za življenje vseh vpletenih. In kadar se to zgodi, ima svet vso pravico, da vas opazuje, vas obsoja, križa, preklinja, se zgraža ali pa se, podobno kot ta film, iz vas norčuje. *Climax* je filmski *trip*, preoblečen v čisto komedijo, gledalci pa še nikoli v teku treh desetletij Noéjeve filmografije nismo tako odkrito uživali z njim. **E**

»Nekatere tradicije so dobre, druge bi morali opustiti«

Dede

leto 2017

režija **Mariam Khatchvani**

država **Gruzija, Hrvaška, VB, Nizozemska**

dolžina 97'

Če so se gruzijski filmi zadnjih dvajsetih let v veliki meri ukvarjali z oboroženimi konflikti, ki so sledili neodvisnosti leta 1991, sodobnejši kažejo močno zanimanje za položaj in perspektivo gruzijskih žensk. Samo v lanskem letu so mednarodne festivale dosegli trije eksplicitno feministični filmi, pri čemer je v ospredju tema materinstva. **Strašna mama** (Scary Mother, 2017) režiserke Ane Urushadze je portret gospodinje srednjih let, ki se skuša obupano emancipirati prek pisateljske kariere, podobno film **Moja srečna družina** (My Happy Family, 2017) Nane Ekvimishvili in Simona Groša spremlja žensko, ki se po dolgih letih podrejanja materinskim družbenim normam sooča s ponovnim odkrivanjem samote in z njo povezane svobode.

Dede (2017) avtorice Mariam Khatchvani, ki je na 15. mednarodnem filmskem festivalu v Erevanu prejel nagrado Fipresci, v ospredje prav tako postavi lik matere, a ga obravnava v luči tradicionalno zakoreninjenih ženskih vlog. Dogaja se leta 1992 in ga uvede za gruzijski film emblematična podoba vojakov v starem terencu, vendar se pripoved kmalu usmeri v precej stereotipen ljubezenski trikotnik med prijateljema s fronte, Davidom (Nukri Khatchvani) in Gegijem (George Babluani), ter Dino (Natia Vibliani), ki je bila prvemu pred vojno obljubljen z meddružinskim dogovorom. Ko se prijatelja s fronte vrmeta v Davidovo domačo vas, Ushguli, oddaljeno gorsko skupnost severozahodne Gruzije, se David zave, da sta se Gegi in Dina v času njegove odsotnosti zaljubila.

Ker se boji sramote, ki bi doletela njegovo družino, če bi zaroko, kot ga prosi Dina, razdrl, David stori samomor. Ko je Gegi, sprva obtožen za Davidovo smrt, oproščen, z Dino zapustita Ushguli, film pa preskoči pet let naprej, ko v odročni vasi živita umirjeno družinsko življenje. Vseeno se zdi Dinina usoda neizbežna: ko se Gegi ob smrti njene babice vrne v Ushguli, je tam ubit. Čeprav Dina še vedno žaluje, jo

po smrti moža znova čaka neželen zakon; tokrat jo za svojo ženo razglasi otroški prijatelj Girshel (Girshel Chelidze). Da bi preprečila ponovno prelivanje krvi, se Dina sprijazni z zakonom, vendar mora zapustiti sina, saj si ga družina pokojnega moža lasti kot njihovega edinega potomca.

Čeprav **Dede** v pripovedni zasnovi ni pretirano kompleksen film, je izjemen v potrpežljivem in pozornem opazovanju Dininega nezlomljivega duha v kljubovanju jezi zaradi kompromisov, ki jih kot ženska mora sprejeti, da bi se izognila nasilju staroveških zakonov skupnosti. Film je izjemno kritičen do nasilja, prav tako do dogovorjenih porok in v Gruziji še vedno žive prakse ugrabitev nevest. Čeprav **Dede** prevzema močno feministično držo v odnosu do represivnih običajev, prikaže tudi premišljen, večplasten vpogled v kulturo regije, s čimer se izogne klišejski predstavitvi tradicije kot inherentno nazadnjaške. Dina ni prikazana kot nekdo, ki v celoti zavrača tradicionalne načine, ampak kot ženska, ki želi ohraniti dostojanstvo in zagotoviti mirno življenje svojemu otroku.

Film si vzame čas, da opazuje vsakdanje prizore življenja v skupnosti. V njem slišimo ljudsko glasbo in uspavanke. V prizorih, ki segajo od prikazov opreme tradicionalnih bivanjskih prostorov do umivanja ovc v reki, priprave volne, izdelave sveč, pa vse do nenavadnih verovanj in z njimi povezanih obredov, režiserka zadrži etnografski pogled, ki je spoštljiv in čudovito surov hkrati. Vsemogočen okoliški gorski teren poudarja grozečo naravo, ki definira skupnosti. Podobe težkega neba in gor, ki ljudi v vasi pomanjšajo, delujejo fatalistično. Naslovni »Dede« v svaneškem dialektu, v katerem govorijo tudi igralci naturščiki v filmu, pomeni »mama«.

Dede bi tako lahko povzeli z besedami mladega lokalnega duhovnika, ki Girshelu, preden Dino prisili v zakon, svetuje: »Nekatere tradicije so dobre, druge bi morali opustiti.« Film pa jasno poudari, da morajo kompromise, ki so potrebni za vztrajanje v slabih tradicijah, v večini sprejemati ženske. **E**





Veronika Zakonjšek

Na gradbiščih ujeta življenja

Okus cementa

leto 2017

režija Ziad Kalthoum

država Libanon, Nemčija, Sirija, Katar, ZAE

dolžina 85'

Okus cementa (Taste of Cement, 2017) sirskega avtorja Ziaada Kalthouma je meditatивно poetičen dokumentarni esej, ki nas s popolno odsotnostjo dialogov in presunljivo, lirično vizualno podobo popelje v osiromašen vsakdan sirskih beguncev na gradbišču libanonske prestolnice. Naracija filma je minimalistična; zaznamuje jo le skromna, poetična naracija glasu v *offu*, ta pa se subtilno prepleta z vizualnim raziskovanjem življenja v izgnanstvu ter portretom mesta, ki po dolgotrajni državljanski vojni doživlja preporod. Mesta, kjer je zvok strelnega orožja in bombnih napadov skoraj v celoti zamenjal zvok gradbišč in kjer na mestu porušenih stavb že desetletja rastejo stolpnice, ki z mogočnimi konstrukcijami brišejo bejrutsko tragično zgodovino.

Bejrut je v filmu prikazan skozi dve diametralno nasprotni perspektivi – od vrha stolpnice v izgradnji, kjer delavce dnevno spremljajo bujno sonce, sinje modro nebo in spektakularen razgled na neskončno razprostirajoče se morje, pa do hladnega in temačnega podzemnega prostora iste stavbe, kamor so ujeti po koncu 12-urnega delavnika. *Okus cementa* se tako zvočno kot vizualno ves čas igra s pomenom cikličnosti družb, nacij, civilizacij in navsezadnje celostne človeške zgodovine, kjer destrukcija in vojna na neki točki vedno privedeta v rekonstrukcijo in preporod. To jasno nakazuje ritmična zgradba zvočne slike, kjer se mehanski zvok gradbišč na trenutke spaja z zvokom vojnih strel in eksplozij, ter premišljen vizualni koncept, ki uspe mestoma zajeti v en sam kader dve zgodovinski plati Bejruta: zapuščeno ogrodje stolpnice, uničene od petnajstletne državljanske vojne na eni strani, in moderno gradnjo sodobnega mesta, ki se kot arhitekturni umetniški projekt razprostira v nebo na drugi. A hkrati ravno ta podoba subtilno opozarja tudi na neko drugo realnost, skrito pod površjem blišča na novo nastajajočega mesta: razkorak med sosednjo Sirijo, polno uničenih in porušenih mest, in od lastne vojne preteklosti distanciranega Libanona, ki begunce iz države ruševin izrablja za gradnjo svoje prestolnice.

Sirski delavci, katerih neperspektivna, v cikel dela in travme preteklosti ujeta situacija v nas vzbuja tesnobo in empatijo, se po celodnevni gradnji novega nebotičnika zaradi policijske ure, s katero libanonska država nadzoruje in prostorsko omejuje begunce, vrača v z betonskimi stenami obdan podzemni zapor, ki so si ga bili primorani

zgraditi sami. Edini vir svetlobe v tem kletnem prostoru, ki spominja na katakombe, predstavljajo skromne žarnice, osamljen televizijski ekran in odsev mobilnih telefonov, po katerih delavci brskajo za zadnjimi novicami iz domačega Alepa in Damaska. Gre za presunljivo, grozljivo ironično ujetost v življenje, katerega dnevni cikel predstavlja arhitekturni prepored mesta Bejrut, medtem ko je nočni ujet v podoživljanje uničenja, ruševin in smrti sirskih mest, kjer se nekoč mogočne stavbe in družinski domovi spreminjajo v prah z okusom cementa. A nasilje in razdejanje, ki divjata v Siriji, vendarle nikoli nista prikazana direktno – vojno stanje vidimo zgolj v odsevu otopelih oči, še preveč vajenih grozot, ki se odvijajo na ekranih pred njimi. Kalthoum, tudi sam sirski begunec, tako na nobeni točki ne zaide v eksploatacijo trpljenja, s kakršno nas je še nedavno pretresel dokumentarec **Zadnji ljudje v Alepu** (Last men in Aleppo, 2017). Nasprotno, z *Okusom cementa* pred nas postavlja poetičen in izrazito human prikaz rutinskega boja za preživetje in nehumanih, skoraj suženjskih življenjskih razmer anonimnih delavcev, skozi elektronske ekrane v nočnih urah še vedno ujetih v travme življenja, ki so ga bili primorani pustiti za seboj.

A njihova ujetost med zidove vendarle ni omejena le na čas, ki ga preživijo pod zemljo. Z odličnim kadriranjem Kalthoum tudi na odprtem gradbišču, v višavah in panoramskih razgledih rastoče stolpnice nakazuje njihovo ujetost med betonske stene in omejeno svobodo gibanja.

Okoli njih se razprostira razgled na odprto morje, nebo in avtoceste, ki nakazujejo svobodo in neomejene možnosti – ideal sodobnega individualizma, ki protagonistom filma ostaja nedosegljiv. Zavedanje tega režiser ujame tudi v podobe. Kadre na odprto morje, polno pozitivnih konotacij in asociacij, neprestano razbija, ko morje prikazuje skozi okvir vrat, oken in konstrukcijskih železnih palic, ki v tem kontekstu delujejo kot zaporniške rešetke. Tovrstni kadri nas brezkompromisno vržejo v ukleščeno pozicijo življenja na gradbišču, obdanega z razgledi na prostrano morje, a hkrati brez vsakršnih perspektiv in možnosti, da bi to morje zaužili, v njem zaplavali ali odpluli v svobodo, ki jo sugerira. **E**



Jernej Trebežnik

Dnevnik vaškega Taksista

First Reformed

leto 2018

režija **Paul Schrader**

država **ZDA**

dolžina **113'**

Paul Schrader je leta 1972 kot mlad filmski kritik (in diplomirani teolog) objavil odmevno teoretsko delo *Transcendental style in Film*. V njem je na primeru Carla Dreyerja, Yasujira Ozuja in Roberta Bressona razvil misel o spiritualni razsežnosti sodobnega filmskega jezika, eno izmed osrednjih obravnavanih del pa je bil Bressonov **Dnevnik vaškega župnika** (*Journal d'un curé de campagne*, 1951). Schrader se je kmalu zatem od teorije in kritike preusmeril v režijo in scenaristiko, vpliv te filmske smeri in omenjenih avtorjev na njegovo ustvarjanje pa se vsaj na prvi pogled ni zdel najbolj očiten. Toliko bolj presenetljivo je zato dejstvo, da skuša Schrader dolga desetletja kasneje svojo filmsko kariero revitalizirati prav s filmom, ki deluje kot svojevrstna svobodna reinterpretacija omenjene francoske klasike.

First Reformed (2018) podobno kot Bressonov film v ospredje postavlja vplivnega in karizmatičnega, a hudo bolnega duhovnika in njegove dnevniške zapise, ki so odraz osebnega in družbenega razkroja. Če je ambricourtskega vaškega župnika težilo apatično in zadušljivo družbeno ozračje, je osrednji motiv pri Ernstu Tollerju, ki je bolj predmestni kot podeželski duhovnik, okoljevarstveni družbeni angažma, ki ga v njegov svetovni nazor prinese mlad par iz njegove župnije. Mary in njen aktivistični fant Michael namreč pričakujeta otroka, ki ga Michael niti ne želi spraviti na svet, zapisan okoljski pogubi. Ko Michael stori samomor, začne Toller, ob razmislekih o usodi sveta in soočanju z lastno umrljivostjo, vse več časa preživljati z Mary, hkrati pa svojo reformacijsko cerkev pripravlja na praznovanje 250. obletnice njene posvetitve.

Če je bil doslej med vsemi Schraderjevimi filmi družbeno najbolj angažiran izdelek morda prav zgodnji **Modri ovratnik** (*Blue Collar*, 1978), ki je na slikovit način zarezal v tkivo detroitskih delavskih in sindikalnih razmer, se je režiser s *First Reformed* odločil posneti še glasnejšo kritiko, tokrat sicer usmerjeno v bolj abstraktno, a vseobsegajočo družbeno problematiko. Tudi ekološki razmislek namreč



prinaša kritiko kapitalističnega izkoriščanja človeka in okolja, s čimer se film postavlja na polje političnega. V širšem smislu pa reproducira predvsem Schraderjev značilni motiv posameznikovega (nasilnega) upora v represivnem okolju. Ne nazadnje je Schrader tudi scenarist Scorsesejevega **Taksista** (*Taxi Driver*, 1978), duhovnik Ernst Toller pa se s svojim deviantnim družbenim angažmajem uvršča med naslednike Trávise Bickla. Filma družita tudi protivojaški sentiment, tokrat nakazan z bežno omembo iraške smrti duhovnikovega sina. Prav s tovrstnimi nevsiljivimi pogledi v protagonistovo preteklost in posledično v njegovo osebnost je Toller ob prepričljivi igri Ethana Hawka izpostavljen kot eden ključnih likov ameriške filmske letine, delno tudi zato, ker so njegove kaprice preprosti izrazi malega človeka na preizkušnji in se kažejo skozi trivialne motive žalovanja, opijanja, pisanja, v eni izmed izstopajočih scen filma pa tudi užitka ob vožnji s kolesom.

Zdi se, da je Schrader skozi razdelavo elementov duhovnikovega mukotrpne vsakdana ves čas usmerjen predvsem v raziskovanje večne teme, izgube vere (osebne ali kolektivne) in skušnjave. Tollerjevi zapisi in izrečni premisleki odpirajo pomembna teološka vprašanja o vlogi

molitve, o uspešnem življenju (človeka, družine, države) in o vstopu v onostranstvo. Ob srečanju kapitala in institucionalizirane religije, ki se zgodi v Tollerjevi mali cerkvi, pa se skozi pogovore in konflikte razpirajo tudi bolj idiosinkratske dileme o biblijskih pogledih na onesnaževanje (oziroma biblijska skrb za naravo in Zemljo na splošno), na ohranjanje kot način ustvarjanja, pa tudi na vlogo cerkve v skrbi za okolje in pri okoljevarstvenem ozaveščanju.

S Tollerjevo vse močnejšo slutnjo katastrofe apokaliptičnih razsežnosti se sprva atmosferično dokaj neobremenjen film skozi dramaturški lok spretno pretvarja v triler. Filmska pripoved pa postane zares učinkovita zlasti v prizorih, ko se motiv preteče nevarnosti preplete še s protagonistovo smrtonosno boleznijo, s čimer je motiv konca sveta prenesen na lažje dojemljivo in oprijemljivo raven posameznika. Zaradi tega lahko druga, bolj abstraktna in drzna polovica filma v spomin prikljiče vzporejanje filogeneze in ontogeneze kakšnega izmed poznih del Terrencea Malicka. Po drugi strani je delo kamere – v stilu uvodoma omenjenih avtorjev – bolj zadržano, z dolgimi, statičnimi, pogosto pa tudi precej stiliziranimi, celo simetričnimi kadri, ki duhovnika v njegovem skromno opremljenem stanovanju dodatno utesnijo in osamijo. V skladu s premiso o transcendentalnem filmskem slogu Schrader namesto gibanja v ospredje pogosto postavlja trajanje, hkrati pa se film s svojo zahodnjaško ekstravertiranostjo vendarle ogiba tipičnim mrtvim trenutkom.

Preveva ga tudi spretno zgrajeno temachno vzdušje, ki je v duhovnikovem stanovanju poudarjeno z zelo nizko osvetlitvijo, sicer pa predvsem s hladnimi barvami, s čimer se *First Reformed* morda uvršča med sodobne ameriške drame osebnega ali figurativnega konca sveta, kakršni sta **Manchester ob morju** (Manchester By the Sea, 2016, Kenneth Lonergan) ali **Zaklionišče** (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols). K temu prispevajo tudi bolj ali manj izstopajoči motivi samomora, pogreba, alkoholizma, bolezni in predvsem nemoči, oziroma vse izrazitejše kastriranosti, ki je izražena že v duhovnikovem neuspešnem pogovoru z radikalnim samomorilnim mladeničem, v prenesenem smislu pa tudi s čudovitimi cerkvenimi orglami, ki so ravno v času priprave na veliki dogodek pokvarjene in na njih ni moč igrati.

Omeniti je treba še izrazito mešanje evropske transcendentalnosti s hollywoodskim nastopaštvom, kar v uvodnih sekvencah – že v močno izstopajočem prvem kadru, ko se kamera cerkvi približuje skrajno počasi in enakomerno – učinkuje z izjemno samozavestno zadržanostjo, ob koncu pa film z nepričakovanimi obrati postane precej bolj ekshibicionističen, izstopajoč in neposredno simbolen. Pripoved v *First Reformed* je torej neizogibno shizofrena in tako kot film sam ločena na dve polovici – na

prvo, ki skozi majhne osebne drame osvetljuje družbene dimenzije religije, in na drugo, ki se posveča raziskovanju spiritualnosti znotraj nasilnega okolja. Na ta način deluje tudi zaključni prizor, ki je bolj kot srečen konec parodija srečnih koncev, predvsem pa je kot spiritualno razodetje na robu katastrofe tako zemeljski in mesen, da ga je nujno jemati metaforično in v njem videti še zadnji, najočitnejši odmik od prej vzpostavljene zadržanosti. Čeprav po svoje pompoz in ekstravertiran, pa se *First Reformed* tudi v slogu transcendentalnega stila filma ob koncu izmika realizmu in racionalizmu, ki ju ne vidi kot imperativ, temveč le kot odskočno desko.

Na *First Reformed* je mogoče gledati kot na Schraderjev poskus stvaritve nove mojstrovine, v katerem je režiser zapustil svojo cono udobja in se hkrati brezsravno priklonil svojim vzorom. A če se njegovo spogledovanje z idoli z začetka kariere v tem trenutku zdi presenetljivo, ne bi smeli pozabiti, da je ponovni izdaji prej omenjenega teoretskega dela Schrader prav letos dodal nov uvod, s katerim je avtorje transcendentalnega stila postavil v širši kontekst povojnega trenda umikanja od pripovedništva k počasnejšim, manj kinetičnim filmom, kjer spiritualni naboj ni nujno prisoten. Eden odmevnejših elementov Schraderjevega novega teoretskega zapisa je diagram, ki avtorje grafično umesti glede na stopnjo (in način) umika od golega pripovedništva. *First Reformed*, ki prehaja med različnimi »hitrostmi« in stopnjami »posvetnosti« pa je mogoče gledati tudi kot dodatek k omenjeni teoriji. Sam Schrader, pripadnik znamenite »movie brats« generacije, seveda ni nikoli zares spadal med tipične transcendentalne avtorje, kljub temu pa *First Reformed* s svojimi elementi, prelomi in morebitnim pomanjkanjem fokusa izpostavlja tudi njegovo transcendentalno plat, predvsem pa bolj kot katerikoli prejšnji film opozarja na njegovo filmsko širino, razgledanost in radovednost. **E**

Anže Lebinger

Franšizni hiperrealizem

**Sicario 2: Vojna brez pravil |
Sicario 2: Day of the Soldado**

leto **2018**

režija **Stefano Sollima**

država **ZDA, Italija**

dolžina **122'**

Sicario 2: Vojna brez pravil (Sicario 2: Day of the Soldado, 2018, Stefano Sollima) je nadaljevanje Villeneuvevega mojstrskega trilerja **Sicario: Onkraj zakona** (Sicario, 2015, Denis Villeneuve) iz leta 2015, ki s filmskim približkom ameriško-mehiške meje vnovič ponuja brutalen vpogled v likvidacijske misije črnih operativcev in boje s karteli, v katerih ne izbirajo sredstev. Da se nekaj podobnega dogaja v resnici, je kristalno jasno. Ameriška administracija je navsezadnje že večkrat skušala pravno utemeljiti zunajsodno pobijanje ameriških sovražnikov. Zaradi dokumentaristične kinematografije so posebej nelagodni uvodni prikazi terorističnih dejanj in dobičarskega tihotapljenja beguncev. Politično odmevne predvolilne obljube o velikem in lepem zidu na meji z Mehiko se v primerjavi s takšnimi prizori zdijo kot pravljica.

»Nisi volk in zdaj je to dežela volkov,« so besede specialista za mamilarke kartele Alejandra (Benicio Del Toro), ki jih v sklepnem delu prvenca v motelu nameni idealistični zvezni agentki Kate Macer (Emily Blunt). Poetično, vesternovsko poslednje soočenje protagonistov je eden vrhuncev ameriške produkcije zadnjih let. Alejandro z grožnjo izsili podpis poročila, s katerim so zločinske metode črnih operativcev v boju z narkokarteli uradno opravljene v skladu z meddržavnimi pravili. Klimaks je le povzetek filmskega premišljevanja, zato je vprašanje, ali cilj opravičuje sredstva, le navidezna etična dilema.

Psihosocialni triler je namreč prekleto jasen v svoji viziji dejanskega: vse meje dopustnega in dovoljenega so v resnici že padle, nasilne likvidacije mamilarskih šefov pa se dogajajo z vednostjo in blagoslovom uradnih institucij. Nasilje je postalo del vsakdanjika, kar nazorno prikaže sklepni prizor prvenca, ko nogometno tekmo otrok za trenutek prekinajo oddaljeni zvoki uličnega streljanja. Prvenec je lastno morečo distopičnost presegal s pomočjo premišljenih kontrapozicij – in prav to v drugem delu manjka *po defaultu*,



saj ni več odlične Bluntove, ki je omilila disonanco med moralnostjo gledalca in amoralnostjo (filmskega) sveta.

Ostali so le še volkovi, zaradi česar scenarij, pod katerega se znova podpiše Taylor Sheridan, zelo očitno trpi. Priznani teksaški pisec, znan predvsem po neovesternu **Za vsako ceno** (Hell or High Water, 2016) in hladni kriminalki **Sledi v snegu** (Wind River, 2017), nas skuša s serijo medlih poskusov prepričati, da sta Brolin in Del Toro kar naenkrat vsaj antijunaka, če ne celo junaka, čeprav sta bila seveda vzpostavljena kot izrazita antagonista. Kot še bolj ključna pomanjkljivost se izkaže preočitna želja po nadaljevanjih. Namesto bogatega moralnega medteksta nekonvencionalnega predhodnika, ki je črpal iz stranskih zgodb, je tokratna podzgodba najstnika Miguela (Elijah Rodriguez) bolj ali manj v funkciji predvidljivega zapleta. Franšizenje je posebej moteče v finišu, ko splošni vtis krepko zamaje vsiljiva, hollywoodska, niediegetska napoved tretjega dela.

Ekonomsko motivirane producentske odločitve zmotijo posebej zato, ker je sicer Sheridan ob spremljavi odličnih igralcev tudi tokrat izredno učinkovit, ko v svojem slogu namesto na izobilje dialogov stavi na značajsko ekspozicijo protagonistov. Ne manjka niti brezhibna (tehnična) izvedba, in to kljub odsotnosti prvotne prvokategorniške filmske ekipe, sestavljene iz režiserja Denisa Villeneuvea, direktorja fotografije Rogerja Deakinsa in preminulega skladatelja Jóhanna Jóhannssona. Boj na meji je tudi v režiji Italijana Stefana Sollime (*Gomora*, 2014–16) in ob spremljavi pulzov islandske čelistke Hildur Guðnadóttir še naprej brutalen, distopičen in transgresiven. Racije in cestne formacije so pogostejše, droni smrtonosnejši, helikopterske zasede eksplozivnejše, strelski obračuni pa z udarnostjo spet spominjajo na **Elitni vod** (Tropa de Elite, 2007) Joséja Padilhe.

Žal pa je nadaljevanje v primerjavi s prvencom kljub magnetični, hiperrealistični vizualizaciji vsebinsko manj prepričljiv prikaz eksistencialne nočne more južno od meje kot posledice neprestanih kartelnih spopadov. Pričakovana posledica nadaljevanja za vsako ceno. **E**

Bojana Bregar

Maxima Culpa Louisa C.K.-ja

»Ali ni bila tako imenovana 'temna stran Michaela Jacksona' ves čas pred našimi očmi, v videospotih, ki so spremljali izide novih plošč in so bili polni ritualiziranega nasilja in obscenih spolnih gest (Thriller in Bad sta še posebej zgovorna primera)? Ta paradoks izvrstno ponazarja Lacanovo tezo, po kateri je nezavedno tam zunaj in ni skrito v neki brezdanji globini ...« Slavoj Žižek

Preden se je po družbenih medijih razplamtela ena najbolj zloglasnih afer znotraj #metoo (#jztudi) gibanja, je bilo ime Louis C.K. tako med kritiki kot televizijskimi gledalci vredno spoštovanja in občudovanja. Največji delež tega spoštovanja mu je pripadel po zaslugi serije **Louie**, ki je leta 2010 prvič ugledala luč malih ekranov, v njej pa je takrat 42-letnik odigral naslovno vlogo, katere avtor je v najboljšem pomenu besede prav on sam. On sam jo je ustvaril, pisal, režiral, montiral, produciral – in v njej na brutalno iskren, večkrat naravnost boleče neposreden (in ravno tako boleče smešen) način seciral svoje tako rekoč osebno življenje in življenje tistih, ki so ga obkrožali.

Lani poleti je Louis C.K. režiral film **Rada te imam, očka** (I love you Daddy, 2017), ki je po **Pootie Tang** (2001) in **Tomorrow Night** (1998) postal njegov tretji celovečerni filmski projekt. Zanj je po predlogi zgodbe, ki jo je spisal s komikom Vernonom Chatmanom (tudi producentom tretje sezone **Louieja**) napisal scenarij, ga sam montiral ter tudi financiral z denarjem, ki ga je zaslužil s svojo drugo serijo **Horace in Pete** (Horace and Pete, 2016), ki jo je prav tako

financiral sam. Snemanje je potekalo kratkih 20 dni, na začetku septembra pa je imel **Rada te imam, očka** že svetovno premiero na filmskem festivalu v Torontu, od koder so se širile prve dobre novice. New York Times je zapisal, da gre za enega izmed dveh najbolj zanimivih filmov festivala, kritik Peter Bradshaw pa ga je v Guardianu označil za »držno screwball komedijo« in film primerjal z **Manhattnom** (1979) Woodyja Allena.

Jeseni se je zdelo, da bo po dveh preteklih neuspešnih filmskih projektih **Rada te imam, očka** končno tisti paradni konj, ob katerem bo ime Louis C.K. postalo valuta tudi v filmskem svetu. Toda zgodilo se je, da se je paradični konj naenkrat, na videz nepričakovano, toda že kmalu zelo jasno in očitno, spremenil v trojanskega.

9. novembra 2017 je v medije prišla novica, da ameriško distribucijsko podjetje The Orchard umika načrtovano newyorško premiero novega Louisovega filma. Ta bi se morala zgoditi 17. novembra, a do nje nikoli ni prišlo, kajti tistega 9. novembra je časopis New York Times objavil članek novinarke Jodi Kanter, v katerem je pet žensk Louisa C.K. obtožilo spolnega nadlegovanja. Slavni komik naj bi v preteklosti pred njimi nepovabljen masturbiral, kar je kasneje sam v javnem pismu tudi priznal in se za to opravičil.

V nasprotju s Harveyjem Weinsteinom, ki je v medijskem diskurzu gibanja #metoo jasen negativec, je odziv na obtožbe proti Louisu precej bolj zapleteno strukturiran. Louis je kariero pričel kot komik, svojo značilno vrsto humorja je ves čas gradil na podobi nevrotičnega moškega srednjih let, ki se giblje nekje v zlati sredini med sofisticiranim intelektualizmom tipa Woody Allen, nenehnega dvomljivca, ki se malce preveč identificira z lastnimi simptomi, ter »manchild« prototipom nedoraslih večnih najstnikov, ki v mamini kleti igrajo računalniške igre in svojo nemoč ventilirajo skozi spletno komentarjenje.

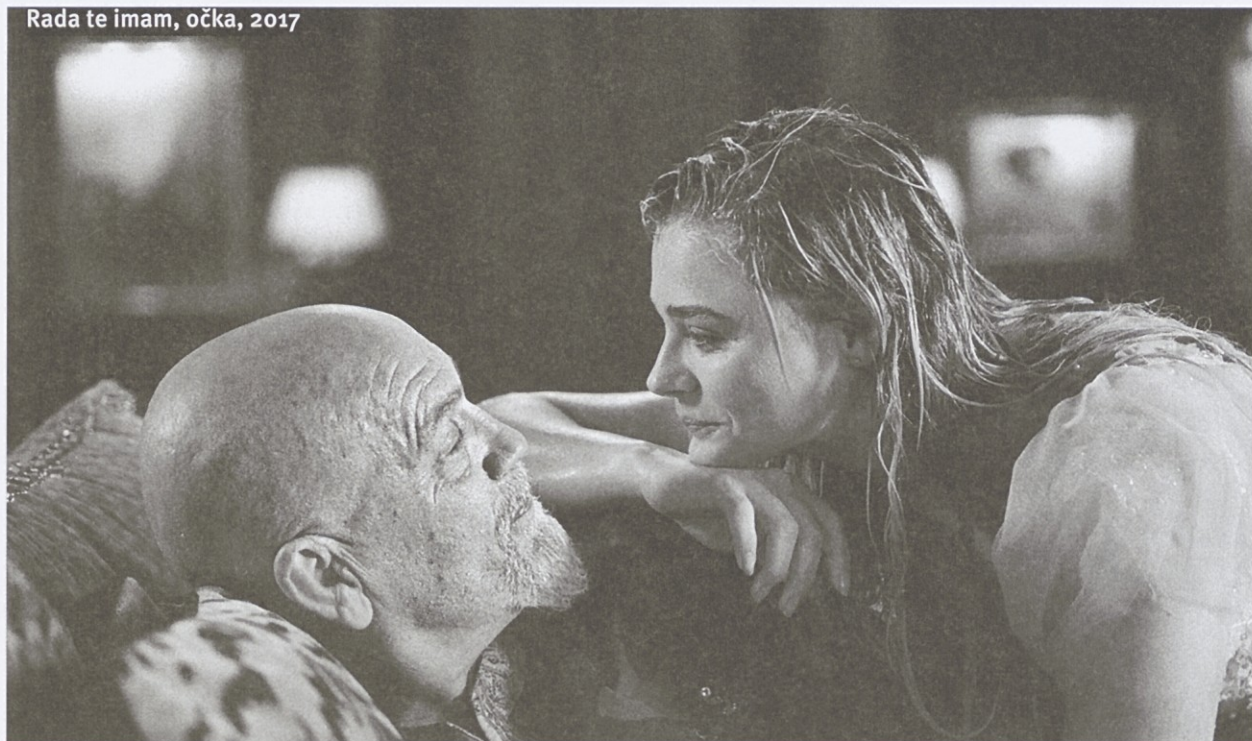
Kar je Louisa ločilo od večine drugih moških komikov, ki so se odločili nagovoriti svoje pomanjkljivosti v spremenjajoči se družbi, v družbi, ki je vedno bolj ogrožala *status quo* in prirojeno privilegiran položaj moških, je njegova

Rada te imam, očka, 2017



Rada te imam, očka, 2017





pripravljenost, da se poda globlje in nižje v negotovost tistih, ki so odrasli, primerjajoč sebe z ideali moškosti dvomljivih kvalitet. Pripravljenost, da spregovori (četudi v kontekstu *stand up* nastopa) o tabu temah, kot so spolno nadlegovanje, pedofilija, rasizem, šovinizem, slaba samopodoba ...

Toda ob dogodkih, ki so spremljali prihod njegovega novega filma, bi bilo treba na film morda pogledati skozi malce drugačno prizmo. Resnici na ljubo se boste temu skoraj zagotovo le s težavo izognili. Zato pa si boste najbrž zastavili nekaj vprašanj. Eno takšno, ki se po inerciji pričinja zastavljati med gledanjem Louisovega novega filma, je do neke mere spekulativno, a mislim, da bi si ga bilo kljub temu pošteno zastaviti.

Vprašanje je: kaj če ne gre za pripravljenost, ampak je v njegovem nastopu nekaj, kar ni povsem premišljeno in povsem reflektirano? Kaj če gre preprosto za kompulzijo, da obračuna z lastnimi občutki krivde, z lastnim šovinizmom?

Oglejmo si, kaj nam lahko na to sklepanje odgovori Louisov novi film.

Rada te imam, očka se začne v stilu starih hollywoodskih *screwball* komedij: dobesedno. V črno-beli fotografiji, snemani na filmski trak, na prizorišče razkošnega newyorškega stanovanja vkorakajo protagonisti: Glen Tophier, bogat, ugleden in nadvse uspešen pisec ter režiser televizijskih oddaj, ki je tik pred tem, da začne pisati naslednjo divje uspešno serijo, ko ga obišče hčerka, šestnajstletna China (igra jo Chloë Grace Moretz). China je edinka iz Glenovega

razpadlega zakona in več kot očitno ima s svojim naivnim očkom cel kup načrtov, ki jih prične uresničevati brez oklevanja, s celotnim arzenalom manipulativnih taktik. Na naivnega očeta jih aplicira s tisto mero finese, ki pritiče šestnajstletnici brez konceptov odgovornosti in osebnega prostora, zato pa s toliko več ambicije po svobodi in eksperimentiranju na sončnih obalah Floride, kamor jo ta nič hudega sluteči očka privoli odpeljati s svojim osebnim letalom in zajetno žepnino. Glen Tophier ima pač srečo, da ga pesti dovolj drugih skrbi, ki uspešno potiskajo ob rob morbidne starševske misli na vse potencialne grozote, ki se njihovim razgaljenim najstniškim hčerkam utegnejo pripetiti med celodnevni popivanjem v najbolj žurerski od vseh združenih držav Amerike. Ena teh skrbi – njegova serija potrebuje zvezdo. Morda bo to Grace (Rose Byrne), ljubljenska moških src, ki po čudežu vkoraka v njegovo pisarno? Morda se bo med njima celo zgodilo kaj več? Vse kaže, da mu bo tudi tokrat šlo vse po maslu, a kaj ko se začno nad idiličnim scenarijem kaj kmalu zbirati temni oblaki, ko na prizorišče kot nepovabljen gost vstopi Leslie Goodwin (izjemni John Malkovich). Leslie je legendarni režiser, *auteur* nad *auteurji*, in naj bi po ugibanju nekaterih kritikov predstavljal prav Woodyja Allena, vendar manjkajo določeni tipični manierizmi, da bi ga lahko tako enoznačno prevedli. Malkovich Leslieju vdihne evropsko eleganco in zadržanost, kakršno bi si predstavljali morda pri Kubricku ali v podobni meri britanskem režiserju. Kdorkoli že naj bi

bil, Glen je nad njim vidno navdušen, celo več, ostane brez besed, kajti Leslie je filmski bog, ki ga Glen obožuje – vse do trenutka, ko postane jasno, da Leslieju ne bi moglo biti manj mar za Glena, zato pa ima oči zgolj in le za Chino. In kar je še huje, Glenu vsi nenadoma z največjo vnemo razlagajo o Lesliejevih osvajalskih podvigih, ki vedno vključujejo ženske – ne, dekleta –, saj jih ima rad takšne, zelo mlade namreč. Glen je po vsem videnem in slišnem resno zaskrbljen. V njegovo življenje je vdrl tekmeč, alfa samec številka dve, in želi se polastiti *njegove* Chine!

Film s svojo čudno vizualno-vsebinsko mešanico starega Hollywooda in televizijske serije na prvi pogled deluje kot farsa, nenavadno odtujen v smislu emocij, toda hkrati neverjetno aktualen in pertinenten, ko nagovarja dinamično odnosov med liki. Ti so vsi po svoje tipični, saj vsak od njih odigra specifično vlogo kot delček v sestavljanju širše nezdrave družbe. Glen je bogat in razgledan pisec, vendar ga pesti pomanjkanje samozavesti, saj je neprivačen moški v svetu, v katerem je lepota kapital. Hkrati je tipičen slab starš, ki po letih zanemarjanja kupuje hčerkino naklonjenost, poleg tega pa ji ne postavlja meja, kjer bi jih moral. Ko se boji, da je izgubil vpliv nad njo, reagira kot ljubosumni ljubimec, kot bi bila hčerka njegova lastnina. Tu so na delu jasni obrisi ideologije patriarhata, ki se skriva za vsakim korakom naših protagonistov.

Drugi košček sestavljanke je igralka Grace. Grace je lepa, slavna, a tudi noseča, kar zanj pomeni, da bo zavoljo nujne odsotnosti ob znaten del zaslužka, saj nihče v šovbiznisu ne najema nosečih igralk. Razen Glena, ki se ujame na laskanje in pohvale ženske, ki mu sicer ne bi bila dosegljiva – in jo zaposli kljub nasprotovanju partnerice v podjetju, čeprav mu ta pojasni, da ga bo to drago stalo. Grace, ki kmalu postane Glenova ljubimka, ima v tem scenariju vlogo nekakšne dvojne agentke. Lahko si jo predstavljamo kot indoktrinirano žrtev patriarhalne ideologije – ali pa morda kot hudičevega advokata. Ko se namreč Glen pritožuje, da je starejši Leslie očaral njegovo mlado hčerko, mu Grace pove, da je tudi sama nekoč imela razmerje z mnogo starejšim moškim, ki jo je nato zapustil. To kontekstualizira kot dragoceno izkušnjo, torej »travmo« kot del odrasčanja. »Zakaj se tako razburjaš?« ga vpraša, in seveda to vprašanje postavi tudi nam, ki si dotlej jemljemo pravico obsojati in presojsati kot nevtralni opazovalci. Ali je naše obsojanje v resnici puritansko moraliziranje, podcenjevalni šovinizem – ali pa upravičena jeza ob situaciji, v kateri moški z večjo družbeno močjo manipulira z manj izkušeno mlado žensko?

Kje je razlika, se sprašuje Louis, medtem ko nam slika svojevrstni portret filmskega sveta: moč je še vedno trdno v rokah moških, v rokah patriarhalnega reda, in moški zato narekujejo pravila. Toda ženske so pametnejše od moških

in so se naučile, kako ta pravila prikrojiti zase: metafora za to je njegova hčerka – odrasča v svetu, polnem toksičnih moških (vključno z očetom), in se uči, kako navigirati skozi ves *bulšit*, ki ga moški pletejo. Očitno pa jo čaka še nekaj lekcij, preden se bo lahko ubranila pred moškimi, kakršen je Leslie.

Iz tega vidika je *Rada te imam*, očka samoironična študija, ki se poda na lov do vira – skuša razumeti, kakšni mehanizmi poganjajo začarani krog toksične moškosti, in do neke mere je zagotovo tudi poskus obračuna z lastnim šovinizmom. Težje je reči, koliko je ta poskus dejansko reflektiran. Če je namen filma, da razišče, nagovori in podčrta tisto, kar je v družbi narobe, je toliko tudi priznanje krivde – z namenom, da se je tudi znebi. Louis je »clueless« šovinist, a kot tak izjavlja: pogledajte, tudi jaz sem žrtev patriarhalne družbe – naredili so me takega, ne morem si pomagati, lahko le priznam svojo krivdo in se skušam nekaj naučiti. Toda pri tem še vedno ni povsem jasno, kakšno lekcijo je odmeril sebi in sebi podobnim. Dvomimo predvsem zaradi njegovega dožemanja žensk, do katerih čuti strahospoštovanje, ki temelji na precej plitvih merilih. Lepe ženske ga strašijo, ker imajo nad njim moč, in jih kuje v zvezde ker jih ne more imeti – zanj predstavljajo nekaj prestižnega, potencial, ki bi mu lahko odprl vrata do višjega statusa. Edini drugi ženski liki so, seveda, konstruirani kot materinski, topli, razumevajoči. Od njih jemlje, kar mu dajejo v izobilju – čustveno podporo in pa nadure v podjetju, za kar niso, kolikor lahko vidimo, nikoli nagrajene. Nobena ženska ni avtonomna, tam so samo, da podčrtajo njegovo poanto.

Rada te imam, očka vsekakor ni briljanten film, je pa briljantno zgovoren, predvsem po zaslugi celostne situacije, v kateri trenutno filmska industrija posipa pepel sama po sebi in ustvarja gosto meglo kontradikcij, iz katerih se bo najbrž slej ko prej izkopala brez resnejših posledic. Medtem ko čakamo na miš, ki jo bo rodila ta gora polemik, pa je Louisov Glen perfektna poosebitev tistega moškega, katerega duh bi radi izgnali. Turobna mešanica narcisizma in nizke samopodobe, ki ne poseduje niti kančka romantične afektiranosti likov iz filmov Woodyja Allena ali njim sorodnih »prisrčnih luzerjev«, ki v romantičnih komedijah na koncu dobijo svoje sanjsko dekle – moški, ki ve premalo, a pokaže preveč. **E**



Tina Pogljajen

Čehov v turškem filmu

Turški režiser in scenarist Nuri Bilge Ceylan je pred štirimi leti za svoj film **Zimsko spanje** (Kış Uykusu, 2014) dobil zlato palmo v Cannesu. Na najprestižnejšem festivalu na svetu to ni bila njegova prva nagrada: pred tem je dvakrat prejel grand prix, leta 2011 za **Bilo je nekoč v Anatoliji** (Bir Zamanlar Anadolu'da) in leta 2002 za film **Oddaljen** (Uzak), leta 2008 pa so mu podelili nagrado za najboljšo režijo za **Tri opice** (Üç Maymun). Ko je Ceylan končno dobil glavno nagrado, so pri ameriški reviji *Film Comment* zlobno zapisali, da ga je predsednica žirije tistega leta končno rešila trpljenja z milostnim strelom v glavo – in prav presenetljivo je, na koliko negativnih kritik je takratni zmagovalec francoskega festivala tudi sicer naletel zlasti med uveljavljenimi kritiki in kritičarkami. Njegova **Divja hruška** (Ahlat Ağacı, 2018), ki so jo letos premierno prikazali na istem festivalu, je v primerjavi z *Zimskim spanjem* morda precej bolj nevpadljiva, precej bolj nežno poetična – a čeprav ni dobila nagrade, ki bi bila primerljiva z zlato palmo, je retrospektiva režiserjevih

filmov na letošnjem festivalu v Sarajevu pokazala, da je z njo Ceylan svoj edinstveni avtorski izraz morda našel bolj kot kdaj prej.

Triinpolurno *Zimsko spanje* ima za seboj velikanska imena: je priredba kratke zgodbe *Žena* Antona P. Čehova, ki jo je Ceylan združil z enim izmed stranskih zapletov iz *Bratov Karamazovih* Fjodorja M. Dostojevskega in postavil v gorsko vasico v Anatoliji, v končni špici pa med navdihi omenja tudi Shakespeara. Bistven del filmske pripovedi je, še bolj kot v prejšnjih filmih *Oddaljen* in **Majski oblaki** (Mayıs Sıkıntısı, 1999), neznanški prepad med bogatimi in revnimi Turki, med tistimi, ki imajo moč, in tistimi, ki je nimajo: med Aydinom (Haluk Bilginer), hotelirjem in najemodajalcem (ki sicer trdi, da piše knjigo o zgodovini turškega gledališča), in revno družino, ki mu najemnine nikakor ne zmore redno plačevati. Aydinova veliko mlajša žena Nihal (Melisa Sözen), ki jo onesrečuje možev občutek večvrednosti in dejstvo, da je ostala v kraju bogu za hrbtom, skuša družini pomagati s šopom bankovcev, a jih njihov oče – skoraj kot bi to napisal Dostojevski – zaradi nekakšnega obupanega ponosa vrže v ogenj. Gostobesedna pripoved filma, ki ne skriva naklonjenosti do gledališča, se v *Zimskem spanju*, tako kot v *Divji hruški*, vedno znova ustavlja, ko Aydin z ljudmi okrog sebe razpravlja o morali, vesti, odgovornosti in dobrih delih, Ceylan pa skozi to na svoj značilen način izpelje še obširnejšo razpravo o prostovoljni zaslepljenosti in družbeni odgovornosti.

Če se zdi, da je tudi v *Divji hruški* čutiti duh Čehova, je slogovno film nezmotljivo Ceylanov; kot da se je v primerjavi *Zimskim spanjem* v *Divji hruški* nekako pomiril z glasom, ki je samo njegov. Odličen primer je Idris, (preveč) uživaški oče, ki sinu razlaga o čarih skromnih divjih hrušk, ki jih rad je za zajtrk. Tudi v filmu *Divja hruška* na prvi pogled ni nič monumentalnega (razen dolžine, ki ni dosti krajša od *Zimskega spanja*), a je njegova pripoved o vsakdanjem pastoralnem življenju vseeno poetična in ganljiva.

Ceylan zgodbo namreč pove tako, kot jo zna najbolje – kot zgodbo, v kateri se nič zares ne zgodi. Sinan (Doğu Demirkol) se iz obmorskega mesta Çanakkale po študiju vrne v domačo vas, k nekoliko apatičnima mami Asuman (Bennu Yıldırım) in sestri Yasemin (Asena Keskin) ter ljubečemu očetu Idrisu (Murat Cemcir), za katerega pravi, da je v »nenehnem stanju upora proti absurdnostim življenja«. Če mama in sestra ob njegovi vrnitvi nista posebej presunjeni, ga Idris sprejme toliko topleje – a kaj ko sina vedno znova razočara in spravlja v slabo voljo s svojim značajem in načinom življenja, ki vključuje zasvojenost z igrami na srečo in neambiciozen poklic vaškega šolskega učitelja. Sinan se po vrnitvi iz mesta na domače življenje ne more več navaditi, tako kot ne more več sprejeti fatalizma svojega očeta, vmešavanja lokalnih javnih organov v vsebino umetnosti (knjige, ki jo je napisal) ali vdanosti žensk v njihove predpisane družbene vloge mater in žena. Mimogrede, Ceylanovim filmom pogosto očitajo, da niso politični, a se prav na tej točki izkaže, da to še malo ni res. Sinanov prepir z županom,

ki trdi, da lahko občina tisk njegove knjige podpre le, če bo ta vas prikazala v pozitivni luči, je dovolj pomenljiv že sam po sebi. Kaj šele ko slišimo nepomembnega poslovnega zaničljivo odpraviti univerzitetno izobrazbo, češ da »je to Turčija«, ali Sinanovega nekdanjega sošolca, diplomanta primerjalne književnosti, ki zdaj dela kot policist, zadolžen za nadzor nad izgredi (oziroma protestniki), kako se odkrito šali o svojem pretepanju šibkejših.

Divja hruška v vseh teh pogledih tematsko in slogovno nadaljuje vez s Ceylanovimi prejšnjimi filmi, ne le z *Zimskim spanjem*, temveč že od najzgodnejših dalje. Že filma **Mestece** (Kasaba, 1997) in *Majski oblaki* prepletajo nežne podobe mesta in podeželja, primerjave in opažanja glede enega in drugega. Če takšna dihotomija za turški film morda ni nič posebnega, se Ceylanovi filmi od tradicionalnih ali konvencionalnih pripovedi bistveno razlikujejo po tem, da ne slonijo na izrazito strukturirani pripovedi, zapletih in razpletih v klasičnem dramaturškem smislu besede. Najbrž so bili v Turčiji Ceylanovi filmi ravno zato dolgo zanimivi le za omejen krog občinstva: četudi so gledalci uživali v idiličnem, toplem pristopu, ki ga zavzame do pastoralnega okolja in svojih likov, z zgodbami niso mogli čustvovati tako intenzivno in dramatično, kot so pričakovali.

Mnogi kritiki so pisali, da njegovi filmi skupaj z delom režiserja Yılmaz Güneya v okviru turškega filma pomenijo obrat k naturalizmu, saj naj bi Ceylan v turški film vpeljal izkušnjo »pristnosti« ali »avtentičnosti«, vendar bi ga težko opisali kot realista. Ceylanov princip ustvarjanja je

Zimsko spanje, 2014



podobno kot pri Kiarostamiju in njegovem varljivem združevanju resničnosti in fikcije v svojem bistvu poetičen. Tako v smislu pripovedi kot vizualnega sloga je impresionist; rad uporablja elipse, zadržane metafore, ponavljanja in mehak, upogljiv ritem. V svojih filmih pozornost posebno rad posveti prostoru in času, kamor umesti pripoved: kako jo izražajo letni časi, spreminjanje zvokov in svetlobe, in kako vse to vpliva na razpoloženje.

Ceylan je odkrit občudovalec Čehova – in njegov vpliv je jasno opazen v tem, kako so filmi strukturirani. Dramatični trenutki v pripovedi nastopijo kot naravni del življenja, kakor se to pač odvija: harmoničnosti dogajanja nikoli ne vznemirja nenavaden razvoj dogodkov, pač pa prihaja le do rahlih sprememb v okoliščinah in ritmu življenja, ki so videti, kot da se ne bodo – dokler jadrajo s tako mirnim vetrom – nikoli spremenile. V Ceylanovih filmih ljudje razmišljajo o svojih življenjih, se ukvarjajo s svojimi težavami, sanjajo o boljši prihodnosti, obupujejo zaradi neuspeha, tiste, ki pridigajo o spremembah, pa obravnavajo nekako skeptično. Njegovi liki si sicer želijo, da bi videli še druge kraje, a vseeno ostajajo tam, kjer so, in se zadovoljijo drug z drugim ter z medsebojnim tekmovanjem v modrosti, potem ko so že uprizorili – po svoji presoji – vsa potrebna dejanja življenja. Moteči element v zgodbi je tisti, ki v vas pride na novo ali pa se tja vrne kot univerzitetni diplomiranec (najbrž režiser sam), ki se je med tem bistveno spremenil. Četudi zaradi zasičenosti z mestnostjo hrepeni po naravi, je za druge vseeno nekoliko neobčutljiv; od njih se raje odmika ter ljubosumno pazi na svoje nove življenjske okoliščine.

V *Divji hruški* se Sinan na primer skrivaj sreča z nekdanjo sošolko Hatice (Hazar Ergüçlü), ki naj bi se v kratkem poročila. Hatice bo po poroki ostajala doma, a zanika, da bi jo to kakorkoli omejevalo. Vendar njena dejanja temu nasprotujejo: sname si naglavno ruto, ga ugrizne v ustnico in se retorično vpraša: »Kdaj pa je še kdo kaj vprašal moje srce?« Nato izgine iz Sinanovega življenja, ta pa se stoično posveti svoji knjigi. Ko se vrne v Çanakkale, da bi tam opravil učiteljski izpit, h kateremu ga spodbujata starša, se zaplete v pogovor s pisateljem Süleymanom (Serkan Keskin), ki ga občuduje. (Mimogrede, Çanakkale je najverjetnejše zgodovinsko nahajališče starogrške Troje in mesto bitke za Galipoli, hkrati pa Ceylanov rojstni kraj; izbor kraja dogajanja tako spet ni naključen.) Prerekanje in besedni izbruh, v katerega se z njim zaplete, je simptomatičen za še eno Ceylanovo ponavljajočo se vsebinsko motiviko: arogantnost umetnika, ustvarjalca, pisatelja, skozi katero pogosto kritično dekonstruira tudi lastno delovanje. *Zimsko spanje*, denimo, je film, zaradi katerega so kritiki Ceylana začeli označevati kot turškega Woodyja Allena brez smisla za humor. »Umetnika«, nekdanjega igralca, hotelirja Aydina, ki piše knjigo o gledališču, namreč prikaže kot frustriranega, egocentričnega intelektualca, za



katerega so najboljša leta mimo. Pokroviteljski odnos do žene Nihal spominja na film *Podnebja* (İklimler, 2006), v katerem je v glavnih vlogah nastopil sam s svojo ženo Ebru Ceylan, soscenaristko. Odigral je Iso, strahotno odvratnega, pokroviteljskega, arogantnega, nasilnega in izkoriščevalskega turškega moškega, od katerega se partnerica Bahar skuša oddaljiti, a ji to s čustvenimi manipulacijami vedno znova prepreči. Film je v vizualnem smislu zares razkošen, veliko prizorov je zasnovanih s pretanjenim občutkom za podrobnosti – denimo v uvodnih prizorih, ko Isa v svetlobi poznega poletnega popoldneva fotografira jonske razvaline, Bahar pa na eni izmed njih polzijo po licih solze.

Glede humorne plati je Ceylan je v nekem intervjuju ob premieri *Zimskega spanja* sam izjavil, da ne mara komedij, ker se nerad smeje, a takšen zaključek bi bil vse preveč poenostavljen. Štiri leta pozneje že *Divja hruška* dokazuje, da ni bil čisto resen. Film je kljub epskosti in poetičnosti prikaza podeželskega življenja prepleten z nežnim humorjem, ki je včasih odkrito naostren proti ustvarjalcu samemu – denimo v pretencioznosti mladega pisatelja, ki z zanesenimi vprašanji nadleguje svojega vzornika, drugič povsem vizualen, ko se mu kmalu po tem sanja, da se znajde v lesenem trojanskem konju, tretjič pa preprosto ironičen in naravno izpeljan iz pripovedi. Ceylan v svojih filmih šale pripoveduje z resnim obrazom – neločljivo so povezane z njegovim pogledom na življenje, ki je včasih temachno absurdističen, drugič celo tragičen, in marsikoga spominjajo na humor v filmih Busterja Keatona.

Nuri Bilge Ceylan je svoj prvi film, *Zapredek* (Koza, 1995), posnel s 15.000 dolarji, ki jih je zaslužil kot fotograf. Šlo je za kratki film, ki ga je posnel v barvah, a nato povečal na filmski trak v črno-beli, brez dialogov ali oprijemljivega zapleta. V njem so nastopili njegovi ostareli starši, ki so pozneje igrali tudi v drugih njegovih filmih. Če smo začeli s Cannesom, pri *Zapredku* postane jasno, je bil festival za Ceylanove filme bistven že od vsega začetka, saj je *Zapredek* s svojo samosvojestjo in poetičnostjo podob takoj pritegnil pozornost selektorjev. Režiser je pozneje izjavil, da sploh ni vedel, kaj počne ali kaj bi rad povedal, ampak je samo montiral podobe človeških življenj, ki jih je posnel – nato pa je s takšnim pristopom nadaljeval tudi v poznejših filmih. Kot kaže, se je ta izkazal za uspešnega. **E**

Anja Banko

Dušan Kastelic

»Vsekakor mi je zelo koristilo, da sem v svojem prejšnjem življenju narisal stotine stripovskih zgodbic«

Dušan Kastelic (1964) je večkrat nagrajeni filmski animator, eden gverilskih pionirjev 3D animacije na Slovenskem, uveljavljeni stripar ter ustvarjalec računalniških iger. Obenem je Kastelic tudi neutrujen družbeni aktivist, ki se v rodnem Zasavju s »čopičem« v roki bori predvsem za ekološko ozaveščenost družbe in prepoznavanje človeškosti v odtujenem svetu. Njegovi animirani filmi in videospoti, kot so na primer že kultni **Perkmandeljč** (2011) za skupino Orleki, sladko-grenka animirana ljubezensko-družinska zgodba po pesmi Iztoka Mlakarja **Čikorja an'kafe** (2008) in na lanskem Festivalu slovenskega filma ter nekaterih drugih ključnih svetovnih festivalih večkrat nagrajena antiutopistična parabola **Celica** (2017) izražajo vedno inovativno, detajlno poglobljeno in idejno ter slogovno razdelano avtorjevo umetniško žilico.

Intervju predstavlja vpogled v avtorjev umetniški razvoj in razstira njegove miselno-ustvarjalne procese, ki se nikakor ne pustijo ukalupiti v eno samo ustvarjalno »celico«.

foto: Miloš Radosavljevič



Od kod ideja vizualne podobe za film *Celica*? Vizualno film spominja na vaš strip, objavljen v kulturni rubriki časnika *Delo* (*Kulturčniki*) – močitelj, ujet v »škaflo« (oziroma stripovski okvirček), ki se prebije na plan in konča, izgubljen v drugem tekstu ... Tudi sicer ste najprej začeli risati stripe, potem pa ste postali še animator.

Začnimo od začetka ... Kot mulc sem sanjal, da bom nekoč risal stripe. Take, kot je *Zagor* ali *Flash Gordon*. Nekje proti koncu osnovne šole sem prvič videl stripe mladih striparjev iz Zagreba, ki so ustvarjali pod imenom Novi kvadrat. Za mulca iz Zasavja je bil to kulturni šok! Njihove ideje so bile nekaj novega in vznemirljivega. Prvič sem spoznal, da je lahko strip mnogo več od napete zgodbe. Čez noč sem opustil ideje, da bi narisal novega *Zagorja*, in se odločil, da bom nekoč postal član Novega kvadrata. Le da takrat še nisem vedel, da je skupina že nekaj let prej razpadla, tj. leta 1979 ...

Mnogo pozneje (leta 2002), ko sem bil že dokaj uveljavljen stripovski avtor, so mi pri časopisu *Delo* predlagali, da bi za njihovo kulturno stran risal kratek strip v nadaljevanjih. Dali so mi popolnoma proste roke, zato sem se odločil, da izživim neuresničene ambicije iz otroštva in narišem strip v stilu zagrebškega Novega kvadrata. Kot nekakšen *homage* junakom moje mladosti! Narisal sem strip o čudnih bitjih, ki bivajo v stripovskih okvirčkih in si želijo od tam na vse načine pobegniti. Pri risanju sem zelo užival, ideje so postajale iz epizode v epizodo bolj drzne ... Junak je po nekaj epizodah končno pobegnil iz stripa in se začel sprehajati po časopisu. Imel sem veliko zamisli, kaj vse bi lahko počel, osvobojen stripovskih okvirjev: lahko bi hodil po strani, spreminjal naslove člankov in delal zgago kot nekakšen tiskarski škrt ... Žal so se tehnični uredniki kmalu naveličali mojih eksperimentov in mi zabičali, da se moram s stripom omejiti na prostor, ki mi je dodeljen. To pa je postalo dolgočasno, zato sem strip prekinil. Škoda.

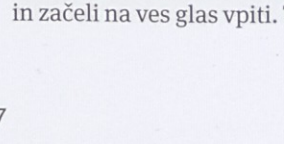
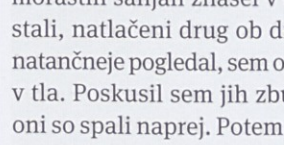
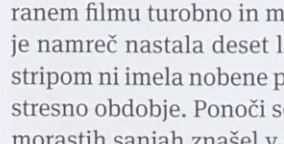
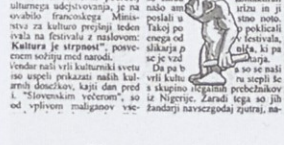
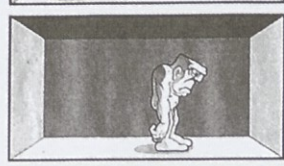
V zvezi s kontekstom nastanka *Celice* – strip in film verjetno izhajata iz drugačnih smernic, bolje rečeno, trenutkov razmisleka. Sama strip berem kot tragikomično metaforo ujetosti v prostoru slovenske kulture (glede na kontekst objave v kulturni rubriki), medtem ko je »filmska« *Celica* seveda zastavljena kot čisto samosvoj tekst: abstrakten in abstrahiran prostor (zaporniške) celice-škafle, ki v presvetljeni modrini deluje kot nekakšen terarij, ponuja možnost bolj univerzalističnega branja z očitno družbeno-kritično noto, kot kritiko pasivne družbe istosti, ki drugačnost zavrača in jo poskuša zatreti. A konca sta različna: če v stripu izhoda iz istosti še ni, se v filmu junak upre, dobesedno izkorenini in spleza iz celice-škafle drugam, ven ...

Kot ste sami ugotovili, je bil strip precej drugačen od filma. Strip je bil precej zabaven, medtem ko je vzdušje v animi-

6 e-pošta kultura@delo.si

Kulturčniki

DUŠAN KASTELIC



Likovne zgodbe zazvenijo d

Rob, Igra solz, Dvoje, Še je enigmatiče s katerim Alen Ožbolt gostuje v Moderni

V spodnjih prostorih Moderne galerije je dan na ogled razstava R. Alena Ožbolta. Umetnik, ki je v 80. in 90. letih deloval v znani skup je v spodnjih prostorih Moderne galerije po meniju nekaterih ljudi čela s delom v tej skupini. Sam se s tem ne strinja popolnoma ...

Z vasilom zadnjim projektom v spodnjih prostorih Moderne galerije se zdi, da stoji pred koncem skupine VSSD. Po zadnjem (skupnem) projektu Sika sika II. – in predstavitvi VSSD na Beničkem bencalu '95 – sem se začel samostojno ukvarjati s projektom Mesečnik, s katerim sem vzpostavil distanco do svojega prejšnjega dela, torej do ustvarjanja v skupini VSSD, tematsko novo vsebine in motive. Zavedal sem se, da se individualno delo močno razlikuje od skupinskega, in čelo zelo počasi spoznal, se posebej pri delu za razstavo Introspekcij v celiki Galeriji (sodobne umetnosti leta 1999), da dejansko ne morem zanikati ali brisati svoje preteklosti, ki je del mene, moje izkušnje. Kljubeno pa je, da pri mojem sedanjem delu ne gre za konstitutivno, ampak diskonstitutivno.

Bi lahko to nekoliko poja-
snil?
Ne gre za delo ni ali ravno
lino, enostavno, enostavno
pot ustvarjanja, ampak za ne-
necarne, večerine in zelo ta-
zalične teme v mojem delu. To
ni nasprek ali sledenje eni,
osnovni ideji, ampak se preple-
tajo zelo različni motivi in pri-
stopi pri projektih. Gre tudi za
ustvarjanje, prekinjanje – Ro-
bi bi rekel suhe veje – in če-
prav bodo nekateri pri moji
novi postavitvi videli skicno
VSSD (to je opazil tudi Igor
Zabel v svojem tekstu), bodo
verjetno opazili tudi, da sem
storil močno zavez. Postavitve
ali prototipi sika, ki jih je
podpisovala skupina VSSD, so
bile celotne, vključevale in
oblikovale so vse dimenzije
prostora, torej stene, strop, tla,
prostor v celoti. Na razstavi
Rob, Igra solz, Dvoje, Še pa se
dela iz sredstva umikajo v ro-
bove in v kote.

Pred časom se je likovno
kritika zapirala, da – če ne-
govo izjavo izrazimo iz konte-
ksta – gre pri vsem delu za
»brezobzno dekonstruiranje«.
Ta pripomba se mi zdi izre-
vanja. Moje delo je posledica
angaziranih in kompleksnih
procesov, ki pa niso »goli«
kovni, miselni, ustvarjalni ...
ampak so tudi nevrni, de-
strukturni postopki, lahko so
zelo osebni, čustveni in so
bikar relevantni, mnogo širši,
torej družbeni in socialni vsi-
vi. Kombiniram različne pri-
stopne, racionalne in iracional-
ne, bipne, neposredne in poča-
sne, premisljene – in ti nikoli
niso niti brezobzno niti deko-
rativni.

Vendar je meja med de-
konstruiranjem in umetnostjo iz-
povednostjo prav pri elemen-
tarnosti ornameta precej zabir-
na.
Ornament ni zločin, če para-
fraziram, znan Loosov mani-
fest z začetka 20. stoletja. V
kontekstu racionalizma in či-
lženja odvečnih vsebin in ne-
potrebne lasti ...

Naslov razstave je dolg:
Rob, Igra solz, Dvoje, Še. Ali
je lahko različne?
Mimogrede, naslovi so se
nekoliko zdeli poetični, dejan-
sko pa so splošno: rob je znan-
stveni termin, dvoje pa izraz
ma pri Nietzscheju, Še je nas-
lov Lacanove knjige, Igra solz
je film Neila Jordana. Ne zani-
ma me citiranje ali uprizarja-
nje teorije, filma ... Ti naslovi
preprosto najbolje ustrezajo
delom in jih najbolje imenuje-
jo, ubesedi.

Torej niste listali po Lacanu
in pri njem iskali nardih?
Sploh ne, seveda pa je zelo
inspirativen in prelepen. Nav-
dihuje, navdušuje in stimulira
me veliko stvari v življenju,
prav tako stvari me lahko tu-
di boli, destimulira, ovira. Pro-
blem odnosa med teorijo in
umetnostjo je večji in morda
naravi

blizu i
znosti
medijem
plemenu. Orna-
ment je opazni tudi v delih mo-
derne, abstraktna
ekspresionizma in se posebej v
poprasku kot ornament ni bil le
inspiacija, ampak je imel me-
sto znatno polja umetnosti. Pro-
modernizmu pa sovmu lahko
brez stama in brez karizmatične
uporabljali sponjeane ali pri-
zete ornamente, jih interpre-
tiral, negiral, rešil ali id
Kakšno vlogo pa ima orna-
ment v realni deli?
V kontekstu pečenih rib
sploh nikoli ne omenjam orna-
menta, govorim o pisavi v pe-
sku, o postem krojenju materi-
ali ali tudi o pisavi poska. Go-
vorim, kar je lastno pesku in iz
njega izhaja, gibanje oblik, ce-
lo prava. To, kar se tu dogaja,
je načelo metamorfije oblike
dinamično, gibljivo. Henri Fo-
illon denimo piše o 'tvi obli-
ki' in »da se se mi zdi zelo po-
memben – zavrne klasično
opozicijo oblika-snov, saj je
snov aktivna pri oblikovanju
dela in njegova podoba je ne-
prestano menjavanje med
svojimi in 'njeno' forme.

Kakšno vlogo ima pri
ribi v pesku detilji in kompo-
ziciji? Kako konkretno »gla-
di« svojo pečeno postavo?
Preprosto, iz srednje nar-
zven. Zanimivo je, da je lite-
vinim gledalcem ob pogledu
na leče pečene ribe prva
asociacija pečena, pravzaprav
pametna mandala tibetan-
skih menihov, čeprav gre – ob-
tem s splošnovarno do mandal
in njihovega sporočila – pri pe-
čenih ribi za neno nasproje.
Menim namreč vedno znova in
znova zapletajo mandalo, do-
ločen in fiksiran znak, ki mora
biti vedno enak, ker je zakon in
ga je treba poslušati. Meje pe-
čene ribe pa so vedno dru-
gake, različne in ni pomotiv, če
vsako oblikam drugače. Pri
zadnji razstavi sta, denimo, pe-
čena motiva precej manjši
dimenzij glede na prejšnje po-
stavitve. Imala nekako »dona-
te« dimenzije; eden je lahko
simbol prta, mize, drugi je sim-
bol za preprogo.

In ti
terjaki
Zak
jezi
celo na
vjeni.
filozofski termin, dvoje pa izraz
ma pri Nietzscheju, Še je nas-
lov Lacanove knjige, Igra solz
je film Neila Jordana. Ne zani-
ma me citiranje ali uprizarja-
nje teorije, filma ... Ti naslovi
preprosto najbolje ustrezajo
delom in jih najbolje imenuje-
jo, ubesedi.

vtis! Moraste sanje pa so se v naslednjih letih zelo pogosto ponavljale. Počasi mi je postala všeč ideja o morečem, zadušljivem vzdušju in ljudeh, ki so napol drevesa. Bila je vizualno močna. Zdelo se mi je, da bi jo lahko kdaj uporabil.

Leta 2014 sem se odločil, da je skrajni čas, da naredim nov film. Že nekaj let prej sem načrtoval film po ideji drugega avtorja, vendar se je zadnji trenutek zapletlo z avtorskimi pravicami. Takrat sem se spomnil ideje o ljudeh-drevesih. Seveda pa moje more niso imele nobene vsebine, zato sem moral vse skupaj zapakirati v zgodbo. In potem sem se spomnil na tisti stari strip iz *Dela*. Epizoda o rojevanju novega ploskoglavca se je namreč super vklapljala v ta koncept. Tako sem oboje združil ter v rekordnem času pripravil scenarij in zgodboris (*storyboard*). Vsebina prve verzije je bila povzeta neposredno po stripu. Bila je precej krajša in na žalost ni delovala. Tudi druga ne. Šele tretja ali četrta je bila kolikor toliko dobra, a se je precej oddaljila od izvirnega stripa.

V opisu stripa ste izpostavili trenutek, ko junak pobegne iz stripovskega okvirčka in se začne sprehajati po časopisu. Ta ideja se mi zdi zanimiva, saj odpira čas in prostor zgodbe in podobe na drugačen način – jo spravi v gibanje.

Perkmandelj, 2011

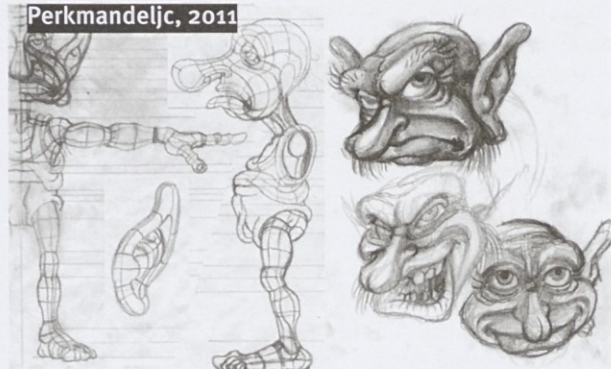


V tem kontekstu sem pomislila na prevezavo med vašim stripovskim in filmskim ustvarjanjem (animacija kot oživiljanje podobe, ustvarjanje iluzije gibanja). Kako ste se sploh začeli zanimati za animacijo? Kako specifike samega medija (enega in drugega) vplivajo na vašo idejo?

Kot sem omenil, so podobne eksperimente delali že fantje iz skupine Novi kvadrat. Strip *Kulturčniki* je bil nekakšen *homage* tej skupini, danes že malce pozabljeni. Nekakšna zahvala avtorjem, kot so Mirko Ilič, Krešimir Zimonjič, Igor Kordej ..., ki so me v določenem obdobju veliko naučili. S stripom sem se polprofesionalno ukvarjal približno deset let. Stripovski trg v Sloveniji je zelo majhen in nemogoče je preživeti samo od tega. (No, pravzaprav je tudi za animatorje trg majhen, ampak mi imamo vsaj filmske sklade, ki nam pomagajo preživeti. Pri stripu tega ni. Tam si odvisen od trga in mizernih honorarjev.) Edina možnost je bila, da »se prodam« tujcem. In po letih truda sem bil končno pred tem, da mi uspe. Našel sem agenta v Franciji (oziroma je on našel mene), ki je začel navezovati stike s potencialnimi naročniki, vse je kazalo dobro ..., takrat pa sem si premislil! V tujini bi sicer lahko živel od stripov, vendar bi kot začetnik moral risati ves »pofl«, vse, kar bi mi ponudili. To pa mi ni dišalo – v Sloveniji sem sicer imel malo denarja, a vendarle veliko ustvarjalne svobode. Poleg tega so me čedalje bolj zanimali novi mediji, ki so takrat nastajali. Impresionirala me je 3D animacija, zanimalo me je programiranje računalniških iger ... Tako sem se tik pred zdajci odločil, da pozabim na mladostne sanje in začnem z novo kariero. Ustanovil sem Bugbrain, inštitut za animacijo, kjer smo se posvetili animiranim filmom in računalniškim igram (v glavnem izobraževalnim).

Zame je bil prehod iz stripov na animirane filme precej neboleč. Animirani filmi so nekakšna nadgradnja stripov. Preden začneš delati animirani film, moraš najprej narediti zgodboris, ki je v bistvu strip. V naslednji fazi animatorji ta zgodboris pretvorijo v animatik – že skoraj pravi film z zvokom in kadri, ki so po trajanju in obliki precej podobni končnim ... Delo na animaciji je namreč

Perkmandelj, 2011





zelo različno od dela na igranem filmu. Ker je animacija bistveno bolj zamudna, si ne moremo privoščiti (tako kot filmarji), da bi posneli nekaj 100 ur materiala in ga potem v montaži 99 odstotkov vrgli stran. Animatorji skoraj nič ne vržemo stran. Zato je ta uvodna predpriprava (zgodboris, animatik) za nas tako zelo pomembna.

Vsekakor mi je zelo koristilo, da sem v svojem prejšnjem življenju narisal stotine stripovskih zgodbic. S tem sem dobil kilometrino, rutino in postal precej dober pripovednik ... Z delom na animacijah ne moreš pridobiti takšne kilometrine, ker izdelava kratkega animiranega filma traja vsaj nekaj mesecev, če že ne let, medtem ko je kratek strip narisani v nekaj dneh. Tu je količina pomembna. Več ko delaš, več napak narediš in iz lastnih napak se najboljše učiš.

Kako razumete razvoj lastne estetske linije? Vaši animirani filmi (*Perkmandeljč*, *Čikorja an' kafe*, *Celica* ...) se zdijo vsebinsko precej različni, pa vendar so si v podtonu in potezah podobni, močno prisoten je gotovo tudi element humora. Nekje v srednji šoli sem ugotovil, da bi se spodobilo imeti lasten prepoznavni slog risanja, če že nameravam biti umetnik. Odločil sem se, da bom razvil čim več risarskih stilov in se potem odločil, kateri mi najbolj ustreza. Že v srednji šoli sem si žepnino izboljševal z risanjem za razne časopise. Kmalu sem spoznal, da ilustracijo za otroke težko narišeš v istem slogu kot politično ilustracijo ali tehnično ilustracijo z navodili za uporabo. Zato sem se nehal truditi

iskati en sam stil, ampak sem jih sočasno razvijal cel kup in uporabljal tistega, ki je najbolj ustrezal projektu. Ta zmešnjava stilov je postala še bolj očitna, ko sem začel delati za *Mladino*. Tam smo avtorji nalašč risali v različnih stilih in se pod njih celo podpisovali z različnimi psevdonimi. Malo je bilo tudi zdravega rivalstva, saj smo na ta način kazali, kdo bolj obvlada ... Najboljši je bil seveda Tomaž Lavrič (lanski Prešernov nagrajenec), ki mnoge od teh slogov še vedno uporablja (čeprav že več kot dvajset let praktično sam ilustrira *Mladino*, ljudje še vedno mislijo, da za revijo riše cela četica ilustratorjev).

In tako je naneslo, da nikoli nisem razvil nekega zame prepoznavnega risarskega sloga. Oziroma sem jih razvil preveč, da bi se kakšnega od njih posebej oprijel kot »svojega«. Seveda sem tudi sam imel vzornike, ampak vseeno je bil vsak od mojih stilov dovolj originalen in nimam slabe vesti, da sem koga kopiral.

Ne samo likovno, tudi vsebinsko sem se vedno trudil, da je bil vsak nov projekt popolnoma drugačen od prejšnjega. Novi film *Celica* je na primer v vseh pogledih popolnoma drugačen od *Čikorje an' kafe*. Po uspehu slednjega so ljudje od mene pričakovali, da bom delal samo take, lepe risanke, zato sem se z novim filmom nalašč hotel od tega čim bolj oddaljiti. Na podlagi *Čikorje* so si ljudje o meni ustvarili predstavo, da sem nežen in poduhovljen, kar mi je šlo malo na živce. To sem hotel z novim filmom razbiti. Bi se pa z veseljem še kdaj vrnil in naredil kaj po

Mlakarjevih pesmih – načrtoval sem celo serijo filmov po njegovih pesmih. Ampak to je predvsem ogromen producerski zalogaj. Pravijo, da danes ni umetnost narediti film, umetnost je zbrati denar zanj in ga prodati.

Že med delom sem se zavedal, da *Celica* ne bo tako vsesplošno dopadljiva kot *Čikorja*. In res se dogaja, da gre *Celica* mnogim na živce. Ta film izrazito polarizira ljudi: enim je všeč, drugi ga ne prenašajo. Tistih vmes ni veliko. Verjetno je to v redu, saj je najslabše, če si nekje »vmes«, mlačen ... V neki fazi sem resno razmišljal, da bi naredil like bolj karikirane, bolj simpatične, bolj risankaste ... V eni od verzij naj bi bil to otroški film o zdolgočasnih rožicah in o eni, ki ostalim počasi raste preko glave. Tako bi bila zgodba verjetno bolj uspešna. A s tem bi izgubil tematično, zadušljivo vzdušje, ki je bilo inspiracija za film. Tako sem se odločil, da kljub vsemu ostanem pri prvotno zastavljeni ideji.

Pomembno vlogo v vaših animiranih filmih ima tudi glasba oziroma zvočna podoba. Kako razumete odnos med podobo in glasbo oziroma zvokom? Od *Perkmandeljca* (videospota za skupino Orlek), preko *Čikorja an'kafe* po pesmi Iztoka Mlakarja, do *Celice* se zvočna slika izrisuje v močnih potezah, enkrat sicer bolj v ospredju, drugič v ozadju. Kako v vašem ustvarjalnem procesu prevezujete ta dva elementa – glede na naravo izpostavljenih naslovov je verjetno pristop vsakič drugačen.

Zanimivo – malo preden sem prebral vprašanje, me je poklicala Mateja Starič, avtorica glasbe in zvočne podobe filma *Celica*, in sporočila, da je film prejel nagrado na kongresu SoundTrack 2018 v Kölnu, ki je najbolj referenčen evropski festival na področju zvoka v filmu. Seveda si to nagrado malo lastim tudi sam, ker sem jo močno priganjal, če se malenkost pošalim. Običajno se namreč mojstri za sliko in glasbo vključijo čisto na koncu produkcije filma, Mateja pa je na projektu delala skoraj dve leti, torej praktično od začetka. Ogromno sva se pogovarjala in naredila veliko različnih variant. Samo za pesem »Oaiuaaa«, ki jo poje mulc v filmu, je naredila vsaj dvajset popolnoma različnih variant. Večino sem zavrnil, ker je glasba zvenela prelepo, jaz pa sem potreboval pesmico, ki bi šla na živce, ampak si jo vendarle še dolgo ne bo moč izbiti iz glave. Mateja je nadgradila praktično vsako mojo idejo. Na primer v sceni, kjer začnejo ploskoglavci vpiti, sem imel sam v mislih samo (grleno) vpitje. Ona pa mi je predstavila nekaj modernih zborovskih skladb, ki ne slonijo na melodiji, ampak na raznih zvokih in krikih. Tako je iz vpitja nastala hecna kakofonija, nekakšno moderno zborovsko petje. V bistvu je cel film, vsa zvočna podoba, vključno z ambientalnimi zvoki, nekakšna glasba. Res sem vesel, da so v Kölnu to opazili.

Tudi prejšnja projekta sta bila zelo povezana z glasbo. *Perkmandeljca* je bil v osnovi videospot. Z Orleki smo prija-

telji in sosedje in tako so me некоč prosili, da bi jim naredil animirani videospot. Takrat me je sicer že zelo zanimala 3D grafika, vendar nisem imel pojma, kako sploh deluje. Vsega sem se naučil sproti, med delom na videospotu, Orleki pa so potrpežljivo čakali. Od začetka je bila naša ambicija zgolj to, da se spot prikaže na Videospotnicah, ki so bile takrat zelo popularne. Potem pa se je kar sam razširil po internetu. Takrat še ni bilo YouTube in podobnih spletnih video portalov. Filmi na internetu so bili v zelo slabi ločljivosti in moral si čakati celo večnost, da si lahko kakšnega snel. A kljub temu je *Perkmandeljca* postal eden prvih »viralnih« videov (čeprav so bile številke gledanosti bistveno manjše v primerjavi z današnjim) in tako so ga opazili producenti festivala Sundance ter ga povabili na festival. Potem so se stvari odvijale kar same od sebe, brez mojega truda.

Čikorja pa je bil film za mojo dušo! Mlakar ima cel kup pesmi, ki bi jih bilo mogoče zelo lepo animirati, tako da sem imel kar problem izbrati pravo. In kot sem že omenil, upam, da se bo kdaj pokazala možnost, da bi iz njegovih pesmi naredil animirano serijo. Tudi tu je Mateja precej pomagala. V originalu je pesem dolga približno tri minute, mi pa smo jo skoraj neopazno podaljšali na osem minut. Kot zanimivost: obstaja verzija pesmi, v kateri Mlakar poje v angleščini! Prevod je napisal Branko Gradišnik in se celo ujema s sinhronizacijo.

Vrniva se nazaj k *Celici*. Zdi se, da vaš ustvarjalni angažma vseskozi spremlja tudi družbeno-kritična perspektiva. Skozí optiko podobe antiutopistične orwelloske družbe bi lahko gledali tudi *Celico*, na kar namiguje tudi angleški naslov *Box*, ki preigrava frazem »think out of the box«: navsezadnje dečku-ploskoglavcu na koncu uspe pobegniti – vendar kam? V novo (zaporniško celico) ali ven, za žarkom iz Platonove votline, v drugi in drugačen svet? Tesnobno vzdušje, ki ga ustvarite v *Celici*, riše uniformirano in pasivno družbo kot grozljivo resničnost – razumete sodobni trenutek tako?

Ja, malo me je groza, kam gre ta svet. Svet je postal tako zakompliciran in skorumpiran, da ga nihče več ne more razvezati. Problemi so tako veliki, da jih sploh nismo sposobni dojeti, in tako si raje zatiskamo oči, kot da bi se z njimi spoprijeli. Kot ploskoglavci v filmu. Sposobni nismo rešiti niti tako enostavnih zadev, kot so na primer plastične vrečke, ki so ogromen ekološki problem, čeprav bi brez težav lahko preživali brez njih. Čez noč bi jih lahko prepovedali ali vsaj krepko obdavčili; ljudje bi namesto tega s sabo nosili vrečke iz blaga in problem bi bil rešen. Na tem trivialnem primeru se vidita vsa nemoč in absurd današnjega sveta. Vse skupaj bi morali resetirati in zagnati znova.

Glavni junak v *Celici*, torej deček-ploskoglavec, je karakteriziran kot zvedav fant, ki neustavljivo poje, za kar je kaznovan. Njegovo drugačnost bi tako lahko brali tudi



kot mesto umetnika v svetu (ravno skozi element glasbe), ki je v romantični definiciji potisnjen na rob družbe v svoji običajni nekonvencionalnosti in nenormiranosti. Kako vi razumete vlogo umetnika – torej tudi lastno vlogo – v družbi? Žal je danes vloga umetnikov popolnoma marginalna, za kar smo si v veliki meri krivi sami. Včasih je bila umetnost vrhunec tistega, kar je bilo človeštvo v nekem trenutku sposobno ustvariti. Umetnost je združevala tako znanost kot filozofijo in ju obenem razlagala. Tako je bilo od Altamire in prek Sikstinske kapele pa do Picassa in Charlieja Chaplina. Si predstavljate, kako se je pred stoletji počutil kmet, ki je cele dneve delal na njivi, nato pa je stopil v Sikstinsko kapelo? Ali ko je slišal Mozartovo opero? Dejansko je imel občutek, da so se mu odprla nebesa. Danes so drugi časi. Ljudje niso več izolirani nekje na podeželju, temveč so od rojstva bombardirani z mediji in informacijami. Do te mere, da so postali neobčutljivi in razvajeni. Umetnost pa je malo zašla in postala sama sebi namen. Sam na umet-

nost še vedno gledam precej konzervativno: najprej moraš biti dober obrtnik, šele potem imaš (majhne) možnosti, da boš po mnogih letih truda mogoče postal umetnik. Večina nas ne bo nikoli dosegla te faze. Danes pa na obrtno fazo gledajo z zaničevanjem in jo najraje kar preskočijo ter takoj postanejo umetniki. Umetniške akademije se množijo kot gobe po dežju. Žal kvantiteta ne prinaša kvalitete. Danes se vsakdo, ki ga to vsaj malo zanima, lahko vpiše na umetniško akademijo. Če ne bo sprejet na eno, bo pa na drugo ali tretjo ... Poznam študente likovnih akademij (teh je cel kup), ki so zaključevali študij, pa niso znali niti malo risati. Ko jih vprašam, zakaj so se sploh vpisali na ta študij, odgovorijo, da zato, ker se ni treba veliko učiti. In na ta način majhna Slovenija vsako leto sproducira sto ali celo dvesto novih umetnikov. Ki seveda na trgu ne morejo preživeti, zato životarijo in vzamejo kakršnokoli delo ter se prodajajo skoraj zastonj. In kako ponavadi preživijo lačni umetniki? Ustanovijo nove šole, seveda ... **E**

Ana Šturm

Urša Menart

»Včasih te kake stvari skozi humor lahko veliko bolj zabolijo«

Urša Menart je ena dejavnejših režiserk mlajše generacije. Polnokrvna Ljubljanka, urbana kolesarka, ljubiteljica hip-hopa, Todda Haynesa in Virginie Woolf, je nase opozorila že v času študija, s kratkim diplomskim filmom **To je Slovenija** (2007). Sledil je dobro sprejet srednjemetražec o slovenski hip-hop sceni, **Veš, poet, svoj dolg?** (2010), leto kasneje pa je za produkcijsko hišo Vest posnela še celovečerni dokumentarni hit **Nekoč je bila dežela pridnih** (2011). Ta na zabaven način razgrne popkulturne fenomene, ki so v

80. letih oblikovali in zaznamovali slovensko nacionalno identiteto: od skupine Agropop, prek legendarne reklame za Frutek, pa vse do kulturne oddaje Podarim dobim. V dokumentarcu **Kaj pa Mojca?** (2014), ki je na 17. Festivalu slovenskega filma prejel nagrado Art kino mreže, se sprehodimo skozi zgodovino slovenskega filma in poskušamo ugotoviti, kdo je značilna slovenska filmska junakinja. Njen celovečerni igrani prvenec **Ne bom več luzerka** (2018), ki je nastal pod okriljem produkcijske hiše Vertigo, pa bo odprl letošnjo 21. edicijo portoroškega festivala.

Ne bom več luzerka je film o Špeli, trmasti diplomantki umetnostne zgodovine, ki se nekaj let po končanem študiju počasi postavlja na lastni dve nogi. Ampak vse ne gre ravno po načrtih in nehote pristane na kavču svojih staršev. Samozavestna komična drama pogumno in z ravno pravo mero humorja *in medias res* zareže v življenje generacije, rojene v drugi polovico 80. let: od frustracij pri osamosvajanju in iskanju služb, ki jih ni, do stanovanjske stiske in t. i. bega možganov. *Ne bom več luzerka* je po Bičkovem **Razrednem sovražniku** (2011) tudi eden bolj vznemirljivih sodobnih slovenskih filmov, ki ga je mogoče povsem suvereno postaviti ob bok najboljši svetovni produkciji. Aktualen generacijski izdelek, odločno odrezana rezina časa, ki je tukaj in zdaj, in film, ki si ga boste z veseljem ogledali več kot enkrat.

foto: Željko Stevanić



Ko sem se s kolesom peljala skozi center Ljubljane na najin intervju in se neuspešno skušala izogniti hordam turistov, sem se lahko samo nasmehnila ob misli, kako genialno ti je v filmu uspelo ujeti trenutni *zeitgeist* mesta. Gledalcu je v trenutku jasno, da dobro veš, o čem govoriš. Za marsikateri detajl pa se tudi zdi, da je precej oseben, morda celo avtobiografski.

Da je prvi film vedno nekoliko avtobiografski, je že uveljavljen kliše. *Smeh*. Ko sem pisala scenarij, sem še živela v centru mesta, zato so vse stvari v filmu, od turistov do čevljev, ki visijo nad ulicami, tiste, ki so mi šle dnevno na živce. Hkrati pa so me iste stvari tudi inspirirale. Zanimal me je ta *love-hate* odnos, ki ga imam do Ljubljane, pa ta dvojnost mesta, ki ga turisti vidijo z ene perspektive, ljudje, ki tukaj živimo, pa povsem iz druge.

Tudi ko sem scenarij dala za prebrat ekipi, so imeli vsi neke asociacije na moje življenje. Seveda je v filmu kar nekaj elementov, ki so se dogajali okrog mene, ljudem, ki jih poznam. Kakšna stvar se je zgodila tudi meni, ampak ne gre za direktno avtobiografsko zgodbo. Avtobiografska sta predvsem situacija in kulturni milje, v katerem se zgodba odvija.

Sicer ne mislim, da moraš vedno delati filme o nečem, kar res dobro poznaš, ampak pri tem filmu sem si zares želela, da bi ostal tudi kot neke vrste dokument, portret generacije v nekem specifičnem času in prostoru.

Blížnji odnos z mestom je v filmu zelo opazen. Ljubljana je poleg Špele eden glavnih likov – druga z drugo sta neločljivo povezani. Poleg tega je naša prestolnica v filmu videti natanko taka, kot je v resnici.

To sem tudi želela. Spomnim se, da je bila prav to ena od stvari, ki mi je bila zelo všeč pri filmu *Čefurji raus!* (2013, Goran Vojnovič). Z Goranom sva odraščala na isti ulici, na Rusjanovem trgu v Fužinah, in v njegovem filmu res vsa geografija štima. Vse je točno tako, kot je res: ko greš tam za en vogal prideš točno tja za Ljubljano. Vse je zelo realistično. In to sem hotela imeti tudi v svojem filmu: da nekdo, ko to gleda, oziroma tisti, ki poznajo Ljubljano, štekajo, da je to to, da je to realistična geografija – čeprav v resnici ljudem, ki niso iz Ljubljane, to nič ne pomeni.

Zelo veliko lokacij je bilo določenih oziroma napisanih že v samem scenariju, recimo bazen Ilirija in MSUM, zato smo se večinoma morali samo dogovoriti, da so nam tam dovolili snemati. Z direktorjem fotografije (op. a. Darkom Heričem) sva želela, da bi bil film kljub znanim lokacijam vseeno tudi vizualno zanimiv. Da bi bil realističen a hkrati ne bi imel teh klišejev realizma, kot so na primer kamera iz roke, pa desaturirane barve – zato je v filmu veliko kadrov posnetih iz stativa, veliko pa je tudi barv.

Izziv je bil poiskati nočne lokacije, ki bi imele veliko barv in neko energijo. Ljubljana je ponoči v resnici videti



precej mrtvo, ni živahna, nima tega, kar imajo velika mesta, ki tudi ponoči živijo. Tako smo skupaj s scenografom kar dolgo iskali lokacije, kjer bi bilo tudi ponoči svetlo in barvito; lokacije, ki bi imele tudi neke zanimive detajle, da bi dali malo življenja. In zdi se mi, da so te nočne scene na koncu izpadle zelo dobro.

Vizualna podoba, ki po eni strani teži k realizmu, po drugi pa poudarja igrivost in fikcijskost filma, je učinkovito komplementarna z vsebino filma. Odpiraš namreč resne teme, do njih pristopaš premišljeno in odgovorno, ampak film je hkrati lahкотen in zabaven. Zdi se mi, da bi v kakšnih drugih rokah vse skupaj hitro lahko zdrsnilo v neko tipično slovensko jamranje.

V filmu se dotikam problemov, ki jih pravzaprav nihče ne jemlje resno; no, mi jih jemljemo resno, ampak vse generacije pred nami teh problemov ne jemljejo resno – in posledično tudi nas ne jemljejo resno. Ko si v tem obdobju, tudi sam sebe težko jemlješ resno, ker se vseskozi zavedaš, da so na svetu tudi veliko večji problemi, da si torej vseeno na nek način privilegiran, da imaš v resnici vedno kako rešitev, še kakšno pot. To niso stvari, ki bi bile zares tragične, so pa zelo boleče za tistega, ki jih doživlja.

Že zaradi tega sem želela, da vse skupaj ne bi izpadlo preveč zateženo, da film samega sebe ne bi jemal preveč resno. Želela sem najti to ravnovesje, ki si ga izpostavila: da gre za neke pomembne stvari, ampak to še ne pomeni, da ta film misli, da je najpomembnejši na svetu, film o najpomembnejših težavah sveta – ker ja, ob takih temah se mi zdi, da lahko kar hitro zdrsneš v jamranje. Poleg tega mi je kot ustvarjalki kombinacija drame in komedije, ali pa tudi črne komedije, zelo blizu. Včasih te kake stvari skozi humor lahko veliko bolj zabolijo. Instinktivno se jim zasmeješ, ampak potem ugotoviš, da v resnici niso tako zelo smešne.

Ta ton sem poskušala nastaviti že v scenariju: določene scene so bile že na papirju precej hecne, potem pa zadevo piliš še na vajah z igralci. Pri tem, da ima film ravno pravi

ton, so mi igralci res veliko pomagali. Pomembna se mi zdi tudi kombinacija – nekateri imajo več komične žilice; recimo Saša Pavček (ki igra Špelino mamo; op. a.) ali Živa Selan (ki upodobi Špelino sodelavko; op. a.), drugi pa so v osnovi mogoče bolj resni, recimo Jurij Drevenšek (ki se v filmu pojavi kot Špelin fant; op. a.) –, zdi se mi, da je predvsem prava izbira igralcev pri tem ključna.

Zdi se, da je k tonu filma veliko pripomoglo dejstvo, da si delala z zelo mlado filmsko ekipo in da je vsak od njih s seboj prinesel tudi kako svojo izkušnjo.

Ja, to je bil namen. Okrog sebe sem hotela imeti ljudi, ki bi jim bila ta zgodba blizu, oziroma ljudi, za katere bi bila to malo tudi njihova zgodba. Na snemanju je zato vsake toliko časa kdo rekel, da je to ali ono točno tako kot pri njih doma – ali pa da se mu je točno to zgodilo. Marsikdo iz ekipe se je prepoznal v kakšni situaciji, in to je precej olajšalo komunikacijo, saj je bilo vsem zelo dobro jasno, kakšen film delamo in kakšen film to mora biti.

Pogovori prek Skypa v filmih po navadi ne delujejo najbolje, saj so dokaj nefilmični. Ampak vam jih je uspelo res mojstrsko posneti in vključiti v zgodbo.

Vsi so bili glede tega precej skeptični, zlasti ker sem hotela, da se igralci zares pogovarjajo po Skypu. Nekateri so mi predlagali, da bi vsakega posneli posebej in potem nekaj sčarali v montaži, ampak tega res nisem hotela, ker ni realno. Ta del filma je namreč zelo avtobiografski, saj imam veliko prijateljev, ki živijo po Evropi in se občasno srečujemo prek Skypa. In potem tam ena malo zmrzne, pri drugi ima slika zamudo in tako naprej. Zato sem si želela, da bi bilo to pokazano realistično. Na koncu smo na Vibi vsakega postavili na svoj konec z laptopom, internetno povezavo in malo scenografije, ter poskusili narediti realen pogovor.

Res je, da tovrstnih scen ne vidiš velikokrat na platnu, ker niso filmične, ampak po drugi strani – zakaj pa ne bi bile? Spomnim se, ko sva se nedavno pogovarjali o filmu **Osebnostilistka** (Personal Shopper, 2016, Olivier Assayas), kjer so naju fascinirale prav scene dolgih pogovorov prek sporočil na telefonu. Res je bilo vključeno veliko te tehnologije, ampak tako danes živimo. Tako kot se s frendi srečaš na kavi, se z njimi srečaš tudi na Skypu; no, vsaj jaz se, in to sem hotela vključiti v film.

Je pa te scene težko napisati in zmontirati tako, da jih je zanimivo gledati. S tem smo se kar veliko ukvarjali in ni bilo enostavno. Igralke, ki se v filmu kot najboljše prijateljice pogovarjajo po Skypu, se v resnici niso tako dobro poznale, zato nismo samo vadili tekstov, ampak smo šli vsi skupaj raje na kavo, da so se spoznale. Potem je bilo veliko lažje vzpostaviti nek pogovor, lahko so tudi malo improvizirale. Pri teh scenah sem namreč hotela imeti občutek, da so to

ljudje, ki se poznajo že zelo dolgo in jim ni treba vedno vsega povedati, da bi se razumeli.

V procesu snemanja smo s temi scenami izgubili veliko časa in energije, tako s tehničnega vidika kot z igralci. Da ti elementi delujejo tako dobro, ima precejšnje zasluge montažer (Jurij Moškon; op. a.), s katerim sva pogovore po Skypu, ki so bili v montaži večinoma daljši, spravila na minimum. Potem pa so svoje dodali še Julij Zornik (tonski mojster; op. a.) in njegova ekipa, ki so morali prav tako vložiti kar veliko dela, da so to tonsko uredili. So mi pa nekatere od teh scen med ljubšimi, saj se mi zdi, da nam je uspelo dobro ujeti, kako na daljavo deluje prijateljstvo v 21. stoletju.

Tudi scene s Špelino družino, ki poskušajo ujeti kompleksnost družinske dinamike, v kateri se nenehno mešajo ljubezen, razočaranje in frustracije, delujejo zelo realistično.

Za to sem res vesela, da nam je uspelo. Scene z družino smo namreč snemali čisto nazadnje, na koncu, in večkrat sem opazila, da se je kak član ekipe prepoznal v kateri od situacij. Potem sem si malo oddahnila, saj je bil to najboljši dokaz, da to, kar delamo, ni tako mimo in da je mogoče res povezano z našim življenjem. Zdi se mi, da so bili tudi tukaj ključni igralci in res sem veliko razmišljala o tem, kdo bo zasedel te vloge. Najprej sem izbrala Evo Jesenovec (ki igra Špelo; op. a.) in potem intenzivno razmišljala, kakšna je ta družina, koga bi dala zraven, da bo delovalo realno, ampak, da bo hkrati med njimi tudi zanimiva dinamika. Špelo Rozin, ki igra babico, sem spoznala na snemanju filma *Kaj pa Mojca?*. Vedno se mi je zdela zanimiva, vseh mi je tudi njen glas, poleg tega pa sem se hotela malo izogniti klišeju slovenske babice, ki sedi tam za pečjo in nekaj štrika. Gre namreč za bolj urbano družino, ki že vsaj 50 let živi v Ljubljani, in Špela Rozin mi je v tem kontekstu delovala super. Pa tudi Saša Pavček in Brane Završan (Špelin oče; op. a.) sta zelo hitro došla, kaj želim od njiju, in sta se odlično vklopila v to urbano družinsko okolje.

Malo sem poskušala ujeti tudi ta moment, ki se zgodi, ko prideš domov in si v trenutku spet star šestnajst – ne glede na to, koliko let imaš v resnici. In tudi če se trudiš biti odgovoren in odrasel, takoj padeš v nek shizofren odnos: malo imaš slabo vest, kot najstnik, ki je bil predolgo zunaj, hkrati pa veš, da moraš biti staršem hvaležen, zato hočeš biti prijazen, ampak te vedno nekaj zmoti. Podobno je tudi s starši, ki sicer želijo nate gledati kot na odraslega človeka, ampak ne morejo.

Špela je po eni strani malo uboga in pasivna, po drugi pa zelo odločna in trmasta. Si imela že od začetka jasno sliko o tem, kdo je, ali sta lik z igralko razvijali skupaj?

Delala sem na tem, da Špela ne bi bila preveč enostaven in enoplasten lik, da ni samo uboga, ampak je za situacijo,



v kateri se je znašla, tudi sama malo kriva. Je zelo trmasta in v določenih stvareh, v katerih se marsikdo z njo ne bi strinjal, ona ne odstopa od svojega. Ima zelo jasna stališča. Je človek, pri katerem se vidi, da si je sam zakompliciral zadeve, ampak po drugi strani brez težav razumemo, da imajo njene zahteve in mnenja povsem legitimno težo.

Na začetku si še nisem čisto predstavljala, kakšen naj bi ta lik bil. Predstavljala sem si ga na papirju in na avdici-jah sem imela nekaj super igralk, ampak šele ko je v sobo stopila Eva, sem poštekalala, da je to to, kar iščem. Pri Evi mi je predvsem všeč, da ne veš čisto točno, kaj se dogaja v njeni glavi. Ne (po)kaže vsega navzven. Ko jo vidiš, ti je takoj jasno, da je zelo inteligentna, ampak hkrati malo samosvoja in trmasta, hočeš ji priti do dna, ampak ti mogoče ne uspe povsem.

V filmu se pojavi tudi veliko stranskih likov in vsak od njih dobi dovolj prostora, da zadiha in se razvije. Vloga finančnega svetovalca, ki ga upodobi Aljaž Jovanovič, je že tak primer.

Aljaža poznam že z akademije (AGRFT; op. a.), bila sva sošolca in že takrat sva nekajkrat skupaj delala. Je super igralec. Aljaža in Evo sem enkrat slučajno srečala, ko sta šla skupaj z vaje – mislim, da je bilo za *Vojno in mir*

(predstava ljubljanske Drame; op. a.) – in opazila sem, da se res dobro razumeta. Takrat sem pomislila, da bi bil Aljaž lahko pravi za to vlogo, ker je tudi v resnici topel in odprt človek, s katerim se lahko zelo hitro povežeš.

S stranskimi liki smo se veliko ukvarjali z vseh plati, tudi glede scenografije in kostumov: zanimalo me je, kdo so ti ljudje in kaj počnejo. Želela sem si, da ne bi bili klišejski, na prvo žogo, in upam, da se mi je temu uspelo izogniti. Želela sem, da vsakega razumeš, zakaj tako živi in zakaj dela stvari, ki jih dela. Vsak od njih ima neko svojo zgodbo in logiko, razloge in motivacijo. Poleg tega je tudi za igralce dobro, da nimajo samo okostja lika, ampak tudi nekaj več, s čimer lahko delajo. Če imaš to dobro razdelano, liki v sceni lažje zaživijo. V prav vsaki stranski vlogi sem hotela igralce, v katere sem res verjela, in take, za katere sem vedela, da bodo razumeli ton in energijo filma.

Nekaj morava povedati tudi o kolesu, ki deluje kot nekakšen lajtmotiv. V ključnem delu filma se zgodi kraja kolesa, Rogov legendarni (zeleni) pony pa se med drugim pojavi tudi v prvi in zadnji sceni.

To s kolesom je bilo po svoje smešno, po svoje pa realistično. Gre za idejo, da se ti v življenju marsikaj zgodi, ampak ti nekako uspe ohranjanj fasado, da je vse okej, potem pa

Ne bom več luzerka, 2018



te ena taka stvar, kot je kraja kolesa, popolnoma spravi iz tira. Zdelo se mi je super, da je prav kolo, ki je v resnici nepomembna zadeva, katalizator neke spremembe, da je to ravno tisto, kar ti je preveč, česar res ne moreš več tolerirati, tista kaplja čez rob.

Kolo se mi je zdelo neka taka fora, in tudi konec, v katerem odigra ključno vlogo, najprej ni bil tak. Film se je končal drugače. Potem pa se mi je nekaj tednov pred snemanjem posvetilo, da bi moralo to kolo vseeno nekako priti nazaj. Tako da – ja, kolo predstavlja kar pomemben lajtmotiv. Pomeni neko mero svobode, pa neko fleksibilnost, in res so nam ga vsem že ukradli, kar je res bedno. Smeh. Je simbol za neko krivico, predstavlja to, kar ti pripada. Nočeš veliko, hočeš samo to bedno kolo.

Ti je bila kakšna scena, ki ste jo posneli, zares všeč, ampak je na koncu niste vključili v film?

Ja, bile so take scene. Ena, pri kateri smo se na snemanju kar nasmejali – res je bila smešna! – je bila z Živo in Evo v lokalu: tam delata in se nato lotita latte arta ter na kapučinu iz pene poskusita narediti zajčka. In je nastal en tak deformiran zajček, neko skrpucalo. Luščna, zabavna scena. Njena funkcija v scenariju je bila, da dojamemo, da sta puncici zdaj že frendici. Ampak potem smo to v zgodbi nekako dojeli že prej in je scena postala odveč, ovirala je zgodbo, tako da smo

jo na koncu dali ven. Zdi se mi namreč fino, da film ni daljši kot uro in pol in da se vse skupaj odvije v živem tempu; tudi zato smo nekaj stvari izpustili.

Koliko pa se končni izdelek razlikuje od tvoje začetne ideje?

Na začetku sem predvsem vedela, katerih stvari nočem – in kaj hočem imeti v filmu. Nisem pa si čisto predstavljala, kako se bo vse skupaj sestavilo. Vedela sem, da hočem bolj statično opazovati stvari, ki se dogajajo pred kamero, pa da hočem teh nekaj kadrov z zoom objektivom. Za vse to sem vedela, da želim imeti, nisem pa si recimo predstavljala, da bo v filmu toliko glasbe, saj smo šele v montaži ugotovili, da bi film dobro deloval z več glasbe.

Priznam, da si niti nisem želela preveč predstavljati, kakšen bo film, ker si nisem hotela nakopati frustracije, če bi bila realnost potem malo drugačna oziroma ne bi bilo vse tako, kot sem si zamislila. Zato sem do vsega skupaj raje pristopila bolj odprto in tudi ostalim v ekipi pustila, da dodajo svoj pečat. Mogoče bom za naslednji film že bolj vedela, kaj želim. Ampak v resnici si ne predstavljam, da bi bil film kdaj lahko točno tak, kot si ga sestaviš v glavi, film je živa stvar. **E**

Slovenske celuloidne omare: LGBT podobe v slovenskem filmu v Jugoslaviji

Letošnji Festival slovenskega filma gosti okroglo mizo, na kateri bodo med drugim govorili o (homo)seksualnosti v slovenskem filmu. Tema se je zadnje leto v javnosti naključno pojavila večkrat, čeprav ni čisto jasno, zakaj je ravno 2018 postalo leto poskusov refleksije LGBT podob v naših krajih. Mogoče se je prevpraševanje podob žensk na filmu in neenakih možnosti filmskega ustvarjanja razširilo na druge manjšinske filmske izraze. Morda gre za to, da se današnji kontekst množice LGBT¹ filmov, ki jih lahko letno vidimo po festivalih in v redni distribuciji, filmov, ki velikokrat domov odnesejo glavne nagrade *mainstream* festivalov, ne sklada s stanjem slovenskega filma, ki ga sicer pesti več težav, a ena večjih je pogosta nezmožnost zamišljanja zgodb, ki žensk in redkih LGBT oseb ne bi spremenile v žrtveno jagnje, jih potisnile na monstuozna obrobja ali jih prikazale kot enodimenzionalne figure, s katerimi se v dveh urah filmske tegobe nikakor ne moremo povezati. Kakorkoli že, to je težava drugačne vrste in na tem mestu je ne moremo razrešiti; kar lahko storimo, je le, da pogledamo zgodovino LGBT podob v slovenskem filmu in okoliščine, v katerih so se pojavljale.²

Slovenski film v Jugoslaviji je premogel le redke lezbične, gejevske in biseksualne podobe, a to ne pomeni, da je bila v Jugoslaviji homoseksualnost čisto utišan diskurz. Med drugim smo imeli (vsaj) dva odkrita gejevska režiserja: eden od njiju je bil režiser največjih slovenskih oziroma jugoslovanskih hitov *Vesna* (1953) in *Ne čakaj na maj* (1957), češki priseljenec František Čap, drugi Vojko Duletić, ki je na veliko platno med drugim spravil nacionalno cankarjansko sago *Na klancu* (1971). Ob njunih filmih se najprej zastavlja staro ambivalentno vprašanje LGBT avtorstva: kako režiserjevo/režiserkino *queerovstvo* in njegov/njen dostop do subkulturnih diskurzov vpliva na njegov/njen filmski izraz (ne da bi homoseksualnost avtorja/avtorice imeli za vsedoločujoči element za filmsko delo)? Čapovih

del pri nas še nihče ni podrobneje analiziral skozi *queer* prizmo in tako zares ne vemo, kako (če sploh) se odraža Čapova spolna usmerjenost v njegovih slovenskih filmih. Edini vir na temo ponudi Nebojša Jovanović, ki v članku *My own private Yugoslavia: František Čap and the socialist celluloid closet* vzame pod drobnogled Čapov bosanski film, *Vrata ostanejo odprta* (Vrata ostaju otvorena, 1959), v katerem protagonista Radeta (Rade Vergović) bere kot potencialnega prikritega homoseksualca, a tudi kot *queer* figuro, figuro vmesnosti, ki ji ne moremo dokončno določiti seksualnosti. V filmu se *queerovstvo* kaže na več načinov: Radetova virilnost je poudarjena, njegovo telo na mestih fetišizirano – na primer v prizoru skupinskega tuširanja z drugimi moškimi –, celo do te mere, da ga Jovanović označi za prvi jugo pin-up; prav tako se film proti vsem pričakovanjem ne konča s heteroseksualno romanco. V Čapovih slovenskih klasikah na prvi pogled ne najdemo podobnega lika, samo govorice in indice, ki so navsezadnje pomemben del *queer* zgodovinskih arhivov in subverzivnih filmskih branj. Mozetič (2009) v članku kataloga Festivala LGBT filma piše, da naj bi hotel Čap igralce Vesne na avdiciji videti v kopalkah, njihova telesa pa lahko občudujemo v filmu, ko se mladina kopa na mestni plaži ob Ljubljani. Te podobe je mogoče brati kot subtilni *queer* vpis samega režiserja in nagovor queer občinstva, a med večinsko publiko, ki je film oboževala, niso izzvale niti ene dvignjene obrvi. To pa ne velja za homoerotične podobe delovnih moških teles v centru socialističnega Velenja, ki so le nekaj let pozneje povzročile širše nelagodje.

Tovariši (1964, Vojko Duletić) so polurni film o mladih učencih velenjske rudarske šole, ki ga je naročil Premogovnik Velenje, da bi privabil mlade fante v poklic rudarjev, a kar je nastalo, je daleč od propagandnega filma. Gre za polurni stiliziran prikaz razgaljenih teles v kolektivnem delu z nejasno vsebino (prav gotovo ne propagandno) in predvsem nejasnim občutkom, da je dejanski pomen prikrit za tančico podob, ki jih gledamo. *Tovariši* očitno

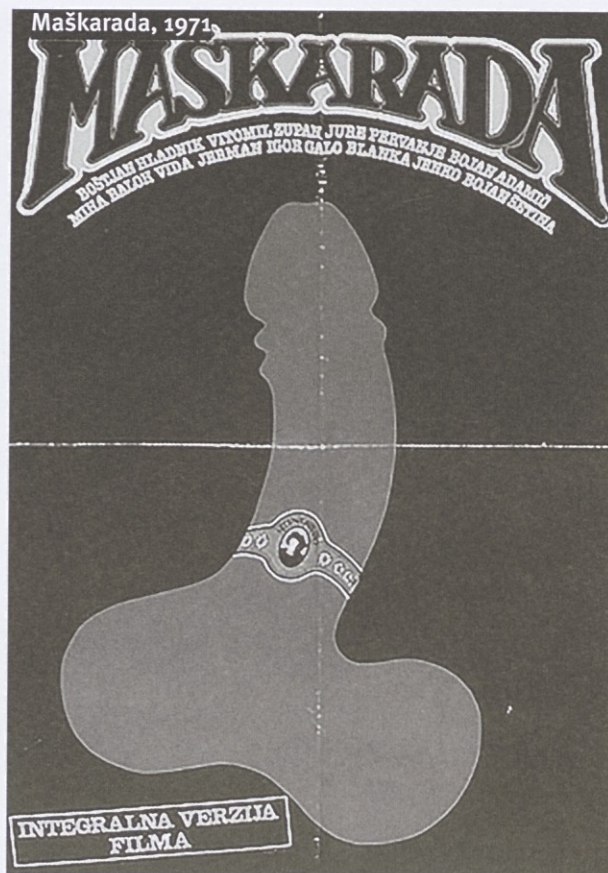
Vrata ostanejo odprta, 1959



zarežejo v idejo socialističnega propagandnega filma, ko v rudarski šoli izpostavijo individualnega junaka, ki ni podrejen kolektivni sili, temveč prej uteleša individualno iskanje, nekakšno distanco in izključenost, značilno za *queerovsko* figuro mladega žalostnega moža (kot jo opiše britanski teoretik Richard Dyer), melanholičnega in odtujenega junaka v negotovem najstniškem prehodu k zaželeni heteroseksualnosti. Mladost junaka je prav tako pomemben element njegove privlačnosti in je v *Tovariših* poudarjena z osvetlitvijo. Ko npr. junak zjutraj vstane, ga obsije sonce, proti kateremu pogleda v značilno stilizirani pozi, značilni za ves film, v zatemnjeni svetlobi rudnika pa se mešata ikonografija proletariata in homoerotika napol razgaljenih teles. Izbira rudnika kot nekakšne socialistične omare vzbuja dve asociaciji: prvič, da pride homoerotična privlačnost na plan pod zemljo, je očem skrita, in hkrati prosto po Freudu zveže homoerotiko z najbolj maskulinimi kolektivitetami, čeravno zgolj v neki odsotni sledi. A ravno ta neoprijemljiva senzibilnost in dvom sta tista, s katerima lahko razložimo, da po nastanku filma nihče ni zares vedel, kaj bi z njim, in ni bil nikoli uporabljen.

V Duletičevem primeru sta specifična homoerotična senzibilnost in estetika vidni v njegovih obeh ne tako subtilnih homoseksualnih filmih – drugi je *Doktor* (1985), v katerem s protagonistom v stanovanju živi neimenovan ljubosumni moški, ki se sprehaja naokoli v halji –, hkrati pa se tematike homoseksualnosti nikoli zares ne loti neposredno, kot to naredi na primer sodobnik Hladnik, temveč jo prikrije z vpeljavo ženske, ki zastre eksplicitno homoseksualnost in vzpostavi heteroseksualni red. Sam avtor v intervjuju pove: »[...] Glede filmov pa, vsi moji filmi so homo. Že pri izboru igralcev je šlo za tipe moških, ki sem si jih nekako želel. In z njimi sem vzpostavil določeno senzibilnost, čeprav se med nami nikoli ni nič zgodilo« (Možetič 2009, 25).

Življenjske prehode, mlade žalostne može in začasni suspenz družbenega reda, ki omogoča vznik homoerotike, najdemo tudi v prvem eksplicitno gejevskem slovenskem filmu *Dečki* (1976). Amaterski film, ki ga je ob nadzoru policije v Celju režiral Stanko Jost in ga je Festival LGBT filma našel v zadnjem trenutku pred uničenjem (režiser ga je, razočaran nad vsem, hotel zažgati), ponavlja teme *Tovarišev*, le da je izrazito gejevski že od začetka. Zgodba govori o Zdenku in Naniju, ki se spoznata in zaljubita v *queer* heterotopiji *par excellence*, internatu, kjer bivata v isti sobi. Vez med njima se v filmu spleta relativno hitro, kar nakaže izjemno okorno (amatersko) gibanje kamere, uporaba kadra/proti kadra in izmenjujočega fokusiranja na oči obeh likov, ki nekoliko naivno implicira *queerovski* pogled, kot konstitutivno vez erotičnega srečanja in subkulturno senzibilnost (nekaj, kar bi lahko imenovali *gejdar*). Čeravno je homoseksualnost nekaj, kar nima imena – fanta vedno govorita o »velikem



prijateljstvu« –, vidimo več eksplicitnih podob, ki ne puščajo dvoma: skupno tuširanje in poljubljanje, držanje za roke ipd. A fanta predstavljata dve plati prehoda: medtem ko Nani Zdenka sčasoma zapusti zaradi njegove sestre Vlaste, je Zdenko nedvomno *queer* in utelešenje stereotipa žalostnega mladega moža. Že v vizualnem smislu spominja na telesno šibkega romantičnega junaka, emocionalno in prostorsko (ker je bolehen, večino časa preživi v bolniški sobi) odtujenega od vrstnikov. Prostorsko izoliranost je mogoče brati kot metaforo specifičnega časa in družbe, pa tudi strukturne pozicije homoseksualca – nerazkrite osamljenosti *queer* oseb nekega obdobja (pred razvito LGBT sceno) in njihove marginalizacije. Z Nanijem je na koncu heteroseksualnost na eni strani znova potrjena, a vzporedni motivi varnostnikovega nadlegovanja gojencev v zavodu, njegovega samomora, ker se spopada z krivdo in zavrnitvijo, ter Zdenka, ki ostane mladi žalostni fant (oziroma *queer* oseba) do konca filma, odprejo prostor *queer* ambivalentnosti, pa tudi temam (ne)konsenzualne seksualnosti in bremena nenormativne želje.

V sedemdesetih, obdobju po seksualni in kulturni revoluciji ter času radikalizacije filmskih izrazov v Jugoslaviji (jugoslovanskega novega filma, ki se ga pozneje zaradi

kritike uradne ideologije oprime ime črni val), nastaneta še dve deli, ki ne bi mogli biti bolj drugačni od pesimistične podobe seksualne (ne)emancipacije v *Dečkih* in subtilnih homoerotičnih namigov v *Tovariših*. Prvi je bil **Maškarada** (1971), naš edini cenzurirani film, drugi naš zares edini igrivo *campovski*³ film, **Ubij me nežno** (1976). Oba je režiral Boštjan Hladnik.

Maškarada ima nedvomno posebno mesto v slovenski filmski zgodovini, ne le zaradi vsebine in erotičnih prizorov, ki spominjajo že na mehko pornografijo, temveč zaradi najbolj temeljitega cenzurnega posega v katerikoli slovenski film – zaradi erotičnih prizorov so ga odrezali za 300 metrov, piše Zdenko Vrdlovec. Scenarij zanj sta po predlogi Vitomila Zupana napisala Hladnik in Duletič. Iz spominov slednjega je razvidno, da v premišljevanju o elementih homoseksualnosti in pedofilije v filmu zopet ne moremo zaobiti koncepta avtorstva; dogodka pisanja se v intervjuju z Branetom Mozetičem spominja takole: »Spominjam se, da smo šli celo skupaj na Bled za nekaj dni, midva s Tonetom (op. Duletičev partner), Boštjan in pa njegova bodoča žena. Boštjan je sproti prebiral, kaj sem napisal, in je bil zelo zagret. A kasneje se je vse spremenilo, jaz pa sem se umaknil. Dialogue je napisal Dušan Jovanovič, Boštjan je pa še naprej spreminjal, vnesel je zlasti pedofilske del, ki je bil njegov osebni problem, h kateremu se je vračal še v kakšnem svojem filmu« (2009, 26).

Dina, gospa srednjih let, s sinom gleda tekmo v ljubljanskem Tivoliju, na kateri igra mladi košarkar Luka (podobnost s sodobnimi osebami je zgolj naključna), ki je, kot kmalu izvemo, Dinin ljubimec. Dina ima tudi moža, Matijo Gantarja, bogatega poslovneža in lovca, ki je zakodiran kot utelešenje maskuline virilnosti in zasledovalca, njegova žena zanj ni nič drugačna od nagačenih trofej, za katere kmalu po ulovu izgubi zanimanje. Tako se zdolgočasena Dina ponoči tihotapi na vrt svoje vile k mlademu Luki, kjer se ob zvokih vzdihujoče pesmi Bončine – Benča in Haberlove *Ljubi, ljubi me, še in še in še*, prepuščata ljubljenu na dnu praznega bazena. Ko ima mladi Gantarjev sin težave z matematiko, Dina izkoristi priložnost in mu priskrbi inštruktorja, kajpada Luko. Želja in zavrnitev postaneta pogonski sili vseh nadaljnjih dejanj, maškarada pa ime igre, v katero se zapletejo vsi liki. Med drugim se izkaže, da mladi sin svojega inštruktorja ne le občuduje, temveč si ga želi – vidimo ga, kako sedi gol na postelji, z roko na mednožju, in ko se kamera odmakne, zunaj kadra jasno zavzdihne »Luka!«.

Hladnik prikaže, da se za masko malomeščanske heteroseksualne spodobnosti skriva sila, veliko bolj destruktivna od te, ki jo družba pripisuje *queerovski* svobodni ljubezni. To je najbolj očitno v kultnem prizoru hipijeve erotične zabave v Gantarjevi in Dinini hiši: ko Gantar uspe razdreti ženino zvezo z mladim ljubimcem, jo (skoraj obvezno za

Doktor: foto: Zdenka Vetrovec; arhiv Slovenske kinoteke



Maškarada; arhiv Slovenske kinoteke



slovenski film) posili, vmes reče »Hoj, kobila!« in vzpostavi dominacijo do žene enako kot do živali; bodisi jo ukroti ali ubije. Medtem ko se za zaprtimi vrati zakonske spalnice dogaja drama nasilja in dominacije, dobijo hipijeovski izrazi ljubezni nov kontekst. Mladi dekleti, ki se poljubljata in božata po prsih, mladi pari, ki sproščeno plešejo skoraj goli in se posipavajo s cvetjem, postavljajo hierarhično heteroseksualnost pod velik vprašaj. Vmes gre korak naprej k svoji seksualnosti tudi samorasli Gantarjev sin, ki v sobo povabi mladega blondinca. Vidimo poljub, nato pa nas kamera znova prikrajša za homoseksualni prizor, ki se dogodi nekje med indici zunaj okvira kadra ter našimi projekcijami in fantazijami (v tem primeru je odsotnost podobe najverjetneje povezana s starostjo mladega igralca, ki naj bi imel takrat okoli 12 let). In ne, za nobenega od likov se ljubezen ne konča dobro, niti za mladega sina, ki uspe prvič zares opozoriti nase šele s strelom puške in besedami: »Kaj me brigata ti in oče! Ste sploh kdaj vedeli, da je tudi meni lahko težko?«

Ubij me nežno je na drugi strani veliko bolj lahko gledanje. Komedija, ki že od prvega prizora naprej obljublja najbolj bizarne zaplete, je nekakšna parodija na šund literaturo, ki jo prevaja glavna junakinja. Ta je v svojem

Ubij me nežno: foto: Brane Usenik;
arhiv Slovenske kinoteke



prevajalskem poklicu neizmerno bogata (tu podobnosti s sodobnimi osebami zagotovo ni), živi v vili ob morju, čez mejo dirka z novim porschejem in je, čeprav že v letih, neverjetno mladostna: tako skozi film prevaja, potuje ter skrbi za ribe in mlade moške, prireja pa tudi (nedvomno gej) disko zabave z mladimi motoristi v usnju, ki pomenljivo plešejo dolgo v noč. Ko jo obiščeta zakonca Julija in David (oba jo kličeta teta, čeprav ni nikoli jasno povedano, čigava) ter Adam, Julijin mladi ljubimec, postane vila komunna svobodne ljubezni (nedvomno prikazana skozi veliko mero patriarhalnega moškega pogleda, predvsem ko gre za lezbištvo, a kljub temu z ambivalentnostmi, ki omogočajo queer užitke ob gledanju). Julija spi z Adamom, njen mož (verjetno) spi z Adamom, Cita (ki teti nosi prevode) spi z Adamom in Davidom, nazadnje pa še Cita spi z Julijo. Smrt in seks sta dve glavni tematiki filma, in tako kot vsi spiyo z vsemi, tudi vsi naenkrat umrejo na najbolj bizarne načine: pojejo jih piranhe, prestrelijo strojnice in zastrupijo opojne rože. Edina, ki preživi, je stara teta, mi pa izvem, da je vsa zgodba le plod njene domišljije, kolaž insertov romanov, ki jih prevaja, njen način pobega precej tragični »realnosti« revščine in osamljenosti.

Ni naključje, da je fikcija v svoji ekscesni, kičasti obliki zaveznik marginalcev. Tako kot so nekdanji »ženski roman«, kasneje pa žajfnice omogočali mentalni pobeg v fantazijo lepših svetov razočaranim gospodinjam, so filmi, tako Richard Dyer, podobno naredili za queer osebe, ki so filme od nekdanjih uporabljale kot eskapizem, platno pa je bilo največkrat edino mesto, kjer so se njihove sanje lahko uresničile. Tetine fantazije so prepoznavne kot strategija pobega, pomembno povezane s queerovskimi strategijami pobega, v skladu s *campovskim* branjem pa odraz marginalizacije (spolne, seksualne in razredne). In strategije pobega, tako kot *queer* podobe, niso nikoli čisto apolitične.

Če so Duletičeve, Čapove in Jostove *queer* podobe povezane z slovensko zgodovino (*Doktor*), socialističnim grajenjem

velenjske proletarske družbe (*Tovariši*), mladimi možmi na prehodu v odraslost (*Dečki*) ali romantičnimi razglednicami Ljubljane, Alp in postavnih moških (*Vesna, Ne čakaj na maj*), v katere subtilno vnašajo *queer* osebe in senzibilnost, Hladnik ubere strategijo *queer* ekscesa in kiča, ki radikalno zareže v heteronormativno spodobnost socialistične družbe tistega časa. Potem pridejo osemdeseta, *queer* podobe v filmu pa zamenjajo *queer* podobe v videu, ki so izrazito politične. Ena izmed video ustvarjalk tistega časa, Marina Gržinič, je v intervju s Tatjano Greif povedala, da je bilo *queer* sadomazohistično telo mesto, s katerega je bilo mogoče najbolj radikalno kritizirati heteroseksualno patriarhalno oblast. A radikalizacija *queer* podob in LGBT gibanja se v podobe slovenskega filma po osamosvojitvi ni prenesla na načine, kot bi pričakovali. O tem v naslednji številki. **E**

Literatura:

- Dyer, Richard. 2002. *The culture of Queers*. London, New York: Routledge.
- Gržinič, Marina. 2009. "Obscenost krščanskega diskurza je monstrozna". Intervju z Marino Gržinič, intervjuja Tatjana Greif. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 37 (237): 143–144.
- Jovanović, Nebojša. 2012. My own private Yugoslavia: František Čap and the socialist celluloid closet. *Studies in Eastern European Cinema* 3 (2): 211–229.
- Mozetič, Brane. 2009. Homoseksualnost in slovenski film. 25. *Festival gejevskega in lezbičnega filma (filmski katalog)*. Ljubljana: ŠKUC.
- Sontag, Susan. 1962. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus in Giroux.
- Vrdlovec, Zdenko 2001. Boštjan Hladnik – Ljubezen je hladnejša od smrti. V *Boštjan Hladnik*, ur. Z. Vrdlovec in L. Nedič, 9–51. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

¹ V članku izmenjujoče uporabljam izraz LGBT in *queer*. Slednji zaobjema nenormativne izraze spola in seksualnosti, ki jih sicer v kontekstu tega članka oznaka LGBT večinoma uspe zaobjeti. A v nekaterih primerih lahko *queerovski* liki uhajajo tudi kategorizaciji pod eno od LGBT identitet ali pa *queer* opisuje nekakšno nedoločljivo senzibiliteto likov, ki jih najdemo v filmih, in njihovo odrinjenost.

² Najprej nekaj dejstev: v slovenskem filmu od druge svetovne vojne naprej se največkrat pojavljajo *queer* moški, sledijo *queer* ženske, transspolnost pa je potencialno nakazana npr. v Hladnikovi maškaradi (na hipijevski zabavi) ali jasno izpostavljena v dokumentarnih delih skupnosti *Transspolna*

življenja v Sloveniji (2016, Michelle Emson). Na tem mestu dokumentarce, homoerotične videe in kratke filme za zdaj večinoma puščamo ob strani.

³ Avtorice/avtorji, ki opisujejo *camp* (npr. Susan Sontag), ga vidijo kot senzibilnost, specifično *queer* estetiko; kot strategijo *queer* branja, *campovski* pogled; in kot način sporočanja, gest, stila, znak identitete. Subkulturni *camp* je naklonjen ironiji, igri, parodiji, umetnemu, performansu, pa tudi transgresiji konvencionalnih norm, denaturalizaciji ženskosti in moškosti ... *Camp* odpira možnost dekonstrukcije heteroseksualne matrice in avtoritete ter izražanja zapostavljene *queer* subjektivitete znotraj dominantne kulture.

O enakosti spolov in filmskem sektorju: mednarodna perspektiva

Na začetku leta se je Slovenski filmski center (SFC) pridružil nadnacionalnim pobudam Sveta Evrope in Euroimagesa ter pobudam nacionalnih filmskih centrov za preverjanje stanja enakosti spolov v filmskem sektorju. Marca 2018 je SFC organiziral posvet na Festivalu dokumentarnega filma z naslovom »Ženske v filmskem sektorju: vprašanje spola« z mednarodno udeležbo in slovenskimi filmskimi režiserkami, na katerem je potekala tudi javna predstavitev izsledkov študije *Prisotnost žensk v slovenskem filmskem sektorju: enakost spolov*. Udeležba je bila večinoma ženska, čeprav se enakost spolov v enaki meri dotika obeh spolov. V pričujočem prispevku dopolnjujem predstavitev izsledkov študije z orisom trenutnega stanja in trendov na področju enakosti spolov: v prvem delu skozi mednarodno perspektivo in v drugem z vidika nacionalnega filmskega programa.

Verjetno se vsi strinjamo (vsaj) v tem, da popularna kultura v veliki meri vpliva na oblikovanje našega dojemanja in naših prepričanj. Ena izmed zadnjih in vse pogostejših študij o enakosti spolov iz leta 2014¹, ki je preučevala ženske like v popularnih filmih, je pokazala, da so bile ženske prisotne zgolj v 31 odstotkih vseh govorečih likov na filmskem platnu in da je seksualizacija prevladujoča vsebina za ženske vloge. Drugi izmed podatkov priča, da je v Evropi enega od šestih filmov režirala ženska². Kako je torej mogoče, da je v družbi, ki jo sestavljamo v približno 50 odstotkih ženske, tako velik razkorak med prisotnostjo spolov v filmskem sektorju?³

Četudi je prisotnost žensk v filmskem izobraževanju na evropski ravni pretežno enaka prisotnosti moških, ostaja dejstvo, da se morajo ženske pogostejše srečevati z nemalo ovirami, da vstopijo v filmski sektor kot režiserke oziroma filmske ustvarjalke. Že leta 2015 je konferenca Sveta Evrope na Sarajevskem filmskem festivalu ugotavljala, da so ženske precej manj zastopane v ključnih ustvarjalnih funkcijah v filmskem sektorju kot moški. Za ženske to pomeni, da prevzemajo večje tveganje za manj ugodno obravnavo glede plačila za delo in pridobivanje nacionalnega sofinanciranja

projektov ter da njihovo filmsko delo doseže manjšo prepoznavnost kot pri moških režiserjih.

Vloga avdiovizualnega sektorja v družbi

Glede na poseganje avdiovizualnega sektorja v naša vsakdanja življenja ima slednji pomembno vlogo pri ohranjanju neenakosti spolov na filmskem platnu (pred kamero) in pri ustvarjalnem filmskem procesu (za kamero). Filmi in televizijske serije so močan dejavnik oblikovanja, doživljanja in ohranjanja prevladujočih norm v naši družbi, vključno s spolno določenimi normami in vlogami. Reprezentacija žensk (kot tudi moških) v avdiovizualnih vsebinah je določena z našimi prevladujočimi normami, *kakšno sme, mora biti [njeno] ravnanje, vedenje in mišljenje* (SSKJ). Kar pomeni, da avdiovizualni sektor, ki zajema kinematografijo, televizijo in videoigre, nosi pri uresničevanju načela enakosti spolov pomembno vlogo kot eden izmed prevladujočih izrazov popularne kulture.

Dejstvo ostaja, da je uspeh filmskega dela precej nepredvidljiv, kljub neštetim poskusom v iskanju zanesljivih metod, po katerih bi ga lahko natančneje predvideli. Slednje v marsičem vpliva tudi na odločanje: od strahu pred novim, nepreizkušenim materialom ali načinom dela do nezavedne pristranskosti s predsodki o arhetipskem režiserju kot »belem moškem«.

Z nezavedno pristranskostjo [*unconscious bias*], izhajajoč iz civilizacijsko dominantnejšega moškega spola v zahodni družbi (v patriarhalnem družbenem sistemu), se ohranjajo predsodki, ki favorizirajo določen spol, osebe ali skupine oseb v primerjavi z drugimi. Nezavedno pristranskost vodijo stereotipi in predsodki o določeni skupini ljudi, ki jih posamezniki oblikujejo zunaj svojega zavestnega zavedanja. Nezavedna prepričanja pri oblikovanju in sprejemanju odločitev torej niso izvzeta, velja ravno nasprotno.

Vendar se tisto, kar filmska industrija misli, da prispeva k uspehu filma, ne odraža nujno tudi pri občinstvu. Follows in drugi (2016, 83)⁴ so namreč analizirali odločilne dejavnike, ki vplivajo na odločitev britanskega občinstva za ogled filma. Ugotovili so, da jim je najmanj pomemben prav spol scenarista/scenaristke in režiserja/režiserke. Najpomembnejši vpliv na odločitev gledalca za ogled pa imajo vsebina, žanr, glavni igralci/igralkе in kritike filma (v tem vrstnem redu). K temu so dodali, da »čeprav filmska industrija še vedno vztraja in deluje na podlagi lastnih zakoreninjenih predsodkov o spolu režije, hkrati zapostavlja dejstvo, da ženske režiserke prinašajo drugačne filmske vsebine, kar pa občinstvo ceni in podpira«.

Tudi digitalni obrat v modelih produkcije in distribucije zahteva iskanje vedno novih občinstev. Ženske režiserke ustvarjajo zgodbe, ki so bile do zdaj v naši popularni kulturi precej manj prisotne (v obdobju 2010–2013⁵ je bilo

v Franciji na primer zgolj 6.7 % scenaristk, v Nemčiji 22.2 % in v UK 14.6 %) ⁶, s tem pa prinašajo tudi potencial za nova občinstva. Raziskava Britanskega filmskega inštituta (2013) ⁷, ugotavlja, da so filmi s scenarijem ženske avtorice in v režiji ženske režiserke v povprečju bolj dobičkonosni kot tisti z moško režijo in scenarijem. Enake ugotovitve predstavlja raziskava EWA (2016) ⁸: filmi režiserk so uspešni na nacionalnih in mednarodnih festivalih.

Občinstvo si torej želi raznoliko filmsko vsebino, poleg tega pa Follows in drugi (2016, 88) ugotavljajo, da imajo filmi z režiserko pozitivne učinke. Preprosto rečeno: nepravilno je, da ima en spol privilegij pred drugim, ko gre za delo v filmski industriji, ki ne predpostavlja nikakršne potrebe po naravnih razlikah med spoloma. Temu pritrjujejo tudi odgovori v raziskavi EWA (2016): dve tretjini respondentov sta prepričani, da neenakost spolov obstaja, pri čemer je o tem prepričana zgolj polovica moških. Vključevanje enakosti spolov na filmskem področju poleg spodbujanja pravičnosti v družbi dosega še druge družbene učinke: izboljššan odnos do ženske seksualnosti, že omenjena raznolikost (filmskih zgodb), dostojna reprezentacija ženske na filmskem platnu, večje število žensk na vodilnih pozicijah ter večja tolerančnost in strpnost v družbi.

Moški in ženske pripovedujejo različne zgodbe, vendar je ne glede na spol pripovedovanje zgodb predvsem individualno. Filmske zgodbe z glavno protagonistko so pogostejše rezultat dela režiserki oziroma scenaristk. Velja pa tudi obratno. Posledica dejstva, da režiserji dominirajo v filmskem sektorju kot scenaristi, hkrati pa vsebina scenarijev izhaja iz posameznikove osebne izkušnje, je,

da gledamo predvsem filme, ki v prvi vrsti pripovedujejo moško izkušnjo in posredujejo moško doživljanje sveta. Z uravnoteženjem pogleda – to pomeni več filmov z režiserkami in scenaristkami ter njihovimi izkušnjami in doživljanjem – se razširi nabor filmov, zgodb in perspektiv, ki bo občinstvu na voljo.

Večje število režiserk (in žensk na vodilnih mestih) pomeni večji delež žensk v filmskih ekipah. Filme režiserk v večji meri producirajo prav ženske, ista povezava je prisotna tudi pri moških režiserjih, ki večinoma sodelujejo z moškimi producenti. ⁹

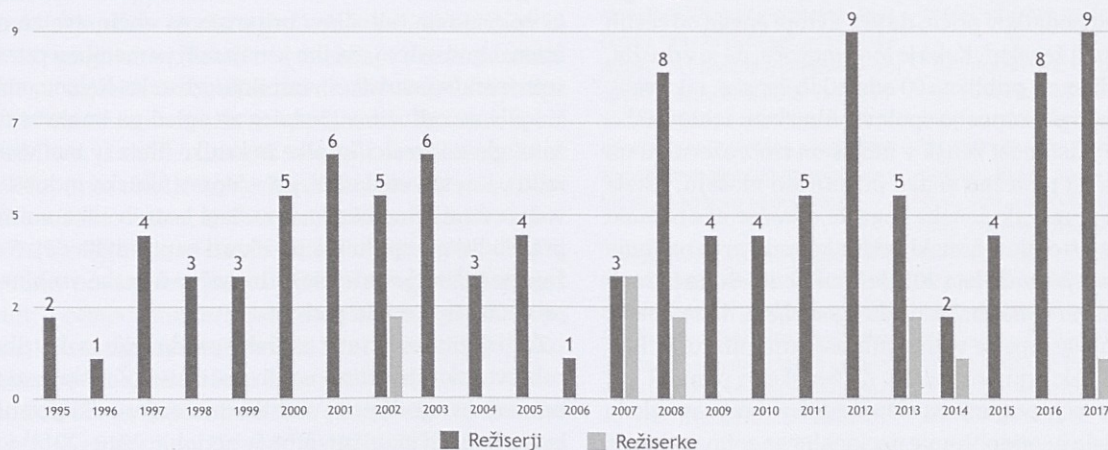
Brez večje prisotnosti žensk (vzornic) bodo v naslednji generaciji diplomantov režije zelo verjetno znova pretežno moški. Oziroma kot pravi Geena Davis: »If she can't see it, she can't be it« (Če ona tega ne vidi, potem to ne more postati). ¹⁰

Ovire za ženske pri profesionalnem vstopu v filmski sektor Po kvalitativni raziskavi EWA je največji odvrtačni dejavnik, ki ohranja nizek delež režiserk v filmskem sektorju, »dostop do nacionalne podpore oziroma sredstev« (v 74 % so respondenti odgovorili pritrdilno). Sledijo mu drugi dejavniki, kot so »premalo vzornic«, »družinske obveznosti«, »nestabilno delo«, »pomanjkanje samozavesti«, »izzivi vodenja« in »pomanjkanje mreženja«.

Dva vidika o dostopu do nacionalne podpore oziroma sredstev je smiselno posebej izpostaviti, saj imata po mnenju respondentov izrazito negativen vpliv na vlogo režiserk. Režiserke tekmujejo v konkurenci vseh prijavljenih projektov, kjer jih velika večina vključuje režiserja (na SFC je bil delež

Prikazani filmi s podporo Filmskega Sklada/SFC (1995-2017)

Število prikazanih filmov z režiserko=11
Število prikazanih filmov z režiserjem=104
Število prikazanih filmov s spolno mešano režijo = 2



režiserjev med prijavljenimi projekti za realizacijo v letih 2011–2017 87 %). Kot drugo, projekte ocenjujejo večinsko moško sestavljene komisije (delež članov v strokovnih programskih komisijah na SFC je v povprečju 86 %), ki zaradi nezavedne pristranskosti niso naklonjene naraciji ženske, ampak »naraciji belega moškega«.

Dodatna ovira za večji vstop žensk v filmsko produkcijo ostaja nizka zastopanost žensk v odločevalskih komisijah in nizka ozaveščenost članstva komisij o stanju neenakosti spolov (EWA 2016). Primer pozitivnega ukrepa predstavlja Avstrijski filmski inštitut, ki enkrat letno člane projektne komisij izobražuje o načelu vključevanja enakosti spolov, poleg tega pa od leta 2016 odločitve komisij vsebujejo razdelitev sredstev glede na prijave po spolu.

Pomemben dejavnik za režiserke so tudi *družinske obveznosti*, vendar odgovori ženskih respondentov pokažejo, da jih starševstvo ne odvrača od ustvarjanja filmov (63 %). Kritično dodajo, da je na sistemski ravni narejeno premalo v smeri podpore in priznavanja potreb filmske ustvarjalke, še posebej v proračunskih postavkah in v času snemanja oziroma obdobju realizacije. Podrobneje zagovarjajo možnost, da bi proračun filmov vseboval postavko upravičenih stroškov za varstvo otrok na snemanju.

Izpostavljena javno politična ukrepa v zvezi z izobraževanjem strokovnih komisij o enakosti spolov in s prepoznavanjem potreb staršev oziroma režiserk mater podpirajo tudi slovenske filmske ustvarjalke.

Ukrepi filmskih politik v mednarodni perspektivi

Od leta 2010 so različne institucije, kot so Svet Evrope, Evropska komisija in Evropski parlament, začele še intenzivneje poudarjati vlogo avdiovizualnega sektorja v uresničevanju enakosti spolov. Panevropska organizacija Sveta Evrope je vključevanje načela enakosti spolov v javne politike prepoznala kot enega izmed temeljev uresničevanja demokracije in spoštovanja človekovih pravic. Lansko leto so tako objavili Priporočila Sveta ministrov¹¹ državam članicam za enakost spolov v avdiovizualnem sektorju. V slednjih ugotavljajo, da obstaja široka podpora za spremembe politike, vključno za ukrepe, ki naj:

- a. obravnavajo premajhno zastopanost žensk v filmskem sektorju;
- b. izboljšajo uravnoteženo porazdelitev javnih sredstev med spoloma;
- c. dosežejo enako zastopanost žensk in moških ter večjo ozaveščenost strokovnih komisij in žirij na položajih odločanja in na festivalih;
- d. uvedejo spodbude za producente, ki podpirajo filmske ustvarjalke;
- e. uvedejo spodbude za distributerje za podporo vsebin, ki jih ustvarijo ženske.

Nadnacionalni Sklad Eurimages se je aktivno pridružil tej pobudi in začel redno predstavljati statistike na področju podeljevanja podpore filmskim projektom po spolu. V novi strategiji si je tudi prvič zastavil cilj doseči enakost spolov pri razdeljevanju podpore koprodukcijam z deleži 50 : 50 do leta 2020.

V državah članicah imajo ključno vlogo pri vključevanju načela enakosti spolov v filmsko politiko nacionalni filmski centri, pa tudi nevladne organizacije ali pobude posameznikov. Nacionalne filmske politike navadno naredijo prve korake k načelu vključevanja enakosti spolov s preverjanjem stanja, podpore raziskavam in informiranjem, spodbujajo pa tudi ozaveščenost o stanju (Slovenija, Nemčija, Francija, Švica, Belgija in Hrvaška). Med bolj enostavnimi prvimi koraki v prizadevanju za enakost spolov so postavitev spletnih strani v pomoč filmskim ustvarjalkam (na primer v Skandinaviji: »Nordic Women in Films«, Belgiji: »Elles Tournent« in Nemčiji: »Regisseurinnen Guide«).

Tem sledijo mehkejši ukrepi in pobude za oblikovanje posebnih programov za uresničevanje enakosti spolov, na primer mentorstvo mladim filmskim ustvarjalkam preko delavnic, treningov, mreženja in predajanja znanja starejše generacije filmskih ustvarjalk mlajšim (na primer avstrijski program »ProPro - The Producers' Programme for Women«).

Ne nazadnje so tu države, ki so se opogumile in sprejele ter implementirale zavezujoče (kvantificirane) ukrepe, kakršne so kvote ali obvezni deleži; med njimi izstopajo Avstrija, Norveška, Velika Britanija in Švedska (pa tudi Nizozemska, Španija, Poljska, Irska in Italija). Slednje so sledile dvema korakoma v razvoju politike enakosti spolov: s prvimi ukrepi so želele ustvariti spremembe v mentaliteti (ozaveščanje) in v naslednjem koraku strateško uresničiti jaseen cilj doseganja enakosti spolov.¹²

Sledi podrobnejša predstavitev ukrepov s področja filmske politike. Oglejmo si najprej paritetni delež spolov v komisijah. V **Španiji** je na podlagi 40. člena Zakona o filmu določeno uresničevanje enakopravne udeležbe članov in članic v strokovnih komisijah v razmerju 50 : 50. Na **Poljskem** je Poljski filmski inštitut (PFI) leta 2017 uvedel pravila za doseganje enakopravne udeležbe na odločevalskih položajih. V komisijah mora biti delež žensk najmanj 35 % oziroma mora biti med člani komisije vsaj ena ženska, saj so na splošno komisije sestavljene iz treh članov. V **Belgiji** in **Švici** glede tega ni zavezujoče politike, čeprav v belgijskih komisijah za vrednotenje prijavljenih projektov ženske predstavljajo v povprečju 48 % članstva. V **Avstriji** je bila leta 2013 dosežena enakost spolov v projektne komisiji, ki vrednoti prijavljene projekte. Med drugim spremljajo tudi sestavo Nadzornega sveta AFI, ki ga je leta 2016 sestavljalo 12 članov, od tega 4 ženske, kar predstavlja eno tretjino sveta.

Med ukrepe za vrednotenje projektov po kriteriju enakosti spolov sodi tudi zahteva, ki jo danes upošteva večina držav: da producent projekta že ob prijavi navede spol oseb na ključnih funkcijah. V nekaterih državah mora komisija ob vrednotenju projektov poleg kakovosti in potenciala za komercialni uspeh ter finančne verodostojnosti upoštevati še enakost spolov v vlogi režiserja/režiserke in scenarista/scenaristke. Poleg Italije in Avstrije so tovrstne ukrepe uvedle tudi **Španija, Nizozemska, Irska in Velika Britanija**.

Švedska je kot vodilna država na tem področju prva uvedla zavezujočo politiko, s katero je za obdobje 2013–2016 predpisala sledenje strateškim ciljem in 5-delni akcijski načrt za doseganje enakosti spolov.⁴³ Strateški cilj jim je uspelo tudi doseči, saj se je število filmov z ustvarjalkami povečalo (s 35 % v obdobju 2006–2012 na 49 % v obdobju 2013–2016), filmi režiserk pa so se uvrstili med prvih deset najbolj gledanih nacionalnih filmov. **Norveška** je poleg Švedske ena izmed najbolj progresivnih držav z ukrepi na področju enakosti spolov.

Avstrijski filmski inštitut (AFI) je z letom 2012 pričel z zbiranjem in spremljanjem podatkov o razdeljeni podpori po spolu režiserja in scenarista, tako prijaviteljev kot tudi tistih, ki jih podprejo. Z letom 2017 so uvedli posebno *Shemo v podporo enakosti spolov za razvoj scenarija in razvoj projektov*, katere namen je spodbuditi zaposlovanje filmskih ustvarjalk. Če prijavljeni projekt doseže mejno vrednost za podelitev podpore, mu avtomatično namenijo

dodatnih 30.000,00 EUR. Podpore prejmejo za razvoj scenarijev ali projektov, v katerih je na eni izmed ključnih pozicij udeležena vsaj ena ženska, namreč kot producentka, režiserka ali scenaristka.⁴⁴

Tudi **Regionalni sklad na Dunaju** (*Vienna Film Fund*) z letnim proračunom 11 milijonov evrov je leta 2016 uvedel ukrep za podporo zaposlovanju režiserk, scenaristk in producentk za televizijsko produkcijo. Prijavitelji lahko zaprosijo za najvišji znesek podpore le pod pogojem, če eno od ključnih pozicij (režija, scenarij, produkcija) zaseda ženska. Pri vrednotenju prijav dodatne točke prejme filmski projekt, ki ga bo režirala ženska.

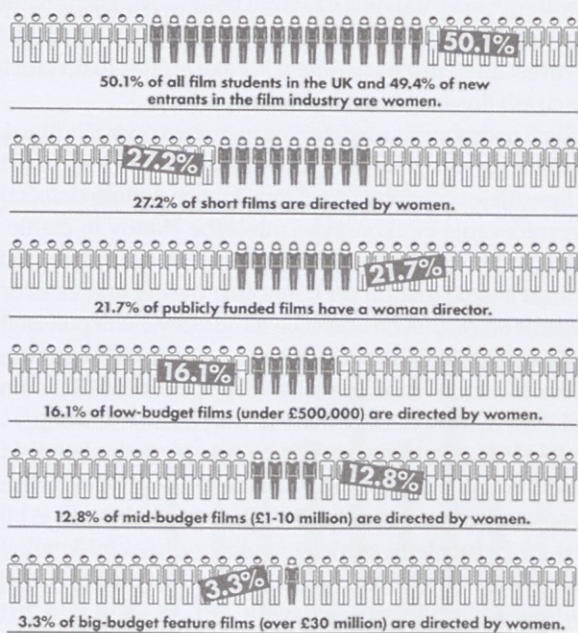
V **Veliki Britaniji** se je z letom 2015 **Britanski filmski inštitut** (BFI) zavezal k uresničevanju kulturne raznolikosti in vključevanja načela enakosti spolov. Zapisali so: »Kot nacionalnemu skladu za filmsko produkcijo in v vlogi javnega financerja s podporo loterije nam je bistveno, da BFI predstavlja sodobno Britanijo – v filmih, ki jih podpiramo in prikazujemo, pri gledalcih, ki jih gledajo, ter s filmskimi ustvarjalci in igralci, ki jih ustvarjajo.« Od aprila 2018 dalje je BFI naredil velik preskok na področju enakosti spolov in uvedel zavezujoče podeljevanje podpore v razmerju 50 : 50.⁴⁵ Na **Nizozemskem** imajo podoben sistem podeljevanja podpore z namenom uresničevanja raznolikosti. Komisija namreč poleg kakovosti projekta ocenjuje tudi njegov potencialni prispevek k raznolikosti (starost, spol, kultura, invalidnost).

Italija je leta 2016 dopolnila zakon, ki ureja področje filma, in vanj vnesla ukrepe iz politike enakosti spolov pri vrednotenju prijavljenih projektov. Tisti projekti, pri katerih je filmska ustvarjalna ekipa sestavljena pretežno iz žensk, zlasti če so v njej filmske režiserke, lahko prejmejo tudi do 15 točk več kot ostali.

Ukrep belgijskega **The Wallon Centre** predstavlja mehkejšo obliko zavezanosti h kvotam in vključuje privilegiranje filmskih projektov režiserk v primerih, kjer je več projektov ovrednotenih kot enako kakovostnih. Podoben ukrep je v uporabi na **Norveškem filmskem inštitutu** z namenom uresničevanja strateškega cilja, da bi podprli enakopraven 50 % delež filmskih projektov režiserk.

V **Španiji** pri ocenjevanju projektov velja poseben kriterij za družbeno-ekonomski učinek, kjer se posebej točkuye tudi vloga žensk v projektu. Funkcije, kot so režiserka, scenaristka, izvršna producentka, direktorica filma in ostale filmske vloge, ki jih zasedajo ženske, prinašajo dodatne točke in predstavljajo 4 % celotnega točkovnega vrednotenja.

Na **Irskem** spodbujajo enakost spolov podobno kot v Avstriji, z dodatnim prispevkom podpore v kumulativni vrednosti 100.000,00 EUR projektom celovečernih filmov, ki jih režira ženska.



Vir: Directors UK

V **Kanadi** sta posebni shemi podpore za filmske ustvarjalke oblikovala tudi Akademija kanadske kinematografije in televizije (*The Canadian Academy*) in Kanadski nacionalni filmski odbor (*The National Film Board of Canada*). Prvi je oblikoval program pripravnštva (*Apprenticeship program*)¹⁶ za režiserke, ki bo ustvarjalkam pri filmu, televiziji in digitalnih medijih na začetku in sredi kariere poti pomagal, da bi prepoznale in dosegle svoje karierne in projektne cilje, izboljšale svoje režijske izkušnje in razvile mrežo sodelovanj kot odskočno desko za napredovanje pri svojem delu. Drugi, NFB¹⁷, se je leta 2017 zavezal podeljevati podporo za realizacijo filmov po principu enakosti spolov, kar pomeni, da bo 50 % sredstev razdeljenih med ženske režiserke. Cilj želijo doseči do leta 2019, čeprav se lahko NFB že zdaj (v obdobju 2016–2017) pohvali s podatkom, da so 44 % vseh podprtih filmskih del režirale ženske, dodatnih 5 % predstavljajo po spolu mešane ekipe; se pa delež žensk manjša, ko gre za druge ključne vloge v filmskem ustvarjanju: scenaristk je samo 27 %, montažerk le 24 %, zgolj 12 % je direktoric fotografij in 13 % skladateljic filmske glasbe.

Leta 2008 je hrvaški Urad za enakost spolov pozdravil odločitev **Hrvaškega avdiovizualnega centra**, da na razpisu za filmske prvence prvič podeli sredstva dvema projektoma režiserk. Še istega leta je puljski filmski festival gostil okroglo mizo na temo prisotnosti žensk v hrvaškem filmskem sektorju, ki se je je udeležilo tudi veliko filmskih ustvarjalk. Naslednje leto je na podlagi ugotovitev te okrogle mize Urad za enakost spolov objavil prvo študijo *Prepoznavnost žensk v hrvaški kinematografiji* (»Vidljivost žena u hrvatskoj kinematografiji«), v kateri ugotavljajo, da so režiserke med letoma 1991 in 2008 od 108 igranih celovečercer režirale zgolj 6 filmov (5 %), od tega pa je tri posnela Snježana Tribuson. Do danes je HAVC dosegel bistven premik v ozaveščanju in promociji filmskih ustvarjalk.

Omenimo še države, ki do leta 2017 sicer niso razvile posebnih ukrepov, vendar so po statističnih podatkih vidne izboljšave v deležu in podpori novih generacij režiserk. Sem se uvrščajo **Bolgarija** (iniciativa prihaja predvsem od spodaj navzgor, delež režiserk je 26,7 %), **Danska** (povprečje režiserk je 20 % in šele leta 2016 je DFI začel aktivneje obravnavati problem enakosti spolov¹⁸), **Portugalska** (pripravlja raziskavo o stanju na tem področju), **Romunija** (brez konkretnih ukrepov, vendar se delež režiserk povečuje iz generacije v generacijo) in **Turčija** (delež režiserk se je skozi generacije podvojil, vendar je še zmeraj zelo nizek).

Statistične izsledke o nacionalnem filmskem programu, ki ga oblikuje in sofinancira Slovenski filmski center, bomo podrobneje predstavili v naslednji številki revije Ekran. E

¹ Gender Bias without borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films across 11 countries. 2015. str. 3 in 8. <https://seejane.org/symposiums-on-gender-in-media/gender-bias-without-borders/>.

² Julio Talavera Milla. 2014. Female directors in European films: State of play and evolution between 2003 and 2012. European Audiovisual Observatory.

³ Podobno vprašanje postavlja tudi Nikki Baughan skozi komentar v »The invisible woman: film's gender bias laid bare« (2018, Sight & Sound magazine). <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/invisible-woman-film-gender-bias-laid-bare>.

⁴ Stephen Follows, Alexis Kreager, Elanor Gomes. Cut Out of the Picture. 2016. <https://www.directors.uk.com/news/cut-out-of-the-picture>.

⁵ Gender Bias without borders: An Investigation of Female Characters in Popular Films across 11 countries. 2015. <https://seejane.org/symposiums-on-gender-in-media/gender-bias-without-borders/>.

⁶ Stephen Follows, Alexis Kreager, Elanor Gomes. Cut Out of the Picture. 2016. <https://www.directors.uk.com/news/cut-out-of-the-picture>.

⁷ Catherine Shoard: "Women successful yet sidelined in film writing and directing. 2013. <https://www.theguardian.com/film/2013/nov/26/female-writers-directors-film-bfi>.

⁸ European Women's Audiovisual Network: Where are the women directors? Report on gender equality of directors in the European film industry, 2006-2013. Str. 9. http://www.ewawomen.com/uploads/files/MERGED_Press-2016.pdf.

⁹ Follows in drugi. Cut Out of the Picture. 2016. Str. 31–33.

¹⁰ Rebecca Brand: 'If she can't see it, she can't be it': why media representation matters. 2013. <https://www.theguardian.com/women-in-leadership/2013/nov/12/media-representation-matters>.

¹¹ CM/Rec(2017)9.

¹² Study of the emergence of a new generation of European female film directors (updated 2017): <http://femmesdecinema.org/wp-content/uploads/2018/01/Study-of-Female-film-directors.pdf>.

¹³ Na nadnacionalni ravni je podoben strateški cilj oblikoval Eurimages, ki želi doseči enakost spolov v produkciji filmov z deleži 50 : 50.

¹⁴ Podrobneje v Funding Guidelines, 2018 (8. člen, stran 32).

¹⁵ <https://www.directors.uk.com/news/the-bfi-adopts-directors-uk-s-50-50-gender-balance-recommendation>.

¹⁶ <https://www.academy.ca/2017/new-apprenticeship-program-for-female-directors/>.

¹⁷ <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/national-film-board-to-expand-gender-equity-plan/article34223554/>.

¹⁸ <http://movetheelephant.org/increasing-diversity-danish-film-institute/> in <https://www.dfi.dk/en/english/about-dfi/objective-improving-gender-balance-danish-film>.

Tina Pogljajen

Zgodbe iz Nemške kinoteke: med Vzhodom in Zahodom Berlin 1946–1980

Obisk osupljivega Muzeja filma in televizije v Berlinu, ki je del Nemške kinoteke, razkriva celo morje zanimivih drobcov iz nemške filmske zgodovine. Če so mejniki, kot je bil podpis Oberhausenskega manifesta leta 1962, ki je prekinil z »očkovim filmom« (Papass Kino), in delo režiserjev, ki so spreminjali podobo nemškega filma, kot sta bila Volker Schlöndorff in Rainer Werner Fassbinder, dobro znani, potem le malokdo ve, da so v Vzhodni Nemčiji oziroma

Nemški demokratični republiki pogosto – vsaj sprva – snemali veliko bolj družbeno-kritične filme kot v Zahodni Nemčiji. Prav tako cenzura ni obsegala le (zahodnih) filmov v Vzhodni Nemčiji, temveč je (vzhodne) filme cenzurirala tudi Zvezna republika Nemčija.

Odličen primer je bil režiser Wolfgang Staudte, ki je kot še veliko drugih režiserjev po koncu nacizma začel snemati filme za vzhodnonemški državni filmski studio DEFA. Staudte je po romanu Heinricha Manna **Podložnik** posnel istoimenski film (Der Untertan, 1951), komično dramo, v kateri se protagonist Diederich Heßling (Werner Peters) vsega boji, a se nato hitro nauči, da se mora za uspeh v življenju prilizovati tistim, ki so od njega močnejši, in zatirati tiste, ki so šibkejši. Podložnika so po premieri v Vzhodnem Berlinu v Zahodni Nemčiji prepovedali, in trajalo je dolga leta, preden so ga lahko videli tudi Zahodni Nemci. (Mimogrede, Staudte je umrl leta 1984, ko mu je v Sloveniji blizu Sevnice med snemanjem zadnjega dela televizijske miniserije odpovedalo srce.)

Irgendwo in Berlin

Da je bilo po vojni v razdejanem Berlinu življenje težko, beremo tudi v dnevniku ustanovitelja Nemške kinoteke, režiserja Gerharda Lamprechta. Zapisi iz tistega časa pričajo, da je leta 1946 zmozel le redko pisati; eden izmed

Podložnik, 1951



Nekje v Berlinu, 1946



njih se glasi zgolj: »Lakota! Lakota!!!« To ni presenetljivo, če vemo, da je v tistem obdobju tehtal le 44 kilogramov. Podobno shirani so bili nastopajoči v njegovem filmu **Nekje v Berlinu** (Irgendwo in Berlin, 1946), ki ga je posnel za studio DEFA in v katerem se berlinski dečki igrajo med ruševinami Johannistala in drugih delov uničene nemške prestolnice.

Za Lamprechta, ki je obdobje nacizma preživel razmeroma dobro – saj je v glavnem snemal filme in organiziral svojo filmsko zbirko – je življenje postalo zares težko šele ob porušeni stavbah in intelektualnem opustošenju povojnega Berlina. Jasno je bilo, da je posledice vojne močno čutila tudi filmska industrija, kjer je vse delovalo zgolj zasilno. Lamprechtu je vseeno uspelo posneti film, ki je bil glede na okoliščine precej optimističen – prihodnost si je namreč razlagal kot (politično nejasno) moralno odgovornost. Mlademu glavnemu igralcu, ki si je pozneje kot Charles Brauer ustvaril lepo kariero, je za nastop plačal 1000 rajhovskih mark. Te so bile ob gromozanski inflaciji skoraj brez vrednosti in jih je večinoma nadomeščala »cigaretna valuta«.

Kino na meji

Za ustanovitelja enega izmed treh najpomembnejših filmskih festivalov na svetu danes štejejo ameriškega oficirja Oscarja Martaya, ki je bil med vojaško vlado v Zahodnem Berlinu zadolžen za področje filma. Na njegovo pobudo so ustanovili tudi Grenzkino (kino na meji), ki je deloval na treh mestih v zahodnem delu Berlina blizu sovjetskega dela. Vsi trije so skupaj z Berlinalom delovali kot okno na Zahod: ker so bile meje leta 1950, ko je Martay začel s svojim projektom, še vedno odprte, je veliko državljanov Nemške demokratične republike redno zahajalo v zahodni del mesta. Če so predložili dokumente, ki so dokazovali, da prihajajo z vzhoda, so jim v »kinu na meji« priznali popust, vojaška vlada pa je kinematografom iz Zahodnega Berlina za takšno politiko pobiranja vstopnine priznala davčno olajšavo. Dva izmed treh kinov na meji sta se nahajala blizu da-

Gilda, 1946



našnjih prostorov Nemške kinoteke pri Potsdamer Platzu: eden se je imenoval Camera, drugi pa Aladin. Odprla sta se ob 10. uri zjutraj, Vzhodnoberlinčani pa so na vratih plačali 25 pfenigov. Tipičen program, ki so ga v teh kinih vrteli, sta sestavljala zahodnonemški filmski obzornik in ameriški celovečerni film. Eden izmed teh je bil **Gilda** (1946, Charles Vidor), v katerem je nastopala Rita Hayworth. Kino na meji – vključno z Aladinom in Camero – so zaprli leta 1961, ko so med obema deloma mesta zgradili zid.

Marlon Brando na Zahodu – in na Vzhodu

V petdesetih so se režiserji in scenaristi tako na Vzhodu kot na Zahodu zgledovali po italijanskih neorealistih. Oboji so se hoteli oddaljiti od filmov prejšnjih generacij in se namesto velikopoteznih, junaških epov raje posvečali prizorom iz vsakdanjega življenja. Podobne stvari so zanimale tudi mlade na obeh straneh zidu: na primer motorji, ameriški filmi, bugi-vugi in kavbojke, občudovali pa so Jamesa Deana, Elvisa Presleyja, Billa Haleyja in druge ikone tistega časa. V vzhodnonemškem filmu **Berlin – Ecke Schönhauser**² (1957, Gerhard Klein) skupina uporniških najstnikov na primer vpraša dekle po imenu Angela (Ilse Pagé), kako naj bo videti moški – in ona izstreli: »Kot Marlon Brando.«

Film bi lahko primerjali z **Die Halbstarken**² (1956, Georg Tressler), ki se prav tako osredotoča na uporniško življenje mladine in je v istem času nastal v Zvezni republiki Nemčiji, naredila pa ga je skupina novincev s producentom Wenzlom Lüdeckejem na čelu. Starejša generacija je v obeh filmih konservativna, avtoritarna in celo nasilna: v **Berlin – Ecke Schönhauser** mladostnika pretepa oče alkoholik, v **Die Halbstarken** pa oblastni oče svoje otroke nažene iz hiše. Razen avtentičnih trenutkov prikaza življenja mlajše generacije, ki so si med seboj podobni, se filma tudi bistveno razlikujeta: v **Die Halbstarken** se protagonist Freddy Borchert (Horst Buchholz) žene za kupi denarja, četudi jih lahko pridobi zgolj nezakonito, v **Berlin – Ecke Schönhauser** pa je kapitalizem sovražnik:

Berlin – Ecke Schönhauser, 1957



Halbstarken, 1956



na Zahodu živijo gangsterji, če se ženeš za dobičkom, pa lahko tudi mlad umreš.

Iz omare

V šestdesetih je študentsko gibanje za vedno začelo spreminjati okostenele zahodnonemške strukture in s seboj prineslo tudi gibanje za pravice LGBT, ki je imelo skupaj s feminističnim uporom izjemen učinek: Bundestag je leta 1969 dekriminaliziral homoseksualne odnose med odraslimi moškimi. Evforijo, ki je sledila, je vendarle nekoliko zmedel film Rose von Praunheim, **Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt**³ (1971). Scenarij zanj je napisala skupaj z Martinom Danneckerjem, ki je bil soavtor prve zahodnonemške sociološke študije o moški homoseksualnosti. Film predstavi vse stereotipe o gejevskem življenju, ironično potrdi vse predsodke in se izogne samopomilovanju; geji bi morali izstopati in bi morali biti ponosni na svojo »perverzno«, kot so to poimenovali drugi.

Pri Westdeutscher Rundfunk (WDR) so v filmu videli preveliko provokacijo in zato sodelovanje pri projektu zavrnil. Kljub zmagoslavni premieri filma na Mednarodnem forumu

mladega filma leta 1971 se je načrtovano televizijsko predvajanje na mreži ARD močno zapletlo in film so nazadnje z enoletno zamudo prikazali po vsej Nemčiji na nočnem programu. Kljub temu je imel izjemno visoko gledanost. Danes predstavlja pomemben del televizijske zgodovine v dveh smislih: najprej zato, ker je bavarski program Bayerischer Rundfunk zaradi njega z mrežo ARD prekinil sodelovanje, potem pa še zaradi polnočne diskusije, ki je »prebudila« Nemce. Rosa von Praunheim je po njej nenadoma postala najbolj slavna LGBT oseba v državi in je bila odtlej zasuta s pošto. Pisali so ji tako gledalci, ki jih je vznemirila njena prostaška kritika kapitalizma, kot tudi osamljene osebe LGBT, ki so pri njej iskale nasvete in pomoč.

Solo Sunny

V zadnjih desetletjih razdeljene Nemčije so vzhodnonemški filmi zahodnonemška občinstva in kritike začeli navduševati. Konrad Wolf je leta 1980 posnel **Solo Sunny**, film o nekdanji mehaničarki Ingrid Sommer, ki živi v (takrat še) zaniknem Prenzlauer Bergu, s svojo glasbeno skupino izvede turnejo po državi, igra pa jo Renate Krößner, ki je za svoj nastop istega leta na Berlinalu dobila srebrnega medveda. Film je nemudoma postal uspešnica tudi zunaj meja Nemške demokratične republike. Morda tudi zato, ker je življenje v Vzhodni Nemčiji prikazal precej realistično – kar je bil precejšen odmik od drugih filmov studia DEFA, ki so se v tistem času že veliko bolj izogibali prikazovanju stisk in družbeno-politične represije. **E**

¹ Berlin – vogal ulice Schönhauser.

² Uporniki.

³ Perverzen ni homoseksualec, ampak položaj, v katerem živi.

Zima v poletnem paradižu

Copa-Loca (2017) je obmorsko letovišče, ki služi kot pobeg za tiste, ki se vanj pridejo zabavat. Je plažni paradiž, fikcija poletnega dne. Tukaj skrbi za nekaj časa izginejo, medtem ko koža vpija razbeljeno sonce in odbija hladno morsko vodo. Brezskrbno se spuščajo po toboganih in tekajo, se potaplajo, skačejo, uživajo.

V *Copa-Loci* pa so tudi drugi ljudje, ki tam ostanejo, ko poletni ljudje odidejo. Ti drugi morajo ostati in pričakati zimo, ker pred tem pač ne more biti novega poletja. In zato, da bi lahko preživeli zimo in tudi tiste druge letne čase, ki niso poletje, morajo nekaj početi. Morajo poskrbeti zase.

Na srečo zanje skrbi država, ki jim dostavlja zabojer banan, zabojer na zabojer na zabojer banan. In Paulina. Paulina nosi barve, ki se stopijo z okoljem, in videti je, kot da je napol žurerska najstnica, napol mitološka vodna vila. Paulina torej skrbi zanje, celostno, holistično. Zaposluje njihova telesa in duše. Telesa z zdravim, radoživim libidom, duše z vprašanji, za katera niti vedeli niste, da si jih bi morali zastaviti.

Zdi se, kot da bi poletje vseeno lahko trajalo večno. Ampak kot mora Paulina na koncu izvedeti, se zimi preprosto niti sama ne more izogniti. Treba bo domov. Tudi za tiste, ki vedno skrbijo za druge, mora včasih kdo poskrbeti.

Christos Massalas, grški režiser mlajše generacije, je diplomiral na London Film School in je pred *Copa-Loco* z eksperimentalnim filmom **Rože in riti** (Flowers and Bottoms, 2016; ogledate si ga lahko na Vimeu) že vzbudil zanimanje številnih gledalcev ter festivalskih žirij. Na ozadju filma, ki se odvija znotraj drugega filma, nam *Rože in riti* pripovedujejo o ljubezni in hrepenjenju, za kar uporabijo posnetke rož in zadnjic. Zanimivo se podobno kot v *Copa-Loci* v tem kratkem filmu telesnost v erotičnem kontekstu pojavlja neposredno, brez ovinkarjenja, pa vendar ne zaradi provokacije ali eksploatacije. Golo telo obstaja kot del življenja, kot naslovne rože, ki delajo družbo zadnjicam, ali številne olupljene banane, ki jih hitijo uživati Paulinini ljubimci. Nič eteričnega ni, kar bi krasilo ta telesa, nič, kar bi bilo treba skrivati ali postavljati na pedestal.

Copa-Loca je vizualno domišljen film, toda podobno vizualno domišljenih filmov je veliko; ima nenavadne protagoniste, ki se obnašajo čudaško in odtujeno, a s tem



se ponaša nemalo filmov, zlasti odkar je grški novi val z odtujenimi absurdnimi liki poplaval domišljijo mladih filmarjev, ki se lahko identificirajo s to zlahka določljivo estetiko in precej manj zlahka ujemljivo atmosfero. Zakaj je torej *Copa-Loca* boljši od večine podobnih filmov? Christos Massalas stavi na učinkovit čustveni minimalizem, podkrepljen s preverjeno formulo nostalgичnega šlagerja, ki na pravih mestih izbruhne v refren, da podčrta siceršnji *deadpan* igralk in igralcev. To doda likom potrebno dinamiko – namig notranjega življenja –, da naposled niso tako odtujeni in čudni, kot se nam zdijo sprva. Morda so le skrivnostni. Morda vedo nekaj, česar mi ne vemo. Bi bilo pretirano, če bi trdili, da je Paulina filozofinja? Čemu pravzaprav ne bi mogla biti?

Copa-Loca je namreč prelep poklon prelestnim užitek brezdelja ter čistemu, zvedavemu duhu, ki sta na grških tleh pred toliko generacijami spodbudila rojstvo ljubezni do modrosti. **E**

Apeshit, 2018



Oskar Ban Brejc

Trap hit v Louvru

Če je Beyonce zaslovela z »belskimi« ljubezenskimi pop komadi (Halo, Dance For You, Love On Top ...) in se v zadnjih letih od njih nekoliko oddaljila ter se za hip približala trapu in hip-hopu (s tem so se tudi njene teme prelevile iz ljubezenskih v teme nezvestobe, feminizma in represije Afroameričanov), se zdi *Apeshit* najresničnejši približek trapu v vsej njeni karieri. A poslušanje komada hkrati z videom, ki ga je režiral Ricky Saiz, posnel pa Benoît Debie, pove mnogo več.

Apeshit poskuša biti v zvoku, besedilu in žanru deklarativno črnski. Če je žanr trapa v Ameriki večinoma domena temnopoltih raperjev, pa Beyonce in Jay-Z vse značilnosti popularnega trapa pripeljeta do takšnega ekstrema, da postane *Apeshit* karikatura belske, podzavestno rasistične predstave o tem, kaj je črnski trap komad. Karikatura zato, ker v besedilu upodablja vse klišeje najuspešnejših trap hitov, ki jih beli ljubitelj visoke umetnosti brezpogojno zavrača: hvaljenje z materialnim bogastvom, rasistične izraze, ki jih Jay-Z pripelje do grotesknosti in jim v drugih

trap komadih ni primerjave – omenjanje goril, opic, banan, ki v ameriškem slengu opisujejo kriminal, orožje in droge (I'm a gorilla in a fuckin' coop/Finna pull up in the zoo, 'Nana clips for that monkey business ...) –, etimologijo slengovskega vulgarnega izraza *Apeshit* pa ste verjetno uganili. Komad je na koncu bolj trapovski od trapa samega, poosebitev vseh rasističnih klišejev belega ljubitelja visoke umetnosti, ki nad njim obupa dolgo pred koncem. A ključnega pomena je poslušanje glasbe z videom, ki sta ga zakonca Carter posnela v Louvru; zvok in besedilo bi si, če sklepamo po klišeju, zaslužila video, ki razkazuje statusne simbole, kot so kopice športnih avtomobilov, velikanske hiše, dizajnerska oblačila ... A tu video pričakovani gledalca ne izpolni. Tako kot se pri večini popularnih trap komadov v prvih trenutkih videa raper nasloni na športni avto, se v *Apeshitu* Beyonce in Jay-Z ponosno postavita pred sliko Mone Lize. Pred najbolj znano sliko v zgodovini prideta zakonca Carter z zvoki iz ameriškega Hooda, iz črnškega geta, in z besedili, v katerih primerjata hitrost služenja denarja s svojim lamborghinijem. Četudi komad posplošeno enači visoko kulturo Louvra (če že ne z belci, pa vsaj) z »belskim« in kulturo trapa s »črnskim«, je to (edini!) zares subverziven del videa, ki belemu ljubitelju visoke umetnosti (kot si ga predstavlja komad) ne izpolni rasistične predstave o črnskem trapu (namerno ga izpolni besedilo, ki Louvra ne omeni niti z aluzijo). Da je Louvre

nepogrešljivo povezan z nastankom komada *Apeshit* in da se omembi muzeja Carterja namerno izogibata, pa dokazuje to, da se Jay-Z v komadu *Heard About Us*, ki nastopi proti koncu albuma, hvali prav s tem, da snema videe v Louvru. Namesto pred velik avto postavi video Beyonce in Jay-Z-ja na mesto, kjer bi si prav ta beli ljubitelj visoke umetnosti želel biti, a se ni na njem verjetno še nikoli znašel – čisto sam, nekaj metrov pred Mono Lizo. Če je lahko konzervativni poslušalec prej trap zavrnil po nekaj sekundah, ker je kot ideal promoviral simbole, ki mu niso pomenili nič, pa bo ob *Apeshitovem* konfliktu dveh sistemov vrednot, dveh družbenih slojev in – kar nam poskušata sporočiti Carterja – dveh ras, moral zdržati do konca in identificirati vse slike, medtem ko se bo zgražal nad vdorom popularne kulture v muzej.

Druga stran političnega spektra se zadovolji pri ikonografski analizi videa, ki govori o rasizmu in seksizmu v kanonih klasične zahodne umetnosti, a o tovrstnih analizah ne bom govoril, ker jih je na internetu na pretek¹ (večina kritikov se odloči, da je video odličen že zaradi dejstva, da so temnopolte plesalke »zavzele« stopnišče Louvra, a tudi to je problematika, ki nas v tem trenutku ne zanima).

Če je pomen Louvra v videu *Apeshit* nedvoumen (simbol visoke kulture, ki je bila skozi vso zgodovino ekskluzivno belska in patriarhalna), pa je zanimivo pomisliti na vlogo, ki jo ima video Beyonce in Jay-Z-ja za Louvre. Snemanje videov popularnih glasbenikov v Louvru ni nenavadna ali revolucionarna poteza ne za glasbenike ne za muzej. Pred nekaj leti je video *Mona Lisa Smile* v Louvru posnel pevec skupine Black Eyed Peas, will.i.am, a je katastrofalni izdelek še zdaj pri okoli 7,6 milijona ogledov na YouTubeu, kar je neprimerljivo z *Apeshitom*, ki je v manj kot dveh mesecih pridobil 97 milijonov ogledov. Snemanje videov popularnih glasbenikov in ustanavljanje avdio vodstev, ki gledalca peljejo po umetninah, prikazanih v videu (tudi *Apeshit* ima svoje), direktor Louvra Jean-Claude Martinez razlaga kot poskus narediti muzejsko zbirko »bolj berljivo« svetovni publiki. A zanimivejši od pozitivnega (»starodavni muzej je končno stopil v stik s časom, kjer so temnopolti enakovredni belcem«) ali negativnega (»starodavni muzej brezčasnih človeških dosežkov je podlegel moči efemerne popularne kulture«) pogleda na odprtost Louvra za sodelovanje s popularnimi glasbeniki se zdi pragmatični pogled, ki v sodelovanju zakoncev Carter in Louvra vidi ekonomsko sinergijo: ta pogled snemanja videa v Louvru ne razume kot pridružitev muzeja trenutnim aktivističnim tokovom, niti ga v končni fazi ne vidi kot poskus doseganja »boljše berljivosti« zbirke. Ta pogled razume video za komad *Apeshit*, posnet v Louvru, kot odraz sodobnega ekonomskega stanja, kjer so šole, bolnišnice, dobrodelne organizacije in (zaradi globalnega trga seveda tudi državni!) muzeji



za preživetje odvisni od svoje prepoznavnosti. In prav pri večnem boju za prepoznavnost sta lahko Jay-Z in Beyonce v pomoč Louvru bolj kot kdorkoli drug. **E**

¹ Npr: <http://time.com/5315275/art-references-meaning-beyonce-jay-z-apeshit-louvre-music-video/>
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/06/beyonce-and-jay-zs-new-way-of-looking-at-gender/563360/>.

Nace Zavrl

Žanri brez meja: Mark Kermode's Secrets of Cinema (BBC, 2018)

Redki so danes filmski kritiki, ki poleg objavljajanja v bolj in manj obiskanih specializiranih revijah uživajo tudi slavo ter splošno medijsko prepoznavnost kot samostojni intelektualni akterji; v angleškem *mainstream* publicističnem prostoru sodi v to peščico gotovo petinpetdesetletni pisec ter televizijski in radijski voditelj Mark Kermode. Avtorjev hiperproduktivni opus, ki zaobjema tako standardna časopisna besedila kakor vsakotedenske nastope na prvem programu državne televizije, se je 17. julija letos razširil še za

petdelno dokumentarno-esejistično nanizanko (predvajano v večernem terminu kanala BBC Four), s katero je Kermode status vrhovnega britanskega filmskega komentatorja – če že ne po pronicljivosti ter globini filozofskih uvidov pa vsaj po navidezni avtoriteti – zdaj zacementiran. S formatom petih neodvisnih epizod, ki s pomočjo kritikove prvoosebne voice-over naracije ter večjega števila nekajsekundnih filmskih insertov obravnavajo peterico ikoničnih žanrov povojne kinematografije, se kratka miniserija **Mark Kermode's Secrets of Cinema** (2018) zavestno umešča v tradicijo tako imenovanih *filmskih sprehodov* – didaktičnih, včasih samorefleksivnih vodičev čez vozlišča, križišča ter prelomnice svetovnega filma –, po kateri so Britanci zadnja leta znani. Nabora petih bojda najprepoznavnejših (ter ocenjevalcu najljubših) kinematografskih zvrsti se Kermode loteva s podobno pedantnostjo, kot so jo v svojih filmskoesejističnih podvigih izrazili že mnogi sodobni ustvarjalni velikani, od Godarda v štiriurnem polfilozofskem traktatu **Zgodovine filma** (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-98, Jean-Luc Godard) do Scorseseja v enako epohalnem popotovanju **A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies** (1995, Martin Scorsese), mnogo intimnejšem, bolj nostalgичnem dvojniku *Zgodovin*, financiranem kajpak s strani Britanskega filmskega inštituta. Primerna referenčna točka

Mark Kermode's Secrets of Cinema, 2018



Vročina, 1995

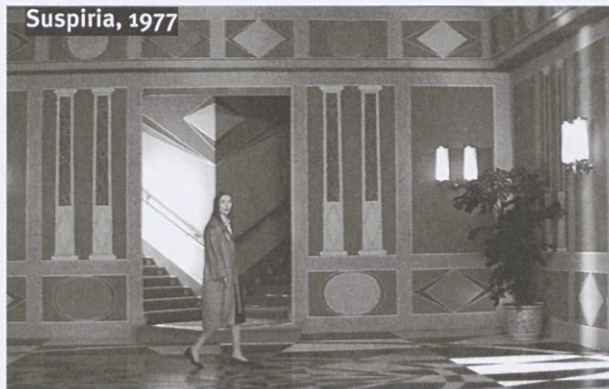


se sprva kaže tudi v odisejskih stvaritvah severnoirskega pisca, cineasta ter režiserja Marka Cousinsa, še posebej v znameniti petnajsturni **Zgodbi o filmu: Odiseja** (The Story of Film: An Odyssey, 2011) ter v neambiciozni, a zato nič manj pronicljivi **Zgodbi o otrocih in filmu** (A Story of Children and Film, 2013); toda vse morebitne vzporednice se tu nemudoma izkažejo za zgolj površinske, saj Kermordova pozornost namesto v izkopavanju skritih draguljev filmske zgodovine tiči povsem drugje.

Razlika je opazna že pri selekciji filmskega gradiva, najočitnejša pa postane pri Kermodovi avdiovizualni, grafični prezentaciji ter retorični metodi. Namesto k mogulom ter zapostavljenim biserom globalne art produkcije se recenzent časnika *The Observer* posveča prototipnim *žanrskim* izdelkom, najraje tistim cenenim in pogrošnim: pod drobnogled namesto klasičnega Hollywooda in novovalovcev, ki jih tako rad reflektira Cousins, stopijo romantične komedije (britansko znane tudi kot *romcomi*), filmi o drznih roparskih podvigih (tako imenovani *heist movies*), filmi odrasčanja (mladostniške *coming-of-age* pripovedi), znanstvena fantastika ter kakopak grozljivke, srhljivke ter vse, kar je pošastnega vmes. Vendar se Kermodova osrednja inovativnost – ter hkrati njegova največja šibkost – skriva v miniaturnih, občasnih, a zato še ne nevsiljivih grafičnih dodatkih, s pomočjo katerih nam kritik pojasnjuje značilnosti izbranih zvrsti. Grafi, usmerjene puščice ter tridimenzionalne kvadraste strukture so le posamezni primeri številnih vizualnih strategij, s pomočjo katerih Kermode v maniri power-point-prezentacije vzpostavlja bolj in manj šibke primerjave med sicer nekompatibilnimi filmskimi klasiki. *Secrets of Cinema* s tem zapušča teren analitičnega, premišljenega filmskozgodovinskega eseja (poosebljenega z imeni Farocki, Marker in Godard) ter nevarno vstopa v moderni trend amaterske, po navadi internetne video esejistike.

V zameno za površinske, neprodorne kvaziuvide – denimo Kermodova opazka, da protagonista v Mannovi **Vročini** (Heat, 1995, Michael Mann) nosita barvno nasprotujoči si

Suspiria, 1977



srajci – mora *Mark Kermode's Secrets of Cinema* tako žrtvovati vso argumentativno globino, ki jo je kritik v običajni, pisani besedilni formi sicer spodoben ustvariti. Če Godardove *Zgodovine* prisegajo na strukturirano, z marksizmom podkovanano tehniko historičnega raziskovanja, Kermodu pač zadostujejo organske, univerzalistične metafore žanrov kot živečih, samostojnih entitet. Vsakršno pozornost do industrijskih ter finančnih silnic, ki obravnavane popularne zvrsti odločilno pogojujejo, tu nadomešča estetika banalnih grafičnih vzporednic – denimo povezave med rdečimi odtenki Argentove **Suspirie** (1977, Dario Argento) ter Roegovega **Ne glej zdaj** (Don't Look Now, 1973, Nicolas Roeg) – ter zloženih digitalnih grafov. Ko Sam Wollaston v svoji entuziastični recenziji Kermodove serije slednjo označi za »nekaj mnogo bolj zabavnega od tipičnih filmskih študij«, postane stvar nedvoumna. V Kermodovih rokah žanri niso drugega kot skupki enostavnih likovnih motivov, video analiza pa nič več kot izgovor za očem prijazen slikovni spektakel. **E**

Vsaka dobra zgodba je frankensteinovska zgodba

Na rednem sporedu kinematografov redko vidimo film, ki bi mu uspelo zamuditi toliko priložnosti, kot se je zgodilo **Mary Shelley** (2017) režiserke Haife al-Mansour. Ob 200. obletnici izida romana *Frankenstein* bi iz življenja njegove avtorice lahko izluščili izredno aktualno, a tudi nekoliko drugačno pripoved o iskanju ženske enakopravnosti, pa tudi ženski subjekt, ki je bil v svojem pisanju tako vizionarski kot le malokateri moški avtor v zgodovini. Na srečo se je na trgu vzporedno pojavil izdelek, ki te stvari postavlja na svoje mesto in zapolni luknje filma Haife al-Mansour. Pri založbi Reel Art Press, nekakšni manjši različici založbe Taschen, specializantke za butične knjižne izdaje, je izšla knjiga *Frankenstein: The First Two Hundred Years* izpod peresa britanskega avtorja Christopherja Fraylinga, ki zgodbo Mary Shelley pove bistveno bolj popolno.

Način, kako omenjeni film zreducira življenje Mary Shelley na običajno kostumsko romanco z blagim emancipacijskim pridihom, namreč dela hudo krivico daljnosežnosti in pomembnosti *Frankensteina* kot brezčasnega in posledično še vedno aktualnega dela britanske pisateljice. Frayling to pomembnost najbolje oriše, ko navede anekdoto iz lastnega življenja: ko so ga namreč v intervjuju za radio BBC vprašali, kateremu dogodku v zgodovini umetnosti bi želel biti priča, če bi imel možnost potovanja skozi čas, avtor presenetljivo ni izbral Michelangelovega dokončanja Sikstinske kapele leta 1512 ali potovanja z ladjo leta 1842, na jambor katere se je J.M.W. Turner privezal, da bi narisal *Zimsko nevihto*, niti trenutkom leta 1888, ko si je Vincent van Gogh odrezal uho. Frayling si je raje izbral večer 17. junija 1816, ko je 18-letna Mary Goodwin (kasneje Shelley) v vili ob Ženevskem jezeru v družbi Lorda Byrona, Percyja Shelleyja, Johna Williama Polidorija in Clare Mary Jane Clairmont sodelovala v seansi improviziranega pripovedovanja zgodb o duhovih. Tisti večer je Goodwinova prvič predstavila prizor kreacije iz *Frankensteina*, s čimer se je v oralni obliki rodil arhetip številka ena za umetnost (post) industrijske dobe, za nameček pa je Polidori taisti večer zrecital tudi osnutek svojega *Vampirja*, prve zgodbe o teh fiktivnih krvosesihi. Dva izmed najpomembnejših žanrskih



motivov današnje popularne kulture sta bila torej iz ust njenih avtorjev ustvarjena zgolj v razmiku nekaj minut.

Knjiga *Frankenstein: The First Two Hundred Years* v obliki razkošne monografije v trdi vezavi avtorju omogoča, da nastanku tega sodobnega mita posveti vso zaslužno pozornost, hkrati pa se z razpravo o vlogi knjige v avtoričini biografiji globoko pokloni predvsem njej. Monografija se v prvi polovici s pomočjo bogatega in impresivnega slikovnega gradiva posveti osvetlitvi vseh relevantnih družbenih in biografskih vidikov nastanka romana. To denimo vključuje 10-stransko reprodukcijo izvirnih zapiskov *Frankensteina*, ko je Mary po omenjenem večeru to pripoved spisala na papir. Obilje ilustracij in fotografij z artefakti tistega časa zapusti najbolj impresiven vtis v bralcu, saj knjiga s tem slikovito oriše vzdušje 19. stoletja, v katerem je Shelleyjeva ustvarila svoje like. Tu so ilustracije galvanskih eksperimentov, kakršen je tisti Luigija Galvanija, ki je leta 1771 seciral žabje noge in jih šival na telo ovce, da bi preveril, če je kaj resnice v sklepanju, da lahko močan električni tok oživi ude mrtvih bitij. Z današnjega vidika lahko takšni eksperimenti požanjejo le posmeh, a galvanizem tisti čas ni bil zgolj ezoterična kuriozitet, temveč velik znanstveni up prve polovice 19. stoletja. To je bil tudi čas mehaničnih lutk, nekakšnih prednikov današnjih robotov, ki so gledalcem prvič pričarale iluzijo, da lahko neživa snov – lesena lutka – brez človekove pomoči sama igra na klavir ali piše z nalivnim peresom. Za takratnega gledalca je bila to pretresljiva izkušnja, primerljiva s šokom, ki so ga desetletja kasneje ustvarile gibljive podobe na velikem platnu.

Pripoved o Frankensteinu in njegovi pošasti je imela neposreden vpliv, kar je sporočal že podnaslov izvirne izdaje romana. Mit o Prometeju, katerega »sodobna adaptacija« je *Frankenstein*, pa je imel, kot opozarja Frayling, zgodovinsko gledano pravzaprav dve različici. Ena je res tista grška, ki jo ponavadi citiramo in v kateri mladi Titan ukrade ogenj bogovom in je nato kaznovan za svoje sprevrženo dejanje,

druga, za pisateljico pomembnejša, pa je latinska, v kateri Titan pesek s planote Bestija oblikuje v človeka, iz česar se rodi – tako kot pri Victorju Frankensteinu – moška in ženska stvaritev. Razlog, zakaj bi ta mit in izumi 19. stoletja tako močno odmevali v psiholoških globinah Mary Goodwin, pa izhaja iz povsem konkretne osebne izkušnje. Avtorica je v teku svojega življenja rodila 5 otrok, a je le eden preživel zgodnje otroštvo. Njena prva hčerka, rojena leta 1815, je umrla zgolj 12 dni po porodu. Da je Goodwinova leto kasneje povedala prvo različico *Frankensteina*, ima torej tesno povezavo z začetkom avtoričinega literarnega ustvarjanja. Ni povsem jasno, za kako zavestno potezo uprizorjanja osebne izgube je šlo, a se *Frankenstein* s svojo metaforično zgodbo o biološki kreaciji in izgubi nadzora nad njo zdi kot zelo jasna, prvobitna, izredno biološka – čeravno morda tudi nezavedna – reakcija na strah in bolečino ob izgubi otroka. Šele tu se dobro pokaže, kako zgrešen je film Haifa al-Mansour: resnična zgodba Mary Shelley ni spolirana kostumska drama, temveč David Lynch. Ne Jane Austen, ampak *Eraserhead*.

Tu je tudi vprašanje samega avtorstva romana, saj je bil v prvem natisu izdan anonimno. To je sprožilo medijska ugibanja, kdo bi lahko bil avtor, med očitnimi kandidati

pa je bil prav Percy Shelley, avtorčin soprog. Frayling to vprašanje za razliko od filma obdela z vso akademsko pozornostjo. Dejstvo je, da sta zakonca pogosto delala skupaj in da je *Frankenstein* do neke mere delo obeh. Po prvem izidu romana so se v literaturi celo pojavile špekulacije, da je imel Shelley *carte blanche* pri popravkih prve dokončane verzije romana leta 1818, pri čemer bi ga, po tej tezi, morali kot avtorja pripisati na naslovnico romana. Frayling to dilemo razreši z ugotovitvijo, da je Shelley res bil soavtor, a zgolj v meri, v kakršni so avtorji uredniki, ki bdijo nad prvenci mladih, neizkušenih piscev. Statistično gledano je poet napisal 4000 od 72.000 besed izvirnega romana, med katerimi je dobršen del manjših popravkov, ki so izostrili in razjasnili slog avtorice. Frayling ob tem izpodbija tudi mit, da je bil roman ob prvem izidu popoln neuspeh in da je priznanja začel dobivati šele veliko pozneje. Shelleyjeva je na primer že ob prvem, anonimnem natisu knjige zaslužila 3300 funtov, kar »ni slabo za neznano, anonimno, debitantsko romanopisko, ki jo je podpiral malo znani poet«. Vendar je ta zaslužek prišel s strani zelo ozkega kroga bralcev, saj je bila prva izdaja knjige draga in so si jo lahko privoščili zgolj redki. Kljub zaslužku je namreč v prvih 6 letih po izdaji knjige obstajalo zgolj 459 izvodov

Frankensteinova nevesta, 1935





Frankensteina in založba ni nameravala izdati ponatisa. Za primerjavo: pesnitev njenega kolega Lorda Byrona *Gusar* (The Corsair) so tisti čas v enem dnevu prodali v 10.000 izvodih.

Najbolj fascinantno pri *Frankensteinu* pa je bilo, da se njegov velik kulturni vpliv ni zgodil zavoljo romana samega, temveč zaradi njegove prve, danes povsem pozabljene odrske uprizoritve, ki je sprožila pravi plaz naknadnih zamišljanj – bodisi na odru bodisi v risbah –, kakšna bi bila Frenkensteinova pošast videti na sliki. Začelo se je leta 1823, ko je Rihard Brinsley Peake postavil na oder predstavo *Presumption*, ki je snov očitno jemala iz romana Mary Shelley, čeprav ni bila neposredna priredba. Še pomembnejši je podatek, da se je v samo treh letih od te prve predstave zvrstilo kar 14 angleških in francoskih odrskih uprizoritev *Frankensteina*. Ko je leta 1831 izšla nova, nekoliko popravljena izdaja romana, tokrat že z avtoričinim imenom na naslovnici, je pripoved postajala kulturni fenomen. Velik problem pa je bil v avtorskih pravicah: ker je bila prva izdaja anonimna, druga pa avtorska, je Frankenstein, kljub velikemu uspehu in vplivu, zaradi pravnih težav ostal zunaj tiska neverjetnih 50 let. Ne roman sam, ampak njegove sekundarne interpretacije so bile tiste, ki so ga ponesle v 20. stoletje z vse večjim kulturnim vplivom.

In potem je v to zgodbo, kajpak, vstopil film. Prva filmska uprizoritev *Frankensteina* je izšla leta 1910 pri studiu Thomasa Edisona v režiji Jamesa Searla Dawleyja. Ta film so, kot poudarja Frayling, nekateri oklicali za sploh prvo grozljivko v polnem smislu besede, čeprav je v veliki meri izhajal iz gledališke tradicije uprizarjanja (16-in-pol minutni film je dolgo veljal za izgubljenega, našli so ga šele v 70. letih). Druga adaptacija, **Frankensteinova pošast** (Il mostro di Frankenstein, 1920, Eugenio Testa), je prišla iz Italije in še danes velja za izgubljeno, tretji pa je že bil Whalov prelomni film studia Universal. Frayling opozarja, kako pomembno je, da vizualno zamišljanje pripovedi v tem

filmu razumemo v povezavi z njegovimi resničnimi vplivi, ki se ne zanašajo na izročilo izvirnega romana, temveč na filme tistega časa. V Whalovem **Frankensteinu** (1931) vidimo močne odseve **Dr. Caligarija** (1920, Robert Wiene), **Golema** (1920, Carl Boese in Paul Wegener) in **Metropolis** (1927, Fritz Lang), ki so v reciklirani obliki postali nepogrešljivi za kasnejšo, zelo potencirano frankensteinovsko ikonografijo. Od tu naprej je bila usoda Frankensteina kot popkultunega mejnika zapečaten: v letu in pol od izida Whalovega filma je izšlo kar 6 filmov o norih znanstvenikih, eden celo izpod okrilja studia Disney z likom Miki Miške v risanki **Mad Doctor** (1933, David Hand). Frankensteina so neutrudno kopirali, referirali, adaptirali. Tu so bila uradna – a ne vedno popolnoma resna – nadaljevanja studia Universal: od **Frankensteinove neveste** (Bride of Frankenstein, 1935) do **Srečanja s Frankensteinom** (Abbott and Costello Meet Frankenstein, 1948), pa filmi studia Hammer s Petrom Cushingom, od **Frankensteinovega prekletstva** (The Curse of Frankenstein, 1957) do *The Horror of Frankenstein* (1970, Jimmy Sangster), če ne omenjamo raznih izpeljank, od na primer **Bil sem najstniški Frankenstein** (I Was a Teenage Frankenstein, 1957, Herbert L. Strock) do bolj odmevnih, kot je **Mladi Frankenstein** (Young Frankenstein, 1974, Mel Brooks). Frayling na tem mestu v knjigi preprosto neha opisovati vpliv izvirnega romana in besedo prepusti slikam. Druga polovica knjige vsebuje zgolj slikovno gradivo: na 90 straneh so zbrani filmski plakati, ilustracije iz najpomembnejših upodobitev *Frankensteina*, vse od prvega filma pa do **Frankweenieja** (2012) Tima Burtona.

Jasno je, zakaj Fraylingova knjiga nosi podnaslov *Prvih 200 let*. Pripoved o Frankensteinu je mogoče aplicirati na praktično vsako večjo tehnološko temo, ki se pojavi v določenem času, in tako so ga tudi interpretirali v zadnjem stoletju: v njem so videli grožnje medicine v 30. letih, nuklearne energije v 50., kloniranja v 60., robotike v 90. letih in umetne inteligence v 21. stoletju. Vpliv *Frankensteina* ni dosegel končne točke – njegov nauk kot materialistični pogled na biblijski mit o stvarjenju ob obeh in grožnjah tehnologij prihodnosti se zares šele dobro začel. To so najbolj nazorno in grozeče prikazali filmi, ki se Frankensteinu ne poklanjajo neposredno, ampak je v njih skrit kot sodobni arhetip, naj gre za **Odisejo v vesolju**, **Muho**, **Iztrebljevalca**, **Terminatorja**, **Kocko**, **Jurski park**, **Matrico**, **Črno ogledalo**, **Luno**, **Westworld** ali **Prometeja**, vse te zgodbe so frankensteinovske in prav ta arhetip umetne kreacije, ki uide nadzoru, je v še vedno mladem 21. stoletju celo bolj relevanten, kot je bil v dvajsetem. Fraylingova knjiga je globok poklon romanu in njegovi avtorici, ki je povsem nehoti ustvarila osrednji motiv umetniškega ustvarjanja (post)industrijske dobe. **E**

Vienna International Film Festival



VIENNALE-TRAILER 1995-2017

OCTOBER 25 – NOVEMBER 8, 2018

www.viennale.at

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 €

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2018



920184010,4

COBISS



»Za malega Ingmarja je bilo še posebej grozljivo, kadar so ga zaprli v posebno garderobno omaro, vendar je tam našel rešitev: 'V enega od kotov sem skril žepno svetilko z rdečo in zeleno svetlobo. Kadar so me zaprli, sem poiskal svojo svetilko, usmeril žarek svetlobe na steno in si predstavljal, da sem v kinu.' Tudi Bergman kot filmar ima torej svoj mit platonske votline.«

Zdenko Vrdlovec, **Bergmanova platonska votlina** (str. 20)