

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVII
september/oktober 2020

Fellini 100 Ves ta cirkus

Dvojni pogled Lahko te uničim | **Miti in ikone** Ennio Morricone

Tema Mladinski filmi in serije | **Ozadja** Rekviziter Rudi Požek

Fokus 16. Kino Otok



ljubljanški mednarodni filmski festival

31

liffe



11.–22. 11. ²⁰²⁰

liffe.si

Glavni pokrovitelj/Main sponsor



TelekomSlovenije

Medijski pokrovitelj/Media sponsor

DELO

Spletni medijski pokrovitelj/
Online media sponsor

RTV SLO | MMC

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

VSEBINA

UVODNIK	<i>Gorelo bo</i> / Ana Šturm / 2
FESTIVALI	<i>Kaj je FeKK?</i> / Oskar Ban Brejc / 4
FOKUS: 16. KINO OTOK	<i>Intervju z Elso Kremser in Levinom Petrom</i> / Mateja Valentinčič / 6 <i>Odmev</i> / Robert Kuret / 13 <i>Zadnji in prvi ljudje</i> / Oskar Ban Brejc / 15
OZADJA	<i>Rekviziter Rudi Požek</i> / Žiga Brdник / 17
INTERVJU	<i>Simon Popek</i> / Ana Šturm / 22 <i>Sara Kern</i> / Veronika Zakonjšek / 25
TEMA: MLADINSKI FILMI	<i>Mladinski film(i) v novih preoblekah</i> / Andrej Šprah / 28
IN SERIJE	<i>Grajski biki</i> / Jernej Trebežnik / 34 <i>Doseči publiko je umetnost in loterija hkrati</i> / Igor Harb / 36 <i>Fotografija v slovenskih mladinskih filmih</i> / Simon Tanšek / 38 <i>Ne pozabi dihati</i> / Rok Govednik / 43 <i>Netflix in najstniki: Svet skozi oči generacije Y</i> / Jasmina Šepetavc / 45 <i>Z ljubeznijo, Victor</i> / Veronika Šoster / 48 <i>Pametni punci</i> / Patricija Fašalek / 50
GOSTUJOČE PERO	<i>5. Kinotripov filmski klub</i> / Ajša Podgornik in Sinja Smokvina / 52
DVOJNI POGLED	<i>Katarzično uničenje</i> / Veronika Zakonjšek / 54 <i>Sama svoje najboljše delo</i> / Petra Meterc / 58
REŽISERJI V DIALOGU	<i>Intervju s Klemenom Dvornikom</i> / Metod Pevec / 60
MITI IN IKONE	<i>Dragi Ennio</i> / Zoran Smiljanić / 72 <i>Slava Maestru na višavah</i> / Pia Nikolič / 75 <i>O zapuščini Morriconejeve glasbe in njenih filmov</i> / Peter Žargi / 78
KRITIKA	<i>Skrito življenje</i> / Muanis Sinanović / 82 <i>Zana</i> / Marko Stojiljković / 84 <i>Zaceli me</i> / Veronika Zakonjšek / 85 <i>The Vast of Night</i> / Igor Harb / 87
TV SERIJE	<i>Devs</i> / Muanis Sinanović / 89
FELLINI 100	<i>Ves ta cirkus</i> / Zdenko Vrdlovec / 91 <i>Fellinijeva arheologija Rima</i> / Majda Širca / 97 <i>O bistvu sladkega</i> / Muanis Sinanović / 101 <i>Fellinijeve ženske</i> / Anja Banko / 103 <i>Na koncu šteje le film</i> / Kristian Božak Kavčič / 109

ANA ŠTURM

Gorelo bo

Na začetku septembra smo tudi na naših platnih končno dočakali premiero prvega večjega postkoronskega filmskega spektakla – **Tenet** (2020, Christopher Nolan). Pričakovanja so bila velika, naval v kinodvorane pa – vsaj sodeč po odgovoru Kina Bežigrad, kamor sem klicala za rezervacijo vstopnic in kjer so mi odgovorili, da kljub občutno zmanjšanim kapacitetam dvorane ni skrbi, da bi bila predstava razprodana – nekoliko bolj zadržan. *Tenet* je imel sicer globalno gledano – vsaj za trenutne razmere – še kar soliden start. Njegovo pot bo vsekakor zanimivo spremljati tudi naprej, saj bo lakmusov test za oceno, v kakšnem stanju se nahaja filmski ekosistem po udarcu korone. Zdi pa se, da ambicioznost in megalomanskost Nolanovega projekta tokrat bolj kot ne delujeta kontraproduktivno.

Tenet ima podoben problem kot **Medzvezdje** (Interstellar, 2014, Christopher Nolan). Neinventivna in presenetljivo klišejska klasična vohunska zgodba o skrivnostni organizaciji, katere misija je rešiti svet pred »usodo, ki je hujša od jedrskega holokavsta«, ne dohaja spektakularnih vizualnih inovacij in kompleksno zastavljene palindromske strukture filma. Režiser si zamisli neverjetne tehnologije, a na nobeni točki ne postavi vprašanja, kakšne posledice imajo slednje za svet. *Tenet* je prazen spektakel, poln *jet-setterske* kulture, glamuroznih lokacij in dragih oblek, ki v trenutnem *zeitgeistu* ne nagovarjajo nikogar več. Morda ga bomo čez čas lahko gledali kot fascinanten artefakt vase zaverovane civilizacije, ki jo v filmu poseeblja lik ruskega mogotca Satorja.

Film se odvija prehitro, gledalec nima časa, da bi zares registriral in užil impresivne inverzne podobe, kot so na primer valovi, ki se odbijajo od ladje, galebi, ki letijo vzvratno, ali luža, v katero (ne)stopi Protagonist. Tudi Nolanovi meta komentarji, ki so razsuti skozi zgodbo, od »Ne poskušaj razumeti, pač pa

začutiti« ali »Te že boli glava? do »Vsaj poskušaj slediti«, so le slab izgovor za to, da filmu ne uspe zares angažirati gledalca, ki se zato večinoma lahko ukvarja le s tehničnimi aspekti. Akcijske koreografije so seveda sijajne, pregoni z avtomobili visokooktanski, a težko rečemo, da jih še nikoli nismo videli in da še nikoli niso bili narejeni bolje.

Med prizori v *Tenetu* izstopa eksplozija Boeinga 747 na letališču v Oslu. A *bayhemske* podobe gorečega *jumbo-jeta* kaj hitro utonejo v pozabo ob razžarjenih in tesnobnih podobah požara, ki v filmu **Gorelo bo** (O Que Arde, 2019, Oliver Laxe) zajame Galicijo, gorato pokrajino na skrajnem severozahodu Iberskega polotoka. Laxejev minimalistični, ekološko ozavešeni film je bil na ogled v Letnem kinu Arrigoni v sklopu Festivala Kino Otok – Isola Cinema, ki ga v Fokus postavljamo tudi v tokratnem Ekranu. *Gorelo bo*, posnet na 16-mm filmski trak sredi dejanskega razdivjanega požara, prinaša najbolj drzne, osupljive in filmične podobe letošnjega leta.

Film se odpre z nenavadnim prizorom, sredi noči, med visokimi evkaliptusovimi drevesi, ki ob glasnih pokih in srhljivi glasbi kot domine nemo padajo na mehka gozdna tla. Gledalec ima najprej občutek, da je – kot v kaki znanstvenofantastični grozljivki – na delu neznana nadnaravna sila, vendar Laxe nato z obzorja izginjajočih krošenj pogled usmeri proti tlom, kjer ugotovimo, da je za nenavaden prizor »kriv« popolnoma drugačen vsiljivec – gozdni buldožer. Uvodna sekvenca vpelje temo, ki se nato kakor meglice prek galicijske pokrajine pojavlja skozi ves film.

Gorelo bo je nekakšna mešanica filmskega eseja, dokumentarne reportaže in poetičnega poklona čudoviti galicijski pokrajini, ki odpira vedno aktualna vprašanja o krhkem ravnesju med človekom in naravo. V središču filma je Amador, domnevni piroman, ki se po dveh letih zaporne



kazni zaradi požiga gozda vrne domov k mami, v majhno, slikovito ruralno vasico. Ko lokalne kraje znova zajame hud požar, se Amador ponovno znajde sredi srda sovaščanov. Film brez otipljive narativne strukture je odprt za različne interpretacije. Gledalca vabi k empatičnemu opazovanju in k razmisleku o tem, kako hitro se kompleksnost posameznega ekosistema – naravnega ali družbenega – lahko poruši.

V prejšnjem uvodniku sem se spraševala, ali lahko v filmu iščemo možne odgovore na vprašanja, kakšne podobe si želimo v prihodnosti – in širše, kako in v kakšni družbi sploh želimo živeti. Eno izmed ključnih vprašanj, ki bi se mu morali z vso pozornostjo posvetiti že predvčerajšnjim, je naš vpliv na okolje, naš odnos do okolja – in do planeta, na katerem prebivamo. *Tenet* namiguje, da nas prihodnji rodovi želijo napasti zato, ker smo uničili naš planet, ampak o(b) tem ne ponudi nobenega resnejšega razmisleka. V *Medzvezdju* pa nam Nolan kot »rešitev« za preživetje – po tem, ko smo uničili Zemljo – uspe ponuditi zgolj to, da se enostavno preselimo na nov planet.

Laxejev film, ki odpira problematiko vse bolj pogostih divjih požarov v Galiciji, grozeče rezonira s trenutnim

občutkom ekološke katastrofe. S časom, v katerem nam apokaliptični prizori gorečega amazonskega pragozda, rdeči pekel Avstralije in posnetki z dimom zastrtega Los Angelesa, ki bi jih lahko vzeli naravnost z **Iztrebljevalca 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve), v sedanjosti kažejo podobo prihodnosti. S časom, v katerem svet, ki ga poznamo, vse hitreje izginja pred našimi očmi.

Boštjan Videmšek v knjigi *Plan B* zapiše, da je spopadanje s podnebno krizo »ključna frontna črta našega časa«. Vojna človeštva proti živalskemu in rastlinskemu svetu, ekosistemu, proti planetu, prihodnosti in človeštvu samemu. Vojna, v kateri tudi Nolan časa ne more več zavrteti nazaj. Poiskati bo treba drugačne rešitve, sistemsko spremeniti načine, na katere proizvajamo hrano, energijo, pa tudi to, kako ravnamo z zemljo in materiali. Kot pravi David Attenborough, je treba v celoti spremeniti našo perspektivo. In morda nam prav pri tem lahko pomagajo tudi filmi? Vendar ne filmi, kot je *Tenet*, pač pa filmi, kot je *Gorelo bo*.

OSKAR BAN BREJC

Kaj je FeKK?

6. Festival kratkega filma Ljubljana, 17. - 22. avgust 2020

V zgodovini filozofije lahko opazimo ključni obrat: če so nekdanj filozofi iskali esenco in univerzalnost (tipični primeri so večnost Platonovega sveta idej, absolutnost Descartovega cogita, rigidnost Kantovega kategoričnega imperativa, neizbežnost Heglove dialektike itd.) se z moderno filozofijo iskanje univerzalnosti in esence velikokrat spremenijo v iskanje konteksta in specifičnosti. Najodmevnejši primer kontekstualnega mišljenja je gotovo Foucaultovo delo, ki pokaže, da npr. koncept norosti nima nikakršne vnaprej dane in večne esence, temveč je skozi različne zgodovinske kontekste pojmovan in obravnavan povsem drugače. Notranja koherentnost in esenca objekta sta tako vse bolj postavljeni pod vprašaj, njuno mesto pa pogosto prevzame kontekst. Filmska kritika bi bila ob radikalni kontekstualizaciji seveda povsem nemogoča, saj je temelj kritike prav predpostavka, da je posamezni film dovolj koherenten objekt preiskovanja, da bo dobra kritika o njem držala v vseh kontekstih. Tega seveda ni smiselno postavljati pod vprašaj, obenem pa se zdi prav tako iluzorno misliti, da je gledalčevo izkustvo istega filma enako na velikem filmskem festivalu, v lokalni kinodvorani ali v spalnici na ekranu računalnika. Ko sem se spraševal, kateri filmi so mi ostali najbolj v spominu z letošnjega Festivala kratkega filma – FeKK, sem pomislil, da so to filmi, ki niso nujno najboljši ali najbolj dovršeni, ampak delujejo na svojevrsten način, ker nenavadno posegajo v specifično atmosfero festivala. Zaradi tega je pričujoči izbor filmov neizbežno pristranski in tendenciozen, a kar s tem izgubi, poskuša nadoknaditi s specifično FeKK-senzibilnostjo, ki jo lahko prepoznamo v atmosferi festivala in spodaj opisanih filmih.

Vsak filmski festival ima svoj specifični karakter, odvisen od izbora filmov, spremljevalnega programa in mnogih težje opredeljivih ter neobvladljivih elementov (npr. kje se festival odvija, kakšna publika ga obiskuje itd.). Kam se potemtakem poleg profesionalizma Liffa, zrelosti Festivala

dokumentarnega filma, domačnosti Animateke in neobremenjenosti Kurje polti uvršča FeKK? FeKK je brez dvoma trdoživ in prilagodljiv: v letu, ko so številni festivali svoje dogajanje iz kinodvoran preselili na internet, je potekal FeKK povsem nemoteno. Za film sicer katastrofalnih razmer ni le preživel, ampak se je nanje tudi odzval – prav vse (od teme »The End Is Near« in številnih tematskih programskih sklopov pa do kot vedno odlične celostne vizualne podobe festivala) je bilo namreč v znamenju konca sveta, kot ga poznamo. Spontana sreča, da se FeKK odvija sredi poletja, ko je mogoče zvečer več ur brez težav sedeti na zraku, se zdi prej kot ugodno naključje še ena karakterna lastnost.

A odzivnost festivala na pandemijo je le majhen pokazatelj verjetno ključne karakterne lastnosti FeKKa, ki jo lahko prepoznamo tudi v mnogih prikazanih filmih: to je neprestan dialog s sodobnostjo. Letos gre izpostaviti filma, ki se ukvarjata s sodobnostjo kot konstruktom medijskih in tehnoloških procesov. **Velika izbira** (Great Choice, 2017, Robin Comisar) je v festivalskem katalogu opisana jedrnat: »Ženska se ujame v reklamo za Red Lobster.« Film se začne z reklamo, ki deluje povsem avtentično, kot prava (sicer izjemno neokusna) reklama za verigo ameriških restavracij, z vsemi obveznimi bližnjimi posnetki hrane, zaigranimi nasmehi navdušenja in bombastično nizkimi cenami. Po koncu reklame se – kot posnetek na *loopu* – znova začne predvajati ista reklama. A tokrat z majhnimi razlikami od prve izvedbe; nekoč navdušena ženska v restavraciji se namreč vpraša, kaj mora reči, kar je prvi resnično očiten namig, da ne gre za dejansko reklamo, ampak da film le zelo večje uporablja vizualne in pripovedne klišeje TV-oglaševanja. Z vsako novo ponovitvijo se reklama vse bolj sesuva sama vase, liki začenjajo izgubljati široke nasmehi, stranke pozabljajo, kaj želijo naročiti, in se



FOTO: ASIANA JURCA AVCI/FEKK

FOTO: ASIANA JURCA AVCI/FEKK



sprašujejo, kaj sploh počnejo tu. Stvari se odloči v red spravit natak, ki ima v reklami med drugim tudi repliko »great choice!«; ta se od prijetne uglajenosti v začetni obliki reklame kmalu povsem spremeni, saj tokrat natak žensko, ki je pozabila, kaj naročiti, pohvali za odlično izbiro, medtem ko ji zliha na obraz vrelo omako za pomakanje rakcev (ker ni pravilno odigrala svoje vloge). Četudi film z nekoliko ilustrativnim koncem ne nadaljuje veččega poigravanja s klišeji in ironiziranja televizijskih reklam, delujeta njegova tema in pristop izrazito sodobno. Zaobrnjen odnos med resničnim življenjem in medijskimi objekti (v tem primeru TV-reklame), zaradi katerega dobi človek občutek, da se pravzaprav življenje navdihuje pri medijih bolj, kot se mediji pri življenju, je izrazito sodoben problem, enako pa bi lahko trdili za ironično citiranje vizualnih ter pripovednih klišejev reklam. Težko je namreč določiti mejo, kje je citiranje ironično in poskuša klišeje, ki jih citira, preseči, kje pa postane citiranje samo sebi namen in izgubi kritičnost ironije.

Film, ki s povsem drugačnim tonom odpira prav tako drugačno temo, a vseeno ohranja izrazito pozornost za idejo sodobnega, je eksperimentalni **TESTFILM #1** (2020) hrvaškega kolektiva Telcosystems. *Testfilm* preiskuje pomen digitalizacije za razvoj filma danes, a se tega preiskovanja loti dokaj neobičajno; če se večina debat o pomenu digitalizacije za film vrti okoli izgube fotografske podobe kot ontološke podlage filma (najbolj prominentno je ideja, da je sodobni film bližje sliki kot fotografiji, razvil Lev Manovich) ali pa okoli dejstva, da gledamo filme vse redkeje v kinodvoranah in pogostejše doma na ekranih računalnikov in telefonov, se loti *Testfilm* druge teme. In sicer, kakšen umetniški potencial ima tehnologija DCP (Digital Cinema Package), ki po vsem svetu nadomešča analogno projekcijsko infrastrukturo, za

eksperimentalni film? Ali je mogoče v DCP (gre za digitalni format oziroma obliko fajla, ki ga najpogosteje uporabljajo za predvajanje filma v kinodvorani) nekako vdreti in skozi samo formo tega formata ustvariti film, DCP skozi »napačno« (eksperimentalno) uporabo izkoristiti za potencialno še nevidene učinke? Da film na to vprašanje odgovori preveč neposredno in s tem zdrzne v nekakšen sodobni ludizem, ki v tehnologiji opaža popolno poenotenje in hladno uniformiranost, vseeno ne zasenči izjemno izvirnega vprašanja in polja raziskovanja, ki ga začrta na začetku.

Čeprav bi lahko za konec omenili številne filme, ki so se podobno kot prej omenjena na zanimiv način spoprijeli z vprašanji sedanjosti, pa je to na izjemno neposreden način naredila tretja izvedba obfestivalske Internetne arheologije. Izbor absurdnih, neokusnih in *cringe* videov z YouTube se zdi na prvi pogled predvsem zabaven obstranski del v primeri z vsemi projekcijami filmov, a selekcija Anne Tassel in Ester Ivakič dobi v kontekstu festivala zanimiv pomen. Brez dvoma imajo izbrani videi predvsem ironično moč in pomen, zanimiv pa je njihov nedoločen učinek; lahko se jim brezskrbno smejimo ali pa v njih vidimo tragične sociološke študije zabludelega (konservativnega) Slovenstva. Ob gledanju videov, ki so skozi ironično gesto postali del festivala, se zdi, da so vsa klasična razmerja med gledalcem in prikazanim razpadla: videov zaradi njihove idiotskosti seveda ne moremo jemati resno, obenem pa je pokroviteljski in cinični smeh, s katerim se nanje najlažje odzovemo, čudno impotenten. Ali je ironija, kot pravi David Foster Wallace, res pesem ptice, ki se je naučila ljubiti svojo kletko, ali edini način, kako povedno opozoriti na dandanašnje probleme v Sloveniji. S tem vprašanjem je Internetna arheologija skorajda FeKK v malem, zgostitev najzanimivejših vprašanj, ki jih FeKK postavlja.



Elsa Kremser in Levin Peter

»Kot da bi snemala mainstreamovski gangsterski film v New Yorku«

MATEJA VALENTINČIČ

Vesoljski psi (Space Dogs, 2019, Elsa Kremser in Levin Peter) so inteligentna in subtilna mešanica observacijskega dokumentarca, ki sledi krdelu moskovskih potepuških psov, zgodovinsko-znanstvenega uvida v pionirske začetke človekovega osvajanja vesolja ter eseja o človekovem odnosu do psov oziroma živali na splošno, ko Kremserjeva in Peter v filmu obrneta antropocentrično perspektivo in jo zamenjata s pogledom psa na človeka.

V zgodovini filma in književnosti imamo nešteto upodobitev živalskega trpljenja v človekovih rokah, morda najbolj transcendentno metafizične so iz kratkih zgodb Franza Kafke, še enega profeta moderne dobe in birokratskega tehnicizma 20. stoletja, medtem ko je v igranem filmu pogled ujete živali, ujete ne le v služenje človeku, temveč v lastno trpečo, brezizhodno telesnost, nepreseženo prikazal Robert Bresson v klasiki **Srečno, Baltazar!** (Au hasard Balthazar, 1966), kjer nesrečno življenje dekleta odseva v nesreči oslička iz



naslova filma, ki si ga iz rok v roke podajajo različni lastniki.

V *Vesoljskih psih* avtorja pravzaprav sopostavita tri pripovedne linije. Prva je dokumentaristično-subjektivistična o potepuških psih kot opazovalcih človeškega sveta in avtonomnih subjektih svojih lastnih akcij. Druga je zgodovinsko objektivistična in s srhljivim arhivskim gradivom dokumentira vlogo, ki so jo številni psi – ne le mučeniška Lajka kot prvo živo bitje, ki so jo Sovjeti

leta 1957 nepovratno izstrelili v vesolje – neprostoovoljno odigrali v človeški znanstveni zgodovini. Tretja linija je esejistični off glas pripovedovalca, ki prvi dve perspektivi poveže v skoraj fikcijsko mešanico basni ali živalske moralitete, v kateri se psi na trenutke zazdijo kot barviti liki iz mafijskih filmov Martina Scorseseja ter znanstvene fantastike s pridihom grozljivke, v kateri ljudje nastopajo kot pošasti iz preteklosti. Ne le v očeh psov.

Z režiserjema filma *Vesoljski psi*, Else Kremser in Levinom Petrom, smo se pogovarjali v Izoli, na festivalu Kino Otok – Isola Cinema.

Bi kot avtorja Vesoljske pse opredelila kot dokumentarec ali bolj kot filozofski filmski esej – kaj sta pravzaprav hotela doseči?

LP: V filmu je namenoma neka kontradikcija. Po eni strani lahko govorimo o *cinéma vérité*, ker je film tako neposreden. Vlada mu psi, psi z moskovskih ulic v nekem trenutku tudi prevladajo,

saj zgolj sledimo njihovemu gibanju po mestu, sploh ponoči, in ni bilo možnosti, da bi jih režirali. To je čista dokumentarna forma. Vendar je prepletena in obkrožena s fikcijo, ki prihaja iz človeške zgodovine, in dopustila sva si, da sva šla onstran klasičnega pojmovanja dokumentarnosti. Zato lahko odgovoriva z da in ne. Na začetku nisva bila obremenjena s kategoriziranjem, idejo za film sva dobila, ko sva končala filmsko šolo in se nisva hotela omejevati. Dogovorila sva se, da si bova dopustila še tako nore ideje, kot je na primer v filmu tista z želvama na moskovski ulici zgodaj zjutraj, ki bi jih v času študija bolj preizpraševala. V tem primeru pa sva rekla, ne, imava zaslombo v literaturi in delu Miguela Gomesa, sploh v trilogiji **1001 noč: Nemiren, Obupan, Začaran** (As Mil e Uma Noites: O Inquieto, O Desolado, O Encantado, 2015), kjer sva našla navdih in možnost, kako razširiti meje filma.

Ta prizor z želvama je verjetno edini inscenirani trenutek v filmu, ker se zdi, da sta želela izzvati ležečega psa v bližini, da bi dobila njegov odziv, izraz na njegovem obrazu, kar vama je tudi uspelo. Že zato lahko vprašam – ali ne gre bolj za film o ljudeh kot o psih?

EK: Rekla bi, da sva hotela narediti film o psih. Hotela sva srečati in opazovati pse, se z njimi zblížati in jih razumeti. Imela sva neumen načrt, da bi naredila film o živalih, ne da bi jih humanizirala. Ampak takoj, ko sva jih začela opazovati in raziskovati, je bilo jasno, da ljudje to počnejo ves čas. Ne moremo si pomagati, da ne bi vanje projicirali sebe. Postalo nama je jasno, da ko delamo film o živalih, vedno govorimo tudi o ljudeh. Ampak najin glavni cilj je bil, da sva s psi.

Film zdaj pripoveduje glas znanega ruskega igralca Alekseja Serebriakova,

ki ga poznamo iz filma Leviatan (2014) Andreja Zvjaginceva. Menda s pripovedjo v nemščini nista bila najbolj zadovoljna, zakaj ne?

LP: Čutila sva, da ima napačen ton. Ko sva začela snemati, nisva poznala Moskve, poznala sva morda rusko književnost, nekaj ruskih znancev, a nikoli nisva bila v Moskvi. To je več problem pri dokumentarcih – ko vstopiš v nekaj novega, se ti vse zdi eksotično. Divji, potepuški psi so se zdeli kot eksotične sence v noči, ki sva jih videvala vsepovsod. Tako je bilo tudi z jezikom. Film naju je pripeljal bližje tonu ruske pripovedi in v resnici sva ga začela montirati z glasom iz **Zrcala** (Zerkalo, 1975) Andreja Tarkovskega. To je bil glas, ki nama je bil zelo všeč. Z DVD-ja sva ga prenesla v najin film, ga podnaslovlila v nemščini z najinim tekstom, pospremljenim s tem čudovitim glasom in ritmom. To je dalo filmu že določeno obliko in barvo. Ampak bilo je še precej diskusij, kar ni bilo lahko, saj sta scenarij in tekst prihajala iz nemškega jezika, ki sva ga morala preobrniti v ruščino. To je bilo morda najtežje – kritična točka, ko sva morala dati najinim besedam neki drug, a za film pravi zven in ton; šlo je zgolj za tri strani in vsaka beseda je bila skrbno preiščljena, pomenljiva in igriva.

Vesoljski psi imajo seveda specifično rusko temo, sovjetski vesoljski program in vloga Lajke v njem, ki je verjetno narekovala odločitve za ruskega pripovedovalca. Sta imela v času pisanja scenarija ali v procesu snemanja v mislih tudi kakšne filmske reference?

EK: Kot sva že rekla, *Arabske noči* Miguela Gomesa so bile največja referenca. Ko sva začela razmišljati o Lajki in psih, sva na Viennalu gledala vse tri njegove filme zapored, in res so učinkovali na naju. Ker sva bila sveže

diplomirana, bi se morda še spraševala, ali ne bi postavila svojega filma v bolj klasično dokumentarni kontekst. Ko pa sva videla Gomesa, sva si rekla, ne, delava film o živalih, zato morava biti povsem svobodna, da lahko s samo pripovedjo spremeniva splošni pogled na živali, da ljudem daja možnost, da lahko sanjajo, fantazirajo, da lahko gredo dlje, kot jim dopušča običajna filmska zgodba. Pa tudi film **Lost and Beautiful** (Bella e perduta, 2015) Pietra Marcella je bil pomemben za naju. Ker se prav tako ukvarja z živalmi na metaforičen in metafizičen način, v njem ima posebno vlogo bik. Predvsem ta dva filma sta vplivala na razvoj *Vesoljskih psov*. Ampak gledala sva tudi na tone znanstvenofantastičnih filmov iz 70. let, na primer **Andromedin soj** (Andromeda Strain, 1971, Robert Wise), ki je zelo antropofuturističen in ima veliko arhivskega gradiva, ki deluje resnično, čeprav je fikcija. Pa seveda **Osmi potnik** (Alien, 1979, Ridley Scott), **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick) in **Solaris** (Solarys, 1972, Andrej Tarkovski) – bolj knjiga kot film.

LP: Ko sva zares začela, sva mislila predvsem na pse v Moskvi, da bi ujela njihove značaje v krdelu, ki je brez zakona, neusmiljeno; bilo je podobno, kot da bi snemala mainstreamovski gangsterski film v New Yorku. Najbolj zanimivo je bilo v Moskvi iskati prave vidike, kajti ponoči v velikem mestu vidiš ljudi, mlade in stare, in pse, ki počnejo to, kar vidiš v filmu, neumnosti, in barve, modro, rumeno, in glasne lokale s hiphopom, vsa ta senzoričnost te povsem preplavi.

Film se začne z Lajko kot prvim psom, žrtvovanim za sovjetski vesoljski program. Kako in kje sta se dokopala do

arhivskih posnetkov priprave psov za polet v vesolje, ki so med najbolj šokantnimi in nelagodnimi v filmu?

EK: To je bil dolg proces. Najprej sva začela pregledovati državni arhiv v Moskvi, ampak tam sva našla znane stvari, ki so tudi na YouTubu, podobe, ki so bile narejene za javno prikazovanje, v glavnem propagandistične, pa tudi nekaj znanstvenih posnetkov, ki so služili obojemu. Nekaj tega se vidi v najinem filmu, ampak večina posnetkov je z inštituta, ki se je v SZ ukvarjal s psi; ne gre za arhiv, ampak za ustanovo, ki je še zdaj namenjena kozmonavtom in njihovemu zdravju. Tu sva našla še neobjavljeno gradivo, ki naj bi služilo zgolj za interne znanstvene in edukativne namene, čeprav ga niso uporabljali oziroma gledali že desetletja. Ležalo je v kleti, ni bilo digitalizirano niti dobro shranjeno, bilo je v precej slabem stanju. Dolgo je trajalo, da sva jih prepričala, da nama lahko zaupajo, ker so se očitno bali odzivov organizacij za pravice živali ali da bi kakšen tuj TV-dokumentarec blatil Sovjetsko zvezo glede takratnega dogajanja. Kmalu so spoznali, da imava pravi pristop, saj sva jim pojasnila, da ne gre za komercialen, eksploativen film; da lahko tudi pomagava pri restavriranju tega materiala, ki se bo ohranil za prihodnost, sicer bi propadel morda že v desetih letih. V laboratoriju smo ga potem imeli teden dni v posebni kopeli, pa tudi digitalizirali smo ga v visoki resoluciji.

Torej je vaša filmska produkcija plačala za restavriranje tega ruskega arhivskega gradiva?

EK: Da, izognili smo se klišeju glede podkupnin za še neobjavljen material, šlo je za sodelovanje, ker smo jim lahko ponudili restavriranje in ohranitev materiala za bodočo generacijo.

Mislím, da sta v Vesoljskih psih dva ključna prizora – prvi je mučna, vivisekcijska priprava psov za polet v vesolje, drugi pa je tisti, ko eden od potepuških psov zgrabi mačko in jo okrutno ubije. Kakšna moralna vprašanja ali občutke sta želela vzbuditi v gledalcih?

LP: Sam težko primerjam ti dve sceni. Razumem, da gledalci pogosto komentirajo in se odločajo, ali je težje prenesti prizor z mačko ali eksperimente na psih. Vidim to tendenco – pri občinstvu z vsega sveta. Nekateri rečejo, da so arhivski prizori hujši, ker je scena z ubijanjem mačke naravna. To razumem, vendar ju ne morem primerjati. Ena se dogaja v čistem, sterilnem okolju laboratorija v 50. letih neke v Moskvi, vse je zelo belo, brez znakov življenja, samo pes, ki leži na mizi in ga operirajo in mučijo, medtem ko je buden. Pri teh arhivskih posnetkih mi je všeč, da jih lahko dojemaš kot znanstveno fantastiko, čeprav so stari že 70 ali 80 let. In ko to gledam, si rečem, tako še vedno dojemamo prihodnost. Na drugi strani je prizor z ubijanjem mačke, ko žival počne nekaj smiselnega za svoje življenje. Če si predstavljate življenje divjega psa v mestu, gre za iskanje pravega kraja za preživetje, iskanje družbe in zaupanja in nenehno odločanje, ali lahko temu človeku zaupam, ali me bo poškodoval, ali mi bo poslabšal življenje ali bom imel koristi od srečanja z njim. In seveda boj za teritorij, parjenje in ubijanje. Ta mladi potepuški pes je zagledal gibanje, se zagnal, ulovil in ubil.

EK: Morda so arhivski prizori simbol človekovega popolnega nadzora, medtem ko v prizoru ubijanja mačke človek izgubi nadzor, zato je šokanten za toliko ljudi. Nismo več potrebni in nič več ne moremo storiti v tisti situaciji v tistem trenutku.

LP: Pa še glede moralnega vprašanja. Nikoli nisva hotela preveč preizpraševati človekove morale v primerjanju teh dveh scen. Bolj kot moralni vidik sam po sebi je v prizoru ubijanja mačke zanimivo, da izzove človeka, saj se v tistem trenutku bori z lastno idejo moralnosti. Ker v tem primeru nima smisla govoriti o krivdi, vesti – to so človeška orodja za presojanje oziroma obsojanje. In to nama je všeč, avtomatično začnemo soditi, ali ustreza našemu moralnemu razumevanju.

Kako se je ekipi sploh uspelo tako približati potepuškim psom, da so vam začeli zaupati? S kakšno snemalno opremo ste sledili krdelu in posameznim psom po nočnih moskovskih ulicah?

EK: Dolgo je trajalo, da smo našli pravo opremo za snemanje, ker sva imela jasno idejo – nisva želela, da bi bila slika groba. Vedela sva, da bomo veliko snemali ponoči, zato sva potrebovala visoko kakovostno kamero, ampak obenem tudi zelo fleksibilno. Bilo nas je pet – okrog vseh teh psov, ki so tekali naokrog, v enem trenutku so spali, v naslednjem so se že nekam zapodili. Zato ni bilo govora, da bi snemali z veliko kamero. Na koncu smo se odločili za alexo mini z majhnim stabilizatorjem, ne pretežko za našega direktorja fotografije. Druga stvar je bila, da so nas psi sprejeli in da smo mi, predvsem pa direktor fotografije, začeli razumeti njihovo gibanje, njihov ritem, kdaj so aktivni, kje so njihovi najljubši prostori, da smo lahko predvidevali, kam bodo zavili ... Psi so zelo ponavljajoče se, predvidljive živali.

Tako kot ljudje?

EK: Da, imajo svoje navade in rutino, radi so se zadrževali pred barom, in če jih ni bilo tam, so bili pogosto na parkirišču, včasih pa smo jih morali tudi

čakati par ur, preden so se pojavili. Že od začetka se ti psi niso bali ljudi, tako da smo lahko stali zraven, vendar so bili malo razdraženi, ko smo jih opazovali. Takoj smo se odločili, da jih ne bomo hranili, ker se nismo hoteli postaviti v vlogo gospodarjev, da se ne bi zaradi nagrajevanja začeli psi obnašati drugače. Nismo hoteli, da bi postali odvisni od nas. Videli smo, da niso sestradani in da imajo organizirano življenje. Mislim, da smo bili nekaj neobičajnega zanje, niso vedeli, kaj hočemo, a bili so radovedni. V pol leta smo jih s premori snemali 13 dni, ampak v filmu so zgolj posnetki zadnjih petih dni. Ne zato, ker bi bili drugi slabi, temveč ker nas do takrat še niso popolnoma sprejeli, nismo mogli zaključevati scen, ker nam njihovo gibanje še ni bilo jasno, ali pa so gledali v kamero ali hodili iz kadra. Posebno en pes se je zelo zavedal, kdaj ga kamera snema, in je takrat takoj odšel, čeprav smo prekrivali kamero z jaknami ipd. Veliko je bilo čakanja, a sama sem odraščala s psi, zato sem vedela in upala, da se nam bo obrestovalo, če vložimo veliko časa in srca v to, kar počnemo.

Zakaj ste izbrali prav to krdelo?

LP: Glavni cilj je bil, da najdemo ravnovesje med značaji psov, krdelom, ki lahko vleče film 90 minut, in obetavnim, dovolj barvitim okoljem, kjer se nahaja. To smo našli samo na enem območju v Moskvi; snemanje je bilo zares stvar zaupanja in ohranjanja napetosti. Pri dokumentarcih jo moraš včasih ohranjati leta. Zato psov tudi nismo hranili, ker smo hoteli ostati zanimivi zanje. Realnost nočnega snemanja pa je, da prideš dobro pripravljen, njih pa ni od nikoder. Nato pridejo nazaj, a so utrujeni in zaspijo. Režija tega filma je bila res težko delo. Imeli smo 5 dni testnega snemanja leto prej, in to nam je precej

pomagalo. Prišli smo zgodaj zjutraj in sledili psu, ki je šel okrog vogala in se ulegel pred barom, ki je bil edini takrat odprt. Šest pijanih tipov je prišlo ven in se začelo pretepati, pes pa jih je opazoval. Tu smo dobili potrditev, da lahko povemo zgodbo iz pasje perspektive. Ko vidiš ta testni posnetek, ki ga ni v filmu, se ti ljudje zares zazdijo čudna bitja. To je bilo za nas pomembno odkritje in financiranje smo prepričali, da so psi lahko protagonisti filma in da gledajo drugače, da lahko naredimo film iz še nevidenega zornega kota.

Tudi zvok je moral biti velik izziv, kajne? Ste ga posneli na lokacijah ali ste ga večinoma naredili v studiu?

EK: Tudi to je bila, enako kot izbira kamere, stvar tehnike. Vedeli smo, da želimo tudi studijske zvočne učinke, ker gre za filmski način pripovedovanja. Veliko zvoka je bilo posnetega na lokacijah, kar s petimi ljudmi, ki so sledili psom, ni bilo lahko; slišali smo lastne korake, zvoke čevljev, bilo je kar glasno. Seveda smo vključili tudi »foley« učinke, poustvarjane v studiu, na primer pasje stopinje. Zadnji dan po snemanju smo glavnim psom celo nataknili različne ovratnice, da smo posneli njihovo značilno hojo po različnih tleh, po asfaltu, travi, mokrih kamnih. Naš oblikovalec zvoka jih je zmiksals na način, kot da bi bili posneti v živo v akciji na lokacijah. Ves arhivski material je bil brez zvoka, zato smo sami ustvarili vzdušje, izbrali pse podobne velikosti, da so nam priskrbeli ustrezne glasove in zvoke, ki smo jih potem dodali tem nemim prizorom. Vedeli smo, da je zvok za ta film izjemnega pomena – ima tako malo besed, da je nujen dramaturški vzvod, ki daje drugačno perspektivo in gledalca potegne v zgodbo.

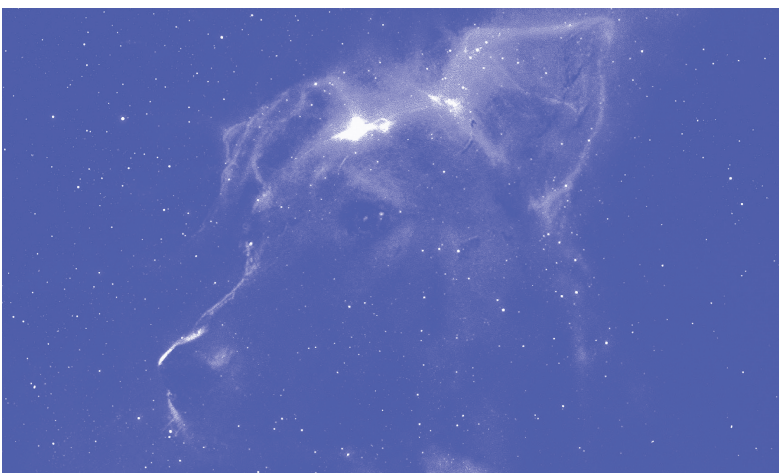
Ali je v tem filmu kaj uprizorjenega? Tista neverjetna scena, ko psi sprožijo alarm na avtu, na primer, ljubezenska zgodba med dvema psoma na koncu ali zastrupitev mladičev? So to dokumentarni ali igrani prizori?

LP: Vse se je v resnici zgodilo. Ko so psi začeli lizati in gristi avto, nismo razumeli, zakaj to počnejo, a se nam je zdelo zanimivo in smo jim sledili tudi naslednjo noč, ko so počeli enako in smo že vedeli, kako jih moramo posneti. Zato smo dobili tako dobre posnetke, da včasih delujejo igrano, ampak niso uprizorjeni. Zanimivo bi se bilo pogovarjati o uprizarjanju v tem filmu. S psi smo razvili poseben odnos, ker smo morali ohranjati napetost in jim biti zanimivi, ker smo morali vso pozornost usmerjati v odnos z njimi. Ko se je zgodil ta prizor z avtom, smo bili navdušeni, nismo mogli verjeti, kakšno darilo smo nepričakovano dobili.

EK: Tako smo bili veseli, da smo jih nagradili, jih začeli objemati in božati ter jim govoriti: »Super ste, najboljši ste! Najboljši igralci na svetu!«

LP: Zakaj ne, lahko se pogovarjamo, kaj to pomeni. Takoj ko nekoga čustveno nagradiš, uprizarjaš. Ne gre za neposredno uprizarjanje v smislu, da psa nekam usmeriš, da nekaj naredi v določenem vrstnem redu; odnos, ki smo ga z njimi zgradili, je pač temeljil na čustvenem nagrajevanju. To je zagotovo nekaj spremenilo, verjetno smo jih napeljali k temu, da so »obdelali« avto, ker so začutili, da to odobravamo.

Očitno je, da so Vesoljski psi izrazito anti-antropocentričen film. Psi so osrednji protagonisti, vidimo, da imajo svoje čustveno in socialno življenje, kar me napeljuje k vprašanju – kaj so potem ljudje v vašem filmu? Antagonisti?



LP: Še slabše. V 80 odstotkih so zgolj statisti. Kot avto, drevesa, gibanje v ozadju. Ljudje so v stranskih vlogah, slišimo jih lahko, kako grozno fušajo v karaoke baru, in ne razumemo, kako lahko psi to poslušajo in spijo pred njim. Ljudi vidimo po sledeh, ki jih puščajo povsod v mestih. Ta film zastavlja tudi vprašanje, kaj je narava. Ali se narava končuje pri psih, izrinjenih na obrobje mesta? Če ti psi živijo v mestu, ali je to manj naravno, kot če bi živeli v gozdu? To se nama je zdelo zanimivo, zato so ljudje še najbolj vidni po sledeh, ki jih puščajo za sabo. Po strupu, ki zastrupi pasje mladiče, po avtih, ki jih vidite vsepovsod, po rokah, ki v arhivskih prizorih manipulirajo telesa živali.

EK: Ob intenzivnem gledanju in razmišljanju o živalih, medtem ko smo delali ta film, sem začela dojemati ljudi kot izjemno čudne živali. Če na ravni psop opazuješ ljudi, je to podobno, kot če si v živalskem vrtu ali ko gledaš naravoslovni dokumentarec. To, da nismo razumeli ruščine, je bila prednost za naše opazovanje. Nismo razumeli, kaj se ljudje pogovarjajo ali zakaj se pretepajo ali zakaj pojejo na tak način, zato so se nam zdeli kot čuden del narave s še bolj čudnim obnašanjem.

LP: V filmu so ljudje kot božja kulis. Ljudje radi igrajo boga. Vidimo jih kot v znanstvenofantastični grozljivki, kako spreminjajo naravo, kar je morda najbolj šokantno v arhivskih posnetkih. Včasih se ne morem odločiti, ali gre v teh posnetkih za grozljivo znanstveno fantastiko ali za resničnost. Ta način igranja božje vloge in manipuliranja je filozofska podlaga našega filma. Ukvarjamo se z naravo, ki jo je ustvaril človek, ker psi ne bi bili tu niti v vesolju brez nas. Ustvarili smo novo vrsto, ki zdaj živi večinoma zavržena, brez lastnika, na našem planetu.

Rekli ste, da veliko ljudi zapusti kino ob prizoru, ko pes ubije mačko. Se vam ne zdi, da živimo v času lažnega humanizma ali pa smo od nekdaj živeli lažni humanizem? Zakaj ste v celoti pustili to neprijetno sceno v filmu kljub možnosti cenzure ali zavrnitve prikazovanja?

EK: Nikoli se nisva spraševala, če je del filma, ker je bila za naju in za pripoved tako pomembna, da je sploh nisva gledala kot nekaj šokantnega. Skušala sva jo skrajšati v montaži, a sva potem zares dobila učinek šoka, česar nisva želela. Za naju je to pomemben prizor, ki odraža, kaj živali počnejo. Vedela

sva, da ga je neprijetno gledati – da pa je za nekatere tak šok, da so naju začeli sovražiti, tega pa nisva pričakovala. Filma nisva naredila zato, da bi skušala ugajati distributerjem ali da bi zaslužila, temveč ker sva hotela povedati zgodbo. Nekateri so bili res ogorčeni in razumem, da ljudje nehajo gledati, ko jim je pretežko; če pa rečejo, da tega ne smeš kazati, se začnem spraševati o podobah živali na YouTubeu – kaj pomenijo za naše dožemanje vse te ljubko zapakirane živalce z roza pentljami ... Potem se vprašam, zakaj je naš naravni prizor nenadoma problem. Ko v BBC-jevem dokumentarcu gledamo, kako lev ubije gazelo, postane prizor v trenutku, ko ga začne pripovedovalec pojasnjevati, racionalizirati, za gledalca sprejemljiv. Če bi midva dodala komentar, stavim, da nihče ne bi bil šokiran. To je malce protislovno, a zato imamo filme, da lahko preizprašujemo stvari.

Na eni strani imamo opraviti s humanizacijo živali, na drugi strani z vivisekcijo »človekovega najboljšega prijatelja« v imenu znanosti ali z vsakdanjim psihološkim in fizičnim zlorabljanjem udomačenih živali. V Vesoljskih psih je zelo pomenljiva scena z oblečenim mladim

šimpanzom, ki ga pripeljejo na otrokovo rojstnodnevno zabavo. Zakaj ste v film vključili tudi druge živali?

EK: Hotela sva jih vključiti, da bi spet spremenila pogled na pse. V mestu živi ogromno divjih živali. Kot ta šimpanz v povsem človeškem okolju. Živi zgolj za zabavo ljudi. Tudi vesoljski program ni bil samo stvar znanstvenega napredka, ampak tudi zabavne industrije, kar je še danes, če pomislimo na Elona Muska. Živali so ljudje od nekdaj uporabljali za zabavo. Vračajoči se delfini v času koronavirusa, ki jih gledamo na računalniku, ali smešni pasji videi, ob katerih se smehljamo, so del tega. Kaj nam živali pomenijo, naju je vedno zelo zanimalo. Šimpanzi so seveda odigrali svojo vlogo tudi v ameriški vesoljski tekmi s Sovjetsko zvezo. Preden so se Rusi odločili za pse, so vohunili pri Američanih in ugotovili, da za prvi polet v vesolje eksperimentirajo s šimpanzi. Legenda pravi, da so Rusi vprašali cirkuškega zdravnika, ki se je ukvarjal s potepuški psi, šimpanzi in drugimi živalmi, ali naj tudi oni uporabijo šimpanza. Ta jim je to odsvetoval, češ da šimpanzi ponorijo in jih bodo morali umiriti s pomirjevali, kar so počeli Američani in zato dobili manj podatkov. Namesto šimpanzov jim je predlagal potepuške pse – ker so zastoj, ogromno jih je na ulicah in naredijo vse za hrano. Ko sva raziskovala za film, sva ugotovila, da lahko v veliko državah, ne samo v Rusiji, najameš divjo žival za zabavo za rojstni dan, kar ljudje dejansko počnejo.

Se podobno kot meni tudi vama zdi, da so vsi referenčni filmi o psih v zgodovini, na primer Beli pes (White Dog, 1982) Samuela Fullerja, moralno nelagodni za človeka? Mislim, da je to povezano s statusom ali simboliko psa v človekovem imaginariju.

LP: Na misel mi pride več filmov, ki ne preizprašujejo morale, filmi o Lassie ali pa filmi, kot sta **101 dalmatincev** (101 Dalmatians, 1996, Stephen Herek) in **Beethoven** (1992, Brian Levant). Ampak tako smo vzgojeni. Od tod prihaja naše filmsko razumevanje psov. Mislim, da tega ne moremo spregledati, ker te filme vsi poznamo. Ali pa **Hačiko** (Hachiko, 2009, Lasse Hallström) z Richardom Gerom.

EK: Morda je več kot 99 % filmov o psih skrajno osladnih, ker nam kažejo predvsem, da so naši najboljši prijatelji, ki nas čakajo do konca življenja in so hvaležni, da nas lahko rešijo. To nima nič opraviti z naravo psov, gre zgolj za naše projekcije in želje. Ti filmi (seveda tudi 99 % tistih, v katerih ne nastopajo živali) hočejo ugajati gledalcem, ki v njih vidijo, kar poznajo, in dobijo, kar pričakujejo. Nekaj malega drugačnih filmov, kot je Fullerjev, ki ste ga omenili, razbije horizont pričakovanja, kar je vedno neprijeten in nelagoden trenutek za ljudi, ki so navajeni na sentimentalne živalske filme.

LP: Mislim, da je tema teh filmov na pravi strani vedno žrtvovanje psa za človeka. Mislim, da je tudi v našem filmu šokantno za gledalce, da imajo psi lahko vredno življenje, vse tisto, kar ljudje pojmujejo kot smisel, ljubezen, celo zabavo, ubijanje, vse to imajo psi v filmu, ne da bi se žrtvovali za gospodarja.

EK: In ne moledujejo ljudi, da bi postali njihovi lastniki, kar je šokantno. Ljudje hočejo posedovati živali, kar je moralno sporno – lastiti si drugo živo bitje.

Ali lahko pojasnita konec Vesoljskih psov? Meni je odleglo, ko sem videla, da je vsaj eden od mladičkov preživel zastrupitev legla. Zdelo se mi je kot simbolični žarek upanja za človečnost. Čeprav

v abstraktnem smislu. Kaj pomeni ta konec v vajini interpretaciji?

EK: Nama se je zdelo, da se konec dobro povezuje z začetkom v neskončni krog. Dokler smo tu, se bo to dogajalo. Čeprav ne moremo vsega nadzirati. In ta mladič se je izmaknil človeškemu nadzoru. Ima možnost, da najde svojo pot v mestu, kar je bilo za vse nas precej ganljivo. Z želvama na koncu filma vstopimo na nov planet, ki ni več Zemlja, kot jo poznamo. To je znanstvenofantastično upanje.

Čeprav so psi tragična bitja, ki so jih ustvarili ljudje, neke vrste frankensteinovski stvori, odtrgani od narave in odvisni od ljudi, ampak očitno ne vsi ...

LP: Vedno najdejo svojo pot, in to je najin odgovor. So onstran naših omejitev. Teh 80 % psov, ki živijo na cestah v mestih, predstavlja izjemno zmožnost preživetja. Konec filma je tudi zelo naraven. Šest psičkov se je skotilo in ni bilo samoumevno, da bodo preživeli prvi teden, prvi mesec ali prvo leto. Včasih psica ne more vseh prehraniti in takrat tudi človek nastopi kot naravna sila. Eden je preživel, ker je bil najbolj plašen in ni jedel zastrupljenega mesa.

So bili odzivi občinstev na Vesoljske pse različni ali podobni na festivalih po svetu?

EK: Ljudje, ki živijo na podeželju ali v deželah, ki so še vedno močno povezane z naravo, so se na prizor z mačko odzvali precej drugače kot tisti v urbanih središčih. Če živiš na kmetiji, kjer je umiranje in spopadanje živali razumljeno kot nekaj normalnega in naravnega, prav tako klanje živali, nimaš težav s pasjo usmrtitvijo mačke. Na Islandiji ali v Azerbajdžanu so gledalci ta prizor prenesli precej bolje od občinstva v São Paulu ali v Berlinu.

Resetirajoči se svet

ROBERT KURET

Že zaradi statičnih kadrov, značilnih za **Odmev** (Bergmál, 2019, Rúnar Rúnarsson) – ki ga je zavrtil letošnji 16. Kino Otok, sicer pa je bil tudi del tekmovalnega programa v Locarnu –, se film ne more izogniti primerjavi s švedskim cineastom Royem Anderssonom, predvsem z njegovo trilogijo o tem, kako je biti človek (**Pesmi iz drugega nadstropja** [Sånger från andra våningen, 2000], **Ti, ki živiš** [Du levande, 2007], **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** [En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014]). Ravno v tej primerjavi pa vzniknejo tudi ključne razlike oz. specifične Rúnarssonovega filma. Že prva vinjeta z vzvišeno, skoraj sakralno glasbo Kjartana Sveinssona, ki naj bi evocirala nekakšno ganjenost nad lepoto življenja, na nenavaden, skoraj karikiran način estetizira in nabije s pomenljivostjo povsem banalen prizor v avtopralnici. Če spočetka še deluje, kot da upočasnjena se vrteča pralna mašinerija zaradi glasbe in čistega kadra pridobi neko povsem samozadostno estetsko razsežnost, se vzdušje spremeni v trenutku, ko iz vrtečih se vatlov začne lesti avto višjega cenovnega razreda: takrat se v prizor zaleze občutek oglasnega, skoraj ironičnega podtona. Zaradi bleščečega karavana bi bil lahko prizor tudi avtomobilski oglas. In če se vrnemo na Rúnarssonovo komunikacijo z Anderssonom, je pri tem zanimivo, da zametki Anderssonove tako značilne estetike segajo v njegov 25-letni celovečerni premor, med katerim se je proslavil tudi kot avtor samosvojih reklam.

Za Anderssonovo trilogijo, predvsem za njena prva dva filma, so značilni globoki kadri z dvojnim dogajanjem: tisto v ospredju, ki mu daje – mestoma kontrapunktni – ton dogajanje v ozadju. Dogajanje bi težko umestili v oznako

nekakšnega realizma, saj je zaznamovano s karikaturjo, absurdom, nadrealizmom in pa obešenjaškim humorjem. Vse to prestavi Anderssonove filme v sfero groteskne sanjskosti, v kateri se mešata melanholija in veselo rezgetanje. Slednje je seveda močno pogojeno s statičnimi totali, ki se svojim protagonistom in njihovim emocijam – z izjemo nekaj kadrov *Goloba* – nikdar ne približajo na bližino velikega plana, ampak ostajajo na distanci, kar ustvari komičnost.

Tudi Rúnarsson v marsikateri vinjeti vzpostavi takšno dvojno dogajanje, a ves čas ostaja v sferi realizma ter pri tem včasih bolj včasih manj uspešno ustvarja napetost znotraj prizora. Dober primer je recimo na začetku filma, ko iz prizora, v katerem mama malemu otroku iz udobja dnevne sobe višjega srednjega sloja govori o premraženih ptičih na drugi strani šipe, Rúnarsson preskoči na prizor v cerkvi, kjer moški in ženska odvijeta pokrov s krste, v kateri se nahaja neki drug otrok. Tragedija, ki jo poudari sosledje obeh otrok, je kontrastirana s kontekstom banalnosti delavskega vsakdana (da je smrt tako tekoči trak kot tudi biznis, je v svojem celovečernem dokumentarcu **Konec** [2016] izvrstno prikazal že Vid Hajnšek), kjer se zaposleni poleg preminulega otroka po telefonu – povsem nepietetno, kot da bi se nahajal poleg neživega objekta – dogovarja za božično večerjo.

Rúnarssonu ravno v takih trenutnih uspe nekaj pomembnega: meščanski patos nad individualno usodo se raztopi, zbanalizira v delavskih pogojih, kjer mrtev otrok postane zgolj še ena usoda na tekočem traku. Z drugimi besedami: če je delavec primoran, da kot za tekočim trakom poskrbi za nekaj kadavrov na dan, potem njegov odnos ali





odziv ne moreta biti drugega kot emocija nekje med otopelostjo in brezbriznostjo; zdi se, da je taka emocija značilna za večino – ne pa vse! – 56 vinjet, iz katerih je zgrajen *Odmev*. Podobna distanca se zgodi v najbolj znanem prizoru filma (gre namreč za nosilno podobo pri promociji), ko nekaj ljudi s telefoni v rokah opazuje ogromno gorečo hišo. Če lokalec že skoraj anderssonovsko objokuje izginjanje mesta, kjer je na plesu spoznal svojo ženo, pa je lastnik goreče hiše pragmatičen: obnova takih starin je draga, poljske montažne hiše so enostavno cenejše. Skratka, v estetizirane kadre, ki spočetka odzvanjajo Roya Anderssona, stalno vdira za Anderssona neznačilen realizem, ekonomski in produkcijski pogoji, ki odčarajo podobe in jim odvzamejo nastavek sanjske, halucinatorne, tragikomične grotesknosti. *Odmev* je preobrat v realne pogoje.

Seveda pa to še zdaleč ni edina tema filma.

Najpomembnejša tema je seveda njegova forma, ki ukinja kakršnokoli poenotenost ter uvaja skrajno razpršenost. Sicer se dogaja v obdobju božičnih in velikonočnih praznikov, veliko prizorov zaznamuje tudi snemanje s telefonom, a vinjete na ravni usode določenih likov niso povezane. Rúnarsson tu raje gradi notranjo asociacijsko logiko samega filma, pri čemer je gledalec primoran povezave vzpostavljati sam. Tudi to je korak stran od Anderssona, ki je ravno z *Golobom*, zadnjim delom trilogije, vpeljal dva lika, ki jima sledimo prek filma in ju gledalcu včasih celo približa z velikimi plani. Z vsem tem je vpeljal rdečo nit, urejajoči princip v kaosu podobja.

Odmev tako nudi vinjetni prerez islandske družbe, saj večkrat predstavi specifično islandski kontekst: izkoriščanje poljskih gradbenih delavcev, novoletni govor premierke, ob katerem se sporečeta prijatelja, zatohlost premajhne družbe,

kjer ne more priti do dialoga, zavračanje kitovega mesa, uvažanje poceni montažnih hiš s Poljske. Pri tem je *Odmev* toliko kot islandski tudi univerzalen film in predstavlja nekakšno hrbtno stran božičnih hitov, kakršen je na primer **Pravzaprav ljubezen** (*Love Actually*, 2003, Richard Curtis). Vinjete ostanejo vinjete, liki in njihovi odnosi ne doživijo epiloga, čeprav Rúnarsson, ki je eden najbolj nagrajevanih avtorjev kratkih filmov, kdaj podtakne tudi kakšno mojstrsko miniaturo, recimo prizor, ko hči pride k svojemu očetu in njegovi novi družini. Pripravila mu je presenečenje v obliki klavirskega nastopa, a kmalu zgolj zaprtih ust in naraščajočega nelagodja spremlja klavirsko virtuoznost svoje nove polsestre. Podobno dramo v kratkem času režiser uspe izrisati tudi v klicnem centru 112, kjer uslužbenec prejme obupan klic otroka, ki je priča družinskemu nasilju.

A *Odmev* je v končni fazi film, ki ga ne smemo reducirati na njegove bolj ali manj uspešne miniaturre, ampak ga gledati kot celoto, ki vpeljuje naključnost, kjer so povsem banalni prizori sopostavljeni z osebnimi tragedijami. In dlje ko film traja, bolj ozavešča prehodnost obojega. Svet se na novo vzpostavi z vsako vinjeto, redko je mogoče napovedati ton naslednje in bolj ko se gledalec oprijema posamezne zgodbe ali močnih povezav, bolj ga film s svojo prehodnostjo lahko frustrira. Film, kakršen je *Odmev*, morda celo bolje deluje v teoriji kot praksi, nikakor pa mu ne moremo odreči, da – zlasti v kontekstu božičnih zgodb – napeljuje na drugačen način gledanja, saj s svojo formo vzpostavlja prostor začasnosti, kjer se v nobenem svetu ne moremo zares udomačiti, ker vemo, da se bo vsak prostor kmalu razgradil in se z montažnim rezom pretvoril v nekaj povsem drugega. Vsake tragedije in banalnosti je tako hitro konec, saj se film na neki način stalno resetira, stalno na novo zaganja. Tako Rúnarsson ne samo s kadri, ampak tudi s formo vpeljuje pogled, ki ne more obstajati drugače kot na distanci.

Če si za konec dovolimo še špekulacijo, povezano z *Odmevom* kot filmom, v katerega vdirajo zgoraj omenjeni realizem in produkcijski pogoji: ali ni ta distancirani pogled, pred katerim se izmenja toliko človeških usod, pogled katerega koli delavca ali delavke, ki ima opraviti s strankami in ki ravno zaradi velikega števila strank teh ne more več dojemati kot individualnih usod? Kvečjemu lahko le bežno oplazi te usode, večinoma banalne, ki pa v tisti minuti ali dveh ponudijo pravo malo dramo? *Odmeva* zaradi njegove odprte forme ne moremo zreducirati le na eno interpretacijo, pri čemer pa seveda ne gre prezreti prav možnosti specifičnih branj.

Nihanje spomenikov

OSKAR BAN BREJC

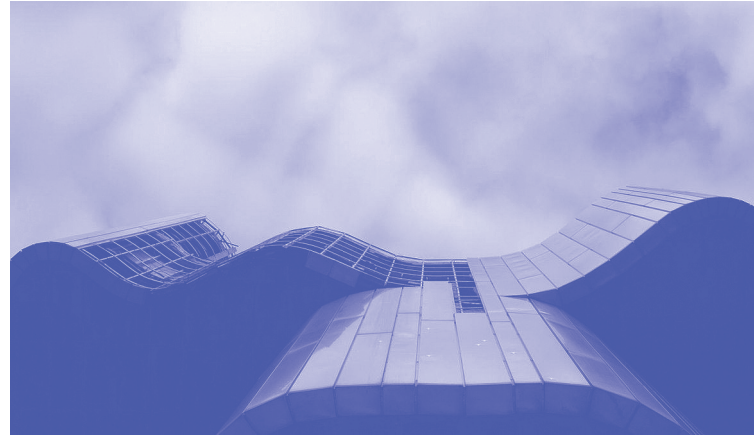
Mainstream narativni film že od nekdaj stremlji k čim večji enotnosti uporabljenih filmskih sredstev: konvencionalni psihološki realizem mora iz gledalca narediti voajerja, ki opazuje neopažen in posluša neslišan; film, v katerem podoba, oblikovanje zvoka in glasba ustvarijo enoten svet, je odvisen od strogega upoštevanja mnogih konvencij. Med njimi so za naš primer najpomembnejše montažna povezava govorjenega z govorcem (vsaj na začetku sekvence mora montaža glas povezati s podobo govorečega lika, da ne postane glas »neviden«, kot da ne bi izviral iz nobenega od filmskih likov), uporaba empatične nediegetske glasbe (to Chionovo poimenovanje poudarja podvajanje v podobi prisotne atmosfere še v glasbi) in podvajajoče oblikovanje zvoka (ki učinek realnosti, utemeljen v podobi, le pogloblja in predvsem zakriva dejstvo, da je učinek realnosti posledica previdnega upoštevanja prav teh konvencij).

Upoštevanje konvencij ustvari občutek filmskega prostora, ki je ekvivalenten prostoru naših resničnih življenj, in občutek zvoka, ki je neizbežno posledica nekega dogodka v resničnem svetu, je materialno utemeljen. Tovrstna konstrukcija konvencionalnega filmskega prostora pomeni predpogoj za napredovanje zgodbe v filmu, ki je po navadi glavni predmet analiz in debat o njem. Ker se umetniški ali avantgardni film, že od nekdaj definiran predvsem v opoziciji do *mainstream* filma in njegovih klišeiziranih konvencij, večinoma izogne poskusom čim večjega realizma s ciljem nemoteno povedati zgodbo, zahteva pogosto tudi poseben kritiški diskurz; takšnega, ki se ne osredotoča le na delovanje filmskih likov in na širše pomenske implikacije njihovih odločitev.

Že prve besede Tilde Swinton v zunanosti polja v filmu **Zadnji in prvi ljudje** (Last and First Men, 2017) islandskega skladatelja Jóhana Jóhannssona rušijo konvencionalno

nevidnost naracije, ko se obrnejo naravnost na gledalca: »Listen carefully« – pozorno prisluhnite – nam pravi. A čemu naj prisluhnemo? Gotovo moramo prisluhniti vsebini njene-ga glasu, prisluhniti pa moramo tudi Jóhannssonovi glasbi in morda nekoliko bolj figurativno – ritmom *zoom-inov* in *zoom-outov*, ritmom nagibov, kroženj in gibanj kamere. Precej nekonvencionalno povezovanje podobe, glasu Tilde Swinton in Jóhannssonove glasbe glede na začetke projekta gledalca ne bi smelo presenetiti. Premiero vizualnega dela je film namreč doživel že leta 2017, ko ga je Jóhannsson projiciral ob izvedbi svoje orkestralne kompozicije na Mednarodnem festivalu v Manchesteru (MIF). Podrejena vloga podobe (ali pa vsaj enakovredna, tudi to namreč v *mainstream* filmu ni običajno) glasbi že sama po sebi implicira neklasičen odnos med filmsko podobo in glasbo, ta pa se še dodatno zaplete, ko se jima pridruži znani glas Tilde Swinton v offu. Zdi se namreč, da imajo govorjeno besedilo in podobe izrazite narativne in politične pomene, ki pa se nikakor ne zlijejo v enotno in nedvoumno sporočilo. Glas v zunanosti polja je namreč adaptacija slavnega znanstvenofantastičnega romana Olafa Stapledona o človeški vrsti v prihodnosti, ki ji grozi izumrtje.

Vizualno se zdi film *Zadnji in prvi ljudje* še bolj ekscentričen, saj v 16-mm črno-beli tehniki postavlja pred gledalca serijo neobičajno posnetih spomenikov z območja nekdanje Jugoslavije. Zanimivo je, da spomenikov nikoli ne opredeli politično, ampak le vizualno, kot predmete ahistorične in izključno vizualne fascinacije. Kljub nezdržljivo raznovrstnim podobi, glasu in glasbi pa film *Zadnji in prvi ljudje* ni postmodernistično ironičen in shizofren kolaž, ki bi se napa-ljal iz nezmožnosti koherentno združiti raznorodne kulturne predmete; Jóhannsson povsem resno pristopa k podobi,





glasbi in glasu, zato bi lahko vsak deloval kot umetnina brez ostalih dveh, a smiselni postanejo šele vsi skupaj.

Jugoslovanski spomeniki so posneti iz čudaških kotov, kadrirani bodisi povsem simetrično ali pa tako, da ostanejo zunaj kadra ključne vizualne informacije. Gledalec lahko tako dezorientiran v velikanskih masah betona opazi stilizirane obraze, ki se ob oddaljevanju z *zoomom* in daljšem opazovanju izkažejo za enormne vzdignjene pesti. V mnogih posnetkih zavzamejo zaobljene in prelamljajoče se ploskve spomenikov tolikšen del kadra, da gledalec izgubi vsakršen občutek o merah podob pred sabo – ploskev betona je lahko dolga za človeško roko, morda pa lahko v ta prostor spravimo celega človeka, nemogoče je vedeti (brez dvoma gre za enega najbolj zanimivih projektov mladega in vse bolj prominentnega norveškega direktorja fotografije Sturleja Brandtha Grøvlena). Bolj problematičen del filma je gotovo glas v zunanosti polja, predvsem zaradi govora, ki na trenutke deluje skoraj boleče *swintonovski*. Kot da je namesto karizme, ki jo je znala v mnogih filmih tako oprijemljivo utelesiti, tokrat njen glas predvsem označevalec igralke, ki je te karizme zmožna, ne pa toliko utelešenje (ubesedenje) karizme same. Zaradi tega je naracija v *offu* z enim najbolj nedvoumno prepoznavnih glasov med filmski igralci pogosto v nevarnosti, da postane preveč metafikcijska, le nekakšen označevalec in potrditev filma kot zanimivega in ekscentričnega, saj pri njem sodeluje Tilda Swinton.

Nepovezano podobo in naracijo v zunanosti polja lahko razumemo prek glasbe, ki jo je Jóhannsson napisal s skladateljem Yairjem Glotmanom; prav skozi glasbo se morda najbolj

približamo pomenu začetnih besed »Listen carefully«. Večino enourne kompozicije sestavljajo enakomerni *crescendi* godal, glasov in drugih inštrumentov, ki prihajajo iz čiste tišine in se vanjo z *decrescendi* periodično vračajo. Glasba tako ustvarja občutek umirjenega in enakomernega valovanja, ki spominja na valove morja, na trenutke pa celo na počasno človeško dihanje. Nihanje oziroma valovanje kot glavni princip glasbe (valovanje ostane slišno skozi vso kompozicijo, vedno lahko slišimo elemente melodije, ki vznikajo iz tišine in se vanjo v enakomernih ritmičnih razmakih vračajo) lahko zanimivo prepoznamo tudi v naraciji in podobi filma. S tega vidika se lahko imperativu pripovedovanja glasu v *offu* izognemo, kar je ključno, če hočemo obravnavati film kot pravi eksperimentalni videoesej, ki se nahaja nekje med igranim in dokumentarnim.¹ Glas Swintonove tako postane muzikalen, valovanje, ki prav tako izhaja iz tišine in se vanjo vrača, brez vsakršnih (po vsebini logičnih) poudarkov, le še en ritem, ki je v ritmičnem dialogu z glasbo. Na koncu pa ima ideja ritmičnega nihanja ključni pomen tudi za podobo filma: tako kot dihata glas in zlasti glasba, se z nespremenjenim zaporedjem *zoom-in–zoom-out* krčijo in širijo ploskve jugoslovanskih spomenikov. Podoba tako s svojim lastnim ritmom prispeva k počasnemu dihajočemu valovanju videza, glasu in glasbe filma *Zadnji in prvi možje*.

¹ Večina kritikov prizna eksperimentalno naravo filma, a ga paradoksalno analizira predvsem v skladu z njegovo naracijo, kar privede do presenetljivih aktualizacij, ki berejo film vse od komentarja globalnega segrevanja pa do epidemije covid-19.

Veseljak, ki vse »zrihta«

ŽIGA BRDNIK

Že na prvi pogled Rudi Požek¹ daje vtis, da je najbolj skuliran tip na svetu: z dolgimi lasmi, neobritim obrazom, cigareto v ustih in značilnim brezrokavnikom nedoločljivo svetle barve. Ko sem zaradi iskanja parkirišča v središču Ljubljane na pogovor z njim zamudil pet minut in se rahlo živčno opravičil, mi je stisnil roko s širokim nasmeškom in samo rekel: »Ni problema. Jaz sem imel srečo, ravno tukaj sem še enega našel. Ne skrbi, sem pogledal na dispozicijo in imam več časa, kot sem mislil. Šele ob pol petih moram biti na snemanju, ne ob pol štirih.« In sproščeno nadaljeval, da ga čaka »nočna, verjetno do treh ponoči« na snemanju nove nadaljevanke RTV Slovenija **Primeri inšpektorja Vrenka**, ki nastaja po romanih Avgusta Demšarja. »To mi ni problem. Večje preglavice imam z jutranjimi. Spomnim se, da smo enkrat lovili sončni vzhod; sonce bi moralo vziti ravno med dvema igralcema. To je bila res muka, saj smo vstajali ob treh, štirih zjutraj in šele v četrto nam je uspelo.« S sliko njegovega dela v glavi mi ta podoba – razen nešteto majhnih in velikih žepov za rekvizite na brezrokavniku – sprva ni šla v glavo. Opravlja namreč poklic – v njegovem primeru bolje rečeno poslanstvo – rekviziterja; tistega, ki mora pred ali med snemanjem skrbeti, da so vsi potrebni in zaželeni rekviziti na voljo in na mestu.

Tri »fлаše« viskija za zaupanje in spomin

Ko si režiserka, scenograf, direktor fotografije ali igralka zaželi kakšno stvar v kadru, pa naj je to letalo, kip Jakova Brdarja ali kos orožja, se obrnejo nanj – če je zunanji rekviziter. Če pa je notranji rekviziter, potem zanje v računalniški terminologiji opravlja vlogo notranjega pomnilnika oziroma kratkoročnega filmskega spomina. Je namreč tisti, ki si mora natančno zapomniti rekvizite v vsakem kadru: kako se je končal in kako se mora začeti snemati, kar sega od filigranskih podrobnosti, kot sta na primer količina vode v kozarcu na mizi ali dolžina pokajene cigarete v ustih igralca, do obsežnih kompozicij, kot je pojedina z vso hrano in priborom na točno določenem mestu. »Včasih, ko ni bilo monitorjev in ko smo snemali na dragocen filmski trak, je bilo to še bolj pomembno.« Zaupanje »legendarne skripterke« Olge Bakove si je pridobil tako, da je trikrat zapored dobil stavo z njo za »fлаšo« viskija. »Imela je res izreden spomin in pri tem ni nikomur prav zaupala, tudi meni ne. Potem pa sem jo nekajkrat dobil, ko je vztrajala pri svojem, jaz pa sem vedel, da so bili rekviziti postavljeni drugače. Na projekciji se je izkazalo, da sem imel prav jaz. Ko sem jo obral za tri 'fлаše', sva si bila dobra,« se je zarežal.

Hvaležen mentorju Georgiju Krastanovu

»Začel sem čisto slučajno. Ko sem še študiral, sem zasledil oglas za študentsko pomoč pri snemanju. To je bila **Bronasta spirala** (oziroma Bronasti vijak, op. a.), češko-slovenska koprodukcija o izumitelju ladijskega vijaka Ressleru. Tam sem

¹ Rekviziter Rudi Požek je letošnji dobitnik nagrade kosobrin, ki jo za neavtorske filmske poklice podeljuje Društvo slovenskih režiserjev.



spoznal rekviziterja Georgija Krastanova – Žorota, ki je to počel že nekaj časa. Ker sem mu bil všeč, me je, ko so snemali **Kavarno Astoria** (1989, Jože Pogačnik), povabil k sodelovanju, me vpeljal v poklic in potem sva dolgo delala skupaj,« je predstavil svoje, tako rekoč vajeniške začetke pri filmu. Ker mu je delo postalo všeč, je pustil študij in se tudi sam posvetil delu rekviziterja. »Študij za varnostnega inženirja ni bil ravno zame. Ne bi mogel dolgo ždeti v neki pisarni in čakati, da se nekaj zgodi. Pri filmskem delu pa spoznavam veliko ljudi, vedno se dogaja nekaj novega, praktično nikoli nam ni dolgčas. Zato sem hvaležen Žorotu, da me je poklical in vzel pod svoje okrilje,« se je nasmehnil ob spominu na mentorja in ugasnil cigareto.

Dobro poznavanje scenarija in široka mreža poznanstev

Sam o svojem poklicu pravi: »Delo kot delo. Če ga imaš rad ...« Ključno zanj, da ga lahko nemoteno opravlja, je dobro poznavanje scenarija. »Potem lahko opremljaš objekte, dobavljaš rekvizite in skrbiš, da je na snemanju vse, kot mora biti, in da se igralcem ni treba ubadati s tem, kje imajo kakšno stvar. Če dobro poznaš vsebino, lahko tudi kaj dodaš, da bo film še boljši.« Ker v Sloveniji ni obsežnih filmskih fundusov, je spletel široko mrežo stikov in poznanstev, da si lahko izposoja različne stvari: v raznih prodajalnah in pri zasebnikih. »Brez mreže pri nas ne moreš skoraj ničesar urediti. V tujini je drugače: pobrskaj po katalogu fundusa – nekateri imajo celo digitalnega – in izbereš, kar potrebuješ. Ko prideš tja, te že vse čaka. V Sloveniji pa se moraš znajti, velikokrat za vsako stvar posebej: od avta in omare do aviona.« Pri tem ni pravil, kaj je težje ali lažje dobiti. »Preglavice ti lahko povzroča marsikaj. Kakšno stvar lahko dobiš takoj, nekatere pa moraš krepko iskati. Do zdaj sem še vse našel, čeprav je bilo že precej nenavadnih želja.« Priprave na snemanje zanj trajajo različno dolgo, odvisno od filmskega projekta. »Če gre za sodoben film, so ponavadi krajše, saj snemamo v obstoječih objektih in jih je treba samo prirediti zgodbi. Če snemaš v studiu, pa moraš iz nič postaviti in opremiti celotno sceno.«

Hollywoodska uspešnica, oskar in filmska družina

Do zdaj je sodeloval s praktično vsemi s slovenske filmske scene, zaželen pa je tudi v mednarodnih vodah, predvsem pri ustvarjalcih, ki snemajo v Sloveniji in prihajajo iz držav nekdanje Jugoslavije, Italije in Skandinavije; nazadnje je na primer sodeloval pri lani izdani trilogiji **Intrigo** (2018–2019) švedskega režiserja Daniela Alfredsona. V Požekovi filmografiji je

»Rudija pokličesh, če rabiš rekviziterja, s katerim ne bo nobenih problemov in pri katerem vse 'štima'. Je najboljši, kar si pri filmu lahko zaželiš. Res obvlada svoj posel in ni stvari, ki je ne bi mogel 'zrihtati'. Pri njem se zdi vse na 'izi', ampak je na milimetre naštu-dirano. Veliko rekviziterjev sem že videl pri delu, on pa pred vsemi prednjači v preprostosti in pripravljenosti. Njegove dolgoletne izkušnje k temu gotovo pripomorejo. Na setu ga ne moreš zgrešiti: prepoznaš ga po dolgih laseh, spetih v čop, dolenjskem naglasu, zaradi katerega ga kdaj tudi 'hecamo', brezrokavniku z nešeto žepi, v katerih so rekviziti, cigareto v ustih. Ko je na pavzi, ga najdeš s pivom Union v roki ali pri spanju v vseh mogočih pozicijah in na nemogočih mestih. Znan je kot veseljak, ki po opravljenem delu skrbi za žur, saj rad pleše in je zelo družaben. Spomnim se, ko smo s Francijem Slakom snemali serijo o Prešernu in mu je, ker je bil edini prost, v roko potisnil klapo. Kamera se je že vrtela, ko je Rudi čisto počasi in sproščeno do konca povedal, za kateri kader in poskus gre, Slak pa je samo komentiral: »Ti boš pa moral prineset rolo filma, ker tako počasi govoriš.«

tako navedenih blizu sto celovečercer – sodeluje namreč pri povprečno treh filmih letno od leta 1988 naprej – in ob tem še kopica serij, nadaljevanj in kratkih filmov. Največji projekt so bile **Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan** (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian, 2008, Andrew Adamson), ki so jih delno snemali tudi pri nas v dolini Soče. »To je bil res ogromen projekt. Glavna razlika je bila v tem, da nas je bilo kot mravelj, saj Američani ničesar ne prepuščajo naključju. Samo v scenografiji nas je bilo kakšnih sedemdeset, v vsej ekipi pa tisoč dvesto. Na srečo sem spal v Bovcu, nekateri pa so se morali voziti iz Kranjske gore, Avstrije, Italije, saj pri nas ni bilo niti kapacitet, da bi nastanili toliko ljudi. Postavljali smo most, ki se potem v filmu zruši, in vojaški tabor.« Največji uspeh doslej je doživel z oskarjevsko **Nikogaršnjo zemljo** (No Man's Land, 2001) režiserja Danisa Tanovića. »Oskarja nihče ni pričakoval, seveda pa je bilo zelo lepo. To je bila nagrada za vso ekipo. Tesno smo sodelovali pri snemanju in vsak je nekaj dodal. Film je timsko delo.« Ekipa, s katero bi najraje delal, nima. »Vse so mi pri srcu. Vsaka ekipa, s katero sodelujem, je zame kot družina. Ko toliko časa – po dva, tri mesece – tesno sodeluješ, se vedno spletejo prijateljske vezi.«

»Najbrž bo vse skupaj zvenelo kot hvalnica, ampak o Rudiju lahko rečem le najboljše. Skupaj delava že dolgo let in niti doma niti v tujini še nisem naletela na nekoga, ki bi delal tako dobro. Rekviziterji imajo pri filmih veliko dela. Vedno je kup stvari, ki jih igralci na sceni morajo imeti: od majhnih telefonov, svinčnikov do poedin, ki jih morajo natančno postaviti ... In to vsakič popolnoma enako ponoviti, dokler prizor ni posnet. Medtem morajo razmišljati že o naslednjem kadru ter upoštevati, koliko je kdo pojedel, popil, kje je pustil vilice. Seveda si pri tem pomagamo, vendar mi, ko delam z Rudijem, ni treba vsega nadzirati, ker mu glava deluje kot računalnik. Vse te predmete mora shranjevati, vedno vedeti, kje so, naročati nove stvari in biti zelo hitro odziven. Resnično je eden redkih, ki zna slediti zgodbi in predmetom, ki se pojavljajo v njej. In edini, s katerim je velikokrat dovolj le pogled, da se razumeva in veva, kaj je treba pregledati. Ob tem je Rudi najbolj pozitivna in nasmejana oseba, kar jih poznam. Pri njegovem delu je to precej nerazumljivo, ampak prečudovito. Morda se je nekoč kregal le, če mu je kdo dal Laško pivo, ker prisega na Union, zdaj pa se mi zdi, da ga tudi to ne gane. Zame je zelo pomembno, kdo je rekviziter, in če je le mogoče, prosim za Rudija. Kadar dela, sem precej bolj mirna, in lahko rečem, da smo vsi v ekipi zadovoljni, ko je z nami.«



Recept proti stresu: užitek v delu

Ustvarjalnih konfliktov pri svojem delu tako rekoč ne pozna – razen s kakšnim producentom glede financ –, izogne se jim z dobrim poznavanjem zgodbe. »Režiser pove svoje, kako si predstavlja film, in scenograf tesno sodeluje z njim, da ujame ta isti ritem. Kljub temu so vedno tudi sprotne želje. Te lahko ima režiser ali pa tudi igralec, ki si zaželi kak predmet, da bo lažje odigral svojo vlogo. Včasih je treba kaj urediti v nekaj minutah.« Stres, ki bi pri tem zajel marsikoga izmed nas, se njega pretirano ne dotakne. »Žena me je enkrat vprašala: 'Rudi, pa zakaj se ti nikoli ne sekiraš?' Vprašal sem jo: 'Damijana, a tebi kaj pomaga, če se sekiraš?' Ko je rekla 'ne', sem odvrnil: 'No, vidiš. Zato pa se ne.'« Njegov recept je preprost: »Če uživaš v tem, kar delaš, potem si miren in se da vse rešiti.« Še več, velikokrat za sprostitev svojim filmskim kolegom in kolegicam še kakšno ušpiči. »Ko smo nekje v hribih snemali film **Mokuš** (2000, Andrej Mlakar) – to je bilo še pred mobiteli –, so gradbeniki v porušen zvonik postavili zvon iz stiropora, a so vanj pozabili

namestiti 'bingl'. Javil sem se, da ga bom sam obesil in da naj jih ne kličejo nazaj. In jaz, kreten, sem s sabo vzel 'ploh', da sem ga vrgel dol, ko sem končal, pri tem pa se zadril: 'Aaaa!' Veš, kakšen stampedo je bil spodaj?! Ko so videli, da gre za šalo, so me hoteli zrušiti dol,« se še danes od srca nasmeji ob prijetnem filmskem spominu.

Za študentske filme se odreče honorarju

Najtežje pri delu mu je bilo, ko se je po treh mesecih snemanja vrnil domov in ga hčerka, ko je bila še čisto majhna, ni več prepoznala. »Takrat mi je bilo res hudo.« Vedno bolj pa mu je težko tudi zdaj, ko je za film v Sloveniji namenjenih vedno manj sredstev, kar močno omejuje in otežuje tudi njegovo delo. »Režiser hoče imeti vse. In potem se mora prilagajati in ljudi prepričati, da je pač takšna situacija in da jim ne moreš plačati več. Ljudje so velikokrat pripravljeni pomagati, če jim znaš predstaviti, za kaj gre. Sploh pri študentskih filmih se da zmeniti, saj vedo, da zanje praktično



NE POZABI DIHATI (2019), FOTO: ŽELJKO STEVANIĆ/IFP

ni proračuna.« Tudi sam se zato rad odreče honorarju in pomaga mladim filmarjem, če le lahko in ko ni pri kakšnem drugem projektu, ki mu zagotavlja preživetje. »Normalno! To so ja bodoči sodelavci.« Dela mu – »na srečo« – še ne zmanjkuje in že se veseli novih filmskih izzivov.

MARTIN TURK, REŽISER

»Prvič sem z njim sodeloval pri **Nikogaršnji zemlji** (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), ko sem bil še študent, potem pa kot asistent Matjaža Klopčiča pri filmu **Ljubljana je ljubljena** (2005); od takrat redno sodelujeva. Z njim rad delam, ker je zanesljiv in izkušen, kar pri snemanju filma največ šteje. Očitno je, da ima rad svoje delo in da uživa na snemanju. Njegova dobra volja se širi na vso ekipo in z njo velikokrat poskrbi za sprostitev. Glavna razlika v primerjavi z mlajšimi rekviziterji, ki po navadi pripravijo sceno in gredo, je njegova pozornost do detajlov. Takoj se znajde v vsaki

situaciji in v trenutku 'zrihta' stvar, ki je potrebna, kar je zelo pomembno predvsem na velikih setih. Film je živa stvar, vse se lahko hitro obrne, zato je treba v trenutku reagirati, česar se dobro zaveda. Spomnim se, da sem bil asistent režiserke, ki se je vsak dan spomnila novega rekvizita – in ga potrebovala do naslednjega jutra. Rudi, ki nikoli ne reče 'ne', pa je vedno samo odvrnil: bomo naredili, kar se bo dalo. Iz druge roke sem slišal tudi anekdoto, ki veliko pove o njegovem značaju (Požek je zgodbo sam potrdil, op. a.). Ob snemanju filma **Mokuš** (2000, Andrej Mlakar) v poplavljeni cerkvi si je direktor fotografije Tomislav Pintar zaželel skakajoče žabe. Rudi je takoj rekel: ni problema, bom 'zrihtal'. Čez deset minut se je vrnil, se postavil pred kamero in iz vreče potegnil oblačila žabe, ki jih je dobil od garderoberke. Vso ekipo je krepko nasmejal, tudi Pintarja. Takšen je: zna biti neresen v pravem trenutku in resen, ko je to potrebno. Vesel sem, da bo dobil kosobrino, ker si ga res zasluži.«

Simon Popek

»Sem velik zagovornik tega, da se stvari odvijajo v živo«

ANA ŠTURM

Simona Popka ni treba posebej predstavljati. Uveljavljeni kritik in publicist ter dolgoletni urednik revije Ekran – vodil jo je med letoma 1995 in 2006 – kot programski vodja že zadnjih 13 let skrbi za raznolik nabor filmov našega največjega filmskega festivala – Liffe. Poleg Liffa filme izbira tudi za program Festivala dokumentarnega filma in deluje kot vodja filmskega programa v Cankarjevem domu.

Lani je potekala jubilejna, 30. edicija Liffa, ki velja za enega najbolj priljubljenih, pa tudi najbolj obiskanih festivalov pri nas. A letos je zaradi koronavirusa pred festivalom bolj negotovo leto. Popek verjame v žive dogodke, zato v tem trenutku načrtuje živo izvedbo festivala. Festivalska ekipa pa ima v teh negotovih razmerah za vsak primer pripravljen tudi plan B.

O tem, kakšna bo koronska edicija letošnjega Liffa in o trenutnem stanju filmskega sveta, sva se s Simonom v kavarni Cankarjevega doma pogovarjala, tik preden je odpotoval na



prvi večji postkoronski festival, ki se je imel zgoditi v živo – v Benetke.

Kaj je bila zadnja stvar, ki ste jo gledali v kinu?

Od začetka poletja nisem bil v kinu. Mislim, da je bila zadnja predstava, ki sem si jo konec junija ogledal v kinu, ki-notečna projekcija filma **Zora** (Sunrise, 1927, F.W. Murnau) z živo glasbeno spremljavo pianista Andreja Goričarja. Od takrat potem dejansko nisem bil

v kinu. Sicer tudi program v tem času ni bil preveč atraktiven, saj novi filmi niso prihajali v distribucijo. Ko se vrnem iz Benetk, pa si bom šel seveda pogledat **Tenet** (2020) Christopherja Nolana. Me kar firbec matra.

Sem pa veliko filmov, tudi za Liffe, pogledal doma, na festivalskih oglednih kopijah. Za lastno zadovoljstvo po navadi gledam klasike. Zdaj sem po dolgem času spet precej gledal Buñuela, tudi zato, ker sem ponovno bral njegovo avtobiografijo z naslovom *Moj zadnji vzdihljaj*. Zabaval pa sem se tudi s tem, da sem gledal filme iz leta 1970. To je leto, ko sem bil rojen, in rad bi sestavil ultimativno lestvico najboljših filmov, ki so nastali v tem letu.

Cannes je bil odpovedan, kar se je zgodilo prvič po letu 1968, jutri se začnajo Benetke. Ali menite, da bo korona premešala karte glede dinamike in pomembnosti večjih festivalov? Ali se bodo karte dejansko premešale, bomo šele videli. Benetke so prvi

FOTO: PETER UHAN/LIFFE

večji festival, ki bo v novih razmerah potekal v živo. Deklarativno so zavrnil možnost, da bi festival organizirali virtualno, kar bo še vedno počel festival v Torontu, ki poteka takoj za Benetkami in je zadnja leta njihov velik tekmeč. V poslovnem vidiku jih je v bistvu že prehitel. Toronto bo, kolikor vem, vsaj za novinarje in za kupce virtualen. Benetke pa se temu upirajo, in to mi je pri njih všeč. Tudi sam sem velik zagovornik tega, da se stvari odvijajo v živo.

Me pa zelo zanima, kako bo na Lidu vse skupaj potekalo, še posebej v državi, kot je Italija, ki ni ravno znana po zadržanosti, predvsem glede fizične komunikacije. Na nek način se prav veselimo, da bom to doživel. Mogoče se sliši smešno, ampak dejansko me zanima, kako bo vse skupaj videti. Na projekcijah sicer gledalce loči samo en prosti sedež, tudi vrste vmes niso prazne, tako kot morajo biti pri nas, zato festival dejansko deluje na polovični kapaciteti vseh dvoran, kar je – vsaj glede na naše rigorozne predpise – precej presenetljivo. Vseeno je to država, ki je bila vsaj na začetku zaradi koronavirusa najbolj prizadeta.

Kaj pa se bo zgodilo s Cannesom?

Najprej moram reči, da je ta »Cannes label«, ki so se ga spomnili letos, popolnoma brezvezen. Vsi vemo, kateri filmi so bili končani maja in katere smo najbolj pričakovali, od novega Paula Verhoevena do Leosa Caraxa in Wesa Andersona. Mislim da bo Cannes '21 pokazal to, kar bi moralo biti prikazano na letošnjem festivalu. Morda smo vsaj nekaj naslovov iz Cannesa pričakovali že v Benetkah, ali pa vsaj v Torontu, ampak očitno so se producenti odločili, da s filmi enostavno počakajo še leto dni.

Tudi Cannes bi (oziroma bo) imel naslednje leto velike težave s

pridobivanjem filmov, saj je produkcija kar nekaj časa stala. Mislim, da jo bo od festivalov najslabše odnesel Berlinale, ki je februarja, pa Rotterdam, ki se odvijajo še pred Berlinalom. Ne vem, od kod bodo izbirali filme. Sicer se po zaostoju zdaj počasi spet začena snemati, ampak močno dvomim, da bodo ti filmi končani že do decembra, saj Berlinale svojo selekcijo po navadi konča že konec leta. Razen če bo začel prepričevati canske filme. Naslednje festivalsko leto zna biti res zanimivo. Vseeno pa mislim, da bo Cannes '21 v bistvu repriza Cannesa '20. Ne vem, ali imam prav ali ne, ampak nekaj mi pravi, da bo tako. Vsekakor pa bo povsod občutno manj programa. Razen če so Rusi že razvili to magično cepivo in bo teh kriznih razmer zelo kmalu konec. *Smeh.*

Festival dokumentarnega filma je bil prvi filmski festival, ki ga je marca pregnala korona, nato ste ga nekoliko omejeno, ampak vseeno izvedli v juniju. Kakšna je bila ta izkušnja in kako vam je pomagala pri razmisleku o tem, ali boste izvedli tudi Liffe; vseeno gre pri slednjem za precej večji in tudi dražji festival, obišče ga veliko več ljudi?

Junija smo imeli s Festivalom dokumentarnega filma (FDF) precejšnjo srečo. Odločitev o tem, ali bomo festival izvedli, smo sprejeli zelo hitro. Sredi maja so se razmere začele malo umirjati in ukrepi rahljati, in tam okoli 20. maja smo se odločili, da festival vseeno poskusimo izvesti čim prej. Prvotni načrt je bil, da bi ga izvedli septembra, ko naj bi bile razmere veliko boljše. Ampak smo se potem vseeno raje odločili, da ga izvedemo junija, in dejansko padli v neko najbolj sproščeno obdobje.

Obisk je bil v redu, ljudje so malo vračali vstopnice, kar me je pozitivno presenetilo. Za trenutne razmere

smo dejansko imeli zelo spodoben obisk. Imeli smo tudi srečo, da je bila Linhartova dvorana takrat prazna in smo lahko takoj, ko smo presegli limit kapacitet v Kosovelovi dvorani (49 vstopnic), predstave predstavili v Linhartovo dvorano, ki je večja in s tem omogočila obisk več ljudem. Tako smo za nekaj filmov prodali tudi po sto kart, kar je za FDF lep dosežek.

Na splošno pa je bilo publike manj kot običajno, kar je seveda razumljivo. Prodali smo okoli dve tretjini načrtovanega. Vsekakor se je čutilo, da ljudje po tem, ko so daljši čas ostali doma, potrebujejo in iščejo žive dogodke; no, film sicer ni ravno živ dogodek, ampak vendarle. Najbrž je k dobremu obisku veliko pripomoglo tudi to, da v tistem času nošenje mask med projekcijo ni bilo obvezno. Če bo to obvezno na Liffu, bi najbrž lahko vplivalo na obisk. Vendarle je razlika, če masko lahko snameš, ko si na sedežu, ali pa jo moraš nositi ves film. Ampak počakajmo, november je še daleč, tudi navodila se ves čas spreminjajo. Zelo so tudi nesorazmerna. Kulturni dogodki so tu res najbolj na udaru.

Vemo, da je Liffe festival, ki se v veliki meri financira iz prodaje vstopnic. Kaj nov način obiskovanja kina – in priditev na splošno – pomeni za festival?

Trenutno stanje dolgoročno zagotovo ni vzdržno. Vsi upamo, da bodo razmere morda že naslednje leto jeseni normalne, da bomo na letošnje ukrepe pozabili in se lahko normalno udeleževali vseh dogodkov. Sicer pa ja, če imaš finančno konstrukcijo, ki je narejena tako, da 60 odstotkov tvojega proračuna predstavljajo prodane vstopnice, potem to gotovo ni vzdržno.

Stroške je sicer mogoče zmanjšati. Letos bo zagotovo manj gostov, pa

tudi obseg programa bo manjši. No, obseg bo na nek način isti, vsaj po številu predstav. Liffe ima ponavadi okoli 290 projekcij. Ta številka ostaja, bo pa manj filmov. Po navadi je na programu okrog 100 različnih filmov, letos pa jih bo najverjetneje nekaj čez 50. Vsak film pa bo imel več predstav. Če smo imeli doslej 2 do 3 projekcije enega filma, bo zdaj za isti film 5 do 6 predstav. To je edini način, da finančno obrnemo stroške, saj prodajni agenti cen za filme niso znižali. So pa popustili vsaj toliko, da imamo lahko za en film več projekcij, tako da je super, da vsaj to razumejo, saj sem se bal, da ne bodo. Na koncu se bo tudi letos vse skupaj verjetno izšlo. So pa mnogi prodajni agenti začudeni, da načrtujemo izvedbo Liffa v živo, saj pravijo, da bo večina jesenskih festivalov potekala virtualno.

Pomemben del festivala so seveda tudi druženja, strokovni dogodki, izmenjava mnenj, festivalski gosti. Je festival sploh še festival brez teh elementov?

Vsekakor se bo »nova realnost« najboljši poznala pri spremljevalnih festivalskih dogodkih, ki so zdaj tudi drugje večinoma virtualni ali pa jih ni. Nekaj jih seveda bo, ampak je vse skupaj treba organizirati zelo previdno, sploh dogodke, na katerih poteka interakcija, na primer koprodukciska srečanja. Tovrstni dogodki, če bodo, bodo najbrž potekali virtualno. Še najlažje bo verjetno izvesti kake izobraževalne stvari in delavnice, ampak še nismo tako daleč, da bi o tem konkretno razmišljali. Vsekakor pa bo prav družabno-izobraževalni del najbolj na udaru. Tudi festivalsko središče, ki je precej priljubljena destinacija, je pod vprašajem. Nihče ne ve, kaj bo novembra, koliko bo raznih viroz – tukaj je ta

največji strah, saj bo vsak, ki bo enkrat zakašljal, moral ostati doma. Ne vem.

Seveda ne gre samo za vprašanje, kaj bo s festivalom, ampak tudi kaj bo z vsem javnim druženjem, s koncerti, športnimi prireditvami, opero ... Če ne bo več tega, smo itak opleli. *Smeh*. Ampak mislim, da bo človeška potreba po druženju ostala. Sem optimist. Mislim, da ko bo enkrat varno, ko bo cepivo, da bo totalna eksplozija vseh prireditev, da bodo šli ljudje povsod, kamor se bo le dalo. Trenutno smo v prehodnem obdobju in zdi se mi brezveze odpovedovati prireditve, če jih lahko imamo. Jaz na to, kar se dogaja trenutno, gledam kot na začasne ukrepe, na prehodno obdobje, ki bo že naslednje leto veliko bolj normalno. Bomo videli.

Trenutno pa je res vse skupaj ena velika neznanka in težko je karkoli napovedati. Zdaj se morda vse skupaj zdi okeaj, ampak nihče ne ve, kako bo novembra. Če bodo kakšne hude zaostritve, seveda delamo tudi na planu B, ki je, da bo tudi Liffe vsaj deloma izveden virtualno, s plačljivimi filmi na spletu, tako kot je bilo na Sarajevskem festivalu. Na ta način ne bo dostopen ves program, pač pa del programa. Ampak ob vseh teh Netflixih in HBO-jih nihče ne ve, ali bo ljudi sploh zanimalo, da si te filme ogledajo virtualno.

Veliko filmov še ni doživelo festivalskih premier. Jih bo sploh mogoče dobiti za predvajanje? Kako je na splošno z distribucijo v teh časih? Nam lahko že izdate kak naslov, ki bo predvajan na festivalu?

Za zdaj imam potrjeno polovico od novih filmov. Na festivalu jih bo okoli 40. Večina prihaja s festivala v Rotterdamu in z Berlinala. Na programu bo recimo berlinski zmagovalac,

iranski **Zlo ne obstaja** (Sheytân vojūd nadârad, 2020, Mohammad Rasoulof), pa super slovaški politični triler **Služabniki** (Služobníci, 2020, Ivan Ostrochovský) ter novi film Christiana Petzolda, **Undine** (2020). Pa recimo zmagovalac Sarajevskega festivala, izvrsten kosovski film **Exile** (Exil, 2020, Visar Morina). Nekaj bo tudi manjših arthouse filmov iz Cannesa, ki bodo jeseni prišli v kine po svetu, pa kaj iz lanskega San Sebastiana. Ne vem pa še, kako bo s filmi iz Benetk, ali jih bo mogoče dobiti že za jesenske festivale ... Odvisno tudi od tega, ali ima film lokalnega distributerja ali ne. Poleg tega s Slovensko kinoteko na Liffu ob stoletnici rojstva pripravljamo tudi retrospektivo filmov Federica Fellinija, za katero mislim, da bo pritegnila kar veliko gledalcev.

Kdo od velikih režiserjev bo po vaše prvi, ki bo posnel film o koroni?

Smeh. Prvega bomo gledal že v Benetkah, kjer je na programu novi film našega lanskega gosta Abela Ferrare, **Sportin' Life** (2020). Gre za dokumentarec o usodi njegovega zadnjega filma **Sibirija** (Siberia, 2020), ki smo ga gledali v Berlinu, pa o tem, kako je bilo v času korone. Abel Ferrara bo očitno eno prvih večjih režiserskih imen, ki bodo povezana s korono. Na pobudo Pabla Larrarina pa so na Netflixu že prikazali serijo kratkih filmov »Homemade«, ki jih je o svoji izkušnji korone posnelo 17 znanih režiserjev in režiserk. So pa to ponavadi neki *ad hoc* projekti. Malo se bojim tega vala korona filmov, to so lahko zelo melodramatično-sentimentalne stvari. Po navadi najboljše dela o takih dogodkih nastanejo z neko časovno distanco.

Sara Kern

»Na filmu me zanima življenje – resnična bolečina in resnična radost«

VERONIKA ZAKONJŠEK

FOTO: JACINTHO MUIÑOS

Sara Kern je ena bolj nadarjenih režiserk in scenaristk mlajše generacije, ki je v mednarodni filmski svet prodrila s svojim kratkim filmom **Srečno, Orlo!** (2016). Ta je svetovno premiero doživel v Benetkah, kjer se je kot Sarin prvi film po zaključenem študiju režije na AGRFT uvrstil v tekmovalno sekcijo Obzorja in jo s tem zasidral na mesto prve slovenske režiserke, sprejete na ta najstarejši svetovni festival.

Že s filmom *Srečno, Orlo!* je jasno načrtala svojo filmsko pot, s tem ko je gledalce postavila v perspektivo otroka in pred nami razgrnila ganljivo zgodbo, ki svet odraslih čez noč sesuje v oblak neubesedljive žalosti, medtem ko poskuša mali Orlo v svoji otroški naivnosti družinsko situacijo vrniti nazaj na stare tire. Gre za izrazito osebni film, posvečen režiserkinemu očetu in njegovi pokojni sestrici; na neki način v ospredje postavlja tudi tišino, ki obdaja tragični dogodek, o katerem odrasli ne zmorejo zares (spre)govoriti. Podobno odsotnost dialogov najdemo tudi v



njenem novem kratkem filmu **Zbogom, Vesna** (Vesna Goodbye, 2020), ki je svetovno premiero doživel na letošnjem sarajevskem filmskem festivalu. Film, ki napoveduje njen nastajajoči celovečerec, enostavno naslovljen **Vesna**, pod drobnogled ponovno vzame zapleteno družinsko situacijo, ki pa se tokrat osredotoča na zapletenost sestrskega odnosa, v katerem po materini smrti začne zevati praznina, ki je nobena izmed sestra ne zna več zapolniti.

Filme Sare Kern zaznamujeta izjemna pronicljivost in senzibilnost, v katerih ne manjka preciznega občutka za detajle in emotivnih, minimalističnih pristopov h kompleksnim filmskim svetovom, ki kljub skopim dialogom pred nami razgrinjajo scenaristično izjemna dela. Sarin talent za ustvarjanje zgodb v ospredje postavlja neko »čisto«, otroško perspektivo, ki trči ob zapleten, težak in kaotičen svet odraslih. Ta pogled se je izkristaliziral že v teku njenih študijskih dni, ko je kar štiri leta zapored osvojila Grossmanovo nagrado za najboljši scenarij. To je za sabo potegnilo večletno sodelovanje z RTV Slovenija, kjer se je kot scenaristka podpisovala pod otroški oddaji **Studio Kriškraš** in **Firbcologi**. A Sara je ljubezen že pred leti odnesla v Avstralijo, kjer zdaj v koprodukciji z avstralskima hišama Screen Australia in Film Victoria ter slovenskim Cvinger filmom, ki deluje pod vodstvom Roka Bička, razvija svoj prvi celovečerni film, v okviru katerega je nastal tudi *Zbogom, Vesna*.

Tvoj kratki film *Zbogom, Vesna* je svetovno premiero doživel na letošnjem Sarajevskem filmskem festivalu. Kakšni so občutki glede nove digitalne festivalske resničnosti, v kateri je film »ugledal svet«?

Mislim, da je možnost spletne verzije odlična rešitev, kot nadomestilo »pravi« različici, ki bi bila letos preveč tvegana, vendar niti približno ni enako. Film potrebuje dvorano, polno ljudi iz mesa in krvi, da se lahko zgodi tisto magično, neponovljivo – atmosfera. Tega seveda prek spleta ni.

Film je nastal kot nekakšen »stranski projekt« tvojemu celovečernemu prvcu. Je bil kratek film vedno del načrta ali se je med snemanjem razvil povsem organsko?
Ko se je ponudila priložnost za kratki film, sem bila sredi pisanja prve verzije celovečerca, tako da sem prilagodila nekaj prizorov iz scenarija in jih združila v samostojni kratki film. Namen kratkega filma je bil na ta način dodatno raziskati odnos med likoma, ki nastopata v celovečercu. In pa dodatna vaja v režiji na angleško govorečem setu/filmu, preden gremo v večji projekt.

V obeh filmih je v ospredje postavljen zapleten sestrski odnos, poln tišnin in Emine tihe observacije. Kako sta se izoblikovala lika Vesne in njene mlajše sestre? Kakšen je bil proces dela z igralkama – predvsem s Pauline Aleynik, ki s svojim obrazom na film prenese vsa neizgovorjena čustva?

Pauline je zelo nadarjena, ekspresivna, in je hitro razumela navodila, hkrati pa se spontano prilagajala trenutku, kar je kombinacija lastnosti, ki jih navadno iščem za otroške vloge. Ključni del procesa je prav to, da najdemo otroka, ki je res pravi za vlogo in ima kljub mladosti že izoblikovane določene senzibilnosti.

Med pripravami gre potem predvsem za grajenje neke intimne. Pauline in Emily sta recimo vsak dan govorili po telefonu, da sta zgradili skupno zgodovino, znano samo njima. Na vajah smo delali predvsem improvizacije na prizore iz filma in tako raziskovali potrebna čustvena stanja. Za delo z neigranci se mi zdi nujno, da je vsak prizor tudi na snemanju resnično »dogajanje« in ne samo realizacija nečesa napisanega. Da (ne)igralec pred kamero, sicer na nek varen način, živi.

Film zaznamuje ročna kamera. Na kakšen način si razvila vizualno podobo?

Moj cilj je nekako skriti kamero. Zanimajo me ljudje, obrazi, detajli, na čim bolj neposreden način. Zoprni so mi mojstrski, dramatični premiki kamere, ki vlečejo pozornost na to, da je film iluzija – da je zadaj nekdo, ki ima neko vizijo. Na filmu me zanima življenje – resnična bolečina in resnična radost, in kako to ujeti na film.

Ta pristop pride zelo do izraza, ko sestra Vesno zakoplje v pesek in izgubi materin uhan. Lahko poveš več o tem, kakšen simbolizem v filmu nosi omenjena scena, predvsem pa omenjeni nakit?

Zakopavanje v pesek na plaži je nekaj, kar sta sestri včasih počeli za zabavo, ko pa se tega lotita zdaj, po smrti mame, to dobi pridih pogrebnega obreda. Za Emi je to trenutek intimne, fizične bližine z »neukrotljivo« Vesno, vendar situacija obenem poudari njuno samoto. Emi ugotovi, da je nekje izgubila mamin uhan – nekaj dragocenega, česar se je prej oklepala. To je trenutek tihega obupa, v katerem Emi »izgubi« tudi Vesno, ki med tem vstane iz peska in gre po svoje. V celovečercu je to prizor, kjer si Emi prizna, da res nima več mame – in da tudi Vesna, kljub nosečnosti, ne

bo postala njena nadomestna mati. To je za Emi trenutek, ko se iluzija zares podre in vanjo vdre realnost.

Tako Srečno, Orlo! kot *Zbogom, Vesna* sta filma o otrocih, a ju nikakor ne gre kategorizirati kot otroška filma. Kaj te privlači v pristopu k tovrstnim temam?

Blizu mi je pogled otroka, ki je nekako sam sredi odraslega sveta, zato mora pozorno opazovati, študirati odrasle okoli sebe, in čeprav ne razume vsega, opazi več, kot se odrasli zavedajo. Zanimajo me zapleteni in neubesedljivi odnosi v družini, sploh v situaciji, ko je otrok na tak ali drugačen način primoran zavzeti odraslo pozicijo. Črпам iz svojega otroštva, ki je bilo kljub ljubezni in toplini v družini zaznamovano z ogromno bolečino, o kateri je bilo nemogoče govoriti. Skozi filme poskušam nekaj ubesediti in preurediti, narediti nekaj novega iz tistega, kar je živo v meni.

S filmom se dotakneš tudi teme najstniške nosečnosti, med katero se še naprej vrstijo žuri, kajenje in popivanje. Gre za situacijo, ki odpira celo polje aktualnih diskurzov o avtonomiji ženskega telesa. Kako pristopaš do tovrstnih tem, ki na neki način testirajo predsodke gledalcev?
Upam, da se predsodki »rahljajo« nekako spontano, ko imamo v filmu večplasten lik, ki je bil ustvarjen z razumevajočega in empatičnega stališča. Težko je imeti predsodke do nekoga, ki ga dobro poznamo. Zanima me ustvarjanje likov, ki v gledalcih pustijo občutek, da so nekoga na novo spoznali.

Tu govorim o liku Vesne v celovečercu, v kratkem filmu je namreč za razumevanje Vesnine zapletene situacije nekako (pre)malo prostora, in za razliko od celovečerca tudi fokus ni toliko na njej, tako da je bolj od gledalke/gledalca odvisno, kako Vesno začuti.



ZBOGOM, VESNA (2020), FOTO: DARCY TUPPEN

Scenarij za celovečerni prvenec Vesna si razvijala na Film Labu v Torontu in Torinu ter na Cinefondation rezidenci v Cannesu – kakšna je bila izkušnja? Je imel letošnji izbruh globalne pandemije kakšne posledice za razvoj filma?

Da je bil projekt sprejet na omenjene delavnice in rezidence, je bilo ključno za nadaljnji razvoj. Vse tri stvari so super zasnovane in so povečale zanimanje za projekt, predvsem pa prispevale k temu, da smo potem dobili podporo Screen Australia in Film Victoria.

Avstralski filmski center se je odzval na pandemijo z dodatno pomočjo za ustvarjalce, tako da sem imela podporo in čas za več verzij scenarija, kot sem jih prvenstveno predvidevala – kar je bilo izredno pozitivno za sam scenarij. Kljub temu da je zaradi pandemije v Viktoriji, kjer živim, že mesec dni razglašeno »stanje katastrofe« (state of disaster), je film dobil tudi podporo za produkcijo. Zdaj na trnih čakamo, kako se bo

razpletla nepojasnljiva »kovid-pavza« filmske industrije v Sloveniji. Projekt je namreč koprodukcija in trenutno ne moremo nič, dokler ni znano, ali bomo dobili tudi podporo SFC ali ne.

Je bila torej tvoja selitev v Avstralijo tudi ekonomske, ne zgolj osebne narave? Kaj vidiš kot bistvene razlike med domačo in avstralsko filmsko produkcijo in kakšne so bile izkušnje ob preselitvi v Avstralijo, kjer si na filmsko sceno prodrila kot tujka iz Slovenije?

Moja partnerica je Avstralka, in ko sem leta 2014 prišla »na obisk«, si nisem mislila, da bom ostala. Sploh pa ne, da bo tu mogoče delati film, saj se je vse zdelo tuje – za razliko od Slovenije je tu zelo malo avtorskega filma, več je bolj komercialnih projektov. Nekaj let sem potrebovala, da sem se malo udomačila glede jezika in kulture, pa tudi da sem dobila stalno rezidentstvo, ki je predpogoj, da lahko sploh sodeluješ

na razpisih. Da sta zdaj projekt podprla tako Screen Australia kot Film Victoria, se mi zdi skoraj neverjetno, ampak stvari so se nekako poklopile. Ko sem bila leta 2017 izbrana na Talent Lab v Torontu, je bila to točka, ko so me »opazili« pri Screen Australia in mi tudi omogočili samo potovanje v Toronto – in od tam je šlo naprej. Seveda je pomagalo tudi to, da je imel film *Srečno, Orlo!* leto prej premiero v Benetkah.

In če se za konec ustavimo še pri naslovu tvojega celovečerca Vesna, ki nas nemudoma spomni na Čapovo klasiko – kakšen je bil razlog za izbiro tega imena?

Film nima zveze s Čapom. Ker gre za slovensko družino v Melbourneu, sem iskala tipično slovensko oz. slovansko ime in pri tem nekako nisem mogla mimo Vesne. Vesna mi je všeč. Hkrati pa sem to ime izbrala tudi zato, ker vesna pomeni pomlad. Lik Vesne kot nekdo, ki prinaša pomlad, nov začetek, življenje.



Mladinski film(i) v novih preoblekah

ANDREJ ŠPRAH

Vse bolj nas preganja občutek, da je naša mladost le kratka noč (zapolnimo jo z zanosom!); sledilo bo obdobje velike »izkušnje«, leta kompromisov, idejne revščine in ravnodušja. Takšno je pač življenje. Tako nam govorijo odrasli in to je tisto, kar so izkusili (...) Vendar pa niso nikoli razumeli, da poleg izkušenj obstaja še nekaj drugega – neizkustvene vrednote, katerim smo predani.

— Walter Benjamin

Moto pričujočega zapisa je spoznanje slovitega nemškega filozofa, analitika umetnosti in kulture, do katerega je prišel še zelo mlad – na samem pragu polnoletnosti. Govori o marsičem, med drugim tudi o načelih, ki jim je Benjamin ostal zvest do svoje prezgodnje smrti na poti v ZDA, kamor je bežal pred nacizmom. V povezavi s fenomenom mladinskega filma pa pripoveduje o enem temeljnih paradoksov ustvarjalnosti, namenjeni specifičnemu ciljnemu občinstvu – o dejstvu, da gre za produkcijo, ki jo o mladih in za mlade v pretežni meri podajajo odrasli. Zato ni bistveno vprašanje, koliko »mladostnosti« naj bi ti ustvarjalci ohranili, temveč prav njihova stopnja vztrajanja v tistem, česar ni mogoče vselej neposredno izkusiti. O tem pričajo tudi besede Helen Bandis, Adriana Martina in Granta McDonalda, ki so v uvodu v retrospektivo, poimenovano »Najstniška divjaškost«, na 10. mednarodnem filmskem festivalu Las Palmas na Kanarskih otokih (Gran Canaria) opredelili izbor filmov kot del, ki »slavijo neukrotljivo, vsevedno razposajenost, ki izražajo radikalnost v vsem, kar je ostro in neusmiljeno, pustolovsko in junaško, nevarno in silovito; del, ki služijo neizkustvenemu«. ¹ Na tej podlagi lahko že uvodoma

opredelimo temeljni (vrednostni) kriterij kakovostnega mladinskega filma: čeprav se filmi (tako kot mladostniki sami) praviloma oklepajo sedanosti, hlastanja po doživljanju čim intenzivnejših, čim bolj skrajnih izkušenj, priseganja na polni izkoristek vsakega trenutka tukaj in zdaj, je njihova presežna vrednost prav zavest o obstoju neizkustvene razsežnosti življenja. Kajti eno temeljnih eksistenčnih stanj mladostništva – permanentna »bolečina nedoživetega«, ki mlade kljub vsej neuklonljivosti najpogosteje preveva – ni negativno čustveno stanje, temveč odraz slutnje ali zavedanja nečesa, kar izkušnjo presega in omogoča zasnovo lastnega, izvirnega, neodvisnega sistema vrednot in načel delovanja.

Letos mineva pet let, odkar je revija KINO! objavila obširnejši blok o mladinskem filmu. V tem času se na prvi pogled v ustvarjanju in pojmovanju žanra, fenomena oziroma problematike filmov, namenjenih odrasčajoči populaciji, ni veliko spremenilo. Dogajajo ali celo stopnjujejo se samoumevne »prilagoditve« tržnim zakonitostim, ki so pogojene z novimi produkcijskimi pogoji, distribucijskimi kanali in recepcijskimi oblikami; zaznaven je izrazit porast mladinske produkcije na nekaterih teritorijih – denimo v Evropski uniji, zlasti v obliki koprodukcij in transnacionalnih projektov ter znotraj posameznih nacionalnih kinematografij. V Franciji, kjer je eno kulminacij predstavljal *mladi francoski film* z deli ustvarjalcev in ustvarjalk, kot so Matthieu Kassovitz, Bruno Dumont, Eric Zonca, Laurent Cantet, Catherine Breillat, Noémie Lvovsky, Isild Le Besco, tovrstna produkcija le še narašča. Podobno je v Veliki Britaniji, kjer ne popušča angažma *socialnega realizma*, ali v skandinavskih državah. Prav tako se ustvarjanje mladinskega filma razširja v domala vsej Latinski Ameriki, na čelu z

1 Helen Bandis, Adrian Martin in Grant McDonald: »Teenage Wildlife: Introduction«. *Rouge*, 13, 2009, dostopno na: <http://www.rouge.com.au/13/intro.html>.

2 KINO!, Mladinski film/Teorija filmske vzgoje, št. XXV-XXVI/2015.

novim argentinskim filmom, ter na Daljnem vzhodu, zlasti na Japonskem, v Južni Koreji, na Tajvanu in v celinski Kitajski. Nadvse pomemben je v tem kontekstu tudi razmah neodvisne, avtorske produkcije mladinskih filmov v ZDA, zlasti v sklopu *novega naturalizma*, ki ga predstavljajo Larry Clark, Harmony Korine, Todd Solondz idr., ter t.i. *neo-neo realizma* v delih ustvarjalcev, kot so Kelly Reichard, Debra Granik, Courtney Hunt, Ramin Bahrani, Lance Hammer idr.

Na precej drugačno stanje naletimo v polju refleksije, kjer prihaja do občutnega stopnjevanja različnih oblik preučevanja mladinskega filma. Če je na milenijskem prelomu seštevek monografij in zbornikov, posvečenih tej obliki, komajda presegel dvomestno število, je samo v zadnjih treh letih v zbirki »Cinema and Youth Cultures« založbe Routledge izšlo petnajst monografskih študij o posameznih delih, (pod) žanrih, fenomenih, konceptih, tematikah, obdobjih itn. mladinskega filma. Tak porast zanimanja na raziskovalni in analitični ravni hkrati z novimi uvidi prinaša tudi ponovne premisleke, prevrednotenje in rekonceptualizacijo obstoječih dognanj. Niz novih izhodišč, pogledov in vizij je tako dobrodošlo razširil raziskovalno polje, obenem pa pokazal, da se tudi v najnovejših obravnavah ohranjata dve konceptualni stalnici preučevanja mladinskega filma: vpogled skozi žanrsko perspektivo in nadžanrski pristop, tesno povezan z načeli avtorskega filma. Čeprav se takšno razlikovanje (zlasti v anglosaksonskem in francoskem govornem območju) odvija tudi na pojmovni ravni v ločevanju koncepta mladinski in najstniški film, kjer naj bi drugi zajemal zlasti žanrske, prvi pa onkraj-žanrske vidike, bomo za potrebe pričujočega, predvsem preglednega zapisa ostali pri opredelitvi, uveljavljeni tudi pri nas – tj. pri izrazu mladinski film, ki združuje vse oblike filmske ustvarjenosti o mladih in za mlade.

Zaradi omenjene dvotirnosti je razumljivo, da je težko podati enoznačno oziroma vsesplošno definicijo obravnavanega pojma. V prvem sklopu sicer prevladujejo opredelitve, ki skušajo zasnovati trdno žanrsko ogrodje, zlasti s podrobno členitvijo razvejane strukture podžanrov, medtem ko je osnovna »definicija« žanra nadvse skopa in govori o »filmih, v katerih nosilne vloge pripadajo najstnikom«. Nekoliko bolj poglobljena varianta se glasi: »Ključno določilo žanra predstavljajo najstniki, ki prehajajo skozi proces odraščanja, v katerem se sprašujejo, kdo so in kaj želijo postati kot posamezniki ter kot pripadniki skupnosti.«³ Vendar pa nekatere aktualnejše

študije, ki izhajajo iz žanrskih izhodišč, opozarjajo na njihovo spremenljivost, ki ni povezana samo filmskimi, ampak tudi z onkraj-filmskimi okoliščinami. Tako Björn Sonnenberg-Schrank najstniški film obravnava kot »hibriden, spremenljiv žanr, utemeljen na načelih individualizacije, nadvse primeren za prevpraševanje kulturne hegemonije, ki jo subvertira, predeluje ali celo povsem ignorira, tako da zasnavlja zgodbe, stilistiko in like, ki v svojih prizadevanjih za samostojnost in izjemnost namesto preprostega preigravanja že znanih konvencij, kodov in obrazcev dejansko odražajo avtonomnost in edinstvenost«.⁴ Podobno tudi Adrian Martin, eden ključnih preučevalcev mladinskega filma znotraj gibanja »nove cinefilije«, poudarja njegovo značilno hibridnost: »Najstniški film je v bistvu nečist žanr: je bolj *semantičen* kot *sintaktičen*, če uporabimo analitično izraznost, ki jo je populariziral Rick Altman – kar z drugimi besedami pomeni, da raje kanibalizira in hibridizira že obstoječe segmente žanrskih oblik, priljubljenih ciklov ali prehodnih kulturnih modnih muh, kot da bi si izmišljal izvirne pripovedne oblike.«⁵

A tudi v drugem pristopu, ki ga pomenljivo povzema uvodno poglavje zbornika *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*, lahko naletimo na težnje po relativizaciji strogo avtorskega izhodišča. Urednika zbornika namreč ugotavljata, da ni tako malo francoskih in frankofonskih filmarjev, ki jim uspeva vijugati skozi značilnosti francoske kinematografije, s podajanjem »edinstvene upodobitve mladosti, ki zaobidejo striktna določila avtorskega filma, hkrati pa ohranjajo nekatera njegova temeljna načela (poudarek na izvirnosti režiserske vizije, osredotočenost na realizem, intimne obravnave posameznikov ali skupin, tesno povezane z družbeno-ekonomskimi zagatami). To jim omogoča zasnovu pripovednih in vizualnih strategij, s katerimi skušajo uskladiti dve na videz nasprotni dojemnji sveta: stališča mladine, upodobljene na zaslonu, in nazore odraslega za kamero.«⁶

Kronološko se v žanrskem pristopu začetek mladinskega filma umešča v 50. leta, z utemeljitvijo sočasnosti pojavljanja

⁴ Björn Sonnenberg-Schrank: Actor-Network Theory at the Movies: Reassembling the Contemporary American Teen Film With Latour, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, str. 182.

⁵ Adrian Martin: Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982-2016, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, str. 293–294.

⁶ Romain Chareyron in Gilles Vienno: »Disparate Lives: Representations of Youth in French and Francophone Cinema«. V: Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema, ur. Romain Chareyron in Gilles Vienno, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, str. 20.

³ Elissa H. Nelson: »The New Old Face of a Genre: The Franchise Teen Film as Industry Strategy«, Cinema Journal 57:1, 2017, str. 126.

najstništva kot družbene, kulturne in tržne kategorije ter produkcijo trojice kontroverznih filmov, ki predstavljajo izhodišče in sinonim znamenite skovanke »upornišтва brez razloga«: **Divjak** (The Wild One, 1953) Laszla Benedeka, **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955) Nicholasa Raya in **Džungla v razredu** (Blackboard Jungle, 1955) Richarda Brooksa. Velik simbolni pomen prvih dveh del je tudi v ikonizaciji protagonistov, Marlona Branda in Jamesa Deana kot kulturnih uporniških likov, medtem ko Brooksov film uvaja enega ključnih (pod)žanrov mladinskega filma, šolski film oziroma film v razredu. Občuten vzpon mladinske produkcije se je odvijal v enem najbolj turbulentnih obdobjih 20. stoletja, ko se je *upornišтво brez razloga* prelevilo v *upiranje z razlogom* v velikih revolucionarnih vrenjih konca šestdesetih let. V navezavi na rockovsko subkulturo, zlasti na njen psihedelični segment, povezan z uporabo prepovedanih substanc, na študentska protestniška gibanja, na seksualno revolucijo in emancipatorna prizadevanja feminizma, se je tudi znotraj studijskega sistema razmahnila produkcija, ki jo morda najboljše ponazarja kulturna uprizoritev študentskega upora in njegovega brutalnega zatrtja na Univerzi Columbia leta 1968 v filmu **Jagode in kri** (The Strawberry Statement, 1970) Stuarta Hagmanna.

Čeprav je mladinski film v svoji substancialnosti v enaki meri kot s fenomenom »pripadnosti« ter istovetenja z določenimi kontrakulturnimi, subkulturnimi oziroma alternativnimi gibanji povezan z vidiki posamičnosti, samorefleksije in subjektivacije, mu je bil v žanrskem segmentu bolj kot obdobje družbenih gibanj blizu čas njihovega zloma ter dolgotrajna prevlada identitetnih politik in individualizacije. Zato ne preseneča, da se je obdobje najsilovitejšega razcveta začelo že v sedemdesetih letih in stopnjevalo skozi osemdeseta, tja do sredine devetdesetih. To je čas novih najstniških zvezd, kot so John Travolta, Kevin Bacon, Sissy Spacek, Jodie Foster idr., in uveljavitve nove »brat pack« generacije igralk in igralcev. Uveljavljajo pa se tudi ključni podžanri mladinskega filma: romantična melodrama in komedija kot **Ameriški grafiti** (American Graffiti, 1973) Georgea Lucasa; šolski film z »Državljanom Kanom mladinskega filma« **Sobotnim klubom** (The Breakfast Club, 1985) Johna Hughesa; mladinski muzikal kot **Briljantina** (Grease, 1978, Randal Kleiser); mladinske grozljivke kot **Carrie** (1976, Brian De Palma); filmi prestopništva kot **Izobčenci** (The Outsiders, 1983, Francis Ford Coppola); filmi preobrazbe kot **Lepotica v rožnatem** (Pretty in Pink, 1986, Howard Deutch); znanstveni mladinski film kot **Vojne igre** (War Games, 1983,

John Badham), filmi o mladostni ljubezni in seksualnosti kot **Nevaren posel** (Risky Business, 1983, Paul Brickman), pa tudi afroameriške mladinske kriminalne drame, na primer **Fantje iz sosesčine** (Boyz n the Hood, 1991, John Singleton). Vsi ti podžanri so se – z določenimi odvodi v nadaljnjih pod-podžanrskih razčlembah ali tematskih poudarkih – nadaljevali tudi v novo tisočletje in še vedno predstavljajo trdno ogrodje mladinske žanrske filmske ter vse bolj prevladujoče televizijske produkcije.

V drugi, nadžanrski oziroma avtorski ustvarjalnosti pa je območje geografsko mnogo širše, saj sega na domala vse tiste teritorije filmskega zemljevida, kjer so se odvijale prenovitvene, angažirane, radikalne, odporniške ustvarjalne pobude. Hkrati so tudi tematike, s katerimi nas ta ustvarjalnost sooča, precej bolj razvejane, saj se poleg »zvrstno samoumevnih« obravnav problematik šolanja, skupinske pripadnosti, individualnega samozavedanja, spolne identitete, upornišťa, prestopništva, medvrstniškega nasilja, športa in umetniške nadarjenosti srečujemo tudi z manj pogostimi vprašanji kulturne, religiozne ali nacionalne identitete, rasizma in kolonializma, najrazličnejših zlorab, od posilstva in pedofilije do incesta, duševnih bolezni, mladostniške nosečnosti, prostitucije, vojne, revščine ali stanj splošne brezizhodnosti. Če zaradi preglednosti polje pogojno razdelimo na podlagi določil klasifikacijske triade *prvega, drugega in tretjega filma* – kjer *prvi film* predstavlja zlasti Hollywood in žanrsko produkcijo po načelih studijskega sistema, *drugi film* avtorske tendence in novovalvska gibanja »razvitega« sveta, *tretji film* pa osvobodilne, revolucionarne kinematografije t. i. »nerazvitega« sveta, dobimo približno takšen časovno-prostorski razrez:

Na začetek zagotovo sodijo *italijanski neorealizem* in njegova najvidnejša imena, kot so Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti ali Giuseppe De Santis. V njihovih ključnih delih so podobe otrok in mladostnikov postale domala zaščitni znak tega prvega povojnega modernističnega filmskega vala. Nadaljujemo lahko z Veliko Britanijo in fenomenom »jeznih mladeničev«, ki je skozi dramatiko in romanopisje preniknil v film ter zaznamoval domala ves *svobodni film* in ključna dela iz njega izvirajočega *socialnega realizma* avtorjev, kot so Lindsey Anderson, Karl Reizs, Tony Richardson ali Ken Loach. Tudi *francoski novi val* se je zavzelo posvečal tematikam odraščanja, mladosti, odpornišťa, brezkompromisnosti, upora, poosebljenim že v ikonični figuri Jean-Pierra Léauda, ki je zaslovel v **400 udarcih** (Les quatre cents coups, 1959) in potem skozi nadaljujoči se lik Antoina Doinela v pentalogiji François Truffata ter različne



400 UDARCEV (1959)

ostale vloge v delih Jean-Luca Godarda, Jeana Eustacha, pa tudi Philippa Garrela, Piera Paola Pasolinija, Jerzysa Skolimowskega idr., tako rekoč na filmskem platnu prehajal skozi ključne faze in zagate odrasčanja. Na Japonskem pojmovanje mladinskega filma povezujejo s fenomenom filmov o generaciji »sončnega plemena« (*taiyowku*) v ustvarjalnosti režiserjev, kot so Ichikawa Kon, Kō Nakahira, Yasuzo Masumura, Shōhei Imamura ter Nagisa Ōshima, čigar **Okrutne zgodbe o mladosti** (Seishun zankoku monogatari, 1960), eno temeljnih del *japonskega novega vala*, se ponajša s slovesom »Upornika brez razloga Dežele vzhajajočega sonca«. Za železno zaveso lahko omenimo imena ključnih ustvarjalcev v okvirih prebojnih kritičnih tendenc, šol ali gibanj – Skolimowskega in Andrzeja Wajde v *poljski filmski šoli*, Miloša Formana, Věre Chytilove in Jiříja Menzla v *češko-slovaškem novem valu*, Miklósa Jancsa v *madžarskem novem filmu* ali Živojina Pavloviča in Želimirja Žilnika v *»črnem valu«* jugoslovanskega filma. Pri nas pa bi v to linijo lahko uvrstili **Peščeni grad** (1963) in **Sončni krik** (1968) Boštjana Hladnika, **Sedmino** (1969) in **Oxygen** (1970) Matjaža Klopčiča ter seveda Pogačnikove **Grajske bike** (1967).

Tako kot v najširšem kinematografskem kontekstu je tudi v okviru mladinske kinematografije najbolj svojevrstno polje *tretjega filma*. Glede na procesualno oziroma razvojno naravnost samega koncepta *tretjega filma* kakor ustvarjalnosti, iz katere izhaja, lahko njegova določila zasledimo v domala vseh kinematografijah, ki so se od druge polovice dvajsetega stoletja naprej tako ali drugače osvobajale in osvobodile različnih opresivnih sistemov – bodisi okovov totalitarnih režimov, izpod kolonialnih vladavin ali iz spon marionetnih imperialističnih diktatur. Na območju, kjer je pojem nastal in se razširil v svet, tj. na teritoriju Latinske Amerike, so v prvi fazi obravnave mladinskih tematik prevladovali v dokumentarni produkciji. Precej drugačna slika je bila na Srednjem in Daljnem vzhodu, zlasti v Iranu in na kitajskem govornem področju – v celinski Kitajski, na Tajvanu in v Hongkongu. Nekateri ključni režiserji *iranskega novega vala*, kot so Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf ali Jafar Panahi, so se mojstrili skozi otroško in mladinsko ustvarjalnost, k njihovim dragocenim prispevkom pa lahko dodamo še kakšen naslov, ki so ga prispevali Abolfazl Jalili, Amir Naderi, Majid Majidi, Rakhshān Bani-Etemad ali Samira



FANTJE IZ SOSEŠČINE (1991)

Makhmalbaf. Na Kitajskem so s ključnimi reformnimi prizadevanji tako na formalnih kakor vsebinskih ravneh, ki so zajemale tudi vlogo mladih in njihovo mesto v družbi, začeli režiserji t. i. *pete generacije*, zlasti Zhang Yimou; nadaljevali in odločno radikalizirali pa so jih predstavniki *šeste generacije* – Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, He Jianjun in Lou Ye. Na Tajvanu so bili to zlasti predstavniki *novega tajvanskega filma* Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ali Wang T'ung, v Hongkongu pa avtorska imena kot David Ali, Patrick Tam ali Anthony Ho Tung-Lei. Tudi v kinematografijah posameznih afriških držav, ki so se najpozneje otresele kolonialnega jarma in pogosto pristale v postkolonialnem vakuumu vračanja ali ponovnega pridobivanja identitete, je prenekatero veliko filmsko ime dileme narodne preнове in samoafirmacije poosebilo oziroma simboliziralo skozi obravnavo turbulenc mladosti in odrasčanja. Tako lahko tudi v številnih ključnih delih afriških cineastov, zaslužnih za novonastajajoče nacionalne kinematografije »Črne celine«, prepoznamo določila mladinskega filma. Med njimi naj omenimo ustvarjalce, kot so Idrissa Ouedraogo iz Burkine Faso, Ousmane Sembène iz

Senegala, Mahamat-Saleh Haroun iz Čada, Imunga Ivanga iz Gabona, Souleymane Cissé iz Malija itn.

Vzporedno z dogajanjem znotraj posameznih gibanj, tendenc ali šol, ki jim tudi v ustvarjalnosti za mlade lahko najdemo nekaj skupnih imenovalcev, pa so tudi slovita »samostojna in samosvoja« avtorska imena podpisala marsikatero antologijsko mladinsko delo – od Luisa Buñuela, Ingmarja Bergmana, Jeana Renoirja ali Federica Fellinija, preko Bernarda Bertolucci, bratov Taviani, Ermanna Olmija, Érica Rohmerja in Satyajita Raya, do Victorja Ericeja, Louisa Malla, Mauricea Pialata, Agnès Varda ali Krzysztofa Kieślowskega, če se osredotočimo samo na nekatere res najslovitejše klasike avtorskega filma. Zaradi specifičnosti avtorskega pristopa – formalne in estetske, pogosto pa tudi tematske inventivnosti ter inovativnosti, ki je najbolj privlačila njihove analitike – je »mladinskost« teh ustvarjalnih podvigov pogosto ostala v drugem planu preučevanja, tako da se jim le redki pregledi mladinskega filma posvečajo v tej perspektivi. Seveda pa se tudi nacionalne kinematografije ponašajo s svojim naborom filmov za otroke in mladino, katerih podrobnejši pregled daleč presega okvir pričujočega zapisa.

Tako lahko sklenemo, da aktualno stanje mladinske ustvarjalnosti, zlasti tiste, ki izhaja iz zavesti preseganja izkušnje in temelji na obravnavi mladosti kot zanosnega stanja vmesnosti, izpričuje zavidljivo kondicijo. Vrhunec predstavljajo dela, ki se najintenzivneje posvečajo napetostim med nasprotujočimi si silnicami liminalnosti – kot popolne zaveze trenutnosti tukaj in zdaj – ter prehodnosti mladostništva kot »procesa epigenetskega razvoja«⁷, v katerem je ključna posameznikova energija, vložena v težnje in dejavnosti samozavedanja. Odgovorno in angažirano podajanje teh protislovnih stanj in procesov tudi od filmarjev terja iskane avtentične izraznosti in dobrodošle rezultate takšnega razvoja lahko ne nazadnje zasledimo tudi v sodobni domači mladinski produkciji. Na eni strani je privabila množice v kinodvorane z izpiljeno žanrsko predstavo pustolovske komedije **Gremo mi po svoje** (2010) Mihe Hočevarja, na drugi pa postavila vrhunske standarde kakovosti z izjemnim šolskim filmom **Razredni sovražnik** (2013) Roka Bička in subtilno psihodramo odrasčanja **Ne pozabi dihati** (2020) Martina Turka.

7 Karin M. Egloff : Les adolescents dans le cinéma français: entre deux mondes, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007, str. 24.

V naši bivši domovini biti mlad

JERNEJ TREBEŽNIK

Med filmi, ki so leto 1967 zapisali kot najplodnejše (35 celovečercov), morda tudi najboljše obdobje v zgodovini jugoslovanske kinematografije, si vidno mesto brez dvoma zasluži tudi večkrat spregledani prvi celovečerec Jožeta Pogačnika, **Grajski biki**. Temačno pripoved o mladinskem prestopništvu lahko zaradi naklonjenega prikaza anarhističnih in individualističnih nagnjenj ali pa zaradi pesimistične upodobitve jugoslovanske družbe po eni strani razumemo kot pravoverni predstavnik takrat razburkanega jugoslovanskega črnega vala, a velja njeno pozicijo na filmskem zemljevidu morda določiti predvsem v kontekstu Pogačnikovega splošnega zanimanja za obravnavo družbenih razmerij, ne nazadnje pa tudi v kontekstu specifičnih razvojnih potez (slovenskega mladinskega filma).

Naslovni junaki, torej grajski biki, so mladeniči, ki kot vojne sirote skupaj bivajo v (pre)vzgojnem domu, nastanjenem v zanemarjeni slovenski graščini. Konflikti, v katere se redno zapletajo s sotrpini in z vzgojitelji, eskalirajo, ko eden izmed varovancev pobegne, za njegov pobeg pa so kaznovani tudi vsi ostali. Pri raziskovanju napetih odnosov in eskapističnih tendenc osrednjih likov se film nato pripovedno nasloni predvsem na nekaj težavnih dni v življenju enega izmed njih, a je prav skozi natančno, kompleksno obravnavo posameznikov in njihovih motivacij že razprta širša slika, pa tudi neposredna kritika represivnih tendenc določenih obdobj nekdanjega režima. Pot onkraj (pogosto) enoumnih partizanaric in takrat pričakovanega opevanja revolucionarnih vrednot si je Pogačnik tudi kasneje (predvsem z dokumentarci) utiral prav z upodabljanjem izstopajočih, pogosto deprivilegiranih posameznikov in njihove delovalnosti, torej možnosti vplivanja na brezčutni, hladni svet, ki jih obkroža.

Grajske bike na vsakem koraku omejujejo in s tem že definirajo predvsem brezobzirne avtoritete, na njihovo ujetost ter golo brezizhodnost nastale (družbene) situacije pa nas opozarja prav vsak utesnjujoč, scenografsko natrpan kader. Temačnost in namerna vizualna nejasnost, ki prevevata praktično ves film, tako ne odsevata le klavstrofobičnosti grajskega okolja, temveč tudi širšo družbeno klimo. Na podoben način tudi skrajno hladna, estetsko neprijetna arhitektura in gosta, neprehodna goščava, v katero se liki občasno zatečejo, navdajata z otipljivim občutkom negostoljubja, še dlje pa gre v tem smislu Pogačnik s prizori, posnetimi v klavnici (kjer dela odtujeni oče osrednjega lika Petra), kar motive totalitarne avtoritarnosti in nasilja vzporeja s krutostjo mesne industrije. Hkrati pa velja, da ravno v tovrstnem okolju toliko bolj prihaja do izraza naivni vitalizem mladeničev, ki kot mladi biki svoje rogove nenehno brusijo na družbenih zidovih, s čimer pravzaprav ohranjajo svojo človečnost.

Dogajalno dinamiko torej film vleče prav iz občutnega kontrasta med aktivnostjo, občutljivostjo ujetih mladeničev in brezčutno, defetistično okolico oziroma sistemom. Vsaj kanček delavske, industrijske trdote prinašajo že sami dialogi, ki so v osnovi precej neposredni in minimalistični ter na ta način dogajanje bolj podčrtujejo kot razlagajo, kar pomeni, da pripovedno moč filma v večji meri vzpostavlja prepričljiva igra osrednjih igralcev. Poleg tega se zdi, da se svojevrstna črnovalovska družbena kritika ne nazadnje skriva že v kadriranju, ki hierarhije med liki ruši in postavlja znova, s tem pa avtoritete, kravatarske karieriste in vojne povzpeticke pravzaprav že smeši. Na podoben način je moč skozi kadriranje in montažo občutiti tudi ciničen odnos do državljske ikonografije in simbolike (npr. do domovinskih pesmi), kljub temu pa film zaznamuje izrazito resen ton, ki



se načeloma umika od črnega humorja nekaterih sodobnikov. S tem se morda približa noirovski temačnosti ali pa denimo pesimističnim podobam angleškega socialnega realizma, ki je prav tako vztrajno upodabljal odsotnost perspektiv delavstva in njegove mladine. Zaradi generacijske zaznamovanosti bi vzporednice Grajskim bikom lahko iskali tudi v nekaterih arhetipskih primerih mladinskega filma, morda v **Uporniku brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray), ki je med tipičnimi podobami (pod)žanra vzpostavil prav mladostniški upor do nerazumevajočih staršev in drugih avtoritet ter s tem povezan moralni razkroj.

Pri Pogačnikovem filmu je že čutiti znake globalnega vzpona mladinske kulture (denimo s prizorom fantovskega plesa ob rock'n'roll glasbi) oziroma njenega vdiranja v filmsko, s čimer je povezan povojni vzpon kategorije mladinskega filma. Hkrati se *Grajski biki* lepo vključujejo v tisto temeljno strujo mladinskega filma, ki raziskuje predvsem mladostno delinkvenco, kar že v osnovi služi kot primerna podlaga za zajemanje mladosti inherentnih nesorazmerij oziroma prikaz

osnovnih protislovij med mladostjo in odraslostjo. Po drugi strani pa je tudi jasno, da gre pri *Grajskih bikih* bolj kot za tipičen mladinski film za družbeno (melo)dramo, ki skozi specifično generacijo raziskuje družbeni ustroj in razkroj institucije družine, pri tem pa niti ni zares namenjena mladini. Če jo primerjamo s sodobnimi slovenskimi uspešnicami s polja mladinskega filma (ki jih lahko večinoma označimo za otroške), je že v osnovi neprimerljivo bolj družbena ali celo politična, s tem pa načeloma precej bolj adolescenčna (vzporednico morda predstavljajo **Posledice** Darka Štanteta iz leta 2018, ki s preiskovanjem posledic represije v totalni organizaciji na robu mladinskega vsaj delno delujejo kot naslednik *Grajskih bikov*). Po mnenju partijskih cenzorjev so šli *Grajski biki* s svojo družbeno kritiko predaleč, zato Pogačnik skoraj dve desetletji pozneje ni smel snemati igranih filmov – podobna usoda je doletela tudi nekatere druge črnovalovce, ki so se raztepli po svetu in stanje (jugoslovanske) družbe pogosto komentirali od daleč –, ta kontekst pa sentiment filma ne nazadnje retrogradno le še potrjuje in utrjuje.

Doseči publiko je umetnost in loterija hkrati

IGOR HARB

Deset let nazaj je Samo Rugelj za Poglede napisal pregledni sestavek o manku slovenskega mladinskega filma; ravno ko je **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevar) začel zmagoviti pohod po kinematografih, kjer je povsem povozil takratno največjo globalno uspešnico, generacijski fenomen **Harry Potter in Svetinje smrti – 1. del** (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2010, David Yates). Od tega prelomnega dosežka se je veliko spremenilo, saj je v prejšnjem desetletju mladinski film postal eden vodilnih domačih žanrov, čeprav uspeha Hočevarjeve taborniške pustolovščine ni ponovil nihče.

Kot izpostavi Rugelj, so imeli na začetku slovenske kinematografije mladinski filmi pomembno mesto in so prinesli tudi nekaj največjih uspehov, od **Kekca** (1951, Jože Gale) do filmov **Ne joči, Peter** (1964, France Štiglic), **To so gadi** (1977, Jože Bevc) in seveda **Poletje v školjki** (1985, Tugo Štiglic), nato pa je bil po osamosvojitvi ta žanr kar dve desetletji zapostavljen. Rugelj v tem obdobju izpostavi **Nepopisani list** (2000, Jane Kavčič) in filme Mihe Hočevarja (**Jebiga** [2000], **Na planincih** [2003], **Distorzija** [2009]), ob tem pa spregleda serijo filmov o nedoraslih moških, ki so zaznamovali to obdobje tudi v ameriški kinematografiji (**Slacker** [1990, Richard Linklater], **Trgovci** [Clerks, 1994, Kevin Smith], **Kako dobiti nogo** [Office Space, 1999, Mike Judge]), pri nas pa najbolj izstopajo v filmih **V leru** (1999, Janez Burger), **Ekspres, ekspres** (1997, Igor Šterk) in **Jebiga**, kot obuditev tega žanra pa bi lahko vključili tudi film **Pr' Hostar** (2016, Luka Marčetič). Čeprav morda niso ciljali na mlado publiko, so uporabljali podobne pristope in predvsem temeljili na istem prepadu med (odraslo) družbo in (otročjim) protagonistom. A to je analiza, ki presega obseg tega članka.



Pregled prejšnjega desetletja pokaže, da smo imeli v tem času v kinematografih kar enajst večjih filmov². Med njimi so bile tri večje uspešnice, nadaljevanje **Gremo mi po svoje 2** (2013, Miha Hočevar), **Košarkar naj bo** (2017, Boris Petkovič) in **Košarkar naj bo 2** (2019, Boris Bezić), pri ostalih filmih pa so bili rezultati mešani. Do neke mere je vzrok kakovost samega filma, pomemben pa je tudi pristop k trženju oziroma vzpostavljanju pristnega, neposrednega stika z mlado publiko, čeprav tudi najbolj izpiljena kampanja ni zagotovilo za uspeh.

Ko je *Gremo mi po svoje* pritegnil prek 200 tisoč gledalcev, je v domačo filmsko produkcijo prinesel pravo revolucijo in mnogi so tudi natančno preučili medijske in partnerske strategije, ki jih je film ubral. Vsekakor je pripomoglo sodelovanje z Zvezo tabornikov Slovenije, ki je poskrbela za promocijo filma med svojimi člani, ne gre pa spregledati predanosti režiserja Hočevarja in ekipe, ki je sodelovala na premierah po vsej državi. Pomemben dejavnik je bil tudi Jurij Zrnc v glavni vlogi, saj je bil takrat na vrhuncu televizijske slave kot voditelj razvedrilne oddaje **A si ti tud not padu?** Na ravni zgodbe je film prikazal za žanr precej prepričljive like ter verjetno zgodbo, vključitev sanjskih elementov pa je ublažila pričakovanja dejanskega realizma. Humor morda ni bil vrhunski, a je predstavljal presežek nad televizijsko produkcijo, vključno s tisto, v kateri je takrat sodeloval Zrnc. Nadaljevanje je tri leta kasneje postreglo s podobno formulo in prav tako doseglo visokih 125 tisoč gledalcev, kar je sicer manj kot prvi del, a vseeno več kot večina domače produkcije doseže v enem letu.

Uspešna sta bila tudi *Košarkar naj bo* in njegovo nadaljevanje, ki sta temeljila na priljubljenih knjigah Primoža

RAZREDNI SOVRAŽNIK (2013)

1 Samo Rugelj, Mladinski film: zanemarjeni žanr slovenske kinematografije, Pogledi, 3. november 2010, <https://pogledi.delo.si/kritike/mladinski-film-zanemarjeni-zanr-slovenske-kinematografije>.

2 Lahko bi našli tudi kakšnega več, če bi mejnik »mladostništva« postavili nekoliko višje in vključili še filme **Ne bom več luzerka** (2018, Urša Menart), **Pot v raj** (2014, Blaž Završnik) ali **Pr' Hostar** (2016, Luka Marčetič).



Suhadolčana, v filmih pa je negativca odigral Zrnčev sovo-ditelj Lado Bizovičar. Čeprav sta pritegnila vsak po več kot 80 tisoč gledalcev, nista dosegla istega statusa pri vseh generacijah kot *Gremo mi po svoje*, predvsem zaradi ne najbolj uspešnega prenosa Suhadolčanovega odbitega humorja na platno. Pri promociji filmov so sodelovali tudi Šolska košarkarska liga (ŠKL) in različni košarkarski klubi (nekateri so celo peljali svoje mlade varovance na ogled filma), kar je zelo spodbudilo obisk, saj je košarka med šolarji še bolj priljubljena kot tabornišтво.

Še bolj izpiljen celostni pristop k filmu sta ubrala **Gajin svet** (2018, Peter Bratuša) in **Utrip ljubezni** (2015, Boris Petković). Slednji je stransko vlogo namenil priljubljenemu raperju Zlatanu Čordiću – Zlatku, ki je za film posnel tudi novo pesem *Lahko bi letela do zvezd*. Po aktualnih podatkih ima video za to pesem na YouTubeu prek 50 tisoč ogledov, medtem ko je število prodanih kino vstopnic doseglo le desetino te številke. Precej več ljudi je videlo *Gajin svet*, prek 75 tisoč, vendar pa se zdi, da so producenti vseeno imeli višje cilje, saj je bil film zgolj košček v široki kampanji ozaveščanja o nevarnostih na spletu Centra za varnejši internet Safe.si, kar je vključevalo tudi učna gradiva za šole³, serijo predavanj in oglasov. Glede na to, da režiser Bratuša izhaja iz oglaševalskega sveta, tak pristop ni presenečenje, pravzaprav bi podobno skrb za film tudi po zaključku produkcije morali pričakovati od vsakega ustvarjalca.

Da temu ni tako, so pokazali avtorji številnih slovenskih filmov, ki se s promocijo po premieri praktično ne ukvarjajo več, pri nekaterih pa je glede na izdelek videti, kot da jim je zanimanja zmanjkalo že med snemanjem. Med mladinskimi filmi sta takšna primera **Rdeča raketa** (2015, Vojko

Anzeljc) ter **Julija in alfa Romeo** (2015, Blaž Završnik), ki sta oba temeljila na obetajočih predlogah (*Rdeča raketa* na istoimenskem romanu Matjaža Pikala, *Julija in alfa Romeo* pa na scenariju uspešnih srbskih avtorjev Dimitrija Vojnova in Danila Bečkovića), a rezultati niso prepričali publike, niti se nihče od vpletenih ni posebej trudil nagovoriti mladih. Nekoliko več prizadevanja je bilo vložnega v film **Nika** (2016, Slobodan Maksimović), ki je skušal s sloganom »Punce so boljše od fantov« prepričati dekleta, vendar je kljub slavni zasedbi in atraktivno izpiljeni podobi pritegnil le okrog 15 tisoč gledalcev. Izgubljena priložnost je tudi film **Čefurji raus!** (2013, Goran Vojnović), ki si ga je sicer v kinu ogledalo prek 50 tisoč gledalcev, kar pa je relativno malo glede na to, da so literarno predlogo prodali v kar 15 tisoč izvodih (čeprav neposredna primerjava ni mogoča, je to vseeno bistveno več kot pa roman *Petelinji zajtrk*, ki je kot film pritegnil skoraj 200 tisoč gledalcev).

Tako ostane še peščica filmov, ki je dosegla uspehe tudi brez podpore velike organizacije ali slavnih oseb, so pa pri vseh izdatno delo v promocijo vložili sami ustvarjalci. Prvi si zasluži omembo **Vloga za Emo** (2014, Alen Pavšar), ki je sicer po kakovosti najšibkejši (in vključuje občutno preveč – ne najbolj uspešno – prikritega oglaševanja), a ga nad povprečje dvigne energična igra Lare Safran, ki premiere žal ni dočakala, saj je umrla v prometni nesreči. Film je videlo 30 tisoč gledalcev. **Pojdi z mano** (2016, Igor Šterk) je edini poskus žanrskega preskoka, saj je v osnovi shrlljivka, kar je kljub šibki zgodbi pritegnilo gledalce, saj ni skrivnost, da so hollywoodske shrlljivke najbolj gledane prav med najstniško populacijo. **Razredni sovražnik** (2013, Rok Biček) je med omenjenimi sodobnimi slovenskimi mladinskimi filmi prejel največ priznanj, saj je odnesel cel kup nagrad vesna, slavil pa je tudi na festivalih v Benetkah, Atenah in Bratislavi. Pri tem filmu je pritegnila že tema samomora, ki je podana skozi perspektivo srednješolcev in ni podcenjevala niti likov niti publike. Če kaj, je to dober recept za uspeh, saj si je film ogledalo 50 tisoč gledalcev, vsekakor veliko za resno dramo.

Samo Rugelj je pred desetletjem pregled mladinskega filma zaključil z željo, da bi takrat ravno ustanovljeni Slovenski filmski center poskrbel za večjo produkcijo mladinskega filma, in ta želja se mu je uresničila. Za prihodnje desetletje pa si lahko zaželimo še, da bi tovrstne filme ustvarjali ljudje, ki razumejo mlado publiko, je ne podcenjujejo, si želijo z njo vzpostaviti pristen stik in se ne bojijo ubiranja novih pristopov, saj le na tak način nastanejo pravi presežki, ki lahko zaznamujejo generacije.

3 Povezava: https://safe.si/sites/default/files/ucna_ura_gajin_svet_v1.pdf.

KEKČEVE UKANE (1968)



POLETJE V ŠKOLJKI (1985)



MAJA IN VESOLJČEK (1988)



SREČA NA VRVICI (1977)

Fotografija v slovenskih mladinskih filmih

SIMON TANŠEK, ZFS

Ločnico med otroškim in mladinskim filmom je težko postaviti. Če koga zanima, kaj definira mladinski film, si lahko prebere zapis Andreja Špraha v pričujočem Ekranu in njegov odličen članek v reviji KINO! z naslovom Mladinski film: žanr, pojav ali problem?¹

Definicija mladinskega filma v slovenskem Filmskem leksikonu pravi: »Dokaj ohlapna oznaka za filmska dela, namenjena mlademu oz. mlajšemu občinstvu; praviloma se ponašajo z zaokroženo, pregledno zgodbo, zanimivim in privlačnim dogajanjem, poenostavljeno karakterizacijo, zabavnostjo, humornostjo in odsotnostjo najbolj grobih oblik nasilja.«²

Ali obstaja recept za fotografijo, primerno mlademu gledalcu? Ali lahko glede na starost gledalca izberemo vizualizacijo za pripovedovanje zgodbe? Lahko izkoriščamo mlajšo, neizkušeno publiko? Lahko zasledimo v slovenskih mladinskih filmih rdečo nit in različna stilsko obdobja? Kakšna je razlika v osvetljevanju nekoč in danes?

V članku se bom osredotočil na filmsko fotografijo v slovenskih otroških in mladinskih filmih, na svetlobo, barve, premikanje kamere, mizansceno, izbor objektivov ... in seveda na kostumografijo in scenografijo, ki sta tesno povezani z njo.

Najprej je bil Kekec

Prvi slovenski otroški film je bil **Kekec** (1951, Jože Gale; direktor fotografije Ivan Marinček), posnet po istoimenski mladinski povesti Josipa Vandota. Na vizualno podobo enega najbolj poznanih slovenskih filmov je v primerjavi s sedanjimi

vplivala predvsem manjša občutljivost filmskega traku. Da so dosegli zadosten prag svetlobe, so morali interjerje dosvetljevati s prednjo lučjo. Seveda to projicira tudi sence, predvsem ko so igralci in predmeti blizu sten. *Kekec* je za tiste čase tehnično precej dovršen film (Triglav film je za snemanje dobil dve novi angleški kameri – Newall in Vinten – in nekaj reflektorjev), kar dokazuje tudi nagrada za najboljši film na Beneškem festivalu filmov za otroke in mladino.

Zanimiva je simulacija svetlobe ognja, saj ta ne migeta kot pri resničnem ognju, je pa upoštevan njen spodnji izvor. Močne in velike svetlobne izvore, kot so jih uporabljali takrat, namreč težje modeliramo. Prednjo svetlobo z več sencami lahko opazimo tudi v prizorih na skalah. Ker je snemanje v realnih gorah zaradi vremenskih razmer in logistike zahtevno, so jih pogosto snemali v studiu in osvetljevali z lučmi. V teh prizorih za razliko od realnega sonca opazimo tudi več senc. Zanimivo je, da kadre, posnete v studiu, velikokrat montirajo skupaj s subjektivnimi kadri totalov realne narave, s čimer pri gledalcu dosežejo vtis večje verodostojnosti kadrov, posnetih v studiu.

Direktor fotografije Ivan Marinček je bil mojster snemanja zahtevnih svetlobnih atmosfer. Primer za to je prizor v rovu, ki ga koplje Bedanec in kjer ga prestraši sova. V rovu je svetlobna atmosfera petrolejke, Kekec pa je v silhueti. Edina nočna scena v eksterierju je prizor, ko nočni čuvaj oznanja polnoč. Ta scena je posneta podnevi (noč za dan), kar lahko opazimo po svetlem nebu. Verjetno bi se tudi v današnjih časih odločili za »noč za dan«, saj je hribe v totalu ponoči nemogoče osvetliti.

Omenil bi tudi snemanje maket, saj nočne pokrajine z zvezdami na jasnem nočnem nebu zaradi nizke občutljivosti materiala takrat ni bilo mogoče posneti.

¹ KINO!, Mladinski film/Teorija filmske vzgoje, št. XXV-XXVI/2015, str. 17.

² Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, Filmski leksikon, Modrijan, Ljubljana, 1999, str. 382.

Kekec je kljub uspehu in popularnosti svoje nadaljevanje dobil šele 10 let po prvem filmu. **Srečno Kekec** (1963, Jože Gale; direktor fotografije Ivan Marinček) velja za prvi slovenski film, pri katerem so uporabili novo izrazno sredstvo – barve, ki so jih avtorji lepo izkoristili s posnetki gorskih pokrajin in pisanimi kostumi.

Tudi v tem filmu je zlasti v eksterierjih opaziti uporabo prednje svetlobe, ki dosvetljuje obraze. Tako so poustvarili prisotnost sonca, toda ob natančnem opazovanju vidimo v ozadju senčno pokrajino. Tako kot danes tudi takrat zaradi dodatnega časa in s tem povezanih stroškov niso mogli čakati na idealne vremenske razmere, zato so svetlobne atmosfere poustvarili z lučmi.

V interjerjih je uporaba prednje svetlobe manj opazna, saj so uporabljali manjše svetlobne enote, ki jih je bilo mogoče bolj modulariti. Izstopajo tudi barve kostumov. Mojca ima modro obleko, njen oče rdeč suknjič, kar v kombinaciji z zeleno travo ustvarja velik barvni kontrast. Zanimiva je tudi mehka osvetlitev jame, kjer Pehta na barvno polnih prtihi suši svoja pisana zelišča. Ta jama je za razliko od tunela v filmu *Kekec* osvetljena precej mehkeje in svetleje. Slika je grajena predvsem na barvnem kontrastu, prisotna je modra svetloba mesečine. Snemanje nočnega prizora »dan za noč« lahko opazimo, ko domačini v totalih pokrajine iščejo Mojco. Uporabljen je kontrast med hladno barvo noči in toplo svetlobo bakel.

Če je pri filmih *Kekec* in *Srečno, Kekec* Gale sodeloval z direktorjem fotografije Ivanom Marinčkom, je za tretji film o priljubljenem mladinskem junaku, **Kekčeve ukane** (1968, Jože Gale), nalogo direktorja fotografije prepustil Rudiju Vavpotiču. Interjerji so v tem filmu osvetljeni bolj realno kot v *Srečno Kekec* – Vitrančeva jama je osvetljena realneje kot Pehtina. Tudi v eksterierjih je uporaba prednje luči manj očitna. Kostumi ostajajo zelo barviti. Zanimiva je tudi scena, v kateri Bedanec zaspi pred svojo kolibo in sanja ples narodnih noš pred črnino. V tem prizoru kamera, ki snema z manj kot 24 sličicami na sekundo, in hitra montaža učinkovito prikažeta sanjsko vzdušje. Ta film je v Kekčevi trilogiji prinesel nov način razmišljanja, saj se osvetlitev približa realni logiki svetlobe.

Mladinski film gre na morje

V 60. letih je nastala prva počitniška mladinska detektivka **Ti loviš** (1961, France Kosmač; direktor fotografije Franc Cerar). Gre za enega prvih filmov, ki v času vedno bolj razširjenega počitnikovanja na obali prikazujejo skupino mladih in dogajanje ob morju, kar je kasneje postala osnova

za nekatere priljubljene mladinske scenarije. Spomnimo se samo na **Poletje v školjki** (1985, Tugo Štiglic) ter na filme **Čisto pravi gusar** (1987, Anton Tomašič), **Maja in vesoljček** (1988, Jane Kavčič) – celo del filma **Učna leta izumitelja polža** (1982, Jane Kavčič) se dogaja na morju – pa seveda na priljubljeno nadaljevanko **Bratovščina sinjega galeba** (1970, France Štiglic), s katero je imel direktor fotografije Žare Tušar zahtevno delo, saj uporaba velikih virov svetlobe na plovilu zahteva čas in finančna sredstva. V filmu *Ti loviš* je vročina upodobljena na vizualno prefinjen način. Ostra svetloba se upira v pobeljene obmorske skale in kontrastne obraze otrok, na od vročine sivem nebu se podijo beli oblaki, v restavraciji se na steno projicira senca ventilatorja ..., hkrati pa zgodba portretira skupino otrok, ki se igrajo Indijance in razkrinkajo kriminalca. V filmu je tudi podvodni prizor, kar je zaradi velikosti in okornosti tedanjih kamer bolj izjema kot pravilo.

Ob poletnih filmih ne moremo mimo že omenjenega **Poletja v školjki** (1985, Tugo Štiglic; direktor fotografije Rado Likon). Morske lokacije so zaradi sončnih dni posnete kontrastno. Le na lokacijah, kjer se svetloba odbija od svetlih tal, je kontrast posledično manjši. V interjerjih so uporabljene vožnje z zasuki kamere. V takšnih primerih je prostor težje idealno osvetliti kot v statičnih kadrih. Igralci v eksterierjih so največkrat postavljeni v kontra svetlobo. Izjema so nujno potrebni kontraplani, ki pa so osvetljeni z logično prednjo svetlobo. Kontrastne scene dosežejo ekstrem v prizoru valjanja v črnem blatu. V ozadju vidimo bleščeče morje, obrazi v kontra svetlobi pa so prekriti s črnim morskim blatom. Naj omenim še fotografsko enkratni prizor poljubljanja pri zahajajočem soncu, kjer oranžna svetloba osvetljuje gladino solin; svetloba se poigrava v objektivu, kjer tvori optične nepravilnosti. Včasih je veljala parazitna svetloba v objektivu za prepovedano, avtor slike pa jo je obrnil v prid romantičnemu občutju, kar je bila za tiste časa zelo pogumna odločitev.

Rado Likon, ki je bil direktor fotografije pri prvem delu, je bedel tudi nad vizualno podobo nadaljevanja – **Poletja v školjki 2** (1988, Tugo Štiglic; direktor fotografije Rado Likon). Film je eden redkih slovenskih primerov tipičnega podžanra mladinskega filma – plesnega filma. Za razliko od prvega dela v drugem uporabljajo več situacij plan-kontraplan, več je uporabe teleobjektivov, zgodba pa je postavljena v manj kontrastno Ljubljano. Ker je to plesni film, so dresi plesalcev zelo barviti. Kljub temu lahko v filmu vidimo tehnično zahtevne svetlobne situacije, na primer nočno atmosfero velikega prostora plesne šole, kjer

se Tomaž in Milena poljubljata. Nepozabna pa je tudi scena, v kateri kamera s pomočjo zasukov in uporabe *zoom* objekтива pričara čarobni ples buldožerjev ob glasbi Johanna Straussa mlajšega Na lepi modri Donavi.

Jane Kavčič in slovenski mladinski film v 70. in 80. letih

Za enega najbolj priljubljenih mladinskih filmov še danes zagotovo velja **Sreča na vrvici** (1977), pod katerega se podpisuje »domači strokovnjak za žanrske«, s tem pa tudi mladinske filme, Jane Kavčič. Za vizualno podobo je skrbel Mile de Gleria. V filmu je v največkrat uporabljena mehka svetloba, tako da je fotografija grajena predvsem na barvnem kontrastu. Barve kostumov in scenografije so nasičene. V eksterierjih je kontrast na obrazih zmanjšan z uporabo prednje svetlobe. Tako v dnevnih kot večernih ali nočnih prizorih čas najbolj definira svetlobni izvor v scenografiji ali okno v kadru. Ker v dnevnih interjerjih prevladuje mehka svetloba, so lahko s postavitvijo vidnega izvora svetlobe v scenografijo in potemnitvijo celotne slike z zaslonko poustvarili večerno ali nočno atmosfero. Podobno je v eksterierjih. Večer, ko na streho stolpnice selijo psa, je sneman v oblačnem dnevu, a ulične luči so prižgane in tako dobimo občutek večera. Realna večerna atmosfera traja približno pol ure, oblačni dan pa lahko traja več ur, s čimer ustvarjalci pridobijo več časa in bolj konstantne pogoje snemanja. V oblačnem dnevu je bila posneta tudi nočna nevihtna scena na strehi nebotičnika, ko je glavni lik pri svojem psu. Direktor fotografije je uporabil isti princip pri ustvarjanju atmosfer v interjerjih in eksterierjih ter s tem gledalcu ponudil svetlobno celoto.

Kavčič se je podpisal tudi pod filme **Učna leta izumitelja Polža** (1982), **Nobeno sonce** (1984), **Maja in vesoljček** (1988) in **Nepopisan list** (2000). Pri vseh je sodeloval z direktorjem fotografije Valentinom Perkom. Če je bila fotografija v filmih *Učna leta izumitelja polža* in *Nobeno sonce* dokaj realistična, pri čemer podpira tudi teme realnih težav mladih protagonistov, pa se je tandem Kavčič–Perko pri filmu *Maja in vesoljček* odločil za popolnoma drug slog kot pri prejšnjih dveh projektih, saj jima je zgodba to dovolila. Slovensko pokrajino, Alpe, Postojnsko jamo, soline ..., ki je sicer kadrirana v drugem planu, sta prikazala v njeni najlepši svetlobi. V prizorih vesoljske ladje sta se odločila za mehko, nebarvano svetlobo, ki izvira od nekje spodaj. Svetloba, uporabljena v vesoljski ladji, je popolno nasprotje osvetljava idilične pokrajine. Pri filmu bi omenil kadre izginevanja in prenosa energije vesoljčkov, kajti triki so se izvajali še analogno.

Miha Hočevar in mladinski film po osamosvojitvi

Slovenski mladinski film po osamosvojitvi je močno zaznamoval Miha Hočevar, ki se je po prvencu **Jebiga** (2000) skoraj v celoti posvetil žanru mladinskega filma. **Na planincih** (2003, Miha Hočevar; direktor fotografije Slobodan Trninić) je zgodba malega človeka, ki je povedana z enostavnimi izraznimi sredstvi. Slika je skozi ves film kontrastna in namerno nestilizirana, saj s tem podpira zgodbo. Totali Mostar in Ljubljano prikazujejo kot pomembna akterja in likom dajejo lokacijsko identiteto. Liki so velikokrat v gibanju, kamera pa jim z zasuki sledi.

Vizualno zanimiv je tudi Hočevarjev film **Distorzija** (2009, Miha Hočevar; direktor fotografije Aleš Belak) o skupini srednješolskih pankovskih upornikov, ki jih starši in vrstniki ne razumejo. Film od drugih odstopa po tem, da je kamera večino časa v gibanju. Nakazuje težnjo iti naprej in ne ostati na mestu, uokvirjenem s pravili. Tudi ko so igralci statični, je kamera v snemalčevi roki. Glavni lik se giblje po hodnikih, podhodih, stopniščih, zakloniščih in garažah, kjer ga osvetljuje grobo modelirana svetloba, kar skupaj z zrnatostjo sliko podpira njegov karakter. Scenografija živi z liki do te mere, da jo lahko čutimo, skoraj vohamo; je iztrošena od uporabe, prašna in polita z alkoholom. Pri svetlobi različnih barvnih temperatur izstopa zeleni ton fluorescentnih izvorov. Nasprotje zatohli sceni pa so sončne atmosfere Piksijevih mačkastih juter, ko jutranja svetloba prodira skozi svetleča okna in ga boleče špika v zadnjem kotičku možganov.

Hočevar je režiral tudi dva najbolj gledana filma po osamosvojitvi, **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevar; direktor fotografije Simon Tanšek) in **Gremo mi po svoje 2** (2013, Miha Hočevar; direktor fotografije Simon Tanšek). V prvem delu najdemo lahkotno, ne preveč komplicirano fotografijo, saj so ciljna skupina tako cicibani kot tudi njihovi stari starši. Vse skupine tabornikov so snemane v kontra svetlobi, tudi njihovi kontra plani so bili postavljeni v kontra svetlobi, kar v realni svetlobni situaciji ni logično. V prvem delu filma je tudi nekaj sanjskih scen, ki stilsko odstopajo. Z drugačnim vizualnim stilom smo zmanjšali možnost, da bi se gledalec naveličal prevladujočih zelenih dnevnih scen. Nadaljevanje prvega dela je umeščeno na isto lokacijo. Da ne bi ponavljali svetlobnega koncepta, smo izbrali drugačen pristop. Upoštevali smo logiko realne svetlobe. Če je bil kader postavljen v kontra svetlobi, smo pri njegovem kontraplanu uporabljali prednjo svetlobo. Pri obeh delih filma smo se izogibali kontrastnim sencam na obrazih in jih mehčali s prednjimi svetlobnimi izvori. Oba dela filma vsebujeta posnetke idilične narave okolice Bovca.

Sodobni slovenski otroški in mladinski film

Med opaznejšimi otroškimi in mladinskimi filmi, ki so nastali v zadnjem času, bi omenil film **Nika** (2015, Slobodan Maksimović; direktor fotografije Predrag Dubravčić), v katerem kombinacija barvnih kostumov in scenografije spominja na estetiko Formule 1. Poleg tega je močan vizualni element tudi obarvana svetloba, ki osvetljuje obraze. V filmu so uporabljene neostrosti v prvem planu, vsebuje veliko detajlov in prodiranja svetlobe skozi leče objektiva. Film je dober primer inovativnega in pogumnega pristopa k barvni osvetljevanju obrazov.

Z vizualnega vidika je zanimiv tudi film **Pojdi z mano** (2016, Igor Šterk; direktor fotografije Miloš Srdić), saj v njem najdemo odlične svetlobne atmosfere narave, kar vsekakor spodbudi željo po gledanju. Direktor fotografije je precizen pri definiranju časa dneva, kar se opazi pri različnih svetlobnih atmosferah jame. Razlika med zarjo, dnevom, večerom in nočjo je očitna. Pohvalno je tudi snemanje portretov, saj oči igralcev pri uporabi nežne prednje svetlobe živijo. Napredovanje snemalne tehnike opazimo pri ekstremnih svetlobnih scenah, kjer direktor fotografije ogenj vžigalnika uporabi za glavno luč.

Naj zaključim s filmom **Posledice** (2018, Darko Štante; direktor fotografije Rok Kajzer Nagode), ki me je osvojil z velikokrat od dejanja fizično odmaknjeno objektivno kamero, ki likom pogosto sledi s pogledom v hrbet. Mizanscena v totalih kader sekvenc deluje naravno in nevsiljivo. Tudi svetloba je nemoteče naturalistična. Neprijazno lokacijo dogajanja podpirata zrnata slika – pri snemanju so uporabljali večjo občutljivost senzorja od priporočene – in razmerje stranic 1:1,66, ki spominjata na sliko analognih S16-mm kamer. Vizualno atmosfero ustvarja tudi zmeščana slika v svetlih delih.

Namesto zaključka

Po pregledanih filmih sem ugotovil, da je pomembno, kdo film gleda, saj so odrasli vizualno bolj izkušeni. Če v filmu podcenjujemo otroški čut za estetiko in svetlobno logiko, potem takšno delo ne bo primerno za odrasle.

Ustvarjalci filmov se sprašujemo: do kakšne mere naj upoštevamo svetlobno logiko, kako temni naj bodo nočni prizori, kakšen naj bo kontrast, kakšna barvna scenografija in kostumi, kaj prinese mehčanje slike ...? Ogromno vprašanj, toda pravih odgovorov ni. Odgovori se razvijajo v sodelovanju soavtorjev v času priprave.

Vprašanje vizualne estetike je tudi vprašanje dobe. Mladina danes ne razmišlja kot v prejšnjem stoletju. Na



POSLEDICE (2018)



NIKA (2015)

nekatero filme je treba gledati z zavestjo, da so bile včasih tehnologije drugačne in so imeli ljudje manj vizualnih izkušenj. Z možnostjo digitalne obdelave slike so se začele v filmih pojavljati tudi scene različnih vizualnih pristopov. Če v času priprave ne določimo stila filma, ga bomo primorani iskati v postprodukciji, kjer pa je možnosti ogromno in nas lahko zavedejo.

Preučevanje fotografije v filmih je zaradi nedostopnosti gradiva oteženo. Večina prepisov na ploščkah je vprašljive kakovosti in neprimernih za raziskavo, saj prepisi ne ustrezajo tistemu, kar so avtorji ustvarili, VOD platforme s temi filmi pa nimamo. Absurdno je, da aparature za restavriranje in digitalizacijo v Sloveniji obstajajo in res ne smemo več čakati, da se nam zapisi na filmskem traku v arhivih trajno uničijo.

Prve vizualne izkušnje se začnejo pri otrocih. Če nekatere občutkov in navad ne razvijejo v prvih letih življenja, potem jih ne razvijejo nikoli. Zato snemajmo več filmov, namenjenih mlajšim. Če ne bodo vzljubili filma v prvih letih, ga ne bodo nikoli, in če ne bo kulturno kritičnega občinstva, potem tudi ne bo kulturne družbe. A to je že druga zgodba ...

Tri barve: rumena, modra, zelena

ROK GOVEDNIK

Bela krajina si je po dolgem času – od **Varuha meje** (2002, Maja Weiss) – spet utrla pot v filmske podobe, kjer čudovito zaigra ob nežni in rahločutni pripovedi o mladosti v poletju, ljubezni, ljubosumju in zmedenih mislih. S filmom **Ne poza-bi dihati** (2019, Martin Turk) smo dobili navdušujoče delo, ki presega klasične označevalce mladinskega (pod)žanra in se pritika tudi kot drobna in občutljiva filmska observacija likov na prehodu identitetnih preobrazb. Ob bok se zapisuje številnim sorodnim klasikam, kot so **To so gadi** (1977, Jože Bevc), **Vesna** (1953, František Čap), **Ne čakaj na maj** (1957, František Čap), **Poletje v školjki** (1985, Tugo Štiglic), **Ko zorijo jagode** (1979, Rajko Ranfl), a ga od njih ločuje očitna razlika v resnosti karakterizacije in v želji po vrnitvi pripovedi v naravo. Martin Turk, tako režiser kot scenarist filma, je v svojem tretjem celovečercu prek bratskega odnosa pretanjen združil probleme zgodnje in pozne adolescence – torej prehod iz otroštva v mladost in mladosti v tako zeleno odraslost.

Mlajšemu Klemnu (Matija Valant) se starejši brat Peter (Tine Ugrin) izmika iz objema in ustavlja njuno igro, saj svoje misli in dejanja vse bolj usmerja k Sonji (Klara Kuk). Simpatično dekle mika tudi Klemna, a je vseeno precej bolj osredotočen na rešitev odnosa z bratom; prepričan je, da je Sonja glavni razlog, da življenje ni več v starih, poznanih tirnicah. Zaradi vedno večjega prepada med njim in bratom nekoč umirjeni Klemen postane zmeden in izgubi smer. S podivjanimi viharji v sebi in v močni želji, da bi pridobil bratovo naklonjenost, začne spletakariti in uničevati Petrove načrte, nemir pa na površje kipi z vse bolj naraščajočo agresijo.

Film z iskrivim naslovom je premišljena študija mladega lika in njegova pozorna karakterizacija. Lik petnajstletnega Klemna spoznamo intenzivno, njegovo ljubosumje, nemir in razočaranost se izražajo tudi prek subtilne rabe kamere in

barv, nadjezikovne aspekte pa dopolnjujejo filmske blazinice (*pillow-shots*), umirjeni posnetki, ki objemajo izbrane sekvence odnosa s starejšim bratom. Z blazinicami reka Kolpa deluje kdaj pomirjujoče in tiho, drugič bolj zlovešče in podivjano, a ves čas plujemo z njo, počasi, hitro, kdaj tudi pod gladino.

Turk pametno in predvsem sistematično gradi Klemnov lik. Z vsako novo izkušnjo, informacijo, vtisom, ki jih Klemen prejme in doživi – dostikrat skrit za steno, oknom ali vrati, kar kaže klasično nedoraslost konfrontacije s problemi –, gradi protagonistovo perspektivo in se nanjo impulzivno odziva. Klemnov pogled v filmu tako nemalokrat zaseda mesto afektivnega vznesenja, razoranega s sebičnimi nagnjenji. In ker se osebnostno šele konstituira, dela v odnosih nemalo napak (izigrava prijateljico Jano, nesramno se pogovarja z mamo), prevzemajo ga nasprotujoča si čustva in dozdevno izgublja vso oporo, ki jo je imel še hip nazaj; moralne smernice, sidrišča, atributi varnosti in zavetja se tako vzpostavljajo na novo. Na drugi strani pa Peter le čaka, da bi se lahko osvobodil in zakorakal stran od podeželskega doma ter razmišlja o drugačni prihodnosti s svojo punco. Bratovi sreči se ločujeta.

Snov za scenarij je Turk črpal iz lastnih doživljajev, ko se je tudi sam, enako kot Klemen, bal bratovega odtujevanja. Turk pripoved, ki mu jo je pomagal oblikovati filmski kritik Gorazd Trušnovec, senzibilno gradi na preprosti premisi ter jo razvija umirjeno in pristno, v skladu z ritmom poletja. Počasi, postopoma, a vseeno celo do srh vzbujajoče silovitosti, ne dopusti pa, da bi kdaj ritem dogajanje pohodil in like poteptal.

Izbor glavnih mladih igralcev je bil več mesecev dolg proces, po katerem so izmed sedemsto mladostnikov in mladostnic poleg Matije, Tineta in Klare izbrali še Jakoba Cilenška, ki igra prijatelja Jakoba, in Ronjo Matijevca Jerman (igrala je že v filmu **Pojdi z mano** [2016, Igor Šterk]), ki odigra Klemnovo prijateljico Jano. Mlade igralce je na vloge pripravljala Tijana Zinajić, ki je podobno delo opravila že za Šterkov mladinski film.

Očitno je, da ima Turk občutek za delo z mladimi, kar se odraža v izvrstni igri predvsem glavnih igralcev, Matije in Tineta. Pri tem je zanimiv vpogled v nastajanje filma oz. režiserjev pristop – v trenutkih, ko je želel komu dati napotek, pri tem pa ni vedel, kako bi to opisal, je igralcem ali sodelavcem predvajal določeno glasbo. Tako je delal ne samo z Matijo, temveč je občutke iz glasbe na ta način posredoval tudi direktorju fotografije Radislavu Jovanovu – Gonzu.

Kar se nas v filmih največkrat dotakne oz. nas »prebode«, kot bi rekel Roland Barthes, je – izraz. »Izraz je tista neizmerna stvar, ki iz telesa sklepa dušo.« (Camera lucida, 1992) Odnos



med bratoma je prepričljiv, iskren, in četudi ga začnemo spremljati šele v trenutku, ko Peter pozornost že usmerja stran od »otročjega« brata, lahko filmsko doživimo pristnost, ki se kaže v veliki navezanosti Klemna na Petra in Petrovi skoraj očetovski odgovornosti do mlajšega brata. Predvsem Mitja Valant je pokazal izreden talent, česar v slovenskih mladinskih filmih nismo vajeni, zato bi si ga želeli na velikih platnih videti še večkrat.

S pomočjo močno izražene kamere, ki jo je vodil hrvaški direktor fotografije, izkušeni Jovanov, je film doživet celovito in liki večplastno. Ne gre zgolj za prijetno poletno, s soncem obsijano estetiko slike, ki slavi čudovito Belo krajino kot samostojno protagonistko, temveč tudi za prefinjeno lovljenje barv svetlobe, ki konotirajo specifična stanja protagonista. Rumena barva je tako izpostavljena, ko je Klemen sproščen in zadovoljen. Rumena film preveva predvsem na začetku in v zaključku, podobe pa prikazujejo povezana brata, ki se igrivo prerivata, se objemata in vozita z mopedom. Modra se mestoma umešča preko blazinic s podobami Kolpe, kar spremlja le pridušen zvok in nakazuje oddaljevanje bratov in

slutnjo nečesa negativnega. Zelena koruza in travniki ponažarjajo Klemnovo jezo in njegova druga ekstremna čustva ter dejanja (recimo drznost, nevarnost), prisotna pa je v sredini pripovedi in določa tudi jedrno doživljanje glavnega lika.

Martin Turk je z *Ne pozabi dihati* ustvaril zagotovo enega najbolj prepričljivih slovenskih filmov zadnjih let in spoštljiv izdelek, ki ne podcenjuje mladih gledalcev, predvsem pa ne kleči pred splošnimi trendi visoke gledljivosti, ki filme kvarijo in banalizirajo. Kljub močni in karakterni drži gre za delo, ki bi zaradi simpatičnosti lahko doseglo tudi širše občinstvo.

»In če se misel izraža skozi umetniško podobo, se zato, ker je v njej našla enkratno obliko, ki kar se da zvesto poseduje avtorjev svet in njegovo iskanje idealnega,« pravi Andrej Tarkovski v *Ujetem času* in še doda: »Ko človek opazuje podobo, izbira, išče v njej, kar je njegovega, postavi delo v kontekst svoje osebne izkušnje.« Turk nam podaja nekaj pristnega, vsem bližnjega, grozno lepega, doživetega daleč nazaj. Kar se nam z lahkoto in prijetno vpija pod kožo ter nas poživlja in spomni, da smo vendarle večno komaj odrasli.

Netflix in najstniki: Svet skozi oči generacije Y

JASMINA ŠEPETAČ

Kdor je koronsko izolacijo prebrodil s pomočjo Netflixa – in statistika rasti platforme, ki je v prvi polovici leta zabeležila rekordni 26-milijonski prirast naročnikov, kaže, da nas takih ni malo – ni mogel spregledati treh serij, ki so v tem času vztrajale na lestvici TOP 10 priljubljenosti med globalnimi gledalci. Prvi pomladni hit platforme je bilo novo delo scenaristke, igralka in producentke Mindy Kaling (znane po hitu **The Mindy Project** [2012–2017]) **Never Have I Ever** (2020–). Zgodba pripoveduje o 15-letni Devi Vishwakumar, ki se spopada s srednjo šolo, prvo zaljubljenostjo, strogo materjo in nenadno smrtjo očeta. Kliknemo, se nasmejimo posrečeni protagonistki in gremo naprej. Julija je platforma vztrajno ponujala **Warrior Nun** (2020–), post-#JazTudi predelavo bolj seksualiziranega stripa iz devetdesetih, v kateri devetnajstletna tetraplegičarka Ava po naključju dobi svetniški sij, skrivnosten magični objekt, ki nosilki podari supermoči in ga že stoletja hrani red katoliških nun bojevnic. Kliknemo, ker se nune, ki obvladajo kung fu, slišijo obetavno, prežvečimo prve dele, se navdušimo ob zadnjih treh in že je tu tretji poletni hit, **Cursed** (2020–), povprečen poskus feministične in rasno raznolike predelave mitov o Arturju, Merlinu in čarodejkah stare Anglije, med katerimi spremljamo najstniško Nimue, ki želi svoje ljudstvo ubraniti pred morilskimi rdečimi menihi. Vsem trem serijam iz kataloga Netflixovih originalnih vsebin je skupno, da nezmotljivo nagovarjajo generacijo Z (tiste, rojene v časovnem razponu od druge polovice devetdesetih do 2012). Še več, skrolanje po platformi, ki gosti eklektično mešanico vsega, kar si lahko zaželi katerokoli gledalsko oko (korejskih dram; neposrečenih dragih potencialnih hitičev, ki statusa hitiča niso nikoli dosegli; starih kulturnih serij; kritiško priznanih filmov itd.) pokaže, da se je vodilna platforma

z vsebinami v zadnjih letih preusmerila v pripovedovanje zgodb o najstnikih in za najstnike.

Če pogledamo ekonomsko računico, zaveznitvo med platformo in najstniki/mladimi odraslimi ni presenetljivo: avtorica Sidneyjeve Matrix v članku *The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends* iz leta 2014, ko se Netflixovo nagovarjanje najstniške populacije ni še niti dobro začelo, postreže z raziskavami, ki kažejo, da so najstniki v povprečju gledali televizijo dve uri na dan, le da niso zares gledali televizije v klasičnem pomenu, temveč platforme s pretočnimi vsebinami – 60 % gledalcev iz generacije Y oz. milenijcev (rojenih med začetkom osemdesetih in sredino devetdesetih) in generacije Z svojo dozo serij in filmov redno dobiva preko telefonov, tablic in prenosnih računalnikov, pri čemer vse večji segment mlajše populacije naročnine na kabelsko televizijo sploh nima ali je v prihodnosti ne bo več imel. In če je leta 2014 avtorica za primere uspešnic, ki so pritegnile najstniške gledalce in mlade odrasle, ponudila seriji **Odbita rodbina** (Arrested Development, 2003–2019) in **Hišo iz kart** (House of Cards, 2013–2018), ki primarno nista bili namenjeni mlajši populaciji, pa ju je ta vseeno vzela za svoji, lahko danes obratno govorimo o poplavi primarno najstniških serij, ki pa imajo moč, da v verižno gledanje (*binge-watching*) pritegnejo precej starejše generacije. Dober primer moči Netflixove ciljne publike je denimo nedavna serija **Ti** (You, 2018–), namenjena generacijama Y in Z, o psihopatu, ki s pomočjo socialnih omrežij zalezuje in osvoji svojo simpatijo. Zgodba, za katero se kritiki ne zmorejo poenotiti, ali nevarne patriarhalne vzorce opravičuje v privlačnem paketu glavnega lika ali kritizira toksično moškost in razkriva nevarnost njenih skrajnosti, je nastala pod okriljem ameriškega kabelskega kanala Lifetime,

kjer je popolnoma pogorela. Takrat je serijo pod okrilje vzel Netflix, kjer je v štiritedenskem intervalu od izdaje (v katerem Netflix, sicer skrivnosten glede svoje statistike, meri uspešnost del) privabila 40 milijonov ogledov. A verjetno najbolj znan primer platformnega kulturnega fenomena, ki so ga gledali (ali zavoljo pogovora morali pogledati) vsi, je **Stranger Things** (2016–). Prva sezona je na platformi Netflix navdušila leta 2016; v njej skupina otrok raziskuje nenavadne in nadnaravne pojave v malem ameriškem mestu. Serija je bila s svojo estetiko osemdesetih in bogato mrežo referenc na priljubljene hite desetletja trajn idealno pozicionirana, da postane medgeneracijska vaba: milenijsko nostalgijo po zgodnjem otroštvu in prevelikih oblekah, grozo Kingovih grozljivk in znan obraz najstniških romanc obdobja, Winona Ryder, je spretno združevala s sodobnimi ekološkimi anksioznostmi in posrečeno igralsko ekipo netipičnih otroških/najstniških protagonistov, ki so čez noč postali zvezdniki.

Zanimivo je, da je *Stranger Things*, ki je naznanjal šele začetek preporoda najstniške televizije na spletnih platformah, sovpadal s časom, ki so ga filmski kritiki označili kot konec vala najstniških *blockbusterjev*. Po prvih petnajstih letih 21. stoletja, ko so mlajše generacije v kinodvorane drle gledat franšize **Harry Potter** (2001–2011), **Somrak** (Twilight, 2008–2012) in **Igre lakote** (The Hunger Games, 2012–2015), so se sredi drugega desetletja strasti pomirile, filmi s fantastičnimi elementi, ki so bili nekoč skoraj zagotovo hiti, pa studiem niso več prinašali dobičkov, na katere so lahko nekoč zagotovo računali. Namesto najstniške filmske fantastike so prišle na vrsto serije, ki so se nemalokrat še vedno zatele v (znanstveno) fantastiko, še pogosteje pa so namesto seksi vampirjev in distopičnih svetov za svojo tematiko vzele vsakdanjo realnost. In ker sta generaciji Y in Z odraščali ob gledanju t. i. »kvalitetne televizije«, so bili novi standardi najstniških serij visoki kot še nikoli. Hiti prejšnjih generacij, žajfnice, kot je **Beverly Hills 90210** (1990–2000), ali malo bolj resni poskusi zgrabiti tesnobo odraščanja, denimo **Moje tako imenovano življenje** (My So Called Life, 1994–1995) in **Simpatije** (Dawson's Creek, 1998–2003), v primerjavi s kakovostjo produkcije in kompleksnimi tematikami današnjih serij zbledijo.

A kaj nam vzpon kakovostne najstniške televizije pravzaprav sporoča o stanju digitalne televizije in moči novih generacij? Nekateri kritiki v njej optimistično vidijo premik, ki mlajši generaciji, njenim mnenjem in potencialni družbeni transformaciji odreja potreben prostor artikulacije. Spet drugi v dela, namenjena generacijam

Y in Z, polagajo manj upanja: Sophie Gilbert v članku o Netflixovih najstniških serijah z vse pogostejšimi estetskimi elementi (ameriške) preteklosti, *The Teen Dramas That Reject Modernity*, uporabi misel teoretika Fredrica Jamesona, za katerega je nostalgija »alarmanten in patološki simptom družbe, ki se ne zmore več spopadati s časom in zgodovino«. Če so v osemdesetih filmi in serije, namenjeni mladim, vsebovali futuristične zaplete, tehnologijo in estetiko ter ugibali, da bomo do leta 2020 imeli leteče avtomobile in drugačno družbo, se sodobna produkcija ozira proti preprostejšim časom, kjer »se otroci s kolesi podijo čez mala mesta, kjer imajo glavne ulice še vedno okrepčevalnice in se ljudje srečujejo osebno, brez posredovanja ekranov«. Sophie Gilbert opozori, da si je v poznem kapitalizmu težko zamišljati prihodnost, še manj takšno, ki bo boljša, zato serije, ki ponujajo domačnost manj kompleksnih časov, delujejo pomirjujoče, lahko pa nas tudi politično razorožijo. Navsezadnje je vrednost serij in filmov v tem, da odpirajo pot novemu, nostalgичno zatekanje v preteklost pa ne odraža nujno premisleka, kako naprej.

Najstniki v novih Netflixovih serijah nimajo pametnih telefonov, Instagrama in Netflix. Fotografije delajo s polaroide, filme gledajo na VHS-kasetah, ko si imajo kaj povedati, drug do drugega prikolesarijo. Vzemimo za primer **The End of the F***ing World** (2017–2019), temučno britansko dramo in komedijo hkrati, v kateri spremljamo nenavaden par dveh srednješolcev, ki ne spadata v svoje okolje. James, ki se s svojo suhljato in nerodno pojavo ne bi mogel bolj razlikovati od stereotipa mišičastega najstniškega lepotca nekdanih reprezentacij, je prepričan, da je psihopatski morilec. Za prvo potencialno žrtev si izbere Alysso, neposredno in vedno jezno sošolko, s katero kmalu spleteta posebno vez in skupaj pobegneta od doma. Unikaten scenarij raziskuje globlje čustvene blokade obeh protagonistov, ki se znajdetata na cestnem potovanju po Veliki Britaniji, polnem nostalgичne amerikane: neobičajnih artefaktov, avtomobilov, folk glasbe, motelov, obcestnih okrepčevalnic iz šestdesetih in praznih cest, ki bolj spominjajo na ameriško pustnjo kot na pot po britanskem podeželju. Podobno eklektično mešanico stilov, ki fiktivni prostor serije postavi ven iz določene lokacije, najdemo v **Sex Education** (2019–), zgodbi o negotovem srednješolcu, ki začne (kljub pomanjkanju lastnih izkušenj) sošolcem svetovati glede razmerij in seksa. Če se je ob vzponu televizije v petdesetih letih 20. stoletja hkrati pojavila močna moralistična struja strokovnjakov, novinarjev in zaskrbljenih staršev, ki so trdili, da novi medij mladino kvari,

jo napeljuje k nasilju, uporništvu in razuzdanosti, danes skorajda nobena tema ni več tabu. Bolj je pomembno vprašanje, kako se tem lotiti na način, ki ne podcenjuje mlajšega občinstva, a hkrati upošteva ranljive skupine v populaciji. Tako je na primer moral Netflix zaradi domnevnega porasta najstniških samomorov po ogledu serije **13 razlogov zakaj** (13 Reasons Why, 2017–2020), ki je govorila o sicer pomembnih temah seksualnega napada in samomora, izrezati njene sporne dele. Prav tako je besni val kritik (tokrat pretežno s strani najstniških oboževalcev samih) doletel distopično serijo o zadnjih preživelih ljudeh na opustošeni Zemlji, **The 100** (2014–2020), ko so brez pravega razloga ubili svoj edini lezbični lik tik za tem, ko je spala z drugo žensko.

Moralisti petdesetih bi ob ogledu *Sex Education* verjetno omedleli: ta se namreč ne cenzurira, ko gre za heteroseksualne ali homoseksualne odnose, naslovi vaginizem, analno izpiranje, spolno prenosljive bolezni, nadlegovanje in fetiši, kot je na primer obsedenost ene od junakinj z vesoljci in lovskami. Seksualnost in z njo povezane zagate so pač pomemben del odrasčanja za večino in *Sex Education* se preko posrečeno spletenih narativnih zapletov loti čisto tipičnih in malo bolj nenavadnih želja enakovredno ter brez obsojanja. V tem serije, četudi povedane skozi prizmo nostalgije, niso apolitične, temveč trdno zasidrane v sedanjih vrednotah in težavah. Prav tako se sodobne najstniške serije in serije o najstnikih oz. mladih odraslih trudijo zavezati k reprezentiranju raznolikosti, ki sicer včasih še vedno izpade bolj kot kvota kakor pa odrejanje enakovredne teže vsem likom. Če nas je v devetdesetih in na začetku 21. stoletja televizija učila, da se zanimive zgodbe dogajajo samo zdravim, vitkim ali mišičastim in predvsem belim likom, ki so zapleteni v jamrajočo sago heteroseksualne romance (kdo se ne spomni Donnine večsezonske dileme, kdaj in s kom v Beverly Hillsu izgubiti devišstvo?) in izhajajo iz višjega razreda, je sodobna digitalna televizija svoj kader razširila tudi na druge. V **I'm Not OK With This** (2020), še enem poklonu osemdesetih, se queer dekle s supermočmi zaljubi v svojo najboljšo prijateljico. *Never Have I Ever* se potopi v nelagodje junakinje z indijskimi običaji, ki so del kulture njenih staršev, a sama z njimi ni odrasčala. **Dear White People** (2017–), serija, narejena po uspešnem istoimenskem filmu, raziskuje rasna razmerja na elitni ameriški univerzi, miniserija **When They See Us** (2019, Ava DuVernay) pa v veliko bolj resnem tonu razkriva rasizem ameriškega sodnega sistema skozi resničen primer petih mladoletnih Afroameričanov, ki so bili po krivem obsojeni posilstva.

Če pustimo izkušnjo velikega platna za trenutek ob strani, so platformne generacije v unikatni poziciji, da dobijo dostop do najboljših avdiovizualnih del s samo enim klikom, a potencial ne pomeni nujno aktualizacije: gledalci se velikokrat znajdemo v breznu algoritma, ki nas vodi do del, ki ponujajo oddih od realnosti (avtorica se je nedavno znašla v taki nostalgiji špilji, ko je kliknila na **Cobra Kai** [2018–], nadaljevanje rivalstva iz filma **Karate Kid** [The Karate Kid, 1984, John G. Avildsen] 35 let pozneje), ali takih, ki reproducirajo preživete klišeje, bolj redko pa do vsebin, ki nas prevzamejo ali spodbujajo k premisleku onkraj dotičnega naporenega dne. Najstniška televizija v tem trenutku ponuja najboljše obeh strani kovanca zabave in izziva, njena ciljna publika pa s svojimi izbirami kroji prihodnost digitalnih platform. Tako je v odnosu neskončne množice platformnih vsebin, ki so na voljo, ter mlajših (in starejših) gledalcev, ki jih gledajo vsaj dve uri na dan, zares relevantno vprašanje, kako v množici ponujenega izbirati in se (na) učiti gledati kritično.



SEX EDUCATION (2019 –)

Pusti masko doma

VERONIKA ŠOSTER

Ko je avtorica mladinske proze Becky Albertalli leta 2015 izdala svoj prvenec *Z ljubeznijo, Simon* (*Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*), si verjetno ni mogla niti zamišljati, v kaj se bo razvila njena prikupna srednješolska zgodba z LGBT+ tematiko. Srednja šola Creekwod, kjer se roman dogaja, je namreč postala sidrišče za dve knjižni nadaljevanji, in sicer mladinska romana *Leah brez ritma* (*Leah on the Offbeat*) ter *Z ljubeznijo, Creekwood* (*Love, Creekwood*), filmsko adaptacijo **Z ljubeznijo, Simon** (*Love, Simon*, 2018, Greg Berlanti) in celo televizijsko serijo **Z ljubeznijo, Victor** (*Love, Victor*, 2020–, Isaac Aptaker in Elizabeth Berger). Fiktivno vesolje srednje šole Creekwod je tako iz leta v leto bogatejše in bolj raznoliko, pa tudi vključujoče, kar je dobra novica za vse mlade, ki še iščejo svoj glas.

Serijska *Z ljubeznijo, Victor*, ki jo je junija letos na naše ekrane dostavil Hulu, je pravzaprav *spin-off* Simona, zato je čisto logično, da se začne z Victorjevim nagovorom slavnemu predhodniku: »Dragi Simon, ne poznaš me, a moja družina se je pravkar preselila v Atlanto, danes je bil moj prvi dan na srednji šoli Creekwod in slišal sem vse o tebi.« Takoj mu očita, da ima najbolj sprejemajoče starše in prijatelje na svetu, kar »za nekatere od nas ni tako lahko«. In res skozi Victorja spregovori glas vseh kritikov Simonove zgodbe; grajali so namreč preveč »prijazne« okoliščine, pa tudi nekaj homofobnih zdrsov, ki jih nikoli ni razčistil. Zato lahko Victorja razumemo kot neposreden, a posrečen odgovor na bolj ali manj upravičena pritoževanja nad Simonom. Victor se kot prišlek na isti šoli ne znajde najbolje, takoj se spusti v konflikt s popularnim športnikom Andrewom in se zagleda v kar dve simpatiji naenkrat – v Mio in Benjija. Serija je polna svetlega, pogosto situacijskega humorja, kot je



prisrčen prizor očaranega in nerodnega Victorja, ki opazuje Benjija med pripravo kapučina.

Osrednja tema serije je odkrivanje lastne spolne identitete, kar Victor počne prikupno zmedeno in precej naivno, zato naredi kar nekaj napak, kar pa ga dela le še bolj resničnega in avtentičnega. Victor ni le bled prototip kvir osebe, ampak razvijajoče se bitje, ki se v svetu, polnem negotovosti in kaosa, še ne znajde najbolje. Njegova intimna zgodba je tesno prepletena z zgodbo njegove družine, ki je globoko verna in precej konservativna, kar mu povzroča dodatne zadržke – sploh ker v družini velja za »neproblematičnega« v primerjavi z uporniško mlajšo sestro Pilar. Serija pokaže na trdovratnost nekaterih družinskih in družbenih vzorcev, ki so lahko predvsem za mlade kvir osebe škodljivi in konec koncev uničujoči – to se najbolje pokaže v prizoru z Victorjevimi starimi starši, ki so šokirani nad zvezo med dvema fantoma, Victorjevima prijateljema. Scena pokaže, kako težko je mladim, ki se morajo v takih situacijah vsakič odločiti ali za ukrepanje in zvestobo samim sebi (in s tem tveganje za izključitev iz družine ali še kaj hujšega) ali za uklanjanje in izdajo lastnega glasu (na račun ohranjanja varnosti). Čeprav serija na splošno ni temačna ali nihilistična, kot bi lahko trdili za njeno sodobnico **Euphorio** (2019–, Sam Levinson), ki se ukvarja s podobnimi tematikami, je ravno tu točka preloma, ko postane jasno, da je vprašanje identitete za kvir osebe še vedno družbeno in ne samo osebno vprašanje – če se kot kritična točka pojavi v tako pozitivni in na splošno vedri seriji, kako je šele v resnici.

Dogajanje je sicer osredotočeno na svetlejša trenutke, ki so polni lahkotnega srednješolskega dramatiziranja, a



je vse preveč frfotavo in klišejsko. Spet smo namreč vrženi v famozne ameriške šolske klike (športniki, popularni, piflarji, čudaki itd.) in v že stokrat videne scene (šolski ples, tekmovanje talentov, road trip), zato serija izgublja izvirnost in se zlije z nepreštevno množico sebi enakih. Seveda je bistvo v tem, da klišejsko dogajanje prikaže skozi nekliškejskega protagonista, a vseeno si ne dela uslug z zatohlimi scenami. Tudi osrednji antagonizem (Victor proti športniku Andrewu) je prežvečen; na srečo se Andrew vsaj proti koncu malenkost razvije in izkaže kot lik. Edino, kar v tem smislu zares izstopa, je epizoda, ko se Victor odloči pobegniti v New York ter se srečati s svojim »mentorjem« in dopisovalcem Simonom Spierjem, ki »živi njegove sanje«, saj je našel svojo identiteto in ob tem osvojil še svojo pravo ljubezen, Brama. Ob prihodu v New York se zgodi pričakovano, a drzno spisan trk dveh svetov, saj se Victor sreča s Simonovimi cimri, ki se odpravljajo na drag show. Victor jih nejeverno vpraša, zakaj se skrivajo za masko, na kar dobi odgovor, da so se morali vse življenje skrivati za maskami, se tlačiti v okvirje, ki so jim jih določili drugi ljudje (spet, žalostno, najpogostejše njihove družine), in da so končno lahko to, kar so. Victor se celo opraviči za lastno nevednost in nesramnost, kar v seriji stori večkrat, s čimer se dvigne nad lik Simona. Srečanje s Simonom in Bramom pa je seveda tudi nagrada za zveste oboževalce creekwodskega para in tisto, kar serijo in film dokončno poveže. Pohvalno je, da Simon v Victorjevem življenju ni prisoten le prek osebnih sporočil na družbenih omrežjih, ampak da se dejansko pojavi in ponudi celo nekaj okruškov iz svojega življenja po srednji šoli, ki jih drugje ne bomo zasledili.

Zasedba je pisana in razgibana, pa naj gre za Victorjevo družino ali za njegove nove prijatelje. Pozitivno je, da je družina vključena v zgodbo in da jo poganja, namesto da bi bila – kot pogosto v mladinskih serijah – odrinjena na rob ali odsotna, kar res ni realistično za mladostnike. Družinske težave, ki niso povezane samo z Victorjem in njegovo spolno usmerjenostjo, ampak recimo tudi z mlajšo sestro in s konflikti med staršema, so prikazane zvesto in dajejo družini Salazar posebno veljavo. Victorjeva družina ni le konstrukt, ki bi bil na voljo samo zato, da bi lahko »osvetlil« njegovo iskanje, kar je v zgodbah z LGBT+ tematiko pogosto in izzveni poceni ter omalovažujoče, saj kvir osebe zvede le na eno njihovo lastnost in jih s tem poniža. Tu se dogaja ravno nasprotno, saj je Victor vržen v vihar lastnih čustev, domače drame in srednješolskih dogajanj, zato se bo z njim lahko poistovetilo veliko mladih, ki so se znašli v podobnem položaju. Že sam intro v serijo, ki ga spremlja komad *Somebody to Tell Me* Tylerja Glenna, kaže na željo po stiku z nekom, ki se je že spopadal s takimi težavami, ki bi lik lahko potolažil, da bo še vse v redu. In res serija naredi ravno to, postane referenčna točka za vse mlade, ki so se znašli v podobni stiski, ko še ne vedo, kaj točno čutijo, ob tem pa se bojijo tudi odzivov okolice, ki zna biti kruta in neizprosna.

Če se je Simon v filmu trudil svojo identiteto skriti, se Victor ukvarja s tem, kaj njegova identiteta sploh je, kar je na videz majhna, a ključna razlika med likoma. Victor je nekdo, s katerim se bodo kvir mladostniki veliko lažje poistovetili. Proces odkrivanja lastne (spolne) identitete prinaša ogromno tesnobe in bojazni, zato je lahko *Z ljubeznijo*, Victor tudi prijetno zatočišče za vse, ki iščejo podporo, a je v svoji okolici ne dobijo.

Dobro jutro, zmagovalka

PATRICIJA FAŠALEK

Pametni punc (Booksmart, 2019), režijski prvenec Olivie Wilde, je najstniška komedija, ki predstavlja generacijo Z in njeno napredno dojetje feminizma, rasnega vključevanja, spolne usmerjenosti in spolnih reprezentacij, s tem pa kljubuje politiki, naravnani k sovražnemu govoru, na čelu z aktualnim ameriškim predsednikom. V filmu skoraj ni moč zaznati nestrpnosti do drugačnosti, edini komentar, ki ga ena izmed protagonistk zaničljivo izreče na račun družbenega položaja sošolcev, ki se v šolo pripeljeta v dragem avtomobilu, je: »In tukaj je top en procent.« Olivia Wilde s pomočjo dialogov ves čas osvetljuje zavedanje o svetu in vključuje vidike družbenih problematik, na katere želi opozoriti mlade gledalce.

Pametni punc na inteligenten način, s komičnimi dialogi, za katere je značilen hiter in odrezav govor, poustvarja vzdušje klasičnega ameriškega filma o zaključku gimnazije, kjer dijaki lovijo zadnje trenutke brezskrbnega življenja, pomešanega s tegobami prvih ljubezni in spolnih izkušenj, preden stopijo v naslednjo fazo življenja: študij, ki jih bo prelevil v mlade odrasle, usmerjene v svoje kariere.

Preobrat v klasični zgodbi »šolskega filma« režiserka naredi pri zaporedju dogodkov. V uvodnem prizoru, ki predstavi eno od dveh glavnih protagonistk Molly (Beanie Feldstein), ob poslušanju meditacijskega posnetka namesto »Umirite svoj um ...« zaslišimo: »Dobro jutro, zmagovalka. Globoko vdihni. Dobro. Pripravljena si na nadvlado ...« Ob koncu meditacije se kamera, ki je pred tem gledalčev pogled usmerjala na police v sobi, kjer se bleščijo medalje, plakat sufražetk z napisom »prosim svobodo za ženske ni zločin« in slike z obrazi prominentnih žensk, kot sta Michelle Obama in Ruth Bader Ginsburg, osredotoči na Mollyjin obraz. Ta odpre oči, se zazre naravnost v kamero in si, kot kak prekažen kavboj,



ki je ravno zadovoljno »potegnil« zadnji dim, seže s prsti v usta in iz njih potegne zobni aparat. S tem režiserka poskrbi, da je sporočilo filma takoj jasno: zgodba se bo vrtela okoli samozavestnih mladih žensk, ki se zavedajo svoje vrednosti in stremijo k vrhu, s tem pa se dotakne tudi prepoznavnosti generacije, ki odrašča v kompetitivnem kapitalizmu digitalne dobe – njihovih visokotelečnih kariernih ambicij. Mollyjine sanje so namreč postati najmlajša sodnica, kadarkoli nominirana za vrhovno sodišče.

Ne gre torej za tiste vrste najstniško komedijo, ki temelji na predstavljanju gimnazijskih let kot časa za zabavo in bežanje pred odgovornostjo, temveč ravno nasprotno. Prijateljici, ki sta ves svoj čas posvetili izključno knjigam in učenju, zadnji dan pred koncem šole ugotovita, da je njunim sošolcem uspelo združiti tako zabavo kot delo, pri tem pa so dosegli enake rezultate in bili sprejeti na najboljše univerze v Ameriki. Misel, da je drugim uspelo več kot njej, Molly tako razjezi, da nagovori najboljšo prijateljico Amy (Kaitlyn Dever), ki je pred dvema letoma prišla iz omare, v divjo noč zabave, saj imata zgolj en večer, da nadoknadata zamujeno in dokažeta, da sta tudi onidve lahko zabavni. Sledi niz dogodkov, kjer režija preigra vse obvezne sestavine komercialno usmerjenega najstniškega filma o koncu šole, jim doda feministično konotacijo in jih sestavi v svojo zgodbo o močnih prijateljskih vezeh, potrebi po potrditvi drugih in prvih nerodnih spolnih izkušnjah. Iz poteka dogajanja niso izpuščeni niti bazen, pijača, bruhanje, droge, prepiri, veliki poljub, razočaranje in dirka z avtomobilom – vložki, ki zaznamujejo večino filmov, umeščenih v srednješolska leta.

Molly in Amy vizualno ne ustrezata stereotipnim reprezentacijam glavnih likov v šolskem filmu. Molly je



samozavestno, pametno, pa tudi manipulativno, trmasto in ukazovalno dekle, ki nima težav s svojo nekoliko močnejšo postavo. To potrjuje prizor, kjer se dekleti pod vplivom halucinogenih drog spremenita v barbiki; medtem ko si Amy radostno ogleduje svoje novo telo, čeprav se zaveda, da gre za nerealistično figuro, katere sporočilo škodi ženskam, jo Molly prepričuje, naj se ne vda skušnjavi. S prevpraševanjem, kako bosta zdaj lulali in kakali ter kako naj normalno hodita z za telo neproporcionalno predolgimi nogami, ob sodita reprezentacije idealne ženske, ki jo tovrstne igravce in fotografije v medijih še vedno potiskajo v ospredje.

Protagonistki prav tako ne stremita k temu, da bi se približali simbolom, ki v družbi pripadajo moškim, ter k zanemarjanju tistega, kar je označeno kot »deklisko«. Barva hiše, v kateri živi Molly, je roza, in s to barvo niso prav nič varčevali, ko so jo nanесли na vse zunanje dele njenega bivališča, od fasade zidov do strehe in vrat. Roza se v obliki luči in osvetlitve, interjerja sob in različnih rekvizitov nenehno pojavlja skozi ves film. Na zabavi se prijateljici pojavita v sposojenih oblekah z bleščicami, dogajanje pa je obarvano z njunimi pogovori o masturbaciji, gledanjem pornografije, Amyjino pomočjo pri izdelavi tamponov v Bocvani, ogle-danimi simpatijami in laskajočimi besedami, ki jih radi namenjata druga drugi. Njune ženske vzornice se pojavljajo na vsakem koraku: skrivna beseda za popolno podporo brez vprašanj je »Malala«, ime znane pakistanske aktivistke in najmlajše dobitnice Nobelove nagrade, na Amyjinih vratih

sobe pa je pritrjen znani naslov eseja Virginie Woolf »*A Room of One's Own*« – Lastna soba.

Občasno se zdi, kot da so imeli ustvarjalci filma težave pri ustvarjanju konflikta, ki bi zmotil idilo prijateljic. Ko se spreta, je prepir prikazan kot nekaj malenkostnega in nepomembnega, saj so besede kmalu zadušene in ne slišimo več, kaj v njunem na videz enakopravnem odnosu ne deluje tako, kot bi moralo. Mollyjini starši sicer nikoli ne vstopijo v zgodbo, vse ostalo v filmu pa se zdi že skoraj preveč bleščeče, varno in lepo, vključno z Amyjinimi starši, katoliki, ki se na vso moč trudijo razumeti hčerino naklonjenost do žensk in ji izkazujejo veliko ljubezni. Nihče od likov nima resnejših problemov, ne trpi zaradi revščine, celo tisti na začetku manj priljubljen »en procent« je kmalu prikazan v svoji simpatični »pravi« naravi. Čeprav filmu ne primanjkuje preklinjanja in sošolci na stranišču obrekujejo Molly ter jo imajo za zoprno osebo, pa njihove kletvice sežejo do ravni, da »mora biti njena vagina napolnjena z diplomami«.

Vzdušje, ki ga s filmom *Pametni punči* ustvari Olivia Wilde, ni le zabavno, prijetno in sproščujoče, ampak napolnjeno tudi z duhom opolnomočenja. Spodbuja k družbi, katere vrednote temeljijo na sprejemanju sebe in drugih. Spregovori o pomembnosti prijateljskih vezi med ženskami ter poudarja žensko intelektualno in osebnostno vrednost, ki ni vezana na videz, izpolnitev romantične ljubezni ali potrebo po iskanju potrditve s strani moških.

Drobne misli in vtisi udeleženk

5. Kinotripovega filmskega kluba

Kinotrip je Kinodvorov filmski program, namenjen mladostnikom med petnajstim in osemnajstim letom. Enkrat na leto se odprejo prijave v Kinotripov filmski klub. Ta je letos potekal že petič, tokrat prvič med šolskimi poletnimi počitnicami, od 6. do 17. julija. Udeležilo se ga je sedem mladostnikov. V filmskem klubu mladi skupaj z mentorjema pogledajo kopico izbranih sodobnih filmov in filmskih klasik. Nato sami izberejo in sestavijo program za Kinotripov filmski festival, ki bo letos potekal med 15. in 17. oktobrom. Tega aktivno sooblikujejo v celoti: izbirajo celostno podobo, seznanjajo se s promocijo in definicijo ciljnega občinstva, pripravljajo besedila, uvode in vodijo pogovore z gosti ter skrbijo, da festivalsko filmsko dogajanje organsko zaživi. S sloganom »mladi za mlade« poskuša Kinotrip mladim ponuditi priložnost za vstop v »zakulisje« filmskega sveta in obenem skupaj z njimi vedno znova iskati in spreučati stereotipne oznake mladinskega filma v odnosu do mladega občinstva.

ANJA BANKO

mentorica 5. Kinotripovega filmskega kluba

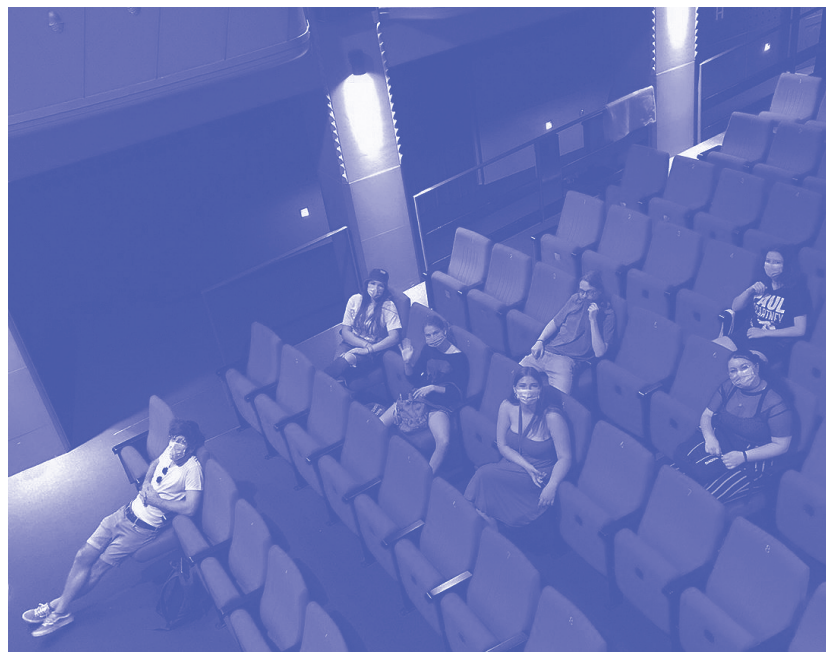


FOTO: AMELIJA KRACINA



5. KINOTRIPOV FILMSKI KLUB

Droge, samorogi, Bowie!

Droge, samorogi, Bowie so tri besede, s katerimi bi opisala letošnji Kinotrip. Nanj sem se prijavila, ker rada gledam dobre filme in se rada družim z ljudmi, ki radi gledajo dobre filme. Dva poletna filmska tedna sta bila polna smeha, solz, navdušenja, razočaranja in sta minila čisto prehitro.

Vsak dan se začne z jutranjo kavico in kratkim pogovorom. Nekateri še premlevajo svoje vtise od včerajšnjega filma, drugi pa debatirajo o tem, katera risanka iz otroštva je najboljša. Počasi se nam pridružita še Matevž in Anja, naši vodilni sili in mentorja, ki še malo pokramljata z nami, potem pa se vsi odpravimo v dvorano, kjer si pogledamo

film dneva. Po filmu se navdušeno ali pa ogorčeno odpravimo nazaj v kavarno Kinodvora, kjer delimo vtise in že razmišljamo, zakaj to je ali pa ni Kinotripov film. Ob pogovorih s pomočjo mentorjev urimo veščine filmske kritike. Anja in Matevž nas s postavljenimi vprašanji spodbujata k čim bolj kritičnemu razmišljanju, da smo lahko pri naslednjih ogledih še bolj pozorni na določene filmske elemente. Pogledali smo vse od najnovejših neodvisnih filmov pa tja do starejših in sodobnih klasik. Matevž nas je seznanil tudi s programom kratkih filmov, kar je bil moj najljubši dan.

Film me je od vedno navduševal, a sem se zaradi drugih zanimanj zadnje čase od njega odtujila, zato sem zelo vesela, da sem se letos udeležila Kinotripa. Odprl se mi je cel nov filmski svet. Še bolj sem dojela, kako zelo obširno je to področje in koliko stvari se moram še naučiti, kako ogromno filmov moram še pogledati. Ponudilo se nam je tudi ogromno novih priložnosti. Od možnosti, da smo del ekipe na raznih drugih filmskih festivalih, do pisanja tega prispevka za revijo Ekran. Predstavili so nam tudi Festival kratkega filma – FeKK, kjer sem bila letos tudi prostovoljka in sem čisto navdušena. V prihodnje se bom poskusila prijaviti na čim več festivalov. Na splošno sem se imela res lepo in sem zelo vesela, da sem imela možnost spoznati to super ekipo in vse ljudi iz najrazličnejših organizacij ali ustanov (Ekran, Kurja Polt, Slovenska kinoteka). Se že veselim vseh dogodivščin, ki jih bom doživela s svojimi Kinotripovci!

SINJA SMOKVINA

Priložnost za vstop v filmski svet »z druge strani«

Takoj ko je v moj e-poštni nabiralnik priletel mejl, da Kinodvor zbira prijave za zdaj že peti filmski klub Kinotrip, me je kot ljubiteljico filma pritegnila že količina in raznovrstnost filmov, ki naj bi si jih ogledali. Obenem me že nekaj časa zanima, kako se je poleg filmske produkcije v Sloveniji še možno ukvarjati s filmom. Organizacija filmskega festivala se mi je zdela zanimiv podvig! Hitro sem se lotila izpolnjevanja prijavnice, ki je od nas zahtevala, da odgovorimo na raznovrstna filmska in nefilmska vprašanja, kot sta na primer: »Kateri film te je v zadnjem času res navdušil in zakaj?« ali »Katera vloga pri organizaciji filmskega

festivala bi ti najbolj ustrezala?«. Prijavnico sem vzela malce preveč resno, saj so me filmski klubi vedno nekoliko strašili. Bala sem se, da bodo vse moje filmske »šibke točke« prišle na plan: »Kako to, da nisi gledala tistega nemega nigerijskega filma iz leta 1927?« ali kaj podobnega.

Ko sem se prvi dan prikazala pred kavarno Kinodvora in spoznala vrstnike, sem hitro ugotovila, da je strah popolnoma odveč. Vzdušje je bilo sproščeno in takoj je bilo očitno, da lahko vsakdo nekaj prispeva k pogovoru. Mentorja sta nam razložila, da bomo gledali en film ali dva na dan, ki pa naj ju ne ocenjujemo zgolj na podlagi našega osebnega okusa. Razmišljamo naj predvsem, ali je film »dober« na način, da nagovarja naše vrstnike. Gledali smo tudi že prvi film, ki nas je vse odpihnul in je bil na koncu prva in najbolj složna izbira za umestitev na program filmskega festivala. Po vsakem filmu smo ob žvenketanju kavarniških skodelic debatirali in hitro je bilo jasno, da se naši filmski okusi in znanje dopolnjujejo. V vsaki razpravi je nekdo morda bolje komentiral zgodbo, spet drugi je imel kaj povedati glede kadriranja in montaže, tako da smo na koncu lahko prišli do poenotene odločitve, ali bomo film vključili v program ali ne.

Poleg gledanja filmov smo v filmskem klubu poslušali tudi razne predstavitev, na primer o zgodovini ljubljanskega Kinodvora in malo tudi o filmu kot umetnosti, urednica revije Ekran pa je predstavila svoje delo pri reviji in delo filmske kritičarke. Zanimivo je bilo izvedeti, koliko ljudi se v Sloveniji na tak ali drugačen način ukvarja s filmom. V ospredje po navadi stopajo filmski ustvarjalci, zato je navadnemu človeku težko oceniti, koliko ljudi se ukvarja na primer z organizacijo festivalov, filmsko kritiko, izbiranjem programov za kinematografe itd.

Kinotrip se mi zdi čudovita priložnost za tiste, ki bi želeli sodelovati v filmskem svetu, pa tudi za tiste, ki bi v kino radi prišli le pogledat kakšen dober film. Vsi filmi, ki bodo oktobra predvajani na filmskem festivalu, vključujejo mlade glavne junake, ki pa mladost doživljajo na zelo različne načine, zato sem prepričana, da bi se vsak mlad človek lahko poistovetil z vsaj enim od njih. Kot udeleženki pri izboru filmov mi je bilo najbolj všeč, da smo izkusili veliko različnih, a vseeno izredno kakovostnih filmov, od filmskih klasik iz različnih obdobj do evropskega sodobnega pa spet nazaj do ameriškega filma in kratkih filmov. V imenu vseh sodelujočih si upam reči, da smo zelo ponosni na program, ki smo ga sestavili, zato upam, da se srečamo na festivalu!

AJŠA PODGORNİK



Katarzično uničenje

VERONIKA ZAKONJŠEK

Letošnje poletje je sredi poostrenih karantenskih predpisov v televizijsko sfero nepričakovano izstrelilo serijo **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020), ki je na domačih ekranih zasedla v času bizarnega zgodovinskega presečišča globalne pandemije in politične angažiranosti, ko je svet skoraj simultano završal v viharju družbenih protestov in nemirov. Zgodovinski momentum, ki ga je bilo mogoče za bežen trenutek začutiti kot zametek revolucije, je z ekranizacijo temnopoltih identitet, prijateljstev, številnih odtenkov novodobne spolnosti in negotove milenijske realnosti uspel dodobra pretresti tudi popkulturno krajino. Michaela Coel, ki se pod serijo podpisuje kot ustvarjalka, scenaristka, režiserka, izvršna producentka, pa tudi igralka, nam s svojo dinamično navigacijo po svetu spolnega nasilja in predelovanja travm postreže s prodornim portretom sodobnega londonskega življenja, v katerem odpira celo morje kočljivih tem, ki se dotikajo polja posilstva, privolitve, njenega naknadnega umika in ostalih, na stranski tir potisnjenih tem seksualnosti, ki jih še danes zakriva oblak tabuiziranosti in nejasne definiranosti.

Osrednja junakinja serije, Arabella, ki jo z izjemno fizično prezenco in karizmo odigra Michaela Coel, posebej glas mlade britanske generacije, ki se uspe prek spletne slave vpeti v svet prominentnih, belskih založniških hiš. A ko se njen knjižni prvenec nepričakovano povzpne med literarne hite in prične založba nanjo pritiskati z zahtevo po novi knjigi, se Arabella znajde pred pisateljsko blokado. Njen tekst obstoji, rok za oddajo pa ji trdovratno diha za vrat. Zaplete se v spiralo odlašanja in iskanja receptov za hitro pisanje, dokler se v nekem trenutku, sita nesmiselnega predsedanja in strmenja v prazen ekran, ne odloči za skok na kratko pijačo. Na telefonu si nastavi odštevalnik časa in pohiti v živahno, s prijetno neonsko svetlobo zapolnjeno mesto, kjer v karaoke baru

energično odpoje komad Nicki Minaj, s kolegom potegne lajno kokaina, nato pa v zadnjih 17 minutah pred iztekom »premora« obišče bar, kjer za mizo prijateljev in naključnih neznancev nazdravi ob *shotu* tekile. Sledi ples in nenadno opotekanje, nato pa montaža preskoči na naslednje jutro, ko Arabella v skoraj istem položaju kot večer poprej sedi za računalnikom in zaključuje svoj tekst. Ob sebi ima razbit telefon, na glavi krvavečo rano.

Ce še trenutek poprej verjamemo, da je žurerka, ki se redno požvižga na predpisane socialne okvire in v italijanskih diskotekah včasih rekreativno tripa na kombinaciji koke, ekstazija in ketamina, zvečer enostavno izgubila nadzor nad popitim alkoholom, pa Coelova na koncu lahkoten ton pilotne epizode obrne na glavo. Ko Arabella nekaj ur kasneje v gneči centralnega Londona dezorientirano išče pot domov, medtem ko se ji pred očmi pojavlja srhljiva slika moškega, ki se sopeče sklanja nadnjo, se začno postopno sestavljati izgubljeni delci večera: v pijačo so ji podtaknili GHB, prijatelji so jo na neki točki zapustili, neznan moški pa jo je nezavestno zvelkel na drugo stran mesta ter jo na javnem stranišču nekega nočnega bara posilil. Arabella doživeto travmo zanika in za svoje *flashbacke* po kanalih interneta išče kvazi-znanstvene razlage o fabrikacijah spomina. Do spoznanja, da je do zločina resnično prišlo, jo nazadnje s pravimi vprašanji in empatičnim pristopom pripeljeta šele policistki, h katerima se zateče ob prijavi podtaknjene droge.

Velika Britanija je ena redkih držav, ki v praksi že operira s pravnim modelom konsenza »samo ja pomeni ja«¹, kar

1 Slovenija ima v kazenskem zakoniku še vedno pomanjkljivo formulacijo posilstva, saj ga definira na podlagi sile upiranja; torej tega, kako močno, jasno in glasno se je oškodovanka borila, da ne bi bila posiljena – kar pa žrtvam,

situacijo na policijski postaji postavi v varen občutek dialoga, namesto navadno pričakovanega zasliševanja. Arabelli tako v nobenem trenutku ni treba dokazovati nedolžnosti, vprašanja tipa: »Kaj si imela oblečeno?«, »Kaj si ob tej uri sploh iskala v baru?« in »Koliko si pred tem že spila?« pa zamenjajo bolj relevantne stvari, osredotočene na iskanje identitete storilca, ki Arabello postopno vodijo do spoznanja, da sopeči moški razširjenih nosnic in s steklim pogledom, uprtim vanjo, ni plod njene domišljije. Michaela Coel osrednjo temo zgodbe v veliki meri črpa iz lastne izkušnje posilstva, ko je med zaključevanjem scenarija za drugo sezono serije **Chewing Gum** (2015–2017)² s prijatelji skočila na kratko pijačo ter se naslednje jutro znašla v pisarni produkcijske hiše, s skoraj povsem izbranim spominom na večer poprej. A če bi na tej točki pričakovali, da bo serija posegla po narativni premisi iskanja krivca in doseganja pravice, kakršno smo še nedavno spremljali v Netflixovi miniseriji **Neverjetno** (Unbelievable, 2019), se režiserka z zgodbo poigrava na povsem nepredvidljiv, provokativen in s črnim humorjem podčrtan način, ki nas odpelje na vrtljak refleksij o kompleksnosti prijateljstev, nedefiniranih romanc, krhkih družinskih vezi in pasti internetnega aktivizma.

Arabella se čez serijo prebija ob neomajni podpori prijateljev, glasne in živahne Terry (Weruche Opia) ter tihega, z

ki so bile pred posilstvom omamljene ali brez zavesti, onemogoča, da bi bile obravnavane dostojanstveno in pravično. Kljub majhnim premikom v pravo smer ministrica za pravosodje Lilijana Kozlovič še vedno vztraja pri modelu veta, tj. pomanjkljivemu »ne pomeni ne«. Ne gre prezreti tudi njene nedavno podane izjave na seji državnega zbora, kjer je pripomnila, da »ženske tudi same s svojimi vzorci določene zadeve nekako povzročijo«, s čimer krivdo za nekatere primere posilstva jasno postavlja na stran žrtev.

2 *Chewing Gum*, ki temelji na njeni diplomski monodrami *Chewing Gum Dreams*, je Michaelo Coel v televizijski svet izstrelila pri zgolj 28 letih ter ji leta 2016 prinesla kar dve nagradi BAFTA. Gre za satirično serijo o pohotni 24-letnici iz fundamentalno krščanske družine, ki si kljub seksualni nevednosti in naivnosti zastavi misijo izgube nedolžnosti. Zaradi podobnih začetkov in vsestranske talentiranosti za pisanje, igro in režijo, Michaelo spletno občestvo rado postavlja ob bok Phoebe Waller-Bridge, katere odmevna serija *Fleabag* je luč sveta prvotno prav tako ugledala kot gledališka predstava (t. i. one-woman show). A kljub podobnosti v njunem vstopu pod sloj svetovnih žarometov gre opozoriti na pomembno razliko: medtem ko je družina prve finančno dobro situirana in zgodovinsko prepletena s prominentnimi britanskimi imeni ter baronskimi nazivi, je druga hči ganskih imigrantov, katere otroštvo je bilo zaznamovano z odsotnostjo očeta, marginaliziranim življenjem v socialnih blokih »priseljencev« – na presečišču bankirske davčne oaze London Cityja in delavskega, multietničnega Tower Hamletsa – ter dnevnim razizmom, s katerim ji ni bilo prizaneseno niti po vstopu v londonski Guildhall konservatorij za igro in glasbo, kjer naj bi bila prva temnopolta študentka, ki so jo v zadnjih petih letih sprejeli medse.

Grindrom zasvojenega Kwameja (Paapa Essiedu), ki se prav tako vsak na svoj način spopadeta z različnimi oblikami spolnega nasilja, nepoznavanja koncepta privolitve ter z dilemami postavljanja lastnih osebnostnih mej, ki jih med seboj navsezadnje pogosto prestopajo tudi sami znotraj prijateljskega tria. Prav vsak od njih je po svoje trmast, samovšečen, promiskuiteten, nespameten in neodgovoren; človeško nepopoln. Kamera nas skoraj ves čas drži v Arabellini neposredni bližini, ko se na njej zadržuje bodisi z bližnjimi in srednjimi plani ali opazovanjem tudi tistih najbolj intimnih trenutkov: kajenja džointov na stranišču, menjave vložkov, uriniranja na pločniku in seksa z italijanskim ljubimcem Biagiom, kjer se fokus iz vročice trenutka kaj hitro prestavi na Arabellin krvni strdek, ki ga močan menstrualni tok odvrže na brisačo. Arabella tudi sicer izziva našo percepcijo žrtve, ko brez zadržkov menjava partnerje in žure, se drogira, alkoholizira in si v diskačih s plesom prisvaja odre, medtem ko ji izpod kratkega krila in spodnjic pogleduje rob menstrualnega vložka. »Pa kaj?« nas serija izzivalno sprašuje, medtem ko testira naše predsodke do svobode ženskega telesa. »Si zaradi tega posilstvo kaj bolj zasluži?« Ko realnost Arabelle in njene družbe postavimo še v kontekst afriško-britanske identitete in delavskega razreda – v primeru Kwameja pa tudi homoseksualnosti – se pred nami le še jasneje izriše kontekst »popolnih«, v zgodovinskem kontekstu kontinuirano spregledanih in diskreditiranih žrtev, ki nam ga Coel na kratko sugerira tudi v eni izmed epizod, ko nas vrže v preteklost Arabellinih srednješolskih dni. »Bele solze so najvišja denarna valuta,« pripomni mlada Terry, ko temnopoltega fanta iz paralelke sošolka lažno obtoži posilstva. Situacija nikakor ni črno-bela in tudi fant ne nedolžen, Arabello pa situacija že v zgodnji mladosti pripelje do spoznanja, kako različni so odzivi na doživeto kaznivo dejanje glede na barvo kože. »Preden sem bila posiljena, nisem temu, da sem ženska, nikoli posvečala posebne pozornosti. Preveč sem bila zaposlena s tem, da sem revna in temnopolta,« Arabella leta kasneje prebira odlomek iz svoje nastajajoče knjige, s čimer režiserka v ospredje serije jasno umešča tudi vprašanje razredne in rasne identitete.

Michaela Coel se tukaj začne poigravati z različnimi manifestacijami posilstva, ki niso zmeraj enostavna ali enoznačna, zato tudi same žrtve včasih ne vedo zares, ali jim je bila v očeh zakona storjena krivica. Najsi gre za Arabellino izkušnjo *stealthy*³, nasilnega *dry-humpinga*, ki na Grindr zmenku doleti

3 *Stealthy*: odstranitev kondoma med spolnim odnosom brez partneričine vednosti oziroma privolitve. Čeprav gre za situacijo, v kateri partnerica



Kwameja, ali trojčka Terryjinega opolnomočenja, ki se izkaže za zrežirano manipulacijo, pred nami se odstira cel spekter problematičnih situacij, ki grobo brišejo pojem privolitve in nas izzivalno sprašujejo: je tovrstno ravnanje OK? Ali mora naša družba povsem na novo definirati polje konsenza? Kot še posebej subverzivna pa se izkaže stranska zgodba, ki se začasno povsem preusmeri na Kwameja, s tem pa v ospredje potisne v oblak stigme in tabuja ovite moške žrtve spolnega nasilja, še vedno tarče očitnih predsodkov in nelagodja policijskih uradnikov, ki naj bi bili zadolženi za zagotavljanje njihove varnosti in nudenje pomoči.

Arabella skozi serijo tako navigira med svojo osebno travmo, internetno persono kvazi-aktivizma, kapitalistično realnostjo (belskih) korporacij⁴ in vzdrževanjem lastne

integritete, vse dokler nas režija ne pripelje do fantazijskega finala, ki pred nami razgrne celo paletu možnih variacij konca. A sprva morda nerazumljiv zaključek, ki ne ponudi pričakovane razrešitve in posledičnega občutka katarze, se ob poglobljeni refleksiji vendarle izkaže za smiseln epilog. Michaela Coel je pričujočo serijo izrabila za izliv lastnega žolča, preživetih krivic in potlačenih travm. Bi ji več zadoščenja prineslo maščevanje, razumevanje posiljevalčeve psihe ali popoln preobrat spolnih vlog, kjer bi ves nadzor nad situacijo prevzela ona? Vsak naslednji razvoj konca se pogrezne globlje v njeno domišljijo, dokler Arabella – kot tudi Michaela – katarzične utehe ne najde v tem, kar (po)zna najbolje: pisanju, ki vsebuje potencial, da razburka in preusmeri družbene tokove.

prvotno pristane na spolni odnos, je to privolitev pod določenim pogojem: uporabo zaščite. Gre za prelom najosnovnejšega konsenza intimnega odnosa, ki ga v Veliki Britaniji obravnavajo kot posilstvo, medtem ko pri nas o tovrstnem ogrožanju zdravja ženskega telesa in reproduktivnih pravic v kontekstu pravne ureditve še ne razglablja.

4 Tudi ta aspekt Arabelle lahko zlahka beremo kot piker komentar Michaela Coel na lastne izkušnje v filmski industriji, ko je bila v zgodnjih zametkih serije primorana zavrniti Netflixovo milijonsko ponudbo, s katero bi se popolnoma

odpovedala avtorskim pravicam svoje nastajajoče kreacije. Tako se je za bistveno manjši znesek ugnezdila pri BBC, ki se mu je kasneje kot koprodukcijski partner pridružil še HBO. V seriji nenasitnost podjetij, ki izrabljajo kreativnost svojih vzhajajočih avtorjev, jasno nakaže skozi Arabellino založniško hišo, ki njeno posilstvo nemudoma vidi kot potencial za nov knjižni hit, delno pa se teme dotakne tudi preko okoljevarstvenega »start-upa«, ki veganstvo spreobrača v problematičen kapitalistični tržni model, v katerem Arabello izrablja za dostop do temnopoltih strank in povečevanje dobička.

Sama svoje najboljše delo

PETRA METERC

Michaela Coel je v serijo **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020) preslikala lastno izkušnjo posilstva, ki se je zgodilo v času, ko je pisala in igrala v seriji **Chewing gum** (2015–2017). Prelom v ustvarjalnem procesu, v katerega je zarežalo nasilje, je v ustvarjalki sprožil konflikt, kriv za razvoj serije o soočanju s travmo, skrbi zase, solidarnosti z izkušnjami drugih, pomembnosti glasnega izrekanja o nasilju in neskončni meri tovariške ljubezni, vsega tistega torej, kar je protagonistki serije, mladi pisateljici Arabelli, pa tudi mladi piski serije Michaeli Coel omogočilo, da na koncu pove svojo zgodbo.

Bolečina je pomembna: kako se ji izmikamo, kako se ji vdamo, kako se z njo soočamo in kako jo presežemo.¹

Ko se Arabella v drugem delu serije odpravi na policijsko postajo, da bi prijavila posilstvo, ki se ga zaradi v pijāčo podtaknjene droge slabo spominja, je očitno, da je kljub modricam in praskam, zdravniškemu pregledu, ki potrdi napad, ter spominu na moškega, ki se sklanja in vzdihuje nad njo, zadržana do uporabe besede *posilstvo*. Svojo travmo na začetku vztrajno podcenjuje in o njej težko spregovori, čeprav od njene teže postaja vse bolj čustveno otopela. V notranjem monologu si, kadar ji je pretežko, vneta ponavlja mantro, da »obstajajo otroci, ki so lačni, da je v Siriji vojna in da nimajo vsi pametnih telefonov«, ki naj bi ji pomagala lastno izkušnjo nasilja v širši sliki travm in hierarhiji privilegijev dojemati kot manj pomembno. Po zadržanem obisku v svetovalnici ji terapevtka našteje možne psihološke odzive na posilstvo, ki jih Arabella izkuša na lastni koži, ter ji položi na srce, naj najprej poskrbi zase. Potem ko preseže začetne racionalizacije in samoobtoževanja, češ da je morda zaradi tega ali onega

razloga kriva sama, ji prijatelja Terry (Weruche Opia) in Kwame (Paapa Essiedu) pomagata, da pogled usmeri vase.

Zavestno se moramo učiti, kako biti nežni drug z drugim, dokler nam to ne preide v navado.

Terry in Kwame, Arabellina »nadomestna družina«, se sprva ob njenem soočanju s travmo počutita očitno nelagodno in zmedeno, s čimer je prikazano redko obravnavano dejstvo, da se mora pravzaprav tudi okolica žrtve nasilja naučiti, kako se odzvati na travmo. Arabella zagotovo ni učbeniško stereotipna žrtev. Nasprotno, serija nam na vsakem koraku sporoča, da žrtev ni nujno všečna, da je lahko nadležna in neodgovorna, celo egocentrična in moralistična, da je Arabella pred posilstvom vlekla koko kot za šalo ter da se pravzaprav sama ves čas pogaja z »vlogo žrtve«, saj se v njej ne počuti domače, na kar se Kwame in Terry ne znata vedno odzvati in kar večkrat zamaje njihovo tesno vez, čeprav sta trdno odločena, da prijateljici stojita ob strani. »Moje rojstvo je tvoje rojstvo, tvoja smrt je moja smrt!« si v teku serije ponavljajo v nekakšni sestrsko-bratski zavezi, ki kaže na uporno vztrajanje v nežnostih prijateljske ljubezni in zavetja, ki jo slednja nudi.

Skrb zase ni uživanje. Je samoohranitev, in to je dejanje političnega boja.

Ko se Arabella posveti sebi, se sprva zdi, da ob različnih prijetnih, pomirjujočih aktivnostih ne pride do napredka v preseganju travme, pa vendar ji prav takšna, za začetno soočenje s travmo nujna radikalna skrb zase omogoči, da na lastno izkušnjo začne gledati politično. Ljudem začne govoriti o nasilju, ki se ji je zgodilo, in si zaradi ustvarjalne blokade jemlje odmor od dela, čeprav ji, prekarki, uredniki kljub plačilu terapije dihaajo za ovratnik z rokom za oddajo osnutka

¹ Avtorica misli v kurzivi je Audre Lorde, afroameriška feministka, lezbijka in pesnica.

romana. Serija tako tudi ne-delo prikaže kot skrb zase in kot nujen *jebi* se tržni logiki, ki bi želela kapitalizirati tudi posilstvo. Ko glavna urednica njenega prihajajočega romana izve, da je bila Arabella posiljena, namreč pokroviteljsko reče: »Torej, Arabella, le spravi se k delu, gospodičnica! To zgodbo hočem videti!«

Moja dolžnost je, da govorim o resnici, kot jo vidim, in da ne delim le svojih zmagoslavij, ne le stvari, ob katerih sem se počutila dobro, ampak tudi bolečino. Intenzivno, neizmerno bolečino. Pomembno je, da delim to, da vem, da je preživetje preživetje in ne le sprehod po dežju.

Arabella o svoji izkušnji preživetja posilstva spregovori tudi v skupnosti. Po javnem razkritju pisateljskega kolega in ljubimca, ki je med spolnim odnosom brez njene vednosti odstranil kondom, se odloči, da bo o svojih izkušnjah začela kričati na ves glas. Njeno deljenje travme in premislekov o nasilju – deluje kot nekakšna influencerka gibanja #jastudi na družbenih omrežjih – na določeni točki preraste v obsesivno izpostavljanje intimne, vživljanje v zgodbe drugih in prevzemanje bremena širše problematike nase, kar se mesotoma kaže kot svojstven eskapizem, spet drugač pa kot samopromocija in monetizacija lastne bolečine. Ob vsem tem Arabella spregleda, da se je v vmesnem času nasilje zgodilo tudi njenemu prijatelju Kwameju. Ta na eni svojih nočnih *Grindr* odisejad po Londonu tudi sam doživi posilstvo, ko pa to želi prijaviti na policiji, zaradi svojega spola in spolne usmerjenosti ni obravnavan z enako profesionalnostjo kot Arabella, ki ob enem od uspešnih sestankov s kriminalistka ma igrivo vzklika: »*Rapebusters! Rapebusters!*«

Nisem svobodna, dokler je katerakoli ženska nesvobodna, četudi so njene verige zelo drugačne od mojih.

Arabella v luči lastne travme sčasoma prisluhne tudi bolečini tistih okoli sebe. Na skupinski terapiji, ki jo vodi njena sošolka iz srednje šole, začenja razumeti, kako tanke so meje nasilja v odnosih in kako dvoumne so lahko nekatere situacije. Ugotovi, da je kljub zamegljenim mejam, ki jih serija kopiči in jemlje pod drobnogled, prav zavestno premikanje mej dopustnega tisto, kar je najtežje določljivo in posledično redko preganjano. Kljub temu da v angleški zakonodaji glede spolnega nasilja *ja pomeni ja*, veliko področij ostaja nejasnih, česar se mnogi zavedajo in to izkoriščajo. Arabella je na eni od skupinskih terapij zato odločena, da je treba obravnavati

prav zlorabe tovrstnih sivih con: »Ja, Bob [op. avt. generično ime za povzročitelja spolnega nasilja na terapiji] misli, da je najpametnejši človek v sobi, ker je preučil podrobnosti. Me ga moramo začeti opazovati. Mu povedati, da vidimo te podrobnosti. Da ga vidimo.« Serija ne pozabi niti na dejstvo, da se tudi velik del vsakdanjih spolnih praks, ki jih prakticirajo protagonisti serije, giblje na presečiščih moči in privilegijev spola, spolne usmerjenosti ter rase, pri čemer je treba poudariti, da je serija ena redkih, ki spolnost prikazuje na skrajno neposreden način in ne stavi pretežno na goloto »nepopolnih« teles, kot to počne večina *milenijskih* serij. Omeniti velja vsaj prizor z Arabellinim italijanskim ljubimcem, ki raztrešči tabu spolnih odnosov med menstruacijo, ko slednji na postelji z začudenjem s prstom tipa teksturo krvnega strdka, in Terryjin zmenek s trans moškim, ki poudari nujnost presegaanja heteronormativnih stereotipov o telesnosti partnerjev.

Sama sem svoje najboljše delo – vrsta cestnih zemljevidov, poročil, receptov, čečkanj in molitev iz prvih bojnih linij.

Ob koncu serije je jasno, da za preseganje travme Arabella ni iznašla enega samega recepta, a je bila prav multituda načinov soočanja glavno gonilo procesa celjenja in vzporednega ustvarjalnega procesa, pa naj gre za njene manične, eskapistične obsesije, potlačene bolečine, seksualnost ali premisleke svojega spola v perspektivi identitete temnopoltega dekleta, ki je odraščalo v ganski priseljski delavski družini.

Prav zato se tudi zadnji del, ki se kot v romanu, v katerem bralec lahko izbere svoj konec med več možnimi, ne opre na eno samo razrešitev. Nihanja med nasilnim maščevanjem nad storilcem in zatiskanjem oči pred lastnimi nasilnimi vzgibi, med preseganjem kroga nasilja z radikalno empatijo do storilca, med zamenjavo spolnih vlog in Arabellino penetracijo nasilneža so zgolj simbolni prebegi njene zavesti v smeri, po katerih je stopala serija. Pomembno je, da njen ego živi in brca, saj se soočenja s storilcem v lokalu s pomenljivim imenom *Ego Death*, kamor je Arabella hodila vse leto, da bi zopet ugledala posiljevalca, prek serije preigravajo že v njeni glavi, zato je najbolj realističen tisti konec, v katerem se odloči, da bo namesto večernega iskanja storilca ostala doma.

Oziroma kot je dejala Michaela Coel v enem od intervjujev: »Toda jaz, Michaela, sem morala to pustiti za sabo. Morala sem spustiti. Morala sem spustiti travmo in se zavedati, da sem, če jo pustim za sabo, še vedno živa, in da ni nujno, da me travma definira. Da jo lahko pustim za sabo in bom še vedno tu.«



Klemen Dvornik

»Od nas se zahteva in pričakuje, da smo kot Luka Dončić, ampak priložnost, da igramo, imamo pa vsako sedmo leto, če smo res dobri in imamo srečo. Vmes pa sedimo na klopi in čakamo.«

METOD PEVEC

Klemen Dvornik (1977) je filmski in televizijski režiser in eden od najbolj kulturnopolitično angažiranih filmskih ustvarjalcev pri nas. Med letoma 2012 in 2016 je bil aktiven kot predsednik Društva slovenskih režiserjev (DSR), leta 2017 pa je prevzel funkcijo predsednika takrat novoustanovljene Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev (ZDSFU), ki je krovna strokovna organizacija na področju produktivne kinematografije v Sloveniji.

Je predsednik Izvršnega odbora Združenja evropskih filmskih režiserjev (FERA) in predsednik ali član še nekaj organov in teles, med drugim upravnega odbora Writers & Directors Worldwide, krovne svetovne organizacije scenaristov in režiserjev. Je tudi docent na Oddelku za filmsko in televizijsko režijo na ljubljanski AGRFT.

Med njegovimi režijskimi deli sta dva celovečerca, **Pod gladino** (2016) ter **Kruha in iger** (2011), nadaljevanke **Jezero** (2019), **V dvojce** (2015–) in



Prepisani (2010) ter več kot petsto audiovizualnih del različnih zvrsti (od daj, dokumentarnih filmov, glasbenih videov, posnetkov koncertov v živo ...), za katere je doslej prejel devet nacionalnih in mednarodnih nagrad.

Uvodoma ne moreva mimo vprašanja, starega toliko kot slovenski film: kadarkoli pride do gospodarske ali javnofinančne krize, je film med prvimi žrtvami. Zakaj se to dogaja?

Zame je to povsem nerazumljivo. Film je v tem trenutku osrednja in potencialno najbolj propulzivna zvrst ustvarjalnosti znotraj kulturnega sektorja – pri nas pa žal ne more avtohtono in avtonomno delovati, ne oziraje se na politične ali gospodarske spremembe, kar je v diametralnem nasprotju z razmerami v gospodarsko in politično razvitem in urejenem širšem evropskem okolju, ki je ta potencial pravočasno prepoznalo. Film tam cveti, se razvija in je resna gospodarska panoga.

Da filmska oziroma avdiovizualna (AV) produkcija, ki ima zelo dolg cikel (od ideje do realizacije celovečernega igranega filma običajno preteče od 4 do 7 let), lahko deluje v ustaljenem ritmu, je kontinuiteta eden od bistvenih pogojev. Za kakovostno nacionalno filmsko ali AV produkcijo je potrebna kontinuiteta, enako kot za kakovostno nacionalno gledališko produkcijo.

V Sloveniji je filmska in AV produkcija sistemsko financirana projektno, se pravi, ni institucionalizirana. Med

državnim in institucionalnim delom kulture (opera, gledališče, balet, simfoniki, galerije, muzeji ...) ter filmom sistemsko obstaja velika razlika. Prvi je financiran z zakonom in zato sprememb v političnem prostoru ne zaznava tako usodno, preostala kultura (film, knjiga, sodobni ples, ljubiteljska kultura) pa je financirana projektno ter iz drugih virov, ki jih ministri pogosto imenujejo »mehko financiranje«. Ko pride do krize ali kakršnihkoli reform, je zato to prvo področje, ki se ga reducira, manjša, reže, ustavlja ali celo ukinja. Trenutno je politika s formalnimi ukrepi na vladni ravni povsem ustavila financiranje filma. Težko si predstavljam, da bi se zgolj zato, ker posamezni minister ne bi posredoval nekega dokumenta, ustavila gledališka sezona na primer v SNG Drama. Ali celotna produkcija Cankarjevega doma. Natanko to se v tem trenutku namreč dogaja slovenskemu filmu – navkljub Nacionalnemu filmskemu programu, pogodbenimavezam ter iztožljivim neizpolnjevanjem obveznosti. A volatilitnost in krhkost sistema postavlja slovenski film v tako ranljivo in podhranjeno pozicijo, da si drastičnih potez ne more privoščiti, saj s tem tvega, da izumre.

Meniš, da je upravičeno pomisliti, da se politika že zelo dolgo zgolj spreneveda, ko govori o pomenu kulture; da je njen pomen, kljub temu da imamo državni kulturni praznik, pri nas res zgolj navidezen in da seveda posledično tudi film to navideznost ob vsaki priložnosti občuti kot neposredno prizadetost?

Menim, da pomen kulture kot take ni problematičen, težava je v definiciji kulture in v tem, kaj si kdo predstavlja pod tem imenom. Tisti del, ki je v srži povezan z ustvarjalnostjo, ki gradi našo kulturo kot širši, malone bivanjski

pojem nekega naroda, je izraz nacionalne identitete. In kaj ga najbolj določa? V razpravah na evropskem nivoju poudarjajo, da se kultura neposredno navezuje na jezik, in da ga moramo negovati in ceniti sami. Nizozemci mi npr. rečejo: »Vi morate skrbeti za slovenščino, Francozi bodo za francoščino, Nemci za nemščino ... Slovenščina je zgolj eden od uradnih jezikov EU in s tem odgovornost Slovenije.« Ko torej razmišljam o kulturi, razmišljam v teh razsežnostih, in če bi snoval kulturno strategijo, bi razmišljal skozi prizmo jezika. V 21. stoletju slovenščino najbolj ohranjata knjiga in gledališče, ki sta tradicionalna. A najhitreje razvijajoča se in najprodnostnejša v tem trenutku je AV ustvarjalnost. Ne predstavljamo si več sveta brez vseh vrst digitalizacije, ki prihajajo seveda skozi gibljive slike: filmi, nadaljevanke, navsezadnje tudi podcasti, YouTube in drugi novi in novonastajajoči mediji so najhitrejši sodobni način komuniciranja. Za slovensko kulturo in razvoj jezika sta med osrednjimi in pomembnimi film in televizija, tesno jima sledita knjiga in gledališče. A kot vezivo, s katerim gremo v prihodnost, na tem mestu brez dvoma vidim film.

Še nečesa ne smemo pozabiti: filmarji smo edini, ki že na domačem ozemlju tekmujejo s celotno svetovno konkurenco. Nobena druga umetnostna zvrst ni postavljena v to pozicijo. Literati sicer tekmujejo s pisatelji/cami svetovnega formata, torej s konkurenco iz izborom najboljšega, a gre za v slovenščino prevedena dela, ne pa za tekmovalje v izvorniku. Gledališče na enak način doma ne tekmuje z dunajskim Burgtheatrom, Opera ne z milansko Scala, tudi slikarji ne tekmujejo z največjimi svetovnimi galerijami, niti muzeji ne, pri nas ni podružnic londonske galerije ali muzeja.

Še en zanimiv podatek, razmerje med subvencijami v kulturi in subvencijami v kmetijstvu je v Evropi 1:270. Ker s(m)o se odločili, da mora biti hrana domača in poceni in da ne bomo jedli gensko spremenjene hrane, torej stremimo h kakovosti. Če je poceni, je tudi dostopna, zato jo obilno subvencioniramo. Rad bi si predstavljaj, da bi nam bilo enako pomembno tudi subvencioniranje duhovne hrane, da ne rastemo in se razvijamo samo v fizičnem smislu. Odločitev za subvencije na področju slovenskega filma bi brez dvoma omogočila porast kakovosti in dostopnosti, višjo nacionalno zavest ter ponos na našo zgodovino in dediščino, tako slovenskega jezika kot gibljivih slik.

Trenutno imaš poleg pestrega avtorskega opusa tudi izjemno obsežen filmsko-politični profil. Če sem prav štel, si najmanj v štirih odborih, o čemer bova več povedala malo pozneje. Zdi se, da mora biti slovenski filmski avtor stalno dejaven tudi na kulturnopolitični fronti. Imam občutek, da gledališkimi režiserjem tega ni treba. Zakaj?

Mislim, da se moramo ustvarjalci angažirati v vsakršni krizi. Pri filmu pa smo žal permanentno v krizi. Zato verjetno obstaja ta neposredna povezava krize in ustvarjalcev, ki se kulturnopolitično angažiramo. Pa ne zaradi ideoloških ciljev, temveč zaradi nuje, da bi sebi in svojim kolegom zagotovili delovni in ustvarjalni minimum, skratka, da bi se upoštevale temeljne civilizacijske norme. Ker je institucija, ki nas v državi zastopa, šibka. Drugod je namreč to, kar počnemo mi, naloga institucije. Če pogledamo razmere na svetovni ravni, bi rekel, da je tam, kjer so institucije močne (in s tem ne mislim stavb in direktorjev in osebja), močan tudi film. Če bi v Sloveniji imela institucija filmskega

ustvarjanja domovinsko pravico in legitimno moč, kot so jo npr. nekoč že imeli pisatelji, torej konstitutivno in družbeno priznana moč, bi imel slovenski film brez dvoma boljši položaj oziroma bi se težave odpravljale z razpravo in iskanjem rešitev, ne pa s političnim preigravanjem moči in s konstantno bitko, ki naj bi uničila obstoječe ustvarjalce in pripeljala nove. Katere nove? Politika često pozablja, da se mi ne ukvarjamo s filmom, ker bi to bila ekonomsko preudarna odločitev ali dobra priložnost za pridobitev prestižnega statusa, temveč se nas večina ukvarja s filmom, ker je to notranja nuja in ker smo v filmu našli svoj ustvarjalni izraz. Hkrati se obča javnost tudi ne zaveda, kako kompleksna dejavnost je filmsko ustvarjanje. Ne samo z vidika organizacije, financ, produkcije ..., stalno se je treba tudi učiti ter napredovati v tehničnem in umetniškem smislu. Produktivna kinematografija je namreč v stalni evoluciji, vsak film je kot startup: vsakič ga na novo zaganjaš, poznaš stare principe, imaš idejo, jo razviješ, najdeš financerja, narediš prototip, ga pokažeš ljudem, ki jih lahko pritegne ali ne, možnost izjemnega uspeha pa je enaka kot pri startupih, posreči se enemu od desetih ali celo stotih.

In pri tem se redno pozablja, da ameriška produkcija ni samo tistih petdeset uspešnih filmov, ki pridejo k nam v evropsko distribucijo, temveč tudi preostalih štiristo, ki mogoče niso ... Slovenski film, ki mu ne uspe ta preboj, je pa izgubljen, obsojen in šikaniran.

V tujini me je najbolj presenetilo to, da tako, kot o slovenskem filmu govorimo v Sloveniji, o svojem nacionalnem filmu govorijo povsod. Ko sem na mednarodnih srečanjih poslušal tarnati denimo Britance, kako njihovo občinstvo

zaničuje angleške filme, sem bil osupel: da so dolgočasni, počasni, da so samo socialne drame, da nimajo v zasedbah slavnih igralcev, da so sami sebi namen. Iste pridevnike, ki jih poznamo in smo jih deležni tukaj, uporabljajo tudi tam. Z eno razliko: meja med tem, kaj je ameriški ali angleški ali kanadski ali avstralski film, je tanka, na jezikovni ravni gre v glavnem za dialektalne posebnosti, v vseh pa govorijo angleško. Nedavno preminuli častni predsednik FERA sir Alan Parker je bil eden največjih zagovornikov britanskega filma. Bil je eden prvih, ki so opozarjali na izginjanje oz. umiranje britanskega filma zaradi invazije ameriške produkcije in eksodusa britanskih režiserjev v Ameriko za boljšimi delovnimi in plačilnimi pogoji. Ocenjevali so, da v Britaniji nimajo strukture, s katero bi lahko konkurirali tej invaziji, in so samo nemočno opazovali, kako se s tovrstnimi težavami spopadajo v Franciji, na Danskem, v Nemčiji, Italiji ..., kjer so te velike kinematografije znotraj svoje države vzpostavile filmsko institucijo. Dober primer je npr. Francija s CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée), ki je institucija, od katere je odvisen tudi predsednik države, in ne obratno – predsednika države mora podpreti CNC in predsednik Francije si resnično želi podpore filmarjev.

Se spominjam podobne izkušnje iz Romunije: v času največjega ustvarjalnega vzpona romunskega filma in najveličastnejših mednarodnih uspehov romunskega filma so me romunski izobraženci prepričevali, češ, kakšen uspeh neki, Smrt gospoda Lazarescuja (Moartea domnului Lăzărescu, 2005, Cristi Puiu) – to imamo mi vsak dan, to ni film. Kompleksno vprašanje, gledljivost in gledanost.

Mislím, da gre predvsem za to, kaj ljudje pričakujejo od filma. Po mojem je težava v tem, da je ameriški kulturni imperializem občinstvu spremenil okus. Če ni vse hitro, če vse ne šprica, če ni vse bleščeče in čistih barv, če ni popolno posneto ter kolorirano s kontrasti in hkrati podprto z nenavadnimi premiki kamer, in predvsem, če samo za sekundo popusti suspenz, je vse brezveze. Tukaj lahko pomembno vlogo opravi filmska vzgoja. Britanci, Belgijci, Švicarji in mnogi drugi so ugotovili, da je treba kakovostno občinstvo vzgojiti in zgraditi ter da tak proces traja 20 let. Najprej so v vsako šolo pripeljali filmski krožek, v vsako vas filmski klub, filmski strokovnjaki pa so hodili okrog in evangelizirali film ljudstvu, in čeprav je bil proces trnov, počasen in dolgotrajen, jim je z izobraževanjem in ljubiteljsko kulturo uspelo zgraditi in vzgojiti občinstvo, ki podpira profesionalno produkcijo ter prepozna razliko med kakovostnim filmom in akcijo, pri kateri ti ni treba razmišljati.

Zelo zanimiva tema, a ostaniva še malo doma. Si predsednik Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev, pravzaprav tudi njen pobudnik in soustanovitelj. Zakaj, meniš, je ta zveza potrebna? Zveza DSFU, krovna organizacija, je naravni naslednik nekdanje organizacije, ki se je nekoč imenovala najprej Društvo slovenskih filmskih delavcev in pozneje Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev. Združevala je posamezne filmske delavce vseh profilov. To je bil model, uveljavljen povsod v Vzhodnem bloku. Ko sem leta 2013 vstopil v organizacijske strukture FERA, sem uvidel, da povsod, kjer so v veljavi stare socialistične strukture, stvari ne delujejo. Ko sem naš status primerjal denimo z ureditvijo v zahodnih organizacijah,

npr. na Danskem, sem ugotovil, da tam stvari delujejo po principu subsidiarnosti, da se torej rešujejo na najnižji možni ravni in piramidno. Temeljne organizacije pokrivajo specifične strokovne vidike, krovna pa skrbi za skupno in enotno kulturnopolitično navzočnost v državi. Ko je bilo ustanovljeno Društvo slovenskih režiserjev, ki je najstarejše društvo znotraj Zveze, se je hkrati začela evolucija organiziranosti stroke iz stare oblike v modernejšo. Pozneje so se pridružili snemalci, pa animatorji, producenti, postproduksijski delavci, nedavno tudi avdiovizualni igralci, z veseljem pričakujemo še scenografe, kostumografe in oblikovalce maske, skratka, celoten spekter filmskih ustvarjalcev in delavcev, ki potrebuje zvezno skupščino. Model je enak kot v federativnih strukturah. Vsako društvo ima delegate in za mandat se izvoli upravno telo, predseduje pa mu predstavnik enega od društev.

Namen je bil, da je to platforma, kjer se konsolidirajo stališča.

Velika težava, do katere je prišlo znotraj filmsko-kulturnopolitičnega udejstvovanja pred desetimi leti, je bila, da nismo imeli poenotenih stališč. V letih okoli l. 2010 je prišlo do popolnega zloma, ki ga sam imenujem kar mirovna konferenca, kjer smo se vsi filmarji najprej dogovorili, da umazanega perila ne bomo prali v javnosti in da se moramo dogovarjati. In potem smo se začeli, najprej na bolj neformalnem nivoju, potem se je to prestavilo v strukturo Zveze DSFU, ki danes predstavlja forum, kjer lahko vsako filmsko združenje predstavi svoje poglede, ki se jih upošteva, predebatira, se zavzame skupno stališče in se potem v javnosti nastopi z njim. Opažamo, da smo močnejši, jasnejši, boljši sogovorniki politike in drugih

kulturnih institucij, npr. RTV Slovenija. V takšni strukturi vidim prihodnost.

Že kot predsednik Društva slovenskih režiserjev si bil izjemno mednarodno dejaven. Društvo slovenskih režiserjev je danes član FERA, ti pa si celo predsednik izvršnega odbora te ugledne organizacije evropskih filmskih režiserjev. Kakšna je tvoja vloga, s čim se ukvarja FERA?

FERA je Zveza nacionalnih združenj filmskih in televizijskih režiserjev v Evropi – ne v Evropski skupnosti, temveč v Evropi. Vsaka država članica ima lahko znotraj zveze dve organizaciji, ponavadi so ločene na filmsko in televizijsko režijo, možna pa je tudi delitev na igrano-dokumentarno (npr. Nemčija), in vsaka od teh potem združuje filmsko in televizijsko režijo. Italija ima npr. ločitev na filmsko in TV režijo, Francija ima oboje, v germanskih državah prevladuje ločitev na igrano-dokumentarno. Pod okriljem FERA deluje približno dvajset tisoč režiserjev iz 37 organizacij iz 33 držav med Izraelom in Norveško ter od Islandije do Azerbajdžana. Povezava je panevropska in še malo čez, smo pa tudi v stalnem kontaktu s sorodnimi kanadskimi, ameriški in južnoameriški organizacijami. Glavna naloga FERA je politično udejstvovanje v Evropi, kjer se rešujejo krovna vprašanja filmskega ustvarjanja: zakonodaja, sindikalna vprašanja in, kar je naša osrednja naloga, vloga režiserja v ustvarjalnem procesu, položaj režiserja in odnos na relaciji scenarist-producent-režiser. V trenutnih hiperekonomskih razmerah se režiserja po ameriškem vzoru ponekod izriva iz produkcije. Po njihovem mnenju je namreč režiser samo facilitator, torej nekdo, ki omogoča, da montaža in snemanje stečeta – obravnavajo ga bolj kot trenerja in ne kot osrednjega

ustvarjalca. Francozi teh težav nimajo, ker je režiser v njihovi zakonodaji zapisan kot osrednji filmski avtor, tudi Nemci ne, to se dogaja predvsem v anglosaškem svetu, ki pa zdaj že opazno vdira tudi na Nizozemsko, Dansko in Švedsko. Trije osrednji vidiki delovanja FERA so torej vloga režiserja, njegov ustvarjalni potencial in odnosi znotraj ustvarjalnega procesa, drugi je sindikalni – in tukaj smo dobro povezani z UNI-MEI (International Arts and Entertainment Alliance), evropsko zvezo sindikatov na področju kulture, tretji pa je lobiranje v političnih strukturah.

Nisi omenil avtorske in sorodnih pravic.

To je seveda povsod vključeno, avtorska in sorodne pravice so ena osrednjih točk pri obravnavi položaja režiserja znotraj ustvarjalnega procesa; pri sindikalnih pravicah ustvarjalcev njihov celostni zaslužek vsebuje tudi prihodke iz rabe njihovih del; pri političnem lobiranju, s čimer smo se v zadnjih petih letih največ ukvarjali, smo bili skupaj s FSE (Zvezo scenaristov Evrope) glavni sogovorniki pri preoblikovanju oz. prenovi avtorske in sorodnih pravic na avdiovizualnem področju. Rezultat te preнове so štiri direktive in ena uredba, torej gre za precej obsežen boj. Evropske politike je zelo zanimalo, kaj tisti, ki dejansko delajo na AV področju, želijo, in kako, menijo, bi morali posodobiti zakonodajo na tem področju. Imamo ogromno politično moč, po drugi strani pa smo revna prostovoljna organizacija. Tu je največja razlika med tem, kje smo danes v Sloveniji in kje je FERA, ki letos obeležuje 40-letnico delovanja. Je ena najstarejših tovrstnih organizacij v Evropi.

Slovenija mora v bližnji prihodnosti implementirati nekatere pomembne

evropske direktive, ki se nanašajo na avdiovizualni prostor. Prvi poskus je bil ravno predlog medijske zakonodaje, ki pa nekako ne gre v pravi smeri.

Gre z glavo skozi zid. Namen direktiv je bil, da se po digitalni revoluciji in prihodu interneta uredijo stvari, ki so danes zaradi skokovitega napredka tehnologije nedorečene, pa tudi stvari, ki doslej niso bile urejene, pa bi denimo morale biti že pred tridesetimi leti – da nekako dohitimo Zahodno Evropo pri rabi in obravnavi avtorske in sorodnih pravic. Bistveno pri tem je, da se na to implementacijo lepijo še druge rešitve, ki niso nujno vezane na implementacijo, ki rešujejo druge probleme in ne tistih, ki jih obravnava direktiva. Če govorim konkretno, v tem medijskem četverčku, ki smo ga dobili v javno obravnavo, je treba nujno implementirati samo Direktivo o AVMS, pri nas je njeno uradno ime Predlog Zakona o AVMS. To je zelo nerodno tehnično prepisana direktiva, ki skorajda ne upošteva slovenske specifičnosti in težav iz obdobja zadnjih tridesetih let, ko je veljala Direktiva o televiziji brez meja, torej prejšnja direktiva s tega področja. Zveza DSFU se je odzvala na poziv – javno razpravo in posredovala tri predloge sprememb. Predvsem je bilo pomembno, da se znotraj novega Zakona o AVMS natančno definira pojmovanje, kaj je evropski in kaj slovenski film oz. AV delo, ker je od tega odvisno, kaj bomo lahko financirali z dajatvami, ki jih predvideva zakon. Definicija mora vsebovati natančno poimenovanje AV del: kinematografski film, televizijski film, nadaljevanka/nanizanka, animirani film, dokumentarni film ..., ker pač želimo, da se na tem ozemlju financira in zadostuje kakovostnim kriterijem za financiranje. Drugič, treba je nekako ustaviti izigravanje predpisanih odstotkov kvot za evropska in slovenska AV dela, natančno

navesti, kakšni so penali, kdo je odgovoren in kako se to uveljavlja. Vemo, da so ta del že zapisanih kvot z različnimi akrobacijami redno izigravale tako komercialne kot tudi nacionalna televizija. In tretjič, treba je omogočiti neproračunski vir financiranja za Slovenski filmski center. Natančna definicija, kaj je slovensko in kaj evropsko AV delo, bi lahko omogočila financiranje znatnega dela slovenske filmske produkcije.

Veliko pričakujemo od sprememb avtorske zakonodaje. Kaj je osnovni namen Direktive o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu?

Osnovni namen je prenesti ureditev, ki velja za klasično televizijo, v digitalni prostor. Hkrati s tem pa je treba popraviti ali posodobiti dele stare zakonodaje, kajti direktiva uvaja določila, za katera se v Evropi predvideva, da že obstajajo, saj je bilo to v Evropi že zapisano. Pri nas pa je bilo zapisano slabo oziroma zelo površno, izpuščeni so bili pglavitni deli, potrebni za razumevanje obravnavanja direktive. Direktiva prinaša navodila predvsem za obravnavo filmskih avtorjev in avdiovizualnih igralcev. Če želimo, da avdiovizualni svet deluje in da zagotavlja pravično poplačilo vseh sodelujočih v ustvarjalnem procesu AV dela, je, kot se je izkazalo po dolgotrajnih razpravah, to mogoče edino s kolektivnim upravljanjem avtorske in sorodnih pravic, ter s podmeno, da so te pravice neodtujljive. S tem direktiva omogoča uveljavitev in izenačitev pravic avdiovizualnih ustvarjalcev s pravicami kolegov/ic glasbenikov/ic, ki te pravice imajo in jim direktiva torej dodaja samo še digitalni svet. Naloga Zveze DSFU in vseh društev znotraj nje je, da poudarjamo in obveščamo javnost o nepravilnosti doslej veljavnega

sistema, saj ne upošteva temeljnih premis, ki jih direktiva želi implementirati. Če poenostavim: da so, tako kot glasbeni, tudi filmski ustvarjalci, izvajalci in producenti za vsako rabo njihovih AV del nekako poplačani.

Če se vrneva k filmski režiji. Navadno je tako, da se s filmom vsak nekje okuži. Kje si se ti?

Okužil sem se v sedmem razredu osnovne šole, ko so v Novem mestu uvedli Filmski četrtak, nekakšen abonma, in sem šel gledat prvi film, **Iztrebljevalec** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott). Dotlej sem videl mogoče pet filmov. Ko sem s prijatelji sedel v kinu in gledal *Iztrebljevalca*, šlo je za *director's cut* različico, mi ni bilo nič jasno, bil pa sem do konca očaran. V odjavni špici je pisalo »directed by Ridley Scott«. Obsedel sem in se spraševal, komu dovolijo, da to dela, tudi jaz bi to delal. Šel sem iz dvorane, kupil vstopnico in šel film še enkrat gledat. In odtlej sem vsak dan sedel v kinodvorani, ne glede na to, kateri film se je predvajal. Kinooperater je natančno vedel, kje sedim. Na začetku sem sedel bolj zadaj, v 12. vrsti med stebri stare novomeške kinodvorane. Potem sem ugotovil, da je kinooperater, takoj ko so šli ljudje iz dvorane, ugasnil projektor in tako se ni nikoli do konca predvajala odjavna špica. To mi je šlo tako na živce, da sem se presedel v četrto vrsto na šesti sedež, ker je bil to skrajni sedež, ki ga je on še lahko videl iz kabine. Odtlej sem vedno sedel tam do konca odjavne špice. Včasih se je celo zgodilo, to je bil pač lokalni kino, da je imel kinooperater vmes pet minut pavze, jaz sem obsedel v dvorani, in potem je začel vrteti napovednike, ki jih je pregledoval in zlepljal v serijo napovednikov. Včasih sem videl napovednike za filme veliko prej kot vsi drugi.



JEZERO (2019)

Ko boš torej pisal memoare, naslov že imaš: Četrta vrsta šesti sedež.

Haha, imam. No, potem sem začel iskati družbo ljudi, ki so se s tem ukvarjali.

In potem si našel AGRFT, kjer si končal filmsko režijo in kjer zdaj predavaš na Oddelku za filmsko in televizijsko režijo, med drugim predmet Televizijski žanri. Kaj, meniš, se danes dogaja z žanri nasploh? Koliko se ohranjajo tradicionalne žanrske forme in v kolikšni meri se morda uveljavljajo nove hibridne žanrske smeri?

Ena od premis, o katerih predavam študentom na začetnih predavanjih, je, da danes čistih žanrskih form ni več. Da so bila tradicionalna pravila pojmovanja žanra vzpostavljena v zlati dobi filma, ki je danes ni več. Ko je bil western, si natančno vedel, kaj vse mora vsebovati; ko je bila kriminalka, si natančno vedel, kakšni liki bodo nastopili. Danes

pa smo v platinasti dobi, za katero je značilen mešani žanr, torej kombinacija žanrov. Če pogledamo na primer **Sopranove** (The Sopranos, 1999–2007, David Chase), gre za nekakšno psihodramo v okviru mafijske oz. kriminalne združbe. Znotraj žanra, kjer tega prej nismo našli, obravnava vprašanja identitete, depresije ter stiske. *Sopranovi* so po mojem definirali vzpostavitev celotnega obdobja. Danes se išče ta medžanrski prostor. V zadnjem času mi je bila najbolj všeč nadaljevanka **Barry** (2018–, Alec Berg in Bill Hader). Gre za komično serijo, kjer nastopa plačani morilec, ki ugotovi, da bi bil v resnici rad igralec.

Po drugi strani pa so žanri nastali na osnovi nekih percepcijskih mehanizmov pri gledalcih. Se ti zdi, da zdaj žanri vplivajo na percepcijo, ali velja obratno, se je spremenila tudi sama percepcija?

Gre za vprašanje, skozi kateri kanal, kdaj in kako so ljudje gledali ta dela. Ko je še veljal žanrski red, si vedel, da bo v nedeljo na programu kavbojka, nihče ni poznal naslovov, gledala se je kavbojka. Kot gledalec si imel točno določen produkt, kavbojko, ki je morala imeti vse predpisane elemente: moralo se je streljati in jezdit, morali so nastopati junak, antijunak in lepotica, in če si hotel to spremeniti, si izgubil gledalce.

To se je zdaj spremenilo.

Seveda, ampak takrat je bila televizija linearna. Ko so ljudje pogledali na program, je bila vsako nedeljo ob 15h kavbojka. V tem časovnem okviru je bil predviden western. Danes je možnost izbire enormna, zato je platforma povsem drugačna. Menim, da se platinasta doba televizije začne s *Sopranovimi* in **Skrivno navezo** (The Wire, 2002–2008, David Simon), ko se je HBO kot kabel

POD GLADINO (2016)



V DVOJE (2015 –)



začel razvijati v nekaj drugega kot dotlej, vzpostavila pa se je z Netflixovim nelinearnim gledanjem, z uvedbo *bingewatchinga*, ko si torej naenkrat soočen s celimi sezonami serij in moraš izbrati najbolj zanimivo. Sodobne kritiške opombe žanrsko čistih nadaljevank so: ko nekaj pade v okvir (npr. skandinavske kriminalke), izgubi identiteto in postane nezanimivo. Nasprotno pa je denimo pri glasbi prav to dobro izkoristil Spotify – ko si zavrtiš komad in ti jih ponudi še tisoč nadaljnjih zgolj na podlagi prvega izbranega.

K televiziji se bova še vrnila. Kako pa gledaš na odnos slovenskih avtorjev do žanrov? Zakaj se izrazito žanrski poskuši pogosto zgodijo zunaj nacionalnega programa?

To je ekstremno zapleteno vprašanje, saj je povezano s tem, kaj je osrednji namen nacionalnega filmskega programa in

kaj znotraj tega programa je možno financirati. In ko se zgodi realnost, da ima institucija premalo denarja, da bi lahko širše zastavljala program in je posledično središčni program sestavljen iz socialnih dram in kakšnega otroškega filma, da ne ostanemo popolnoma brez gledalcev, se poruši vse, kar dela neko kinematografijo bogato, torej širitev žanrov, ki posledično prinese širitev občinstva. Prvi problem je torej, da ima institucija premalo denarja, drugi pa, da imamo samo en način financiranja, oziroma dva zelo podobna. V tujini obstajajo avtomatične sheme, imaš komercialno zanimive filme, imaš posebej komercialne filme, ki so vezani na neke druge finančne vire, ali pa se financirajo iz kabla ali iz dohodninskih virov (kot npr. na Nizozemskem). Pri nas pa žal način financiranja določa, s čim se slovenski filmarji sploh lahko ukvarjajo. Vsak filmar želi ustvarjati filme, potrebuje pa

tudi afirmacijo, še posebej mednarodno. Kar slovenskega avtorja afirmira, je umetniški film. Težo ima, če dobiš nagrado na mednarodnem festivalu A kategorije: v Benetkah, Cannesu, Karlovih Varih ali v Torontu. Zato se slovenski film rajši specializira – in s tem načeloma ni nič narobe – za druge namene, kot jih ima žanrski film. In ker je financiranje kronično nezadostno, je ustvarjanje žanrskih filmov bodisi sporadično bodisi zunajinstitucionalno, pri čemer nam zaradi pomanjkanja financiranja in s tem umanjkanja kvantitete spet primanjkuje prakse, ki bi višala kakovost. Najprej moraš narediti tri filme, da bo četrti dober. Ingmar Bergman je posnel sedemnajst precej povprečnih filmov (ki so jih sicer predvajali po švedski televiziji), preden je naredil vrhunskega. Potem pa je šlo samo navzgor. Kontinuiteta je pri filmski produkciji ključna in tu smo najšibkejši. Slovenskim avtorjem

se ne omogoča kontinuiranega dela. Če uporabim primer iz športa: od nas se zahteva in pričakuje, da smo kot Luka Dončić, ampak priložnost, da igramo, imamo pa vsako sedmo leto, če smo res dobri in imamo srečo. Vmes pa sedimo na klopi in čakamo.

Ostaniva še malo pri televiziji oz. pri odnosu med televizijo in filmom in prihodnostjo enega in drugega. Nekoč smo film in televizijo ločili po tehničnem formatu 16 mm in 35 mm, kasneje tudi po proračunu, televizija je veljala za skromnejšo. Zdaj pa se zdi, da se je vse obrnilo na glavo. Bogatejše televizije in spletni ponudniki se lotevajo razkošnih produkcij, kot da je končni namen preseeliti kino iz javnega v zasebni prostor.

Pravzaprav imamo srečo, da smo rahlo šajerska (ne štajerska, ampak šajerska, s hobiti poseljena) utopična deželica, kamor stvari prihajajo počasi. A tudi k nam bo prišel ta val. Korona je ta proces pospešila. Prihaja filmska izkušnja v zasebnem krogu ali individualiziranem okolju, čeprav mislim, da se bo kino izkušnja vendarle ohranila, a ne bo glavni ekonomski prihodek filmskih ustvarjalcev. Kino ne bo nikoli več imel osrednjega mesta v ekonomskem smislu – še vedno bo prvi na distribucijski poti, osrednje mesto pa bo imela televizija. Filmi se bodo začeli specializirati bodisi za komercialno pot v ožjem lokalnem okolju bodisi za festivale in zatem za kakšne specializirane televizije ali platforme za umetniške filme. Filmi za mladino in otroke pa bodo še vedno imeli kino občinstvo, tu ni bojazni.

Mislim, da bo dvoransko doživetje lažje zagotovilo gledališče kot pa film, če bomo seveda sploh še hodili ven.

Gledališče je ekskluzivnejše in prestižnejše, drži. Mislim, da gledališče danes

zavzema mesto, ki bi ga lahko imel film – da se pred filmom in po njem nekaj zgodi, da je vključen ta butični moment. In tu je spet pomembna odločitev države: če to želimo obdržati, lahko imamo, saj imamo Art kino mrežo, to je lahko butična storitev.

Ampak ta država je, vsaj doslej je bilo tako, precej servilna celo do Netflix, za katerega vemo, da ima uradno protikino politiko.

Kina, v kakršnega sva hodila midva, ko smo v Kinu Šiška gledali kung fu filme v polni dvorani s 1000 gledalci, ne bo več, razen mogoče v Sarajevu ali puljski areni. Tovrstna izkušnja je pasé.

Ali pa se bo ohranila mogoče zgolj kot poseben dogodek. Pa sva spet pri televiziji. Jezero. Režiserji redko naletimo na literarna besedila, ki bi že imela res filmsko narativno strukturo. Seveda bi kolegi pisatelji znali povedati tudi kaj nasprotnega. S čim je bilo pri Jezeru največ adaptacijskega dela?

Roman vsebuje obsežne pasuse Tarasovega notranjega življenja, njegovega doživljanja in opažanj, napisane v gibkem jeziku, ki se hitro bere in je hitro razumljiv. Ti deli so za filmarja najtežje prevedljivi v filmski jezik. Ohraniti želiš vzdušje, ki ga je ustvarila pisana beseda, gre pa za povsem literarne postopke, zato se moraš osrediniti na svojo izkušnjo branja ali poskušati razumeti, kakšno atmosfero je avtor ustvaril, potem pa z avdiovizualnimi postopki doseči isti cilj. Ti viziji se namreč ne prekrivata.

In kako ste to enotno zgodbo romana razdelili v šest delov?

To je zasluga predvsem scenaristov, zlasti Matevža (Luzarja), ki je poskušal znotraj romana najti prelome, nekatere

dogodke je bilo treba tudi prestaviti, da so bili prelomi bolj logični. In upoštevati dvojce: da je na koncu vsake epizode kavelj, *cliffhanger*, to neodgovorjeno vprašanje, ki nas bo pognalo v naslednjo epizodo, ter da se vsakič zaključi dramski lok epizode.

Nesporno je, da se vam je posrečilo ustvariti vtis bogate produkcije. Skleпам, da je v tem več avtorske spretnosti kot pa finančnih sredstev?

V šali govorim, da je to nadaljevanko delalo šest režiserjev: Miha (Hočevlar), Matevž in Srđan (Koljević) so pisali scenarij, midva z Matevžem sva režirala, Igor (Godina), ki je bil 1. asistent režiser, je tudi režiser, Miha (Knific) pa je bil scenograf. Miho smo za scenografa izbrali ne samo zato, da bo kot scenograf razmislil o dobri scenografiji, temveč tudi da bo kot režiser s pogledom iz določene vizure znal sliki dodati vrednost. Bohinjska scenografija iz kotov, kot jih je videl Miha in kamor sicer nihče ne bi šel snemat.

Verjetno je bil odločilen tudi prispevek direktorja fotografije.

Seveda, stalno smo razpravljali o izkoristku lokacije. Če bi šel danes pogledat to lokacijo od daleč, je ne bi nikoli izbral, ko pa jo direktor fotografije in scenograf pogledata pod pravim kotom in vključita vse, kar maksimira učinek, pa dobimo to, kar smo imeli pri Jezeru. Miloš (Srđić) tudi sicer dela tako, da če mu kot slika nekaj ne ustreza, kljub temu vztraja, da imajo tudi takšni kadri estetsko vrednost. Ogromno dela smo vložili, da smo tudi zanje našli optimalne rešitve.

Spominjam se precej očitkov o nekakovostnem zvoku. Oba veva, da se kljub temu silnemu napredku televizije, ki

zagotavlja ločljivost slike vse do 8K, že leta zanemarljivo napredek zvoka. Pomembno je, da je televizijski aparat lep in tanek, a zvok potrebuje svoj kubus. Kje, misliš, se je zatikalo pri zvoku? Zakaj ljudje niso dobro slišali?

Prvič, slovenski gledalec ob pomanjkanju domačih vsebin s kompleksno zvočno podobo teh kratkomalo ni vajen spremljati brez podnapisov, drugo pa je tehnični vidik, kako se zvok za AV delo pripravi, snema, obdela in reproducira. Nedavno sem slišal izraz *death by a thousand cuts*, se pravi, šlo je za tisoč drobnih stvari, ki same zase, ko se moraš odločiti in sprejemati kompromise, niso delovale usodne, so se pa seštevale in končni izplen je bil, rekel bom, na meji.

Po tem so na RTV Slovenija raziskali, kaj se je zgodilo z zvokom. Odkrili so, da je imel BBC v letih 2013–14, ko je bila poplava 4K in 8K televizorjev (prehod iz HD v UHD), identično težavo. Za kaj je šlo? Ko je glasbena industrija prešla z LP-jev na CD-je, se je spremenil način mešanja zvoka. Ko so prešli s CD-jev na mp3, so drastično spremenili način, v kakšnem spektru in kako se meša zvok. Danes se večina glasbe, posnete na mp3, ki je precej skromnejši format, meša tako, da se jo da kakovostno poslušati tudi na tem mediju. Televizija pa še vedno do neke mere ohranja standard sterea, torej da bi bila zvočna podoba takšna, kot je bila takrat, pri tem pa hkrati ne upošteva, da se je zvok tudi pri televizijski reprodukciji zreduciral. »Preživijo« samo zvoki, ki so tehnično tako izdelani, da vse te redukcije upoštevajo. Skratka, izkazalo se je, da se je isto vsaj enkrat zgodilo vsem »velikim« televizijam.

Res zelo nesmiselno, da moraš ob vsej tej visoki tehnologiji snemanja, obdelave zvoka in slike upoštevati to

strašljivo redukcijo, ki se bo zgodila pri predvajanju.

Pri zvoku je ta redukcija tudi veliko večja kot pri sliki. Kadar snemaš v ločljivosti 8K in če so dobre leče in dobra osvetlitev, lahko vse obdelaš tako, da se lahko gleda tudi na telefonu, pa kljub temu vidiš, da je dobro posneto. Zvok pa takšnih redukcij včasih ne preživi.

Zlasti slovenščina, ki je polna šumnikov in drugih krhkih fonemov, ki niso tako močni kot vokali.

Slovenščina je tudi v višjem frekvenčnem obsegu, Angleži ali Nemci govorijo veliko nižje, če se ne motim, je angleščina kar za ton in pol nižja od slovenščine.

Ustaviva se še malo pri filmski režiji, ki je kar kompleksno avtorsko delo. Katera faza je po tvojem mnenju najbolj tvegana, kdaj so napačne odločitve najbolj usodne? Scenarij, zasedba, snemanje?

Na Akademiji nam je predaval Matjaž Klopčič, ki je, po moje nezavedno, vsakič, ko smo šli skozi filmski ustvarjalni proces, govoril: »Scenarij je 90 % dobrega filma.« »Snemanje je 90 % dobrega filma.« In na koncu: »Dober igralec je 90 % dobrega filma.« Vse je 90 % dobrega filma. Če bi seštel vse njegove odstotke, bi dobil več kot 600 %. V resnici pa gre za odštevanje, se pravi, če nimaš dobrega scenarija ali če narediš napačno zasedbo ali napake v montaži, lahko vse pade.

In če ne izkoristiš vsake od teh faz do maksimuma, lahko vse pade. Zmeraj ti torej ostane 10 %, če se res boriš.

To je ta mini tolerančni prostor.

Osebna izkušnja, ker sem predvsem režiser in ne toliko scenarist, čeprav sem tudi že kaj napisal, pa je, da je najpomembnejši scenarij. Včasih smo se hecali, da lahko iz dobrega scenarija

narediš dober, slab ali povprečen film, iz povprečnega scenarija se da narediti povprečen, dober ali slab film, iz slabega scenarija pa lahko narediš samo povprečen ali slab film.

Prva polovica tvojega odgovora me zelo spominja na Davida Mameta, ki je v knjigi *A Whore's Profession* opisoval svojo izkušnjo, ko se je prvič lotil filmske režije. Ko se je bližalo snemanje, je zgrožen ugotovil, da mora vsak dan sprejeti sto odločitev, kar sicer ne bi bilo nič posebnega, ampak je hkrati ugotovil tudi to, da se bo vsaka slaba odločitev opazila, vsaka dobra bo pa samoumevna.

Zato smo si tako blizu s športom. Kot pri nogometnem trenerju: vsaka dobra odločitev je samoumevna in je neopazna, se pravi, vsaka genialna poteza nogometaša se pripiše nogometašu, vsaka slaba pa je režiserjeva ali trenerjeva krivda. Podobno kot pri montaži: če je ne vidiš, je dobra. Če pri ogledu smučanja spremljaš samo smučanje in torej ne vidiš, kaj dela televizijski kameraman, potem kameraman dobro dela. Pri našem poslu je veliko tistega, kar opaziš, lahko bodisi ekscesno dobro bodisi ekscesno slabo.

V resnici je pa že za to samoumevnost treba izjemno veliko narediti, sploh v okviru fikticijskega ustvarjanja.

Samoumevnost in pričakovanja gledalcev so samo še višja, ker je ameriška imperialistična kulturna invazija postavila standarde sprejemljivosti zelo visoko. Imam teorijo, da so ljudje pripravljani verjeti AV delu, ko ugotovijo, da sami tega doma ne bi mogli posneti. Šele ko je ta meja preskočena, so gledalci pripravljeni verjeti.

Po drugi strani pa se je seveda, zlasti v zadnjem času, zaradi dostopne



KRUHA IN IGER (2011)

JEZERO (2019)



*tehnologije snemanja in vseh portalov, kjer je to mogoče pokazati, zelo razvil t. i. »sam svoj mojster« film, ki pa prav tako vzpostavlja svoje standarde; če samo pogledamo YouTube, ljudje po-
snamejo marsikaj zelo kredibilnega, že zato, ker je iz resničnega življenja, in to*

najbrž tudi spreminja naše percepcije. Kaj ti meniš o tem?

Dostopnost filmske tehnike in razvoj celotne postproduksijske verige sta omogočila, da tudi z nizkimi finančnimi vložki lahko dobiš dokaj dobre rezultate. Ampak to ne pomeni, da bodo ti izdelki

prevzeli profesionalno filmsko produkcijo. Problem ni, da se je ljubiteljski del tako visoko dvignil, temveč da profesionalci delamo v tako mikroproračunskih pogojih, da zelo težko zagotovimo boljše rezultate od njihovih. Razlika je lahko v zgodbi in v igralcih.

In v tem, da so ljudje za delo plačani.

Dostopnost je povzročila takšno razliko, prej je bilo mikroproračunsko vse od nič do 10.000 evrov, zdaj je od nič do 500.000 evrov.

Daje napačen vtis, da je film nekaj, kar je poceni, kar nam precej škoduje.

Ja, škoduje. V resnih evropskih državah se tega zavedajo in proračuni za filme se ustrezno višajo in znašajo od 2 mio evrov. Pri takšnem proračunu pa lahko narediš razliko s scenografijo, kostumografijo, z več snemalnimi dnevi, z boljšo lučjo ...

Ce se strinjaš, bi se vrnila še k enemu »političnemu« vprašanju. Raziskava, ki jo je pripravil SFC, je pokazala, da se na razpise prijavi samo nekaj več kot 10 odstotkov režiserk, na AGRFT pa že dolga leta ali desetletja filmsko režijo študira približno trideset odstotkov žensk. Kje oziroma zakaj se zgodi tak osip?

Ja, letos smo denimo sprejeli štiri, in tri od njih so ženske. Bila so obdobja, ko je bilo žensk tudi več kot 50 %.

Kaj se dogaja, kam izginejo? Tega si moški kolegi ne želimo, o tem sem prepričan.

Filmarski kruh je pretrd in prekrut. Pred sedmimi ali osmimi leti, ko sem bil v komisiji, je bil najmlajši prijavitelj za celovečerni film star 38 let, najstarejši pa 60. Imamo zelo ozek starostni razpon, kdo se sploh prijavlja. Kje so vsi, ko končajo akademijo in so stari 23, 24 let? Kaj počnejo deset let pozneje? S tem je povezano tudi »žensko vprašanje«. Ko so ženske v teh letih, imajo otroke. In ko imajo enkrat otroke – FERA je naredila raziskavo, da pride do razlike v obdobju med 30. in 40. letom, ko grejo na porodniško –, nikoli več ne morejo nazaj. Zlasti če delujejo

v pogojih kakršnekoli prekarizacije. Raziskava je izpostavila ta strahoten upad.

Ampak to so najpomembnejša leta za ustvarjalni razvoj.

Ja. In ogromno se jih nikoli več ne vrne v poklic. Ker je vstop nazaj tako težak, ko si star 38–45 let in imaš otroke in se ne moreš preživljati, če posameš film samo vsakih sedem let, to ni ekonomsko zdržno. Nujno je, da delaš tudi dokumentarne filme na televiziji in SFC-ju, če imaš srečo, da dobiš financiranje zanje, pomagaš si z izobraževanjem ... Sistem je postavljen tako, da dejansko zahteva brezplačno delo prvo leto (ali celo več) ustvarjalnega procesa filma, česar si ne moreš privoščiti, če želiš hkrati plačati položnice in dati otrokom hrano na mizo. Zame je vprašanje zdržnosti za filmskega avtorja eno osrednjih političnih vprašanj. Če želimo imeti raznolike in nadarjene ustvarjalce, če jih želimo imeti več kot deset, se moramo resno spopasti z vidikom karierni zdržnosti. Treba je upoštevati, da morajo to ljudje početi 30–40 let. Prej omenjena raziskava je pokazala, da kariera režiserja traja samo 20–25 let, ustvarjalni vrhunec ženske dosežejo pri 44, moški pa pri 48 letih. In da so režiserji in režiserke po 55. letu ali res korifeje, ki z zaslužkom dosegajo astronomske honorarje, ali pa ne delajo več.

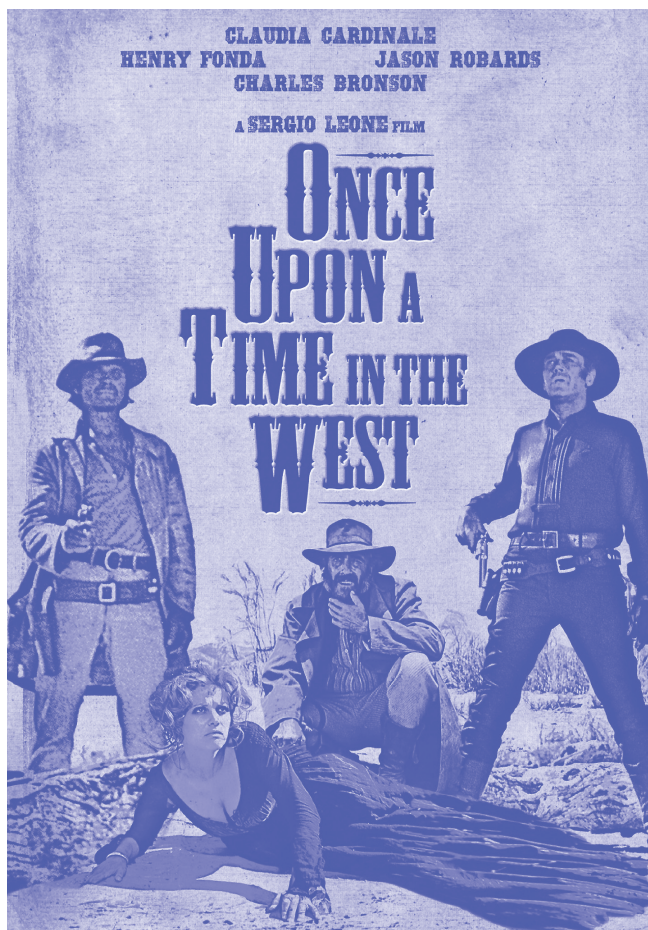
Bo kar držalo. No, ti si zdaj v teh najboljših letih. Če se za konec ozreš za pet let nazaj in pogledaš pet let vnapij – kaj se je v minulih letih zgodilo dobrega, kaj nas čaka v prihodnjih? Česa se lahko nadejamo ali bojimo?

Če začnem z dobrim: konsolidirali smo stroko, identificirali probleme slovenske kinematografije in jih tudi

zapisali, nakazali rešitve, vzpostavili dialog med vsemi in se lahko, kljub temu da imamo ponekod nasprotujoča si stališča, uskladili in skupno enotno nastopili v javnosti. Kar pa zadeva drugo stran, torej državo, pa mislim, da žal ni bilo narejeno še skoraj nič: ne na področju razumevanja specifičnosti našega poklica, financiranja, zakonodaje, avtorske in sorodnih pravic, kako nas obravnava RTV SLO kot osrednja kulturna institucija v državi, kako delujeta Slovenski filmski center in RTV SLO, instituciji, katerih poslanstvo je, da bi morali skrbeti za delovanje in razvoj AV trga, stroke in posameznih ustvarjalcev ...

Mislim, da v slovenski politiki ni človeka – ga ni in ga ni bilo že zadnjih 15 let – ki bi znal in zmozel sprejeti odločitev, da je za nas film osrednjega kulturnega pomena, da ga bomo tako tudi obravnavali, vlagali vanj in ga razvili do te mere, da bomo evropsko konkurenčni. Sposoben filmski kader namreč imamo.

To so namreč naredili Madžari, Hrvati, Poljaki – in navajam samo tiste, ki so to naredili v zadnjih desetih letih. Danci, Francozi, Nemci, Španci in Italijani to vedo že petdeset let. Ne razumem, zakaj pri nas tega nihče ne doume. Prihodnost vidim kot dolgotrajno stopiclanje na mestu ali z drobcenimi koraki naprej, vse dokler ne bo položaja ministra za kulturo ali celo premierja zasedel človek, ki bo ugotovil, da pri filmu ne gre za nekakšno subvencioniranje nekakšnih lenih umetnikov, temveč za osrednjo kulturno gospodarsko področje z izjemnim potencialom. Šele potem bo ta država opazna na evropskem nivoju.



ZORAN SMILJANIĆ

Dragi Ennio

Dragi Ennio,

najprej ti bom povedal, česa pri tebi ne maram.

Ne maram tvojih brezštevilnih kompilacij na nosilcih zvoka v stilu *Best of Morricone* ali *Leone/Morricone Ultimate Western Hits Collection* ali celo *Ennio Morricone - Sweet Melodies*, kjer je brez repa in glave nametano vse živo, od nekaj všečnih hitov, serviranih na začetku, do tvojih manj znanih, slabših skladb, ki kot mašila zasedajo drugi del ploščkov. Zdaj, ko si mrtev, je poplavo teh glasbenih frankenštajnov za nekaj evrov moč najti povsod, tudi v moji lokalni prodajalni z živili, poleg žvečilnk in čokoladic.

Niso mi vseč tvoji gala koncerti, kjer za elitno publiko, ki si to lahko privošči, preigravaš svoje stare hite, s katerimi poustvarjaš čustveno sladkobno atmosfero iz filmov. Kljub najekskluzivnejšim lokacijam (kot je Markov trg v Benetkah) in dvoranam, vrhunskim simfoničnim orkestrom in najboljšim opernim pevkam je vse skupaj podobno ceneni zabavi za gospode v frakih in dame v večernih toaletah. Ali tvoja družbena smetana sploh ve, kdo je irski terorist Sean Mallory ali mehiški bandit Juan Miranda, ki si ju glasbeno tako imenitno portretiral v filmu *Skrij se!* (Giù la testa, 1971, Sergio Leone)? Kaj pa Cheyenne, Noodles, Jack Beuregard ali Deborah? Poznajo njihove dileme, travme, bolečino, perverzije in zločine? In ali se zavedajo, da je skladba *Vamos a matar compañeros* pravzaprav poziv na pobijanje? Ennio, prodajajš patetiko za petičneže.

Moram priznati, da težko pogoltnem tudi tvojo glasbo za komedije. Pri njih te pogosto zanese v posladkan kvazihumorni kič (ob katerem najbolj uživajo Nemci). Primer je revijalna

glasba za film *Topla brata* (La cage aux folles, 1978, Édouard Molinaro) ali pa skladba *Il mio nome è Nessuno* iz istoimenskega filma *Imenujem se Nobody* (Il mio nome è Nessuno, 1973, Tonino Valerii), kjer opisuješ otročarije Terencea Hilla in tudi glasba hitro postane imbecilna. Nekako nimaš smisla za glasbeni humor, Ennio.

In nisem mogel verjeti, ko sem slišal, da si se podpisal pod ceneni propagandni pamflet *Srce v breznju* (Il cuore nell pozzo, 2005, Alberto Negrin), čeprav si se prej izkazal z glasbo za protifašistične filme, kot so *Dvajseto stoletje* (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci), *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Pier Paolo Pasolini) ali celo jugoslovanskega *Mojster in Margareta* (Majstor i Margarita, 1972, Aleksandar Petrović). Ennio, Ennio, le kaj ti je tega treba bilo?!

Velika večina ostalega pa mi je pri tebi vseč. Zelo vseč.

Najprej sploh nisem vedel, kdo si. Kot otrok sem bil priča nastanku novega, divjega, drugačnega zvoka v spremljavi novih, divjih in drugačnih vesternov, ki se jih je oprijela oznaka špageti vesterni. V teh filmih je ameriškega pravičniškega junaka zamenjal nemoralni antijunak, ki mu gre le za denar. Za razliko od ameriškega kolega je italijanski *pistoljero* bliskovito pospravil cel kup nasprotnikov, *body count* se je iz nekaj skromnih trupel povzpел na nekaj deset ali celo sto mrtvih. In ti, Ennio, si znal tem novim časom in junakom dati popolno zvočno podobo. Še več, tvoja glasba je bila praviloma veliko boljša od filmov.

Ko sem poslušal ameriško filmsko glasbo za vesterne, so se vsi po vrsti trudili, da bi zveneli himnično, veličastno,

dramatično, hoteli so biti večji od življenja. Svoje junake, čas in dogodke so povzdigovali z nabrekli mi orkestracijami in vzburjenimi moškimi vokali. Dokler se nisi pojavil ti (s četico italijanskih skladateljev) in pretrgal s to neinventivno tradicijo. Dodobra upehanemu žanru si vdahnil novo življenje in nazadnje so tvoj zvok posvojili celo sami Američani.

Kako ti je to uspelo? Le kako si uspel nadutim Američanom, ki si lastijo ekskluzivno pravico do svojega paradnega žanrskega konja, prepakirati in prodati njihovo lastno robo? In kako to, da tvoja glasba že več kot pol stoletja po nastanku še vedno predstavlja glasbeno srž, bit, standard, samo esenco vesterna, vplivno in nedosegljivo do današnjega dne?

Mogoče ti je to uspelo tudi zato, ker si znal razmišljati zunaj okvirov. Medtem ko so Ameri tuhtali le, kako bi čim bolj mitizirali Divji zahod, si ga ti razsul na prafaktorje, preden si ga spet sestavil. Ne pozabimo, glasbeno kariero si začel kot eklektični, fleksibilni in vsestranski glasbenik, ki je kolobaril med popom, klasiko, jazzom, pa tudi komorno, atonalno in eksperimentalno glasbo. In ko si razmišljal o glasbi za vestern, si razmišljal abstraktno. Zvok Divjega zahoda si slekel do golega in uporabljal njegove osnovne elemente: neartikulirane krike, udarce z bičem, konjski topot, žvižganje, tleskanje z jezikom, rožljanje z repom klopotače, revolverске strele, eksplozije, prav tako pa trenutke tišine, ki si jih strateško razporedil med vso to kakofonijo zvokov.

Naslednje poglavje je uporaba inštrumentov. Iz trobente, orglic, frule, bobnov, akustičnih in električnih kitar, pevskih zborov in drumlice (tisto ljudsko glasbilo v obliki ključa, ki se drži v ustih, nanjo pa se igra z desnim kazalcem) si iztisnil absolutni maksimum. Od glasbenikov si zahteval tako intenziven zvok, da so bili inštrumenti na robu zmogljivosti; tako silovito, divjaško so morali igrati, da so bile kitarske strune tik pred tem, da počijo, kože bobnov so bile obremenjene do skrajnosti, klavirske tipke so se še komaj držale skupaj, trobente in orglice so bolj ječale od bolečine kot igrale. Orkestri so garali, kot bi delali v rudniku.

A tudi tu se nisi ustavil. Ko sem v skladbi *L'estasi dell'oro* (v predfinalnem prizoru iz filma **Dober, grd, hudoben** (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone), kjer Eli Wallach frenetično teče med nagrobniki) slišal, da si mi v vestern pripeljal tudi pravo pravcato opero, vključno z operno

pevko (neverjetni sopran Edde Dell'Orso), si zbegal tudi mene, ki sem bil vaju vsega hudega: »Opera v vesternu?! Pa kaj je zdaj to? Kdo je ta tip?« Poiskal sem avtorja glasbe. Ennio Morricone.

Slavil si življenje, v njem si našel nekaj veličastnega, vzvišene, skoraj religiozno zamaknjene. Zaradi tebe in tvoje glasbe je življenje na planetu Zemlja lepše in plemenitejše. Zato si bil največji.

Nasvet poslušalcem: nikoli, ampak zares nikoli ne poslušajte Morriconejevih kompilacij, ampak vedno in zgolj le originalno glasbo za posamezne filme. Manj ko je razvpita, bolj zanimivo bo poslušanje. Poslušajte večkrat, da vam pride v uho. In sistem. Potem se je bo težko znebiti, dneve in tedne vam bo odmevala v glavi. Karkoli nabavite, skoraj ne morete zgrešiti. *Il Grande silenzio. Faccia a faccia. La resa dei conti. Giu la testa. Mussolini ultimo atto. Il deserto dei Tartari. La luna. Butterfly. White Dog. Frantic. Hamlet. Bugsy. Talented Mr. Ripley.* In še in še ...

In za konec odlomek iz intervjuja za Premiere Magazine iz leta 1989, kjer je glasbenik Donald Fagen skušal razvozlati skrivnost, zakaj je Amerika sprejela Morriconejevo glasbo za vesterne: »Ali ne drži, da Leoneja in njegove filme, s povzdigovanjem mitskih struktur, z njihovim stripovskim vizualnim slogom in skrajno ironijo, danes dojemamo kot signal estetske transmutacije generacije umetnikov in filmskih ustvarjalcev? In ali ni res, da vaša filmska glasba reflektira in podpira Leonejevo vizijo z risanjem po istem čudaskem katalogu žanrov – hollywoodskih vesternov, japonskih samurajskih filmov, po ameriškem popu in italijanski operi? Ali drži, da vaša filmska glasba učinkuje tako 'znotraj' filma kot narativnega glasu in 'zunaj' njega kot zbadljivi komentar dvornega norca? Če vse skupaj zaokrožimo, ali torej ni vaša glasba 'postmodernistična' v smislu, da je tu prisotno groteskno poseganje umetniških mehanizmov in dejansko ustvarjanje novega načina pripovedi, osnovano na samem mehanizmu? Je to tisto, kar privlači ameriško kulturno elito?«

Morricone: (skomigne z rameni)

Stammi bene, Ennio, kjerkoli že si. Zvočno kuliso za nebesa si že sam spisal. In ko se ti bom pridružil tudi jaz, resno razmišljam, da bi mi na pogrebu zavrteli *L'estasi dell'oro*.

Slava Maestru na višavah

PIA NIKOLIČ

Maestro, Don Savio, Norme con Ironie in Leo Nichols. Štiri imena velikega Ennia Morriconeja, ki je 6. julija preminil v rodnem Rimu, iz katerega se ni hotel nikoli preseliti v Hollywood. Mož mnogih talentov, o katerem je težko govoriti brez presežnikov, je v življenju sprejel igro usode in jo spremenil v blestečo kariero. Odraščal je še v časih, ko so se poklici dedovali z očeta na sina. Trobentač Mario Morricone je svojega sina že pri dvanajstih letih poslal na Narodno akademijo sv. Cecilije, da bi tudi on postal trobentač. To je bilo šest let po tistem, ko je Ennio že skomponiral prvo skladbo. Takrat še ni vedel, da bosta s Sergiem Leonejem postala verjetno najplodovitejši režisersko-skladateljski duet po Alfredu Hitchcocku in Bernardu Herrmannu. Ni se zavedal, da bo silovita raznolikost njegovega kompozicijskega postopka postala legendarna in da mu bo nekoč žal, da ni nikoli sodeloval s Stanleyjem Kubrickom, ker nobeden od njiju ni rad potoval in ker ga je Leone v nekem trenutku želel le zase.

Do skladanja filmske glasbe je Morricone prišel prek glasbenega opremljanja za radio in televizijo. Nanj so poleg zasedb, v katerih je igral improvizirano jazz glasbo, močno vplivali tudi klasični skladatelji. Leta 1984 je za *Cinema Papers* dejal: »Človekov okus izhaja iz vplivov skladateljev, ki jih je poslušal, iz stvari, ki jih je ljubil, iz vsakdanjih pripetljajev in otroških spominov. To prinaša izkušnje, izkušnje ustvarijo tehniko in iz tehnike se rodi stil. Ves postopek pa se zgodi nezavedno in zunaj našega nadzora.« Nekako podobno, kot je sam prišel do naročil za skladanje filmske glasbe. V prvih petih letih je glasbo napisal le za šest filmov, nato pa so ga dobro delo in prijateljska priporočila ponesli na krila slave. Pri svojem delu se je ves čas naslanjal na velikane klasičnega kanona, na primer sodobnika Igorja Stravinskega, ki ga je občudoval zaradi »pozitivne moči, s katero je bil prežet

njegov zvok in zaradi imenitnega vpeljevanja ruske ljudske glasbe v svoje skladbe«. Napajal se je tudi pri Karlheinzu Stockhausenu; rojena sta bila istega leta. Ljubi so mu bili tudi drugi sodobniki, na primer francoski komponist Pierre Boulez, pa Italijana Luigi Nono in Luciano Berrio ter renesančni skladatelji Giovanni Pierluigi da Palestrina, Girolamo Frescobaldi in Claudio Monteverdi. Posebno navdušen je bil tudi nad Johannom Sebastianom Bachom.

Njegova glasba je od samega začetka temeljila na kratkih odlomkih, ki jih je združeval v daljše, deset- do petnajstminutne skladbe. Mojstre, po katerih se je zgledoval, je v svojih delih pogosto parafriziral. Zraven je vpeljeval še elemente jazza, rocka, popa, elektronske in avantgardne ter tradicionalne italijanske glasbe. Kot je zapisal v svoji knjigi spominov *Glasba in še več*, so morala biti njegova dela čista in korektna, ni želel, da bi postala le sredstvo za doseganje prepoznavnosti ali uspeha. Zato se je z glasbo ves čas igral in jo nadgrajeval, jo spreminjal, pri čemer je uporabljal različne, tudi nevsakdanje inštrumente. V filmu **Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone) je mističnost ustvaril s panovimi piščalmi. V filmu **Dober, grd, hudoben** (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone) pa se je poigral s perkusijskim instrumentom, narejenim iz žice, oblikovane v obliki črke U, ki ima na eni strani leseno kroglo in na drugi leseno škatlo z železnimi zobci, značilno za country glasbo. Uporabljal je tudi židovsko oziroma ustno harfo, zvok pločevink, disonantno harmoniko, bombastične cerkvene orgle, zборе »duhov«, plešoče male flavte – pikole, grozljivo žvižganje, zvok tipkarskih strojev, z vsem tem pa omogočil, da so balade zvene, kot bi pištrole znale prepevati, s čimer je še posebej zaznamoval žanr špageti vesternov. Skozi zlovesče kitare je bilo čutiti vpliv *rock'n'rolla*, ki je spominjal

na zvok njegovih sodobnikov, kot so bili The Ventures, Duane Eddy, The Shadows in John Barry. Stalnica njegove glasbe so bile mogočne orkestracije in hitro zapomnljivi motivi. Njegova glasba je morala biti mednarodna, »ker je treba vedno misliti na to, da jo mora razumeti vsa publika. Zato sva se s Sergiem osredotočala predvsem na like in prikaz njihovih notranjih občutij, na interpretacijo občutkov, saj je to tisto, kar je lahko publika razumela. Za zlobneža sem moral zato uporabiti disonantno, mračno glasbo. Izbira glasbila pri tem ni zares pomembna. Glasbo za zlobneža lahko sestavim iz najsvetlejših inštrumentov.«

Poleg glasbe, ki je upodabljala like, najdemo v njegovih filmih še drugo zvrst, ki upodablja ambient, okolje, v katerem so se liki znašli, in sugerira okoliščine. Znan je bil po tem, da je glasbenike gnal do skrajnosti, sploh pri glasbi, ki je služila kot ozadje nasilnim prizorom. S svojim pristopom je pritiskal na fizične in mentalne zmožnosti glasbenikov, da bi njihovo trpljenje odzvanjalo skozi uglasbitev in predstavljalo žrtve, ki so v teh prizorih trpele. Nekoč je dejal: »Filmski glasbi sem želel dati dostojanstvo, da ne bi bila preveč enostavna in neambiciozna glede na sodobno klasično glasbo. Hotel sem biti sodoben skladatelj za skladbe, ki zahtevajo zbrano poslušanje.« Verjel je, da je treba filmsko glasbo analizirati, čeprav je večinoma ne, ker so ljudje bolj osredotočeni na tisto, kar vidijo.

Največ pozornosti so njegovi filmski glasbi namenili tisti ustvarjalci, na katere je vplival. Z nekaterimi, kot so Paul Anka, Zucchero, Andrea Bocelli, rimski simfonični orkester, Yo-Yo Ma, Joan Baez, Morrissey, Roger Waters, Sarah Brightman in Pet Shop Boys, je tudi sodeloval. Njegove vplive med drugim lahko slišimo pri Hansu Zimmerju, Danger Mouse, Dire Straits, Muse, Massive Attack ali Radiohead. Izjemno ga ceni velikan sodobne glasbe John Zorn. Bruce Springsteen je naslovne pesmi iz filma *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* priredil po svoje in jih na koncertih pogosto izvajal. Celine Dion, Quincy Jones, Herbie Hancock, Denyce Graves, Taro Hakase in drugi so Morriconeju v poklon priredili več njegovih skladb in jih izdali na zgoščenki *We All Love Ennio Morricone*, kar si je štel v čast – za razliko od semplanja, za katerega se mu je zdelo, da lahko včasih deluje izjemno slabo. Ne nazadnje so tudi njegove priredbe pozele velik uspeh. Priredba naslovne pesmi iz filma *Dober, grd, hudoben* v izvedbi Huga Montenegra je na primer pristala na drugem mestu vseameriške lestvice skladb. Jay Z si je iz istega filma delno izposodil naslovno skladbo *The Ecstasy of Gold*, ki jo je izdal na albumu *Blueprint 2*. Metallica je ob njegovi glasbi prihajala na oder, Ramonesi so jo uporabljali za odhod z odra. Uporabili so

jo tudi v serijah, kot so **Sopranovi** (The Sopranos, 1999–2007, David Chase) ali **Simpsonovi** (The Simpsons, 1989–, James L. Brooks, Matt Groening in Sam Simon). Vseskozi se mu je zdelo, da se razlog za njegov širok vpliv na popularne glasbenike skriva v enostavnosti njegovih tem.

Njegova popularnost pa izvira tudi iz unikatnega pristopa in danes kulturnih del – prvih treh špageti vesternov, s katerimi je zaslovel. Oziroma z »zgolj« vesterni, kot bi rekel sam, saj Morricone izraza »špageti vestern« ni maral, ker »tudi ameriškim vesternom nihče ne govori jenkijevski vesterni«. Govorimo seveda o filmih **Za prgišče dolarjev** (Per un pugno di dollari, 1964), **Za dolar več** (Per qualche dollaro in più, 1965) in *Dober, grd, hudoben*, ki jih je posnel s Sergiem Leonejem. Režiserja je spoznal že pri osmih letih, ko sta bila eno leto sošolca v osnovni šoli, vendar sta do odrasle dobe stike izgubila. Njunjo plodno sodelovanje je uspelo tudi zato, ker je režiser skladatelju puščal popolno svobodo. Glasbo za njegove filme je lahko pisal, še preden so bili dokončani. V teh primerih so med snemanjem prizorov predvajali glasbo, da bi igralci dobili pravi občutek za ambient, kakor so delali še v času nemih filmov. Za Leoneja in Giuseppeja Tornatoreja, še enega velikega režiserja, s katerim je večkrat sodeloval, je veljalo, da sta razumela, da je včasih glasbo bolje pustiti neobrezano in podaljšati prizore, prilagoditi sekvenco glasbi in ne obratno. Za Leoneja je Morricone včasih napisal tudi po pet in več verzij pesmi za en prizor, da je lahko režiser izbral tisto, ki se mu je zdelo najboljša.

Med njegova najbolj znana dela zagotovo spada *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*, za katerega je, tako kot za film *Za prgišče dolarjev* napisal zelo avantgardno glasbo – vsaj za filmske razmere, ne pa tudi za avantgardno glasbo *per se*. Film *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* je namreč zahteval zelo specifičen pristop. Dogajanje se začne v dvajsetih letih in konča leta 1968, zato se je ponujala cela paleta žanrov, ki so se vmes spreminjali. Temelji predvsem na jazzu, pomešanem z njegovimi lastnimi temami, ki se v film vklopijo v trenutku, ko kamera pogleda posameznemu liku v oči. Tema nato za trenutek izrazi, kaj ta lik razmišlja, kaj se z njim dogaja, kaj bo rekel. V filmu izstopa še del, namenjen Henryju Fondi, v katerem je tolkala uporabil pointilistično ter s tem dosegel poseben učinek napetosti in občutka preteče nevarnosti. Uporaba viole za sekvenco, ko se skuša Fonda ljubiti s Claudio Cardinale, pa je bila namenjena ustvarjanju vzdušja nežnosti.

Za Pasolinijev film **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1976) je ustvaril zelo malo glasbe; režiser si je namreč zaželel sodobne glasbe, zato je bil Morricone



PODLIH OSEM (2015)



DOBER, GRD, HUDOBEN (1966)

predvsem tehnični svetovalec. Njegovo edino originalno delo v filmu je šestminutna skladba, izvajana na klavirju. Ker je lik, ki v filmu igra na klavir, nenehno v obupnih situacijah in se na koncu vrže skozi okno, se je odločil skladbo zapisati do-dekafonično. Tudi Morriconejeva glasba za **Canterburyjske zgodbe** (I racconti di Canterbury, 1972, Pier Paolo Pasolini) je predvsem predelava že napisane, starejše glasbe.

Ustvarjal je tudi s kultnim režiserjem *giallov*, Dariem Argentom. Za njegove prve tri filme je napisal izjemno eksperimentalno glasbo, pri kateri je uporabljal tudi dvajset tonov naenkrat. Skladbe niso imele očitnega refrena, melodijske ali enostavno prepoznavnega zvoka, ki bi ga lahko publika dojela kot glasbo. Nekaj enostavnejših in melodičnih delov je dodal podlagam protagonistov zgolj zato, da ne bi pregнал splošne publike.

Sodeloval je tudi s številnimi drugimi režiserji, na primer z Donom Sieglom, Mikom Nicholsom, Brianom de Palmom, Oliverjem Stonom, Warrenom Beattyjem, Johnom Carpenterjem, Pedrom Almodóvarjem, Romanom Polanskim ... Svojega prvega oskarja za glasbo pa je kljub petim nominacijam prejel šele leta 2016 za film **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) v režiji Quentina Tarantina, ki je skladatelj oklical za sebi najljubšega. Pri tem filmu sta Tarantino in

Morricone sodelovala prvič, čeprav je režiser v svojih delih njegovo glasbo uporabljal že prej. Morriconeja lahko slišimo v **Ubila bom Billa 1** (Kill Bill: Vol. 1, 2003, Quentin Tarantino), kjer je uporabljena glavna tema iz filma **Sestanek s smrtjo** (Da uomo a uomo, 1967, Giulio Petroni), v **Neslavnih barbarah** (Inglorious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) pa so pristale pesmi iz filmov **Sokolov plen** (La resa dei conti, 1966, Sergio Sollima), **Revolver** (1973, Sergio Sollima) in **Allonsanfàn** (1974, Paolo Taviani in Vittorio Taviani). *Podlih osem* je bil pravzaprav prvi Morriconejev vestern po filmu **Bud jezdi na zahod** (Occhio alla penna, 1981, Michele Lupo), čeprav ga je skladatelj razumel bolj kot pustolovsko zgodbo in ne kot kavbojko. Zato je zanj uporabljal drugačne zvoke, kot bi jih za klasični vestern, na primer z vpeljavo simfonične in ameriške popularne glasbe.

O več kot 500 glasbenih delih velikega Ennia Morriconeja, skladatelja, ki ni nikoli govoril angleško, bi lahko pisali še desetletja. Prav gotovo bomo vsaj toliko časa še poslušali njegovo glasbo. Saj, kot je lani sam povedal za avstrijsko tiskovno agencijo, trenutno nima najboljših konkurence. Po njegovih besedah je »kakovost filmske glasbe vse slabša, ker so ji včasih namenili več denarja. Danes pa vsi varčujejo s pomočjo sintetizatorjev, zato je pogosto slaba ali manj zanimiva.«

O zapuščini Morriconejeve glasbe in njenih filmov

PETER ŽARGI

V razpravi o najvplivnejših filmskih skladateljih je že tako malo imen; poleg Ennia Morriconeja je to lahko le še Bernard Herrmann. In če je Herrmann prvi dal temelje sodobni filmski glasbi ter ji pomagal iz shizofrenosti, je akademsko izobraženi Morricone, ki se je na konservatoriju kalil pod mentorstvom Goffreda Petrassija, filmski glasbi dal oprijemljivejšo formulo, ustrezno heterogenosti filmskega medija. Bernard Herrmann je bil skladatelj brez bližnjic in pred svojim časom; prvi je dojel, koliko mora razredčiti klasično glasbo, da ustreza filmu – kjer del zgodbe, za razliko od klasične, absolutne glasbe, seveda nosi slika (uporaba nekonvencionalnih glasbil, kratkih motivov, segmentov in abstrakcij, elektronske glasbe); Morricone pa je, kot človek svojega časa, iz tega naredil obrt, *de facto* pravilo za filmsko glasbo prihajajočih desetletij. Združeval in razdruževal je mnoštvo stilov, od najbolj ljudske glasbe do odmevov evropske avantgarde tridesetih in štiridesetih let 20. stoletja, in vseskozi demonstriral, kaj vse je lahko filmska glasba. Za razliko od Herrmanna, ki je na popularno glasbo gledal zviška (in zato tudi razdril sodelovanje s Hitchcockom), je Morricone v njej videl le še en vir navdiha, hkrati pa jo je tudi sam pisal za italijanske izvajalce – najprodornejša je bila pesem »Se telefonando« v izvedbi Mine – in s tem tudi popevke povzdigoval v kompleksnejšo formo brez žrtvovanja dostopnosti, kar je zaznamovalo velik del njegove filmske kariere.

Filmska industrija se je v šestdesetih že naslanjala na ekonomski potencial glasbenih uspešnic, ki se s filma dobro prevedejo na lestvice. Morricone pa je bil zagotovo med prvimi, če ne prvi skladatelj, ki je idiom popularnih glasb tako uspešno in pogosto prenesel in vedno znova preoblikoval za film. Primer tega so popevke, psihedelijska in soul v kriminalkah, vesternih (**Pištola za Ringa** [Una pistola per Ringo, 1965,

Duccio Tessari], **Revolver** [1973, Sergio Sollima]) in *giallih*, predvsem Lucia Fulve (**Kuščar v ženski koži** [Una lucertola con la pelle di donna, 1971]) in Daria Argenta (**Mačka z devetimi repi** [Il gatto a nove code, 1971], **Štiri muhe na sivem žametu** [4 mosche di velluto grigio, 1971]). Med glasbenimi vrhunci je **Machine-gun McCain** (Gli intoccabili, 1969, Guliano Montaldo), kjer hiper-intenzivni John Casavettes pač zahteva dovolj kul podlago, Morricone pa se še najbolj približa jazzovski usmerjenim italijanskim skladateljem svoje generacije, kot so bili Riz Ortolani, Bruno Nicolai, Piero Piccioni in Piero Umiliani. Morricone je bil sicer tudi jazzovski trobentač in soustanovitelj eksperimentalne skupine Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, močno vplivnega kolektiva, ki je črpal iz jaza ter zgodnje elektronske in elektroakustične glasbe. Vendar v svojih filmskih delih pred **McCainom** nikoli ni zaobjel jaza, soula in tedanjega r'n'b-ja do natančnosti svojih kolegov, ki so ustvarili tako rekoč kanon inteligentnega, eklektičnega *easy-listeninga* za italijansko filmsko eksplozijo, iz katerega se glasbeno podzemlje napaja še danes.

Drugi zanimivejši film tega miljeja je **Danger: Diabolik** (1968) Maria Bave, psihedelična, moralno dvoumna, pro-nicljiva in neobremenjena popartovska krimi-komedija, posneta po istoimenskem stripu, z Johnom Phillipom Lawom, komedijantsko legendo Terryjem-Thomasom in enim ključnih akterjev francoskega filma tistega časa, letos preminulim Michelom Piccolijem. V uvodni temi »Deep deep down« Morricone razvije *swinging sixties* atmosfero – vključno s sitarjem – v glasbeno spremljavo celotnega filma, ki nudi ravno dovolj nenavadnih poudarkov in jo orkestrira v različicah od odlične komične spremljave (desetletja kasneje se je ne bi branil niti Michael Nyman) do podvodne

zasanjanosti. *Diabolik* je tako med bolj ilustrativnimi primeri Morriconejeve prilagodljivosti filmu, ne da bi zares izstopil iz svoje kože. Predvsem pa je *Diabolik* primer filma, ki bi najtežje preživel brez dobre glasbe in na ta način nekako Morriconejev popkulturni vrhunec, četudi to še zdaleč ni najboljša glasba njegove kariere. Če imajo Leonejevi filmi dovolj teže, da bi bili lahko povsem solidni – a ne toliko učinkoviti – tudi brez Morriconejevega posega, pa *Diabolik* glasbo potrebuje za čustveno investicijo in povezovalni moment – ironično, a glasba kot najabstraktnejši element filma mu daje realnost.

Obdobje italijanskih žanrskih filmov v šestdesetih je verjetno najbolj zaznamovala ravno Morriconejeva glasba za vesterne, četudi so v končnem seštevku – kot je pogosto opozarjal – predstavljali le delček njegovega opusa. Uspeh in prepoznavnost te glasbe, ki je dosegla vrhunec s filmoma **Dober, grd, hudoben** (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) in **Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (C'era una volta il West, 1968) Sergia Leoneja, bi lahko delno pripisali tudi dejstvu, da so bili Leonejevi vesterni verjetno prvi, vsekakor pa najbolj distribuirani italijanski filmi z Morriconejevo glasbo v ZDA – vse do njegovih prvih del za specifično ameriške režiserje in trg proti koncu sedemdesetih, obenem pa od vseh njegovih del najbolj povzemajo elemente paradigme, ki jo je nastavil filmski glasbi. Kot prvo je ob zelo omejenih sredstvih tovrstnih produkcij – torej brez denarja za polne orkestre – postavil temelj novemu zvoku, ki je lahko kljub majhnosti zasedb preko tehnik snemanja zapolnil prostor, hkrati pa nikoli prenasčil slike. Posamezne fraze s tedaj neobičajnimi inštrumenti filmske glasbe – drumlica, popačeni vzkliki in kriki, glasbena skrinjica, orgle, električna kitara – so ustvarjale vezivo intenzivnim, tesnim kadrom potnih obrazov ter širokim planjavam Almerie. Aranžersko se je Morricone, očitno z distanco prejemnika ameriške kulture v Italiji, obračal tudi k tedanjim ameriškim in britanskim hitom kot *bona fide* koncentratu »ameriškosti«; vplivi The Shadows, The Ventures, Duana Eddyja in The Tornadoes odzvanjajo v tipični, danes pogosto imenovani ravno »morriconejevski« kitari, ki zaznamuje večino italijanskih vesternov in je Morriconeju omogočala, da je tišino zapolnjeval z odmevi, pavzami in tremolom.

Tovrstni iz nuje rojeni prijemi se pri Morriconeju redko ustavijo na ravni trika, četudi jih je kasneje vidno uporabljal kot mašilo v ogromni količini glasbe, ki jo je letno ustvaril za filmske produkcije, npr. vsiljen komični efekt drumlice v prefinjenem **Sicilijanskem klanu** (Le clan des Siciliens, 1969,

Henri Verneuil) in v sicer inteligentni, večplastni kriminalni satiri **Investigation of a Citizen Above Suspicion** (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, 1970, Elio Petri). Morricone še posebej v filmih *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*, **Za nekaj dolarjev več** (Per qualche dollaro in piu, 1965) in *Dober, grd, hudoben* omenjene elemente vedno prelevi v kompozicijo, ki kljub dostopnosti igra na dolgi rok ter razvija svojo temo ali k njej napeljuje postopoma v teku filma. Tako v *Za nekaj dolarjev več* tema glasbene ure v orisu antagonista in dejanj, ki ga preganjajo, postane melodramatični marš, ki dolguje toliko Bachu, kot ljubezenska tema *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* dolguje Richardu Straussu in Gustavu Mahlerju. Glavni motiv orglic v istem filmu pa kulminira v polni rekviem šele v pričakovanju končnega obračuna med Henryjem Fondom in Charlesom Bronsonom ter tako osnovno temo prelevi iz suspenza v zadušnico.

Ravno počasi se razvijajoča, tragična ali pa vsaj melanholična liričnost Morriconejeve glasbe je t. i. špageti vesternom dajala element introvertiranosti in skepse do junaškega mita divjega zahoda, ki jo je ameriški vestern šele začel sprejemati, in sicer s Samom Peckinpahom ter njegovim prvim filmom, **Ride the High Country** (1962), za katerega je glasbo, primerno tonu filma o koncu Divjega zahoda, spisal George Bassman, a se veliko bolj opira na tradicijo ameriške klasične glasbe.

Četudi so ekstravagantni aranžmaji Leonejevih vesternov omogočili Morriconeju mednarodno prepoznavnost, pa je skoraj istočasno napisal glasbo za Corbuccijevo **Veliko tišino** (Il grande silenzio, 1968), ki sicer ne sodi med bolj znane skladateljeve teme, vsekakor pa film uvršča med najboljše, za katere je kadarkoli napisal glasbo. Če so Leonejevi vesterni vsebovali ogromno skepse do militarizma, je *Velika tišina* povsem odkrito politična, pacifistična tragedija – lovci na glave, ki terorizirajo mesto, so tokrat na strani zakona in ne izobčenci –, kjer bi bila pretirana ekstravagantnost aranžmaja v napoto intimnemu, komornemu duhu filma ter nememu protagonistu.

Po ameriškem uspehu Leonejevih filmov so sedemdeseta leta Morriconeju prinesla tudi prva mednarodna sodelovanja. Med temi najbolj izstopajo **Pokol v Rimu** (Rappresaglia, 1973) Georgea P. Cosmatosa, ki ga zaznamuje Morriconejevo eksperimentalno udejstvovanje v Gruppo Nuova Consonanza, nadaljevanje **Izganjalca hudiča** (Exorcist II: The Heretic, 1977) v režiji Johna Boormana ter ena bolj prezrtih Morriconejevih kompozicij, **Orca** (1977, Michael Anderson), ki morda ob omenjenih vesternih in *Diaboliku*



DANGER: DIABOLIK (1968)

BOŽANSKI DNEVI (1978)



najbolje povzame skladateljevo prepričljivost. Film namreč velja za senzacionalističen, okoren poskus vnovčitve uspeha dve leti starejšega **Žrela** (Jaws, 1975, Steven Spielberg), čeprav iz boja človeka z naravo potegne popolnoma drugačno (in kompleksnejšo) psihologijo. Morriconejeve prve harmonije napovejo nekaj precej bolj avanturističnega in epskega, medtem ko se kmalu izkristalizira otožna tema izgube, kot jo občutita tako ribič Richard Harris kot ubijalski kit.

Žrelu je film soroden le po fabuli; prikazuje nesmiseln, egocentričen poskus podjarmljenja narave, ki vodi do neizbežno bridkega konca. Spielbergov film kmalu odpluje stran od prvotnega atavističnega strahu pred globino v prikrito družinsko pustolovščino, čemur sledi tudi Williamsova glasba, *Orca* pa kljub občasni režijski nespretnosti ostaja zvesta svojemu pesimizmu in grozi, pri čemer jo rešujeta ravno odlična podvodna fotografija in elegična glasba, ki s svojimi skoraj neopaznimi, a učinkovitimi preobrti v metrumu in ritmiki nudi filmu večjo kredibilnost, kot bi si jo morda zaslužil. Če pri *Žrelu* glasba pravzaprav nenehno opozarja, da je to le film, pri *Orci* ravno ob glasbi kljub vsej nerodnosti izpeljave skoraj pozabimo, da gre le za film.

Prestop med svetovna imena filmske glasbe in predvsem v Hollywood je Morriconeju prinesla prva nominacija za oskarja, in sicer za Mallickove **Božanske dneve** (Days of Heaven, 1978). Sledeče obdobje je bilo po Leonejevih vesternih Morriconejevo najprepoznavnejše; začelo se je s Carpenterjevim **Stvorom** (The Thing, 1980), kjer skladateljeva tema preudarno gradi, po režiserjevih besedah, »globok, tragičen občutek, da je to konec stvari, konec vsega« in ne proizvaja le šoka ali groze. V Morriconejevi zmožnosti slediti Carpenterjevi estetiki minimalistične sintetizatorske glasbe se kaže tudi Morriconejev posluš za sedanjost, ne da bi se pri tem slepo zaletaval v trende – kar se je v osemdesetih zgodilo sicer izjemnemu skladatelju Jerryju Goldsmithu in mnogim drugim. Sodobnost popkulture je vedno nadgradil s prijemi, ki so glasbo popeljali iz *soundtracka* v *score*.

A če je *Stvor* še spominjal na Morriconejeve eksperimente prejšnjih desetletij, so največji stilski preobrat prinesli štirje naslednji filmi: **Bilo je nekoč v Ameriki** (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone), **Misijon** (The Mission, 1986, Roland Joffe), **Nedotakljivi** (The Untouchables, 1987, Brian De Palma) in **Kino Paradiž** (Nuovo Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore). Velike produkcije teh filmov in morda okus njihove ciljne publike so temu segmentu Morriconejeve glasbe dali sentimentalistični priokus, ki ga nominacije za oskarje težko izbrišejo. Lirične teme flavte, piščali in oboe,

ki so bile poprej manj razkošno orkestrirane ter pogosto omejene s psevdo-baročno ritmiko, so v tokratni razvlečnosti pogosto izgubile jedrnatost ter jo le redko nadomestile s potrpežljivejšim razvojem in dinamiko, predvsem pa se je izgubil kontrast med pogosto grobo, odrezavo naravo filmov in Morriconejevo spevnostjo. *Bilo je nekoč ...*, *Misijon* in *Nedotakljivi* so sicer polni nasilja, vendar so stilistično prespolirani, prenasičeni s simboliko in sentimentom ter junaštvom. Ironično že wikipedični opis *Misijona* nehote opozori na problematiko njegove glasbe – ki je med Morriconejevimi najpogostejše izvajanimi: »delo vsebuje liturgične korale, domorodno bobnanje in španske kitare, pogosto znotraj iste skladbe, da bi ujelo različne kulture, ki jih film prikazuje«. A kot smo videli v teku desetletij, južno-ameriška džungla v filmu ne potrebuje domorodnih bobnov in španskih kitar, da jo vzamemo resno.

Ravno resnost idioma zadnjih desetletij skladateljevega dela je pogosto v konfliktu s populistično naravo filmov, ki se prav tako – relativno na svojo praznost – jemljejo prereno. Četudi je Morriconejeva glasba vedno umetelno skomponirana, kot se je zagovarjal sam, je sentimentalni nagib poprej služil večinoma nesentimentalnim filmom: od osemdesetih naprej pa je bilo, kot da bi sladkal kokakolo. Zdi se, da predvsem zaradi prilagoditev trgu, ki je za dobri desetletji filmsko glasbo, z izjemami, zreduciral na osladnost zgodovinskih razsežnosti. Glasbene anahronizme in nepričakovane aranžmaje so zamenjali predvidljivi glasbeni tropi in vedno labilna tehcnica se je prevesila v prid buržujskosti. V odgovor so mnogi režiserji začeli znova posegati raje po že obstoječi, obskurnejši ali pa trenutnejši glasbi, tokrat ne zaradi ekonomije, temveč zaradi popkulturne kredibilnosti.

Za kakega drugega, povprečnega skladatelja bi lahko rekli, da je postal žrtev tovrstnega trga, vendar sta Morriconeju glasbena širina in spretnost omogočali dostojanstvo tudi v zadnjih desetletjih ustvarjanja, čeprav je – z izjemo korektnih glasbe za Tarantinovih **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) – največkrat skladal za filme, namenjene tistim, ki niso imeli dovolj potrpljenja za Fellinija. Njegova najboljša glasba pa se vsekakor pridružuje ostalim stvaritvam prvih desetletij povojne Italije, ki je v okvirih navidezne neobremenjenosti in lahkotnosti gradila (pop)kulturni panteon.

SKRITO ŽIVLJENJE

MUANIS SINANOVIĆ

Kako upodobiti skrito življenje?

Pozna metafizična kinematografija Terrencea Malicka sproža številne polemike in vzbuja paleto različnih vtisov. Tudi zadnji film, **Skrito življenje** (A Hidden Life, 2019), ima ta potencial. Tematizira zgodbo avstrijskega kmeta Franza Jägerstätterja, disidenta, ki ni želel priseči Hitlerju in oditi na fronto, njegovo trpljenje in trpljenje njegove družine ter njihovo zveličanje. Jägerstätter je bil spreobrnjenec, ki je po poroki z globoko verno ženo postal dosleden kristjan, zato ne preseneča, da je upor obravnavan z vidika krščanske metafizike, ki je Malicku tudi sicer blizu. To je dobrodošlo – v svetu, kjer umetniško, sofisticirano obravnavo politične zavesti bolj ali manj vodi sekularna misel, je prispevek z druge strani smiseln tako z vidika pluralizma kot z vidika vzpostavljanja dialoga.

Vendar se zdi, da Malicku ne uspe v celoti zadostiti visokim kriterijem, ki jih film postavlja. Videti je, da se film vrti okrog dveh ključnih osi, dveh binomov. Tu je križ, ki ga skozi zapor, pretepanje, socialno izolacijo in splošni posmeh prenašajo protagonisti, glavni junak in njegova družina, potem pa idilični posnetki narave, ki prikazujejo vztrajanje življenja in lepote tudi v najbolj krutih časih. Prvi del je posnet predvsem iz žabje perspektive, kdaj iz prvoosebne, s tresočo, udeleženo kamero, ki se drenja med človeškim svetom. Drugi temelji na potujoči kameri v oddaljenem planu, ki prehaja gore in doline. Kontrast je seveda izrazit: na eni strani hudo trpljenje, a obenem tudi upanje, na drugi strani podoba večnosti in miru.

V skladu z Malickovimi narativnimi postopki ni veliko psihologizacije, oblikovanja likov. V zgodbo življenja družine smo vrženi. Predhodne etape so na hitro prikazane na začetku: spoznavanje para je zvedeno na možovo vožnjo z motorjem, vaško veselico, ples, kar vse sugerira divjo mladost. Kasneje skozi drobce v dialogih vidimo, da je pri Jägerstätterju skozi čas prišlo do radikalne spremembe. Odsotnost psihologizacije ni problematična, znotraj

meščanskih narativnih postopkov lahko predstavlja tudi dober obrat: premik od drobnjakarskega ukvarjanja z individualnimi zadevami k nečemu, kar človeka presega, ga utemeljuje in zares določa. Vendar pri *Skritem življenju* včasih dobimo vtis površnosti. Kot da se film ne more zares odločiti, katero smer bi ubral, kako bi probleme obrata artikuliral. Tako se prvi del zdi kot neprevprašano slikanje idile. Lahko rečemo, da si Malick želi to idilo prisvojiti, jo odvzeti nacistični zlorabi. Vendar to ni nakazano, s tem pa nastopi tudi idealizacija prednacističnega časa. Nacizem se pokaže kot zlo, ki vznikne nenadoma, kar pa ne ustreza zgodovinski resnici. Problemi izoliranih vaških skupnosti so bili prisotni tudi prej in vztrajajo še danes, obenem pa je tehnična civilizacija z evgeniko in izključevanjem šibkih obstajala tudi pred fašizmom – slednji jo je le pripeljal do skrajnih konsekvenc.

Pri prikazih lepote narave in prehodih v človeško skupnost se spomnimo na nenarativni dokumentarni film **Baraka** (Ron Fricke, 1992), ki potuje po svetu ter prikazuje mogočnost narave in človeških duhovnih ritualov. Film uspe ravno zato, ker se odreče naraciji in pusti podobi prosto pot. Podobno kot pri *Skritem življenju* ga prežema glasba, ki je s podobo organsko sprijeta. Pri Malicku pa se zdi, da glasba želi zlepiti nekaj, kar naracija razstavlja. Tako imamo občutek, kot da gledamo dva različna filma. Morda je eden ključnih problemov *Skritega življenja* njegova zvočnost; različnih zvočnih tokov je enostavno preveč.

Prizori trpljenja v zaporu in na vasi so resnično prepričljivi, navdajajo nas s tesnobo in omogočajo, da začutimo metafizično težo zla. K temu prispeva tudi dobra igra Augusta Diehla (Franz Jägerstätter), Valerie Pachner (Franziska Jägerstätter) in Franza Rogowskega, nekakšnega univerzalnega eksperta za vloge ljudi z izrazitim temperamentom v nemškem govornem okolju, ki se tokrat pojavi





v stranski vlogi Jägerstätterjevega disidentskega prijatelja Waldlana. K prepričljivosti pripomore tudi široka paleta manjših vlog, pri katerih se kompleksna teža zarisuje na obrazih in v telesni govorici paznikov, rabljev, pa tudi odvetnikov, škofov, uradnih oseb, ki zgolj opravljajo svoje delo, tudi če so do vladajočega režima skeptični in zastopajo slavno banalnost zla. V okviru teh prizorov so dobro zastavljena številna velika filozofska vprašanja. Odločitev posameznika glede na obotavljanje ali tiho služenje režimu drugih ter njegov vpliv na družbo. Ali je drevo v gozdu res padlo, če ga nihče ne sliši? Po prepričanju protagonista ga sliši Bog, kar je dovolj. Sam je odgovoren zgolj za svoj odnos z Bogom in dobrim, ne pa za druge ali sodbe o njih. Gre za idejo dobrega, ki je predpolitična, nastopa pred vsako organizacijo in sega do ontološke ravni.

Dobro izpeljan je tudi prikaz sprememb znotraj vaše skupnosti skozi potek procesa proti Jägerstätterju in kapilarni vpliv, ki ga ima na spoštovanje drugih pripadnikov skupnosti zvestoba ideji in ljubezni. Ta ne učinkuje z radikalnimi rezi, temveč počasi, a vztrajno preoblikuje duha soljudi. Škoda je, da se film tudi v temeljih ne loti te ravni.

Dekontekstualizirajmo še enkrat tolikokrat ožet in iz konteksta vzeti Wittgensteinov stavek – o čemer ne moremo govoriti, o tem ne moremo molčati. Zdi se, da se film ves čas giblje na dveh koncih onkraj te meje. Po eni strani govori preveč in po drugi premalo. Na koncu, se zdi, lahko dobimo občutek nabuhlosti, ki se pridruži občutku, da je nekaj ostalo nedorečeno, ni pa napotil, kje naj iščemo dopolnitev. To lahko združimo z naslednjima vtisoma. Film je istočasno preveč tendenciozen in premalo zgovoren.

Vprašamo se lahko, ali bi se Malick bolj dotaknil presežnega, če bi se tudi onkraj izkušnje trpljenja spustil v realije protagonistovega življenja. Če bi prikazal njegov osebnostni razvoj, točko preloma, kjer ena metafizika preide v drugo. Če

bi se lotil procesa utelešenja krščanskega duha v konkretnem zgodovinskem razvoju in sam nacizem v večji meri opazoval kot zgodovinski pojav. Če bi bil duh v nekaterih delih bolj mesen in ga ne bi ves čas prevevala reprezentacija nezemeljskega nadiha, ki se odraža skozi glasbeno podlago, *voice-over* in odsekano prehajanje v naravo.

Skrito življenje je vredno ogleda zaradi svojih močnih točk, a tudi gledanja skozi njegove zagate. Zastavlja namreč vprašanje, kako v 21. stoletju snemati filme, ki obravnavajo človekov odnos s transcendentnim, sploh v okvirih mainstreamovske kinematografije. Zdi se, da ta odnos ni več tema političnega mišljenja, na desnem polu kvečjemu v zbanalizirani folklorni obliki. Morda bi bilo zanimivo poti iskati ne znotraj oddaljene zgodovinske ali nadzgodovinske perspektive, temveč skozi zasledovanje žive vere v danem trenutku, ki prinaša novo kompleksnost in glede vere zastavlja vprašanja, ki so najbrž bolj zapletena kot kdaj prej.

Opisano seveda ne izključuje relevantnosti upovedovanja zgodbe konkretnega, tihega junaka iz časa druge svetovne vojne. Franz Jägerstätter, ki je bil posvečen v svetnika, in mnogi drugi mučeniki ter junaki si zaslužijo spomin in gledalci si zaslužijo navdih v času brez junakov, kjer je ideja žrtvovanja pogosto le še nostalgичen spomin, obarvan s patino naivnosti, ki je sama ultimativna naivnost. Ne moremo reči, da Malickovo delo konkretnega človeka v njegovi človečnosti ni vzelo resno in da ga je zvedlo na goli arhetip. Ni mu mogoče očitati, da zadeve ni zastavil resno in z visoko umetniško ambicijo, da je nespoštljiv do obravnavane teme. A zdi se, da bi ta izraziteje zaživela ob drugačnem pristopu. Izziv filmsko upodobiti skrito življenje pri tem vsekakor ostaja odprt.

ZANA

MARKO STOJILJKOVIĆ

Albanske vile in zli duhovi

V albanski mitologiji je Zana gorska vila, ki ob pozivu pomaga ljudem uresničiti njihovo usodo. Legenda pravi, da so Zane s planine Šare opazovale srečanja Prizrenske lige, prve organizacije albanske narodne enotnosti. Podobne mitološke figure so še Ora, Bardha, Mira in Fati. Zana se od njih razlikuje po tem, da je strogo povezana z rastlinjem. Etimološke korenine izraza niso znane, njegovo poreklo pa se verjetno navezuje na latinsko Diano. Zana se kot mitološki pojav s podobnimi lastnostmi pojavlja tudi na nasprotnem, severovzhodnem koncu Balkana, v Romuniji, ter pri Asturcih v zahodni Španiji, čeprav je njihova Xana vodna vila, ki prebiva v fontanah.

Zdi se, da je vila Zana edina, ki lahko pomaga junakinji istoimenskega filma v režiji Antoanete Kastrati, kosovske režiserke, ki sicer živi in dela v Los Angelesu, pri izpolnjevanju glavne vloge v kosovsko-albanski, pretežno patriarhalni družbi – v vlogi matere. V nasprotnem primeru Lume (Adriana Matoshi) grozi ponižujoča usoda v domu moža Ilirja (Astrit Kabashi) in njegove matere Remzije (Fatmira Sahiti): če ne more zanositi in roditi, imata slednja pravico, da jo nadomestita z drugo, mlajšo žensko, Lume pa vrneta staršem ali jo ohranita v hiši kot gospodinjo.

Zaradi tega se Lume – bolj nejevoljno kot voljno – strinja z vsem ter poskuša vse, kar je v njeni moči, da bi zanosila. To pomeni, da ne hodi samo k najboljšemu ginekologu v bližnji Peči, ki ji zagotavlja, da je z njeno fiziologijo vse v redu, temveč obiskuje tudi vaško vedeževalko Kumrije (Irena Cahani) in skrivnostnega zdravilca dr. Muratija (Mensur Safqiu). Lume trpi tudi zaradi groznih nočnih mor in se ponoči v strahu zbujajo, včasih pa tudi vstane in v trdnem spanju zapusti hišo. Družina, vaščani in dr. Murati verjamejo, da jo je obsedel »djinn«, neke vrste zli duh. Enako velja za otroka v primeru zanositve. Resnica je verjetno bližje fizičnemu svetu kot mitološkemu in je povezana z vojno travmo, ki jo je Lume doživela pred desetimi leti. Šele zadnji, hkrati popolnoma elegantni in izjemno šokantni kadri filma pa razkrijejo pravo resnico in povezanost z naslovom filma.

Od uradne pridobitve neodvisnosti leta 2008, zlasti pa v drugem desetletju 21. stoletja, se kosovska kinematografija neustavljivo razvija in profilira. Njeni temelji so drugačni od ostankov postjugoslovanske kinematografije, saj se bolj ali manj opirajo na mlade avtorje, izobražene na Zahodu, izstopa pa tudi pozitiven trend enakosti spolov med avtorji »novega« kosovskega vala. Tematsko pomembno mesto še vedno zasedajo vojne in povojne travme, vendar jih počasi nadomeščajo neravnovesja v sodobni družbi, razpeti med modernizacijo in tradicijo, ki jo zaznamujejo patriarhat, mizoginija in gerontokracija. V ospredje vedno bolj stopajo tudi standardna družbena vprašanja, kot so korupcija in nezmožnost posameznika za preživetje v sodobni družbi.

Novost, ki jo v kosovsko kinematografijo prinaša **Zana** (2019), je močnejši vpliv žanrskega pristopa k filmski umetnosti. Elementi žanra so bili sicer prisotni že v filmu **Tri okna in obešanje** (Tri Dritare dhe nje Varje, 2014, Issa Qosja), kjer najdemo tako značilnosti vesterna (predvsem na vizualni ravni, pa tudi kot osnovno temo odnosa med





osramočenim posameznikom in strupenim okoljem) kot socialne drame o položaju žrtve v patriarhalnem okolju, ki ga zaznamuje vojna travma. **Leteči cirkus** (Cirku Fluturues, 2019, Fatos Berisha) pa je vojno dramo združil s komedijo, pustolovščino in filmom ceste.

Pri *Zani* gre za grozljivko ter za psihološko dramo o pritiskih, ki vplivajo na posameznika v družinskem krogu in znotraj majhnega, zaprtega okolja. Nobenega dvoma ni, da se »grozljivo« dogaja skoraj izključno na ravni sanj protagonistke in njenih nočnih mor, saj je ta raven opazno vizualno kodirana in ločena od »resničnosti«. Tiha in počasna groza, ki jo gradi režiserka Antoaneta Kastrati, je v skladu s trendi sodobne azijske, predvsem japonske grozljivke, motivi pa so tematsko bližje zahodnim klasičnim grozljivkam, kot sta **Rosemarijin otrok** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) in **Don't Look Now** (1973, Nicolas Roeg).

Kombinacija podob (kot direktorica fotografije je pri *Zani* sodelovala režiserkina sestra Sevdija Kastrati) in izvirne glasbe Driterja Nikqija narekuje vzdušje in ustvarja dualnost resničnega in zasanjanega, v psihoanalitičnem ključu superega in ida. K vtisu popolnosti pa pripomore tudi natančna montaža, pod katero se podpisujeta režiserka in Brett W. Bachman.

V *Zani* izstopata tudi dramaturgija in igra. Dolgotrajna ekspozicija in njena gladka potopitev v zaplet postajata prepoznaven trend kosovske kinematografije. Čeprav je občasno mogoče začutiti nagib proti melodrami, scenarij, ki sta ga napisala režiserka in producent Casey Cooper Johnson, pušča dovolj časa za razvoj glavnega ženskega lika in odnosa do okolja, ki Lume obdaja. Tudi negativci niso enodimenzionalni, živijo v istem svetu kot protagonistka, prizadenejo jih podobne družbene sile tradicije. Ilir, na primer, ni le patriarhalni despot, do Lume je zaščitniški, resnično skrbi zanjo in za njeno dobro počutje. »Obramba« njegove mame Remzije bi bila že nekoliko

težja, vendar se vseeno zdi, da bolj kot ne sledi tradiciji in Lume ne krivi na osebni ravni.

Kljub temu pa se družbene sile bolj ali manj lomijo na hrbtu Lume in izbira Adriane Matoshi, verjetno prvega igralskega imena v sodobni kosovski kinematografiji, se je izkazala za pravo. Igralka, ki je v formatu celovečerca debitirala v filmu **Babai** (2015, Visar Morina) in odigrala osrednje like v kosovsko-nizozemski koprodukciji **Neželeni** (T'padasthun, 2017, Edon Rizvanolli), v **Zakonu** (Martesa, 2018, Blerta Zeqiri) ter nedavni **Agovi hiši** (Shpia e Agës, 2019, Lendita Zeqiraj), ima izjemen dar za ponazarjanje čustvenosti v nizkem registru: tiho trpljenje in zadržanost zaradi travme. V *Zani* pokaže širino svojega talenta ter fantastično moč kalibracije in nadzora emocij, dobro pa jo podprejo jo tudi drugi izjemni igralci in igralkе.

Kosovsko-albanska koprodukcija z mednarodno ekipo producentov z obeh strani Atlantika je premiero doživela lani, na festivalu v Torontu, ter nato obiskala še številne druge festivale, tako v fizični kot virtualni obliki (Palm Springs, Göteborg, Glasgow, Trst, Sydney, Šanghaj, Fantaspoa in Sarajevo). *Zana* s svojo natančnostjo, jasnostjo, obrtniško dovršenostjo ter čustveno in etično korektnostjo na najboljši možen način dviguje globalno prepoznavnost mladih kosovskih avtorjev in njihovih filmov

ZACELI ME

VERONIKA ZAKONJŠEK

V telo zakoreninjena travma¹

Dokumentarni celovečerni prvenec Danijeje Stajnfeld **Zaceli me** (Zacijeli me, 2020) je svetovno premiero doživel v sklopu tekmovalnega programa 26. sarajevskega filmskega festivala, ki je bil letos zaradi neugodne epidemiološke situacije v Bosni in Hercegovini zadnji hip v celoti prestavljen na splet. Film v začetni kader postavi režiserko samo, ko pretreseno

1 Besedilo je bilo prvotno objavljeno v angleščini. V sklopu 14. edicije Sarajevo Talents je nastalo pod mentorstvom Dane Linssen in Yoane Pavlove.



in na robu solz svojim staršem pojasnjuje razlog za nenaden pobeg iz Srbije. Upanje na nov začetek in notranji mir, ki naj bi ga prinesla selitev, pa se kmalu razblini v oblake, saj sprevidi, da ji je travma, zakoreninjena v njeno telo, sledila čez Atlantik. Šele ko se postavi pred kamero, si spet prisvoji izgubljeni glas. Ko se postopno vpenja v filmski narativ, začne brisati mejo med svojo telesno bitjo in z domačo kamero ujetjo manifestacijo svojega introspektivnega potovanja. To stori na podoben, čeprav občutno bolj konvencionalen način, kot se premisleka o odnosu med umetnikovim fizičnim telesom in delovnim izražanjem v eksperimentalnih filmih loteva avdiovizualna umetnica Zia Anger.

Ob prehajanju med osebno zgodbo in intervjuji drugih žrtev se poigrava s formo, saj v film vključuje sekvence enobarvne 2D animacije; te na abstrakten način vizualizirajo pričevanja, ki jih poslušamo z naracijo v zunanosti polja. Animirani izseki pred nami na senzibilen način oživljajo zgodbe žrtev, s katerimi se Danijela dotika vseh možnih manifestacij posilstva: med sodelavci, zakonci, vojaki, pijanimi najstniki in nemočnimi mladostniki. Šele preplet zgodb, ki jih pred nami razgrinjajo ljudje vseh možnih družbenih ozadij, ras, seksualnih usmerjenosti in starosti, Danijelo pripelje do poguma, da v filmsko naracijo vstopi tudi sama; pogum drugih je tako tisti, ki postavi stebre njenega opolnomočenja, pa vendar se njihova vključitev v filmsko zgodbo zaradi tega nikoli ne prevesi v občutek eksploatacije.

Ko črpa navdih iz njihove neomajne vztrajnosti in volje do življenja, se tudi sama postopno dvigne iz mentalnega krča, ki jo zadržuje v ohromeli poziciji žrtve, s čimer osebno filmsko pripoved pripelje do skorajda katarzičnega zaključka. A njen poskus zaobjetja univerzalnosti posilstva in prevladujoče kulture tišine, ki ga obdaja, pred nami pušča ozko okno nezadostnosti, s tem ko povsem zaobide vsakršno navezovanje na balkansko kulturo povzročiteljev napada, ki

poganja to filmsko zgodbo. Posilstvo v kontekstu Balkana še vedno predstavlja globoko zakoreninjeno kolektivno vojno travmo, ko so masovna posilstva žensk v Bosni in na Kosovu uničila življenja celim generacijam ljudi. Balkanski celovečerci se s to bolečino ukvarjajo že leta, a njihov fokus pogosto leži na otrocih, rojenih kot posledica grozot devetdesetih let: na Berlinalu nagrajena **Grbavica** (2006) Jasmile Žbanić in **Agina hiša** (Shipa e Ages, 2019) Lendite Zeqiraj ter dokumentarci, kakršna sta **Nevidni otrok** (Invisible Child, 2019) Muhammeda Ibrahima Šišmana in **Mission Rape – Tool of War** (2014) Annete Mari Olsen in Katie Forbert Petersen. Pa vendar, posilstvo ni pojav, zamejen z realnostjo vojnega stanja. Gre za nekaj, kar je že dolgo zasidrano v maskulino kulturo Balkana in si zasluži obravnavo v kontekstu sedanjosti, česar pa film *Zaceli me* nikoli zares ne doseže, saj se primarno osredotoča na ameriško perspektivo.

Šele ko Danijela Stajnfeld končno zbere pogum za konfrontacijo s posiljevalcem v prizoru, ki ga lahko razumemo kot poskus pridobitve nekega osebnega epiloga, se zgodba zasuče nazaj k Srbiji. V statičnem kadru mize v obljudeni restavraciji, skrivaj ujetem z njenim telefonom, smo »priča« njuni nelagodni izmenjavi besed, ki kljub njegovemu elektronsko modificiranemu glasu odsevajo aroganco in močan element balkanskega mačizma. »Morala bi biti počaščena; tega ne bi naredil nekomu, ki ga ne spoštujem,« se neprizadeto odzove na njene obtožbe, brez vsakršne empatije ali kančka osebnotne refleksije, kot gre morda pričakovati od vplivne in slavne osebe, katere identitete nam Danijela ne upa razkriti. Film pa naše meje sočutja resnično izziva do ekstrema, ko provokativno subvertira svojo zgodbo in na kratko vpelje tudi perspektive posiljevalcev, ki se včasih odzovejo z obžalovanjem, spet drugič pa so povsem brezbržni do svojih preteklih zločinov. Dati moškimi, ki so za posilstvo odslužili kazen, na primer pedofilu, ki je bil kot otrok tudi sam spolno zlorabljan,

možnost ubeseditve lastne perspektive, pred nami razgrne celo paleto vprašanj o (ne)učinkovitosti zaporniške kazni in (nez)možnosti popolne rehabilitacije, ki nad nami obvisijo še dolgo po tistem, ko se na filmu odvrti zaključna špica.

Ko dokumentarec na neki točki preskoči v kratke kolaže popkulturnih referenc, polne odlomkov nasilnih obračunov z ženskimi protagonistkami, ti spet ostajajo omejeni na filme hollywoodskih studiev: od Johna Wayna do Seana Conneryja in pred-predsedniškega Ronalda Reagana – v njih moški kontinuirano klofutajo svoje soigralke, kadar si jih kako drugače ne podreajo v visokorazrednih modnih reklamah. Naš vizualni svet je že od nekdaj zgrajen na brezsrčni mizoginiji in Danijela Stajnfeld, ki se je prvotno uveljavila kot igralka, se tega dobro zaveda. Zlovešč zvok ritmičnih udarcev nas v teku filma dodatno navdaja z občutkom nelagodnosti in anksioznosti, ta pa se z vpeljavo domačih *cinéma vérité* segmentov, ki dopolnjujejo sicer statično kamero, le še intenzivira. Skozi tovrstne dnevniške posnetke, ki dokumentirajo njeno čustveno stanje le nekaj dni po posilstvu, pa tudi preko njene postopnega vpenjanja v zgodbo, se Danijela prične vse bolj pojavljati v bližnjih planih različnih delov telesa – kot bi skušala sugerirati emocionalni ekvivalent fizičnemu razkosanju, ki ga doživijo žrtve spolnega nasilja. Kratki premori, ki posnemajo vizualni stil retro videoigrice iz devetdesetih let, pa nas nato še izzivalno vključujejo ter vabijo v dialog: »Kako bi radi nadaljevali?« se pred nami izpisuje vprašanje z več možnimi odgovori, ki nas opominjajo na raznolike odzive ljudi na doživeto travmo. Se borimo, zbežimo, zmrznemo? Nehamo jesti, se začnemo rezati, si poiščemo pomoč? Gledalci ob filmu tako nikoli nismo le zato, da gledamo in opazujemo, temveč da tudi sami postanemo del pogovora.

Film *Zaceli me* je poln poguma in iskrenosti, ki ga postavlja na raven navdihujoče, čeravno zahtevne gledalske izkušnje. Raziskuje večplastne posledice travme, težave

njenega ubesedenja in razburkanega potovanja proti zbiranju poguma za javno izpostavitev in soočenje s preteklostjo, ki postavlja osnovo za pričetek celjenja ran. Z arhivskimi odlomki newyorškega protestnega shoda žensk (t. i.

»Women's March«) iz leta 2017, ki jih dokumentarec vpelje proti koncu, pa se nazadnje vzpostavi tudi ohlapna vez z gibanjem #JazTudi – a ta tudi tukaj ostaja zamejena v ameriški kontekst, medtem ko vprašanje o sodobnih žrtvah Balkana nikoli zares naslovljeno obvisi nad nami. Bo film dosegel dovolj ljudi, da bo tudi v Srbiji odprl prostor za pogovor? Bo to končno pomenilo sklepno poglavje za ženske, ki bežijo iz svojih držav, da bi se rešile vplivnih in nevarnih spolnih napadalcev? O tem bo presodil čas.

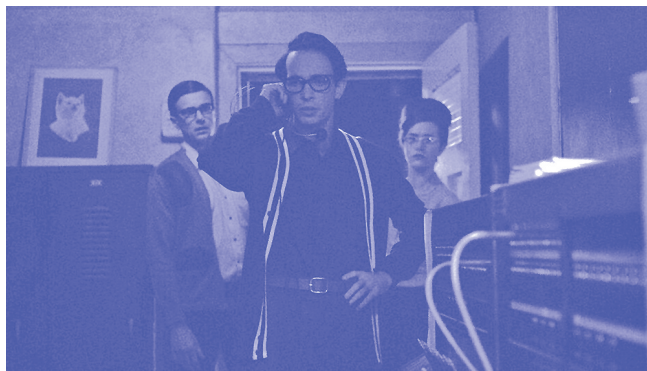
THE VAST OF NIGHT

IGOR HARB

Bližnja srečanja

Čar in mojstrstvo pristopa k žanrski zgodbi v filmu **The Vast of Night** (2019, Andrew Patterson) se razkrijeta že v prvih minutah, ki gledalca posrkajo vase skozi bučno predstavitev glavnih junakov, postavljeno v razpršeno dogajanje ob ogrevanju pred začetkom košarkarske tekme v majhnem mestu v Novi Mehiki v petdesetih. Iz tega kaosa se postopoma izluščita Everett (Jake Horowitz) in Fay (Sierra McCormick), ki nemudoma pokažeta pristno tehnološko navdušenost, ko preizkušata snemalnik zvoka,





hkrati pa skozi njune kratke intervjuje spoznamo tudi dušo in vzdušje mesta. Nato začne Everett voditi radijsko oddajo, Fay pa upravljati telefonsko centralo in kmalu se začnejo dogajati nenavadne stvari. Na ravni zapleta je film dokaj neposredna zgodba o ugrabitvah vesoljcev, takšna, kot smo jih lahko videli že ničkoliko, tako v klasikah kot v B-filmih, pa tudi v antologijskih serijah – in *The Vast of Night* izkoristi slednjo, da poda okvir svoji zgodbi. Uvod filma je namreč narejen kot špica fiktivnega šova *Paradox Theater*, podobnega **Območju somraka** (*The Twilight Zone*, 1959–1964), nato pa periodično, ob tranzicijskih sekvencah v zgodbi, podoba filma »popači«² zrcaljenje skozi star televizor. S tem pristopom režiser hkrati oddalji gledalca od dogajanja do te mere, da ga ne z(a)motijo »preizkušeni«² pripovedni vzorci², in ga potegne v varno zavetje zlate dobe televizije.

Ob tem Patterson zgodbo ves čas podaja z uporabo prepleta raznolikih filmskih pristopov, ki vključujejo tako dolge, statične kadre, polne hitrih dialogov, iz katerih luščimo informacije, kot tudi umirjene monologe, ki kipijo od ekspozicije, dinamične akcijske sekvence divje vožnje in celo krasen dolg kader, ki popelje gledalca skozi vse mesto in še na košarkarsko tekmo. Skozi te pristope režiser natančno predstavi geografijo mesta, osebnosti glavnih junakov ter družbeno-ekonomsko in politično okolje, v katerem živita. Pri tem dogajanje poleg nenehno aktivnih Fay in Everetta premikajo stranski liki, ki jih prav ti družbeni dejavniki močno zaznamujejo. Tako se ozadje o vojaških poskusih na vesoljcih razkrije prek pričevanja upokojenega temnopoltega vojaka, ki je pristvoval skrivanju vesoljske tehnologije, ker mu zaradi

njegove rase ne bi nihče verjel, zgodba o morebitnem načrtu vesoljcev pa prek ostarele matere samohranilke, ki so ji vesoljci ugrabili sina. Skozi njuno pripoved dobimo podroben vpogled v slepe pege (takratne) družbe, čeprav je vse ovito v napeto zgodbo z odmerjenim podajanjem (in prikrivanjem) informacij. Pri tem je treba omeniti tudi fotografijo Miguela Ioanna Littina Menza, ki ni odgovoren zgolj za dinamične prizore in sijajno kompozicijo, temveč uspe tudi pripovedna monologa omenjenih stranskih likov narediti napeta in zanimiva.

Z *The Vast of Night* je Patterson ustvaril sila dovršen žanrski film, ki uspe odključati številne stalnice in klišeje tako znanstvene fantastike kot grozljivke, ob tem pa se izogne uporabi ironije ali satire, saj zgradi odnos do žanrskih elementov skozi prepričljive junake in okolje ter s subtilnim fokusom na širšo družbeno dogajanje. Hkrati ne podcenjuje gledalca, temveč nenehno zahteva njegovo polno pozornost, ki jo dobi z izpiljenimi dialogi, globoko potopljenimi v petdeseta, nadgrajenimi s svežimi filmskimi pristopi in odlično odmerjenim tempom. V tem pogledu film zlahka primerjamo s kultnima prvincema, ki sta postavila temelje ZF za to stoletje, **Donnie Darko** (2001, Richard Kelly) in **Primer** (Shane Carruth, 2004), a upajmo, da Pattersona čaka tudi uspešen drugi film.

2 To je Patterson tudi sam priznal v pogovoru po premieri na TIFFu. Pogovor je dostopen na <https://youtu.be/Z8OFVY-W-Gk>.

DEVS

MUANIS SINANOVIĆ

Življenje v Garlandiji

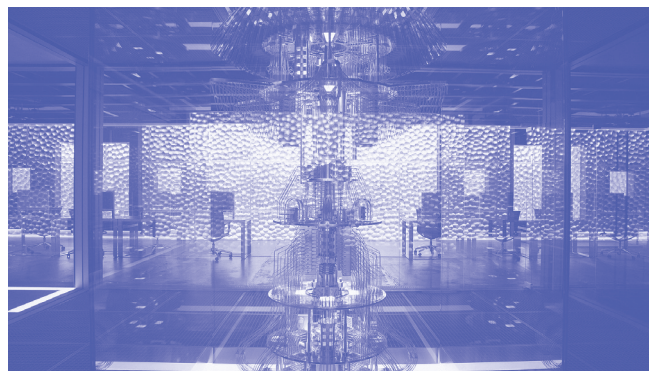
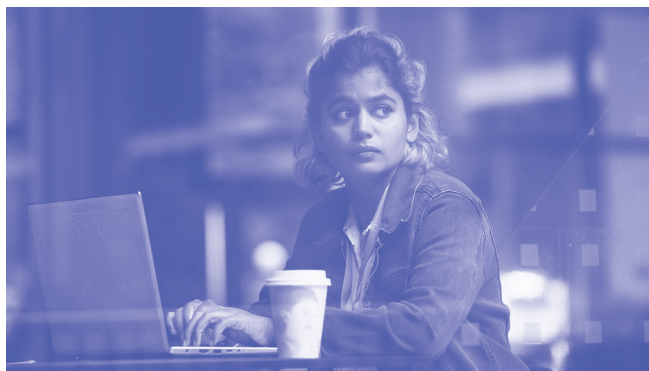
Alex Garland, režiser, pisec in soustvarjalec videoiger, se je tako s svojimi scenariji kot s svojimi filmi, denimo **28 dni pozneje** (28 Days Later..., 2002, Danny Boyle), **Ex Machina** (2014, Alex Garland) in **Uničenje** (Annihilation, 2018, Alex Garland), adaptacijo romana kultnega žanrskega pisatelja Jeffa VanderMeerja, uveljavil kot eden od mojstrov novejši znanstvene fantastike v mediju gibljevih podob. Izraz podoba je pomemben. O njem lahko v povezavi z žanrom razmišljamo tudi skozi literarno zgodovino. Znanstvena fantastika se seveda začne v književnosti kot pripovedna literarna zvrst, vendar jo morda bolj kot klasične narativne poteze meščanskega romana zaznamuje pesniška imaginacija, tvorjenje močnih podob. Zamišljena pokrajina je denimo večkrat pomembnejša od psihološkega ustroja likov. Garland, ki je tudi pisatelj in se je poleg *Uničenja* izkazal še z adaptacijo Ishigurove moderne klasike *Ne zapusti me nikdar*, v film prinaša literarno imaginacijo – način ustvarjanja vizualnih podob v zavesti skozi jezik vpliva tudi na njegovo filmsko zamišljanje fikcijskih pokrajin in način pripovedovanja zgodbe.

Devs (2020) je njegov prvi izlet v svet serij in morda prav v tej obliki vpliv literarnih tehnik dobi še nov zalet. Gre pravzaprav za miniserijo, sestavljeno iz osmih delov. Vsak del lahko vzporejamo s poglavji v razvoju žanrskega romana. Ideje serije se razvijajo skozi njeno zgodbo.

Po drugi strani uspe razviti zaokrožen vizualni svet, ki se giblje med v zeleno naravo umeščenim odvodom Silicijeve doline ter urbanimi krajinami sanfranciškega zaliva, pri čemer z odmerjenim kombiniranjem planov ustvari svet, ki je v osnovi realističen, iz njega pa se razraščajo futuristični poganjki. Zasnovo lahko povezujemo s tisto vrsto znanstvene fantastike, ki se ne seli v prihodnost, temveč nedomačnost tehnologije, človeško odtujenost, locira v živeči resničnosti. Obenem pa je v seriji realistična nota, prizemljenost, še za odtenek bolj poudarjena kot pri sicer sorodnih fikcijskih svetovih. Na vprašanje, ali gre za to, da je naš čas postal toliko futurističen, da ga ni mogoče ločevati od prihodnosti, pri čemer je sama prihodnost, oddaljeni horizont zamišljanja prihajajoče družbene resničnosti, kot piše Mark Fisher, poniknila, ali pa gre zgolj za večji poudarek na stvarnih problemih, je težko odgovoriti. Pri tem je najbolj pomenljiva prav prisotnost vprašanja.

V središču zgodbe je Lily Chan, programerka v velikem podjetju za razvoj programske opreme, katere fant skrivnostno umre kmalu po tistem, ko mu uspe prodor v skrivnostni razvojni oddelek Devs, do katerega ima dostop samo peščica tam zaposlenih briljantnih umov. Njegovo dejansko usodo gledalci vidimo, nato pa spremljamo Lilyjine poskuse, da pojasni okoliščine travmatičnega dogodka. Pri tem ji na pomoč priskoči nekdanji partner. Na njuni poti jima vodilni ljudje korporacije – ki so prav tako protagonisti, liki z izdelanimi osebnostmi in včasih bolj, drugič manj človeškimi obrazi – postavljajo številne ovire. Vse skupaj dobiva značaj afer v svetu visoke tehnologije in velikih poslov, kakršne kdaj lahko zasledimo tudi v medijih.

Skozi serijo se kaže, da je prav ta izmuzljivost, nejasnost razumevanja resničnosti, pravzaprav temelj sodobne zavesti. *Devs* je v prvi vrsti serija o njenih protislovjih, zablodah, o današnji atmosferi. Tukaj je, denimo, svojstvena



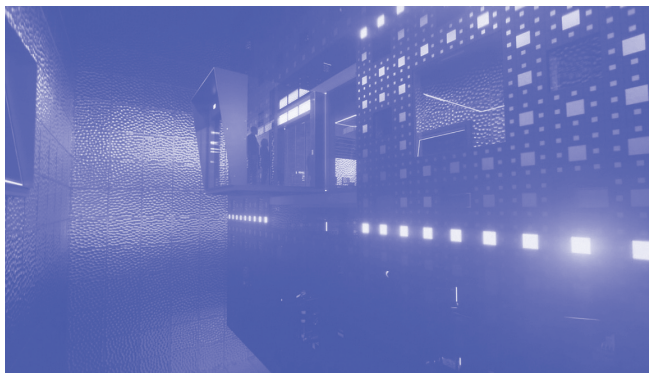
upodobitev fascinantnega razmerja med družbeno strukturo, tehnično naravnano civilizacijo ter vplivom posameznikov, ki znotraj Silicijeve doline sooblikujejo svet. Meja med posameznimi primeri genialnosti in ustrojem družbe je zabrisana, a tudi demistificirana; ravno s tem, da je prikazana kot porozna, sta pod vprašaj postavljeni kategoriji na obeh straneh meje. Tu je tudi pretočnost med kategorijama prijatelja in sovražnika. V svetu hitrega pretoka informacij, kjer majhno število odločitev lahko vpliva na nesorazmerno veliko število ljudi, je treba biti kar najbolj prilagodljiv in zmožen hitrega maskiranja, kar pomeni tudi radikalno, hitro možnost spreminjanja odnosov. To ne pomeni, da posamezniki z lastnimi zmožnostmi manipulacije usmerjajo svet, temveč so spontano »interpelirani« v različne vloge. S tem pa se zabrisuje tudi meja med sociopatijo in pristnim, intenzivnim čustvovanjem. Če je dinamika medosebnih odnosov v danih družbenih razmerah prikazana prepričljivo, pa je včasih manj prepričljiv sam izraz čustev v konkretnih položajih. Ena redkih zadev, ki jo lahko očitamo seriji *Devs*, je občasna sentimentalnost.

Naslednja na seznamu bi najbrž bila pretencioznost v premlevanju ontološkega vprašanja, ki si ga serija zastavlja. Težava je dvojna: po eni strani želi filozofski problem predstaviti na dostopen način in po drugi odgovoriti na vse – dobesečno, saj gre za vprašanje o temeljnem ustroju resničnosti. S tem se zaplete v problem moderne zahodne pripovedne tradicije. Ustvari totalni sistem, ki se prometejsko loti vprašanja celotnega sveta, pri čemer se v našem primeru pridruži še problem populizma. A vendarle končni razvoj prinaša določeno raven filozofske sofisticiranosti in razpira nekaj bistvenega. Le vzeti moramo vse skupaj nekoliko zadržano. Zanimivo je, da se opisana težava paradokсно ujema ravno s kritiko filozofskega populizma tehnogurjev, ki se postavljajo v vlogo mesij. Dotična kritika

je zastavljena precej lucidno in je prav tako eden ključnih prispevkov serije.

Lahko bi torej rekli, da se *Devs* cepi na dve ravni: na raven filozofske razprave o temeljih resničnosti in na raven kulturne kritike. Raven kulturne kritike je izpeljana z veliko senzibilnostjo in znanstvenofantastični elementi so pripovedne leče, skozi katere opazujemo mentaliteto našega časa, obdobja, ko visoka tehnologija izraža magične značilnosti. Na drugi strani pa se v za to morda manj ustrezni formi zastavljajo večna filozofska vprašanja, katerih razrešitev v seriji je najbolj zanimiva, ko se dotakne etične zavesti sodobnega človeka in skozi to zadobi subverzivno razsežnost, manj pa takrat, ko skuša zajadrati v večnosti oddaljenega uma.

Na oblikovni ravni lahko pozdravimo Garlandovo odločitev, da bo govoril tudi v simbolnem jeziku in da bo televizijski medij vzel z vso umetniško resnostjo. S tem smo dobili bogato poetiko, ki v veliki meri komunicira tudi vizualno – s plani obrazov, zornimi koti, dizajnom tehnoparka in njegovimi čudnimi elementi – in v ključnih trenutkih s skoraj gledališkim zamišljanjem mizanscen ter dialogov oziroma monologov. V tem se morda kaže neka ironična poteza današnjega pripovedništva, da je namreč ravno njegov žanrski del bližje visoki umetnosti kot tisti del, ki nadaljuje klasično meščansko tradicijo. Morda zato, ker je vprašanje človeške psihologije vedno bolj povezano z dogodki svetovnih in kozmičnih razsežnosti; s podnebjem, umetno inteligenco in vprašanjem prometejstva.



Ves ta cirkus

ZDENKO VRDLOVEC

Fellinijeve filme bolj pomnimo po njihovih podobah – navsezadnje so skoraj vse takšne, da vzbujajo čudenje, očaranje, osuplost (nič manjšo od tiste, s katero v zadnjem prizoru **Sladkega življenja** (La dolce vita, 1960) od celonočne zabave utrujena buržoazna družčina na obali strmi v mrtvo morsko pošast, ki bi lahko imela vlogo »nezavedne« zrcalne podobe strmeče družčine) –, vsekakor bolj po podobah, kakor po zapletih in zgodbah, toda na začetku njegovega zadnjega filma **Glas lune** (La voce della luna, 1990) je glas. A ima tudi ta nekaj lastnosti fellinijevskih filmskih podob, saj je to neznan, skrivnosten, onstranski, akuzmatični »glas Lune«, nemogoči glas, ki se oglašja iz vodnjaka in kliče lunatičnega Iva Salvinija (Roberto Benigni). S te točke, tostranskega kraja onstranskega glasu, se Salvini poda v onirični blodnjak (sprva sicer dolgočasen), v svet, ki hrupno in ponorelo maši in prikriva svojo praznino. To je docela desubstancializiran, »postmoderni« svet – pa čeprav zajet v nekem italijanskem provincialnem kraju –, ki sveti v luči televizijskega sonca, svet brezbriznosti in pomembne nepomembnosti, vsakršne samoreklame, samovšečnosti in razburljive puščobe, ničeve izjemnosti (čevelj Salvinijeve izvoljenke je prav vsaki ženski ter mehničnega ponavljanja (prizor v disku). Ta svet preiskujeta dva pogleda: nergaški, kritizerski, ironično-levičarski pogled upokojenega policijskega prefekta (Paolo Vilaggio), ki pa ni nič bolj in nič manj »legitimen« kot vsi spektakli banalnosti, torej prav nič privilegiran; in lunatični Salvinijev pogled, ki ga vodi onstranski, ta nemogoči glas Lune. Ta je prav v svoji imaterialnosti košček realnega, ki se ga Salvini drži, mu prisluškuje, da bi ohranil svoj oddaljeni pogled oziroma da bi vzdržal v tem blodnjaku semnja ničevosti. Ta

glas je potemtakem nekakšen označevalec »vesoljne« brezpomenskosti, praznine, prav kakor je votel vodnjak, iz katerega glas prihaja. In da je od Lune ostal samo glas, da je edino še glas kot neko nemogoče realno nosilec razsežnosti Drugosti v svetu, ki do neskončnosti množi svoje podobe in se v njih razblinja (manj ko ga je, bolj so masivne in opresivne njegove podobe), da je res tako, priča dejstvo, da so v tem provincialnem kraju Luno že ujeli, jo zaprli v paviljon, postavili na razstavo in o tem naredili TV-oddajo. Fellini je tako svojo averzijo do TV prignal do kraja, tj. do točke, ko ni več jasno, ali je Televizija Zemljin satelit ali pa je Zemlja satelit Televizije.

Fellini, že od mladosti velik ljubitelj cirkusa in klovnov (»klovni so ambasadorji mojega poklica«¹), stripov in karikaturn (nekaj časa se je celo preživljal kot potujoči karikaturist), je vselej izhajal od spektakla, sprva od njegovih »nižjih«, varietetskimi in sejemskimi oblik (toda tudi film je bil »na začetku sejemski fenomen in sam ga še vedno približno tako občutim«). V **Postopačih** (I Vitelloni, 1953) je uporabil princip hišnega gledališča, kjer je najavljena in opisana vloga vsakega lika, in ta film tudi bolj kot na kakšni »narrativni strukturi«, ki je povsem razdrobljena, temelji na likih, mladih nastopških osmoljencih, z izjemo enega, ki zapuša svojo družino in iz Riminija odhaja v Rim, kakor je že leta 1937 naredil tudi Fellini sam, ki je posnel *Postopače* v okolici Rima, v Ostiji, saj je tam, kot pravi, našel »Rimini, bolj resničen od resničnega, ker je bil to gledališki, scenografski Rimini«. Že veliko prej, preden je njegov opus obveljal kot »najbolj avtorski«, so torej Fellinijevi filmi začeli dobivati »osebni pečat« oziroma so

1 Vsi Fellinijevi citati so iz knjige *Fellini On Fellini*, Hachette Books, 1996.



njihovi liki in motivi postali nekakšen most med avtobiografskim in kolektivnim spominom.

Kar bi težko rekli za **Cesto** (La strada, 1954), če Fellini sam tega filma ne bi imenoval »popoln katalog vsega mojega mitološkega sveta«. V *Cesti* njegova žena Giulietta Masina nastopi v vlogi Gelsomine, nenavadnega ženskega lika s potezami trčenega angela in otroške naivnosti, žalostnega klovn in poetične senzibilnosti, ki lažje komunicira z naravo in živalmi kot z ljudmi. Toda nekaj animaličnega je tudi v tem potujočem cirkusantu, silaku Zampanòju (Anthony Quinn), ki Gelsomino odpelje v svojem razmajanem avtu, potem ko mu jo je njena mati prodala za deset tisoč lir. Gelsomina ne zna ne kuhati ne peti in tako jo grobi in molčeči Zampanò v svoji edini točki silaka, ki na prsih zlomi verigo, uporablja le zato, da z njeno nerodnostjo nasmeji občinstvo in da pobira denar. Gelsomina sreča cirkuškega artista, imenovanega Il Matto (Norec), ki ji na svoj ekscentrično-pesniški način vrne nekaj vere v življenje, toda Zampanò ga po nesreči ubije in Gelsomina je odtlej vase zaprta in molčeča. Zampanò jo pusti ob cesti in čez nekaj let izve za njeno smrt, zasliši melodijo, ki jo je nekoč igrala na trobento, in zajoče. Gelsomina je sprva videti kot »mali vojak« z bobnom (tudi oblečena je v vojaški plašč) in bi »svojemu moškemu« želela pogumno stati ob strani, obenem pa je v svoji naivnosti in s svojim videzom smešna in vrh tega osmešena. V nekaterih prizorih je našemljena kot klovn, ženski klovn, ki se otroško čudi moški grobosti in preziru. A tudi Zampanò kljub svoji neotesanosti ni tako surov, kot je Gelsomina krhka, plašna in želeča si ljubezni; nasproti naturalističnemu Zampanòju je skoraj irealna ženska ali utelešenje čiste emocije. »Ko sva bila z Giulietto v ZDA« – Cesta je leta 1957 prejela prvega oskarja za tujejezični film –, »ljudje niso vedeli, ali naj se ji nasmehnejo ali pa raje poljubijo rob njene obleke; videli so jo nekje med sveto Rito in Miki miško.«

Toda italijanska kritika, zlasti levičarska, *Cesti* ni bila tako naklonjena, ker da se je preveč oddaljila od neorealizma, kakor so ga zasnovali Rossellini, De Sica, Zavattini, Lattuada idr., in sam Fellini je v svojem desetletnem scenariističnem obdobju sodeloval pri scenarijih emblematičnih neorealističnih filmov **Rim, odprto mesto** (Roma, città aperta, 1945, Roberto Rossellini), **Paisà** (1946, Roberto Rossellini) in **Mlin na reki Pad** (Il mulino del Po, 1949, Alberto Lattuada), toda v *Cesti* je od neorealizma res ohranil le snemanje na realnih lokacijah. A če so (isti levičarski kritiki) tako *Cesti* kot naslednjemu filmu **Prevara** (Il bidone, 1955) še lahko očitali »religiozne podtöne«, jih je Fellini, ki ni maral etiketiranja

(»nalepke so dobre za prtljago«) in preozkega definiranja (»nisem ne duhovnik ne politik, ne filozof ne teoretik«), v **Cabirijinih nočeh** (Le notti di Cabiria, 1957) na svoj način odpravil, ko »sveti« prostitutki (Giulietta Masina) na romanju k nekemu krščanskem svetem kraju ni bila uslišana njena ljubezenska prošnja, neki pohabljenec pa je padel, brž ko je slišal, da lahko hodi.

Kar zadeva »religiozne podtöne«, jih je Fellini vseeno ohranil, vendar tako, da se je iz njih – kakor iz skoraj vsega drugega – pošalil. Toda dvoumno. Na začetku *Sladkega življenja* je dal s helikopterjem odpeljati kip Kristusa iz Rima, kar ni ostalo brez posledic. Ne le da v »večnem mestu«, odkar je Hollywood zasedel Cinecittà, častijo samo še filmske boginje ali »zvezde«, sicer jih fotoreporterji na Via Veneto ne bi tako brez milosti oblegali, marveč v vsem *Sladkem življenju* ni več niti trenutka božje milosti, če je Peter Bondanella (*The Cinema of Federico Fellini*, 1992) *Cesto*, *Prevaro* in *Cabirijine noči* še lahko kategoriziral kot »trilogijo milosti«. Razen če milost ne nastopi v obliki dežja, ki prekine ljudsko obleganje kraja, kjer naj bi se dečkoma prikazala Marija, medtem ko je zvedavi in obenem cinični navzočnosti televizije šlo edino za spektakelsko »sakralizacijo«. Novinar Marcello (Marcello Mastroianni) ima sicer »notranjo distanco« do svojega poklica, a ker ga vseeno pohlevno opravlja (tudi tako, da občuduje Anito Ekberg, ko čofota v fontani Trevi, se z buržujko Maddaleno ljubi v postelji predmestne prostitutke, priostvuje večeru »visoke kulture« v razkošnem Steinerjevem stanovanju, se udeleži buržajske zabave na gradu ipd.), se v mozaični strukturi filma izdeluje prav pascalovsko mračna in obenem groteskna podoba rimske družbe »lagodja in ugodja« kot ničevosti. In v Fellinijevih filmih je po *Sladkem življenju* naraščala težnja h katastrofičnosti, le da ta za klovnovski pogled sploh ni nekaj tragičnega.

Ničevost, *vanitas*, je baročni pojem, in Fellini je nedvomno »največji baročni filmar«, toda bolj zaradi nekega drugega baročnega pojma oziroma formule »gledališče je svet in svet je gledališče«. In še preden je izšla Debordova *Družba spektakla* (1967), sta se v njegovih filmih spektakel (ali cirkus, film, opera, televizija) in svet (ali družba, življenje, realnost) že nerazločljivo pomešala. V **Osem in pol** (8 ½, 1963) na način ustvarjalne krize, v katero pade režiser Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) pred snemanjem najavljenega filma, »velikega spektakla« (kakor se je znašel v krizi sam Fellini, ko je imel v rokah scenarij za *Osem in pol*, in je tako kot Guido moral dva tedna preživeti v toplicah). Vse od uvodnega prizora fantazijskega pobega od realnosti (Guido se iz avta v

prometni gneči dvigne v nebo, a ima okoli gležnja zavezano vrv, za katero ga producent vleče nazaj na zemljo oziroma v filmski studio) do finala, ko se dvigne zavesa in se pojavi kakšnih dvesto moških in žensk, tako filmskih likov kot filmsko tehnično osebje, je ves film en sam preplet fantazijskih in sanjskih prizorov, v katerih si Guidove ženske (žena, ljubica, mati, otroške negovalke, bolničarke, igralke, ogromna prostitutka La Saraghina) izmenjujejo vloge in podobnosti, otroških spominov in realnosti v obliki poskusov realiziranja filma, ki se jim – z Guidom kot otrokom v svetlobnem krogu (finalnim prizorom, ki je videti tudi kot poklon Chaplinovem **Cirkusu** (1928)) – obeta rešitev v »vrnitvi v otroštvo«, toda otroštvo, ki je ne le sočasno odraslosti, marveč je predvsem sinonim za verovanje v magijo, maske in »ves ta cirkus«, kar je za Fellinija film. Nič čudnega, če tistemu fakirju, ki ga Guido vpraša, ali v tej spiritistični seansi, ki jo vodi, ni tudi nekaj trika, dà reči: »Seveda gre za trik, vendar je tudi nekaj resničnega.« Le da je to »resnično« treba vzeti v dveh pomenih: kot realnost magije, fikcije, spektakla, in kot resnično, ki se razkrije prek fikcije, spektakla, magije.

Ko je Fellini po *Sladkem življenju* vse bolj začel delati v studiih Cinecittà, ki so postali »tovarna« (Fellinijev izraz) njegovih obešenjaških čarovnij, ni bilo več pomembno, ali je dogajanje v filmu »zgodovinsko« ali »sodobno«, ker gre vselej za posmrtno ostanke, ki so povabljeni na ples v maskah. V zvezi s **Satirikonom** (Satyricon, 1969) je zapisal: »Naš film poskuša prek dokaj fragmentiranega zaporedja epizod obnoviti sliko izginulega sveta in prikazati njegove osebe, kraje in navade, kot da bi jih iz njihove tišine priklical čarovniški obred.« Čarovniški obred torej, kar pomeni, da v filmu ni niti sledu kakšne zgodovinske verodostojnosti in verjetnosti, s kakršno se običajno trudijo zgodovinski spektakli; in niti ni prave zvestobe literarnemu viru, Petronijevemu romanu *Satirikon*, ki je pritegnil Fellinijevo zanimanje le iz dveh razlogov: zaradi svojega avanturističnega značaja in prepričljive podobe starorimske dekadence. Princip »čarovniškega obreda« manifestira nemogućnost reprezentacije minulega, izginulega sveta in o(d)vrže vsak poskus njegove »realistične« upodobitve tako, da realno ali »resnično« tistega sveta prikaže v maskah, kot maškarado. V *Satirikonu* so vsi liki razen dveh glavnih, Enkolpia in Ascilta, pošastno maskirani in postavljeni v fantastično scenografijo. To ni več kakšen zgodovinsko konkreten svet, marveč čisto fantazijski svet, kjer je edino konkretna njegova tujost (še podprta z mešanicco jezikov) in monstroznost; ta svet je tuj in pošasten, ker se je njegova filmska »obnova« lahko opirala le na njegove

posmrtno ostanke, kot so kamenine s kosi fresk. Neke vrste dekadenco jedro tega poganskega sveta generira biseksualnost (Trimalkion pove, da se je dokopal do bogastva s prodajanjem svojega telesa bogatim patricijem), ki ima celo božanski status, kot se pokaže v prizoru s Hermafroditom, polbogom, ki ga galerija spak moleduje za zdravje. Toda nič manj »emblematična« ni figura nimfomanke, ki s svojo zahtevo nenehnega ponavljanja, ponavljanja hlastajoče želje vselej manjkajočega užitka, nemara še bolj kot Hermafrodit, ki navsezadnje umre v puščavi, ne le reprezentira »dekadenco jedro« minulega sveta, antičnega Rima, marveč seže še v današnjega (ali vsaj tistega, prikazanega v **Rimu** [Roma, 1972]). **Casanova** (1976) sicer ni sledil *Satirikonu*, a se vseeno zdi kot njegovo »logično nadaljevanje«. Začne se kot nočni karneval, spektakelsko rajanje mask, ki ga z Meduzinim, torej smrtonosnim pogledom motri ogromna žensko-ribja glava; in Casanova, ki so ga na evropskih dvorih in v aristokratskih salonih, naseljenih z ekscentričnimi, grotesknimi liki, izčrpani v onemoglem pohlepu po užitku, uporabljali kot spolni avtomat, doživi trenutek največje miline, ko v prazni gledališki dvorani med ugašajočimi svečami zapleše z mehanično lutko.

Če pa se vrnemo k fellinijevski mešanici spektakla in sveta, je treba skleniti s filmom **Ginger in Fred** (Ginger e Fred, 1986). Tu je videti, kot da je svet padel s tečajev ali, točneje, v pekel televizije, ki sama v nekem reklamnem spotu prav neokusno »parodira« Dantejev *Inferno*. V pekel Televizije ali v vesolje simulakrov, dvojnikov, ponaredkov, fantomov, imitatorjev, v »vesoljni« spektakel. To je spektakel, ki se hrani s človeškimi izvržki in razbitinami – mar ni tisti avtobus, ki pobira nekdanje rekorderje vseh vrst, ostarele imitatorje, transvestite, »izumitelje«, dvojnike Prousta in Kafke itn. za božični TV-šov, kot nekakšen smetarski avto? –, in jih vrže v peklenski televizijski kotel, katerega najboljša, tj. najbolj imbecilna metonimija so prav kulinarčni spoti. To je parada spak, pošasti – sicer pogosta pri Felliniju –, toda izsušenih, napol mrtvih pošasti, bednih figur človeštva, ki so ponujene televizijskemu občinstvu kot kakšni kolači za objestno in porogljivo požrtijo.

To je najbrž eden najbolj črnih Fellinijevih filmov, ki pa ga ni mogoče kar tako enostavno uvrstiti v zvrst filmskih satir na račun televizije. In navsezadnje, zakaj bi se Fellini, za katerega ni ničesar onstran ali tostran spektakla, spravil na TV-šov? Zdi se, da tu ni več nobenega – niti filmskega – nasprotja televizije. Televizija »preprosto je«, kot bi rekli fenomenologi, in Fellini jo kaže: kaže jo kot sestavino



CABIRIJE NOČI (1957)



»vsakdanjega življenja« (če kaj takega sploh še obstaja) in kot posplošen spektakel, ki mu je vse podrejeno (s tem življenjem vred). A prav zato, ker gre za vsesplošen, univerzalen spektakel, gre hkrati za degradacijo spektakla v stereotipijo in imbecilnost. In degradacija, degeneracija, to je že bolj – če ne prav – fellinijevski objekt.

Toda ta univerzalnost TV-spektakla ni z ničemer bolje predstavljena kot z vsesplošno ravnodušnostjo, indiferentnostjo, prezirom in neotesanostjo, ki pa niso kakšne psihološke lastnosti, temveč tako rekoč ontološko določajo razmerje »najmogočnejšega« medija do sveta. Stvar je pač v tem, da lahko »najmogočnejši« medij komurkoli ali čemurkoli podeli slavo ali videz efemerne slave – in prav s tem je povezan tudi prezir do vsega, kar je deležno te prazne slave. Ves film je posejan s temi drobcami prezira, ravnodušnosti in malodušja: eden najlepših (ali najstrašnejših) momentov je prav tisti, ko po dolgem in praznem hodniku, ki pelje v studio in daje vtis preddverja pekla – tj. natanko tistega kraja,

GLAS LUNE (1990)



CESTA (1954)

kjer je po Danteju treba opustiti vsako upanje –, ko torej po tem hodniku prikoraka četa fellinijevskih spak (vseh mogočih imitatorjev, komedijantov, ekscentrikov, pozabljenih znamenitosti), otrplih pred vrati studia in hkrati željnih televizijskih luči, skratka, povsem predanih mitu in manipulaciji, magiji in preziru »najmogočnejšega« medija.

Med njimi sta tudi Ginger (Giulietta Masina) in Fred (Marcello Mastroianni), ostarela imitatorja, ki sta nekoč uspešno posnemala ameriški plesni par Ginger Rogers in Fred Astair. Toda ves šarm in ganljivost tega postaranega para ni toliko v njunem ponovnem srečanju po mnogih letih, kakor pa v tem, kako se upirata obdajajoči ju neokusnosti in neotesanosti: Ginger z nekoliko staromodno eleganco in očarljivo preprostostjo, Fred pa s ciničnim klovnovstvom, ki ga občasno prešinejo uporniški popadki. Odplešeta svojo točko in ko znova postaneta Amalia in Pippo, se na železniški postaji poslovita. In nihče ne ve, ali sta rešena ali pogubljena ali – kar je bolj fellinijevsko – oboje hkrati.

Fellinijeva arheologija Rima

MAJDA ŠIRCA

Fellinijev **Rim** (Roma, 1972) je film, sestavljen iz neštetihi režiserjevih asociacij na večno mesto, na Italijo in na lastne usedline, kjer se kot v kotlu z brbotajočimi sestavinami za bogato in vseh okusov ter začimb polno mineštro znajde vse, kar poznamo, želimo in pričakujemo od Fellinija. Tu so plačljive gospe nizke in visoke cenovne kategorije – ne videne kot kurbe in eksces, ampak kot logični del življenja; tu je režiserjeva filmska ekipa, ki poskuša na dokumentarni način penetrirati v mesto, a ji preboj zaradi prometnega kaosa, crknjenih telet na cesti in naliva komajda uspe; tu so hipiji in mladi iz študentskega gibanja v izpraševanju in osvobajanju duha, ki sprašujejo Fellinija, ali bo njegov film o Rimu prikazal dovolj verodostojen politični utrip mesta ali pa bo zgolj všečna kulisa. Skratka, v *Rimu* je na vsakem vogalu polno spektakla, mesto je postavljeno na oder, je prizorišče kaotičnih zamaškov in dogajanja, ki gledalce prepričuje, da vse poti res vodijo v Rim. Toda ko prispeš tja, sploh ni konec, ampak začetek poti, saj je mesto orkanski vrtinec babilonskih razsežnosti. Ne more biti drugače, če vemo, da je Fellini vedno ljubil cirkus, bohotenje ekstremov, karnevalizem in potenciranje tako fantazije kot tudi same resničnosti.

Vzdušje v gostilni na odprtem, kamor zvečer zavije fant, ko iz province prispe v Rim – v bistvu gre za mladega Fellinija ob prihodu iz rodnega Riminija –, je tipično italijansko, občasno zapolnjeno z namigi na čas fašizma konec tridesetih let, npr. s plakati, ki mimogrede padajo v kader. Gostilniška scena je kaotična seansa na gledališkem prizorišču s predstavo, polno zmešnjav, prepirov, cmokanja, lizanja prstov, vpitja in erotičnega zapeljevanja s hrano in telesi. Ne le v tej mozaični vinjeti s prizori hranjenja in glasnega druženja, ampak v celotnem filmu dominirajo zmešnjava, kašin, kaos – vse tako značilne karakteristike toplega in odprtega

italijanskega miljeja, ki ga Fellini potencirano uprizarja v vsem svojem opusu – od prvega filma **Beli šejk** (Lo sceicco bianco, 1952) do zadnjega **Glas lune** (La voce della luna, 1990). Zakaj? Fellini je rad dejal, da zato, ker je kaos garant življenja in je lahko tudi poln pozitivnosti: amortizira agresijo – sploh moških do žensk; odpravlja blokade – sploh homoseksualnosti v cerkvi; blaži situacije, v katere smo porinjeni – sploh potem, ko smo izvrženi iz lagodnosti in miru, ki nam jih je nudil naš primarni prostor, maternica.

Ves ta kaos zapletenih scen, prepolnih gibanja, beganja in dramatičnosti, je Fellini najraje insceniral in ustvarjal v studiu in ne na naravnih lokacijah. Prizor omenjene rimske gostilne na prostem, umeščene v leto 1938 in postavljene tako rekoč na ulico, je posnet v studiih Cinecittà, natančneje v studiu 5, ki ga je ob Fellinijevi smrti žena Giulietta Masina izbrala za njegov poslovalni prostor. Njegove posmrtno ostanke so postavili v praznino filmskega mesta, ki jo je v ozadju osvetlilo le projicirano modro nebo. Tisto nebo, po katerem je plaval kip Jezusa, ki ga je nad Vatikanom v **Sladkem življenju** (La dolce vita, 1960) prevažal helikopter, ali nebo, v katerega se je v Riminiju stapljalo leno zimsko morje na praznih plažah iz filma **Postopači** (I vitelloni, 1953).

V tej v studiu postavljeni gostilni v filmu *Rim*, kamor pride na večerjo tudi mladi Fellini, so montirali celo tire za tramvaj. Še več, po njih naj bi z brezhibnim *trompe-l'oeil* učinkom tudi vozil pravi tramvaj. Med njoki, špageti, družinskimi prepiri, ljubosumnimi pogledi, vampi, volovskimi očesi, bikovimi jajci, med dretjem mularije in dvorjenjem z briljantno natrtih *casanov* se spletajo številni profili in portreti Rimljanov. Čas jih je naredil bolj barbarske, kot so bili njihovi predniki iz obdobja antike, kar bomo videli na freskah na koncu filma ob arheološkem raziskovanju rimskih temeljev.

Fellini je dialoge več dni pobiral po gostilnah Trastevera in jih pretapljal v film skupaj z vso slikovitostjo ob konzumaciji hrane – od oblizovanja prstov, kolcanja, mljaskanja in dvigovanja sape do nakazovanja zgodb ljudi, ki so se znašli na tem vsakdanjem, a impresivnem življenjskem odru.

In še potem, ko ni več kaosa, ko gredo ljudje domov, ko odbrenkajo zadnji ulični glasbeniki in ko otroci zaspijo na mizah – še takrat ni miru: po praznih nočnih ulicah, ki jih zajame kamera v tišini, bo temačnost izpranih poti občasno presvetlila kratka modra svetloba električnega stika in izrisala shrljivo lepe sence potepuških psov, s katerim se bo napolnila praznina prav nič razgledniškega Rima. Rima, kjer so psi zamenjali volkulje.

V Fellinijevem *Rimu* se prestavljamo iz ene predstave na drugo: smo v kinu, v varieteu, v »teatru della Barafonda«, kjer uprizarjajo neko zgodnjo inačico karaok in ljubiteljskih nastopov (sicer pa: v Italiji nastopajo vsi; tisti, ki znajo, in tisti, ki ne znajo peti in plesati), smo v vili Borghese, kjer se ameriške turistke spogledujejo z latinskimi ljubimci; smo na eklektičnih in vrhunsko koreografiranih modnih revijah, kjer se cerkveni dostojanstveniki pajdašijo z ostarelo aristokracijo – skratka, smo v zakulisju vseh teh nastopanj in nastopaštva, ki razkriva tudi drugo plat predstavljenega, torej tudi zaodrje – tako npr. sledimo interpretu Julija Cezarja tudi zunaj predstave, ko prestopi v odcvetelo in nečimrno persono, ki bi bila rada tudi v zasebnem življenju kar sam shakespearejski Cezar.

Zgodovina Rima je polna mistifikacij, ki jih nekako jemljemo zares, hkrati pa se jim posmehujejo že otroci, kar Fellini briljantno izpelje v vinjeti z mularijo, ki v šoli podtakne profesorju latinščine oziroma zgodovine diapozitiv z nagico v erotični pozi v nizu diaprovekzij znamenitih rimskih spomenikov. Rim je poln morale, Vatikan je poln sluza, oblast je polna fašizma – v *Rimu* se gibljemo v obdobju od poznih tridesetih let do sredine sedemdesetih prejšnjega stoletja. A vse to prebija oziroma osmišlja neka druga realnost, predstavljena s podtaknjenim erotičnim motivom v diaprovekciji, ki relativizira čas, saj kjerkoli in kadarkoli smo, nas vedno determinira eros. Razen takrat, ko kontinuiteto porušijo politične digresije: tako npr. varietejsko točko v kinu prekine obzornik s sporočili državnih in kolonialnih fašističnih uspehov.

Povsem na koncu pride še zadnja vinjeta, s katero gre Fellini najdlje, najgloblje. Sestavljanka je popolna. Kamere se odpeljejo pod zemljo, kjer delavci vrta tunele za rimski metro. Rimljani imajo le okrog 60 km metroja, ker ga je ob taki količini kulturne dediščine tako rekoč nemogoče zgraditi kaj

bistveno več. V globine se z arheologi in nadzorniki gradnje spusti tudi tuja televizijska ekipa, ki jo vodi ženska. Vse je posneto v Cinecittà na način, da se gledalec znajde dobesedno v blatu, ogrožen od ogromnih vrtnih strojev s svedri, ki spominjajo na gromozanske faluse. Poslušamo šefa gradnje, ki napeljuje h glorifikaciji gradbenega podviga, saj so težave pri podzemni gradnji res velike: česar koli se v Rimu dotakneš, povsod naletiš na usedline preteklosti. Arheologi imajo dobesedno monopol nad Italijo. In Fellini tudi, saj je večni arheolog lastne preteklosti in hkrati tudi utrjevalec večnosti Italije – ne njene večvrednosti, temveč njene brezkončnosti. Govori o njeni unikatnosti – videni tudi skozi bizarnosti – in o tem, da njene antične korenine ne dovolijo ruvanja nobene zoba, ne prenesejo nobenega implantata – in če že, ima to svojo ceno. Ker je Rim večni, povsod prisoten – dobesedno vse poti vodijo v Rim –, so stvari tudi malo bolj zakomplicirane, kot se zdijo na prvi pogled. Ni lepšega kot o teh komplikacijah snemati filme, beremo v vseh Fellinijevih filmih.

Ampak kaj pravzaprav Fellini naredi? Te zapletenosti, ki prinašajo zgodbe, preprosto obrne. Če vemo, da stvari niso tako enostavne, jih prikaže na enostaven način. Preoblikuje jih v vsakdanjo vsem razumljivo govorico, opremljeno z nabuhlo baročnostjo, prenapeto in bohotno preprostostjo, da bi nam – in tu je njegov temeljni trik – šele ta preprostost sporočala, kako je v bistvu vse zelo zapleteno: z zgodovino obremenjeno, v kontekste dano in s šarmom prepleteno.

Namreč, kaj se zgodi v tem zadnjem delu pripovedi v Fellinijevem *Rimu*? Ob vrtanju stroj z agresivnim faličnim svedrom prebije opno nedolžnosti in odkrije nov, nikoli viden prostor nekdanje rimske vile s prelepimi freskami. Novinarica obnemi, arheologi ostanejo brez besed in zaznavamo le hlipanja presenečenj. A ne traja dolgo. Freske začenjajo postopoma bledeti. Izginevajo, kot da bi jih sprali z varekino. Panika. Kako zaustaviti samo-brisanje fresk? Je sploh mogoče preprečiti katastrofo, ki smo si jo povzročili sami? Kajti freske izginevajo zato, ker so stoletja nedotaknjene barve prišle v stik z zrakom. V bistvu v stik s časom, ki jih ni več vreden. Kaj je zdaj s to preteklostjo? Nam beži, nas bremeni, jo deformiramo, ali se z njo hranimo na način, da se iz nje kaj naučimo? Fellini pravi, da z njo živimo, ampak bog ne daj, da je ne upoštevamo ali jo mečemo svinjam.

Fellinijev *Rim* je poln filmskih fantazij, iluzij in uprizorjenega spektakla, vsega torej, kar paše tudi v Hollywood. A vendarle nima z njim ničesar. Zdi se, kot da ga ne zanima kazanje mestnih podob, temveč razumevanje njihovega duha. Zato rimske razvaline kaže učencem na diapozitivih ali ameriškim

turistkam s fotoaparati. Fellini ni William Wyler, ki nam je v filmu **Rimske počitnice** (Roman Holiday, 1953) mesto kazal kot katalog turističnih znamenitosti, sicer posnetih v originalu, saj so kar naprej poudarjali, da je film posnet v Rimu in ne pred kakšno losangeleško kuliso. Res je, film je prava zbirka rimskih kartolin, v celoti posnetih v realnosti. Vse je res, razen zgodbe o princesi neke majhne države (igra jo z oskarjem nagrajena Audrey Hepburn), ki se izmuzne dolgočasnim kraljevskim dolžnostim ter se po mestu potepa s čednim novinarjem (Gregory Peck), ki upa na ekskluzivno zgodbo ter jih hkrati tudi kar nekaj priskrbi – npr. na Piazza della Bocca della Verità (Trg ust resnice), kjer kamniti obraz – tako pravi legenda – odgrizne roko lažnivcem, zmede svojo princeso z odigrano odgriznjeno roko. Hepburnova in Peck se po rimskih ulicah vozita z vespo, najbolj poznanim zaščitnim znakom italijanske povojne industrije. Smo v petdesetih, ko se italijanska ekonomska situacija začinja popravljati. Toda Fellini v *Rimu* nikogar ne posede na vespo, ampak na nas spusti celo eskadriljo težkih motoristov, ki v zadnjem dolgem nočnem prizoru trumoma ropočejo po praznih ulicah Rima z osvetljenimi ključnimi spomeniki. Peljejo se tudi mimo Fontane di Trevi, kjer sta Anita Ekberg in Marcello Mastroianni v *Sladkem življenju* ustvarila nekatere najlepših prizorov v zgodovini filma.

V času, ko je Italija doživljala velik ekonomski vzpon, je Pier Paolo Pasolini posnel film **Mama Roma** (1962) z ganljivo zgodbo o nežni, nesrečni, strastni in zaradi težkih socialnih in družbenih razmer spodleteli materinski ljubezni. Anna Magnani, »rimska mati«, se neha prodajati, saj je privarčevala dovolj denarja, da lahko prekine s preteklostjo in se posveti sinu, ki je mladost preživel po vzgojnih domovih. Kupi novo stanovanje in za sina načrtuje spodobno meščansko življenje. Toda novo industrijsko okolje, kamor se preselita, ni nič boljše od starih barak in kaznilnic. Vsa njena prizadevanja, vsa njena volja za drugačnim, so zaman, saj so stvari dane, determinirane in razredno predestinirane. Fant se vrne k prestopništvu in konča na psihiatriji oziroma v zaporu, kjer umre, posnet in podvojen v tistem znamenitem kadru z ekspresivno perspektivo iz Mantegnove slike mrtvega Kristusa. Po neuspelem samomoru »rimska mati« ostane sama s kontraplanom oddaljenega in ubijalskega mesta, kjer med blatom rastejo nova spalna naselja.

Pasolini in Fellini sta se po izraznosti globoko razlikovala, a Felliniju je bil ta film zelo blizu, tudi zaradi Anne Magnani. Tako je vztrajal, da se v njegovem *Rimu* pred kamero na dokumentarni način sreča z Anno, kot se je z Marcellom Mastroiannijem in Albertom Sordijem, četudi teh posnetkov

potem ni vključil v film. Anna se je snemanja otepala. »Ti si posnela o Rimu tako krasen film, dobro si razumela Rim in Rimljane – ne morem narediti filma, ne da bi pokazal tvoj obraz /.../ Ti si Rim, ti imaš v sebi nekaj materinskega, grenkega, mitološkega, uničujočega!« jo je rotal.

Tako je nastal slabo minuto dolg kader, ko Anna Fellinijevo vprašanje v offu, naj mu kaj pove o *Rimu*, utrujeno reče: »Ma, pozno je ... Daj, Federico, pojdi spat!« in izgine za težkimi vrati. Ta njen odgovor in njena rahlo utrujena drža sta me v *Rimu* vedno begala. Razumela sem ju v smislu: pa ne mi težit, jaz nisem za v tvoje filme, a ne vidiš, da kar sva midva imela, je bil le tvoj tekst za **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) Roberta Rossellinija! Ob Sergiu Amideju je bil Fellini namreč soscenarist tega najbolj reprezentativnega neorealističnega filma. Neorealizem, ki se ga je Fellini rahlo dotaknil na začetku svoje kariere, je film porinil v realnost, na ulico, v resničnost problemov. Rossellini se je v filmu *Rim, odprto mesto* skladno s siromašno estetiko in prikazovanjem življenja takega, kot je, izognil vsakršni glamuroznosti. Pred kamero je potisnil naturščike in amaterske igralce, Italija je bila ob koncu vojne opustošena in zlomljena. Film prikazuje male ljudi v boju za svobodo in preživetje, predvsem pripadnike odporniškega gibanja in protinaciste. Anna Magnani je nezakonska mati, ki pade v trenutku, ko Nemci odpeljejo človeka, ki ji je dajal upanje v boljšo prihodnost. Rima ni. Spomenikov ni. Ulice so slabše od predmestja. Na eni taki ustrelijo Anno Magnani. Potem ko Nemci opravijo z vsem odporniki, na koncu še z duhovnikom, se iz strelišča vračata dva fantka s sklonjenima glavama in oropanim upanjem. V tem trenutku se odpre filmski prostor z Rimom v ozadju. In odsevom Vatikana.

Fellinijev *Rim* je »amarcord«, skupek spominov fanta, ki pride iz Riminija v veliko mesto. Pred njim je res vse veliko, delirčno, kaotično in divje. Všeč mu je bilo slepiti, varati, potvarjati. Pa ne le s scenografijo ali s snemanji v umetnih okoljih, temveč z vsem, kar je prijel v roke. Na snemanju je bdel nad vsem. Vse je bilo pod njegovim nadzorom – od scene do likov in kostumov, kar je vse prej narisal, do maske za zadnjo pego na igralčevem obrazu. Znal je metati megafon ob tla, istočasno pa se je na ekipo, igralce in tehnike obračal z ekstremno prijaznostjo. Na pripombe, da bi določene zadeve, ki niso tako pomembne, lahko zaupal drugim, je odvrnil, da pri filmu ne obstajajo drugorazredna opravila! *Rim* ni tako veličastno delo, kakršni sta *Sladko življenje* in **Osem in pol** (8 ½, 1963), a je med vsemi filmskimi portreti Rima, tega neizčrpnega vira spominov in fantazij, eden najbogatejših, celo najzabavnejših.

BELE ŠEJK (1952)



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)



O bistvu sladkega

MUANIS SINANOVIĆ

Fellinijevo **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960) in Sorentinovo **Veliko lepoto** (La grande bellezza, 2013) loči 53 let. Ločita ju dve dobi istega mesta, celine, sveta. Ali morda raje dve etapi iste dobe. Sorentinov film je seveda poklon Fellinijevemu. Je zavestno zastavljeno nadaljevanje, v katerem ne nastopajo isti liki, temveč iste družbene pozicije in iste ulice. Je poskus odgovoriti na vprašanje, kaj vse se je zgodilo, medtem ko je črno-beli svet postal barven.

Konservativne sile – cerkev, general Franko –, ki so *Sladko življenje* kritizirale kot dekadentno, so same pokazale, da so dekadentne. Podobno kot bi zaradi moralne oporečnosti kritizirali *Zločin in kazen*. Fellini je kot filmar namreč epohalen in s tem onkraj pikolovskega moraliziranja. Moralen je ravno zato, ker je pripravljen požreti umazanijo in jo prebaviti, ker je nase pripravljen vzeti težo časa, česar omenjene konservativne sile niso zmogle. In film je roman povojnega sveta; sveta množične kulture, potrošništva, globalizacije, prevlade sekularnosti in sladkih sanj tonečega Zahoda. In kako vladajočo ideologijo potrošništva in popkulture bolje razumeti kot ravno skozi perspektivo novega sloja, ki jo tudi industrijsko reproducira, skozi pogled pripadnikov kulturne industrije. Obdobje po drugi svetovni vojni velja za zlato dobo, za čas morda največje blaginje v zgodovini. To je bil čas, ko se je človek bolj kot kadarkoli od renesanse postavil v središče in si zastavil projekt zadovoljevanja tega, kar je imel za svoje potrebe.

Fellinijevo *Sladko življenje* je še naivno in s tem nekoliko nedolžno. Liki še ne vedo dobro, v kaj se podajajo, in niso seznanjeni z vsemi možnimi posledicami, ki se sproti, od znotraj, zajedajo v njihova življenja. Včasih se zdijo kot zunajzemeljski sorodniki, ljudje, ki so nam v nekaterih pogledih zelo blizu, kar pa nas v kontrastu z elementi tujosti spravi v nelagodno zvedav položaj. Kadri, ki skozi vetrobransko

steklo vzvratno spremljajo vožnjo po ulicah, nekoliko šepajo, montaža velikih planov mesta pa je za današnji pogled nekoliko nerodna. Vse, kar zaznamuje drugo polovico dvajsetega stoletja in pripravi vstop v naše, je po eni strani že utečeno, po drugi pa še nemišljeno in neprevprašano. Zato je režiserjev pogled dominanten, zato režiser misli skozi like in njihove odnose, ne da bi ti pogledali nazaj.

Pisec Marcello je še mlad in ne ve, kaj se skriva v njegovi želji, v njegovi nesrečni zvezi in njegovem odnosu z očetom. Ženske v filmu še ne vedo, da si ne smejo dovoliti poniževanja in klofutanja, da prosta seksualnost še ne pomeni, da bodo dobile vzvode moči v svoje roke; in moški, ki klofutajo ženske, še ne vedo, kako zelo so čustveno uničeni in koliko jih ženske vodijo za nos. Zvezde, ki govorijo puhlice, še ne vedo, da so to puhlice, in celo za paparace se zdi, da še niso čisto prepričani, da so pokvarjenci.

Sorentinov pisec Jep Gambardella je ostarel, karierno uresničen in zelo dobro ve, kaj se v resnici dogaja. Ženske so ozaveščene, osamosvojene, nekatere so feministke. Vsi dobro poznajo položaj. V enem od prizorov družba poseda na neki terasi in ena od žensk se začne hvaliti s svojo politično dejavnostjo, vzgojo otrok in tudi sicer angažiranim življenjem. Jep jo na neki točki preseka. Pove ji, da se ji pred njimi ni treba pretvarjati: vsi so uničeni, sicer ne bi živeli tu. Če gre pri Fellinijevem filmu za poskuse vzpostaviti hedonistični imperij, gre pri Sorentinovem za depresivno hedonijo (to besedno zvezo je skoval Mark Fisher). Za prisilno uživanje, ki ni več transgresija, temveč vse požirajoča navada.

To se odraža tudi v časovnosti obeh filmov. *Sladko življenje* se odvije v sedmih dneh, *Velika lepota* ima nedoločeno trajanje: dnevi se prelivajo in prav lahko si predstavljamo, kako je minilo štirideset let, odkar je Jep zaslovel s svojim romanom



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)

in se prepustil nikoli končani zabavi oziroma zabavi, ki jo prekine šele smrt. Na prvi pogled je Jepov upub večji. A le na prvi. Film namreč artikulira tisto nenavadno točko, na kateri se nahajamo kot civilizacija, ko smo videli že vse, ko nam nič človeškega, prečloveškega ni več tuje, zato smo nekako osvojeni. Čeprav poteka ne moremo več ustaviti ali ga zaobrtni, imamo do njega notranjo distanco. Teoretiki ideologije bi rekli, da prav distanca omogoča delovanje ideologije, a vendarle gre še za nekaj drugega. Gre za Nietzschejevega zadnjega človeka, ki je videl že vse in se spusti v nekakšno zahodnjaško verzijo nirvane. Zaveda se, da je njegova življenjska praksa iluzorična in v bizarni pomirjenosti tega stanja se mu odpira pogled za veliko lepoto, za veliki plan. Zato je tu Rim prežet s svetlobo, Rim izvaja montažo življenj likov. Sorentinov film utripa v podobah Rima, mesta, ki iz kadra v kader pleše, se vrti okoli svoje osi in nas vrti z njim. Podobe pripovedujejo svojo zgodbo, ki je za nas morda vrtoglava, v kozmičnem planu pa izraža harmonijo. Če je Rim večno mesto in če je film predvsem časovna umetnost, potem tukaj Rim zaživi kot časovna sila, ki odmerja neko filmsko življenje in gledalčevo občutenje časa. Stvari so dopolnjene, odvija se večno vračanje istega, od začetka do konca zanke več desetletij nekega življenja, od neke

mladosti do starosti, vse je en sam hip, ki ponižuje človeško oholost in njegov občutek lastne večnosti, s tem pa ga pripravi za motno zarisovanje prave večnosti in njene velike lepote.

Fellinijev čas je prav tako mlad, Rim je prebujen, njegov obraz osvežen z mrzlo vodo. Gradijo se nova blokovska naselja, kot bi se mesto – kar lahko vidimo tudi v primeru povojne jugoslovanske urbanizacije – tu zažiralo v okoliško puščavo, si tam utiralo pot skozi plevel in ves čas za tem ali onim blokom slutimo prisotnost obdelovalnega polja. Evropski gospodarski bum ustvarja novega Evropejca, ki bo živel v betonskih panjih na obrobju in trošil v starem jedru. Bogataši pa si bodo lahko, kot že stoletja, tisočletja prej, privoščili razvratne trenutke v podeželskih vilah. Na začetku nad streho bloka, kjer se sonči nekaj žensk, poleti helikopter, ki k papežu pelje kip Jezusa. V tem se nahaja neka premestitev.

Vse poti vodijo v Rim in Rim je večno mesto, a po poteh zdaj hodijo drugi ljudje in nahaja se v drugi etapi te šibke, tuzemne večnosti. Če je bil dolgo središče zahodnega krščanstva, očitnih vrednot in splošnega moralnega konsenza, je zdaj metropola užitkov, tako kot je bila že nekoč prej, v času starega imperija. A ta druga mladost prinaša tudi hitro staranje, pospešeno izčrpavanje. Da je v dobrih petdesetih letih od *Sladkega življenja* do *Velike lepote* dozorel neki pozni, utrujeni, izmučeni duh, da se je vmes zamenjala doba, je znak eshatološkega pospeševanja ob koncu zgodovine. A kipi, ruševine, cerkve, ulice in obzidja ostajajo. Svet je vedno sladek in vedno lep, njegova sladkost in lepota pa sta lahko nevarni.

Na področju Črne gore in srbskega Sandžaka poznajo marmeladi podobno jed, ki se imenuje *slatko*. Njena lastnost je do te mere izenačena z njenim bistvom, da se po njej preprosto imenuje. Na pogostitvah je postrežena v odmerku žličke ob kozarcu vode. Prenajedanje s sladkim lahko pripele do slabosti. Ljudje Fellinijevega filma so se prenajedli in navdaja jih velika slabost. Sorentinovi so že tolikokrat bruhali, da so se njihova telesa prilagodila in postala odvisna, a obenem razumejo, da bistvo sladkega ni v sami sladkosti, temveč v lepoti, iz katere emanira. Veliki lepoti.

Ko torej govorimo o obeh filmih, govorimo o dveh poglavjih iste zgodbe. Težko je skriti navdušenje nad tem, da gre za povezavo med generacijami, med močnimi režiserskimi poetikami, med avtorjema, ki sta zgodovinsko in tehnično vsaksebi. To ne bi bilo mogoče, če filma sama ne bi bila odgovor na nekaj, kar nagovarja v srcu našega časa, nekaj, kar kot ozračje kroži med *našimi* generacijami. Fellinijeva veličina je bila v tem, da je znal izvonjati nianse tega ozračja, da je znal zarezati skozenj, ko še ni bilo tako gosto; ko se je morda zdelo, da tam še ni ničesar.

Fellinijeve ženske

ANJA BANKO

Kurba, svetnica, mati, prostitutka, nuna, gospodinja, žena, ljubimka, androgina intelektualka, gospa, malomeščanka, podivjana avtomehaničarka, služkinja, skrivnostna neznanka. Dekle iz Umbrije, ki spominja na Rafaelove angele. Prostitutka z demonskimi potezami, ki pleše rumbo na obali. Ženska z graciozno postavo, majhno postavo, veliko, preveliko, ogromno postavo, napihnjena, tanka, debela, suha, z velikimi joški, z velikim anusom, z razmršenimi obrvmi, s pogledom divje mačke, s tankimi obrvmi, s piko na licu in bradavico na bradi, z dolgimi, vedno dolgimi, košatimi lasmi. Očitajoč pogled na materinem obrazu, ki se med poljubom spremeni v ženinega! Mehka postava v mrežastih nogavicah, z velikim klobukom, v prosojnih haljah, v dolgih in robustnih nunskih ogrinjalih, v dolgem rdečem plašču, obrobjenem s puhom, z malim, pomečkanim klobučkom na glavi, v prekratku krilu, z razprto bluzo, ki pogled popelje vse do čipkastega nedrčka. S tistim velikim, ogromnim, čudovitim, izjemnim oprsjem, od katerega ne umakneš pogleda, v katerem izgubiš glavo. Kaj pa rit! Tista rit v rimskem bordelu! Stene so se tresle zaradi bombardiranja in omet je padal s stropa, ko je s svojo veliko ritjo jezdila na majhnem, suhem in ubožnem moškem telesu. Tista ogromna rit z ogromno luknjo je brez zadržkov strmela v oko kamere.

Fascinantne so njihove podobe. Toliko oblik, barv, toliko glasov in teles! Nekatera so se že razcvetela v pozni jeseni, druga so posušene zimske fige, spet tretja brstijo v pomladi – in četrta! Ta razkazujejo svoje sadove, svojo trdo in obenem mehko, gladko in še sveže napeto kožo. Nekatere kot kače prilezejo iz peska, druge se spuščajo z neba na letalu, se nagajivo guncajo, pripete zgolj med vršace zvezd. Povsod jih je polno, pojavijo se kot privid, počasi se približujejo izza dreves, izginjajo v sneženem labirintu. Oh, ženske! In tista

velikanka s črnimi lasmi – največja ženska na svetu! Sedi v ogromnem sodu vode, z dvema pritlikavcema ob strani. Njen globok, skoraj nečloveški glas absurdno zveni v nežnem napevu uspavanke in uspava tudi našega gledalca, ki poželjivo kuka skozi luknjico v steni.

Fellinijeve ženske, vse te monstruoze in svetniške podobe so tako zelo strukturno prisotne v njegovih filmskih tekstih, da si brez njih *Fellinijevega* filma sploh ne moremo predstavljati. Prosto po Felliniju, kino in film sta ženska!¹ Vendar Fellini filma kot ženske ne razume (zgolj) v njenem telesu, spolu, seksualnosti. Ženski element, kot ga priznava Fellini, je element obredne narave: kinodvorana je kot maternica, v kateri se iz teme (maternične vode) rojevajo podobe in se na platno premikajo tako, kot jih mi pričakujemo in določamo. Fellini filmsko ustvarjanje razume kot spoznavanje svoje lastne anime. Prav ta izredna bližina in sorodstvo z elementom ženskega določa zakonitosti njegovega filmskega univerzuma. Zato veliko srebrno platno, ki se v snopu svetlobe/zavesti razpira v temino dvorane/podzavesti, ni naključno podobno sanjskemu. Sanjska logika razpušča čas in prostor, ju izroča spominu, predvsem pa oblikuje podobe po intimnih modelih strahov in želja, tistih še neizpolnjenih in drugih, že preživetih, ki se razraščajo nekje globoko iz kolektivnega spomina, družbenega nezavednega. Morda so prav zato Fellinijeve ženske tako absolutne, arhetipske, a obenem tudi trdno zavite v določeno kulturno izročilo avtorjeve mladosti.

Kot Fellini šestkrat sam navede, najbolj očitno v avtobiografskih odlomkih filma **Amarcord** (1973), ga v

1 Gideon Bachmann in Federico Fellini, Federico Fellini: 'The Cinema Seen as a Woman ...'. An Interview on the Day 'City of Women' Premiered in Rome«, Film Quarterly, 34/2, zima 1980–1981, str. 2–9.



kolektivnem duhu globoko določajo patriarhalne strukture, ki se pnejo v nenavadnem sežetku katolicizma in fašizma. Podobe, motivi in pripovedne premise njegovih filmov so ponavljajoče se variacije, ki žensko določajo v dvojnosti čiste, nedolžne, sublimne Device Marije in divje, demonske in primitivne kurbe. Kot opiše v intervjuju za revijo *Playboy* leta 1966 ob premieri filma **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli spiriti, 1965):

»Posebej mi katoliki vidimo žensko kot duh ali kot meso, kot utelešenje vrline, materinstva in svetosti ali kot inkarnacijo pregrehe, vlačugarstva in pokvarjenosti. Ali jo oblečemo kot ideal, snežno bel navdih, kakršna je Dantejeva Beatrice, ali pa postane pohotna in naporna zver, ki požre svojega novorojenega sina. Problem je najti povezavo med temi nasprotji. To je težko, saj ne vemo zares, kdo ženska je. Nahaja se na točno tem mestu v moškem, kjer se začne tema. Govoriti o ženski pomeni govoriti o najtemnejšem delu sebe, o nerazvitem delu, o resnični skrivnosti znotraj. Verjamem, da je bil na začetku človek popoln in androgin, tako moški kot ženski ali nič od tega, kot angeli. Potem je prišla delitev in Eva je bila od njega vzeta. Problem moškega je, kako se ponovno združiti z drugo polovico svojega bitja, najti žensko, ki je prava zanj. Prava zato, ker je preprosto projekcija, njegovo lastno ogledalo. Moški ne more postati cel ali svoboden, dokler ne osvobodi ženske – svoje ženske. To je njegova odgovornost, ne njena. Ne more biti cel, zares živ, dokler je ne naredi svoje spolne družice in ne sužnje njegovih libidinalnih dejanj ali svetnice z avreolo okoli glave.«

Tako le tu in tam, v nekaterih likih ali celo zgolj delčkah cineastovih filmskih podob zaznamo resničnost, osebnost in značaj ženske, ki bi imela poteze lastnosti in edinstvenosti. Nekatere od njih imajo celo imena, večina Fellinijevih žensk pa se zgolj tiho nasmiha ali divje kriči v množici. Le redka gre po poti »prave« junakinje in je osvobodjena stranske vloge. Samo nekatere pa so tiste, ki se na poti ustavijo in zazrejo nazaj v svojega stvaritelja in svojega sodnika – gledalca. In morda na koncu tudi nobena zares ne pobegne, se ne osvobodi od svoje zgodbe, da bi postala filmski subjekt: Wanda, Cabirija in Giulietta so ujetnice filmske pripovedi, medtem ko Sylvia, Louisa, Elena, Donatella in – koliko je njihovih imen! – ostajajo vektorske sile podzavesti, utelešene podobe take in drugačne ženskosti in abstraktne entitete, ki filmsko zgodbo ženejo v konec.²

A Fellini je celo največjo abstraktnost najbolj absolutno določil: svojo idealno žensko je namreč tudi dejansko pokazal. Eden režiserjevih zadnjih filmov **Mesto žensk** (La città delle donne, 1980) je glede na množico ženskih podob in končno podobo idealne ženske v svoji sporočilnosti izredno direkten, čeprav v izmuzljivo-kritični distanci do pozicije moškega pogleda in narave kinematografskega aparata na neki način tudi ambivalenten.

Film se začne v kupeju nekega vlaka. Ole Snàporaz, ki ga igra nihče drug kot Fellinijev absolutni alter ego Marcello Mastroianni, je dobesedno postarani junak Fellinijeve uspešnice **Osem in pol** (8 ½, 1963). Referenca, ki povezuje oba filma, je prav Mastroiannijev Snàporaz, vzdevek, ki ga zase uporablja tudi Guido, še en režiserjev alter ego in junak filma *Osem in pol*. Podobnost glavnih likov kot neodločnih ženskarjev, vedno v iskanju svojega ideala, muze in navdiha, je sicer stalnica večine Fellinijevih filmov. Čeprav, kot bomo videli na primeru *Mesta žensk*, je Fellini do tega moškega hrepenenja po idealu včasih tudi neprizanesljiv.

Snàporaz torej drema na vlaku, pokrit s plaščem, nasproti njega pa sedi elegantna ženska s temnimi očali in kučmo na glavi. Izmenjujoči polnasmehi Snàporaza pripravijo do tega, da ženski sledi na stranišče. Tam jo zagradi od zadaj in jo nerodno poljublja ter sopeče izjavlja, da je ona najbolj popolna ženska, kar jih je kdaj videl. Skrivnostna neznanka se Snàporazu izmuzne, vlak se nenadoma ustavi in ženska sestopi z njega. Snàporaz ji sledi skozi nenavaden gozd, dokler mu v igri slepe miši ženska ne pobegne. Nato pride do hotela, kjer poteka mednarodna feministična konferenca. Poleg natakarka in receptorja je edini moški sredi hodnikov in soban, od vrha do tal polnih najrazličnejših, najnavadnejših kot tudi najbolj nenavadnih žensk vseh starosti in oblik. V iskanju skrivnostne neznanke z vlaka se preriva med različnimi sobami, kjer kaotično poteka mnogo dogodkov naenkrat, od burleske o spolnih vlogah v gospodinjstvu do predstavitve poliandrije, ki je oblika poligamije, le da je ženska tista, ki ima več mož. Ko ženske zaznajo Snàporaza, mora ta pobegniti. V dvigalo ga zvabi nežna, a prsata Donatella, ki ga pripelje v telovadnico, kjer ga prisili v kotalkanje. Vse naokoli ženske trenirajo takšne in drugačne borilne veščine telesnega soočanja z moškimi. Prestrašeno-začuden Snàporaz komaj pobegne iz telovadnice in zaide v kurilnico, kjer mu prevoz z mopedom do železnice obljubi možata kurjačka. A namesto do postaje ga zapelje v

2 Navedeni so kultni ženski liki iz filmov **Beli šejk** (Lo sceicco bianco, 1952), **Cabirijine noči** (Le notti di Cabiria, 1957), **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli

spiriti, 1966) ter iz filmov **Sladko življenje** (La dolce vita, 1960), **Osem in pol** (8 ½, 1963) in **Mesto žensk** (La città delle donne, 1980).

domač stekleni rastlinjak, kjer ga skuša posiliti. To prepreči njena stara in shirana mama, ki nespodobno hčer s tepežem odžene stran. Snàporaz ostane sam sredi polja, kjer sreča dekleti v avtu. Obljubljeni prevoz do postaje se kmalu prevesi v žurersko noč. Zadrogirana in pijana dekleta kot nora drvijo po cestah ob spremljavi italo disca. Ko se Snàporazu končno uspe izkobacati iz avtomobila, pade direktno na dvorišče doktorja Xavierja Katzoneja, ki ženske odžene s pištolo.

Doktorjev skrivnostni grad je poln takšnih in drugačnih faličnih objektov, ima celo vizualno in zvočno galerijo svoje seksualne zgodovine, na koncu katere stoji kip doktorjeve mame. Ko pride Snàporaz do konca, se nenadoma začne zabava, na kateri Katzone praznuje svojo desetisočo žensko. Na ogromni torti mora upihnuti prav toliko svečk, posebno točko pa pripravi njegova nova žena, ki raztresene bisere s pomočjo telekineze spravi nazaj v svojo vagino. Snàporaz pa, presenečen, na zabavi sreča tudi svojo jezno, pusto in zafrustrirano ženo Eleno ter »odrešiteljico« Donatello. Zabavo prekinejo tri policistke, oblečene v nacistične uniforme, ki napovejo rušenje graščine in povejo, da so ustrelile doktorjevega najljubšega psa. Potem ko doktor psa pokoplje, Snàporaz ostane sam. Sreča ostarelo služkinjo, ki pove, da mu je doktor pripravil darilo. Ko Donatella in še ena mladenka v bleščečih tangicah in nedrčku odplešeta metafilmsko stop točko v slogu Freda Astaira in Ginger Rogers,³ se Snàporaz končno zavleče v velikansko posteljo. Od tam skozi okno zagleda svojo ženo Eleno. Iznenada se pojavi v sobi in se vsa podivjana zažene na posteljo. Razpne haljo in jaha na njem, on pa jo malomarno odrine stran. Ko žena zaspi, ga mamljiv zvok zvabi pod posteljo, kjer se odprejo vrata v nenavaden, ogromen črn prostor. Tam se nenadoma osvetli ogromna konstrukcija, ki se zdi kot vlakec smrti. Trije ostareli klovni Snàporaza povabijo na vožnjo in mu pojejo pesmi o spominih – postajah njegovega življenja, kjer je srečal takšne in drugačne ženske, ki so zaznamovale njegovo seksualnost: od služkinje, ki ji je kupal pod krilo, do rimske prostitutke z največjo ritensko luknjo in kinodvorane, v kateri ob filmskih podobah Mae West dečki in moški, sedeči pod ogromnim pregrinjalom

neustavljivo drkajo. Ko se bliža koncu, trije starčki-klovni skupaj s svojimi ženami odidejo v temo, Snàporaz pa pristane direktno v živalski kletki. Armada žensk – feministk ga odpelje na sojenje za njegovo moškost. Medtem ko ga trije transvestiti spravijo pred sodišče, v ozadju moški izginjajo v areno, kjer srečajo svojo kazen in spoznajo idealno žensko, žensko svojih sanj, Veliko Skrivnostno Gospo. Vračajo se pohabljeni in obnemogli, morda celo mrtvi.

Medtem Snàporazu žensko sodišče prebere obtožnico: »Kriv je, ker ničesar ne ve in ne pove, ker nikoli ničesar ne da, ne posodi, niti ne zaupa, ker ženske seksualno ne zadovolji, ker ne loči in ne pozna ženskega elementa v sebi, ker se ponavlja, nosi nogavice v postelji, je vzvišen, uživaški, ker se pomiluje, ne najde izhoda iz te zgodbe, se boji sprejemati odločitve, drži jezik za zobmi, govori preveč, kriv je, ker se čuti krivega, se jemlje preveč resno ... kriv je maničnega rito-filizma in tega, da se ne more zavezati eni ženski, da laže samemu sebi, ko si zamišlja idealno žensko, da verjame, da so ženske intelektualno inferiorne in da so ženske višja bitja, da ima raje temno stran lune, ni svoboden in ne zna utemeljiti svoje agresivnosti, vulgarnosti in arogance do žensk. Počuti se osamljeno, nobena ni njegov tip ...« Medtem ko ženska z masko na glavi bere njegovo obtožnico, ki se še kar nadaljuje, jo prežemajo nenadni napadi smeha, Snàporaz pa se že spogleduje z eno od žensk za mizo. Ko ga ženske končno oprostijo tožbe, se kot svoboden moški odloči, da bo navkljub vsemu spoznal to idealno žensko.

Snàporazovo srečanje z idealno žensko spremljajo tribune, polne žensk. Uvedeta ga dve ženski, preoblečeni v legendi zgodnje filmske burleske, Stana in Olia, zraven se pojejo obredne pesmi in potekajo nenavadni rituali. Ko se Snàporaz končno povzpne na vrh, ga ne čaka nič drugega kot ogromen balon, z modro povrhnjico, napeto kožo hindujske boginje, s prsatimi Donatellinimi potezami in krono iz zvezd, ki jo kot svetniški sij okoli glave nosi Devica Marija. Snàporaz se navdušeno zavihti v košaro, do katere ga pripelje ostarela doktorjeva služabnica. Medtem ko lebdi v zraku, ženske odidejo. Ostane le ena, očitno Donatella, ki si zdaj sname masko. Z mitraljezom skladi balon-idealno žensko iz zraka. Ko Snàporaz pada, se nenadoma zbudi spet na vlaku. Nasproti njega sedi žena Elena. Njegova očala so počena, v kupe pa najprej vstopi skrivnostna neznanka, sledijo ji še Donatella in njena prijateljica. Vse se hudomušno spogledujejo in smehljajo. Snàporaz se najprej začuden, nato ponovno z nasmehom pokrije s plaščem in zaspi nazaj. Vlak zapelje v tunel, na koncu katerega je že vidna »nova« svetloba.

³ Ikoni zatona zlatega obdobja Hollywooda in referenci na pretekle sanje, slavo in veličino filmske industrije. Fellini leta 1986 posname film **Ginger in Fred** (Ginger e Fred) o ostarelih imitatorjih zvezdniškega para. S svojo točko zdaj nastopata le še na televiziji, ki je takrat za strastne cinefile predstavljala nič drugega kot smrt filma. V vlogi Ginger in Freda seveda znova nastopita Gulieta Masina in Marcello Mastroianni.

Film je ob izidu doživel precej mešane odzive. Nekateri so cenili predvsem grotesko in farso, s katerima je režiser cilj na »preveč agresiven« feminizem, drugim se je zdel vsebinsko prazen in stilistično preživet, spet tretji pa so opazili izredno zanimivo raziskovanje moške psihe v zrelih letih. Lahko bi rekli, da film vse to tudi je. A predvsem, bolj kot film o ženskah in ženskosti, je *Mesto žensk* film o moškem. In v bistvu spet o istem moškem, kar več kot očitno v samoironiji namigne tudi Fellini. Tik pred uvodno špico namreč ženski glas med smehom pravi: »A spet Marcello? Izvolite, maestro!« In prav ta nenavaden smeh, ki iznenada prežame film, je tisto, kar nas bo najbolj zanimalo. Kdo v tem kaosu podob torej koga vodi za nos?

Podobno kot večina Fellinijevih filmov se tudi *Mesto žensk* zgodi kot cirkus, a ta v osnovi nikoli zares ne pogojuje smeha. Cirkus pri Felliniju je namreč bližje spektaklu in maškaradi, morda v tem filmu celo bahtinovskemu karnevalu. Kralj/bog/patriarh je obrnjen na glavo! Če je Fellinijev moški junak običajno tisti, ki stoji v ospredju in poskuša orkestrirati svoj ženski zbor (če ne že kar harem spominov resničnih in izmišljenih žensk – le pomislimo na tega, ki ga Guido ustvari v svojih fantazijah o zavezništvu med ljubico in ženo v filmu *Osem in pol*), se v *Mestu žensk* zdi, da so tokrat niti zgodbe v rokah ženskih likov. One so tiste, ki vedno vedo nekaj več, poznajo skrivnost in nazadnje izhod iz filmske zgodbe/sanj, kar je na koncu očitno tudi več od tega, kar izve in spozna gledalec sam! Vendarle pa na koncu filma ostane tudi Snàporazov nasmeš. Očitno niso zgolj ženske tiste, ki vedo, temveč je v svojem spoznanju, ki prav tako ostaja za gledalca neznano, zadovoljen tudi moški junak.

Bi zato prej kot o karnevalu, torej dialoškem obratu moškega pogleda, vseeno raje govorili o travestiji in maškaradi?

Maškarada, kot jo je v feministični filmski teoriji definirala Mary Ann Doane, je postopek, ki ženskam zgolj na videz daje vlogo subjekta, jih maskira, kot da so na poziciji moči, dejansko pa pod to pretvezo prisili gledalko, da svoj pogled še vedno umerja k moškemu. Bi lahko rekli, da so v *Mestu žensk* ženski liki v bistvu kaj več od sanjskih podob, vektorjev Snàporazovih želja in strahov, ki se na koncu utelesijo v idealni ženski kot ogromnem napihljivem balonu?

Mesto žensk za sodobno branje ni zanimivo zgolj zaradi precej povedno upodobljenega odnosa takratne družbe do ženskih vprašanj, feminizma in moškosti, ki bi ga zaradi grotesknosti lahko imeli tudi za precej konservativnega. Zato se zdi bolj smiselno izpostaviti samorefleksivnost in samokritičnost filmskega teksta do filmskega medija/

kinematografskega aparata samega. Sanjski prizor, kjer dečki pod velikansko rjuho masturbirajo ob razgaljenih podobah zvezdnice nemega filma, skorajda ne potrebuje dodatnega komentarja, saj dobesedno utelesi idejo skopofilije in voajerizma moškega pogleda, ki po Lauri Mulvey določa sam kinematografski aparat. *Mesto žensk* se v tej metafilmski referenci lahko zapiše tudi kot izredno postmodernističen tekst, ki se poigrava s tako pretiranimi označevalci, da so ti že skorajda izpraznjeni vsebine, in se kot metatekstualna karikatura navezuje na pozicijo gledalstva, ki tokrat v filmu gleda tudi samo sebe, medtem ko gleda film.

Fellinijevi filmi tako gotovo niso po naključju postali študijski primeri feminističnih filmskih kritičark in teoretičark, ki so cineastove podobe žensk precej rade sesuvala z orodji semiotike, psihoanalize, kvir in drugih popularnih akademskih in študijskih smeri preteklih desetletij. V tem kontekstu velja opozoriti še na drugi režiserjev film, ki je precej razburkal feministično sceno. *Giulietta in duhovi* je režiserjev prvi barvni film, ki je nastal dve leti po kulturni in fantastični avtobiografski epopeji *Osem in pol* ter brez zadržkov deluje kot iskanje ravnotežja v kontekstu režiserjevega jungovskega raziskovanja moškosti in ženskosti.

Kot v enem pomembnejših člankov feministične filmske teorije z naslovom »Fellini's 9 ½« iz leta 1987 poudari tudi kritičarka in teoretičarka Teresa de Lauretis, je očitno poplarno jungovsko branje filma kot animalnega dvojčka filma *Osem in pol*, ki razume Giulietto kot Guidovo animo sicer relevantno, vendar po njenem mnenju premalo temeljito glede na sam filmski medij. *Giulietta in duhovi* očitno spada v žanr ženskega filma, ki določen z moškim pogledom predstavlja ženskost in zahteve do koncepta ženskosti v razmerju do družbene ideologije. Giuliettini duhovi so namreč nič drugega kot soočanje z zahtevami in normami, ki jih družba do ženske v svojem času in prostoru določa (tj. Italija sredi šestdesetih, ko se katoliška patriarhalna družba počasi staplja s koncepti new-age in seksualno-revolucionarne svobode posameznika). A Teresa de Lauretis v branju filma bolj kot psihoanalitični ali semiotični pristop k analizi podob in razmerju znotraj njih zanima pozicija ženskega gledalstva, ki je še vedno prisiljeno v vzpostavljano skozi moški pogled.

Zgodbo bi lahko opisali kot sodobno različico Emme Bovary. Tudi Giulietta je zdolgočasena gospodinja, ki živi v veliki in lepo opremljeni hiši z možem, ki je bolj kot ne odsoten. Družbo ji delata služabnici, občasno pa podobno kot Emma odplava v povsem drugačne sanje: takrat jo obkrožajo glasovi duhov in prividi iz preteklosti. Od ostale družbe klepetavih



FELLINIJEV CASANOVA (1976)

žensk in drugih čudaških članov visoke buržoazije, ki si čas krajšajo z ekstatičnimi zabavami, orgijami, klicanjem duhov, vzhodnjaško začinjenim obredjem in psihoanalizo, jo ločijo skromne in puste obleke, grenak nasmeih in za več kot glavo manjša postava od drugih. Ženske, ki jo obkrožajo, so tako izredno drugačne, da je skorajda absurdno: polne so cvetja, perja, barv, svile, klobukov, glasnih nasmeih in zahtevnih pogledov. Celo Giuliettina mama in obe sestre, prva uspešna televizijska zvezda, druga mati dvojčic, poudarjajo, da je premalo ženstvena. Mož Giulietto seveda brezsrčno vara, ona pa na sestrino zahtevo nadenj pokliče celo detektive, ki sum potrdijo. Absurdnost situacije iz sodobnega ženskega pogleda je potrjena še v prizoru, ko Giulietti neka vzhodnjaška svetnica svetuje, da bo srečna šele, ko bo svojemu možu dala užitek. In celo ko je Giulietti dana možnost, da spregovori in se maščuje, ostane tiho in vključena v spono duhov iz preteklosti.

Giuliettini duhovi so dvojni, utelešeni v ženski in moški podobi kot Iris in Olaf, ki predstavljata dve skrajnosti njenih strahov, preteklih spominov in travm. Te segajo v njeno zgodnje otroštvo in se izkažejo za posledice stroge katoliške vzgoje, ki seks, užitek in ženskost kaznuje kot nekaj demonskega, umazanega, primitivnega. Čeprav, kot očitno prikaže Fellini v hiperboliziranih podobah mondene družbe, ta po drugi strani ženske spodbuja v ženstvenosti kot absolutni voljnosti in krotkosti, ki mora biti obenem dovolj predrzna, da vzbudi slo. Tako smo ponovno pri prej navedenem Fellinijevem konceptu idealne ženske, ki je obenem kurba in svetnica. Šele ko se Giulietta sooči s svojimi duhovi, prestopi zapoved svoje mame in se pomiri s spominom na dedka, ki je prevaral družino in na letalu pobegnil z akrobatko Fanny, osvobodi samo sebe in se z duhovi celo spoprijatelji. Z njihovimi glasovi v ozadju Giulietta z zamišljeno-odsotno-nasmejano-žalostnim

pogledom, kakršnega pač zmore zgolj Fellinijeva najboljša klovnesa, njegova žena Giulietta Masina, odide iz kadra. Po Felliniju v novo svobodo. A ključno razliko pri priznavanju Giuliette oz. vzpostavitve junakinje kot subjekta Teresa de Lauretis razume v dejstvu, da moški junak, torej Guido, svojo ženskost tudi poseduje, medtem ko je Giulietta ne. Seksualnost, poželenje in lastninjenje so v patriarhalnem kontekstu, ki je tudi kontekst Fellinijevega filma, še vedno zapisani moškemu. Guido je v *Osem in pol* svoje pretekle želje in strahove v cirkuškem sprevedu obvladal, jih postrojil in z njimi složno odplesal, medtem ko Giulietta svoje telesnosti, ženskosti, želje in glasu sploh ne zazna, kaj šele izrazi. Ko na koncu filma odide, to stori v tišini. Zato Teresa de Lauretis Fellinija dokončno odpravi kot še enega belega zahodnega moškega, ki potrjuje spol filmskega medija kot moškega.

Čeprav to morda ne drži popolnoma. Zdi se, da so Fellinijevi namigi večkrat tudi drugačni, saj razkrije težavnost, prekletstvo lastne moške drže v razmerju do ženskega. Predanost idealu namreč večinoma postaja izpriena in tudi karneval razpusti v zgolj spektakel. Fellinijeve filmske ženske so na koncu pravzaprav tista ena mehanska ženska – lutka, ki jo v rokah drži eden največjih ljubimcev vseh časov, **Fellinijev Casanova** (Il Casanova di Federico Fellini, 1976). Casanova, ta umetnik ljubezni, je podobno kot Fellini umetnik, zasvojen z velikansko luknjo naslade, ki kot mehansko oko kamere iz razprte praznine zre v svojega gledalca. V iskanju presežnegažitka pa lahko igrača svojega mojstra pusti tudi praznega in hladnega, zapisanega metežu lastnih meglenih spominov in pozabi. Morda je v avtobiografskem kontekstu prav *Casanova* Fellinijev najbolj iskren film, saj brez zadržka razkriva umetnika, ki ga požre lastni eros v trenutku, ko ta preraste v pogoltno, požrešno in vase zagledano človeško žival.

Na koncu šteje le film

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Redkokatero delo je tako močno zasidrano v filmski kanon kot **Osem in pol** (8½, 1963) Federica Fellinija. V širšem filmskozgodovinskem kontekstu film ustoličuje modernistični stilistični pristop, ki se odraža predvsem v lahkotnejšem (montažnem) prepletanju stvarnosti, sanj, sanjarjenj, spominov, *flashforwardov*, *flashbackov* ipd. Zunaj okvira evropskega avtorskega filma 60. let predstavlja intimno prelomnico v ustvarjanju avtorja, ki z režiranjem novega filma skuša prebiti svojo ustvarjalno krizo. Čeprav lik kritika Carinija v filmu novemu scenariju Fellinijevega alter-ega Guida Anselmija očita pomanjkanje »*ispirazione poetica*«, poetičnega navdiha, *Osem in pol* dokazuje nasprotno. Film je nabit z dinamičnimi filmskimi postopki, s katerimi avtor odgovarja na še eno Carinijevo misel – da film (kot umetnost) za 50 let zaostaja za drugimi vejami umetnosti.

Fellini v *Osem in pol* gneta filmsko materijo, ki je hkrati kompleksna, izmuzljiva in enostavna, berljiva. Kljub formalni razvejanosti in paleti uporabljenih izraznih sredstev film deluje čvrsto in enovito. Montažo je tako mogoče misliti le v pogovoru s preostalimi filmskimi izrazili. Premišljena (fantastična, čarobna baletna)¹ koreografija kamere(-kalejdoskop)² in likov oblikuje svojstven filmski prostor, pri čemer je mogoče zaznati sledi bazinovske naklonjenosti dogajanju v več planih po globini polja.

Že prva podoba po sanjski uvodni sekvenci jasno začrta ključen mizanscenski pristop, ki ga še očitneje prikaže

pompozna sekvenca pri vodnjaku – nenehno gibanje z odmerjenimi, ritmičnimi vstopi likov v slikovno polje, njihovimi akcijami in pogledi. Dinamično dogajanje vzbuja vtis hitre montaže, a pravzaprav je montažni ritem precej miren. Fellinijev ples – kot njegovo filmsko govorico ubesedi režiser (igra ga Orson Welles) v epizodi »Skuta« omnibusa **RoGoPaGa** (1962, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini in Roberto Rossellini) – se formalno velikokrat naslanja na režijski princip montaže znotraj kadra. Natančna izvedba slednje pomeni predvsem izčiščeno strukturiranost podob, ki imajo jasen začetek in konec – noben premik ali gib ni balasten. V *Osem in pol* se tako v izjemno čisti obliki kaže pomembnost začetne in končne točke premika kamere, ki nikoli nista pomensko prazni.

Tudi v tem, kar se dogaja vmes, je mogoče prepoznati vzorec. Tako prva podoba pri vodnjaku najprej zajema dogajanje v drugem planu – starejše gospe in gospod s senčniki –, nato v prvi plan prideta ženski s pahljačo in kozarcem vode, sledi v črno oblečena ženska v drugem planu, starejši gospod s kozarcem v prvem planu itn. Podoben je začetek prizora po uvodni sekvenci, ko dogajanje prav tako vijuga med prvim (Guido) in drugim (zdravniki) planom. Cikcakanje ustvarja razgibano filmsko krajino, po kateri pogled drsi lahkotno. Dinamika navsezadnje na več točkah filma deluje kot opomnik na hiperaktivnost, celo nevrotičnost režiserskega poklica. Njen kontrapunkt predstavlja prizor z Guidom in cerkvenimi predstavniki v dvigalu. Bližnji plani Guida, kardinala in njegovih kolegov so povsem statični, s čimer avtor poudari Guidovo nesproščenost, globoko zasidrano strahospoštovanje do religije.

Osem in pol je zadnji film, pri katerem je Fellini sodeloval z legendarnim montažerjem Leom Catozzom. Slednji je namreč

1 Wheeler Winston Dixon, 'A Fantastic, Enchanted Ballet': Federico Fellini's 8 ½ (1963), *Senses of Cinema*, št. 82, 2017, dostopno na: <https://www.sensesofcinema.com/2017/cteq/8-%C2%BD-federico-fellini/>, pridobljeno 27. 8. 2020

2 Ibid.



v tistem času izumil lepilnice na lepilni trak, »ki so omogočale lepljenje filmskega traku od roba do roba, zlepka pa se je z lahkoto in brez izgube sličice zlahka odlepila«³. Fellinijevsko komično pri tem je, da je do izuma prišlo zaradi Catozzove alergije na aceton, ki je bil do takrat običajen sestavni del montažnega lepila. Fellinijevsko širokopotezno pri tem pa je, da je izum povsem spremenil montažo, saj so lahko od takrat naprej montažerji delali brez vidnejših posledic zaradi rezanja in ponovnega lepljenja (neka, kar je pri digitalni montaži danes samoumevno). Catozzo je z lepilnico montiral tudi *Osem in pol*, kar je bil njegov zadnji film. Z izumom je namreč izjemno obogatel in po tistem ni montiral nikoli več. Že za naslednji Fellinijev film, **Giulietta in duhovi** (Giulietta degli spiriti, 1965), je montažno soustvarjal Ruggero Mastroianni, Marcellov brat.

Catozzo se mnogo bolj kot v prejšnjih filmih v *Osem in pol* poigrava z nelinearno strukturo pripovedi. Čeprav se film začne z ilustrativnim primerom sanjske sekvence, kjer je sanjskost očitno nakazana v zvočni podlagi – najprej odsotnost kakršnih koli šumov, nato poudarjen zvok dihanja –, z zamrznitvami podob in nadrealističnostjo same vsebine, se v nadaljevanju meja med stvarnostjo in Guidovim namišljenim (notranjim) svetom tudi formalno vedno bolj zabrisuje.

Nekaj je sekvenc, ki jih je zaradi vsebine in domiselnih montažnih povezovanj lažje kategorizirati kot sanje, spomine, fantazije ipd. Na primer prehod iz spalnice ljubice Carle in gostujočega ljubimca Guida v sanjsko sekvenco s staršema na pokopališču. Prehod se začne že v podobi spečega Guida, kar je mogoče sklepati po zvočni kulisi – v slikovnem polju je namreč tudi Carla, ki se med branjem stripa *Pepe* (Pippo) precej zabava, a zvoka njenega smeha ni mogoče slišati. Sledi total z nenavadnega zgornjega snemalnega kota (kamera je postavljena v zgornji rob sobe), ki že sam po sebi nakazuje pogled neke tretje, nadrealne pozicije. Sanjski trenutek znotraj nesanjskega prizora se utelesi v Guidovi mami, ki v pogrebni opravi v isti sobi počasi s krpo briše po zraku. Zazdi se, da položaj mame pred kvadratnim snopom svetlobe ni naključje, saj jo že naslednji rez prestavi pred podobno oblikovano steklo mrliške vežice v sanjskem okolišu. Pozornejši gledanje razkriva, da pramen svetlobe pred mamo zares nima logičnega izvora. Podoba je sicer svetlobno smiselno razgibana – dva snopa, domnevno iz okna levo od slikovnega polja, padata na Carlo in Guida, tretji snop prihaja skozi vrata na levi, okno na desni, ki naj bi spuščalo svetlobo k mami, pa pravzaprav skozi migetajoče zavese osvetljuje del stene

desno od postelje. Zaradi oblike in enakomerne, ploskovite osvetlitve je mogoče svetlobo razumeti kot (filmsko) projekcijo, izhajajočo iz Guida, ki je tudi obrnjen proti »platnu«. Trenutek je izjemno pomenljiv, saj so sanjske in spominske sekvence projekcije iz Guida. Tako kot je na primer prizor skupnega ogleda testnega gradiva s kastinga projekcija Guidovega pogleda na ženske njegovega življenja, kar najbolj občuti njegova žena Luisa. Navsezadnje je *Osem in pol* projekcija negotovosti, strahov in fantazij avtorja filma.

Tu se kaže kompleksnost montažne vezi, ki je na več ravneh včlenjena v arhitekturo izraznih sredstev (kar opozarja, da se dobra montaža poraja že pred fazo postprodukcije – pri pisanju scenarija in oblikovanju režijsko-fotografske zamisli).

Pri prepoznavanju subtilneje izraženih sekvenc sanj in spominov ključa zares ni. Na nekaj točkah se zazdi, da se mogoče skriva v zvoku. Sanje s staršema imajo recimo s *flashbackom* z nečistnico s plaže, Saraghino, in sekvenco Guidovega harema skupno nediegetsko glasbeno spremljavo (njenegega izvora ni mogoče videti). Na drugi strani je v *Osem in pol* veliko diegetske glasbe, ki se najprej kaže kot nediegetska. Tako je na primer na zabavi s čarodejem, na ulici ob prihodu Luise, v hotelskem prizoru s francosko igralko Madeleine ipd. Trenutek spremembe statusa glasbe iz nediegetske v diegetsko mestoma deluje tudi komično, na primer pri vodnjaku, kjer se izkaže, da »Ježo valkir« iz Wagnerjeve opere *Valkira* dejansko izvaja manjši orkester s preznojenim dirigentom na vrhu stopnic.

Subtilen je tudi prehod v haremsko fantazijo z vsemi Guidovimi ženskami. Prepirlu Guida in Luise sledi prizor na vrtu kavarne, v katerem Luisa opazi možovo ljubico Carlo. Prehod v fantazijo se nato zgodi znotraj podobe, ki sprva deluje kot subjektivni pogled pavlihasto nasmejanega Guida. Kamera se približa pojoči Carli, do katere pristopi Luisa, ki po razpoloženju deluje kot negativ Luisi trenutek poprej. S komplimenti prekine njeno petje – diegetsko glasbo –, a kmalu je mogoče zaslišati isto melodijo kot nediegetsko glasbo. V fantazijo nato popelje tudi montažni preliv, ki je v *Osem in pol* kot montažno ločilo prej izjema kot pravilo.

V smislu glasbe se konec *Osem in pol* zdi še posebej enigmatičen. Zaključno sekvenco, v kateri se ljudje iz Guidovega življenja po njegovem domnevnem samomoru – kot ihteči ptički diomedei, ki jih sredi filma omeni kardinal – zberejo, spremlja četita petih šemastih glasbenikov, ki igrajo na glavno melodijo filma. Če je prej diegetska glasba znanilka resničnosti, tu zaradi vsebine – pojavi se namreč Guidov preminuli oče – ne more biti. Trenutek je mogoče razumeti, kot da

3 Dominique Villain, *Montaža*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2000, str. 32.



SLADKO ŽIVLJENJE (1960)

vprašanje, ali diegetska glasba pomeni »resničnost« in nediegetska namiguje na sanje, spomine, želje, ali obratno, zares ni relevantno. Film razvrednoti vprašanje, ali Guidovo življenje postane tako kaotično, da tudi sam ne loči med resničnostjo in fikcijo. Zaključna sekvenca je samonanašalnost *par excellence*. Čeprav Guido na tiskovni konferenci, najsi bo namišljena ali ne, umre, se film nadaljuje, ker se lahko – filmske silnice so močnejše od smrti – in ker se mora. Kot da *Osem in pol* Guidu ukazuje filmsko vstajenje, da se lahko pripoved filma sklene, zaključi. Smrt tako dobi simbolni pomen in nakazuje prepoznanje zmede, ki ni okrog, ampak v njem.

Ko Guido poprime za megafon in prične usmerjati ljudi na prizorišču svojega filma, ki ne bo nikoli posnet, režira

Osem in pol. Ples na koncu je seveda odmev Guidove ugotovitve, da je življenje praznovanje. Ko stopi med like, ki jih je trenutek prej režiral, vstopi v svoj film. Na prizorišču se povsem naključno pojavita tudi pihalni orkester in neznana filmska ekipa, kar prikliče misli čarodeja, ki Guidu na zabavi pove, da so njegove čarovnije delno triki, delno resnične, in da zares ne ve, kako se zgodijo. Zdi se, da *Osem in pol* o filmu govori ravno v okviru teh dveh kategorij. Filmska magija je stvar trikov – obrti – in neznane (resnične) komponente, ki se pojavi ali pa tudi ne. Filmske silnice so tako močnejše od življenja. Zato je tako pomembna misel, ki jo z vstopom v ples kot svojo prvo skromno gesto izrazi Guido – da na koncu šteje le film.



slovenski teden filma

8. - 13. 11. 2020

Mislimo film,
podprimo film!



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST IN ŠPORT



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



23. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

6.-11. OKTOBER 2020
LJUBLJANA · KINO KOMUNA
FSF.SI



festival so omogočili



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

generalni partner



RADIO
TELEVIZIJA
SLOVENIJA

koproducenti



Zvezda in koproducenti prireditelj
Zvezda, Slovenija in koproducenti
koproducenti del Slovenija, s.p.



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

ISSN 0013-3302



4,90 EUR

»Michaela Coel je v serijo **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020) preslikala lastno izkušnjo posilstva, ki se je zgodilo v času, ko je pisala in igrala v seriji **Chewing gum** (2015–2017). Prelom v ustvarjalnem procesu, v katerega je zarezalo nasilje, je v ustvarjalki sprožil konflikt, kriv za razvoj serije o soočanju s travmo, skrbi zase, solidarnosti z izkušnjami drugih, pomembnosti glasnega izrekanja o nasilju in neskončni meri tovariške ljubezni, vsega tistega torej, kar je protagonistki serije, mladi pisateljici Arabelli, pa tudi mladi piski serije Michaeli Coel omogočilo, da na koncu pove svojo zgodbo.«

Petra Meterc, **Sama svoje najboljše delo**, str. 58