

# ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVII  
februar-marec-april 2020

## Tema Afriški film

**Jezero** TV kriminalka po slovensko

**Iz kinotečnih arhivov** Brutalne burleske

Line Wertmüller

**Sinhronizacija** Zvok in slika kot se šika

**TV-serije** Nasledstvo, Evforija, Varuhi



**Kulti,  
klasike  
in žanrski  
odpadniki**



**KURJA  
POLT**

**Festival  
žanrskega  
filma**



**14 - 19 april 2020**

**Slovenska kinoteka & Kinodvor / Ljubljana**

**kurjapolt.org**



# VSEBINA

|                       |  |
|-----------------------|--|
| UVODNIK               | <i>Jaz, belec</i> / Ciril Oberstar / 2   |
| NAJBOLJŠI FILMI 2019  | <i>Po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev</i> / 3   |
| FESTIVALI             | <i>Viennale</i> / Matic Majcen / 18<br><i>IDFA</i> / Popek Simon / 21  |
| INTERVJU              | <i>Abel Ferrara</i> / Matic Majcen / 24<br><i>Rožavska filmska komuna</i> / Petra Meterc / 28<br><i>Elia Suleiman</i> / Matic Majcen / 32  |
| JEZERO                | <i>TV kriminalka po slovensko</i> / Peter Žargi / 37   |
| AFRIŠKI FILM          | <i>Gledati nase s pogledom drugega</i> / Melita Zajc / 40<br><i>Afriška filmska dediščina: afrooptimizem in izzivi</i> / Maša Peče / 47<br><i>Onkraj Nollywooda</i> / Petra Meterc / 50<br><i>Djibril Diop Mambéty, najdrznejši afriški filmski ustvarjalec</i> / Gabriela Babnik / 54<br><i>Atlantik</i> / Petra Meterc / 57  |
| KRITIKA               | <i>Čas deklišva</i> / Ana Šturm / 59<br><i>Vsak dan je dober dan</i> / Jasmina Šepetavc / 61<br><i>Semiš jakna</i> / Robert Kuret / 63<br><i>Uncut Gems</i> / Jernej Trebežnik / 65<br><i>Izzivalca</i> / Muanis Sinanović / 67<br><i>Monos</i> / Veronika Zakonjšek / 69<br><i>Gospodov glas</i> / Robert Kuret / 71<br><i>iOtok</i> / Jernej Trebežnik / 73<br><i>1917</i> / Muanis Sinanović / 75 |
| TV SERIJE             | <i>Nasledstvo</i> / Ivana Novak / 77<br><i>Evforija</i> / Oskar Ban Brejc / 80<br><i>Varuhi</i> / Igor Harb / 83   |
| BRANJE                | <i>After Images Laure Mulvey</i> / Nace Zavrl / 86   |
| IZ KINOTEČNIH ARHIVOV | <i>Brutalne burleske Line Wertmüller</i> / Andrej Gustinčič / 88   |
| OZADJA                | <i>Zvok in slika kot se šika – delo sinhronizatorja</i> / Pia Nikolič / 93   |



## JAZ, BELEC

CIRIL OBERSTAR

Ko je Jean Rouch s filmom **Jaz, črnc** (Moi, un Noir, 1958) glasu pristaniških pomožnih delavcev iz Abidžana (Slonokoščena obala) omogočil, da so bili slišani tudi na Zahodu, je seveda sprožil nekaj negotovanja. Ne toliko zaradi prikazovanja njihove razpetosti med tradicijo in modernim urbanim okoljem, islamom in alkoholom, na katero je v uvodu opozoril sam Rouch, ampak predvsem zaradi njihovega »oboževanja modernih idolov filma in boksa».

Šokantnost tega filma je bila potemtakem drugačne vrste kot škandal, ki ga je povzročil njegov prejšnji »afriški« film **Nori gospodarji** (Les maîtres fous, 1954), ki je užalil tako lokalno kot kolonialno oblast in je bil prepovedan tako v Gani kot v Nigru. Film je na željo svečenicov kulta Hauka prikazal obred, v katerem udeleženci med transom privzemajo identitete svojih gospodarjev, kolonizatorjev, in parodirajo njihove vloge v vojaških ceremonijah; nekdo postane vojaški general, drugi guverner, »tretji pa elegantna francoska gospa«, kakor je zapisala Kristin Thompson.

Pri filmu *Jaz, črnc* pa ni šlo za oddaljenost dveh kultur, za kolonialno gospostvo na eni strani in parodično sprevernitev tega odnosa na drugi, temveč nasprotno, za neverjetno bližino urbanih kultur periferije in centra. Če je tam Rouch še sam komentiral dogajanje, posneto na filmu, pa je tu komentar prepustil akterjem pred kamero. Tako



DO ZADNJEGA DIHA (1960)

je Omurau Ganda iz Abidžana, ki si je v filmu nadel ime Edvard G. Robinson in povedal del svoje življenjske zgodbe, tako rekoč čez noč postal junak modernega časa – in filma. Medtem ko je igral samega sebe, je brez spoštovanja do takratnih konvencij gledal neposredno v kamero, v *offu* komentiral lastno življenje, z gledalci delil spomine na otroštvo in načrte za prihodnost ter naposled uprizoril še sanje o osvojitvi naslova boksarskega prvaka. V prikazovanju razpetosti mladih med ameriškimi celuloidnimi sanjami in bednim življenjem pristaniškega vsakdana je Roucheva kamera lahkotno sledila njihovem pohajkovanju po ulicah, večernim obiskom barov in osvajanju deklet na plaži. To je počela kaotično, ne da bi med montažo poskušala skriti grobe reze, preskoke v posnetkih ali elipse v pripovedi. Kot kasneje v državi kolonizatoriki so snemali na zunanjih lokacijah in uporabljali *jump cut*.

O tem, kako zelo je film s svetovne periferije pretresel filmsko

estetiko kulturnega centra, priča že dejstvo, da bi se **Do zadnjega diha** (À bout de souffle, 1960), ki je postal prvak francoskega novega vala, »po Godardovih trditvah moral imenovati 'Jaz, belec'« kot sta zapisala Andrej Šprah in Nicole Brenez. In res je tudi Jean-Paul Belmondo gledal v kamero, z občinstvom delil svoje načrte za prihodnost in se s kretjnjo, v kateri se je s palcem podrsal po ustnicah, poklonil gestični igri svojega filmskega idola, Humphreyja Bogarta, ki je v nekaj filmih celo zaigral skupaj z Edvardom G. Robinsonom, vzornikom Omuraua Gande.

Tako je filmska slovnica novega vala v pomembnem delu prišla z afriškega kontinenta in obogatila zahodno kulturo na način, kot so arabske številke spremenile zahodno matematiko. Če je torej srečanje filma z Afriko že vpisano v filmsko govorico Zahoda, potem je zdaj nemara končno napočil tudi čas za učenje novih filmskih jezikov, ki prihajajo iz Afrike.



## NAJBOLJŠI FILMI V 2019

Po izboru filmskih kritikov, kuratorjev in režiserjev

### ANJA BANKO

**Uncut Gems** (2019, Benny in Josh Safdie)

**Bacurau** (2019, Kleber Mendonça Filho in Juliano Dornelles)

**Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

**Tihotapec** (The Mule, 2019, Clint Eastwood)

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Lahko bi rekli, da nabor zgornjih petih naslovov, ki so sicer zelo raznoliki, veže rdeča nit, ki jo bom opredelila s pojmom časa. Pri tem mislim čas na raznovrstne načine: na način filmskega časa (**Uncut gems**), na način distopičnega časa (**Bacurau**), na način nadčasovnosti spomina (**Spominek**), na način tekočega časa, ki je preteklost oziroma žlahtna starost samega filmskega medija, pa tudi njegovih junakov (**Tihotapec** in **Irec**). Ta kategorizacija seveda ni absolutne narave; opredeljene kategorije se med sabo prekrivajo, ob izpostavljenih naslovih pa bi lahko naštel še druge, ki so v letošnjem letu presenetili, npr. **Monos** (2019, Alejandro Landes) kot še en primer distopičnega časa, **Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič), **Nevidno življenje Evridike** (A vida invisível de Eurídice Gusmão, 2019, Karim Aïnouz) ali **Zbogom, sin moj** (Di jiu tian chang, 2019, Wang Xiaoshuai) kot primer nadčasovnosti spomina, **Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino) kot hiperkinematični račun, izstavljen nostalgiji nekega časa. Vsi naslovi, vsak na svoj način, razvijajo in ovijajo pogled ter spreobračajo tradicionalne prakse kinematografskega aparata, na zanimive načine pa razpirajo tudi samo filmsko medialnost.

### BOJANA BREGAR

**Uncut Gems** (2019, Benny in Josh Safdie)

**Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

**Rolling Thunder Revue: a Bob Dylan Story** (2019, Martin Scorsese)

**Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)



UNCUT GEMS (2019)



PARAZIT (2019)

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Moja filmska bera leta 2019 je bila žal malce uborna, sem pa zato večino filmov na tej lestvici videla večkrat. Ni mi bilo niti malo žal, mi je pa seveda žal za vse tiste, ki jih še nisem videla. Ampak pridejo tudi ti še na vrsto. V glavnem so se mi lanskoletni filmi, ki sem jih uspela videti in ki niso prišli na lestvico, zdeli predolgi in raztreseni. Zato si za 2020 želim več tako absolutno napetih izkušenj, kot sta mi jih podarila brata Safdie, ne bom pa jezna, če se jim pridruži tudi tako izjemen *slow-burner*, kakršen je bil **Spominek** Joanne Hogg.

### ŽIGA BRDNIK

5 družbeno-preroških + 2 osebno-uporniška

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Južnokorejska mojstrovina Bong Joon-hoja o družbeno razrednem kanibalizmu in prefinjenem parazitiranju





MEDTEM KO VAS NI BILO (2019)

neoliberalnega sistema, ki pri tem dobi daleč največji del pogache.

**Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Ta sistem parazitira na prostem času, socialni varnosti in psihičnem zdravju, s tem da nas vse spreminja v prekarce, ki več ne upravljamo s svojim časom in ob vsem skupaj za svoj neuspeh krivimo še sebe – kar brez ovinkarjenja pokaže nov srce parajoč in še bolj od prejšnjih brutalno iskren film Kena Loacha.

**Pritisk** (Push, 2019, Fredrik Gertten)

Enake posledice istega sistema se na drugem področju kažejo kot sesutje nepremičninskih trgov, stanovanjske krize in gentrifikacija mest. Vsaka stvar – tudi streha nad glavo – se spreminja v blago brezkompromisnih zakonov trga, a film ob črnogledosti daje tudi upanje, saj pokaže, da je upor tako na lokalni kot globalni ravni mogoč.

**Madžarska 2018** (Hungary 2018, 2018, Eszter Hajdú)

Kako posledično nezadovoljstvo, strah in jezo izkoriščajo populistični in krivdo zvalijo na tiste, ki se ne morejo braniti – begunce, tujce, Rome in druge –, je pogumno prikazala madžarska režiserka Eszter Hajdú. S pomočjo anonimnih snemalcev – ki se zaradi Orbánovega vpliva v večini madžarskih medijev bojijo za službe – je spremljala kampanjo za madžarske parlamentarne volitve, na katerih je kakopak premočno slavil Orbánov Fidesz.

**Brexit** (Brexit: The Uncivil War, 2019, Toby Haynes)

Kaj se zgodi, ko poleg marketinške mašinerije, lažnih novic in ideološke manipulacije takšni populistični dobijo v roke še algoritme, ki ciljajo najbolj nezadovoljne državljane in državljanke z najbolj strašljivimi sporočili, so najbolj boleče izkusili Britanci. Medtem ko se ves svet ukvarja s



PORTRET MLADENKE V OGNJU (2019)

posledicami referendumu, film razkriva, na kakšen način je prišlo do odločitve.

**Advokatinja** (Advocate, 2019, Philippe Bellaïche in Rachel Leah Jones)

Da se katastrofični razvoj dogodkov ustavi, bo gotovo potrebna široka kolektivna akcija, a osebni upor in hrbtenica sta njen predpogoj. Prva upornica in najbolj neustrašna »filmska« borka lanskega leta je bila izraelska odvetnica Leah Tsemel: že 50 let brani pravice Palestinecev in aktivistov na izraelskih sodiščih, ki so bolj kot hrami pravičnosti orodja okupacije.

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Tudi intima ni nič manj polje boja proti poblagovljenju in instrumentaliziranju vseh in vsega. Kakor ljubimo, tako se tudi borimo in živimo – in režiserka Céline Sciamma je prav skozi najbolj čutno ljubezensko zgodbo leta mojstrsko subvertirala mit o Orfeju ter ga obrnila proti patriarhatu.

## OSKAR BAN BREJC

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Popolna sinteza dialogov, režije, montaže in fenomenalne igre. Portret mladenke v ognju dokazuje, da se lahko tudi danes film še vedno singularno osredotoči na človeški subjekt ter pove njegovo zgodbo v klasičnem pripovednem slogu, ki postane s popolnim nadzorom ritma, barv, igre in dialogov usodna in nepozabna. Nedvomno moj najljubši film leta.

**Sinonimi** (Synonymes, 2019, Nadav Lapid)



IZDAJALEC (2019)

**Her Smell** (2018, Alex Ross Perry)

**Immortal** (2019, Ksenia Okhapkina)

**Prestar, da bi umrl mlad** (Too Old to Die Young, 2019, Nicolas Winding Refn)

Če je **Portret mladenke v ognju** v današnjem svetu shizofrene subjektivnosti in žanrske hibridnosti genialen anahronizem, pa so ostali filmi v mojem izboru drugačni; predvsem jih označuje žanrska nedoločljivost. **Sinonimi** med iskrenostjo in ironijo prehajajo tako neopazno, da lahko podvomimo, ali gledamo dramo ali komedijo, **Her Smell** zaradi samosvoje reprezentacije časa ne spada niti med koncertne filme niti med filme o življenjski zgodbi genialnih glasbenikov, ampak je le velika valeča se krogla hrupa, jeze in obžalovanja, **Immortal** je obenem poetični dokumentarec in politični manifest, **Prestar, da bi umrl mlad** pa je 13-urna kriminalka, *slow-movie*, drama in še kaj več, kar kaže, kako se v dihotomijo film/televizija v zadnjih letih vse bolj vriva *streaming*. Celostna umetnina digitalne dobe.

#### INGRID KOVAČ BRUS

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Lep, klasičen film o umetnosti, ljubezni, pogumu. Tudi vizualni presežek leta.

**Zakonska zgodba** (Marriage Story, 2019, Noah Baumbach)  
Boleča, a tudi duhovita zgodba o ljubezni in razhajanju z vrhunskim monologom Laure Dern.

**Izdajalec** (Il traditore, 2019, Marco Bellocchio)

Študija italijanskega juga, rekonstruirana po videoposnetkih, knjigah, biografijah; maestro v najboljši formi.



ZAKONSKA ZGODBA (2019)

**Nesrečniki** (Les Misérables, 2019, Lad Ly)

Intenziven film, skoraj dokumentarec, o sodobnih nesrečnikih iz pariškega geta, ki ga je opisal že Victor Hugo.

**Razbijalka sistema** (Systemsprenger, 2019, Nora Fingscheidt)  
Globoko razumevajoč film o deklici, ki postane nasilna, ker je v njenem življenju nekaj hudo narobe.

#### TESA DREV

**Bilo je nekoč... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Tarantino je v svojem filmu z izjemno igralsko zasedbo in enkratnimi dialogi spremenil zgodovinski dogodek, ki je zaznamoval svet. Zakaj pa ne?

**Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

Pretanjen in zrel avtoportret, pogled na lastno zgodbo odraščanja in razvoja ustvarjalnosti režiserke, ki s svojim pristopom k filmu dolgo ni naletela na odprta ušesa (in oči) – predvsem zato, ker je pripadnica višjega družbenega sloja in ji niso pripisovali zmožnosti, da bi s svojimi deli lahko sporočila svetu kaj bistvenega.

**Zakonska zgodba** (Marriage Story, 2019, Noah Baumbach)

Čustveno dovršen film, obenem pa ne preobložen s sentimentalnostjo. Pogled na ljubezen v okviru zakona, ki ostaja ljubezen, čeprav partnerja ne zmoreta več sobivati. Poleg tega prikaže, s kakšnimi absurdi se morajo soočiti ljudje v Ameriki, ko se ločujejo.

**Prekla** (Dilda, 2019, Kantemir Balagov)

Izjemno zrel prvenec osemindvajsetletnega režiserja.

Zgodovinska drama, ki si jo velja ogledati, saj boleče po-kaže posledice vojne z zornega kota žensk. V njej je otrok



uporabljen kot močan simbol možnega novega začetka, preporoda, ki pa ni mogoč.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon ho)

Svež, tragikomičen pogled na sicer obrabljeno tematiko družbene razslojenosti v žanru grozljivke, in to z odličnim koncem.

## ROK GOVEDNIK

---

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Udaren, impulziven, svež, zmeden, vmes nekoliko razvlečen ... Tako kot vse v naših življenjih.

**Selfie** (2019, Agostino Ferrente)

Zabaven način in pristop k ustvarjanju dokumentarnega filma o krutem dogodku.

**Espero tua (re)volta** (2019, Eliza Capai)

Protesti v Braziliji skozi zgodovinske posnetke in akcije angažiranih mladostnikov leta 2015 v atraktivni dokumentarni formi.

**Tatiči** (Manbiki kazoku, 2018, Hirokazu Koreeda)

Filmske drobtinice, zbrane na kup v najslajši kruhov cmok. Eden najlepših filmov.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

Presunljivo lepo, poetično, s srcem večjim kot samo za eno telo.

## MARINA GUMZI

---

**A Dramatic Film** (Un film dramatique, 2019, Eric Baudelaire)

Najbolj očarljiv in morda najbolj spregledan filmski čudež leta: film o filmu in *statement* o kolektivu kot morebitnem novem kreativnem standardu.

**Joan of Arc** (Jeanne, 2019, Bruno Dumont)

Medtem ko se svet navdušuje nad **Parazitom**, ki me osebno pušča hladno, vidim mnogo več intrige in filmske specifične v morda najbolj elegantno ekscentričnem Dumontu doslej.

**Bait** (2019, Mark Jenkin)

Najbolj zrnati film leta: zrno 16-mm traku je zrno soli in v zrnu soli je zrno življenja. Še en dokaz o vrednosti dolgega in predanega ustvarjalnega procesa.

**Mid90s** (2018, Jonah Hill)

Moj najljubši »feel-good« kinodogodek leta. Še zmeraj kdaj pa kdaj sanjarim, da smo spet sredi devetdesetih, da Stevie in Ray v sončnem zahodu skejtata po losangeleški aveniji, jaz in Morrissey (ki smo ga takrat še imeli radi) pa medtem pojeva nekaj o žalostnih in osamljenih ljudeh.



ZGODBE IZ KOSTANJEVIH GOZDOV (2019)



BILO JE NEKOČ ... V HOLLYWOODU (2019)

**Sinonimi** (Synonymes, 2019, Nadav Lapid)

Film, ki artikulira samega sebe in na koncu sam sebe pregrizne. Priznavam mu velike kvalitete in pogum, obenem pa mi gre tudi na živce – v čemer je verjetno poanta. Najbolj intelektualistično »troubled« in nepravilno pravičen buržujski *arthouser* leta.

Posebna omemba:

**Svoboda** (Liberté, 2019, Albert Serra)

Za konceptualno provokacijo *deluxe*, kar v letu 2019 ni zamenjarljiv dosežek. Film o svobodi gledanja, o svobodi ustvarjanja in o zablodah vizualiziranja zgodovine. Škandal je zgolj metoda.

## ANDREJ GUSTINČIČ

---

**Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Morda moj najljubši režiserjev film, meditacija o Hollywoodu, prijateljstvu, lepoti in nostalgiji.

**Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Kapitalizem hkrati promovira in uničuje družino. Fina loachevska zadeva.

**Mi** (Us, 2019, Jordan Peele)

Vrnitev zatiranega. Delo sodobnega mojstra grozljivke.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Duhovit, nepredvidljiv in pošasten film.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

Bogato, globoko žalostno ustvarjanje nekega filmskega sveta in eden najboljših slovenskih filmov.

+

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Ni vse v tem film uspešno, ampak tisto, kar je, je magistralno. Ne največje delo očitno velikega režiserja.

**The Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story** (2019, Martin Scorsese)

Zabavna dylanovska igra, polna neponovljive glasbe in verjetno največjih nastopov največjega kantavtorja.

**Joker** (2019, Todd Phillips)

Ne, to ni velik film. In ni tako drzen, kot njegovi ustvarjalci očitno mislijo, da je. Vseeno pa ujame nekaj osamljenosti in zamer, ki jih čutijo zgube sveta, v katerem živimo, in je veliko zanimivejši od Marvelovih naukov iz politične korektnosti.

## IGOR HARB

Pet najboljših filmov leta o razrednem boju.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)



JOKER (2019)

Film skozi specifike in idiosinkratičnosti korejske družbe predstavi globalne resnice o kapitalizmu in družbenem razkolu.

**Nož v hrbet** (Knives Out, 2019, Rian Johnson)

V prvem planu je kriminalka: iskanje morilca in razkrivanje temačnih družinskih skrivnosti, ob koncu filma pa gledalcu ostane sporočilo o moralni skorumpiranosti blagostanja.

**Mi** (Us, 2019, Jordan Peele)

O tistih, ki imajo, in tistih, ki so brez vsega, prisiljeni žvečiti surovo zajčje meso. To je zgodba o navidezni blaginji in želji po enakosti, ki tli globoko v vsakem človeku.

**Joker** (2019, Todd Phillips)

Najbolj kontroverzen film leta je že od festivalske premiere predmet diskusij in kritik o temah, ki jih sploh ne načenja. To namreč ni film o incelih ali norosti, temveč o predolgo spregledanih in izkoriščanih ljudeh z roba družbe.

**Prevarantke z Wall Streeta** (Hustlers, 2019, Lorene Scafaria)

Prevarantke z Wall Streeta ideje Jokerja prestavijo v realno okolje, med striptizete, ki si po gospodarskem zlomu leta 2008 prizadevajo urediti preživetje skozi maščevanje tistim, ki so ga povzročili.

## ANA JURČ

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Kapitalizem nas uči, da ni bolj umazanega greha, kot je revščina. Bong dekonstruira iluzijo, da je blaginja na dosegu roke vsakogar, ki se je pripravljeno zanj dovolj potruditi.

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)



NOŽ V HRBET (2019)



Učna ura iz »ženskega pogleda« v filmski umetnosti. Najbolj precizna uporaba tišine, kar jih pomnim.

**Bolečina in slava** (Dolor y gloria, 2019, Pedro Almodóvar)  
Ni treba, da je vsa avtofikcija woodyallenovska – Pedro Almodóvar pokaže, da je to mogoče početi tudi na ganljiv, liričen način.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)  
Magični realizem iz Benečije: film, ki je z lahkoto zasenčil vso preostalo slovensko produkcijo lanskega leta.

**Mi** (Us, 2019, Jordan Peele)

Us(A), portret Amerike, ki je ogromen del svoje zgodovine – in s tem velik del svojih državljanov – potisnila v kolektivno podzavest, v podzemlje, ker se z mislijo nanjo ni bilo prijetno ukvarjati. Kako je mogoče, da je ostala radikalna dvojna vloga Lupite Nyong'o v letošnji sezoni nagrad popolnoma spregledana?

#### DAMJAN KOZOLE

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič)

Najbolj izviren in humanističen slovenski film leta, morda desetletja.

**Medena deželca** (Honeyland, 2019, Ljubo Stefanov in Tamara Kotevska)

Makedonsko-turško utelešenje čiste misli.

**Atlantik** (Atlantique, 2019, Mati Diop)

Najboljši in najbolj pogumen film leta.

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Najdaljša in najlepša ljubezenska predigra pogledov.

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Kljub pomislekom nad ideološkimi implikacijami je preprosto filmsko nor.

#### MATIC MAJČEN

**Zakonska zgodba** (Marriage Story, 2019, Noah Baumbach)  
Materializacija ljubezni.

**Booksmart** (2019, Olivia Wilde)

Zjebanost sistema.

**Černobil** (Chernobyl, 2019, Johan Renck)

Realnost apokalipse.

**Unbelievable** (2019, L. Cholodenko, M. Dinner, S. Grant)

Ponižanje falusa.

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

Lepota gravža.

Posebna omemba:

**Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

Filozofija neumnosti.

#### LUKA MARČETIČ

**The Farewell** (2019, Lulu Wang)

Najlepši film leta. Še naslednji dan, ko sem razmišljal o njem, mi je šlo na jok.

**Dolemite is my name** (2019, Craig Brewer)

Najbolj zabaven film leta. Filmi o ustvarjanju filmov mi bodo vedno najbolj pri srcu.

**Semiš jakna** (Le daim, 2019, Quentin Dupieux)



Mi (2019)



DOLEMITE IS MY NAME (2019)

Najbolj bizaren film leta. Svet spremlja napačnega Quentina.

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

Najbolj neprijeten film leta. Ne bi ga dvakrat gledal.

**The Art of Self-Defense** (2019, Riley Stearns)

Najbolj odštekani film leta. Odlična parodija na moškost, ki je ni gledal nihče.

## JURE MATIČIČ

Pet filmov, ki so v letu 2019 ostali z mano, me začarali, fascinirali, napolnili z nostalgijo, strahotno zresnili in me gromko nasmejali.

**Tranzit** (Transit, 2018, Christian Petzold)

Ko duhovi preteklosti uidejo v sedanost in jo naredijo nič manj grozno, kot v resnici je.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Popoln film, ki me je od začetka do konca držal na robu sedenja in pri katerem nikoli nisem vedel, kaj čaka za vogalom.

**Ritem udarcev** (Beats, 2019, Brian Welsh)

Ko slišim starošolne raverske ritme, si pač ne morem pomagati ... če je vse skupaj zapakirano še v film, pa sploh super.

**Joker** (2019, Todd Phillips)

Strašljiv, grozen film o strašljivi, grozni družbi, ki pozablja na Človeka in se verjetno odvija v soseski zraven nas.

**Velika zlobna lisica in druge zgodbe** (Le grand méchant renard, 2019, Patrick Imbert in Benjamin Renner)

Vsako leto en animirani film, tokrat daleč najbolj zabaven, očarljiv in poln obešenjaškega humorja po francosko.

## URŠA MENART

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho) in **Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma) najbrž nista najizvirnejši izbor, sta pa obrtniško najbolj dovršena filma, kar sem jih videla lani.

Še bolj globoko v možganskih vijugah pa se mi valja (po vrsti) tehle pet:

**The Farewell** (2019, Lulu Wang)

**Medena dežela** (Honeyland, 2019, Tamara Kotevska in Ljubomir Stefanov)

**Bacurau** (2019, Kleber Mendonça Filho in Juliano Dornelles)

**Bila sem doma, toda ...** (Ich war zuhause, aber..., 2019, Angela Schanelec)

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišičin)



RITEM UDARCEV (2019)



OROSLAN (2019)

Družijo jih radovednost, empatija s pozabljenici in nepomembneži, močna navezanost na prostor, humor na nepričakovanih mestih, ne nazadnje pa prepričljiv prikaz frustracij, ki na trenutke prerastejo v prav osvežilno dozo jeze.

## PETRA METERC

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Ženski pogled v vsej svoji iskrivosti in erotiki, vizualno in vsebinsko. Film, ki iz Evridike naredi subjekt, Orfeju pa da prizemljitveno brco v rit.

**Present.Perfect.** (Wan mei xian zai shi, 2019, Shengze Zhu)

Zhu s kolažiranjem posnetkov s kitajskih spletnih livestreamov ustvari izjemen intimni portret posameznikov, ki jim platforme služijo kot podaljšek resničnosti; najsibo na gradbiščih ali v tovarnah, izpraznjenih mestih duhov.





BALANGIGA, TULEČA DIVJINA (2018)

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Film, s katerim dihaš; sprva ekstatično in z razprtimi pljuči, nato pa vdih postane primerno tesnoben in plitev. Podoba gverile, ko ji odzameš ideologijo.

**Balangiga, tuleča divjina** (Balangiga: Howling Wilderness, 2018, Khavn de la Cruz)

Khavn zopet dokazuje, da lahko v grozeča okolja postavi otroško pripoved, ki je ekstremno nežna in nasilna hkrati, pri tem pa se ne odpove svojim filmsko-gverilskim pristopom.

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič)

Film z enkratno pripovedno igrivostjo in umetniško lahkotnostjo odmaknjeno skupnost prestavi s periferije v središče pogleda.

**MARKO NABERŠNIK****Oni** (Loro, 2018, Paolo Sorrentino)

*Oni* je sicer film z letnico 2018, a je v naše kine prišel aprila 2019. Do določene mere spregledano delo sicer izjemnega Sorrentina (Neskončna lepota), ki je tudi tokrat v svojem elementu. Film *Oni* je pisan, kričeč, zabaven, luciden in politično nekorekten.

**Joker** (2019, Todd Phillips)

Filmi, ki nastajajo po stripovskih junakih, so si podobni kot jajce jajcu. In vse bolj dolgočasni ter neizvirni so. Zato je *Joker* odličen film. Ker ni videti kot film o stripovskem junaku, temveč je film o nekom, ki živi svoje sivo življenje, skrit med nami. In ves čas se zdi izjemno resničen.

**Tovor** (Teret, 2018, Ognjen Glavonić)

Pretrsljiv film, tesnobni portret voznika kamiona, ki mora prepeljati tovor nekoga drugega. *Tovor*, ki razkriva



KOČA (2019)

travmatično preteklost vse generacije. Film odlikujejo subtilna režija, podobe realizma in odličen glavni igralec Leon Lučev.

**Koča** (The Lodge, 2019, Severin Fiala in Veronika Franz) Avstrijski režijski dvojec Severin Fiala in Veronika Franz (*Lahko noč, mamica*) je znova udaril. *Koča* se dogaja v beli, čisti, zasneženi pokrajini. Ki pa jo mažejo strahovi iz preteklosti, negotova prihodnost protagonistov in vztrajne sence zločinskih nagonov, ki trkajo na vrata koč, v kateri so ujeti. **Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Tarantino je na filmsko prizorišče stopil leta 1992. *Stekli psi* so se takrat mnogim zdeli začetniška sreča. A z vsakim naslednjim filmom je vedno presešel sebe. Ko se je zdelo, da je presenečen konec, mu je uspelo znova: ustvaril je poklon filmski umetnosti, značajsko študijo, zgodbo, ki se ji nikamor ne mudi, in zaključek filma, ki je čista utopija.

**ROK KAJZER NAGODE**

Pričujoči seznam naj se ne bere kot lestvica s padajočim vrstnim redom, ampak kot sestav hkratnega sobivanja kako-vostnih filmov (opis povzet po Anji Banko iz lanskega članka Najboljši filmi v 2018).

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišič)

Ivanišič s svojim filmskim izrazom briše meje resničnosti in fikcije, njegova poetika pa v kombinaciji s fotografijo Gregorja Božiča in montažnim ritmom Matica Drakuliča ustvari popotovanje, ki bi ga kot zdravilo morali predpisati vsem ljudem sodobnosti.

**Vsak dan je dober dan** (Nichinichi kore kôjitsu, 2018, Tatsushi Ohmori)



ZAJEC JOJO (2019)

Letni časi, ritual čaja, umirjenost in minevanje. Film, skozi katerega dobimo odgovor na vsa pomembna življenjska vprašanja.

**Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Pretrsljiva socialna resničnost, ki ne pusti dihati, po ogledu pa človeka še dolgo drži v kinodvorani, kjer si pritrjuje, da mu v življenju vseeno ni tako hudo.

**Zajec Jojo** (Jojo Rabbit, 2019, Taika Waititi)

Nacizem in Adolf na drugačen način, ki se s pomočjo komedije in popa izkaže kot odličen recept za spopad z zgodovino.

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

Črno-bela fotografija, zvok troblje, triler, zvok troblje, sence, zvok troblje, odlična Pattison in Dafoe, zvok troblje.

Posebna omemba:

**Pobarvani ptič** (The Painted Bird, 2019, Václav Marhoul)

Presunljiv, krut in travmatičen film, ki ga pri nas žal še nismo videli.

Trpljenje, krutost, hermelini, nerazvitost, voda, ljubezen, koze, izprijenost, animalizem, univerzalnost, konji, vojna, groza, pohota, podgane, incest, ogenj, ptiči ... Vse to in mlad Fant, ki samo želi preživeti. Kdor v dvorani ostane do konca, je nagrajen.

## IVANA NOVAK

**Solsticij** (Midsommar, 2019, Ari Aster)

Solsticij je veličasten priklon sublimaciji, ritualom, religiji, ceremoniji, ponavljanju in vsem svečanim oblikam delegiranja uživanja in trpljenja na kulturne posrednike.



SOLSTICIJ (2019)

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Najpopolnejši film leta, v katerem gre občudovati režiserkino pozornost do detajlov: sleherna beseda, prizor, rez imajo v zgodbi natančno odrejeno mesto, nič ni odveč, iztržek pa kliče po besedi mojstrovina.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Tako *Parazit* kot *Joker* sta jezna filma o razrednem boju. Parazit, ki nima pretenzij po revolucionarni razrešitvi, ta boj prikaže v vsej grotesknosti, klavrnosti, spodletelosti, brezplodnosti, (objektivni) komičnosti in je v tem smislu bližje resnici.

**Joker** (2019, Todd Phillips)

Kljub številnim napakam, npr. motivu izvirne osebne travme, ki naj bi iz Jokerja naredila pošast, ne morem mimo najbolj anticipiranega filma leta, ki ima v žanru status dogodka, prelomnice. *Joker* povsem zadosti ideji Jokerja kot lika, ki v žanr in superherojski univerzum vnaša razdor, shizmo.

**112** (Den Skyldige, 2018, Gustav Möller)

*112* je dokaz pretresljivega učinka (popolno izpeljane real-time) elipse, v kateri se stopnja gledalčeve empatije in suspenza povečuje z odsotnostjo in zastrtostjo osrednjega dogajanja.

Serije:

**Nasledstvo – 2. sezona** (Succession, 2018–, avtor serije: Jesse Armstrong)

Televizijska mojstrovina, ki presega vse filme leta.

**Leta in leta** (Years and Years, 2019–, Russell T. Davies)

Zaradi izvirne premise in ker si drzne podati prognozo družbene prihodnosti.

**Servant – 1. sezona** (2019–, Tony Basgallop)

Srhljivka, ki gradi na suspenzu, a ne pokaže nič bistvenega.





RAZBIJALKA SISTEMA (2019)

**Killing Eve – 2. sezona** (2018–, Phoebe Waller-Bridge)  
Zaradi duha, igrivosti in karizme junakinje, krvoločne serijske morilke.

## ZEMIRA PEČOVNIK

**Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Vsi govorijo o neoliberalizmu, prekarnosti, izgorelosti. Ken Loach je eden redkih režiserjev, ki hoče in zna povedati filmsko zgodbo o sodobnih sužnjih.

**Mafiya v objektivu** (Shooting the Mafia, 2019, Kim Longinotto)

Dokumentarec o fotografinji Letizii Bataglia je nujen po desetinah filmov, ki mitologizirajo mafijo. Nič glamuroznega ni v pohlepni plenilcih in morilcih, ki prinašajo le kri, smrt, trpljenje in bolečino.

**Obtožujem** (J'accuse, 2019, Roman Polanski)

Malokdo bi zmozel tako precizno rekonstruirati dogajanje s konca 19. stoletja. Za ustvarjanje lažnih, izmišljenih obtožb, za hujskaštvo in širjenje nestrpnosti niso potrebni ne splet ne mediji, dovolj sta papir in svinčnik.

**Razbijalka sistema** (Systemsprenger, 2019, Nora Fingscheidt)

Hiperaktivna deklica, ki je nihče ne more razumeti in obvladati, spravlja vse v obup. Neukrotljiva in neobvladljiva govori za vse tiste, ki jim znotraj sistema ni mogoče pomagati; njeno kričanje zahteva drugačen svet.

**Bolečina in slava** (Dolor y gloria, 2019, Pedro Almodóvar)  
Postaran in utrujen, osamljen in bolan, zmeren in zadržan Almodovar je tudi bolj prepričljiv in resničen.



OBTOŽUJEM (2019)

## MAŠA PFEIFAR

**I lost my body** (J'ai perdu mon corps, 2019, Jérémy Clapin)  
Animacija, ki reanimira odžagano roko in jo vrže v kotel bizarnega, napetega in ravno prav kičastega. Poetična fantastika za sodobno rabo, v kateri se miselni in telesni smisel protagonista razdrobi in spet najde.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)  
Obljuba, da gre lahko slovenski film dalje. V zgodbi, luči in glasbi. Vse ostalo je bilo v letu 2019 že povedano.

**Prva ljubezen** (Hatsukoi, 2019, Takashi Miike)  
Mimo brzečih jakuz, kitajske triade in odsekanih glav je **Prva ljubezen** film, ki pod vizualno nabitim in ironičnim površjem hkrati prevprašuje tudi eros in tanatos.

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Zgodovinska drama, ki uspe ubežati upehanemu konceptu kostumske drame. V vsej hiši je na voljo le ena najboljša obleka, da lahko preostali pripovedni prostor napnejo čustva ter usodi slikarke in portretiranke.

**Hči Camorre** (2019, Siniša Gačić)

Observacijski dokumentarec o vsakdanu mafijke po mafiji. Poglobljeno razkrivanje značaja Cristine Pinto, nekdanje neapeljske Nikite, ki je zagrešila tisto, o čemer bo še naprej molčala.

## NEJC POHAR

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Ker sem do ušes v Mico Levi (glasba) in Leno Esquenazi (oblikovanje zvoka).

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Ker v film vrača film in tvega eksperiment kot pogoj svobode; ker v časih nenehnega ponavljanja/preigravanja ustaljenih vzorcev in trženja že znanega skoči v neznano.

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Ker se s sprotnim brisanjem sledi, zapisano s Susan Sontag, bori proti interpretaciji. Ker nas uči vedeti – več videti, več slišati in več čutiti.

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Ker ve, da lahko nove teritorije išče samo prek svojih prednikov via **Pridi in poglej** (1985, Elem Klimov), **Platoon** (Oliver Stone, 1986) **Dobro delo** (1999, Claire Denis), **Gospodar muh** (1963, Peter Brook)

**Full Metal Jacket** (1987, Stanley Kubrick)

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Ker včasni skupnosti, razpeti med najoddaljenejšo univerzalnost in najintimnejšo partikularnost, najde način, kako



PRVA LJUBEZEN (2019)



IREC (2019)

vztrajati. V svetu, kjer so meje med videospoti, računalniškimi igrami, filmi, družabnimi aplikacijami, omrežji, VR-jem in AR-jem že davno zabrisane, mladost ni izkušnja raja, ampak obet apokalipse.

P. S.: za Z. J. in Ž. L., za spomin

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivaniščin)

Ker ljudje in filmi o-živimo tako dolgo, dokler se nas spominjajo filmi in ljudje.

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Ker nam pomaga razumeti svet, v katerem živimo, in hkrati vzpostavi spomin in spominjanje kot varovalki, ki nam omogočata, da v njem preživimo.

## SIMON POPEK

**Martin Eden** (2019, Pietro Marcello)

Italijanski politični film živi!

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Najboljši v najboljši formi.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

Poetični realizem po slovensko. Sin Matjaža Ivaniščina.

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivaniščin)

Najzlahtnejši sodobni slovenski cineast drži formo – in visoko letvico. Oče Gregorja Božiča.

**Semiš jakna** (Le daim, 2019, Quentin Dupieux)

Komedija absurda, kakršnih danes primanjkuje.

## DUŠAN REBOLJ

Po abecednem vrstnem redu pet odličnih, ki jih je bilo mogoče videti leta 2019.

**Arctic** (2018, Joe Penna)

Vse bolj skrahirani Mads Mikkelsen in komaj gibna Maria Thelma Smáradóttir skoraj brez teksta odigrata najzgovornejšo eksistencialno dramo letošnjega leta.

**Happy New Year, Colin Burstead** (2018, Ben Wheatley)

Ben Wheatley spet doma – z nizkim proračunom in zamejenim prizoriščem, polnim zagrenjenih zajebancev. Silvestrovo v družinskem krogu.

**Mesto na hribu, 1. sezona** (City on a Hill, 2019, avtor serije: Charlie MacLean)

Izčiščena, kristalizirana iteracija žanra bostonske proceduralke.

**Ready Or Not** (2019, Matt Bettinelli-Olpin in Tyler Gillett)





NENAVADEN TEDEN S TESSO (2019)

Eksploatacijski direndaj, ki mu odpustimo tako podobnost z **Zbeži!** kakor dejstvo, da bi bil še ostrejši, če ne bi kompliciral z nadnaravnim.

**Solsticij** (Midsommar, 2019, Ari Aster)

Ari Aster locira rovtarsko grozljivko nekje med zgodnjima Petrom Stricklandom in Elijem Rothom ter jo posuje z morbidnimi cvetkami iz skandinavske folklore. Na trenutke veličastno.

## SAMO SENIČAR

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Ker sem še nekaj dni svet zaznaval čisto drugače.

**Diego Maradona** (2019, Asif Kapadia)

Ko srce bije za anti-junaka.

**Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Ker nam ni vseeno.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

Ljubezensko pismo filmu.

**Nenavaden teden s Tesso** (My Extraordinary Summer with Tess, 2019, Steven Wouterlood)

Poletna romanca je nekaj najlepšega, kar se lahko zgodi najstniku.

## ZORAN SMILJANIČ

**Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Vstajenje šestdesetih.



SVETILNIK (2019)

**Nož v hrbet** (Knives Out, 2019, Rian Johnson)

Že samo obleke protagonistov so vredne enega ogleda. Kje je še vse ostalo.

**Zajec Jojo** (Jojo Rabbit, 2019, Taika Waititi)

Najbolj odštekan imaginarni prijatelj: bolj strašljiv od Kapetana Howdyja, bolj zlovešč od Tonyja, bolj nor od Donnia Darka, bolj resničen od Tylerja Durdena in bolj zabaven od Beaverja.

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Slovo dobrih, kaj dobrih, najboljših fantov.

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

Lepota izolacije brez civilizacije.

## SANJA STRUNA

**Kim Ji Young: Born 1982** (2019, Kim Do-Young) + **Parazit**

(Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

So filmi, ki so narejeni ob ravno pravem času. Prvi zato, ker v strogo patriarhalni družbi brez posluha za psihične težave odmevno nagovori občinstvo, ki je žejno glasu, reprezentacije in odkrite problematizacije politike spola in psihofizičnih motenj. Drugi zato, ker na svetovni ravni dokaže, da jezik ni ovira, saj kakovost in globalna tematika zaležeta in spregovorita tudi najbolj jezikovno razvajenim občinstvom.

**Bolečina in slava** (Dolor y gloria, 2019, Pedro Almodóvar)

Osebna, iskrena, čuteča mojstrovina.

**Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Pravljica, ki bi morda morala biti resnična, začinjena z nostalgijo in presenetljivo pozno popoprana s tarantinovskim čilijem (ter fino gratinirana z metalcem plamenov).

**Zajec Jojo** (Jojo Rabbit, 2019, Taika Waititi)

Strašna ideja, izpeljana na najboljši možen način; iz občinstva izvabi katarzični smeh, medtem ko uspešno ne pozabi, da je zid med nedolžnostjo in resničnim življenjem preveč tanek, da bi posamezniki za vedno lahko ostali »na varnem« v svetu (lastnih) iluzij.

### MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

**Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino)

Ultimativna mentalna biografija Los Angelesa.

**Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese)

Gangsterji letijo v nebesa kapitalizma.

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišičin)

Življenje skupnosti, ki misli kot film.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Neznosna lahkost dirke navzdol.

**1917** (2019, Sam Mendes)

Popolna reimaginacija Cankarjevih *Podob iz sanj*.

### ANA ŠTURM

**Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Osvobajanje pogleda. Osvobajanje telesa. Osvobajanje ženske.

**Bolečina in slava** (Dolor y gloria, 2019, Pedro Almodóvar)

Nežen, subtilen, zadržan, kontemplativen, omamen. Film z in za dušo.

**Bait** (2019, Mark Jenkin) + **Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišičin) + **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

»Film je svetloba, digitalno je elektrika.« Trije dobri možje analognega sveta.

**Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg) + **Čas deklitstva** (Little Women, 2019, Greta Gerwig)

Dve odlični in popolnoma različni meta zgodbi o ženskah, ki oblikujejo lastno narativo.

**Mi** (Us, 2019, Jordan Peele)

Mi in drugi. Smeh in groza. Dve plati istega kovanca.

### URBAN TARMAN

**1917** (2019, Sam Mendes)

Intenzivno doživetje pogumnega in vztrajnega vojaka, ki dostavi sporočilo na cilj in reši življenja sotrpinov.

**Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič)

Zasanjana in žalobna pravljica v kostanjevih odtenkih mraka. Obvezen ogled v kinu.

**Zakonska zgodba** (Marriage Story, 2019, Noah Baumbach)

V bitki med ločenima staršema skrbništvo nad denarjem vedno dobijo odvetniki.

**Raj** (2019, Mitja Ličen in Sonja Prosenc)

Da bi se partnerja lahko kregala, potrebujeta prosti čas. Potrebujeta dopust.

**Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Izjemno duhovita in neverjetno ostra družbena satira.



SPOMINEK (2019)



BOLEČINA IN SLAVA (2019)





THE FAREWELL (2019)

## JERNEJ TREBEŽNIK

### **Uncut Gems** (2019, Josh in Benny Safdie)

Majhnih srčnih napadov poln triler (ki je hkrati komedija) spretno zajema stanje duha shizofrene sodobnosti, hkrati pa utrjuje mesto bratov Safdie med najbolj progresivnimi filmarji tega trenutka.

### **Under The Silver Lake** (2018, David Robert Mitchell)

Film, ki ga ne razumem, a ga ne morem nehati gledati. / Bolj odštekana, lahkotna in zabavljaska verzija kultne Lyncheve klasike *Mullholland Drive*.

### **Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

Presunljiva upodobitev vseh faz (toksičnega) razmerja in obenem posvetilo filmski umetnosti.

### **Booksmart** (2019, Olivia Wilde)

Vsaka generacija potrebuje svojo mladinsko komedijo, generacija Z naj ima *Booksmart*.

### **Solsticij** (Midsommar, 2019, Ari Aster)

Čudovita grozljivka, ki za strašenje gledalcev ne potrebuje temačnosti ali nadnaravnih sil, temveč le kombinacijo čudaške skandinavske folklorne s stresnostjo na propad obsojenega ljubezenskega razmerja.

## NINA UKMAR

### **Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho, 2019)

Vrtoglava vožnja med melanholijo, humorjem in trilerjem nas zapelje do divjih skrajnosti z naraščajočo napetostjo. Film pušča zanamcem osupljiv zapis o družbi in nevzdržnem ekosistemu kapitalizma.

### **Medtem ko vas ni bilo** (Sorry We Missed You, 2019, Ken Loach)

Surov, kot zna biti le Loach. Odlična igra Debbie Honeywood v portretu sodobnega 'delovnega mesta' in prekarnosti.

### **Kler** (2018, Wojciech Smarzowski)

Pokaže nam, da so duhovniki krvavi pod kožo (med drugim se ga nacedijo in preklinjajo). S humorjem prežet sicer kontroverzen film, kjer se nam smeh, s katerim nas sprva oplaja, začena vse bolj zatikati v grlu.

### **Nenavaden teden s Tesso** (My Extraordinary Summer with Tess, 2019, Steven Wouterlood)

Spomni nas, da se 'življenje večinoma odvija v naših glavah', kjer domujejo spomini in kjer lahko nam ljubi oživijo v vsakem trenutku.

### **Najljubša** (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos)

Zame pozno odkritje (prav tako Olivia Colman), ker sem film gledala v našem kinu šele v letu 2019. Vsekakor eden duhovitejših filmov, kjer se zdi, da dekadenca pridobi nove razsežnosti.

## VERONIKA ZAKONJŠEK

### **Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019, Céline Sciamma)

Prepovedana ljubezenska zgodba o tem, kako je moč drugo osebo zares (u)videti šele, ko nam ta vrne pogled.

### **Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho)

Žanrska mešanica o krutosti kapitalizma in razslojene, med razredi neprehodne sodobne družbe.

### **Svetilnik** (The Lighthouse, 2019, Robert Eggers)

Mešanica tesnobne groze, absurdne komike in mi(s)tične psihološke drame o osamljenosti, pohotnosti, pivskih razvratih in težavnem ohranjanju ravnovesja med razumom in norostjo.

### **Čas deklitstva** (Little Women, 2019, Greta Gerwig) + **Nevidno življenje Evridike** (A vida invisível de Eurídice Gusmao, 2019, Karim Aïnouz)

Tankočutni drami o tem, kako je biti ženska v svetu, kjer lahko o umetniškem ustvarjanju sanjajo le moški.

### **Spominek** (The Souvenir, 2019, Joanna Hogg)

Vizualno spominjanje pretekle ljubezni, (pre)živete travme, družinske drame, zloma srca in tiho tlečega vzgiba po umetniškem izražanju in ustvarjanju.

Posebne omembe:

### **The Farewell** (2019, Lulu Wang)

Komična drama o generacijskem in kulturnem prepadu imigrantske družine.



SINONIMI (2019)



PREVARANTKE NA WALL STREETU (2019)



ZOMBI CHILD (2019)

**The Nightingale** (2018, Jennifer Kent)

Maščevalni triler o okrutnosti angleškega kolonializma in zamolčane avstralske zgodovine.

**Sinonimi** (Synonymes, 2019, Nadav Lapid)

Shizofrena drama o zanikanju lastne identitete, kulture in jezika ter poskusu novega začetka.

**Monos** (2019, Alejandro Landes) + **Skrito življenje** (A Hidden Life, 2019, Terrence Malick)

O norosti vojne in vzdrževanja etične države v svetu, ki prisega na konformnost in podrejanje avtoriteti.

**NACE ZAVRL****Just Don't Think I'll Scream** (Ne croyez surtout pas que je hurle, 2019, Frank Beauvais)

Izpovedi nekega cinefila.

**Oroslan** (2019, Matjaž Ivanišičin)

Človek, mit, institucija, spomin.

**No Data Plan** (2019, Miko Revereza)

Road movie brez papirjev.

**Martin Eden** (2019, Pietro Marcello)

Prvi italijanski neoliberalac.

**Prevarantke na Wall Streetu** (Hustlers, 2019, Lorene Scafaria)

»Preziram nasilje ... toda kaj je nasilje vseh teh ljudi v primerjavi s strukturnim nasiljem globalnih elit?« - Pamela Anderson

**PETER ŽARGI**

Najboljša filmska glasba leta 2019

**Monos** (2019, Alejandro Landes)

Dobri filmi ne potrebujejo zares glasbe – manj dobri pa še kako, in Mica Levi je s svojim tretjim filmom tudi tretjič ustvarila najboljšo filmsko glasbo leta.

**Uncut Gems** (2019, Josh in Benny Safdie)

Popravni izpit bratov Safdie in skladatelja Daniela Lopatina, in pa Adam Sandler v filmu leta.

**Zombi Child** (2019, Bertrand Bonello)

Film in glasba (tudi Bonello), ki namerno zadržita tisto, kar pričakujemo zase.

**Under the Silver Lake** (2019, David Robert Mitchell)

»Pravi« hollywoodski skladatelji že tako dolgo spijo na lovorikah, da jih je vmes v kompoziciji prekosil samouk, Richard Vreeland aka Disasterpeace, ki je kariero začel s chiptunom.

**Mi** (Us, 2019, Jordan Peele)

Glasba Michaela Abelsa sicer večino filma zamenjuje previdnost za zadržanost – vendar je njen vrhunec vreden čakanja.



## VIENNALE

MATIC MAJČEN

## Iskanje vizije in stabilnosti

Viennale, 22. oktober – 4. november 2019

V zadnjih dveh letih je evropska festivalska scena vstopila v obdobje, ko smo priča številnim menjavam na direktorskih in selektorskih položajih, pri čemer se ob podpisu novih pogodb ne odvije samo menjava generacij, temveč tudi zvesto udejanjanje vizije o spolni enakosti. Medtem ko Cannes in Benetke še naprej ostajata prevladujoče konservativna (beri: seniorsko patriarhalna), pa so Berlinale, Rotterdam in Dunaj trije pomembni evropski festivali na robu A kategorije, ki so besede prelili v dejanja ter prešli na mlajše in večinoma žensko vodstvo, kar prinaša tudi občutne spremembe v programski zasnovi. Dunajski festival je bil v to potezo nekoliko potisnjen zaradi tragične smrti prejšnjega direktorja Hansa Hurcha leta 2017, a prav letošnja druga edicija pod vodstvom italijanske direktorice Eve Sangiorgi bi že morala dati prve resnejše odgovore, v katero smer bo šel festival v prihodnje. Letošnji Viennale je predvsem dal vedeti, da se z menjavo začne tudi obdobje iskanja nove identitete. Nehvaležno bi bilo namreč pričakovati, da bodo mladi direktorji, ki jim novi položaji večinoma predstavljajo občuten skok na karierni lestvici, že takoj začeli voditi dogodek na ravni svojih predhodnikov. Dunajski festival je denimo pod Hurchem vedno vzbujal vtis, da ga vodi izjemno razgledan kozmopolit z neprekinjenimi povezavami v filmski industriji, njegov zanos pa je dajal festivalu tisti najvidnejši pečat, po katerem je bil prepoznaven daleč naokrog. Sangiorgievi sicer ni mogoče očitati pomanjkanja zanosa, vseeno pa si festival takšne samozavesti kajpak ne izbori preko noči in Viennale je z njo stopil na dolgoročno pot izgradnje nečesa novega, kar bo dozorelo s časom in bo doseglo optimum šele čez nekaj let. Če je zdaj opaziti kakšno spremembo, je to rahel premik v smer spregledanih svetovnih kinematografij, hkrati s tem pa – vsaj doslej – manjši poudarek na visokih gostih,



GOSPODAR MUH (1963)

ki so pod Hurchem opredelili vzdušje na najvidnejši ravni. Če k temu dodamo še manjšo jezikovno zmedo – dejstvo, da Sangiorgieva gledalce na Dunaju naslavlja v angleščini, obenem pa festival kljub statusu mednarodnega dogodka številne projekcije predvaja zgolj z nemškimi podnapisi – potem lahko vsekakor govorimo o neke vrste prehodnih krčih.

Kljub temu pa Viennale za razliko o Berlinala, kjer sta Carlo Chatrion in Mariette Rissenbeek dodobra prevetrila programske kategorije, vsaj za zdaj ostaja zvest ustaljeni programski zasnovi. Dunajski festival tako še naprej ponuja uravnoteženo zmes bolj komercialnih avstrijskih premier (letos *Zajec Jojo*, *Deževen dan v New Yorku*), uspešnic z največjih festivalov (od *Parazita* do *Portreta mladenke v ognju*), izbora svetovnega filma, najbolj vznemirljiv del programa pa še vedno nastaja v sodelovanju z Avstrijskim filmskim muzejem, kjer se na eni strani odvija velika dvomesečna retrospektiva (letos partizanskega filma), a tudi manjši pokloni filmarjem ter osebna gostovanja avtorjev bolj eksperimentalnih in zahtevnejših oblik filmskega ustvarjanja. Prav tu se po navadi pojavijo nekateri najbolj zanimivi uvidi.

Festival je letos denimo mini retrospektivo namenil legendarnemu gledališkemu in filmskemu režiserju Petru Brooku. 94-letni ustvarjalec se je že v otroških letih uveljavil kot *wunderkind* gledališke režije in je večino svoje kariere namenil prav teatru, zato se njegovih 12 celovečercer zdi kot nekakšen stranski produkt, sploh ker so nekateri izmed njih »zgolj« posneta gledališka igra. Vseeno gre razmerje nekoliko bolj v prid filmu, saj je, kot v katalogu poudarja Geoffrey Macnab, avtor sam v intervjujih večkrat zatrdil, da ima film celo raje kot gledališče. Brooka v filmskem smislu večina pozna po **Gospodarju muh** (Lord of the Flies, 1963), ki so ga seveda zavrteli tudi



BACURAU (2019)

na Dunaju, a je prav zaradi tega nadvse koristen vpogled v njegovo preostalo filmsko ustvarjanje. Tu je denimo izredno zanimiv film **Moderato Cantabile**, ki ga je Brooks posnel leta 1960 z Jeanne Moreau in Jean-Paulom Belmondom v glavnih vlogah in se ravno zaradi odmevne zasedbe in časovnega trenutka zdi kot nekakšen vzporeden univerzum takratnemu vzhajajočemu francoskemu novemu valu. A gre za zelo drugačen film, posnet po romanu Marguerite Duras, ki je sodelovala tudi pri pisanju scenarija, v njem pa je Brook zgodbo o umoru popeljal v bolj ambientalne vode ter s tem predvsem želel ohraniti esenco pisateljčinega sloga. V filmu je enaka pozornost kot naraciji odmerjena odnosu likov do okolja, s čimer režiser prekaljeno orisuje njihovo vse bolj temačno psihologijo. Na drugi strani imamo **Meetings with Remarkable Men** (1979), po avtorjevih besedah njegovo najljubše filmsko delo. Gre za portret G. I. Gurdjieffa, filozofa in duhovnega učitelja, ki je pod vplivi starodavnih učenjakov z Daljnega vzhoda v Moskvi in nato še v Parizu razširjal svoje nauke o stanju zavesti in tako vplival na vrsto pomembnih javnih oseb. Film lahko opišemo kot Brookovo najbolj konvencionalno narativno delo, a mu je režiser pripisoval velik pomen ravno zaradi resničnega biografskega značaja. Brook je film leta 2016 na novo predelal in ga skrajšal za 20 minut, prav to novo različico pa so predstavili tudi na Dunaju. Še pomembnejše je, da si je bilo v tem sklopu moč ogledati **Mahabharato** (1990), adaptacijo hindujskega epa, ki ga je Brook pred tem že uprizoril za oder. Najbolj fascinantna plat tega filma ni le produkcijska, temveč tudi časovna – literarna predloga je namreč tako dolga, da bi jo na glas brali kar 6 mesecev, zato so jo nekateri opisali kot »*Vojno in mir, Iliado in Odisejo* v enem«. Že Brookova odrska različica je trajala 9 ur, tako



MEETINGS WITH REMARKABLE MEN (1979)

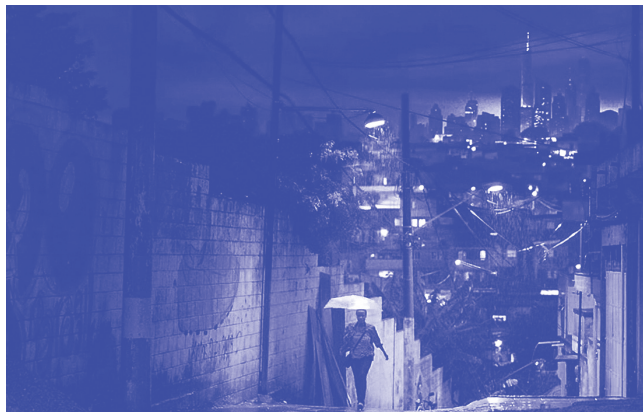
da se 171-minutni film skozi to prizmo zdi kot ekstremno zgoščen, če ne že bežen povzetek. Z današnjega vidika se film gleda kot nekakšna različica *Igre prestolov*, saj pripoved podaja zgodbo o vojni dveh družin v bitki za tron. Uporaba deloma angleške igralske zasedbe se danes zdi nekoliko arhaična, a film izkazuje redko videno ambicijo velikega mojstra, ki se loti režije tako pomembnega, a na Zahodu spregledanega teksta neke civilizacije. Ob vsem tem pa je film ostal praktično pozabljen.

Medtem ko je **Bacurau** (2019, Kleber Mendonca Filho, Juliano Dornelles) že takoj po premieri v Cannesu postal filmski emblem boja brazilske umetniške srenje proti ukrepom predsednika Jaira Bolsonaro, so dunajski organizatorji smelo izkoristili trenutek, da so priredili retrospektivo brazilskega filma. A če pri tovrstnih pregledih dela avtorjev in nacionalnih kinematografij pogosto iščemo skupne slogovne poteze, so tokrat ubrali ravno nasproten pristop in skušali poudariti brazilsko nacionalno kinematografijo v vsej njeni raznolikosti. Kot je v uvodu v retrospektivo poudaril Roger Koza, brazilski film nima nekega geografskega centra, v katerem bi se zgoščala ustvarjalnost, niti ni povezan s kakšnim od filmskih festivalov, ki bi skrbel za odmevnost tamkajšnjih del. Da bi se organizatorji izognili bolj slovitim naslovom, so retrospektivo usmerili v neodvisni film, ki predstavlja »kartografijo sodobnega brazilskega filma«. Čeprav je šlo za vzorec zgolj 19 filmov, so ti gledalcem podali razgiban uvid v bogastvo tamkajšnje kinematografije, saj so prikazani filmi nastajali od leta 1957 do danes, obenem pa so privzeli vrsto pripovednih oblik, od političnega filma prek osebnih dram do žanrskih filmov. V zadnji kategoriji se je še posebej jasno pokazalo, da **Bacurau** predstavlja zgolj delček izredno zanimivih



nedavnih filmov, ki uporabljajo žanrske okvirje za kritiko aktualnih političnih dogodkov. Film **Sol Algeria** (2018, Tavinho in Mariah Teixeira) denimo pripoveduje zgodbo o skupnosti, sestavljeni izključno iz nun, ki se ukvarjajo z vzgojo konoplje ter se predajajo spolnosti, oboje pa jim služi kot nekakšen pobeg pred vojaškim režimom, ki obvladuje družbo na drugi strani zidov. Celovečerec s pridihom eksploatacije s tem privzema okvir žanra *pornochanchade*, tipa seks komedije, ki se je v Braziliji razbohotila med šestdesetimi in osemdesetimi leti minulega stoletja in je v času prejšnje vojaške diktature kot nekakšen vzporedni svet radikalne svobode živela skrita pred temačnim vsakdanom ideološkega enoumja. Na drugi strani pa film **Once There Was Brasilia** (Era uma vez Brasilia, 2017, Adirley Queiros) svojo pripoved umesti v koordinate distopične znanstvene fantastike ter združuje mozaik likov in usod, ki vsak po svoje udeležujejo mešanico upora in brezupa nasproti apokaliptičnemu vzdušju v družbi. Režiser Adirley Queiros se je še posebej potrudil in v pripovedi podal vtis vzporedne resničnosti, zaradi česar se v srhljivosti fikcija pomeša z resničnostjo: v dogajanje so denimo vtakani tudi nekateri dogodki z nekdanjo predsednico Dilma Rousseff. Kot je izvrstno povzel Koza, je »osnovna ideja teh filmov vzeti fikcijski okvir in mu pripisati kritično moč, ki ima sposobnost prebijanja in razgradnje aktualnega simbolnega reda s pomočjo svobodne rabe domišljije«.

Še ena sila zanimiva zgodba, ki jo je z mini retrospektivo ponovno odprl Viennale, pripada režiserki Louise Kolm-Fleck (1973–1950). Avstrijska filmska pionirka je bila druga velika ženska režiserka po Alice Guy-Blaché in je v teku svoje kariere ustanovila prvo avstrijsko produkcijsko podjetje, napisala dva ducata scenarijev, obenem pa režirala približno 100 filmov. Kot poudari Nikolaus Wostry, se je avtorica ob vseh teh dosežkih za nameček v filmih spopadala s »tabu temami, kot so nasilje, splav in impotenca, ter jih obravnavala povsem brezkompromisno«. Številni njeni filmi so dolgo veljali za izgubljene, a so nekatera nova odkritja iz arhivov poskrbela za današnjo dosegljivost. Kolm-Fleckova je bila že od otroštva vpeta v film in je iz prve roke pospremila njegove zgodnje korake: njen oče je bil namreč lastnik dunajskega Stadtpanoptikuma, kakor so takrat imenovali prostor za predvajanje različnih vizualnih atrakcij. Ko je leta 1910 ustanovila lastno filmsko podjetje, si je v prvi vrsti prizadevala, da bi status filma dvignila nad raven preprostih atrakcij za delavski razred in mu je želela dati bolj buržoazen značaj. Pravi zagon



ONCE THERE WAS BRASILIA (2017)

je njeno podjetje doživelo po I. svetovni vojni, družinska podjetja Vita-Film, ustanovljena leta 1920, pa so bila celo največji filmski kompleks v takratni Evropi. A temu bumu je sledila kriza, ob kateri se je Kolm-Fleckova preselila v Berlin. Tam je ustvarjala v času poznega nemega obdobja in dunajska retrospektiva je prikazala 6 njenih celovečercerjev iz tega časa. Njeni filmi so uporabili mešanico hollywoodskega pripovedovanja in avantgardnih vizualnih prijemov, prednjačile pa so za tisti čas izredno napredne teme refleksije položaja žensk v dominantno moški družbi. V filmu **Frauenarzt dr. Schäfer** (1928) denimo spremljamo dileme kirurga, ki opravlja splave in se pri svojem poklicu sooča z etičnimi izzivi, ti pa odpirajo pomembne družbene teme, od revščine do spolnega nasilja. V **Mädchen am Kreuz** (1929) je v ospredju mlada študentka, ki postane žrtev nasilne spolnosti, nato pa se sooči s stigmatizacijo s strani okorno konservativne družbe. Spet drugje se v filmu **Das Recht auf Liebe** (1929) pripoved vrtili okoli romantične zveze med poslovnim magnatom in njegovim bistveno mlajšim dekletom, njun odnos pa je na veliki preizkušnji zaradi njegove impotence, posledice vojne. Drugače rečeno, vsi trije filmi odpirajo teme, ki jih še danes, 90 let pozneje, redno vidimo v filmih in TV-serijah, kar najbolj kaže, koliko pred časom je bila Kolm-Fleckova.

Ti trije poudarki letošnjega programa – Brooks, brazilski film in Louise Kolm-Fleck – dovolj dobro kažejo, da je Viennale izjemno razvejan in bogat filmski festival, tako da ga (roko na srce) s tira ne morejo spraviti niti kadrovske menjave na samem vrhu. Še več, rečemo lahko celo, da ima festival še veliko rezerv, ki se bodo udeležile, ko bo vizija nove direktorice zaživela v polni meri.

IDFA

SIMON POPEK

## Velike teme in delikatni dokumentarci na robu eksperimenta

IDFFA, 21. november – 1. december 2019

Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu običajno ne razočara, ne ker bi bil tako skrbno kuriran, temveč zato, ker v nepregledni množici filmov preprosto moraš najti nekaj zase. Logično zasnovane in obrazložene sekcije seveda pomagajo (v nasprotju z na primer rotterdamskimi), vsebujejo svetovne premiere v tekmovalnih sklopih, študentske, srednjemetražne in kratke filme, pa festivalske hite in nagrajence s spomladanskih in poletnih festivalov, izbor čislanih mojstrov in tako dalje.

Med monumentalnimi filmi sta letos dominirala dva (skoraj) štiriurna mastodonta. Ne, nista ju režirala Frederick Wiseman ali Wang Bing, temveč Nmec Thomas Heise in Američan Charles Ferguson. Prvi je s filmom **Heimat is a Space In Time** (2019) posnel grandiozno, 220-minutno posvetilo trideseti obletnici padca zidu, ki združuje skrajno osebno in družbeno-politično noto; to je zgodba o družini Heise od konca devetnajstega do konca dvajsetega stoletja, o ljudeh, ki so se po naključju našli, da bi se – tudi po sili političnih razmer – postopoma porazgubili, kar je primeren evfemizem za politično preganjanje, indoktrinacijo, pogrom, holokavst. Thomas Heise (1955), sin priznanega vzhodnonemškega utopičnega filozofa Wolfganga Heiseja (1925), v *offu* bere številna družinska pisma, dnevniške zapise in uradna poročila; povečini jih (poleg občasnih družinskih dokumentov, fotografij in risb) pospremiyo statične, črno-bele podobe krajine, opuščenihi industrijskih obratov in urbanega življenja. Med temi skrajno osebnimi izpovedmi se pred gledalcem izriše zgodovina Nemčij 20. stoletja, od časa pred prvo svetovno vojno (režiserjeva prababica in pradedek sta bila dunajska in nemška Juda), obdobja weimarske hiperinflacije, dviga nacizma in deportiranja družinskih članov v taborišča do



HEIMAT IS A SPACE IN TIME (2019)

hladne vojne in življenja za železno zaveso, ko je Wolfgang Heise razseljenim sorodnikom na Zahod pošiljal svoja videnja socializma in življenja pod Stasijevim nadzorom. Konec šestdesetih se pričnejo izpovedi Thomasa Heiseja in postopoma bolj teoretsko zaokrožena razmišljanja o socializmu, kapitalizmu, umetnosti in prehodu v demokracijo, ki je Heiseja, klasika vzhodnonemškega dokumentarca, vidno razočarala.

Da je verjetno najpopolnejši, najstrastnejši in najbolj detajlno izrisan dokumentarec o aferi Watergate nastal v času Trumpove vladavine v Beli hiši, gotovo ni naključje. Paralele se ob filmu **Watergate – Or: How We Learned to Stop an Out of Control President** (2018) Charlesa Fergusona ponujajo same od sebe. Kar Fergusonov film nazorno pokaže in zaradi česar je resnično poseben, je zavračanje tradicionalnega »branja« Watergata, ki je skoraj izključno povelečevalo novinarski par Woodward/Bernstein. *Watergate* v prvi plan postavi delo tožilcev, sodnikov, senatorjev, spreobrnjenecv in drugih zaslužnih za strmoglavljenje Nixona, ki se je oblasti oklepal do zadnjega. Film lepo pokaže, kako težko je bilo zrušiti Nixona, kljub temu da so *founding fathers* ameriškega naroda v ustavo vstavili številne varovalke, ki naj bi omejevale politike, preprečevale korupcijo ter zlorabo oblasti; pokaže, da je branje in interpretiranje zakonov lahko hudo dvoumno dejanje in da je razpršenost oblasti v ZDA tako kompleksna, da demokraciji včasih lahko tudi škodi. Predvsem pa po filmu postane jasno, da Trumpa zavoljo totalne podpore republikanskega dela politike skoraj zagotovo ne bo moč odstraniti. Celo Nixon, proti kateremu so šli vsi dokazi, javno mnenje in skoraj celoten senat, je nazadnje bržkone odstopil zavoljo groženj iz lastnih strankarskih vrst, saj so se jeseni 1974 bližale volitve v kongres.



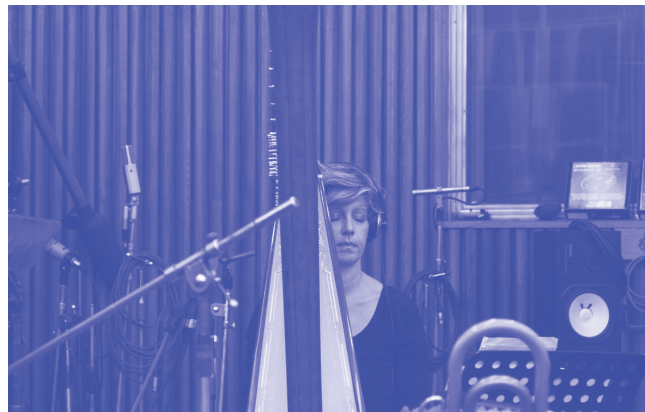


NORTH (2019)

V odločnem kontrastu do velikih tem so mali, fini, delikatni dokumentarci na robu eksperimenta, na primer srbski biserček **Govori da te mogu vidjeti** (Speak So I Can See You, 2019) Marije Stojnić, intriganten, zvočno osupljiv dokumentarec o *Radio Beograd*, pri katerem režiserke ne zanimata zgodovina medija ali radijski vsakdan, temveč predvsem narava zvoka/glasbe. *Radio Beograd* je poslednja srbska radijska postaja, ki še ustvarja kulturni, znanstveni in dramski program. Nemalokrat abstraktni film meji na eksperimentalno poetiko; medtem ko se kamera počasi sprehaja med zakotnimi kottički zgradbe, se igrivo in nepričakovano menjajo zvočne in glasbene podlage. Spikerji vadijo za poročila, igralci za radijske igre, tehnika popravlja arhaične, a še vedno zelo uporabne radijske aparature. Zvočni mikrokozmos v srcu prestolnice.

**North** (2019) režiserke Leslie Lagier prikazuje območje Yukona v severozahodni Kanadi, tik pod mejo z Aljasko, dolga leta rudarsko središče, kjer so kopali cink in svinec, konec osemdesetih 20. stoletja pa so pričeli rudnike množično zapirati. Ostali so ljudje, potomci nekdanjih rudarjev, ki se sredi divjine preživljajo, kot vedo in znajo. In pričajo o preteklih dogodkih in življenju v divjini, ki ga skuša kanadska vlada za vsako ceno regulirati in birokratizirati. Medtem ostanki cinka in svinca v rekah in jezerih onesnažujejo okolje do te mere, da lovci niti ustreljene divjačine ne smejo jesti, saj je meso neužitno. »Lep« in kontemplativen film o na videz čudovitem, neokrnjenem koščku divjine, ki plačuje ceno preteklih grehov.

**Space Dogs** (2019) Else Kremser in Levina Petra bi lahko označili za špekulativni eksperiment. Izhodišče je namreč Lajka, ruska psička, ki so jo sovjetski vesoljski inženirji konec petdesetih let kot prvo živo bitje poslali v vesolje. Načrta za njeno vrnitev ni bilo, zato je ostala v vesolju in tam umrla. Kremserjeva in Peter sta na podlagi krute zgodbe



GOVORI DA TE MOGU VIDJETI (2019)

zasnovala legendo o Lajki, ki se je na Zemljo vrnila v duhu in zdaj brezciljno potuje po moskovskih ulicah. Ergo, vsi sodobni potepuški psi so »dediči« Lajke, in ti psi znajo biti zelo krvoločni, tudi zavoljo sadističnih eksperimentov, ki so jih po Lajki doživeli še mnogi na cestah zajeti ter v kletke potisnjeni štirinožci; to potrjujejo prvič videni arhivski posnetki, ki prikazujejo pasje priprave na pot v veselje. Film je obenem krut in melanholičen; morda bi avtorja lahko izpustila izjemno grafičen prizor, kjer »junaka« filma, potepuška psa (brez montažnih posegov, v enem dolgem kadru) pred opustošeno zgradbo raztrgata mačjega mladiča. Toda ta prizor kljub ekscenosti nekako sodi v kontekst zgodbe o (a)moralnosti znanosti v iskanju napredka.

Brez političnih dokumentarcev seveda ne gre. Sergej Loznica s filmom **State Funeral** (2019) nadaljuje prvovrstno vizualno popisovanje sovjetske zgodovine. Po stalinističnih procesih in spomeniku sovjetskemu zavzetju Berlina je v ruskih arhivih našel še impozantno arhivsko gradivo ob Stalinovi smrti marca 1953. Množice so žalovale, oblast je pela hvalnice *generalissimu*, mimo njegove krste so se valile nepregledne množice slehernikov in vzhodnoevropskih politikov. Nihče ni omenjal voždovih pogromov, montiranih političnih procesov, gulagov ali holodomora v Ukrajini; da je groteska popolna, so med govorom celo omenjali »srečne Ukrajince«! Stalina je politično diskreditiral šele Hruščov tri leta kasneje, še pet let pozneje pa so njegovo truplo umaknili iz Leninovega mavzoleja in ga skrili za zidovi Kremlja. Lozničev slog je znova nevsiljiv, hladen, spet pa se rad poigrava z arhivskim gradivom ter tu in tam z njim manipulira, predvsem z dodanimi zvočnimi efekti, medtem ko – povsem naključno, ne vem zakaj – občasno kolorira arhivske posnetke, ki so nastajali vse od Litve do Azerbajdžana

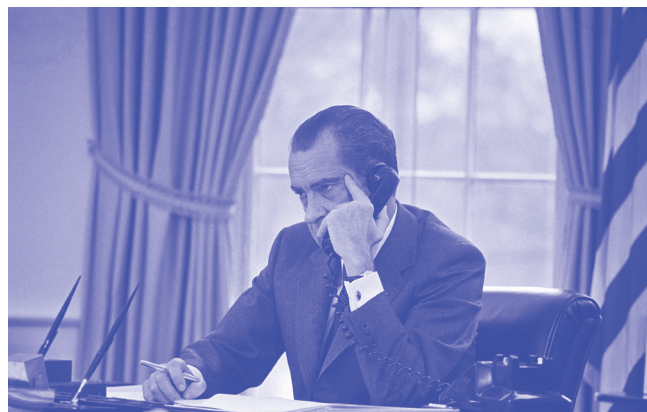


STATE FUNERAL (2019)

in naprej. Sumljivo odsotni so posnetki žalovanja v Gruziji, Džugašviljevi rodni republiki. Jih oblasti namenoma niso posnele, vedoč, da je skrival gruzijske korenine?

Lea Cemel je znamenita izraelska odvetnica, ki je zadnjega pol stoletja bila bitko z izraelsko državo; kot Judinja, aktivistka in odvetnica je od leta 1972 zastopala Palestince, ki so tako ali drugače prišli navzkriž z izraelsko oblastjo. Bolj ko so bile tožbe politično motivirane, bolj se je zavzemala za obrambo, čeprav je vnaprej vedela, da je obsojena na šikaniranje in končni poraz. Cemelova, junakinja dokumentarca **Advocate** (2019) avtorjev Rachel Leah Jones in Philippa Bellaicha, je vedno izhajala s stališča, da se imajo Palestinci pravico boriti za svoje ozemlje in da sama pripada fašistični državi. V svojem boju je nepopravljivo optimistična in verjame, da bo nekega dne izraelsko državo lahko porazila. To je portret morda naivne, a izjemno bojevite posameznice, ki zna mobilizirati ljudi, vključno z lastnim možem, ki je poln duhovitih anekdot o njeni delovni etiki in metodah. Spomenik človeški vztrajnosti.

Roberta Friska, znamenitega britanskega poročevalca in kolumnista časnika *The Independent*, je v otroštvu navdušil Hitchcockov **Tuji dopisnik** (*Foreign Correspondent*, 1940). Vse odtlej je tudi sam želel biti dopisnik iz tujine, ki razkriva mednarodne zarote, slači oblastnike in na koncu dobi najlepše dekline. Resnica je seveda drugačna: vse od prvih poročevalskih zadolžitvev na Severnem Irskem leta 1972 se je, pogosto v nemogočih pogojih, boril za resnico in nepristransko poročanje. Na začetku osemdesetih let je postal dopisnik za Bližnji vzhod in Bejrut je postal njegov dom; vse odtlej – vedno s terena, kjer informacije preverja iz prve roke – poroča o bližnjevzhodnih konfliktih, ki so občasno vodili tudi v srednjo Evropo. V kleti porušene zgradbe je pred nekaj leti



WATERGATE (2018)

denimo našel dokumente o nakupu orožja, ki so ga pripeljali v orožarno v bližini Sarajeva! Robert Frisk, zagrizeno individualen in pregovorno skeptičen do uradnih razlag, je simbol terenskega novinarstva ter opomnik zgodovinskim krivicam in manipulacijam. Ali kot nekajkrat poudari: če Turčija danes zanika armenski genocid, je samo vprašanje časa, kdaj bodo začeli uradno zanikovati nacistični holokavst.

Najbolj bombastičen in šokanten dokumentarec leta je brez dvoma **Collective** (*Colectiv*, 2019) romunskega režiserja Alexandra Nanauja. Direktna obsodba romunskega zdravstvenega sistema, systemske in politične korupcije morda sploh ne bi bila mogoča, če se leta 2015 v nočnem klubu *Kolektiv* ne bi zgodila tragedija, v kateri je zaradi divjanja požara umrlo več ducat ljudi; zasilnih izhodov namreč niso imeli. Škandal zaradi pomanjkanja požarne varnosti pa je bil le vrh ledene gore. Redakcija športnega časnika se je v primer poglobila zavoljo nenavadno visoke smrtnosti med blago opečenimi pacienti v bolnišnicah, in bolj ko so vrtali, bolj se je izkazovalo, da je romunski zdravstveni sistem zlomljen, do obisti skorumpiran in spolitiziran. Oblast medtem pade, vzpostavljena je tehnična vlada, novemu ministru za zdravje na mizo vsak dan prihajajo nove šokantne podrobnosti; cepiva v romunskih bolnišnicah so namerno razvodenela (kar priključuje Harryja Lima iz **Tretjega človeka**), glavna farmacevtska firma ima račune v davčnih oazah, direktorji bolnišnic so nastavljeni politično, brez ustreznih referenc in akreditacij. Da je mera polna, se pojavijo še videoposnetki, ki razkrivajo srednjeveške razmere v nekaterih bolnišnicah. *Collective* je raziskovalna dokumentaristika prvega ranga, eksaktna, trezna, neizprosna in iznajdljiva. Kako se je režiserjeva kamera znašla v kabinetu ministra za zdravje, kjer iz prve roke pridobiva informacije o ministrovih odločitvah, pa je prvovrstni misterij.

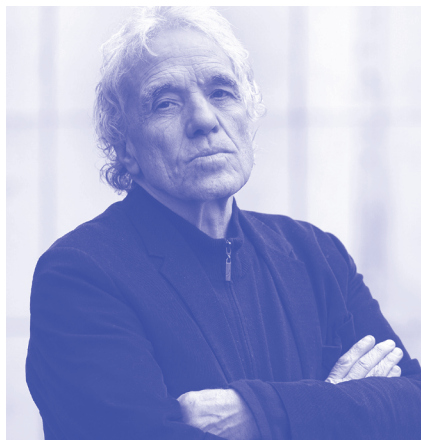


Intervju: Abel Ferrara

# »Tommaso je ravno toliko resničen kot Marsovci s Planeta 9«

MATIC MAJČEN

Abela Ferrare se na vsej ustvarjalni poti drži sloves porednega fanta ameriškega filma, vendar pa mu ni bilo nikoli moč očitati, da v svojih delih ni bil iskren, čeprav se je najpogosteje držal žanrskih okvirov. Njegovo ime je povezano s tako raznolikimi žanri, kot je pornografija v filmu **9 Lives of a Wet Pussy** (1976), eksploatacija nasilja v **The Driller Killer** (1979), erotični triler v **Ms. 45** (1981) in **New York, mesto strahu** (Fear City, 1984), kriminalka in gangsterski film v **Kriminalni zgodbi** (Crime Story, 1986) in **Kralju New Yorka** (King of New York, 1990) pa vse do znanstvenofantastičnega filma v **Tatovih teles** (Body Snatchers, 1993) in vampiriade v **Odvisnosti** (The Addiction, 1995). Ne glede na raznolikost so namreč ti filmi vedno vsebovali močne avtobiografske elemente, ki so izražali režiserjevo italijansko-ameriško etnično ozadje, umeščeno v urbano okolje New Yorka, ter s tem povezane preokupacije, ki segajo vse do tem družbene hierarhije,



zla in religije. Ferrara je kot mnogi liki v njegovih filmih dolgo tudi sam živel burno življenje, a je 68-letnik v zadnjem desetletju vendarle obrnil nov list. Nekje med snemanjem filma **Marija** (Mary, 2005) se je spreobrnil v budista (»Postal sem tako velik katoličan, da sem se obrnil k budizmu,« je denimo izjavil takrat), obenem pa se je preselil v Rim, kjer je začel kot nekakšen welliesjanski odpadnik ameriške komercialne

industrije delati v okvirih evropskega javno financiranega art filma. Čeprav sta bila že filma **Dobrodošli v New Yorku** (Welcome to New York, 2014) in **Pasolini** (2014) koprodukciji med ameriški in evropski financerji, pa predvsem zadnji trije celovečerci kažejo povsem novega, prerojenega Ferraro. Ne gre samo za to, da se je v filmih **Piazza Vittorio** (2017), **Alive in France** (2017) ter **Tommaso** (2019) neposredneje usmeril v realnost, ki je celo bližja dokumentarizmu, temveč je v njih šel nekoliko stran od temačnosti zla in pehanja za denarjem, ki sta tematsko zaznamovala njegova žanrska dela. Še več, iz teh filmov vre nalezljiv optimizem – v **Alive in France**, samorefleksivnem pogledu na glasbo v njegovih filmih, celo najdemo prizor, v katerem ga francoski fotograf prosi, naj bo med fotografsko seanso v slogu njegovih filmov resen in hladen, Ferrara pa mu komajda uspe ustreči, saj v tej na novo najdeni sproščenosti vseskozi nosi topel nasmeh na obrazu.

FOTO: KATJA GOLJAT

68-letni Ferrara je v Ljubljano, na slovensko premiero filma *Tommaso* v sklopu Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, prišel sredi intenzivnega popotovanja po evropskih festivalih, na katerih neutrudno promovira svoji novi, tokrat – vsaj na videz – odkrito avtobiografski film. Pri osebnem stiku s tem možakarjem ne veš, kaj boš dobil – lahko se konča z zmerljivkami, verbalnim bojkotom, lahko pa tudi s čustveno refleksijo lastnega življenja in ustvarjanja. V vsakem primeru pa se srečaš z dikcijo, ki jo je zaradi retorične muhavosti težko prevajati v pisno obliko. Pri intervjuju za Ekran je kajpak pomagalo, da je imel režiser za sabo že cel dan medijskih aktivnosti in je spodnji pogovor želel opraviti – za šankom. S tem je kljub novemu življenju dal vedeti, da s sabo vendarle še nosi ostanke nekdanjega *bad boyja*.

**Gospod Ferrara, priča smo zelo vznemirljivemu obdobju vaše kariere, v katerem ste našli povsem novo ustvarjalno energijo. Vsi vemo za spremembe, ki so se zgodile v vašem življenju, a me zanima, čemu vi sami pripisujete največ zaslug za pozitiven obrat.**

Veste, prenehal sem piti in se drogirati, to je glavni razlog. Zgodila se mi je sprememba perspektive. Filme zdaj ustvarjam iz trezne perspektive. Delam s treznimi ljudmi. Imam družino. Selitev v Rim ima prav tako svoj delež pri tem. Saj je tudi New York mesto upanja, ampak v Rimu je vse skupaj še malo bolj sproščeno. Rim je tudi mesto kulture in umetnosti. To ti dopušča, da se bolj usmeriš v artistično plat. V New Yorku se ne moreš izogniti nenehnemu zasledovanju kapitalističnega presežka. Vsi sanjajo, da bodo s svojim naslednjim filmom zadeli *jackpot*. V Evropi pa vendarle ustvarjaš na daljši rok, ne za takojšnje zadoščenje. Konec koncev je Rim mesto, ki je staro

3000 let. New York je v primerjavi s tem še vedno zelo, zelo mlad.

**V čem občutite največjo razliko med snemanjem v New Yorku in v Rimu?**

Filme, ki jih snemam zdaj, je pravzaprav financirala vlada, tako da gre bolj za socialistični tip filmskega ustvarjanja. Gre za filme, ki niso odvisni od prodaje vstopnic, še posebej v obdobju prvega tedna po premieri, temveč so narejeni za specifično občinstvo. Sicer smo že pri filmih *9 Lives of a Wet Pussy* in *Driller Killer* točno vedeli, kdo bodo gledalci, in naša naloga je bila poskrbeti, da bomo izpolnili njihova pričakovanja. Tu je vseeno nekoliko drugače. Tu posnameš film zato, da se bo uvrstil na filmske festivale. In zdaj morajo zadovoljiti neko drugo, a še vedno specifično občinstvo. V resnici v enem in drugem primeru plešeš na takšno ali drugačno jebeno melodijo.

**V skladu s preporodom v vaših nedavnih filmih slikate zelo optimistično sliko Evrope. Tudi v Tommasu je Rim izredno miren, idiličen, navdihujoč. Je prostor ozdravljenja v polnem pomenu besede. A kot sami veste, ima tudi Evropa vse večje politične težave, povezane s populističnimi politikami, ki jih čutite tudi v Italiji. Je vaša percepcija tega okolja kljub temu ostala neokrnjena?**

Saj te stvari imamo tudi v New Yorku. Zakaj? Vi mi povejte, človek. Pred 70 leti so z istimi argumenti ubili 100 milijonov ljudi. Iste besede, isti nazori, vse je bilo isto. 100 milijonov ljudi je umrlo. In danes nihče ni pretirano zainteresiran za ta del zgodovine. Kaj mislite storiti, boste šli še enkrat skozi vse to? Bodo ubili še naslednjih 100 milijonov ljudi? Znova se je našel nekdo, ki je rekel, vi ste tam, mi smo tu, in tukaj je črta med nami. Jaz sem budist in menim, da če je

na svetu 6 milijard ljudi, potem sem jaz le eden izmed njih in sem povsem enak kot vsi ostali. Vsako človeško bitje je enako drugemu. Zares ne vem, zakaj bi morali učiti, da smo tako kurčevno različni, da se moramo braniti drug pred drugim. Saj tudi jaz verjamem v kulturo in v zaščito kulture, a tu ne gre za to. To je nekaj čisto drugega.

**Ko ste na nedavnih festivalih pred občinstvom govorili o filmu Tommaso, sem opazil, da se najraje izognete vprašanju, ali je to zares avtobiografski film. Nekako se strinjam, da to morda res ni bistveno in da gre bolj za film o fantazijah in strahovih slehernega družinskega življenja, kot imaginarno uprizorjanje nekkih scenarijev, ki so univerzalni in niso nujno povezani z vami.**

Zares ni tako bistveno, koliko je v filmu mene, koliko Willema in koliko je vse skupaj neka tvorba, ki jo je nekdo ustvaril. Gre bolj za občinstvo, za osebo v občinstvu in njen odnos s Tommasom. Na tej točki obstaja ta film. Ta tip v filmu se zdi, kot da ... (*dolg premor*) Nekoč sem živel z žensko, ki nikakor ni razumela, kaj počnem. Njena prijateljica ji je takrat rekla: »A ne razumeš? Temu tipu plačujejo, da sanja.« To je moja služba. In če je to vaše delo, potem morate ustvarjati vzporedno veselje. Potem je samo vprašanje, do kolikšne mere se lahko prepričate, koliko je to veselje resnično. Na eni strani lahko imate Marsovce na Luni, spet druge tatove teles, ali pa Tommasa. Vse je isto sranje, še vedno snemaš le film. Komu mar, koliko so zgodba ali liki resnični? Tommaso je ravno toliko resničen kot Marsovci s Planeta 9. A vseeno – sem režiser in scenarist tega filma. To sem jaz. Film bo govoril o meni, tudi če posnamem King Konga. Del mene boste našli v ženskah v filmu ravno toliko,



kot me boste našli v Tommasu. In če že gledamo s tega vidika, sem tudi v otroku v filmu. Jaz sem pisec kurčevih prizorov, jaz postavljam kamero, kamor želim, jaz montiram v ritmu, kakršnega želim. Izbiram glasbo. Pa kaj potem? Večina ljudi, ki bo videla ta film, ne bo imela kurčevega pojma, kdo sem jaz. Zdi se mi, da je to nepomembna debata. Sprašujejo me, v čigavi hiši smo snemali, ali v moji ali v njegovi. Komu mar? Gre za Tommasovo hišo.

**Kako blizu v Rimu živita z Willemom, sta tudi v vsakdanjem življenju pogosto skupaj?**

Skoraj soseda sva. Živi v sosednji ulici. Je boter mojemu otroku.

**Ali to, da snemate člane lastne družine, prinese drugačno dinamiko v vaš način dela na filmskem prizorišču?**

Vse je bolj preprosto. To pa zato, ker delaš z ljudmi, ki jih poznaš in ki so ti blizu.

**Ali vam kljub osebnemu in družinskemu pridihi filma še vedno pride prav koncept zla, kakršnega ste izpopolnili v svojih žanrskih delih v osemdesetih in devetdesetih letih?**

Ali lahko v mojih filmih res najdete kašen lik, ki uteleša zlo? Tommaso je človeško bitje kot kateri koli drug lik. Poskušali smo ga pokazati kot takega, svet okoli njega pa čim bližje temu, kakor ga izkušamo sami. Tommaso ni psihopat. Saj veste, ali si človek ali pa psihopat. *(smeh)*

**Z nastopom digitalne tehnologije se je zelo spremenil tudi videz vaših filmov. Večkrat se je zdelo, da ste eden tistih režiserjev, ki so zlahka sprejeli ostre digitalne podobe in niso pogrešali mehkejšee analogne estetike. Pri Tommasu pa ste**



TOMMASO (2019)

**se vrnili k anamorfni objektivi, ki intuitivno prikličejo v spomin obdobje filmskega traku.**

Res, anamorfne objektivne uporabljamo zelo redko. Z njimi smo nazadnje snemali *Tatove teles* in zdaj smo se k njim vrnili pri *Tommasu*. Le da je razlika ta, da so bili *Tatovi teles* film za 50 milijonov dolarjev, preračunano na danes. Vse je bilo posneto z velikimi kamerami, anamorfni objektivi in z veliko ekipo. Peter Zeitlinger (direktor fotografije pri *Tommasu*, op. a.) živi skoraj za vogalom, v Trstu. Skupaj sva se odločila za tako širok izrez slike. Zelo sem zadovoljen z videzom filma. Posneli smo ga zelo na hitro, in to z zelo majhno ekipo. Tisto potrebno čarovnijo smo dobili med samim snemanjem. Denar ne pomeni nič. Bolj je pomembno, kako postavljaš kamero.

**Vaše ime se je pri nas marsikomu vtisnilo v spomin v osemdesetih, ko so pri nas predvajali serijo *Kriminalna zgodba*. Bila je med ključnimi za popkulturo pri nas, saj je skupaj serijami, kot so *Miami***

***Vice*, *Alf*, *Polna hiša*, *Simpsonovi* in kasneje *Twin Peaks* ob koncu socializma napovedovala obsežnejši uvoz zahodne kulture, ki je sledil v devetdesetih.**

Če je bilo tako, potem je bila *Kriminalna zgodba* vsekakor dober začetek tega trenda. Veliko dobrih ljudi je sodelovalo pri njej. Želim si le, da bi lahko posnel še ostale epizode. A tako pač je.

**Zakaj jih niste?**

Ker je pri serijah pač tak način dela. Medtem ko ti snemaš, naslednji režiser že pripravlja naslednjo epizodo. Po drugi strani pa producenti seriji nočejo dati preveč avtorskega značaja, temveč želijo imeti režiserja pod nadzorom. Za nekatere izmed fantov, ki so režirali posamezne epizode *Kriminalne zgodbe*, je bil to sploh prvi projekt v karieri. Kar je ironično. Dobra plat tega pa je, da je takrat veliko režiserjev dobilo priložnost, da so režirali epizodo TV-serije. Posneti epizodo za *Miami Vice* je nekaj najtežjega na svetu. Ko sem dobil to priložnost, se tega sploh še nisem zavedal. Vse gre prehitro, preveč



TOMMASO (2019)

intenzivno, preveč ljudi se obrača nate. Če ne veš, kaj se dogaja, si v kurcu. V kurcu! (*smeh*)

**Ali je res, da Michaelu Mannu še vedno pokažete vsak svoj novi film, ko ga končate?**

Ne. Že kar nekaj časa ga nisem srečal. Imava sicer skupnega prijatelja, več pa ne. Bilo bi pa vsekakor lepo.

**V sedemdesetih in osemdesetih ste v New Yorku ustvarjali v času, ko je svoj vzpon na nepremičninskem trgu in na medijski sceni doživljal Donald Trump. Ali ste ga takrat tudi osebno poznali?**

Poznal sem ga. Seveda sem ga poznal. Hodila sva na iste dogodke, otvoritve in podobno.

**Kako ste ga dojemali?**

Bil je pač, kar je bil. Nepremičninski tip, prevarant, eden tistih, ki so se rodili s srebrno žlico v ustih. A kdo bi si mislil, da bo takšen človek nekoč postal predsednik? Tu in tam je zaigral na prave karte, in ker je svet nor, mu je uspelo.

**Ste takrat, ko ste snemali filme, kot je Kralj New Yorka, imeli v mislih ljudi, kakršen je on?**

Trumpa ne dojemam kot zlo osebo. Imel je neke svoje ambicije, a to je nekaj, kar imamo vsi. Tudi jaz. Ambicijo, da bi mu uspelo, ne glede na ceno. To je zelo newyorško razmišljanje. Kralja New Yorka smo snemali na njegovem posestvu, v Plazi. Nikoli še ni nihče snemal tam. Edini razlog, zakaj so nam dovolili, je bil ta, da se je njegova žena želela slikati s Christopherjem Walkenom. Rekli so nam, da če jim omogočimo to fotografijo, nam bodo pustili snemati, a le za eno uro, pa še za to so nam zaračunali 5000 dolarjev. Bilo je absurdno, a res sem želel imeti ta posnetek. Potem se je Christopher moral slikati z Ivanka, ali kako kurčevo ji je že bilo ime.

**Kako vidite prihajajoče predsedniške volitve v ZDA? Imate kakšno napoved, kaj se bo zgodilo?**

Kdo ve. Moja država je tako nora. Zgodi se lahko karkoli. Že dejstvo, da je bil Trump sploh izvoljen, je neverjetno.

Nisem njegov oboževalec, če se milo izrazim. Tega njegovega fašističnega sloga govora ne razumem. Da zлива sovraštvo na Mehičane in da pridiga vse te stvari, je težko verjeti. Kot sem rekel, vojna sploh ni tako daleč nazaj. Pa je šlo za ogromno prelihanja krvi. Tukaj pri vas je moralo biti še posebej krvavo. In takšni ljudje hočejo še enkrat iti skozi vse to? Mnogi ljudje in otroci sploh ne vedo, da se je to zgodilo. 25 % otrok v ameriških šolah še nikoli ni slišalo za besedo Auschwitz. Kakšno kurčevo izobrazbo potem sploh dobijo?!

**Ali se kot Američan, ki živi v Evropi, vključujete v dogodke v ameriški politiki?**

Vpleten sem bolj kot kdaj prej. Seveda bolj kot opazovalec. To dojemam kot svojo pravico. Kot pravijo: zdaj je čas, da vsi dobri možje stopijo v pomoč svoji državi. In to velja za vse.

**In kakšen je vaš način te pomoči lastni državi?**

To moram še ugotoviti.



# »Mediji nas pogosto prikazujejo kot neizobražene ljudi z lepimi obrazi, ki jim nekako uspeva boj z ISIS«

Pogovor z režiserjem filma *Konec bo spektakularen* (Ji Bo Azadiyê, 2019) Ersinom Çelikom ter s producentom in ustanoviteljem rožavske filmske komune Diyarjem Hessojem na 49. ediciji rotterdamskega filmskega festivala.

PETRA METERC

Rožavska filmska komuna je kolektiv filmskih ustvarjalcev in ljubiteljev filma, ki je nastal in deluje v vojnih pogojih v obsežni skupnosti na severu Sirije, kjer se Kurdi, Arabci, Jazidi in drugi narodi že vrsto let bojujejo za demokratično avtonomijo. Z njo želijo doseči miroljubno, multietično in multiversko alternativo brez nacionalne države tako za Sirijo kot širše, za Bližnji Vzhod. Revolucija, ki temelji na delovanju neposredne demokracije, je družbeni projekt, ki na prvo mesto postavlja osvoboditev žensk in politično delovanje od spodaj navzgor. Delček rožavske revolucije predstavlja tudi omenjena filmska komuna, ki je osnovana na skupnem učenju in ustvarjanju filmske umetnosti zaradi prevzemanja lastnih zgodb in ustvarjanja lastne estetike, utemeljene v širši družbeni zavesti. Umetnost je v kolektivu enačena s skupnostjo, ki jo ustvarja, zato je v prvi vrsti nastaja znotraj skupnosti in zanjo. Poleg snemanja filmov se filmska komuna posveča tudi ponovni oživitvi filmske kulture, postavitvi zanjo potrebne infrastrukture in izobraževanju.

Na rotterdamskem filmskem festivalu je evropsko premiero doživel njihov igrani celovečerec *Konec bo spektakularen*, ki poustvarja upor mladih v mestu Diyarbakir, ko je kurdsko mesto po volitvah leta 2015, na katerih je prokurdska stranka HDP prestopila parlamentarni prag, začela nadzirati in napadati turška vojska. Od zadnjih preživelih, ki so se napadom upirali več kot sto dni, je bilo nekaj ljudi poslanih iz

obleganega mesta, da bi zgodbo o uporu ponesli v svet. Če je fascinantna že sama zgodba upora mladih, ki prej niso držali v rokah orožja, potem pa so se postavili po robu eni najbolj oboroženih vojsk na svetu, je podobno neverjetna zgodba nastanka filma, v katerem so nastopili tisti, ki podobne boje bijejo na severu Sirije. Film je kljub majhnemu proračunu lahko nastal ravno zaradi kolektivnega dela skupnosti v razmerah, podobnih situaciji v Diyarbakirju.

**Lahko za začetek poveste, zakaj je nastala rožavska filmska komuna in kako deluje?**

**Diyar Hesso:** Tudi sam sem med pobudniki komune, ki smo jo začeli ustanavljati s še nekaj drugimi ljudmi. Gre za kolektiv večinoma mladih filmarjev. Poskušamo ustvarjati filme – ne le da bi snemali, ampak da bi delili naše zgodbe, da bi povedali, kaj smo preživeli. Ne želimo dopustiti, da te zgodbe pove nekdo drug, bodisi mediji ali kakšni tuji filmarji, ki pogosto ne pridejo niti v našo regijo, kaj šele da bi prej o njej naredili primerno raziskavo. Mediji nas pogosto prikazujejo kot neizobražene ljudi z lepimi obrazi, ki jim nekako uspeva boj z ISIS. Podobno sta zastavljena filma *Dekleta sonca* (Les filles du soleil, 2018) Eve Husson in *Sestre v orožju* (Soeurs d'armes, 2019) Caroline Fourest, ki prikazujeta zgolj bojevanje, vendar ne omenita, zakaj se ti ljudje borijo, in ne navajata pravih imen organizacij. Torej gre za nekakšen poskus spremembe naracije o nas



samih in o naših izkušnjah. Hkrati pa si prizadevamo tudi za izobraževanje novih generacij filmskih ustvarjalcev, ki bodo prav tako morali povedati svoje zgodbe. V severni Siriji je bil v času Asadovega režima, pa tudi že prej, kurdski jezik zelo dolgo prepovedan, zato na tem območju nimamo veliko režiserjev ali filmov. Naš kolektiv skuša znova obuditi filmsko kulturo, pa tudi samo infrastrukturo. Organiziramo projekcije za lokalno prebivalstvo, saj nimamo niti ene same delujoče filmske dvorane, uporabljamo pač tisto, kar imamo. Imamo projektorje, imamo nekaj gledaliških in konferenčnih dvoran, včasih gremo od vasi do vasi in naše filme kažemo lokalnim otrokom. To je v grobem rožavska filmska komuna. Ves čas uporabljamo tisto, kar nam je že na voljo. Sami smo nastopili v vlogi učiteljev, imamo pa tudi prijatelje, podpornike, ki niso naši člani, a pridejo v Rožavo za nekaj mesecev ali eno leto, da bi bili del našega izobraževalnega sistema, da bi nam pomagali, saj imajo strokovna znanja. Ves čas potrebujemo veliko dinamike. Prostori, ki jih uporabljamo, so bili prej vladni. Imamo nekaj tehnične opreme. Pomembno je, da verjamemo v to, kar počnemo, in da verjamemo, da je to, kar počnemo, sploh mogoče.

***Kako je prišlo do odločitve, da posnamete igrani celovečerec ravno o dogajanju v Diyarbakirju?***

**Ersin Çelik:** Najprej so bili tu dnevnikarji, ki so jih iz boja za Diyarbakir prinesli borci in borke. Branje teh dnevnikov ni

pomenilo le, da smo izvedeli, kaj se je v obleganem mestu dogajalo, ampak nam je dalo tudi pogum za lastni boj. V enem od prizorov filma vidite, kako poveljnik poudari, da mora ta zgodba priti v svet, da mora biti povedana – ne glede na vse. Vztrajanje borcev in bork iz Diyarbakirja pri tem, da povedo svojo zgodbo, nam je dalo veliko poguma, saj živimo v vojni. V tem delu sveta se dogajajo velike spremembe, v Rožavi poteka revolucija, hkrati pa proti tej revoluciji in tem ljudem izvajajo genocid. Tudi mi, filmarji, smo že od scenarija naprej želeli narediti nekaj velikega. Ne le v smislu velike produkcije, ampak tudi nekaj, kar bo pomembno, kar bo na ljudi naredilo močan vtis.

***Kako ste torej začeli s produkcijo?***

EC: Ko nekdo od zunaj, ki ne pozna Rožave, prvič gleda film, vidi predvsem produkcijo. Ta je bila res velika in zahtevna – v smislu organiziranja in števila ljudi, ki so bili vanjo tako ali drugače vključeni. In seveda je snemanje tudi draga stvar, toda najpomembnejša je moč dela in mišljenja ljudi, ki so bili del nastajanja filma. Večina ljudi iz rožavske filmske komunne in drugi, ki so pomagali, tega niso počeli, da bi zaslužili denar, da bi bili plačani. Večina se je projektu pridružila prostovoljno. Če bi bil film narejen tu ali kje drugje v Evropi, bi stal deset ali petnajst milijonov dolarjev, pri nas pa je bil ta znesek veliko, veliko nižji.



**Toda produkcija je vseeno videti izjemno dodelana.**

DH: Ja, seveda. Morda se ponavlja, toda ves čas gre za uporabo sredstev, ki so nam že na voljo. Scenografije povečini ni bilo treba ustvarjati, saj imamo žal zaradi vojne uničena mesta. Tudi tanke in drugo smo dobili zaradi vojne.

EC: Film smo posneli v Kobaneju na severu Sirije, ki je blizu turške meje. Snemali smo v delu mesta, ki med napadi ISIS ni padel. Polovica tega predela je bila uničena, v en del pa ISIS nikoli ni prišel. Opraviti smo morali nekaj gradbenih del za stavbe, ki so bile uničene, hkrati pa smo morali paziti, da bi bilo mesto videti kot Diyarbakir, ki ima specifično arhitekturo, precej drugačno od tiste v Kobaneju. Kot sem že dejal, je uničevanje pustilo za sabo stvari, ki smo jih lahko uporabili kot sredstva. Ko je ISIS napadal, so to počeli zelo hitro – hitro so zavzeli skoraj polovico Sirije, imeli so veliko tankov in oklepnih vozil, ki so jih dobili bodisi od turške ali sirske vojske. Turčija jih podpira, zato jim je dajala vozila. In ko se je majhno mesto Kobane skupaj z ljudmi iz vse Rožave ubranilo, so zaplenili tudi nekaj vojaških vozil in tankov. Večina je bila uničena in se niso niti premikali, vendar smo jih mi preprosto pobarvali, da so bili videti prav takšni kot turški. Veliko je podobnosti med zgodbo iz filma in zgodbami, ki so se v času našega snemanja dogajale v severni Siriji, zaradi česar je bilo snemanje pravzaprav tudi mogoče.

**Če dobro razumem, ste snemali leta 2017? Kako dolgo je trajalo snemanje?**

DH: Snemali smo konec leta 2017 in na začetku leta 2018, tudi na novoletni večer. Snemali smo približno tri mesece, vendar so bile priprave, kot si lahko mislite glede na prej povedano, precej daljše in obsežnejše.

**Kdo so ljudje, ki nastopajo v filmu? Kako je potekalo delo z njimi?**

EC: Večina nastopajočih ni bila igralcev, vendar so bili za ta film tisto, čemur rečemo profesionalci. Saj so bili profesionalni borci in borke. Verjamem, da film, če bi vanj postavili igralce, ne bi bil enak. Vsak od njih je imel za seboj zgodbo, podobno tisti, ki se dogaja v filmu. Potrebovali smo nekaj časa, tudi za proces priprav na delo z njimi, da smo jih naučili, kako je biti pred kamero, kaj pomeni igrati v filmu, biti na snemanju in vse to. Morda ste na koncu filma opazili, da sta dva od borcev iz Diyarbakirja pravzaprav v filmu igrala sama sebe. Toda tudi vsi ostali so imeli podobno izkušnjo iz kakšnega drugega mesta, v katerem so se borili, bodisi iz Rake ali Kobaneja. Eden od poveljnikov, ki v filmu nastopi, je prišel v Rožavo v času napadov na Kobane. Posneli smo film, on pa je umrl v boju proti turški invaziji konec preteklega oktobra.

DH: Imeli smo veliko težkih situacij, saj je takrat, ko smo začeli snemati, Turčija napadla mesto Afrin v Rožavi. Tistim, ki so igrali, se je zdelo, da bi se morali odpraviti na bojišče v Afrin in tam pomagati tovarišicam in tovarišem, ki so umirali, ne pa biti na snemanju. To je bilo za njih izjemno težko. Morali smo jih prepričati, naj ostanejo pri filmu in ne odidejo, saj je sicer bojevanje tisto, kar počnejo. Za vse nas je bilo težko.

EC: Zame je bilo psihološko najtežje odločanje, kdo bo igral koga. V filmu je dosti prizorov z velikim številom ljudi, zato je bil ves čas izjemno pomemben odnos do tistih, ki so igrali. Nekateri so imeli v bojih visoke položaje: denimo moški, ki v filmu igra Yilmaza. Pred snemanjem je bil eden glavnih poveljnikov v boju proti ISIS in je kot poveljnik govoril drugim, kaj naj počno, jim dajal ukaze. Zdaj pa je moral sam sprejemati ukaze od mene in včasih še od desetih drugih





ljudi, ki so organizirali snemanje. Ljudje, ki so nastopali v filmu, so revolucionarji. Nikoli v življenju niso imeli stika z ličili, zdaj pa so jih morali imeti na sebi. Morali so igrati, medtem ko jih je gledalo več kot sto ljudi. Pogosto smo morali dobiti tisto, kar smo želeli, v prvem ali drugem posnetku, saj prizorov niso želeli kar naprej ponavljati.

***V filmu je veliko akcije, konec koncev gre za vojni film. Kako ste uravnesili prizore bojevanja s prizori vsakdana med boji? Kako ste razmišljali o prikazu ideje upora, ki se je zgodil v mestu?***

EC: Pri snemanju filmov je zagotovo nekaj matematičnega, predvsem pri odločitvah glede scenarija. Toda pri nas se pisanje scenarija ni začelo s prizori bojevanja, saj to iz umetniške perspektive ni bilo tako zelo pomembno. Za nas je bilo glavno prikazati, kako so se lahko ti mladi, včasih tudi sedemnajstletni, osemnajstletni revolucionarji več kot sto dni upirali turški policiji in vojski, ki je bila seveda nepredstavljivo številčnejša. Pomembno se nam je zdelo, da razmišljamo o tem in da razumemo, zakaj je bilo to sploh mogoče. Želeli smo vedeti več o tem, o idejah teh ljudi.

DH: V enem od prizorov poveljnik mladi ženski, ki se pridruži upor, reče, da mora predvsem verjeti v svoje srce, svojo glavo in svoje tovariše. In če dobro pomislimo, je bil to glavni boj, ne streljanje. Morda je v filmu več akcije, kot bi si je kdo od nas želel, vendar mislim, da to ni akcijski film.

***Kako je potekalo skupno odločanje o tem, kakšen film boste posneli in kako ga boste posneli?***

EC: Imeli smo veliko arhivskih posnetkov in fotografij iz Diyarbakirja, s katerimi smo si pomagali; zakopali smo se v ta material in ga večkrat pregledali. Nekaj posnetkov smo

vklučili tudi v film. Uspeli smo priti v stik s štirimi preživeli iz tega boja in se z njimi veliko pogovarjali, kako je bilo. Kasneje pa je bilo to zares kolektivno delo. Seveda sva končno verzijo scenarija spisala s soscenaristom, toda pri vsakem koraku pisanja, pri vsaki verziji je sodelovalo in o njej diskutiralo več deset ljudi. Ves čas je bilo potrebno dogovarjanje.

DH: Tudi pri montaži je šlo za neskončne razprave. Imeli smo res veliko grobih verzij montaže in debat. Na eni strani s tistimi, ki so bili zares v tej situaciji, saj je treba ves čas preverjati, kako sami vidijo tisto, kar smo posneli, na drugi pa s prijatelji, ki imajo strokovna znanja glede filmov. Pomagalo nam je tudi nekaj ljudi od zunaj, tujih filmarjev, ki so nam svetovali in se pogovarjali z nami.

***Ste imeli na začetku v mislih kakšne druge filme, po katerih bi se lahko gledovali?***

EC: Za zgled sta mi bila filma **Bitka za Alžirijo** (La battaglia di Algeri, 1965) Gilla Pontecorva ter **Zemlja in svoboda** (Land and Freedom, 1995) Kena Loacha.

***Ste film že pokazali v Rožavi?***

DH: Ja, dvanajstega januarja smo ga pokazali v dveh mestih. Vedeli smo, da bo film premierno prikazan na rotterdamskem festivalu, vendar smo ga želeli prej pokazati doma. Dvorani sta bili polni, tako da veliko ljudi ni moglo priti noter. Najti želimo tudi način, da film pokažemo ljudem v Diyarbakirju, saj se je to zgodilo njim. Kljub temu pa celo veliko ljudi od tam ne ve, kaj točno se je dogajalo v starem, obleganem delu mesta z imenom Sur, saj živijo v drugih delih mesta, poleg tega pa je bila ta zgodba povsem potlačena, tudi v medijih.

Intervju: Elia Suleiman

# »Svet je postal kot velika Palestina«

MATIC MAJČEN

Filmske ustvarjalce morda res najpogosteje opisujemo z oznako njihove nacionalnosti, a Elia Suleiman je že dolgo več kot zgolj palestinski režiser. 59-letnega Nazarečana bi lahko opisali kot kulturno ikono svoje nesojene države, človeka, ki s kozmopolitskim nomadstvom že od 90. let svetu ponuja refleksijo palestinskega boja za lastno državo in se zavzema zanjo. Suleiman je filmski svet navdušil s svojim pristopom, v katerem travmatično tematiko izraelsko-palestinskega konflikta kombinira s komedijo, natančneje, z dejanji svojega duhovitega lika, ki z nejevero, osuplostjo, naveličanostjo, največkrat pa s stoično radovednostjo opazuje nerazumljiv svet okoli sebe. Njegovi filmi so bili vedno pravi magnet za festivalske nagrade: že leta 1996 je v Benetkah prejel nagrado Luigija De Laurentiisa za film **Kronika izginotja** (Chronicle of a Disappearance, 1996), celovečerc **Božje posredovanje** (Yadon ilaheyya/Divine Intervention) mu je leta 2002 prinesel nagrado žirije v Cannesu, medtem ko je njegov najnovejši izdelek **To morajo biti nebesa** (It Must be Heaven, 2019) v Cannesu prejel posebno omembo žirije.

Prav slednji, posnet debelo desetletje po prejšnjem celovečercu **Čas, ki ostaja** (The Time That Remains, 2009), predstavlja nov korak v Suleimanovem ustvarjanju. Če so bili prejšnji filmi produkcijsko dokaj skromni in so temeljili na



interakciji likov na resničnih lokacijah, je *To morajo biti nebesa* produkcijsko izjemno ambiciozen film, ki je bil ob kopicah razkošnih prizorov za nameček posnet na več postojankah po svetu, od Palestine prek Pariza pa vse do New Yorka. In kot se izkaže, je novi pogled glede palestinske problematike enako zgovoren, kot je bil v njegovih prejšnjih filmih. Režiser je v pogovoru za *Ekran* na Viennalu za nameček razkril, da je s tem filmom spoznal tudi marsikaj novega o samem sebi.

**Film To morajo biti nebesa je že na prvi pogled drugačen od vaših preteklih del. Bolj je univerzalen in opisuje stanje človeštva na splošno, ne zgolj izraelsko-palestinskega konflikta. Na kakšen način se je odvila ta sprememba v vašem pristopu?**

Nekoliko bom parafraziral vaše besede. V mojih filmih ni nikoli šlo samo za konflikt. V njih je bilo vedno nekaj univerzalnega. Nikoli ni šlo samo za eno mejo, ampak za ves svet. Res pa je, da je bila Palestina vedno nekakšen mikrokozmos sveta. V tem primeru je zdaj ravno nasprotno – zdaj je svet mikrokozmos, ki ponazarja Palestino. Mislim, da se je moje potovanje tokrat razširilo in da so situacije marsikje drugod zelo podobne tistemu, kar se dogaja v Palestini. To je ta sprememba. Svet je v zadnjem desetletju ali dveh postal kot velika Palestina. To je razlog, zakaj sem se odločil razširiti

FOTO: ALEXY PELEKANOS, VIENNALE

popotovanje v filmu. Tu pa je še en obrat, in sicer v načinu snemanja. Zavedam se, da tega ne opazi veliko ljudi, a zgodila se je sprememba v načinu, kako v filmu prikazujem svet. K temu pripomore tudi glavni lik – to sem jaz –, ki zdaj ni več samo pasivni opazovalec, temveč je nekakšen insajder in outsider hkrati, vsaj v vizualnem smislu. Lik je postal del podobe. Ni več zgolj opazovalec, ampak tudi reagira. V prejšnjih filmih je bil moj lik bolj neka monotona, robotska maska, v tem filmu pa vidimo, da se nanj odziva tudi svet in ga povleče v realnost. Moj lik se je spreobrnil. Mislim, da ima to veliko opraviti tudi z mojo lastno osebnostjo, ki se je v tem času spremenila. Danes sem v luči izzivov, s katerimi se sooča svet, veliko bolj krhek.

**Med gledanjem vašega filma se mi je v misli prikradlo kar nekaj podobnosti z ustvarjanjem Jacquesa Tatija, zlasti njegovega filma *Playtime* (1967). Kako velik vpliv je imel ta francoski režiser in igravec na vas?**

Nikakršnega. Ljudje v pogovoru o mojih filmih pogosto omenjajo dve referenci, Busterja Keatona in Jacquesa Tatija. Mislim, da res obstaja neka podobnost z njima, vendar pa ne bi mogel reči, da sta imela kakršenkoli vpliv name. Ko sem začel ustvarjanje filmov, sploh nisem vedel, kdo je Jacques Tati. Z njegovim delom sem se seznanil šele potem, ko so mi ljudje začeli omenjati, da jih moji filmi spominjajo nanj. Enako je bilo z Busterjem Keatonom. Očitno je res neka podobnost med nami, v načinu, kako gledamo na stvari. Mislim, da ob takšnih vzporednicah ne bi smeli biti šokirani. Mnogo filmarjev in umetnikov ima podoben pogled na svet. Ampak ne razumite me narobe – ta primerjava mi laska. Zelo mi prija, ko me primerjajo z Jacquesom Tatijem. Sploh zdaj, ko poznam njegove filme in ko se tudi meni zdi neverjeten. Tati je bil neke vrste čudež za filmsko umetnost. In zato je ta primerjava še toliko bolj laskava.

**Ali ste v liku, ki ga igrate v filmu *To morajo biti nebesa*, res vi ali gre vendarle za modificirano različico vaše osebnosti, za vaš alter-ego?**

Ne vem, kakšna je razlika med enim in drugim. Ne vem, kje se eno konča in začenja drugo. Jasno, da gre zame. No, vsaj za nekakšen podaljšek mene. Dejstvo je, da na tak način vidim stvari. Res pa je tudi, da ne gre za popolno repliko. Ta lik je podoba, metamorfoza resničnosti v filmske podobe, v estetsko dimenzijo. Ampak da, to sem res jaz. No, vsaj en izmed mojih mnogih jazov. Vseeno pa v tem ne vidim nič dokumentarističnega. Kljub temu gre še vedno za fikcijo. Tudi

ko gledate dokumentarce, morda pomislite, da je vse res, a v resnici gre vsaj deloma za neke vrste fikcijo. V mojih filmih predvsem vse, kar vidite, izhaja iz resničnosti. Ali sem bil temu priča ali pa je šlo za majhne trenutke, ki sem si jih za beležil, ker sem v njih videl potencial za filmsko podobo. Vse ostalo okoli tega pa je imaginarno. Pa vendar – mar ni tudi imaginarno v bistvu prav tako del resničnosti? Te razmejitve so vprašljive.

**V vsaj enem elementu ste namreč v resničnosti zelo drugačni od vašega lika. Zelo ste zgovorni. Bilo bi neprijetno, če bi vas nekaj vprašal, vi pa bi, kot v vašem filmu, ostali nemi. V resničnosti ste vendarle drug človek.**

Saj tudi v filmu veliko govorim. Le da tam moja govorica ni verbalna. Ljudje pozabljajo, da jezik ni nujno samo verbalen. Tu so še jezik zvoka, jezik podob, jezik vzdušja ali pa jezik, ki prihaja iz spogledovanja med dvema človekoma ali z živaljo. Vse to je lahko jezik. V filmu uporabljam različne jezike. Lahko pa vam povem tudi, da nisem avtor, ki bi mu bili pretirano všeč dialogi v filmu. Kadar v mojih filmih ljudje govorijo, ponavadi govorijo neumnosti ali pa imajo monolog. Slednje mi je bližje, ker verbalni jezik raje uporabljam kot temporalnost, kot ritem, kot nekaj glasbenega, ne pa toliko zato, da bi podajal informacije. Informacije na filmu se mi zdijo breme. Preveč jih je, pa še linearne so. Gledalci poslušajo, kaj je izrečeno, kot da so te informacije glavni fokus filma. Raje imam, če v mojih filmih fokus leži v sami podobi.

**Tišina vašega lika v filmu ni samo estetska; je tudi drža, način soočanja s svetom. Kaj tišina pomeni vam?**

Tišina mi pomeni več stvari. Vseeno pa bi najprej rad poudaril, da ne smete dobiti občutka, da je tišina tu orodje. To ni strategija. Ni tako, kot da bi bil udeležen v protestu, kjer bi se odločil, da bom del pacifistične skupine in si bom zato prelepil usta s selotejpom. V tem filmu ne gre za to. Tišina je že takoj na začetku *de facto* vzpostavljena kot estetika, to pa vpelje zelo raznolike interpretacije, ker ustvari neke vrste demokratično branje. Gledalec je tisti, ki zapolni praznine. Sam si lahko razlagaš, kaj to pomeni. Poleg tega je tišina na nekem širšem nivoju zelo blizu človeški minljivosti. Tišina zna biti srhljiva in grozljiva, ker nas spomni na to, kaj smo. Spomni nas, da smo tu samo začasno. Zaradi tega tišina že sama po sebi postavlja eksistenčna vprašanja. Seveda je tišina tudi protest, vrsta odpora. Družbena moč ne mara tišine, ker ne mara skrivnosti. Moč ima rada, da so stvari jasne, zato da se lahko tega oprimejo. Kadar ste tiho, ne vedo, kaj



razmišljate, in to na vsak način hočejo izvedeti. Tišina ima tudi zunaj mojega filma vrsto interpretacij.

**Torej gre v vsakem primeru za pristop modrosti in ne za občutek nemoči v soočanju dejstvom, da v tej družbi ne bi mogli ničesar spremeniti?**

Definitivno gre za obliko odpora. A le če se zavestno odločite, da bo šlo za to. Jaz tega ne izberem. Tišina je preprosto tam. Ne gre za izbiro. Pri meni se to zgodi zelo intuitivno. Preprosto pride iz kreativnega impulza, od znotraj, iz občutka, iz čustva. Ne gre za zavesten sklep. Če se odločiš za preračunljive taktike, potem je tvoje umetniško delo na pol poti k neuspehu.

**Bi lahko tudi za komedijo na splošno rekli, da gre za učinkovito obliko odpora? Konec koncev ste jo vedno uporabljali kot orodje soočanja z zelo resnimi temami.**

Vsi moji filmi govorijo o resnih temah. Res gre za zelo podobno stvar. Pravzaprav je komedija del iste celote. Smeh je



ČAS, KI OSTAJA (2009)



ČAS, KI OSTAJA (2009)

sam po sebi oblika prekinitve v času. Ko nastopi trenutek, v katerem evforija smeha poneha, sledi trenutek prevpraševanja. Ne vem, če ste kdaj opazili, ampak ko se smejite, na koncu smeha nastopi trenutek strahu. Tega je v mojih filmih veliko. Brez težav lahko rečem, da je *To morajo biti nebesa* moj najbolj duhovit film, to pa zato, ker je obenem tudi najbolj obupan. Več obupa ko izvržem, več humorja je prisotnega. Mislim, da sta to dva obraza istega kovanca. Danes strah in stisko občutim veliko močneje kot pri prejšnjih filmih. Gre za občutka, ki ju vsak izmed nas nosi pred obličjem globalnega kaosa. A kljub temu apokaliptičnemu občutku, ki ga imamo v sebi, še vedno ne govorimo dovolj o tem. Še vedno ne izražamo teh čustev. Vedno se pogovarjamo samo o neki stavbi, ki jo bodo porušili, ali pa o korupciji. Smejimo se, kot da gre le še za eno teh majhnih katastrof, ki jih srečujemo na vsakem koraku. Ne govorimo pa o naših notranjih strahovih. Kadar se smejimo, se ti strahovi ne zmanjšajo. Smeh nam da zgolj trenutek tolažbe in olajšanja od travmatičnih izkušenj, ki so v naših današnjih življenjih zelo prisotne, bolj kot kdaj prej v preteklosti. Danes vsi nekako čutimo končnost sveta. Čutimo konec življenja. Temu se poskušamo upreti s potopitvijo v naš vsakdan ali pa z različnimi načini sproščanja. Mislim, da smo prvič v zgodovini v situaciji, ko imamo manj upanja, kot smo ga imeli v preteklosti. Stvari niso ravno pozitivne. Tudi zato je moj film tako smešen.

**Še posebej temačna, že skoraj distopična je sekvenca v ZDA, v kateri prebivalci orožje nosijo kar med vsakodnevnimi opravili. Sami poudarjate, da v takih potezah ne vidite prehoda v fantazijski register, temveč tako pač vidite realnost.**

Kaj pa bi bilo drugega? Poglejte si ZDA. Tam vsi nosijo pištole. Kako bi lahko to bila fantazija? Vsak drugi dan poslušamo o nekem kurčevem masakru. Ta prizor v filmu je odsev groze. Lahko pa vam vseeno povem še nekaj drugega. Ta prizor se je v resnici rodil iz podob, ki sem jih videl v Izraelu. Tudi v Izraelu namreč vsi nosijo orožje. Tudi ko gredo v trgovino. Povezava med ZDA in Izraelom je zagotovo porodila ta prizor. V film sem ga umestil v obliki nekakšne nočne more, ki se odvija glavnemu liku. A to se res dogaja. Ljudje tam nosijo in uporabljajo orožje ves čas.

**Čeprav pravite, da je na svetu vse manj upanja, pa film zaključite s prizorom, polnim simbolike, v katerem mladi evforično plešejo v nabito polnem klubu. Prizor je mogoče brati na več načinov. Na eni strani gre za razočaranje nad nezainteresirano mladostjo mladih za resne probleme današnjega časa, po drugi**



BOŽJE POSREDOVANJE (2002)

***pa v vsakem primeru štafeto družbene kritike in aktivizma predajate mladim, ne glede na končni izid oziroma to, kako se bodo oni sami lotili teh problemov. V tem prizoru je upanje, a tudi sprejemanje statusa quo, s katerim smo obdani.***

Ni ravno tako in upam, da gledalci tega prizora ne bodo brali na ta način. Ti mladi ljudje v zaključnem prizoru so povsem resnični. Že preden sem naletel na njih, sem imel med snemanjem čuden občutek. Bil sem v Nazaretu in naenkrat sem se začel počutiti zelo palestinsko, ne da bi to znal pojasniti. Drugače povedano: potem ko sem dolgo časa živel nomadsko življenje in sem se v njem počutil povsem udobno, kot nekakšen popolni tujec, sem odkril, da sem daleč od česarkoli popolnega. V Nazaretu sem opazil, kako obupan je postal ta kraj. Vedno si misliš, da je dno kraj, kjer stvari že prenehajo biti pošastne. Ampak dno je še vedno dno in bil sem šokiran, v kaj se je prelevil Nazaret. Polno je nasilja, drog. Popolna getoizacija. Saj je bil vedno takšen, a ne v tolikšni meri kot danes. Obenem sem začel čutiti nekaj, česar že dolgo nisem: da sem zelo sentimentalen pri vprašanju pripadnosti tem ljudem, ki se soočajo s takšnimi krivicami. Naenkrat se je torej v meni spet zbudila palestinska plat. Ko smo bili tam, sem na ulici vprašal, zakaj je vse tako prazno in kje so vsi mladi. Vsi so se mi smejali. Peljali

so me na izlet v Haifo – to je samo 40 minut vožnje stran – in odkril sem, da se tam odvija ena sama velika zabava. Galerije, umetnost, boemstvo, aktivizem, pacifizem. Vse ideje, ki si jih lahko zamislite v povezavi s progresivnimi gibanji. Odkril sem dinamit mladih palestinskih generacij. Vsi se zlivajo v ta kraj, obenem pa je njihovo zavedanje palestinske identitete izredno močno, le da ni geografsko povezano. Njihovo pojmovanje palestinske identitete privzema obliko globalnega aktivizma, identifikacije z vsako raso, barvo kože, spolom itn. Gre za neke vrste organski aktivizem, ki je čisto drugačen od mojega zavedanja palestinske identitete. Jaz sem svojo identiteto našel s potovanji po svetu. Tem mladim pa sploh ni bilo treba veliko prepotovati, da bi dosegli svoj cilj. Oni so vse to dosegli v enem trenutku, medtem ko sem jaz dolgo živel svoje travmatično prepričevanje, ki bo trajalo do konca življenja. In odkril sem, da so ti ljudje prišli do upanja preprosto tako, da so se prepustili slavi in da to izražajo s kulturo. Ne gre samo za ples, gre za vso umetniško sceno, ki je tam prisotna. In s tem ravno zaradi njihove poetične eksistence pretijo obstoječi strukturi moči. Ne moreš jih obtožiti – niti da so Hamas niti da so teroristi. Na neki način so čudoviti, spolno povsem osvobojeni. Enostavno uživajo v življenju. Izrael sploh ne





TO MORAJO BITI NEBESA (2019)

ve, kaj storiti s temi mladimi, saj so zelo protiizraelski, a na način, da državi obračajo hrbet, ne pa da se ji zoperstavljajo. In to se mi zdi zelo zanimivo. To sem želel pokazati v tem prizoru. Ko je film nastajal, sem imel načrtovanih še nekaj prizorov v Izraelu, a sem jih umaknil. Nezavedno je namreč k meni že prihajal pravi zaključek filma, saj sem spoznal, da je bilo Izraela že dovolj in da nočem z njim nikakršne komunikacije več. Nočem ga imeti več v svoji estetiki, nočem mu nameniti niti ene podobe. Izrael me ni nikoli dokončno pripravil do tega, da bi dvignil roke nad njim. Vedno se mi je zdelo, da obstaja nek način komunikacije, način, kako zmanjšati njegov pošastni obraz. A med snemanjem se je vse sestavilo in na neki točki sem si preprosto rekel: »Ne, ni mi več mar za tako državo.« Zdelo se mi je, da je moj film želel dobesedno oditi v azil. Moj film se je spreobrnul skupaj z mano in je vsaj v tem prizoru spet pristal v Izraelu. Sicer pa drugje v filmu Izraela ni. Odrekel sem se vsem prizorom, posnetim tam. Obdržal sem samo enega. Zelo zlonamernega. Reduciranega. Intenzivnega v njegovi redukciji. Podobno kot če kuhate juho in jo morate dolgo pustiti na ognju. Pokazati sem hotel samo, kako si dva vojska izmenjavata butasta sončna očala pri aretaciji dekleta. To je zame Izrael in to je popolnoma dovolj. Ti mladi ljudje v Haifi pa so to storili na svoj lasten, resničen način. Ne briga jih več in odločili so se, da bodo imeli zabavo. Ne samo plesno, tudi kulturno. Če greste v Haifo, boste videli, da so ti ljudje tudi zelo produktivni v smislu filmskega ustvarjanja in umetnosti na splošno. Ko sem med snemanjem naletel na ta klub z mladimi, sem se takoj odpravil posnet prizor tja. Ker sem tudi sam barska muha, mi to ni bilo težko. (smeh) Ura je bila 3 zjutraj. Šlo je za lezbični palestinski bar. Šli smo tja in ljudje, ki jih vidite v filmu, so bili takrat tam. Zelo malo domišljije je v tem prizoru. Bilo je točno tako, kot vidite. Ljudje so noreli. Verjetno so bili tudi zadeti. Takrat

sem si rekel: »To bo zaključek filma.« Lastnici sem takoj povedal, da bodo morali lokal zapreti, ker bomo tam snemali. Metaforično smo ga posneli zadnji dan snemanja. Zadnji dan, zadnji prizor.

***Nedavno je bila Palestina pomembna tema tudi v slovenskih medijih ob odločanju o političnem vprašanju mednarodnega priznanja vaše države. Takrat je bilo opazno precejšnje neskladje med zadržanostjo politike ter odločnostjo javnosti, ki se zaradi lastne zgodovinske izkušnje v veliki meri identificira s tovrstnimi osvoboditvenimi in osamosvojitvenimi gibanji. Kaj bi vi, kot pomembna ikona prizadevanja za vzpostavitev palestinske države, povedali Slovencem, kako in zakaj je vredno na ta način še naprej vztrajati in izvrševati pritisk na politiko pri tem vprašanju?***

To je široko vprašanje. Rekel bi, naj vsekakor še naprej podpirajo palestinska prizadevanja, a se obenem ne bi smeli ustaviti tukaj. Vsaka identifikacija bi morala biti povezana z vzroki. In to ne samo z enim. Mislim, da bi se tu morali identificirati s pravico na splošno, saj to vključuje tudi Palestino. Mislim, da nikoli ni šlo za to, da v tem primeru zagovarjate samo eno stvar. Če vam gre za pravico, morate v vsakem primeru imeti primerjalni pogled na svet. Če ste proti krčenju Amazonskega pragozda, potem ste tudi za Palestino. Če ste proti tajanju ledu, potem ste tudi za Palestino. Če imate radi vaše bližnje in si želite boljših odnosov s partnerjem, potem ste tudi za Palestino. Če želite postati boljši kuhar, potem ste tudi za Palestino. In če hočete dobro jesti, ste tudi za Palestino. Biti za Palestino ne pomeni stati na strani zgolj ene geografske lokacije, temveč pomeni biti boljši človek. Gre za to, kako jemo, kako živimo. Za to, kako komuniciramo med sabo. In predvsem to pomeni biti proti nasilju. To je moja razlaga pomena zavzemanja pro-palestinskega stališča.



## PO JEZERU ...

PETER ŽARGI

Medijski prostor televizije v samostojni Sloveniji verjetno še nikoli ni prinesel tolikšnega pričakovanja, kot ob kriminalni nadaljevanki **Jezero** (2019, Klemen Dvornik, Matevž Luzar), posneti po istoimenskem romanu Tadeja Goloba. Z njo naj bi Slovenija končno dobila svojo pravo kriminalno nadaljevanko, svoj košček televizijske popularne kulture, kakršna v tujini dominira zadnja leta. Solidno izhodišče je bilo zagotovljeno, saj gre za izjemno uspešno literarno predlogo, nadaljevanka pa je polnila družbene medije že pred samim začetkom. Doživela je slavnostno predstavitev na Sarajevskem filmskem festivalu, dva dela pa sta bila nato prikazana tudi na festivalu LIFFE. Predvsem pa naj bi se – tako kot predloga – naslanjala na skandinavski noir, za katerega je Slovenija seveda nadvse primerna. Če že nismo nikdar postali nova Švica, bi lahko morda postali nova Švedska.

Zasnova nadaljevanke je klasična; že Edgar Allan Poe je povedal, da ni nič bolj tragičnega od smrti mladenke, in tudi po *Jezeru* priplava brezglavo truplo mladenke, primer pa po spletu okoliščin prevzmeta višji inšpektor Taras Birsa (Sebastian Cavazza) in novopečena sodelavka Tina Lanc (Nika Rozman). Seveda so po žanrski in geografski nujnosti tudi tokrat sumljivi

tajkuni, nesposobni mediji in zbirokratizirani šefi vedno le korak stran, oznaka *podalpski noir*, ki so jo seriji dodelili v Sarajevu, pa se zdi ob posnetkih sivega, ledenega Bohinja in nočne Ljubljane dovolj točna. A med vso ambicijo, da bi bila to prava, *echt*, skandinavska, netflixovska nadaljevanka, je nekdo spet pozabil na scenarij in na bistvo ustvarjanja.

Pri *Jezeru* se je produkcija sicer potrudila doseči standard, ki smo ga v zadnjih letih vajeni ob poplavi tujih serij, in mnogi so si po premieri lahko oddahnili. *Jezero* je namreč prva slovenska nadaljevanka po dolgem času, za katero ne moremo reči, da ni ničemur podobna. To je v našem prostoru zaradi različnih razlogov morda lahko napredek, vendar pa dosežek še zdaleč ne zagotavlja svetlejših prihodnosti slovenske televizije, saj *Jezero* povečini ne dosega svojih vzornikov; ko pa jih, se še vedno ujema v podobne pasti.

Serijska ima sicer dobrodošlo počasen ritem, a žal ji uspe porabiti po petdeset minut brez slehernega pravega dogajanja, komentarja, tenzije ali karakterizacije. Kar vidimo in izvemo v prvih dveh epizodah, je več ali manj tisto, kar vemo ob koncu serije – poleg identitete morilca, seveda. Čas, ki bi bil lahko namenjen razvoju, meče stran z odvečnimi dialogi in odvečnimi kadri. Po določenem času

se – kakovostni – panoramski posnetki izpojejo in gledalci ostanemo sami s prizori, ki ne prispevajo k ničemur, ter z liki, katerih genetski zapis lahko izsledimo vse do *CSI*-ja. Znotraj in zunaj dejanskega premikanja inšpektorjev od prizorišča do prizorišča ni skoraj ničesar. Paralelne zgodbe medčloveških odnosov, bodisi med Tarasom in njegovo ženo ter njunim krogom prijateljev bodisi med Tarasom in Tino, so potisnjene vsakič bolj v stran, dokler se povsem ne izgubijo, čeprav bi ravno ta razmerja – v upodobitvi dobrih igralcev in igralk, ki jih *Jezero* premore – lahko prinesla srž serije. Žanrska spretnost je vsekakor ne prinaša: nihče ne more trditi, da se je vsebina umikala akciji oziroma obratno, ali pa da se karakterizacija umika razpoloženju. Nasprotno, vse se odmika posnetkom Tarasovega volva in polovičarskemu dialogu, in vse, kar ostane od vsebine, so klišeji politikantskih nadrejenih, lenih sodelavcev, zagovedenih lokalcev in smrdljivih Rogovcev. Še Tarasova ujetost v buržujsko sredico ženine družbe je premalo izkoriščena, medtem ko se oris glavnega lika konča pri neštetokrat poudarjenem dejstvu, da je bil nekoč alpinist ter da je alergičen na alkohol (in ne dejanski abstinent).

Na ravni formalne detektivke pa *Jezero* kljub omenjenim klišejem





povsem pozabi na tiste žanrske konvencije, ki bi mu prišle prav. Nekako se poskusi vpeti v klasični *whodunnit*, kjer tako gledalec kot detektiv iščeta krivca med osumljenci oziroma neosumljenci, vendar scenarij oboje drži tako daleč stran od dogajanja, da serijo pelje dalje le gledalčeva radovednost. Eden najočitnejših primerov slabega tajminga je opazen v zadnjem delu, kjer za končno odkritje identitet žrtve porabijo neverjetno veliko prizorov: Tina Lanc na RTV izve za bivšo novinarko, ki je že pol leta pogrešana, istočasno pa to izvesta še

inšpektorja Osterc in Brajc, le da Tina izve tudi ime. Informacije se (povsem nedramatično) dopolnijo, a medtem mine dvakrat toliko časa, kolikor bi ga potrebovala dramaturgija.

Serija bi bila s svojo zimo, z asocijalnim, pronicljivim antiherojem, ki ne pije alkohola, in z ljubosumjem kot motivom za umor lahko res pristno slovenska v smislu zvestobe okolju. Edini bolj slovenski umor je družinski prepir, edino bolj slovensko orožje sekira. Tako pa *Jezero* pokopljejo sanje o Skandinaviji – narejeno je namreč z

gledalcem v mislih. Če je Gilles Deleuze predpostavjal, da se adaptacija literature zgodi uspešno le, ko pride do presečišča pisateljevega in režiserjevega problema, ter da je ustvarjanje nujnost, potem je *Jezero* diametralno nasprotje. Potreba po nenehnem ustvarjanju slovenske verzije nečesa tujega in uporaba tujine kot referenčnosti za kakovost sta zelo tanek led. To se vidi na skeletu *Jezeru*, od preobremenjenosti s forenzičnimi detajli do uvodne špice, kjer s preživeto glasbo ter kičasto sopostavitvijo narave in zločina sledijo sorodno nedomiselnim uvodom **Prevare** (*The Affair*, 2014–2019, Sarah Treem, Hagai Levi) in predvsem **Pravega detektiva** (*True Detective*, 2014 –, Nic Pizzolatto).

Avtorji se tako ozirajo po tujem televizijskem okolju konvencije, ne v ustvarjalni nuji, temveč v ustvarjalški priložnosti. Kljub vsemu stremjenju k tujini pa, z izjemo podobe, ne zajamejo večine osnov tuje televizijske ponudbe. A če nazadnje odmislimo vse, kar morda preprečuje *Jezeru*, da bi postavilo nova merila kakovosti slovenske televizijske produkcije, se lahko – pomembneje – vprašamo: kaj bo, če mu uspe do tja priti, na primer v obliki ekranizacije Golobovega drugega romana *Leninov park*? *Jezero* je namreč vseeno naredilo nov korak za Slovenijo: skoraj nemogoče je ločevati samo nadaljevanko od sprejema, ki jo obdaja (premiera na Sarajevskem festivalu, slovenska premiera na Liffu, množični odzivi na Twitterju). Dobili smo pravo sodobno serijo v smislu, da je postala del javne sfere in občega doživljanja ter medijskega mašila. Koga pa bi si predstavljali v vlogah za naslednjo serijo? Koga so bralci in ustvarjalci videli v naslovni vlogi? Kako je potekalo snemanje? Zakaj je zvok tako tih? Kakšen je bil proces adaptiranja





romana? Okoliščine produkcije in recepcija serije se berejo kot doživljajski spis osnovnošolca.

A tudi če televizijski nasledniki *Jezer*a premostijo vsebinski manko ter dosežejo Netflixovo produkcijo v ostalih vidikih – kar je morda vseeno mogoče –, bodo dosegli le novo raven praznine in se približali artificialnosti sodobne medijske kulture. Ta se udejanja kot zastavonoša tistega, kar se je v 20. stoletju po besedah kritika Dwighta Macdonalda razvilo v *midcult*: posledico vse večje kulturne pismenosti povprečnega odjemalca, ki mu povprečini niso več dovolj smeti, zabava in eskapizem, temveč želi tudi estetsko, predvsem pa vsebinsko angažiranost. Slednja po navadi svojo vsebino reducira na paket-aranžma, ki gledalca za slabo uro navidezno vključuje v poenostavljeno problematiko njegovega okolja. Že sama

zabavna industrija je učinkovit agens otopelosti, ki posledično apolitizira družbo, vendar lahko *midcult* to stori še učinkoviteje in povsem prikrito.

Torej, *Jezero* nas je nekako približalo tujini in morda nudi prvi dokaz, da bi se pri nas nekoč dalo narediti spodobno kriminalno dramo. Obenem pa ravno omenjena nedoločenost nudi *Jezeru* boljše možnosti, da ne postane kopija tujih kalupov. To lahko ustvarjalci pri naslednjih adaptacijah Golobove literature uporabijo za izboljšavo, če se le osredotočijo na dejanske prednosti *Jezer*a – torej (premalo poudarjena) kritika malomeščanskosti, počasnost, neobremenjenost z nenehnimi preobrti, šoki in ostalo instantno napetostjo. Tadej Golob pravilno meni, da se serijo gleda zaradi dialogov in posnetkov, ne pa zato, da izveš, kdo je morilec. Vendar bo potrebnega še

veliko scenarističnega dela, da bi jo lahko gledali zaradi dialogov. Do takrat pa: ploskati temu je tako, kot da bi ploskali petletniku, ki je ravno shodil. Realpolitika nam narekuje, naj mu, a je težko. Starši, sorodniki ter tisti, ki imajo enostavno radi, da čas pred televizijo mine brez *cringea* in v znamenju lepih posnetkov narave, pa mu verjetno bodo. Četudi *Jezero* za razliko od naših dosedanjih televizijskih serij ne odžene vsakega pol-inteligentnega gledalca v prvi minuti, in čeprav je korak naprej v produkcijskem smislu, z vso svojo praznino in vsebinsko površinskostjo nikakor ne sme biti vrhunec televizijskega programa. Tovrstna serija bi se lahko nekoč zapisala v kroniko slovenske televizije in v tem smislu predstavlja napredek, do takrat pa se moramo odločiti, ali je mašilo res boljše od mrtvila.





JAZ, ČRNEC (1958)



BAMAKO (2006)



# Gledati nase skozi pogled drugega

MELITA ZAJC

V ponedeljek, 13. januarja letos, so v pariškem kinu mk2 Bibliothèque predvajali film **Bamako** (2006) mavretanskega režiserja Abderrahmana Sissakója. Sestavljen je iz igranih in dokumentarnih prizorov ter preplete pripoved o usodah posameznih junakov s sodnim procesom, v katerem je civilna družba Afrike na zatožno klop postavila mednarodne finančne institucije, kot sta Svetovna banka in Mednarodni denarni sklad. Film, v katerem sodelujejo dejanski odvetniki, je zaslovel po tem, da prinaša nov pogled na globalizacijo in njene posledice za Afriko. Posebnost tokratne projekcije pa je, da film ni bil postavljen v okvire Afrike, pač pa so ga predvajali v okviru projekcij pod skupno temo »utopije«, ob katerih raziskovalci z Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) predavajo o aktualnih problemih sodobnih družb.

Dogodek priča o pomembni spremembi recepcije afriških kinematografij. Filmi afriških režiserjev niso več etnografsko gradivo o eksotičnem življenju Afrike, pa tudi ne več pasiven predmet filmofilskega pogleda, ki jih vrednoti glede na to, koliko ustrezajo predpisanemu estetskemu kanonu. So del policentričnega sveta filmske umetnosti, kjer vladajo različni kanoni, priznana jim je moč, da skupaj in enakovredno z drugimi filmi svetovne filmske produkcije aktivno spregovorijo o skupnih problemih. Ta novi položaj afriških kinematografij v globalni medijski krajini je predmet članka. Predstavila bom kontekst teh sprememb, kratko zgodovino afriških kinematografij ter osnovne poteze razvoja afriških kinematografij v 21. stoletju: pogoje produkcije in distribucije ter osnovne tematske značilnosti. Pokazala bom, da je ena od skupnih potez raznolikih filmskih praks tema metadiskurzivnosti. Pojavlja se v filmih, ki nastajajo v sinhrono in diahrono različnih kontekstih

afriških kinematografij, ne nazadnje pa utemeljuje tudi to, da ne glede na razlike in kljub izjavam, »Africa is not a country«, še naprej uporabljamo oznako afriški film.

## Hollywood, Louvre, Afrika

Med razlogi za to spremembo je nedvomno izjemen uspeh hollywoodskih filmov, kot je z oskarjem nagrajena **Mesečina** (Moonlight, 2016) Barryja Jenkinsa, grozljivka **Zbeži!** (Get Out!, 2017) Jordana Peela, predvsem pa **Črni panter** (Black Panther, 2018, Ryan Coogler), prva filmska uspešnica v zgodovini Hollywooda, kjer so režiser in velika večina junakov temnopolti. Ti filmi so temeljito spremenili pogled globalnih občinstev na Afriko in njeno mesto v globalnem svetu filma.

Ključno pri tem je bilo ravnanje samih Afroameričanov. Zvezdi sodobne pop glasbe Beyonce in Jay Z sta za osnovo plakata turneje Na begu (On The Run II) leta 2018 uporabila plakat za **Touki Bouki** (1973) senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja, ki je izjemen *road movie* o začetkih migracij Afričanov v Evropo, a ga do tega plakata širša javnost ni poznala. Glasbeni video **Apeshit** (2018, Ricky Seitz), ki sta ga Beyonce in Jay Z posnela v pariškem muzeju Louvre, je neposredno obudil kritični diskurz, ki sta ga leta 1953 sprožila Chris Marker in Alain Resnais v dokumentarcu **Tudi kipi umirajo** (Les Statues meurent aussi). Ta poetična hvalnica »črni umetnosti« je spraševala o vlogi umetnin v afriški kulturi, obenem pa jasno obsodila razisem pogleda, ki umetnine iz Afrike razstavlja v Musée de l'Homme namesto v Louvru ter jim tako dejansko priznava izključno etnografsko, odreka pa umetniško vrednost. Film se izteče v neposredno obsodbo francoskega kolonializma in je bil zaradi tega prvih deset let po nastanku prepovedan. Resnais



in Marker govorita o odgovornosti kolonizatorjev, ki ne spoštujejo Afričanov in njihove kulture, ter se jasno zavzamejo za enakost med rasami. Njuno navdušenje nad lepoto afriških umetnin, pa tudi spraševanje o tem, ali se vloga, ki jo imajo ta dela v afriški kulturi, spremeni, ko pridejo na evropska tla, je bilo za tisti čas inovativno in skorajda prevratniško. V kolonialnih državah je namreč veljalo, da Afričani niso sposobni za umetniško ustvarjanje.

Da bi se ta pogled spremenil, so bile poleg sprememb na področju popularne kulture potrebne tudi spremembe samega razumevanja umetnosti. Znotraj teorije je zlasti pomembna konceptualna sprememba v okviru kulturnih študij, ki so se usmerile k proučevanju materialnosti kultur in pokazale, da vsebin del ni mogoče ločevati od materialnih pogojev njihovega obstajanja (produkcije in recepcije). Oziroma, kot zapiše Lindive Dovey v svoji monografiji o afriških filmih na filmskih festivalih, treba je bilo »rematerializirati« filmske študije (2015, str. 3), torej pokazati, da so estetski kanoni neločljivo povezani s pogoji produkcije, distribucije in recepcije. Torej so tudi funkcija pogleda. In ker je bil pogled tisti, ki je jemal kredibilnost (»so te umetnine zdaj, ko jih gledamo mi, drugačne kot takrat, ko so bile narejene?« sprašuje Marker v filmu *Tudi kipi umirajo*), je pravzaprav logično, da je refleksija tega pogleda neločljivo vpisana v filme Afrike.

### Začetki filma v Afriki

Afrika je prostrana celina in bogastvo razlik znotraj nje je neizmerno – samo v Nigeriji govorijo več kot 520 različnih jezikov. Razlog, zakaj je vseeno smiselno govoriti o Afriki,

ni ta, da bi obstajala neka skupna »narava« ali skupna kulturna »tradicija«. Kar je skupnega prebivalcem Afrike, je izkušnja žrtve evropskega kolonializma. V kontekstu kolonializma je Afrika spoznala tudi film. Tudi zato se od vseh afriških kinematografij razlikuje le kinematografija Egipta, ki ima drugačno zgodovino filma, saj je Egipt drugače doživel evropsko vladavino. Poleg tega so že od zgodnjih začetkov britanske okupacije lokalni prebivalci ohranili sredstva in moč, ki jih prebivalci drugih afriških držav niso imeli. Egiptovska kinematografija ima dolgo zgodovino in vključuje filme, ki veljajo za klasike svetovne kinematografije; eden takih je na primer mojstrovina **Postaja Kairo** (Babel hadid, 1958) režiserja Youssefa Chahina.

Medtem ko so Egipčani začeli snemati filme zgodaj v dvajsetem stoletju, neposredno po izumu filma, pa so drugod v Afriki šele v času dekolonizacije, torej po letu 1960, Afričani dobili možnost, da sami snemajo. To pa ne pomeni, da pred tem kinematografskega medija v Afriki ni bilo, nasprotno. Potem ko je britanski parlament leta 1833 odpravil suženjstvo in so se kolonizatorji začeli zanimati za izkoriščanje naravnih bogastev, so morali najprej nevtralizirati tako imenovano nasprotovanje Afričanov in osvojiti njihovo gostoljubje. Mnogi teoretiki (Nanbigne 2011, Santanera 2018, Ukadike 1994) opozarjajo, da jim je pri tem pomembno pomagal prav film. Krščanski misijonarji, ki so pridigali evangelij ter predvajali filme o Jezusu in druge svetopisemske zgodbe, so s podobami privabili občinstvo in dosegli, da so sprejeli krščansko vero. Šele po tem so nastopili kolonizatorji s svojo politično oblastjo ter gospodarskim izkoriščanjem.





TUDI KIPi UMIRAJO (1953)

Filmski medij je bil medij kolonialne prevlade – s svojo tehnologijo je demonstriral superiornost Evropejcev in legitimiral njihovo nadrejenost. Po drugi strani pa je s pomočjo zgodb na platnu izobraževal in prinašal tako imenovane civilizacijske vrednote. Filmska kamera je delovala kot mehansko oko razuma, ki je potrdilo znanstveno resnico o domorodskem vraževerju. S podobami je film dobesedno prinašal luč v temne afriške noči, postal je otipljiva demonstracija superiornosti kolonialnih sil globalnega severa.

### Celuloid

Rabo filmske tehnologije so kolonizatorji seveda skrbno nadzirali in Afričani niso imeli dostopa do filmske proizvodnje. Tako je Georges Sadoul ob pisanju zgodovine filma leta 1960 zgrožen ugotovil: »Petinšestdeset let po izumu filma,

po moji vednosti, ne obstaja en sam celovečerni film afriške proizvodnje – da bi torej Afričani, v afriškem jeziku, v njem igrali, ga posneli, napisali, zasnovali, zmontirali in tako dalje. Torej je dvesto milijonov ljudi izključenih iz najbolj razvite med najbolj modernimi umetnostmi.« Jean Rouch, vizualni antropolog, ki je od konca druge svetovne vojne delal in živel v Nigru, je v poročilu o filmu v Afriki, ki ga je leta 1961 napisal za UNESCO, predlagal, da bi v Afriki namesto 35-mm načrtno razvijali 16-mm film. To bi po mnenju Roucha, ki se je pri tem skliceval na izkušnjo francoskega novega vala, osvobodilo kinematografsko umetnost ekonomskih omejitev. Vendar pa ta predlog ni bil nikoli uresničen, večina afriških držav pa tudi ni imela in še danes nima filmske industrije na filmskem traku. Obstaja le t. i. umetniški film, torej svetovno priznani avtorji, ki pa težko pridobivajo sredstva za snemanje; prisotni so na svetovnih festivalih, lokalna publika pa njihovih filmov skorajda ne pozna.

Tudi po osamosvojitvi koloniziranih držav je filmska proizvodnja ostala organizirana hierarhično in daleč od lokalnih prebivalcev. Poleg tega pa, ker je bila tudi skrb za arhiviranje prepuščena posameznikom, o tem vemo zelo malo, na kar je šele nedavno opozoril Suhaib Gasmelbari v filmu **Govorimo o drevju** (Talking About Trees, 2019), odličnem dokumentarcu o poskusu režiserjev veteranov v Sudanu, da bi v protest proti politični diktaturi obudili filmsko kulturo. Tako kot junaki tega filma so se tudi drugi afriški režiserji izobraževali na filmskih šolah v prestolnicah nekdanjih kolonizatoric, v Sovjetski zvezi ali Kanadi ter tako razvijali filmski jezik, ki je bil Afričanom tuj. Drugi razlog je bil, pravi eden od pionirjev, senegalski režiser Ousmane Sembène, da so filme afriških režiserjev tudi financirali večinoma tujci. Ustvarjalci so se, v zameno za sredstva, rade volje prilagodili okusu investorjev.



TOUKI BOUKI (1973)



BEYONCE IN JAY Z, PLAKATA TURNEJE NA BEGU (ON THE RUN II)



POSTAJA KAIRO (1958)



JAZ, ČRNEC (1958)

### Nigerija

Nigerija, najbolj številčna država črne Afrike, ki ima danes okrog 200 milijonov prebivalcev, je bila izjema. V pogojih, ko za proizvodnjo filmov ni bilo na voljo javnih sredstev, je prav ta številčnost omogočala, da je bila proizvodnja filmov dobičkonosna. Tako se je v Nigeriji že takoj po osamosvojitvi, ko so filme snemali na filmski trak in predvajali v kinodvoranah, razvila filmska industrija, saj filmi niso nastajali za tuja, pač pa za domača občinstva. Snemali so jih v okviru etničnih skupnosti (največje tri so Hausa, muslimani, ki živijo na severu države, Yoruba, ki živijo na jugozahodu, in Igbo na jugovzhodu države) ter v povezavi z drugimi kulturnimi praksami. Yorubski režiserji Ola Balogun, Hubert Ogunde, Adeyemi Afolayan in drugi so izhajali z tradicije potujočega gledališča. Že njihove gledališke predstave so bile pogosto multimedijски nastopi, ki so vključevali radio, pa tudi filmske posnetke, projicirane na platno. S prihodki od gledališča so financirali filme, ki so bili včasih le statični posnetki predstav, in ker je njihove avtorje občinstvo poznalo že kot gledališčne, Adeyemi Afolayan aka Ade Love je bil na primer priljubljen tudi kot igralec, so jim filmi začeli prinašati dobiček. Igbovskim filmom je, poleg značilnih tem, uspešnost zagotavljalo to, da so jih snemali v angleškem jeziku, kot na primer Eddie Ugbomah, eden prvih nigerijskih režiserjev. Režiserji etnične skupnosti Hausa so izhajali iz književnosti, njihove filme pa so financirali tudi s sredstvi države; tako je na primer Adamu Halilu posnel epski dokumentarec **Shaihu Umar** (1976), ki ponuja vpogled v življenje žensk in otrok v črni islamski družbi.

### Video

Zlatega obdobja nigerijskega filma na celuloиду je bilo konec v zgodnjih osemdesetih letih, ko so v Nigeriji na zahtevo mednarodnih upnikov na čelu z Mednarodnim denarnim skladom uvedli tako imenovani Načrt strukturne prilagoditve (podobno Stabilizaciji v nekdanji SFRJ). Ekonomija je tako rekoč propadla, nigerijska valuta naira je bila praktično razvrednotena in filmski producenti, ki so razvijanje in vso postproduksijsko obdelavo opravljali v državah globalnega severa, teh storitev niso več mogli financirati. V kaotičnih političnih razmerah je ugasnilo tudi obiskovanje kinematografov – na eni strani je bilo obiskovanje kina preveč nevarno (v času političnih diktatur, ko so vladale policijske ure, tudi nemogoče), na drugi strani pa so tudi nehali uvažati hollywoodske filme. Te so nadomestile piratske kopije na VHS kasetah in gledanje filmov na televizorju – v videotekah in video klubih, še pogosteje pa doma, ker je bilo to primernejše za čas policijskih ur, pa tudi za občinstva na severu, kjer je prevladoval islam in so ženske že prej manj hodile v kino. Piratske kopije so v Nigerijo prihajale po trgovskih poteh z Daljnega Vzhoda, pa tudi po Nigeriji se je piratska mreža razvila na podlagi uveljavljenih trgovskih poti s tradicionalnimi središči v Kanu, Onitshii in Lagosu.

Ta mreža je bila osnova za hiter razmah video filmske industrije, ki jo danes poznamo po imenu Nollywood. Temelji na poceni video tehnologijah in je danes ne le vodilna filmska industrija v Afriki, pač pa tudi, po številu posnetih filmov – okrog 1500 letno –, druga najmočnejša filmska industrija na svetu, za indijsko, Bollywoodom, in pred Hollywoodom. Nekateri



ZBEŽI! (2017)

viru pravijo, da se je Nollywood razvil neposredno v okviru izdelave nelegalnih kopij hollywoodskih in bollywoodskih filmov: Kenneth Nnebue, producent znamenitega »prvega« nollywoodskega filma iz leta 1992, je menda ta film posnel zgolj zato, da bi prodal prazne VHS kasete, namenjene razmnoževanju piratskih kopij, ki so se mu nabrale v skladišču. Napisal je scenarij, k sodelovanju povabil Chrisa Obija Rapuja, ki je bil takrat že uveljavljen televizijski režiser, in skupaj sta posnela film **Living in Bondage** (Živeti v okovih). Prodanih je bilo izjemno veliko kopij, po nekaterih podatkih več kot pol milijona, in to je bil zanesljiv znak, da je produkcija video filmov lahko dobičkonosna.

Nigerijski video film je prinesel nov poslovni model: uporaba nizkocenovne video tehnologije je omogočila snemanje brez državnih subvencij, pa tudi brez visokih investicij. Še danes velja, da produkcija povprečnega nollywoodskega video filma stane 15.000 evrov, tako da mnogi filmski ustvarjalci svoje prve filme financirajo z zaslužki od sodelovanja pri filmih drugih. V času globalizacije, ko se zdi, da hollywoodske vsebine prevladujejo širom sveta, so v Nigeriji razvili avtonomno filmsko kulturo z lastnimi avtorji in zvezdami. Filmi so namenjeni ogledu na videu, njihova distribucija temelji na piratski distribuciji, kopije pa so za malo denarja na voljo na vsakem koraku.

## 21. stoletje

Gospodarska kriza v Evropi na začetku 21. stoletja je prinesla znatno zmanjšanje sredstev, ki jih evropske države namenja-jo za subvencioniranje filmske produkcije v Afriki. Mnogi

uveljavljeni režiserji so se enostavno preselili v Evropo in filme snemajo tu, enako tudi mnogi mladi Afričani, ki film študirajo v Evropi. Hkrati pa produkcija video filmov v Nigeriji še naprej cveti, poleg ekonomske učinkovitosti Nollywooda pa se večja tudi njegova kulturna in estetska privlačnost. Danes je Nollywood panafriški fenomen, bil je model za začetek video filmske produkcije v drugih afriških državah, spodbudil je razvoj kompleksnih in raznolikih oblik nacionalnih kinematografij ter lokalnih, regijskih in globalnih mrež, ki jih te filmske industrije proizvajajo. V Ugandi v vzhodni Afriki poročajo o neznanskem uspehu »prvega ugandskega akcijskega filma« **Kdo je ubil kapitana Alexa?** (Who Killed Captain Alex?, 2010, Nabwana IGG), ki je bil posnet za 200 ameriških dolarjev, na YouTubeu pa je imel do leta 2018 že 2,5 milijona ogledov. V Kamerunu snemanje video filmov pomeni pobegniti pred lokalno nerazvitostjo ter vzpostaviti vez z modernim mednarodnim svetom, ki ga predstavlja film (Santanera 2018, 153). Filme snemajo za nekaj sto dolarjev, pogosto kar na občinstvu znanih lokacijah, igralci veljajo za tekmece novinarjev, teme njihovih filmov pa so neposredno politične: film **Propad** (La Decheance, 2012) na primer v liku z imenom Predsednik parodira kamerunskega predsednika Paula Biyo, ki je na oblasti že od leta 1982.

Ena od prepoznavnih lastnosti filmov, ki nastajajo v teh mladih afriških kinematografijah, je, da so pomemben medij oblikovanja kritične javnosti. Andy, junak filma *Živeti v okovih*, zaman skuša uspjeti na tradicionalne načine, zato vstopi v okultno sekto. Ta mu obljubi uspeh, a mora v zameno žrtvovati ženo. Ko to stori in ima na voljo vse bogastvo tega sveta, pa se začne vračati duh pokojne žene, da bi jo maščeval. Evropski filmski kritiki so v tem videli nadaljevanje okultnih praks tradicionalnih afriških kultur. Sodobni antropologi, nasprotno, opozarjajo, da so številne variacije te teme izraz, kako se v okviru specifično afriške moderne oblikuje podoba »milenijskega kapitalizma«. Popularna domišljija paradokse sodobnega neoliberalizma – za katerega se zdi, da bogastvo črpa iz potrošnje, ne pa iz proizvodnje – preobrazi v znake okultnih ekonomij, ki uporabljajo skrivnostne tehnike, da bogatijo s pomočjo živih bitij in njihove sposobnosti, da ustvarjajo vrednost. Andyjevo pot do bogastva torej lahko beremo tudi kot metaforo dinamik sodobnega »roparskega kapitalizma«, v katerem vedno bolj ozka elita kopiči bogastvo na račun množic, ki postajajo vse bolj revne. Ta značilno afriška moderna je neločljivo prepletena z magijo; dihotomije, značilne za zahodno moderno, ki denimo modernizem zoperstavlja magiji, pa v njej nimajo nobenega pomena.



**Jaz, črnc**

V času, ko družbeni mediji, od selfijev do Instagrama, dokazujejo, kako pomembno je imeti nadzor nad tem, kako te vidijo drugi, ni težko razumeti, kako pomembno je, da *Črni panter* temnopolte upodablja kot junake. Medtem ko je za belopolta občinstva prevlada reprezentacij belopoltnih v okviru popularne vizualne kulture samoumevna, pa za druge vizualna reprezentacija vključuje samorefleksijo, razmislek o tem, kako si predstavljati samega sebe. Kot v citatu v Slovarju afriških filmarjev Roya Armesa (2008) pravi Gaston Kaboré, filmski režiser iz Burkine Faso: »Sposobnost, da si predstavljaš samega sebe, je življenjskega pomena ... družba, ki je dnevno podrejena tujim podobam, slednjič izgubi svojo identiteto in svojo sposobnost, da oblikuje lastno usodo. Razvoj Afrike med drugim zahteva tudi proizvodnjo lastnih podob.«

Zato je bil film v Afriki vedno primarni medij politične komunikacije, obenem pa so teme številnih filmov umeščene na presečišče politične kritike in samorefleksije. Klasičen primer so filmi Sembèna Ousmaneja, enega pionirjev filmske umetnosti Afrike, ki je začel kot pisatelj in se je za film odločil predvsem zato, ker je bil prepričan, da je kot jezik podob film bolj univerzalen in lažje razumljiv za afriška občinstva. V filmih obravnava različne teme, od zgodovine kolonializma, religije in poligamije do vloge žensk; pogled, ki ga vzpostavlja, pa je vedno samorefleksiven in občinstva v Afriki vabi, da kritično pogledajo nase: od filma **Xala** (1975), satire o korupciji afriških vlad, ki so prišle na oblast po neodvisnosti, do filma **Moolaadé** (2004), ki obsodi mutilacijo. V teh filmih bi morda celo lahko našli znak paternalistične vzvišenosti, s katero Sembène laska svojim evropskim producentom in Afričane predvsem podučuje, kot so kritiki ugotavljali za Jeana Roucha in njegov pristop v filmu **Jaz, črnc** (1958). A podobno samorefleksiven pogled v svojih filmih konstruira tudi eden najbolj neodvisnih ustvarjalcev prve generacije afriških režiserjev, Med Hondo. Ta mavretanski režiser, ki je živel v Parizu in se preživljal s sinhronizacijo ameriških filmov v francoščino, je kmalu po prihodu v Francijo posnel film **O sonce** (Solei O, 1967) in v njem spregovoril o svoji izkušnji, namreč o razočaranju migrantov, ki polni upov iz nekdanjih kolonij prihajajo v nekdanje kolonialne prestolnice.

Tudi najbolj uspešni filmi Nollywooda obravnavajo teme, ki temeljijo na sposobnosti občinstev, da predpostavijo pogled drugega. **Osuofia v Londonu** (Osuofia in London, 2003, Kingsley Ogoro) velja za najuspešnejši

nollywoodski film vseh časov. Pripoveduje o preprostem vaščanu (Nkem Owoh), ki iz Nigerije odpotuje v London, da bi prevzel bratovo dediščino, neskladje med njegovo kulturno identiteto in pričakovanji okolja pa se izkaže za neizčrpen vir komičnega. V **Nevarnih dvojčkih** (Dangerous twins, 2004, Tade Ogidan), ki ju odlično odigra Ramsey Nouah, postane nosilec tega pogleda drugega kar brat, ki živi v Londonu. Ob njegovi vrnitvi iz Londona v Lagos ta pogled omogoči kopico komičnih situacij in zapletov, a na koncu se neskladnost potujenega pogleda z lokalnimi razmerami izteče v tragedijo.

Filmi, ki jih ustvarjalci afriških kinematografij snemajo danes, so v marsičem drugačni od predhodnikov. Tudi v teh filmih igra konstitutivno vlogo pogled drugega. **Nisem čarovnica** (I am not a Witch, 2018), filmski prvenec scenaristke in režiserke Rungano Nyoni, je odlična kritika preganjanja čarovnic v tradicionalnih afriških družbah, ki obtožbe o čarovništvu razkrinka kot načine discipliniranja žensk in otrok. Film je nastal v koprodukciji evropskih in afriških držav, posnet je bil v Zambiji, režiserka, rojena v Zambiji, pa je filmsko režijo študirala na Central St. Martins v Londonu. Je, skratka, značilen produkt sodobne transnacionalne medijske krajine. Glavna junakinja filma, Shula, ki jo obtožijo čarovništva, ko hoče misliti s svojo glavo, sprva za nasvet, kako ravnati kot čarovnica, sprašuje odrasle čaravnice. Kmalu pa se prilagodi in to, kako jo vidijo drugi, izkoristi, da uveljavi svojo voljo. Pogled nase, ki ga film vzpostavi že v naslovu, torej ni nujno pokroviteljski. Nasprotno, je produktiven, tako kot preživetvena strategija junakinje, pa tudi kot modus učinkovitega naslavljanja filma na občinstva znotraj in zunaj Afrike.

**Literatura:**

- Armes, R., Dictionary of African Filmmakers, Indiana University Press, 2008, Bloomington 2008.
- Bakari, I., African film in the 21st Century: some notes to a provocation. In Communication Cultures in Africa, letn. 1, št. 1, december 2018.
- Dovey, L., Curating Africa in the Age of Film Festivals, Palgrave Macmillan 2015.
- Dia, T. I. Dia (ur.), Ousmane Sembène. Il Castoro 2009.
- Fendler, F., Vatter, C. (éds.) Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXIe siècle. Acteurs, formats, réseaux. Universitätsverlag des Saarlandes, Saarbruecken 2018.
- Nanbigne, V., Cinema in Ghana. Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD) at the University of Bergen, 2011.
- Santamera, G., Afro-modernita in polvere: esperienze video da Lagos a Douala. V Bargna, I. (ur.) Mediascapes, Meltemi Editore Milano 2018, str. 141–178.
- Ukadike, F. N. Black African Cinema. University of California Press, 1994.

# Afriška filmska dediščina: afrooptimizem in izzivi

MAŠA PEČE



LA FEMME AU COUTEAU (1969)

»Film, ta forma vseh form. Skozi njegovo govorico so afriški filmarji sklenili postati lucidna, kritična in empatična zavest svoje celine in pravzaprav vsega sveta. Niso se uklonili cinizmu. Z zaupanjem so povezali svojo usodo s človečnostjo ter ustvarili pristen filmski humanizem, usidran v trdoživosti in optimistični veri v boljšo prihodnost. /.../ Zmotno bi bilo misliti, da gre za projekt, posvečen preteklosti. Nasprotno, povezan je s prihodnostjo, ki se zaveda svoje preteklosti. Še vedno smo priča nekakšni vrzeli v medgeneracijskem prenašanju izročila. Nobena evropska ali ameriška filmska šola, ki kaj da nase, ne bi poučevala svojih filmarjev brez omembe Eisensteina, Griffitha ali Orsona Wellesa. Temeljev, iz katerih se lahko porajajo nove ideje. Toda danes lahko v Afriki študirate film, ne da bi gledali filme Sembèneja ali Meda Honda! /.../ Afriške filme hočemo znova umestiti v vokabular mladih afriških ustvarjalcev in filmarjev po vsem svetu. To je srčika našega projekta.«  
(Aboubakar Sanogo)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pričujoče besedilo črpa iz pogovorov Aboubakarja Sanoga in Cecilie Cenciarelli ob projekcijah afriških filmov na filmskem festivalu Il Cinema Ritrovato

Tematski blok, ki ga v pričujoči številki revije *Ekran* posvečamo afriški kinematografiji, je nastal na pobudo Festivala žanrskega filma Kurja Polt, ki bo v programu **Fokus: Afrika** med 14. in 19. aprilom na platnih Kinodvora in Slovenske kinoteke ob bok klasikom afriškega filma, kot sta mavretanski *Med Hondo* (1936–2019) in senegalski *Djibril Diop Mambéty* (1945–1998), postavil bolj izrazito žanrske filme novejših letnikov iz Gane, Ugande in Etiopije. Toda razlog in kontekst naših podvigov, tako na področju pisanja kot prikazovanja, je mnogo širši. Če afriški film vse premalo poznamo in imamo za njegov ogled redke priložnosti, smo lahko glede prihodnosti vsaj na filmskem področju bolj afrooptimistični. Zasluga gre Projektu afriške filmske dediščine, katerega prve plodove je bilo v zadnjih letih moč videti na festivalih Il Cinema Ritrovato v Bologni, v sekciji Cannes Classics in na Panafriškem filmskem festivalu FESPACO v Burkini Faso. Delo te izjemne iniciative ne bo lahko, je pa za filmsko in kulturno dediščino na globalni ravni neprecenljivo. Zato je pomembno, da ga osvetlimo, z iniciativami afriškega filma pa se mu pridružimo tudi lokalno.

## Projekt afriške filmske dediščine

Mednarodno iniciativo African Film Heritage Project (AFHP) so leta 2017 soustanovili Panafriška federacija filmskih ustvarjalcev FEPACI, Scorsesejeva neprofitna organizacija The Film Foundation (posvečena ohranjanju in restavriranju svetovne

v Bologni leta 2019 ter spletnih intervjujev: <https://www.watershed.co.uk/articles/archiving-and-restoring-africas-film-heritage-visions-and-challenges> (filmski kurator Mark Cosgrove v pogovoru z Aboubakarjem Sanogom).

<https://www.cinemaescapist.com/2018/07/african-film-heritage-project-cinema-next-chapter/> (Oscar Harding v pogovoru s Cecilio Cenciarelli, Margaret Bodde in Aboubakarjem Sanogom za *Cinema Escapist*).

<https://cinemaescapist.com/2018/07/interview-martin-scorsese-african-film-heritage-project/> (Oscar Harding v pogovoru z Martinom Scorsesejem za *Cinema Escapist*).



filmske dediščine), UNESCO in Cineteca di Bologna. Njen prvi, praktični cilj je locirati, ohraniti in restavrirati 50 afriških filmskih klasik, da bi zagotovili preživetje teh filmskih del v prihodnosti in njihovo dostopnost gledalcem širom sveta. Doslej so restavrirali štiri filme: leta 2017 **Soleil Ô** (1970, Med Hondo, Mavretanija), leta 2018 **Ahdat sanawovach el-djamr** (1975, Mohammed Lakhdar-Hamina, Alžirija), lani **La femme au couteau** (1969, Timité Bassori, Slonokoščena obala) in **Muna Moto** (1975, Jean-Pierre Dikongué Pipa, Kamerun).

Seznam 50 filmov, ki nastaja postopoma, na podlagi obsežnih raziskav in strokovnega dialoga, je ena pglavitnih nalog panafriškega združenja FEPACI, ki za ta namen povezuje filmske zgodovinarje, teoretike, arhivarje, filmarje in producente z vse celine. Njihova naloga je napraviti karseda geografsko in zgodovinsko inkluziven nabor del. »Smo panafriška federacija, kar pomeni, da skušamo vključiti vseh pet regij te celine in seveda tudi diasporo – šesto regijo,« pravi Aboubakar Sanogo, profesor filmskih študij na Univerzi Carleton v Ottawi in severnoameriški sekretar združenja FEPACI. Seznam se prav tako ne omejuje na velika dela postkolonialne filmske dediščine iz obdobja po osamosvojitvi posameznih držav, temveč skuša zaobjeti stoletje, od rojstva filma do leta 1989, od pionirjev, poprej izgubljenih in spregledanih del do velikih mojstrov.

Če je projekt restavriranja 50 filmov že sam po sebi orjaški podvig, predstavlja hkrati zgolj prvi korak mnogo ambicioznejše misije odkrivanja in beleženja karseda izčrpne zgodovine afriškega filma, ki je šele v teku pisanja. Glavnega izziva tako ne predstavlja tehnično in finančno sila zahtevne restavriranja filmov, temveč najprej njihovo detektiranje in nato lociranje ohranjenih elementov, na podlagi katerih je restavracija mogoča. »Zelo zgodaj smo doumeli, da sta restavriranje in prezervacija zgolj polovica bitke. Najboljši ohranjeni elementi afriških filmov se skoraj nikoli ne nahajajo v Afriki. V primeru mnogih filmov so razpršeni po vsej Evropi in pogosto jih je težko izslediti. Na konferenci Unesca v Parizu leta 1995 je Sembène povedal, da ne ve niti, kje so nekaterih njegovih lastnih filmov. Ni imel dostopa do pozitivnih elementov ali distribucijskih kopij, niti sanjalo se mu ni, kje bi lahko bili izvorni negativni, niti ali ti sploh še obstajajo. Na žalost to drži za stotine filmov iz zgodovine afriške kinematografije in za tisoče filmov po vsem svetu.« (Martin Scorsese)

Takšni razpršenosti izvornih filmskih elementov je botrovala vrsta dejavnikov, tako ali drugače povezanih s (post) kolonialno realnostjo afriškega kontinenta. »Naša filmska zgodovina, naš filmski spomin je diaspora,« pravi Sanogo. Zaradi pomanjkanja produkcijskih sredstev in infrastrukture



so številni afriški filmi nastajali v evropski koprodukciji, bodisi s kolonialnimi državami Zahoda ali državami komunističnega bloka. Zaradi pomanjkanja tehnološke infrastrukture so filme razvijali v evropskih laboratorijih, kjer so pogosto ostali njihovi izvorni negativni. Mnogi afriški filmarji so v Evropo odhajali tudi na študij in filmsko prakso, glede na politično orientacijo svoje dežele bodisi na Zahod, v Francijo in Italijo, ali pa na Poljsko, Češko, v Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo. Tam neke so v morju filmskih kopij izgubljeni njihovi študentski filmi.

Neznan in bržkone ogromen del afriške kinematografije tako že desetletja tiči v filmskih konzervah in skladiščih razsežne diaspore, neoznačen, nepopisan in anonimen. Toda zdaj se mu čas nevarno izteka. Razmah digitalne tehnologije je v preteklem desetletju botroval množičnemu zapiranju filmskih laboratorijev, ki nemalokrat hranijo edine primerke filmskih negativov. Ob zaprtju nekateri laboratoriji svoje zbirke prodajo, drugi zavrnejo, tretji jih k sreči predajo v hrambo nacionalnim arhivom. Toda prioriteta slednjih je bržkone ohranjanje in restavriranje domače dediščine ter posebnih, že prepoznanih in tako ali drugače kanoniziranih zbirk. »Če gre za javni arhiv, so možnosti za lociranje elementov boljše, a tudi arhivi, kot je Bolonjska kinoteka, pogosto nimajo dovolj sredstev, da bi lahko katalogizirali vse, kar hranijo. Ko gre za zasebni laboratorij, so stvari še bolj zapletene, saj se laboratoriji zapirajo, zbirke prehajajo iz rok v roke, včasih se prodajajo celo na dražbah. Informacije o teh obskurnih filmih, ki jih že dolgo nihče ne išče, je izjemno težko odkriti,« pojasnjuje Cecilia Cenciarelli, vodja raziskovalnega oddelka Bolonjske kinoteke, ki poleg samega postopka restavracije bistveno sodeluje tudi pri raziskovalnem delu projekta AFHP. Anonimna afriška filmska dediščina 20. stoletja v teh arhivih nemo čaka (če še) na filmskem traku, ki ga načenjata zob časa in vinegarjev sindrom.

Projekt je tako prišel zadnji hip, in ker bibe bitko s časom, je moral nastopiti, še preden so se lahko nanj pripravili domači, afriški arhivi. Veliki izzivi ga namreč čakajo tudi na drugi strani tega kompleksnega procesa vzpostavitve in ohranjanja zgodovine afriškega filma. Ko so posamezna dela locirana, ko je nato opravljena restavracija in so izdelani prezervacijski elementi ter predvalne kopije, je filme treba arhivirati. Potrebna je dolgoročna nastanitev v pogojih, ki tem izjemno krhkim materialom omogočajo varen in dolgotrajen obstoj. Tudi to je eden glavnih izzivov in nalog panafriške federacije FEPACI, saj sistematična in kakovostna infrastruktura filmskih arhivov v večini afriških držav ne obstaja. Poleg tega predstavlja filmsko arhiviranje na afriški celini povsem

drugačen izziv kot v območjih z zmernejšo klimo. Potrebi po lokalnih, regionalnih in celinskih političnih spodbudah in financiranju se pridružujejo vprašanja primernih arhitekturnih in energetskih rešitev. »Ta hip skušamo sklicati nekakšno generalno skupščino afriških filmskih arhivov, da bi na enem mestu zbrali arhivarje vseh 54 držav; najprej zato, da bi jih povezali in ocenili stanje filmske prezervacije v vsaki posamezni državi. Naslednji korak je ustanovitev združenja filmskih arhivov, ki bo lahko lobiralo pri lokalnih vladah in UNESCO, ter drugih potencialnih parterjev, ki nam želijo pomagati pri vzpostavljanju infrastrukture in takojšnjem zaježitvi izginjanja obstoječih del, ki jih načenja vinegarjev sindrom. /.../ Gre za celoten 'dispozitiv', če si izposodim Foucaultov izraz – celoten aparat arhiviranja, od intelektualno-konceptualne plati do fizične infrastrukture, kulture prikazovanja in poučevanja filma,« razlaga Sanogo.

Prav takšen celosten izziv si, kot smo videli, zastavlja tudi sam ambiciozni Projekt afriške filmske dediščine: od detektiranja in lociranja posamičnih filmskih del, prek prezervacije in restavracije, do arhiviranja ter v končni instanci ozaveščanja, promocije in, kar je bistveno, prikazovanja. Pobude in arhivi, ki svojih zakladnic in plodov svojega dela ne delijo z občinstvi, so mrtvi. Omogočanje prikazovanja afriške filmske dediščine v mednarodnem merilu je tako še ena ključna naloga Scorsesejeve fundacije, Unesca in Bolonjske kinoteke. Medtem ko je poglobitni cilj panafriške federacije FEPACI doseči domača, afriška občinstva v državah, kjer je kinodvoran malo in jih večini nadomeščajo tako imenovani videoklubi, in kjer je spletni pretok ali *streaming* filmskih vsebin pogosto otežen zaradi prešibkih povezav. Osrednji akter na področju domače promocije in prikazovanja je kajpak leta 1969 ustanovljeni panafriški filmski festival FESPACO, ki se vsako drugo leto odvija v Ouagadougouju, prestolnici Burkine Faso. FESPACO je od leta 1985 uradni sedež federacije afriških filmskih ustvarjalcev FEPACI. Leta 1989 je bilo ob 20. obletnici festivala tu ustanovljeno prvo in glavno oporišče ohranjanja afriške filmske dediščine, panafriški filmski arhiv La Cinémathèque Africaine de Ouagadougou. Lani, ob 50-letnici, je FESPACO v okviru obsežne novoustanovljene sekcije zgodovinskih del, afriških klasik po vzoru programov v Bologni in Cannesu, predstavil tudi štiri doslej restavrirana dela projekta AFHP.

Če te pobude le ne bodo utonile v medijsko in kolektivno pozabo, ob kateri hitro usahne tudi sistemska in finančna podpora; če bodo ti krhki analogni filmi vendarle zdržali pritisk časa, nas čaka doba pravega praktičnega afrofuturizma in vznemirljivega afrooptimizma, vsaj za cinefile.

# Žanrski poganjki onkraj Nollywooda

PETRA METERC

Ko pomislimo na žanrski film in Afriko, je prva asociacija zagotovo Nollywood, ki po produkciji (po ocenah kakšnih 2500 filmov letno) presega hollywoodsko in se po številu umešča na drugo mesto takoj za Bollywoodom. Izraz, skovan pred dvajsetimi leti, označuje ustvarjanje, ki ne prinaša toliko dobička kot sestrski Hollywood in Bollywood ter ga enačimo predvsem z nizkimi proračuni in izrazito usmerjenostjo v akcijske filme, znanstveno fantastiko ter melodrame. Če so se njegovi začetki povezovali s hiperprodukcijo doma posnetih filmov, pa se je industrija v zadnjih letih močno razplastila in sega tudi po visokih proračunih in studijskih produkcijah. Nedvomno se je vpliv Nollywooda iz Nigerije razširil tudi v druge afriške države. Pogosto je denimo težko ločiti nigerijske in ganske produkcije, saj v njih bodisi nastopajo igralci iz obeh držav, ali pa nigerijski režiserji snemajo filme v Gani, kjer je produkcija cenejša, hkrati pa so v Gani oblikovali tudi poseben izraz za njihovo produkcijo – Gollywood.

Na celini izrazito samosvoji žanrski izrazi obstajajo tudi onkraj Nollywooda, kamor svoj pogled usmerja letošnji festival Kurja Polt. Tu najdemo denimo etiopsko-estonski samooklicani WTF triler **Jesus Shows You the Way to the Highway** (2019) Miguela Llansója, pa ugandsko akcijsko DIY ekstravaganco **Bad Black** Isaaca Nabwane (2016) ter ganski pidžin muzikal kolektiva FOKN Bois in režiserja Kinga Luuja **Coz Ov Moni 2** (2013).

Miguel Llansó, španski režiser, ki že daljši čas ustvarja v Estoniji, si je s filmom *Jesus Shows You the Way to the Highway* zamislil mednarodno vohunsko zgodbo na preseku afrofuturizma in hladne vojne. Ker za film, kate-rega del produkcije je potekal v Etiopiji, ni mogel dobiti evropskih sredstev, je denar za koprodukcijo zbiral kar na Kickstarterju, kjer je, oglaševan kot afrofuturistični *sci-fi*, kot WTF triler, kot zadnji udarec globalni korupciji, kot

podzemni James Bond in kot film onkraj Matrice, v mesecu in pol zbral nekaj več kot petnajst tisoč dolarjev.

Pripoved se dogaja leta 2035, v času, ko megalopolis Talin, ki je videti kot kakšen Los Angeles iz **Iztrebljevalca** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), upravlja računalniški sistem Psychobook. V ospredju je agent Gagano, ki se želi upokojiti (dela za Cio) ter pomagati dekletu pri ustanovitvi kimbokser-skega centra; če bi šlo vse po sreči, pa bi sam odprl picerijo. Toda preden se upokoji, ga čaka še zadnja, pregovorno najbolj nevarna misija doslej. Ko Psychobook napade virus po imenu Sovjetska zveza, kajpak s Stalinovim obrazom, se agent Gagano s partnerjem Eldrichtom odpravi v virtualno resničnost, kjer na več ravneh, kot v računalniški igri, razrešujeta nastalo situacijo, med drugim tudi v t. i. Betta Etiopiji, saj vohunskemu filmu pritiče mednarodna dimenzija. A filmska pripoved se ne loteva pojasnjevanj samega virusa, pa tudi ne vzporednih resničnosti, v katerih se agenta znajdetata.



BAD BLACK (2016)





JESUS SHOWS YOU THE WAY TO THE HIGHWAY (2019)

In čeprav gre za znanstveno fantastiko, kjer je glavno prehanje med svetovi, je sama tehnika, ki to omogoča, na videz zastarela, kot s konca osemdesetih.

Film je pravzaprav poln protislovij, a ravno s spajanjem običajno nezdržljivih žanrov in slogov ustvarja satiro. Tako je na prvi ravni za vse značilen *stop motion*, avatarji imajo na



JESUS SHOWS YOU THE WAY TO THE HIGHWAY (2019)

obrazu bizarne papirnate maske znanih osebnosti, na neki drugi ravni se agent Gagano znajde ujet v star prenosni televizor, kamor so ga stlačili, da bi ohranili njegovo zavest, ob vsem tem pa jima nadzorniške, M-ovske figure svetujejo kot hologrami. Logike v filmu pač ni iskati – zdi se, da je njegova glavna odlika ravno to, da uživamo v absurdu žanrskih preobratov in norčavosti ter pustimo, da nam film nekaj pojasni ponudi šele na koncu. WTF triler tudi ne more biti drugega kot film, v katerem največ žanrskega užitka prinaša stalna misel »kaj za vraga se dogaja!?!«.

Če se v estonsko-etiopskem vohunskem trilerju žanri menjajo in spajajo iz prizora v prizor, gre pri filmu *Bad Black* za očitno iskanje navdiha v hollywoodskih akcionerjih iz osemdesetih. Zgodbo bi lahko povzeli kot maščevanje otrok geta – *Bad Black* je namreč vzdevek ženske, ki je bila kot deklica ujeta v zlorabe mreže trgovcev z otroki, na čelu katere je bivši komandos ene od ugandskih vojaških frakcij. Čez deset let, ko postane vodja največje kriminalne združbe v Kampali, vzame maščevanje v svoje roke. Čeprav gre za izrazito akcijski film, pa ravno zaradi glavne junakinje izvedemo dosti o ugandski družbi in dobimo vpogled v položaj ženske v njej.





WHO KILLED CAPTAIN ALEX? (2010)

*Bad Black* je bil posnet v samooklicanem Wakaliwoodu, produkcijski hiši, ali pa, bolje rečeno, lokalni skupnosti Wakalige, geta na obrobju Kampale, ki snema filme s proračuni od petdeset do dvesto dolarjev. Pod vodstvom režiserja in producenta Nabwane Isaaca je ekipa samoukih filmarjev in privrženecv kungfuja posnela že okrog štirideset akcijskih filmov. Sprva je Nabwana filmske izdelke prodajal od vrat do vrat po vaseh, tako ali drugače pa je večina kmalu pristala na spletu. Wakaliwood je pozornost zunaj Ugande pritegnil predvsem s filmom **Who Killed Captain Alex?** (2010), ki je imel na YouTubeu več milijonov ogledov. Ko je film videl Američan Alan Hofmanis, ga je tako navdušil, da se je odpravil v Ugando in Wakaliwoodu pomagal pri produkciji, ki je takrat dobila svojo fanovsko bazo po vsem svetu.

Filmi Wakaliwooda so posneti v vasi, kjer se vsa lokalna skupnost prelevi v filmsko ekipo, skoraj vse v njih pa je narejeno po DIY principu, iz odpadnih materialov in tistega, kar je pač pri roki, pa naj gre za puške iz palic in lepilnega traku ali pa helikopter iz kartona. Takšna je tudi postprodukcija, narejena na računalnikih, ki jih je Nabwana zgradil iz odpadnih delov – okorni posebni efekti za eksplozije, avtomobilske nesreče in pretepanja nikoli niso enotni in zato delujejo humorno.

Največja posebnost Wakaliwooda je zagotovo pripovedovalec. Ko je Uganda začejala s prikazovanjem hollywoodskih filmov, so jih običajno kazali skupaj z lokalnim pripovedovalcem zgodb, ki je pomanjkanje podnapisov ob projekcijah nadomestil z lastnim pojasnjevanjem pripovedi na platnu. Kmalu je ta vloga dobila naziv VJ (video joker). V *Bad Black* tako pripovedovalec, VJ Emmie, samooklicani mojster »tongue fu-ja«, ne le pojasnjuje, ampak predvsem entuziastično komentira akcijsko dogajanje, se obrega ob lokalno kulturo s posmehljivim »Mi ne verjamete? To je Uganda!«, zbija šale na račun junakov ali poteka filma, jih pred čim posvari ali pa za njih navija, včasih kakšen dialog izpelje namesto njih, ali pa celo zakliče, da mu je dolgčas, ko mu kateri od prizorov ni pogodu.

Snemanje akcijskih filmov v okolju, iz katerega bi prej pričakovali filmske podobe revščine in pomanjkanja, takšne, s katerimi si vsaj simbolno po vesti trka zahodna festivalska srenja, deluje kot skupnostna praksa upora, saj so ti filmi narejeni zaradi zabave ljudi iz Nabwanove skupnosti, kar vključuje tudi projekcije za otroke iz okoliških šol. *Bad Black* bi namreč zlahka stlačili v kategorijo filmov, ki se jih drži sloves, da so vredni ogleda prav zato, ker so tako slabi, zaradi fascinacije nad *trash* kulturo, ki naj bi jo posebljali. Vendar



Coz Ov MONI 2 (2013)

pa je iz filma očitno, da se ustvarjalci dobro zavedajo, kaj je na njegovih nizkoproročunskih pomanjkljivostih očarljivo in humorno, ter filmom v prid to tudi poudarjajo. Takšni so denimo pogosti poudarki diskrepance med ugandskim vsakdanom in žanrskimi prvini, po katerih posegajo.

Ustvarjanje v skupnosti in humorni pristop do lastnega dela sta osnovni vodili tudi hiphop dvojcu FOKN Bois iz Gane, ki sta s filmom **Coz Ov Moni** (2010) v režiji Kinga Luuja ustvarila prvi muzikal v pidžin angleščini. Ganski pidžin, znan tudi kot »kru«, je ena od variacij zahodnoafriške kreolščine, ki jo v Gani govorijo v zamejenem okolju sluma in velja za zaznamovano, nižjo pogovorno govorico. Dvojec FOKN Bois, ki ga sestavljata M3nsa in Wanlov The Kubolor, se je muzikala lotil kot odgovor na družbenokritični in politični rap, s katerim je prežeta glasbena scena v Gani. Sama namreč menita, da se kot ustvarjalca ne smeta jemati preravno, čeprav že dejstvo, da je ves film posnet v jeziku običajnih ljudi, deluje emancipatorno.

Tako se v *Coz Ov Moni* kot v *Coz Ov Moni 2*, ki deluje kot nekakšno nadaljevanje in ga oglašujeta kot drugi prvi pidžin muzikal, dvojec sprehaja po svoji soseski v Akri in prek rapanja pripoveduje o svoji skupnosti ter osebnih peripetijah. Ohlapne zgodbe služijo predvsem kot gonilo,

ki poganja njuno pohajkovanje in naslavljanje različnih tem, hkrati pa bi vsaka sekvenca posebej lahko delovala kot samostojna glasbena vinjeta. V njunih pesmih se tako znajde vse od vere, politike, ganske popkulture in trendov do neprestanega norčevanja iz Nigerijcev, kar deluje kot nekakšen ganski nacionalni šport, konec koncev pa tudi iz samih sebe, saj prevzemata vloge komičnih antijunakov, katerih podvigi večinoma splavajo po vodi, a to še ne pomeni, da se nimata dobro. Čeprav pogosto načenjata teme, kot so korupcija, vpliv Zahoda in Kitajske na Zahodno Afriko ter ostanke kolonializma, je njun vsakdan vseeno osredinjen okoli hrane in pogledovanja za dekleti.

V *Coz Ov Moni 2* je v film vpletena tudi določena mera nadrealizma. Potem ko ju moški, ki sta se mu želela maščevati, brez usmiljenja pretepe, za ponovni poraz pa krivita drug drugega, se namreč v stanju nezavesti znajdeta v Transilvaniji, kjer se Wanlov, čigar mama je iz Romunije, prelevi v grofa Drakulo, M3nsa pa prevzame vlogo Anansija, pajku podobnega prevarantskega bitja iz zahodnoafriške in karibske mitologije. V sanjski sekvenci s spopadom dveh mitoloških bitij razrešita osebni spor, ko se zbudita, pa sta spet kot rit in srajca, pripravljena na nove dogodivščine.

# Djibril Diop Mambéty, najdržnejši afriški filmski ustvarjalec

GABRIELA BABNIK

Ime senegalskega režiserja Djibrila Diopa Mambétyja se v afriški kinematografiji pojavlja kot posebnost. V času njegovega ustvarjanja so bile filmske poetike v tedanji Zahodni Afriki že zelo raznolike, od povsem eksperimentalnih do različnih izpeljav uporabe ustne tradicije, kot jo najdemo v filmih senegalskega režiserja Sembena Ousmana ali Ababakarja Samba. Ne glede na to pa je Mambétyjeva stilistična izvirnost pri zvočnih rešitvah (v sodelovanju z bratom Wasisom Diopom), pri barvitosti, delu z naturščiki in v uporabi wolofskega jezika afriškemu filmu dodala povsem novo razsežnost.

Mambéty se umešča v drugo generacijo senegalskih režiserjev. Za prvo, ki je filme snemala pred uradno dekolonizacijo (leta 1955 je Vieyra posnel prvi senegalski film **Afrique sur Seine**, ki hkrati velja za prvi afriški film), je značilno prizadevanje za dekolonizacijo, panafricanizem in marksizem. Teoretsko podlago so filmarji iskali v afriških mislecih, kot so Fanon, Cabral in Nkrumah. Za dekolonizacijo duha je morala biti dekolonizirana tudi filmska forma, kakor lepo pove Sarah Lunaček v prispevku *Vpliv (post)kolonialne politike na razvoj filmov v Senegalu in Nigeriji na primeru Sembeneja in Baloguna* (ČKZ, 2001). To misel je povzel tudi Djibril Diop Mambéty, ki je poudarjal, da bi bilo posnemanje prevladujočih filmskih narativnih praks, zlasti hollywoodske, popolnoma nesmiselno. Formo je bilo mogoče osvoboditi na dva načina: bodisi z zaziranjem v preteklost in iskanjem navdiha v afriških tradicijah bodisi z iznajdevanjem novih oblik. Prvo je bližje Cabralovim idejam, drugo pa Fanonovim; obema je skupno prepričanje, da je revolucija mogoča le z bojem množic. Nekateri so preobračali tradicijo, ponovno izumljali mite, spet drugi, kot Ousmane Sembene, so skušali biti stilistično dostopni tudi povsem običajnemu gledalcu. Sembene, sicer tudi literat, se je zavedal omejene dostopnosti pisne literature v Zahodni Afriki in je morda tudi zato film razumel kot sredstvo za doseganje

množic. Tako je na primer v izjemno dobro poantiranem filmu **Xala** (1974) upodobil alegorične junake, v **Ceddu** (1976) pa se je poklonil afriški oralni tradiciji.

Françoise Pfaff v delu *The Cinema of Ousmane Sembene* (1984) Sembenejevo vlogo primerja z delom zahodnoafriškega tradicionalnega pripovedovalca in pevca, griota. V mislih seveda nima griota, ki je v službi višjih slojev, pač pa tistega, ki pripoveduje zgodbe o vsakdanjosti. Mambéty je svojo pripovedovalsko večščino res opredelil za griotizem, vendar ne v klasičnem pomenu besede – imel se je za griota, ki sporočila sedanjosti prenaša v prihodnost, za vizionarja in kreatorja prihodnosti. Vizijo filma je med drugim ubesedil v dokumentarnem filmu **Parlons Grand-mère** (1989), s katerim je prekinil skoraj dvajsetletni ustvarjalni molk. Z obrazom, obrnjenim proti svetlobi, in z značilno umirjenostjo pripoveduje, da so otroci zanj kot božanska bitja. »Ko jih vidim, bi jim dal krila. Hočem, da se odmaknejo od nas, da nas zapustijo. Hočem, da odidejo, se odselijo drugam, stran od naše preračunljivosti. Hočem, da so ptice. Otrokom želim, da bi lahko poleteli v nebo.« Medtem vidimo pohabljenno deklico iz kratkega filma **Mala prodajalka sonca** (*Le petite vendeuse de soleil*, 1999), ki se pobira s tal. Ko se končno pobere, se med hojo z eno nogo odriva od tal in s pomočjo palic skorajda lebdi. Mambéty jo je opredelil kot deklico starko, ki v soju polne lune ve, kako pripovedovati zgodbo. Deklica bi bila lahko tudi drugačne vrste starka. Starka, ki bi zahtevala, da se držimo slovnice. Besedna igra med »grandma« in »grammar« opredeljuje njegovo dialektiko: starka od svojega vnuka, torej Mambétyja, vsakič znova zahteva, da redefinira slovnico, da zgodbo upove vsakič drugače.

Mambéty, ki se je sprva udejstvoval kot igralec v nacionalnem gledališču Daniel Sorano, je kasneje energijo in tudi ohranitveni nagon, predvsem v smislu ugovarjanja





LE FRANC (1994)

kolonizatorjem, usmeril v film. Ni šlo le za to, da se mu je film zaradi širšega dometa zdel privlačnejši, pač pa je čutil, da mora »osvoboditi« duha. Leta 1968, pri triindvajsetih, je posnel prvi film **Contrast City**, leto kasneje pa še kratkega **Badou Boy** (1970). V senegalsko kinematografijo je vstopil v obdobju njenega razcveta. Takoj po neodvisnosti, na začetku šestdesetih let, so začeli nastajati predvsem dokumentarci in z njimi se je izoblikovala prva generacija afriških filmarjev. V obdobju od leta 1966 do 1976 pa je začelo število afriških filmov v frankofonski Afriki strmo naraščati: Paulin Soumarou Vieyra v delu *Le Cinema au Senegal* (1983) trdi, da so bila to zlata leta agencije *Bureau du cinéma*, ki je bila ustanovljena leta 1963 v okviru francoskega Ministrstva za sodelovanje. Namenjena je bila omogočanju snemanja filmov afriških režiserjev. Poleg sredstev so imeli na voljo še montažni center s honorarno zaposlenimi montažerji in montažerkami. Film je bil razumljen kot medij z največjim potencialom za povrnitev kulturne identitete Afričanom. Pri tem je bila na delu dobra mera romanticizma; šlo je za verjetje, da je evropski film dekadenten in da mu lahko Afrika povrne izgubljeno magičnost. Ideja, ki jo je zagovarjal tudi Mambéty.

V tem duhu so svojo kinematografijo zasnovali tudi drugi senegalski filmarji, Momar Thiam, Mahama Johnson Traore, Tidiane Aw, Ababacar Samb Makharam in režiserka Safi Faye, ki se je za film navdušila med sodelovanjem z Jeanom Rouchem. Mambéty, ki nikoli ni pridobil formalne filmske izobrazbe, je iz te skupine precej izstopal. Že s filmom *Badou Boy* je postalo jasno, da ustvarja neko povsem novo afriško realnost, ki je po eni strani zaznamovana z bogato oralno simboliko, po drugi pa se odvija v urbanem afriškem okolju. Ta kombinacija, ki na neki način deluje celo nasilno, ima po eni strani razstrupljevalno funkcijo, po drugi pa ustvarja nekaj novega. Mambétyja so imenovali tudi »Princ

iz Kolobane«, saj je dogajanje vseh filmov postavljaj v okolje, v katerem je bil rojen, v Dakar svojega otroštva. Ko se je »Angel« (njegovo ime Djibril je tudi sinonim za angela) iz šolskih klopi, kjer so se drenjali otroci, ki so bili šele deset let osvobojeni kolonializma, preselil na ulico, je začel snemati prizore iz vsakdana. Ali kot pravijo v Afriki: sanje, ki se srečajo z dnevno svetlobo, so sanje, ki jim je usojeno, da postanejo realnost. Mambéty je samega sebe razumel kot ustvarjalca sanj. Ko so ga spraševali, kako ustvarja filme, je zaprl oči in opisoval temo, ki jo je videl pod vekami. Dokler ni zagledal točk svetlobe: »Te predstavljajo ljudi, konje, živino. Misli delujejo, vendar ne bolj kot srce. Podobe zmešaš. Poveš jim, kam iti, kje se ustaviti in kje pasti. To je scenarij. Ko je scenarij končan, ga poimenuješ. Nato odpreš oči – in imaš film.«

V filmu **Touki Bouki** (1973) je prikazano intuitivno preiskovanje samega sebe, kar je sicer nasprotje ideološkega pogleda, a se zato nič manj odkrito ne upira kolonialnemu nasilju. Mambéty je svoj prvi dolgometražec opisal kot film, temačen kot noč. Takoj je dosegel mednarodno priznanje, prejel je kritiško nagrado v Cannesu in posebno nagrado žirije na moskovskem festivalu. To naj bi bil film »o tistih dneh, ko smo sanjali, da bomo odšli v tujino. Sanjali smo bele sanje o tem, kako bomo snemali filme. Bilo je, kot da bi bili tujci v lastnem domu, tu, v Afriki. Tujci, saj je bilo naše 'vse' v tujini. Tam uspeš in izdeluješ podobe. In ko se vrneš, te ljudje kličejo gospod.« Skoraj iste besede ponovi tudi Mory ljubimki Anti, medtem ko ležita na razbeljenih skalah ob morju in zreta proti odhajajočim ladjam. Značilna poteza Mambétyjevega najbolj eksperimentalnega filma dotlej je, da v izvoru ustvarjalnega dejanja najdemo pristno nasilje, svetoskrunstvo, pomešano z upanjem, da bosta mlada ljubimca lahko izstopila iz sveta, kakršen je, in osvobodila skupnost, skozi katero se vozita z motorjem, okrašenim s kravjimi rogovi, simbolom prihodnosti. Prav to upanje na osvoboditev skritih in pozabljenih energij, vidnih in nevidnih sil, te sanje o vstajenju bitij in stvari so antropološki in politični temelj klasične črnske umetnosti, ki se nahaja tudi v samem jedru Mambétyjeve umetnosti. Bistveno gibalno moči je telo in v najboljšem pomenu besede simbol konstitutivnega dolga vsake človeške skupnosti.

Ne glede na to, kako kritičen je Mambéty do življenja, pa so v središču njegovega ustvarjanja tiste sile, ki se upirajo smrti. Ko meditira, meditira o okoliščinah, ki sestavljajo boj za življenje, kar je estetsko in politično vprašanje. Ustvarjanje novih možnosti za praznovanje, ta kanal za protislovnost, to začasno prizorišče razkošja, naključja in



MALA PRODAJALKA SONCA (1999)

spolne aktivnosti proizvede metaforo za bodočo zgodovino. Pa ne gre le za to, da je *Touki Bouki* spričo migrantske krize še bolj aktualen kot prej, pač pa za to, da je temu filmu sledilo dvajset let tišine. Dokler ga ni *Touki Bouki* še enkrat poklical. Glavna junakinja Anta se znova pojavi v filmu *Hyènes* (1992), ki je priredba dramske igre Friedricha Dürrenmatta. Tokrat jo srečamo kot Linguere Ramatou, ob njej pa nastopi še Dramaan Drameh, njen nekdanji ljubimec. V *Hyènes* se Linguere Ramatou po tridesetletni odsotnosti vrne v mesto Colobane. Linguere, za katero je rečeno, da je bogata kot »svetovna banka«, tamkajšnjim prebivalcem obljudi 100.000 milijonov frankov za uboj njenega nekdanjega ljubimca. Ljudem, katerih dostojanstvo postavi na preizkušnjo, reče: »Ali si boste umazali roke s krvjo ali pa boste za vedno ostali v revščini.« Ko je imela sedemnajst let, je zanosila. Namesto da bi Drameh priznal otroka, je plačal možka, ki sta pričala proti njej. Mesto je zapustila in se prostituirala od New Yorka do Pariza. Otrok, ki ga je rodila, je nosil ime Goudi (»zvezda«). Intimna zgodba o ljubezni in maščevanju je na alegorični ravni tudi kritika neokolonializma in pripoved o tem, kako je zahodni materializem ubil afriške sanje o neodvisnosti.

Enako kot v filmu *Touki Bouki* tudi v *Hyènes* naletimo na svetoskrunstvo, žrtvovanje in razsipnost, ki množijo fetišee, da bi popolnoma dekonstruirali obstoj – skozi igro, spektakel in načelo preobražanja. Radikalna kritika obstoječega reda, ki tokrat ni omejena le na Afriko, saj gre za univerzalno ali pa kar globalno zgodbo, prinaša utopično, metafizično in estetsko dopolnilo njegovemu prejšnjemu ustvarjanju. V kratkih filmih, ki so sledili *Hyènes*, trilogiji o »malih ljudeh«, je Mambéty prikazal posameznike, ki z močjo domišljije premagajo materializem. Film *Le franc* (1994) se osredotoča na revnega moža, ki ima na steni nalepljen poster Yadikooneja, afriškega Robina Hooda; ta je menda kot zgled služil tudi



HYÈNES (1992)

Mambétyju. Ob njem sanja, da bo nekoč postal slaven glasbenik. V drugem filmu iz trilogije, ki je bil predvajan posthumno, *Mala prodajalka sonca*, nekakšni himni otrokom z ulice, vidimo pohabljeno deklico. Z nekaj drznosti bi bilo moč reči, da je to tisti nezaželeni otrok iz filma *Touki Bouki*. Kljub nevidnosti in pohabljenosti sije kot luč na grdo realnost. Ne glede na težke okoliščine, ki so dane tem »malim ljudem«, nam Mambéty na simboličen način kaže odnose pravičnosti, nekoristoljubnosti in brezpogojne pripadnosti.

Mambéty je umrl 23. julija leta 1998 za posledicami pljučnega raka. To seveda ni zaustavilo magičnosti njegovih filmov: razkriva se v poskusu opredelitve novega tipa humanizma, ki ga je želel uprizoriti v trilogiji kratkih filmov. *Touki Bouki* in *Hyènes* sta del iste zgodbe o moči in norosti. Pripadnost kontinentu je izrazil tudi z recitiranjem poezije za tri aktiviste iz Zimbabveja (*Le Glas*, gre za sodelovanje z Renéjem Vautierjem). Posebna vrednost Mambétyjevih filmov pa je tudi v tem, da je zanje pokazalo navdušenje domače, afriško občinstvo, danes pa navdihuje tudi mlajšo generacijo ustvarjalcev. Po njem so na primer poimenovali Waru Studio v Senegal, okoli katerega se zbirajo glasbeniki in filmarji. Na bienalu leta 2018 v Dakarju so se mu mlajši ustvarjalci poklonili z uprizoritvijo njegovih filmov v obliki fotografske instalacije. V njej je razstavljenih dvajset prizorov iz filmov *Badou Boy* in *Touki Bouki*. Mambéty je sanjal prihodnost, v kateri bo mogoče demistificirati materializem in kjer bo magičnost Afrike zopet prišla do izraza. S skrbjo za »afriškega človeka« se ni hotel odcepiti od sveta, ampak je le potrjeval nujnost odstranjevanja ograd. Ko v filmu *Le franc* hkrati zaslišimo klic k molitvi in saksofonista, postane jasno, kaj je mislil z verovanjem v virtuosnost vetra, v avtoriteto vetra. Vedel je, kako počakati na veter in se mu predati, kajti šele iz te predaje se lahko porodi čudež. A pojasnjevati ta čudež – to je bil zanj največji greh ...

# Ljubezen v času migracij

PETRA METERC

Mati Diop, francosko režiserko senegalskih korenin, poznamo po njenih igralskih vlogah, med drugim v **35 šilc ruma** (35 Rhums, 2008) Claire Denis, pa tudi po kratkih filmih, ki jih je posnela v zadnjih desetih letih. Prav njen prvi kratki film **Atlantiki** (Atlantiques, 2009) ji je služil kot iztočnica za prvi celovečerec **Atlantik** (Atlantique, 2019), ki je lani doživel premiero v Cannesu, od decembra dalje pa ga lahko gledamo tudi na Netflixu. V kratkem dokumentarcu spremlja tri senegalske moške, ki opisujejo svoje poskuse prečkanja oceana do Španije. V njem, vdani v možnost tragične usode na morju, govorijo o nevarni poti ter nanjo gledajo kot na skorajšnje duhovno izkušnjo. Celovečerec deset let kasneje na podobo tistih, ki se podajajo na nevarno pot, pogleda z druge strani – s strani tistih, ki ostanejo doma; povečini deklet, žena, mater, to pa je perspektiva, ki jo v kopici del z migrantsko tematiko v filmih redko vidimo. Eden redkih je bil v zadnjih letih denimo **Poisonous Roses** egiptovskega režiserja Fawzija Saleha iz leta 2018, ki je pripoved posvetil sestri, katere brat se je vkrcał na enega izmed čolnov, namenjenih proti evropski obali. To za dekle v družini ne pomeni le, da ostane sama s starši, ampak tudi, da so vse družinske prihranke porabili za bratov odhod.

*Atlantik* se začne s podobami delavcev, ki se na gradbišču z delodajalcem prerekajo zaradi zamujanja plačil – gradijo namreč visoke futuristične stolpnice, ki se dvigajo proti nebu na obali Dakarja, takšne, kakršnih je poln Dubaj, in nedvomno služijo le najbogatejšim. Med delavci je tudi Sulejman, v katerega je zaljubljena glavna junakinja Ada, četudi se bo morala v skladu z družinskim dogovorom kmalu poročiti s premožnim Omarjem. Sulejman se nekega dne, ne da bi to povedal Adi, vkrca na enega prej omenjenih čolnov, film pa se zasidra v temačno melanholično vzdušje, ki ga prežemajo podobe oceana in kar naprej prisoten šum valov. Obalo

namreč kmalu preplavi novica, da čoln ni dosegel Španije, in na dan Adine poroke z Omarjem postane jasno, da duhovi tistih, ki jih je vzelo morje, ostajajo na obali.

Če so nekoč Atlantik povezovali z usodami milijonov ugrabljenih sužnjev, lahko danes govorimo o kontinuiteti simbolike oceana za prebivalce zahodnoafriških držav, saj izvori današnjih migracij ostajajo v preteklih in sodobnih kolonializmih. Ko teče beseda o vodah, ki jih premagujejo prebežniki, nemalokrat o truplih simbolno govorimo kot o nečem, kar je nadomestilo siceršnje povezovanje morja z ribištvo – tudi v *Atlantiku* se denimo Adi sanja, da so ribiči iz vode potegnili Sulejmana.

V ta kontekst lahko umestimo tudi pojem skupnega afriško-karibsko-afroameriškega kulturnega polja, ki ga Paul Gilroy imenuje Črni Atlantik. Danes se kot ena najpogostejših pojavnih oblik tako v literaturi kot v filmu pojavlja pojem afrofuturizma, vendar lahko znotraj širšega trenda avtorskega filma, ki se v zadnjih dveh letih vedno bolj poigrava z žanri, zaznamo tudi specifične povezave črnih teles z nardnaravnim. Spomnimo se **Krčev** (The Fits, 2015) Anne Rose







Holmer iz ZDA, v katerih afroameriška dekleta ob prebujanju telesnosti doživljajo nekakšne napade, kot bi jih nekaj obsedlo, ali pa **Zombi otroka** (Zombie Child, 2019) Bertranda Bonella, ki v zgodbo o odraščanju glavne junakinje podobno vplete haitijski vudu in zgodbe o zombijih.

Mati Diop duhove umrlih na morju naseli v še živeče na obali. S tem filmu omogoči razplet tako na ravni vrnitve in maščevanja zatiranih, ko se duhovi v telesih deklet z obale odpravijo po plačilo do izkoriščevalskega delodajalca, kot tudi ponovno združitev ljubimcev Ade in Sulejmana, ki lahko vseeno izkusita telesno ljubezen, saj je zaradi Sulejmanovega

nenadnega odhoda nista. Filmska pripoved ob vsem tem uspešno zadrži skrivnostnost, ne da bi postala groteskna ali se sprevrgla v grozljivko.

Kljub ljubezenski zgodbi, ki v filmu spleta osrednjo pripovedno nit, se Diop prek Adinega soočanja z izgubo posveti predvsem vlogi ženske v senegalski družbi. Sulejman se odloči za pot v Evropo zaradi ekonomskih razlogov, a tudi Adina dogovorjena poroka je konec koncev ekonomsko pogojena, saj sama pripada precej nižjemu razredu kot Omar, v poroko z njim pa jo potisne družina. Po tragediji na morju najde moč v skupnosti žensk, ki ji nudijo oporo in zavetje ob sprejetju odločitve za samostojnost, kar zanjo pomeni tudi prehod v odraslost.

Čeprav bi lahko rekli, da je pripoved v *Atlantiku* skopa, mestoma celo pomanjkljiva, režiserka preprostost nadomesti s kompleksno zasnovno vzdušja. Občutja hrepenenja in izgube zasidra v premišljenih barvnih tonih, poigravanjih s svetlobo in omamljajočo elektronsko glasbo Fathime Al Qadiri, senegalsko-kuvajtske umetnice, ki občutno prispeva k ozračju nadzemeljskega. Obenem režiserka s podobami vsakdana in zadržano igro naturščikov zasnuje povsem prizemljen portret sodobnega Dakarja. Ta priča o vrtoglavih razlikah med višjimi in nižjimi sloji, tesno povezanih s tuji ekonomskimi in kulturnimi vplivi, ter močno spominja na podobe senegalskih mest iz filmov avtoričinega strica, Djibrila Diopa Mambétyja.

## ČAS DEKLIŠTVA

ANA ŠTURM

## O ženskah, denarju in umetnosti

Prva stvar, ki jo lahko preberemo v *Času deklitstva*, enem temeljnih del ameriške literature, je stavek o tem, kako grozno je biti reven. Louisa May Alcott, avtorica te deloma avtobiografske knjige, je revščino izkusila na lastni koži. Ko je bila v najstniških letih, se je njena družina nenehno selila iz enega stanovanja v drugega, saj so se zaradi neplačane najemnine pogosto znašli na cesti. Njene sestre so že od malih nog trdo delale. Louisa je čez dan šivala obleke, ponoči pa pisala zgodbe. Ker je imela zaradi neprestanega ročnega dela pogosto krče, se je naučila pisati z obema rokama.

Družina Alcottovih je bila veliko revnejša od tiste, ki jo pisateljica portretira v *Času deklitstva*. Knjiga pripoveduje o življenju štirih sester – Jo, Meg, Beth in Amy, ki z ljubečo materjo v času ameriške državljanske vojne (1861–1865) odraščajo v zvezni državi Massachusetts. V zgodbi so ostale bolj ali manj pozitivne plati avtoričinega življenja, na kar nas v uvodu najnovejše filmske adaptacije romana opozori tudi režiserka Greta Gerwig, ko se na platnu pojavi znan Louisin citat: »Imela sem veliko težav, zato pišem vesele zgodbe.« Kljub bolj veselemu tonu literarnega dela pa tegobe, ki jih prinaša revščina, ostajajo njegova poglobljena rdeča nit. Domala vsi liki se, vsak na svoj način, ukvarjajo z ekonomskimi vprašanji. Meg in John se v zakonu neprestano borita z revščino, Amy se pragmatično odloči za poroko z bogatim snubcem, Jo skuša s pisanjem cenениh zgodb preživeti vso družino, Marmee s stisnjenim nasmeškom in potlačeno jezo prenaša breme finančno nestabilnega gospodinjstva in upa na boljše čase za svoja dekleta, bogata teta pa vse skupaj nenehno opominja, da so s svojimi nespametnimi – ali bolje rečeno – neracionalnimi odločitvami sami krivi za svojo revščino.

V knjigi najdemo lep odlomek o tem, kako so se Jojine trivialne zgodbe s pomočjo »magije« gosjega peresa in črnila spremenile v udobje za vse. »Grofova hči je plačala mesarjev račun, *Fantomska roka* je pričarala novo preprogo v hiši,

*Prekletstvo Coventryjev* pa se je za družino March izkazalo kot blagoslov v obliki živeža in blaga.« Tudi Louisa May Alcott je po uspehu, ki ga je doživela njena knjiga – prva izdaja je bila razprodana v dveh tednih – svojo družino izkopalala iz globoke revščine. Slednje ji je uspelo predvsem zato, ker je vztrajala, da bo obdržala avtorske pravice in delež od prodaje knjige, za katero je bil založnik prepričan, da ne bo uspešna. Tema ekonomske neodvisnosti, ki je ženske vse do 20. stoletja niso imele, je med pomembnejšimi temelji tudi v filmu *Čas deklitstva* (Little Women, 2019).

Film se odpre s prizorom, v katerem Jo stoji pred vrati pisarne časopisa *Weekly Volcano*. Globoko zajame sapo in z dvignjeno glavo vstopi v moški svet založniškega posla. Uredniku, ki sedi za mizo, pod nos pomoli eno svojih kratkih zgodb. Slednji ravnodušno vzame ponujen šop papirjev in jih na hitro preleti. Ob branju se večkrat glasno zasmee, prečrta nekaj strani in nadebudni pisateljici na koncu za njeno delo ponudi mizerno plačilo. »Za take zgodbe po navadi plačamo 25 ali 30 dolarjev. Za tvojo ti dam 20.« O tem prizoru, ki je v celoti vzet iz knjige, Greta Gerwig v enem od intervjujev pove, da se je ob njem vedno počutila, kot da bi se vse opisano zgodilo prav nedavno, ko je sama v Sonyjevem studiu sedela nasproti skupine producentov. »V tem prizoru gre za mojo lastno izkušnjo. Za izkušnjo o tem, kako nekomu prodati lastno zgodbo, pri čemer hkrati skušaš ugotoviti, kolikšnemu delu te zgodbe si se pripravljen odpovedati, da še lahko živiš sam s sabo.«

V prizoru, ki sledi, vidimo Jo, kako po uspešni prodaji zgodbe z dvignjenim krilom vzneseno teče prek ulic New Yorka. Sugestivna podoba nas spomni na podobno sceno iz filma *Frances Ha* (2019, Noah Baumbach), v katerem Greta Gerwig kot naslovna junakinja ob ritmih Bowiejeve pesmi *Moderen Love* približno 150 let kasneje s podobno energijo teče prek ulic istega mesta. Omenjeni prizor v filmu *Čas*





*deklištvu* lahko beremo tudi kot razumevajoč pomežik Louisi May Alcott, ki je oboževala tek. Režiserka nam tako že na samem začetku subtilno razkrije večplastnost filma, ki nato vse do zadnjega kadra vleče vzporednice med avtorico literarnega dela, njenim fiktivnim avatarjem in režiserko samo. Jo tako ni več avtobiografski lik le za Louisa May Alcot, pač pa to postane tudi za Greto Gerwig. Tri junakinje in njihove zgodbe se stopijo v eno samo kalejdoskopsko podobo.

»S tem romanom sem zrasla – tako kot mnogi drugi. Sestre March so bile moje sestre. Njihove pustolovščine so bile pustolovščine moje družine. Če odrasčaš ob takšni knjigi, postane del tvojega notranjega življenja. Vedno sem sanjala, da bi po njej posnela film.« Ko je bila stara 11 let, je Greta Gerwig v lokalnem gledališču v domačem Sacramentu, ki se mu med drugim pokloni v filmu *Lady Bird* (2017, Greta Gerwig), nastopila v vlogi Jo. Ob svetovni premieri filma *Čas deklištvu*, ki je bila prav na božični dan – na dan, ko se začne tudi zgodba v knjigi –, je bila stara 36 let, enako kot Louisa May Alcott v letu, ko je izšlo njeno prelomno delo. Čeprav je *Čas deklištvu* na zunaj omejen z žanrskimi okviri družinske/zgodovinske drame, pa vsaka podoba nosi pečat nespregledljive ustvarjalne energije režiserke. Film z lahkotno igrivostjo prehaja med fiksijskimi in biografskimi elementi ter vrzeli med njimi napolni z osebnimi temami, s katerimi se Greta Gerwig ukvarja že v prejšnjih filmih.

Režiserkin prvenec *Lady Bird* podobno kot *Čas deklištvu* obravnava frustracije mlade umetnice, ki prihaja iz revne družine. Oba filma tudi zanima, na kakšen način oblikovati lastno zgodbo in osebno izkušnjo transformirati v umetniško delo. *Čas deklištvu* namreč poleg zgodbe o Jo in njeni družini pove tudi zgodbo o lastnem nastanku. Režiserka v zadnji tretjini filma Jo obuje v čevlje avtorice – Jo postane Louisa May Alcott: je hkrati lik in avtorica, ki ga je ustvarila. Končni obrat je pravzaprav nakazan že na samem začetku,

saj se naslov filma pojavi kot fizična knjiga *Čas deklištvu*. Na rdeči platnici je pod naslovom z zlatimi črkami navedena avtorica – L. M. Alcott. Identična knjiga se pojavi tudi na koncu, le da ima tokrat navedeno drugo avtorico – J. L. March.

*Lady Bird* s *Časom deklištvu* povezujejo tudi drugi elementi, kot so odnos med mamo in hčerjo, odraščanje in spoznavanja samega sebe, pa tudi zavedanje o tem, kako te okolje, v katerem si odraščal, nepovratno zaznamuje. *Čas deklištvu* podobno kot *Lady Bird* v središče postavi trenutek, tik preden odrastemo. Trenutek, ko se sanje mladih deklet soočijo z realnostjo njihovega odraslega življenja. Knjiga *Čas deklištvu* je izšla v dveh delih: prvi del leta 1868, ki se osredotoča na otroštvo sester March in njihove sanje, da bi postale umetnice – Meg igralka, Beth glasbenica, Amy slikarka in Jo pisateljica. Drugi del je izšel leto pozneje in sestre spremlja na njihovi poti v odraslost. Režiserka je v obeh delih našla veliko podobnosti. Ugotovila je, da nekako tematsko odslikavata eden drugega, pri čemer otroštvo predstavlja fikcijo, odraščanje pa realnost. Njena adaptacija se za razliko od ostalih osredotoči na odrasle sestre, ki se spominjajo otroštva, in razišče, kako in na kakšen način so se njihove mladostne želje in hotenja transformirali v odraslost.

Skozi kompleksno strukturo filma, v kateri se prek narativnih preskokov v času vedno znova vračamo nazaj v toplo in varno otroštvo, Greta Gerwig sestram vrača moč njihovih otroških sanj. Vrača jih na mesto svobode, na mesto brez omejitev, na mesto, kjer so vse možnosti še široko razprte. Otroštvo razigranih sester je pravljico. Ovito je v toplo, zlato svetlobo, polno razkošnih barv, od rdeče, oranžne in rožnate, prek vijolične, do svetlo modre. Njihova »sedanjost« pa je potopljena v bolj hladne odtenke temno modre, rjave, zelene in sive. Nelinearna struktura pripovedi gledalcu omogoči tudi drugačno interakcijo z zgodbo. Ne gre več toliko za spremljanje poteka dogajanja, pač pa je v ospredju predvsem razmislek, kaj je bilo tisto, kar je sestre pripeljalo do neke specifične točke v času. Na ta način preteklost in sedanjost stopita v ploden dialog – tako znotraj kot zunaj filmskega platna.

Greta Gerwig med različnimi časovnimi obdobji prehaja res mojstrsko, s pomočjo premišljenih vizualnih in tematskih sidrišč. V enem od prizorov iz otroštva spremljamo Amy in teto March. Teta Amy posede na zofo poleg sebe in ji priredi eno svojih znamenitih ciničnih pridig, kako je kot najmlajša, zdaj ko je Beth zbolela in se je Meg zagledala v revnega učitelja – »Jo pa je itak izgubljen primer!« –, ostala edino upanje, da poskrbi za (ekonomsko) dobrobit svoje družine.



Ko Amy nekoliko zmedena odide iz sobe, se z montažnim rezom preselimo nekaj let naprej, v čas, ko Amy in teta skupaj potujeta po Evropi. Amy, ki smo jo ravno videli oditi, vstopi v sobo, v kateri na zofi sedi teta March; zdi se, kot da je iz preteklosti stopila naravnost v sedanost, kjer je tik pred poroko z bogatim snubcem.

Preteklost in sedanost se na neki točki filma začneta zlivati ena v drugo. Točko zlitja označuje Bethina smrt. V prvi knjigi Beth zboli in nato ozdravi, v drugi pa zboli in umre. Greta Gerwig tu preteklost in sedanost postavi eno zraven druge; Jo se iz New Yorka v sedanosti vrača domov, da bi pomagala skrbeti za Beth. Na vlaku zaspi in z rezom se preselimo v preteklost, v Bethino sobo. Jo spi ob Bethini postelji. Ko se zbudi, Beth ni več v postelji. Hitro vstane in po stopnicah glasno steče navzdol v kuhinjo, kjer zagleda Marmee, ki sedi za mizo. Marmee se obrne in pri tem prek njenega nasmejanega obraza zagledamo Beth. Drugi prizor se odvije skoraj identično, le da sta ritem in atmosfera v njem popolnoma drugačna. Ko iz New Yorka pride domov, Jo zaspi ob Bethini postelji. Ko se zbudi, je postelja prazna. Prestrašena vstane ter se počasi in tiho odpravi po stopnicah v kuhinjo. Ponovno vidimo Marmee, ki sedi za kuhinjsko mizo. Ko se obrne, je njen obraz oblit s solzami, na mestu, kjer bi morala biti Beth, pa zeva praznina. Zanimivo je, da režiserka Bethino smrt v filmu poveže tudi s prvo poroko; Bethinemu pogrebu namreč sledi rez na Megin poročni dan, ki se odvije pred tem. »Otroštva je nepreklicno konec,« tik pred svečanim obredom Jo reče Meg. In zdi se, kot da bi režiserka želela namigniti, da je za žensko poroko lahko tudi neke vrste smrt.

Ko po Bethinem pogrebu in Megini poroki preteklost ulovi sedanost, se v sklepnem delu filma nelinearna narativa dvigne na novo raven. Navidezni preskoki v času se nadaljujejo, vendar pa ne tečejo več med preteklostjo in sedanostjo, pač pa med »resničnim« življenjem in fikcijo. »Zakonu kot ekonomskemu dogovoru se očitno ni mogoče izogniti, tudi če gre za fikcijo,« v pogovoru z urednikom pred izdajo knjige dahne Jo. Kot ji gospod Dashwood pove že na začetku, knjige ne bo izdal, če njene junakinje na koncu ne bodo poročene – ali pa mrtve. Louisa May Alcott svojega romana ne bi mogla izdati, če svojih protagonistk ne bi poročila. Greta Gerwig tu spretno izkoristi moč pripovedi in sodobnemu gledalcu ponudi bolj odprt in dvoumen konec, ki hkrati ustreže zahtevam trga – »pravi« konec je tisti, ki se prodaja – in glavni junakinji (do)pusti svobodno izbiro. Kot gledalci tako lahko uživamo v klasičnem *over-the-top* hollywoodskem koncu, v katerem Jo in Friedrich živita srečno do konca svojih dni, po

drugi strani pa se film konča s prizorom, v katerem Jo objema knjigo, ne svojega moža.

Le malo družinskih/zgodovinskih dram deluje tako živahno, živo in moderno kot Gretin *Čas deklitstva*. Kompleksna in natančna metanarativna struktura filma je preplavljena s čustvi in energičnim, modernim občutkom za ritem. Ritem, ki ga z – občasno nekoliko preveč dinamičnim – *soundtrackom* podčrtuje skladatelj Alexandre Desplat, deluje kot intenzivna plesna koreografija. Zdi se, da gledamo muzikal brez petja, v katerem izjemna igralska zasedba neprestano teče in pleše, se vrti, prevrača in objema, ter jezi, radosti, joče in smeji. Skupaj z njimi se smejimo, plešemo in jočemo tudi mi.

*Čas deklitstva* je (pri)ljubljen fenomen, formativna knjiga za cele generacije žensk in tiho, a pomembno delo opolnomočenja, ki je z novo ekranizacijo dobilo svež zagon. Kot pravi režiserka, »gre za zelo aktualno, sodobno in pomembno zgodbo o štirih ambicioznih dekletih, ki hočejo mnogo več, kot jim lahko ponudi svet tistega časa«. O dekletih, ki hočejo to, kar sta dosegli Louisa May Alcott in Greta Gerwig. Zaradi njiju in njima podobnih žensk vemo, da je mogoče in nujno ustvarjati tudi v okolju, ki ni naklonjeno ženskim umetnicam.

VSAK DAN JE DOBER DAN

JASMINA ŠEPETAVC

## Zatočišče pred zunanjim svetom

Zmagovalec občinstva novembrskega Liffa, japonska drama **Vsak dan je dober dan** (Nichinichi kore kôjitsu, 2018, Tatsushi Ohmori), je po koncu festivala ostal tisti film, ki se ga nihče ne spomni, čeprav med njim in pri nas priljubljenimi subtilnimi dramami zadnjih let, denimo **Sestrico** (Umimachi Diary, 2014, Hirokazu Koreeda) ali **Okusom življenja** (An, 2015, Naomi Kawase), najdemo podobnosti, ki bi napeljevale na stavo, da bo film bolj priljubljen. Blizu nas so ga vrteli že aprila 2019 na udinskem festivalu Far East, kjer po prebranem opisu nihče od gledalcev ni ravno entuziastično hitel na projekcijo, a je filmu uspelo dvorano

skozi sto minut zazibati v posebno meditativno stanje, ki ga nis(m)o pričakovali. *Vsak dan je dober dan* namreč uteleša nekakšno ambivalentnost: za zahodnega gledalca, vajenega narativnih kolesc, ki nas peljejo po hribu zapleta proti vrhu presenečenja, groze ali veselja, nato pa nas spustijo počasi nazaj v realnost, se na papirju film o starejši učiteljici, ki mladi dekleti uči starodavne japonske veščine *chadō* (pot čaja), zdi v najboljšem primeru neimpresiven, mogoče celo dolgočasen. A hkrati japonski filmi, v katerih se po kriterijih hollywoodske produkcije sanj in nenehnega premikanja po narativni liniji naprej ne zgodi kaj veliko, iz občinstva izvajajo kontemplacijo, ki jo uspe le redkim kinematografijam. Če je bistvena funkcija filma ravno ta, da sproži misel in nas sooči z življenjem, delo japonske kinematografije tega ne doseže skozi narativne zaplete, temveč zato, ker razume moč premora, predahov in tišin med enim in drugim dogodkom, ki sestavljajo večji del našega vsakdana.

A filmi, ki nas namesto v izjemne fiktivne svetove potisnejo v »dolgočasnost« življenja, niso vedno lahkotno gledanje; to ugotovi tudi Noriko (Haru Kuroki), protagonistka filma *Vsak dan je dober dan*, ki jo starši, staro malo več kot deset let, peljejo gledat Fellinijevo klasiko *Cesta* (La Strada, 1954). Razumljivo je Noriko takrat ne razume in ne mara. Kratko vinjeto njenega otroštva, h kateri se film vrne še večkrat, kmalu zamenja časovni preskok. Noriko je sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja že študentka, nekoliko neodločena glede svoje prihodnosti in v vseh stvareh povprečna; v svojem življenju nekako lebdi, čaka in tava. Nekega dne ji mama predlaga, da bi se s sestrično (odločnejšo in samozavestnejšo) Michiko (Mikako Tabe) začela učiti rituala priprave čaja pri starejši lokalni učiteljici Takedi (Kirin Kiki). Noriko, ki je po naravi nerodna, priprava čaja pa se ji zdi v primerjavi z učenjem strastnega flamenka ali italijanščine nepriljubljena izbira, se spet nekoliko apatično znajde v tradicionalni japonski hiši učiteljice. Tam se dekleti zazreta v obešen kaligrafski zvitek, na katerem piše »Vsak dan je dober dan«, ki ga na začetku svoje več kot dvajsetletne poti rituala priprave čaja še ne razumeta. Dvema tokijskima dvajsetletnicama namreč pomen veščine starodavnega obreda, katerega bistvo je v natančnih podrobnostih, uide. Ravno iz napak v ritualu pa izhaja velik del lahkotnega humorja filma: Takeda učenkama najprej pokaže, kako pravilno zložiti robček, ki ji visi za pasom kimona, a prvim enostavnim korakom sledi še petnajst novih, ob katerih dekleti onemita; ko neka druga učenka kolikor lahko elegantno pripravi skodelico *matche*, jo izda njen počep: prevrne se na hrbet in si skodelico zlije po



obrazu. Največji del humorja v film s svojo igro vnese legendarna igralka Kirin Kiki, ki jo je slovensko občinstvo dodobra spoznalo kot dolgoletno sodelavko Hirokaza Koreede in jo nazadnje videlo v vlogi pretkane babice v njegovih *Tatičih* (Manbiki kazoku, 2018), leta 2015 pa v vlogi skrivnostne gospe, ki pripravlja palačinke v že omenjenem filmu Naomi Kawase, *Okus življenja*. Za igralko, ki je leta 2018 umrla za rakom, sta bili vlogi v filmih *Tatiči* in *Vsak dan je dober dan* zadnji, a njena naravna igra, ki ji ni tuj izjemen občutek za komični poudarek (kariero je navsezadnje začela kot igralka komedij), daje ritmu sezonskih vinjet in priprave čaja, prek katerih nas film vodi skozi čas, ki mineva, radost in dušo. Haru Kuroki, dobitnica srebrnega medveda na Berlinalu leta 2014, na drugi strani subtilno razkriva premike v Noriko: tako kot pozneje v življenju vzljubi film *Cesta*, ki ga je videla v otroštvu, skozi mesece, leta in desetletja vzljubi finese obreda, ki se mu je na začetku smejala. Njeno življenje nam je razkrito zgolj posredno – sproti na primer izvemo, da je imela več let fanta, pa se ni izšlo; da želi postati urednica in pisati, zato opravlja honorarna dela –, v središču vsega je njen odnos do obreda, ki spremlja prelomne točke življenja. Ta jo prisili k večjemu zavedanju trenutka; čez leta denimo razbere nianse obreda, sliši, da ima vroča voda drugačen zvok od hladne, ob svojem času pa razume tudi kaligrafski zapis, ki ga je videla ob prvem obisku učiteljice.

Moč kadrov, ki nam kažejo sobo brez ljudi, obešenega perila, ki ga pozibava veter, statičnih postavitev ljudi na tatamiju ..., je v japonskem filmu verjetno najbolj znamenito izpostavil Yasujirō Ozu, *Vsak dan je dober dan* pa tradicijo do neke mere nadaljuje, k čemur ga navsezadnje prisili sam ritual, ki ga snema: nizko postavljena kamera beleži natančno pripravo sezonskega čaja, ki se dogaja na tleh, poetičnost pri- nesese posnetki vode in listja, ki gledalce vsaj za hip spravijo v meditativno stanje. A režiserju Tatsushiju Ohmoriju v film

vseeno uspe vnesti dinamiko, večurni obred reže spoštljivo do rituala in povprečnega gledalca hkrati. Nepričakovana lastnost filma je, da se gledalec na koncu zave, da so v njem praktično same ženske. Spremljamo ženske svetove in geste, ki so potopljene v starodavno estetsko in filozofsko veščino, povezano z mojstrsko izvedbo na eni ter principi harmonije, čistosti, spokojnosti in spoštovanja na drugi strani. Če bi obred, ki se je, kot piše sociologinja Kristin Surak v knjigi *Making Tea, Making Japan*, skozi stoletja v svojih pomenih večkrat spremenil – od religijske prakse in prakse višjih slojev do nacionalnega simbola in nazadnje prostočasne dejavnosti gospodinj –, lahko v njegovi zadnji reinkarnaciji brali kot nekakšno podreditev, film pokaže, da je vse prej kot to, hkrati pa nudi ženskam, ki se zbirajo pri Takedi, zatočišče pred zunanjim svetom.

Japonski učenjak Kakuzo Okakura je na začetku 20. stoletja v angleščini napisal knjigo *The Book of Tea*, ki naj bi zahodnim bralcem omogočila boljše razumevanje starodavne veščine *chadō*. Norikino vseživljenjsko učenje uteleša njegov opis *chada*, ritual priprave čaja pa se razkrije kot popolna metafora življenja: »V svojem bistvu je čaščenje Nepopolnosti in hkrati nežen poskus doseči nekaj mogočega v tej nemogoči stvari, ki jo imenujemo življenje.«

## SEMIŠ JAKNA

ROBERT KURET

## Vstaja stvari

Quentin Dupieux je tisti odbiti avtor, ki se vsakih nekaj let pojavi v liffovski Ekstravaganci. A njegove filme večinoma neupravičeno reducirajo na zgolj dadaistični/surrealistični štos, na poigravanje s filmom in njegovimi mejami ter zabavanje gledalca z norimi idejami, na primer o gumi, ki kar naenkrat vstane sredi puščavskega smetišča in se *slashersko* poda na morilski pohod (*Guma* / Rubber, 2010); o izgubljenem psu, ki ga lastnik skuša najti s pošiljanjem telepatičkih signalov (*Narobe svet* / Wrong, 2012)); o nadobudnem filmarju, od katerega bodoči producent zahteva najdbo najboljšega krika v filmski zgodovini (*Resničnost* / Réalité, 2014) ... Pri tem pa del »krivde« zagotovo nosi tudi avtor sam, saj je v



nekaj intervjujih izjavil, da so njegovi filmi mišljeni kot čista zabava in da jih s tem namenom tudi dela. A da so mnogo več kot to, kaže njegova najnovejša **Semiš jakna** (*La daim*, 2019), film, s katerim je Dupieux ponudil najbolj fokusiran izraz do zdaj.

*Semiš jakna* je na prvi pogled zgodba o Georgesu, ki praktično ves svoj denar – skoraj 8000 evrov – porabi za skoraj novo semiš jakno, ki je leta in leta neuporabljena ležala na dnu zaboja nekega visokogorskega kmeta. Georges kmalu spozna, da želi biti edini človek na svetu s semiš jakno, obenem pa tudi semiš jakna z njegovim lastnim glasom izrazi svojo najglobljo željo: biti edina jakna na svetu. Če se na tem mestu ponuja branje filma in semiš jakne kot Georgesovega nezavednega, ida, manifestacije njegove skrite želje, se v kontekstu Dupieuxovih filmov ponuja bolj produktivna različica dožemanja, in sicer jakne kot subjekta, ki si Georgesu podredi. *Semiš jakna* iz avtorjevega opusa najbolj korespondira z *Gumo*: stvar oživi in začne terorizirati svojega lastnika – terorizirati tako, da ga kot zaveznika spremeni v morilsko mašino. Od *Jakne* torej pošteno zaveje blagovni fetišizem.

Marx je v analizi blagovnega fetišizma opozoril, da objekt pridobi magične lastnosti v trenutku, ko je zgodovina njegove produkcije zastrta, ko sta zabrisana material, iz katerega je narejen, in delo, ki je bilo vanj vloženo. Objekt ravno zaradi te potlačitve postane avtonomen, torej od delavca odtujen. Delavec je svoje produktivne in kreativne zmožnosti prelij v objekt, ki z odcepitvijo od pogojev lastnega nastanka dobi »dušo« in metafizične lastnosti. Ravno zaradi tega je lahko postal fetišiziran; fetišizem v antropološkem smislu namreč pomeni primitivno vero, da nežive stvari, kot recimo totem, postanejo bivališče božjih sil.

Tenzija, ki nastane med objektom in človekom oziroma človeškim stvarnikom tega objekta, sčasoma postane tudi podžanr hororja – objektov v filmih se polasti demonska moč,



kar spominja na magijo in nekromanstvo blaga pri Marxu. Morilski pralni stroj (**The Mangler**, 1995), demonski avto (**Christine**, 1983 in **The Car**, 1977), mesojeda postelja (**Death Bed**, 1977), podivjani hladilnik (**Refrigerator**, 1991), stroji, ki začnejo terorizirati delavsko skupnost (**Maximum Overdrive**, 1986), ljudem pa znajo zatežiti še paradižniki (**Attack of the Killer Tomatoes**, 1978), jogurt (**The Stuff**, 1985) in obleka (**In Fabric**, 2018) ... V to kategorijo sodi že omenjena Dupieuxova *Guma*, na bolj subtilen način pa tudi *Semiš jakna*.

V *Gumi* gre recimo za zavrženo gumo, ki je obležala nekje med drugimi odpadki v puščavi Mojave. Pri svojem začetnem kotaljenju večinoma terorizira pripadnike delavskega razreda (medtem ko spektakel od daleč z daljnogledi opazuje bolj ali manj razvajeno občinstvo). A pravi pokol se začne, ko guma vidi, kako zažigajo ostale gume (neuporabne, odvečne). Tako film po eni strani upodablja zaznavno nasilje in po drugi kaže nasilje, ki ga proizvajata abstrakcija, pa tudi zakrivanje dela in pogojev produkcije avtomobilske industrije. V *Gumi* je delo odsotna prisotnost – utelešeno je zgolj v živem objektu. Guma oživi – je magična – prav zato, ker v filmu ne vidimo ničesar, kar bi bilo povezano z njenim nastankom: ni industrijskega obrata, delavcev ... Guma torej predstavlja človeško delo v reificirani obliki, ki vzpostavlja kontradikcijo: po eni strani stvar oživi in delavci v njej umrejo (personifikacija objekta), po drugi strani pa stvar predstavlja prav odsotno delo delavcev (reprezentacija človeka v objektu).

V Franciji in ZDA je bila zaradi zloma finančnega trga na udaru predvsem avtomobilska industrija in posledično vsa delovna mesta, ki jih je zagotavljala. Tako so leta 2008 delavci v francoski tovarni Michelin ugrabili dva menedžerja, saj je grozila izguba skoraj 1000 delovnih mest. Prav ta akcija je sprožila val in že leta 2010 je bilo prijavljenih kar 15 ugrabitev ljudi na vodilnih položajih. Takšne odločnosti francosko delavsko gibanje ni pokazalo vse od maja '68, ko so zasedli več kot 120 tovarn. Najbolj znana okupacija se je zgodila leta 2009 z zasedbo pisarne Continental Tire Factory, ko so delavci zahtevali preklic izbrisa več kot 1000 služb. Besni zaradi rastoče nezaposlenosti in korporativnega umikanja iz Evrope in Amerike so organizatorji protesta na pisarniškem parkirišču zažgali goro gum. Podoba torej, ki je – ne glede na zavednost, nezavednost, srečo ali nesrečo – našla svoje mesto tudi v Dupieuxovem filmu.

Dupieux je torej daleč od zgolj dadaističnega poigravanja, čeprav *Guma* uvede policistov monolog, ki opozarja na esencialno prisotnost *nonsens* elementov v vseh filmskih



mojstrovinah. Tako s pozicije avtoritete že vnaprej zavrne vsakršno osmiselitev in nastavi dimno zaveso: kar deluje kot Dupieuxov manifestativni uvod v *nonsens*, lahko razumemo kot kritiko pretirane interpretacije in iskanja pomenov, namesto čistega uživanja v filmskem dadaizmu, a tudi kot kritiko o-ne-smišljanja filmske vsebine in ignoriranje njenih političnih namigov ter njeno zvajanje na čisti žur nesmisla. Podobno nas s svojo interpretacijo »zavaja« tudi Georgesova pomočnica pri snemanju filma v *Semiš jakni*, ki jakno sicer pravilno opazi kot subjekt, a jo v svoji interpretaciji reducira na zgolj ščit, zunanjo podobo, ki jo človek nosi, da bi skrili svojo krhko notranjost.

Dupieux se v *Semiš jakni* zaveda, da alien/kapitalizem za svoj obstoj nujno potrebuje gostitelja/delavca, ki pa ga po določenem času zavrže/obrabi, zato potrebuje novega gostitelja. Tu ne gre samo za stvar, ki oživi (kot guma), ampak tudi za stvar, ki se polasti človeka – semiš jakna nad Georgesom prevzame nadzor. Če je guma delovala sama od sebe in je stala nasproti ostalim človeškim subjektom, semiš jakna deluje na način demonske polastitve: sama v svoji pojavnosti je kot mrtva, a deluje prek človeških subjektov, ki jih spreminja v objekte. Dupieux torej izvede še malo bolj radikalno premestitev človeka proti objektu, s katerim manipulira tuja sila – kar se je kazalo že v prejšnjih njegovih filmih, recimo v *Narobe svetu*, kjer se vrtnar čudi, zakaj je pravkar rekel nekaj, pri čemer ga preveva občutek, da tega sploh ni rekel on sam.

Če se je *Guma* navezovala na veliko krizo avtomobilske industrije in slutnjo zloma kapitalizma, *Semiš jakna* seže v njegove začetke. (Jelenje) usnje je bilo namreč pred ameriško revolucijo leta 1775 najstabilnejše izvozno blago južnih kolonij, približno stoletje prej pa je predstavljalo prvo blago, ki so ga Indijanci obeh Karolin ponudili angleškemu trgovcu. Kolonialisti so jelenje usnje kmalu prepoznali kot

najdonosnejši komercialni produkt za izvoz. Tako lov na jelene ni predstavljal več zgolj lova na hrano, ampak tudi lov za oddaljeni evropski trg. Drugi pomemben izvozni artikel so predstavljali sužnji. Te so kolonialisti potrebovali za rastoče plantaže sladkornega trsa na karibskem otočju, ki je oblikovalo oblike delavskih odnosov in mobilizacije, ključne za razvoj evropskega kapitalizma.

Če je torej nastajajoči trg jelenjega usnja pomenil začetek lova za tržne potrebe, potem *Semiš jakna* – v komično *slasherskem* stilu a la *Guma* – obrne lov človeka na »stvar« v lov stvari na človeka oziroma v lov v-človeka-zakamuflirane-stvari na človeka oziroma v-človeka-zakamuflirane-stvari na v-človeka-zakamuflirano-stvar. Odnosi med ljudmi prav zares postanejo odnosi med stvarmi: jakna, ki se hoče znebiti ostalih jaken, pri čemer se s pomočjo svojega človeka znebi tudi njihovih nosilcev. In eliminira vso konkurenco.

A pri tem ne smemo pozabiti ključne komponente, ki se vije praktično čez vse Dupieuxove filme. Gre za metafilmskost, za vpeljevanje več ontoloških ravni, ki se med sabo prepletajo, filma v filmu, gledalcev/voajerjev in filmskih ustvarjalcev. Zato je pomemben detajl, da Georges ob nakupu jakne zaradi bajne vsote, ki jo zanjo plača, poleg dobi še droben bonus: filmsko kamero, s katero kasneje beleži ureničevanje načrta – biti edini človek na svetu z jakno. Tako Dupieux nasilje ravno z aktom snemanja spreminja v spektakel – akt snemanja ga naredi bolj komičnega, komično/distanca pa je način legitimacije, saj postane »upravičeno« v sklopu filmskega projekta. Ko Georges »eliminacijo konkurence« oziroma svoje poboje snema na film, ki ga preda montažerki, svoje misije več ne skriva, ampak vanjo vključi priče, svoj zločin že v aktu *zločinjenja* prizna, s čimer pokaže na ideološko finto sodobnosti, kjer je nekaj spornega včasih najlažje opravičiti prav s priznanjem – priznanje napake ne služi kot poskus njenega preseganja, ampak kot njena legitimacija. Ravno verbalno priznanje odveže odgovornosti in sprejemanja posledic.

V uvodu *Gume* nas je policist skušal prepričati, da bomo gledali čisti *nonsens*, nekje v sredini filma pa skuša vse kolege policiste prepričati, da nič od tega, kar se dogaja, ni resnično, da so vsi del uprizoritve, spektakla, kar dokaže s tem, da preživi strel iz pištole. A čeprav je bilo vse zaigrano, da je bil vse le šov, ga kolegica opozori: truplo, zaradi katerega smo prišli, še vedno ostaja brez glave in mrtvo leži v spalnici. V *Semiš jakni* Georges nihče več ne opozori, nihče ne predstavlja glasu razuma, vsi postajajo vse bolj nori, kot bi izgubili razum – zdi se, da edino še jakna ve, kaj počne. Jakna je dobro vedela, da

ena ključnih fascinacij nad njenim načrtom, nad »pridobivanjem« ljudi za svoj načrt, leži prav v filmskem obeležju.

Film s tem pogumno odpira vprašanja o cikličnosti nasilja in zakoreninjenosti družbeno-kulturnih vzorcev, ob čemer z odprtim koncem pomen Agovega neizbežnega prehoda v moškost prepusti gledalčevi interpretaciji. Bo ob nadaljnjem druženju s Cero, edinim očetovskim likom, ki mu je v tem odmaknjenem okolju na voljo, prevzel njegove karakteristike in postal sin svojega očeta? Ali pa bo ob poznavanju svojih temnih korenin prekinil cikel mizogine agresije in utrll pot novi generaciji moških?

#### UNCUT GEMS

JERNEJ TREBEŽNIK

## O newyorških diamantih

Hoja po tanki meji med uspehom in dokončnim propadom ter s tem povezana odvisnost od tveganja predstavljata osrednji motiv filma *Uncut Gems* (2019), novega igranega celovečerca bratov Safdie, na podoben način pa lahko opišemo tudi sam način dela bratske filmske naveze.

Benny in Josh Safdie s samosvojim pristopom k ustvarjanju in z nenavadnimi kariernimi odločitvami že od zgodnjih filmov izpred dobrega desetletja veljata za samotna volkova ameriške neodvisne scene. Filme sta še do nedavnega snemala s smešno nizkimi proračuni in z raznimi gverilskimi prijemi,





a sta po drugi strani na kocko redno postavljala praktično vse svoje premoženje in ves svoj ugled ter skozi leta delovala vse bolj ambiciozno. Njuni zgodnji filmi so tovrstno ambiciozno in angažiranost kar nekoliko skrivali in so z nepretencioznim, neizumetničenim prikazovanjem ameriške realnosti nekatere denimo spomnili na vplivno neodvisno gibanje mumblecore. Hkrati pa je bilo jasno, da so v primerjavi s slednjim tematsko precej bolj osredotočeni, predvsem pa bolj neposredno družbeno angažirani. Že pred desetletjem sta se brata poigravala tudi z idejo za film, umeščen v newyorško diamantno četrt, a sta v obdobju priprav po naključju večkrat naletela na nenavadne zgodbe in po njih v zadnjih letih posnela peščico filmov, ki jih lahko zdaj razumemo kot temelje dolgo pričakovanega lanskoletnega *Uncut Gems*.

Kljub nenavadno dolgemu procesu pridobivanja sredstev in razvijanja idej ima film *Uncut Gems* marsikatero stilistično (in delno tudi tematsko) značilnost nizkoprodajarskih predhodnikov ter se v opus dvojice navsezadnje lepo vklaplja že z navidezno kaotičnostjo in neurejenostjo pripovedovanja. Dogajanje okrog draguljarja Howarda (Adam Sandler), ki v želji po dobičku kompulzivno drsi v vedno večja tveganja, s čimer povzroča jezo strank in upnikov, kamera zajema na izjemno kinetičen, nepredvidljiv način, pogosto tudi delno zakrita in torej še zdaleč ne vsevedna ali vsevidna. Po drugi strani pa se predvsem v napetih situacijah likom spušča precej bližje, kot je bilo doslej v filmih bratov Safdie običajno. Z nečistim, ohlapnim kadriranjem je določena mera osvežujočega amaterizma ali spontanosti torej še vedno prisotna, predvsem pa tokrat služi zajemanju hektičnega dogajanja v vedno živahni draguljarni in v Howardovem divjem življenju. Hitro, nemirno življenje v svetu stav, dražb in prevar, v katerega je vsrkana večina likov, pa enako izrazito izdaja tudi zvočna podoba, podkrepljena s pulzirajočim, neustavljivim *soundtrackom*.

Tega je, podobno kot pri filmu *Dobri časi* (*Good Time*, 2017), ustvaril avantgardni elektronski glasbenik Daniel Lopatin, odlikujejo pa ga majhni detajli, kot so zvonjenje telefonov, draguljarniškega zvonca ali košarkarskih siren, za povrh pa še kaotični dialogi oziroma prizori, v katerih govorijo vsi hkrati in je težko ugotoviti, katere replike so ključne in katere le naključne. Skozi kombinacijo vseh teh detajlov brata Safdie (spet) namerno ustvarjata občutek nelagodja, *Uncut Gems* pa izpade kot izjemno intenzivno, namerno utrujajoče delo, saj zaradi nezanesljivega načina prikazovanja tudi nad vmesnimi srečnimi razpleti visi senca negotovosti.

Plat, pri kateri pride do izraza tudi višji proračun filma oziroma višja ambicija bratov, je (poleg igralske zasedbe) tokrat predvsem scenografija, ki je v primerjavi z njunimi zgodnjimi filmi neprimerno bolj stilizirana, domišljena in sporočilna. Howardova draguljarna, njegova pisarna in tudi njegov dom se z vsemi ostrimi robovi, steklenimi površinami in nadležnimi lučmi pogosto zdijo kot dodatni kričeči liki, ki skušajo preglasiti neplodne dialoge. Ko prostore dogajanja dojemamo v kombinaciji s Howardovimi oblačili in nakitom, sicer bolj kot izraz bogastva delujejo kot izraz neuničljive želje po bogatenju. Če pa že kažejo bogastvo, je jasno, da gre za t. i. *new money* – denar, pridobljen nedavno (s to generacijo), zatorej tudi denar, ki je ves čas na trhlih temeljih. V tem smislu kičasta, neokusna materialna kultura, s katero se obdaja Howard, skozi film pravzaprav pridobiva očarljivost, predvsem ker je vsemu navkljub nenavadna in nudi vpogled v draguljarjevo osebnost: predstavlja niz estetskih izbir, ki razprostirajo kompleksni preplet religioznih in razrednih ozadij. Na ta način se v na videz enoličnih, moralno spornih junakih mimogrede razstira več dimenzij, pri čemer ključno vlogo še bolj kot scenaristični zavoji igra drzno, neprilagojeno vizualno pripovedništvo in izražanje življenjskega sloga skozi mizansceno.



Howarda Ratnerja lahko zaradi nenehne igre z nevarnostjo oziroma nizanja nepremišljenih odločitev, ki v njegovo življenje vedno znova vnašajo nemir in kaos, v opusu bratov Safdie prepoznamo kot naslednika neodgovornega mladega očeta iz filma **Daddy Longlegs** (2009) ali pa samodestruktivnih odvisnikov iz filma **Heaven Knows What** (2014), hkrati pa gre za klasičen mitski lik, ki ga bo napuh neizogibno vodil v pogubo. Pri tem je pomembna igralska zasedba, ki spet odraža drznost in neprilagojenost filmske vizije bratov Safdie in še najbolj izstopa s Sandlerjem, igralcem, ki že vso kariero igra iracionalno trmaste, komično nespremenljive ljudi, kakršen je tudi Howard. Če se Sandler po eni strani izjemno spretno potopi v kompleksen lik Howarda, po drugi strani v službi poslanstva filma deluje tudi zato, ker se njegova prepoznavna persona preliva onkraj filmskih meja. Ključne figure *Uncut Gems* se namreč zdijo namenjene preseganju bizarne, rahlo nadrealistične zgodbe, oziroma neke vrste gledalski potujitvi, s katero se lahko implikacije filma o krvavi gonji za kapitalom prenašajo v resnični svet.

Na ta način učinkujeta tudi (nekdanji) košarkarski zvezdnik Kevin Garnett ter r'n'b in hip-hop glasbenik The Weeknd, ki v filmu igrata sama sebe, pri čemer se glede na Howarda ali male newyorške mafijce niti ne zdita moralno superiornejša. Pomembno vlogo odigra predvsem Garnett: ko se v Howardovi draguljarni navduši nad nebrušenim etopskim diamantom in si ga za nekaj dni izposodi, v gibanje požene celoten niz dogodkov. Kasneje v pripovedi pride do izraza tudi kot košarkar, saj Howard eno izmed tveganih stav položi prav na Garnetta pri tekmi končnice lige NBA. Kevin Garnett je izjemna izbira za vlogo z dragulji obsednega in z uličnimi bitkami povezanega zvezdnika že zato, ker v resnici velja za največjega gobcača in prepirljivca v nedavni košarkarski zgodovini ter za košarkarja, ki se je vedno zavedal, da je šport, zlasti pa liga NBA, pravzaprav šov. Zato je bila njegova vloga pravzaprav vedno dvojna – športna in zabavljaska oziroma igralska.

Kot je za dela bratov Safdie značilno, likov v filmu *Uncut Gems* ni mogoče jasno ločevati na junake ali zlikovce, saj so prikazani v vsej kompleksnosti, za njihovimi odklonskimi dejanji pa je vedno mogoče slutiti težavno ozadje. Hkrati se njihovi filmi izmikajo moraliziranju in običajno svoje like pustijo na isti točki moralnega razvoja, kjer so jih našli. Razlog, da nas te zgodbe pogosto navdajajo z občutkom otožnosti, je v tem, da namerno niso koherentne, kar pa likom, ki se v življenju ne znajdejo oziroma ne živijo

družbeno sprejemljivih, koherentnih življenj, pravzaprav ustreza. Za vse filme bratov Safdie je značilno prikazovanje neprilagojenih ljudi z družbenega obrobja, ki s svojim vedenjem v prvi vrsti škodijo sebi, a so že s čudaškimi načini življenja hkrati ves čas v sporu z avtoriteto in s sistemom. Čeprav sta brata zadnja filma posnela bolj v stilu klasičnih, novohollywoodskih urbanih trilerjev, je moč nekje pod plastmi nasilja in temačnosti zaznati tudi komedijo. V tem kontekstu pa filmi z disfunkcionalnim, postžanrskim načinom pripovedovanja delujejo precej demokratično oziroma emancipatorno. V igranju s tradicionalnimi filmskimi in družbenimi konvencijami gre *Uncut Gems* torej še dlje in še višje, kot smo bili pri bratih Safdie vajeni doslej.

#### IZZIVALCA

MUANIS SINANOVIĆ

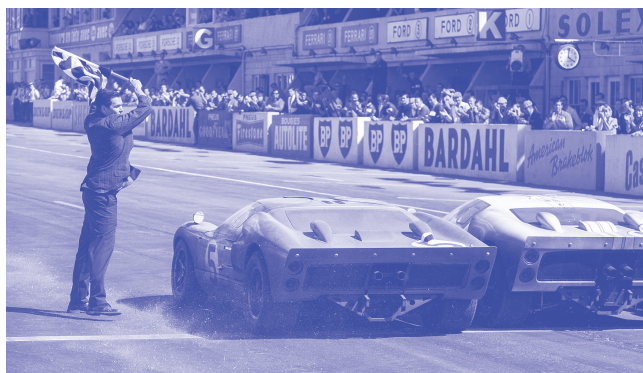
## Sonce in jeklo

Film **Izzivalca** (*Le Mans '66*, 2019, James Mangold) dobesedno izžareva: platno je napito s sončno svetlobo, ki blagohotno obseva kalifornijsko provinco, mestece, puščavska dirkališča, italijansko Modeno in hangarje. Tako zelo, da sem si moral po večerni matineji, ko sem stopil v deževno jesensko noč, zaščititi oči pred nenadnim nastopom teme. Vendar to ni svetloba pokrajin v oddaljenem planu, ne gre za filmske slike, za puščavske pejzaže, kakršne srečujemo v vester-novskih tropih. To je sonce dinamike, ki se odvija med človekom in strojem; v njej se sprehajajo obrazi v stalnih dialogih,



v hitrosti čustev, odbija se od površin avtomobilov. Akcija se odvija v medčloveških odnosih in seveda na dirkališču; srečevanje avtomobilov na zavojih je podobno srečevanju obrazov. Tudi teh večinoma ne gledamo v dolgih kadrih, ne spremljamo študij, temveč se z njimi soočamo v nezajemljivih premikanjih, ki jih zahteva položaj.

Pri tem ima veliko vlogo igra Christiana Baleja, vajenega upodabljanj blago maničnih likov, tokrat legendarnega dirkača Kena Milesa. Čeprav je nekoliko preveč poln hollywoodskih klišejev, ki želijo izvabiti muzanje občinstva, z izpostavljanjem vse preveč navadnih osebnih posebnosti. Tako v skladu s pričakovanji o hollywoodskem *blockbusterju* v kinodvorani prevečkrat slišimo tiste klišejske, avtomatizirane valove blagega smeha, ki pričajo o neobveznosti izkušnje. Kljub Balovi intenzivnosti boljši vtis pusti Damon v vlogi tihega trpečega moškega, razvijalca avtomobilov Carolla Shellbyja, odnos med likoma pa je precej subtilna raziskava moškega prijateljstva. Film uspe s tem, ko tovrsten odnos predstavi kot katerikoli drug človeški odnos med dvema osebama; po nobenem očitnem dejavniku ne bi mogli reči, da gre za nekaj specifično moškega, a vendarle nam je jasno, da gre prav za *male bonding*. Če natančneje pomislimo, pa je morda ključni razpoznavni znak to, na kakšen način izražata in obvladujeta svoje zapleteno čustveno življenje, kako se soočata s svetom, ki ju tepe: Miles stvari sprejema z nekakšno manično entuziastično sprijaznenostjo, ki vsebuje tudi trenutke neobvladovanih izbruhov, Shellby pa z zadržano, južnjaško stoičnostjo in heroičnostjo. Prvi je padli dandy, drugi padli kavboj. Gre za drugi letošnji blockbusterski film, ki moško prijateljstvo vzame resno – poleg *Izzivalcev* imamo še **Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019, Quentin Tarantino). Toda *Izzivalca* zadevo prikažeta manj karikirano. Prav s svojo organskostjo, naravnostjo, zaradi katere ne razmišljamo o barvi kože protagonistov in lahko brez težav razvijemo empatijo do obeh, film kaže, da gre pri odnosih (tudi belih) moških za temo, ki jo gre obravnavati; da moško druženje v kinu ob ogledu filma še ni nekaj, zaradi česar bi morali imeti slabo vest. Prav tako gre za film o dogajanju pred letom '68 – tu so nuklearne družine, neekscentričen odnos med možem in ženo ter bela ameriška mesteca brez kakršnihkoli korektur. Gotovo to omogoča dejstvo, da je film posnet po resničnem dogajanju. Prav tako pa se nam – morda tudi zaradi omenjenega dejstva – ne zdi, da kaj pogrešamo; gre preprosto za človeško dramo v nekem delu sveta v nekem času. V svoji partikularnosti je



lahko obče sprejeta. Ob vsem omenjenem bo zanimivo spremljati, ali bo film, ki deluje, kot da bi lahko prejel oskarja, nagrado tudi dejansko dobil.

Film se dotika tudi bistva športa v njegovih različnih dimenzijah: preseganju vsakdanjega izkustva ter paradoksnem sklopu tekmovalnosti in tovarištva. To počne z občutkom. Na začetku in koncu se ponovi nepretenciozna poetična izjava dirkača, ki pa v svoji fragmentarnosti in aforističnosti odpira metafizična vprašanja: ko stroj priženemo do določene hitrosti, se spremeni narava samega gibanja in ostane golo telo v neki novi izkustveni dimenziji. Kot da v avtomobilskem športu tehnika ni več sredstvo za obvladovanje zemlje, ki povratno obvladuje človeka, temveč sredstvo *prevladovanja* samega sebe. Vendar o tovrstnih izkušnjah prisotnosti v *zoni* govorijo tudi drugi športniki, ki se ne poslužujejo tehnologije. *Izzivalca* na precej nepretenciozen način kažeta pomembno paraspiritualno vlogo športa v moderni civilizaciji, ki jo je v svojem eseju o nogometu, *Maši dvajsetega stoletja*, na drugačen način opisoval Marjan Rožanc. Nekaj te *zone* uspe režiser James Mangold (ki je, mimogrede, leta 2015 posnel še en opažen biografski film, **Walk the Line**, katerega protagonist je Johnny Cash) prenesti z imersivnimi prizori dirkanja; ti sicer sledijo klasičnim filmskim prijemom dirkaških filmov in ne predstavljajo kakšnega posebnega režijskega preboja, vendar so prepričljivi.

Nuklearno družino Kena Milesa film predstavi v precej klasičnih obrisih: tu je moški element tveganja in prodiranja, ki je obarvan ekscentrično, a vendarle nepogrešljivo povezano s stabilizirajočim ženskim elementom. Vlogo žene Molly odlično odigra Caitriona Balfe – morda gre za najboljšo igralsko predstavo filma. Poleg horizontalnega odnosa moškega prijateljstva je tu tudi skica hierarhičnega moškega odnosa med očetom in sinom. Ne glede na to, da je prikaz vseh odnosov podrejen temeljni sili hitrosti



in obarvan z bencinsko začimbo, so ti vendarle spretno premreženi v suverenih obrisih in pomembnih namigih ter uvidih. Čeprav so medčloveški odnosi vpeti v odnose s tehnologijo, tu še ne prihaja do odtujitve, kakršno danes prinašajo denimo družbena omrežja.

Kljub vsem omenjenemu, kljub vsem vznemirljivim vidikom, pa gre vendarle za hollywoodski film; za izdelek tovarne sanj, katerega osnovni namen je fiksirati pogled na platno s pomočjo filmske magije in narativnih trikov. Začarati, očarati, posrkati, pripeljati gledalca v nek *high*, da se po predstavi vrne v vsakdan, ki bo posledično deloval pust, da bo spust težji in bo vzbudil potrebo po novem dvigu. Prav v tem se skriva dvoumnost epskosti, ki še domuje v Hollywoodu. Nagovarja elementarne človeške instinkte po pustolovščini in sublimiranju življenja, ki jih modernost zadržuje, a to počne na izumetničen način. Prav zato, ker je epika izključena iz vsakdanjega izkustva, ker se javlja kot nekaj zelo neorganskega, je na voljo za manipulacijo, za reprezentativno sodobni splet magije in industrijske proizvodnje.

Tako sta *Izzivalca* tipično dober hollywoodski film, v katerem se prepletajo umetniški napor in doksa, kič in sublimnost podobe, pretanjena emocija in histerija. Morda se ta dvoumnost v največji meri kaže pri obravnavi kapitalizma: film po svoje slavi kapitalistično tekmovalnost, v katero sta vpisana patina prestiža in iskanje avtentičnosti, ki naj se tu izrazi na avtomobilskem plehu. Kapitalizem ni samo slep pogon, za svojo utemeljitev potrebuje tudi pečat znamenitosti. Od Forda do Appla. Prav to je tisto, kar levica v odporu proti kapitalizmu zgodovinsko morda pogosto spregleda – človeško potrebo po tekmovalnosti, doseganju perfekcije, željo po avri in afirmiranju. Vendarle pa film izumetničenost, postvarelost te avre v kapitalizmu povsem spregleda – in prav v tem je morda bistvo njegove laži, prepletene z njegovo resnico.



## MONOS

VERONIKA ZAKONJŠEK

## Halucinogeni trip v globine amazonske džungle

**Monos** (2019, Alejandro Landes), lirično potovanje v vrtnec vojnega kaosa in (samo)destrukcije kolumbijsko-ekvadorskega režiserja Alejandra Landesa, je na letošnjem festivalu ljubljanskega filma pobral nagrado mednarodne filmsko-kritične žirije FIPRESCI. Film o pohotnih adolescentnih vojakih, njihovih ponosnih, a nedefiniranih identitetah in destruktivni prepuščenosti samim sebi v globinah amazonske džungle, nosi močan pridih Goldingovega *Gospodarja muh*, a s svojo odbito halucinogeno naravo vseeno ustvari nekaj povsem unikatnega, ko najstnike ob popolni odsotnosti odraslih avtoritet in neomajnih zalogah strelnega orožja pahne v cikl prepotenih blodenj in želj po (pre)moči.

Seveda ne gre za prvi film, ki v ospredje postavlja vojno ujete mladostnike – še nedavno smo v režiji Caryja Joja Fukunage spremljali vojno dramo **Beasts of No Nation** (2015), Landes pa kot eno pomembnih inspiracij citira belorusko vojno mojstrovino Elema Klimova **Pridi in poglej** (Idzi i hlyadzi, 1985). A *Monos* zastavke teh filmov vendarle pomembno predružači, ko svojih protagonistov ne postavi v vloge nedolžnih otrok, ki v sili neizbežnih vojnih razmer poprimejo za orožje. Nasprotno; njihova mladostniška zaletavost, neodgovornost, promiskuitetnost, očitna ljubezen



do orožja ter občasna nagnjenost k hedonističnim, z norimi gobicami podkrepjenim razvrzatom, ki jih popelje v brezglavo pritiskanje na sprožilec, to senzorično, halucinogeno, na trenutke skorajda shizofreno filmsko doživetje postavljajo v povsem samosvojo realnost vojnega filma.

Sredi odročnega, geografsko nikoli povsem definirane južnoameriškega pogorja, daleč stran od sledov civilizacije, se skupina osmih najstnikov uri pod vojaškim poveljstvom militantnega »Messengerja« (v otroštvu indoktriniranega gverilca, zdaj dezerterja Wilsona Salazarja), predstavnika skrivnostne Organizacije, ki ji pripada z najstniškimi hormoni prežeta vojaška enota. Njihov dnevni fizični dril v idilični gorski naravi, ki jo s čudovitimi panoramskimi posnetki okoli pogorja lebdečih oblakov v objektiv ujema direktor fotografije Jasper Wolf, jih prepotene in izmučene potiska prek mej vzdržljivosti ter njihova zdresirana in nadzirana telesa prikazuje že skorajda v maniri francoskega **Dobrega dela** (Beau travail, 1999), čeravno brez homoerotičnih podtonov, ki prežemajo film režiserke Claire Denis. Vsak med njimi ima jasno predpisane dolžnosti in odgovornosti, ki zajemajo vse od moljenja »vitaminov polne« krave Shakire do tkanja seksualnih partnerstev, zamejuje pa jih tudi trdno zasidrano mesto v hierarhiji, ki jo diktira železna disciplina militarističnega življenja. A z morebitnim umikom skupine v globino amazonske džungle in vse redkejšo komunikacijo s komandnim »vrhom« se začne njihova rigidna hierarhična struktura počasi spreminjati.

Kdo točno je skrivnostna Organizacija, ki vojaško uri in oborožuje skupino mladostnikov ter jim predaja odgovornost za ameriško talko »Doctoro« (Julianne Nicholson), skozi film ostaja nejasno, a njihova identiteta je v kaotičnosti vojne, ki v svoje čete indoktrinira osebnostno in ideološko nezrele otroke, pravzaprav nepomembna. Najsi gre za frakcijo kolumbijske paramilitantne desnice ali gverilske komunistične levice; odraščajoči mladostniki, postavljeni na dno hierarhične verige in ujeti v svoje osebne drame, ljubezenske trikotnike in prekipevajoče hormone adolescence, ne vedo zares, za kaj točno se urijo, za čigave interese se borijo in h kakšni ideologiji ne nazadnje stremijo s svojo vpletenostjo v ta nikoli specifično določen, a zato nič manj vseprisoten politični boj.

Mladostniki brez posebnih skrbi in refleksij o širši sliki situacije, v katero so vpeti, poslušno sledijo navodilom, dokler v noči popolnega hedonističnega razvrzta, ki nas vrže v realnost najstniške spontane neodgovornosti, pomotoma ne ustrelijo Shakire, svoje krave, ki jim je zaupana v skrbno



varstvo. Stres, ki ga povzroči bizarno spodletelo sledenje ukazom, njihovega mladega vodjo Volka nemudoma pahne v samomorilski brezup, medtem ko preostala skupina v poskusu prikritja nesrečnih dogodkov pobegne v nižine neprodorne amazonske džungle. Povezanost z Organizacijo, ki nad njimi bdi le še z občasno walkie-talkie komunikacijo, se začne v odsotnosti avtoritativne discipline in direktnega nadzora odraslih vse bolj krhati, med mladostniki, prepuščenimi burnim emocijam in nepremišljenim, instinktivnim vzgibom, pa tako kmalu zavladata le še epski kaos ter boj za prevlado in preživetje.

Skupino sedmih preostalih članov poznamo pod psevdonimi, ki bolj kot na vojaške *aliase* spominjajo na imena risanih junakov – Rambo, Bigfoot, Smurf, Bum Bum ... Ti se skozi džunglo brez jasnega cilja premikajo z ameriško talko »Doctoro«, ki ne govori in ne razume njihovega jezika in ki v družbi osamljenih, razpuščenih in podivjanih najstnikov s podtonom motiva *Sneguljčice in sedem palčkov* na nekoliko bizaren način prevzema vlogo nemočne skrbnice.

Tako kot politična identiteta Organizacije ostajata nejasna tudi natančna geografska in časovna umeščenost filma. Otroški vojaki, katerih vsakdan zaznamujejo dnevni drili in rutine, brez vsakršnega prodora novic iz zunanjega sveta, dajejo vtis časovne univerzalnosti, v kateri se preteklost, sedanjost in prihodnost spajajo v eno; na minevanje časa namiguje le naraščajoči narastek las »Doctoro«, njeni beli lasje počasi, a vztrajno izpodrivajo rdeče obarvane konice. Landes se ne nazadnje v tem pretresljivem (samo)destruktivnem mladostniškem *tripu* poigrava tudi s fluidnostjo seksualnosti in nebinarnih spolnih identitet, s čimer dodatno pretrese rigidni žanr vojaškega filma. Film fluidno identiteto androgenega Ramba, ki se pretkano izmika jasnim binarnim definicijam spola, ves čas zgolj sugerira ter branja njegovega (ali njenega) spola prav v nobenem primeru direktno ne implicira.

Pomemben aspekt filma predstavlja tudi glasba, ki v gledalcu vzbuja občutke strahu in klavstrofobične tesnobe. Za srhljivo, anksiozno glasbeno podlago je zaslužna britanska skladateljica Mica Levi, katere disharmonični, elektronski, nevarno preteči zvoki so pomembno izoblikovali že psihološki *sci-fi* triler Jonathana Glazerja **Pod kožo** (*Under the Skin*, 2013). Tokrat v filmu preigrava predvsem dve ključni glasbeni temi: zvok ritmičnega pihanja v steklenico, ki daje vtis piščali in naznanja prihod reda in avtoritete (od Organizacije poslanega Messengerja), ter preigravanje pretečih, skorajda shizofrenih elektronskih zvokov, ki odlično ponazarjajo norost in kaotičnost vojne, pa tudi notranji vrtinec zmedenosti in strahu protagonistov, ki ujeti v težavno obdobje med otroštvom in odraslostjo nikakor niso več kos situaciji, v katero so se zapletli.

Gre za senzoričen film, ki nas kot gledalce nagovarja prek vseh možnih čutov: skozi fotografijo, ki nas od odprte prostranosti pogorja na samem koncu sveta popelje v klavstrofobične globočine neprodorne džungle; skozi zvoke gozda, blata, dreves in insektov; skozi prepotenost protagonistov in ne nazadnje skozi halucinogeni trip gobic, zraslih na kravjem iztrebku, ki ga abruptno prekine agresivno padanje bomb v bližini njihovega gorskega vojaškega kampa.

## GOSPODOV GLAS

ROBERT KURET

# Znanstvena fantastika in izgubljeni oče

Palfijev film **Gospodov glas** (Az Úr hangja, 2018) spada med tiste ZF-je, ki se ukvarjajo z iskanjem izvora, natančneje, z iskanjem stika z očetom. Peter se s svojo punco Doro odpravi v Ameriko, kjer gre po sledi očeta, ki je v 80. letih zapustil družino, ženo in oba sinova ter z Madžarske odšel v ZDA. Izginotje očeta, iskanje in ponovno navezovanje stika so v filmu metaforizirani s kratkimi pasažami iz vzporednega sveta, kjer posadka v titanski vesoljski ladji potuje na tuj planet, saj so ljudje prepoznali signal iz vesolja kot poskus komunikacije. To predstavlja tudi eno klasičnih tematskih vozlišč Stanislaw



Lema, po čigar romanu je film posnet. Že uvodna sekvenca pa nakaže povezavo med *alienskimi* planetom in ZDA, kamor je iz komunističnega režima pobegnil Petrov oče.

Prav z dramo odsotnega očeta se film naveže na konservativno strujo ZF-jev, ki so razmah doživeli v osemdesetih, v času predsedovanja Ronalda Reagana; dobo, ki sta jo z odsotnimi očeti začrtala filma **Vojna zvezd** (*Star Wars*, 1977, 1980, 1983) in **Bližnja srečanja tretje vrste** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977). Če so šestdeseta in sedemdeseta napadala patriarhalne strukture in tradicionalne družinske vrednote in če je bila družinska celica sprva še kolikor toliko stabilna, se je njeno sesuvanje v sedemdesetih – več ločitev, več enostarševskih družin – že kazalo kot razlog za skrb. Neokonservativnost osemdesetih je povezana tudi z menjavo na predsedniškem položaju: obdobju predsedovanja Jimmyja Carterja (1977–81) je sledila velika potreba po varnosti, ki je ta ni bil sposoben zagotoviti, jo je pa zagotovila neokonservativna Reaganova politika: manjše vladne intervencije in razrast prostega trga ter več odgovornosti na ravni posameznika.

Robin Wood je locirala šest pglavitnih tem Hollywooda v 80. letih – ob želji po vrnitvi v otroštvo, posebnih učinkih, domišljiji, ki zakrije konvencionalnost zgodbe, nuklearni tesnobi in strahu pred fašizmom je poudarila še restavracijo očeta. To so teme desetletja, ki je želelo pozabiti na lastno realnost: naraščajočo brezposelnost, razredno neenakost in revščino, kriminal, porast uživanja drog, aids ... Reagan je te bolezni obdobja pripisal naraščajočim ločitvam, rušenju pomena vere in institucij v javnem življenju, privlačnosti permisivne družbe – torej posledicam hipi generacije in vietnamskega sindroma, ki je omajal ameriško samozavest. Tako je bila ena od zaslug Reaganovega obdobja, da je ljudi navdalo z vero vase in v boljšo družbo, četudi je bila ta vera iluzorna.

Spielbergova *Bližnja srečanja tretje vrste* so med paradigmatičnimi filmi omenjene struje: oče začasno zapusti

družino, saj ga bolj mikajo nezemljani. Podobno recimo tudi Eddie v Russlovih **Spremenjenih stanjih** (Altered States, 1980) še ni pripravljen na domačo realnost z bodočo ženo, ampak se odpravi na mistično in fantastično potovanje, na raziskovanje robov človeškega, na totalno, primordialno, pradavno izkušnjo. Podoben vzorec danes obnavljata tudi **Medzvedje** (Interstellar, 2014) in **Ad Astra: Pot do zvezd** (Ad Astra, 2019). V *Medzvezdju* McCounaghey že na začetku dahne, kako po duši ni kmet, ampak raziskovalec, pionir, in pod pretvezo misije, s katero naj bi rešili planet za prihodnje generacije, zapusti svoja dva otroka. V *Ad Astri* je Brad Pitt pripravljen postaviti vse v oklepaj, predvsem svojo punco Liv Tyler, ki jo v filmu vidimo le bežno, da bi odkril resnico svojega očeta, izgubljenega v vesolju. *Spremenjena stanja*, *Medzvedje* in *Ad Astra* se srečajo s praznino, z breznom nič, a jim film ponudi fantazmatsko razrešitev, s katero jim omogoči vnovično »pravo« izbiro, kjer kot bistva bivanja ne prepoznajo odkrivanja neke resnice o izvoru sveta in sebe, ampak medosebne odnose, torej družino, bližino, intimo. Podobno strukturo obnavlja, a obenem ruši tudi **Apokalipsa zdaj** (Apocalypse Now, 1979), ki je bolj radikalna glede prepoznanja posledic potovanja v srce teme – vrnitev v realnost, v normalno življenje, ni več mogoča; »realnega« življenja ni več, je le še pustošenje Vietnama, zato se film po ritualnem uboju polkovnika Kurtza zaključí na reki, vojna pa še vedno traja.

Vesolje je na neki način najboljša ilustracija srečanja z ničem eksistence – najprej zaradi prostorske umestitve v črnilo in temo, v ogromen, raztezajoči se nič, kjer junaka brezno obdaja z vseh strani, pa tudi zaradi razrahljanih simbolnih družbenih struktur – posameznik v vesolju spozna, da mu družbene prepreke ne bodo onemogočale misije, poslanstva, prepričanja, ali pa skoka v norost. Tako lahko obračuna z vsemi, zato uveljavi svojo voljo, skratka, postane solipsistični bog (*Ad Astra*, delno **Visoka družba** [High Life, 2018], pa tudi Kurtz v *Apokalipsi zdaj*).

Oče pa je lahko odsoten tudi na način prisotnosti v podobni očeta-luzerja, kar uporablja še ena ZF klasika, **Nazaj v prihodnost** (Back to the Future, 1985), ki jo je Reagan oboževal in v nekem govoru tudi citiral. Kako popraviti očeta, kako popraviti sedanost – odgovor se skriva v naslovu, prihodnost in njena blaginja se skrivata v preteklosti: vrniti se je treba v petdeseta leta, kar se Martyju v *Prihodnosti* tudi zgodi (zanimivo, da so bila ravno petdeseta in osemdeseta obdobja razmaha ZF-ja; a če je bil v petdesetih to še B-žanr z nižnim občinstvom, je v osemdesetih postal mainstream, predvsem zaradi spektakularnih posebnih učinkov, kar je razpiralo



njegov blockbusterski potencial). Petdeseta naj bi bila čas nedolžnosti, zlasti v primerjavi s šestdesetimi in sedemdesetimi ter njihovimi gibanji, ki so jih imeli neokonserativci za zablodo – multikulturalizem, feminizem, gibanja za družbeno pravičnost; petdeseta kot čas monogamnosti, družinskih vrednot, spoštovanja in preprostosti. *Nazaj v prihodnost* sicer načenna tudi to idilično podobo, saj Marty svojo mamo v nekem trenutku, ki sicer deluje kot izjema glede na ostale prizore, spozna kot kadilko, radoživo uživalko alkohola in promiskuitetnico – a morda to tudi kaže na vse tiste »družbene zablode«, ki so se razmahnile v naslednjih dveh desetletjih in jih želi film s skokom v petdeseta izbrisati. Največji preobrat, ki se zgodi po zaslugi skoka v preteklost, pa zadeva Martyjevega očeta in socialni status njegove družine: po vrnitvi oče ni več zguba, ki pri sinu zbuja sram, ampak samouresničeni, samozavestni frajer; njegova družina ni več *white trash* na dnu družbene lestvice, ampak kulturno-bogataška elita s fensi stanovanjem ...

Palfijev *Gospodov glas* večinoma niti ni ZF, ampak bolj drama o iskanju očeta. Oče je na drugi strani vesolja/oceana, a eden ključnih kazalcev te razdalje je njegov razredni status, ki zapelje Petra: univerzitetni predavatelj, ljubitelj književnosti, bogataš. Ni čudno, da je *alienski planet*, ki ga v treh kratkih ZF-pasažah obiše posadka, v kateri je tudi Peter, narejen iz ogromnih zlatih kvadrov. Da med njegovim in očetovim svetom zeva razredni prepad, kažejo nekatere podrobnosti: ko se Peter odpravi v drugo mesto na misijo iskanja očeta, živi v precej zanikrnem motelu; ena prvih stvari, ki jo izreče, ko film po dobri polovici očeta iz mističnega in nemogočega objekta iskanja končno vpelje v film, pa je tudi fasciniran vzdih nad lepoto njegove ogromne in bogato okrašene vile. A film ne pozabi poudariti, da je oče bogastvo ustvaril na račun drugih: da je zapustil svojo družino brez denarja in za železno zaveso; z eksperimenti, ki so se dogajali pod okriljem vojske, pa je sicer po nesreči, a vendar ubil nekaj naključnih ljudi.



Prijem, ki Palfiju pomaga niansirati dramo izgubljenega očeta, je ta, da očeta iščeta dva sinova, čeprav je drugi, Zsolt, prikovan na invalidski voziček in lahko dogajanje spremlja le prek videoposnetkov, ki mu jih pošilja Peter. Prav Zsolt ohra- nja kritično razdaljo do očeta, predstavlja vztrajajoči ostanek njegovega izginotja, ki ga ni mogoče popraviti, izbrisati.

Zdi se, da prav znanstvenofantastični okvir deluje ne le kot metafora očetovega izginotja, ampak tudi kot sredstvo njegove legitimacije – okvir, ki ga mora prek očetovega izginotja pove- zniti predvsem Peter, da bi to izginotje postalo upravičeno: oče kot veliki iskalec resnice, priložnosti za delo, ki se je izgubil nekje globoko v vesolju, od koder je slišal poskus komuni- kacije. Kot v *Ad Astri* je Peter, zapuščeni sin, tudi sam v vlogi tistega, ki brez pojasnil zapusti ženo v iskanju očeta, s čimer perpetuira očetovo dejanje in tudi samo »opravičilo«: iskal je izvor, resnico, smisel, oče pa se je z utrditvijo elitnega položaja iz gorečega znanstvenika bolj približal gorečemu verniku.

Če se madžarski filmi glede na trenutno politično situ- acijo vedno odpirajo tudi v smer nacionalnega družbenega komentarja, bi *Gospodov glas* morda bolj kot kritiko Orbana lahko brali kot kritiko Georgea Sorosa, ki se je kmalu po voj- ni umaknil iz domovine in si v Ameriki ustvaril neverjetno bogastvo. S tem sicer v skladu z doktrino liberalnega komu- nizma financira človekoljubne organizacije in podobno kot Petrov oče deli svoje bogastvo, a prav način deljenja bogastva zakriva izvorni greh njegove pridobitve. Podobno kot pri Petrovem očetu, ki po sinovi vrnitvi nekako skuša popraviti nastalo škodo, je tudi glavni Sorosev greh udeležba v kapita- lističnem sistemu borznega posredništva, saj ta perpetuira razmere, ki jih kot filantrop skuša odpravljati. *Alienski pla- net*, poln zlata, torej še vedno obstaja, a čeprav je Peter prišel v stik z očetom, nam Palfi ne dovoli pozabiti na ostanek dru- žine, ki bo nepopravljivo obtičal na svojem mestu.



## IOTOK

JERNEJ TREBEŽNIK

## iDila

Naslov *iOtok* (2019), s katerim je v svet poslal svoj novi film slovenski režiser Miha Čelar, je domiseln povzetek dveh ključnih detajlov, okrog katerih je film zgrajen. Prvi se nana- ša že na njegovo transmedijsko naravo: film je v zadnjih letih nastajal skozi sprotno akumuliranje in objavljanje video gradiv na interaktivni spletni platformi. Drugo, pravzaprav pomembnejše osmišljenje, pa naslovni »i« doživi ob vpogledu v samo pripoved: dokumentarec, posvečen vsakdanjemu živ- ljenju zadnje peščice prebivalcev otoka Biševo, najde ključni konflikt v načrtih mestnih oblasti, da staro otoško šolo pre- uredijo v multimedijški turistični center, oziroma v upor- o točanov proti tej ideji.

Ker projekt *iOtok* v prvi vrsti izstopa že s svojo multi-, oziroma transmedijsko naravo in film predstavlja le epilog spletne serije trinajstih nadaljevanj (posvečenih zadnjim trinajstim prebivalcem otoka), bo najbrž njegovo mesto v slo- venski dokumentaristični krajini vezano prav na ta kontekst, vendar devetdesetminutni končni izdelek deluje kot relativ- no koherentno, samostojno in precej gledljivo filmsko delo, ki na podlagi transmedijske obravnave učinkuje sveže in raz- iskovalno, ni pa od nje odvisen. Celovečernemu vpogledu v življenje otoka brez dvoma koristi, da ni preveč obremenjen z enakopravno obravnavo vseh likov, temveč relativno prosto zajema dogajanje in »ne-dogajanje« na otoku, pri čemer je v uvodnem delu najbolj daljnosežen takrat, ko je skromen in neobremenjeno riše podobo otoškega vsakdana. Dnevna op- ravila, kakršna so pripravljanje hrane, vrtnarjenje, gledanje televizije in popravljanje avta, seveda pa predvsem ribolov, pogosto izpadejo vsaj malce nevsakdanja, pripovedovanje domačinov pa nakaže, kako se v odsotnosti ustvarjanja novih pomenov v okosteneli družbi človek zateče k novemu osmišljanju, včasih celo romantiziranju rutinskega.

Po drugi strani filmu dodaja umetnostni, »leposlovni« vidik prisotnost Mateta Dolenca, slovenskega literata, ki je Biševo posvetil večino svojega opusa. Dolenc je v filmu pri- kazan pri samotnem motrenju otoka in ilustriran z bežnimi metafizičnimi premisleki narave, morja in življenja samega,



kar filmu brez dvoma dodaja globino, a se zdi pisateljeva vloga preveč reducirana na tovrsten simbolni, duhovni prispevek, pri čemer njegovo pripovedništvo, že kdaj prej dokazano primerno za film, ni zares izkoriščeno. V iskanju prave pripovedne linije in zajemanju otoške, mediteranske atmosfere se zdi film občasno nekoliko preohlapen in se skoraj preveč naslanja na sicer impresivno fotografijo. Slednja se lahko zdi na primeru bolj ali manj neokrnjene jadranske narave, ki jo je Dolenc nekje oklical za »dalmatinski muzej v naravi«, morda samoumevna, a je pri pogostih posnetkih, napravljenih z letalniki ali pod vodno gladino, očitno, da so šli ustvarjalci pri zajemanju lepote precej daleč, morda dlje, kot bi bilo potrebno. Na srečo so široki kadri neskončne modrine še dovolj umetnostni, da ne izgledajo kot reklama, čeprav v nas vzbudijo prav »željo po otoku«, torej tisto, kar naj bi po Dolencvih besedah v kopenskem človeku vrel prazvprav ves čas.

Bolj nepredvidljiv postaja film predvsem v drugi polovici, ko se začne pripovedni poudarek kristalizirati in svoj fokus najde v boju mlajših otočanov za ustanovitev otoškega mestnega odbora ter proti omenjenim načrtom občine Komiža, da na otoku postavi multimedijiški turistični center. Prizori pregovarjanja otočanov z mestnimi oblastmi postrežejo z zavirljivo ravnjo drame in intrige ter so večinoma tudi zajeti z dovolj ostrine, čeprav tudi tu film ne gre zares v globino in se ustavi relativno zgodaj. Pri tej, nekoliko površinski obravnavi se lahko zdi, da so se ključne dileme pri raziskovanju Biševa odpirale sproti in so le stranski produkti transmedijskega projekta, po drugi strani pa je tudi jasno, kako se tovrstni zapleti in ljudski upori običajno končajo.

Pri zajemanju nesoglasij ostaja film osvežujoče nevtralen; čeprav v osnovi pripovedno podčrtuje otoški boj za večjo avtonomijo in proti nadaljnjem vdoru množičnega turizma, se uspe izogniti pretiranemu romantiziranju

otoške preteklosti in narave ter tudi mestno oblast predstavi kot legitimnega sogovornika (navsezadnje občinske vizije v želji po spremembah podpira tudi del otočanov). Splošen ideološki odpor proti turistifikaciji, komodifikaciji in komercializaciji Biševa brez dvoma pride do izraza (s čimer film nagovarja tudi druga turistična mesta in širšo sodobno družbo), a je ključno, da je kot smiselna predstavljena tudi nasprotna ideja, torej načrt spremembe stare šole v multimedijiški turistični center in s tem poskus zadržanja turistov na otoku tudi po ogledu svetovno znane Modre špilje. Čeprav se zdi županja v očeh prominentnih Biševljanov razumljena kot relativno negativen lik, ki njihovega mnenja ne upošteva dovolj, je hkrati skozi pripoved posredno nakazano, da je bila škoda narejena že v minulih desetletjih, ko v razvoj in ohranjanje otoškega življenja niso vlagali in nanj praktično pozabili.

Na ta način film hote ali nehote deluje kot vpogled v podobe širše postsocialistične tranzicije, s katero so se nekdanje cvetoči jadranski kraji skozi desetletja spreminjali v vse bolj zapuščene, kamor so praktično še vedno ujeti. V pripovedih Biševljanov je tako v zraku ves čas čutiti odtenke nostalgije, ki ni zares ideološka (socializem na neki način celo smešijo), a je vendarle vezana na čas večje družbene enakosti in pravičnosti, predvsem pa vsaj navideznega napredka. S tem lahko film v spomin priključuje druge nedavne neglamurozne prikaze nekdanjih priljubljenih, zdaj pa vsaj malce odljudnih jadranskih mestec, na primer v filmih **Ti imaš noč** (Ti imaš noč, 2018, Ivan Salatić), vsaj delno pa tudi **Ne glej mi v krožnik** (Ne glej mi v pijat, 2017, Hana Jušič). Pri tem pride do izraza tudi razkol med turistično priljubljenostjo in kakovostjo življenja krajev, vse bolj reduciranih na raven bežnih letovišč, pristanišč in v antropološkem smislu prazvprav »nekrajev«. Če je Čelarjev prejšnji film, biografski dokumentarec **Codelli** (2018), kljub

relativno izvorni mešanici dokumentarističnih tehnik v svojem anahronizmu izgubil za odtenek preveč pripovedne ostrine in aplikabilnosti, *iOtok* vedno aktualne pojme minevanja, tranzicije in transformacije družb zajame na način, ki nas bolje nagovarja. Če bi hotel biti zares univerzalen, pa bi – morda paradoksalno – moral postati še malce bolj osebni, natančen in samosvoji.

1917

MUANIS SINANOVIĆ

## Koreografija smrti

Komemoracije ob stoti obletnici prve svetovne vojne v medijih in kulturi so bile precej omledne; nekaj nostalgičnega spominjanja dogodkov, ki so dovolj nedavni za nostalgijo in dovolj oddaljeni (udeleženci pa mrtvi), da nostalgija ne deluje neokusno. Pridružila sta se še klišejska zgroženost nad grozo, ki jo je vojna prinesla v dvajseto stoletje, in šok ob novih razsežnostih uničenja, ki pa nista prinesla posebnega duhovnozgodovinskega uvida v pogoje te groze, pa tudi ne česa prelomnega v razumevanju dogajanja, katerega dediči smo.

Ob vsem tem se seveda ni bilo mogoče ogniti filmskim upodobitvam. Na začetku leta smo v naših kinematografih pričakali film **1917** (2019) Sama Mendesa (avtorja *Lepote po Ameriško*, *Krožne ceste* in, pomenljivo, dveh filmov o Jamesu Bondu) – delo, ki je bilo med pisanjem te recenzije uvrščeno med kandidate za oskarje. Neznanski vpliv, ki ga ima doživetje vojne na njene udeležence, pa tudi na kulturo



naslednjih generacij, njena neprimerljivost s čimerkoli vsakdanjim, neuskladljivost z modernimi svetovnimi nazori, vodijo tudi do tega, da so filmski prikazi večinoma prežeti z dvema obrambnima prijemoma: (popularno) mitologizacijo ter (črnim) humorjem. Na eni strani sentimentalizacija, na drugi prevladovanje ohromelosti s smehom. Film *1917* se uvršča v tradicijo nevhvaležne vojne tematike, zdi pa se tudi, da jo skuša vsaj mestoma preseči, kar mu uspe zgolj delno. Je izdelek, ki si drzne, a ne dovolj; vsaj deloma bo zadovoljil tudi zahtevnejše ljubitelje kinematografije, a prav tako skuša ugajati najširšim množicam. To sicer ni problematično, saj ne zavzemamo elitističnega pogleda – težava pa je, da se s tem pojavi neskladnost v lastni estetiki.

Številni zapisi poudarjajo, da dogajanje spremljamo v enem kadru. Da to samo po sebi nima posebnega pomena, priča denimo primerjava z lanskoletnim filmom **Utøya, 22. julija** (Utøya 22. juli, 2018, Erik Poppe), ki je ravno tako posnet v enem kadru. Učinki pa so precej različni: pri *Utøyi* prispevajo k realističnemu vzdušju, k spodbujanju anksioznosti skozi občutek udeležnosti, v *1917* pa gre za dva poglobljena učinka. Prvič za sredstvo vojaškega pogleda, ki v skladu z gibanjem postopoma razkriva okolje prve svetovne vojne; za nekakšen virtualni izlet, ambientalno razstavo, ki jo temu primerno in predvidljivo spremlja glasba. V takih prizorih, ki jih najdemo na začetku in koncu, gre večinoma za filmski kič. Drugi učinek pa je veliko globlji in sovпада s prodornim režiserskim delom uprizarjanja vojnega uničenja. Kamera, ki stalno spremlja vojaka Willa Scorfielda (George MacKay) in Toma Blaka (Dean-Charles Chapman), omogoča nekakšno koreografijo smrti, katere bistvena poteza sta mimobežnost in pogled na dogajalni prostor v nekakšnem perspektivnem preseku. To je opazno predvsem ob njunem dolgem pohodu skozi rove, ki ju vodi na mesto, kamor morata zaradi prerezanjih telefonskih žic prenesti pomembno sporočilo, ukaz za prekinitev napada, ki bi britanske sovojake pripeljal v nemško past. Sprehod skozi rove je poln mimobežnih, a skrbno nastavljenih detajlov, ki segajo od napisov na tablah in stenskih ljubezenskih grafitov nemških vojakov do z zemljo sprijetih človeških trupel. V različnih prizorih opazujemo banalnost smrti; v nas gleda skozi nagnitost, režeče se lobanjske kosti in naključno razporeditev teles, ki jih v skladu s potekom vojne hitro zasuva zemlja ter jih spreminja v fosile. Ta soočenost pospeševanja zgodovine skozi brezbržnost okolja in tehnologije, ki razmetava telesa s še kako živima vojakoma na misiji, resnično razpira





vpogled v neko temeljno brezno vojne, zlasti prve svetovne, ki sopostavi pozicijskost in vehementno dinamičnost vojne tehnike, s tem pa odpre neslutena polja groze, na katerih človek zaostaja za lastnimi stroji, zato jim je v spopadu precej prepuščen. Medtem ko Blake in Scorfield napredujeta, se zdi, da opazujemo risankasto, fantazijsko pokrajino, ki hitro razblini iluzije, da je prva svetovna vojna udomačena. V opisanih primerih tudi glasba preneha biti čustvena spremljava, ki vzbuja sentimentalna občutja, temveč se aktivno vključi v gradnjo groteskne izkušnje, ki večkrat spominja na grozljivko. Tudi potem, ko se pohod skozi rove premika in se znajdemo v ognjenem uničenju naselij, sredi ruševin in hladnih sten, med katerimi se kot prikazni gibljejo redki vojaki in kakšen civilist.

V prid tem prizorom gre tudi, da se skozi protagonista gibata sama, brez velikih besed, v svojih dialogih mešata vsakdanje banalnosti, molk, pragmatičnost in preprosta čustva. Vrhunec realizma fantastičnosti 1917 doseže v prizoru umiranja, kjer ranjeni vojak – zabode ga nemški pilot, ki ga vojak skuša rešiti – sedi v naročju drugega; ta ga skuša spraviti naprej, vendar so bolečine zabodenega prehude, kar vodi v pravo kalvarijo, v pristen prikaz nemoči in omejitve telesa. Ranjenec začne hitro usihati in umirati. Ko prijatelj vpraša, ali umira, ne dočakamo klišejskega patetičnega prizora prepričevanja, temveč zadržano potrdilo. Ko umirajoči želi, da soborec z njim pred smrtjo govori, je ta sprva zadržan in preveč šokiran, da bi se lahko začel pogovarjati, a tudi pozneje njegov glas ostane negotov.

Preživelega kmalu poberejo pripadniki njegove vojske, tok dogajanja pa je do njega popolnoma brezbržen. Ko sedi v tovornjaku, na robu solz, potem ko se je moral prehitro posloviti in pustiti tovariša nepokopanega, vojaki v natrpanem vozilu zbijajo šale na poti v novo klavnico. Predočena nam je vsa blaznost prizora, v katerem ljudje nekoliko spomnijo

na živino v sodobnih transportih do mesta zakola. V teh prizorih je vojni odvzeta vsa avra, prva svetovna se doživeto pokaže kot nastop nove dobe, ki s tehničnim usmerjanjem množic bojevanju odvzame herojstvo in iz posameznikov naredi sredstva nesmiselnega pogona.

Res je, da je tudi v tem mogoče videti kaj sublimnega – navsezadnje je Ernst Junger, večkratni ranjenec in heroj prve svetovne vojne slednjo slavil prav zaradi anonimnosti in tehničnega mastodontstva, a tega dela filmu ne uspe avtentično prikazati tako, kot mu uspe prikazati absurdnost. Ne moremo mu verjeti, da je na eni strani preprosta banalnost umiranja in groze, na drugi pa enostaven dvig v sublimni svet herojstva. Bolj avtentična deluje sublimnost uničenja. Želimo si, da bi bilo eno bolj prežeto z drugim, da bi med obema poloma videli vzročnost, medsebojno dopolnjevanje.

Ta manko morda priča o sodobnem razumevanju vojne v našem delu sveta, kjer že tri generacije niso bile aktivno udeležene v vojaškem spopadu. Gotovo je, da sta zgodovinski izkušnji velikega uničenja pustili močno brazdo v zavesti množic; medtem ko so arhetipi herojstva preživeli, pa si jih vse težje zamišljamo v konkretni situaciji, saj smo ob podedovanem strahu pred nasiljem, ki v novih razmerah naraščajočega mentalnega dela, naraščajočega odtujevanja od lastne telesnosti (kljub vseprisotnosti telesa v potrošniški kulturi skozi posredujočo idealizirano podobo) le še narašča, zadržani v nedoločenem pacifizmu. Vendar to ni aktivno stanje, ni dejavni boj proti vojni in nesmiselnemu nasilju, temveč le strah pacificiranosti, ki bolj kot preprečevanju vojn služi medlemu prepuščanju izvoza nasilja v tretji svet preko dronov, na načine, ki zahtevajo čim manj človeške udeležbe. *Input* je nasilje našega dela sveta oziroma naših vlad in vojsk ob kvečjemu medlih protestih, *output* pa medijsko posredovane spektakelske podobe uničenja.

Film 1917 je tako simbolno in konkretno produkt naše civilizacije. Sooča se s travmatičnim razprtjem tehnike v prvi svetovni vojni, kar je prav zaradi nerazrešene zgodovinske dediščine nekoherentno. Zasluge mu lahko pripišemo predvsem zaradi spretnega režijskega koreografiranja, ki se na trenutke ne boji pogledati v obraz zlovesče režeče se smrti, pričakujemo pa lahko, da se bo v zgodovino kinematografije zapisal kot še en precej neizrazit vojni film, kakršne z nominacijami ali nagradami redno legitimira filmska industrija, glavni tok kulture.

## NASLEDSTVO

IVANA NOVAK

## Večno vračanje očeta

### O prestižni tv-nadaljevanki Nasledstvo

V zadnjem času se je precej razširilo mnenje, da je prestižna televizija izčrpala zaloge kreativnosti, zaradi katere je v novem tisočletju postala »popularnejša od filma«, in da trenutno na pretočnih platformah prevladuje vprašljiva kakovost del, ki sledijo zgolj že poznanim formulam in trendom (čeprav se predstavljajo kot nekaj izvirnega in subverzivnega). Morda pa je treba izraz »kakovostna televizija« nasloniti le na presežke, ki jih je v vsaki umetnosti in obrti pričakovano manj kot drugih, povprečnih in nezadostnih del. Morda je treba za občutek, da narašča število slabih serij, okriviti prevelike zahteve trga in visoka pričakovanja, ki jim producenti odgovarjajo z neselektivno hiperprodukcijo vsebin. Če je eden izmed idealov kakovostne televizije konceptualna novost (serija naj ne bi smela biti podobna nobeni drugi), lahko sklenemo, da je kvalitetna televizija tako ali tako vezana le na peščico paradnih naslovov. Za povrnitev ugleda je potreben le en, ki razprši dvome v celoten fenomen. V letošnjem in lanskem letu pa je to brez vsakršnega dvoma politična saga o moderni dinastiji **Nasledstvo** (Succession, 2018–, HBO), ki izkazuje odličnost v praktično vseh kategorijah kakovostne televizije.

Nadaljevanka se na prvi pogled posmehuje dekadenci najbogatejšega odstotka in se na površju gleda kot presenetljivo duhovit, prodoren, jezikovno in slogovno radodaren *homage* srhljivo slabemu menedžerskemu upravljanju, ki je postalo signatura modernega kapitalizma. Toda reči, da nadaljevanka meče *komično* ali *satirično* luč na vulgarno rodbino desničarske provenience, ki obvladuje enega največjih medijskih imperijev v Ameriki, je še premalo.<sup>1</sup>

1 Jesse Armstrong, ustvarjalec nadaljevanke, je dejal: »Če bi izpustili komično snov – oportunistične odločitve, slabo korporacijsko strukturo, oduren okus za umetnost, vulgarne žaljivke – potem bi zanje delali reklamo. Komedija je nujen del portreta teh ljudi.« »It's Really Not The Murdochs«, Jim Waterson, *Guardian*, 29. 7. 2018, dostop: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/29/succession-comedy-drama-tv-media-barons-jesse-armstrong>.

Gledalci smo povabljeni, da nas je zanje sram in da se (ne le smejejo, marveč tudi) zgražamo nad (vulgarnimi, oportunističnimi, nesposobnimi, arogantnimi, neizobraženimi ...) lumpen-kapitalisti, ki kljub temu, da bolj kot katerikoli drug segment človeške populacije škodijo družbi, upravljajo z neverjetno močjo in kapitalom.

Ker »komično« ne zajame posebnega prijema in tipa obravnave, naj v opis atmosfere nadaljevanke vpokličemo novo, na spletu nadvse popularno besedo: *cringey*. Pod tem izrazom razumemo poseben občutek skoraj fizične zadrege spričo zadrege nekoga drugega (ki se svoje zadrege ne zaveda, ampak je lahko na svoje početje tudi ponosen); ta občutek, vsaj v popularni kulturi, nujno spremlja ironični posmeh fiktivnim in resničnim osebam, ki se znajdejo v tej življenjski zadregi. Izraz izvira, vsaj po slovarju sodeč, iz zadrege, ki jo v nas vzbuja dejanje klečplazenja. Početje anti-junakov v HBO-jevi nadaljevanki vzbuja soroden splet občutkov: šok, majčkeno gnusa in zadrego, skoraj sram, da se človek spusti tako nizko. Toda to je samo za uvod. Nadaljevanka je namreč, kot vsi presežki kakovostne televizije, kompleksna.

Zgodba *Nasledstva* temelji na enem samem začetnem preobratu. Prva epizoda razkrije, da potomstvo ostarelega mogotca Logana Roya (Brian Cox) od svojega očeta že nekaj časa nestrpno pričakuje upokojitev, saj vsi vedo, da patriarhu pešajo moči. Imperij, v katerem se med drugim bohotojijo televizijska mreža (podobna Fox News), tematski park in filmski studio, neuspešno konkurira modernim trendom v medijski industriji. Loganov sin Kendall Roy (Jeremy Strong), ki ga je oče očitno pooblastil kot svojega naslednika, se v nasprotju s konservativnim očetom zaveda urgentnosti strukturnih sprememb in si prizadeva za digitalizacijo, prevzem obetavnega *start-up* podjetja ter selitev novičarskih branž na splet (medtem ko premaguje svojo hudo odvisnost od drog). Nato pa Logan Roy oznani, da konca njegove vladavine še ni na obzoru in naslednika kastrira. Družina se znajde v krču. Kdo, če ne Kendall, je ustrezen naslednik? Nihče se ne zdi prav idealen kandidat, med štirimi odraslimi otroki ni najti primerno karizmatičnih in sposobnih vladarjev. Že v prvi epizodi je jasno, da bo nadaljevanka govorila o ponižujočem boju naslednikov za pozicije moči v družini in korporaciji, ki tega sicer ni vredna, saj je prestreljena s škandali, od spolnih nadlegovanj do pedofilije in neonacizma v vodstvenih vrstah.

Toda obstaja še zlahtnejši predmet obravnave, ki je odločno zanimivejši od zgolj tekme za oblast ali bogataških



ekscesov (denar kot vsem resnično bogatim tudi Royevim nič ne pomeni<sup>2</sup>).

V jedru *Nasledstva* odmeva prvobitni motiv očetomora v klanu, ki je organiziran okrog osrednje patriarhalne figure (Logana Roya) – tako kot Freudov praoče tudi Logan Roy med družinskimi člani vzbuja ambivalentne občutke zavisti, strahu in spoštovanja. *Nasledstvo* združuje dva tradicionalna aspekta očetomora: (1) otroke, ki želijo »ubiti« oziroma izpodriniti očeta z njegovega osrednjega položaja v klanu, in (2) očeta, ki hiti pokončati svoje otroke, za katere je bilo prerokovano, da ga bodo uničili. Eden prvih očetomorov se nahaja v starogrškem mitu o Kronosu, požrešnem bogu časa, ki je najprej kastriral očeta Urana, boga neba in veselja, nato pa v strahu pred uresničenjem prerokbe, da ga bo naslednik vrgel s prestola, požrl tudi svoje otroke. Kronosovemu apetitu je z materino pomočjo ušel Zevs, ki je nato uresničil prerokbo, rešil sorojence iz očetovega trebuha ter zavladal Olimpu. Drugi pa je seveda mit o Ojdipu, ki mu je bilo prerokovano, da bo ubil očeta, kralja Laja, ki je sina zaradi prerokbe dal ubiti, a ga je rešil pastir. Ojdip je v odraslosti pobegnil od doma, da bi preprečil prerokbo o uboju očeta, v spopadu je moral ubiti neznanca, da je preživel, ob prihodu v tujo kraljevino pa se je poročil z ovdovelo kraljico. Ko je izvedel, da je

bil neznanec, ki ga je ubil, njegov oče, kraljica, ki jo je poročil, pa njegova mati, si je prebodel oči in oslepel.

*Nasledstvo* bi bilo pol manj sočno brez odkritih, pogosto že zavestno ironičnih zgodovinskih citatov vseh teh in drugih antičnih in klasičnih mojstrov, predvsem tistih o problematičnih vladarjih, ki svojim ljudstvom delajo več škode kot koristi.<sup>3</sup> V mojstrsko izdelanem liku mogotca Logana Roya odmevajo Shakespearovi patriarhi: nerazumni Kralj Lear, krvoločni in maščevalni Tit Andronik in Julij Cezar kot žrtev zahrbtnih zarot oblastiželjnih zaveznikov. Pomemben vir navdiha se nahaja tudi v vrstah razbrzdanih starorimskih cesarjev, ki so zaslužni za komično olajšanje v nekaterih prav dionizično navdahnjenih sekvencah *Nasledstva*. Če je del družine bolj starogrški, svečan in tragiški – prav nič smešni Logan Roy vzbuja srh kot Kronos, ki želi pokončati otroke, preden ga ti požrejo –, ima nadaljevanka tudi svoj lahkotnejši starorimski podmladek. Najmlajši sin Roman Roy (Kieran Culkin) je že po imenu stari Rimljan. Njegov lik je destilat starorimskih vragolij. Ti so kot Roman gojili umetnost stranišnega humorja, sadistične krutosti in izpričanega samoljublja. Romanov lik je tudi zbir potez destruktivnih rimskih cesarjev, ki so ogrozili in uničili svoj imperij. V Romanu so povzeti njihova grandioznost, razsipnost, vesoljni prezir, nihilizem in kapriciozno ter neodgovorno politično vladanje.

<sup>2</sup> Royevi dvajsetdolarske taksi vožnje brez slabe vesti naprtijo svojim revnim uslužbencem, saj v svojih denarnicah nikoli ne nosijo gotovine. V nekem trenutku eden od Royevih izjavi, da je strateško najslabše imeti le 3 milijone: z njimi menda ni mogoče početi nič, samo da veste, kajti to ni dovolj za upokožitev in je veliko premalo za tvegane investicije. Šele ob desetih, stotih milijonih začnejo kazati znake življenja in vznemirjenja. *Running joke* serije je, da drage stvari nič ne štejejo. V nedavno predvajani zadnji epizodi druge sezone imajo na voljo jahto in zasebni zaliv nekje pri Korčuli – pa jim hrvaški paradiz pride do srca? Kje pa; paradiz je redundanten, le scenografija. Royevim do srca pridejo le megalomanski posli in njihov oči.

### Kralju odsekati glavo

Čeprav je nadaljevanka prejela vrsto nagrad v kategoriji komedije, v njej odločno vztraja tragična razsežnost zgodbe o otroku, ki spodleti v uboju očeta. Prva sezona ima številne sekvence, ki komično prikazujejo bogataške ekscese, a njena dolgoročna agenda pripada žanru tragedije. Osredotoča se

<sup>3</sup> Tudi zapeljiva melodija v špici, ki gre hitro v uho, nagrajeno delo Nicholasa Britella, ima strukturo, zven in aranžma klasičnega dela.



na Kendallov poskus prevrata in izdaje očeta, pri čemer gre Kendall Royu predvsem za obče dobro oziroma za korist podjetja. Postopoma dobi podporo bratov in sestre ter nekaterih bližnjih sodelavcev, vendar mu v trenutku, ko bi moral izpeljati odločilno dejanje in izdati očeta, klavrno spodleti zaradi banalne neumnosti: obtiči v prometnem zamašku, zaradi katerega se ne more v živo spopasti z očetovo avtoriteto, ki s svojo navzočnostjo v pisarni ustrahuje odbor izdajalcev.

Nikakor se ne moremo smejati Kendall Royu, ki namesto očeta sam pade v boju, namenjenemu odstranitvi patriarha. Ko se Kendall na svoj neuspeh odzove s pobegom nazaj k drogam in zagreši še neumnjšo napako, ga Logan Roy zreducira na nebogljenega otroka, ki za preživetje v rodbini potrebuje očetovsko avtoriteto, v celoti si ga prisvoji in zaslužni. Nič komičnega ni v požrešnem očetu, ki bi svoje otroke drugega za drugim raje požrl, kot pa jim dal priložnost za razcvet onkraj njegove avtoritete in vpliva. *Cringey* vedenje Kendalla Roya tu in tam izzove naš ironični smeh, a njegova regresija v otroško pozicijo je v kontekstu racionalne družbene organizacije, kjer morajo otroci doseči avtonomijo proč od staršev, težko sprejemljiva.

*Nasledstvo* je sijajna študija instance Očeta, v katerem je skoncentrirana neizmerljiva moč, ki je ne more odpraviti še tako dodelana strategija prevzema oblasti. Disfunkcije Logana Roya, ki mu pešajo fizične in intelektualne moči, ne vplivajo na kondicijo avtoritete kot take. Kot da ima avtoriteta življenje onstran konkretnih dejstev in se požvižga na fizikalne zakonitosti, bolezen in končno tudi na smrt. Kaznovalni oče računa na svojo absolutno karizmatično premoč in neskončno zaupa v svojo oblastniško pozicijo: zaveda se, da ga ljubezen do otrok ne bo odvrnila od njegove glavne naloge, ostati na vrhu klana za vsako ceno. Družino drži v stalnem suspenzu: priložnostno jim izkazuje nežnost in sočutje, drugič pa jih žali, trpinči in spravlja v duševne stiske, vse dozdevno zato, da bi jim pomagal utrditi plenilsko kondicijo (ki je steber lumpen-kapitalistične vzgoje: s pomočjo ponižanj najhitreje najdeš najmočnejšega tekmeča, najspodobnejšega naslednika).

Usodna anomalija otrok po drugi strani je, da so ljubeči sinovi in hčere, ki mislijo z otroško glavo in si želijo očetovega odobravanja in ljubezni. Ko Kendall Roy v 1. epizodi vstopi na očetovo rojstnodnevno praznovanje, da bi mu ugodil, namesto da bi ostal v pisarni in se pogajal za prevzem drugega podjetja, ga Logan Roy pogleda s čisto grozo na obrazu: Sin, kaj delaš *tukaj*? – To je že začetek Kendallovega konca, bitka je vnaprej izgubljena. Morda

najboljša lekcija *Nasledstva* je, da moraš na neki točki prenehati ugajati in začeti brusiti svoje kopje.

Loganovi otroci se zdijo za večno podjarmljeni očetovski instanci, toda pravo vprašanje je – ali si očeta res želijo ubiti? Osnovni kleč nemočnih članov klana zadeva ambivalenten odnos do patriarhalne figure: hkrati z njegovo smrtjo si želijo tudi njegovega odobravanja, celo ljubezni. Njihova naloga je dvorezna. V vsakem primeru, najsi izvedejo upor in sprevrnejo očetovo oblast ali pa sprejmejo vlogo ubogljivega otroka, izgubijo nekaj dragocenega, v prvem primeru očetovo pripoznanje in v drugem svojo avtonomijo. Še več: tudi avtonomija, kot jo uživa Loganov najstarejši sin Connor, ki se je »odločil« za udobno nevtralno mesto v boju za nasledstvo, je le podeljena pravica, ki jo je »dobri« oče v »dobrohotni« gesti »podaril« otroku brez pričakovanja protiuslug, a jo v resnici lahko v kateremkoli trenutku vzame nazaj ali jo uporabi kot orožje. Gospodovalna, zaslužnjevna gesta *par excellence*. Kako torej izstopiti iz blodnjaka, v katerem na vsaki poti, ki jo izberemo, naletimo na očetovo zapreko? Odgovor se seveda glasi: očeta je treba ubiti brez slabe vesti. Kralju je treba odsekati glavo.

### Se nadaljuje

Ker *Nasledstva* še ni konec, lahko zgolj navedemo nekaj interpretacij Loganovih kompleksnih, protislovnih, blaznih oblastniških operacij:

1) Le kaj Loganu Royu brani, da bi prihodnost svojega imperija zaščitil z delegiranjem nasledstva na osebo zunaj družinskega kroga? Prvo protislovje njegove oblasti je, da njegove odločitve ne usmerja racionalni, temveč očetovski um, ki mora naslednika iskati izključno med svojimi biološkimi potomci v skladu s tradicionalnimi načeli dedovanja, ki jih je tako sijajno analiziral Friedrich Engels v *Izvoru družine, privatne lastnine in države*.<sup>4</sup> To pa ni vedno optimalno, kot se izkaže v primeru Loganovih potomcev, ki so nesposobni prevzeti krmilo.

2) Druga zanimivost njegovega vladanja je, da v ključnih trenutkih navidezno deluje proti sebi. V primeru, ko Logan Roy žrtvuje Logana Roya in ponudi svoj odstop, s čimer zgolj utrdi pozicijo moči (eden od vrhuncev druge sezone), se njegova ekipa izkaže za popolnoma histerično. Tudi ko jim vladar podari svobodo, se izkaže, da nikomur ni do nje. Vsi so še stokrat manj sposobni od Logana Roya. Logan Roy v vsakem primeru zmaga.

<sup>4</sup> Friedrich Engels, *Izvor družine, privatne lastnine in države*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.

3) Še hujša (in bolj komična) interpretacija je prav tako legitimna: tudi sam Logan Roy nima pojma o vladanju, ker je že davno tega izgubil um. Vse »manipulacije« in »spletke«, ki mu jih pripisujemo, so en velik blef. Gola sreča je, da je tako dolgo preživel na prestolu. To pomeni, da je vsa nadaljevanka satira blaznežev, ki vladajo blaznežem.

4) Četrto pravo protislovje ravnanja Logana Roya pa je, da tudi nezavedno deluje proti sebi. Teorija je, da sta Loganovi tendenci, da (1) najde naslednika, in da (2) sabotira kogarkoli, ki nastopi kot potencialni naslednik, enako močni in se nenehno borita druga proti drugi. Logan Roy se tako bori proti svojim interesom. To odpira vrata naslednji interpretaciji: je prav Logan Roy omogočil, da ga eden od otrok potencialno vrže z oblasti? Logan Roy se namreč rahlo (komajda opazno) nasmehne, ko Kendall Roy ob koncu zanj skrajno mučne druge sezone spet deklarira vojno proti očetu. Je Logan Roy orkestriral okoliščine svojega propada? Še pomembnejše: ali so gledalci pripravljeni nasesti teorijam, h katerim napeljuje nasmešek? Njegov nasmešek namreč pomeni, da (1) Logan Roy orkestrira sabotazo Logana Roya, ali (2) da odobrava sinov upor, ali (3) da ga preprosto veseli nova sezona, v kateri se bo lahko tolkel s sinom. V vsakem primeru nasmešek ne pomeni nič dobrega za Kendalla Roya, čigar upor ne more biti čista revolucionarna gesta: na njej je madež očetovega nasmeška in s tem njegovega večnega vračanja na vrhovno pozicijo moči.

## EVFORIJA

OSKAR BAN BREJC

## Kako zaznati kliše

V enem začetnih prizorov **Evforije** (Euphoria, 2019--, Sam Levinson) se rodi protagonistka serije Rue. Ko vidimo malega dojenčka, povsem preplavljenega od podob padca dvojčkov na televiziji v porodnišnični sobi (Rue se rodi tri dni po napadu), se zazdi, da poleg dobrednega opazujemo tudi metaforično rojstvo. To je rojstvo novega gledalca, gledalca, ki bo – neprestano obkrožen z vizualnimi mediji in medijskimi reprezentacijami sveta – ponesel pojem »digitalne pismenosti« do še nepredstavljivih višav in bo konec drugega

desetletja tega tisočletja – z osemnajstimi ali devetnajstimi leti – verjetno glavno ciljno občinstvo prav te serije.

Tako filmska teorija kot posamezni filmi so že dolgo pred *Evforijo* od gledalca zahtevali poznavanje žanrskih konvencij in klišejev. Jim Collins je v svoji analizi ene ključnih sekvenc filma **Nazaj v prihodnost 3** (Back to the Future 3, 1990, Robert Zemeckis) pokazal, da njena komičnost izvira prav iz subverzije naših pričakovanj o ikonografiji in dogajanju v vesternu, kot smo si jih ustvarili skozi leta obkroženosti z reprezentacijami kavbojskega Divjega zahoda: »Pripoved zdaj deluje na dveh ravneh istočasno – v odnosu do avanture lika in v odnosu do avanture teksta v množici sodobne kulturne produkcije.«<sup>5</sup> Z drugimi besedami: sodobni gledalci so zaradi medijske nasičenosti tako večji prepoznavanja klišejskih pripovedi in situacij, da film le stežka gledajo kot posamezno umetnino, ampak jo vedno umeščajo v kontekst ostalih avdiovizualnih del, med podobne in različne reprezentacije neke teme, situacije ... Pri obravnavi klišeja pa je *Evforija* nekaj posebnega. Medtem ko se večina postmoderno usmerjenih avdiovizualnih stvaritev<sup>6</sup> klišejske reprezentacije poslužuje predvsem za doseganje komičnega ali tragičnega učinka posamezne scene, postane v *Evforiji* kliše ne le način opomenjanja posameznih situacij, ampak tudi način doživljanja zunanjega sveta s strani likov serije, obenem pa so klišeji ključni še za dojetje ter interpretacijo, ki jo serija sproža pri gledalcih. To pomeni, da skozi vso serijo srečujemo klišejske situacije, ki so ali uprizorjene popolno (naše pričakovanje je skozi upoštevanje klišeja potrjeno) ali pa le delno (pričakovanje gledalca se vzpostavi v skladu s klišejem, na katerega prizor sicer namiguje, ampak ga v nadaljevanju – s ciljem doseči nov, nepričakovan pomen – spreobrne).

Zapleten odnos med klišejem, filmom in resničnostjo nam lahko pomaga nekoliko pojasniti Mark Poster s svojo analizo vpliva elektronskih medijev na jezik in komunikacijo. V knjigi *Information Subject* se Poster osredotoča predvsem na novo vrsto subjekta, ki ga proliferacija elektronske komunikacije v življenju zahodnega sveta ustvarja (za svet filma je tu pomembna predvsem proliferacija medijskih reprezentacij, kamor spada vse od filma, predvajanega v kinu, do večernih poročil na televiziji). Za tovrsten subjekt Poster

5 Collins, Jim. 1993: »Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity« v: Collins Jim, et al.: »Film Theory Goes to the Movies«, str. 254.

6 Poimenovanje film in serija bi bilo preozko in nenatančno, saj veliko intertekstualnih in postmodernističnih del ni na ogled v kinu ali na televiziji, ampak so stihijsko objavljena na platformah, kot sta Vimeo in YouTube.



pravi, da »telo ni več učinkovita meja njegove pozicije«<sup>7</sup>. Ta izjava ima lahko izjemen pomen za filmsko teorijo, ki se je po spopadu med psihoanalitskimi in kognitivističnimi teorijami filma v devetdesetih letih razvijala v smer teorije telesnosti. Posterjeva pozicija se tu pomembno razlikuje od ostalih. Povedano z deleuzovskimi izrazi: drevesni, utelešeni in čuteči subjekt teorij telesnosti je pri Posterju zamenjan z rizomatičnim subjektom, ki »lebdi, razpet med točkami objektivnosti, konstituiran in rekonstituiran v različne konfiguracije v odnosu do diskurzivne sestave trenutka«<sup>8</sup>. To lebdenje in razpetost med točkami objektivnosti pomeni za film izgubo ontološko resničnega (drevesno, utemeljeno v realnem), ki ga zamenja DeLandova ploska ontologija. Pri ploski ontologiji hierarhičnih odnosov v smislu ontološko bolj ali manj realnega ni več.<sup>9</sup> V tem kontekstu avdiovizualna dela ne dobivajo pomena v odnosu do resničnega, tistega, kar gledalec izkusi v svojem življenju, ampak v odnosu do večinskih in manjšinskih principov medijskih reprezentacij in klišejev.

Zgodovinsko gledano se za Posterja komunikacija razvija od komunikacije v živo h komunikaciji prek pisane besede, ki ustvarja reprezentacije, to pa v današnjem svetu vse bolj nadomešča elektronska komunikacija, ki namesto reprezentiranja tistega, kar obstaja v resničnem svetu, ustvarja le še njegove simulacije. Tako se neskončne mogoče situacije iz resničnega življenja združijo pod kliše, ki je medijsko ustvarjena simulacija neke situacije, lika ..., ta pa je brez referenta v zunanem svetu. Besede, ki jih uporabi Poster za nekatere studijske glasbene izvedbe, bi lahko uporabili tudi

za medijsko ustvarjene klišeje, ki so tako ključni za *Evforijo*: »obstajajo izključno v svoji reprodukciji«<sup>10</sup>.

Med številnimi primeri uporabe klišejev se zdi posebej piker stavek, ki ga izreče Rue med pripovedovanjem v *off* glasu, ko ji kot otroku diagnosticirajo cel kup psiholoških motenj: »It's not like I was abused as a kid.« Ta izjava gledalce pozneje, ko Ruejina mama njene bolezni vzporeja z van Goghovimi in tistimi Sylvie Plath, direktno spomni na romantično podobo v otroštvu zlorabljenega in travmatiziranega genija, ki se zaradi travm in neskončnega talenta ne more nikoli zares vključiti v družbo in konča s samomorom. A Rue ima psihološke motnje, čeprav ni bila nikoli zlorabljena, očitno pa je tudi, da psiholoških težav ne spremlja niti kakšen poseben talent za umetniško udejstvovanje. Gotovo je najpomembnejši klimaktični prizor sekvence, ki prikazuje ameriško srednješolsko zabavo: vrhovni kliše mladinskega filma – razvratne zabave srednješolcev, kjer sta glavna seks in droge – je v *Evforiji* pripeljan do absurda, liki pa so tako zelo klišejski, da postajajo na trenutke prave karikature.

Zabava v prvi epizodi serije se odvija v hiši staršev nogometnega igralca Christopherja McKaya – temnopoltega prijatelja glavnega *jočka* šole, Nata Jackobsa. Vlogi *jočka* in njegovega »oprode« sta še poudarjeni z rasnim stereotipom. Nate Jackobs je postavni beli lepotec iz premožne družine (pri njem za razliko od Rue spolne travme iz otroštva igrajo precej bolj direktno vlogo) in kapetan nogometne ekipe. Na drugi strani je temnopolti McKay za šolsko nogometno ekipo manj pomemben člen, njegov odhod na univerzo pa zaznamuje frustracija, da ni nikoli izbran v prvo ekipo univerze, čeprav je njegova statistika sijajna (rasizem ni nikoli eksplicitno omenjen, ampak deluje kot nekakšna implicitna neizogibnost, ki hromi McKayevo kariero). Njuni mesti v

<sup>7</sup> Poster, Mark. 2001: »Informatin Subject«, str. 17.

<sup>8</sup> Ibid, str. 12.

<sup>9</sup> V tej aplikaciji DeLandove ploske ontologije sledim Stevenu Shaviru, ki je ta koncept pri analizi filma uporabil v svoji knjigi *Post-Cinematic Affect*.

<sup>10</sup> Ibid, str. 10.



nogometni ekipi se odražata tudi v njunem odnosu; čeprav zabavo organizira McKay in se odvija pri njem doma, je glavni v interakciji z drugimi nedvomno Nate, ki odloča o tem, kdo sme biti kje, kdo se sme pogovarjati s kom ... Klišejeva moških *jocka* in »oprode« je zoperstavljen zrcalna slika pri ženskih likih. Nadvlado, ki jo ima med moškimi Nate zaradi svoje atletske superiornosti, ima med ženskami glavna šolska navijačica Maddy, ki jo zaznamuje predvsem videz tipične »srednješolske lepotice«. Poleg tega pa je Maddy – nikakor presenetljivo – še Natovo bivše dekle. V skupini, ki obkroža Maddy, se njene prijateljice delijo na *sluts* in *prudes* (promiskuitetne in spolno zavrte). Najbolj izdelan lik med njimi je debelušna Kat, ki je pred zabavo še edina devica v svoji skupini, zato se boji, da je spolno nezaželen in zaradi tega vredna manj od ostalih v skupini. Že iz kratkega orisa odnosov med liki je opazno, kako neposredno in klišejsko so skonstruirane njihove psihologije: najlepši in najuspešnejši *jock* na šoli, za katerim caplja vedno podrejeni »oproda«, najlepše in najvpadljivejše dekle, ki je njegova bivša punca, za njo pa vedno njena debela spolno frustrirana prijateljica. Osebnosti likov so zgrajene na popreproščeni kavzalnosti, ki izvira iz že tisočkrat videlih klišejev. Prikaz zabave pa doseže svoj vrhunec z zanimivo subverzijo klišeja: Maddy se poskuša Natu maščevati za njun razhod tako, da začne seksati z neznancem – na očeh vsem, v bazenu. To Nata povsem razbesni, čemur sledi klimaks v omenjenem prizoru. Nate se odpravi v kuhinjo, kjer začne besno metati po tleh steklenice in groziti ljudem, naj izginejo ven. Iz kuhinje se prestrašeno umaknejo vsi razen Jules, za katero je to prva srednješolska zabava v malem mestecu, kjer se *Evforija* dogaja. Nate se ji grozeče približa z vedno bolj agresivnimi gestami. Ta prizor subtilno uprizarja kliše, znan predvsem iz *slasher horror* filma, to je kliše »poslednjega dekleta«. Številni *horror* filmi namreč uprizarjajo scenarij, po katerem je zadnji lik, ki iz skupine mladostnikov ostane živ in se na koncu sooči s pošastjo, dekle. To je pogosto edino nedolžno dekle (po navadi se skozi film odpuveduje drogami in seksu, v primeru Jules pa je njena nedolžnost drugačna, socialna, saj ne pozna razmerij moči, ki obvladujejo družbeno življenje prostora, kamor se je pred kratkim preselila). Dejstvo, da je kliše, značilen za grozljivke, postavljen v kontekst srednješolske zabave, je samo po sebi pomenljivo, a Sam Levinson, ustvarjalec serije, se tokrat ne zadovolji le z reprodukcijo klišeja. Jules s psihoanalitičnega vidika namreč ne more povsem utelešati zadnjega dekleta, saj je transseksualka. Po psihoanalitski teoriji bi lahko rekli, da se zaradi prehodnega statusa njenega spola kliše

»poslednjega dekleta« na neki točki poruši: kjer bi moralo »zadnje dekle« pošast (Nata) premagati oziroma bi jo moral nekdo rešiti, je odziv Jules drugačen. Jules s pulta pobere oster okrušek razbite steklenice, vendar ne napade Nata, ampak poškoduje lastno podlaket, iz katere se vlije kri. V tem trenutku se Nate ustraši, jo okliče za noro in pove ključni stavke: »It's a joke!« Kliše »poslednjega dekleta« je tako spretno uporabljen in spreobrnjen, da pokaže, kako rigidna pravila vedenja vsebujejo družbene konvencije današnje »svobodne« družbe. Namesto uradnega povabila so na zabavi v *Evforiji* enako pomembna poznanstva (Jules se znajde v grozljivi situaciji prav zato, ker je nihče od prisotnih ne pozna in ne more potrditi, da je njen prijatelj). Natov »it's a joke« pa kaže, kako je Jules porušila pravila igre in s samopoškodovanjem nedopustno izstopila iz scenarija »zadnjega dekleta«, ki sta ga do tedaj zvesto uprizarjala.

Ker so liki nastavljeni tako zelo klišejsko in ker iz klišejev izstopajo le v ključnih trenutkih, se zdi, da zahtevajo drugačen način gledanja kot liki v bolj klasičnih avdiovizualnih delih. To je še posebej opazno v ekspoziciji, ki ima po navadi funkcijo *spoznavanja* značajev likov in njihove preteklosti. Glagol *spoznati* vsebuje implikacijo spoznavanja *od začetka naprej*, konstruiranja lika od točke, ko o njem ne vemo ničesar, do nekakšne realistične polnosti. Ekspozicija v *Evforiji* deluje drugače, poleg *spoznavanja* je v njej morda pomembnejši proces *prepoznavanja*. Prepoznavanje za razliko od spoznavanja (spoznavanje nečesa novega, še ne videnega – edinstvenosti lika) implicira opažanje že znanega preko podobnosti. Like v *Evforiji* bolj kot spoznamo na novo, le prepoznamo po že neskončnokrat videlih klišejih. To niso filmske reprezentacije polnosti in edinstvenosti človekove zavesti in osebnosti, ampak bolj simulacije, ki izvirajo iz filmov in ne resničnosti. Po besedah Posterja: »V informacijskem načinu [tj. Posterjev ekvivalent Marxovega produkcijskega načina, s katerim je Marx opisoval kapitalistično družbo svojega časa] postaja za subjekt vse težje ali celo nesmiselno prepoznavati »resnično«, ki obstaja »za« tokom označevalcev, kot posledica pa postane socialno življenje večinoma praksa pozicioniranja subjekta, kjer prejema in interpretira sporočila.«<sup>11</sup> Posterjeva distinkcija med subjektom, ki zaznava, in subjektom, ki interpretira, se tako zrcali v ekspoziciji *Evforije*, kjer gledalec ne le spoznava, ampak večinoma predvsem prepoznavata – interpretira.

Pomembno je, da analize, ki sledi Posterjevim konceptom, ne gledamo kot povsem totalizirajoče. Kot v svoji aplikaciji

11 Ibid, str. 16.

Posterjevih idej na film svari Hiller, aplikacija teh idej ne sme biti preveč velikopotezna. V skladu s tem ne mislim, da je čuteči, po Deleuzu in Guattariju »drevesni« subjekt, preživet. Zdi se le, da se med utelešenega gledalca, gledalca želje in kognitivno determiniranega gledalca vriva tudi rizomatični, shizofreni gledalec, katerega čutenje in zaznavanje se do neke mere umikata prepoznavanju in interpretiranju. Prav tako ne moremo v *Evforiji* prepoznati »znanilca novega tipa sodobnega avdiovizualnega dela« oziroma z njo označiti trenutka, »od katerega ne bo filmska umetnost nikoli več enaka«. *Evforija* je le primer zanimivega netipičnega konstituiranja gledalca, s katerim se bo morala filmska teorija v prihodnosti verjetno še obsežno ukvarjati.

Ena glavnih zanimivosti uporabe klišeja v *Evforiji* je, da nikakor ni emancipatorna. Čeprav nam z občasnimi subverzijami klišejev skuša pokazati, v čem naj bi se resnični svet razlikoval od svojih medijskih reprezentacij, so klišeji skozi serijo vedno predpogoj, nekakšna ontološka substanca za razumevanje dogajanja. Če je nekoč subverzija klišeja pomenila možnost pobega iz klišejskega v »resnični« svet, pa je v *Evforiji* kliše edina prava *lingua franca* izkustva.

## VARUHI

IGOR HARB

# Najboljše možno nadaljevanje kulturnega kanona

*Varuhi* so najbrž najbolj slovit risoroman in prvi, ki si je prislužil prostor v literarnem kanonu, ko ga je revija *Time* uvrstila med 100 najpomembnejših romanov, objavljenih po letu 1923. Kot je v obrazložitvi zapisal kritik in pisatelj Lev Grossman: »Zgodba je podana z neusmiljenim psihološkim realizmom v zadušljivih, prepletajočih se nitih in prekrasnih, filmskih podobah, polnih ponavljajočih se motivov. *Varuhi* so polni napetosti obupa ter evlucijski mejnik mladega medija.«

Strip je vizualni medij, pri tem pa – podobno kot film – pogosto služi kot ogrodje za sporočanje povsem literarne fabule. A *Varuhi* so postmoderno delo, ki se zazre ne zgolj v



naravo in osnovne elemente medija, temveč tudi v podstat lastnega (superjunaškega) žanra in ne nazadnje v osrednje družbene travme časa, v katerem je strip izhajal. Avtor scenarija Alan Moore je v intervjuju opisal svoj cilj pri ustvarjanju *Varuhov*: »Želim raziskati tista področja, kjer je strip najuspešnejši in v katerih drugi mediji ne morejo delovati.« To pomeni izrabo risb, strukture strani, vzporejanje podob in dopolnjevanje slike z besedilom, prav tako pa tistega, kar je med dvema okvirčkoma zamolčano, vse s ciljem podajanja zgodbe in ustvarjanja živega sveta. In seveda, če naj bi ob izidu strip služil kot eskapizem pred vseprisotnim strahom jedrske vojne, je cilj zgodbe o fantastičnem svetu, ki trepeta pred isto nevarnostjo, spodbuditi bralce k še bolj akutnemu zavedanju negotove prihodnosti.

Svet *Varuhov* je postavljen v vzporedno resničnost, v ZDA, kjer so zamaskirani borci za pravico (in zločinci) že od tridesetih let običajen del vsakdana, v petdesetih pa se je pojavil tudi prvi pravi superjunak z nadnaravnimi močmi. Zmaga ZDA v Vietnamu, kjer je omenjeni superjunak, Doktor Manhattan, pokoril Vietkong, je prinesla tudi nekaj ključnih posledic za politični ustroj sveta – Richard Nixon je ostal predsednik in je leta 1985, ko se zgodba odvija, že v šestem mandatu. Pomembno pa je vplivala tudi na medijski svet; tako se stripi o superjunakih nikoli niso prijeli, saj so superjunaki resnični. Najbolj popularni so zato piratski stripi. To je pomembno, saj v *Varuhih* najdemo tudi strip v stripu, piratsko zgodbo o brodolomu, ki odseva in napoveduje dogodke osrednje zgodbe. Ta se začne kot kriminalka, iskanje morilca in razkrivanje potencialne zarote, a služi predvsem za risanje širše slike sveta in dekonstrukcijo žanra. Moore in risar Dave Gibbons vzpostavita (anti)junake, ki se do neke mere uklanjajo stereotipom, a to izkoristita, ko njihova kasnejša dejanja bralca presenetijo in ga pripravijo do tega, da začne o zgodbi razmišljati onkraj žanrskih omejitev.

### Sekvenčna umetnost v gibljive slike

Že od izida vseh 12 stripov, zbranih v risoromanu *Varuhi*, so se številni režiserji skušali lotiti filmske upodobitve, a so obupali celo Terry Gilliam, Darren Aronofsky in Paul Greengrass. Po uspehu stripovske adaptacije *300* je studio Warner Bros. (sicer tudi lastnik založnika *Varuhov*) zaupal nalogo Zacku Snyderju. Ta je nadgradil svojo preizkušeno metodo neposrednega prenosa stripovskih podob na film, vendar je namesto stiliziranega digitalnega sveta, ki je zaznamoval film *300* (2007), tokrat dal zgraditi fizične scene in jih zgolj poživil z digitalnimi posebnimi učinki. Rezultat je precej standarden *blockbuster*, ki dokaj natančno prenese fabulo in podobe *Varuhov* iz stripa na film. Pri tem povečini ne upošteva specifik filmskega medija, temveč oživi slike in jim doda lasten slog, od vizualne podobe do slovutih upočasnitev, ki so zaznamovale že *300*. Te služijo kot nekakšen most med statično sliko stripa oziroma sekvenčnimi slikami in dinamičnim filmom oziroma gibljivimi slikami, vendar so v *Varuhih* (2009) praviloma uporabljane zgolj kot fin efekt in le občasno kot pripovedovski prijem.

Posebno omembo si zasluži uvodna scena, ki prek Dylanovega *The Times They Are a-Changin'* predstavi montažo prepleta zgodovinskih podob z majhnimi spremembami, ki zaznamujejo tamkajšnji svet, s čimer gledalcu oriše razlike med realnostjo in *Varuhi*, da ga lahko čim hitreje posrka v zgodbo. Snyder je spremenil tudi konec, saj je menil, da bi bil orjaški vesoljski ligenj, ki pade na New York, videti groteskno. Ob izidu filma pred 11 leti se je ta odločitev zdela na mestu, po ogledu serije, ki nadaljuje zgodbo stripa in celo prikaže dejanskega ligenja nad New Yorkom, pa je jasno predvsem, da je Snyderju zmanjkalo domišljije.

### Zasuk v levo

Serijski *Varuhi* (Watchmen I, 2019, Damon Lindelof) se v prvih scenah niti najmanj ne trudi razložiti gledalcu, kje se je znašel, temveč ga *in medias res* vrže v nemi film o maskiranem temnopoltem šerifu, nato na fantka, ki navdušeno uživa ob ogledu filma, ter na njegovo mater, ki s paničnim izrazom igra klavir v praznem kinu. Ko se odpro vrata, vidimo, da je zunaj pravi masaker, saj belci na čelu s Ku-klux-klanom pobijajo in linčajo temnopolte z uporabo vseh možnih sredstev, od vrvi do letal. Zgodba se namreč začne s pokolom v Tulusi leta 1921, zgodovinskim dogodkom, ki ga je ameriško zgodovinsko potlačilo. To je podlaga pripovedi, ki se nato povečini odvija v letu 2019. Svet teh *Varuhov* je precej drugačen od tistega iz leta 1985, ko se je zaključila zgodba

v stripu. Jedrske nevarnosti ni več, družba pa se je korenito spremenila pod vodstvom liberalnega predsednika Roberta Redforda, ki je nasledil Nixona. A temu premiku v levo je sledil podtalen desničarski in predvsem rasistični zasuk v drugo smer, ki ga pooseblja klanu podobna in z Rorschachovimi maskami zakrinkana milica: 7. konjenica.

Maske so pomemben element serije, saj jih v tem svetu ne nosijo zgolj zločinci, temveč tudi policisti: zaradi terorja 7. konjenice morajo namreč zdaj skrivati svojo identiteto. Tako običajni policisti nosijo živo rumene maske čez obraz, kriminalisti pa imajo celo priložnost razviti svoje alternativne karakterje, podobno kot superjunaki. To velja tudi za glavno junakinjo Angelo Abar, znano kot Sestra noč, ki jo v seriji upodobi Regina King. Maska, za katero se skriva, ji omogoča, da varno opravlja svoje delo, ne da bi ji zločinci sledili domov, hkrati pa je to tudi krinka, ki jo ščiti pred lastnimi strahovi in ji omogoča, da krši pravila. Pri tem ne nosi maske zgolj v službi, temveč tudi doma, saj mora svojo službo skrivati pred otroki in večino prijateljev. Serija izpostavi cel nabor razlogov, zakaj so ljudje zakrinkani, od tega, da so lahko nasilni, do tega, da imajo možnost biti pravični, a na koncu najde še najbolj tehtnega: maske zakrivajo bolečino, a pod masko se rana ne more zaceliti. To seveda velja tako za fizične maske policistov in zločincev kot za metaforične maske nadzora političnega diskurza in laži za »skupno dobro«, v prenesenem pomenu – tako Lindelof v podkastu –, pa tudi za maske, ki si jih nadenemo ali odstranimo, ko se udejstvujemo na družabnih omrežjih.

### Moralna podstat

Medtem ko se risoroman zaključuje s konsenzom večine glavnih junakov, da je najboljša rešitev za svetovni mir ustvariti vesoljskega sovražnika, ki v podobi ogromnega ligenja pade na New York iz druge dimenzije in ob tem pokonča polovico





prebivalstva velemesta, je moralni zaključek serije precej bolj prizemljen. Podobno megalomanske načrte namreč predstavi več likov, a vsak med njimi je zgolj nastavek za drugačno diktaturo. Hkrati serija ponudi vpogled v zlomljene psihe ljudi, ki so jih tovrstni načrti v preteklosti prizadeli, denimo skozi lik Wada Tillmana, ki je v mladosti preživel napad na New York, in skozi Willa Reevesa, ki je preživel Tulso. Ključna elementa *Varuhov* sta spopadanje s travmami ter bežanje pred njimi in pred tem, kako travme soustvarjajo tok zgodovine, zato se je treba vprašati, kaj je osrednji travmatični dogodek v sodobni ameriški družbi.

Kot je povedal avtor Damon Lindelof v uradnem podkastu serije, je ponudbo za ustvarjanje *Varuhov* sprejel, ko si je zmožal odgovoriti na tri vprašanja: zakaj delati nadaljevanje *Varuhov*, zakaj zdaj in zakaj jaz. Zavedel se je, da je ključni problem ameriške družbe rasizem in da bi ob podpori raznolike scenaristične ekipe o tem znal kaj tudi povedati. Zgodba serije nato skozi razlike in stičišča med svetom *Varuhov* in našim svetom še bolj osvetli posamezne vidike rasizma v sodobni družbi, od pokola v Tulsi do ponovnega vzpona fašistične ideologije v politiki, pri tem pa uporabi široko paleto vizualnih in pripovednih prijemov, s katerimi se bo zapisala v zgodovino.

### Medij kot pripovedno orodje

Serija *Varuhi* nadaljuje zgodbo stripa in pripelje nazaj nekatere glavne junake, a kredibilnost si prisluži s tem, da televizijski medij uporabi na podoben način, kot sta Moore in Gibbons uporabila stripovskega. Najbolj očitni sta *Minutemen*, serija v seriji, akcijska dramatizacija prvih maskiranih borcev za pravico, skozi katero vidimo razlike med resnico in ustvarjanjem zgodovine (pa tudi kritiko akcijskih serij), in zgodba Adriana Veidta, ki se dobesedno odvija na drugem svetu in z drugim časovnim tempom. A to je le uvod v mojstrsko zgrajena 6. in 8. del, ki sta iz vizualnega in pripovednega stališča revolucionarna. V šesti epizodi glavna junakinja Angela zaužije tablete s spomini svojega dedka Willa in je preslikana v njegovo življenje. To je posneto v črno-beli tehniki, prehodi med posameznimi dogodki pogosto spremenijo orientacijo zaslona, Angela pa kot lik, skozi katerega se zgodba žarišči, pogosto prevzame Willovo podobo ter udejanja njegove najbolj travmatične trenutke. Učinek je skorajda sanjski, še toliko bolj, ker je povsem razvidno, da Angela toka informacij ne zmore nadzorovati. V sedmem delu nato med rehabilitacijo po predoziranju s temi tabletami na podoben način vpada v lastne



spomine, kar gledalca (vsaj deloma) pripravi na osmo epizodo. Tu spremljamo dogajanje skozi perspektivo Doktorja Manhattan, superjunaka z nadnaravnimi močmi, vključno z (omejenim) vpogledom v prihodnost. Njegova zgodba ne more biti linearna, saj se zanj vse odvija hkrati, kar tudi pomeni, da je desetletno ljubezensko razmerje stvar perspektive, ker se zaljubi šele tik pred tragičnim koncem, ki ji ga obljubi na prvem zmenku. Hkrati se izkaže, da je njegova časovna razpršenost tudi katalizator zgodbe in razlog, da so se nekateri sploh vpletli v dogajanje.

Pri nadaljevanjih in predelavah kulturnih klasik se pri oboževalcih izvirnega filma ali knjige pogosto najde ugovor, da jim bo novo delo pokvarilo užitek izvirnika. To je seveda absurdno, saj ni nič narobe s tem, da obstajajo različne Ane Karenine ali Batmani, a seriji *Varuhi* vseeno uspe nekaj podobnega. Seveda nima vpliva na izvrstni risoroman, ki bo še naprej prelomno literarno delo, a v primerjavi s kompleksnostjo zgradbe serije, izkoriščanjem medija, pristno nadgradnjo sveta in z izpostavitvijo realnega aktualnega družbenega problema je film Zacka Snyderja videti plehek in prazen. To še bolj velja za drugo uradno nadaljevanje *Varuhov*, strip *Doomsday Clock* oziroma *Ura pogube*, ki je zadnje številko poslal v trgovine hkrati z zaključkom serije. Ta zgodba se nadaljuje 7 let po koncu stripa in sledi glavnemu junakom iz njihovega sveta v DC-jevo stripovsko vesolje, kjer se Adrian Veidt sreča z Lexom Luthorjem, Rorschach z Batmanom, Doktor Manhattan pa kakopak s Supermanom. Podobno kot pri Snyderjevem filmu je jasno, da avtor obožuje, skorajda časti izvirno delo, vendar si ga ne drzne narediti samosvojega, temveč zmore le ponuditi izpiljeno in bogato podobo znotraj ozkih parametrov. A takšno omejevanje je v popolnem nasprotju s prelomno naravo izvirnih *Varuhov* – in kot potrjuje serija, zanj ni nobene potrebe.

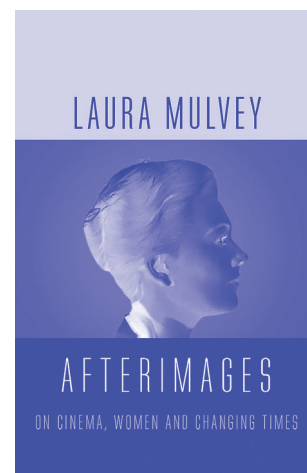
# Ljubezen brez užitka

NACE ZAVRL

»Pravijo, da z analiziranjem ugodja ali lepote, ugodje ali lepoto uničimo. To je namen tega članka.« Leta 1975 je polje takrat še nerazvitih, nastajajočih filmskih študij pretreslo besedilo, ki se še danes bere kot manifest. »Vizualno ugodje in pripovedni film«, polemika takrat triintridesetletne Laure Mulvey, predstavlja temeljni tekst feministične filmske kritike in teorije. Desetstranski članek, preveden med drugim tudi v slovenščino (najdemo ga v zborniku *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi* urednice Ksenije Vidmar Horvat), je v britanskem izvorniku prvič ugledal luč v reviji *Screen*, nato pa bil še nešteto krat, v najmanj ducat jezikih, ponatisnjen. »Na neki točki sem nehala dajati dovoljenja za vnovično objavo, toda prošnje so še kar prihajale,« pove avtorica 44 let pozneje. »Nato sem pomislila: zakaj bi ga skrivala, kot da je nekaj dragocenega?« Vpliv te eksplozivne, neniansirane razprave bi težko precenili: gre za bržkone najpogosteje citirano delo v filmsko-akademskem polju, njegov freudovski analitični aparat je angleško govorečo teorijo zaznamoval vsaj še desetletje, operativni koncepti intervencije pa niso ostali neopaženi niti v sferi množične kulture. »Laura Mulvey je bila [*sic*] feministična filmska kritičarka, avtorica pomembnega eseja, ki je pomagal orientirati filmsko teorijo k smernicam psihoanalize,« nas podučí prikupni Chris Pratt (v vlogi Andyja Dwyerja) v eni izmed epizod NBC-jeve televizijske serije **Parks and Recreation** (2009–2015, Greg Daniels, Michael Schur).

Študentova diagnoza je presunljivo natančna; po tem prelomu se je v strokovnem filmskem diskurzu nekaj spremenilo. Na sceno so vstopili Freud, Lacan ter kmalu Althusser, staro cinefilijo pa je zamenjala intelektualna

Laura Mulvey, *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times* (London: Reaktion Books, 2019)



ostrina, nova in brezkompromisna kritičnost. »V svetu, ki ga ureja spolno neravnovesje,« zapiše Laura Mulvey, »se je gledalski užitek prelomil na aktivno/moško in pasivno/žensko. Določujoči moški pogled projicira svojo fantazijo na žensko figuro, ki je temu primerno stilizirana. V svoji tradicionalni ekshibicionistični vlogi so ženske sočasno *gledane* in *razkazovane*, njihov videz pa je prikrojen za močan vizualni in erotični učinek. Lahko bi rekli, da na ta način izražajo *biti-gledan-ost* [*to-be-looked-at-ness*].« Njena teza, ki do danes ni izgubila kančka akutnosti, izhaja iz zgodovinsko edinstvene situacije, na kar nas kritičarka opozarja v svoji novi, nedavno izdani knjigi. »Esej ne bi mogel biti napisan pred vpadom feminizma na moj takrat zelo strasten odnos do hollywoodske kinematografije, tako kot ne bi mogel biti napisan v kontekstu filmskih študij. Dokaj kmalu po letu 1975 in pojavu filmskih študij bi bilo v univerzitetnem okolju le stežka sprejemljivo misliti in pisati s tako splošnimi trditvami ter v slogu manifesta.« Profesorica na londonski fakulteti Birkbeck ima kajpak prav, čeprav je v desetletjih po izidu članka tudi sama postala nerazločljivo vpeta v angleški visokošolski sistem, ki ga je nekoč tako trdno prezirala – ter uspešno zaobšla. Status tega pomembnega besedila je torej paradoksen: največkrat navajani sestavek v strokovnem svetu filma sploh ni in noče biti strokoven. Temelj naše discipline je tekst, ki ga danes disciplina ne bi priznala.

Laura Mulvey, teoretičarka ter obenem ustvarjalka, se vplivnosti svojega zgodnjega dela zaveda. V lani dokončani zbirki predavanj ter prispevkov *Afterimages: On Cinema, Women and Changing Times* se zdaj že 78-letna komentatorica sooča z dediščino feministične filmske misli



PARKS AND RECREATION (2009–2015)

iz razburkanih sedemdesetih (njihov uvidov, napak in odmevov v zelo drugačni sodobnosti), hkrati pa se od te dobe oddaljuje. Kot še kopica sodobnikov je tudi sama malodane obsojena na nenehno navezovanje na zamisli svojih zgodnjih let; vsaka njena stvaritev po letu '75 se mora hočeš nočeš, četudi negativno ter z distance, pač sklicevati na starejše ideje 'moškega pogleda', 'biti-gledan-osti' in patriarhata filmske industrije. V času globalnega gibanja #MeToo ter spletnih aktivističnih kampanj tipa *OscarsSoWhite* dobijo obravnave strukturnega seksizma nov, drugačen prizven, ki pa ga avtorica ošvrkne le površno. »Ob gledanju filma **Čudežna ženska** (Wonder Woman, 2017) sem globoko uživala,« pripomni v intervjuju na koncu knjige. »Zanimivo je bilo videti, kako je Patty Jenkins kot ženski režiserki uspelo predružačiti blagovno znamko in njene žanrske značilnosti.« Problemi mizogine reprezentacije ostajajo, toda preboji in napredki v popularnem, *blockbusterskem*, zlasti pa v umetniškem in eksperimentalno-avantgardno-galerijskem filmu se dejansko dogajajo, nam želi sporočiti avtorica. Možnosti za razvoj radikalne, revolucionarne estetike, ki bi nazadnjaškosti mainstream filma uspešno kontrirala, je nekoč zaznala v brechtovskem protifilmu. Danes, štiri desetletja ter nešteto razkrinkanih spolnih predatorjev kasneje, je njen korpus naprednih cineastov drugačen: v dvestopetdesetih straneh skrbno kurirane, bogato ilustrirane in lično oblikovane zbirke *Afterimages* se pod drobnogledom znajdejo, med mnogimi drugimi, Clio Barnard, Julie Dash, Alfred Hitchcock, Isaac Julien, Mary Kelly, Marilyn Monroe in Max Ophüls. Nekdanje godardovske agitatorje so nadomestili kreatorji sodobnega in



ČUDEŽNA ŽENSKA (2017)

starega *arthouse* filma ter Hollywooda. Strastna cinefilija, ki se ji je Laura Mulvey zavoljo hladne rezilnosti nekoč odrekla, je nazaj.

To pa nikakor ne pomeni, da je vsa kritična sila izginila. Njen nož v trinajstih izbranih spisih ni nič manj top ter nedolžen kot nekoč. Toda v tem poznem pisanju je, kričeče in nedvoumno, zaznati vrnitev ljubiteljskega zanosa, ki je bil do nedavnega izgnan. Vsako od posameznih poglavij prežema nostalgija, zasanjana elegičnost, do največje mere pa ljubezen: ljubezen do natanko tistega produkcijskega modusa, ki ga je v letih feminističnega drugega vala napadla in ki ga danes, v času novih medijev in individualizacije filmskega izkustva, ni več. Osrednji dosežek zbornika *Afterimages* torej ni toliko posodobitev te ali one ideje od nekoč (tovrsten projekt ji je presežno uspel že z monografijo *Death 24x Times a Second: Stillness and the Moving Image* iz 2006), kot pa prej hvalevredna heglovska spojitve čaščenja in razdiralne negativnosti, feministične obsodbe in intenzivnega filmoljublja. Le pisateljici kalibra Laure Mulvey lahko uspe zlititi jasno in neizprosno kritičnost – »ženska, razkazana kot seksualni objekt, je leitmotiv erotičnega spektakla« – z brezsravno, razvneto predanostjo. Ti njeni poziciji nista nekompatibilni, četudi nekatere druge so; slavljenje zionistke Gal Gadot kot emancipatorne ikone tretjega tisočletja pač ne vodi nikamor. A v končnem seštevku je filmska misel s pričujočo polakademsko študijo pridobila municijo, ki bo s strastnim in strokovnim branjem koristila vsem. Nekaj fiktivnim in političnim kiksom navkljub gre pri *Afterimages* vendarle za knjigo, ki bi jo (v takšnem formatu, v dobrem in v slabem) lahko spisala le Laura Mulvey.



# Brutalne burleske Line Wertmüller

ANDREJ GUSTINČIČ

Ko je v oktobru Lina Wertmüller postala šele druga režiserka, ki je dobila oskarja za življenjsko delo, je to delovalo kot potrebno potovanje s časovnim strojem nazaj v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko je sodila med najslavnejše in najbolj hvaljene režiserje na svetu. V zgodovino filma se je zapisala kot prva ženska, ki je bila nominirana za oskarja za režijo filma **Pasqualino lepotec** (Pasqualino Settebellezze, 1975), kar se zdi manj pomembno od tega, da je v filmih, posnetih v sedemdesetih letih, ustvarila ambivalenten, pretresljiv in individualističen pogled na svet, in da je potem kljub ravnodušnosti kritike snemala naprej. Verjetno ni režiserja, ki bi tako hitro zablestel in katerega ugled bi prav tako hitro obledel.

Njeni filmi iz sedemdesetih so se lotili najbolj mučne in kompleksne tematike dvajsetega stoletja na način, ki ga lahko najbolje opišemo kot brutalno burlesko. V mednarodnih uspešnicah **Mimi kovinar** (Mimi metallurgico ferito nell'onore, 1972), **Film o ljubezni in anarhiji** (Film d'amore e d'anarchia, ovvero: stamattina alle 10, in via dei Fiori, nella nota casa di tolleranza..., 1973), **Vse je narobe** (Tutto a posto e niente in ordine, 1974), **Sredi morja, sredi poletja** (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto, 1974) in **Pasqualino lepotec** so migracije, mafija, revščina, prostitucija, posilstvo, terorizem, fašizem, holokavst ter še posebej moške zablode o mačizmu in časti, pa tudi neskončne težave heteroseksualnih odnosov postali prvine burleske, ki je bila hkrati noro smešna, tragična, grozljiva in vizualno ter zvočno osupljiva. Kajti Lina Wertmüller je režiserka velikega formata, lahko bi celo rekli, da je grandiozna, pomembno pa ji je tudi, da osupne gledalca.

Ko gledamo, recimo, Giancarla Gianninija in Mariangelo Melato v treh filmih, ki sta jih posnela skupaj z njo, imamo občutek, da gledamo ustvarjanje ikoničnega filmskega para, da gledamo prava filmska zvezdnika. Režija obsega pestro mizansceno, dinamično kamero in montažo ter brežhibno izbiro glasbe, od sicilijanskih žalostink, opere in Mozartovega *Rekviema* pa vse do italijanske pop glasbe in Louisa Armstronga.

Lina Wertmüller pripada drugi generaciji povojnih italijanskih filmskih ustvarjalcev, kamor sodijo tudi Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini in Liliana Cavani, ki so začeli režijske kariere v šestdesetih letih in doživeli največji uspeh v sedemdesetih. To so bila tako imenovana *anni di piombo* oziroma svinčena leta delavskih in študentskih demonstracij, atentatov, terorizma in novega zanimanja za obdobje fašizma. In vse to razburjenje je odmevalo v njenem burnem preizpraševanju tradicionalne družine, moškosti, revolucije in raznih tradicij, ki dominirajo nad ljudmi.

## Mimi, Gennarino in Rafaela

S polnim imenom Arcangela Felice Assunta Wertmüller von Elgg Spañol von Braueich se je rodila v bogati rimski družini. V mladosti je potovala po Evropi in delala kot lutkarica, scenografinja, publicistka in scenaristka za televizijo. Prek prijateljevanja z ženo Marcella Mastroiannija je srečala Federica Fellinija, ki jo je zaposlil kot asistentko med snemanjem filma **Osem in pol** (Otto e mezzo, 1963). Istega leta je posnela svoj prvi celovečerec **I basilischi** (1963), pesimistično variacijo Fellinijevih **Postopačev** (I vitelloni, 1953).



LINA WERTMÜLLER

Fellinijev vpliv se čuti v razraščanju njenih filmov, ljubezni do nenavadnih obrazov in karnevalskem vzdušju. Kot režiserka je naslednica tradicije *commedia all'italiana*, ki se je na komičen način ukvarjala z družbenimi in političnimi temami. V njenih filmih se čuti duh Pietra Germija, čigar filmska satira italijanskih navad in družinske časti z naslovom **Sedotta e abbandonata** (1964) je tako skrajna, da pogosto deluje bolj grozljivka kot komedija.

Junak iz naslova filma *Mimi kovinar*, ki ga uteleša njen priljubljeni igralec Giancarlo Giannini, je Carmelo Mardocheo, znan kot Mimi, delavec na Siciliji, ki ga komunisti prepričajo, da glasuje proti kandidatu mafije na lokalnih volitvah. Saj so volitve tajne, mu govorijo. »Ti si neumna, arogantna, ignorantska žival,« nanj kriči oče. »Tajne volitve tukaj? Vedo celo, koliko dlak imaš na riti!« Oče ima prav in Mimi mora zapustiti Sicilijo, družino in tradicionalistično ženo, za katero je seks z njim nekaj sramotnega. Odide v Torino, se tam zaposli in ideološko vsaj na videz radikalizira. Zaljubi se v prelepo in načelno trockistko Fiore (Mariangela Melato) in z veliko truda osvoji njeno srce. Ampak kmalu opazi, da je mafija povsod. Vsi, ki imajo družbeno in strukturno moč, imajo na licu značilni trikotnik črnih bradavic, kakršne so zaznamovale mafijce na jugu. Pred mafijo pa Mimi vedno popušča, tako kot pred svojo tradicionalno vzgojo in instinkti. Ko izve, da je bila njegova žena nezvesta (zaradi zvestobe Fiori z njo sicer ni imel spolnih odnosov), v hipu izgineta ves njegov komunizem in progresivnost. Zanima ga le še maščevanje, zato zapelje obilno soprogo moškega, ki je spal z njegovo ženo. Prizori, ki sledijo, so neokusni, groteskni in razgrajški.



PASQUALINO LEPOTEC (1975)

Ali se je res dopustno smejati prizorom ljubljena debele ženske z očitno prestrašenim zapeljivcem? Verjetno ne, a režiserkin epski pristop k sekvenci, ki jo pospremi z glasbo za tango, je tako nesramen in brez opravičila, da gledalcu ne preostane drugega, kot da se smeji ali pa zapusti kino. Mimiju uspe uničiti vse, kar je v svojem življenju zgradil. Postane mali sluga mafije, Fiore ga zapusti in naposled ostane sam, bedna in majhna figura sredi neskončne beline kamnoloma v Kataniji, tam, kjer se je film tudi začel.

Ljudje kot žrtve svoje vzgoje in razreda, ki sta jih skupaj s patriarhatom popolnoma deformirala – ta tema se vrne v filmu *Sredi morja, sredi poletja*, eni njenih največjih mednarodnih uspešnic. Neznosna kapitalistka Rafaela na jahti nenehno razlaga politiko, hvali superiornost lastnega razreda in ustrahuje sluge, med njimi kipečega Sicilijanca in komunista Gennarina (»In dokler čakamo na revolucijo, te prosim, da so špageti *al dente* ... Samo da veš, Gennarino, tudi Brežnjev ima rad, da je vino hladno«). Gennarino s prezirom gleda nanjo in na njene prijateljice ter njihove može (»Ti moški so copate in žene zlorablajo svojo svobodo. Ženski ponudiš prst in ti vzame celo roko ... Pokvarili bodo ženske, in kdo bo potem pral naše spodnje perilo?«). Ko se Rafaela in Gennarino najdeta sama na samotnem mediteranskem otoku, se vloge zamenjata. Ne samo to. Gennarino postane njen absolutni seksualni gospodar (»Poljubi roko svojega gospodarja,« ji reče in pomoli svojo pest pred njen obraz), ona pa začne v tem uživati. Ta alegorija o spolu in razredu je prepričljiva predvsem zaradi briljantne igre Mariangele Melato in Giancarla Gianninija. Režiserka zgodbo potisne v neprijetno, a hkrati smešno in



SREDI MORJA, SREDI POLETJA (1974)

ganljivo skrajnost. Ko sta rešena, se Rafaela vrne k svojemu možu in Gennarino kot veliko režiserkinih junakov ostane sam, beden in nebogljjen.

### Pasqualino in potem

Odzivi na nepričakovani vzpon Lina Wertmüller v prvi rang svetovne kinematografije v sedemdesetih so bili mešani. Marksisti v Italiji je nikoli niso imeli za svojo. Njeni filmi nimajo ideološke rigoroznosti italijanskih političnih režiserjev, kot sta bila **Francesco Rosi** ali **Elio Petri**. **Nanni Moretti na primer** nikoli ni skrival sovraštva do nje. V njegovem filmu *Jaz sem samozadosten* (Io sono un autarchico, 1976) je prizor, v katerem prijatelj pripoveduje Morettiju o Lininem uspehu v Združenih državah; omeni, da so ji celo ponudili mesto dekanke filmskega oddelka na Berkeleyju. Medtem ko govori, Moretti dobesedno dobi peno na usta in začne bruhati žolč. Italijanski intelektualci so menili, da je pomembno tematiko, s katero se je ukvarjala, povsem degradirala, da jo je celo zreducirala na najnižjo raven populistične komedije. Zanje je bil njen uspeh v Ameriki tako nedojemljiv, tudi žaljiv, kakor je bila za ameriške intelektualce nedojemljiva francoska kanonizacija **Jerryja Lewisa**. Druge je motilo, da je priznanje dobila prav Wertmüllerjeva, ki je sporna umetnica, poleg tega pa še odkrito populistična, ne pa recimo Chantal Ackerman ali Agnès Varda.

Nasprotno pa je v ZDA pisatelj **Henry Miller** zapisal, da je v režiji »boljša od katerega koli moškega«. **Vincent Canby** in še posebej **John Simon**, oba ugledna ameriška kritika, sta jo



LINA WERTMÜLLER MED SNEMANJEM FILMA PASQUALINO LEPOTEC (1975)

imela za eno največjih režiserskih osebnosti. Zelo uspešna je bila tudi pri občinstvu, še posebej v New Yorku. Pohvala pa ni bila soglasna. Ameriške feministke so jo (s pomembnimi izjemami) zavrnilo, obtožile so jo celo mizoginije, v glavnem zaradi filma *Sredi morja, sredi poletja*. Kritičarka Molly Haskell je nekje zapisala, da je Lina Wertmüller »zahrbtni moški šovinist«, neka druga feministka pa se je spraševala, ali ni morda »eden od fantov«. Odgovor na to verjetno retorično vprašanje mora biti negativen, saj si je težko predstavljati moškega režiserja, ki bi s takšnim užitek snemal samoponiževanje moških.

To samoponiževanje doseže vrhunec (ali dno) v njenem največjem filmu *Pasqualino lepotec*. Gre za Pasqualina Frafusa (Giannini v svoji najboljši vlogi), domišljavega predvojnega neapeljska ženskarja in (zelo) nepomembnega mafijca, ki je obseden z družinsko častjo. Ubije lokalnega





LINA WERTMÜLLER

kriminalca, ki je osramotil njegovo sestro, in s tem se začne težave. Film potem sledi njegovemu poskusu, da bi se znebil trupla (razreže ga na tri kose in jih pošlje z vlakom v tri različna mesta), sledi aretacija, pa zaprtje v psihiatrično bolnišnico, kjer posili na posteljo privezano pacientko. Nato dezertira iz vojske in konča v nemškem koncentracijskem taborišču. Odloči se, da bo ta pekel smrti, degradacije in grotesknosti za vsako ceno preživel in da je edini način ta, da zapelje pošastno taboriščno komandantko. Prizori njunega seksa so dokončna degradacija mačističnega, a v bistvu prestrašenega lika: končna degradacija »latino ljubimca« italijanske kinematografije, saj se besede, s katerimi poskuša osvojiti pošastno žensko, ne razlikujejo veliko od tistih, ki jih Marcello Mastroianni govori Aniti Ekberg v Fontani di Trevi v Fellinijevem **Sladkem življenju** (*La dolce vita*, 1960). In ko mu uspe ter kljub strahu in lakoti dobi

MED SNEMANJEM FILMA *SREDI MORJA, SREDI POLETJA* (1974)

erekcijo, ta dosežek predstavlja moškega, čigar obstoj je reduciran na njegovo spolnost.

Psiholog in preživeli v holokavstu **Bruno Bettelheim** je v dolgem eseju v reviji *The New Yorker* napadel *Pasqualina lepotca* kot film, v katerem črni humor ublaži pravo grozo fašizma in holokavsta ter ustvarja lažno predstavo o tem, kako so se obnašali ujetniki v taboriščih. »Ta portret malega človeka je laž,« je zapisal Bettelheim. »Mali ljudje tega sveta ne posiljujejo in ne ubijajo, niti pod fašizmom ali komunizmom niti v demokraciji. Ti mali sleherniki ne razmišljajo o erekcijah, da bi imeli spolne odnose z absolutno gnusnimi ženskami, čeprav so njihova življenja odvisna od tega. Mali sleherniki so banalni, niso pa zli.«<sup>1</sup> No, morda. Možno je, da Bettelheim, ki je v tridesetih letih prebil dobrih deset mesecev v Dachauu in Buchenwaldu, enostavno ni želel verjeti, da so med žrtvami holokavsta tudi takšni, popolnoma nečastni ljudje. In seveda je fašizmu, nacizmu in komunizmu uspevalo prav zaradi tega, ker je mali človek zmožen narediti marsikaj nepričakovanega, pa tudi zlobnega.

Nekateri najbolj žolčnih kritikov filma so očitno dobili vtis, da režiserka odobrava junakova dejanja. Ampak to je daleč od resnice. Sprašuje nas le, kaj bi počeli mi, in še pomembnejše: podobno kot v filmu *Mimi kovinar* nam pokaže človeka, ki so ga družbene norme, v tem primeru moški ponos in družinska čast, popolnoma deformirale. Je pa res težko, da se ne bi vsaj na neki ravni poistovetili

1 Bettelheim, Bruno, *Surviving*, *The New Yorker*, 25. julij. 1976.

s Pasqualinom – ampak s kakšnim človekom smo se poistovetili? Z morilcem, in to takšnim, ki potem maliči svojo žrtev, z moškim, ki posili žensko, privezano na posteljo v psihiatrični bolnišnici. V tem pogledu film spominja na **Peklensko pomarančo** (A Clockwork Orange, 1971) Stanleyja Kubricka, ki nasilje prav tako spreminja v absurd in nam ponudi neprebavljivega junaka, ta pa vseeno pridobi naklonjenost gledalstva. Če režiser ustvari moralni okvir za tisto, kar gledamo, lahko na platnu prenesemo skoraj vse. Lina Wertmüller pa nas v najbolj nesramnih prizorih pusti, da se znajdemo sami, sami se moramo soočiti s tem, kar gledamo in čutimo.

S *Pasqualinom lepotcem* je dosegla svoj vrhunec, kot umetnica in vsaj v ZDA tudi kot ljubljena intelektualcev in gledalstva. Njen naslednji film so financirali pri Warner Brothers. Posnela ga je v angleščini. Film **The End of the World in Our Usual Bed in a Night Full of Rain** (1978) je zanimiv, a nekako zgrešen. Govori o zakonu ameriške feministke (Candice Bergen) in italijanskega levičarja (Giannini, seveda), a pri kritiki in pri občinstvu ni naletel na razumevanje. Sledil je še en neuspešen film in njena slava je izparela. Kakor so kar naenkrat o njej govorili vsi, tako je bila kar naenkrat tudi pozabljena. Kot da je ni bilo, in tako je ostalo vse do lanskega oskarja.

Vrnila se je v Italijo, kjer je še naprej snemala in se še naprej lotevala bolečih in kontroverznih tem. **Sotto... sotto... strapazzato da anomala passione** (1984), je bil naslednji film o krhkem moškem egu in ženskem prijateljstvu, ki se je zelo sramežljivo dotaknil LGBT tematike. **Camorra** (Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti, 1986), pohvala solidarnosti neapeljskih žensk v boju proti mafiji, je bila dinamična in razburljiva, a je pripeljala do pretirano didaktičnega in melodramatičnega vrhunca. Njena drama o aidsu **In una notte di chiaro di luna** (1989) je presenetljivo medla, medtem ko je film **Ferdinando e Carolina** (1999) živahna zgodovinska komedija o režiserkini priljubljeni tematiki politike in seksa.

Nikoli več ni dosegla višine svojih filmov iz prve polovice sedemdesetih let; ti so sestavni del osupljive italijanske kinematografije tistega časa – kot Bertoluccijev **Konformist** (Il conformista, 1970), recimo, ali Fellinijev **Amarcord** (1973). Razprave o tem, ali je ali ni feministka, so odveč. Malo režiserjev je tako neusmiljeno razkrilo brezno, ki leži za koncepti časti in moškosti, kakor je to storila ona. Hkrati pa je na eksploziven in nepozaben način pokazala, kako nas družbene norme deformirajo in narekujejo naša življenja.



MARIANGELA MELATO KOT FIORE V MIMIJU KOVINARJU (1972)



GIANCARLO GIANNINI V FILMU O LJUBEZNI IN ANARHIJI (1973)



SHIRLEY STOLER KOT KOMANDANTKA LAGERJA V FILMU PASQUALINO LEPOTEC (1975)



# ZVOK IN SLIKA, KOT SE ŠIKA

## Delo sinhronizatorja

PIA NIKOLIČ

Uglaševanje zvoka in slike ni le področje, s katerim se ukvarja postproduksijski filmski tehnik ali na primer tehnična ekipa, ki sodeluje pri televizijskem prenosu. To je tudi osnovni namen posameznika, ki se ukvarja s sinhronizacijo. Težko je reči, da gre pri tem za poklic. Morebiti bi bil boljši termin – obrt. Sinhronizacije se namreč v Sloveniji ne moremo naučiti v nobeni šoli. Še Akademija za gledališče, radio, film in televizijo ima »R« v imenu bolj zaradi lepšega. Zadnjih nekaj let se je sicer mogoče celo vpisati na podiplomski bolonjski magistrski študij Oblike govora, vendar tudi tam praksa šepa oziroma je skoraj ni. Kljub temu, začuda, na Televiziji Slovenija za honorarno delo sinhronizacije animiranih filmov najemajo izključno igralce, ki so svoj študij končali na AGRFT. Dokumentarne filme in reklame k sreči snemajo govorniki z Radia Slovenija, ki imajo opravljeno vsaj Nacionalno poklicno kvalifikacijo, ta pa se na žalost bolj ukvarja s slovnico in pravorečjem kot s čim drugim. Uporabe dihanja s trebušno prepono že dolgo ne poučujejo več. Prav tako ne pristopa k mikrofону. Igralci se vse prevečkrat do mikrofona obnašajo tako, kot da so na odru. Dihanje s prepono omogoča govorcu večji nadzor nad lastnim glasom, sploh v smislu kondicije, višine in moči

glasu. V primeru napačnega dihanja se ob dolgotrajnem nastopu pred mikrofonom govorcu kaj hitro lahko pripetijo poškodbe. Ena najpogostejših je na primer pojav t. i. polipov na glasilkah, ob katerih tudi zdravniki priporočajo učenje dihanja s prepono, saj glasilke in grlo manj obremenjuje kot dihanje s pljuči. Izučeni govorec bi se torej moral osredotočiti na svoj dih, na artikulacijo in na interpretacijo. Šele z obvladanjem vseh treh področij bo lahko sinhroniziral različne forme, ki jih to delo zahteva.

Ob besedi sinhronizacija se pogosto spomnimo na podpise k nekaterim filmskim plakatom. 24. člen Zakona o javni rabi slovenščine namreč zahteva, da se tujejezični igrani ali risani filmi, namenjeni predšolskim otrokom, lahko javno predvajajo samo, če so sinhronizirani v slovenščino. Recimo, da bomo ignorirali luknjo v zakonu, ki je napisan z nekaj okorelosti v terminologiji. Eksperimentalnih, dokumentarnih filmov in tistih animiranih filmov, ki niso narisani, denimo, sploh ne omenja. Osredotočimo se raje na srž zapisanega. V tem primeru, ki je eden pogostejših pri nas, torej sinhronizacija pomeni glasovno prevajanje iz tujega jezika v slovenščino. Tehnično to pomeni, da sinhronizator pride v sinhronizacijski studio in se postavi pred mikrofón.

Sinhronizacija se lahko izvaja v stoječem ali sedečem položaju, pri čemer je stoječi položaj primernejši za krajša snemanja, hkrati pa je v njem lažje doseči sproščenost trebušne diafragme, torej prepone. V primeru snemanja večstranskih tekstov je seveda bolj primeren sedeči položaj, da ne pride do zadihanosti. Na zaslonu pred sabo potrebuje dve okenci. Eno je namenjeno zapisu besedila, ki ima nad seboj zapisano časovno kodo, drugo video delu, ki ga bo sinhronizator sinhroniziral. Nekaj podobnega zapisu besedila za sinhronizacijo je mogoče videti v zapisu podnapisov, ki si jih ilegalno snamete s spletnih portalov, le da so zraven obvezno pripisana imena likov. Časovna koda nam do stotinke sekunde natančno pove, kako dolg je časovni interval govora, prevod scenarija pa nam poda predlog besedila, ki ga mora sinhronizator v omejenem času povedati. Glavni vodili sinhronizacije iz tujega v domač jezik sta sledenje dolžini govora in sledenje samoglasnikom. Dolžina govora nam bo torej povedala, kako dolga je replika. Sinhronizator mora nato v domačem jeziku repliko povedati tako hitro ali tako počasi in natanko v času, v katerem jo izgovori lik na zaslonu. To pomeni, da je treba prevod včasih prilagoditi. Prevajalci večinoma uporabljajo slikovno predlogo





PIA NIKOLIČ

zgolj zaradi ugotavljanja, ali je določen lik nagovorjen kot moški ali ženska, ali ga je treba tikati ali vikati. Z dolžinami replik se po navadi ne ukvarjajo, kar pomeni, da morata sinhronizator in tonski tehnik improvizirati na licu mesta. Govor se mora ujemati tudi s številom samoglasnikov. Igralci oziroma liki samoglasnike jasneje izgovarjajo, zato bi se zvočni odmik od videne izgovorjave prepoznal kot napaka. Posledično improvizacija na licu mesta zahteva, da se v posamično repliko dodajajo kratke besede ali mašila, kot so »pa«, »le«, »ah«, ali pa se premeče vrstni red besed; morda je prevod treba tudi spremeniti, mu dodati kakšen pridevnik.

Razumevanje časovne kode za sinhronizacijo v slovenščino je lahko bolj ohlapno, če gre za govor likov v »offu« oziroma v primerih, ko lika na sliki ne vidimo, ampak ga le slišimo,

bodisi zato, ker se je že začel nov prizor ali pa je denimo pred koncem svoje replike že zaprl vrata. V tem primeru prilagajanje besedila ni potrebno, saj na sliki odpiranja ust ne bo videti. Seveda pa poskušamo ob tem slediti še drugim zvočnim šumom ali glasbeni podlagi, ujemanje z drugimi zvoki lahko dodatno začini atmosfero filma. Čeprav danes mnogi filme le gledajo in berejo s pomočjo podnapisov, ker na primer njihova okolica zahteva tišino, bo zvok še vedno najlažje narekoval čustva, ki naj bi jih film vzbujal. Ne bi smeli namreč pozabiti, da gre pri filmu za avdiovizualno delo. Vsako govorno ujemanje z ritmom glasbe ali zvočnim šumom bo torej še povečalo učinek celostne izkušnje filma.

Nekaj povsem drugega je izvirna sinhronizacija animiranih filmov. Pri tej vrsti je animator tisti, ki mora ujeti govorni ritem govorca in ne obratno.

Da bi animator sploh vedel, kako naj lik premika usta, se najprej posname besedilo. Igralci torej scenarij posnamejo na podoben način, kot se snema radijska igra. Vsak od govorcev replike snema ločeno, le za svoj lik. Včasih snemajo tudi skupinske prizore ali prizore z zborom, kjer posnetke posameznih govorcev multiplicirajo. Izjemno redki so načini dela, kjer bi skupinske prizore v studio res prišla snemat skupina ljudi. Izjema so pevski zbori, ki jih snemajo z več mikrofoni, in sicer z vsemi hkrati. Razlog za tak način snemanja je, da imajo govorci različno glasnost in barvo glasu. Zelo se razlikujejo že njihove izgovorjave črke »S« – črke, ki pri snemanju najpogosteje povzročata težave. Ker med vsemi fonemi še najbolj izstopa, si je na mešalnih mizah že priborila tudi posebno tipko, imenovano de-esser, ki lahko zmanjša glasnost izgovorjave te črke.

Obdelava zvoka je posledično enostavnejša, saj lahko tehnik obdela vsakega govorca posebej in mu govora ni treba najprej razrezati na manjše delce, ki bi jih moral potem posamično obdelati. Za sinhronizatorja ta naloga ni nujno težja od prevajanja v drug jezik. Na izvirnem snemanju mora sinhronizator svoj lik glasovno osmisлити, potem pa se mora enakega glasu držati skozi celotno trajanje filma, v nasprotnem primeru bodo odstopanja vplivala na spremembo vzdušja ali celo na izničene iluzije. Na snemanju sinhronizacije s prevajanjem pa se mora sinhronizator s svojim glasom predvsem prilagoditi originalnemu govorniku, kljub temu da gre za drug jezik. Poskušati mora posnemati način govora, da bi tako čim bolj sledil izvorniku. Ob izvirnem sinhroniziranju mora paziti tudi na to, da ob snemanju ne pozabi na »naravne zvoke«, ki jih sicer uporabljamo v vsakdanjem govoru, predvsem na medmete, vzdih, uporabo tišin med besedami in stavki, »eem«-kanje in podobno.

Še en del sinhronizacijskega sveta zajema sinhronizacijo dokumentarnih filmov in reklamnih oglasov. Tu ne gre nujno za usklajevanje vidnega in slišnega govora, saj govorca pogosto ne vidimo, je pa zato potrebno usklajevanje vsebine slišnega in vidnega skozi pripovedovalca, ki predstavlja točko izrekanja. Vsak kader ima torej še vedno zapis časovne kode, ki nam bo na primer povedal, kdaj se zaključí kader posnetka gore. Scenarij moramo zato prilagoditi tako, da bomo besedilo o gori prebrali in interpretirali dovolj hitro, da se posnetek gore ne bo končal pred koncem povedanega. Režiser bo nato določil, ali se mu zdi, da bi raje obdržal verzijo, ki bi vključevala tišino med govornimi deli, ali pa želi, da pripovedovalec besedilo pove počasneje in s

tem minimizira tišine. Pri dokumentarnih filmih se po navadi sinhronizira z drugačno interpretacijo. Animirani filmi so velikokrat polni nadležnih, visokih zvokov, ki bodo animirali predvsem mlajše občinstvo in zadržali njihove poglede na zaslonu. Dokumentarni filmi pa zahtevajo, da je informacija podana razločno. Pripovedovalec mora govoriti počasneje, saj mu je odvzeta vidna komponenta premikanja ust in govornice telesa, ki bi gledalcu omogočala predvidevanje povedanega na podlagi vidnega. Odsotnost telesa denimo zelo hitro opazimo med sporazumevanjem z nekom, ki ne govori našega jezika; v tem primeru namreč spontano uporabimo pantomimo ali druge vrste telesne govornice. Počasnejši govor prav tako omogoča, da lahko gledalec zgoščene informacije sploh absorbira. Artikulacija mora biti posledično še bolj izmojstrena. Dokumentarci želijo informirati ali ozaveščati, bolj kot zabavati. Reklamni oglasi sicer težijo k podobnemu načinu snemanja kot dokumentarni filmi, vendar je interpretacija zaradi spodbujanja želje po nakupu pogosto pretirano sladka oziroma vzhičena.

Sinhronizacijo uporabljajo tudi pri igranih celovečernih filmih. V preteklosti so jo v postprodukciji uvajali zaradi slabih mikrofonov na snemalni lokaciji, ki so hitro lahko posneli kak nezaželen šum. Pred pojavom »boom« mikrofona so mikrofone skrivali v cvetlične lonce in na podobna, pred kamero skrita mesta. Ker pa je vsak premik povzročil nezaželen zvok, obrat stran od mikrofona pa šibkejši zvok ali celo tišino, so posnetke morali popravljati v studiu. Sinhronizacija je v svet filma vstopila s pojavom prvih zvočnih filmov. Pri usklajevanju zvoka in slike so si najprej pomagali z ročnim zvijanjem filma in označevanjem traku z belimi pikami, ki so oblikovalce zvoka obveščale, kateri del traku je treba popraviti. Kljub napredku v tehnologiji se je sinhronizacija v postprodukciji ohranila do danes. Še tako dober mikrofona se težko izogne šumom, ki nastanejo med snemanjem v vetrovnih pogojih. Do določene mere se hrup iz ozadja lahko odstrani, vendar ga velikokrat ni mogoče odstraniti popolnoma. Predstavljajte si na primer množično sceno pred veliko bitko, kot smo



IGRE PRESTOLOV (2011–2019)





JEZERO (2019)



IREC (2019)

jih lahko gledali na primer v seriji **Igre prestolov** (Game of Thrones, 2011–2019, D. Benioff, D. B. Weiss), ki je bila v veliki meri sinhronizirana v postprodukciji. Le kako bi lahko Jon Snow v glasni množici govoril s tako šepetajočim glasom? Boom mikrofona od zgoraj in mikrofona, ki ga zatakne na obleko, kot klasična pripomočka pri snemanju filmov pomagata ravno toliko, da ima lahko kasneje, v studiu, igralec oporno točko za ponovno snemanje besedila, ki ga je morda priredil že na mestu snemanja. Postproduksijska sinhronizacija igranih filmov omogoča tudi to, da lahko igralec popravi svoje napake v glasu, ki jih je denimo naredil, ker se je bolj osredotočal na izražanje z mimiko in telesnimi gestami. Morebiti gre tudi za zahtevno spremembo glasu, ki je ob intenzivni uporabi telesa ne more izvesti v vseh položajih.

Glas ravno zaradi odmika od vizualnega pogosto vara. Zvočni učinki so odlični primeri. Pomislimo na lomljenje zelene ali pora, ki lahko nadomestita zvok pokanja kosti v filmu. Podobna prevara gledalca poteka pri sinhronizaciji. Otroke pogosto sinhronizirajo odrasli ljudje, ki lahko berejo bolj tekoče, kar je prvi predpogoj za sinhronizatorja. Dečke po navadi sinhronizirajo ženske, ki lažje dosejajo višje tone mlajših oseb.

Nizek glas je ob pretiranem poudarjanju nizkih frekvenc lahko sicer zameten in zato bolj privlačen na poslušalca, bolj »radiofoničen«, toda napačne nastavitve v postprodukciji lahko pomembno vplivajo na razumljivost. Ta problem je verjetno imela v mislih slovenska javnost, ko se je prek družbenih omrežij pritoževala nad slabim tonom v seriji **Jezero** (2019, K. Dvornik, M. Luzar). Pri zvoku v filmu pa lahko naletimo še na drug problem. Glede na to, da film ni le vizualno, ampak avdiovizualno delo, na zvok prepogosto pozabljajo, slovenski gledalci pa so vajeni filme predvsem brati. Zaradi sorazmerno nizkega števila filmskih del slovenske filmske scene in zaradi njihove slabe dostopnosti na domačih televizijah in v kinematografih javnost spremlja zlasti tuje produkcije. V Sloveniji smo vajeni, da so filmi podnaslovljeni. Podnapise si shranjujemo na računalnike, tudi če razumemo jezik, v katerem liki govorijo. Zato filmov nismo vajeni zares poslušati, kaj šele slišati. Zanimivo bi se bilo vprašati, ali bi lahko gledalci, ki se pritožujejo nad zvokom *Jezera*, brez podnapisov razumeli Joeja Pescija ali Roberta de Nira v filmu **Irec** (The Irishman, 2019, Martin Scorsese), ki prav tako kot Taras mrmrta sebi v brk? Res je,

da je angleščina za 40 odstotkov bolj redundantna kot slovenščina, zato jo je mogoče lažje razumeti. Redundanca je komunikološki termin, ki označuje, do katere mere lahko določeno besedilo razumemo, četudi smo v njem izpustili nekaj znakov. Slovenščina naj bi bila zadovoljivo razumljiva, ko je odstranjenih največ 30 odstotkov besedila, angleščino pa bi naj razumeli tudi, če je odstranjenih do 70 odstotkov besedila. Statistika torej ne gre Tarasu v prid, kot mu ne gre v prid slabi zvočniki vedno ožjih televizorjev, ki so trenutno v prodaji in uporabi. Tako kot skrb za dobro sliko bi morala biti pomembna skrb za dober zvok. Če si seveda želimo čim boljše celostne izkušnje umetniškega dela. Ne le slabo ozvočenje, tudi artikulacija in interpretacija nam včasih ne prizanašata. To je razvidno pri televizijskih reklamah. Sinhronizatorji reklamnih oglasov pogosto niso profesionalni govorci, kar se sliši predvsem pri napačnem naglaševanju besed. A tukaj se, kot marsikje drugje, zgodba konča pri količini denarja, ki so jo naročniki pripravljene porabiti za širjenje svojega produkta ali storitve. Na prvem mestu ni kakovost, ampak razširjenost. Kajti, saj veste, »dober glas seže v deveto vas«, »slab pa v deveto deželo«. Važno pa je, da potuje.



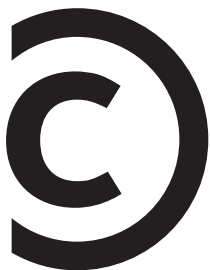
# Doku Film Fest

11. - 18.

marec

2020

cankarjev dom



22. Festival dokumentarnega filma Ljubljana  
22th Documentary Film Festival Ljubljana



**kino**

Kinodvor. Mestni kino.  
[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

AMNESTY  
INTERNATIONAL



DELO

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

»Film, ta forma vseh form. Skozi njegovo govorico so afriški filmarji sklenili postati lucidna, kritična in empatična zavest svoje celine in pravzaprav vsega sveta. Niso se uklonili cinizmu. Z zaupanjem so povezali svojo usodo s človečnostjo ter ustvarili pristen filmski humanizem, usidran v trdoživosti in optimistični veri v boljšo prihodnost. /.../ Še vedno smo priča nekakšni vrzeli v medgeneracijskem prenašanju izročila. Nobena evropska ali ameriška filmska šola, ki kaj da nase, ne bi poučevala svojih filmarjev brez omembe Eisensteina, Griffitha ali Orsona Wellesa. Temeljev, iz katerih se lahko porajajo nove ideje. Toda danes lahko v Afriki študirate film, ne da bi gledali filme Sembèneja ali Meda Hunda! /.../ Afriške filme hočemo znova umestiti v vokabular mladih afriških ustvarjalcev in filmarjev po vsem svetu. To je srčika našega projekta.«

Aboubakar Sanogo, v prispevku Maše Peče **Afriška filmska dediščina: afrooptimizem in izzivi** (str. 47)

