

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
maj/junij 2021



Tema Slovenski film 3.0.

Fokus 23. Festival dokumentarnega filma

Esej Ali so lonci *currya* tudi talilni?

Kino-uho Knap se rodiš

TV-serije Pretend It's a City, Genialna prijateljica,
Primeri inšpektorja Vrenka

krafft

www.krafft.si

15–20

JUN

2021

IGRALSKI
FILMSKI
FESTIVAL
KLANJ
ACTORS
FILM
FESTIVAL



VSEBINA

UVODNIK	<i>Slovenski film 3.0.</i> / Ana Šturm / 2
INTERVJU	<i>Norika Sefa</i> / Petra Meterc / 4
ESEJ	<i>Ali so lonci currya tudi talilni?</i> / Anže Okorn / 9
FOKUS: 23. FDF	<i>Vrnitev k malim ljudem</i> / Muanis Sinanović / 13 <i>Z žarečim umom</i> / Žiga Brdnik / 16 <i>Etika umetnosti</i> / Veronika Zakonjšek / 18 <i>Sedmina</i> / Peter Žargi / 21 <i>Učinek realnega</i> / Robert Kuret / 24
KINO-UHO	<i>Knap se rodiš</i> / Žiga Pucelj / 26
AVTO SMRTI 50!	<i>Kdor se smrti boji, ta je že mrtev</i> / Amir Ahmetović / 29
TEMA: SLOVENSKI FILM 3.0.	<i>Zgodovina poosamosvojitvene filmske politike I</i> / Žiga Brdnik / 32 <i>Intervju: Miha Hočvar, Metod Pevec, Miran Zupanič in Maja Weiss</i> / Ana Jurc / 38 <i>Scenarnica 6.0.: »Papir vse prenese«</i> / Ana Šturm / 48 <i>Intervju: Maja Weiss</i> / Anja Banko / 54 <i>Na objestni strani slovenskega filma</i> / Robert Kuret / 59 <i>Sem šel v kino. Sem videl film.</i> / Peter Žargi / 65
FESTIVALI	<i>Berlinale</i> / Simon Poppek / 68
KRITIKA	<i>Dara iz Jasenovca</i> / Muanis Sinanović / 72 <i>Mank</i> / Kristian B. Kavčič / 73 <i>Zvok metala</i> / Bojana Bregar / 75 <i>Judež in črni mesija</i> / Veronika Zakonjšek / 77
TV-SERIJE	<i>Pretend It's a City</i> / Ivana Novak / 79 <i>Genialna prijateljica</i> / Veronika Zakonjšek / 81 <i>Primeri inšpektorja Vrenka</i> / Veronika Šoster / 83
PRAVI ZLOČIN	<i>Vzela me bo noč in Preiskava: evlucijski korak trilerja</i> / Igor Harb / 85
GLASBA IZ VESOLJA	<i>Filmske adaptacije H.P. Lovecrafta in vloga glasbe v lovecraftovskem</i> / Peter Žargi / 89
JUTRIŠNJI SVET	<i>Postor Jutrišnjega sveta</i> / Oskar Ban Brejc / 94

ANA ŠTURM

Slovenski film 3.0.

Tematski sklop tokratne številke Ekрана je posvečen 30. obletnici slovenskega poosamosvojitvenega filma. Kot v uvodu prvega v seriji člankov o zgodovini sodobne slovenske filmske politike zapiše Žiga Brdnik, se iz pogleda »v zgodovinsko drobovje filmsko-političnih bojov lahko vsi marsikaj naučimo, saj se politični procesi in preizkušnje, ki jih prinašajo, neprestano ponavljajo«. Brdnikov prispevek iz nekoliko bolj osebne perspektive lepo dopolnjuje intervju Ane Jurc s četverico akterjev (Miha Hočevar, Metod Pevec, Miran Zupanič in Maja Weiss), ki so si svojo filmsko pot začeli utirati prav v letih po osamosvojitvi. Anja Banko se nato pogovoru z Majo Weiss še nekoliko podrobneje posveti filmu **Varuh meje** (2002), ki še danes (ali pa danes znova) velja za eno najbolj pogumnih in izzivalnih del naše poosamosvojitvene kinematografije.

»Slovenski film se stalno začena znova,« se glasi že ponarodela Marcelova krilatica. Tudi v 2021, po letu dni zaustavitve in finančne blokade, smo se znova znašli na točki nič, *ground zero*. Namesto da bi film po 30 letih v samostojni državi končno dobil domovinsko pravico, je znova dobil le prazno figo v žepu. Namesto da bi se, kot je že davno zapisal Silvan Furlan, »država končno zavedla, da je konkurenčna nacionalna avdiovizualna industrija izjemno pomembna gospodarska dejavnost, tudi s širšimi socialnimi in političnimi učinki, ter da je treba v okviru takšne industrije s posebnimi stimulacijami in pomočmi zagotoviti obstoj in razvoj nacionalne AV kulture«, politika pri nas filmske lekcije še vedno ni osvojila. A to za slovenski film, kot v svojem prispevku ugotavlja Žiga Brdnik, ni nič novega.

»Če kaj, nam je skupno to, da delamo v nenehno spreminjajočem se in absolutno nestabilnem ustvarjalnem okolju. Za tako zahteven proizvodni proces, kot je film, to pomeni ogromno breme. [...] Nenehna turbulenca, nenehno

spreminjanje finančnih in sistemskih danosti spremeni vsak filmski projekt v unikat. Glede na to, kako malo denarja in sistemske pozornosti država namenja kinematografiji, je slovenski film čudež in kljubovanje. Skoraj nepojmljivo je, da za drobiž in ob vsej sistemski malomarnosti ljudje sploh hočejo delati filme,« v že omenjenem intervjuju pove scenarist, režiser in redni profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Miran Zupanič.

Podobno meni scenarist in režiser Darko Sinko (s katerim smo se pogovarjali za prispevek o Scenarnici), ki pravi, da je zelo verjetno, »da bi se racionalen človek v Sloveniji s filmom že zdavnaj nehal ukvarjati«. Kot je nekoč že poudaril Zdenko Vrdlovec, so prva dva dolgometražna slovenska filma (**V kraljestvu zlatoroga** [1931, Janko Ravnik] in **Triglavske strmine** [1932, Ferdo Delak]) posneli alpinisti, se pravi ekstremisti. Marcel Štefančič, jr. pa doda, da so tudi prvi slovenski igrani celovečerni film **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic) »posneli fanatiki, norci – partizani, ki so se vrnili iz hoste«. O prav posebnih fanatikih, norcih in ekstremistih v članku z naslovom »Na objestni strani slovenskega filma« razmišlja Robert Kuret, ki ponudi svojevrsten vpogled v enega slabše dokumentiranih fenomenov slovenskega filma, t. i. »institucionalni *trash*«.

Kljub temu da živi v nespodbudnem okolju, je slovenska filmska ustvarjalnost prav trmasto trdoživa. Kot je za revijo Sodobnost leta 2000 zapisal Igor Koršič, »je slovenski film začuda več kot soliden, slovenska filmska politika pa katastrofalna. Politika še niti približno ni dojela gospodarskega in kulturnega bistva in s tem potenciala filma ter pogojev, v katerih bi morala delovati uspešna kinematografija. [...] Pogoji, ki jih za to področje pri nas z zakonodajo ustvarja država, vzdržujejo sistem, ki omogoča filmu komaj bedno



životarjenje. [...] Ne ustvarjamo osnovnih pogojev za delo.« Ali kot v intervjuju doda Zupanič: »Nimamo aktivne kulturne ali programske politike, nimamo usklajenih sistemov kulturne produkcije; kar se dogaja, se dogaja zelo spontano, do neke mere naključno in brez širše vizije.«

Kot nam kaže primer Scenarnice, ki ji posvetimo enega od člankov znotraj teme, pa je možen tudi drugačen pristop. Sistematično delo in varno okolje prinašata vidne rezultate in na organski način spodbujata postopen a zanesljiv razvoj filmskega sektorja. Celotna kinematografija predstavlja zapleten ekosistem, v katerem se povezujejo različni aspekti: od izobraževanja in kultiviranja občinstva, prek produkcije, distribucije, promocije, digitalizacije, festivalov, kinodvoran, televizije, videa na zahtevo in novih tehnologij, do gospodarstva in turizma. Kot je že leta 2002 natančno (in še vedno aktualno) zapisal Vlado Škafar: »Zagotoviti je treba kontinuiran obstoj vseh filmskih zvrsti in praks in potrebna finančna sredstva za normalen razvoj kinematografije na Slovenskem

(ne gre le za optimizacijo proizvodnje, distribucije in promocije domačega filma, marveč tudi za zagotovitev socialne varnosti slovenskih filmskih ustvarjalcev oz. delavcev [...]).«

Ko premišljujem o slovenskem filmu, se v zadnjem času ob tem pogosto spomnim na prvenec Urše Menart **Ne bom več luzerka** (2018). Podobno kot za glavno junakinjo, trmasto umetnostno zgodovinarico Špelo, se tudi za slovenski film zdi, da njegova lastna država zanj nima prostora. Namesto da bi tako enemu kot drugemu omogočila, da se postavi na lastni dve nogi, ju raje potisne nazaj, na kavč staršev, na začetno točko, in jima ne pusti, da se zares osamosvojita ter opolnomočita. Situacija se tako včasih res zdi brezupna, a če parafraziramo Špelo: ne smemo obupati, ker potem zmagajo kreteni.

Vse najboljše slovenski film 3.0. Naj ti bo v naslednji desetletki politika naklonjena.

Norika Sefa

»Ne gre za to, kaj sem hotela povedati o Kosovu, ampak kaj sem želela vnesti v scenografijo in nato pustiti, da življenje zaide vanjo.«

PETRA METERC

Na 50. rotterdamskem filmskem festivalu, ki je letos potekal po spletu, smo se z mlado kosovsko režiserko Noriko Sefa pogovarjali o njenem prvencu **Iskanje Venere** (Në kërkim të Venerës, 2021), intimni zgodbi o samoodkrivanju dekleta s Kosova znotraj lokalne skupnosti, ki je bila prikazana v glavni tekmovalni sekciji festivala in je prejela tudi posebno nagrado žirije. Sefa, ki je film študirala na praški akademiji FAMU, v svojih filmih pogosto združuje fiktivno z dokumentarnim, predvsem pa se oddaljuje od običajnega pristopa k pisanju scenarija in razvoju zgodbe. Pred celovečernim prvencem je posnela že več kratkih filmov.

Kako ste zasnovali idejo za film in kako je potekal proces pisanja v predprodukciji?

Pisati sem začela z mislijo na določene prostore, prav energija prostorov je nekako prinesla pripovedovanje, namesto da bi imela že določeno zgodbo. Prej sem živela na Kosovu, nato na



Danskem in kasneje v Pragi, in v tujini je marsikaj o meni začelo prihajati na površje, saj se začneš razumevati, razumeti začneš, kako se vedeš do drugih. In vedno sem imela nekakšen intimen občutek, kaj mi predstavlja zunanost. Razmišljala sem o tem, kako sem odraščala in kaj me je naredilo takšno, kakršna sem, in tako dalje. Bili smo zelo velika družina – družina treh generacij v enem domu, torej je bilo v tem domu veliko ljudi; veliko je bilo

konfliktov energij, čustev in razumevanj. In v takšnem domu se preprosto prilagodite, bolj kot da bi bili aktivni – razmišljate, kaj se v resnici dogaja, saj obstaja veliko negotovosti, zaradi katerih so stvari še bolj zapletene, kot bi bile v običajni družini. To sem hotela prikazati v filmu, kako prostor sam igra vlogo pri tem, kdo ste. Tudi v filmu je Venerin dom vedno tako natrpan, veliko se dogaja zunaj kadra, stvari, ki jih ne vidimo nujno, vseeno pa je ta energija vedno nekako sumljiva. Kaj se dogaja? Zakaj to slišim ali vidim? To je bilo torej glavno za razvoj postopka pisanja scenarija.

Smo tudi družba, ki o stvareh ne govori. V naši družini gremo enostavno dalje, nimamo kulturne navade, da bi se v miru usedli in razpravljali o stvareh. Ne samo v naši družini; mislim, da kar v vsej družbi. Tako sem pristopila tudi do likov; ti so zelo dvoumni, ne razumete jih, niso dobri ali slabi, vendar pa ne poznate njihovih namenov. Seveda obstaja tudi moški

Norika Sefa, foto: osebni arhiv

pogled, v teh dneh sem slišala že veliko kritikov, ki uporabljajo ta izraz za moj film, ampak tudi ženske o moških ne vedo veliko, preprosto ne vemo stvari, vrtimo se v krogih.

Potem sem začela razmišljati o glavni junakinji. Spoznala sem, da to mora biti mlada oseba, saj sem se bala, da bom posnela zelo obsojajoč film o družbi, v kateri živim, in temu sem se želela izogniti. Hotela sem pobegniti tradicionalnemu filmskemu ustvarjanju na Kosovu, kjer iz sebe vedno nekako naredimo žrtve. Tako sem si dovolila delati z najstnico, ker se mi zdi, da so najstniki zelo radovedni in veliko opazujejo, hkrati pa sprejemajo vse okoli sebe, saj še ne vedo, kdo so. Zrcalijo se v vsem, kar jih obkroža, kar pomeni, da dajejo življenje vsemu okrog sebe. Izzovejo stvari. In s tem, kako ta šestnajstletnica skuša razumeti smisel življenja, sem skušala povedati, da je življenje na nek način zelo absurdno. Venera poskuša ugotoviti, kaj se dogaja okoli nje, čeprav nič prav zares nima smisla.

V resnici ne pišem scenarijev, večinoma pišem prizore, ki vsebujejo specifično razpoloženje in energijo; vem, katere elemente moram v določenem prizoru posneti, toda to pravzaprav ni scenarij. Enako je z dialogi.

Odločili ste se za delo z naturščiki, tudi za vlogo glavne junakinje. Lahko poveste, kako ste našli Kosovare Krasniqi, dekle ki igra Venero, in kako delate z naturščiki na setu, kakšne so vaše usmeritve za njih glede dialogov in igre?

Videla sem tisoč deklet, morda celo več. Zame je bilo ključno, da niso igralkice, pa tudi da najdem tisto določeno dekle, ki ve, da je odraslo, ki je zelo pametno in pristno, a še vedno ne ve, kdo je. In veliko deklet, ki sem jih videla, je že vedelo, kdo so, kako hočejo, da jih

ljudje vidijo, medtem ko je imela glavna igralka v sebi nekakšno plahost, kot da bi rekla: »Ne dotikajte se me, saj sem še vedno zelo krhka.« In to je tisto, kar sem iskala, to je zame postalo zelo pomembno. Glavni igralki sta se morali dopolnjevati.

Toda na Kosovu je kamera še vedno razumljena kot nekaj, kar hoče iz vašega življenja nekaj vzeti in to pokazati ostalim. Večinoma to počno tujci, da nas predstavijo tujemu svetu, tujim festivalom. Zato sem se bala, da bo tisto, kar glavni junakinji manjka, kamera, bala sem se, da bo pomislila: »Oh, zdaj sem pa igralka.« Zdi se mi namreč, da je to umeten pristop, da bi se značaj lika razvil na takšen način. Tako sem vzela dve glavni junakinji, dve dekleti, in se odločila, da bom posnela film v mestu, ki je zelo daleč od Prištine, saj sem si želela tam živeti z njima. Hotela sem, da bi onidve živeli skupaj, da bi skupaj spoznavali nove prijatelje, skupaj šli v tamkajšnje pube ali po nakupih. Bila sem z njima in spoznala sem, kdo sta. Torej je bilo vse, vsa oblačila, prostori ... razvito ob spoznavanju njiju. Tako sem jima ostala zvesta. Seveda kamera ostaja, vendar sta mesto spoznali bolj kot vsi mi, ki smo šli tja snemat film, zato mislim, da sta bili svobodni, saj nista potrebovali kamere, da bi jima pokazala, kaj naj tam počneta. Glede vstopa kamere v to situacijo sem bila zelo previdna. In pogosto nista vedeli, da smo ju posneli, kamera je bila včasih vklopljena, vendar tega ni vedel nihče razen mene, direktorja fotografije in morda še koga iz ekipe.

Marsikdo bi vaš film opredelil kot zgodbo o odraščanju, vendar pa za razliko od običajnih tovrstnih zgodb ne temelji na zapletih in razpletih. Ste ob načrtovanju

kdaj razmišljali o žanru filmov, ki govorijo o odraščanju?

Če sem iskrena, nikoli nisem čutila, da gre za film odraščanja, ne čutim, da se prilega temu vzorcu, saj se zame sam lik v teku razvoja pripovedi ne spreminja. Še najbolj gre za način, na katerega se spreminjajo njena mama in drugi ljudje okoli nje, predvsem odrasli, pa tudi način, kako mi, občinstvo, vidimo te ljudi. Čutim, da se liki ne spremenijo veliko, vendar pa se razkrijejo; tak je bil moj odnos do filma. Ker sem vedela, da se ukvarjam s temo spoznavanja samega sebe in procesa, ko si preprosto dovoliš raziskovanje.

Tudi ostali igralci, odrasli, večinoma niso bili igralci. Toda niso se zavedali ali pa vsaj niso bili kaj preveč samozavestni glede tega, zakaj so izbrani in kaj je na njih posebnega, zato sem dovolila, da je ves film nekakšen proces raziskovanja, zakaj so tam. Zato ima glavni lik mame na koncu filma ta smešni ples, saj je tudi ona spoznala, kakšen je odnos nje kot mame do glavne junakinje Venere. Dovolila sem, da se te stvari dogajajo med snemanjem. Nekateri so mi rekli, da sem jih usmerjala skrivnostno, a vedela sem, kaj počnem, in vedela sem, da jih nekako vodim.

Če ste že od začetka vedeli, da se ne boste zanašali na pripovedno linijo – katere pa so bile tiste druge stvari, za katere ste vedeli, da se morate nanje bolj osredotočiti? Kateri tehnični vidiki so se vam zdeli najpomembnejši?

Scenarij je imel samo razpoloženja. Razpoloženje se nekam premakne, ali pa eksplodira. To mi je bilo torej zelo jasno. In potem sem skušala like zgolj prilagoditi temu razpoloženju. Na primer odnos med materjo in Venero – v scenariju je jasno, kakšen

bo razvoj njunega odnosa, kako Venera najde Dorino ali kako Dorina obupa. Zame pa je bilo pomembno najti točno določene najstnice, zlasti zato, ker pri najstnikih tega nikoli ne moreš početi zgolj profesionalno, ker se ob tem hitro dolgočasijo. Čarobnost snemanja filmov zanje hitro mine. Tako sem v vsakem prizoru poskušala iz njih nekaj potegniti in jih hkrati ne preveč izkoriščati. Ves proces je torej postal njihovo razkrivanje samih sebe.

Zame je bilo na primer pomembno, da fanta, ki ga Venera v filmu spozna in ji je všeč, zunaj filma prej ni poznala, zato smo lahko videli, kako se spoznavata in kako se to razvija. Seveda sem ju nekoliko spodbudila, ker sem vedela, kaj hočem od tega razmerja, vendar mislim, da je bil v scenariju to povsem naraven razvoj, zato nisem zahtevala preveč niti ne preveč umetnih stvari. Bolj pomembno je bilo, koga Venera spozna in kako se ta odnos razvija – to je bilo tisto, kar je film gnalo naprej.

Kot ste že sami nakazali na začetku pogovora, je Kosovo od zunaj pogosto videti kot kraj, ki je vpet v različne pomene Balkana in njegove politične ter zgodovinske konotacije. Ste o tem razmišljali, ko ste se lotili svojega filma? Ali ste se namenoma poskušali izogniti nekaterim konotacijam?

Vedela sem le, da s filmom ne želim povedati, kaj je dobro in kaj slabo. V mojem filmu ni bilo nič enostranskega, hotela sem kompleksnost, hotela sem, da na vsako dekle delujejo različne represije in da ima vsaka od njih različne načine izražanja. Takšna postavitev vam pove, da ne želite obsojati. Ostalo pa je bilo povezano bolj s samim načinom snemanja. Ko smo začeli snemati, je imel moj direktor

fotografije, ki je Venezuelec, vendar živi v Franciji, ob prihodu na Kosovo že vzpostavljen določen pogled – že slišan in viden pogled. Prosil me je za nekaj, kar bi bilo morda videti bolj revno, a meni ni šlo za to.

Moja ali pa Venerina hiša sta na primer preveč natrpani, doma je veliko stvari. Ko nimaš prostora, nekako kopičiš stvari. Vendar to zame pomeni teksturo, veliko barv in veliko globine, tako da je bil to moj režiserski pogled, nisem razmišljala o upodabljanju revne države ali ženske, ki je v lastnem domu osamljena. Poskušala sem odstraniti opredeljujoče stvari. Razlog za ustvarjanje filmov je moja radovednost; seveda pišem in načrtujem, toda ko grem pred kamero, sem med vsemi najbolj navdušena in zato se mi vsi smeji, kajti ko rečete tiho, akcija, se pojavijo nove stvari, zato morate biti pozorni in se z njimi igrati. Torej ne gre za to, kaj sem hotela povedati o Kosovu, ampak kaj sem želela vnesti v scenografijo in pustiti, da življenje zaide vanjo. To sta morda dva različna pristopa k snemanju. S tem filmom sem si resnično želela pokazati stvari, ki sem jih poznala, takšne, kakršne so.

Film se ukvarja tudi s spolnimi vlogami v družini, v skupnosti in družbi na splošno, in v te premisleke prinaša veliko odtenkov. Kako obravnavati ta vprašanja, ne da bi bili pokroviteljski do ljudi, katerih pogledi na spol so bolj tradicionalni oziroma konservativni?

Kot prvo tega vprašanja nisem imela v glavi, to je glavno. Ob snemanju filma se s tem ne ukvarjam. Na primer oče – izbrala sem ga zato, ker se je na njegovem obrazu videlo toliko stvari, ki jih ne izrazi. Tako sem dovolila, da se te stvari zgodijo, in nisem hotela, da igra tisto, kar misli, da je – hotela

sem, da samo je, da sodeluje v kombinatoriki dogajanja na sceni, samo s tem, da je in da ne igra.

Ko moškimi igralcem rečete, naj igrajo, običajno igrajo tisto, zaradi česar menijo, da so močni; tisto, za kar mislijo, da lahko prispevajo k filmu. Ko igralkam rečete, naj igrajo, se sprašujejo – kaj vidijo v meni? In nisem želela, da bi se kaj od tega zgodilo. Ob dajanju navodil sem želela biti prepričana, da bodo prinesli nekaj, kar nima nič skupnega s filmom. Veliko neznanih stvari, ki so se dogajale med snemanjem, je bilo tudi nekoliko otročjih in dovolila sem jim, da so otročji. Igrali so se z besedami in s svojo zavestjo, dovolila sem jim, da niso vedeli, kaj v resnici počnejo, in s tega vidika se raje oprejo na svoje občutke kot pa na jasno podano orodje. Tako režiram in zato so mi, ko sem se pogovarjala z njimi, včasih rekli, da to počnem nekoliko skrivnostno.

Vizualna plat filma je zelo usklajena z občutki glavne junakinje in splošnim razpoloženjem. Lahko poveste malo več o odločitvah za pogoste bližnje posnetke, za prizore, posnete v tesnih prostorih, in o barvni paleti, ki je prav tako zelo specifična?

Zame je bilo pomembno, da snemamo marca, saj gre za dve vrsti občutkov – takrat že obstaja nekakšna toplota, prisoten pa je tudi mraz, čutiš ga v zraku. Kot prvo to ustvari občutek, kot da bi snemali s staro kamero. Druga stvar pa je, da sem se resnično prilagodila najstniškemu pogledu na svet. Najstniki so zelo radovedni, saj nujno želijo vedeti, kako spadajo v tisto, kar jih obkroža. Vse, kar vidijo, je živahno. Zame je bilo pomembno, da ima vsaka stvar, ki jo vidim v kadru, življenje, barve, teksture, globino, svetlobo, vse



Iskanje Venera (2021)

mora imeti življenje in ne sme dajati občutka, da je zrežirano.

Veliko smo vadili, nato pa sem se odločila, kam bom postavila kamero, saj sem videla, kaj se dogaja na setu, in nisem nujno pokazala celotnega prizora. Želela sem, da se življenje dogaja tudi zunaj kadra, saj je to tisto, kar doživlja Venera; veliko doživlja, vendar ni nujno, da v tistem, kar se dogaja, sodeluje ali da temu pripada, stvari pa se kljub vsemu dogajajo. Z direktorjem fotografije sva najprej vzpostavila razpoloženje in prostor, izbrala sva barve, teksture, potem pa sva se vprašala, kaj od vseh teh podrobnosti predstavlja želeno energijo. Veliko dela smo opravili, da smo prikazali le delček nečesa, a to sem hotela doseči z Venero, ki sama sebe krči in ne sodeluje pri vsem, kar jo obdaja.

Kako vidite svoj film v kontekstu kosovske filmske produkcije?

Vedela sem, da je moj film in tisto, kar z njim pripovedujem, nekaj zelo osebnega, zato sem se zavedala, da imam znotraj konteksta kosovskega filma drugačen položaj. Moj scenarij je bil zelo oseben, nismo vedeli, kam gre, ni imel načrtovanih preobratov. Tako omogočim, da se del Kosova pripoveduje na filmu, namesto da bi sama govorila, kaj čutim o Kosovu. To je morda razlika. Film sem posnela pred zaključkom študija na FAMU. Tja sem odšla, ker sem dobila štipendijo tukajšnje vlade, bila sem prva, ki je šla študirat na FAMU, zato so mi dali štipendijo, vendar sem vedela, da želim snemati filme, ne da bi študij narekoval moj okus in razpoloženje. Tako sem posnela celovečerni film, nato pa sem se vrnila in končala študij.

Tu sem našla svojega producenta, ki prav tako nikoli ni izkusil takšnega,

zelo organskega načina snemanja, zato sva morala veliko delati in postati ob snemanju zelo tesna sodelavca. Potem pa je prišlo obdobje, ko sem odšla v Peru in tam živela v džungli ter snemala kratke filme z Wernerjem Herzogom. Tudi to mi je omogočilo željo po snemanju na pravi lokaciji, po vzpostavitvi razpoloženja in snemanju brez pravega scenarija. Ko sem se vrnila, pa je bilo to malce težko, saj sem producenta s tem sprva spravila ob živce. Precej smo presegli proračun, ta film je veliko stal, vendar pa sem konec koncev sama tudi koproducentka in somontažerka, tako da sem v film vlagala sama, a imamo še vedno veliko dolga. *(Smeh)*

Kako pa je bilo sodelovati z Wernerjem Herzogom, ste bili tam del njegovih filmskih tečajev?

Ne zares, tam sem bila, da bi spoznala svojega snemalca; šele potem sem izvedela, da počnejo nekaj takšnega. V Peru sem šla, ker so bili vsi trije snemalci, ki sem jih imela v mislih za film, iz Latinske Amerike, in tako sem jih obiskovala, želela sem biti na njihovih snemanjih in videti, kako delajo. Nisem bila del te šole, vendar pa smo skupaj naredili nekaj vaj in posneli nekaj kratkih filmov.

Vaš prvi celovečerec je bil premierno predvajan na filmskem festivalu v Rotterdamu, kar je zelo velika stvar. Kako mislite, da bo to vplivalo na sprejem in na življenje tega filma v prihodnje?

Ko sem prejela novico, da sem bila sprejeta v Rotterdam, je bila to res velika stvar, saj sem vedela, da vedno spodbujajo inovativne oblike filmskega ustvarjanja in še posebej zahtevne načine pripovedovanja zgodb. Ko smo bili sprejeti, sem to razumela kot znak, da

je film zaradi nečesa poseben. Ni nujno, da je to dobro ali slabo, vendar je film sam po sebi specifičen.

To je bil moj prvi filmski festival A kategorije, zato tudi nimam ničesar za primerjavo, vendar mislim, da so bili zelo velikodušni, zanimalo jih je, kako se počutimo, zagotovili so nam stik z občinstvom. Resnično so poskrbeli za filmske ustvarjalce, ne samo za film, in mislim, da je to res lepo. Veliko je bilo predavanj, srečanj, pogovorov s strokovnjaki o tem, kaj lahko naredimo v prihodnje, kar je bilo zame zelo pomembno. Seveda je škoda, da nismo šli tja. A to je bolj ali manj ceremonialni del, glede konkretnega razvoja novih idej, produkcijskih aspektov za ta film, pa se mi zdi, da je bil festival zelo koristen; na nek način smo tudi spoznali, kako je mogoče gledati naš film.

Ali že imate načrte za naslednji celovečerec?

Če sem iskrena, se predvsem ne želim ponavljati. To je moj strah. Sebe vidim kot ustvarjalko. Nočem morda le spremeniti barve in povedati iste stvari. Pišem novo zamisel za film, vendar si dovolim, da tudi nekoliko zrastem in sprejem nove stvari.

Odkar je film odšel v svet, moje življenje ni enako kot prej, tudi zato, ker ljudje govorijo o meni kot o ustvarjalki. Sicer se trudim, da to name ne bi preveč vplivalo, a vseeno se v tem procesu spremeniš in dovoljujem si, da se v teku ustvarjanja spreminjam. Mislim, da nisem režiserka, ki bi se držala določenega sloga, saj zame ne obstaja en sam slog. Preprosto sprejemš nekaj, kar pride k tebi, potem pa sam skupaj z vsem, kar obdaja film, ustvariš nov slog.

Ali so lonci currya tudi talilni?

ANŽE OKORN

Še toliko jutranjih zarj je, ki še niso zasijale.
– Rigveda

Mangrove (2020), prvi in z malo več kot dvema urama najdaljši v seriji petih filmov Steva McQueena, ki jih povzema skupni naslov **Majhna sekira** (Small Axe, 2020) ter se na različne načine ukvarjajo s položajem britanske migrantske skupnosti z Zahodnoindijskega otočja oziroma Karibov, se začne s prizorom, v katerem se kamera ob reggae-ritmih kar naenkrat prikrađa za hrbet štirim temnopoltim kvartopircem, za katere se zdi, da so v zakajenih kletnih prostorih lokala v enem manj uglednih londonskih kvartov – podnapis nam malce kasneje razkrije, da gre za Nothing Hill leta 1968 – pravkar zakartali, če ne drugega, pa vsaj ves spanec te noči.

Ko si eden od četverice od ust odtrga vse nadaljnje steklenice piva, cigaretne dim, po vsej verjetnosti pa še kaj ilegalnega za povrhu, in s skrivnostnim nasmeškom ter šopom bankovcev v rokah zapusti omizje, potem ko »potala poslovilne petke« številnim znancem iz beznice, ki jo očitno redno obiskuje, gledalec namreč ne more biti povsem prepričan, za kateri del dneva dejansko gre ...

Črncem pustijo za sabo podzemlje, kamera pa se po dronovski oddaljuje od njegove postave, se dvigne nad strehe, dokler nam pogleda ne ujame sosesa v vsem svojem »sijaju«. V daljavi je videti žerjave. Preostali London raste in se prenavlja – to kar bode v oči, CGI pa ne moti. Ulice so živahne. *Try me*, preizkusi me, poje Bob Marley. Spet smo s kamero ob rami črnca. Spotoma beremo grafite: »Pojejmo bogate!«, »Ven s črnih!« in »Powell za premiera!« Gradbeni, pa tudi preostali odpadki ... Otroška igra na zavrženem jogiju namesto trampolina. Črncem se sprehodi mimo viadukta v gradnji. Kot bi ta sekvenca sporočala, da bo to soseso in njej slične poti do nebotičnikov, v katerih se bo v kratkem služilo, moč za odločanje o pomembnih družbenih vprašanjih enostavno obšla.

Še naprej se sprašujemo, za kateri del dneva dejansko gre?

Morda smo še zmeraj blizu jutranje zarje, ki bi bila prav lahko zapisana tudi z veliko začetnico – kot naslov Nietzschejeve knjige aforizmov, v kateri je zapisal, da »ta ni zato, da jo prečitamo ali beremo drugim, pač pa za to, da jo še zlasti na sprehodih in potovanjih vedno znova odpiramo, vanjo moramo znati vtakniti glavo in jo znova potegniti iz nje in okoli sebe

ne smemo imeti nič običajnega«. Tudi McQueenovo serijo *Majhna sekira* bi lahko pospremili s podobnimi napotki. Medtem ko se ta sprehodi skozi dve desetletji problematike predvsem črnske manjšine v Združenem kraljestvu, lahko ob posamezni epizodi ali samo njenih odlomkih pomislimo prav na zgoraj omenjeno nietzschejansko vtikanje in iztikanje glave ...

Natančno prebiranje zgodovine, kot ga omogoča serija, nam pove, da se ta ne ponavlja, ampak rima. Zdaj ko imamo ultra pametne telefone in s tem filmska platna tako rekoč v žepu, ima sprehajalec ali popotnik po prostor-času še toliko več možnosti postajati tisti »podzemnež«, ki ves čas »vrta, rije, izkopava« ter o katerem v *Jutranji zarji* piše Nietzsche. Še enkrat! Preizkusi me!

Kot bi glas v *offu*, ki začne spremljati sprehod črnca, citat v Trinidadu rojenega zgodovinarja, družbenega kritika in marksista C.L.R. Jamesa, govoril o istem: »To so novi ljudje, novi tipi človeških bitij. V njih je najti vse tradicionalne vrline angleškega naroda, toda ne v razkroju kot v uradni družbi, ampak v popolnem razcvetu ... Ti ljudje imajo namreč perspektivo. Posebej je treba upoštevati, da se ponášajo z bojem. Niso demoralizirane,



Mangrove (2020)

premagane ali obupane osebe. To so voditelji, zakoreninjeni globoko med tistimi, ki jih vodijo.«

Eden izmed teh, naj to hoče ali ne, je tudi črnc na sprehodu, o katerem že ves čas govorimo, Frank Crichlow (odlični Shaun Parkes). Ta na vrata svoje restavracije z imenom Mangrove vsak dan ponosno razobesi napis »črno lastništvo«, izpred njih pa vztrajno odganja sumljivce, zaradi kakršnih je njegov prejšnji lokal El Rio prišel na slab glas ...

Crichlow se sprehodi sodni dram naproti.

Majhna sekira, naslovljena po pesmi kralja reggaeja, katere del besedila – »če ste vi visoko drevo, smo mi majhna sekira« – povzema vso McQueenovo filmsko poanto, se poleg resničnega sodnega procesa proti deveterici aktivistov, obtoženih spodbujanja k nemiro in spopadu s policijo, ukvarja še s problemi, ki so jih predstavniki manjšin deležni kot njeni uslužbenci (**Rdeča, bela in morda** [Red, White and Blue]), težavami, ki so od konca šestdesetih do začetka osemdesetih pestile črne zapornike (**Alex Wheatle**) ter surovo izključujočim izobraževalnim sistemom (**Izobrazba** [Education]). Za nekako vmesno – vse ostale povezujočo – epizodo, četudi gre dejansko za drugo po vrsti, pa bi lahko imeli v seriji edino izmišljeno zgodbo z naslovom **Ljubezenski rock** (Lovers Rock) (tako se je namreč imenovala zvrst ljubezenskih pesmi z reggae basovsko linijo, melodijami čikaškega in filadelfijskega soula ter kančkom britanskega popa), ki z vsem filmskim žmohtom prikazuje za tiste »črne« čase tako značilni *blues house party*, posledico nezapisanega pravila, da temnopolti v londonskih klubih takrat enostavno niso bili dobrodošli.

McQueenovi detajli! Kozličkov *curry*, ki brbota na štedilnikih, in način,

kako uspe kameri slediti trem kulinaričnim šefinjam hkrati, medtem ko te do amena uigrane čarajo v kuhinji ... Visoki c iz skladbe »Silly Games« Janet Kay, ki ga med ponvami in lonci lovijo vse tri, ujame pa le ena, anticipira vrhunec prihajajočega večera, ki je po moje nedvomno ključni prizor v filmu, če ne tudi v sami seriji. Kot bi se z njim, zahvaljujoč jantarni svetlobi, ki jo je nekako uspelo ujeti direktorju fotografije Shabierju Kirchnerju, ustavili v času, vse komponente sistemskega rasizma, ki se jih lahko nagledamo v preostalih štirih delih, pa postale le nadležni toni, ki jih je pač mogoče zlahka preglasiti. Siti bedastih igriv sovraštva, ki se jih grejo rasisti – in na katere sicer le bežno namigne tudi ta epizoda –, se v tem prizoru popolnoma predajo ljubezni ... do glasbe ... do plesa ... do drugega ... »Niti poskusiva ne,« poje Janet Kay. To, kako je McQueenu uspelo posneti eno samo pozitivno energijo obiskovalcev žura, potem ko DJ ugasne glasbo, ti pa nadaljujejo *a cappella*, kar traja in traja, pa je ravno to – filmski poskus, kako NE dopustiti skoraj nobene možnosti za sovražstvo več, pa naj slednje temelji na narodnostni, rasni, verski ali etnični pripadnosti, spolu, barvi kože, poreklu, premoženjskem stanju, izobrazbi, družbenem položaju, političnem ali drugem prepričanju, invalidnosti, spolni usmerjenosti ali katerikoli drugi osebni okoliščini. Nežni dotiki plus dovolj okusno šlatanje. Ritem. Gledalec pomisli na Visoko pesem, kocine mu grejo pokonci. Jointi in kjer-je-dim-je-tudi-ogjenj-očeh. Spolna vznurjenost in kondenz, ki se nabira na stenah, kot bi žurali v hotelski sobi, v kateri sicer biva **Barton Fink** (1991, Joel Cohen). Občutek gledalca, da bo noč v vsakem primeru prekratka; lepo zaobljene riti, dolgi prsti in še enkrat – ritem! Kot bi shizofreno

človeštvo samemu sebi pelo do konca seksi podoknico. Večglasno petje, ki gre sem in tja do popolnega fuša, potem pa v hipu spet postane harmonija ...

V naslednjem prizoru z le malo razlike – gre za počasni posnetek gibanja od plesalca do plesalca oziroma plesalcev, saj jih je večina seveda poparčkanih – je že jasno, da je glavna zvezda tako filma kot vse serije plesišče! Prav plesišče je tisto, ki lahko opravi z raso, nas karseda intenzivno sooči s konceptom »postajati-črnc sveta« Achilleja Mbembeja, obenem pa nam da slutiti svet, »ki prihaja, ki je pred nami«, svet, »ki je namenjen vsem, odrešen bremena rase, resentmenta in želje po maščevanju, ki ju prikljče vsaka rasistična situacija«. Če bi serijo *Majhna sekira* sestavljali le njen prvi, tretji, četrti in peti del, ne bi bila prav nič presežna. Še več, vsem štirim bi lahko očitali nekakšen obratni rasizem v načinu, kako predstavljajo belca – ta je ali popolnoma odvratna karikatura ali pa ga, še pogosteje, sploh ni! Tudi tam, kjer bi moral biti ... O tem, da so Nothing Hill v letih, ko se dogaja *Mangrove*, obiskovali tudi beli levičarji in hipsterji, kot so Vanessa Redgrave, Colin MacInnes in Richard Neville, ter da je imela ta restavracija poleg Crichlowa tudi belega solastnika, niti prizora! Recimo bobu Bob Marley, prikaz belcev v *Majhni sekiri* ostane na ravni odgovora, ki ga v epizodi z naslovom *Izobrazba* na eni od »posebnih šol« dobi Kingsley od svoje učiteljice za telovadbo, ko jo vpraša, kaj naj bi s sošolci počeli, potem ko jih je pripeljala na igrišče: »Lahko se tudi gugate na drevesih kot doma v džungli, kar se mene tiče.«

Četudi odlično posneti – kot gledalce nas ves čas skrbi, da jih bomo še sami dobili po glavi – pa prizori policijskih racij vseeno preveč spominjajo



Ljubezenski rock (2020)

na legendarne skeče Monthy Phytona; kljub temu da je npr. *Izobrazba* posneta na 16-mm filmski trak in se zgleduje po »zrnastem naturalizmu« BBC-jeve televizijske serije **Play for Today** Alana Clarka, pa nekaj v njej učinkuje potujitveno ... Ali gre za McQueenovo dejansko namero ali le spodrsrljaj, ne vem ... Kot bi se dokončna sodba glede tega izgubila nekje na razdalji od prekrška, ki ga je bila osumljena t. i. »mangrovska deverterica«, do sodišča Old Bailey, običajno rezerviranega za »morilce, bančne roparje oziroma resnične kriminalce«, kjer so ji sodili; od očitka policijskega načelnika Franka Pulleyja (Sam Spruell) črnecem, češ, »spite z našimi ženskami«, do prizora, ko trije mladi

beli moški v *Ljubezenskem rocku* ob srečanju z lepo urejeno temnopolto žensko začnejo oponašati opice ... Vse to stopa na vroče plesišče, vključno s klavno izvedbo »House of the Rising Sun«, s katero želi eden od učiteljev v *Izobrazbi* animirati svoje učence. Prizor se nalašč vleče v nedogled, konča pa s črnohumornim učiteljevim pojasnilom – sploh če upoštevamo, da ena od učenk samo laja – da so jo napisali The Animals, se pravi ... Živali!

Prav lahko si je predstavljati, kaj bi si mislil načelnik Pulley ob pogledu na ekstatični ples ob ritmu skladbe »Kunta Kinte« dub banda The Revolutionaries, divje opletanje z dreadi, dvignjene pesti, zvijanje po tleh zgoraj brez, kot bi se

želeli fantje od rasta fare, med katerimi se preriva kamera, znebiti okovov ... Spominja na Tarantinov mučni prizor salonskega boja na življenje in smrt z golimi rokami v **Djangu** (Django Unchained, 2012), le da je osvobajajoč! Ob tem ko Pully s kozavimi lici ter od sovraštva stisnjenimi ustnicami v velikem planu svojemu sodelavcu razlaga, da ima črncem v družbi pač svoje »mesto, ki se ga mora zavedati«, bi morali gledalci, ker to mesto še zmeraj vse preveč določa tudi samega McQueena, začeti razmišljati o nečem povsem tretjem ... O tem, kako podobna sta si v *Ljubezenskem rocku* ter **Oslu, 31. avgusta** (2011, Joachim Trier) jutranja prizora z zaljubljenici na kolesih, na primer.

Vrnitev k malim ljudem

MUANIS SINANOVIĆ

V izboru letošnjega Festivala dokumentarnega filma sta se znašla tudi dva izdelka, ki se osredotočata na ljudi, katerih življenje opredeljuje predvsem njihova umeščenost na »obrobje belega sveta«. Težko se ognemo klišejskim opisom: gre preprosto za margino in podzemlje. **Ljudje iz garaž** (Garagenvolk, 2020, Natalija Jefimkina) prikazuje ljudi v odročnem sibirskem rudarskem mestecu, stisnjenem med ledene hribe. Videti je, da najbolj živahno dogajanje poteka v garažah, kjer prebivalci kratke dni in dolge večere preživljajo ob svojih hobijih in samotnih druženjih. **Zapiski iz podzemlja** (Aufzeichnungen aus der Unterwelt, 2020, Tizza Covi in Rainer Frimmel) skozi intervjuje rekonstruirajo senzacionalizirano dunajsko podzemlje iz šestdesetih let prejšnjega stoletja ter kruto usodo dveh njegovih protagonistov. Filma povezuje predvsem močan vtis o vplivu na življenja posameznikov, ki ga onkraj njihovega hotenja povzročijo družbeno-ekonomske razmere.

Ljudje iz garaž potrdijo najpogostejše stereotype o sibirski provinci. Depresivno, razpadajoče rudarsko okolje s sivimi, neverjetno monotonimi fasadami nizkih stanovanjskih blokov, mrtvilo in životarjenje. Ujeti med hribe in rudniške jame nekateri skušajo narediti vse, da jim ne bi bilo treba pod zemljo. Nabirajo odpadke, kurijo žice, odprodajajo staro železo, ki ga prevažajo z mogočnimi razpadajočimi sibirskimi terenci. Večina pa skuša najti zavetje v garažah: tam mulci kadijo cigarete, lokalni umetniki gledajo v kozarce in rezbarijo ikone, povprečni bandi imajo vaje in njihovi mladi člani sanjarijo o pobegu v večje mesto. Propadli lumpenproletarci popivajo in se pretepajo med staro šaro, moški s svojim bremenom težkih desetletij skušajo osmisлити potek časa z drobnimi aktivnostmi. Nekaterim pa garažno življenje toliko pomeni, da razširjanju podzemlja posvetijo vse svoje življenje, vse svoje upe, dokler nazadnje ne propadejo. Garaže se tu kažejo kot nekakšen purgatorij, kot medsvetno zbirališče duš, v katerem te gojijo svojo depresijo, obenem pa jim v malih ritualih pozabe uspeva preživeti iz dneva v dan. Vendar njihovih lastnikov ne smemo videti zgolj kot karikatur tega miljeja. Film je zanimiv ravno zaradi nezvedljivosti življenj posameznikov na naše

predstave; je valovanje in vztrajanje življenja onkraj vseh okoliščin; je njegovo živahno pljuskanje tudi tam, kjer mislimo, da je konec sveta.

Biografije uporabnikov garaž so le nakazane. V nekaj pomembnih prizorih, v nekaj dialogih, se tako implicitno začrtajo oris nekaterih življenj, pri tem pa dokumentarni format vseeno omogoča, da se ohrani njihova integriteta in skrivnost. V času, ko je marginaliziranost popularizirana skozi natančno določanje tega, kdo je in kdo ni zunaj reprezentacije, vredne odrinjene skupnosti, se predstavitev tistih, ki se jim je včasih reklo *mali ljudje*, živčih sredi provincialne depresije, pravzaprav zdi zelo izvirna. Kamera, ki vstopi v kotlino ni (pretirano) voajerska, ne želi izvléči čustvenih izpovedi ali ustvariti katastrofične atmosfere; njena pripovedna moč je ravno v tem, da se obnaša povsem navadno, da omogoča videti in slišati, s čimer nezamejeni afekti prodirajo globoko pod našo kožo, kjer se sivina naseli in ostane še dolgo po ogledu. Dokumentarec dopušča, da se soočamo z različnimi občutki in stanji; z melanholijo in klavstrofobijo, a tudi s toplino in samorefleksivno empatijo.

Na svojstven način deeksotizira eksotičnost, istočasno pa skozi eksotično prizmo kaže na univerzalnost. Sibirija se za kaj takega zdi posebej primeren kraj, saj je v zahodni zavesti zamišljena kot nekakšen beli tretji svet – kot nekaj, kar je naše, a obenem tudi ni, kot klet naše zavesti. Ta vtis se je seveda utrdil tudi s pričevanji o gulagih in pred njimi kazenskih institucijah. Skratka, zgodi se približanje ruskega vzhoda in ledu ter univerzalizacija province.

Zapiski iz podzemlja skušajo rekonstruirati zgodbo dunajske kriminalne scene iz šestdesetih let. To počnejo s preprostim, a nadvse učinkovitim filmskim pristopom. Pred kamero, navadno v kakšnem kotu, pogosto gostilniškem, posadijo akterje, ki pripovedujejo svojo plat dogajanja. V ospredju sta Alois Schumtzer, robustnež s širokim srcem, ki pade v nemilost policije, in Kurt Girk, ljudski pevec, ki je bil znan tudi pod vzdevkom dunajski Sinatra. V črno-belih planih neverjetno zaživijo obrazi, roke, kretnje. Pri večini protagonistov zaznavamo zelo težko breme desetletij; njihove gube, njihov pogled, njihova drža in manire so pravzaprav



Ljudje iz garaž (2020)



Zapiski iz podzemlja (2020)

dosti bolj zgovorni kot njihove besede, čeprav so tudi te zelo zanimive. Z najbolj preprostim možnim pristopom tako film zaživi v vsej svoji moči, ki je v pripovedovanju zgodb s podobo. V tem se pravzaprav kaže ključna poetična značilnost medija, o kateri je v svojih esejih, zbranih v knjigi *Ujeti čas*, govoril Tarkovski. V tem primeru se lahko vprašamo, ali bi bolj zanimivo pripoved dobili, če bi si ogledali igrani film o dogodkih, in upravičeno lahko domnevamo, da ne. Gre torej za dokumentarec na najvišji možni ravni.

Eno od pomembnih spoznanj, ki se oblikuje skozi spremljanje zgodb, je, da je bila policija vsaj v tistem obdobju le ena med mnogimi tolpami; ravno to, da je delovala kot zaščitnica zakona, ji je omogočalo, da deluje onkraj njega. S tem se razbija stereotip o nekakšnem bistvu germanskih narodov, utemeljenem na striktnem sledenju pravilom, zakonom. Če je Schumtzer eden vidnejših članov kvartopirske tolpe, je policija konkurenčna tolpa, ki se ga želi preprosto znebiti, pri čemer sodeluje s sodstvom. Ob ogledu ostane le malo dvoma, da sta Schumtzer in Kurti, kot ljubkovalno kličejo dunajskega Sinatro, v zaporu vrsto let preživela po krivici. Tudi skozi izpoved nekdanjega paznika se kaže, kako so se v le dobrega pol stoletja razmere v zaporih in pri oskrbi duševno bolnih kriminalcev spremenile in postale vsaj nekoliko bolj človeške. Kar danes ustreza stereotipnim predstavam o zaporih v tako imenovanem tretjem svetu, je bilo še do nedavnega lastno avstrijskim institucijam. Vidimo tudi, da sistem vsesplošnega gangsterstva, institucionalnega in zunajinstitucionalnega, pušča nezgrešljivo težke sledi na obeh straneh, tako pri nižjih zaporniških uslužbencih kot pri samih obsojencih.

Organska lekcija, ki se oblikuje v tej mirni rekonstrukciji vrtinca norosti, je lekcija o medsebojnem vplivanju družbenih, zgodovinskih in institucionalnih razmer ter posameznikove volje. To se zgodi posredno, film sam ne kaže s prstom niti na eno niti na drugo stran, čeprav z lahkoto opazimo implicitno naklonjenost obema protagonistoma in znatno upoštevanje vpliva družbenih dejavnikov na njuno življenje. Vendar, znova, zgrešene priložnosti in napačne presoje prepoznavamo v vrzelih, v pogledih in na razbrazdanih obrazih. Tako se soočimo s kruto mešanico osebnostnih lastnosti, nespametnega delovanja, krivičnih institucij ter družbeno-zgodovinskih razmer, ki sevajo s črno-belega zaslona. Občutek krutosti je toliko večji, kolikor bolj spremljamo obraze, ki so človeški, prečloveški.

Ob pričevanjih velja omeniti še posnetke Kurtijevega petja v gostilnah. Starodobne dunajske ljudske pesmi, ki

jih prepeva s harmonikarji, drugimi pevci ali ostarelimi ženskami, pesmi otožnega življenjskega veselja, ki jih poje z onemoglim starčevskim glasom, dajejo filmu poseben melanholični nadih in ponujajo uvid v zgodovinsko življenje dunajskih kavarn, katerih nadih zazna vsak, še tako mimo-bežen obiskovalec mesta, ki sede vanje.

Dokumentarca *Ljudje iz garaž* in *Zapiski iz podzemlja* pripovedujeta zgodbe tistih ljudi z roba, ki so v času identitetnih politik kar malo zapostavljeni. Seveda ne gre za to, da bi ene zoperstavljali drugim, da bi se šli nekakšno tekmovanje v trpljenju. Prej za to, da poudarimo širino dokumentarnega filma kot filmskega žanra, ki morda lažje kot produkcijsko zahtevni igrani film pronica v različne družbene plasti in osvetljuje različne, sicer skrite kotičke sveta ter tako skozi različne perspektive sestavlja svojstven mozaik uvidov. Festivali dokumentarnih filmov v tem primeru predstavljajo odlično priložnost, da jih ponudijo na vpogled vsakokratnemu občinstvu. V primeru *Zapiskov iz podzemlja* je še posebej zanimivo primerjati dnevno medijsko »dokumentaristiko« z raziskovalnim filmom, saj tematizira tudi medijsko reprezentacijo obravnavane kriminalne scene. Primerjava samodejno pokaže, da v hiperresničnostnem svetu, ki ga konstruirajo mediji, menda zavezani objektivni resnici – to na tak ali drugačen način vsakdo med nami jemlje za samoumevno – prevladujejo mistifikacije. Zato se niti ne moremo čuditi ob različnih političnih zablodah, ki so jim naklonjene množice. Dokumentarni film v takšem svetu predstavlja pomembno oporo zavezanosti resnici, ki pa implicira načine, kako se ta konstruira, in silnice, ki vplivajo na to, kako jo dojemamo.



Nasmeh Helen Keller (2020)

Z žarečim umom

ŽIGA BRDNIK

V časih, ko so naše oči in ušesa preobremenjeni, um velikokrat ugasne. In obratno, v temi in tišini lahko um žari kot še nikoli prej. A kako to prevesti v filmski jezik, ki močno sloni prav na teh dveh čutih? Dokumentarni film **Nasmeh Helen Keller** (Her Socialist Smile, 2020, John Gianvito) je za protagonistko vzel bistveno premalo znano slepo in gluho bojevnico za socialne pravice, ki je s svojo karizmo in lucidnostjo pritegnila delavske množice prve polovice 20. stoletja ter kljub omejeni sposobnosti govora postala glas zatiranih v ZDA in širše. »With my mind aglow«¹ je bila njena priljubljena fraza, s katero je opisovala stanje umske vznesenosti, miselnih prebojev, razsvetljenja, posebnega žara, ki se v teh trenutkih zbudi v človeku, ko postane del nečesa večjega. Friedrich Nietzsche je temu nadel ime »vesela znanost« (gaya scienza) in »nasmeh« v naslovu filma namiguje prav na to povezavo med Helen Keller in veseljem nad vedno novim raziskovanjem, odkrivanjem in osvetljevanjem vseh človeških in družbenih kotičkov. Kar se lahko brez zadržkov in zavor dogaja samo, če človek ne pristane v sledništvu ali oblastništvu, če ne uboga in ne vlada, bi lahko dodali prosto po Nietzschejevem samotnežu.

Kaj je v današnji družbi bolj samotnega, kot biti obsojen na slepoto in gluhost? In kaj sta fizična slepota in gluhost v primerjavi z umsko, družbeno, socialno, čustveno? Režiser John Gianvito je za prenos teh občutkov in dilem na ekran v bistvu posnel ne-film, ki večino časa niza zapise protagonistkinih navdihujočih govorov, fotografske fragmente, nepovezane vtise, zvočne posnetke; eksperiment, ki se giblje na meji gledljivosti, saj se vizualna nit pripovedi nikoli ne sestavi, tako kot se nikoli ni mogla sestaviti v življenju Helen Keller. A se je zato toliko bolj sestavila kruta resnica sveta. »Vržena sem v temo in tišino. A mnogi, ki vidijo in slišijo, so bolj slepi in gluhi od mene.« Čeprav je bila slepa in gluha, je jasno videla nepravičnost družbe, skozi katero peščica privilegiranih izkorišča večino. Tudi slepota in gluhost sta posledici revščine: fizično, tako kot je sama izgubila vid in sluh zaradi nedostopnosti zdravstvene oskrbe za nosečo mamo; in mentalno zaradi

pomanjkljivega dostopa do izobrazbe, prostega časa in politične moči za zatirane množice po vsem svetu.

Zanimivo je prisluhniti njenemu nenavadnemu, skoraj nezemeljskemu glasu, a bistveno je poslušati njeno sporočilo in slišati njeno zgodbo, čemur je posvečen tudi film. S pomočjo učiteljice Anne Sullivan se je naučila brati, pisati in govoriti – tudi tako, da je v njeno roko pod tekočo vodo črkovala *w a t e r* in da se je dotikala teles plesalcev v gibanju. Tako je najprej postala zgled in glas za ljudi s posebnimi potrebami, za tiste, ki so potisnjeni na margino že zaradi telesnih predispozicij. A se pri tem nikakor ni ustavila. Nepotešljiva želja po znanju jo je gnala, da je zahtevala in dobila vsa pomembna socialistična dela v Braillovi pisavi – vsaj do Bakunina – in tako zadovoljevala ter razvijala svoj globoki čut za pravičnost. Ob tem se je še kako zavedala svojega privilegiranega položaja – dostopa do Harvardske univerze in knjižnice –, zato je pridobljeno znanje neutrudno širila naprej med delavstvo, ki jo je vzelo za svojo junakinjo.

Njeni govori so legendarni, prav tako odziv množic na nenavaden prizor govoreče slepo-gluhe radikalne socialistke in feministke, ki s kritiko ni varčevala niti pri svojih socialističnih soborcih in soborkah. Rosa Luxemburg, Simone de Beauvoir, Greta Thunberg – medijsko pompozni asociacij in bolj ali manj umestnih primerjav ne zmanjka, a dejstvo je le eno: žal je Helen Keller veliko premalo poznana zgodovinska osebnost, ki bi morala stati ob boku omenjenih. In to vrzel na filmsko-dokumentarnem področju uspešno zapolni *Nasmeh Helen Keller*. Skuša nam jo približati skozi prizmo njenega doživljanja sveta, v katerem sta sluh in vid nadomestila um in politični angažma, kar pa izvede na dovolj subtilen, nevsiljiv in nepretenciozen način, da ne zakrije srži njenega bitja; le toliko, da nas opomni, kako je biti zaviti v temo in tišino, da s tem prebudi naše notranje čute in jim omogoči slišati njeno sporočilo. Na začetku je zaradi nenavadnosti filmske forme in uporabljenih gradiv film sicer nekoliko nedostopen, a vsekakor je vredno potrpeti in počakati na razsvetljenje, ki bo nedvomno prišlo: »Um vidi in sliši več kot oči in ušesa.« In moj um še zdaj žari ...

1 Z žarečim umom

Etika umetnosti

VERONIKA ZAKONJŠEK

Ko sem pred dobrim desetletjem prvič prestopila vrata faksa, je v moji naivni glavi področje umetnosti še zmeraj obdajalo idealiziranje njene domnevne razsvetljenosti, liberalnosti, a hkrati neke vseprisotne, čeprav neotipljive moralne etičnosti. Verjela sem, da umetnost delajo veliki ljudje, ki s svojim ustvarjanjem premikajo družbene okvire, rušijo tabuje in odpirajo nove diskurze, ob čemer sem na stran potiskala vse njihove vprašljive osebne značilnosti, že desetletja znane škandale, v primeru marsikaterega literarnega dela in filma pa pogosto tudi zelo jasno izražene mizoginije, seksizme in sporne seksualne vzgibe. A z eksplozijo gibanja #jaztudi so se končali tudi moji neproduktivni poskusi ločevanja umetnika in njegovega dela. Končno se je začel javni diskurz, ki je te nedotakljive kreativce, intelektualce in kvazi-genialce postavil nazaj v polje zakona in moralne odgovornosti.

S podobno naivnostjo so v svet umetnosti vstopile tudi protagonistke dokumentarnega filma Alison Kuhn, ki v **Primeru spolne zlorabe** (The Case You, 2020) poustvarjajo in predelujejo travmatično avdicijo za film, ki se je zanje nepričakovano, s strani režiserja in ožje filmske ekipe pa skrbno načrtovano sprevergla v spolno nadlegovanje, manipulacijo, ponižanje, zlorabo. *Primer spolne zlorabe* je nastal v skromnih produkcijskih pogojih filmske univerze v Potsdamu, a minimalistična gledališka mizanscena, kamor režiserka postavi pet mladih deklet, pred nami kljub temu ustvari surov, iskren in subverziven film, ki si moč pogleda odločno prisvaja nazaj. Alison Kuhn, takrat že študentka režije, pred tem pa več let igralka, je bila tudi sama žrtev iste avdicije nikoli imenovanega, a domnevno znanega režiserja – skupaj s petimi dekleti, ki zdaj čustveno razgaljeno stopijo pred kamero v svoji interpretaciji doživetega. Na filmskem setu se tako sicer vselej vsaj bežno prisotna hierarhija oseb za in pred kamero že v teku prvih prizorov poruši ter razpne v enakovreden, dialoški in sestrsko razumevajoč odnos, ki temelji na njihovi deljeni travmi in stremi k cilju opolnomočenja. Film tako s svojim prepoznavanjem dinamik in delovanja struktur moči kamero uporabi predvsem za subverzijo pogleda ter

dekletom omogoči, da skozi rekonstrukcijo in ubeseditev preživele travme prevzamejo nazaj vsaj del izgubljenega dostojanstva, moči in ponosa.

Avdicija, ki jo *Primer spolne zlorabe* skozi pet individualnih izkušenj rekonstruira, je potekala za nikoli imenovan igrani film na temo incesta in je dekleta seznanila le z okvirnim konceptom zgodbe ter monologom, s katerim so morale stopiti pred kamero. A med interpretacijo naučenega besedila so v komaj opaznem odsevu kamerine leče za sabo kar naenkrat zagledale približujočo se silhueto. In nato trenutek kasneje začutile bližino neznanega telesa, ki jih je pričelo otipavati, poskušalo sleči, jim v uho tiščati svoj jezik in govoriti obscenosti. Dekleta so poskušala ostati profesionalna; nekatere so od groze in gnusa otrpnile, zmrznile, druge pozabile besedilo, spet tretje od sramu in ponižanja zajokale. Med njimi so bile osnovnošolke, brez predhodnih igralskih izkušenj, pa tudi komaj polnoletne najstnice, pri svojih letih že preveč vajene neželenih dotikov in vdorov v intimni prostor. A na avdiciji, ki jo zdaj v *Primeru spolne zlorabe* ponovno (re)konstruirajo, (re)interpretirajo in skozi ubeseditev svojih takratnih občutkov reflektirajo, so prav vse tiho (po)trpele. V krču in paniki čakale, da mine. Avdicija je ne nazadnje potekala pred večjo ekipo, tudi neko starejšo, že uveljavljeno igralko in manjšo skupino ostalih deklet. Nihče ni reagiral – je potem sploh upravičeno, da reagirajo one? Bi ob (pre)burni reakciji izpadle neprofesionalno? Alison Kuhn pred nami ves čas razpira tisto ključno vprašanje: kaj je v dani situaciji pravzaprav sploh prava reakcija? Reagiraj – in si nemudoma seksualno zavrti, netalesirana igralka, ki ne razume »prave« umetnosti in s katero je težko, če ne že kar nemogoče sodelovati? Ne reagiraj – in kriva si si sama, saj si to hotela in dopustila, se zavestno podredila in se prepozno oglasila?

Tako režiser kot naslov filma, za vlogo v katerem so se dekleta potegovala, ostajata anonimna, dokumentarec pa v celoti ostane osredotočen na žrtve. Na dekleta, ki še danes, leta kasneje, živijo s posledicami te grozovite izkušnje, rojene iz perverzije nekoga, ki misli, da mu je v imenu umetnosti dovoljeno vse. Ne nazadnje tudi lovljenje tistih pristnih,



Ujete v medmrežju (2020)



Primer spolne zlorabe (2020)

avtentičnih reakcij¹ deklet med doživljanjem spolne zlorabe: v bližnjem planu, ki ujame vsak trzljaj obrazne mišice, vsako požrto solzo, vsak krik, ki v krču obtiči v grlu, medtem ko se jim neznanec plazi za hrbet in jih grabi za mednožje. Režiserjeva grandiozna narcisoidnost in domnevna nedotakljivost pa ga nazadnje privedeta celo do poteze, da v film – brez vednosti ali privolitev deklet – zmontira kar posnetke s same avdicije. Kuhnova nam s svojim drznim dokumentarcem tako ponudi veliko več kot le emancipatorni boj deklet in njihov simbolni *fakju* nam neznani entiteti, ki jih je javno ponižala, osramotila in zlorabila, ter se nato s prav to zlorabo pod sprevrženo oznako »umetniškega izdelka« prijavila na filmske festivale. *Primer spolne zlorabe* pred nami odpira tudi pomembna vprašanja o etični odgovornosti ne le umetnika, njegovega projekta in ožje ekipe, temveč vseh dejavnikov, ki mu v različnih fazah ustvarjanja omogočajo prepoznavnost: vključno z distributerji, programskimi selektorji festivalov in kuratorji, ki imajo moč nad tem, katerim ljudem in vsebinam bodo s svojo platformo podelili legitimnost.

Nekoliko drugačne poustvaritve realnosti se v češkem družbeno-filmskem eksperimentu **Ujete v medmrežju** (V siti, 2020) lotita Barbora Chalupova in Vít Klusak: pod drobnogled vzameta spolne predatorje, ki na družbenih omrežjih prežijo na mladoletna dekleta. Tudi tukaj se film odpre z avdicijo komaj polnoletnih deklet, a koncept je že v svojem jedru povsem drugačen: te punce so tam zato, da preslepijo moške, ki na spletu zlorablajo šibkejše, neizkušene, nevedne in naivne, zlahka zmanipulirane. Tri izmed njih, ki za predolgih deset dni prevzamejo identiteto 12-letnih deklic, tako v studiu dobijo svoje otroške sobe, dekliško garderobo in punčkaste frizure; ker vedo, zakaj so tam in s kom bodo v naslednjih dneh v stiku, pa jim je dodeljena tudi neka tanka plast moči in nadzora nad situacijo, iz katere lahko karkoli izstopijo. Stvar eksplodira praktično takoj, ko jim ekipa na družbenih medijih odpre profile: usuje se plaz moških, starih od 23 do 63 let, ki želijo pred njimi masturbirati, se z njimi opolzko pogovarjati, jih šokirati, spravljati v nelagodje,

siliti h goloti in pošiljanju razgaljenih fotografij – s čimer dobijo grozljivo orožje za nadaljnje izsiljevanje, ki se lahko ob vsaki dekletovi napačni (beri: samovoljni, neposlušni) potezi konča z javnim linčem in doživljenjsko sramoto.

A bodimo natančni: ti ljudje niso pedofili. So perverznejši in sadisti, ki uživajo v svoji poziciji moči. In prav v tem elementu filmu za trenutek zmanjka ostrine, saj se pričneta režiserja namesto z iskanjem vzrokov, *zakaj* je to v naši družbi tako zelo vseprisotno, ukvarjati s samo številčnostjo teh moških. Številke so seveda šokantno visoke, zaradi česar naše »protagonistke« stalno spremljajo psihologi, seksologi, odvetniki in drugi strokovnjaki, ki proces vseskozi evalvirajo, analizirajo čustveno stanje deklet ter jim svetujejo, kako se v določenih komunikacijah odzvati, do katere točke zahtevam teh pošastnih moških »ugoditi« in kdaj se umakniti.

Namen dokumentarca *Ujete v medmrežju* je provokativen, pogumen in brzkone nujen vpogled v drobovje neregulirane spletne komunikacije, a tudi tu se na neki točki začne porajati vprašanje o etičnosti projekta, ki na »vojno fronto« postavlja tri mlada dekleta ter jim pred kamero za teden dni tišči nabrekle penise in kosmate pivske trebuhe starih, obscenih moških. Bi morda vseeno lahko našli boljše načine, da razgalimo te ljudi, ne da bi v procesu povzročili travmo še več najstnicam?

1 Na tem mestu se spomnimo podobne realnosti, ki je na snemanju filma **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) doletela takrat komaj 19-letno Mario Schneider. Bernardo Bertolucci (takrat v zgodnjih tridesetih) in Marlon Brando (takrat 49) sta jo brez njene vednosti (ali privoljenja!) vključila v prizor posilstva, v katerem je Brando namesto lubrikanta uporabil košček masla. Na kameri sta hotela ujeti njeno pravo ponižanje in jezo, seveda za ceno zlorabe na setu, ki je pri igralki vodila v doživljenjske psihološke posledice in počasen zaton njene kariere, medtem ko Bertoluccijevo dejanje nadaljnjih 40 let ni bilo resneje problematizirano.

Sedmina

PETER ŽARGI

Par rund s Shanom MacGowanom (Crock of Gold: A Few Rounds with Shane MacGowan, 2020, Julien Temple) bi lahko bil že v svojem (izvornem) naslovu zavajajoč z navidezno stereotipnim nanašanjem na eno najbolj priljubljenih irskih zgodb¹ ter na barsko tematiko, ki je tako pogosto zasenčila pevca folk-punk skupine The Pogues. A četudi sta poudarjena irskost njegove glasbe in alkohol vedno jemala pozornost MacGowanu kot pesniku in glasbeniku, režiser Julien Temple v svoj portret učinkovito vgradi oba elementa, ne da bi s tem posegal v bistvo MacGowanovega dela.

Shane MacGowan je večino zgodnje mladosti preživel v irskem Tipperaryju, na preseku ruralne idile in narodnoosvobodilnega vrenja, ki ga opisuje tako doživeto, da pozabimo, da je odraščal v šestdesetih letih in ne na prelomu stoletja v času Michaela Collinsa. V Tipperaryju je zelo zgodaj prišel v stik tako z alkoholom (med drugim za spodbudo pri učenju katehizma) kot z velikani irske književnosti, še posebej Jamesom Joyceom in Brendanom Behanom, in ta mešanica je zaznamovala večino njegovega življenja. Selitev v London zaradi mamine želje, da bi se povzpeli višje po družbeni lestvici – po MacGowanovih besedah –, se je izkazala za slabo odločitev, saj ga je kombinacija novega okolja, v katerem je bil popoln outsider, in posledičnega zavetja v drogah in alkoholu kmalu privedla do krize, iz katere se nikoli ni povsem izvlekel. Pripeljala pa ga je tudi do panka kot edinega ventila za vso jezo nadpovprečno inteligentnega in nadarjenega fanta, ujetega v zategnjem srednjem sloju okolja, kjer so Irce v iskanju delovnih mest odganjali kar z napisi »No Irish need apply«. Zaslovel je že kot gledalec, po fotografiji incidenta z razbito steklenico na koncertu Sex Pistols, nadaljeval pa kmalu kot glasbenik s skupino The Nipple Erectors. V razočaranju nad premikanjem pank scene v novi val in t. i. world music, je sam raje premaknil pank v smer folklore oz. obratno in soustanovil The Pogues. Pri Poguesih je bilo takoj jasno, da njihova percepcija podeželske idile vsebuje dejstvo, da so v MacGowanovem otroštvu »scali pred vrata in srli na polju«, pa tudi da je MacGowan kot najstnik bral Marxa.

Ogromen uspeh The Pogues je kmalu vodil ne le do ponovnega zanimanja za irsko glasbeno izročilo, temveč tudi do popolne izgorelosti že tako občutljivega MacGowana, predvsem ko so preostali člani skupine želeli še bolj dostopen zvok. Na določeni točki je zaradi nenadzorovanega in nezanesljivega obnašanja MacGowan izgubil mesto v bendu – ironično, saj je ta svojo genezo in uspeh bistveno dolgoval ravno njemu. A tu nastopi prvi *plot twist*, saj nikoli ne slišimo mnenja preostalih članov skupine. Večino perspektive tako zarišejo njegov oče, sestra in žena ter občasni arhivski posnetki – predvsem pa v filmu prevladujejo pogovori MacGowana z nekdanjim predsednikom republikanske irske stranke Sinn Fein Gerryjem Adamsom, pevcem skupine Primal Scream Bobbijem Gillespiejem ter prijateljem in producentom filma Johnnyjem Deppom, v svoji klasični (kot zapišejo v Rolling Stone) proksi-izobčenski vlogi. Klasični izpraševalec je le redko prisoten in večino informacij iz MacGowanovih ust tako izvemo predvsem iz pogovorov ter iz starih posnetkov. Čeprav naj bi bili ti pogovori tudi stvar nuje, saj MacGowan ni želel direktno govoriti o svojem življenju, se izkažejo za učinkovito sredstvo – še posebej v tistih prizorih, ko MacGowan z mešanico nejevernosti in resigniranosti nemo posluša posnetke svojih starejših izjav.

Temple plete takšno vez med preteklostjo in sedanostjo skozi ves film, četudi o naknadnih približno petindvajsetih letih, ki so minila po MacGowanovem odhodu iz Poguesov, izvemo zelo malo. Film se raje vrača k slikanju posameznih obdobj, predvsem mladosti na Irskem ter šoka v Londonu. Njegova največja odlika je učinkovitost, s katero paralelno izpelje tako portret obdobja kot človeka ter seveda neizogibno povezanost obojega. MacGowanovo okolje tako nikoli ne služi le kot priročno ozadje za zapolnitev naracije, temveč kot nekaj nujnega za formiranje portretiranca. Ne vemo, ali je bilo MacGowana zares sram, da nikoli ni zbral poguma za pridružitve Irski republikanski armadi (ter da so bile njegove pesmi kompenzacija za to), saj film ne skriva pevčeve nagnjenosti k pretiravanju. Vendar pa je ozadje irske zamere Angliji tako dobro razdelano in polno opomnikov o zgodovinskem kontinuumu določenih razmerij in situacij, da lahko tudi

1 *Lonček zlata* (1912) pisatelja Jamesa Stephensa.



Par raud's Shutterstock, MacGouvanom (2020)

gledalcu postane žal, da sam ni nastavljal kakšne bombe. Spomin na veliko lakoto sredi 19. stoletja in posledično izseljevanje Ircev v Templovem filmu ni le zgodovinska kulisa za ustvarjanje pro-irskega, pro-folklornega sentimenta: zelo se potruži izpostaviti grenka dejstva, na primer to, da je Irska v času lakote hrano še vedno izvažala – torej je bilo hrane dovolj, a predvsem za veleposestnike, ne za najemniške kmetovalce, ki so jo pridelovali. Sto petdeset let kasneje tovrstne situacije Evropa raje ustvarja daleč od doma; vendar so vseeno le za ovinkom. In tudi bistvo Poguesov se ne skriva v romantiziranju rodne dežele ali oportunističnem parazitiranju na navidezni enostavnosti tradicije, kar so v njihovi senci kasneje počeli sorodni bendi, temveč v opiranju na preteklost za prikaz, na čem je tlakovana sedanost.

Par rund ... je zelo učinkovit tudi pri strukturiranju filma preko kontrastov, na kakršnih je režiser gradil kariero z videospoti, med drugim za Sex Pistols, Culture Club, Depeche Mode, Rolling Stones, Duran Duran, Sade in Mario McKee, in kakršni so značilni tudi za glasbo The Pogues². Sopostavitve grobega in nežnega, grdega in lepega ter resnega in ironičnega sestavljajo večino Templovega opusa, a nikoli ne opozarjajo nase na način, ki bi preusmerjal fokus. Templov svet je izrazito svet mešanih občutij in herzogovske »ekstatične resnice«, ki ima vedno prednost pred golimi dejstvi. Take sopostavitve tudi v *Par rund ...* služijo niansiranosti filma. Preskoki iz starejših posnetkov MacGowanove divje odrske prezenca na šestdesetletno razvalino na vozičku, nagnjene glave in komaj artikuliranega govora so pretresljivi, hkrati pa se izognejo pomilovanju, tudi s pomočjo MacGowanove neuničljive bistrosti in ostrine, ki še vedno vejata iz pevcovih oči. Še najšibkejši člen zgodbe so verjetno animacije, ki po iskrivosti ne zmorejo dohajati vsebine in glasbe, z izjemo tistih v zadnji tretjini, ki jih je ustvaril Ralph Steadman, starešina britanske ilustracije, verjetno najbolj znan po risbah za *Strah in grozo v Las Vegasu* Hunterja Thompsona.

Predvsem pa se Temple zaveda, da na poti, ki je vodila MacGowana od prostitucije do heroína in svetovne slave ter relativnega propada (čeprav ga MacGowan absolutno

nima za propad), ni na prvem mestu zgodba o narodni identiteti, panku ali zasvojenosti, temveč portret ustvarjalca brezkompromisne drže, čigar delo je presegalo meje subkulture in identitete ter folklorističnega fetišizma. Skoraj vsaka MacGowanova pesem je o minevanju, spreminjanju, kljubovanju, odhajanju in razhajanju; tako je bila tudi glasba Poguesov odlična spremljava za namišljene sedmine v **Skrivni navezi** (*The Wire*, 2002–2008), ki so jih uprizarjali policaji ob upokojitvi kolegov in kamor so pijani drli vsi, ne glede na svoje poreklo.

2 Razsuta odrska pojava in energičnost The Pogues sta pogosto prikrili razdelano, dinamično strukturo in aranžmaje njihovih pesmi; pri inštrumentaciji ni eno glasbilo nikoli prevzelo pesmi, MacGowanova melanholična ali groteskna besedila pa so, v zvestem duhu pank, pogosto delovala v nasprotju z večinoma veseljaško energijo glasbe. Prav tako je MacGowanova sinergija folklorne in sodobnega pesništva tako homogena, da je pogosto nemogoče razbrati, kateri aspekt pesmi je pobran naravnost iz stoletij tradicionalne glasbe, kateri pa je povsem izviren.

Učinek realnega

ROBERT KURET

Krvav nos, prazni žepi (Bloody Nose, Empty Pockets, 2020, Bill Ross IV. in Turner Ross) nas lahko zmede. Gre za film o zadnjem dnevu lasvegaškega pajzla Roaring '20, v katerem se še zadnjič srečajo njegove stalne stranke in prekrojkajo noč. V izredno tridimenzionalni atmosferi, kjer se mešajo klasične barske polartikulirane politične debate z občasnimi biseri, pecanja, pretiravanje z LSD-jem, osebne izpovedi, melanholija, skupinsko petje ob kitari, bi se jim gledalec najraje pridružil. Obenem pa se sprašuje: je to fikcija ali dokumentarec? So to naturščiki ali igralci? Ali špelunka Roarin' 20 res obstaja ali je to zgolj scena? Tudi ko si človek odgovori na ta faktična vprašanja (z izjemo enega igralca gre za naturščike, ki pa so bili izbrani posebej za ta film; bar še vedno obstaja, a v New Orleansu itd.), se zdi, da si na vprašanje ni odgovoril zares. *Krvav nos, prazni žepi* je morda najlažje opisati z izrazom dokufikcija.

Ko govorimo o dokufikciji, govorimo o dveh postavkah tega pojma, ki smo ju včasih dojemali ločeno, a ki jih v novi sintezi ne moremo več ločiti na prejšnje elemente. Ravno ta spoj povzroči tudi nujno spremembo v lastnih elementih. Dokufikcija povzroči, da dokumentarca ne moremo več dojemati ločeno od fikcije, da prepoznamo fikcijsko konstrukcijo samega dokumentarca (ki naj bi prikazoval resničnost, realnost), obenem pa tudi fikcija sama ni več samo »fikcija«, ampak je z njenimi prijemi možno resničnost tako dokumentirati kot vanjo intervenirati. Obenem pa je treba poudariti, da je to ponovitev razcepa, ki se je zgodil že znotraj samega dokumentarca: participatorni dokumentarec se recimo kaže kot eklatanten primer fikcije z učinkom na realnost, saj ne gre na teren zato, da bi »posnel« realnost, ampak da bi jo skonstruiral, torej šele ustvaril – participatorni dokumentarec se skratka zaveda moči lastne fikcije in prav to zavedanje uporabi pri tem, da to fikcijo s pomočjo dokumentaristične metode spravi v realnost. Pri čemer seveda ne smemo prezreti iste moči tudi pri opazovalnem dokumentarcu, ki naj bi sicer sodil v red reprezentacije, saj lahko ravno z dupliranjem realnosti in s posredovanjem te duplirane realnosti širši javnosti v tej realnosti povzroči spremembo. *Krvav nos, prazni žepi* nas torej postavi v pravi bar in ga poseli z naturščiki,

ki pa jih film ni našel na lokaciji, ampak jih je šele zbral in jih razmestil na lokacijo. Deluje torej kot observacijski dokumentarec, le da je tisto, kar opazuje, konstrukcija, ki pa je zaživela svoje življenje in se torej obnaša, kot da je realna. Gre torej za to, da observacijski dokumentarec opazuje, kako je ustvaril realnost.

Krvav nos, prazni žepi nas skratka postavi v okolje, ki zato deluje tudi kot resničnostni šov ob zadnjem dnevu radoživega pajzla Roaring '20. A poanta je ravno v tem, da kljub temu – ali pa ravno zaradi tega – deluje tako resnično, pravzaprav avtentično. Kot da bi ravno ta okvir zbudil občutek resničnega. Da skratka pri gradnji občutka avtentičnosti uporablja določen kod: v dialogu nimamo standardnih prijemov kadra-protikadra, ampak opazovanja pogovora z neke točke, in ravno ta prijem, ki bi ga lahko označili tako za dokumentarni kot za resničnostnošovovski (zanimivo, kako pri tem pride do spoja omenjenih) vpeljuje, generira občutek avtentičnosti.

Ta prijem lahko konec koncev prepoznamo tudi iz Ivanišinovega **Oroslana** (2019), ki se dogaja v ruralnih pokrajinah, a je izredno senzibilen za jezik sodobnosti, in ravno zaradi načina, kako je posnet, suspendira in izniči mejo dokumentarca in fikcije: je fikcija, posneta na način dokumentarca, zaveda se skratka »koda/jezika dokumentarnega filma«, s katerim gledalec dobi občutek resničnosti-avtentičnosti situacije, s čimer reflektira same filmske postopke, s katerimi je ta učinek dosežen.

Občutek realnosti-avtentičnosti film da v trenutkih, ko ustvari vtis, da ujame realnost, ko voajersko posname srečanje starega nergača in ženske, pri čemer nam brez besed ali občutnih gest postane v treh sekundah jasno, da jo moški ljubi. *Krvav nos, prazni žepi* je izredno močan v detajlih, v konstrukciji detajla kot tistega, kar naj bi nam razkrilo »resnico stvari«. A ravno zaradi svojega statusa dokufikcije nam kaže »resnico stvari« obenem kot resnico, ki se je sproducirala, a tudi kot konstrukcijo, ki sta jo ustvarila specifična pozicija kamere in način snemanja. So stvari kaj manj resnične, če so konstruirane? So manj konstruirane, četudi so resnične? Je Roaring '20 fikcijski bar, poseljen s pravimi ljudmi? Je pravi bar, poseljen s



Krvav nos, prazni žepi (2020)

fikcijskimi liki? *Krvav nos, prazni žepi* je kemijski eksperiment: nastavi bar kot prostor, sceno, situacijo, v katero vrže nekaj ljudi in opazuje njihove medsebojne odzive.

Bistveno je torej, da film proizvaja določen učinek, njegovi učinki so realni, da torej proizvede realnost, kar razkrije moč fikcije. Tudi če se ljudje niso spričkali zares, so se. In tudi če se niso pecali zares, so se. Poanta vsega tega seveda ni več, da v dokufikciji obstaja neka realnost, ki je bila posneta, ampak realnost, ki je bila sproducirana; ne zato, da bi v realnost nujno vnesla spremembo, ampak da bi pokazala, kako realno lahko deluje fikcija. Ključno je, kako se je simulacija

začela obnašati kot realnost, da je iz naključnih ljudi ustvarila pivsko družčino, ki deluje, kot da se pozna že leta, da je prav ta simulacija – kot umetna inteligenca – zadobila svoj obstoj, kjer se je na eni točki odcepila od svojih skonstruiranih pogojev in se začela razvijati kot samostojna realnost. In pri tem je zanimiv tudi vsebinsko-formalni preplet filma: po eni strani njegova inovativna forma, po drugi strani pa napoved nekega konca; kot da se s pajzлом *Roaring '20*, ki je ravno začel obstajati, obenem poslavljamo od nekega sveta.

Knap se rodiš

ŽIGA PUCELJ

Na odprtju počastitve 40-letnice delovanja Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v letu 2021 je atrij ZRC SAZU gostil ponovno izvedbo kinoušesnega glasbeno-filmskega projekta **Potujoči kino Bridka Bebiča** oziroma »zvokoslični kalejdoskop sodobnoplesnih filmov« **Od kovača do knapa** (2018, Bratko Bibič), pospremljenega z živo glasbeno spremljavo v razširjeni zasedbi šestih glasbenikov. Projekt v koprodukciji Zavoda Alcedo in Zavoda EN-KNAP, v sodelovanju s Slovensko kinoteko ter s podporo SCCA – Zavoda za sodobno umetnost, je idejni vodja in izvedbeni protagonist Bratko Bibič s sodelavci prvič uprizoril že ob neki drugi obletnični priložnosti leta 2018 – takrat je 25-letnico praznoval Zavod En-KNAP, 10-letnico pa plesna skupina EnKnapGroup. Za novo uprizoritev, novo interpretacijo z gosti in gostjami, je Bratko poleg v Ljubljani živečega portugalskega harfista in elektrofonika Eduarda Raona ter tolkalca Vida Drašlerja, ki sta produkcijo spremljala že ob splavitveni priložnosti, tokrat odbral še glasbenega multipraktika in izdelovalca inštrumentov Sama Kutina ter violinistko Ano Kravanja, ki ju domača javnost zadnja leta rada spremlja ob njunem delovanju v mednarodno prepoznavni skupini Širom, v zasedbo pa je povabil tudi vokalistko Teo Vidmar. Vsi vključeni glasbeniki so sicer v zadnjem desetletju in več izrazito prisotni na močni slovenski sceni prosto improvizirane glasbe, njihove spretnosti v glasbeni improvizaciji pa so seveda tudi ključni pogoj sodelovanja v projektu *Potujoči kino*, ki z živo odigrano glasbeno komponento spremlja 50-minutno montažo najdenih gibljivih podob in (re)kompozicijo njim pripadajočih, razvezanih in ponovno prevezanih zvočnih zapisov.

»Slična« komponenta projekta *Od kovača do knapa* je seveda ključna za kinotečno izkušnjo. Ta je bila, čeprav je javnost

lahko dogodek spremljala zgolj preko spletnega prenosa, seveda v osredju fokusa izvedbe na terenu in v ekipi revije Ekran smo imeli v času prepovedi javnih dogodkov redko srečo, da smo se je lahko udeležili v živo v prijetnem ambientu atrija. Bibičeva predpripravljena montaža temelji na video in zvočnih izsekih sodobnoplesnih filmov Iztoka Kovača iz produkcije Zavoda EN-KNAP: **Narava beso** (1995, Patrick Otten in Iztok Kovač), **Vrtoglavi ptič** (1997, Sašo Podgoršek), **Dom Svobode** (2000, Sašo Podgoršek), **Krotilci časa** (2002, Dan Oki), **Kaj boš počel, ko prideš ven od tu?** (2005, Sašo Podgoršek) in **Vašhava** (2014, Sašo Podgoršek). Vidne, zvočne in glasbene komponente teh filmov je Bibič za projekt *Od kovača do knapa* razrezal in neodvisno kolažiral, desinhroniziral in (re)komponiral, vsaj deloma po principih t. i. konkretne glasbe (musique concrète, 1948) Pierra Schaefferja in skladateljskih kolegov, ki so v petdesetih ter šestdesetih letih prejšnjega stoletja delovali v okviru pariških Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) oziroma kasneje Groupe de Recherches Musicales (GRM). Montaža nato v okviru *Potujočega kina* deluje kot neke vrste glasbena notacija, partitura za živo koncertno in improvizirano izvedbo glasbenikov, ki se torej v svojem igranju nanašajo tako na njeno vidno kot na njeno zvočno in glasbeno plat. Glasbeniki torej improvizirajo na kompozicijo filmskega vidnega in slišnega materiala, igrajo ob filmu – in vsekakor ne bi bili pravi improvizatorji, če ne bi igrali tudi proti filmu oziroma mimo njega, neodvisno tako od glasbe filmovih zvočnih stez kot lastne glasbene motivacije.

Od kovača do knapa seveda ni Bratkov prvi poskus soočanja filmskega medija z glasbeno kompozicijo in izvedbo ter tudi ni prvi njegov projekt, ki morda bolj znani format glasbenega spremljanja nemih filmov nadgrajuje v izraziteje izdelano glasbeno-kompozicijsko obliko. Že s trilogijo **Potujočega**



Foto: Zarnod EN-KNAP

kina Na domačem vrtu (1999–2005/2015–2016, Bratko Bibič) je izpeljal »kreativno de- in remontažo« v Slovenskem filmskem arhivu »najdenih podob«, ki jih je oblikoval v novo vidno in zvočno celoto. Film kot partitura je torej naslednji korak, premik v polje žive izvedbe, in je še eden izmed izvirnih Bibičevih posegov v kanon glasbenega avantgardizma oziroma modernizma 20. stoletja, kakršnih je skozi skoraj pol stoletja dejavnosti na področju glasbe nanizal resnično zavirljivo število.

Bratko Bibič ter njegove gostje in gosti, s katerimi smo ga v zadnjem času videli tudi že ob zaenkrat redkih, vendar radostnih koncertnih izvedbah skladb z njegove zadnje plošče *Hommage à cliché* (2019, Bratko Bibič & gosti & gostitelji), so se torej v atriju ZRC SAZU ob odsotnosti občinstva postavili v raztegnjen polkrog pred projekcijo na steni in zaigrali ob šestih filmskih sekvencah oziroma glasbenih stavkih. Prvi, *Igra, sistem, naključje*, se ukvarja z metodo, tako v glasbenem smislu in smislu improvizacije kot kmalu tudi že giba, vsekakor pa nas z vidika krovne naracije predvsem uvede

v montažni ritem, njegove tematske poudarke, karakterje, scene, ki že sami po sebi tako rekoč implicirajo vso zgodbo, gibanje in prehajanje; pripoved šestih stavkov projekta *Od kovača do knapa* je namreč izrazito nelinearno naplastena in v tem sinhrono povezuje vse vpete elemente in ideje. Skozi stavke *Predor, Baladur, Ansambli in labirinti, Od prhe do prahu* se nato vračamo v enako, v scene kot nemi ter ob zvočni arhitekturi celo slepi opazovalci industrijske, rudniške infrastrukture in kroga knapovega življa, ki se pôje ali pleše.

Morda prvi, ključni element ritma pripovedi je tu oder kot prizorišče knapovskega dela in kulture. To so scene oziroma predvsem prostori, kamnolomna stena, rudniški rovi ali denimo močno estetizirana nekdanja rudarska kopalnica Vašhava v Zagorju, ki šele nahajajo sobni ples kot koreografiran moment, mimobežno gibanje, ter posameznika, karakter. Gib visokega Aleša Hadalina je trd in izrazito zaznamuje pripoved, ko se pojavi v hipih prečenja in izhoda, vendar se krog nadaljuje v strašnem uravnoveženju ilustrativnega in konkretnega,

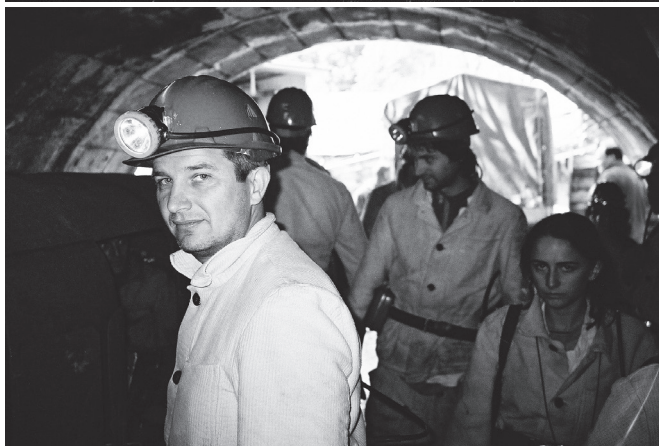


Foto: Zoran EN-KNAP

ki ju z ustvarjenimi kontrasti izjemno izpelje tudi zvočna in glasbena komponenta, nikoli predaleč v igri improvizacije in nikoli preblizu simboliki v prenosu vidne podobe v glasbeno-kompozicijsko potezo skladatelja ali improvizatorja.

Zaključni *Happylogue* morda v svoji optimistični simboliki predvsem pretirava, deluje zastarano in naivno s poskusi

kontrasta, z livade zre v trboveljski dimnik, ki ga danes obletavajo športni plezalci in Red-Bullovi YouTube droni. Projekt *Potujoči kino Bridka Bebiča: Od kovača do knapa* deklarira suverenost v nerodnosti in nelagodju, v tem, kako knapov svet ni tukaj in zdaj, čeprav je zaključen in večni, ven od tu nikakor ne gre ... Otročič je pepel telesa in početja. Knap se rodiš.

Kdor se smrti boji, ta je že mrtev

AMIR AHMETOVIĆ

Film **Avto smrti** (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian) prikazuje zgodbo Kowalskega, dostavljalca avtomobilov, ki za volanom navigata Dodge Challengerja beži pred policijskim pregonom čez več držav ZDA. Dostavo vozila se odloči začiniti s stavo (in amfetamini), da bo prišel iz Denverja v San Francisco (ca. 2000 km) v petnajstih urah, kar bi zahtevalo povprečno hitrost 130 km/h. Z divjo vožnjo pritegne pozornost policistov, in kar se začne kot navaden pregon, preraste v mini senzacijo, ki pritegne pozornost tako lokalnega prebivalstva kot medijev, ki spektakel spremljajo.

Film nam skozi serijo *flashbackov* prikaže Kowalskega v drugačni luči kakor v sedanjem času: kot da bi bil to Kowalski »pred padcem«. Njegova morala počasi propada in začne se odtujevati od zunanjega sveta. Protagonistova življenjska tragedija zajema tako osebno dramo – utonitev dekleta in propad kariere – kakor splošno skvarjenost človeške narave. Ravno to radikalno uničenje Kowalskega je režiser potreboval, da ga je lahko pripeljal do roba, kjer se v ekstazi poda v dirko do konca življenja, in prikazal lik modernega heroja.

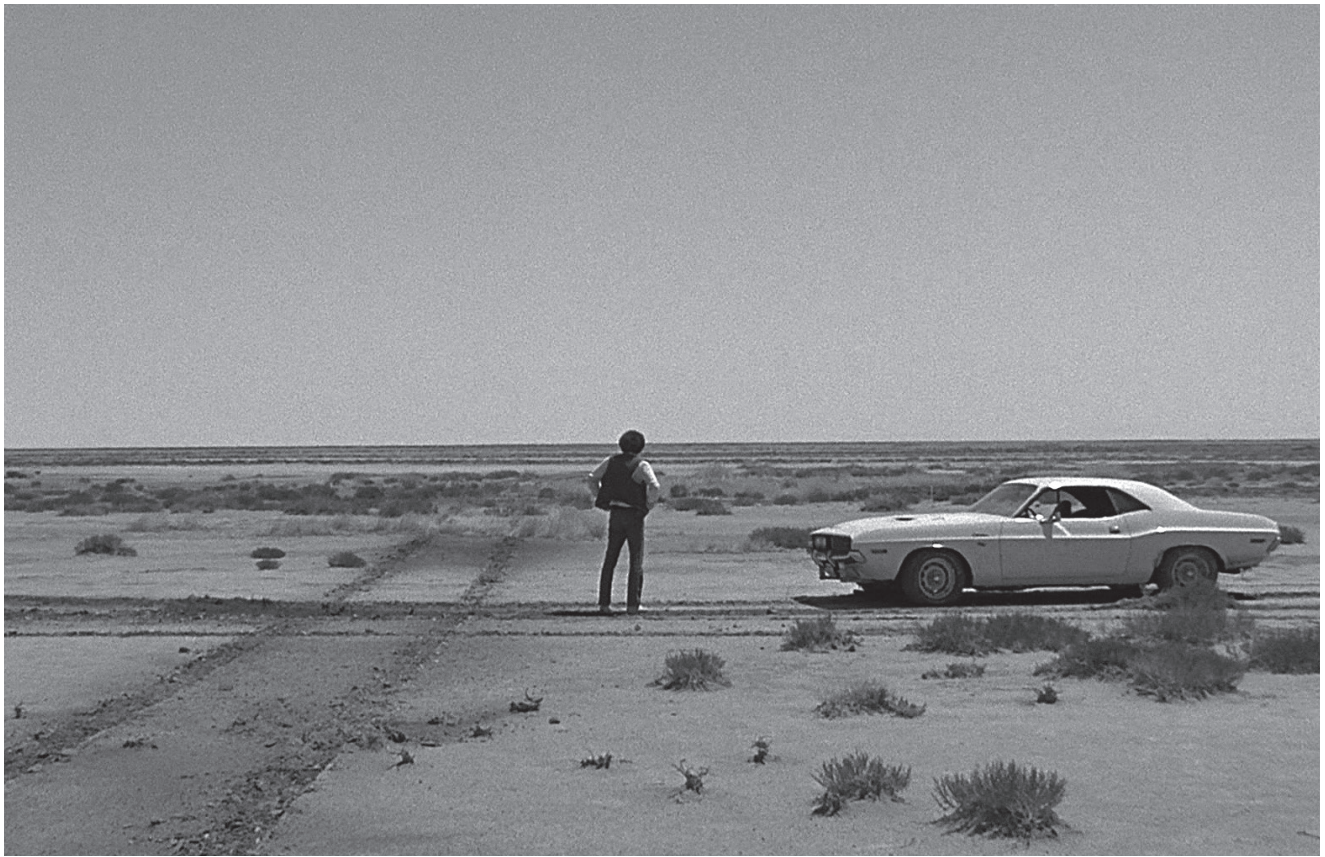
Za obdobje sedemdesetih let v Ameriki se zdi, da je ravno prava mešanica vsega. Povojni tehnološki razvoj je prinesel blaginjo, ki pa še ni obvladovala življenj, kapitalizem je bil v svoji milejši fazi in se je na trenutke celo spogledoval z umetnostjo. Skratka, neko ravnovesje je bilo doseženo, a se je kmalu za tem na prelomu tisočletij začelo nagibati v drugo smer in se – prevrnilo. Hkrati se generacija, ki je živela v divjih sedemdesetih, znajde v turbulenci: vojna v Vietnamu, protesti, razmah drog in iskanja spiritualnosti, ostra politična vprašanja, rast t. i. anti-establishmenta, razizem ... Zato ne preseneča, da je v tem obdobju nastalo več filmov, ki so se odmaknili iz velemest in se podali na cesto, saj ta predstavlja

neki medprostor, kjer se znajdejo med tujim in lastnim. Šele tam lahko razgrnejo svoj premislek o trenutnem duhu časa. Tendence se je začela s filmom **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), istega leta kot *Avto smrti* pa izide tudi kulturni **Peklenški asfalt** (Two Lane Blacktop, 1971, Monte Hellman), ki ima podobno izhodišče: prevpraševanje življenja in materialistične ideologije, ki je bila takrat nekaj samoumevnega.

Nekaj domačega in prijetnega je v post-Woodstock obdobju v Ameriki, drvenju po puščavi v navitih mišičnjakih in premlevanju enostavnih – torej tistih najtežjih – vprašanj, na katera najbrž ne bomo nikoli imeli odgovora. Ta so najraje zastavljena z molkom. Včasih se tako zazdi, da je ob postanku prasketanje žerjavice med vlečenjem cigarete tisto, kar s kričečo grozo postavlja vprašanje. Hard rock, puščava, *the strong silent type* in nekeje zadaj teža smisla, ki se lupi po razbeljenem betonu za drvečim vozilom. Vendar človek ni tisti, ki sprašuje, temveč je sam postavljen pred vprašanje. Razmerje moči je obrnjeno. Od tod kriza eksistence. Od tod boj.

Leta 1974 se je francoski vrhovodec Philippe Petit (ilegalno) sprehodil po kablu, napetem med dvojčkoma Svetovnega trgovinskega centra (njegov projekt je bil ekraniziran v dokumentarcu **Človek na žici** [Man on Wire, 2008, James Marsh]). Pot je prehodil večkrat, se vmes celo ulegel na kabel in ležal na njem. Pozneje je v intervjuju dejal, da lahko pri-seže, da je, ko je pogledal dol, videl obraze ljudi pod seboj, ki so ga gledali z občudovanjem. Iz svojih enoličnih pisarniških služb so stopili na ulice in na nebu zagledali nekaj, na kar so pozabili – svobodo. Kakor Philippe tudi Kowalski v *Avto smrti* predstavlja duha te svobode.

V filmu je razumljen kot heroj, ker se postavi po robu avtoriteti, vendar je v njegovem uporu nekaj drugega, kar



Auto smrti (1971)

ga dviga nad povprečnega človeka: njegova prepuščenost usodi, nekaj, kar bi bilo po filozofski tradiciji življenje, živeto v senci smrti. Ravno zaradi tega Kowalski kljub begu ne deluje kot tisti, ki je šibkejši. Njegovo bežanje je prej boj za prostor, kar je v ospredju skoraj ves film (pomislimo na prizor, ko se v Dodge Challengerju na cesti obrne in zažene v nasproti vozeče policijsko vozilo). Z zadušitvijo tega metafizičnega prostora mu je bila odvzeta možnost, da bi lahko obstal in se ustvaril v tem, kar je.

Ravno v obdobju, ko imamo cel kup epidemioloških ukrepov, si lahko s še večjo lahkoto postavimo vprašanje – avtoriteta ali eksistenca? V tem smislu ima režiser glede Kowalskega jasno idejo; superherojsko recimo zavrne povabilo gole lepote in ne kaže potreb po uveljavljanju in potrditvi. To je človek, ki mu je bilo odvzeto vse, ki je ugotovil, da je tako njemu kot nam korak za korakom počasi odvzet svet sam. In ker je človek zgolj človek, v kolikor ima svet, se je človeško v njem začelo izgubljati, kar nam film prikaže skozi že omenjene prizore Kowalskega »pred padcem«. Paradoksalno pa ravno ta izguba tal omogoča pristnost in živost. Kljub človekovemu naporu, da si v bivanju, ki je vselej podvrženo strahu pred smrtjo, skuša lastiti odnose in predmete kakor ščit, s katerim bi se branil pred eksistencialnim breznom, spremlja ugodje, kot pravi Carlo Michelstadter, »zamolkla, a udarna bolečina«.

Drža protagonista v filmu *Avto smrti* spominja na starogrško, v kateri je imelo veljavo zgolj to, kar je bilo lepo, plemenito in odlično, osrednja vrednota pa je bila tekmovalni boj, ki ga prežema nekaj težkega in bolečega. Ampak samo skozi ta boj se lahko izkaže, ali je posameznik gospod ali suženj. In zlahka vidimo Kowalskega kot uresničitev tega ideala, kot nekoga, ki skozi boj ustvarja razpor kot mesto, kjer se razkriva življenje živečega samo. Kot eksplicitni primer tega boja se ponuja prizor, v katerem ga izzove neki cestni dirkač.

Nasprotje te drže je ohromeli in v vsakdanji navadnosti zbledeli človek, ki komajda še »ve«, da bo nekoč v prihodnosti pač umrl. Kowalski se nenehno sooča z možnostjo lastnega konca. V ekstatičnem (extasis, lat.: »biti zunaj sebe«) razpoloženju odstopa od svoje navadne vsakdanjosti in je šele kot tak popolnoma odprt za tisto nenavadno in grozljivo, v katerem se razkriva bit sebe samega kot smrtnika. Šele takrat je namreč lahko človek zares ustvarjal. Pri ustvarjanju pa gre vedno za prostor in Kowalski je jasno ostal brez prostora.

V kontrastu z »resnostjo« protagonista delujejo stranski liki večinoma nenavadno karikirano in kot taki dajejo vtis simboličnih figur. Tako deluje tudi vse prizorišče, kakor svet

v malem. Kot bi želel režiser vzeti od vsakega po eno simbolično stvar in jo umestiti v filmski svet. Na splošno film odlikuje prijetna minimalistična estetika, ki ustreza že omenjenim najglobljim in hkrati najbolj enostavnim vprašanjem. Puščava je kraj smrti, a hkrati tudi kraj jasnosti. Biblijske reference so neizogibne. Kowalskega lahko vidimo kot čisti ateizem, kot Jezusa, vrženega v sredo človeške grešnosti (puščavski asket vse preveč spominja na Janeza Krstnika), vendar on lahko zgolj umre, brez odrešenja. DJ Supersoul kot predstavnik rase zatiranih spominja na enega izmed Jezusovih privrženecv, ko pa ga Kowalski sliši na radiu, ga ugasne. Bog je mrtev.

Izginjajoča točka (dobesedni prevod naslova), strokovno *bežišče*, je v slikarstvu navidezna točka, kamor vodijo vse linije na sliki. Metaforo je uporabil tudi Kant za transcendentni subjekt, ki ga ne moremo najti v izkustvu, vendar tudi ni transcendenten, neodvisen od eksistence. Gre torej za identiteto, dušo. *Avto smrti* predstavlja bežišče na ta način, da nevidne silnice usode Kowalskega vodijo v točko u-ničenja, kar bi se na ravni družbe prevedlo tako: trenutna stava človeštva, da se na pohodu blagovnega fetišizma ruši sleherni humanizem, kjer vsaka tako politična kot gospodarska poteza kaže v isto smer, vodi v uničevanje lastnega sveta. Ta točka je hkrati tudi sam Kowalski, v tistem hipu presežnosti, ko preneha biti fizična oseba in postane simbol, prestopnik oziroma heroj, ki ga ustvari DJ Supersoul.

Hollywoodski filmi slovijo po srečnih koncih, za katere se ob podrobnejšem pogledu izkaže, da niso zares srečni, saj liki v resnici nimajo pogojev, da bi trenutno ugodno stanje vzdrževali na dolgi rok. Takoj za ovinkom zadnjega kadra, kjer slika zamrzne in se začnejo vrteti napis, vemo, da jih čaka prepad. Ali bi lahko rekli, da za *Avto smrti* velja nasprotno? Da je konec, kjer glavni lik umre, v bistvu srečen konec? Menim, da je tako gledanje nujno, saj je v nasprotnem primeru Kowalski strahopetec, ki ni želel končati v primežu roke zakona, in nekdo, ki je zato, ker se zaveda gotovosti smrti, pravzaprav mrtev že zdaj. Nasprotno nam na koncu zazveni Schopenhauerjeva misel, da ima le tisto, kar ne želi za vsako ceno preživeti, možnost za resnično živost.



Outsider (1997), foto: arhiv Slovenske kinoteke



Varnih meje (2002), foto: Peter Bratzl (Bela film)

Zgodovina poosamosvojitvene filmske politike I

ŽIGA BRDNIK

1991–1999: Boj za obstanek slovenskega filma

Slovenski filmarji in filmarke so se v zadnjem letu dni znova znašli v nemilosti slovenskih politikov in političark, natančneje aktualne vlade. Neizplačevanje pogodbenih obveznosti, neizvajanje zakonsko predpisanih nalog in s tem izčrpavanje sektorja so v kombinaciji s protiepidemičnimi ukrepi marsikoga prignali na rob preživetja, hkrati pa nas je skoraj popoln molk odločevalcev skupaj z zvrhano mero arogantnosti spravljal še konkretno ob živce. A to na žalost v slovenski kulturni politiki, še posebej filmski, ni nič novega. Filmsko področje je v času od osamosvojitve prestalo že številne viharje in zatišja pred njimi, kar je vezano predvsem na surovo mešanico politične ignorance in samovolje, ki se z redkimi izjemami izmenjuje glede na trenutno strankarsko razporeditev v državnem zboru. Ob 30-letnici slovenskega poosamosvojitvenega filma smo se zato pri Ekranu odločili pogledati v zgodovinsko drobno filmsko-političnih bojev, iz česar se lahko vsi marsikaj naučimo, saj se politični procesi in preizkušnje, ki jih prinašajo, neprestano ponavljajo, dinamika padcev in vzponov pa ob podrobnejšem vpogledu ni arbitrarna, kot se zdi na prvi pogled. Zahtevna zgodovinska pot slovenskega filma hkrati zbuja pesimizem, saj se je treba za vsak napredek (ali celo obstanek) krčevito boriti in sitorej, po domače rečeno, mazati roke v živem blatu strankarske politike, v katerega se vedno bolj pogreza vsa slovenska demokracija, kot pravi tudi eden naših sogovornikov Igor Koršič: »Film je Slovenija v malem.« Ohranja pa tudi upanje, da se je z organiziranim zavzemanjem in usklajeno akcijo politični ignoranci in samovolji mogoče upreti. O tem znova priča prav slovenski film, ki bi glede na vse, kar je preстал, lahko že davno ugasnil ali zveden na politično propagando

ter ceneno razvedrilo hiral nekje na kulturnem obrobju, pa je vedno znova dvignil glavo in ob tem postregel še z ustvarjalnimi presežki – povedno mnogokrat bolj cenjenimi v mednarodnem prostoru kot pri nas. Z opozorilom sogovornice Majde Širca, da so »spomini na zgodovino filma zelo dvorezni in individualni«, in citatom iz filma **Pastorala: umreti na podeželju** (Den-en ni shisu, 1974, Shûji Terayama), da je »v bistvu vsa preteklost fikcija«, se tako podajamo v pomanjkljivo in fragmentarno zabeleženo zgodovino slovenske filmske politike: s pomočjo pričevanj treh akterjev in akterke, ki so si ob filmski dejavnosti drznili v preteklosti najgloblje potopiti v živo blato strankarske politike ter so s svojim delovanjem bistveno prispevali k oblikovanju filmskega področja po osamosvojitvi Slovenije.

Kratek pregled filmske organiziranosti v okviru Jugoslavije

Leta 1945 je bilo v Beogradu ustanovljeno Državno filmsko podjetje s podružnicami v vsaki jugoslovanski republiki, v katerih so bile prvo leto združene produkcija filmov, njihova distribucija in prikazovalna mreža. Naslednje leto so posamezne segmente ločili in tako sta v Sloveniji nastala državno produkcijsko podjetje Triglav film, v okviru katerega je nastal tudi prvi slovenski celovečerni igrani film **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic), in distribucijsko podjetje Vesna film. Deset let kasneje je tehnična baza Triglav filma, ki je delovala v nacionalizirani cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani, ustanovila novo podjetje Filmservis, ki je ponujalo tehnične usluge pri nastajanju domače in tuje filmske produkcije. Istega leta je Društvo slovenskih filmskih delavcev (danes Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev), ki je prej delovalo pod

okriljem UFUS (Združenja filmskih ustvarjalcev Srbije), dalo pobudo za ustanovitev svoje delovne organizacije, državnega filmskega podjetja Viba film. To je bilo od ustanovitve leta 1956 do leta 1991 vodilni slovenski filmski producent, ki je posnel 92 slovenskih celovečernih filmov, od tega 31 v sodelovanju z drugimi slovenskimi in jugoslovanskimi partnerji. Znamenito spiralo, ki še danes krasi njegov logotip, je narisal direktor fotografije Mile de Gleria, česar »marsikdo ne ve«, ob tem spomni Marcel Buh, predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev vse prvo desetletje po slovenski osamosvojitvi. Ko je Triglav film leta 1966 objavil stečaj, je Viba prevzela njegove filmske ateljeje in prostore, leta 1975 pa tudi filmski laboratorij. »Viba, ki je bila do takrat v kletnih prostorih na Gregorčičevi ulici, je za odkup cerkve, kjer je bil Triglavov studio, najela kredita pri Ljubljanski banki in RTV Ljubljana. Od države je bila financirana po projektih in potem sredstva razdelila naprej za plače uslužbencev in honorarje sodelavcev. Kredit banki so plačevali tako, da smo filmski delavci del svojih plač in honorarjev – tisti z višjimi tudi do 20 odstotkov – dajali nazaj v podjetje, z RTV pa je bila dogovorjena kompenzacija v obliki snemanja zabavnih oddaj v studiu,« je pojasnil Buh.

Skorajšnja smrt slovenskega filma

Osamosvojitve za slovenski film in filmske delavce ter delavke nikakor ni bila tako evforična kot za večino preostale novonastale države – kvečjemu nasprotno. Leta 1991, po dokončni odcepitvi od jugoslovanske kinematografije, politično ozračje, kot pričajo sogovorniki, ni bilo naklonjeno samostojnemu, strokovno podkovanemu filmskemu področju, filmsko ustvarjanje pa je bilo potisnjeno na stranski tir. Državna Viba se je resda že prej znašla v težavah zaradi »finančnih kiksov«: Buh omenja filme **Nasvidenje v naslednji vojni** (Živojin Pavlovič) iz leta 1980, **Umetni raj** (Karlo Godina) iz leta 1990 in **Čarugo** (Rajko Grlić) iz leta 1991; glede slednjega se strinja tudi Majda Širca, takrat novinarka na RTV Slovenija in sodelavka revije Ekran, ki pa *Umetnega raja* zaradi mednarodnega uspeha z uvrstitvijo na filmski festival v Cannesu ne meče v isti koš. A je za rešitev finančnih zagat ministrstvo za kulturo po Buhovih besedah ubralo zelo nenavadno pravno pot: »Kulturni minister Andrej Capuder iz vrst Slovenskih krščanskih demokratov je umaknil vodstvo z direktorjem Josipom Košuto, ki je na položaj prišel iz Centralnega komiteja komunistične partije, in Vibo poslal v likvidacijo. Sodišče se je odločilo za usmerjeno likvidacijo, kar je bilo za tiste čase zelo nenavadno. Če bi šlo za običajno

likvidacijo, bi morala po takratnem zakonu dejavnost podjetja zamreti, filmska dejavnost pa je še vedno obstajala. Skozi to so nekatere upnike poplačali, novoustanovljeni javni zavod Viba pa je postal zgolj tehnična baza.« Ministrstvo za kulturo je prevzelo odločanje o financiranju nacionalne filmske produkcije, ki so jo izvajala sredi osemdesetih in na začetku devetdesetih ustanovljena neodvisna filmska podjetja. Leta 1991 je nastalo pet celovečercev – od tega dva TV-filma v produkciji RTV Slovenija –, naslednje leto pa le še dva TV-filma, od katerih je oba producirala javna radiotelevizija. »Z osamosvojitvijo je bil film zadnja cokla za ministra Capudra, kar vem, ker sem delala intervjuje z njim. Povedal je, da ga film ne zanima in da zanj to ni prioriteta. Za razliko od nekaterih drugih kulturnih področij, na primer literature in gledališča, je imel film zato precej odrezano pomoč, ključni koraki pa niso bili narejeni. Ko sem bila državna sekretarka med letoma 1997 in 2000, je šlo za saniranje pgorišča dobesedno ubitega filma,« je pojasnila Majda Širca, ki je bila kasneje tudi kulturna ministrica. Podobno meni tudi Igor Koršič, sicer profesor zgodovine in teorije filma na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, poleg tega pa publicist, ki redno piše o slovenski filmski politiki, v kateri je nekoč že sodeloval kot svetovalec dveh dosedanjih ministrov za kulturo: »Minister za kulturo v prvi demokratični vladi je nameraval ustaviti filmsko produkcijo v Sloveniji, kot je mi je nekoč povedal njegov svetovalec.« Tudi Buh je bil kot predsednik društva takoj po osamosvojitvi na sestanku pri ministru, da bi izvedel, kaj se bo dogajalo s filmom: »Dolgo sem čakal, preden me je sprejel. Dvajset minut sem bil pri njem v pisarni, da mi je razlagal, kako mu kradejo svinčnike, potem pa pogledal na uro in rekel, da ima zdaj že naslednji sestanek. O filmu sploh nisva spregovorila.«

Problem seveda ni bil le filmski, kot je pojasnil filmar Metod Pevec, ki je predsedovanje društvu prevzel leta 2000 po Buhu. »Govor o novem kulturnem modelu, ki se neprestano ponavlja in ki so ga skušali postaviti že številni ministri, a so vsi njihovi predlogi potonili v predalih, niso gole fraze. Dejansko imamo problem z modelom, kako naj se financira kultura, ki je v javnem interesu. Če se vrnemo v leto 1991, ko je minister Capuder sprožil likvidacijo Vibe, si moramo predstavljati, da je bil pri nas film do tokrat financiran na podoben način kot danes panoge, ki so organizirane v javne zavode in ustanove. Capuder je takrat napovedal popolno prenovo financiranja kulture: da je film le prvi, zato likvidiramo državnega filmskega producenta, in da v kulturi ne bomo več financirali institucij, temveč programe, zato

bodo sledili še vsi ostali večji kulturni korpusi v Sloveniji. Filmarji takrat nismo protestirali, čeprav je po likvidaciji državnega filmskega podjetja na področju filmske dejavnosti nastal nereguliran kaos, ker je bilo obljubljeno, da se bo vse spremenilo. A to se ni zgodilo. Nasprotno, določen del slovenske kulture se je še bolj etatiziral, oziroma je še bolj postal državna, vladna kultura. Zvečine so to javni zavodi, ki imajo kot vrhovno jamstvo ustanoviteljstvo države, potem pa so se organizirali sindikati, kolektivne pogodbe, nastali so plačni razredi za javne uslužbenke. Takoj je prišlo do institucionalne asimetrije v slovenski kulturi, pri čemer je film, čeprav je velika, draga panoga, ostal tam, kjer so poleg agencije za knjigo ostali vsi ostali nevladni 'drobižki'. In tam ni 'fajn!' Ker ni nobene garancije za delo, nobenega miru in stabilnosti, podprte z načrtovanjem in državno vizijo. Ko pride do česarkoli, ko se kakšna nova vlada spomni, da bi drugače regulirala kulturo, ugotovi, da lahko spreminja samo v nevladnem delu, v vladnem pa ne more, ker je zaščiteno. Z veliko truda in škandalov lahko zamenjajo kakšnega direktorja, to je pa tudi vse, kar lahko naredijo. Ne morejo pa ustaviti financiranja in bistveno vplivati na programe. Mi na drugi strani pa smo ravno tukaj izpostavljeni, na permanentnem prepihu. Če boste pogledali v Opero ali Cankarjev dom, boste ugotovili, da so vsi rekviziterji, lučkarji, tonski mojstri itd. zaposleni, 120 zaposlenih na Vibi pa je po likvidaciji šlo na trg, postali so svobodnjaki, mnogi ne morejo pridobiti niti statusa samozaposlenega na ministrstvu za kulturo. In ko pride do turbulenc in hoče kakšna mlada, nova politika nekaj spremeniti, ko se prerazporejajo sredstva, se posledice najprej poznajo prav tukaj.«

Bitka za prvi filmski zakon

Po likvidaciji Vibe in selitvi pod filmu neprijazno ministrstvo se je sestal odbor Društva slovenskih filmskih delavcev in začel pisati predlog zakona o produktivni kinematografiji, ki je najprej na ministrstvo in potem v parlament romal leta 1993. »S tem zakonom smo želeli zaščititi minimalno slovensko filmsko produkcijo in ji omogočiti preživetje. Izračunali smo, da so za to potrebni trije celovečerci,« je nadaljeval Koršič. Takratni predsednik društva Buh je bil sicer član Demokratske stranke Slovenije (s kratico DS; ki je ne gre zamenjati s Slovensko demokratsko stranko SDS), v kateri so bili med drugim France Bučar, Danica Simšič in Tone Peršak, kasnejši minister za kulturo. »Ta ni pokazala zanimanja zanj, zato sem zakon predal Zmagu Jelinčiču. Vedel sem, da je bolec, njemu pa se je zdelo dobro, da bo Slovenska nacionalna

stranka (SNS) enkrat imela tudi svoj zakon, zato ga je vložil v parlament. Ministrstvo za kulturo, takrat pod vodstvom člana Združene liste socialnih demokratov (ZLSD) Sergija Pelhana, je bilo proti temu zakonu, ker je Vesna Čopič kot svetovalka ministra pisala krovni zakon, ki naj bi kulturno področje uredil v celoti. Se pravi, da smo jih mi začeli prehitovati po desni,« se z nasmeškom spominja Buh. »Zanimivo je bilo, da se je tudi Peter Božič, ki je bil takrat prav tako na ministrstvu, povezal s Slovenskimi krščanskimi demokrati in jih dobil na svojo stran. Tako je nastala zelo čudna opozicija temu zakonu, v kateri so se socialni demokrati združili s krščanskimi. Zakon pa so podpirali Liberalna demokracija Slovenije (LDS), Slovenska ljudska stranka (SLS), DS in SNS.« V prvem branju v parlamentu je zakon dobil večino glasov, nato pa pod »hudim pritiskom združene liste« zakon v drugem branju ni dobil zadostne podpore, zaradi česar je bil vrnjen v prvo branje. »Sledila so pogajanja med menoj in pokojnim Božom Šprajcem na eni strani in ministrom, Čopičevo ter Božičem na drugi. Sklenili smo kompromis, da bo to postal zakon o filmskem skladu, kar je pomenilo, da so morali biti skladi tudi vneseni v krovni zakon za kulturo.« Zakon o filmskem skladu je bil potem sprejet v parlamentu in je začel dokončno veljati 1. aprila, leta 1994, da je do kompromisa prišlo, pa je bilo potrebno kar nekaj politične spretnosti, lobiranja in predvsem časa ...

Buh pravi, da je štirinajst mesecev od dokončanja do sprejetja zakona hodil vsako jutro ob osmih v parlament, kjer je imel v Jelinčičevi pisarni tudi svoj računalnik, »kot bi bil tam v službi«. Iz tega obdobja lahko postreže s številnimi zanimivimi anekdotami, ki pričajo o tem, zakaj si je z vsemi žavbami namazani predsednik od nekaterih filmskih delavcev in delavk prisluzil vzdevek »filmski Tito«. »Pred razpravo o filmskem zakonu je bila razprava o zdravstvu in SNS je bila proti enemu členu. Ko sem prišel pred dvorano, mi je poslanec ljudske stranke rekel, da naj se pogovorim z Jelinčičem, ker če bo SNS proti njihovemu predlogu, bodo oni proti filmskemu zakonu. In jaz sem 'zalaufal' do Zmaga in mu to povedal. On pa začel: 'Ne boj se! Kaj bodo oni! Naj gredo v k....!' Rekel sem mu, da ne more celotnega zakona žrtvovati za en člen in tako se je potem tudi zgodilo,« je postregel s prvo. In nadaljeval: »Med razpravo o zakonu v parlamentu sem moral sedeti na balkonu, Vesna Čopič kot svetovalka pa je sedela spodaj v dvorani in neprestano prišepetavala ministru Pelhanu – ki ni imel pojma o filmu –, kaj naj reče, da prepriča poslance, da bodo proti. Opazoval sem, kako je šlo vedno bolj navzdol, nato pa je bil odmor za kosilo. Šel sem

do podpredsednika parlamenta in mu rekel: zakaj moram biti jaz na balkonu, medtem ko lahko Čopičeva ves čas suflira ministru. Ko mi je odgovoril, da je sekretarka na ministrstvu, sem ga opozoril, da je odvetnica s svojo pisarno, ki ima pogodbo z ministrstvom. Pred nadaljevanjem se je se je oglasil in prosil, da zapusti dvorano, potem pa sva sedela vsak na svoji strani balkona in se grdo gledala. Ni šlo za strankarska preigravanja, ampak za tekmo, kdo bo zmagal: naš zakon ali krovni zakon za kulturo. Vedel sem, da za vložitev amandmaja potrebuješ deset poslanskih podpisov. Za amandma, ki je bil resda malo nor, saj sem napisal, da mora biti letno posnetih pet celovečercer in dvajset kratkih filmov, sem imel že devet podpisov in mi je torej manjkal zgolj še eden; vedel sem, da ne bo šel skozi, a važno je bilo, da se je razpravljalo in so nas slišali. Jadranka Šturm, takrat poslanka LDS, je ob devetih zjutraj prebrala predlog in mi rekla: 'Tega pa ne bom podpisala, ker me bo Školč (Jožef, takrat predsednik državne zbornice in vodja poslanske skupine LDS) ubil.' Ob enih sem še vedno stal v državnem zboru in čakal, da bo kdo podpisal. 'Ja, revež, kaj vi še vedno tukaj stojite? Pa naj me ubije,' je rekla in podpisala.« In dodal refleksijo s pogledom na trenutno stanje: »Vedno mora nekdo vložiti zakon. Takratni filmski zakon ni bil političen, zato ga je lahko vložil Jelinčič, ki se je zanj tudi boril; nihče zaradi SNS ni rekel, da je to nacionalistični zakon. Danes pa je nekdo takoj, ko nese zakon v določeno stranko, etabliran za levega ali desnega. Takrat sem se družil z vsemi in moram reči, da so bili nasprotniki, ne pa sovražniki, danes pa so sovražniki, kar je narobe.« Kljub temu še vedno pravi, da je nestransko lobiranje za sprejetje zakonov nujno in da se mora nekdo s tem ukvarjati, sicer se ne bo nikoli nič premaknilo, »saj politiko film eno figo briga«. Ob tem se zaveda, da je danes v zakon treba vložiti še več časa in dela, saj mora biti poleg običajnih obrazložitev kompatibilen tudi z evropsko zakonodajo.

Filmarji na cesti in pogrešani filmi

S sprejetjem zakona o filmskem skladu pa niti prva bitka še ni bila zaključena. »V zakonu je bilo jasno zapisano, da premoženje likvidiranega distribucijskega podjetja Vesna film postane premoženje filmskega sklada, ki je poleg tega dobil pisarne na Miklošičevi in laboratorije v Jaršah, kjer ima danes filmsko tehniko AGRFT. Vesnino dvorano, ki je bila pred tem družbena lastnina, so kljub zakonu 'pobasali' Ljubljanski kinematografi; kasneje je to postal kino Kompas. Filmarji so s tem izgubili projekcijsko dvorano, kar bi še danes lahko bil majhen kinematograf, s približno osemdesetimi sedeži za slovenske filme,«

je pojasnil Buh. Ta majhna izguba, ki se zdaj v nenaravnem sodelovanju s Kolosejem pri odprtju dvorane slovenskega filma niti ne zdi več tako majhna, pa je napovedala še večji udarec.

Ta je prišel le leto dni kasneje, ko je vlada Janeza Drnovška z ministrom za kulturo Pelhanom leta 1995 cerkev sv. Jožefa s tehnično bazo in studiem vrnila slovenski rimskokatoliški cerkvi. »Filmarji so bili postavljeni na cesto z vsemi kostumi, scenografijo, kamerami ... in vsega, kar je pripadalo filmu, ni bilo več kam dati. Država je filmarjem v zameno dala razbito in propadlo, neprimerno infrastrukturo v Stegnah, kjer je bila nekoč tovarna. S filmarji so ravnali res kruto,« se spominja Širca. Ko je novoustanovljeni filmski sklad nasledil tudi producentske pravice in filmske kopije likvidiranega Viba filma, so bile nekatere kopije neurejene ali pogrešane – nekatere so celo še danes – je še dodala sogovornica. Filmarji so se morali organizirati sami, tako da so delno delovali v nekdanjem Vibinem studiu v Fornačah, ki je nastal v času razcveta mednarodnih koprodukcij, delno pa v prostorih novonastalih zasebnih filmskih podjetij. »V Piranu so bili takrat studijski depoji popolnoma neobdelani in zapuščeni. Nihče ni skrbel za rekvizite, kostume, snemalne knjige ...« Danes so piranski prostori še vedno v lasti države, ampak so na pol porušeni in je v njih »nevarno hoditi«, je dodal Buh.

Po podatkih Buha naj bi vlada v zameno za cerkev izplačala ministrstvu za kulturo 500 milijonov takratnih tolarjev, filmarjem pa nič. »To mi je povedal likvidator Vibe, zanimiv človek, ki je nenadoma vzljubil film in namesto dokončne likvidacije celo z nekimi sredstvi kupoval tehniko, na primer novo kamero.« Društvo filmskih delavcev je sprožilo tožbo, v kateri je zahtevalo dva milijona mark poplačila ali soupravljanje novonastajajoče Vibe, ki je kot javni zavod vse do danes filmski studio in tehnična baza za slovenski film. »Sodnik, ki je obravnaval tožbo, si ni upal razsoditi. Zavlačeval je in umrl, preden se je zadeva zaključila. To vem, ker sem bil kasneje v zakonski zvezi s sodnico, ki je delala na istem sodišču. Odvetniku sem rekel, naj tožbo pošlje na ministrstvo. Odgovoril mi je: 'Veš kaj, jaz bom hodil vedno na sodišče, ti pa imaš samo to stvar.' Ni se hotel zameriti sodnikom.« Zadeva se je tudi pozneje, ko Buh ni bil več predsednik, nadaljevala na višjem sodišču, a filmarji na tej sodni poti niso bili uspešni.

Izvedenci in »izvedenci«

Po Buhovih besedah pri pisanju prvega filmskega zakona niso sodelovali »teoretiki«, kot sta bila Silvan Furlan in Zoran Pistotnik, ki sta študirala modele v tujini in na njihovi

podlagi novembra 1992 spisala svoj Očrt za model organizacije kinematografije v Republiki Sloveniji, v katerem sta se zavzemala »za kombinacijo državnega, centralistično urejenega modela na eni strani, na drugi pa avtonomne, prostemu trgu prepuščene, komercialne ureditve« in na katerega »osnovi naj bi nastala osrednja nacionalna filmska ustanova, filmski center«. Ideja o javni agenciji, ki bi skrbelo za vsa področja filmske dejavnosti, kot jo poznamo danes, je torej obstajala že takrat. Kot je v prejšnji številki Ekрана v prispevku Geneza systemske podpore filmski produkciji v Sloveniji napisala Jelka Stergel, so se v leta 1993 v parlament vloženi zakon o filmskem skladu, o katerem pripoveduje Buh, »veliki načrti, obširno in ambiciozno opisani v Očrtu /.../ zožili in osredotočili na financiranje filmske produkcije ter na promocijo slovenskih filmskih del, predvsem v tujini«. Očitno je pri tem šlo za kompromis, saj se tudi Buh spominja, da je imel prvi predlog zakona sprva 52 členov, končal pa je kot zakon o filmskem skladu s 26 členi. S tem je bilo torej zagotovljeno preživetje filma, ne pa tudi zdravi pogoji za njegov razvoj. Zakaj, je pojasnil Koršič s primerom raziskave slovenske kulturne politike, ki jo je ministrstvo za kulturo leta 1996 opravilo v sodelovanju z mednarodno strokovno komisijo Sveta Evrope in iz katere sta nastali dve poročili: slovensko in evropsko. »V našem poročilu piše, da Slovenija ni sposobna imeti svoje filmske produkcije, ker je premajhna, zato naj se osredotoči na izdelavo kratkih filmov in mogoče koprodukcij. Evropski izvedenci, ki so pripravili drugo poročilo, so se čudili, kako je lahko naša kultura tako kakovostna glede na to, kako slabo je organizirana. Zapisali so še, da kulturni minister deluje kot gasilec, ki hodi od enega finančnega požara do drugega in se, ker nima časa, sploh ne ukvarja s tem, s čimer bi se moral: s strategijo razvoja kulturne politike, nadzorom nad njenim izvajanjem, proučevanjem učinkov kulturne politike itn.«

Zgovoren je tudi primer, ki ga Koršič navaja v prispevku Slovenski filmsko-politični harakiri za revijo Sodobnost leta 2000: »Ali je mogoče filmsko politiko voditi drugače? Je. Ponovno bom pomahal z irskim primerom. Irska je primerljiva s Slovenijo. Dvakrat več prebivalcev, dolgo časa dva do tri filme na leto s pomočjo državne podpore, kot dokaz, da imajo Irci tudi svoj film. Potem pa so resno vzeli iniciativo EU, ki je opozarjala na zaposlitveni potencial dejavne filmske industrije. Premier je osnoval malo strokovno komisijo. Na voljo ji je dal tri mesece in priporočila komisije so začeli nemudoma uresničevati. V štirih letih so prišli na približno 60 celovečernih filmov na leto in na okoli 40 televizijskih,

večinoma irskih. V industriji je delalo 16.000 ljudi. [...] S preprostimi sistemom davčnih olajšav in televizijskih kvot. [...] Ko so Irci predstavljali svojo očitno uspešno filmsko politiko v Ljubljani, je prisotni predstavnik ministrstva za finance kratkomalo razglasil konec 'irske zgodbe'. Trdil je, da bo EU onemogočila njihov sistem. Govoril je po škofovsko. Presenečena Irka, ki se je v zadregi smehljala, je hitro spoznala, kaj pomeni slovenska strokovna razprava. Njene besede so bile v trenutku brez pomena.«¹

Devetdeseta lahko sklenemo z izjavo francoskega raziskovalca Joela Chaprona, ki jo je v svojem prispevku citiral Koršič: »Slovenija ponuja ameriškim filmom kar avtocesto do kinematografskih dvoran. Delno zato, ker država nima zakona, ki bi branil nacionalni in evropski film – slovenska vlada še vedno gleda na film kot na enega konkurenčnih produktov, ki so podvrženi pravilom trdega in čistega liberalizma, in pa zaradi kvazi monopolnega položaja družbe Ljubljanskih kinematografov, ki ima v lasti skoraj vse ljubljanske kinodvorane (te pa pripeljejo v državo 51 % filmov). Žalostna podoba slovenskih platen, ki pa očitno ne odseva vseh potreb slovenske publike, saj je ta s svojo vztrajnostjo na ljubljanskem Mednarodnem filmskem festivalu in s podelitvijo edine letošnje nagrade festivala kirgizijskemu filmu 'Deseti brat' [...] dokazala javnim oblastem in distributorjem, da morajo tudi manj pomembne kinematografije brez sredstev, a zato bolj opazne, imeti svojo domovinsko pravico.«² V drugem desetletju poosamosvojitvenega filma se je dejansko marsikaj spremenilo na bolje in kazalo je, da bo film to pravico končno pridobil – Filmski sklad se je preoblikoval v javno agencijo Slovenski filmski center z veliko bolj celovitim pristopom k filmskemu področju, filmarji in filmarke so dobili nov sodobni studio v Vibi, slovenski film pa je dobil tudi nemalo priznanj na odmevnih mednarodnih festivalih. Kot po navadi v politiki vse ni šlo gladko in v skladu s temi upanji, a o tem več v nadaljevanju v naslednji številki ...

1 Sodobnost, letn. 48, št. 3 (2000), str 381-396

2 Prav tam.



Milha Hočevar in Simon Tansšek, foto: Mitja Ličen (Verrigo)



Janez Škof in Merod Pevec na snemanju filma Iza sem Frenk (2019), foto: Željko Stevančić (Verrigo)

Miha Hočevar, Metod Pevec, Miran
Zupanič in Maja Weiss

»Slovenski film lahko sanja, a v zelo omejenem obsegu. Dozice so homeopatske.«

ANA JURČ

»Država, ki se šele v letu, ko praznuje tridesetletnico, spomni, da bi morda ob tej priložnosti potrebovala kak domovinsko-afirmativen film, si takšnega filma sploh ne zasluži.« Metod Pevec je bil kljub tej načelni drži eden od štirih slovenskih režiserjev, ki so lani v odgovor na razpis Slovenskega filmskega centra »zasnovali precej ambiciozen filmski koncept«, s katerim so nameravali obeležiti tri desetletja sedme umetnosti v samostojni Sloveniji. Na pobudo Mirana Zupaniča, ki je vzniknila iz jesenskega protesta spričo finančne ohromitve slovenske industrije, sta se poleg Pevca odzvala še Karpo Godina in Miha Hočevar. Programska komisija njihovega projekta ni podprla; sprva so se kljub temu nameravali na pol gverilsko zagnati v delo, a se je logistika epidemičnih ukrepov izkazala za preveliko oviro. Projekt je padel v vodo, čeprav vsaj Hočevar zanj pušča priprta vrata: »Tudi čez pet let najbrž ne bo nič zamujeno. Bomo pač zbirali gradivo in videli, kdaj bo prava priložnost.«

Tudi Maja Weiss je lani na razpis SFC brez uspeha prijavila projekt, ki bi

popisal zgodovino delovanja slovenske filmske stroke. V jubilejnem letu je torej slovenska filmska srenja razpoložena samoreflektivno. Hočevar, Pevec, Zupanič in Weiss, štirje predstavniki »novega slovenskega filmskega vala« po osamosvojitvi – čeprav na generacijske oznake ne pristajajo povsem – so se razgovorili o svojih ustvarjalnih začetkih, o plečih velikanov, na katerih stojijo, o kronični podhranjenosti in sistemski nepodprtosti slovenskega filma ter o svojih upih za prihodnost.

Kako veliki so bili koraki, ki jih je v zadnjih 30 letih naredil slovenski film v smislu umeščenosti v kontekst evropskega filma?

Maja Weiss: Slovenski film, ki sicer obstaja že od leta 1905, od *Odhoda z maše v Ljutomeru*, je od leta 1991 pa do danes naredil velik preboj. Uspeh slovenskega filma po navadi merimo po festivalskih dosežkih in v tem pogledu lahko rečemo, da se je ponovni preboj na evropske filmske festivale množično začel dogajati na koncu devetdesetih let. To je

tudi obdobje, ko se je začelo govoriti o »novem slovenskem valu« – pridružila sem se mu s prodorom **Varuha meje** (2002) na Berlinu in nagrado za najbolj inovativen evropski film. Pred tem se je leta 1999 tudi moj dokumentarec **Cesta bratstva in enotnosti** uvrstil v tekmovalni program Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu. Ne smemo pozabiti tudi na **Kruh in mleko** (2001) Jana Cvitkoviča in na številne druge festivalske uspehe.

Prehod v slovensko kinematografijo na začetku devetdesetih je bil pomemben tudi zaradi nastajanja neodvisnih producentov in neodvisne produkcije slovenskega filma. S sestro Ido Weiss sva leta 1998 ustanovili Bela Film, producirali prvi celovečerni dokumentarni film in 23 let pozneje je to še vedno uspešna zgodba. V smislu produkcije se je velik prelom zgodil še z vstopom Slovenije v Evropsko unijo, ko so se odprla vrata filmskim koprodukcijam tudi na nove načine.

Miha Hočevar: Slovenski filmarji zelo cenimo svoje predhodnike. Treba je omeniti **Deveti krog** Franceta Štiglica,

ki je bil leta 1960 nominiran za tujejezičnega oskarja. Prvi temnopolti igralec, ki je dobil igralsko nagrado v Cannesu – sedem let, preden je Sidney Poitier dobil oskarja za **Lilije na polju** (Lilies of the Field, 1963, Ralph Nelson) – je bil Johnny Kitzmiller za Štigličevo **Dolino miru** (1956). V času, ko je Jugoslavija počasi začela razpadati in je bila moja generacija v študentskih letih, so naši starejši kolegi, na primer Žarko Lužnik, utirali pot na študentskih filmskih festivalih po svetu. In seveda Karpo Godina. Slovenski film je bil torej od nekdaj v stiku s svetom. Nato so sledili uspehi raznih mojih kolegov, od Saše Podgorška in Aleša Verbiča do drugih, ki so tlakovali pot novemu slovenskemu valu; Evropa nas je že takrat začela spremljati.

Metod Pevec: Prehod iz jugoslovankega v slovenski film sem doživljal kot nekaj zelo problematičnega, in to zaradi številnih razlogov. Doma smo imeli prestrukturiranje produkcije in financiranja, postaviti smo se morali na noge. Tudi v Evropi nas niso kar v hipu sprejeli. Naši kolegi iz BiH in iz Srbije so uspevali s svojimi zgodbami na temo vojne – in nas so v svetu dojemali kot zgolj enega od drobcev, ki so odpadli iz te čudne balkanske alkimije. Takrat nas je to malo frustriralo. Zakaj ne smemo Slovenci v Evropo priti z evropskimi zgodbami, če smo se počutili evropsko? A od nas niso pričakovali denimo ljubezenskih dram, pričakovali – in tudi selekcionirali, afirmirali in nagrajevali – so vojne drame. Prvi igrani film, ki sem ga režiral, **Vse je pod kontrolo** (1992), je šel zlahka v Rotterdam, ker je tematiziral obdobje osamosvajanja, pa čeprav v žanru komedije. Ves čas me je motilo, da nas je Evropa regionalizirala, postavila na zemljevid: vi sodite tja in pripovedujte svojo zgodbo. Pa sploh niso vedeli, kaj naj bi naša zgodba bila. Evropa nam je že

ob vstopu namesto prijazne dobrodošlice ponudila odmerjeno mesto.

Miran Zupanič: Večjega preloma ne čutim; slovenska kinematografija je bila od petdesetih let naprej že vpeta v mednarodni kontekst. V petdesetih je bil najbolj navzoč France Štiglic, v šestdesetih Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik. Z osamosvojitvijo Slovenije se kaj prav dramatičnega ni zgodilo. Leta 1991 sem posnel televizijski film **Operacija Cartier**, ki ga je organizacija evropskih regionalnih televizijskih postaj CIRCUM leta 1992 nagradila v Valencii: to je bil eden prvih slovenskih filmov, ki so bili po osamosvojitvi opaženi v evropskem prostoru. A zame je osnovno in pomembnejše vprašanje, kaj slovenski film pomeni v slovenskem kulturnem okolju, kako ga nagovarja in kaj mu daje. Šele potem se odpira vprašanje evropskega konteksta, pri čemer je Evropa seveda abstrakcija, posplošujoč in na eni ravni celo imaginaren fenomen. Če domači film v slovenskem kulturnem kontekstu nima odziva in podpore – imel bi je veliko več, če bi bila kulturna politika na filmskem področju bolj sistematična, bolj usklajena – je hlepenje po tujih priznanjih samo tolažilna nagrada, pa naj zvenijo še tako imenitno. Sami sebe moramo znati ceniti najprej doma in biti seveda veseli, če nas cenijo tudi drugje.

Miha Hočevar: Čeprav dosegamo uspehe doma ali v tujini, se nikoli ni zgodilo, da bi te uspehe politična srenja prepoznala, jih pretvorila v politično voljo in slovenski film podprla tako, kot se spodobi. Namesto da bi takrat, ko je Janu Cvitkoviču uspel veliki preboj v Benetkah, z vso silo podprli nadarjene ustvarjalce, se ni zgodilo nič. Filmarji smo skušali izkoristiti vsako priložnost, da bi se prebili naprej, politična volja pa se okrog tega ni oblikovala.

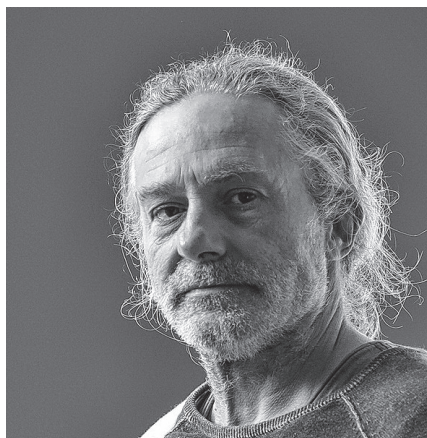


Maja Weiss v filmu *My Way 50* - med iskanim in najdenim svetom (2018)

Vsi štirje ste pripadniki prve generacije režiserjev po osamosvojitvi. Poželi ste največ pozornosti, tako zaradi ustvarjanja »slovenske filmske pomladi« kot zaradi pomembnih nagrad in dobre gledanosti. Si upate podati kako splošno sodbo o svoji generaciji in prominentnem mestu, ki ga je zasedala v slovenskem kulturnem prostoru? Je med vami občutek povezanosti, sodelovanja?

Hočevar: Z našo generacijo in mlajšimi smo uspeli v zadnjih 15, 20 letih vzpostaviti stroko v neko novo entiteto. Sploh ne gre več za leta ali žanre. Maloštevničnost nas seveda omejuje, a smo veliko dosegli na področju družtev: nenehno pritiskamo in urejamo stvari. Eden večjih dosežkov je bil, da so se začeli na našo pobudo objavljati razpisi samo za debitantske filme, ki mlajšim ustvarjalcem odpirajo pot do prvega celovečerca.

Publicistika in kritika pogosto pozivata, naj »damo priložnost mladim«. Kam in zakaj naj se umaknemo samo zato, ker smo posneli že denimo pet filmov? Mar smo kreativno impotentni? Absolutno si želim še več debitantskih filmov, želim pa si tudi sam posneti še kakega – in mislim, da sem tega še sposoben. Povejte mi, ko to ne bo več res.



Miha Hočevar, foto: Igor Škafar



Metod Pevec, foto: Željko Stevanić



Miran Zupanič, foto: Anže Koron

Pevec: Slovenija je specifična, ker nimamo generacijskega razkola, kakršnega poznamo v kaki sosednji, južnejši državi. Metaforično bi si upal reči, da nam film *Karpopotnik* pokaže, da Karpo Godina in Matjaž Ivanišin pripadata isti generaciji. Enostavno smo premajhni, da bi lahko govorili o kakršni koli obliki razslojenosti. Ves čas pa je obstajalo zavedanje, da se moramo povezovati, tako generacije kot avtorji, ki imamo zelo različne estetske afinitete. Glede tega smo bili zelo uspešni, ponosen sem na naše društveno življenje, na družinsko usklajenost in na harmonijo med glavnimi ustvarjalnimi partnerji v slovenski kinematografiji.

Weiss: Generacija, ki je na začetku devetdesetih vstopila v filmski svet, je stopila v prostor razsula: ni še bilo Slovenskega filmskega centra, ni bilo denarja, osrednji festival je bil še Slovenski filmski maraton ... Vse je bilo treba postaviti na novo, urediti. Naša generacija, ki je bila željna snemanja filmov, se je seveda borila. Pozneje so se našim akcijam in iniciativam pridružile tudi mlajše generacije, ki vedno znova skušajo stabilizirati ranljivo kinematografijo in finančno podhranjenost. Paralelno z ustvarjalnostjo je

bila za nas značilna tudi borbenost. Dogovorili smo se, da drug drugemu ne bomo pljuvali po filmih, da jih ne bomo dajali v nič in kritizirali, tudi če nam kdaj kak kolegov film ni všeč. Šlo pa je tudi za slovenski jezik, za dialoge – naša generacija se je borila za zavest, da je slovenščina v filmih lep in poslušljiv jezik. Dolgo časa je namreč veljalo: *Takoj ko slovenski igralec spregovori, film pade.*

Zupanič: Pri nas je težko govoriti o generacijskosti, ki bi bila del načrta ali zelo intenzivnega soobčutenja, ker je težko govoriti o kakršni koli načrtnosti. Nimamo aktivne kulturne ali programske politike, nimamo usklajenih sistemov kulturne produkcije; kar se dogaja, se dogaja zelo spontano, do neke mere naključno in brez širše vizije. Četverici, ki sodeluje pri tem pogovoru, je skupno to, da smo v filmski prostor profesionalno stopali na začetku devetdesetih let, v dediščino osemdesetih, v čas, ko je bil slovenski film na prelomnici že zato, ker je leta 1991 prva slovenska pomladna vlada ukinila osrednjo programsko, produkcijsko in tehnično ustanovo, Viba film. Filmsko področje je edino področje v državi, ki je ob tranziciji doživelo institucionalni prelom. Niso

ukinili Opere, Drame, Filharmonije ali knjižnic – ukinjena pa je bila Viba. To je bilo pomembno politično sporočilo. Če javni zavod oz. njegov direktor ne delujeta dobro, odgovor verjetno ni ukinitve, ker to onemogoči izvajanje dejavnosti. Vstopili smo v prostor, ki je bil takrat institucionalno pogorišče. Nacionalna televizija je med letoma 1990 in 1995 prevzela ključno vlogo pri ohranjanju filmske kulture; mislim, da do neke mere celo na račun tega, kar naj bi bili primarno televizijski žanri. Šele potem, spet na pobudo filmarjev, je bil leta 1994 sprejet Zakon o filmskem skladu in težišče se začne prenašati nazaj na novo ustanovo.

Če kaj, nam je skupno to, da delamo v nenehno spreminjajočem se in absolutno nestabilnem ustvarjalnem okolju. Za tako zahteven proizvodni proces, kot je film, to pomeni ogromno breme. To je tako, kot da bi skušali v zraku, pri 120 km/h, kolesca urnega mehanizma sestaviti v delujočo uro. Nenehna turbulenca, nenehno spreminjanje finančnih in sistemskih danosti spremeni vsak filmski projekt v unikat. Glede na to, kako malo denarja in sistemске pozornosti država namenja kinematografiji, je slovenski film čudež in kljubovanje. Skoraj nepojmljivo je, da

za drobiž in ob vsej sistemski malomarnosti ljudje sploh hočejo delati filme.

Kakšni so po vašem mnenju globlji razlogi za sistematično marginalizacijo filmske umetnosti, ki je bila rdeča nit zadnjih tridesetih let? Je bilo od osamosvojitve kakšno obdobje dovolj stabilno, da slovenskim filmarjem ni bilo treba opravljati vzporedne funkcije političnih aktivistov?

Zupanič: Moja razlaga je, da je pri Slovencih še zelo globoko zakoreninjeno pojmovanje umetnosti iz 19. stoletja, kjer je vsezveličavna literatura. Sledijo gledališče, glasba in opera, slikarstvo ... film pa je že od samega začetka dojeman kot sejemski zabava. Po drugi svetovni vojni je partija nekaj časa sledila Leninovemu sloganu o »filmu kot našem najmočnejšem propagandnem orodju«. Potem pa se je film znašel v praznini: bil je preveč pomemben in preveč invaziven medij, da bi ga lahko iztrebili, po drugi strani pa ni bilo prave volje, da bi ga podprli. V vrednostnem sistemu pač ni tako visoko. Knjiga, na primer, do bralca pride po produkcijsko manj zapleteni poti kot film, ki je tehnično veliko kompleksnejši proces in terja več koordinacije. Ker to ni v rokah zasebne iniciative, ampak nekoga, ki mu je to deseta briga, se sistem nikoli ne vzpostavi na tak način, kot bi bilo treba. Pa ni tako zelo zapleteno, saj ne delamo raket.

Weiss: Slovenska politika in slovenski gledalci nikoli niso razumeli, da je film gospodarska panoga, da ustvarja delovna mesta in da od njega živi cel kup ljudi. Politika prav tako nikoli ni razumela koncepta kulturnega kapitala. Šele v zadnjem času, ko so začeli v Sloveniji pogosteje snemati tujci, je začela rasti zavest, da gre za *AV-industrijo*. Ekipe morajo plačati tudi najem zemlje, na kateri snemajo, nahraniti svojo ekipo itd. Ko bo imel slovenski film 10

ali 15 milijonov letno, kar je najmanj, kar bi mu moralo pripadati, bi se stvari lahko začele obračati drugače.

Pevec: Pri tem vprašanju pogosto zanemarjamo kontekst konkurence in percepcije. Če se slovenski filmarji primerjamo s slovenskim gledališčem, bi si upal trditi, da teater živi v avtarkiji, film pa je ves čas soočen s konkurenco svetovne produkcije. Še več: soočen je z izborom najboljših filmov iz najboljših kinematografij vsega sveta. Včasih se pozablja, da vsaka velika kinematografija na pot v svet pošlje samo zelo skromen odstotek filmov – tudi opevana ameriška. Nam pa se po drugi strani seveda ne odpušča po logiki, da je vsaj 10 odstotkov filmov zelo uspešnih. Vsak film, ki je posnet, je deležen istih strogih kriterijev. Percepcijo sem omenjal tudi zato, ker smo do svojega jezika in filma še bolj senzibilizirani, še bolj kritični – kar seveda ni narobe. Poskušajmo pa upoštevati, v kakšnem kontekstu skuša preživeti slovenski film, za razliko od opere, gledališča itd. Lahko smo ponosni, da smo preživeli in da so se nekateri filmi domačemu občinstvu tako prikupili, da so postali lokalne uspešnice, nekateri pa dosegli uspehe na mednarodnih prizoriščih.

Hočevar: Ali slovenski bralci morda kričijo, naj slovenski pisatelji pišejo po vzoru tujih? Ne. Vseeno pa od manj zahtevne publike pogosto slišimo, naj »že enkrat naredimo en dober akcijski film« ali kaj podobnega. A ne pristajamo na to, da bi oponašali tuje žanrske vzore, ker je to praktično nemogoče.

Zupanič: Gre za vprašanje kulturnega imperializma. Mi smo kolonija ali pa vsaj polkolonija ameriške – in s tem mislim potrošniške – kulturne invazije. Gre za kompleksno sprego filma, televizije in pretočnih ponudnikov, ki v družbeno tkivo nenehno dovajajo ogromne količine kulturnih vzorcev,

ti pa postajajo sestavni del identitete predvsem mlajših generacij. Postavlja se ključno vprašanje, koliko ta prostor sploh še ustvarja in ohranja svojo avtentičnost. Merim na avtentičnost čutenja, izražanja ter dojemanja samega sebe in svoje resničnosti. Zato so zgodbe, ki jih pripovedujejo avtorji tukaj – pa naj bo v gledališki, literarni, glasbeni ali filmski formi – tako pomembne. Naše zgodbe ne bo povedal nihče. Bo mar Hollywood produciral **Oroslana** (2019) in **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019)? Ne bo, ker producira globalni produkt in ob tem sistematično izvažja določene vrednote. Če bi imeli ozaveščen političen razred, ki bi dal nekaj na vrednote, tradicijo in zgodovinske izkušnje ljudi, ki tukaj živijo, bi verjetno iskal ravnotežje med domačim in tujim. Pred svetom se seveda ne moreš zapreti in tudi ni potrebe, da bi se – tuje vsebine lahko iz nas delajo kozmopolite tudi v času, ko se ne premaknemo iz svojega stanovanja.

Hočevar: Če je Lenin rekel, da je film naše najmočnejše orožje, lahko povemo še, kako je na film gledal Stalin. Kulturni birokrati so do njega prišli s podatkom: »Posnamemo 40 filmov na leto, pa so samo štirje dobri.« Odgovoril jim je: »Posnemite torej samo te štiri.« Ko so Churchillu njegovi anglobirokrati rekli isto, je odredil: »Posnemite jih 400!«

Weiss: Tudi legendarni snemalec Vilko Filač je govoril: »Ne obremenjujte se preveč. Američani posnamejo sto filmov, od tega je 20 dobrih in 4 odlični. Tako je razmerje.« Pritisk, da naj bi bil vsak film, ki ga posnamemo, popoln, je v nasprotju z naravo raziskovanja in ustvarjanja. V polju nacionalnega in mednarodnega pa je pomembno tudi vprašanje koprodukcij. Danes imamo ogromno režiserjev, ki živijo v tujini. Olmo Omerzu, Hanna Slak, Rok Biček, Sara Kern, Mitja Okorn ... Pojavlja se

vprašanje o odnosu med filmi, ki so v večinski produkciji Slovenije, in filmi, kjer ima Slovenija manjšinsko produkcijsko udeležbo. Glede na to, kako malo denarja imamo v slovenski kinematografiji, se nam lahko zgodi, da kmalu ne bo več filmov v slovenskem jeziku.

Pevec: Predikat nacionalnega je morda diskutabilen, a gre za pomembno vprašanje. Če smo že začeli s tridesetletnico osamosvojitve in naše države, se počutim zelo ponižanega, če se država v zadnjem hipu spomni, da bi potrebovala nekaj za svojo proslavo. Bi se pa, nasprotno, čutil počaščenega, če bi se država pred tremi leti zavedala, kaj prihaja, za okroglo mizo povabila vse slovenske filmske avtorje in jim postavila eno samo vprašanje: kaj so nacionalne teme, ki bi si zaslužile, da jih ekraniziramo, da jih povemo Slovincem in predamo naslednjim rodovom? V tem primeru bi prišli na dan z zanimivimi predlogi, za katere bi bilo najbrž jasno, da potrebujejo malo več denarja, kot ga imamo trenutno na razpolago.

Kako pomembno se vam zdi, da režiser stopi v film mlad, neposredno po zaključku Akademije? Kontinuirano delo je za umetnika najbrž ključno – in slovenskim avtorjem ta kontinuiteta ni omogočena. To verjetno vpliva na širšo sliko slovenskega filma. Miha Hočevar, na filmsko sceno ste vstopili velikopotezno, s še vedno kulturnim Jebiga (2000), a to je bilo okroglih deset let po nagradi za mladega ustvarjalca na Slovenskem filmskem maratonu.

Hočevar: Moji projekti so bili večkrat zavrjeni na kulturnem ministrstvu, potem na Filmskem centru. Postajal sem vse bolj nestrpen; k sreči sem imel eksistenčno zaledje, ker sem se ukvarjal z režijo oglasov – čeprav so mi mnogi očitali, da se ne posvečam samo filmu. A zbral sem dovolj moči in financ, da sem sam

začel z delom. Moj nasvet mladim režiserjem je: ne vstopaj na vsako silo. Vstopi takrat, ko imaš kaj povedati. Hlastanje po prvencu čim prej se mi ne zdi zdravo. Ni se pametno zaleteti na vrat na nos. Je pa treba pogosto z glavo skozi zid: a vedeti moraš, s čim se zaletavaš v zid, kako ga boš prebil in kaj te čaka na drugi strani. Nisem pristaš pretiranega hite-nja, sem pa pristaš tega, da se za mlade, ki prihajajo, ustvari varno produkcijsko okolje, brez komercialnih pritiskov, da lahko trezno in zrelo – ne glede na leta – vstopijo, ko se počutijo dovolj močni, da bodo naredili to, kar hočejo narediti, in ne tistega, kar se od njih pričakuje.

Weiss: Nujno je imeti vzgib in željo, da bi rad nekaj povedal, potrebo po odslikavanju sveta. Pogrešam pa mlad film. Vsa podpora, ki jo imajo mladi avtorji – v obliki razvoja scenarijev, *scriptdoctoringa*, mednarodnih delavnic ipd. –, sicer zgodbeno in dramaturško postavi prvence, jim pa odvzame tisti šarm prvega filma. Spomnimo se samo na **Krizno obdobje** (1981) Francija Slaka! Zdi se mi, da komisije za izbor projektov temu v večini niso več naklonjene.

Hočevar: Mladi prestajajo vse peripetije zbiranja denarja, medtem minejo štiri leta in v tem času lahko izgubijo svojo ostrino. Če imate kaj za snemat, posnemite. Pravijo, »da lahko danes film posnameš z iPhonom«. Izvolite, ampak naredite ga dobro.

Zupanič: Ni treba čakati, da se boš počutil silno pametnega, ampak začni že malo prej. Genijev, kakršen je bil Orson Welles, ki je pri 26 letih posnel **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941), je malo. V pedagoškem poklicu opažam, da sistem izobraževanja mlade sili, da si ob vstopu na Akademijo sami naložijo izredno visoka pričakovanja; v resnici so pod ogromnim stresom. Poleg talenta in delavnosti, vztrajnosti in

samodiscipline potrebuješ tudi življenjske izkušnje. To se zelo pozna ljudem, ki so že prej študirali ali počeli kaj drugega; tak je bil na primer pred nekaj leti Darko Štante. Ko pridejo na Akademijo, taki posamezniki ustvarjalno eksplodirajo, ker vedo, kaj hočejo povedati.

Pomembno se mi zdi, da se kontinuitete, ko je enkrat vzpostavljena, ne pretrga. Če precej hitro dobimo avtorjev debitantski film, potem pa minejo leta in leta pred naslednjim, je to problem. Seveda je to tudi stvar avtorjeve izpovedne moči. Ne verjamem pa v zatrtje avtorje: naš sistem ni naravnan v zatiranje posameznikov, ki želijo delati in lahko dokažejo svojo nadarjenost. Je pa dejstvo, da je produkcijski okvir, v katerem avtor dela, skromno odmerjen. A danes se že da posneti film v *no-budget* ali *low budget* produkciji; od tega živeti ali to delati kontinuirano pa je seveda nekaj drugega. Je pa tako, da nas naša širša kultura sili v perfekcionizem. Vsi bi bili radi popolni in po možnosti še tekmovali s hollywoodskim visokoproračunskim filmom, kar je tako ali tako utopija. Naši mladi avtorji si včasih ne dovolijo spontanosti in napak, ampak od sebe terjajo popolnost. Na ta način se do neke mere samoomejujejo. Če dajemo na tehtnico svežino in popolnost, bi si želel manj popolnosti in več svežine. Treba je biti tudi malo anarhista, kot je bil prej omenjeni Franci Slak.

Pevec: Nedavno je bil objavljen prenetljiv podatek, da je 50 odstotkov vseh filmov prvencev. To se mi pravzaprav ne zdi dobra novica. Ali to pomeni, da bo polovica avtorjev ostala samo pri svojem prvem filmu? Po eni strani moramo avtorjem omogočiti vstop in kvalitetne prvence, a zdi se mi, da s tem nikoli nismo imeli težav. Če se ozremo nazaj vse do Hladnikovega prvega – in najbolj uspešnega – filma in nato spremljamo vse avtorje, ki so mu sledili, bi slej ko



Miran Zupanič na snemanju filma *Made in Slovenia* (2007), foto: Stane Sišen



Peter Breutz in Maja Weiss v filmu *My Way 50 - med iskanim in najdenim svetom* (2018)

prej prišli do ugotovitve: ni problem prvi film, ampak drugi. Prvi film je pogosto neka osebna zgodba, ki jo ima vsak mlad avtor na zalogi – že *a priori* ima neko pristnost, ki pripomore k uspešnosti. Drugi film pa je resnični prestop v profesionalizem, je to, da se naučimo pripovedovati zgodbo na dovolj atraktiven in prepričljiv način, pa čeprav ta zgodba ni osebno naša. To pa je težek korak.

Vprašanje okrog prvencev je zelo delikatno in kaže na zrelost neke kinematografije. Pogoji ne smejo biti postavljeni tako ultimativno, da moraš biti uspešen že s prvim filmom. To je tisto, kar lahko ugonobi nekoga, ki pri prvem ali drugem filmu še ni avtorsko zrel za presežek. Poznamo avtorje, ki so šele v poznih letih rojevali odlične sadove, z Ingmarjem Bergmanom na čelu. Med tema dvema poloma je kup vprašanj, ki se nanašajo na konsistentnost, na organiziranost neke kinematografije.

Okrog leta 1996 se v filmski produkciji začne obdobje, ki se ga je prijel termin novi val: slovenski film je začel zbuhati pozornost doma in v tujini. Andrej Košak je z *Outsiderjem* (1997) v kino zvalil več kot 90 tisoč gledalcev, do takrat največ v samostojni Sloveniji. Metod Pevec, na pragu tega razcveta, leta 1995, ste režirali svoj debi *Carmen*.

Pevec: Film *Carmen* je imel zapleteno genezo, ki se nanaša ravno na obdobje produkcijske tranzicije. Filma si sploh nisem želel režirati, vabil sem Žiko Pavlovića, a je nato prišlo leto 1991 in na ministrstvu za kulturo so ocenili, da Srb ne more režirati slovenskega filma. Postopoma je prišlo do odločitve, da bom režiral sam. Po manjši krizi upada gledalcev v času preloma je imela *Carmen* skoraj 30 tisoč gledalcev, kar je bil lep uspeh, sploh zato, ker sta bila takrat v kinematografih James Bond (**Zlato oko**

[*GoldenEye*, 1995, Martin Campbell]) in za nami Fincherjev **Sedem** (*Seven*, 1995). Nato je sledilo obdobje velikih oscilacij, kamor sodijo tudi prvenci, kakršen je Mihov *Jebiga*. Veliko je bilo tudi programskega neposluha za nove trende. Kmalu po *Carmen* sem začel prijavljati scenarij z naslovom *Pod njenim oknom*; spomnim se zavrnitve z argumentom, da scenarij »preveč koketira z občinstvom«. Pod ta argument se je podpisalo v tistem času zelo ugledno ime. Šlo pa je za to, si slovenski film sploh ni upal razmišljati drugače. Pa ne mislim samo radikalnega absurda filma *Jebiga*, ampak tudi mojo smer, romantičnokomedijsko dopadljivost. Namerno sem si želel posneti film, ki ne bo površen, a bo vseeno pripadal temu žanru. Prizadelo me je, da je bil okarakteriziran s koketnostjo, ki ima na sebi nekaj cenenega. Takrat je torej prišlo do estetskega razkoraka. Gotovo smo zdaj v tem smislu zrelejši in se je žanrska tolerantnost povečala. Takrat pa je bila, tudi pri selekcioniranju, še prisotna pretirana nacionalno-dramska serioznost, ki je precej omejevala nekatere programe. Film **Pod njenim oknom** (2003) je šel v realizacijo prek rezervnega kanala na televiziji, s skromnim proračunom. Podobno velja za *Outsiderja* in številne filme tistega časa. Avtorji smo bili že zreli za bolj svež, izviren, raznorodni film, odločevalci pa so kar precej zaostajali in so pri svojem branju še vedno nosili okorne, stare plašnice.

Hočevar: Zanimiva je geneza sprejemanja filma. Vsi se spomnimo neuspešnih poskusov sredi osemdesetih, ko se je zgodilo nekaj pravih debaklov. In to nam očitajo še danes: zakaj snemamo filme, kot je večno opevana **Rabljeva freska** (1995). Seveda pa je dobro, da rastejo apetiti in okus publike. Od nas pričakujejo vedno boljše stvari, bolj zabavne, dinamične, bolj narejene filme.

Mi bi šli radi naprej, politična volja pa temu ne sledi.

Kako ste v svojih karierah doživljali prehod s filmskega traku na digitalno tehnologijo? To je bil način dela, ki ste se ga morali priučiti, za razliko od današnje mlade generacije. Ste morda imeli do digitalizacije začetni odpor? Argument, da zdaj »lahko že vsak posname svoj film«, je lahko uporabljen tudi proti filmarjem, kot argument za omejevanje sredstev.

Weiss: Digitalizacija je s seboj prinesla drug način pripovedovanja zgodb. Ker poučujem na višji šoli, vidim, da je način percepcije, dogajanja in ritma pri mladih bistveno drugačen, kot je bil pri nas. Odpirajo se ključna vprašanja za prihodnost v zvezi z estetiko in načini podajanja zgodbe in mislim, da bo to še zelo zanimivo.

Sama sem pri 19 letih v prvem letniku Akademije začela s super 8-mm filmom; vedno sem svoje filme rada tudi sama posnela. Pozneje sem prešla na 16-mm in nato na 35-mm film s kratkim filmom **Adrian** (1998) in z *Varuhom meje*. To je bil za našo generacijo velik dosežek. Veljalo je, da si »dosegel največ, kar lahko dosežeš«, če ti je uspelo posneti film za kino na 35-mm trak. Na začetku sem vedno, tudi pri dokumentarjih, imela ekipo, potem pa sem v zadnjem dobrem desetletju ostala sama s sabo in s svojo produkcijo. *One woman band*. To je bilo zanimivo, ker rada preizkušam nove načine filmskega dela, a vseeno trenutno sanjam o tem, da bi spet snemala tako kot na začetku devetdesetih let – z ekipo vsaj treh ljudi. To bi zaključilo krog v mojem ustvarjalnem delu.

Zupanič: Tudi sam sem šel skozi vse formate, od super 8-mm, 16-mm, 35-mm do vseh mogočih video in digitalnih formatov. Nisem nagnjen k mistificiranju, je pa res, da je karakter

filmske slike drugačen od digitalnih formatov: slika je toplejša, mehkejša in ima več volumna. Morda je že res, da tehnično lahko danes »vsak posname film«, a redki znajo uprizoriti filmsko zgodbo. Nekaj se je mogoče tudi naučiti, a na prvem mestu je še vedno talent; šolanje in izkušnje so šele na drugem. Filmski trak nam je dal – podobno kot analogna fotografija – bistveno večji fokus. Pobožno smo vstavljali trak v kamero, in ko si zaslišal tisto brnenje, si štel vsako sekundo. V filmskem traku je bila nekakšna svetost; nisi vedel, kaj je nastalo, dokler ni razviti material prišel iz laboratorijev v tujini. Te posvečenosti danes ni, ker je vse postalo instantno: pred seboj imaš zaslon in sproti vidiš, kaj si zajel. Skrivnost pa je po mojem mnenju nekaj, kar umetnosti daje ključno dimenzijo.

Če na digitalizacijo gledam kot dokumentarist, pa moram reči, da je digitalni format dokumentarizmu prinesel neslutene razvojne potenciale. Če smo se prej tresli za vsako rolo filma, lahko danes na majceno kartico spraviš ogromno gradiva. Glede na to, kako žepna je v resnici slovenska kinematografija, bi morali veliko večjo pozornost namenjati dokumentarcem. Z relativno skromnimi sredstvi bi lahko dosegli veliko več. Z digitalizacijo sta ogromno pridobila tudi snemanje in obdelava zvoka. Tudi kadri so lahko tehnično bolj zahtevni, ker nosilni material ni več tako drag, kot je bil prej. Zaradi vseh teh prednosti nam ni treba jokati za preteklostjo; če kdo želi, pa lahko še vedno snema na klasični filmski trak.

Weiss: Ne gre za digitalno ali 35-mm sliko, gre za ljudi, ki to sliko posnamejo. Gre za to, ali je prizor posnel en človek z eno samo kamero ali pa si snemal v pogojih, kjer potrebuješ tehnično ekipo. Pa smo spet pri produkciji, pri denarju.

Pevce: Tema je res široka. Tudi sam sem snemal na različne formate. Ko se je pojavila digitalna slika, sem se začel spraševati, kaj je tisto, kar na prvi pogled loči filmsko sliko od digitalne, kajti razlika med njima je bila.

V laboratorijih so mi razložili, da je to stvar kemije, stvar žarka, ki potuje skozi tri plasti in tega niso uspeli nadomestiti z nobenim poprodukcijskim orodjem. Še vedno ostaja tista kemija filmskega traku, ki poskrbi za nena-domestljivo magijo. To magijo imamo vsi brezmejno radi, je pa res, da morda pride bolj prav pri igranem filmu. Ker so zdaj v uporabi predvsem digitalne kamere, se je razpasla praksa uporabe starih leč, ki jih snemalci nameščajo na hipermoderne naprave. Tako poskušajo v sliko vnesti nek analogni prijem. Izkaže se, da imamo analognost v sebi – to ni nič drugega kot napaka, odstopanje od precizne resničnosti, ki je nimamo radi. Zato je filmski trak še vedno zanimiv in živ.

V dokumentarizmu pa je to bistveno drugače. Izkazalo se je, da smo z digitalno kamero lahko bistveno bolj intimni. Na ta način lahko pridem k portretirancu domov na kavo, se pogovarjam in ga posnamem. Če pridem z ekipo, zlasti če je s televizije, ta zganja hrup in gleda na uro – in če s tem razbiješ atmosfero, si izgubil stik s človekom, ki ga snemaš. Če si sam, pa lahko razpolagaš s svojim časom in snemaš, kjer hočeš; ekipa bi te pri tem omejevala. Zato imamo doma vsi kakšno digitalno kamero – v vsakem dokumentarnem projektu sem bolj zadovoljen s tem, da sem sam in z digitalnim zapisom.

Hočevar: Ko govorimo o igranem filmu, se mi zdi razlika med filmskim trakom in digitalnim zapisom podobna razliki med sanjami in resničnostjo.

Na digitalizacijo se navezuje problematika dostopnosti slovenskega filma. Ampak kolikšen delež slovenske filmske dediščine iz časa po letu 1991 pravzaprav danes ni dostopen v novejši digitalizirani obliki?

Zupanič: Ena od posledic spreminjanja formatov – tudi televizija je šla iz standardnega na HD format – je, da številni filmi danes niso dostopni v kvaliteti, kakršne smo vajeni, kakršno bi si želeli in kakršna je tudi dosegljiva. Pred nekaj leti smo imeli v Kinoteki projekcijo *Operacije Cartier*, na kateri so film vrteli z bete. Uro in pol me je metalo po stolu, ker je bila kopija tako degradirana. Upam, da v televizijskih arhivih še obstajajo negativni in bi se film dalo na novo digitalizirati. To je vprašanje skrbi za kulturno dediščino; tudi tukaj je sistem izjemno malomaren. Velika večina filmov iz devetdesetih ni dosegljiva oz. ne bo dosegljiva, ko bomo napredovali na 4K in 6K format. To je tako, kot da bi knjige v knjižnici postopoma bledele in na koncu zbledele do konca. To je zelo žalostno in zaskrbljujoče, ampak v takem okolju živimo. Če bi Slovenci gradili piramide v Egiptu, bi se čez nekaj deset ali nekaj sto let vse sesedle, nič ne bi ostalo za nami.

Weiss: Dobro bi bilo narediti raziskavo, katere filme bi radi imeli digitalizirane in do njih dostop, tako iz obdobja pred osamosvojitvijo kot po njej. Pokazalo bi se, koliko ljudje sploh poznajo slovenske filme. Pri mladi generaciji se zatakne že pri filmu **Gremo mi po svoje** (2010), kar se mi je zdelo šokantno. Številni študenti medijske produkcije težko naštejejo veliko slovenskih filmov.

Seveda je vedno vprašanje, kdo bo plačal digitalizacijo in platformo, kjer bodo slovenski filmi dostopni. Večno vprašanje je tudi promocija slovenskega filma, ki pa je v zadnjih tridesetih letih napredovala, tudi po zaslugi projektov, kakršni so Štiglichev dan, Noč kratkih

filmov in akcija Baze slovenskih filmov, ki je v času koronakrize objavljala slovenske filme. Ljudje so bili za to gesto hvaležni in filmi so bili dobro gledani. Tukaj se spet lahko krešejo mnenja, ali je prav, da film, ker je nastal z javnim denarjem, po 70 letih preide v javno domeno in ga vsak lahko uporabi kot pokovko. Ali pa je film kulturna dobrina, kjer avtorjem pripada delež od gledanosti in se te pravice prenašajo tudi na naslednjo generacijo potomcev? Mora imeti film vedno vrednost nič, ker je nastal z javnimi sredstvi? Na ta vprašanja nimam odgovorov, se pa vse to vedno bolj sprašujem.

Pevec: Marsikdo zmotno misli, da niso digitalizirani samo stari filmi. Na filmski trak smo skoraj vsi snemali še pred petimi, sedmimi leti. Ti filmi tako še niso stari, pa so že nedostopni. Ko so se digitalizirali kinematografi, so nehali predvajati filmske kopije in od takrat smo tudi mi imeli končne kopije v digitalni obliki. A to se je zgodilo razmeroma pozno. Večina naših filmov je zaprašeni, v arhivih. *Pod njenim oknom* na primer ni dosegljiv v nobenem formatu, niti za televizijo niti za kino.

Hočevnar: *Jebiga* smo s pomočjo Telekinga digitalizirali na lastno pest in na ta način obeležili njegovo 20-letnico. Za naslednja dva filma, **Na planincih** (2003) in **Distorzija** (2009), ne vem, kje sta. Oba dela *Gremo mi po svoje* pa sta na srečo ohranjena, tako zaradi svoje popularnosti kot zaradi skrbi producenta, ki se je pravočasno zavedal nevarnosti prehoda s filma v digitalno.

Hočevnar: *Za konec imam tudi sam vprašanje za nas. Kateri predsodek o slovenskem filmu vam gre najbolj na živce? Svoj odgovor že imam: »Slovenski filmi so negledljivi, slovenski filmarji pa ste vsi skregani med sabo.«*

Zupanič: Predsodkov ne jemljem resno in si z njimi ne delam težav. Razgledani, kultivirani ljudje imajo svoja mnenja in ne posplošujejo. Če nekdo pravi, da je slovenski film dolgočasen – prav. Je pa tako, da gledati še ne pomeni videti.

Pevec: Pogosto mi gre na živce, da slovenski film doživljajo populistično, kot nogomet. Vsak vse ve, vsak je poln nasvetov, ki pa so zelo površni. Ogromno ljudi mi predstavlja svoje »sijajne ideje« za film, a so to samo teme, ki krožijo v naši zavesti, nekaj, kar so ljudje videli na televiziji. Pozablajo, kako težko je biti zares izviren. Tisti, ki se trudimo biti izvorni in predpono 'slovenski' jemljemo resno, se pogosto srečujemo s takimi nesporazumi.

Weiss: Ljudje mi včasih predlagajo kako zanimivo zgodbo, potem pa se izkaže, da so v njej ogromni požari in hollywoodski prizori. Ljudje imajo še vedno predstavo, da *se vse da*, po drugi strani pa slovenskemu filmu očitajo, da jemlje davkoplačevalski denar. Ko pridem v Belo krajino, mi marsikdo reče: »Poglej jo, slovensko režiserko!« Nikoli ne vem, ali je to dobro ali slabo. (*Smeh*) Lahko pa povem nekaj pozitivnega o krizi lanskega leta. Ljudje so pristopali k meni in sočustvovali, češ, kaj delajo slovenskemu filmu. Počasi javnosti zlezejo te stvari pod kožo in jo začne skrbeti.

Pevec: Vedno se sprašujem, koliko so se ti predsodki vrasli vame, koliko me omejujejo in koliko sem sam začel omejevati druge. Na Akademiji predavam predmet Adaptacija literarnega dela. Ena od študentk z veliko talenta adaptira življenjsko zgodbo Louisa Adamiča. A v scenariju opiše množico, ki se z ladje usuje na Ellis Island, se pelje mimo Kipa svobode, po Manhattanu, čez Brooklynski most ... Kako naj ji povem, da to nikoli ne bo ugledalo luči sveta? Kje mladim prirezati krila, kje omejiti

njihove sanje? Lahko jih seveda pustimo, naj pišejo karkoli, a to bo prav tako frustrirajoče, če ne bo uresničljivo. Gre za specifično slovensko dilemo: lahko sanjamo, a v zelo omejenem obsegu. Dozice so homeopatske.

Vsako oziranje nazaj terja tudi pogled v prihodnost. Kakšne upe imate za prihodnost slovenskega filma?

Hočevnar: Vilko Filač, prej omenjeni direktor fotografije, nam je na začetku študija rekel: »Film se začne v temi. Najprej je tema, potem pa počasi prižigaš.« Še vedno smo v temi, a bomo prižigali.

Zupanič: Akademija se je preselila v novo stavbo na Aškerčevi. Pogoji so boljše kot kadarkoli prej, o takih smo lahko v času našega študija samo sanjali. Imam veliko nadarjenih študentk in študentov. Trdno verjamem v prihodnost slovenskega filma – ostal in obstal bo. V kolikšni meri bodo lahko ljudje uresnili svoje zmožnosti, pa ni odvisno samo od njih, ampak od vsega okolja. Od vsakokratne oblasti moramo kategorično zahtevati, da izpolnjuje svoje zaveze do državljanov, do ustvarjalcev in do gledalcev.

Pevec: Ni me strah, da bi avdiovizualna produkcija v celoti zamrla. Me je pa strah, ker opažam tendence določene politike, ki skuša produkcijo prisiliti v bolj populistično držo. V skrajni sili bodo avtorji prisiljeni preživeti in sprejeti takšno ali drugačno delo. Tega pa si ne bi želeli, ker je v mladi generaciji ogromno ustvarjalcev, ki si ne želijo zgolj servilne avtorske držbe.

Weiss: Zase si želim, da bi po trinajstih letih končno spet dobila celovečerni igrani film, da bi mi končno uspel preboj, ki mi zdaj že petkrat ni. Želim si še, da bi tudi srednja in starejša generacija lahko kreativno sodelovali in bili aktivni. Za slovenski film pa si želim, da ne bi bil kletvica, ampak upanje in lepota.



Senarnica 2016: Christian Routh in Miha Hočvar, foto: arhiv DSR



Udeleženci in mentorja na Senarnici 2018, foto: arhiv DSR

Scenarnica 6.0.:

»Papir vse prenese«

ANA ŠTURM

Scenarij za leto, ki je za nami, bi si težko izmislil ali izmislila tudi najbolj nor scenarist ali scenaristka. Čeprav se v teku pandemije scenaristom – vsaj v teoriji – delovno okolje ni bistveno spremenilo, saj gre v osnovi za osamljen poklic, pa so bili po drugi strani številni ustvarjalci zaradi vseh negotovosti, ki so bile v zraku – od znanstvenofantastičnih do političnih – soočeni z razmerami, v katerih je bilo zelo težko biti ustvarjalen. Za marsikoga je bilo obdobje produktivno, po drugi strani pa, kot pravi scenaristka Iza Strehar, »za marsikaterega ustvarjalca pandemija ni bila najlažja in s tem ni nič narobe; razmere definitivno niso bile spodbudne za kreativnost in res me razjezi, ko slišim kak komentar, da bi morali ustvarjalci izkoristiti karanteno za inkubacijo in čim več ustvarjati. To res ne gre tako.«

Med tiste, ki so bili med pandemijo zagotovo produktivni, spadajo udeleženci »petega letnika« Scenarnice, scenaristične delavnice, ki poteka pod okriljem Društva slovenskih filmskih režiserjev oz. njegove (pod)sekcije DSR scenaristi. Gre za enega najuspešnejših projektov omenjenega društva. Scenarnica predstavlja pomembno pridobitev na področju razvoja domače scenaristike, ki še vedno velja za eno najbolj zapostavljenih in podhranjenih. O Scenarnici – zakaj je nastala in na kakšen način poteka – smo se za Ekran pogovarjali z Matevžem Luzarjem, scenaristom, režiserjem, aktualnim predsednikom DSR in enim od idejnih vodij Scenarnice, ter z nekaterimi udeleženci (Peter Bizjak [2019], Irena Gatej [2016], Aron Horvath [2018], Luka Marčetič [2017, 2021] Olga Michalik [2019], Darko Sinko [2016], Iza Strehar, [2017, 2020] in Urban Zorko [2020]), ki so se delavnice v zadnjih petih letih udeležili.

»Na Scenarnico sem se prijavil, ker sem po dveh, treh poskusih ponovno želel napisati scenarij za celovečerni film. Naslov projekta je **Inventura**, gre pa za zgodbo o moškem srednjih let, ki ga nekega dne napade neznanec. Skozi preiskavo

začne dvomiti o vsem, kar se mu je v življenju do takrat zdelo samoumevno,« svoje razloge za prijavo in sam projekt opiše Darko Sinko, ki se je udeležil prve izvedbe Scenarnice leta 2016. Film *Inventura* je končal konec leta 2020 in zdaj čakamo, da ga bomo lahko videli na velikem platnu. Pri tem Sinko dodaja, da je »scenarnica k realizaciji filma verjetno bistveno prispevala, in to na različne načine. Mogoče niti ne toliko v vsebinskem smislu, ampak preko nje sem scenarij dejansko spisal, na delavnici sem veliko razmišljal o scenaristiki, kako so narejeni filmi, kako so grajeni prizori itd.; se pravi, 'zrasel' sem kot scenarist. Preko vsega tega in dela v skupini sem pridobil dodatno suverenost, okrepil svoja stališča in kreativna izhodišča.«

Slovenski ustvarjalci so svoje scenarije kar nekaj let lahko pilili na scenaristični delavnici Pokaži jezik, ki je bila ustanovljena konec 90. let in je bila ena prvih tovrstnih delavnic na področju bivše Jugoslavije. Ko je »šola« Pokaži jezik, ki jo je vodil Zdravko Duša, prenehala z delovanjem, je v izobraževanju nastala večletna vrzel. Prvi resnejši poskus bolj sistematične obravnave scenaristike je leta 2013 ustanovljena katedra za scenaristiko na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (magistrski študij), leta 2016 pa se mu je pridružila Scenarnica. Kot enega dlje trajajočih projektov, iz katerega je izšlo kar nekaj perspektivnih scenaristov in scenaristk, lahko omenimo še Grossmanovo nagrado in priznanje, ki ga od začetka 90. let vsako leto razpisuje AGRFT (v zadnjih letih v sodelovanju s sekcijo DSR Scenaristi). Na natečaju lahko sodelujejo študenti in študentke slovenskih univerz z izvirnimi scenariji za kratki igrani film ali kratko televizijsko dramo. Poleg Scenarnice pa obstaja še prav tako uspešna delavnica Kratka scena (več o tem v Ekranu september/oktober/november 2017), skupni projekt produkcije EnaBanda in Društva za uveljavljanje kratkega filma Kraken. Kratka scena je prva

scenaristična delavnica pri nas, ki je posvečena izključno razvijanju umetnosti kratkega filma.

Ampak vrnimo se k Scenarnici. »Pisanje scenarija je,« pravi Matevž Luzar, »kot iti v rudnik, torej je zelo težaško delo. [...] In najtežja stvar pri pisanju je priti do prve različice scenarija.« Scenarnico so organizatorji zato zasnovali kot intenzivno delavnico za razvoj scenarijev za celovečerne filme, od začetne ideje do prve verzije. Udeleženci se srečujejo daljši čas, cilj pa je napisati prvi osnutek scenarija. »Skoraj vse ostale mednarodne delavnice za udeležbo zahtevajo že prvo verzijo scenarija ali izpilen *treatment*. Zato smo se odločili, da ne bomo vstopali v prostor, ki ga pokrivajo že drugi. Želeli smo zasnovati delavnico, na kateri se bodo udeleženci naučili artikulirati svojo idejo, kjer bodo našli svoj izraz in hkrati dobili neka obrtniška znanja oz. orodja, ki jih bodo nato znali uporabljati tudi v svojem nadaljnjem delu,« o začetni ideji in konceptu Scenarnice pove Matevž Luzar.

Prva Scenarnica je pod budnim očesom Srdjana Koljevića – »človeške bajalice za probleme v scenariju«, kot ga je posrečeno opisala udeleženka scenarnice Irena Gatej –, ki scenaristiko že več kot 20 let poučuje na akademiji v Beogradu, potekala med pomladjo in jesenjo 2016, na njej pa je nastalo osem novih celovečernih scenarijev. Kot pravi Darko Sinko, je imel prav Koljević zanj na delavnici ključno vlogo: »Mislim, da ima izreden talent za vodenje takšnih delavnic. Ima ogromno scenarističnega znanja in izkušenj, hkrati pa ga ne prodaja za vsako ceno, kar tako počez, ampak zgolj tu in tam postreže s kakšnim zelo uporabnim nasvetom, ki je primeren za specifičen problem. Ob tem je zelo duhovit, razgledan in topel človek, ki je moja izkušnja delavnice zelo zaznamoval.«

»Po navadi se srečujemo 4 vikende in imamo 4 delavnice, strnjene v 2 meseca. Potem sledi mesec in pol t. i. delovne pavze, kjer udeleženci s pomočjo scenosleda pišejo svoj prvi osnutek. Na peti seansi – 5. vikendu se nam pridruži tudi zunanji strokovnjak; doslej je bil to vedno Christian Routh, mednarodno uveljavljen strokovnjak za področje scenaristike. Glede na to, da so udeleženci prej 2, 3 mesece intenzivno delali z nami, z dvema mentorjema in ostalimi v skupini, na ta način dobijo zelo neobremenjen zunanji pogled od nekoga, ki prihaja iz popolnoma drugega okolja, a hkrati nekoga, ki dobro pozna vzhodnoevropsko kinematografijo in te zgodbe zna umestiti v širši kontekst ter jim na ta način tudi pomagati,« potek scenarnice razlaga Luzar. »V teku delavnice sem dobila pogum, da raziskujem in preizkušam pisanje različnih prizorov in preko tega procesa spoznavam like in načine, na katere se tema filma lahko manifestira,« o svoji izkušnji pove Olga Michalik, ki

se je na delavnico prijavila s *treatmentom* za celovečerni film z delovnim naslovom **Flamenko**.

»S Scenarnico želimo tudi zbrati ljudi, nek kolektiv, ki se zna pogovarjati o scenarijih na podlagi dramaturgije, zgodbe, ki zna skupaj najti napake, iskati rešitve in razvijati znanje. [...] Ne gre samo za pomoč določenim projektom, ampak tudi za to, da se ljudje naučijo brati scenarije, da znajo detektirati dobre in slabe stvari, da se več pogovarjamo tudi o dobrih, ne samo slabih plath in da tudi izobrazimo ljudi, ki bodo nekoč lahko člani komisij ali odločevalci na kakšnem branju. [...] Zelo me tudi veseli, da pretekli udeleženci nadaljujejo skupno delo, da sodelujejo na kakem tretjem projektu, da drug drugemu berejo scenarije. To je tisto, kar je pravzaprav gojenje scenaristike,« razmišlja Luzar.

Izmenjava znanja in izkušenj je nekaj, kar ima pri sicer zelo samotnem in mukotrpnem opravilu pisanja scenarijev velik pomen, kar potrjujejo tudi udeleženci Scenarnice. »Debate v skupini motiviranih, nadarjenih kolegic in kolegov in ob tako predanih mentorjih so mi bile v resničen užitek – ko načeloma samotno opravilo (pisanje) postane strastno brbotanje filmskih duš, je to to. Imeti toliko možganov okoli sebe, ki se ukvarjajo s tvojo zgodbo (in ti z njihovimi), je za scenarista nekakšen plemeniti doping,« razmišlja Urban Zorko, ki je bil s projektom **Zadnji roast** eden od udeležencev Scenarnice v letu 2020. »Dejansko si vpleten v vseh osem projektov: pišeš svojega, ampak hkrati bereš še ostalih sedem, komentiraš na sestankih in aktivno sodeluješ pri njihovem soustvarjanju. [...] Eno je, da dobiš npr. teoretično znanje profesorja, meni pa je všeč še ta 'street cred', ko ti recimo 'sošolec' Dominik Mencej pove asociacijo iz Ramba na nekaj, kar si ti napisal, ker je pač to njegov najljubši film. To je nekaj tako dobrega, razširi ti percepcijo. [...] Tudi sicer so bili *feedbacki* ostalih najboljša stvar. Med nami se je zaradi tega ustvarilo neko posebno zaupanje,« se z Urbanom strinja Irena Gatej, ki je bila s projektom **None** o dečku, ki se z družino preseli v manjši kraj in spoprijatelji s tremi starejšimi gospemi, ki se borijo za njegovo naklonjenost, tudi ena od udeleženk prve Scenarnice v letu 2016.

Že po prvi petletki Scenarnica kaže lepe rezultate; od vseh udeležencev so 4 celovečerni filmi že posneti ter končani ali v postprodukciji. Še v letošnjem letu naj bi jih videli tudi na filmskem platnu. Okoli 15 projektov pa nadaljuje svoj razvoj preko različnih delavnic tako v tujini kot doma. Eden od filmov, ki naj bi kmalu ugledali luč filmskega projektorja, je **Eva**, ki je nastala po scenariju Ize Strehar. »Prvič sem se prijavila na Scenarnico v letu 2017 s prvo verzijo scenarija, ki sem ga napisala v teku mojega prvega letnika podiplomskega študija

Scenaristike pri prof. Mandiču, nato pa sem na delavnici scenarij predelala v bolj humoren žanr. Gre za zgodbo o 27-letnem dekletu po imenu Eva, ki je eksistencialno, finančno, profesionalno in ljubezensko v življenju obtičalo na ničelni točki, za povrhu vsega pa se še njeno telo odloči, da bo zaradi njenega načina življenja začasno izklopilo reproduktivni sistem, kar Eva dramatično označi za prezgodnjo menopavzo. Na predstavitvi projekta na Festivalu slovenskega filma, ki ga je organizirala Scenarnica, sem dobila producenta Vlada in Lijo (zavod December), ki sta mi priporočila režiserko Tijano Zinajić, s katero sva se odlično ujeli, tako da sem ji brez težav prepustila scenarij v režijo. Nato smo bili uspešni na razpisu za realizacijo prvencev, leta 2019 se je film posnel, zdaj pa je že v samem koncu posprodukcijske faze, zato upamo, da ga bomo lahko videli že v tem letu. Ker mi je Scenarnica že prvič toliko pomagala do prvega realiziranega celovečernega scenarija, sem se v letu 2020 prijavila še drugič.«

Letos se Scenarnice prav tako že drugič udeležuje scenarist, režiser in igralec Luka Marčetič. »Leta 2017 sem se prvič prijavil s projektom **Dekle noči** (delovni naslov), črno komedijo z nenavadno zgodbo o dekletu, ki trdi, da je superjunakinja, in kleptomanu, ki si želi postati njen *sidekick*. Gre za precej unikaten projekt, ki je bil trenutno potrjen na razvoju projekta. Novica me je močno razveselila, saj so mi s tem potrdili, da so na SFC le željni odštekanih in inovativnih projektov, če so dobro pripravljeni, za kar sem se v zadnjih nekaj letih precej potrudil. Čaka me še zadnji korak, realizacija. Zdaj že uradno verjamem, da bo projekt nekoč ugledal luč na koncu dolgega tunela.« Na letošnjo Scenarnico je bil sprejet s projektom **Dokler nas smrt ne loči** (delovni naslov), »*feel-good* družinsko dramo/komedijo o raznolikosti dveh generacij, boju med starimi in modernimi načeli in s kritičnim, a komičnim pogledom na toksično moškost.« Kot še dodaja Marčetič, »biti na delavnici ni samo to, da nekaj bolje napišeš, ampak je tudi neke vrste 'žig', s katerim lažje dobiš sredstva, ker projekt s tem pridobi večjo vrednost in resnost.«

A vsak kovanec ima seveda dve plati, ali kot razmišlja še eden od udeležencev Scenarnice, Peter Bizjak: »Občutek imam, da se je z mnogimi delavnicami, *talent campusi*, *meetingi* itd. vzpostavil nekakšen sistem nabiranja žigov komisij, ki odločajo, kateri projekt se bo udeležil katerega od teh dogodkov. Več žigov ko projekt dobi, več možnosti ima za financiranje. Kar pomeni, da imajo čisti, 'neokrnjeni' avtorski projekti manj možnosti. Tudi med Scenarnico sem se spraševal, katere klasike zgodovine filma bi preživele sito komisij. [...]. Med svojo izkušnjo s Scenarnico sem se še malo

bolj zavedel, da film vendarle ni samo scenaristična struktura, ki mora 'štimitati', vseeno gre za neko sanjsko predstavo, ki mora biti onkraj tega. Ne vem pa, če je delavnica pravo mesto za dosego tega. Pravzaprav bi rekel, da je to paradoks delavnic na splošno – scenarist potrebuje ta 'skok onkraj' in gre na (katerokoli) delavnico, da bi ga dobil, čeprav ga lahko v resnici proizvede samo sam. Morda pa vseeno mora na delavnico, da to spozna.«

Luzar poudarja, da »ne glede na to, za kakšno zgodbo gre, je pomembno tudi, da na Scenarnici kar najbolj razvijemo njen dramski potencial. Najbolj pomembno je, da ustrezno detektiramo, kakšen film udeleženec želi narediti, ker bo samo tak film lahko v končni fazi napisal oz. napisala. In to je tisto, kar je res pomembno, ne pa da se vsiljuje neke vzorce, ki izhajajo iz nekih učbenikov ali iz nekih preferenc, kakšni filmi bi morali nastati.« Plemenit cilj, ki pa ga je včasih zaradi različnih dejavnikov morda nekoliko težje prenesti v resničnost. Vsak mentor ima svoj okus in pristop, zaznamovan s svojimi vrednotami in izkušnjami. Vsak scenarij je unikaten in vsak pisec ima svojo senzibiliteto ter lastno razumevanje zgodbe in okusa. Tako se uspešnost delavnice oziroma dodelanost končnega izdelka pogosto zanaša na srečno kombinacijo mentorja, ki je ustrezen za določen projekt in ki se ujame z okusom ustvarjalca, in šele takrat nastane kreativen, konstruktiven pretok. Kot poudarja Peter Bizjak, pa je tudi »od posameznika odvisno, koliko je kdo od delavnice odnesel, in ker je bila delavnica zasnovana na komentiranju del drugih, je bil vsak od nas hkrati odvisen tudi od zavzetosti drugih delavničarjev«. In dodaja, da je »pri takem skupinskem komentiranju in iskanju idej neizogibno, da scenarij postane bolj podoben temu, kar trenutno prevladuje kot politično korektno.«

Scenarnica se je skozi izkušnje – tako mentorjev kot udeležencev – v zadnjih petih letih tudi razvijala, prilagajala, izboljševala; gre za nenehno »delo v nastajanju«. Kot pravi Luzar, je bila delavnica »najprej seveda ustanovljena zato, da ljudem pomaga priti do prvega scenarija. V naslednjih letih pa se je počasi pojavila potreba, da našo dejavnost še nekoliko razširimo, da jo odpremo tudi za nekoga, ki morda še nima ideje za scenarij, bi pa poslušal neka predavanja na to temo, o scenariju.« Pred dvema letoma so tako v DSR naredili program Scenarnica ABC, vsakoletno serijo predavanj na temo scenaristike. Glede na izkušnje zadnjih petih let so nadgradili tudi samo delavnico, in sicer »s tem, da smo začeli vključevati tudi druge strokovnjake. Ne govorimo več samo o zgodbi, ampak tudi o tem, kako predstavljati scenarije za interesirani javnosti, na kaj biti pozoren, kako se prijavljati

na druge razpise, skratka, delimo nek 'know how' v smislu, kako formulirati sinopsis, logline itd., in v to smer se tudi še naprej razvija scenarnica,« pojasnjuje Luzar.

Seveda je za vsak žanr – za dokumentarni film, za televizijske serije, tudi za kratki film – treba zasnovati drugačno delavnico glede na potrebo, ki je za specifičen sektor pomembna. Luzar omeni, da prav v letošnjem letu pripravljajo dokumentarno delavnico. »Želeli bi, da še letos naredimo t. i. Dokumentarnico, ki bo seveda imela povsem drug princip dela, saj dokumentarni film potrebuje drugačen pristop, in mislim, da je tudi to področje, na katerem je treba delati in pomagati avtorjem, da bolje razvijejo svoje dokumentarne projekte.« V DSR imajo tudi željo po razvijanju TV-serij. »Veliko ustvarjalcev razmišlja o tem, v tujini se pojavljajo delavnice za to. Za dobro izvedbo delavnice, posvečene TV-serijam, bi bilo treba dobiti partnerja, recimo RTV SLO, POP TV, VOYO ipd., in narediti nek *thinktank*, ki bi nudil izobraževanje avtorjem glede dela, saj je na tem področju zelo specifično: v glavnem namreč ne gre samo za enega scenarista, ampak za tim scenaristov. V društvu vsekakor ves čas razmišljamo tudi o tem, ampak vsega ne moremo razviti čez noč, seveda pa je za tovrstne projekte vedno ključno tudi vprašanje financ,« dodaja Luzar.

»Scenarnico je treba nemudoma v polnosti sfinancirati [...]. Koristi za naš film so tako velike, finančni vložek za normalno delovanje pa glede na rezultate majhen, tako da za nobeno racionalno filmsko politiko tu ne more biti dileme,« pravi Darko Sinko in dodaja: »Mislim, da je podhranjena scenaristika ključni problem slovenskega filma. Tudi v režiji, filmskih izrazih itd. je nedvomno prostor za napredek, a področje scenaristike je tako neobgledano, da ogroža vse ostalo. Noben napor za razvoj scenaristike torej ne bo odveč [...]. Tu so stroški realno zelo majhni, mogoče pa je razviti veliko scenarijev in odbrati najboljše.«

»Scenaristi in tudi mnogi drugi ustvarjalci se v resnici ne prestando 'pufamo'. Razvijamo projekt po več let in upamo, da na neki točki pride financiranje, s tem pa odkup ter povrnjen denar in čas, ki smo ga vložili. Je pa v resnici scenarist mnogo premalo plačan za svoje delo v primerjavi z ostalimi delavci na projektu glede na to, koliko več časa, sebe in živcev vložijo v delo,« pojasni Iza Strehar.

»Treba je razvijati in okrepiti poklic scenaristov,« nadaljuje Sinko. »Potrebujemo scenariste kot avtorje, različne pristope, poetike, stile (in žanre), odpreti moramo možnosti izraza, ki se začne pri scenaristiki in ki jih režiserji kot scenaristi mogoče niti ne slutimo. Močna scenaristika lahko navdahne tudi režije, odnos med tema dvema poljema je lahko bolj

zanimiv od tega, kar pri nas prevladuje.« Tudi Irena Gatej razmišlja v to smer: »Pri nas je velika težava, da scenaristi dobijo tako mizeren honorar, da ne pokrije časa, ki ga nekdo vložijo v pisanje. Prav tako je za nekoga, ki bi bil samo scenarist, okolje precej nestimulativno – da si torej nekdo vzame čas in napiše scenarij, ga nese producentu, ki ga prebere in zanj najde režiserja. V tujini to gre, pri nas pa režiserji še vedno diktirajo tempo. Ne se jezit name, to so #dejstva. Režiser in scenarist, to v veliki večini primerov pelje v nekaj, kar je predihal samo en človek; tako imajo vsi liki enako retoriko, besede, razmišljanje. Meni se to zdi velik problem.«

Tudi Luzar se strinja: »Vsi si želimo, da bi imeli več profiliranih scenaristk in scenaristov in slednjih bi bilo seveda več, če bi bilo od tega mogoče živeti. To je sploh pogoj za profil nekega poklica. V sam razvoj scenarija – in tu mislim tako na nacionalni ravni kot na posameznih projektih, pri čemer imam v mislih tudi producente – bi bilo treba več vlagati v razvoj scenarija. Določeni producenti v zadnjem času sicer več vlagajo v razvoj svojih projektov; tudi to se vidi po prisotnosti na raznih mednarodnih delavnicah, po tem, kako razvijajo svoje projekte prek raznih mednarodnih programov. Mislim pa, da je scenaristika sektor, ki je še vedno preveč zapostavljen; ne le da bi bilo treba podvojiti ali potrojiti finance, ampak podeseteriti proračun za razvoj projektov. Bolje ko bodo scenariji pripravljani, bolje ko bodo projekti pripravljani, boljše filme bomo potem dobili na razpise za realizacijo in posledično v kinu. Več ko vlagaj v razvoj scenarijev, boljše filme imaš.«

Kot poudarja Luzar, gre pri Scenarnici »vsekakor za nujen projekt«. Na uspeh delavnice ne gleda samo skozi prizmo realiziranih in podprtih scenarijev, ampak tudi skozi to, kako se s pomočjo delavnice razvija samo področje scenaristike; prav ta napredek in profesionalizacija sta v našem prostoru manjkala. »Zame bo projekt uspešen, ko bo postal neka stalnica – da bomo lahko pogledali, kakšni so rezultati po 10, 20 letih; šele potem lahko govorimo o uspešnosti nekega projekta. Mislim, da je prvenstvena naloga vseh odgovornih, da čim prej zagotovijo neko stabilno okolje. V društvu nenehno poudarjamo, zakaj je tako pomembno povečanje sredstev za financiranje slovenskega filma: ne le zato, da bomo še naprej snemali, več filmov in bolj razkošne, ampak predvsem zato, da bo dofinanciran sam razvoj, profesionalizacija filmskega sektorja. Če se finančna sredstva SFC povečajo na 11 milijonov in doseže kontinuiteta, dobiš neko stabilnost, veš, kdaj bodo objavljeni razpisi, veš, kakšen je cikel nastajanja filmov, in lahko načrtuješ svoj razvoj.«

Senarnica ABC - predavanje na Lokaciji, foto: arhiv DSR



Inventura (2021)





Varnih meje (2002), foto: Peter Bratz (Bela film)

Maja Weiss

»Ne živim v mehurčku iluzij, ampak realnosti.«

ANJA BANKO

V tridesetletni zgodovini slovenskega filma je ženska svoje mesto na režijskem stolčku za najprestižnejši filmski projekt celovečernega igranega filma dobila pozno. **Varuh meje** Maje Weiss je doživel premiero februarja 2002 in ostaja še danes filmsko delo, ki izziva: kaže in posega v tisto onkraj, daleč tja v podzavest človeka, narave in družbe, »čez reko Kolpo«. Obenem tudi filmske podobe prižene do roba, na fantazmatško mejo med sanjami in dejanskostjo, ter se z vprašanjem, namigom usmerja nazaj v gledalstvo, iz pogleda, ki se zdi drugačen, drugi – ženski. Ženski pogled je tematska izhodiščna točka pogovora, iz katere se avtorica umešča v zgodovino in sedanost slovenske filmske krajine.

Začniva iz zgodovinsko pogojene perspektive, z vprašanjem kategorizacije: Varuh meje velja za prvi slovenski igrani celovečerec, ki ga je posnela režiserka. Pozna letnica nastanka po mnenju nekaterih poudarja ignorantski odnos slovenske filmske scene do ženskega.¹ Spreglečnost filmskih ustvarjal

1 O tem obširneje Petek, P. (2016): »The (M)Others of Slovenian Cinema? Gender, border-crossing and the conundrum of national cinema«. *Studies in*

simptomatično nakazuje tudi kategorizacijski »šum« okoli naslova, kdo je res »prva režiserka«. Nekateri omenjajo Viki Voglar s celovečernim mladinskim filmom Obleka naredi človeka, ki je imel premiero v Slovenski kinoteki leta 2000.² Kako sprejemate svojo umeščenost v zgodovino slovenskega filma?

Dejstvo je, da od prvega igranega celovečerca **Na svoji zemlji** (1947, France Štiglic) filma v profesionalnem smislu, ki bi ga na 35-mm posnela profesionalna režiserka, ni bilo. V tem smislu je **Varuh meje** prvi. Pred tem je poskušala Polona Sepe s filmom **Desovila**,³ a ni uspela. To še vedno buri duhove, režiserka se je morala v medijih tudi javno zagovarjati. Takrat se mi je zdelo, da so ji krivdo za neuspeh želeli podtakniti. Film je nastajal po scenariju Dese Muck, snemalec je bil Karpo Godina, sama sem v eni od scen celo statirala ...

European Cinema, 14(2), 134–152: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17411548.2016.126880>. Dostopno dne 24. 4. 2021.

2 Savič, D. (10. 10. 2006): »Profesionalni standardi ali zgodba o prvi slovenski režiserki«. *Dnevnik*: <https://www.dnevnik.si/205086>. Dostopno dne 24. 4. 2021.

3 Osnutek scenarija za ta otroški celovečerni film je nastal l. 1984.

narobe je šlo nekje drugje, v produkciji, ki so jo vodili moški. To je le en primer nesrečnega poskusa, končanega s filmom, ki ga ni bilo. Pred tem je bila tudi Marija Milenkovič, za marsikoga povsem neznano ime. Gospa, danes pokojna, je končala AGRFT, a se tudi njej ni uspelo prebiti do lastnega filma znotraj moškega kroga. Rada poudarim, da smo na začetku 90. let štiri režiserke poskušale z omnibusom kratkih filmov, poleg mene še Polona Sepe, Jasna Hribernik in Aleksandra Vokač, vse poklicne režiserke s končano Akademijo, a nam ni uspelo. Projekt ni bil odobren. Skratka, vedno se najde kaj, kar se lahko očita. Scenariji so bili dobri, kasneje so bili večinoma realizirani kot samostojni filmi: **Križci in krogci** (1992) Aleksandre Vokač, **Leti... leti... leti... ženska** (2002) Polone Sepe in moj **Adrian** (1998).

Tako je nanoslo, da je preboj uspel meni prvi. Priti do 35-mm, kar je veljalo za Mount Everest filmskega traku, je bil zelo dolg proces. **Varuha meje** sem naredila pri 35 letih, za sabo sem imela že veliko dokumentarcev, nagrade za najboljši dokumentarni film in televizijsko dramo v srednjeevropskem prostoru (**Vaški učitelj** [1993]), nagrajevane najboljše kratke filme

(*Balkanski revolveraši* [1991], *Adrian* [1998]). Dolga je bila pot, preden so nama s sestro Ido, producentko, ki je bila takrat stara samo 25 let, odobrili projekt. To je produkcijsko prvi v celoti neodvisni in ženski profesionalni 35-mm kinofilm, ki je nastal zunaj Televizije Slovenija. Celo Dunja Klemenc, legendarna producentka, ki je desetletja producirala televizijske oddaje in ustanovila Studio Maj že l. 1988, je kot večinska in glavna producentka v neodvisni produkciji svoj prvi kinofilm, z oskarjem nagrajeno **Nikogaršnje zemljo** (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), producirala pozneje kot Ida Weiss. Zato sva bili pionirki.

Kakšna je bila ta dolga pot od ideje do realizacije Varuha meje?

Predpogoj za dostop do celovečernega filma je bil, vsaj zame kot žensko, da najprej posnamem kratki igrani film na 35-mm. Kar nekaj režiserjev je bilo, ki so brez tega pogoja direktno snemali celovečerni igrani kinofilm. A ta tehnična postavka je bila takrat zelo pomembna, veljala je za edini profesionalni format za kino. Poleti 1997, ko sem snemala *Adriana* na 35-mm, se mi je zdelo, da sem že bližje filmskemu »Mount Everestu«. V smislu produkcije in realizacije je bil *Adrian* vzpon na Mont Blanc. Zdi se mi, da si Slovenci vse lažje predstavljajo, če jim razložiš s športno terminologijo. *Adriana* je produciral Bindweed Production, producent je bil Franci Slak, direktorica filma pa Ida Weiss. Oddahnila sem si, ko je film dobil nagrado za najboljši kratki film na Festivalu slovenskega filma in tudi drugod. Zdaj me je zanimal samo še vzpon na Mount Everest.

Ideja za *Varuha meje* je nastala na podlagi skladbe *Strange Things*, Julian's Treatment, ki mi jo je zavrtil moj mož

Peter Braatz: tri dekleta gredo s kanuji po Kolpi, dogajajo se jim čudne stvari. Nekaj podobnega sem pravzaprav doživela tudi sama, ko smo se štiri dekleta, študentke AGRFT, odpravile po Kolpi. In ker vedno rada pišem v duetu, sem povabila k sodelovanju Zorana Hočvarja, dramatika in pisatelja, ki je kot jaz Metličan in dobro pozna to okolje. Spoznala sva se v 80. letih, ko smo delali časopis *Razmerja*, ki so ga takrat prodajali tudi v Ljubljani. Ko smo se nekoč srečali na Kolpi z njegovo partnerico Zdenko Badovinac, sem ga vprašala, ali bi mi pomagal napisati scenarij. Zanimalo ga je in tako je nastala prva verzija, a ni bila odobrena. Nato smo se udeležili raznih delavnic, projekt je nastajal šest, sedem let. Ključno je bilo leto 1999, ko sva z Ido v Mannheimu na koprodukcijskih srečanjih predstavljali projekt in tam srečali Jörga Schneiderja, urednika ZDF/Arte. Projekt ga je pritegnil, predstavljal ga je tudi znotraj svoje redakcije Das kleine Fernsehspiel in zmagal. Tako smo dobili predprodajo, koproducent pa je postal Taris Film Petra Braatza. Takrat smo na delavnici Audiovisual Eureka' CirCLE Program srečali tudi Brocka Normana Brocka, angleškega scenarista, s katerim smo se takoj ujeli. Najprej je nastopil kot »script doctor«, kmalu pa je postal soscenarist. Ko smo dobili podporo od zunaj, se je komisija na SFC končno omehčala. Posebne zasluge ima direktor SFC Filip Robar Dorin, ki je prižgal zeleno luč, ne glede na to, da sva projekt vodili dve mladi ženski, ki sva prvič delali »veliki film za kino na 35-mm«. Za nadzornika je predlagal Jurija Košaka, znanega producenta, ki pa je ocenil, da je projekt tako dobro pripravljen, da se ne bo vmešaval. Tako je nastal prvi profesionalni film slovenske režiserke in producentke; sester Weiss.

Ob tem bi želela pojasniti še eno stvar: ravno letos smo v Društvu slovenskih režiserk in režiserjev na mojo pobudo podelili častno članstvo Mariji Šeme Baričevič, pionirki televizijskega igranega filma.⁴ Da je ženska pripuščena k igranemu filmu, je treba malo več naklonjenosti, posebej uredništva. Če bi torej govorili o prvi režiserki igranega filma, bi morali omeniti njo, saj je prva posnela celovečerni televizijski igrani film na 16-mm, a ta ni bil predvajan v kinu, v sklopu redne distribucije. Njen primer odraža, kako premalo zares poznamo in beležimo zgodovino televizije in filma. Tukaj se odpira ogromno raziskovalno polje, delo za mlado generacijo. So stvari, za katere se sploh ne ve in ki sproti izginjajo.

Veliko govoriva o vlogi žensk v filmskem ustvarjanju – kako pa razmišljate o njihovih podobah in teoretskih konstrukcijah, npr. o ženskem pogledu? Na kakšen način in če sploh se vpletajo v vaše ustvarjanje?

V teorijo se nisem poglobljala, bolj so me zanimale zgodbe in prakse. Seveda so to vznemirljive stvari, o katerih je treba govoriti, krasna izhodišča za mentalno analizo podob. Perspektiva ženskega pogleda, med narekovaji, je bila zame kot režiserko, ki sem šele vstopala v prostor, pomembna. **Svinčeni časi** (Die Bleierne Zeit, 1981) Margarethe von Trotta so mi pokazali, da je ženska lahko odlična režiserka, ki zmaga, npr. v Benetkah. Obenem je bila dokaz, da filmi niso samo hollywoodski, temveč da družbeno

⁴ Pogovor Maje Weiss z Marijo Šeme Baričevič ob podelitvi častnega članstva z naslovom »Bila sem garačica« za podcast Filmarija, epizoda #013 z dne 2. 3. 2021 je dostopen na: <http://dsr.si/2021/03/02/filmarija-013-bila-sem-garacica/>.

angažirane, politične filme lahko snemajo tudi ženske. Sredi 80. let so me še posebej zaznamovale Liliana Cavani s filmom **Nočni portir** (The Night Porter, 1974), Larisa Šepitko, retrospektiva Márte Mészáros. To so bili študentski časi, ko sem oboževala tudi Romana Polanskega, Wernerja Herzoga ali Piera Paola Pasolinija. Klasični hollywoodski film z velikimi režiserji sem dodobra spoznala že v osnovi šoli, ko sem gledala tako špageti vesterne kot na hrvaški televiziji razne cikle, npr. Billyja Wilderja in druga velika imena. Obenem me je premaknil ta moderni, angažirani kino, ki se ukvarja z »zdaj«, tak je bil na primer Godard. **Do zadnjega diha** (A bout de souffle, 1960) smo si nedavno lahko ogledali tudi na televiziji: po svoje »mali film« Godarda je postal prelomni film francoskega novega vala, z unikatno estetiko, minimalizmom odnosov in vrhunskima Jean Seberg in Jean-Paulom Belmondom – kako malo je pravzaprav treba za dober film, a je kljub temu vedno tako težko. In seveda, naj ne pozabim na **Marjetice** (Sedmikrásky, 1967) Věre Chytilove, ki nam jih je na AGRFT zavrtel Vilko Filač, profesor za kamero, nekdanji praški študent FAMU. Kasneje sem spoznala tudi Majó Deren, Ido Lupino ...

Kako gledate na razvoj žensk v slovenski kinematografiji danes, na ženske kot ustvarjalke in na njihove zgodbe, podobe?

Seveda bi bilo nujno, da ima več režiserk možnost kontinuiranega snemanja filmov in da lahko živi od svojega dela, kar je še vedno težko. Tudi zame. Želim verjeti, da so se stvari v AV industriji glede na spol spremenile na bolje, da smo k temu pripomogle tudi starejše filmarke, a če je res bolje oz. lažje, je treba vprašati mlade režiserke.

V teh 30 letih slovenskega filma je prišlo do bistvenih sprememb. Ko sem v 90. letih vstopala v ta prostor, sem zmagala s filmoma *Balkanski revolveraši* in **Fant, pobratim smrti** (1991) na 1. in 2. slovenskem filmskem maratonu v Portorožu 1991 in 1992. To mi je dalo samozavest, postala sem aktivistka in dala pobudo za organizacijo maratona slovenskega ženskega filma in videa v Kinoteki l. 1997 ravno zato, da dokazem/o, da nas je veliko žensk, a da smo premalo prepoznane, cenjene, da nam niso zaupani večji projekti in da smo slabo plačane.⁵ Katalog, ki je ob tem nastal, je še danes pomemben dokument, v katerem je predstavljenih okoli 40 režiserk, scenaristk, ki so delovale pretežno v okviru RTV SLO in na neodvisni sceni.

Za ženski celovečerni igrani kinofilm sta bila prelomna *Varuh meje* s premiero februarja 2002, nekaj mesecev kasneje pa še Hanna Slak s **Slepo pego** (2002), oba z vodilnimi ženskimi liki. Odličnost ženske kinematografije v celovečercih z ženskimi vlogami v ospredju predstavljajo filmi Urše Menart, Sonje Prosenec, Petre Seliškar, Marije Zidar, Barbare Zemljič, Sare Kern, Urške Djukič, Katarine Rešek – Kukle, avtorska dela Špele Čadež in Eme Kugler ter druge zanimive režiserke, scenaristke, ki pomembno oblikujejo krajino ženskega pogleda. Z velikim zanimanjem pričakujem tudi igrani celovečerni prvenec Jasne Hribernik.

Zelo pomembno je tudi, da so ženske na pozicijah filmske moči: imamo urednice na televiziji, nekaj odličnih producentk (Ida Weiss, Dunja

Klemenc, Eva Rohrman ...), ženske v komisijah, ki odločajo o dodeljevanju sredstev, Natašo Bučar kot direktorico SFC s posluhom za ženske kvote. Čeprav so ženske v filmu danes samoumevne, menim, da je treba opozarjati na kvote. Imamo odlične montažerke, snemalke, scenografke, skladateljice, kostumografke, oblikovalke zvoka – tudi one se morajo še bolj vključiti v razne komisije. Pa seveda igralke. Brez njih ni filma. Skratka, ženski spol pogumno stopa v osredje. Tudi Društvo slovenskih režiserjev se je preimenovalo v Društvo režiserk in režiserjev, nedavno pa smo ustanovile še Klub režiserk s pomembnimi nalogami in vizijami, ki temeljijo na medgeneracijskem sodelovanju in ženski solidarnosti.⁶

Če se vrneva k Varuhu meje, njegova aktualnost za sedanjí čas preseneča še danes. Ne samo ženski liki, tema homoseksualnosti, migracij ... zazdi se, da je bodeča žica pravzaprav postavljena tudi že v filmu. Kako danes gledate na nekakšno jasno vidnost tega filma?

Ko sem posnela kratki igrani film *Balkanski revolveraši*, politični vestern, so me spraševali, kako sem vedela, da bo Jugoslavija razpadla. A to so stvari, ki so v zraku, ki jih čutiš, imaš v sebi: iz uporniške punkerske generacije 80. let in takratne ugodne scene v Metliki, Beli krajini, je šla ta zavest samo naprej, v Ljubljano, film, ustvarjalnost. Sem dokumentaristka in zame je življenje sestavljeno iz realnosti. Ne živim v mehurčku iluzij, ampak realnosti. Ta me je v osnovi vedno zanimala. To se seveda

5 Prvič je bil organiziran 23. 10. 1997 v okviru Mesta žensk. Več na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1997/projekt/ne-samo-en-dan-slovenskega-zenskega-filma-vida>. Dostopno dne 24. 4. 2021.

6 Klub režiserk je bil na pobudo Maje Weiss, Sonje Prosenec in Hanne Slak ustanovljen 21. marca 2021 zaradi boljšega povezovanja med članicami in v mednarodnem prostoru, mentoriranja in promocije.



preseli tudi v ustvarjanje igranega. Obenem sem se jasno zavedala, da ima film veliko moč in vpliv na gledalca. Seveda ostaja večno vprašanje, ali film lahko spreminja družbo, ob tem pa tudi večni cinizmi tistih, ki pravijo, da ne, in strašni optimizmi, idealizmi tistih, ki pravijo, da ja. Če ne bi vsaj malo verjela, da film lahko spreminja družbo, ne bi delala filmov, kot sem jih.

Kako sprejemate odzive na film, so se ti v času kaj spremenili?

Film je še vedno najbolj vseh študentkam, mladim dekletom, na nek način je njihov glas. In vsi bi imeli soundtrack! Mislim, da je odziv podoben kot nekoč. To je film, ki ima tako glamur kot angažma v vsebinah, gledalce pa s svojo provokativnostjo deli. Kot dokumentaristka se lahko dam v kožo nasprotnega (s)polu: točno vem, kje in zakaj boli. Ne

nazadnje je to *varuh meje*, film, ki govori o mejah in njihovem prestopanju. Vsak ima svoje, a bi moral spoštovati tudi meje drugega, ki ne posegajo v njegove, biti strpen in razumevajoč, ne pa obsojajoč ali še kaj hujšega. Ta film sproža vsa ta vprašanja – takrat in danes, na ta način ni prav nič zastaral.

Pripravljate kakšen nov projekt?

Trenutno delam na dokumentarnem filmu z naslovom **Zajeti v izviru: slovenski otroci Lebensborna**, ki je nekakšno nadaljevanje dokumentarca **Banditenkinder – slovenskemu narodu ukradeni otroci** (2014). Od 30 do 40 ukradenih otrok je bilo vključenih v program Lebensborn. To so bili dojenčki, stari od dveh tednov do enega leta, ki so med 2. svetovno vojno pristali v elitnem SS programu kot skrbno izbrani najboljši primeri arijske

rase, namenjeni za posvojitev izbranim Nemcem, ki naj bi jih vzgajali v nacionalsocialističnem duhu. Na srečo je bilo vojne kmalu konec. To je film o štirih slovenskih ukradenih otrocih in njihovih življenjskih zgodbah, o izgubljenih in najdenih identitetah, o lažeh in o skrivnostih na štirih koncih sveta. Zgodbo ustvarjava skupaj z Natašo Konc Lorenzutti, ki je na to temo napisala roman z naslovom *Beseda* in bo izšel v kratkem. Gre za pomembno zgodbo, ki je neznana in še ne dovolj raziskana med zgodovinarji. Film bo pomemben dokument nacionalne zgodovine. Seveda upam tudi, da bo dober – to sta dve različni stvari, ki se prepletata, stremiš k verodostojnemu dokumentu in sveži filmični pripovedi, da nastane dober Film.

Na objestni strani slovenskega filma

ROBERT KURET

1. Blaznilo slovenskega trasha

Zgodovina slovenskega filma je zgodovina pretiravanj.

Mogoče je to napačen začetek. Ali pa je napačno samo neko simuliranje objektivne perspektive. Zato bo bolje, če rečem: slovenski film najbolj ljubim takrat, ko pretirava. In ko reče nekaj, kar se da pocitirat in kar lahko kdaj pa kdaj vržeš kakšnemu prijatelju direkt v hašišarsko, zalimano facondro.

Prijatelji.

Slovenski film me v resnici veže na prijatelje. Ker so ravno prijatelji tisti, s katerimi slovenske filme najraje gledam. Ali drugače: slovenski film je najboljši, ko ga gledam s prijatelji. In ogled slovenskega filma po navadi navzoče slej ko prej potegne v vorteks objestnega citiranja: »Men je jasn ... teb je jasn ... clo tistmu caplčku v belih štumfih je jasn ... da si midva ... nisva glih simpaticična.«

Že ko sem prvič gledal **Poker** (2001, Vinci Vogue Anžlovar), smo po zaključni špici pustili, da se začne še enkrat od začetka. In ga nismo prekinili, dokler se ni spet končal. »Slovenija je ena lepa pizdarija.«

Slovenski film me je naučil citiranja.

In slovenski film je poln takšnih izjav, ki se jih da pocitirat. Ko se je pri desetem ogledu **Pokra** kakšna izjava že dodobra zljajjala, je tam vedno čakalo

kaj novega. Daj, prestavi malo nazaj. A je Magnifico Aljoši Rebolju ravnokar res rekel: »Lulat, kakat, še kej mogoče?!«

Bolnica.

Slovenski film je bil najboljši, ko je najbolj buhtel. Ko je bil najbolj *over-the-top*. Ko je šel do konca in popolnoma v kurac. Ko ni bil dolgočasna povprečnost kakšnega (za slovenske razmere še kar) visokobudžetnega **Piran-Pirana** (2010, Goran Vojnovič). Ko si je slovenski film skratka upal, se soočal z norostjo, pogosto tudi s svojo lastno.

Zato mi niti ni čudno, da so moji najljubši slovenski filmi tisti, ki imajo v sebi nekaj te *trash* senzibilitete. Recimo **Jebiga** (2000, Miha Hočevnar): *Jebiga* ni trash (konec koncev je doživel izdajo v DVD zbirki sodobne klasike), ampak *Jebiga* izkoristi prav neko to »bolezen« slovenskega filma, v katerem se zdi, da je vse, kar liki govorijo, fejk (tisti klasični očitek »gledališke igre« slovenskega filma). No, ljubljanske face v *Jebiga* dejansko govorijo tako, kot bi hoteli še poudariti, kako je to, kar govorijo, fejk, fora, zajebancija, pretiravanje. Citat, skratka, kot je v svoji recenziji opazil tudi Marcel Štefančič, jr. Ljudje v *Jebiga* govorijo tako, kot da bi stalno citirali svoje lastne izjave, kot da bi bili že sami tako liki kot občinstvo, ki citira te like. Liki v *Jebiga* govorijo, kot da vejo, kako bi jih gledal

gledalec. Kot da imajo že vgrajeno distanco do lastnih izjav, kot da se že sami zajebavajo iz svojih lastnih izjav.

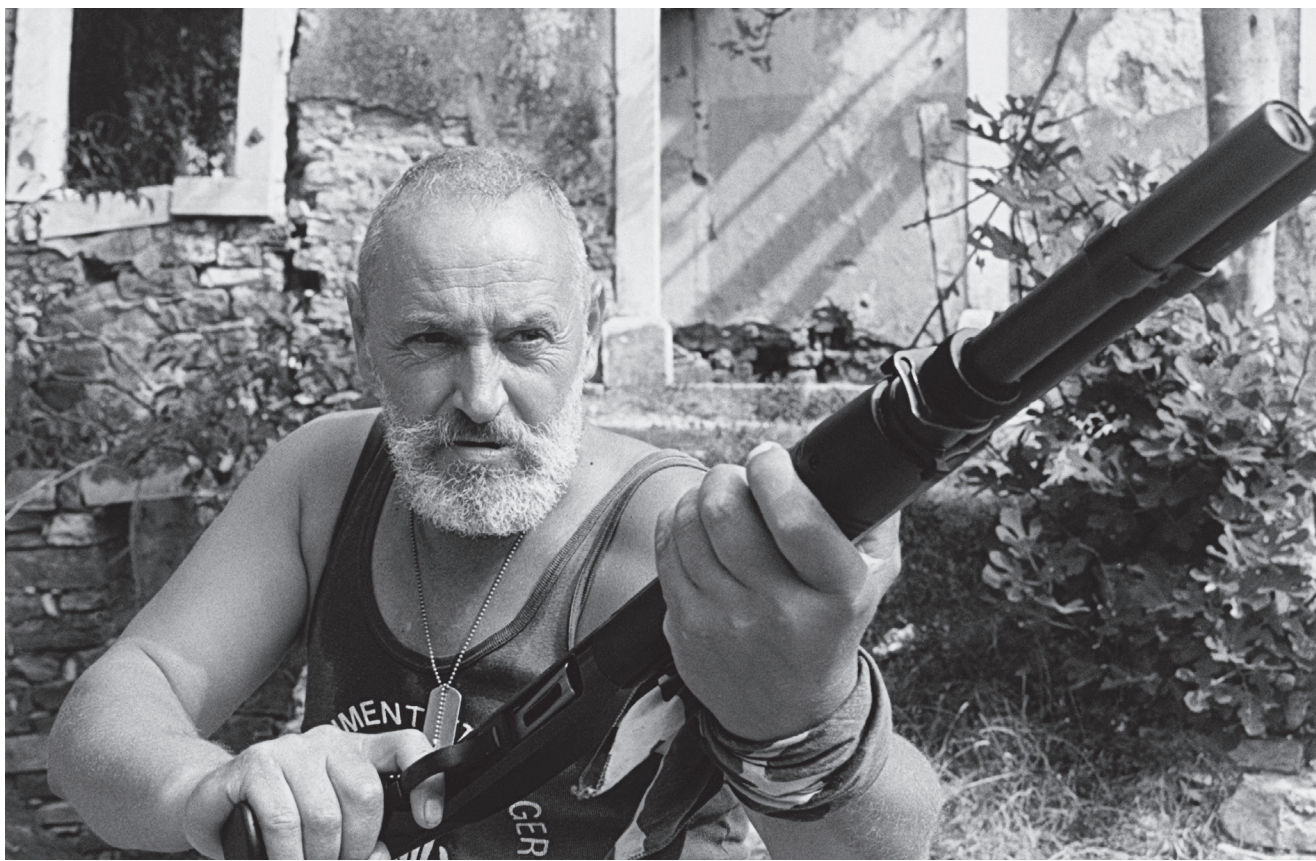
Ampak po drugi strani: tudi liki v *Pokru* govorijo, kot da citirajo sami sebe. Kot da se že sami norčujejo iz lastnih izjav (»Sej veš, kok je takle gvant'k. Ni prov pocen«). Tudi liki v **Morani** (1993, Aleš Verbič), **Rabljevi freski** (1995, Anton Tomašič), **Anini proviziji** (2017, Igor Šmid), **Barabah!** (2001, Miran Zupanič), **V petek zvečer** (2000, Danijel Sraka), **Dvojini** (2013, Nejc Gazvoda), **Juliji in Alfa Romeu** (2015, Blaž Završnik) govorijo, kot da citirajo sami sebe in se že sproti delajo norca iz sebe.

Slovenski film je najboljši, ko se zaveda učinka slovenskega filma: da se ga bo gledalo in da se bo citiralo njegove izjave.

Slovenski film je najboljši, ko se ne zaveda učinka slovenskega filma: da se ga bo gledalo in da se bo citiralo njegove izjave.

2. Streznitev oz. institucionalnost slovenskega trasha

Slovenski *trash* je nekaj posebnega, če ga recimo primerjamo s kultu ameriškega *trasha*. Če na hitro primerjamo: Ed Wood v 20. in Tommy Wiseau v 21. stoletju predstavljata nekakšen epitom tako slabega, da je že odlično. Pa potem še razni underground kultu,



Rabljena freska (1995), foto: arhiv Slovenske kinoteke



Partiot (1998), foto: arhiv Slovenske kinoteke

od Trominih filmov (**Killer Condom** [1996, Martin Walz], **Class of Nuke 'Em High** [1986, Richard W. Haines in Lloyd Kaufman], **The Toxic Avenger** [1984, Michael Herz, Lloyd Kaufman]) do **Pink Flamingos** (1972) Johna Watersa in vse do studijskih norij a la **Freddy Got Fingered** (2001, Tom Green), **Mommie Dearest** (1981, Frank Perry) in **Sláčipunce** (Showgirls, 1995, Paul Verhoeven), pa tudi takšnih YouTube legend, kot so **Troll 2** (1990, Claudio Fragasso), **Enter the Ninja** (1981, Menahem Golan), **Shark Attack 3: Megalodon** (2002, David Worth), **Silent Night, Deadly Night 2** (1987, Lee Harry), **Birdemic** (2010, James Nguyen) itd.

A že pri teh filmih lahko vidimo, da jih ne morem enostavno zmetati pod isto oznako: v svoji konstelaciji ustvarijo nekakšne koordinate *trash*a, kjer bi se ena os raztezala od namernega do nenamernega, druga pa od institucionalnega do neodvisnega *trash*a.

Tu pa pridemo do neke nujne specifične slovenskega *trash*a, ki se konec koncev zajé tudi v način gledanja: pri slovenskem filmu gre večinoma bolj ali manj za zanimiv pojav, ki bi mu lahko rekli institucionalni *trash*. Gre namreč za *trash*, ki večinoma sploh ne nastaja gverilsko, neodvisno, v titan-sko-grandomanskih vizijah filmarjev, ki morajo sami zbrati na kup sredstva in pri tem še zastaviti svoje imetje, ampak gre za *trash*, ki ga (so)financira Slovenski filmski center (oz. bivši Filmski sklad Republike Slovenije). Lahko se torej režimo tako vintage trashu iz '90, kamor sodijo recimo **Patriot** (1998, Tugo Štiglic), **Morana**, **Mokuš** (2000, Andrej Mlakar), **Brezno** (1998, Igor Šmid), ali pa bolj sodobnemu trashu a la **Anina provizija**, **Dvojina**, **Julija in Alfa Romeo**, **Inferno** (2014, Vinko Möderndorfer), **Vsi proti vsem** (2019,

Andrej Košak) do malo bolj »arty« *trash*a a la **Slovenka** (2009, Damjan Kozole) in **Jaz sem Frenk** (2019, Metod Pevec). A ta smeh in užitek v različnih stopnjah norije teh filmov se prevesi v neko čudno spačeno grimaso ob dejstvu, kolikšen delež njihovega proračuna je predstavljal »davkoplačevalski denar« (na Bazi slovenskega filma so filmi večinoma opremljeni s podatki, koliko denarja so prejeli).

A treba je biti tudi pošten: v kontekstu slovenskega filma – ne glede na to, koliko že upravičeno ali neupravičeno vzdihujemo nad njim – je vendar treba upoštevati produkcijske okoliščine, ki nas z vložki v film postavljajo na sam evropski rep. In v takšnih pogojih je treba pritrčiti filmarjem (in producentom!), da je že sam obstoj in uresničitev projekta celovečernega filma mali čudež, ki mu je ne glede na vse pač treba izreči določeno spoštovanje. Da je ravno zaradi finančne podhranjenosti tudi v institucionalnem *trashu* sled gverilskega.

A kljub temu se človek ob ogledu nekega ekscesno bizarnega *trash*a v nekem trenutku vedno vpraša: kdo za božjo voljo je to odobril? Kdo je prebral scenarij in rekel, to je to, pripravljeno je za snemanje? Kdo je opazoval ta projekt in se mu odločil dati denar? A vprašanja se tu dostikrat srečajo s samoumevnimi odgovori: ustvarjalci sami, vendar, saj gre za neodvisne projekte, ki jih je gonil entuziazem režiserja, ta pa je obenem tudi scenarist in po možnosti še producent. Le da je pri slovenskem filmu ta odgovor ponavadi drugačen: SFC je bil, ta peklenski SFC ...

A pri vsem tem obstaja še ena zanka: kljub vsemu pizdakanju čez SFC je treba priznati, da stvari niso samo enostranske v smislu, da se najprej naivno režimo bizarnosti filma, nato pa izvemo, da je bil financiran s fantomom

»davkoplačevalskega denarja« in filmu enostavno odrečemo naše simpatije.

V trenutku grenkega spoznanja se namreč lahko zgodi tudi nasprotno: film postane še bolj fascinanten, dejstvo, da je bil financiran in potrjen s strani uradne institucije, ustvari še večji užitek v njegovi bizarnosti – kaj ni eden največjih užitkov sodobnosti prav užitek v ogorčenosti, češ, poglejte, čemu namenjajo naš denar. Pri tem pa se vendar razkrije pomembna komponenta *trash*a, kjer je užitek v *trashu*, njegovo apropiiranje pogojeno s tem, da ga pred nas postavlja neka filmska avtoriteta, ki naj bi skrbela za strategijo razvoja slovenskega filma in ki manifestacijo svojega okusa doživlja ob *prime-time* premierah na Festivalu slovenskega filma.

Pri čemer je treba priznati tudi naslednje: ali ni usoda SFC-ja, da se bodo med njegovimi financiranimi projekti znašli tudi neverjetni fejlji? In ali ne prihaja del našega užitka v slabih filmih ravno v tej perverzni dimenziji, kjer ne gre za trash kot »alternativo«, ampak za uradno in institucionalno podprto kulturo?

Z vsem tem je namreč povezan še nek pojav: kljub izhodišču, da je *trash* nekaj, kar se najbolje gleda med prijatelji, je po drugi strani tudi res, da *trash* v vseh svojih dimenzijah zaživi šele na (v zadnjih letih glamuroznem) Festivalu slovenskega filma. Če primerjamo: večeri, kot so bili nekoč filmski večeri *trash*a v Kiberpipi na Kersnikovi, v Škratovi čitalnici, (Sko)mine v Kinoteki, Internetna arheologija na FeKK-u, Filmi na robu v goriški Mostovni itd., imajo vedno predpostavljene določene okvire, ki od svojih gledalcev pričakuje burkaštvo, smeh itd. Te reakcije občinstva so torej potihem predvidene. In dokler se občinstvo ne sprostí, je v zraku prisoten

čuden občutek napetosti: ta je posledica zavedanja, da je »uradni kod« teh večerov skupinsko norenje ob ogledu filma; ravno nasprotno od FSF, kjer je predvideno »vljudno«, »uglajeno« obnašanje, spoštljiv ogled filma in aplavz po njegovem koncu. In ravno zato je včasih toliko težje zadrževati smeh in toliko slajše zabavljati čez ubogi film.

3. Blaznilo kot trezen pogled ali trenutki subverzivnosti slovenskega *trasha*

Tako se z vsakim *trash* ogledom kakšnega dobro financiranega filma zgodi reapropriacija pomena – originalni pomen filma je izbrisan in se iz vsebine premakne na način percepcije te vsebine, na *trash* način gledanja. A obenem se zdi, da je tako *trash* gledanje dostikrat tudi obnavljanje nekega preživetega modela. Če je nekoč apropiacija totalitarnih simbolov še služila kot subverzija struktur, se danes zdi, da takšna ironična raba te strukture prej utrjuje (kot ni več razlike med ironičnim in neironičnim sledenjem Janševemu Twitterju – oba sledilca dodata cifro k skupni številki sledilcev).

Na *trash* se je v sklopu strukturalizma rado gledalo tudi kot na mesto, kjer se ravno zaradi ponesrečene izvedbe (ali pa že zasnove) razkriva ideologija. Ko sta recimo Jean-Louis Comolli in Jean Narboni v Cahiers du Cinema artikulirala pojav filmov »kategorije E«, sta razmišljala, da ne gre za to, da bi *trash* filmi zavedno ali nezavedno predstavljali kritiko prevladujoče ideologije, ampak nasprotno: ti filmi so del konservativnosti in konformističnosti masovne kulture, nimajo nekega progresivnega izhodišča, a ker ne funkcionirajo tako, kot so bili zamišljeni, nam dajo videti ideologijo.

Podobno Žižek recimo opaža glede Ayn Rand: ta v svojih romanih (recimo najbolj znanem *Izviru*) ravno s svojo totalno konformističnostjo in podvrženostjo liberalno-kapitalistični ideologiji pravzaprav artikulira njene osnovne premise (individualizem, apologija sebičnosti, ukinitve davkov in socialne države, totalni prosti trg ...). Prav s tem v slogu nadidentifikacije deluje tudi kot njena parodija oz. kritika.

Dejansko se kar nekaj doslej omenjenih filmov odpira takšni »ideološki kritiki«, in tudi njihov čar je utemeljen na naivnosti-razvidnosti njihove ideologije: Vesna Milek je v *Anini proviziji* socialno občutljiva (kar je prikazano tako, da z izrazom sočutja fotografira begunce), obenem pa se nikdar ne vpraša, od kod njenemu možu-tajkunu in posledično družini bogastvo. Ideološka je tu predvsem fantazma, ki jo filmi ponavadi uspejo zakriti, in sicer da je mogoče imeti oboje: biti naiven in družbeno ozaveščen obenem. Na nek drug način se v past ujame tudi *Inferno*: po eni strani želi prikazati socialno stisko delavca, po drugi strani pa njegovo revno stanovanje estetizira z mehкими barvami in angelsko svetlobo, Marka Mandiča pa preobrne v burlesknega Joba, v kogar Bog-kapitalizem vrže vsako možno nesrečo, ki si jo lahko predstavljamo. Film nam skratka želi sporočiti, da prikazuje delavčevo stisko, a se bolj zdi, kot da pornografsko uživa v delavčevem trpljenju.

Čar vseh teh filmov je torej v njihovi iskrenosti oz. v tako očitni vidnosti njihove neiskrenosti, da je ta očitnost že iskrenost. Zaradi vidnosti njihove intence, njihove ideologije, transparentnosti tega, kaj hočejo prikazati in zakamuflirati, a jim to ne uspe, razpadejo v burkaštvo in karneval za gledalca. Ko recimo človek danes gleda *Rabljevo*

fresko, stopijo na plan neke njene samoumevnosti – ko se skoraj zgodi skupinsko posilstvo, je danes šokantna prav samoumevnost pri prikazovanju posilstva kot kolektivnega maščevanja ženski, ki je varala svojega pijanskega moža; žrtvinega obraza, njene bolečine ali česar koli film nikoli ne prikaže ne v srednjem, kaj šele velikem planu. Tako je skratka očitno v svoji kulturi posilstva, da jo v polnosti razkrije in da ravno zaradi tega hkrati funkcionira že kot njegova kritika. A ravno tu se pokažejo meje »analize ideologije«, saj se zdi, da se že sama aplikacija tovrstne analize kaže kot zastarel način branja.

Problem postane hitro viden, če si predstavljamo, da bi bila *Rabljeva freska* posneta danes. Prav ta časovna primerjava naredi vidno spremembo, ki se je zgodila v prehodu v novo tisočletje: ne moremo več ločevati med globino in površino, med tem, kar nam film da videti, in tistim, kar je njegova »ideološka resnica«. Poanta današnjosti je ravno ta površina: ideologija filma ni tisto, kar v svoji površnosti nehote razkrije, ampak točno to, kar nam da videti – če bi ljubitelj *trasha* pred leti ta prizor morda dojemal kot očitno zdrš filma pri razkritju njegove mizoginije, zaradi česar bi to lahko razumel kot kritiko te mizoginije, je danes logika ravno nasprotna: mizoginija se lahko izvaja ravno pod krinko kritike mizoginije (logika *kidding, not kidding*), zaradi česar sama oblika kritike mizoginije prek njenega upodabljanja postane zastarela, jalova, nepotrebna, neučinkovita: poanta je, da ne potrebujemo toliko kritike mizoginije prek njenega (čeprav parodično očitnega) upodabljanja, ampak da včasih preprosto potrebujemo prenehanje njenega proizvajanja.

Iz tega izhaja pomembno, pravzaprav bistveno vprašanje: ali to

pomeni, da takšna pozicija ukinja tudi gledanje *trash*?

A zakaj bi *trash* sploh legitimirali v smislu njegove samokritike? Zato je tudi odgovor na zgornje vprašanje prep-rost: vse to ne ukinja gledanja *trash*a, ampak morda postavlja pod vprašaj zgolj enega od načinov gledanja in slavljenja *trash*a.

To pa seveda odpira nova vprašanja: kako naj ljubitelj *trash*a danes gleda *trash* filme? In kako naj gleda *trash* filme v specifično slovenskem kontekstu? Kakšna je *trash* senzibiliteta, ki se oblikuje na začetku tretjega desetletja novega tisočletja?

4. *Trash* kot totalna zvestoba

Zdi se, da se spet vračamo na začetek. Človek vidi film, kot je **Ksana** (2017, Dejan Babosek), in za hip spet postane jasno, kaj je to hud *trash*: samozavest, s katero pojezdi klišeje (od citiranja **Taksista** [Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese] do citiranja Biblije, vmes pa brata, ki gresta skupaj na izlet, v avtu na ves glas in z vsem srcem pojeta Od višine se zvrti, ki ga slišita na radiu). Ta popolna objestnost, ta večji-od-verjetnosti-in-nujnosti odnos je tisto, kar je tako noro gledati.

Dejan Babosek brez problema v svoji filme umesti nekaj, kar si ljudje upajo izgovarjati le še pod krinko ironičnih narekovajev in nasmeška – njegovi junaki vse te stvari izrečejo zares, kot da so jih ravno zdaj domislili, kot da jih niso slišali nikoli prej, berejo duhovne knjige, iskreno govorijo o tem, da jim je bilo najbolje na potovanju v Indiji, brez zadržka pojejo. Boli njih. Odnos, ki filme (in stvari nasploh) spet jemlje smrtno resno, velikopotezno.

Po drugi strani pa je fascinacija tudi v tem, da filmi na neki točki nehajo upoštevati vsakršno logiko,

dramaturgijo, med sabo zmešajo povsem kontra atmosfere; razvoj likov propade, ti so v kontradikciji s sabo, na njihove bizarnosti pa se nihče ne odziva, kot bi se »moral«; prijazni oče iz spominov naenkrat postane nasilni pijanec in posiljevalec (**Ksana**); družčina prijateljev, ki se izgubi v gorah in začne doživljati bizarne smrti, spozna, da se uresniči vse, kar rečejo – pri tem pa nihče ne pomisli, da bi rekel, da se bodo rešili ali kaj podobnega (**Morana**); šefa policije izda Interpolova agentka, njegova bivša sošolka in ljubica – a ko jo naslednjič vidi, na to enostavno pozabi, kot da sta mu Will Smith in Tommy Lee Jones izbrisala spomin (**Patriot**); Dare Valič ponoči strelja na Igorja Samoborja, ta pa naslednji dan sedi z njim za isto mizo v kavarni (**Rabljeva freska**); na gimnazijski žurki se fant pogovarja s punco in ji servira verjetno najbolj nor *pick-up line* slovenskega filma: »A si že kdaj fukala žvau?« (V petek zvečer) ...

Ko filmi tako zlahka odpišejo svojo logiko ali pa ko odfurajo neko povsem svojo špuro, je na tem skoraj nekaj avantgardnega. V njih je neka intenziteta, neka brezkompromisna vrženost v tv-rino, zaradi katere jih moraš ceniti kljub njihovim problematičnim trenutkom, kot je recimo **Pokrovo** nasilje (ampak kot da **Poker** s svojo brezkompromisno pozicijo izziva nasilje; kot da je ravno to nasilje posledica izničene distance – da se je šel Vinci zares zares, izvemo v **Selfieju brez retuše** [2016, Vinci Vogue Anžlovar], saj naj bi igralcem za večjo prepričljivost na mizo vrgel kokain). Vsem tem filmom je skupno, da jim umanjka distanca, da nimajo distance, da se – metaforično rečeno – mikroskopsko izgubijo v velikem planu, onkraj dobrega in zlega, kot da bi privili povečavo do konca, kjer bi se iz »logičnega« newtonskega vesolja potopili v kvantni svet, kjer ni več mogoče

izolirati najmanjših gradnikov vesolja, ampak ti obstajajo v svojih intenzitetah, valovanju. Kjer lahko delec naenkrat obstaja na dveh različnih mestih, kjer film in umetnost pravzaprav šele srečata svojo logiko: človek je mrtev in živ hkrati, nasilen in ljubeč oče naenkrat ...

V teh filmih gre do konca zares, čeprav so videti kot fora. A ravno v tem je poanta: to, da lahko na koncu izpadejo kot najbolj nora fora, ni posledica ležernosti in nekega šaljivega vstopa v film, ampak je ta pozicija dobesedno priborjena s totalno zavzetostjo in posvečenostjo, s strogo resnostjo, z doslednim vztrajanjem na svoji poziciji, ki nikdar ne sestopi v ironijo; zdi se, da skušajo z nekakšno iskreno ambicijo priti do dna nekim stvarjem. Ti filmi si svojo obscenost zaslužijo.

Jeffrey Sconce je *trash* začrtal kot Hamleta, ki iz identitete razpade na svojo vlogo; pred nami ni več Hamlet, ampak zgolj igralec, ki obupno poskuša biti Hamlet, pa mu to ne uspeva. *Trash* filmi poskušajo ustvariti nek lasten svet, a zaradi nerodnosti, nekonsistentnosti, pretiranosti sesuvajo iluzijo. A zdi se, da je pri res vrhunskem *trashu* poanta v tem, da je kakršnakoli nekompetenca, zaradi katere nas meče iz fikcijskega sveta, premagana s strastjo – da ni ključno to, da Hamlet razpade na igralca, ki skuša prepričljivo igrati Hamleta, ampak da igralec kljub svojemu ponesrečenemu, bizarnemu poskusu še vedno vztraja, da goni šov dalje, kot da ne šljivi neke »objektivne« realnosti, saj realnost ravno s herkul-skim, herzogovskim vztrajanjem pri svoji zavezi konstruira sam.

Na podoben način je v biografiji *The Disaster Artist* svojo izkušnjo s Tommyjem Wisseaujem popisal Greg Sestero, ki je Wisseauja spoznal na igral-skih vajah in kasneje z njim sodeloval



Poker (2001), foto: arhiv Slovenske kinoteke

pri kultu **The Room** (2001, Tommy Wisseau): zapisal je, da ni še nikdar videl človeka, ki bi imel tako malo igralskega talenta, a toliko silovite performativne energije. In to se v končni fazi kaže tudi kot ključna značilnost res hudega *trasha*: da enostavno pofura neko pozicijo, ki se zdi povsem nemogoča – in da mu je v končni fazi povsem vseeno za »nemogočnost« te pozicije, da se morda ta pozicija zdi nemogoča samo nekemu zunanjemu opazovalcu. Odličen *trash* ne dopusti, da bi mu realnost narekovala obnašanje. Pofura iskrenost, kič, bizarijade, neverjetne preobrate in iz njih ustvari novo realnost.

In to je konec koncev tudi etos gretilskih, neodvisnih filmarjev (pa tudi filmarjev, ki prejmejo nizka sredstva), ki posnamejo svoj film, in zato je nekaj čisto drugega *trash* neke neodvisne ali manjšinsko financirane produkcije kot

pa institucionalno financiran *trash* (ko je film večinsko financiran) – ker je prvi že s svojim obstojem naredil nemogoče, ker je nastal v nemogočih pogojih, ker je že v njegov obstoj zapisano to prebijanje meje (ne)mogočega, na novo vzpostavljanje koordinat mogočega in nemogočega, neka totalna vera in napor in odnos, ki mu je malo mar za »princip realnosti«; vse to se vtisne, zapiše v produkcijo in se konec koncev odraža tudi v tonu samega filma (in v slovenski krajini tak odnos v bistvu zaznamuje tako največji *trash* kot največjo umetnost – Ema Kugler je za svoj večkrat nagradjeni celovečerec **Človek s senco** [2019] dobila komaj nekaj več od 100.000 evrov, čeprav je videti, kot da ima film milijonski proračun). A to ne pomeni, da ne more institucionalni *trash* prav tako zagnati take intenzitete: Primož Bežjak kot Bik v *Barabah!* in

Marko Mandić kot delavec v *Infernu* v svojem *over-performanju* razpeta neko nicolascagevosko dimenzijo.

Skratka: ta norost, ta nora posrkanost v lastni svet, furanje te nemogoče pozicije, ki pred nami razpada na burlesko, a kljub temu še vedno vztraja, je tisto, kar pri *trashu* konec koncev ljubi-mo – in čeprav je neka ideološka kritika, ki lahko izhaja iz njega, pomembna in zanimiva, se mi ne zdi tista res osnovna in ključna lastnost izvrstnega *trasha*. Ta *trash* namreč suspendira razliko med globino in površino, ni več nasprotja med njegovo intenco in tem, kar pride ven, ampak gre za čisto površino intenzitete, intenzivne energije, ki grozi, da se bo ravnokar razpočila kot prezrel mozolj. Ti filmi skratka kažejo, da se je mogoče – v dobrem in slabem – upreti pogojem realnosti, vanje intervirati in jih morda tudi spremeniti.

Sem šel v kino. Sem videl film¹

PETER ŽARGI

Zakaj ob 30-letnici filma samostojne (a še vedno vazalne) Slovenije ne moremo mimo omnibusa **Desperado Tonic** (2004) v režiji Borisa Petkoviča, Varje Močnik, Hanne A. W. Slak in Zorana Živulovića? Medtem ko Slovenci še vedno čakamo svoj najboljši film – če povzamemo Marcela Štefančiča, jr. –, lahko pogledamo najboljši slovenski film o filmu kot Sloveniji na kožo pisanemu subjektu in naši stalni obsedenosti. Izjemno smo aktivni na področju filmske publicistike, pedagogike ter festivalskega udejstvovanja, zaradi privlačnih cen, lokacij in sposobnega osebja pa smo meka za snemanje reklam: a hkrati se nam Veliki slovenski film nenehno izmika. Tako tudi *Desperado Tonic* deluje kot film, ki ga ni – vrti se okoli filma, a se vedno prekine, začne na novo, se prelevi, in v tem je večino časa odličen. Kot da bi vedel, da ga bo gledalo le dobrih 700 gledalcev² in mora poskrbeti, da bo vsak od njih hotel posneti svoj film. Tako kot je o skupini Velvet Underground krožila anekdota, da so sicer prodali zelo malo izvodov prvega albuma, vendar je vsak kupec kasneje ustanovil svoj bend. In po ogledu katerega slovenskega filma si lahko bolj želimo, da bi res nekoč posneli svojega?

Štiri zgodbe, delno povezane, se vrtijo okoli kinooperaterja, Štrockega, ki ga v eni od svojih skoraj dvajsetih filmskih vlog igra Ivan Volarič – Feo, eden najpomembnejših slovenskih avantgardnih pesnikov, sopotnik skupine OHO, Buldožerjev, Marka Breclja, Salamandre Salamandre, znan najbolj po svojem prvencu *Desperado Tonic Water* (1975), po katerem je seveda film dobil ime, v zadnjem letu pa ovekovečen v plagiatorskem tvitu Jelka Kacina »Najlepša jutra so zjutraj«. Glavni preplet segmentov povezuje poleg protagonista tudi počasen zdrs iz realnosti v filmskost; *Desperado Tonic* se

začne s fiktivnim snemanjem filma o potujočem kinooperaterju, a Štrocki kmalu vstopi v film, ki ga projicira; bolje rečeno, film vstopi v njegov svet preko – seveda – partizanov ter ga popelje skozi labirintske gozdove vse do končnega vampirskega tripa. Vmes nenehno mutira v različnem tempu iz enega elementa filmskosti v drugega, videnja svojega okolja pa ne lepi naokoli v etiketah, temveč ga raziskuje skozi sebe kot medij. Film se tako izogiba artikulaciji, a v njem se zrcali marsikaj, četudi neizrečenega.

Kot je Feova poezija vseskozi bivala med disidentsko zafrkancijo in eksistencialistično tragiko, med neposredno liriko in spodbijanjem oz. parodiranjem konvencij ter tradicije, je tudi *Desperado Tonic* najuspešnejši v prehajanju med različnimi impulzi in v združevanju teh divergentnih dražljajev v celoto, pri kateri še vedno vidimo gradnike. Film se skozi pogosto abstraktno in absurdno metafiktivnost seveda osvobodi potrebe, da bi gledalec moral verjeti čemurkoli – razen posameznim trenutkom. Pri slovenski kinematografiji, ki ima že pregovorno težave s scenaristiko in povezovanjem v kohezivnih devetdeset ali več minut, ni enourni kolaž štirih avtorjev nič manj uspešen. Prav nasprotno, saj opusti sanje o »pravem« filmu in ga le raziskuje po koščkih, ki pa so, vsaj v najuspešnejših segmentih, kljub razpršenosti še vedno pristni – morda ravno zaradi poprej omenjenega dogovora med avtorji in občinstvom: naj gre za kadre resnično zaspanega Kanala ob Soči, ljubezensko zgodbo, *cameo* Pavleta Ravnohriba kot vsega, česar se moramo bati na zapuščeni cesti, kozmične televizijske interference na dolenski domačiji z Manco Dorrer, stroboskopsko pot do letališča ali pa sam ekstatični trenutek končne filmske projekcije. Na koncu gledalec ne ve zares, kaj se je zgodilo – a nikoli nima občutka, da bi moral vedeti: pozabi zgodbo, vidi film.

1 Naslov druge pesmi v Volaričevi zbirki *Desperado Tonic Water*.

2 Po podatkih Filmskega sklada RS iz l. 2006.

Takšno raziskovanje sicer lahko vodi v določeno okornost, a četudi daje film pogosto vtis vaje v slogu, je vaja še vedno uspešna – takšna, skozi katero raziskuješ temelje filma (v primeru *Desperada* npr. odlična dinamika montaže, zvoka, glasbe in obrazov) in na kateri lahko gradiš nadaljnjo filmsko kulturo. Pri *Desperado Tonicu* je večino časa težko določiti, kaj v njem je bilo znotraj in kaj zunaj nadzora avtorjev, vseeno pa se je vanj prikradlo marsikaj – predvsem tisto, kar se prikrade, ko opustiš pretirano obremenjenost s filmom kot »izdelkom«. In če je ravno Štefančič (ob najvišji oceni) označil *Desperado Tonic* za cinefilski film, lahko nadgradimo to izjavo in dodamo, da je *Desperado Tonic* tudi *trailer* – napovednik za Slovenijo. Mogoče celo *teaser* – glede na to, kako hitro se odvije. Deluje, kot da bi bil zgrajen na stiku evforije prehoda v tretje tisočletje, ki so mu v slovenskem filmskem svetu vladali videospoti in Videospotnice (Klemnov *Trnow stajl*, Ali Enova *Smetana za frende*, Magnificov *Sexy boy*, pa tudi Siddharta, MI2, Zaklonišče prepeva, Zmelkoow, Planet Groove, Tabu ipd.)

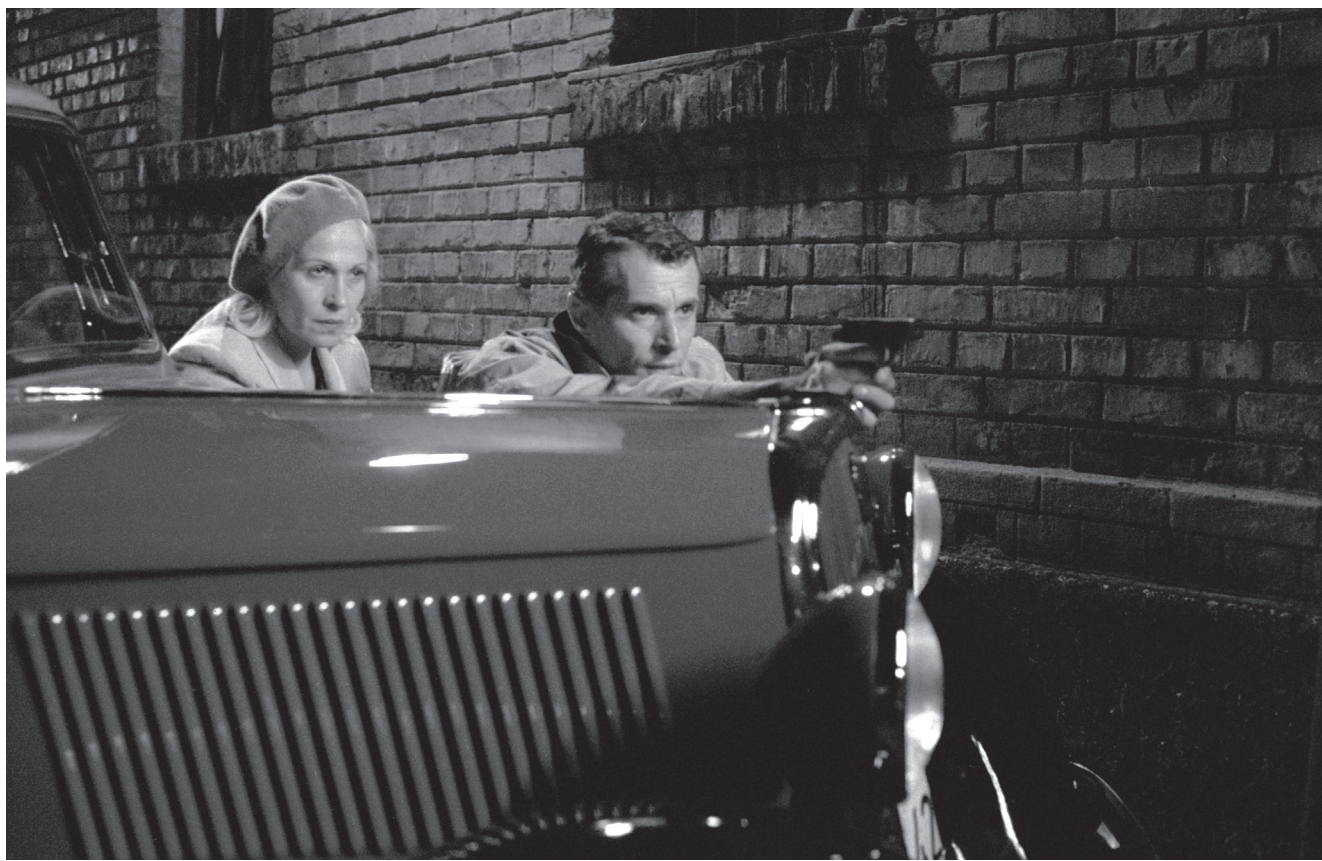
ter slutnje, da jutri pač ni novega dne in da Štrocki oz. Feo ni edini, ki izumira.

Ob tem *Desperado Tonic* mimogrede ujame vse, kar Slovenijo in slovenski film fascinira, in vse, kar tujce fascinira glede Slovenije: Posočje, gozdove, krave, družinsko nasilje, partizane, dekolteje, alkoholizem, nogometne drese, kinodvorane, tolmane, televizijo in seveda filmski trak. V *Desperado Tonicu* – z občasno izjemo lokalca, ki frustracijo življenja pretvori v odpor do umetnosti – so vsi z eno nogo nekoč bili v filmu, poznajo koga, ki se s ukvarja s filmom, ali pa postanejo del filma, vsaj statisti z vlogo; tako kot v Sloveniji.

Obenem pa film vse to izpelje brez zavzemanja prečitne anti-karkoli pozicije, tako kot je bilo tudi Volaričevo kljubovanje vsesplošno. Feo je dolgo pred občo fascinacijo nad S-LOVE-enijo našel to isto ljubezen tudi v besedi »zlovešč«, in *Desperado Tonic* mu sledi. Film svoje poti ne ubere tako prepričljivo in suvereno, kot jo je pesnik, ki je avantgardo resnično poskušal živeti do konca, oriše pa možnost takšne poti do te mere, da bi se morali nanj vsake toliko spomniti.



Desperado Tonic (2004), foto: arhiv Slovenske kinoteke



Desperado Tonic (2004), foto: arhiv Slovenske kinoteke

FILMSKI FESTIVAL V BERLINU

SIMON POPEK

Filmska pošast, imenovana Berlinale

71. mednarodni filmski festival v Berlinu, 1.–5. marec 2020

Sezona spletnih filmskih festivalov se je nadaljevala z Berlinalom, največjim v zimskem obdobju, ob katerem smo se najbolj odkrito spraševali, kako bo sestavljal svoj (količinsko) gigantski program. Berlinale je tudi brez filmske tržnice, ki pospremi osrednjo manifestacijo, z naskokom najboljše filmski dogodek na planetu; filmov enostavno ni mogoče prešteti. Ne narašča pa le število sekcij, množijo se tudi podsekcije sekcij, ki skušajo zaobjeti drugačne demografske ali generacijske skupine; tako je mladinski program Generation na primer dobil podprogram Generation K-plus, malo kasneje pa še Generation K-14, medtem ko se je eksperimentalno težki sekciji Forum zazdelo, da dela krivico zares težkim eksperimentalnim delom, pa jim je namenila podsekcijo Forum Expanded. In tako dalje. Encounters je npr. iznajdba (in največja pridobitev) novega programskega direktorja Carla Chatriana; v njej predstavlja filme, ki se mu zdijo prezahtevni za bolj mainstreamovsko naravnani tekmovalni program, medtem ko se festival z Berlinale Series po novem

klanja tudi serialni televizijski produkciji. Če skrajšam, iz filmske pošasti, imenovane Berlinale, iz leta v leto rastejo nove glave, ki mamutski program naredijo vsaj preglednega, čeprav nič bolj obvladljivega.

Konec lanskega leta sem se iskreno spraševal, kako bo Berlinale v času covida sestavljal program. Strah je bil očitno odveč, filmska produkcija je v medijsko razgledanem in produkcijsko razvitejšem svetu tekla bolj ali manj nemo-teno. Drži, obseg programa je bil okleščen (tekmovalni program je npr. namesto običajnih dvajsetih predstavil petnajst filmov), ampak Berlinale je kljub temu zavrtel impresivno število kakovostnih filmov, upal bi si trditi, da je šlo za eno najboljših izdaj zadnjih let.

V času virtualnih festivalov bomo morali, kot kaže, podeljevati tudi arbitrarno izbrane oziroma alternativne nagrade za dela, ki najbolj kričijo po velikem platnu, konkretno za filme, za katere menimo, da so s predvajanjem na televizijskem ekranu največ izgubili. Prva nagrada v tej neformalni kategoriji bi letos pripadla madžarskemu prvencu režiserja Dénesa Nagyja **Naravna svetloba** (Természetes fény, 2020), ki mu je uradna žirija (filme je gledala v kinu, kar je pomemben podatek) podelila nagrado za najboljšo režijo. Nagyjev film je pripovedno abstraktna kritika madžarske kolaboracije med drugo svetovno vojno. Država je med letoma 1941 in 1944 na vzhodno fronto kot pomoč nacističnim silam poslala več kot 100 tisoč svojih vojakov, ki so v specializiranih skupinah na zasedenih ozemljih Sovjetske zveze iskali partizane. *Naravna svetloba* je v blato in mizerijo potopljena vojna drama brez konkretnije naracije; film spremlja vod madžarskih vojakov, ki padejo v zasedo, da bi se vrnili v okupirano vas in iskali pomoč. To je predvsem film mračne, brezizhodne atmosfere, ki vojno prikaže kot permanentno psihološko stanje. Brez ekscesnih



Naravna svetloba (2020)





Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo? (2021)



Kolo sreče in fantazije (2021)

prizorov nasilja nam Nagy občasno lirično vzdušje pripravi s subtilno uporabo komaj zaznavne večerne naravne svetlobe. Potemtakem naslov implicira predvsem tehnični aspekt filma, katerega vizualno glorio bo dalo šele veliko platno.

Vzhodnoevropski film je letos Berlinalu vladal, vsaj v tekmovalnem programu; če je madžarski film prejel nagrado za najboljšo režijo in je romunski zmagal, je žirija (neupravičeno) spregledala edinole gruzijsko bravuro, zame najboljši film festivala **Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo?** (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021). Poetični vrhunec festivala je prispeval v Nemčiji izšolani Aleksander Koberidze, čigar drugi film je igriva, formalno inovativna in emotivno prepričljiva ljubezenska zgodba, postavljena v čas pred svetovnim nogometnim prvenstvom, ko se na ulicah Kutaisija srečata Lisa in Giorgi. V nesrečnem trku, ko na tla popadajo knjige, med njima preskoči iskra, toda v tem hipu v kadru vidimo le njune noge. Lisa in Giorgi se na hitro zmenita za randi, a raztresena, kot sta, se niti ne predstavita. Tisto noč nadzorna kamera postane zlobno oko, zarjaveli žleb pa orakelj; v trenutku, ko zapreta oči, se njuni podobi spremenita, zato naslednji dan na dogovorjenem mestu zaman iščeta drug drugega! Iz te preproste premise Koberidze ustvari fascinantno podobo »banalnosti vsakdana«, lirični mikrokozmos malega mesteca z rdečim in belim mostom, potepuški psi, ki iščejo lokale za ogled nogometnih tekem, nesojenih ljubimcev, ki hodita drug mimo drugega in se sprašujeta, kdo je pri njunem zmenku zatajil. Kot se za formalno inovativno delo spodobi, bo stvari na svoje mesto postavilo metafizično »božje posredovanje«, ekipa dokumentaristov, ki snemajo portretni dokumentarec zaljubljenih parov!

Zlati medved za najboljši film je šel v roke Raduja Judeja, vse bolj profiliranega in izjemno produktivnega avtorja, ki

se je po seriji izjemnih dokumentarcev na temo romunske polpretekle zgodovine vrnil s politično satiro **Nesrečno nabijanje ali odštekani porno** (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021). Jude do neke mere postaja *agent provocateur* romunske kinematografije, a treba je dodati, da šok terapija ni njegova osrednja agenda, saj je preveč inteligenten in fokusiran, celo formalno avanturističen ustvarjalec. *Nesrečno nabijanje* je drzna analiza stanja v romunski post-tranzijski družbi, igrivi in mestoma kar šokantni triptih na temo izpraznjenosti družbe, banalnosti kapitalizma in lažnega moraliziranja tako imenovanih dušebrižnikov. Vse se prične, ko videoposnetek s *kinky* spolnim odnosom srednješolske učiteljice zgodovine postane viralen. Javnost gre v zrak, učiteljica skuša (neuspešno) odstraniti posnetek s spleta, toda v prvem delu triptiha se Jude ne ukvarja z »amoralno« učiteljico, ki bi »morala biti zgled«, temveč v tako rekoč dokumentarnem slogu (medtem ko se ona spreha po ulicah Bukarešte) prikaže kričeči, ceneni, s plakati preplepljeni urbanistični kaos prestolnice. Jude seveda sporoča: glejte, intimna spolna praksa učiteljice ni nič v primerjavi z vulgarnostjo naših urbanih središč. »Prestopnici« učiteljski zbor in starši sodijo v sklepnem dejanju, ki se izteče v (za moj okus) malce pretirano groteskni teatralnosti, toda subtilnost Judejevi družbeni satiri niti ne bi pristajala, zdela bi se izumetničena, lažna, tudi zato, ker nam režiser v osrednjem delu, seriji rafalnih arhivskih vinjet in impresij, naniza zgovorno »enciklopedijo simbolov našega časa«, s katerimi ilustrira rasizem, seksizem, korupcijo, hinavščino (in kar je ostalega ...) romunske družbe od konca druge svetovne vojne.

Če ostanemo pri medvedih: nagrado žirije sta si razdelila Japonec Ryusuke Hamaguchi in Nemka Maria Speth, prvi za omnibus treh zgodb **Kolo sreče in fantazije** (Guzen to

sozo, 2021), druga za magnum opus, skoraj štiri ure trajajoči dokumentarec **Gospod Bachmann in njegov razred** (Herr Bachmann und seine Klasse, 2021). Dieter Bachmann je učitelj v majhnem nemškem mestecu Stadtallendorf, na osnovnošolski ravni poučuje otroke priseljencev z vsega sveta. Strastno, zavzeto, sproščeno, z glasbenimi vložki, ki jih uprizarja kar sredi učilnice. Otroke v najbolj občutljivi fazi – med dvanajstim in štirinajstim letom, ko se fantje in dekleta najbolj sovražijo in zanikajo vsakršne emocionalne vezi – pripravlja na morebitno nadaljnje šolanje. To je lep, malce dolg, empatičen in sproščeno analitičen portret potrpežljivega, danes 65-letnega pedagoga, ki je tudi sam otrok poljskih priseljencev. Obenem je to portret strpnega okolja z vključevalno politiko. Da je takšno okolje mogoče le zavoljo kakovostnega in čustveno inteligentnega poučevanja, je jasno samo po sebi.

Ryusuke Hamaguchi, ki se ga najraje spominjamo po diptihu **Asuko I. & II.** (2018), je pronicljiv opazovalec vsakdanjih detajlov in spreten v zrcaljenju človeških usod. Tokrat je svoje ideje oblikoval v omnibus treh zgodb; prva govori o ljubezenskem trikotniku z dvema resolucijama, druga o zaroti s podtaknjeno romantično afero univerzitetnemu učitelju, tretja o naključnem srečanju dveh žensk, prepričanih, da se poznata iz mladosti, čeprav sta si tujki. Tri miniature s presenetljivimi preobrati so izvirno zasnovane, ko bi le Hamaguchi malce opustil svojo pretirano gledališko mizansceno ter se oprijel filmske sugestivnosti. Po treh njegovih filmih, ki sem jih videl, je zdaj že jasno, da je Hamaguchi izjemno nadarjen pisec, kot režiser pa velik dolžnik.

Še en film, ki so ga po mnenju kritike pri nagradah neupravičeno spregledali, je **Mamica** (Petite maman, 2021), peti film zdaj že dodobra uveljavljene Céline Sciamma, ki je svojo miniaturo posnela jeseni 2020, v času protikoronskih

ukrepov. Ena lokacija, skromnih 70 minut in preprosta ideja s *twistom*, to je esenca njene samo na videz preproste, v resnici pa dokaj ambiciozne »zgodbe o duhovih«, ki se prične, ko osemletni Nelly umre babica. Z očetom in mamo se za nekaj dni preseli v babičino podeželsko hišo, ki jo nameravata starša izprazniti in prodati, medtem pa se Nelly kratkočasi s sprehodi v gozd. Tam najprej odkrije leseni bivač, ki naj bi ga v mladosti postavila njena mama (ta medtem nenadoma izgine), takoj za tem pa sreča punčko vrstnico (obe igrata sestri dvojčici, ki ju je skoraj nemogoče razločiti), s katero se spoprijatelji. Nellyjino srečanje z deklico prinese nenadni preobrat v gledalčevi percepciji – skozi njun kratkotrajni in skrivnostni odnos (ali gre zgolj za imaginarno pojavo?) skuša film pojasniti Nellyjin odnos do čustveno zadržane mame. *Mamica* je preprosta, delikatno posneta, a za moj okus malce akademsko realizirana drama.

Omenimo še dva mlada avtorja. Po osmih letih smo končno dočakali novi film švicarsko-nemškega režiserja Ramona Zürcherja, čigar **Nenavadna muca** (Das Merkwürdige Kätzchen, 2013) je bila med najbolj impresivnimi prvenci zadnjega desetletja. Novi film **Mladenka in pajek** (Das Mädchen und die Spinne, 2021), ki ga je sopodpisal Zürcherjev brat Silvan, je zasnovan na podobni premisi kot prvenec, znova se skoraj v celoti odvije v stanovanju, znova demonstrira smisel za nevsiljivo estetiko, senčenje, barve in sugestivnost nemalokrat akuzmatičnega zvoka. V *Mladenki in pajku* lahko že zaznamo plašne obrise naracije, človeških razmerij, ki se plejejo v dveh dneh, ko poteka selitev mlade Lise, ki bo odslej živela na svojem. Stanovanja si ne bo več delila s prijateljico (ljubimko?) Maro. Medtem ko se okrog selitve in urejanja stanovanja sučejo Lisina mama, pa sosedi, selitveni delavci, mizarji in še kdo, se skoraj neopazno plejejo nova razmerja, posamezniki se spogledujejo, koketirajo,



Mamica (2021)



Mladenka in pajek (2021)



Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo? (2021)

nekateri prvo noč celo preživijo skupaj, skratka, pred nami se odvija nekakšen *jam session* zapeljevanja in ljubimkanja, ki pa več zakriva kot razkriva. Brata Zürcher sta samo z dvema filmoma ustvarila popolnoma unikatno in suvereno filmsko govorico, ki ji zlepa ne najdemo para. Zdaj samo upajmo, da na njun tretji film – znova z živalskim naslovom *Vrabc v dimniku* – ne bomo čakali novih osem let.

Srbska režiserka Milica Tomović (letnik 1986) je v svoj prvenec **Kelti** (2021) verjetno vnesla marsikaj avtobiografskega. Dogajanje je postavljeno na beograjsko periferijo leta 1993, ko Srbi bijejo balkanske vojne, Milošević pa že žanje srd rojakov, ki se neprestano pričkajo o tem, kdo je razbil Jugoslavijo. V Srbiji pod mednarodnimi sankcijami 250 gramov masla stane 50 milijonov dinarjev, zato babica osrednje junakinje, osemletne Minje, za torto kupi cenejšo margarino. Večina filma poteka na rojstnodnevni zabavi, ko se v natrpani hiši Minjine družine zbere pisana družčina prijateljev in sodelavcev. Praznovanje se vleče, našemljeni otroci se zabavajo po svoje, vse bolj alkoholizirani odrasli pa debatirajo, obrekujejo, se spogledujejo, prepirajo, sestavljajo

in sesuvajo svoja krhka razmerja. Če bi rekli, da režiserka »postavi mikrokozmos srbske družbe«, bi filmu verjetno dali preveč veljave. To je ambiciozno zastavljena, šarmantna in lepo orkestrirana enodejanka o času, ki bi ga Srbi verjetno najraje pozabili. Ne vem, koliko (in če) je imel Cristi Puiu vpliva na režiserko, ampak njegova **Sieranevada** (2016) se mi zdi s sorodno »natrpano koreografijo« na majhnem prostoru in prekrivajočimi aferami logična identifikacijska točka.

DARA IZ JASENOVCA

MUANIS SINANOVIĆ

Ali je film (p)o Jasenovcu sploh mogoč?

Film **Dara iz Jasenovca** (2020, Predrag Antonijević) je v zadnjih mesecih doživel številne kontroverzne obravnave. Spomnimo: najprej je na portalu IMDb potekala ocenjevalna vojna med srbskimi in hrvaškimi gledalci, naklonjenimi eni ali drugi interpretaciji dogajanja v srhljivem taborišču smrti. Nekateri kritiki so filmu očitali srbsko propagando in karikiranje Hrvatov. Naj takoj povemo, da so te kritike neupravičene. Izhajajo iz tipičnega polkolonialnega odnosa, s katerim etablirane institucije zahoda obravnavajo Balkan. Ta se odraža predvsem v popreproščanju izjemno kompleksnega zgodovinskega razvoja tega dela sveta in pripisovanju esencialnih vlog. Če so Srbi odgovorni za Srebrenico, potem v pogledu Zahoda v nobenem drugem primeru ne morejo biti sami žrtve velikega zločina. Očitek, da film ustaše prikaže kot stripovske karikature, je prav tako nesmiseln. Kdor vsaj bežno pozna zgodbo Jasenovca in pričevanja preživelih, ve, da prikaz zverinstva upraviteljev taborišča ni niti malo pretiran in da so bili ti resnično sadistične karikature na podoben način, kot so prikazani v filmu. Pri očitkih gre znova za nerazumevanje specifičnega odnosa do nasilja in stopnje sovražstva, kar se na prostorih nekdanje Jugoslavije periodično ponavlja. In nikakor ne moremo reči, da film napada Hrvate v celoti; negativne

lastnosti so pravzaprav pripisane izključno ustašem in kompromitiranim nunam, ki so vodile otroško taborišče, medtem ko so ostali Hrvati, od kmetice iz okolice Jasenovca do uslužbenke Rdečega križa, prikazani v dobri luči. Vse to je treba pojasniti, preden se lahko resno lotimo obravnave filma. Njegov problem ni v nacionalizmu, srbski propagandi ali v pretiravanju pri prikazovanju nasilja.

Lahko bi celo rekli, da pri tem najde pravo mero. Brutalnosti upodobi tako, da se jim v njihovi neizrekljivosti ne ogne, obenem pa jih ne spektakularizira. Razmerje med nazornostjo in nakazovanjem je primerno in videti je, da je bilo premišljeno ob vsakem tovrstnem prizoru posebej. Ravno tako filmu uspe prikazati grozljivo klavstrofobičnost taborišč za moške na eni ter za otroke in ženske na drugi strani. Odločitev, da se skoraj ves film odvije v njih, je v tem smislu dobra. Edini preostali dogajalni prostor je okolica pri prevozu v taborišče in ti prizori uspejo zgraditi ustrezno vzdušje. Pred nastopom skrajne okrutnosti dosežejo, da žrtve v našem pogledu dobijo dostojanstvo ljudi z zgodovino ter osebnimi in kolektivnimi zavezami. Prizor, v katerem prebivalstvo na poti v Jasenovac, zaprto v vagonu, poje ljudsko pesem, je izjemno ganljiv. Ima pomembno vlogo pri tem, da film ne zabrede v razosebljeno viktimizacijo, saj uspe srbski etnični skupnosti brez kakršnihkoli znakov cenene patriotizma pripisati voljo, skupno občutje in mu dati – dobesedno – svojstven glas.

V ustvarjanju taboriščnega vzdušja ima veliko vlogo barva. Stalna prisotnost nekakšnega žolttega nadiha nakazuje posebno postaranost, postaranost zemlje, ki mora prenašati tolikšno zlo, postaranost otrok, ki so z njim neposredno soočeni, postarano plehkost nacionalizma, postaranost poznega človeštva, ki je zmožno takšnih sistematičnih zločinov. Obenem pa tudi vlažnost in močvirskost dogajanja ob Savi. Zdi se, kot da iz vseh strani prihaja žaltava nagnitost.



Prav tako moramo izpostaviti odlično igro Biljane Čekić, ki je za svojo prvo vlogo upodobila naslovno junakinjo, deklino, ki se trudi, da bi njen brat, dojenček, preživel v nemogočih pogojih, zato nase prevzame vso težo enega najgrozljivejših krajev v zgodovini. Igralka z bosanskega podeželja, ki je bila izbrana na avdiciji, je izjemen talent.

Najmočnejše plati filma so torej njegov realizem, njegova estetika in okusno prikazovanje etnične zavesti žrtev ter nekatere igralske predstave. Kot v mnogih sorodnih primerih pa se pojavlja vprašanje, ali je grozote sploh mogoče upodabljati, ne da bi zdrsnili v banalizacijo. Pri tem se lahko spomnimo polemik o Spielbergovem **Schindlerjevem seznamu** (Schindler's List, 1993) v primerjavi z Lanzmannovim filmom **Shoah** (1985). Ali je Spielbergov film neizrekljivo spremenil v spektakel? Tu imamo Adorna, ki trdi, da po holokavstu poezija ni mogoča, in velikega judovskega pesnika Celana, katerega starša sta umrla v holokavstu in je o tem pisal na jecljajoč, zamračen način, na meji jezika, a so ga nekateri nemški povojni pesniki obtožili, da je v *Fugi smrti*, enem največjih literarnih spomenikov shoahu, uporabil fašistični ritem. Vsi poskusi, da bi o taboriščih spregovorili na ravni umetnosti, so sprožili in sprožajo debate, zato je jasno, da se tu srečujemo z neko zagato, z mejo upodabljanja.

V tem smislu *Dari iz Jasenovca* spodleti. Film je pri iskanju rešitve preprosto len. Zdi se, da narativne rešitve za prikaz teme niti ne išče posebej. Na eni strani imamo popolno, neizrekljivo podreditev, na drugi idejo volje in želje, ki premagata vse ovire. Pri tem ne gre za to, da bi bila rešitev, ki jo film prikaže, povsem nemogoča; niti ne za to, da bi bila metafizika v njenem ozadju lažna ali da bi jo morali preprosto zavreči kot sentimentalno ostalino. Težava je, da je narativno prikazana preprosto šibko; da ob soočenju s skrajnimi vprašanji smisla in zla ne posveti potrebne pozornosti njihovi kompleksnosti; da neznanskemu trpljenju postavi nasproti določeno sentimentalnost, nasproti desetstisočim žrtvam pa nekaj človeških usod kot rešitev brez dobre utemeljitve. Zato je sporočilo filma dokaj težko zares verjeti.

Pomen *Dare* lahko razumemo predvsem na dveh ravneh: kot pogumen poskus posneti film o enem najbolj travmatičnih dogodkov v zgodovini južnoslovanskih narodov ter kot izobraževalno gradivo. Da, ogled je gotovo priporočljiv, in to zaradi ozaveščanja, pri čemer ima filmski medij neprecenljivo vlogo, saj nas z vizualno postavitvijo v prostor in rekonstrukcijo infrastrukture na fenomenološki ravni približa dogajanju na način, ki ga drugi mediji ne zmorejo; vsaj



deloma podre steno nepredstavljalivosti, ki jo v naših mislih ob branju pričevanj postavlja groza.

Spodletelost (vsaj delno) na umetniški ravni pa filmu težko očitamo prav zaradi tega, večkrat omenjenega razloga: tema se nahaja na mejah izrekljivega in za vsako artikulacijo posebej zahteva svojstven izum neke nove govornice.

MANK

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

Pokončni državljan Mank

Mank (2020, David Fincher) je film, ki se strašno trudi. Trudi se na jasen in sledljiv način predstaviti kompleksne družbeno-politične okoliščine med nastajanjem scenarija *največjega filma vseh časov*, **Državljana Kana** (Citizen Kane, 1941, Orson Welles). Trudi se naslikati portret spregledanega avtorja *Kana*, scenarista Hermana J. Mankiewiczza, in ponuditi v premislek staro vprašanje o avtorstvu pri filmu. (*Mank* je deloma odmev 50.000-besednega eseja »Raising Kane«, v katerem kritičarka Pauline Kael zagovarja tezo, da je pravi avtor *Kana* Mankiewicz.) Nazadnje, film sam se trudi vzbuditi vtis estetike hollywoodskih filmov 30. in 40. let. A glede na zastavljene ambicije novi Fincherjev film večinoma pogrne. Zdi se, da težava ni v razvejanosti ali obsegu Fincherjevih interesov (in interesov njegovega očeta, Jacka



Fincherja, ki je scenarij napisal), vprašljiva je predvsem izvedba. In to Fincherjevemu pregovornemu perfekcionizmu in obsedenosti z nadzorom navkljub.

Mankiewicz je bil, po opisovanju Garyja Oldmana za Deadline, kompleksna osebnost – (visoko)funkcionalni alkoholik, egocentrik s slabo samopodobo, prežemala sta ga sram in samopomilovanje ... Nekaj te kompleksnosti je sicer v filmu mogoče zaznati, predvsem v trenutkih, ko se mu pred očmi razgrinja umazana plat hollywoodske elite. A kaj hitro se začne dozdevati, da ga Fincherja poskušata napraviti preveč všečno nevšečnega, karizmatičnega, duhovitega itd. Prizor z njegovim izstopanjem iz avtomobila in *slapstick* s padcem na voziček s prtljago na primer nakaže kvazikarizmatičnost, ki se v nadaljevanju pojavi malodane pri vsaki njegovi izstreljeni enovrstičnici (»vsak trenutek mojega življenja je zahrbtn«). Na *cringe* sentiment pa že meji recimo trenutek, ko Mankiewicz šefu studia MGM, Louisu B. Mayerju, po njegovi uporabi idioma »pissing in the wind« odvrne z: »Lepo rečeno.«

Podobno plitev izpade tudi Orson Welles. Z nekaterimi fotografskimi prijemi – neostrino, dramatičnimi svetlobnimi poudarki, snemalnimi koti s strani in od zgoraj, zaradi katerih je njegov obraz mogoče videti v delu ali pa sploh ne – je prikazan le kot mitska figura. Arogantnost, vzkipljivost in druge lastnosti, ki jih je na prvo žogo mogoče povezati z njim, ga v *Manku* sestavljajo v karikaturu brez globine.

Veliko je trenutkov, kjer je mogoče zgolj prepoznati namero – ne pa je tudi doživeti. Izvirna glasbena spremljava Trenta Reznorja in Atticusa Rossa, ki nekoliko spominja na filmsko glasbo Bernarda Herrmanna (skladatelj tudi pri *Kanu*) in mestoma deluje kot samostojni džez komad, do neke mere res pomaga pričarati obravnavano obdobje in večinoma tudi uspešno služi kot dekorativno vezivo med sekvencami. Vseeno pa se recimo v ekspozicijskem prizoru

odnosa Mankiewicza in njegove žene Sare glasba zdi odveč. Medtem ko se cinično spominjata medenih tednov in ga Sara slači ter pripravlja na nočni počitek, se vrti umirjen »lounge« džez, ki le podčrtava, kar je mogoče videti že v sliki – da je ravno navidezna ciničnost in naveličanost močna ljubezen v praksi. Glasba sugerira vzdušje, a namesto da bi ga intenzivirala, učinkuje nasprotno; podobnih sugestij je namreč preveč, ne zlepijo se.

Glasba Reznorja in Rossa je podvig, podoben spremljavi Ludovica Bourcea za **Umetnika** (*The Artist*, 2011, Michel Hazanavicius). Spremljava tam popolnoma deluje, pri čemer je verjetno ključno, da *Umetnik* specifično filmsko estetiko natančno imitira, *Mank* pa poskuša skozi nov način oblikovanja in sodobne rešitve priti do videza, ki bi spominjal nanjo. Nekatero rešitve pri tej estetski napol imitaciji – ali, če uporabim besedo, ki se pri takšnih filmih vselej pojavi: *hommage* – *Mank* dobesedno citira ali parafrazira. Deluje na primer zatemnitve (in odtemnitve) med sekvencami, ki jih motivira ugašanje luči v prostoru, pa oznake na filmskem traku tik pred koncem zvitka, navsezadnje tudi zvočni miks, zaradi katerega ima zvočna struktura *Manka* (predvsem glasovi) vselej nekakšen rahel odmevajoč, ozek odtis. Na drugi strani se preostale režijsko-snemalske rešitve zdijo nekonsistentne, na pol poti med stilizacijo in konvencionalnim pristopom. Malce ceneno deluje ekspozicijska sekvenca Louisa B. Mayerja med sprehajanjem po površinah studia MGM z Mankiewiczem in njegovim bratom. V podobnih dolgih kadrih, pri katerih kamera v rahlo spodnjem snemalnem kotu (da Mayerja napravi mogočnega, kakopak) zajema Mayerja in Mankiewicza in se jim z vožnjo nazaj umika.

Zdi se, kot da se stilizirani trenutki ne povežejo najbolj gladko s statičnimi in mestoma nevrotično gibljivimi plan-kontraplan prizori. Tako se kot vsiljivec na zabavi ob volitvah za lokalnega guvernerja pojavi krasna montažna

sekvenca z dvojnimi, trojnimi ekspozicijami, prelivani, popačenji, zrcaljenji, slikovnimi učinki, s katerimi se ena podoba na drugi pojavi npr. v obliki kroga itd. Sekvenca, ki so jo zagotovo navdahnile montažne mojstrovine Slavka Vorkapića, ima dvojen namen – poustvari občutje alkoholiziranosti in hkrati dodatno namigne na Mankiewiczjev naraščajoč prezir do okolice, tj. studijskih in medijskih mogotcev, ki lahko, kot se začne zavedati že prej, z nekaj posnetimi obzorniki prikrojijo javno mnenje in skozenj lokalno politiko v njihov prid. Scenarij za *Kana* se potem izide kot politična gesta.

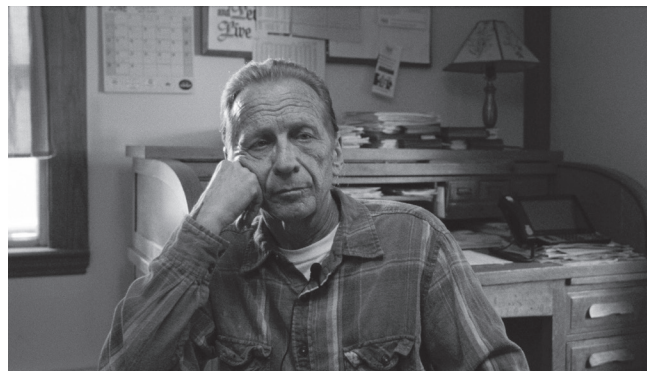
Mank se torej ne ukvarja zares z vprašanjem, kdo v dvojici Welles-Mankiewicz si je bolj zaslužil tistega edinega oskarja, ki ga je *Državljan Kane* prejel. (Na vprašanje, zakaj sta pod scenarij podpisana oba, sicer ponudi povsem zadovoljiv odgovor: »To je čar filma«.) Napravi pa poudarek v zvezi z osnovnim vzgibom, zakaj je *Državljan Kane* sploh nastal – iz pokončne, plemenite države in občutljivosti na politično funkcijo filma in filmskega. Tu bi se lahko skrival subverzivni potencial *Manka*, sploh če povlečemo vzporednice med monopoliziranim starim Hollywoodom »Velikih pet« in današnjo kinematografsko krajino velikih platform, ki vzpostavljajo nove oblike vertikalne integracije in svoj monopol. A tudi tega nastavka, kot številnih drugih, ne razvije zares. Navsezadnje, na embalaži piše »Netflix«, zato do vsakršnih kritičnih sporočil v *Manku* velja ostati zadržan.

ZVOK METALA

BOJANA BREGAR

Moč človeka v tišini

Zvok metala (Sound of Metal, 2020, Darius Marder) je eden najboljših filmov lanskega leta in eden najbolj zaslužnih kandidatov, ki se letos, v teh čudnih časih, potegujejo za oskarja. Njegove odlike so izjemna igra protagonistov, na videz minimalne režijske intervencije, ki film obdajo z avro realizma, ter občudovanja vredne, zrele scenaristične odločitve, zaradi



katerih je končni rezultat humanistično naravnana, srce parajoča zgodba o ponosu in ponižnosti, izgubi in iskanju, jezi in transformativni moči skupnosti.

Protagonist filma je Ruben, bobnar avantgardnega metal benda Blackgammmon, v katerem je poleg njega še vokalistka, njegova punca Lou. Njun bend je na turneji sredi ZDA in od mesta do mesta se vozita – kot se za turneje spodobi – v elegantnem RVju, ki je tudi njun dom in prenočišče na poti. Na enem od koncertov Ruben nenadoma izgubi sluh. Njegovo stisko doživimo skupaj z njim tudi gledalci, ki slišimo to, kar sliši sam – v enem samem hipu praktično ničesar več. V upanju, da je oglušujoča tišina zgolj nekaj, kar bo mogoče ozdraviti, se Ruben odpravi k specialistu, ki pa zanj nima dobrih novic. Ruben je gluha za vedno. Edina luč v tem tunelu je naprava, ki mu morda povrne nekaj sluha, toda zanjo mora odšteti znatno vsoto denarja. Rubenov sprva skuša vse skupaj ignorirati in svoji puncici predlaga, da dokončata turnejo. Toda ona ima druge skrbi; Ruben je namreč bivši odvisnik. Lou se po pomoč obrne k njegovemu mentorju Hectorju, ki jima predlaga, naj odpotujeta v Missouri, kjer deluje posebna skupina za gluhoneme odvisnike, ki potrebujejo pomoč. Ruben nerad sprejme pomoč, toda Lou mu postavi ultimat, zato ji obljubi, da bo poskrbel zase. Priključi se skupini, ki jo vodi umirjeni, vendar odločni Joe, vojni veteran in bivši alkoholik. Tudi sam je gluhonem in Rubenu takoj na začetku pojasni, da v njegovi skupnosti biti gluhonem ne pomeni hendikepa, ampak zgolj življenje na alternativnem, enakovreden način v družbi, ki sliši. Ruben se tako sooči z mesecem dni življenja na izoliranem posestvu, kjer ima pred seboj le eno nalogo – naučiti se biti gluha.

Čeprav nam *Zvok metala* predstavi Rubena kot osrednjo točko, za nas do konca ostane več ali manj neznanec. Ni nam dano vedeti skoraj nič glede njegove preteklosti,



razlogov za njegovo odvisnost, prav tako dobimo zelo malo uvida v njegov odnos z Lou. Kar nam film daje, nam poda prek subtilnih namigov, ki so lahko zelo različno zgovorni in odvisni od naše stopnje pozornosti. Čeprav je daleč od tega, da bi se spogledoval z dolgimi meditativnimi kadri, je vseeno modro med gledanjem pustiti telefon stran od dosega rok, da ne bi v udobju domačega kavča morda med daljšimi prizori brez dialogov zatavali na Instagram ali, bog ne daj, na Twitter. Film nam ponudi možnost, da zapolnimo prazne prostore s svojim razumevanjem, kdo je Ruben in kdo so preostali liki, kar vidimo kot njegovo prednost. Praznine v njegovi osebnosti so tam zato, da nam ponudijo paleto možnosti identifikacije, kar ključno pripomore, da Ruben postane kot lik dostopen in razumljiv. Ko opazujemo njegov jutranji ritual delanja sklec, priprave kave – in še bolj zgovorno, priprave smoothija iz »superživil«, te male rutine nakazujejo, da ima za seboj že dober kos poti iz odvisnosti k ... bolj zdravim vrstam odvisnosti. Te navade so tam, da ne bi zdrsnil nazaj v samodestruktivno vedenje, in za Rubena, morda tako kot za vse nas, so te rutine več kot le dobre navade, imajo status skorajda magičnih razsežnosti. Če igramo po pravilih, smo varni.

Toda *Zvok metala* se začne prav na tej točki. Je zgodba o duhovnem in fizičnem potovanju človeka, ki je verjel, da je varen, ki je že zgradil svoje odrešenje in stavil na to, da ga bodo nove navade varovale – potem pa izgubil vse in bil postavljen pred dejstvo, da bo moral začeti znova. Ko mu Joe ob prihodu v skupnost pove svojo zgodbo o tem, kako je izgubil vse, ko je oglušel, je to manj zgodba o njegovi preteklosti, kot je vabilo. Vprašanje je, ali bo Ruben to vabilo sprejel. Tudi na tej točki nam film pusti – bolje rečeno, zada nam nalogo –, da se sami odločimo, kakšno je »pravo« razumevanje nečesa, kar je za večino od nas »hendikep«, pomanjkljivost, manko. Končna točka filma je tako prvi korak na poti drastične

osebne transformacije. Ruben, ki je vedno slišal le to, kar je želel, zdaj ne sliši več, kar ga končno prisili, da se sooči s tistim, kar je prej raje »preslišal«.

Riz Ahmed kot Ruben je brez dvoma srce filma. Njegova igra je uravnotežen koktajl ranljive nežnosti, izjemne mere integritete ter vročične energije, ki sicer umirjenemu tempu filma doda tisto nujno elektriko, napetost, zaradi katere postane njegov tragični lik, vendar nikoli zares žrtev.

Emocionalni naboj filma je prisoten tudi po zaslugi skoraj dokumentaristične kamere, ki se odpove večini stilističnih posegov in dovoli glavnemu igralcu biti pod žarometi, če ne že skorajda pod mikroskopom. Ahmed svojo nalogo vzame resno in povsem upraviči zaupanje, ki ga vanj polaga film. Ta »transcendenco« igralca v lik, ki je skorajda brezhibna, je pri filmu, kakršen je *Zvok metala*, nujna. Karkoli manj od tega, in film bi bil hitro zgolj nekoliko nadpovprečen izdelek, tipična »human interest« drama za oskarjevsko sezono, ki bi bila (predvsem v tem letu) verjetno še vedno nominirana za oskarja, vendar bi mi vsi imeli od tega veliko manj, predvsem manj užitka ob spoznanju (za nas zamudnike, ki se že posipamo s pepelom), kako zelo nadarjen igralec je Riz Ahmed. Izpostaviti velja tudi preostalo igralsko zasedbo večinoma gluhtonemih igralcev, ki sestavljajo raznoliko skupino posameznikov z zanimivimi osebnostmi. Ker je fokus filma tesno usmerjen na lik Rubena, je priložnosti za razvoj ostalih likov sicer bolj malo – morda dovolj, da se spomnimo na še en (izjemen) film z mladimi gluhtonemimi ljudmi, povezanimi v tesno skupnost – **Pleme** (Plemya, 2014, Myroslav Slaboshpytskyi). Lou (igra jo Olivia Cooke) se v kratkem času na filmu razvije v zrel in kompleksen lik, s presenetljivo lastno transformacijo in zgodbo. In tu je še Paul Raci kot Joe, ki je poskrbel za letošnje oskarjevsko presenečenje, saj je kot relativno neznano ime, ki pa ima za seboj kup manjših vlog v tv-serijah,



filmih in na odrskih deskah, pri častitljivih 72 letih za vlogo Rubenovega mentorja prejel nominacijo za stranskega igralca. Mimogrede, tudi Riz Ahmed je prejel nominacijo, ki je prva te vrste za igralca muslimanske veroizpovedi.

Zgodba o tem, kako je režiser Darius Marder svoj igrani prvenec posnel po več kot desetletju priprav in stranpoti, je sama po sebi fascinantna saga o odločnosti in ustvarjalni trmi ter kljubuje tipičnim predstavam o karieri nekoga, ki deluje v filmski industriji. Sprva zamišljen kot dokumentarec je *Zvok metala* doživel tudi lastno popolno transformacijo, skupaj z izjemno igralsko zasedbo in pozornostjo kritikov. Naslednji projekt Dariusa Marderja je že v teku in le še vprašanje časa je – čeravno upamo, da ne bo preteklo novih deset let – preden bomo lahko potešili svojo radovednost.

JUDEŽ IN ČRNI MESIJA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Cena revolucionarne misli

Na zgodnje zimsko jutro, 4. decembra 1969, so agente Zveznega preiskovalnega urada vdrl v varno hišo Freda Hamptona, predsednika stranke Črnih panterjev v Illinoisu. Oboroženi z avtomatskimi puškami in natančnim tlorisom prebivališča so stanovanje v nekaj minutah prestrelili kar 99-krat, čeprav so v odgovor prejeli le en osamljeni strel.

Panterji, v medijih vselej diskreditirani zaradi oboroževanja in militantnega nastopa, kar je bil odgovor policijski brutalnosti in drugim rasno motiviranim obračunom v času političnih atentatov in ubojev Martina Luthra Kinga in Malcolma X, so vodilnemu razredu s svojo socialistično, protifašistično in protiimperialistično ideologijo predstavljali najvišjo stopnjo državne nevarnosti. Ali si je sploh mogoče zamisliti večjo grožnjo belskemu statusu quo, kot je stremenje k družbeni in ekonomski enakosti? Glavna tarča tega v racijo zamaskiranega morilskega pohoda je zato predstavljal 21-letni aktivist Hampton, ki je s svojimi prodornimi idejami, karizmatično osebnostjo in ognjevito retoriko ameriškem političnemu vrhu in paranoičnemu direktorju FBI, J. Edgarju Hooverju, predstavljal prihod »črnega mesije« – te strašne entitete, ki mobilizira množice, združuje siceršnje nasprotnike in podžiga zametke protikapitalistične revolucije. Vdor v varno hišo se je tako zaključil s Hamptonovo usmrtnitvijo: s strelom v glavo, med spanjem in vpricho njegove visoko noseče zaročenke.

Judež in črni mesija (Judas and the Black Messiah, 2020) režiserja Shake Kinga v dinamičnem prepletu žanrov biografske drame in vohunskega trilerja zarezhe v ta pomembni, za mnoge pozabljeni kos zgodovine; tako se dobro leto po smrti Breonne Taylor, Georgea Floydja in ostalih temnopoltih žrtev krute roke policije vzpostavi tudi kot aktualen dialog s sodobno Ameriko. A relevantnost, s katero usoda Freda Hamptona odzvanja še petdeset let kasneje, pred nami razgrne nekatere pomanjkljivosti filma, saj začne z zasledovanjem žanrskih tropov kriminalne špijonaže svojega protagonista odrivati vse bolj na obrobje. Njegovo zgodbo v maniri Scorsesejeve **Dvojne igre** (The Departed, 2006) tako ves čas dopolnjuje lik anti-heroja, vohuna in izdajalca Williama O'Neala, ki z infiltracijo med panterje pomaga zagotoviti Hamptonovo prezgodnjo smrt. Danielu Kaluuyi,





ki mojstrsko upodobi Hamptonovo fizično prezenco, magnetično karizmo, (na)glas in melodijo njegovih najbolj udarnih govorov (»I am a revolutionary!«), tako stopi nasproti Keith Stainfeild, ki O'Neala napolni z elementi človeškosti, občutka ujetosti in moralne razcepljenosti. A njegov pomanjkljivo in neenakomerno zasnovan lik se zdi v nekih drugih, včasih celo ključnih trenutkih preračunljivo dvoličen, strahopeten in manipulativen, njegova dilema med prestajanjem zaporne kazni ali infiltracijo v aktivistično stranko pa zato težko opravičljiva motivacija za večino O'Nealovih dejanj.

Film nam nikoli ne ponudi dovolj konteksta, da bi bilo tako močno dramaturško opiranje na O'Nealovo zgodbo zares upravičeno, z vztrajanjem pri enakovredni reprezentaciji obeh strani zgodbe pa *Judež in črni mesija* izgubi tudi dovršen del svoje subverzivnosti ter z zasledovanjem varnih žanrskih konvencij večkrat le površno oplazi Hamptonove najbolj izjemne dosežke. Hampton je ne nazadnje pri zgolj enaindvajsetih letih dosegel do takrat nepojmljivo združitvev medrasne »mavrične koalicije« panterjev, latinskih lordov, belskih patriotov in kitajske Rdeče garde v skupnem boju proti revščini, policijskemu nasilju, izkoriščanju

delavcev in kapitalizmu. A njegova moralno neupogljiva, neoporečna in vsestransko angažirana osebnost, zaradi katere mu FBI ob zrežirani aretaciji ni mogel podtakniti boljšega zločina od kraje 70 litrov sladoleda, prav tako pogosto ne pride zares do izraza – njegovo življenje je enoznačno, na trenutke idealizirano in vsekakor zunaj panterške stranke povsem neobstoječe.

Čeprav gre za tehnično dovršen filmski izdelek, ki nas s svojo kostumografijo in fotografijo, še posebej osupljivo v nočnih posnetkih z odsevi neonskih luči prežetega Chicaga, suvereno ponese v obdobje poznih šestdesetih let, ko se je v vrtincu glasnih bojov za državljanske pravice temnopoltih, ženskih reproduktivnih pravic in uporov proti vietnamski vojni za trenutek zazdelo, da obstaja potencial resnične revolucije, *Judež in črni mesija* dramaturško nikoli zares ne izstopi iz svoje konvencionalnosti. Bolj celostna biografija Freda Hamptona bi bila v trenutnem političnem vzdušju očitno še vedno preveč radikalna; kot tudi film, ki bi v ospredje postavil panterško organizacijo, osredotočeno na spreminjanje družbe »od spodaj navzgor«, ne da bi mu fokus ves čas uhajal k njenemu protipolu političnega vrha.

PRETEND IT'S A CITY

IVANA NOVAK

Fran Lebowitz proti »Svetu enega«

»Knjige ne morem vreči stran, to je tako, kot da bi vrgla stran človeško bitje. Pravzaprav je veliko več človeških bitij, ki bi jih raje vrgla stran kot knjige.« Če se v duhu s tem ne strinjate, boste težko prebavili porogljivi humor newyorške legende, ki je zaslovela kot avtorica zbirki komičnih esejev (*Metropolitan Life* [1978], *Social Studies* [1981]) ter se nato »kujala« kot žrtev leta dolge pisateljske blokade. Zaradi nezmožnosti pisanja se je od 90. let dalje reinkarnirala kot javna govornica v pogovornih šovih, pogosto pri Davidu Lettermanu. A če tudi vašim sivim celicam bolj teknejo knjige kot ljudje, boste v njej prepoznali sorodno dušo. V tem primeru si morate, če si še niste, takoj ogledati Netflixov sedemdelni dokumentarni portret **Pretend It's a City** (2021), v katerem režiser Martin Scorsese v obliki enega najbolj zabavnih intervjujev daleč naokrog predstavi enega redkih preživelih duhov na tem svetu – Fran Lebowitz. Mimogrede, *nomen est omen*: Fran Lebowitz že v svojem priimku združuje življenje z vicem.

Newyorška humoristka pogosto dobi oznako cinične ljudomrznice. V urbanih okoljih je cinizem nekaj samoumevnega, a Scorsese se v duhu politične korektnosti najbrž čuti primoranega, da svojo gostjo v prvi epizodi sooči z vprašanjem: »Ali preziraš ljudi?« Fran priznava, da je nekakšna snobinja – k čemur doda, da prezira vendarle zgolj

ljudi, ki ne mislijo popolnoma enako kot ona. Njen humor sestavljajo porogljive, namenoma pretirano iskrene izjave, ki jih nemara ni treba jemati v celoti resno; namenjene so predvsem spodnašanju pričakovanj in roganju politični korektnosti. Prav tako je ni mogoče obtožiti pravega cinizma, solipsizma ali narcisizma. Pravzaprav je mogoče v njeni držji zaznati cel val afirmativnih tendenc. Skozi njen prezir nad someščani in turistično maso v New Yorku, ki ga redko zapusti, pronica resna skrb glede vzpona duhamorne, zgolj s posameznikovim ugodjem obsedene družbe, ki je potonila v »neskončno trajajočo 30-letno dobo brez smisla za ironijo«. Njeno ljudomrzništvo gre z roko v roki z zatonom urbanega načina življenja, ki ga kritizira skozi vso serijo *Pretend It's a City*. Naslov serije izraža obupani imperativ, naj se ljudje spomnijo, da so del nečesa večjega od sebe, naj vendar opustijo svoj naravni solipsizem.

Fran Lebowitz prevzame že s svojim unikatnim slogom, saj nosi obleke v tradicionalno moških krojih; Scorseseju ponosno pokaže tudi očarljive manšete, detajl, ki vsekakor priča o njeni delikatnosti, celo nekakšni romantični senzibilnosti. V seriji jo pogosto opazujemo med vandranjem po mestu, kjer je videti kot fosil iz preteklih časov. Je tehnofobka, nima telefona, največ časa v življenju nameni branju knjig in spanju, je ena od redkih *flaneurk*, oseb, ki si dajo opraviti z brezciljnim tavanjem po mestu in opazovanjem – denimo newyorških talnih plaket s citati slavnih pisateljev, za katere pravi, da jih verjetno opazi le ona. Hitro nas prešine, da je Fran Lebowitz izrazito drugačna od profane množice, iz katere že na videz močno izstopa. Čeprav je nedružabna in nestrpna (predvsem naveličana določenih navad, ki so se razpasle v njenem mestu), pa nas v teku serije prepriča, da ni asocialna ona, temveč je mogoče asocialnosti obtožiti samo kulturo. Pritožuje se nad plebejsko ignoranco množic: nihče več ne gleda, kam hodi, večina gleda v svoje telefone. Zato se



njen poziv Newyorčanom, zlasti pa turistom v New Yorku, glasi: »Pretvarjaj se, da si v mestu!« *Pretend it's a city!* Torej, pretvarjaj se, da ne živiš v svojem svetu, obnašaj se, kot da je svet poln ljudi. »Svet enega« (world of one) je posrečeni izraz, s katerim Fran Lebowitz zaobjame dandanašnje prevlado narcistične kulture, ko je ugodje posameznika dobilo primat nad kakovostjo skupnega življenja.

Morda je naslednja vzporednica na prvi pogled nenavadna, a teorija, ki se presenetljivo lepo prilega ob bok Netflixovi seriji, je prišla izpod peresa avstrijskega filozofa Roberta Pfallerja. Slednji že leta kritično razpravlja o modernih kulturnih praksah, ki pitajo naše narcistične vzgibe in sistematično vzbujajo odpor do praks podpiranja družbenih vezi in javne sfere. Pfaller govori o premiku od kulture svetega oziroma sublimacije (fascinacija s svetimi, prestižnimi, kulturnimi objekti in vedenji, kot so kajenje, družabni rituali – npr. zapeljavanje, ženska maškarada in make-up, spektakli, avtomobili) h kulturi profanacije¹ in k tozadavnemu zasuku v statusu ugodja. Današnja družba, meni Pfaller, se je (ne docela zaradi zunanje prisile, temveč tudi samoiniciativno) odpovedala kulturnim virom ugodja, ki so bili zaščitni znak visoko urbaniziranih civilizacij. Skrb za ugodje je naprtila posameznikom in instanci jaza. Ta pa človeku žal nima veliko ponuditi, zato je, če močno skrajšamo Pfallerjevo teorijo, družbo doletela depresija. Nekoč je filozof Aaron Schuster posrečeno dejal: »Jaz je nezanimiv ... V življenju smo srečni le takrat, ko pozabimo nase.«² Srečo prej ulovimo tako, da gremo ven, se »olepšamo«, igramo, zapeljujemo, ali celo tako, da smo vljudni – da »izstopimo« iz sebe –, kot pa tako, da ostanemo v ali pri sebi, pretirano prisebni in brez madeža zunanjih vplivov.

Fran Lebowitz resda daje vtis mizantropinje, a to držo pretežno upravičuje s svojo kritiko naraščajoče kulture profanacije, torej kolektivnega opuščanja omenjenih radosti sublimacije, ki so jo v najbolj zgoščeni obliki omogočala kulturno bogata mestna središča – mesta knjigarn, gledališč, pivnic, zabav in drugih neskončnih možnosti za pobeg pred zaporom nezanimivega jaza.

Ves ta prestiž mesta izginja. Profanacija je tesno prepletena z drugimi družbenimi procesi, z gentrifikacijo in antiurbanim sentimentom, ki vlada v Ameriki. New York, kakršnega kritizira Fran Lebowitz, je postal neznosni koktejl iz sestavin najhujših svetov. Po eni strani ljudje v njem poskušajo izsiliti predmestna udobja in navade, po drugi strani se šibi pod

turistično ponudbo, ki naj bi animirala turiste (kot da New York že v svojem »naravnem« stanju ni poln dražljajev, ki animirajo). Mesto je postalo nakupovalni center, namenjen potrošnikom, ki v njem sploh ne živijo. V isti sapi pa ekscentrični izbruhi sentimentalnosti: cvetlične lonce in klopce so postavili sredi Times Squara, kjer živemu norcu ne bi padlo na pamet, da se zlekne, počiva in se gre zen.

Najboljši primer izгона sublimacije iz mest pa je zagotovo prepoved kajenja, ki v New Yorku ne zadeva le notranjosti barov, pač pa tudi pločnike in parke. Gre za enega najbolj antiurbanih ukrepov sodobne družbe, nasilje nad javno sfero in umetnostjo, v seriji razmišlja Fran Lebowitz, ki je strastna kadilka. Izgon kadilcev iz družabnega življenja je najmočnejše prizadel skupine umetnikov in intelektualcev, ki tradicionalno ljubijo ovijanje v dim in živahne debate v bučnih barih. Skupaj s kajenjem so lastnoročno ustavili »zgodovino umetnosti«, kakor Fran izvedensko okliče »ljudi, ki sedijo v baru, kadijo, pijejo in se pogovarjajo«.

Ena epizoda serije je namenjena problemu profanacije umetnosti. Današnji bralec od knjig zahteva, da zrcalijo njegovo življenje; celotno leposlovje obravnava kot priročnike za samopomoč in od njih terja koristne nasvete. Knjige in druge umetnosti na višini svoje naloge niso namenjene introspekciji, meni Fran Lebowitz, marveč nasprotno – temu, da človeka odpeljejo v drug svet: »Knjige ne bi smele biti ogledalo, marveč vrata,« se glasi njen udarni slogan.

Čeprav *Pretend It's a City* govori o New Yorku, je moč v kritiki sodobnega dolgačasnega mesta prepoznati tudi Evropo, žal tudi Ljubljano, ki je v procesu gentrifikacije mestnega središča izgubila stik s svojim urbanim značajem – Ljubljančani smo občutili izginotje očarljivih butičnih trgovin, knjigarn, nepretencioznih in cenovno dostopnih barov, kinodvoran, alternativnih kulturnih prizorišč. Tudi Ljubljana je – vsaj z vidika, da si življenja v njej domačini, študenti, umetniki in



1 Robert Pfaller, 2009, *Umazano sveto in čisti um*, Ljubljana: DTP, str. 248.

2 Aaron Schuster, »Spati osem ur vsako noč /.../«, *Dnevnik*, 26. 6. 2010.

intelektualci dejansko ne morejo več privoščiti – postala eno tistih žalostnih mest, v katerih je »kajenje najbolj deviantna dejavnost, ki si jo je mogoče zamisliti«.

Kje so oaze duha v tem mrku sublimacije na ravni vse kulture? Ena od rešitev (poleg rigorozne umetniške produkcije, filozofiranja, upiranja – življenja, posvečenega sublimacije!) je prav v takšni markantni kulturni kritiki, ki jo izvaja Fran Lebowitz. Pa čeprav nas lahko ta serija tudi užalosti – kajti ni več veliko iskrivih, duhovitih, široko razgledanih ljudi, kot je ona. Tega se je med nastajanjem serije več kot očitno zavedal Martin Scorsese, ki je očaranost nad prijateljico Fran Lebowitz nenehno izražal skozi smeh, kaj smeh, krohot. To je bučen, doneč, spontan, zaljubljen krohot, izraz entuziazma, ki se nato podvoji v našem smehu in našem entuziazmu. Sicer pa ministrstvo za duha opozarja: Fran Lebowitz povzroča odvisnost; lahko jo poglobite z gledanjem ur in ur njenih javnih nastopov na YouTubeu.

GENIALNA PRIJATELJICA

VERONIKA ZAKONJŠEK

V telesa odtisnjeno nasilje

Ena največjih literarnih senzacij zadnjega desetletja, tetralogija romanov Elene Ferrante *Neapeljski cikel*, se je v zadnjih letih z ekranizacijo zgodbe prelevila tudi v filmski jezik, pod katerega se v koprodukciji podpisujeta italijanska televizija RAI in ameriška mreža HBO. Prvi dve sezoni **Genialne prijateljice** (*L'amica geniale*, 2018–) tako na naše ekrane prinašata zgodbo dveh knjig sage, ki s prvoosebne perspektive ene izmed deklet opisuje večdesetletno prijateljstvo med Eleno »Lenù« Greco in Rafaello »Lilo« Cerullo; dekletoma, ujetima v restriktivno in nasilno življenje perifernega Neaplja v povojni Italiji 50. let prejšnjega stoletja. Serija, ki nas v zgodbo vpeljuje z Eleninim pripovedovanjem v zunanosti polja, v fokus postavlja teme ženskega prijateljstva, revščine in srhljivega nasilja, ki na prašnih, makadamskih ulicah neapeljskega predmestja v nas buta na domala vsakem koraku. Glasni

zvoki vpitja, preprirov, klofut, udarcev, metanja kamnov, loncev in likalnikov so le majhen fragment vsega, kar se dogaja za stenami družinskih stanovanj. A ljudje, vajeni nasilja, ki je zarezalo že v vsako poro tega osiromašenega, politično razklanega in od vojne ranjenega mesta, ostajajo brezbrizni tudi, ko se v nenadnih eksplozijah jeze ta agresija prelije na javne ulice in trge: ko je otroško igranje Elene in Lile prekinjeno tako, da pred njima moškega skoraj do smrti pretepejo, in ko Lilin oče, potem ko hči trmasto naznani, da želi še naprej hoditi v šolo, njeno dekliško telo v jezi vrže skozi okno.

Povojni Neapelj je mesto pomanjkanja, ustrahovanja, izsiljevanja in nadlegovanja. Je mesto, kjer možje klofutajo svoje žene, kjer matere očete spodbujajo k močnejšemu tepežu otrok in kjer je v vsakem šolskem tekmovanju najti podton umazane lokalne politike. Serija nas tako že z uvodnimi epizodami, skozi katere deklici pričneta tkati svoje kompleksno prijateljstvo, prepleteno z elementi občudovanja, zavisti, tekmovanja, ljubezni in neomajne podpore, brezkompromisno vrže v narativno premiso, ki jo skozi lečo razredne zavednosti in feminizma preigrava v teku prvih dveh sezon. Čeprav se v ospredje postavlja Elenin in Lilin delikaten, težaven, večplasten odnos, ujet v krč tesnobe odraščanja in ukleščen z družbo, zgrajeno na temeljih spolne neenakosti, se v ozadju ves čas subtilno prepletajo tudi elementi razrednega konflikta in mizoginije, ki zapolnjujeta vsak kotiček tega obubožanega mesta, kjer se vse premoženje steka v blagajno ene same družine ter pušča preostanek prebivalstva v rokah njihove (ne)milosti. Ena izmed kvalitet zgodbe misteriozne Elene Ferrante, ki s svojim delovanjem pod psevdonimom svet spravlja v še večjo intrigo, je tako prav njeno prodorno zavedanje, da se mikro in makro elementi družbe med seboj ves čas prepletajo in pogosto komplementarno krojijo usode ljudi; predvsem žensk, do katerih se na patriarhalnih temeljih (i)zgrajena mesta oblikujejo še posebej grobo,





neprizanesljivo in agresivno. »Vsako naselje je prostorski zapis odnosov družbe, ki ga je zgradila. Naša mesta so patriarhat, vpisan v kamen, opeko, steklo, beton.«³ Tako v eseju *The Man-Shaped City* ugotavlja feministična geografinja Jane Darke, in ta motiv se jasno izrisuje tudi v *Genialni prijateljski*, kjer ženske uspejo svobodno zadihati šele, ko zapustijo z mračnim tunelom od sveta ločeno predmestje, ki jih z udarci, verbalnim zmerjanjem, finančnim zatiranjem in odvzemom dostopa do izobrazbe zadržuje na mestu »tradicionalnih« spolnih vlog: gospodinj, mater, podložnih hčera.

Nasilje do žensk je tako začititi skoraj v vsakem prizoru te razkošne serije, ki z občutkom in natančnostjo sledi svoji literarni predlogi. Zapisuje se v njihova telesa, mentaliteto, kretnje, govor, telesne gibe, prazne oči; v njihove gube, krvave rane, modrice. Ženske te obmestne periferije so postarane, prestrašene, usločene, skoraj neopazne, njihova ženskost pa zato, kot v eni prvih epizod druge sezone razmišlja Elena, »požrta z njihovega telesa zaradi mož, očetov in bratov, ki jim postajajo vse bolj podobne. Se je ta transformacija začela z nosečnostjo? Z gospodinjstvom, s pretepanjem?« Če Elena in Lila kot deklici doživljata redne »disciplinske« tepeže svojih staršev, krvave prizore ulice, grožnje in fizične napade vrstniških fantov, pa se dinamika nasilja z njunim prehodom v adolescenco (ki v podrobnejšo obravnavo stopi v odlični drugi sezoni) nemudoma spremeni. Še posebej v odnosu okolice do Lile, ki je temperamentna, drzna, odločna, impulzivna, trmasta in provokativna – a ki z odraščanjem postane tudi simbol lepote, seksapila, karizme in elegance. Njena eksplozivna osebnost tako hitro postane trn v peti celi vrsti moških, ki jo hočejo ukrotiti, si jo podrediti in ji po svojih merilih (pre)krojiti življenje. Pa vendar njenega duha, kljub Eleninim

strahovom, da se bo sčasoma tudi »Lilin delikatni obraz s tepežem razbil in razkril njenega očeta«, ni mogoče enostavno zlomiti; kot ni mogoče v kali zatreti njene želje po znanju, čeprav ji je – za razliko od Elene – že v zgodnjem otroštvu odvzeta možnost nadaljevanja izobrazbe. Gre za dekcle, ki ve, kdo je in kaj hoče. Za dekcle, ki je bilo prisiljeno prehitro odrasti, se v nezavidljivih okoliščinah poročiti in se za vselej obvezati nasilnemu brutalnežu, ki jo pretepa in posiljuje, si jo prilašča in jo kot svoj osebni »okrask« popredmeteno razkazuje. Lila svoji kruti usodi tako kljubuje na edini način, na katerega zna: s pokončno držo, zunajzakonskim ljubimkanjem in uničenjem svoje v moževi trgovini viseče poročne fotografije: v frustraciji nad nepremostljivimi strukturami družbe, ki ženske reducira na mesto brezosebne lastnine, sliko razreže in v nekaj potezah spremeni v avantgardno umetnino. To razkosanje njenega v fotografijo ujetega telesa pa se pred nami razgrne kot simbolna prezentacija ženske (psihološke) realnosti: razbite, uničene, nadzirane in podvržene agresiji moškega pogleda – brez možnosti pogleda nazaj in vzpostavitve samostojne identitete.

Elena, tiha, pridna, introvertirana in zasanjana intelektualka, ki jo kljub načitanosti in visoki izobrazbi (ali pa morda ravno zaradi tega?) obdaja avra naivnosti in romantičnih idealov, se tako postavlja kot Lilino popolno nasprotje, čeprav tudi njen prehod v odraslost spremljajo epizode spolnega nadlegovanja in zlorab(e). Največja razlika med dekletoma se zato vzpostavlja skozi njun neenak dostop do izobrazbe in zasledovanje osebnih ambicij. Medtem ko je Lili kljub intelektu, ki ji omogoči, da se kot otrok nepismenih staršev nauči brati kar sama, dostop do šole kaj hitro onemogočen, se Eleni postopoma odprejo možnosti vstopa na neapeljsko gimnazijo, kasneje pa tudi na prestižno univerzo v Pisi. S tem prebojem med privilegirano buržoazno mladino tako na videz prestopi razredni prag, ki njene postarane, zgarane, od življenja utrujene

3 Jane Darke, »The Man-Shaped City« v *Changing Places: Women's Lives in the City* (London: Sage, 1996, str. 88).

vrstnike še naprej zadržuje v primežu revščine, eksistenčne stiske in izkoriščanja mafijskih kapitalistov. Elenin simbolni prestop na drugo stran zaprašenga tunela jo zato ujame predvsem v neki nedefiniran, nikogaršnji prostor večne (razredne) nepripadnosti, kjer jo domače mesto dojema kot tujko, medtem ko se sošolci zaradi njenega »južnjaškega« neapeljskega naglasa do nje vedejo pokroviteljsko in arogantno. A morda je prav tovrsten izstop iz razrednih okvirov tisti, ki bo Eleni, vselej neodločni, skriti v senco eksplozivne Lile in po tihem ljubosumni, omogočil, da si kot ženska izdolbe svojo pot.

PRIMERI INŠPEKTORJA VRENKA

VERONIKA ŠOSTER

Prvi mož slovenske kriminalke končno na ekranih

Kriminalne serije smo na zaslonu (raz)vajeni spremljati že vrsto let, in če so precej časa navduševale eksplozivne ameriške produkcije, se je v zadnjem času fokus prestavil na bolj introspektivne izdelke, kot je recimo **Pravi detektiv** (True Detective, 2014–2019), posebna niša pa se je izoblikovala tudi v najbolj rodovitni pokrajini za fiktivni kriminal – v Skandinaviji. Zato je bilo dobrodošlo, ko smo končno ujeli vlak tudi z domačo produkcijo, na presenečenje nekaterih, ki redno spremljamo slovenske kriminalne romane, pa je odmevno prvo pravo ekranizacijo doživel roman *Jezero* (2016) Tadeja Goloba, ki je proti Avgustu Demšarju (ta kriminalke o inšpektorju Martinu Vrenku redno izdaja od leta 2007) pravi novinec. Zato je navdušila novica, da bo tudi Demšar dobil svojo priložnost na malih zaslonih – res je bil že skrajni čas, da tudi Vrenko stopi pod žaromete!

Nova izvirna slovenska kriminalna serija **Primeri inšpektorja Vrenka** (2020–) je tako v šestih epizodah upodobila prve tri Demšarjeve kriminalke, *Olje na balkonu* (2007), *Retrospektiva* (2008) in *Tanek led* (2009), ter po predvajanju v januarju in februarju letos postala najbolj gledana igrana serija na TV Slovenija v tem tisočletju. Slobodan Maksimović je režiral prvi, drugi, peti in šesti del, Boris Jurjašević pa se je



Foto: arhiv RTV SLO

spopadel s tretjim in četrtem. Pod scenarij se poleg avtorja romanov podpisujeta še Gregor Fon in Martin Horvat, direktor fotografije pa je Vladan G. Janković. V glavni vlogi je kot preudarni in natančni inšpektor Martin Vrenko prepričal Dario Varga, njegova sodelavca Oskarja Brajdiča in Marka Breznika sta upodobila Lotos Šparovec in Jurij Drevnšek, njegovo simpatijo Mojco Katarina Čas, njegovega očeta pa Janez Hočevar.

Seveda se na začetku ni mogoče izogniti primerjavi z *Jezerom*, ki smo ga lahko na istem kanalu spremljali leto poprej. Ciljalo je na skandinavski noir in se ukvarjalo z vzdušjem, ki ga je nudilo zasneženo Bohinjsko jezero, a je obenem pozabljalo na napetost, veliko je bilo gostobesednosti, praznega teka in trudilo se je biti všečno z vpeljavo ljubezenske zgodbe, ki je odvrčala pozornost od primera. *Primeri inšpektorja Vrenka* so veliko bolj neposredni in brez balasta, serija ne zapravlja časa in si za stranske zgodbe vzame skromno minutažo, v ospredju je primer z ogromno osumljenci, poudarek pa na preiskovalnem postopku, zato je serija veliko bolj razgibana in lep klasičen primer *whodunita*. Sta pa obe seriji zgodbeno razkosani; pri *Jezeru* je bilo eni zgodbi posvečenih šest enournih epizod, kar je v duhu tujih antologijskih serij, *Primeri* pa so se odločili za mešan pristop in ponudili po dve 50-minutni epizodi za eno knjigo, kar ni ravno uveljavljena praksa. Ob tem se seveda sprašujem, zakaj nismo sposobni v eni epizodi končati s posamezno zgodbeno nitjo, kar bi pomenilo veliko bolj napeto gledalsko izkušnjo. So pa *Primeri* lepo »zvezdniško« obravnavali avtorja Avgusta Demšarja; na začetku prve epizode Vrenko odloži Demšarjevo knjigo *Olje na balkonu*, ki jo ravno prebira, kasneje v seriji pa ima Demšar celo *cameo*, ko se z Vrenkom srečata pred vhodom v lokal in prisrčno pozdravita. To je le eden izmed dokazov, da je serija narejena skrbno in pozorno in da ima dušo.

Demšar je sicer zvest mariborski avtor, zato je primeren tudi milje serije; to je očitno predvsem v uvodni špici, ki nas

takoj popelje v mesto ob Dravi. A če je *Jezero* dvignilo prah s kakovostjo zvoka, so ga *Primeri* z nerodno (ne)uporabo mariborščine, ki je bila upravičeno pričakovana, saj je Vrenko pravi mariborski junak, tudi primeri se odvijajo v tamkajšnjem okolju. Zato je škoda, da ni bilo tej specifikki posvečeno več časa in razmisleka, saj je govor nekakšna bizarna mešanica raznih dialektov, pri čemer nekateri res »tolčejo« po mariborsko (Drevenšek), spet drugi govorijo knjižno pogovorno, tretji nekaj vmes, nekateri pa še kaj drugega. Res je bolje, da mariborščina ni prisiljena, a načeloma za igralce dialekt ne bi smel biti izgovor, saj je to pač igralska veščina (mnogi angleško govoreči igralci gladko menjavajo angleški, ameriški in avstralski naglas), prav tako pa je bil projekt priložnost, da bi izbrali izključno lokalne igralce, ki z dialektom ne bi imeli težav. Izgovori torej res niso mogoči – niti tisti, da je mariborščina pri nas (po krivici) pogosto stereotipizirana in se uporablja za like, ki so posebneži, komični, omejeni, zato naj bi kriminalka izgubila svojo resnost. Ta uporaba mariborskega (ali kakega drugega štajerskega) dialekt je že tako problematična, neokusna in utrujajoča (še posebej za Štajerce), zato je bila ravno pričujoča kriminalka edinstvena priložnost za vpeljavo dialekt v drugačen, resnejši kontekst, kar bi bil vrhunski *statement*. Zamujeno.

Razen govora je igralska zasedba usklajena in prepričljiva. Dario Varga je kot inšpektor Martin Vrenko umirjen, samozavesten, upodablja ga resno, redkobesedno, z minimalnim izražanjem, kar izpade malo hladneje, a lepo oživi njegov lik – je pa res, da je zaradi tega manj opazen. Najbolj pride do izraza v dialogu s Katarino Čas, ki igra njegovo simpatijo Mojco, Ljubljankanko, ki vodi mariborski jazz klub. Njen lik je bil narejen posebej za serijo in niti ni bil nujen, je pa vseeno dobrodošel, ker Vrenka tako spoznamo v malo bolj sproščeni vlogi, ne samo v delovnem okolju. Kemija med njima je prijetna in organska, prav tako pa se Katarina Čas

izkaže kot izkušena igralka, ki ne pretirava in jo je res užitek gledati. Drugače je pri nekaterih drugih likih, kot sta mrliški oglednik in Vrenkova nadrejena, tu je preveč gledališke igre in premalo sproščenosti. Še en lik, ki je v seriji v primerjavi z romani postavljen v ospredje, je Vrenkov oče, ki ga upodobi Janez Hočevar. Njegov lik je za razliko od Mojce precej odvečen, prizori z njim so ponovljivi in predvidljivi. To dopolnjuje tudi glasba, ki je osladno melanholična prav v vseh prizorih, kjer se pojavi, kar vnaša nepotrebno tragiko. V vseh drugih primerih je glasba mladega, a izkušenega skladatelja Anžeta Rozmana, ki že nekaj let ustvarja v Los Angelesu v studiu Hansa Zimmera, odlična, gradi vzdušje, stopnjuje napetost in lepo dopolnjuje dogajanje – to je res velik napredek od komornega vzdušja mučnih tišin in preveč poudarjenih zvokov.

Sami primeri so klasičen *whodunit*; zgodi se umor, na prizorišče pride Vrenko z ekipo in začne se prečesavanje kraja zločina, zasliševanje prič in podobno. Najbolj intriganten je drugi primer, ko se umor zgodi v galeriji na otvoritvenem večeru in so osumljeni vsi prisotni, podobno pa sta skonstruirana tudi druga dva primera – okoli neke skupne točke ali prizorišča (šola/sodelavci, galerija/družina, stanovanjski blok/sosedi). Najšibkejša točka serije je žal ravno pri Vrenku, ki naj bi bil izjemen, pa tudi malo ekscentričen preiskovalec, saj ga v nenavadnih trenutkih prešinejo najbolj bizarne razlage, ki se na koncu izkažejo za pravilne. Ti »aha!« trenutki v seriji umanjajo oziroma so premalo dramatično prikazani, preveč se strne v klasična zaslišanja, ki se hitro zdijo že videna in niti niso pretirano napeta. Od naslovnega junaka bi pač pričakovali malo več zvezdniskega sija. Vseeno pa je nadaljevanje serije, za katerega res upam, da bo prišlo, nekaj, česar se je vredno veseliti. Ne dvomim, da bo tudi televizijski Vrenko s časom pridobil patino in se izkazal za polnopravnega prvega moža slovenske kriminalke.



Foto: arhiv RTV SLO



Vzela me bo noč in Preiskava: evolucijski korak trilerja

IGOR HARB

Ko pomislimo na vrhunce žanra trilerjev, tako v filmu kot v romanih ali dramah, sta v ospredju dva arhetipa: detektiv in kriminallec. Prvi vodi gledalce skozi preiskavo in drži njihovo pozornost, drugi pa je tisti, ki vzbudi domišljijo gledalcev oziroma bralcev. A če lahko sklepamo po aktualnih serijah **Vzela me bo noč** (I'll Be Gone in the Dark, 2020) in **Preiskava** (The Investigation, 2020, Tobias Lindholm), se časi spreminjajo, saj obe postavita v ospredje tiste, ki se jih zločin najbolj dotakne – žrtve.

V trilerjih imajo serijski morilci prav posebno mesto, saj so številne klasike črpale navdih iz resničnih primerov, med drugim **Psiho** (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), **Surova balada** (Badlands, 1973, Terrence Malick), **Ko jagenjčki obmolknejo** (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) in **Pošast** (Monster, 2003, Patty Jenkins). Prav ta popkulturna fascinacija je nedvomno tudi razlog za splošno zanimanje, ki ga odlično povzame komik Patton Oswalt, ko razlaga, kakšen je bil njegov pogled nanje, ko je spoznal svojo bodočo ženo Michelle McNamara, avtorico knjige, ki je služila kot podlaga za serijo *Vzela me bo noč*: »Poznal sem števila trupel, *modus operandi* in citate iz intervjujev. Kopičenje podrobnosti o serijskih morilcih je obred prehoda za tipe v dvajsetih, ki želijo dajati vtis temačnosti in surovosti.« A nato izpostavi pomembno razliko v pogledu, ki ga je imela Michelle: »Tudi ona je poznala vsa ta dejstva in zanimivosti. A zanjo je bil to šum v ozadju, nepomemben in nezanimiv kot vlivanje cementa. Tisto, kar jo je zanimalo, kar je aktiviralo njene možgane in ji pognalo elektriko po nevronih, so bili *ljudje*.« (poudarek avtorja)

Preden je začela pisati knjigo, je Michelle McNamara ustvarjala blog o nerešenih primerih, ki jih je kot amaterska

spletna detektivka skušala razvozlati, predvsem pa skozi podrobnosti primerov in zbrane dokaze prikazati, kakšen vpliv pusti zločinec na družbi, ki jo terorizira s svojimi dejanji. To jo je privedlo do primerov t. i. posiljevalca vzhodnega dela mesta (East Area Rapist oz. EAR), ki je bil odgovoren za več kot petdeset posilstev v Sacramentu konec sedemdesetih in, kot so kasneje odkrili, tudi za večje število posilstev in umorov v južnem delu Kalifornije. Michelle McNamara mu je nadel vzdevek »morilec zlate države« in s serijo člankov spodbudila nadaljnji poglobljeni pregon oziroma ponovno preverjanje dokazov. Pri tem je sodelovala tudi sama in od nekaterih policijskih postaj prejela kupe dokaznega gradiva, predvsem policijskih zapisnikov in fotografij, ki jih je preučevala ter iskala nove sledi.

Avtorica Liz Garbus se je priredbe njene knjige lotila z jasnim fokusom na izredno zanimivo, takrat že pokojno avtorico; prikaz zločinov morilca zlate države je striktno predstavljen skozi žrtve in njihove še zmeraj žalujoče sorodnike. Nekateri podrobno opišejo, kaj so čutili in doživljali med posilstvom, drugi, kako so se soočili z izgubo bližnjih, tretji, kako sebe krivijo za naključja, ki so privedla do tega, da so svojo ženo ali mater tisto usodno noč pustili samo doma; eden izmed pričujočih celo opiše, kako je potekalo čiščenje prizorišča umora svakinje, da se je lahko njegov brat vrnil iz bolnišnice v hišo brez grozljivih sledi. Zgodba sledi knjigi, a se deloma spremeni, saj je izid knjige zaznamovala avtoričina smrt zaradi naključnega prevelikega odmerka protibolečinskih tablet v kombinaciji z drugimi zdravili, snemanje serije pa tudi dejstvo, da je na prvi snemalni dan policija aretirala morilca zlate države.



Vzela me bo noč (2020)



Preiskava (2020)

Kljub tragični zgodbi neutrudne detektivke, družbeno relevantnemu širšemu ozadju njene smrti in po aretaciji tudi identiteti morilca, ki se je desetletja izmikal roki pravice, to ni spremenilo osrčja zgodbe. Seveda avtorica ni mogla mimo tega, da je Michelle v smrt pahnila tudi groza, s katero se je srečala pri preiskavi dokazov primera, saj jo je mučila nespečnost, ki jo je skušala zdraviti z različnimi legalno razpoložljivimi tabletami, te pa so ji v namešanem koktejlju med spanjem ustavile srce. Prav tako ni mogla mimo šoka, ki ga je smrt povzročila njeni družini in drugim preiskovalcem, vzporednim iskalcem morilca in sodelavcem pri zaključku knjige. Predstavi tudi metodo preiskovanja DNK skozi gradnjo družinskih dreves, ki jo je zagovarjala Michelle in je na koncu pripeljala do morilca (čeprav brez njene pomoči), ter kriminalista, ki je tako prišel morilcu zlate države na sled. Liz Garbus opravi celo intervjuje z morilčevimi sorodniki, ki o vsem skupaj niso slutili ničesar in se trudijo najti smisel, a jim ne dovoli, da bi njegova dejanja skušali upravičiti. Ob vsem tem namreč ostane osredotočena na žrtve in preživele svoje ter serijo tudi zaključki z njimi, s terapevtskim druženjem, ki si ga »privoščijo« ob razglasitvi sodbe in zdaj skupnim nadaljevanjem izhoda iz travmatičnih spominov. Spoznali so se namreč prek Michelle McNamara in skozi ustvarjanje tega dokumentarca.

Na pripovedni ravni Liz Garbus ubere podoben pristop kot pri svojih prejšnjih filmih (**Ljubezen, Marilyn** [Love, Marilyn, 2012], **Kaj se je zgodilo, gospa Simone?** [What Happened, Miss Simone, 2015]), s kombinacijo intervjujev in branja zapisov pokojne osebe, ki jih vizualno opremi s primernimi podobami in besedilom, zraven pa vpelje še arhivske in domače posnetke, kjer so na voljo. Teh orodij ne uporabi za postopno gradnjo suspenza, temveč kar takoj v prvih epizodah udari gledalca z vso silovitostjo posiljevalčevega/morilčevega *modus operandi* in dolgoletnih bolečin, ki jih je s tem prizadel žrtvam in celotni skupnosti. Tudi Michellina nit je podobno brutalna; čeprav je bila srečno poročena in zadovoljna, jo vse življenje pregnanata umor, ki se je zgodil v bližini njenega doma v otroštvu, in posilstvo na delovnem mestu, ki ga je doživela v mladosti. Tako Michelle McNamara kot Liz Garbus sta sicer na sledi morilcu in metodično predstavljata dokaze, vendar pa ti ne vodijo k njegovemu prijetju, kot bi v kakšni posebej prebrisanii kriminaliki, temveč gledalcu predočijo njegov grozovit vpliv na družbo ter pot do odrešitve.

Danska miniserija *Preiskava* je sicer igrana, a se prav tako osredotoča na dejanski zločin, srhljivi umor švedske

novinarke Kim Wall, ki je leta 2017 odmeval po svetu. Tudi tukaj je v ospredju serije preiskovalec, kriminalist Jens Møller, ki ga upodobi Søren Malling, sicer pogosti sodelavec režiserja Lindholma, a prisotnosti Kim Wall in udarca, ki ga prinese njena smrt, ni mogoče zgrešiti. Sploh ob načrtni odločitvi, da serija ne pokaže, niti ne poimenuje morilca, ki je sprva v medijih požel precejšnje pozornost. Namesto tega dobimo mojstrski prikaz metodične in sistematične policijske preiskave, ki v žargonu sicer nosi dolgočasen naziv »zbiranje obvestil«, a je v seriji prikazana z osredotočeno napetostjo in predvsem nenehno psihično obremenitvijo preiskovalne ekipe ter staršev Kim Wall.

Lindholm gradi zgodbo podobno natančno kot njegovi junaki preiskujejo umor, s sodelovanjem vseh vpletenih. Njegov glavni junak Møller ima zaradi grozljivosti umora in odgovornosti, ki jo čuti do staršev žrtve, podobne težave v osebnem življenju, predvsem v razmerju z odraslo hčerko. Hkrati serija tudi odlično prikaže konflikte med različnimi službami, ki preiskujejo umor, denimo potapljaško enoto, patologom in državnim tožilcem; čeprav imajo skupni cilj, odločenost in profesionalni pristop, je nezmožnost pridobivanja neizpodbitnih dokazov vzrok za nenehna trenja. Pri tem primeru gre namreč zgolj za dokaze; identiteta morilca je znana že od prvega dne. Ker je ta poznal dansko zakonodajo, se je potrudil prikriti sledi z razkosanjem trupla in potopitvijo podmornice, da bi se izognil najstrožji kazni. Tudi pri tem se *Preiskava* razlikuje od tipičnih trilerjev, tako fiktivnih kot tistih, ki so jih »navdihnili« resnični primeri, saj kriminalisti ne »pritisnejo« na morilca oz. ga ne pretentajo, da bi priznal, temveč uspejo svoj primer zaključiti šele, ko zberejo vse potrebne dokaze, ki so nujni za obsodbo.

Velik del serije je posvečen postopnemu kopičenju dokazov in premlevanju pravnih strategij, a Lindholm skozi svoje junake prikaže, kako jih ta primer tare in kako se trudijo najti rešitev in smisel. Møller je denimo izredno odkrit z žrtvinima staršema in jima predstavlja podrobnosti preiskave, medtem ko mu onadva razlagata o njuni Kim. Čeprav ti segmenti ne vplivajo na iskanje dokazov in niti ne prinesejo psihične ali moralne odrešitve, so ključni pri prikazu zločina, posledic, ki jih je ta pustil, in celovite podobe okolja, ki se s tem sooča. Lindholmu je podoben vpogled v moralo kompleksnih nevarnih dogodkov uspel že v filmu **Ugrabitev** (Kapringen, 2012), dramatisaciji zajetja danske ladje in pogajanj o njenem odkupu s somalskimi pirati. Tam je Malling igral vehementnega direktorja ladijske družbe, ki se skuša trdo pogajati s pirati, zaradi česar nato trpijo člani



Vzela me bo noč (2020)

posadke, in prav zanimivo je primerjati obe vlogi. Izkaže se namreč, da njegov pristop ni povsem drugačen, saj uspeta z Lindholmom z uporabo nians ustvariti lik, ki ima popolnoma nasproten učinek na družbo.

V obeh serijah avtorja poskrbita za prikaz psihičnega bremena, ki ga pusti preiskava zločina na preiskovalcu, za travme, ki jih povzročajo grozljive podrobnosti o umrlih, trpljenje preživelih in nezmožnost hitre odreditve. To ni nova tema, a je prikaz v obeh serijah izjemno realističen in nič kaj sentimentalen. Tako Møller kot McNamara sta predstavljena kot celoviti osebnosti, ki se zavestno odločita za ta poklic (kar se nato prevesi v obsesijo) in na težave v razmerjih in zdravju, ki jih to prinese.

Trilerji o psihopatskih morilcih so žanrska stalnica, a poudarek zgodbe na žrtvah, namesto na morilcu, je nov razvoj dogodkov. Ta trend se je že začel v literaturi, najbolj odmevno z odlično sprejeto knjigo britanske zgodovinarke

Hallie Rubenhold o ženskah, ki jih je umoril zloglasni Jack Razparač (*The Five: The Untold Stories of the Women Killed by Jack the Ripper*). Ob nešteti teorijah o identiteti tega morilca ter mnogih serijah in filmih, ki so jih posneli po teh dogodkih, je Hallie Rubenhold namreč prva ugotovila, da sta bili le dve od petih žrtev prostitutki, medtem ko je večina teh »teorij« postavljala prav njihovo »grešnost« kot motiv za umore. Jack Razparač bo najbrž za zmeraj ostal breztelesni misterij, njegove žrtve pa poznamo in si zaslužijo prepoznavnost. In vsekakor je čas, da se pomembnosti žrtev začnejo zavedati tudi avtorji trilerjev, predvsem tistih, ki temeljijo na resničnih dogodkih.

Filmske adaptacije H.P. Lovecrafta in vloga glasbe v lovecraftovskem

PETER ŽARGI

Malo pisateljev ali pisateljic je tako prisotnih v nadnaravnih in grozljivih odvodih popularne kulture kot Howard Phillips Lovecraft. Ameriški avtor z začetka dvajsetega stoletja, ki je svojo kratko prozo v času življenja objavljale v šundovskih revijah, je postal sinonim za srhljivo in za Freudov *unheimlich*¹; grozo svojega vzornika, E. A. Poeja, je pogosto preusmeril v vesolje in dlje, izvor omračenega uma protagonistov pa iz posameznikove psihe v širše, nenadzorljive dejavnike. Pisatelj t. i. kozmični horor ima temelje v strahu pred neznanim, a sega vse do nepojmljivosti – navideznega spoznanja, ki pa je zunaj njegovih zmožnosti razumevanja in v nasprotju z vsem, kar ve. Groza Lovecrafta se nikoli ni skrivala v čarovništvu, obujanju mrtvih, obrednem žrtvovanju, reinkarnaciji zla ter v nezemeljskih bitjih, temveč v človeški nemoči ob soočenju z neskončno indiferentnostjo kozmosa. Lovecraftove zgodbe so znane tudi kot zahtevne za filmsko adaptacijo in tovrstnih uspešnih poskusov ni bilo zares veliko. Lovecraftov duh je tako živel bolj posredno, v marsikaterem znanstvenofantastičnem hororju kot na primer v **Osmem potniku** (*Alien*, 1979, Ridley Scott) in njegovih nadaljevanjih, **Andromedi** (*The Andromeda Strain*, 1971, Robert Wise), **Stvoru** (*The Thing*, 1981, John Carpenter), **Krvavem obzorju** (*Event Horizon*, Paul W.S. Anderson, 1997) in **Predatorju** (1987, John McTiernan)².

1 V slovenskem prevodu Freudovega *Das Unheimliche* (1919) naslov ostaja v izvirniku, pojem pa je kasneje opisan kot (tista vrsta) »strašljivega, ki izvira iz že od nekdaj znanega, že zdavnaj domačega«, glej prispevek na MMC z dne 1. 11. 2012 Polone Balantič, »Črna romantika ali večna fascinacija z mejnim, grozljivim, neznanim, (pre)lepim«.

2 Indiferentnost kozmosa se redko kje kaže bolje kot pri *Predatorju* in *Predatorju II*, kjer sta glavna lika dobesedno le agensa zgodbe. Predator kot lik pa je seveda bolj motiv, posledica pradavnega medzvezdnega dogajanja, v

Ravno nepojmljivost in razsežnost tega kozmičnega hororja sta botrovala težavnosti filmske adaptacije Lovecraftovih del. Težko bi namreč trdili, da je Lovecraftova proza tako učinkovita zaradi kakšne posebne sintaktične spretnosti – njegovi stavki so polni ponavljanj, občutja groze in nejevere pa rad opisuje izrazito dobesedno. Suspenz bolj kot s stilom doseže z napletenostjo dejstev: nepričakovana groza tako postaja vse bolj tuja, ne vse bolj poznana. Pot Lovecraftovih protagonistov ni nikoli tako srhljiva kot razkritje, do katerega vodi, predvsem pa je ta pot pogosto del povsem naturalistične determiniranosti: Charles Ward se počasi pretvarja v svojega prednika, nekromanta Josepha Curwena, Herberta Westa pokopljejo lastne stvaritve, protagonist v »Senci nad Innsmouthom« ugotovi, da je potomec hibridov med ribami in ljudmi ter se jim hočeš-nočeš pridruži. Lovecraftov človek je soroden Zolajevemu *Človeku-zveri*³, le da je pri njem determiniranost nepomemben fragment vesolja in ne središče pozornosti. Obenem pa Lovecraftova nadnaravna bitja presegajo tipični filmski pojem pošasti kot anomalije. Ravno nasprotno: pošasti so prikrita normalnost, pogosto tisočletni speči stvori iz potopljenih mest, drugih dimenzij ali pa celo onkraj časa, in že kot takšne jih je iz popolnoma praktičnega vidika težko upodabljati – najuspešneje njihova podoba biva v stvaritvah H.R. Gigerja, iz katerih sevajo tako zgodovina kot prihodnost, tako podzavest kot grozovita brezmejnost vesolja.

katerem smo ljudje le žrtvena jagnjeta. Slednje se pokaže predvsem na koncu II. dela, ko predatorji Dannyju Gloverju razkrijejo, da je bil le del tisočletja starega lova za zabavo ter da je njegova zmaga več kot le bežna.

3 Na vzporednico med Lovecraftom in naturalisti opozarja James A. Anderson v *Out of the shadows: a structuralist approach to understanding the fiction of HP Lovecraft*, 1992.



Barna iz veselja (2019)



Dosjeji X (1993-2002)

Lovecraftova bitja imajo sicer antagonistično vlogo, vendar kot literarno sredstvo, ne kot moralno pozicijo. Prava groza se skriva v dejstvu, da smo za nekoga drugega tako nepomembni ter v občutku popolne nemoči zoper entitete, ki so zunaj meja našega uma in veselja, kdaj pa tudi neodtujljiv del nas samih.

Seveda Lovecraftovega kozmičnega horororja ni tako težko prirejati le zaradi kompleksnosti antagonističnih sil, temveč zaradi same forme literature, kjer vedno vidimo manj dobesedno kot v filmu. Večni problem literarne adaptacije tako postane še večji v recimo **Barvi iz vesolja** (*A Color out of Space*, 2019, Richard Stanley) – o kateri je v Ekranu julij/avgust 2020 pisal tudi Robert Kuret –, kjer Lovecraft zloveščo barvo kot posledico meteorita iz zunajosti našega kozmosa enostavno opiše kot barvo onkraj našega barvnega spektra, komaj določljivo kot barvo. V sicer šepavem filmu režiser posrečeno uporabi magento, eno najredkejših barv v naravi, ki nima svoje valovne dolžine – a jo vseeno vidimo, medtem ko je v zgodbi ne. In četudi je v knjigi opis barve iz vesolja kot nečesa, česar še nismo videli, povsem paradoksalen, ostane barva nedoločljiva in nedoločena. Ne znamo si predstavljati, kako lahko ne bi še nikdar videli neke barve, zato si tudi barve iz vesolja ne znamo predstavljati. Tako sta dve redki uspešni adaptaciji Lovecrafta črpali iz njegovega dobesednejšega, zabavnejšega in grotesknejšega dela *Herbert West – Reanimator: monomanične poskuse ustvarjanja življenja iz smrti* sta na film tako prenesla Stuart Gordon z **Reanimatorjem** (*Re-Animator*, 1985) ter Brian Yuzna z **Reanimatorjevo nevesto** (*Bride of Re-Animator*, 1990), ciničnima *body-horrorjema*, ki nista zahtevala abstrakcije, temveč le komentar brutalnosti in jalovosti frankensteinovskih poskusov.

Kakšno vlogo pa lahko pri elementu nepojmljivega predstavlja tisti aspekt filma, ki je v literaturi še manj prisoten kot slika – torej zvok oz. glasba? Čeprav literature ne pojmuje kot vizualno umetnost (razen npr. konkretne poezije), je filmu in literaturi bolj skupna slika kot pa zvok, saj slika v filmu seveda nadomesti akcijsko funkcijo besede v literaturi. Kljub svoji zvočnosti ima namreč beseda zvočno manjšo vlogo kot pa pomensko, predvsem pri prozi. In če premislimo o zgodovini hororja na filmu, težko najdemo žanr, ki bi bil tako tesno povezan z glasbo in zvokom – torej bi bila lahko ravno glasba manjkajoči člen pri adaptacijah Lovecrafta, če ji uspe sugerirati neupodobljivo.

Glasba je v hororju sicer pogosto sugerirala dimenzije neznanega (tudi kot nadomestek ali dopolnilo posebnih efektov, torej kot sredstvo za prepričevanje o grozljivosti nečesa in kot gonilo dogajanja); ko je označevala neznano,

zunajzemeljsko in nadnaravno, se je tudi obračala k tedaj najsodobnejšim oblikam klasične glasbe, sprva k atonalnosti in serialnosti druge dunajske šole in Stravinskega ter kasneje k aleatorični glasbi⁴. Danes se seveda paralela tujemu s tujim v glasbi izgubi, če je ta izraz tujega v glasbi vezan na že utečeno glasbeno percepcijo tujega. »Pomladno obredje« Stravinskega je bilo zagotovo povsem tuje med svojo razvpito premiero v Parizu leta 1913, in četudi se je glasbena kvaliteta tega baleta ohranila, njena tujost ostaja takšna izrazito manjšemu številu ljudi. Tudi zloveški zvoki **Zone somraka** (*Twilight Zone*, 1958, Rod Serling), **Dneva, ko je obstala zemlja** (*The Day the Earth Stood Still*, 1951, Robert Wise) in kasneje *Osmega potnika* so postali del standardnega repertoarja tovrstnih filmov in atonalna glasba se je odmaknila od *unheimlich* k domačnemu, ko je postala prepoznavni kod za grozo. Tako je začela služiti predvsem pripovedovalni vlogi, v smislu »to je grozno, boj se« ali pa »pazi, nekaj prihaja«, če poenostavimo. Temu je večinoma nedomišljeno sledila na primer glasba **Castle Freaka** (1995, Stuart Gordon), **The Resurrected** (1991, Dan O'Bannon), **From Beyond** (1986, Stuart Gordon)⁵ in *Reanimatorja*; pri zadnjih dveh adaptacijah je s svojo izrazito žanrskostjo pristajala črnemu humorju filmov, v prvih dveh pa le medlo podpirala žanrska pričakovanja.

Kam se lahko torej ozremo za primere glasbe, ki se v lovecraftovski svet vpletajo na drugačen način? Enega najzanimivejših glasbenih izletov v lovecraftovsko so občinstva vsekakor lahko videla na malih ekranih v **Dosjeh X** (*The X Files*, 1993–2002), seriji, ki se pisatelju najbolj približa skozi dialektiko resnice kot osvobajajočega imperativa našega življenja ter kot nedoločljive kompleksnosti, ki se ji je bolje ogniti. Celotna serija je vpeta v temo intergalaktične kolonizacije in nemoči človeštva proti starejšim, razvitejšim in vseprisotnim silam, pa tudi v vsakodnevno morbidnost človeške zveri in njenih prvinskih potreb. Vzporedno vsebini serije se je tudi uvodna tema *Dosjejev X* zapisala v kulturno zgodovino kot nekaj najprepoznavnejših tonov televizije. A v svoji glasbeni naravi glasba Marka Snowa ni zares vsebinsko predvidljiva: začne se s kombinacijo razvezanega molovega trozvoka na prvi stopnji ter nadaljuje polton višje, kar prejšnji mehki noirovski melanholičnosti doda nerazvezanost in napetost. Tako s štirimi toni skoraj določi vzdušje vse serije; trozvoku sledi najprepoznavnejši del teme, in sicer žvižgajoča pentatonična

4 Glasba, ki del svoje vsebine prepušča naključni izbiri.

5 Priredbe Lovecraftovih del »The Outsider«, »The Case of Charles Dexter Ward« in »From Beyond«.

melodija, ki kompoziciji delno pretvori pomen. Žvižganje – torej zvok s tipično konotacijo brezbriznega – preneseno v kontekstu temačnega je bilo kot kontrastna tehnika ovekovečeno že z Langovim **M – Mesto išče morilca** (1931, M – Eine Stadt sucht einen Mörder), kjer si naslovni morilec požvižgava Griegovno temo »V dvorani gorskega kralja«⁶, pa tudi kasneje s Herrmannovo glasbo za **The Twisted nerve**⁷ (Roy Boulting, 1968). A žvižganje v *Dosjejih* – sestavljeno iz sintetiziranega in pravega – nima ne brezbrizne ne zares temačne tonalnosti. Njegova pentatonika je skoraj otožna, bližje motivom slovanske folklore; pravzaprav bi bila brez pravega tona in v tričetrtinskem taktu skoraj analogna prvim taktom »Mojčine pesmi« iz **Kekca** (1951, Jože Gale). Tako uvodna tema nemudoma ustvari svet, ki takoj seže dlje od tistega, kar pričakujemo od znanstvenofantastične kriminalke.

Na bežno soroden pristop smo lahko v zadnjih letih naleteli pri prej omenjeni *Barvi iz vesolja*, kjer Colin Stetson, eden najopaznejših saksofonistov zadnjega desetletja, dobrodošlo, ob skrbno izdelani (a prepolni) paleti zvokov največji učinek doseže z oprijemljivejšimi glasbenimi frazami, ki so dejansko tuje v smislu razmerja med slišanim in pričakovanim. Motiv treh in nato petih tonov⁸ nudi začetek nečesa, kar se nikoli ne razveže, bežno pa celo spominja na temo **Terminatorja** (The Terminator, 1984, James Cameron). Podoben pristop sta pri **Annihilation** (2018, Alex Garland) uporabljala Geoff Barrow in Ben Salisbury, kot eno svetlih točk filma, ki v upodobitvi groteskne mutacije in zunajzemeljske barvitosti precej presega kasnejšo *Barvo iz vesolja*. In ravno v tem nerazvijanju teme ter odmiku od kromatičnih in atonalnih tropov se skriva najboljša možnost približka nepojmljivosti. Stetson sicer poskuša prečudnost naslovne barve doseči tudi z množico težko določljivih zvokov, a je v tem manj uspešen; kakršna koli abstraktnost zvočne podobe se v svoji nasičenosti kmalu izgubi in kljub obetavnemu nastavku na koncu nudi premalo nedorečenega. Pri filmski glasbi je dobro vedeti tudi, kdaj potrebujemo tišino, tako na nivoju glasbe *on/off* kot znotraj glasbe same – v prostorih med toni, notami, torej znotraj *slišanega*.⁹

6 Grieg je skladbo, prvotno za Ibsenovega *Peera Gynta*, napisal izrazito parodično. Glasbeno je hotel izraziti provincialni značaj tedaj popularne glasbe narodnega prebujenja in je želel, da bi skladba »smrdela po kravjekih« – kar se še dodatno ujema s protinacionalističnim duhom Langovih del.

7 Današnjim občinstvom bolj znana iz uporabe v Tarantinovem *Ubila bom Billa* (2003).

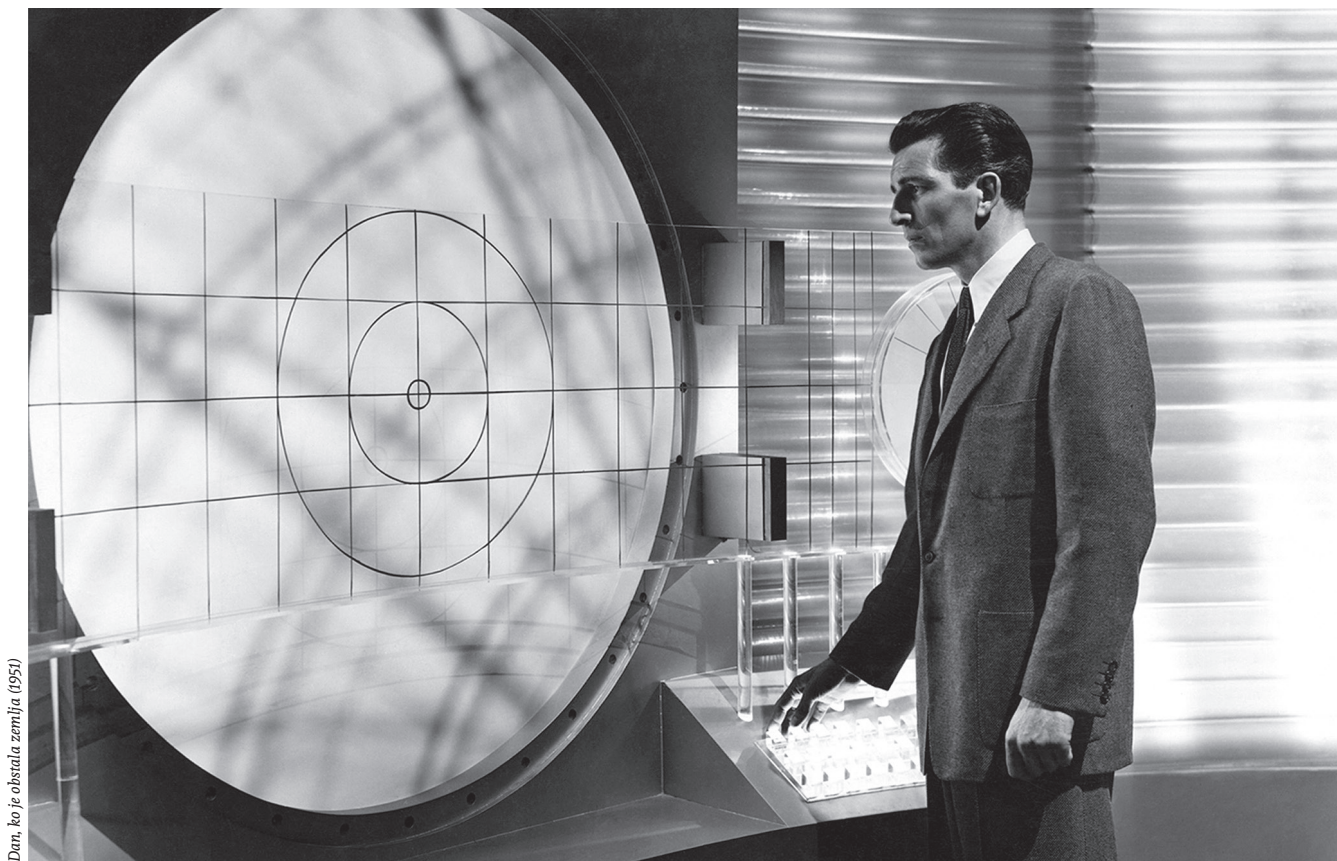
8 Ta oprijemljiveša tema se pojavi le nekajkrat, glej skladbo »The Color«.

9 Npr. Ennio Morricone, *The Thing*, ter dela Johna Carpenterja; tudi Johan Johansson, *Sicario*.

Drugi opaznejši izlet zadnjega časa v lovecraftovsko predstavlja lanskoletna serija **Lovecraftova država** (Lovecraft Country, 2020–), ki veliko stavi na glasbo in zgodbo gradi na paraleli med rasnimi trenji v ZDA in bojem za magijo, v katero se po naključju vplete afroameriška družina v 50. letih 20. stoletja. Ambicija subverzivnosti se začne že z imenom serije ter pomežikom Lovecraftovim stvaritvam, saj je bil pisatelj odkrit rasist in ksenofob. Vendar pa se serija s svojo nezmožnostjo pobega pričakovanjem popularne kulture kaj kmalu zaleti v zid konvencionalnosti – vse je popolnoma takšno, kot bi pričakovali, od seksa do pošasti in dialoga – ter ne naredi usluge ne afroameriški skupnosti ne Lovecraftu. *Lovecraftova država* želi namreč poudariti, da dejansko nasilje, tako direktno kot sistemsko, ki ga izkušajo Afroameričani, povsem zasenči Lovecraftovo obremenjenost z majhnostjo človeka znotraj nepreglednega kozmosa; a tisto, kar naj bi si bila od pisatelja vseeno sposodila, je vpeto ravno v »fizični strah in banalni gnus«, pred katerima svari Lovecraft in dodaja, da »formalizem ter avtorjev pomežik vedno odstranita tisti pravi pomen morbidno nenaravnega«. Zato se lahko vprašamo, zakaj se ustvarjalci niso enostavno odločili za serijo o rasnih trenjih z dodatkom srhljivega, namesto da so priključili Lovecrafta zgolj za promocijo, ironijo in spodleteli subverzivni trik. Groza pred neznanim in neizbežnim ter pogosta izoliranost in prezrtost protagonista, ki edini vidi zlo v neki skupnosti, bi bila odličen material za serijo: vsekakor boljši od pošasti, kakršne videvamo v večini filmov preteklih desetih let.

Tudi z glasbenega vidika *Lovecraftova država* trpi zaradi težav, ki ne presežejo v prejšnjih odstavkih omenjenega pričakovanega, delno pa še poudarjajo vsebinsko problematiko serije.

Izvirna glasba serije namerno prikljče v spomin ravno skladatelja Jerryja Goldsmitha, znanega predvsem po znanstvenofantastičnih in horor klasikah *Osmi potnik*, **Planet opic** (The Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), **Zvezdne steze** (Star Trek: the Motion Picture, 1979, Robert Wise), **Loganov beg** (Logan's Run, 1976, Michael Anderson), **Poltergeist** (1982, Tobe Hooper) in **Znamenje** (The Omen, 1976, Richard Donner). Žal goldsmithovski stil tu ni nadaljevanje neke zapuščine – kot npr. pri Micah Levi – temveč le kopiranje manierizma: sicer večje in ne vedno brez učinka, a vseeno večinoma zataknjeno v poprej omenjene kode napetosti in groze. Vendar glasba Laure Karpman in Raphaella Saadiqa nudi vsaj dobrodošel oddih od popularne glasbe, brez katere *Lovecraftove države* ne zmore začeti nobenega prizora, in ki jo mora za validacijo svoje ulične kredibilnosti nenehno postavljati v ospredje. Ta strategija je verjetno

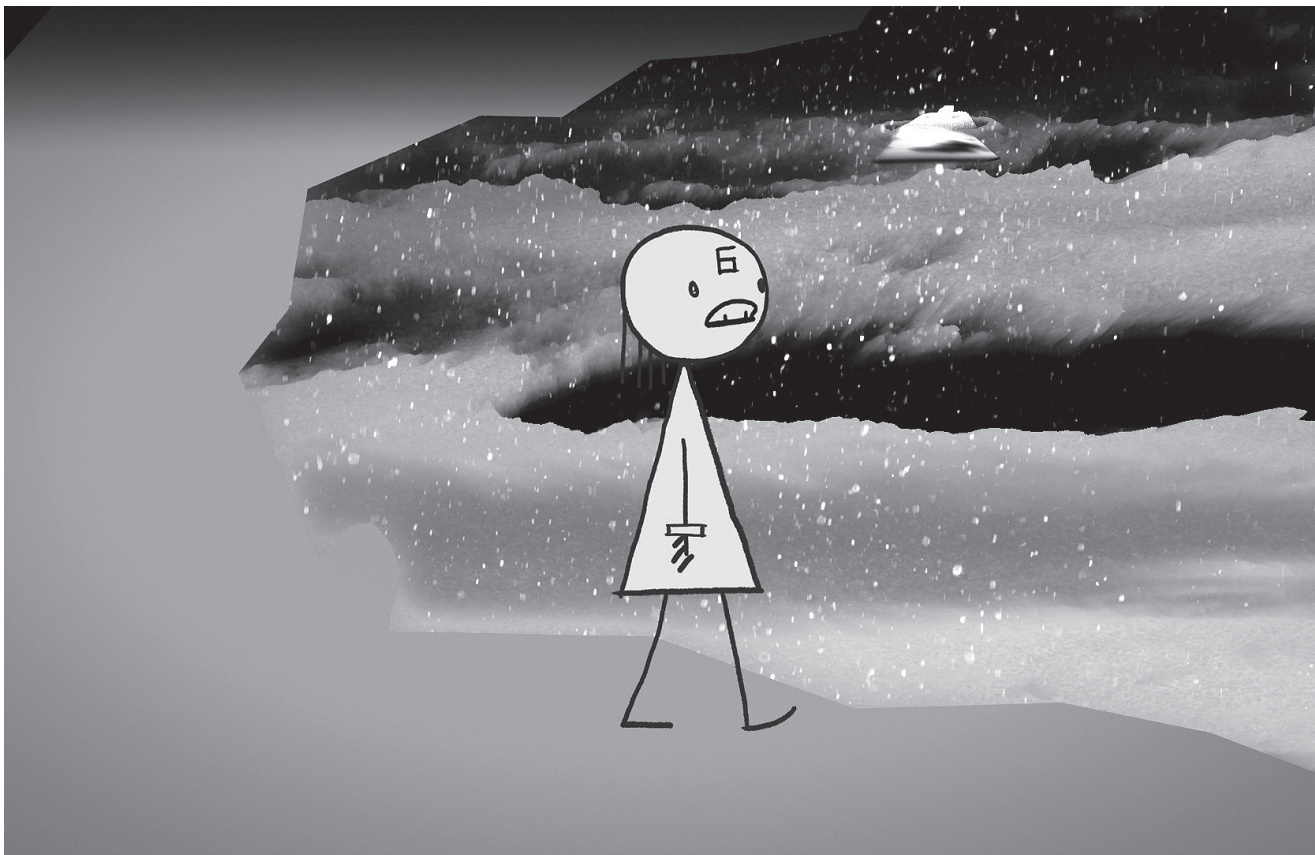


Dan, ko je obstala zemlja (1951)

najopaznejša hiba na poti do kakršnekoli subverzije ali ideologije. Ko protagonistka Loti ob zvokih razživete gospela razbija avtomobile kretenskih belih sosedov, ki s hupami izražajo neodobranje priseljevanja črncev v sovesko, scena izgubi kakršno koli tesnobo ali bes. Zabavna industrija si jo takoj prilasti in spremeni v le še en izdelek, ki nas hipno poteši, tako da nam ni treba razmišljati, temveč se lahko zgražamo in navijamo.

Še slabše umeščene so otročje, hipertekstualne rabe sodobnih glasbenih lestvic; to ni nikjer očitnejše kot pri »Money« Cardi B in Rihanninemu »Bitch better have my money« kot glasbeni spremljavi scen, ki se vrtijo okoli denarja (!) ali pa moulin-rougeovski »Lady Marmelade« v prizoru pariškega kabareja Josephine Baker. Ob hkrati vsiljenemu in podcenjevalnemu anahronizmu se lahko vprašamo, v kakšnem kulturnem ekosistemu potrebuje prizor sodobne R'n'B/hip-hop izvajalke, da lahko poudari *swag* afroameriške protagonistke izpred polovice stoletja – ali naj si mislimo, da

duh teh bork živi naprej v materialističnem (navideznem) opolnomočenju današnjih ustvarjalok? Takšni prijemi razbijaajo kakršne koli potencialne subtekste o razmerjih moči, v katere zatava serija že tako in tako bolj po pomoti in se tam nikoli ne zadrži predolgo – v svojem boju za enakopravnost nam morda celo da nehote vedeti, da je izenačevalec le eden, in sicer denar. Sistem, ki lahko tako poenostavlja kakršno koli kulturo, naj bo afroameriško ali pa lovecraftovsko, je sistem izprijene enakopravnosti, saj so zanj tako črnici kot Lovecraft le del kvaziustvarjalne mašine, ki bljuva izdelke. Ravno nasprotno kot na primer pri *Dosjejih X*, kjer glasba pogosto osvetljuje Drugost tudi preko nediegetske rabe tedaj izrazito subkulturnih bendov nudi še dodaten uvid v ameriško margino, se *Lovecraftova država* s svojim pristopom parazitiranja na uspešnicah odmika od upodobitve Drugega ali tujega. H.P. Lovecraft pa še naprej ostaja v domeni prikritega, čakajoč na ustrežnejše adaptacije, kot eden izmed njegovih spečih, grozljivih malikov.



Jutrišnji svet (2015)

Prostor Jutrišnjega sveta

OSKAR BAN BREJC

Najnovejši projekt Dona Hertzfeldta **Jutrišnji svet** (World of Tomorrow, 2015–) je nekaj svojevrstnega še po standardih slavnega animatorja. Pred petimi leti, ob nastanku prvega dela, ni bilo znano, da ima Hertzfeldt v načrtu celo serijo filmov, pa tudi zdaj – po tretjem delu – ne ve, koliko delov bo serijo sestavljalo na koncu. Oznaka »trilogija« bi zato nakazala skoraj preveliko povezanost med filmi; bolj točno bi bilo morda reči, da gre za triptih, ki se lahko po potrebi avtorja odpre naprej – glede na to, koliko filmov se Hertzfeldt še odloči postaviti v *Jutrišnji svet*.

Don Hertzfeldt pogosto velja za nekakšnega »kronista« vsakdanjih malih človeških anksioznosti; prijel se ga je sloves ciničnega in obenem pretanjenega opazovalca komajda opaznih drobcev človeških strahov. Čeprav je interpretacija, ki vidi avtorja kot opazovalca *condition humaine*, dokaj točna, lahko hitro postane formulaična (zlasti če jo nemudoma apliciramo na *Jutrišnji svet*). Razmislek o Hertzfeldtu nujno izhaja in se vrača k njegovemu temeljnemu interesu – k čustvom –, vendar pa je svojevrstna podoba čustev v *Jutrišnjem svetu* najlažje razumljiva skozi prostor, ki ga z animacijo ustvarja.

Prva dela – *Jutrišnji svet* in **Jutrišnji svet, epizoda dve: breme misli drugih** (World of Tomorrow Episode Two: The Burden of Other People's Thoughts, 2017) – delujeta kot uvod v nenavaden znanstvenofantastični svet, v njegova pravila in logiko delovanja. Serija se začne, ko nekajletno Emily (sinhronizira jo avtorjeva nečakinja, ki naj bi jo posnel, medtem ko se je igrala) iz prihodnosti obišče klon tretje generacije, nastal prav iz Emily. Ko mala Emily vpraša, ali je to njena babi, ji Emily iz prihodnosti odgovori: »Ne, nisem tvoja babica, na neki način si ti moja babica.«

Nelogična razmerja se nadaljujejo in potencirajo, ko odrasla klonirana Emily svojo nekajletno babico s pomočjo

potovanja skozi čas pripelje v svoj svet nekaj stoletij v prihodnosti. To je svet, ki lahko nastane samo v Hertzfeldtovi animaciji. Svet povsem abstraktnih oblik – prostor sestavljajo krogi, črte, v njem ni veliko dejanskih predmetov z našega sveta, ki bi jih lahko gledalec prepoznal. To je svet fantastičnih, izvirnih in povsem neopisljivih podob, ki jih je Hertzfeldt ustvaril z digitalno animacijo; svet, ki ga ne povezuje več zastareli internet, ampak novi »outernet«. Starejša klonirana Emily ga opiše kot nevronska mrežo, ki povezuje vse zavesti, mala Emily, nedovzetna za zapletene besede, pa izjemnost *outerneta* raje preizkusi: ko reče »rjava«, se ves prostor obarva rjavo – in tako naprej za vse barve, ki se jih lahko spomni. Zunanji prostor in misel sta povezana z *outernetom*.

Prva epizoda je sprehod po spominih klonirane Emily – dobeseden sprehod. Na sprehodu se pojavi zanimiv paradoks: ko mala Emily prvi spomin, ki ga z njo deli klonirana različica, opiše kot svoj lasten, jo starejša popravi: »To je spomin, ki sem ga pravkar delila s tabo. Ker sem te *pripeljala vanj*, ga zdaj dojemaš kot svojega.« Svet, v katerega klonirana Emily pripelje otroka Emily, je svet, v katerem prvoosebna izkušnja ni več zanesljiva. Mala Emily se spominja dogodka, ki se ga dejansko ne more spominjati, saj spomin preprosto ni njen. *Outernet* je veliko več kot le zabavna igrača, ki spreminja barve okolice. Pod vprašaj namreč postavlja sam temelj človeškega izkustva; kaj je izkustvo posameznika in kaj je sploh njegova subjektivnost, če prvoosebno izkustvo ni več vezano na posamično telo in mišljenje, ampak lahko prihaja od koderkoli, od drugih, od zunaj?

Prepustnost prvoosebnega izkustva – sicer dokaj znan motiv v znanstveni fantastiki – je le ena paradokсна stran Hertzfeldtovega *Jutrišnjega sveta*. Kolikor je mogoče z nečim

zunanjim vplivati na prvoosebno doživljanje, toliko je v *Jutrišnjem svetu* prisotno tudi nasprotno – vnašanje človeške čustvene notranjosti v krajino, v njegovo materialno okolje.

Posebnost Hertzfeldtovega prostora lahko začnemo raziskovati v izjemno preiščeni uporabi besed v še enem na prvi pogled tipičnem znanstvenofantastičnem stavku: »Dolga leta je bilo mogoče spomine požeti (harvest) le pri mrtvih.« Hertzfeldtova izbira besede *harvest* je pomenljiva: po eni strani asociira na žetev, na materialnost nabiranja, na neko prvinsko razmerje med zemljo in človekom. Po drugi strani pa prinaša tudi povsem nasprotno asociacijo, in sicer na besedno zvezo *data harvesting*, ki izgubi kmetijske implikacije oziroma jih prestavi v nematerialnost interneta (outerneta?). *Data harvesting* je namreč izraz za zbiranje osebnih podatkov uporabnikov na spletu. In prav ta nezdržljiva dvojnost popolne materialnosti z nesnovnostjo je drugi paradoks, ki zaznamuje *Jutrišnji svet*.

Predstavljajmo si na primer romantično sliko pokrajine: najpogosteje so na njej dokaj realistično (ne pa abstraktno) reprezentirani dejanski predmeti. Gledamo duhovnika, obalo in morje, vidimo pa širnost, sublimnost, kontemplativno ekstazo. Podobno gledamo pri mnogih krajinah jezero, gore in nebo, vidimo pa zlovesčo nevarnost, pravo romantično razburkanje duha. Izjemno težko ali celo nemogoče je torej misliti prostor, ne da bi vanj nemudoma projicirali občutja, ali pa s konceptom atmosfere opisali občutke, ki jih prostor vzbudi v *opazovalcu*. Tu pa se običajna reprezentacija prostora temeljno razlikuje od Hertzfeldtovega dobesednega prostora. Da bi bila krajina oziroma prostor povsem nepovezana s človeškimi občutki ali njegovo notranjostjo, je nemogoče. V *Jutrišnjem svetu* obstaja prostor, ki povezave med realističnimi predmeti *zunaj* in občutki, ki jih njihova reprezentacija povzroči *znotraj*, preprosto ne razločuje več.

Prostor v *Jutrišnjem svetu* prek specifične mizanscene resničnih predmetov, svetlobe in gibanja ne poskuša ustvariti v gledalcu neke atmosfere ali občutja. Čeprav prostor v *Jutrišnjem svetu* neizbežno ustvarja atmosfero, je povsem dobeseden. Mala Emily v nekem trenutku zavpije: »Poglej, nekaj črt prihaja ven!« Ta stavek najbolje opiše popolno abstraktnost in dobesednost tega prostora. To ni krajina, kjer bi z besedo »črte« opisali – recimo – skupino oddaljenih dreves, ki so videti kot kratke črtice, ampak krajina, v kateri *dejansko obstajajo črte* – ne kot beseda, s katero posameznik opiše videz nečesa v svojem okolju, ampak kot okolje samo. Paradokсни prostor, ki s tem nastane, je zanimiv, ker predpostavi nekakšno povnanjenje človeške notranjosti.

Običajna pot zaznava se obrne: zunanji predmet, ki naj bi bil indiferenten za človekov pogled nanj, se Emily v svetu prihodnosti kaže kot njen lastni opis tega predmeta. Materialnost prostora je psihološka v dobesednem smislu – v drugi epizodi najde mala Emily na tleh svetlečo kroglico; njena starejša klonirana različica ji hitro pojasni: »To je kanček upanja – daj ga nazaj, prosim.« Podobno se zgodi, ko prideta v »dolino spominov«. Nekateri spomini so sladki, drugi grenki – pri tem pa ne gre za romantično poetiziranje, ampak za dejanski okus spominov, ki so kamni v dolini. Okus spomina-kamna ni neka skrita notranjost spomina, sebično zavarovana v zakladnici neprebodne človeške subjektivitete, ampak je preprosto okus, ki ga spomin-kamen pusti na jeziku, ko ga Emily polži.

V dobesednosti abstraktnega prostora na eni in prepustnosti prvoosebnega izkustva na drugi strani lahko najdemo strah, ki ga za človeka predstavlja distopija vedno povezanega »outerneta«. *Jutrišnji svet* z zabavnimi paradoksi in igrami s prostorom v podobe prestavi strah pred tem, da nekoč naši spomini ne bodo naši, čeprav jih bomo izkušali v prvi osebi, da bo naša zavest kakor predmet lažje dostopna nekje na polici kot pa v mislih. Da konec koncev niti naš strah pred tem ne bo več zares *naš* strah. Naslov druge epizode *Jutrišnjega sveta* dobi tako zanimiv in na prvi pogled nepričakovan pomen: breme misli drugih (the burden of other people's thoughts) ni breme obsojajoče misli drugega o posamezniku, ampak je breme nezmožnosti ločevanja, katera moja misel je *moja* in katera moja misel je *misel drugega*.

**Festival
žanrskega
filma**

KURJA POLT



**TUDI NA
SPLETU**

8 - 13 junij 2021

**Slovenska kinoteka
& Kinodvor / Ljubljana**




kurjapolt.org

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

A woman with dark, curly hair is shown in profile, looking down at a stack of books she is holding. The scene is dimly lit, with a strong light source from the right, possibly a window, creating a silhouette effect and highlighting the texture of her hair and the pages of the books. The books are stacked, and the top one has the author's name 'Fjodor Dostojevskij' and the title 'DELITTO E CASTIGO' visible. Another book spine shows 'DEL CAP. FANNING'.

Nasilje do žensk je tako začititi skoraj v vsakem prizoru te razkošne serije, ki z občutkom in natančnostjo sledi svoji literarni predlogi. Zapisuje se v njihova telesa, mentaliteto, kretnje, govor, telesne gibe, prazne oči; v njihove gube, krvave rane, modrice. Ženske te obmestne periferije so postarane, prestrašene, usločene, skoraj neopazne, njihova ženskost pa zato, kot v eni prvih epizod druge sezone razmišlja Elena, »požrta z njihovega telesa zaradi mož, očetov in bratov, ki jim postajajo vse bolj podobne. Se je ta transformacija začela z nosečnostjo? Z gospodinjtvom, s pretepanjem?«

Veronika Zakonjšek, **V telesa odtisnjeno nasilje**, str. 81