

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
marec/april 2021

4,90 EUR



In memoriam Christopher Plummer

Ozadja Montažer zvoka Boštjan Kačičnik

Intervju Katarina Rešek – Kukla in Sestre

Čudežna ženska 1984 Prava junakinja ni rojena iz laži

Miti in ikone Mira Furlan

POSEBNA DVOJNA IZDAJA

FRANCE ŠTIGLIC

Filmska zapuščina |
Film Legacy

razstava | exhibition

Slovenska kinoteka – filmski muzej
Slovenian Cinematheque – Film Museum
Miklošičeva 28, Ljubljana

25. 3. – 5. 12. 2021

Kinoteka

VSEBINA

UVODNIK	<i>Seks, laži in video na zahtevo</i> / Ana Šturm / 2
IN MEMORIAM	<i>Christopher Plummer</i> / Urša Menart / 4 <i>Ivan Nemanič</i> / Lojz Tršan / 7
OZADJA	<i>Montažer zvoka Boštjan Kačičnik</i> / Rok Govednik / 10
INTERVJU	<i>Katarina Rešek – Kukla in Sestre</i> / Veronika Zakonjšek / 14
FOKUS: 36. FESTIVAL LGBT FILMA	<i>Dobrodošli v Čečeniji</i> / Veronika Zakonjšek / 21 <i>Top 3</i> / Petra Meterc / 22 <i>Zima v mesečini</i> / Brina Jenček / 24 <i>Midve</i> / Bronja Vencelj Merc / 25
NOČ EROTIČNEGA FILMA	<i>Retrosex 2021 in odsotna publika</i> / Robert Kuret / 26
FILMI O KONCU SVETA	<i>Tako se svet konča</i> / Igor Harb / 30
FESTIVALI	<i>50. Rotterdam</i> / Simon Popek / 34 <i>50. Rotterdam</i> / Veronika Zakonjšek / 36
KRITIKA	<i>Quo Vadis, Aida</i> / Kristian B. Kavčič / 39 <i>Kamenčki</i> / Petra Meterc / 41 <i>Kajillionare</i> / Anja Banko / 42 <i>Palm Springs</i> / Igor Harb / 44
TV-SERIJE	<i>The Boys</i> / Aljoša Harlamov / 46 <i>Normalni ljudje</i> / Veronika Šoster / 47 <i>Ethos</i> / Muanis Sinanović / 49
BRANJE	<i>Zmote neprevaranih</i> / Bojana Bregar / 51
FILM IN LITERATURA	<i>Berlin Alexanderplatz</i> / Muanis Sinanović / 55
POPKULTURA	<i>Čudežna ženska 1984</i> / Jasmina Šepetavc / 58
MITI IN IKONE	<i>Mira Furlan</i> / Ksenija Zbuković / 62

ANA ŠTURM

Seks, laži in video na zahtevo

V teku pandemijskega leta se nas je večina navadila, bolje rečeno sprijaznila s tem, da naša eksistenca postaja vse bolj digitalna. Vsakodnevna interakcija s svetom se je opazno spremenila. V času pospešenega razkrajanja družbenega tkiva naša odvisnost od tehnologije postaja kronična. Kot je bilo že večkrat zapisano, nas je epidemija koronavirusa drastično opozorila na hude sistemske razpoke in na naš prag naplavila poglobitve antagonizme sodobne družbe, ki so enostavno preveliki, da bi jih lahko znova pometli pod preprogo. Tudi zato smo najbrž lahko pričakovali, da bo na letošnjem Berlinalu, ki je na spletu potekal med 1. in 5. marcem, odmeval film, ki skuša *in medias res* reflektirati trenutno alarmanтно stanje sveta. Ta film je **Bad Luck Banging or Loony Porn** (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021, Radu Jude) in ni mogel biti drugega kot obscena komedija.

»Zlatega medveda podelujemo filmu, ki poseduje tisto redko lastnost umetniškega dela, ki bo preživelo preizkus časa. To je, da na platnu (žirija je filme gledala v živo, v kinu, op. a.) ujame vsebino in esenco, misli in telesnost, vrednote in surovost trenutnega stanja sveta – trenutek človeškega obstoja, v katerem se nahajamo tukaj in zdaj. Slednje doseže tako, da (s)provocira duha našega časa (t. i. zeitgeist), ga oklofuta in izzove na dvoboj. [...] Gledalca napada, evocira nestrinjanje in prav nikogar ne pusti na varni distanci,« je v obrazilu nagrade zapisala mednarodna žirija, sestavljena iz šestih režiserjev in režiserk, nekdanjih prejemnikov in prejemnic te prestižne festivalske nagrade (Mohammad Rasoulof, Nadav Lapid, Adina Pintilie, Ildikó Enyedi, Gianfranco Rosi, Jasmila Žbanić).

Judejev satirični filmski triptih se začne s skoraj antropološkimi podobami Bukarešte, s pomočjo katerih spremljamo učiteljico zgodovine Emi, ki je na poti na izredni roditeljski

sestane. Ulice glavnega romunskega mesta so polne malodušnih, pa tudi napetih in besnih državljanov, ki se ne držijo cestnih pravil (režiserja zabavajo predvsem enormni štirikolesniki, ki blokirajo pločnike) in brez dobrega razloga v trgovini ali na ulici verbalno napadajo drug drugega. Ozračje je naelektreno od strahu in nemoči. Podobe pisanih ulic, na katerih je ves čas prisoten zvok siren, delujejo kot multiplificirano ogledalo nove človeške vrste – *homo maskus*. Ljudje z maskami na komolcu, okoli zapestja, v roki, pod brado, pod nosom, z masko, ki jim visi z ušesa ... Ko se Emi ustavi v lekarni, da bi si kupila pomirjevalo, starejša ženska nasproti nje masko med pogovorom nonšalantno sname z obraza. Ta prizor me je res nasmejal. Vsem nam domačne podobe pandemijskega »bontona« (ki ga še vedno nismo osvojili) delujejo presenetljivo katarzično – kot da jih šele v trenutku, ko jih uzremo na platnu/zaslonu, lahko v celoti sprejmemo oziroma reflektiramo kot del naše nadvse bizarne nove realnosti.

Kot izvemo prek telefonskih pogovorov, ki jih Emi opravi med hojo po mestu, se je na Pornhubu, kanadski spletni platformi za pornografske vsebine (med pandemijo naj bi pretakanje pornografskih vsebin ponekod poskočilo kar za 25 %), brez njenega privoljenja znašel ekspliciten domač videoposnetek, ki sta ga v navalu strasti posnela z možem. Kako in zakaj se je to zgodilo, Judeja ne zanima. Tisto, kar ga zanima, je odziv na omenjeni dogodek. Viralnost in psevdomorálnost internetnih kanalov sta zagotovljeni, tabloidi v iskanju naslednje sočne novice zgodbo pograbijo z obema rokama in vulkan gneva, besa in srda je pripravljen na izbruh.

Judejevi politično nekorektni filmi vedno prinašajo nenavadno filmsko izkušnjo in tudi tokrat ni nič drugače. V drugem delu triptiha, ki nosi naslov »Kratek slovar anekdot, znakov in čudes«, je na vrsti vizualna abeceda sodobnih

nesmislov: absurdnih dejstev, ekscesov, fenomenov in sramotnih krivic, ki prinašajo režiserjev značilno provokativen komentar oziroma kritiko romunske družbe in v podaljšku tudi našega časa. Porumenele arhivske fotografije kolonialistov, ki za prsi držijo domorodke, dokumenti o smrti romunskega delavca v Italiji, ki si ni mogel privoščiti zobozdravnika, si sam izpulil zob in nato umrl zaradi zastrupitve krvi, posnetki nekdanjega policista, zdaj voznika avtobusa, kako pretepa Romko, ki se želi peljati na »njegovem« avtobusu. Kar nekaj »anekdot, znakov in čudes« se ukvarja tudi s perečim odnosom globalno vse bolj mizogine družbe do žensk.

Jude nam v tem drugem delu pripravi zanimiv poligon za razmislek o zaključnem delu filma, v katerem smo na roditeljskem sestanku (ki poteka na vrtu pred šolo, s stoli na varni distanci) priča pravičniškemu obračunu »zaskrbljenih« staršev z Emi. Podobno kot razni rasizmi, šovinizmi, fašizmi in homofobija vsak dan bruhajo iz medijev in družabnih omrežij, v tem primeru bruhajo iz staršev. Sočni besedni dvoboji spominjajo na tiste iz filma **Masaker** (Carnage, 2011, Roman Polanski), posnetega po igri francoske

komediografinje Yasmine Reza. Jude parodira (seksualno) histerijo, moralno paniko in (politično) hipokrizijo, ki prežemajo vse pore sodobne družbe; razkriva jih kot *modus operandi* propadajoče civilizacije, ki obsoja, preden zares razume, in se trudi vsako pomembno informacijo prikriti z množico nepomembnih, banalnih vsebin.

»Humor je dobrohotna zmožnost prepoznati norost v tem, kar velja za normalno in dostojno; in prepoznati razpoke v tistem, kar velja za resnico,« je nekoč dejal Charles Chaplin. In zdi se, da Jude počne prav to. Film je nastajal poleti, sredi pandemije in v času karantene, a romunski režiser nam v njem kljub temu uspe ponuditi odmik od mučne koronarealnosti, začasno sprostitev. Z gesto humorja poskrbi za prebujenost, kritično naslovi stanje današnje družbe, zamaje gledalčev pogled na svet in ustvari prostor za nekoliko drugačno percepcijo stvarnosti. Judejeva konceptualna komedija absurda tako postane najboljši odgovor na katastrofo, ki jo je v zadnjem letu doživelo človeštvo, saj s komičnostjo nezamisljivo krutost prestavi nazaj v območje človeškega, kjer se z njo lahko soočimo. ■



Christopher Plummer (1929–2021)

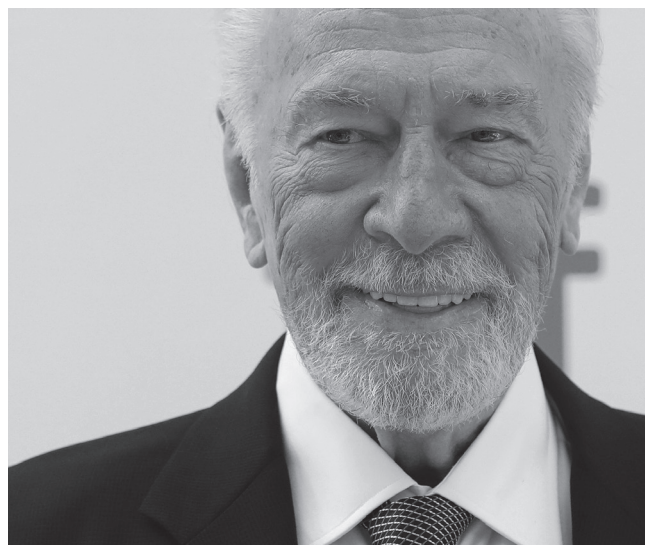
URŠA MENART

Ko je leta 2011 prejel nagrado Ameriške filmske akademije za vlogo upokojenca, ki pol leta po ženini smrti začne odkrito živeti kot homoseksualec, je marsikdo pomislil, da je kar malo nenavadno videti »kapetana Von Trappa«, ki je skoraj pol stoletja prej prepeval »Edelweiss« in lomil srca našim babicam, kako poljublja Gorana Višnjića in v diskoteki navdušeno poplesuje ob *house* glasbi.

Svetlolasega Kanadčana z aristokratskim obrazom, ki bi skoraj postal pianist, smo dolgo poznali predvsem kot strogega očeta bataljona otrok, ki je v legendarnem **Moje pesmi, moje sanje** (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise) očaral uporniško pojočo nuno, pa čeprav je v svoji 70-letni igralski karieri na filmu in televiziji odigral okrog 200 raznolikih vlog. Christopher Plummer je bil sicer igralec stare šole, ki v gledališču ni zgolj začel, ampak je na odru odigral skoraj vse, kar si broadwayski maček lahko želi odigrati, sčasoma pa se uveljavil kot eden najboljših interpretov Shakespeara v 20. stoletju.

Njegovo bogato odrsko kariero so vedno pogosteje prekinjali izleti v film. Prvi ga leta 1958 zasedel Sidney Lumet (**Stage Struck**) – kritiki so Plummerjev filmski debi označili za »zadržan, a učinkovit« –, takoj nato pa še Nicholas Ray (**Wind Across the Everglades** [1958]). Leto kasneje je bil prvič nominiran za nagradi emmy in tony, toda svetovna slava je šele čakala za vogalom.

Vlogo kapitana Von Trappa, osnovano na resničnem avstroogrskem mornariškem oficirju, je sprva zavrnil, ker se mu je zgodba zdela sentimentalna, lik pa dolgočasen in enoznačen. Režiser Robert Wise ga je nazadnje le prepričal, da je vlogo sprejel, pod pogojem, da bosta vanjo s pomočjo scenarista



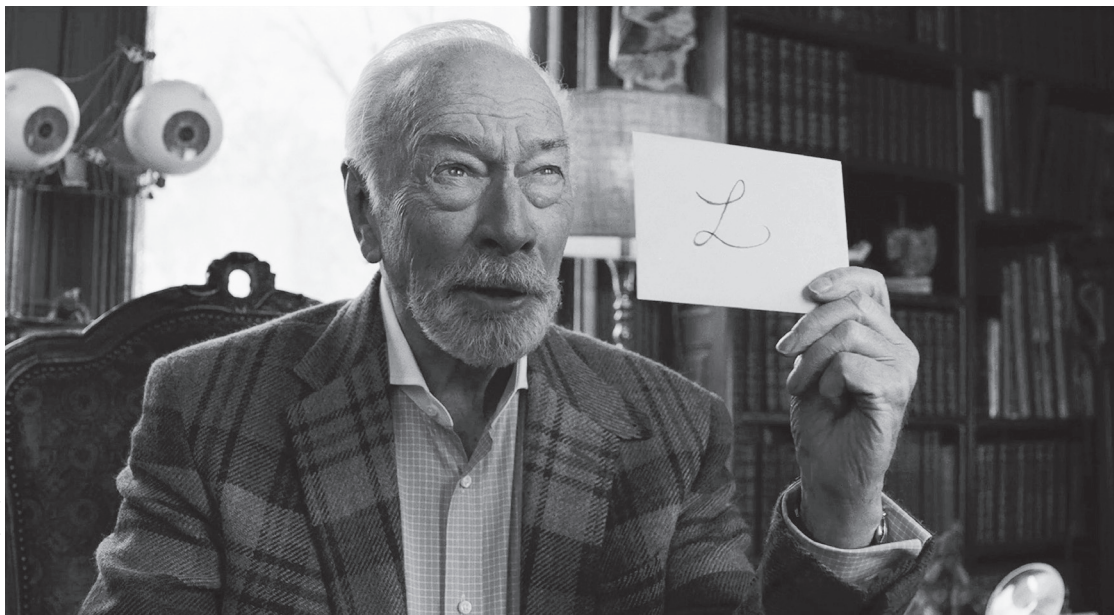
Christopher Plummer

poskušala vnesti tudi nekaj cinizma in humorja. Plummer je v vlogi pojočega podalpskega vdovca kljub temu trpel; nekoč je izjavil, da se je močno trudil, da bi Von Trapp postal zanimivejši, vendar je imel ves čas občutek, da »brca crknjenega konja«. Poleg tega je bil razočaran, da so njegovo petje sinhronizirali z drugim pevcem (»Edelweiss« v resnici odpoje Bill Lee). Svetla točka snemanja je bila zanj Julie Andrews; med romantičnim prizorom v paviljonu ju je nenehno popadal močan smeh, zaradi česar je bil Wise prizor nazadnje prisiljen prekadirirati in njun poljub posneti v silueti. *Moje pesmi, moje sanje* je postal gigantska uspešnica in na lestvici najbolj dobičkonosnih filmov prehitel celo **V vrtincu** (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming). Plummer nikoli ni skrival, da ga je uspeh tega »pocukranega« muzikala nekoliko živcirjal, na stara leta pa se je vendarle omehčal in priznal, da je film kljub vsemu odlično narejen. Z Julie Andrews sta ostala prijatelja in mnogo kasneje skupaj nastopila v živo odigrani televizijski priredbi drame **Na zlatem ribniku** (*On the Golden Pond*, 2001, Ernest Thompson in Martin Pasetta).

V desetletjih, ki so sledila, se je uveljavil predvsem kot karakterni igralec. Nastopal je v vseh mogočih žanrih, pogosto je igral aristokrate in negativce, sinhroniziral je animirane filme in računalniške igre, se prelevil v Sherlocka Holmesa (**Murder by Decree** [1979, Bob Clark]), enooklega klingonskega generala Changa (**Star Trek: VI: The Undiscovered Country** [1991, Nicholas Meyer]), Pixarjevega negativca (**V višave** [Up, 2009, Pete Docter in Bob Peterson]) in zloglasnega Fantoma, večnega sovražnika nesposobnega inšpektorja Clouseauja (**Vrnitev rožnatega panterja** [The



Moje pesmi, moje sanje (1965)



Nož v hrbet (2019)

Return of the Pink Panther, 1975, Blake Edwards)]. Vseskozi je delal z najzanimivejšimi režiserji: Johnom Houstonom (**Mož, ki je želel biti kralj** [The Man Who Would Be King, 1975]), Mikom Nicholom (**Volk** [Wolf, 1994]), Terryjem Gilliamom (**12 opic** [Twelve Monkeys, 1995], **Doktor Parnassus** [2009]), Spikom Leejem (**Malcom X** [1992], **Insajder** [Inside Man, 2006]), Atomom Egoyanom (**Ararat** [2002], **Ne pozabi** [Remember, 2015]), Oliverjem Stonom (**Alexander** [2004]) in Terrenceom Mallickom (**Novi svet** [The New World, 2005]); vlogo Gandalfa v trilogiji **Gospodar prstanov** (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) pa je zavrnil z izjavo: »Preden se stegnem, bi želel obiskati še kakšno drugo državo kot zgolj Novo Zelandijo.« Zaradi svojih gledaliških vlog je imel oboževalce tudi med igralskimi kolegi – eden od njih je bil Al Pacino, ki je Plummerja predlagal Michaelu Mannu za vlogo televizijskega voditelja Mika Wallacea v biografskem filmu **Prebujena vest** (The Insider, 1999). Vloga je Plummerju prinesla nekaj pomembnih nagrad kritikov, takrat nekoliko pričakovana nominacija za oskarja pa se mu je izmuznila.

Do leta 2010 je veljal za enega največjih igralcev vseh časov brez ene same nominacije za najprestižnejšo filmsko nagrado, potem pa je v zadnjem in morda celo najzanimivejšem desetletju svojega filmskega ustvarjanja prejel kar tri. Upodobitev Leva Tolstoja v biografski drami **Poslednja postaja** (The Last Station, 2009, Michael Hoffman) mu sicer zlatega kipca na koncu ni prinesla, je pa zato že naslednje leto za film **Začetniki** (Beginners, 2010) Mika Millsa, enega

vodilnih avtorjev ameriške neodvisne scene, prejel cel kup nagrad: poleg zlatega globusa, BAFTE, nagrade Združenja filmskih igralcev (Screen Actors Guild Award), nagrade independent spirit in številnih nagrad združenj kritikov je postal tudi najstarejši dobitnik oskarja med igralci. Vloga »svežega« geja, ki na stara leta doživlja drugo puberteto, osnovana na »coming outu« Millsovega očeta pri 75-ih, ga je prikupila novi generaciji filmoljubov, najbrž pa tudi mlajši generaciji filmarjev. V letih, ki so sledila, je neprestano snemal; med drugim je nastopil v ameriški različici **Dekleta z zmajskim tatujem** (The Girl with the Dragon Tattoo, 2011) režiserja Davida Fincherja. Leta 2017 je v samo osmih dneh posnel vlogo milijarderja J. Paula Gettyja v filmu **Ves denar sveta** (All the Money in the World, 2017) veterana Ridleyja Scotta, v kateri je zamenjal Kevina Spaceyja, ki si je že posneto vlogo »zapravil« z več primeri spolnega nadlegovanja; za prepričljiv vskok je bil še tretjič nominiran za oskarja, tokrat kot najstarejši nominiranec v igralskih kategorijah.

Plummer ni bil le svojevrsten oskarjevski rekorder, temveč tudi eden redkih igralcev s tako imenovano trojno igralsko krono – poleg oskarja je namreč prejel tudi dva emmyja za svoje delo za televizijo in dva tonyja za vloge na Broadwayu. Zadnjo večjo filmsko vlogo je odigral v kriminalki **Nož v hrbet** (Knives out, 2019) Riana Johnsona, kjer je z dobro mero topline in humorja upodobil avtorja kriminalnih romanov, ki name-noma zabriše dokaze o lastni smrti. Za enega zadnjih filmskih očarljivcev stare šole nadvse primerno slovo. ■

Ivan Nemanič

(1931–2021)

LOJZ TRŠAN, SFA

Ivan Nemanič, prvi slovenski filmski arhivist, je Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije uspešno vodil od ustanovitve leta 1968 do upokojitve leta 1996. S svojim delom se je trdno zapisal v zgodovino tako filmske arhivstike kot filma. Za svoje izjemno in pionirsko delo je prejel več priznanj, med katerimi sta najpomembnejša častni znak svobode Republike Slovenije leta 1998 in Aškerčeva nagrada za življenjsko delo leta 2018.

Potreba po arhiviranju filmov se je kazala že v zgodnjih šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Zanj sta si prizadevali obe takratni filmski podjetji, pa tudi filmski ustvarjalci, predvsem režiser France Štiglic, o čemer je govoril tudi v takratni slovenski skupščini. Štiglic je v arhivskem smislu razmišljal zelo moderno. Takratni slovenski Državni arhiv je menil, da bi le pri samostojni ustanovi lahko hranili vse zvrsti filma in da v morebitnih posebnih filmskih oddelkih splošnih arhivov ne bi mogli hraniti umetniških filmov, ker to ni njihova naloga. Štiglic pa je dejal: »Ustanovitev filmskega arhiva je nujna, zajema naj vse, kar imamo, tako pri filmu kot pri televiziji ali kje drugje. Arhiv naj bo ustanova, ki funkcionira po predpisih in pravilih, veljavnih za druge arhivske službe.« Leta 1966 je bil sprejet zakon o arhivskem gradivu in arhivih, ki je tudi film ovrednotil kot arhivsko gradivo. Varstvo filma ni bilo rešeno takoj, leta 1968 pa so se slovenski arhivi v okviru Skupnosti slovenskih arhivov končno dogovorili, da bodo zaradi posebnih pogojev hrambe, potrebne kadrovske specializacije in zahtevne ter drage tehnične opreme filmsko



Ivan Nemanič, foto: osebna zbirka

arhivsko gradivo za vse ozemlje Slovenije evidentirali, zbirali in strokovno obdelovali ter dajali v uporabo samo v osrednji nacionalni arhivski ustanovi.

Tako je leta 1968 profesor zgodovine in arhivist Ivan Nemanič, v dogovoru s takratnim direktorjem Arhiva Republike Slovenije Jožetom Mačkom, prevzel delovno zadolžitev za obsežno področje slovenske filmske dediščine. Ker ni imel izkušenj na tem področju, se je najprej seznanil z literaturo o vzdrževanju in arhiviranju filmskega arhivskega gradiva, z delom *Film Preservation* Herberta Volkmana, takratnega predsednika združenja FIAF, mednarodne zveze filmskih arhivov in kinotek. V naslednjih letih je v arhiv prevzel acetatne, negorljive filme, gorljive filme pa je Triglav film poslal v hrambo v Jugoslovansko kinoteko v Beograd, ki je imela takrat edina v državi ustrezna skladišča oziroma bunkerje za tako nevarno hrambo. Večina teh filmov je bila pri njih shranjena do razpada Jugoslavije leta 1991, ko je Nemanič za večino organiziral prevoz v Slovenijo in njihovo hrambo v podzemnih skladiščih v Gotenici. Za negorljive filme je že kmalu po prevzemu poskrbel, da so bili v ustreznih klimatiziranih skladiščih v stavbi Arhiva Republike Slovenije. S tem so se dokaj dobro ohranili vse do danes in so pripravljeni tudi za »prehod v novo življenje«, za digitalizacijo in restavracijo ter s tem ogled na sodobnih projekcijskih napravah v visoki resoluciji.

Slovenski filmski arhiv je druga najstarejša tovrstna ustanova v bivšem jugoslovanskem prostoru, takoj za

Jugoslovansko kinoteko. Prav sorazmerno zgodnja ustanovitev filmskega arhiva v Sloveniji je pripomogla, da smo ohranili večino, več kot petindevetdeset odstotkov slovenskih filmov v izvorni obliki, v negativu na filmskem traku.

Nemanič se je pri organiziranju filmske zbirke zgledoval po Jugoslovanski kinoteki, eni izmed najstarejših, največjih in najuglednejših ustanov na svetu. Njegovo osnovno načelo je bilo, tako kot velja še danes, da ima vsak filmski naslov svojo številko, številke vseh tehničnih enot, predvsem kolutov, pa potekajo zaporedoma, neprekinjeno od številke 1 naprej, ne glede na to, kdaj so bili različni koluti za posamezni film prevzeti v arhiv. Izkušnje v filmski arhivistiki je dopolnjeval tudi v drugih filmskih arhivih, v Koblenzu, Frankfurtu, Berlinu, Bois d'Arcyju, na Dunaju in v Zagrebu, kjer je evidentiral tudi filme, pomembne za zgodovino Slovenije in Slovencev. Zahvaljujoč dobremu sodelovanju z zadnjima dvema je pridobil filme hrvaških snemalcev **Ormož Jugoslovanski Gallspach** (1935), **Radenci** (1937), **Poletni sivi sokol** (1934) ter film avstrijskih snemalcev **Slike z Bleda** (1922).

Ivan Nemanič je bil kar šestnajst let, do leta 1984, edini filmski arhivist na Slovenskem. Njegova zasluga je, da je zbral filmsko gradivo, ki je bilo takrat pri različnih imetnikih in ustvarjalcih. Najprej je začel z evidentiranjem in zbiranjem filmov največjih slovenskih producentov, Triglav filma in Viba filma. Ob tem velja omeniti, da je od Triglav filma prevzel tudi predvojne slovenske filme, vključno s prvima celovečercema **V kraljestvu Zlatoroga** (1931, Janko Ravnik) in **Triglavske strmine** (1932, Ferdo Delak). Zatem so prišli na vrsto manjši filmski producenti, predvsem Unikal in drugi ustvarjalci, zlasti zasebni snemalci, med katerimi izpostavljamo predvsem Božidarja Jakca, Maria Foersterja, Franca Červinka in druge.

Ivan Nemanič je zaslužen, da je Slovenski filmski arhiv pridobil mnoge filme iz obdobja med obema vojnama, ki so bili po mnenju poznavalcev izgubljeni. Med njimi so bili filmi Metoda Badjura **Lepotno tekmovanje za častni naslov Miss Trbovlje** (1930), **Trbovlje** (1930), **Odkritje spomenika kralju Petru Prvemu Osvoboditelju v Kranju** (1926), **Lepotno tekmovanje za Miss Kranj** (1930), **S.K. Korotan igra zanimivo prvenstveno tekmo s S.K. Bratstvo z Jesenic** (1933), **proslava 70. letnice Kranjske narodne čitalnice v Kranju** (1933), zatem film Ivana Noča **Gregorčičev foto izlet v Belo Krajino** (1933) in film Janka Balantiča **Krst prvega jadralnega letala 6. oktobra 1940 v Kranju** (1940).

Arhivu Republike Slovenije je z njegovo pomočjo uspelo ohraniti in izpopolniti »filmsko Sloveniko«, zbirko slovenskih

dokumentarnih, igranih in animiranih filmov od leta 1905 dalje. Do začetka leta 1997, ko je odšel v pokoj, je zbirka narasla na več kot dva tisoč naslovov.

Njegovo pionirsko delo in mentorstvo novim sodelavcem je bilo temelj za kasnejšo kadrovsko širitev filmskega oddelka, ki je prerasel v samostojni sektor Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije. Tudi v strokovnih krogih v tujini je bilo njegovo delo zelo cenjeno in že leta 1993 se je Slovenski filmski arhiv vključil v FIAF, mednarodno organizacijo filmskih arhivov in kinotek.

Ivan Nemanič je bil pionir tudi pri strokovni obdelavi filmskega arhivskega gradiva. Leta 1982 je izšel prvi inventar, v katerem je v dveh delih podrobno popisal 965 dokumentarnih, igranih in animiranih filmov, ki jih je arhiv prevzel do leta 1977, zatem inventar filmov Božidarja Jakca in Metoda Badjura ter inventar filmskih obzornikov, sledil je še tretji del njegovega inventarja filmov, ki so bili prevzeti v arhiv v letih 1982–1996.

Vseskozi je skrbel tudi za to, da so bili zbrani filmski zakladi predstavljeni širši javnosti na mnogih filmskih projekcijah po Sloveniji in tako širil zavest in vedenje o slovenski filmski dediščini. Pripravil je tudi dve tematski razstavi: *Filmski obzornik 1946–1951 – zrcalo časa* in *Filmska ustvarjalnost Metoda in Milke Badjura*.

Omeniti je treba tudi njegovo pobudo za »arhivska filmska snemanja« in film o dr. Franu Zwitteru ter njegov scenarij za film **Soseska** (1976, Milan Ljubič), v katerem je upodobil sliko življenja na vasi v svoji rodni Beli krajini, ki jo je vedno nosil v srcu. V svojih spominih na delo v Slovenskem filmskem arhivu z naslovom *Utrinki filmskega arhivista*, ki so bili objavljeni v knjižici *Slovenski film in njegovo varovanje/30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije*, je z največjim žarom pisal prav o nastanku tega filma: »Ob obiskih v domačem kraju pod Gorjanci sem spoznal, da so seseske, ki so v preteklosti odigrale na vasi pomembno vlogo samopomoči, zamirajo. Mnogi, zlasti mlajši vaščani so se odselili in se zaposlili v mestih. Zavzetost za skupne vaške zadeve je začela pojemati. Etnografi in zgodovinarji so sicer pisali o soseski razprave in članke. Prepričan sem bil, da bi filmska upodobitev ohranila spomin na sosesko v pristnejši podobi. Vzel sem pero in po nasvetu režiserja Milana Ljubiča dokončal scenarij za dokumentarni film **Soseska** v Drašičih, vasi severovzhodno od Metlike. V Drašičih je vaška skupnost ohranila vse oblike svoje dejavnosti iz preteklosti in se v zadnjih letih celo krepi. Soseska na občnem zboru v vaški kleti vsako leto na

belo nedeljo izvoli odbor, ki bo v naslednjem letu skrbel za skupne zadeve. Scenarij za film je Viba film sprejel in tako se je filmska ekipa na belo nedeljo (v aprilu) 1974 leta napotila v Drašiče, ko so vaščani pripravili občni zbor soseske. Vaška klet s kulisami polnih sodov vina je predstavljala snemalni atelje posebne vrste. Filmarji so se lahko prepričali, da Belokranjci še ohranjajo svoje običaje. Vaški ključar je odprl pipo na sodu, da je pritekla žlahtna kapljica, ki

posebej slikovito odseva ob projekciji barvnega filma. Ob tej priložnosti velja v soseski pravilo, da si ga naložiš, kolikor ga moreš nesti, ne da bi te kdo vprašal za račun. Kmalu se je oglasila pesem. Drašičani so brez pevovodje in brez poprejšnjih pevskih vaj ubrano zapeli venček narodnih, nazadnje 'Prej pa ne gremo dam'. Snemalec je s kamero obšel še vinograde, steljnike z brezami in poiskal zanimive krajinske motive ter z njimi zaokrožil film o soseski.« ■



Na snemanju filma Soseska (1976). foto: osebna zbirka Ivana Nemančiča.

Boštjan Kačičnik

»Zvok ne obstaja, zvok se nam zdi.«

ROK GOVEDNIK

Ena prvih stvari, ki jih Boštjan Kačičnik – Kačo omeni o začetkih svoje kariere kot montažer zvoka, je, da je šel priložnostim sam naproti in ni čakal, da se bodo te pojavile same. Ko ga vprašam, kako bi se opisal, odkima z glavo in reče, da to nerad počne, saj po njegovev s tem »omejiš spreminjanje«.

Ne želim ga kakorkoli omejiti, a vseeno bi rekel, da je Kačo resnega značaja in prodornih misli, pri svojem delu pa razmišljujoč in pretanjen ustvarjalec avditivnih svetov. V pogovoru je spoštljiv, obdaja pa ga velika umirjenost. Čeprav ima veliko dela, ga vedno opravi predano in strokovno. »Najboljša konstanta je stalna sprememba,« rad opomni in sprememb, o katerih govori, je bilo (in ostaja) v njegovi bogati dvajsetletni filmski karieri veliko. Sodelovanje pri filmih mu je v užitek, saj je vsak projekt ideja zase, ima svoje kolesje, svoj mehanizem, ki terja tudi svoje nastavitve zvoka.

Za intervju sedeva v bife-kuhinjo v njegovi zvočni rezidenci, Zvokarna, ki se nahaja na obronku Kolezije v Ljubljani. Pohecam se, da me skrbi, če bo moj telefon dovolj dobro ujel oba najina glasova, predvsem njegovega, ki je globok in zamolkel. Nasmehne se in



že ga ni, a se kmalu pojavi z mikrofonom in snemalnikom.

Ko je improvizirani studio nared, nadaljujeva pogovor o začetkih njegove kariere, ki segajo v delo z zvokom in glasbo na radiu Sevnica, predvsem pa na Radiu Študent, kjer je delal do poznih 90-ih let. O tem času govori z iskrivo nostalgijo in se spominja vreščičih zvokov hard rocka in punka, ki sta ga takrat rada spremljala. Nato je nekaj let delal kot snemalec glasbe na svobodi, honorarno tudi na Radiu Slovenija. Leta 2000 je potrkal na vrata produkcijske hiše VPK in jim enostavno povedal, da bi rad delal pri njih. Priložnost je dobil in s tem stopil v svet televizijske in filmske produkcije. VPK

je v tistem času ravno postavljaj filmski studio s sodobnim Dolby sistemom. Tam je ostal deset let, leta 2010 pa je pričel postavljati svoj studio.

V pogovoru pove tudi, da ne dela umetnosti in ne hodi v službo, ampak hodi »nekaj počet«. Nikoli ni sanjal, da bo delal filme, njegova želja je bila oblikovati jadrnice – že kot otrok je risal načrte zanje. »Res je zanimivo, kako podobno je oblikovanje zvoka in oblikovanje trupa jadrnice. Na nek čuden način sta si zelo blizu.«

Njegov prvi filmski projekt je bil kratki film Eme Kugler **Homo erectus** (2000), prvi celovečerec pa **Poker** (2001) Vincija Vogua Anžlovarja, pri katerih je bil asistent montažerja zvoka. Od takrat so filmi, ki jih je delal, prejeli nemalo nagrad doma in v tujini, sam pa je bil nagrajen za delo oblikovanja zvoka za filme Eme Kugler (**Odmevi časa** [2014]), Janeza Lapajnete (**Kratki stiki** [2006]) in Jana Cvitkoviča (**Družinica** [2016]). Oblikoval je tudi zvok za filmske preboje novega slovenskega filma, kot so **Šelestenje** (Janez Lapajne [2002]), **Ruševine** (Janez Burger [2004]) in **Odgrobadogroba** (Jan Cvitkovič [2006]).

Med njegovimi zadnjimi uspešnimi filmskimi sodelovanji so celovečerna

stvaritev Eme Kugler **Človek s senco** (2019), ki je še v letu 2020 prejela številne nagrade predvsem v tujini, in kratka filma uspešnih režiserjev in režiserk mlajše generacije. Áron Horváth Botka je z **Delčki** (2020) prejel vesno za najboljši kratki film leta 2020, Katarina Rešek – Kukla pa je s **Sestrami** (2021) v začetku februarja zmagala v francoskem Clermont Ferrandu, najpomembnejšem festivalu kratkega filma na svetu.

Kako je bilo delati film Sestre?

Super je bilo, ker je bila celotne ekipa energetična in usmerjena, koncizna. Na določenih projektih je res užitek delati, ker vidiš, da ekipa ni prišla na *job*, ampak delat nekaj, kjer dajo maksimalno od sebe in gredo v preseganje samega sebe. Če je to na koncu res presežek, povedo drugi. Ti, ko film narediš, ga daš od sebe in takrat šele zaživi.

Sektor zvoka je močno povezan s tehniko in tehnologijo. Kako se je ta s tekom tvoje kariere spreminjala, kako ta razvoj vpliva na tvoje delo?

Na radiu Sevnica sem na začetku delal še s trakovi. Sicer sem imel tudi srečo, saj sem po večini povsod delal s precej sodobno tehniko za tisti čas. Lahko bi rekel, da se je spremenilo veliko in tudi nič. Tehnika ne pomeni veliko, če ni dobre ideje, kako se jo lahko uporablja. Tako lahko uporabiš kdaj kakšno povsem preprosto opremo, spet drugič pa potrebuješ kaj bolj kompliciranega. Tehnika je kot inštrument za glasbenika, je orodje – včasih potrebuješ samo eno struno na kitari, včasih pa cel orkester, da izpade dobro. Včasih snemaš z mikrofonom za malo denarja, včasih pa z dragim, ker omogoča nekaj, česar drugi ne. Morda pa samo pospeši produkcijo, kar je tudi zelo pomembno.

Skratka, tehnika je drugotnega pomena in se spreminja.

Katere zglede si imel včasih, ko si začel s snemanjem, in kako gledaš na druga filmska dela, ki nastajajo danes? Je kakšen zvok, ki te je kdaj kakorkoli zaznamoval?

Ne gledam veliko, kako drugi delajo... Zvok, ki me je zaznamoval, hm, bi rekel, da je iz punk-rock koncerta (*smeh*).

Torej, predvsem distorzirani zvoki in ti so v resnici zelo kompleksni. Kar se tiče filmov danes, je tako, da ti je pri gledanju kdaj vseč le nek del in gre za bolj analitično gledanje, nekateri filmi pa so super kot celota. Če je film dober, ga gledam kot dober film in ne razmišljam zraven, kako je bil posnet.

V bistvu pri ustvarjanju zvoka zelo malo tega, kar reprezentiramo kot zvok, dojemamo kot zvok, vse se namreč interpretira. Kajti glasba je glasbena ideja, dialog je semantika. Na koncu mi je najboljša izhodišče pri delu z zvokom za film to, da zvoka ni, zvok ne obstaja, zvok se nam zdi. Torej delam nekaj, česar ni...

... Če ujameš zvok, ki vendar obstaja, tudi ta ne more biti enak v filmu?

To je možno šele, ko se ti ob slišanju porodi ideja o tem zvoku. Temu, ki nekaj sliši, se mora poroditi ideja, neka emocija, in to je že interpretacija neke vsebine v filmu. Tehnično gledano je zvok množstvo nihanj, ki se jih posneme, in to je to. S tem se konča tehnični vidik. Tudi pri oblikovanju posnetega zvoka ne gre za kakšne tehnične parametre perfekcije, kako neka oprema boljše dodela zvok. Na koncu, če hočeš, da je zvok dober, mora iz šumov postati glasba, ideja. Če je vse dobro narejeno, gledalci ne bodo slišali posameznih zvokov, ampak bodo slišali

idejo. Recimo, ko se snema govor ljudi, po barvi glasu prepoznaš osebo, nato pa poslušáš vsebino govora – zvokovna komponenta nima več takega pomena, gre za razumevanje in interpretiranje povedanega. Zvoki, ki ne vsebujejo pomena ali sporočila, pa so šumi, včasih truščiči, ki pa v kombinaciji s sliko, govorom, igro in glasbo kljub vsemu nosijo sporočilo.

Se strinjaš, da je najboljšo delo montažerja zvoka, ko med gledanjem ne zaznaš njegovega dela?

Bolj pravilno je namesto »ko ne zaznaš« reči, »ko se lahko vživiš« v to magijo filma, v imaginarnost, da te nekam ponese in se ne ukvarjaš s posameznimi elementi te fikcije. Tudi ko gledaš film v kinu, se ne sprašuješ o kakovosti platna, kakšna je svetilnost projektorja, kakšen spekter barv ima, ker je to takrat nepomembno.

Kaj je tvoje vodilo pri snemanju zvoka in kasneje pri njegovem oblikovanju?

Pred snemanjem se je potrebno uskladiti z vsemi sektorji produkcije, kaj boš ti počel, in izvedeti, kaj bodo počeli drugi. To je zato, da lahko izpolniš neke tehnične normative. Seveda, znati moraš uporabljati snemalno tehniko, a pri snemanju je verjetno najbolj pomembno, da znaš pravilno postaviti mikrofone. Iščeš takšne pozicije, kjer zvok pravilno zavibrira. Dober posnetek, razen da je tehnično ustrezen, primerno zajame igro igralcev, da res dobiš to pravo mešanico med difuznim in direktnim zvokom, ter atmosfero zadaj – sicer pa, da zajame idejo kadra, akustične značilnosti lokacije in nenazadnje tudi pozicijo gledalca. Tega kdaj navidezno želimo v kadru, da kdaj gleda od daleč, da kdaj ve kaj več kot liki v filmu ipd. Nujno je torej torej, da

ujameš pravi vajb. Če uporabim einsteinizem, »opazovalec vpliva na razvoj dogodkov«, pomeni dobro delo pri snemanju zvoka to, da si kot snemalec zvoka aktivno prisoten na snemanju in sodeluješ pri nastajanju izdelka. Rad rečem – pa je to morda bolj aplikativno sicer za dogodke v živo, gledališče, glasbene koncerte – da smo vsi, ki nismo v kadru, oder za igralce. Smo torej te deske, ki jih igralci potrebujejo, da se lahko izrazijo. Da vse poteka tako, kot si je zamislil scenarist, režiser. Včasih se sproti doda še kakšna razsežnost. Včasih pa je dovolj, da zgolj posnameš in ni potrebno nič več.

V postprodukciji je pomembno, da zelo dobro veš, kaj je bila ideja pri snemanju, in da veš, kako naj bi na koncu vse izpadlo. Iz že posnetega materiala ne obstaja samo ena rešitev. Ko se doreče smer, potem iščeš, kako iz posnetkov dobiš želeno. In ob vsem tem ti je vodilo, da je na koncu zadeva tebi všeč. Seveda se lahko ne strinjaš s kakšnim potekom ali odločitvijo, a k projektu pristopiš pozitivno, torej da je delo na koncu usmerjeno v to smer, kot je bila ideja režiserja. Poskusiš se čim bolj približati ideji ustvarjalcev in narediti najboljše možno, da jo dosežeš. Ob tem pa razvijaš svoje, nove dimenzije, ki naredijo to idejo bolj bogato.

Obstaja mnogo dihotomij, ki so zanimive ob spraševanju o snemanju in oblikovanju zvoka, recimo celovečerni film–kratki film, igrani–dokumentarni, film–izdelek za TV ... So med njimi razlike v delu?

So in niso. Do vsakega projekta pristopaš kot do izdelka in ga poskušaš narediti perfektnega. So projekti, ki so zgolj neko arhiviranje podatkov ali pa nek novinarski prispevek. Meje med TV igranim izdelkom in kinematografskim

izdelkom so že kar nekaj časa zabrisane, tako da pri delu ni bistvenih razlik. Razlike so bolj v tem, da imaš včasih več časa, včasih manj. To ne pomeni absolutno, da imaš pri filmih več časa in pri televizijskih rečeh manj. Vedno delam zvok kot ekspresivno idejo filma in se ne ukvarjam s tem, ali gre za majhen ali velik projekt.

Sodeloval si pri nastajanju filmov od leta 2000 dalje; prvi filmski projekt je bil z Emo Kugler, prvi celovečerni z Vincijem Voguom Anžlovarjem, ki sta prišla na platno 2001. Kako je bilo ustvarjati zvok za film takrat in kako danes?

Predvsem je bila razlika v tem, da takrat nismo imeli toliko sodobne opreme v primerjavi s svetom, ni bilo tudi toliko znanja. Potrebno je bilo kaj tudi izumljati, odkrivati, kako se kaj sploh naredi. Bilo je kar nekaj let, ko se je hodilo miksati zvok v tujino, torej tega nismo mogli početi mi, ampak so opravili ljudje iz tujih studiev. Na tem področju smo se začeli zares učiti šele, ko je VPK postal studio. Od časa 'stare Vibe', kjer je bil filmski studio še iz časov prejšnjega produkcijskega obdobja, do leta 2001, je bila nekaj let luknja. In ko smo studio le dobili, je seveda šlo nekaj časa v odkrivanje sodobnega zvoka. Je bil pa *Poker* prvi film, ki je imel 5.1 Dolby Digital miks narejen v Sloveniji.

Drugače pa je vsak film, jaz rečem, 'žival za sebe' (smeh). Vsak film je drugačen, vsak film ima svojo ekipo, vsak režiser je drugačen in to dela na koncu filme zanimive. In vsakič je delanje na filmu nov izziv.

Kako poteka delo v studiu, torej zvočna postprodukcija?

Delo je tukaj razdeljeno na več faz. Najprej je montaža dialogov, v tej fazi se uredijo originalni posnetki. Nato

je oblikovanje zvoka, kar pomeni, da postaviš atmosfere, šume in efekte. Potem pa pride še končni miks. V angleščini se temu reče *re-recording mix* oz. *dubbing mix*. Ker na snemanju ne moreš imeti idealnih pogojev, montaža zvoka ter oblikovanje dodata vse, kar je potrebno in možno; na miksu se iz tega ustvari zvok, kot bi bil posnet v realnem času. Poleg tehničnega aspekta te faze je to tudi vsebinski tērmin. Tako je to v bistvu finalna faza snemanja filma samega. Na prizorišču vsi sektorji opravijo svoje delo, lučkarji, scenografi, kamermani, potem gre slika v grading in barvno korekcijo, zvok v montažo in oblikovanje. Za vsem tem pa pride kot zaključna faza *re-recording* miks. To je v današnjem hitrem svetu včasih malo spregledana dimenzija avdiovizualne produkcije, pa naj gre za film, TV, spletne vsebine. Tu se da narediti ogromno, barvaš, delaš prostore, skratka nadgradnje in spremembe so lahko drastično boljše, četudi je morda že prva montaža zvoka narejena fenomenalno. Predvsem v tem, kakšen impakt ima na gledalca, je *re-recording* miks lahko pomembna izrazna komponenta filma. Pri nas velikokrat zmanjka časa in denarja, da bi se s tem ukvarjali bolj poglobljeno oz. se pozabi, kaj vse se da v tej fazi še narediti.

Poleg vseh vrst filmov delaš tudi veliko komercialnih projektov: oglase, serije, TV šove.

Komercialnost ima čisto neupravičeno slabšalni prizvok kljub temu, da veliko ljudi v Sloveniji dela oboje. Z vidika ustvarjanja zvoka je komercialno–nekomercialno zgolj organizacijska stvar. Svoje delo opravljaš profesionalno in izzivi so generalno gledano enakovredni. In vsak projekt je dobro delati, ker lahko dobiš ideje, ki jih nato uporabiš drugje. ■



Človek s srcem (2019)



Dečki (2020)



Sestre (2021)

Katarina Rešek – Kukla, Mia Skrbinac,
Sarah Al Saleh in Mina Milovanović

»Sestre so v bistvu vitezinje.«

VERONIKA ZAKONJŠEK

V letu, ko je domača politika izredno stanje pandemije izkoristila za napad na kulturo – ta neperspektivni, parazitski sektor, ki brez vidnih mednarodnih rezultatov izžema državni proračun – je na enega najprestižnejših in največjih festivalov kratkometražnega filma Clermont-Ferrand izstrelilo **Sestre** (2021) režiserke Katarine Rešek, ki jo domača umetniška scena pozna predvsem pod psevdonimom Kukla. Film, ki je kljub nizkemu proračunu pometel s svetovno konkurenco in se izmed sedem tisoč prijav med prvimi uvrstil med 78 filmov tekmovalnega programa, je na predvečer slovenskega kulturnega praznika v osrčju Francije osvojil tudi glavno festivalsko nagrado (grand prix), s tem pa se avtomatsko povzpел med predlagane kandidate za nominacijo za kratkometražnega oskarja.

Kukla, sicer glasbenica in režiserka, je po zaključenem študiju režije na AGRFT s svojim unikatnim vizualnim stilom, polnim premišljenih detajlov, cvetja in barvnih kontrastov, sprva zavzela svet glasbenih videospotov, a je spajanje različnih žanrov, tradicij in kultur, ki jih je najprej raziskovala skozi zvoke in vizualne elemente svoje



elektronske »slavic gangsta geisha pop« glasbe, kmalu začela pretakati tudi v filmske scenarije, skozi katere – predvsem v odnosu do ženske in ženskega telesa – raziskuje vzporednice, presečišča in zmesi kultur, ki jih je za sabo pustila nekdanja Jugoslavija. Že v svojem diplomskem filmu **Plavanje** (2014) nam je tako skozi družinski konflikt islamske deklice, soočene s prvo menstruacijo, predstavila razmislek o trku zahodne kulture in patriarhalne tradicije Balkana, našo »post-balkansko« realnost pa zdaj raziskuje tudi v **Sestrah**, ki predstavljajo neke vrste študijo za njen nastajajoči celovečerec **Fantasy**.

Sestre Sina, Mihrije in Jasna so dekleta poznih najstniških let, ki jih namesto krvnih sorodstvenih vezi povezuje življenjska usoda izpolnjevanja družinske vloge sodobnih virdin.¹ Dekleta fantovskega videza, oblečena v ohlapne sive trenirke in z lasmi, trdno spetimi v nizek čop, trenirajo borilne veščine in se zadržujejo zase, stran od večinoma moških vrstnikov, ki se ob metanju žoge in zmerjanju svojih deklet kratkočasijo na od sveta pozabljeni blokovski ploščadi. Njihov skromni vsakdan obdaja sivina socialistične arhitekture, pritlehno nasilje okolice ter dnevno ostrenje moči na skromnih zelenih površinah naselja, kjer okoli sebe izgrajujejo nevidni ščit pred patriarhalno kulturo, ki se na njihove nacionalno mešane korenine in spolno nedefinirano identiteto odziva z dobršno mero ksenofobne in mizogine nestrpnosti. A surovo realnost, na katero so obsojene ob vsakem vstopu v zunanji svet, ves čas dopolnjuje

1 »Virdina« je kulturni fenomen Črne gore, Kosova in severne Albanije, ki predpostavlja, da morajo dekleta v družinah brez moških potomcev prevzeti moško identiteto in se doživljenjsko obvezati k celibatu.



Mia Skrbina, Sarah Al Saleh, Mina Milovanović, foto: Peter Perunović

mehka, sanjska atmosfera njihovega »notranjega« sveta, ki ga s sobnimi lučmi in stenski okraski poskušajo narediti čim bolj toplega in domačega. Gre za prostor, kjer si dopustijo padec svojih mask, ki sicer vselej sugerirajo mrko resnost in fizično moč, in kjer svoje dolge lase češejo ob prepevanju Cece, kramljajo o sestrah Kardashian in sanjajo o (finančno) samostojnem življenju, osvobojenem družinskega bremena.

Ko tako nekega večera pod sojem klubskih luči, ki surovost njihove sive patriarhalne realnosti prepojijo z intenzivnimi rdečimi in modrimi odtenki, v daljavi uzrejo Fantasy, se ta sprva zazdi kot fantazijski privid. Gre za žensko, ki skozi tranzicijo to šele postaja in ki z življenjem zunaj okvirov heteronormativnosti z dekletki deli svojo drugačnost in odrinjenost na rob družbe. Vajena obračunavanja s ponižujočim spolnim nasiljem okoliških moških, dekletom tako kmalu v enem ključnih trenutkov filma priskoči na pomoč, Kukla pa s trkom teh raznolikih in v mnogih pogledih še nastajajočih ženskih identitet postavi odličen temelj za nadaljevanje zgodbe skozi celovečerni prvenec.

Film Sestre je svetovno premiero doživel na največjem festivalu kratkometražnega filma Clermont-Ferrand, na katerem je prejel tudi grand prix. Kakšni so občutki glede virtualne realnosti, v kateri je bil film predstavljen publiki?

Kukla: Med samim snemanjem sploh nisem razmišljala o tem, da bo film na neki točki predvajan na festivalih; to mi je vedno neka znanstvena fantastika. Tako da si definitivno nismo predstavljale takšnega sveta, sploh Sestre ne, ki imajo pravilo, da »jbeš internet« (smeh). Če sem čisto iskrena, mi je bilo kar malo kaotično spremljati ves festival, čeprav je šlo za res veliko čast. Tudi znanka iz Francije mi je rekla, kako žal ji je, da nismo mogle festivala doživeti v živo. Ker je res posebno doživetje, ko v dvorani gledaš svoj film skupaj s tisoč ljudmi.

Mia: Jaz še vedno dojemam, da smo bile sploh sprejete na festival. Predvsem v teh časih, ko vlada nek občutek neperspektivnosti in zastoja kulture, je dobiti tako novico povsem nedojemljivo. Da lahko nek film, posnet v tako majhni ekipi in s tako skromno produkcijo, pride na tak festival in nekaj dobi.

Mina: Meni je bil to prvi projekt in si še vedno ne znam povsem

predstavljati, za kako veliko stvar gre. Pred tem sploh nisem vedela, da takšne stvari obstajajo, in si nikoli nisem predstavljala, da bo to tako veliko. Da bo šlo ven iz Slovenije.

**Navdih za film se je rodil iz pojava koso-
vsko-albanskih virđin, ki v družinah
brez moških potomcev prevzamejo vlogo
moškega. Gre za kulturni fenomen me-
njave spolne identitete, ki pa je – za raz-
liko od trans oseb, kakršna je Fantasy –
na neki način družbeno sprejemljiv.
Kaj je vzbudilo zanimanje za tovrstno
temo in kakšen je bil proces ustvarjanja
scenarija?**

Kukla: Teme telesa in pozicije ženske v družbi me že dolgo zanimajo, tako da jih v svojih delih raziskujem že daljši čas. Ampak prva ideja je nastala leta 2015, ko sem delala videospot za *Your Gay Thoughts* in vanj vključila tri like fantovskih punc. Potem pa sem skozi spremljanje našega »lepega« patriarhalnega Balkana vse bolj začela zaznavati neke kontradiktornosti, ki mi sploh niso jasne. Na eni strani imamo fenomen virđin, po drugi strani pa nesprejemanje, homofobijo, transfobijo. In iz tega se je pojavilo zanimanje, kaj se zgodi, ko se srečata sodobna virđina



Sestre, foto: Peter Perronović



Sestre (2021)

in trans oseba. To pa za seboj potegne še druga vprašanja o tem, kdo viridine sploh so. Ene so sprejele svojo vlogo, druge ne – in enim je prevzetje te vloge pomenilo svobodo, ki je sicer kot ženske niso mogle živeti. Eden izmed motivov za lik *Sester* so tako punce, ki se jih tudi sama spomnim iz otroštva: s svojimi spetimi čopi in *baggy* trenirkami. Živele so doma, tudi kot odrasle, že skoraj kot neke sužnje svoje družine. Zanimivo pa se mi je zdelo razviti tudi lik, ki se upira tem družbenim pravilom s setom svojih pravil, ta pa prav tako lahko postanejo osebni zapor. Na koncu tako ne gre toliko za preizpraševanje samega spola, ampak predvsem identitete in osebne svobode – je ta sploh možna?

Mia: Jaz vidim res tanko mejo, ampak hkrati pomembno razliko, med sodobnimi viridinami, temi sužnjami svojih družin, in transspolno osebo, ki to življenje nosi v sebi in se za spremembo odloči sama. Žalostno je, da v kolikor ženske ne morejo ali nočejo ustrezati svoji pričakovani normativni vlogi – tisti edini, ki je dovoljena v družbi –, nimajo druge opcije kot umik, ki pa se bere kot nezmožnost biti ženska. Gre za ujetnice nekih nedefiniranih vlog.

Vloge so od vseh treh zahtevale precejšen fizični napor, tako v smislu učenja borilnih veščin kot vsesplošne telesne preobrazbe: gibanja telesa, zavzemanja prostora ipd. Kakšne so bile telesne priprave na film in kako ste razvile dinamiko med sabo?

Mia: Mina trenira kick-box, tako da nam je tukaj ona res precej pomagala. Drugače pa sem tudi zaradi tega, ker nisem delala s kolegi igralci, ampak z naturščiki, ves čas imela občutek, da je Kukla iskala nas, ki že imamo te lastnosti v sebi. Tako da je bil tudi

občutek scenarija, katerega okvir sem sicer poznala, da je vse zelo odprto. Da dopušča ogromno prostora za naš lasten *input*, izkušnje, občutke. Seveda pri vsakem liku vedno črpaš iz sebe, ampak tukaj je bilo to še dosti bolj pristno. Skozi priprave smo ustvarjale povezanost in iskale dinamike, ampak v tem je bilo tudi veliko pozicioniranja in ostrenja moči. Da se prepustiš tej dinamiki, je potrebnega veliko poguma; edino, česar smo se lahko oprijele, je bila vez, ki smo jo ustvarjale med sabo. Vsaka se je v tem procesu znašla v neki svoji ... ne nujno stiski, ampak vsekakor preizpraševanju. Vsaj jaz sem imela občutek, da sem se v času, ko sem se spajala v *Sestre*, poglobljala tudi vase; v neke dele sebe, ki si jih prej nisem upala videti – za to raziskovanje do zdaj niti ni bilo zares prostora.

Kukla: Že v startu sem iskala nekoga, ki ima vsaj neke osnove borilnih veščin. Mina res obvlada kick-box, Sarah ima izkušnje preko starejšega brata, Mia pa preko faksa. Ampak smo kasneje seveda imeli tudi vaje in treninge. V svojih delih se dosti ukvarjam z vprašanjem telesa in s tem, kdo si lasti žensko telo, tako da se mi je zdelo pomembno, da se tudi one med sabo telesno začutijo, da skupaj dihajo in švicajo.

Sarah: Izkušnja nas je res zblížala, tako da že komaj čakam, da začnemo delati naprej.

Sarah in Mina, kakšen izziv je bilo snemanje za vaju, ki nista imeli predhodnih igralskih izkušenj? Kako vaju je Katarina sploh odkrila?

Sarah: Mene je Kukla odkrila na Instagramu in me povabila na avdicijo. (*smeh*) Ko smo začele s snemanjem, pa smo se me tri praktično takoj ujele. Snemanje je trajalo tri dni, ampak se

mi zdi, da smo postali kot ena mala družina. Z Mino scenarija sicer nikoli nisva dobili v roke, tako da se je vse razvijalo zelo spontano. Ampak se mi zdi, da mi je Mihrije zelo podobna, takoj sem se našla v njej. Tudi jaz sem nekako najbolj krhka izmed nas treh. Res je bila močna izkušnja.

Mina: Jaz ne vem, kako me je Kukla našla. Nekega dne sem pred poukom slovenščine izvedela, da sem v ožjem izboru za neko snemanje. Do te točke nisem Kukle še nikoli niti videla niti slišala – tudi na avdiciji nisem vedela, kako izgleda, nič nisem vedela niti o vsebini snemanja. Vse punce so izgledale čisto drugačne od mene in na neki točki se mi je zdelo, da sem prišla na napačno avdicijo. Res si nisem mislila, da bo kaj iz tega. Izkušnja pa je bila zelo zahtevna. Mogoče tega niti nisem dojela med snemanjem, ampak šele pozneje – ko se je vse skupaj končalo in sem pogledala film. Ta ti res pusti nek občutek, in ko ga pogledaš, nisi več isti.

Kukla: Jaz sem v vsaki izmed deklet videla njihov lik. Res mi je bilo noro, da so se v filmu nabrali ljudje, ki jim ni bilo treba ničesar imitirati, ker so enostavno bili to, kar sem iskala. To je bila tudi vedno moja vizija, da najdem igralke, ki na nek način so ti liki.

Zanimiv je tudi detajl, da kar dve od treh deklet nosita slušni aparat, čeprav naglušnosti film nikoli ne pokaže kot hibo – prej zgolj kot vrata v neko ločeno realnost, kjer se lahko precej enostavno distanciraš od zunanjih dejavnikov ... Kako se je porodila ideja za ta element?

Kukla: Moji prijatelji imajo društvo, ki veliko dela z mladimi gluhi in naglušnimi. Predlani, ko sem bila v zaključni fazi scenarija za *Sestre*, sem šla na Tajsko snemat neko njihovo

izmenjavo. Takrat sem prvič res od blizu spoznala ta svet, ki me je povsem fasciniral. Res je bogat in razdelan; gre za neko realnost, ki je mi, »slušeci«, enostavno ne vidimo in ne zaznamo. Imajo drugačen besednjak, drugače tudi procesirajo čustva. Slušni aparat, s katerim se priklapljaajo na naš svet, mi je pa zanimiva prisposoba, ker je na nek način njihova šibkost, po drugi strani pa prav posebna sposobnost. Je nekaj, kar jih odreže od sveta, ampak jih tudi zaščiti – ko dajo aparat dol, je to neka defenziva pred svetom. In film tega ne problematizira, ker ne maram, da bi morale biti takšne stvari posebej upravičene ali razložene. Njihov svet mora postati bolj viden, ker dokler ne bo, tudi ne bo sprejet kot normalen, čeprav gre za nekaj najbolj normalnega na svetu.

Virđine so zavezane k celibatu, pa vendar v primeru Sester to ne pomeni, da jih okolica preneha dojemati seksualno. Eden najbolj pretresljivih prizorov tako zelo nazorno prikaže spolni napad – ki je obenem še ksenofobno motiviran. Kako ste se lotile snemanja tega prizora, da ste se na setu vseeno počutili varne?

Kukla: Okoli tega smo se dejansko veliko pogovarjale. Zelo je žalostno, ampak statistično gledano težje najdeš žensko, ki ni imela izkušnje s tem, kot žensko, ki je nekaj takega doživela. Tako da je prišlo do več intimnih pogovorov, ki so odpirali naše poglede in perspektive na to temo. Kot režiserki mi je bil to velik izziv, ker Mina in Sarah nista dobili scenarija vnaprej, tako da sem ju morala nekako voditi v to smer, preden sta sploh vedeli, kaj se bo v filmu zgodilo. Res mi je bilo pomembno, da smo se vsi počutili varne in da ne bi prišlo do kakšne dodatne zlorabe na setu. Že na vajah, pa tudi na snemanju smo imeli

koreografa pretepa, tako da je bila zmeraj ohranjena meja. Ker je bilo ta prizor težko prebaviti čisto vsem, ki smo bili tam, ne samo igralkam. Tudi fantom.

Mia: Težko je opisat načine, principe in prijeme ustvarjanja varnega okolja, se pa zelo jasno začuti, ko to je ali pa ni vzpostavljeno. Tukaj je bil ves čas prisoten občutek spoštljivosti, tudi s strani fantov, ki so bili vpleteni v prizor.

Sarah: Res je med nami stekla neka iskrena energija, ker smo bile vse vsaj enkrat v življenju v taki situaciji.

V preteklih mesecih se je po Balkanu razmahnilo gibanje Nisam tražila, v Sloveniji je tovrsten dialog odprla prav Mia. Na nek način pa se sporočilnosti slogana dotika tudi vaš film, ko v ospredje postavlja temo sestrstva in ženske solidarnosti. Kaj bi si v tem kontekstu želele, da publika odnese od vašega filma?

Kukla: Mene je to peljalo kar neka-ko samo po sebi. Name ni vplival #jztudi, ampak je bil to zelo iskren odziv na situacijo, ki jo poznamo že od nekdanj in jo čutimo in živimo še danes. Doslej sem sicer prejela zlasti odzive iz tujine in vesela sem, da dobivam sporočila od ljudi, ki se jih je film dotaknil, tako da so začeli o takih stvareh bolj intenzivno razmišljati. Ta film je šel iz nas tako iskreno, instinktivno in intuitivno, da ni bil mišljen kot neko racionalno politično sporočilo, čeprav je ob koncu dneva tudi to. Nekako je sovpadel s trenutnim družbenim momentom, ampak se je vse skupaj razvilo povsem organsko. Čas je pokazatelj in katalizator vsega, in v letu 2021 je končno čas za svobodo. Tako da si želim iskrene in odprte publike, ki sprejme sporočilo filma in pusti, da se jih dotakne.

Mina: Sama ne vem veliko o tej temi in sem se dosti naučila skozi snemanje.

Želim si, da bi ljudje od tega filma zato odnesli prav to: da se učijo. Ne samo o tem, kaj predstavljajo te punce, ampak da se začnejo zavedati, da ne vedo vedno, skozi kaj gredo določeni ljudje; kaj mislijo, kaj čutijo. Ne glede na naše politično stališče in nestrinjanje bi morali prakticirati spoštljivost do tistih, ki so drugačni. Z njihovim življenjem se ti ni treba strinjati, ampak neko spoštovanje mora obstajati. Predvsem pa moraš ostati odprt do tega, da se učiš in na neki točki spremeniš svoje mnenje. Tudi fantje, ki so snemali z nami, niso nič vedeli o tej temi; skozi njihov pogled in doživljanje se je videla razlika med začetkom in koncem snemanja.

Kukla: Glede njih me je že na začetku presenetila ta odprtost. Je pa res, da je bilo tudi njim – ker transspolno osebo v filmu res igra transspolna oseba, ki je trenutno v tranziciji – to nekaj, kar so morali spoznati, predelati in sprejeti. In se mi zdi, da na koncu so.

Mia: Oziroma tudi če niso in jim je bilo to še zmeraj tuje, se je nekako odprl prostor sprejemanja. Ni nujno, da se razumemo, da se strinjamo – ampak se sprejemamo, ker nas veže nek skupni cilj. Tako da smo imeli priložnost v enem takem malem mehurčku videti potencial normalnega sveta. Sveta, kakršen bi lahko bil. Žal pa živimo v družbi, v kateri se je treba za osnovne človekove pravice še zmeraj boriti, ne glede na to, ali gre za pozicijo ženske v družbi ali za kakšno drugo obliko nasilja.

Pomemben element filma je tako tudi glasba, ki zajema vse od bolgarskega pevskega zbora do Zdravka Čolića. Predvidevam, da se za vsako izbiro pesmi skriva poseben pomen. Kakšen je tvoj proces ustvarjanja, ko pride do

prepletanja glasbe in zgodbe; je glasba že predvidena v scenariju?

Kukla: Večina komadov je vključenih že v scenarij, ker zame niso neka zgolj atmosferska spremljava, ampak predvsem komentar ali emocionalna odslíkava lika, scene, dogajanja. Tako da so zelo premišljeno izbrani. Zanima me ta hibrid med videospotom in filmom, kjer lahko tudi glasba deluje kot svoj lik. Na isti način jo obravnavam kot barve in kompozicijo. Komad *Pusti, pusti modu* Zdravka Čolića tako govori o tem, kako je bila ženska obravnavana v 80. letih, ko je bilo povzdigovanje materialističnih vrednot zavračano, osovraženo, nesprejeto. Po drugi strani pa potem Vuk Mob s svojo pesmijo *Vatikan* opolnomoči prav ta materializem: »*Jaka je k'o Vatikan, ništa keš, samo plastika.*« Zanimivo mi je, kako je ves čas prisotno to neko moško oko, ki bdi nad žensko, in kako se to oko spreminja s časom. Vatikan je hkrati del turbofolka, ki je tudi pri nas zelo prisoten in ustvarja specifično kulturno ozračje, ki prinaša ogromno sporočil. Tudi pri komadu Cece *Zabranjeni grad*, ki ga v nekem prizoru poje Mia, gre za polno močnih trditev, ki ogromno povedo o tem, kako dojemajo žensko v naši regiji. Nasprotno pa je v bolgarski zborovski glasbi prisotna neka zemeljska virđina, neka srž Balkana; ta naša prst, naše gore, ovce.

V filmu je zanimiv tudi vizualni kontrast med prizori, posnetimi v notranjih ali zunanjih prostorih – prvi so pogosto prežeti z močnimi barvami (v tem kontekstu v nočnem klubu tudi prvič uzremo Fantasy, zato deluje skoraj kot privid, fantazija), medtem ko je zunaj slika veliko bolj surova, realistična. Lahko poveš več o tej barvni »simboliki«?

Kukla: Spet sem izhajala iz tega, kar me že vseskozi zanima – srečanje dveh

svetov. Prvi je svet, ki ga nosijo v sebi in ki se vidi tudi v tem, kako svoje skromne sobice nadgrajujejo z nekimi lučkami ... v kontrastu s surovostjo drugega, zunanjega sveta, v katerem se mi zdi, da se mora pokazati neka sivina. Zanima me ta nadrealizem, magični realizem; *post-balkan magic*. Tako da se barve pojavljajo predvsem kot oris njihovega notranjega sveta. Zunaj pa si tudi one ne upajo živeti sebe, zato je prisoten še ta oklep. Viteški. Sestre so v bistvu vitezinja.

Zanimiv je tudi koncept njihovih »desetih zapovedi« oz. pravil.

Kukla: To njihovo sestrstvo je po eni strani obrambni mehanizem, neka varnost, ki je po drugi strani tudi zapor. Ves čas me je zanimalo tudi to, kako delujejo kot kolektivni lik. Vsaka zase so različne, kar se tudi občuti v filmu, ampak delujejo kot skupina, kar ni vedno najbolj zdravo. Zato tudi nisem hotela poudarjati nekega idealizma. Vidi se, da so tudi med njimi razmerja moči. Na nek način so *Sestre* tudi en tak manifest, ki se izraža skozi teh deset pravil.

Sestre naj bi bile študija za tvoj celovečerni prvenec Fantasy. Lahko poveste kaj več o nastajajočem filmu?

Kukla: *Fantasy* se začne tam, kjer so se *Sestre* končale, tako da je spoznavanje *Fantasy* začetek filma. Premislek, ki ga lahko povem že zdaj, je, da *Sestre*, torej te tri fantovske punce, sodobne virđine, spoznajo žensko, ki to šele postaja. Ona jih na nek način nauči biti ženske – kar pa ne pomeni, da jih uči, kako naj se šminkajo, ampak da jim predstavi, da je lahko ženska vsakdo, ki to hoče biti. In da so lahko kakršnakoli verzija sebe. Odnosi se bodo še nadgradili, v ospredju pa bo

tudi individualni razvoj vsakega lika. Ukvarjamo se v bistvu z vsemi postbalkanskimi tematikami, med katerimi je velika stvar tudi dogovorjena poroka, ki je še vedno zelo aktualen pojav albanske manjšine. To trenutno zelo raziskujemo. Želim, da scenarij ostane neka odprta forma, ker smo film vsi mi, ki ga delamo. To ni samo moja vizija. ■



Dobrodúši v Četniji (2020)



Mitbe (2020)

Dobrodošli v peklu

VERONIKA ZAKONJŠEK

Pretresljiv dokumentarec novinarja in režiserja Davida Franceja **Dobrodošli v Čečeniji** (Welcome to Chechnya, 2020), ki je na preteklem, spletnem festivalu LGBT filma prejel nagrado občinstva, pred nami razgrne eno hujših humanitarnih kriz sodobnega časa, ki avtonomno rusko republiko na severu Kavkaza, na čelu katere predseduje goreči islamist, vojni entuziast in Putinov zaveznik Razman Kadirov, spreminja v pravi peklo LGBTQ+ skupnosti. Gre za državo, kjer se je sovražna gonja proti družbeni manjšini zarezala že tako globoko, da institucionalizirano represijo in morijo istospolno usmerjenih začenjajo prevzemati kar družine same; v veri, da jih bo prelivanje krvi lastnih otrok, bratov in sester opralo te nezaslišane sramote, ki jo prinaša asociacija s »kulturno nečistimi« in »nečloveškimi«, družbeno nesprejemljivimi. Gre za manjšino, katere obstoj v svoji državi Kadirov predrzno zanika, a obenem tiho in nasilno briše vsakršne sledi njihove eksistence. »Ni trupla, ni preiskave,« v nekem prizoru izjavi eden izmed ruskih aktivistov, ki preganjani populaciji pomaga pri čezmejnih pobegih na varne lokacije. Dobrodošli torej v Čečeniji: državi, kjer te kot istospolno usmerjeno osebo čakata bodisi zagotovljena smrt ali zapleten in nevaren pobeg v življenje begunca.

Dokumentarec s svojo mešanico intervjujev in terenskih posnetkov, ki so zaradi občutljivosti in nevarnosti situacij pogosto ujeti kar z mobilnimi telefoni in skritimi GoPro kamerami, pred nami izrisuje aktivistični triler, poln anksioznih trenutkov nejevere in brezupa ob situaciji države, ki je svoje homofobno sovraštvo indoktrinirala v domala vse pore družbenega (in družinskega) življenja. Tako smo priča situacijam, kjer stric za svoj molk o spolni usmerjenosti nečakinje od nje izsiljuje spolne usluge; posnetkom cestne varnostne kamere, kjer družinski člani s kamnom ubijejo lezbično hčer; telefonske posnetke, kjer gruča homofobnih moških agresivno napade dva moška partnerja; ter pričevanju enega redkih moških, ki je uspel preživeti organizirano mučenje gejevske populacije s strani čečenske vlade. Njegovo prvoosebno pripovedovanje, ki ga spremljamo med sodelovanjem z neustrašno in iznajdljivo mrežo aktivistov, pa se navsezadnje vzpostavi kot glavna

nit filma, ki nas skozi težavno pot pridobivanja azila za njegovo družino zapelje v samo jedro temne in nemočne realnosti begunstva.

A *Dobrodošli v Čečeniji* ni izjemen zgolj v svoji aktivistično-preiskovalni naravi, ki gledalce ozavešča o doslej spregledani realnosti brutalnega kršenja človekovih pravic. Film namreč ponuja tudi inventivno tehnološko plat: zaradi varovanja delikatnih osebnih podatkov se v veliki meri naslanja na *deepfake* tehnologijo, ki s prefinjeno vizualno manipulacijo spreminja obraze protagonistov ter jim za dodatno plast varnosti sinhronizira tudi glas. Gre za premeteno prevaro, ki jo zaznamo le redko, ko se ob profilnih posnetkih obrazov pojavi rahlo zamegljen sij, film pa se tako uspe izogniti neosebni pristopom, ki anonimne priče potiskajo v temo ali jim digitalno zabrišejo obraz. Njihovi obrazi, čeravno sposojeni, so tako ves čas z nami, France pa kljub zamaskiranim identitetam in psevdonomom iz njih uspe povleči posrečene osebne specifikke – in te jih počasi izoblikujejo v večplastne in pogumne osebe, ki jih definira veliko več kot zgolj njihova spolna orientacija.

A ko eden izmed protagonistov ob javni izpostavitvi in vloženi tožbi proti čečenski vladi sname svojo digitalno masko ter se razgali s pravim obrazom in imenom, še zdaleč ne gre za katarzični zaključek: kvečjemu za začetni sunek boja proti avtoritarni, represivni in koruptivni vladi, ki šele prihaja. Kot neoporečni junaki, ki se trmasto postavljajo nasproti čečenskemu »družbenemu čiščenju« in ob najmanjši napaki kaj hitro tudi sami pristanejo v vlogi preganjane žrtve, pa se ne nazadnje vzpostavljajo tudi aktivisti, ki v nemogočih pogojih rešujejo življenja, skrbijo za varne hiše ter ljudi, pogosto ogrožene od lastnih družinskih članov, premeteno tihotapijo čez meje – v tiste redke države, ki prepoznajo urgentnost situacije in preko »mavrične železnice« sprejmejo nove azilante. ■

O zaljubljanju in učenju

PETRA METERC

Top 3 (Topp 3, 2019) švedske režiserke Sofie Edvardsson je romantična animirana komedija, 45-minutna miniaturna, ki smo jo lahko videli na zadnjem festivalu LGBT filma in ki se sprašuje, kaj početi s sabo in z ljubeznijo, ko se enkrat zaveš, da si življenje zamišljaš drugače od svoje partnerice ali partnerja.

Animacija spremlja protagonista Antona, ki je komaj zakorakal v odraslost in je v filmu pripovedovalec lastne zgodbe v *offu*. Anton, ki sebe opiše kot človeka z nepraktično osebnostjo, in kot nekoga, ki bi bil rad človek s karizmo, ambicijami in pustolovskim duhom, resničnost pa je takšna, da se sam sebi zdi precej neroden in len, nam v retrospektivi pripoveduje zgodbo o svoji prvi ljubezni, ki je njegovo dotlej dolgočasno življenje zasukala na glavo, pri čemer je poudarek na osebnih spoznanjih, ki mu jih je ta odnos prinesel.

Film nas v umirjenem ritmu, ki omogoča razvoj značajev, predvsem osrednjega protagonista, in razdelavo specifik odnosa, popelje čez spoznavanje študenta Antona in nekaj let mlajšega Davida, naslika njun začetni odnos na daljavo, kasnejši poskus skupnega življenja in navsezadnje razočaranje spoznanja, da si, kar je pri njuni mladosti še bolj očitno in se zdi še bolj tragično nepremostljivo, z izjemo drug drugega želita različnih stvari. Zaletavost in gorečnost prve zaljubljenosti, v kateri se zdi vse novo in v tistem hipu tudi večno, je premosorazmerna dvomom vase in razočaranjem, ki jih v prvi vrsti prinaša postopno in pogosto mučno spoznavanje lastnih želja in potreb, ko jih je treba prilagajati bližnjemu. Scenarij je preprost in iskren, njegova humornost pa poskrbi, da se z občutji protagonista zlahka poistovetimo. Ker animacija ohlapno sledi žanrski naravnosti, ima v pripovedi pomembno vlogo tudi protagonistov *sidekick*, Antonova prijateljica Miriam, ki mu nudi podporo ob čustvenih razrvanostih, pa vendar s svojo pikrostjo večkrat poskrbi za več kot dobrodošlo soočenje zaljubljenega Antona z realnostjo.

Računalniška 2D animacija je zarisana v jasnih debelih potezah, polna je prelivajočih se odtenkov modre, roza in rumene, ki v slikanju pokrajine gradijo vzdušje intenzivne zaljubljenosti, pa tudi simpatičnih nekonvencionalnih

podrobnosti, ki ob približanjih kadra delujejo pomenljivo. Čeprav pripoved vodi Antonov glas v *offu*, ki ima do sebe ironično distanco, ali pa, še raje, priznava njeno občasno popolno odsotnost in nagnjenost k pretiranemu dramati-ziranju, so prav vizualne prvine animirane pripovedi tiste, ki jo naredijo dinamično in zljajnanemu žanru romantične komedije dodajo izvirnost. Protagonistova čustva, njegovi dvomi, nerodnosti in čudaškosti so poudarjeni z animiranimi oživitvami toka misli v fantastične razsežnosti, ki nazorno pojasnjujejo njihovo kompleksnost. Ko se protagonist denimo zave, da to, kako je opisal njegovo prvo srečanje svoje ljubezni, ni doseglo učinka, se na njegovo pobudo prizor ponovi, tokrat v zasanjanem počasnem posnetku.

Naslov *Top 3* se povezuje s ponavljajočim motivom iz filma, Antonovo rahlo nadležno obsesijo zamišljanja seznamov »top 3« za vsako priložnost, iz katerih razbiramo njegovo trenutno refleksijo posamičnih poglavij romantičnega odnosa. Tako denimo pred razhodom pove, da so top 3 reči na zadnjo noč s partnerjem: (1) pretirano dramati-ziranje vsega – Anton se obupano razjoče ob misli, da zadnjič skupaj jesta indijsko hrano, (2) odkritje nečesa novega – veselje, ko Anton na partnerjevi zadnjici odkrije znamenje v obliki majhnega brokolija, in (3) skupno početje karseda dolgočasnih stvari, da bi čas tekkel počasneje.

Bistvo animacije *Top 3* je tako v procesu učenja, ki spremlja romantični odnos in večni dilemi prilagajanja osebnih želja zavoljo ljubezni. In kje je tu LGBT komponenta, se boste vprašali? Z izjemo tega, da sta Anton in David istospolni par, je v filmu pravzaprav ni in se tako umešča v družbo vedno večjega števila filmskih stvaritev zadnjih let, ki ravno z normalizacijo istospolnih odnosov in njihovo vpetostjo v običajne težavnosti in skrbi zastavi radikalno emancipatorno noto. *Top 3* s simpatično in predvsem nepretenciozno variacijo romantične komedije tako uspe veliko bolje, kot je uspelo denimo filmu **Happiest season** (2020, Clea DuVall), ki se je pred nekaj meseci oglaševal kot prva lezbična romantična komedija, a je prej kot to le neposrečena zmes *coming out* zgodbe in situacijske komike, v kateri nas še najbolj pritegne ena od stranskih junakinj. ■

Zima v mesečini (2019)



Top 3 (2019)



Korejska filmska nežnost

BRINA JENČEK

Južnokorejska kinematografija nase opozarja že več kot dve desetletji, širše globalno sprejetje pa je najbolj očitno dosegla v zadnjih dveh letih. Najprej s filmom **Požiganje** (Beoning, 2018) režiserja Lee Chang-donga, leto kasneje pa še z velikim zmagovalcem lanskoletnih oskarjev **Parazitom** (Gisaengchung, 2019) Bong Joon-hoja. A vzhodnoazijskih filmov, ki bi prodrli v zahodnjaške kinodvorane, je še vedno zelo malo. Še manj pa je takih, ki bi se ukvarjali z LGBTQ+ tematiko, na prvo žogo se v zadnjih letih morda spomnimo le **Služkinje** (Ah-ga-ssi, 2016, Park Chan-wook). Zato je južnokorejski film **Zima v mesečini** (Yunhui-ege, 2019, Lim Dae-Hyung), predvajan na spletnem 36. festivalu LGBT filma, takoj vzbudil posebno pozornost.

Pod režijo se je podpisal ustvarjalec mlajše generacije Lim Dae-Hyung in ustvaril rahločuten film, ki je toliko zgodba o ljubezni med dvema ženskama kot tudi zgodba o spoznavanju sebe. Tematiko za film je našel med samoevalvacijo svojega prvenca **Veseli božič, gospod MO** (Merry Christmas Mr. Mo, 2016), za katerega je ugotovil, da ne bi prestal testa Bechdel,¹ zato se je režiser za naslednji projekt zavestno osredotočil na razvoj ženskih likov in manjšinsko tematiko.

Sprožilni trenutek *Zime v mesečini* je prispelo intimno pismo, namenjeno Yoon-Hee, ženski srednjih let, utrujeni od rutinskega vsakdana. Pismo skrivaj prebere tudi njena najstniška hči Sae-Bom, ki se nenadoma zave, da svoje mame sploh ne pozna. Tako mamo prepriča, da se odpravita na spontan dopust v zasneženo japonsko mesto Otaru, kjer prebiva avtorica pisma in Yoon-Heejina mladostniška ljubezen, samotarska veterinarica Jun. Vzporedno s potovanjem mame in hčerke ter njunim zblizevanjem se nam delček za delčkom odkriva zgodba Jun, njen odnos s teto, edino sorodnico, ki jo še ima, in razklano identiteto, saj ima tako japonske kot korejske korenine. Film se subtilno dotakne tudi japonske represije nad korejsko etnično manjšino, ne da bi to postavljajl v prvi plan.

¹ Test Bechdel je način vrednotenja filma na podlagi njegovega vključevanja in predstavljanja ženskih likov. Film prestane test, če vključuje tri elemente: (1) da se v delu pojavita vsaj dve ženski, (2) ki med sabo spregovorita in (3) se pogovarjata o čem drugem kot o moškem.

Ključna tematika *Zime v mesečini* ni makro-, temveč mikro-politična – film v ospredje postavi občutek obžalovanja. Glavna ženska lika obžalujeta, da sta se njuni življenjski poti razšli zaradi neodobravanja družbe, obžalujeta leta, ki so minila v samotni, obžalujeta, da morata vse življenje prikrivati svojo identiteto. A film v nobenem trenutku ne deluje hladno ali morbidno, popotovanje protagonistk namreč vodi predvsem upanje. K toplini dela pripomore tudi igriva in zasanjana filmska glasba, ki oplemeniti čudovito fotografijo japonskih ulic, prekritih z debelo snežno odejo. Ritem filma je počasen, vsak kader si vzame čas za risanje vzdušja in nam hkrati omogoči premislek o dogajanju, izgubljanju v lastnih spominih.

Karakterizacija likov je natančno dodelana. H komičnosti in lahkotnosti filma veliko dodata predvsem najstnica Sae-Bom in njen ljubeč fant, ki ji pride v Otaru pomagat pri vohunjenju za mamino nekdanjo prijateljico. Posrečeni – čeravno malo nerodni – detektivski par skuša sestaviti vse koščke zgodbe, o kateri ni Sae-Bomina mama nikoli govorila. Hčerka se v teku odkrivanja preteklosti z Yoon-Hee zbliža na drugačen način; začne jo dojemati kot osebo, ne samo kot mamo, in ji pomaga celiti čustvene rane. Odnos med njima ter odnos med Jun in njeno teto je prikazan zelo avtentično. Predvsem je zanimiva nerodna zadržanost, ki jo čutijo družinske članice med sabo, zato je toliko bolj ganljiv trenutek, ko si z objemom izkažejo podporo in ljubezen, saj niso vajene telesnega stika druga z drugo.

Tudi romantični telesni stiki so v filmu le nakazani. Večjo vlogo igrajo pogledi, notranje doživljanje likov in prebrani odlomki pisma ter odgovora v zunanosti polja. S tem se film v velikem loku izogne hiperseksualiziranosti, ki je pogosto značilna za filme z LGBTQ+ vsebino, verjetno pa tudi cenzuri eksplicitne homoseksualnosti, ki je na azijskih filmskih trgih pogosta.

Zima v mesečini je tehnično dovršen film, ki nas počasi vpelje v zgodbo lezbičnega hrepenenja znotraj kulture, na videz tako drugačne od evropske. Kulturološke razlike film preseže brez naprezanja in se osredotoči na univerzalno, ne da bi zanikal specifično. Kakor v likih narašča vznemirjenje pred srečanjem zaljubljenk, ki nikoli nista pozabili druga druge, a sta čustva globoko potlačili, tako tudi gledalka_ec nestrpnost pričakuje njuno ponovno snidenje. In v tem čakanju zares uživa. ■

Zapreti vrata stanovanja

BRONJA VENCELJ MERC

V prvih minutah francoskega filma **Midve** (Deux, 2019, Filippo Meneghetti) Madeleine (Martine Chevallier) hrepeneče strmi v pare, ki se ob živahni glasbi vrtijo po nagnetenem plesišču. Ženska ob njej (Barbara Sukowa) nekaj razlaga sosednji mizi; za Madeleine se na videz ne zmeni, lahko bi ji bila popolna neznanka. A ni – po zabavi se z Madeleine vrne v stanovanje, kjer se začneta počasi zibati ob pesmi *Sul mio carro*, ob *njuni* pesmi. Ženska, ki je za širši svet in celo za Madeleinino lastno družino zgolj »sosedna Nina«, je v resnici ljubezen njenega življenja. Sedemdesetletnici sta skupaj preživeli desetletja, vendar si naklonjenost lahko izkazujeta le tukaj, v zavetju in zasebnosti njunega stanovanja.

Francosko-belgijsko-luksemburška koprodukcija je celovečerni prvenec italijanskega režiserja Fillipa Meneghettija – v Sloveniji si ga je bilo mogoče decembra ogledati na 36. festivalu LGBT filma (ki je bil tokrat zaradi korone predstavljen na splet), v Ameriki pa bo morda požel celo kakšen zlati kipec, saj se je znašel v ožjem izboru za nominirance letošnjih oskarjev. Zgodba spremlja ostarele lezbični par, Madeleine in Nino, ki načrtujeta prodajo stanovanja ter selitev v Rim, kjer se jima končno ne bi bilo več treba pretvarjati, da sta zgolj bežni znanki s hodnika. Madeleine odločitev venomer prelaga na jutri, ker si načrtov ne upa razkriti otrokom in vnukom. Ko jo po rojstnem dnevu zadane možganska kap, to niti ni več mogoče – ker ne more več hoditi ali govoriti, je po vrnitvi iz bolnišnice povsem odvisna od svoje družine in od negovalke, ki jo zaposlijo. Nina, ki je vse življenje preživela v Madeleininem stanovanju, je nenadoma izgnana na drugo stran hodnika, v povsem prazno stanovanje, ki ni njen dom, ampak zgolj krinka. Obupano poskuša znova stopiti v stik z Madeleine, ta pa je zdaj nenehno pod budnim očesom ljudi, ki jo lahko po mili volji odrežejo od nje.

Tragična ironija je namreč, da njuno stanovanje ni bilo nikoli v resnici njuno; da ni bilo nikoli zares zasebno; in da ni bilo nikoli zavetje, temveč je bilo vedno past. Vrata stanovanja so bila že pred Madeleinino kapjo nekakšna semipermeabilna membrana; Nina in Madeleine sta bili (kot par) resda ujeti v stanovanju, vendar so ostali vanj lahko

kadarkoli prosto vstopali. Madeleine je svoje otroke in vnuke, ki so brezsravno brskali po njenih kredencah, čakala pri odprtih vratih – ne, ker jih je odprla sama, ampak ker jih nikoli ni mogla zapreti in si izboriti prostora zase in za Nino. Meneghetti vdor zunanega v zasebno poudari s svetlobo; ko se odprejo vrata in razgrnejo zavese, topel sij žarnic izpodrine ostra dnevna svetloba. Kar je bilo prej skrito v sencah, je zdaj skoraj preosvetljeno.

Po kapi se vrata zaprejo pred Nininim nosom. Da bi lahko sploh stopila v svoj lastni dom in pomagala ženski, ki jo ljubi, se mora tihotapiti sredi noči, hliniti, da je zgolj dobra sosedka, razbijati avtomobile, podkupovati Madeleinino negovalko (popolno neznanko, ki ima vseeno ključke stanovanja) in seveda lagati, zanikati, zamolčati. Film se iz romantične drame na polovici prelevi skoraj v triler – to ni več film o dobro uležani, a skriti ljubezni starostnic, temveč o obupno odločeni ženski. Sukowa, nemška odrska in filmska veteranka, je tu izvrstna – Nino igra s silovitostjo, ki močno izstopa v sicer spodobnem, a dokaj povprečno narejenem filmu (glede na fotografijo, glasbeno podlago in njene soigralce). Nina tako ostane prepričljiv in zanimiv lik tudi v nekaterih bolj plehkih, melodramatičnih delih zgodbe.

Midve ni pretirano drzen, inovativen ali tehnično presežen film. Ni kakšna širša družbena kritika ali vpogled v življenje LGBT starostnikov, pač pa bolj osebna drama dveh likov, omejena na eno nadstropje stanovanjskega bloka. Vendar so filmi o starejših ljudeh (kaj šele o starejših ženskah – ali celo o starejših lezbijkah!) tako kronično redki, da izstopa že spodoben, a dokaj klasičen film o odpiranju vrat omare. Ali o zapiranju vrat stanovanja. ■



Vojer's podstršja (1976)



Šampanjec za zajtrk (1980)

Retrosex 2021 in odsotni gledalci

ROBERT KURET

Letošnji Kinosloga. Retrosex. sem si ogledal na edini način, na katerega si Retrosexa ne smeš ogledati – tri filme sem si zavrtel popolnoma sam.

Pri tem je mogoče postalo še bolj jasno, da Retrosex bolj kot v (načelno) intimo pornografije sodi v skupinsko izkušnjo gledanja *trash*. In s tem narekuje tudi določen način gledanja.

Retrosex torej neguje predvsem *trashesko* skupnost gledalcev. Samo predstavljajte si, da si sami ogledate filme, kot so **Plan 9 from Outer Space** (1959, Ed Wood), **The Room** (2003, Tommy Wiseau), **Mommy Dearest** (1981, Frank Perry), **Poker** (2001, Vinci Vogue Anžlovar), **Rabljeva freska** (1995, Anton Tomašič), **Morana** (1994, Aleš Verbič), **Anina provizija** (2017, Igor Šmid) ... Zakaj sicer ne; a zdi se, da – vsaj zame osebno – samotni ogled teh filmov predpostavlja določeno »študijsko« držo, ki ne more doseči blaznija in vzradoščenosti kolektivnega ogleda.

Ko si torej *trash* ogledaš v samotni, se zdi, da pri celotni izkušnji nekaj bistvenega manjka. Ravno nasprotno, kot če si v samotni recimo ogledaš **Victorio** (2015, Sebastian Schipper), **Lahko te uničim** (I May Destroy You, 2020, Michaela Coel), **Notranje zadeve** (Inland Empire, 2006, David Lynch), **1917** (2019, Sam Mendes) ali kaj petega – gre za tako intenzivne filmske izkušnje, ki te potegnejo v neki lasten tok, v katerem se kot gledalec izgubiš, pozabiš, da si gledalec, si skratka »v«. Pri *trashu* je prav nasprotno: njegova specifičnost je ravno v tem, da zaradi cenenosti, spodletelosti, namernega pretiravanja itd. ne moreš zares biti »v«. Da te stalno meče ven iz potopljenosti v svet, ki ga ustvari film.

Gledati *trash* film pomeni zamuditi pol filma. Ker si enostavno ne moreš pomagati: ker moraš na glas ponoviti neko norijo, ki jo je izrekel kak lik. Ker se režiš, ker se režijo

ljudje okrog tebe, ker eden komentira to, drugi tisto, ker je *trash* filmska izkušnja, ki stalno intervenira v skupnost gledalcev. Ti na film ne reagirajo v svoji notranjosti, kontemplativno, ampak jih *trash* naravnost sili v ekspresijo občutij, v sprotni komentar. Ker te zvija, ker te *cringa*, ker padeš s kavča ali fotelja ali stola ali blazine, ker ne moreš verjeti, da se to *zares* dogaja.

Zato je moral biti Retrosex v pogojih letošnjega 14. februarja – ko je bil še zadnji dan rdeče cone, omejitve zbiranja 6 ljudi, ko je bila še vedno v veljavi policijska ura – ob upoštevanju teh pogojev nujno okrnjena izkušnja. Ker gre za dogodek, ki ga kot projekcijo ni moč zgolj reproducirati po posameznih zasebnih bivališčih. Ker bivša Slogina dvorana vase sprejme več skupin ljudi – pare, *dabldejte*, prijatelje, skupine prijateljev in ostale posameznike ali skupine, ki so ob ogledu Retrosex filmov med sabo v stalni interakciji. Rezgetanje z balkona preide na parter, ob kakšnem povsem presenetljivem prizoru nekemu naključnemu posamezniku uide povsem nenadzorovan kratek smeh. Skratka, če kdaj, je ravno ob Retrosexu najmanj možnosti, da se bo nekdo pred tabo obrnil nasršenih obrvi in ti spustil tisti neznosni: »Šššššššššššš!«

Če je pred desetimi leti, ko se je v Kinodvoru zavrtel neznosni 3-urni pornjak **Zajtrk petelinov** (2011, Max Modic), obiskovalce pri trganju kart dočakal tudi robček, če si kdo med filmom zavoljo sladostrastja na platno slučajno ne bi mogel pomagati, potem Retrosex enostavno ni take vrste dogodek, ne prikazuje take vrste filmov, četudi se dogajajo v razponu od mehke prek trde erotike do pornografije. Morda tu ključno vlogo igra recimo časovna distanca do najbolj pornografskega filma Retrosexa 2021, **Šampanjec za zajtrk** (Champagne for Breakfast, 1980, Chris Warfield), ki veselo

kopuliranje s standardnimi porno zornimi koti pospremi še s kakšnim nabritim *funky* komadom in vso izkušnjo še toliko bolj približa *trash* senzibiliteti. S tem daje obilo prostora gledalcem za medsebojno zblíževanje – prek smeha, veselega čudenja ali komentiranja tega, kar se dogaja na ekranu.

Ko gledaš *Retrosex*, si pač želiš, da bi bil nekdo poleg tebe in s tabo delil te bizarnosti. Kako Gospa žge z rdečim foteljem. Kako si Champagne, novopečena izvršna direktorica oglaševalske firme, postreže z nekim naključnim delavcem, ki naliva pivo v njeno mednožje in ga srka kot iz najfineše čaše. Kako se znanstvenik, ki mu delo pomeni vse, odpravi na Luno in odkrije, da je telepatska govorica, ki jo prakticirajo tamkajšnji goli prebivalci (večinoma ženske), pravzaprav jezik ljubezni.

Da je *Retrosex* zapisan tej *trashovski* senzibiliteti, kaže že linija letos pokazanih filmov: **Voajer s podstrešja** (Edogawa Ranpo ryôki-kan: Yaneura no sanposha, 1976, Noboru Tanaka) je bil od vseh še najbolj nekako »resen«, medtem ko se je burleska z naslednjima filmoma, *Šampanjec za zajtrk* in **Goli na Luni** (Nude on the Moon, 1961, Doris Wishman [kot Anthony Brooks]) le še stopnjevala. Pri tem je treba upoštevati tudi časovno distanco, ki sama po sebi narekuje določeno senzibiliteto oz. način gledanja, soroden recimo pojavu, ko ravno (ali šele) časovna distanca neko delo odpre *trash* senzibiliteti oz. ga – če gledamo s sodobnimi očmi – pomakne proti kiču.

Šampanjec za zajtrk, Citizen Kane porničev, kot so ga v recenzijah poimenovala določene erotične revije, in za svoj čas precej visokobudžeten pornofilm (režiser Chris Warfield je bil med bolj ambicioznimi režiserji filmov za odrasle v 70. in 80.), je bil tako v svojem času eden redkih, ki so nagovarjali pare, ne le moških, pri čemer je treba opozoriti na sicer samoumevno dejstvo, da je šlo za čas, ko se je pornofilme gledalo v javnosti, kar je danes vsekakor čuden občutek. Ženske torej večinoma niso hodile v kine s pornofilmi, tako zaradi atmosfere in *creepy* modelov kot zaradi stigme, ki jih je spremljala, če bi jih kdo videl prihajati iz takega kina. Prav zato so bili pornofilm, namenjeni ženskam, enostavno redki. *Šampanjec za zajtrk* je v tem smislu prelamljal z dominantno, saj upoveduje predvsem žensko perspektivo in prikazuje ženske na poziciji moči, ki lahko trgujejo z užitki (se pa film slabo postara pri nekaj homofobnih trenutkih).¹

Goli na Luni je film režiserke Doris Wishman, ki je prevzela moški psevdonim Anthony Brooks. Ponuja nam tvist na obstoječi žanr nudističnih filmov, ki so se po navadi dogajali v nudističnih kampih in prikazovali razne neinhbirane nudo obiskovalce med sprehodi, igranjem odbojke ali nastavljanjem soncu, ki je včasih tudi sama kamera. Wishman, ki je bila ena redkih žensk, delujočih na polju seksploatacijskega filma, pa je nudokamp porn združila z znanstveno fantastiko in nudiste umestila na Luno.² Pri tem je opazna nedolžnost filma: v njem ni nobenega *žganja*, znanstvenika le opazujeta prebivalce, dokumentirata, se čudita, eden od njiju pa telepatsko zasliši misli poglavarke in tako spozna ljubezen.

Film, ki bi bil v *Retrosexu* v živo uvodni film, *Voajer s podstrešja*, je delo režiserja Nobura Tanake, enega prominentnejših režiserjev studia Nikkatsu, ki se je ukvarjal predvsem s produkcijo dobičkonosnega *roman porna*, mehke erotike buržoaznih krogov. Buržoaznost je erotiko spajala z dekadenco Tokia 20. let prejšnjega stoletja, ki je bil – podobno kot weimarski Berlin – zaznamovan z nihilističnim hedonizmom. Film se tako naslanja na t. i. *ero guro nansensu* (erotično-groteskni nonsens), ki je bil med drugo svetovno vojno zatrt, po njej pa se je zopet pojavil z značilnimi živimi barvami v mangah in glasbi.³

Skratka, v vseh primerih gre za filme, ki naj s svojo pojavnostjo dajejo gledalcem prostor za smeh, čudenje, za medsebojno interakcijo; gre za filme, ki naj ustvarijo rezgetajočo – in tudi glasno komentirajočo – skupnost, kar je bila vedno ena od ključnih lastnosti *trasha*. Čeprav je vsak ogled filma v kinodvorani podobno kot gledališka predstava specifičen v tem, da obstaja določena energija, ki jo ustvarijo gledalci, ni to nikjer bolj očitno kot ravno pri *trashu* – če pri »normalnem« filmu gledalec morda kvečjemu zaznava neko atmosfero v dvorani, gre pri *trashu*, nasprotno, za iskanje odziva drugega, za hotenje takega odziva, za to, da film poteka skupaj z odzivom drugega, s katerim gledalec komentira gledano; gre za to, da film pridobi več zabavnosti in ekscentričnosti z vsako reakcijo, ki jo sliši gledalec – in več bo ljudi, več takih reakcij bo.

Morda je podoben učinek želel doseči nasneti smeh – občutek prisostvovanja seriji, kamor je kot njen ključni del zajet tudi odziv na samo serijo (podobno kot so danes del

1 Lee Pfeiffer. »Review: Champagne for Breakfast«. Dostopno na <https://cinemaretro.com/index.php?archives/8824-REVIEW-CHAMPAGNE-FOR-BREAKFAST-1980-STARRING-LESLIE-BOVEE-AND-JOHN-LESILE.html>, pridobljeno 25. 2. 2021.

2 »Naked on the Moon«. Dostopno na <https://loftcinema.org/film/nude-on-the-moon/>, pridobljeno 25. 2. 2021.

3 »Watcher in the Attic«. Dostopno na <http://www.midnighteye.com/reviews/watcher-in-the-attic/>, pridobljeno 25. 2. 2021.

Goli na luni (1961)



glasbe, videospotov in predvsem raznih bizarnih posnetkov – zlasti na YouTubeu – tudi komentarji; ali pa težnja, da človek po branju novice na kakem nacionalnem ali zasebnem novičarskem portalu klikne še na komentarje – odzivi na članek, na delo, nekaj, kar je članku oz. delu zunanjega, tako postane del njega samega).

Dogodki, kakršen je recimo dvoranski Retrosex, ravno v odsotnosti dvoranske projekcije razkrivajo te nujne sestavne dele ogleda filmov, ki spadajo v tovrstne večere, ogleda filmov, ki jih označujemo z oznako *trash*, kamor je nujno vključen tudi odziv gledalcev – reakcija, ki lahko postane tako kulturna kot film sam (kot tisto znamenito metanje žlic v

platno na projekcijah *The Room*), ki lahko postane tisto, s čimer se bo film prodajal (ste slišali, kako zgroženi so bili ljudje po ogledu **Pink Flamingos** [1972] Johna Watersa?).

Zato je bil Kinosloga. Retrosex 2021 specifičen – ker je bil nujno del neke bolj zasebne sfere, v kateri kljub morebitnemu skupinskemu ogledu ni mogel v polnosti doseči svojega učinka. Če lahko hipotetično v domačem kinu s hudim projektorjem in zvočnim sistemom poustvariš kinematografsko izkušnjo kakšnega **Iztrebljevalca 2049** (*Blade Runner 2049*, 2017, Denis Villeneuve), izkušnje *trash* večerov, kakršen je Retrosex, enostavno ne moreš poustvariti. Retrosex je zato dogodek v najmočnejšem pomenu te besede. ■

Tako se svet konča

IGOR HARB

V času družbene negotovosti zgodbe o koncu sveta pritegnejo pozornost, in čeprav je bil lanski film **Polnočno nebo** (The Midnight Sky, 2020, George Clooney) v Netflixovi poplavi vsebin nekoliko spregledan, nosi pomembno sporočilo, saj se zgodbe o poslednjem človeku na planetu loti z umirjenostjo, taktnostjo in človečnostjo.

Zaplet *Polnočnega neba* je izpeljan iz dveh niti: na Arktiki spremljamo umirajočega znanstvenika Augustina Lofthousa (George Clooney), kako se poslovil od kolegov, da bi sam pričakal konec z radiacijskim oblakom, ki je objel že večino planeta; medtem pa se v vesolju na poti z Jupitrove lune skupina astronautov vrača domov in o tem uničujočem dogodku ne ve ničesar. Lofthouse je edini, ki prejme njihovo sporočilo, in v spremstvu najdene deklince se mora odpraviti na drugo arktično postajo, da bi jih lahko opozoril na stanje planeta. Tako dobimo dvojno pustolovščino – pohod prek neusmiljene narave in potovanje skozi nevarno vesolje –, kar zagotovi vizualno dinamiko in tempo zgodbe, medtem ko se srž filma osredotoča na vprašanje človekove minljivosti in vztrajnosti. Clooney v dvojni vlogi režiserja in igralca to suvereno izpelje, čeprav se na koncu (pričakovano) zateče v krščanski simbolizem.

Polnočno nebo se uvršča med apokaliptične zgodbe o stoletnem sprejemanju neizbežnega konca, ki ga najbolje predstavlja klasika **Zadnja obala** (On the Beach, 1959, Stanley Kramer). Poleg počasi prihajajoče nevidne radioaktivnosti se Clooneyjev film večkrat pokloni Kramerjevemu, ne nazadnje ga tudi prikaže na televizorju v ozadju, poleg tega pa mlajšo različico Lofthousa igra Ethan Peck, vnuk Gregoryja Pecka, glavnega igralca *Zadnje obale*. Ključni razliki sta, da se *Polnočno nebo* niti za trenutek ne ukvarja s tem, da bi predstavil kakršenkoli pogled na jedrsko oboroževanje, saj

razlog za samo uničenje potisne povsem v ozadje, predvsem pa z vključitvijo preživelih astronautov ublaži koncept dokončnega propada planeta. Pravzaprav se z vpeljavo metaforičnih »Adama in Eve« v podobi Iris Sullivan (Felicity Jones) in kapitana Adewoleja (David Oyelowo) že nevarno približa bibličnim filmom katastrofe. Na trenutke je celo neugodno blizu pomembnega predstavnika tega podžanra, **Vedeti** (Knowing, 2009, Alex Proyas), v katerem se izkaže, da glavnega junaka, ki skuša s sinom najti zaklonišče pred prihajajočim uničujočim sončnim izbruhom, ne zasledujejo vladni agenti ali vesoljci, ki bi mu želeli škoditi, temveč angeli, ki odpeljejo njegovega sina na varno, da bo ponovno naselil Zemljo.

Večina filmov o koncu sveta se trudi vključiti tudi optimizem in eskapizem, tako da namesto konca ponudijo preživetje, uničenje pa poskusijo narediti čim bolj spektakularno. To so praviloma filmi katastrofe, kjer se na koncu izkaže, da človeštvo zmore *stati inu obstatu* ne glede na vrsto grožnje: vesoljci – **Dan neodvisnosti** (Independence Day, 1996, Roland Emmerich), **Vojna svetov** (War of the Worlds, 2005, Steven Spielberg), asteroid – **Armagedon** (Armageddon, 1998, Michael Bay), **Zadnji udarec** (Deep Impact, 1998, Mimi Leder), pandemija – **Kužna nevarnost** (Contagion, 2011, Steven Soderbergh) ali naravne katastrofe – **2012** (2012, Roland Emmerich). Pri tem je podmena skoraj brez izjeme rasistična, s povečevanjem dosežkov in preživetja belega moškega (in njegove praviloma pasivne spremljevalke). Najbolj aktualen tovrstni film je **Grenlandija** (Greenland, 2020, Ric Roman Waugh), kjer glavnemu junaku in njegovi družini skozi hektično in pogosto nasilno potovanje večkrat priskočijo na pomoč ljudje drugih ras in se celo žrtvujejo za družino, da bi ta lahko preživela. Kolumnist Steve Rose v



Vojna svetov (2005)



2012 (2012)

Guardianu¹ poudari, da je tak pristop žaljiv. Kar seveda drži, a morda bi se morali tudi vprašati: ali ni zgolj realističen? Ko kupujemo fosilna goriva, elektroniko, oblačila in hrano ter se pripravljamo na nogometno prvenstvo, smo sprejeli zavedanje, da so za naše dobrine nekateri trpeli ali celo umrli. Tako kot je bila pornografija mučenja (**Krvavi hostel** [Hostel, 2005, Eli Roth], **Žaga** [Saw, 2004, James Wann]) odziv na »posebne metode zasliševanja«, ki jih je ameriška vojska izvajala v iraški vojni, so morda ti filmi katastrofe odziv na prikrite cene globaliziranega kapitalizma.

Čeprav ima *Polnočno nebo* kar precej visokoproračunskih akcijskih scen, pa se od filmov katastrofe bistveno razlikuje po odsotnosti tekmovalnosti med liki. Clooney je v intervjujih priznal, da je bil pomemben vpliv prikaza vesoljskega dela zgodbe, sploh pa akcijskih scen, film **Gravitacija** (Gravity, 2013, Alfonso Cuarón), v katerem je sam imel stransko vlogo, medtem ko se je pri niti, ki se osredotoča na preživetje v divjini, zgledoval po **Povratniku** (The Revenant, 2015, Alejandro González Iñárritu), ki si s *Polnočnim nebom* deli scenarista Marka L. Smitha. Oba vzornika sta filma o preživetju in nadčloveški vztrajnosti, kar prikažejo tudi junaki *Polnočnega neba*, a bolj bistven element vseh treh je zaključni, skorajda religiozni občutek odrešitve, ki ga to preživetje prinese. Astronavtka Stone v *Gravitaciji* svoj dosežek vrnitve v objem Gaje okrona z dobesednim prikazom evolucije, medtem ko Glass v *Povratniku* zmagoslavje nad silami narave zaključni enako kot Juda Ben Hur, ko odloži svoje maščevanje, da se lahko umirjen poslovi od duhov/podob svoje družine. Podobno se tudi Augustus zare v sončni zahod, zadovoljen, da je vzpostavil stik z vesoljsko ladjo, medtem ko podoba dekllice Iris, ki ga je spremljala ves film, izgine, saj je bila zgolj mentalna manifestacije njegove odtujene hčerke, zdaj novega upanja človeške rase.

Še en pomemben vidik apokaliptičnih zgodb je prevpraševanje odnosov z bližnjimi. Tako kot se Lofthouse spominja bežne romance iz mladosti in izvede nemogoče, da stopi v stik s svojo hčerko na vesoljski ladji, tudi junak v kultni **Čudežni milji** (Miracle Mile, 1988, Steve De Jarnatt) skuša zadnjo uro pred nuklearno apokalipso priti do dekleta, v katero se je ravno zaljubil; podobno tudi junak filma **Pošastno** (Cloverfield, 2008, Matt Reeves) v noči po vesoljskem napadu. Oba filma sta zanimiva tudi z vidika metaforične družbene sporočilnosti, saj *Čudežna milja* skozi sociopatsko egoistične odzive

prebivalcev Los Angelesa v boju za preživetje predstavi kritiko reaganovske Amerike, medtem ko *Pošastno* skozi uničenje New Yorka in prikaz nove realnosti, polne neznanek, panike in skrbi, predstavlja odziv na napad na World Trade Center 11. septembra 2001. Razmerja z bližnjimi so tudi fokus dveh filmov, v katerih proti Zemlji drvi komet, **Iskanje prijatelja za konec sveta** (Seeking a Friend for the End of the World, 2012, Lorene Scafaria) in **Melanholija** (Melancholia, 2011, Lars von Trier). V prvem junaka najdeta ljubezen in z njo upanje, kjer za to ni več prostora, v drugem pa spremljamo propad razmerja na poročni dan, ki po naključju sovpada s koncem sveta. Pri tem pa je prav zanimivo, kako sta avtorja praktično istočasno in povsem neodvisno posnela filma z zelo podobno tematiko, a uporabila tako različne pristope, perspektive in koncepte, da bi težko ponudila dve bolj različni doživetji.

Seveda ni mogoče pisati o filmski jedrski apokalipsi brez omembe filmov **Dr. Strangelove** (1964, Stanley Kubrick) in **Kritična točka** (Fail Safe, 1964, Sidney Lumet); slednji je leta 2000 dobil še televizijsko predelavo (Stephen Frears, Martin Pasetta) z zvezdniško zasedbo, ki je vključevala Georgea Clooneyja. Oba filma iz 1964 vključujeta nenačrtovan jedrski napad, ki ga politično vodstvo skuša ustaviti, a je pri tem nemočno zaradi predhodno sprejetih lastnih ukrepov. Čeprav *Dr. Strangelove* velja za eno najboljših komedij vseh časov, je humor najti predvsem v absurdnosti potencialno realističnih situacij in spregledanih rdečih semaforjev, po tempu in razpletu pa je pravzaprav triler, ravno tako kot *Kritična točka*. Obe zgodbi držita gledalca v napetosti do konca, s fokusom na zapletu, dialogih in akciji, medtem ko filmi, ki se osredotočajo na običajne ljudi, kako skušajo preživeti, poiskati bližnje ali preprosto pričakati konec, spotoma prikažejo tudi njihovo človečnost. Medtem ko *Dr. Strangelove* in *Kritična točka* predstavi-ta, kako se lahko zgodi konec sveta, nam filmi, kot je *Polnočno nebo*, na bolj intimni ravni prikažejo, kaj s tem izgubimo.

Najboljši filmi o koncu sveta so nam prinesli tudi nekatere najbolj ikonične filmske podobe vseh časov: major Kong, ki jaha na bombi (*Dr. Strangelove*), Justine v poročni obleki, zamrznjena v času, ko se tvorijo iskre med planetoma v trku (*Melanholija*), opustošeno prazen most Golden Gate (*Zadnja obala*), eksplozija Bele hiše (*Dan neodvisnosti*), padec glave Kipa svobode (*Pošastno*) in še bi lahko naštevali. *Polnočno nebo* po drugi strani ne ponudi ene izstopajoče impozantne podobe, a je vseskozi vizualno izpiljen izdelek, kljub skoraj nemogoči nalogi združitve vesoljske in arktične niti zgodbe. Ker nobena ni dominantna, tudi ne ponudi impozantnosti, ki bi se gledalcem zagodzila v spomin, tako da nas pusti z občutki izolacije in

1 Steve Rose, "Want to survive a disaster movie? You best be a privileged westerner". Dostopano na <https://www.theguardian.com/film/2021/feb/01/disaster-movie-greenland-gerard-butler>, pridobljeno 20. februarja 2021.

osamljenosti, ki jih imamo trenutno dovolj v resničnem življenju, pa tudi upanja, lepote in minljivosti, saj za razliko od denimo *Zadnje obale* ne prinaša razprave o nevarnosti jedrskega

orožja, temveč bo za zmeraj nekje na sredini Netflixovih priporočil ljubiteljev ZF in tistih, ki so pozitivno ocenili druge filme Georgea Clooneyja ali Felicity Jones. ■

Melanholijska (2011)



Dr. Strangelove (1964)



FILMSKI FESTIVAL V ROTTERDAMU

SIMON POPEK

Ženske vladajo

50. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu,
1.–7. februar 2021

Festivalsko leto 2021 bo kot kaže v celoti (ali vsaj delno) virtualno. Sundance, Rotterdam in Berlinale, trije največji v zimskem obdobju, so položili orožje in se v celoti preselili na splet. Poleti nameravata evropska giganta za lokalno občinstvo izpeljati še *open-air* izdajo, ampak takrat bo pozornost strokovne javnosti že usmerjena v festivale, ki še upajo na normalno izpeljavo. Cannes je med njimi gotovo največji optimist, lanskoletno izdajo je raje odpovedal, kot da bi se kompromitiral z malimi ekrani, toda če ne bo želel preklicati še drugega zaporednega festivala, bo moral bržkone pristati na neko obliko heretične predstavitve programa. Odpoved dve leti zapored bi namreč utegnila zamajati njegov vpliv v svetovni festivalski konstelaciji.

Virtualni Rotterdam z Vanjo Kaluderčić v premierni vlogi programske direktorice je v svetovni javnosti požel simpatije in odkrite superlative. Sam sem bil po ogledu treh četrtin programa (predvajali so 42 celovečercsev, petino običajnega obsega) malce bolj zadržan, toda vsaj del skepse je šel verjetno na račun elektronskih podob na malem

ekranu, ki preprosto ni zmožal prevesti ekspresivnih podob, s katerimi filmi na rotterdamskem festivalu kompenzirajo (zavestno) pomanjkanje naracije in poudarjajo svojo drznejšo, tudi eksperimentalno naravo.

Pojdimo po vrsti. Najdlje se bom gotovo spominjal argentinskega filma režiserke Ane Katz **Pes, ki ni utihnil** (*El perro que no calla*, 2021), male, intimne, nevsiljivo čustvene in ravno prav odbite kuriozitet, kjer režiserka skozi serijo vinjet iz življenja ilustratorja Sebastiana ustvari nenavadno podobo empatičnega posameznika v iskanju sreče. Vse se prične s preglasnim Sebastianovim kužkom, nad katerim se pridejo pritožiti sosede. Mi ga nikoli ne slišimo lajati, toda pritožba je dovolj, da ga Sebastian začne voziti s seboj v službo. Služba mu reče, ali pes ali delovna knjižica, in Sebastian izbere slednje. Sledi serija priložnostnih del – med drugim na kolektivni farmi – ter srečanje z žensko, ki mu bo rodila otroka ... in se z njim kmalu razšla. Vmes človeštvo doleti še kataklizma s padlim kometom (metaforo covid-19), ki bo ljudi za leto dni priklenila na kisikove čelade. Razen (v primeru, da si je ne moreš privoščiti), če se plaziš po tleh! Ti vdori znanstvenofantastične iracionalnosti in blagega humorja naredijo iz *Psa* nekaj posebnega; to je hvalnica življenju brez običajne himnične patetike, izmuzljiva ezoterika brez jasnih odgovorov, a z velikim srcem.

Išče se Venera (*Looking for Venera*, 2021) je lep, umirjeno zrežiran in sijajno posnet (predvsem osvetljen) prvenec kosovske režiserke Norike Sefa. Odvija se na patriarhalnem podeželju, kjer odraščata najstnici Venera in Dorina. Njuna domova sta vrec družinskih preprirov, obe mami sta popolnoma podrejeni moški roki, starejši bratje ju nadzirajo v policijskem slogu. Medtem ko Dorina že ima fanta, si ga želi omisliti tudi vse bolj uporniška Venera, če ne zaradi drugega



Začetek (2021)



Išče se Venera (2021)



Bebia, moji edini ljubezni (2021)



Pes, ki ni utihnil (2021)

zato, da bi nasprotovala pričakovanjem očeta in brata. Karkoli si mislimo o sodobnem Kosovu, na podeželju je očitno res kot pred stotimi leti, vsaj v odnosu do deklet in njihovega (samo) odločanja. O tej problematiki smo že videli film ali dva, toda še nihče je ni obdelal tako neafektirano in nehisterično.

Na skoraj isti valovni dolžini se giblje gruzijski film **Bebia, moji edini ljubezni** (Bebia, à mon seul désir, 2021), prvenec Juje Dobrachkous z malce skrivnostnim, nevarno pretencioznim naslovom (s Francijo film denimo nima ničesar skupnega). Morda je sodobni gruzijski film obseden s popisovanjem nepremostljivih razlik med tradicionalnim in sodobnim dojemanjem sveta, toda njihove zgodbe dajejo zanimive rezultate. Če bi režiserka svoj prvenec še malo oklestila in strnila v vtisih, bi vsem skupaj naredila uslugo. Mlada Ariadna, ki živi in dela v Angliji, se vrne domov v malo gruzijsko vasico. Umrla je babica, čaka jo pogreb ... in starodavni ritual, po katerem mora najmlajši član družine (Ariadna, kdo drug!) z vrstico povezati mesto pokojnikove smrti in mesto pokopa. Kar v Ariadninem primeru pomeni 25 kilometrov hoje od bolnišnice do groba. Ritual, ki izhaja iz Ariadnine zgodbe v grški mitologiji, je nosilni motiv filma, v katerem režiserka obdela tradicionalna razmerja vzhodnoevropske kinematografije, kaotične družinske odnose, generacijske prepade – in samorefleksijo, ki Ariadno doleti v času največje upornosti.

Še en gruzijski prvenec je premiero doživel na festivalu v San Sebastianu, a ga je bilo vredno počakati do Rotterdama. **Začetek** (Beginning, 2021) Dee Kulumbegašvili je samozavestno zrežirana drama o verski nestrpnosti in fanatizmu; nastala je pod produkcijskim pokroviteljstvom Carlosa Reygadasa, kar je v avtoričinih formalnih odločitvah malce pretirano očitno, predvsem dolgi, statični in lirično obarvani

kadri, ki se izmenjujejo z nenadnimi izbruhi nasilja. Prvi se zgodi takoj na začetku, ko verski obred Jehovovih prič prekine brutalen napad z molotovko, po katerem objekt zgori do tal. Lokalni verski vodja David pri policiji vložijo pritožbo (zavedajo se, da je verjetno vložena zaman), njegova žena Jana, učiteljica verske vzgoje, pa s sinom nekaj dni ostane sama ... da bi se v Davidovi odsotnosti zgodil drugi brutalni napad. Osrednji motiv filma je človekov odnos do Boga in ravnanje v ekstremnih situacijah; če se film odpre z Davidovo pridigo in zgodbo o Abrahamu, ki je nameraval žrtvovati Izaka, se sklene z Janinim *de facto* radikalnim dejanjem, ki ga tule ne nameravam razkrivati. Režiserkin avtorski podpis je strog, asketski, a pod malce pretiranim vplivom mentorja. Ko se mu bo odrekla in našla lastno poetiko, jo verjetno čaka lepa kariera.

Lep primer abstraktnega meditativnega dokumentarca so **Pejsaži odpora** (Pejzaži otpora, 2021), drugi film srbske režiserke Marte Popivoda, ki se osredotoči na devetdeset in nekaj let staro Sonjo, ki doživeto pripoveduje o svojih izkušnjah pred in med drugo svetovno vojno, o poroki s komunistom, vstopu v partizane junija 1941, takojšnji smrti moža ter protifašističnih aktivnostih, ki so jo leta 1944 pripeljale v zapor in nazadnje v Auschwitz. Popivoda se nasloni na skorajda abstraktne podobe zapuščenih industrijskih objektov in narave, film skuša z zavračanjem arhivskega gradiva vzpostaviti meditativen odnos med skrajno grozljivim zgodovinskim pričevanjem in umirjenostjo ter »večnostjo« narave, ki nas obkroža. Gre za soroden princip, ki ga je v dokumentarcu **Globina dva** (Dubina dva, 2016) uporabil Ognjen Glavonić, kar pomeni, da gre za vrhunsko introspektivno miniaturo.

V poročilu sem omenil pet najboljših filmov festivala in vseh pet so režirale ženske. Covid-19 sezona bo kot kaže vsaj v nečem posebna – in presežna.

FILMSKI FESTIVAL V ROTTERDAMU

VERONIKA ZAKONJŠEK

Ženske z obrobja

50. Mednarodni filmski festival v Rotterdamu,
1.–7. februar 2021

Preteklo leto je filmskemu sektorju povsem izpodneslo temelje in dodobra pretreslo razvejano industrijo, ki se je skozi desetletja vzpostavila okoli njega. Zaustavitev snemanj, zapiranje kinodvoran in popolna – ali v najboljšem primeru hibridna – selitev festivalov na splet so za sabo skoraj nemudoma potegnili cel spekter vprašanj o digitalni izkušnji gledanja, kuriranju spletnega programa in interaktivni naravi festivala, ki se je s predstavitvijo na internetne platforme skorajda instantno izgubila. Hibridna festivalska usoda je tako doletela tudi letošnja 50. edicijo Mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu, ki je na spletu potekal med 1. in 7. februarjem – in ki ga bo v prvih dneh junija dopolnila še fizična različica. Hitenje po prepisnih rotterdamskih ulicah, lovljenje projekcij na različnih koncih mesta, pogrezanje v temo zapolnjenih kinodvoran, hitre kofeinske pavze v De Doelenu in večerna druženja v Cinerami je tako zamenjalo sedenje za domačim ekranom, filmske diskusije Fipresci žirije, v kateri sem letos sodelovala, pa so se iz razgibanega festivalskega vzdušja prestavile na Zoom. Z izgubo festivalskega vrveža

in družabnih interakcij je bila tako izkušnja letošnjega IFFR nedvomno okrnjena, česar pa ne bi mogli reči za tekmovalni program, ki je bil v klasičnem rotterdamskem duhu vznemirljivo nekonvencionalen, eksperimentalen ter skoraj brez izjeme družbeno inkluziven in angažiran.

Festival so tudi tokrat zapolnjevale nesliš(a)ne in marginalizirane zgodbe kvirovskih identitet – med njimi je bržkone najbolj izstopal provokativni **Feast** (2021, Tim Leyendekker), ki je šokiral z vinjetami kontroverznih razmislekov o virusih, konsenzu, spolnih praksah in dinamikah moči – in družb, zaznamovanih s krvavo zgodovino kolonializmov in fašizmov. Tihi duh feminizma in protifašizma veje iz srbskega dokumentarca **Pejsaži odpora** (Pejzaži otpora, 2021, Marta Popivoda), polnega meditativnih statičnih kadrov in zvokov narave, medtem ko pod površjem senzualno poetičnega **The Edge of Daybreak** (Phayasohek phiyohkyam, 2021, Taiki Sakpisit) vseskozi neslišno brbotajo vizualni simbolizmi krvavega nasilja bližnje tajske zgodovine. A v ospredju so se znašle predvsem zgodbe žensk z družbenega obrobja, ki se skozi raznolike žanrske, narativne in režijske pristope borijo za svoj kotiček varnosti in svobode. Najbolj neposredno svojo tiho, a neizprosno borbenost proti patriarhalnemu nasilju izraža **Black Medusa** (Ma tasmaa ken errih, 2021, Youssef Chebbi in ismaél), kjer introvertirano, nemo dekle iz sodobne Tunizije v stilu filmov **Ponoči hodi sama** (A Girl Walks Home Alone at Night, 2014, Ana Lily Amirpour) in **Obetavna mladenka** (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell) začne razvijati apetit za krvavo maščevanje. Gre za še eno sodobnih variacij žanra posilstva in maščevanja, ki v današnjem času tektonskih družbenih premikov (pri)dobiva svoj trenutek. Vendar se film kljub drznim režijskim prijemom, osupljivi črno-beli fotografiji in dodelani zvočni sliki, ki vseskozi niha



Bipolar (2021)



Black Medusa (2021)



Gritt (2021)



Išče se Venera (2021)

med dnevno melanholijo in nočnim transom elektronike, v svojem jedru izkaže za praznega. Dekletova travma, ki sproži njeno simbolno, pa tudi dejansko izgubo glasu, nam ostane neznana, medtem ko njeni morilski pohodi kmalu nepovratno spolzijo izpod nadzora ter (domnevno) moralno sporočilo filma kaj hitro postavijo pod vprašaj.

Tematike dekliškega prehajanja v odraslost v rigidni patriarhalni kulturi se zato dosti uspešneje loti kosovska drama **Išče se Venera** (Në kërkim të Venerës, 2021, Norika Sefa), ki pod preprosto zgodbo o odraščanju skriva celo plast sporočil o ženski solidarnosti in tihem boju za emancipacijo. Venera je najstnica, ki se v blatni, od nedavne vojne in spodletele ekonomske tranzicije opustošeni vasi ruralnega Kosova začinja počutiti vse bolj utesnjeno. Gre za območje, kjer družinsko dinamiko uravnavajo strogo določene spolne vloge, ki ženske zadržujejo v zaprtih, nadzorovanih prostorih; element, ki ga dodatno poudarja kamera, ko z intimnimi bližnjimi plani pod eno streho ujete trigeneracijske družine (po)ustvarja občutek klavstrofobične ujetosti in nemoči. Premišljena kompozicija tako pogosto reže dele Venerinega telesa in jo potiska v spodnji kot kadra, s čimer Sefa ves čas tudi vizualno implicira njeno razcepljenost (med tradicijo in svobodo; družinsko častjo in lastnim užitkom) in omejeno možnost gibanja ter njen predpisani prostor v nevidni družinski hierarhiji. Dejanja ljudi, ki jo obdajajo, pa so prav tako pogosto potisnjena tik izven kadra, kar sugerira Venerino nemoč, da bi zares vplivala na svojo usodo – čeprav se v družbi nekoliko starejše in predrzno seksualne Dorine ob vsaki priložnosti trmasto upira svoji zapečateni družbeni vlogi, ki jo diktira avtoritarni oče. Venera tako nikoli ne preneha iskati svojega individualnega izraza in avtonomije. Tako se skrivaj potika naokoli, spogleduje z moškimi, zavistno

poslušča Dorinine seksualne pripetljaje in obiskuje edini rock bar na vasi, kjer moški še vedno mrko pogledujejo ženske, ki si drznejo naročiti pijačo. Počasi se tako tudi kompozicijsko pomika vse bolj v središče kadra, dokler s prizorom razigrane sproščenosti in spontanega plesa v kuhinji, ki nalezljivo premami tudi zgarano mater in mlajše bratce, končno ne prevzame popolnega nadzora nad prostorom okoli sebe – vsaj do trenutka, ko vanj vstopi oče.

Če Venero na obrobje potiska od sveta pozabljena geografska situacija in v tradicionalne patriarhalne vrednote zavita družina, pa po precej drugačnem robu družbe hodi polarizirajoča **Gritt** (2021, Itonje Sømmer Guttormsen), norveška performativna umetnica, ki v iskanju umetniškega izraza narcisoidno in samosabotažno požiga še zadnje mostove prijateljstev ter medosebne solidarnosti in pomoči. Gre za drzno zastavljen in izjemno odigran lik, poln osebnostnih pomanjkljivosti in emotivnih pregrad, ki s postopnim izgubljanjem finančne ter širše eksistenčne stabilnosti vse bolj izgublja tla pod nogami, dokler je brez strehe nad glavo, podporne mreže prijateljev, spoštovanja stroke in projekta na vidiku družba dokončno ne izpljune na margino. Gritt je negotova, a hkrati grandiozna; željna sprejetja in potrditve, a hkrati egoistična, trmasta in nezmožna (samo)refleksije. Empatična, a hkrati manipulativna in nespoštljiva do osebnostnih mej. Gre za lik, ki nas ves čas živcira in šokira, a ki je v svoji človeški nepopolnosti, zavženosti in nepopravljivosti hkrati intriganten in tragično ganljiv. Intimna ročna kamera, ki s svojo naravno fotografijo, prežeto s hladnimi barvnimi toni skandinavske realnosti, na trenutke vzbuja občutek danske Dogme ter nas nekompromisno postavlja ob Gritt, ki se v iskanju svoje (materialne ali ustvarjalne?) svobode giba po skritih in zanemarenih koticčkih »podzemlja« Osla: po temačnih podhodih in



Iščé se Venera (2021)

kleteh, skvotih in azilnih domovih, polnih grafitov in smeti, ki v spomin priključijo blatno realnost nomadske brezdomskosti v **Brez strehe in zakona** (Sans toit ni loi, 1985, Agnès Varda). Gre za Oslo, v katerem so urejene zelene površine, spolirani hipster kafiči, dizajnerska stanovanja in vsesplošno življenjsko udobje, ki poseblja skandinavsko *hygge*, odrinjeni na obrobje. V ospredju so revščina, finančna negotovost, socialna izključenost in brezperspektivnost beguncev, katerih bedo skuša Gritt sebično izkoristiti za svoj artistski projekt. A njen lažni altruizem, na katerem poskuša zgraditi svoj družbeno-kritični spektakel, jo nazadnje dokončno izžene iz mesta, v divjino, kjer se je v samotni *zaskvotani* poletni hišici primorana rekonstruirati in začeti znova, od začetka, ob čemer se za njen glavni umetniški proces navsezadnje izkaže ona sama.

Na odbito odisejsko popotovanje po odročnih predelih Kitajske pa nas v samosvoji variaciji filma ceste popelje **Bipolar** (2021, Queena Li). V osrčju te nenavadne pustolovščine se znajdeteta androgina tibetanska ženska in ukradeni jastog, ki s svojimi fluorescentnimi barvami ustvarja nekakšen nedefiniran, ekscentričen medprostor med sanjami in

realnostjo; perspektivo človeka in jastoga; identiteto ženske in moškega. Vizualni elementi halucinogenega tripa dodatno pripomorejo k težavni interpretaciji filma, to pa v oblak nejasnosti zavijajo tudi »prividi« v bazen ujetega moškega, čigar simbolika pred nami odpira cel spekter različnih branj. Gre bodisi za spomine, pred katerimi beži nikoli imenovana protagonistka, ali za notranji dvoboj, ki ga androgino dekle bije med svojo žensko in moško identiteto? Jastog, ki predstavlja dekletovo podzavest, je v igrivem duhu filma pogosto tudi tisti, s katerega perspektivo gledanja iz nižin sovoznikovega sedeža smo se primorani poistovetiti. Njegova mavričnost, ki ustvarja divji kontrast sicer črno-beli fotografiji, pa skozi film vse bolj sugerira, da sta bazenski moški in androgino dekle vendarle ista oseba: neka še nedefinirana identiteta, ki skozi razburljivo pot samospoznavanja šele nastaja. A kot je značilno za žanr filma ceste, se tudi tukaj potovanje izkaže za pomembnejše od končne destinacije – kar pa nazadnje velja tudi za ves festival, ki s svojim fokusom na navadno spregledane, neslišne in na rob odrinjene zgodbe, eksperimentalne vizualne pristope in hibridne vizualne forme že desetletja odpira misli in širi obzorja.

QUO VADIS, AIDA

KRISTIAN BOŽAK KAVČIČ

»Če bi se Srebrenica zgodila danes, bi bil izid isti.«

Spomladi 1993 Združeni narodi (ZN) Srebrenico skupaj še s petimi območji na ozemlju današnje BIH proglasijo za »varno območje«, enklavo, ki jo bodo »zaklenile«, varovale enote modrih čelad, »smrkcev« United Nations Protection Force (UNPROFOR). Julija dve leti kasneje enote bosanskih Srbov (Vojska Republike Srpske; VRS) pod poveljstvom »mesarja Bosne«, generala Ratka Mladića, obkolijo in začno obstreljevati ter bombardirati mesto, v katerega so se pred vojno vihro v prejšnjih letih zatekli bošnjaški civilisti. Nekaj deset tisoč ljudi prebegne v Potočare, da bi našli zavetje v varni bazi nizozemskega bataljona Dutchbat pod okriljem mirovnih sil UNPROFOR. Baza sprejme pet tisoč ljudi, ostali ostanejo pred vhodno zapornico. ZN zagrozijo z ultimatom in zračnimi napadi na vse enote VRS, a Mladić se vseeno previdno približuje.

Tri dni prej, 8. julija, naj bi, po pisanju Florence Hartmann in Eda Vulliamyja za *Guardian*, bošnjaške oblasti v Sarajevu opozorile, da se bo Mladićeva mesec dni stara napoved o izbrisu muslimanskega prebivalstva v enklavah zelo verjetno uresničila. Sestanejo se britanski general Smith, francoski general Janvier in japonski diplomat Yasushi Akashi – slednji je tudi edini v regiji, ki lahko ukaže zračne napade. Odločijo se, da se Smith lahko vrne dopustovat na Korčulo in da si Akashi lahko vzame nekaj dni odmora v Dubrovniku.



Na dan pobega civilistov iz mesta v bazo ZN, 11. julija, Mladić čaka na letala. Več ur po napovedanem napadu jih ne dočaka, zato požene kolesje proti Potočarom, ki jih kmalu tudi doseže. Naslednji dan z nizozemskim poveljnikom Thomom Karremansom v Hotelu Fontana doseže dogovor, da bo sam priskrbel avtobuse in da naj ZN pošljejo gorivo za prevoz civilistov iz Srebrenice. Z njihovim gorivom bosanski Srbi nato prepeljejo ženske in otroke na ozemlje pod nadzorom Bošnjakov, moške pa na osamljena polja, kjer jih več kot 8 tisoč postrelijo.

Kaotična dneva 11. in 12. julij sta časovni okvir celovečernega igranega filma priznane bosansko-hercegovske režiserke Jasmile Žbanić **Quo vadis, Aida** (2020). Film, ki se v večini odvije znotraj baze ZN, se resničnemu poteku dogodkov, kot ga kaže videogradivo Mladićevega osebnega snemalca, mestoma približa srhljivo natančno. Na primer prihod VRS v Srebrenico je v mnogih pogledih rekonstruiran. Film seveda prevzame zloglasno Mladićevo izjavo, da mesto poklanja srbskemu narodu, a se pri tkanju teksture tistega časa bolj ključni zdijo detajli – njegov pozdrav »Alal vera«, vpitje »Ajde, Žile! Krstiću! Ajde, Krle!«, snetje zelene muslimanske zastave z droga itd. Podobno Žbanić inscenira njegov kasnejši zaigrani nagovor civilistom na avtobusu, kjer med drugim prekopira trenutek, ko Mladić šoferju zaukaže, naj bo tiho in naj ugasne cigareto. Podobni resničnim prizorom so tudi pogovori predstavnikov civilistov z Ratkom Mladićem v Hotelu Fontana. Podobnost med pogajalko Čamilo v filmu in resnično Čamilo v arhivskem videogradivu je naznačena s kostumografsko odločitvijo – rjave odtenke in vzorec krila resnične osebe kostumografinja Małgorzata Karpiuk prenese na srajco filmske.

Nekaj trenutkov je očitno predrugačenih. Žbanić recimo povsem izpusti prvi sestanek med Karremansom in Mladićem v Fontani, ki je bil – kot je mogoče opaziti v



40-minutnem posnetku, dostopnem na spletu – izjemno napet, dramatičen. Iz njega za uvodni sestanek med Karremansom in županom Srebrenice v *Quo vadis, Aida* vzame le Karremansovo repliko: »Sem le pianist.« Pri Mladiću je poveljnik Dutchbat enot v resnici dodal še: »Ne streljajte na pianista.« Mladić mu je takrat odvrnil: »Slab si ti pianist.« V filmu župan, seveda v izogib primerjavam, odvrne rahlo drugače in bolj katarzično: »Jebo ti pianista mater, da ti jebo.«

Skozi detaljne reference režiserka naslika prepričljivo, živo in zato ganljivo podobo poteka dogodkov v kaotičnih trenutkih *tik pred*. Tako tudi polaga temelje, na katerih potem z režijsko-snemalno metodo – večkrat se zazdi, kot da kamera komaj dohaja like v vrvežu tisočih civilistov – vzbudi občutek neposredne vključenosti v dogajanje.

Pristop se tu zdi bolj izoblikovan od tistega v **Grbavici** (2006, Jasmina Žbanić), okiteni z zlatim medvedom iz Berlina. Na slednjega se vsebinsko in formalno tudi spomni. Luna Miljović, ki je v *Grbavici* odigrala »četniško pankrtko«, hčerko v vojni posiljene Esme, ima tu vlogo ženske, ki v bazi – rodi. Filma združuje tudi formalna poteza, ki se kaže kot avtorska – počasen prelet kamere po obrazih statičnih teles. *Grbavico* odpre freska mižečih žensk, ki se zaključijo z Esminim pogledom v kamero. S podobnim gibanjem kamere začne *Quo vadis, Aida*, a se na *Grbavico* še bolj jasno sklicuje s kasnejšo podobo ljudi zunaj ograje baze. Pri njej se za hip zazdi, kot da so ljudje nekako umetno zastali. Podoba skorajda zamrznjenih civilistov namiguje na njihovo ujetost, brezizhodnost in obup.

Žbanić dogajanje osvetli iz feminističnega vzgiba. Nekaterne ključne premike v pripovedi napravijo na videz obstranski ženski liki. Ženska vojakinja z modro čelado je na primer tista, ki prva opazi Mladićeve enote, kako vlečejo moške v civilu na stran. Pogajalka Čamila spregleda Mladićeve prazne obljube in sprevidi njegovo igranje, medtem ko mu drugi pogajalec, Aidin mož, naivno verjame. Večina pripovedi poteka skozi protagonistko – prevajalko Aido. Ker film temelji na pričevanjih Hasama Nuhanovića, je bilo namreč sprva mišljeno, da bo režiserka protagonistka sestavila po njegovi podobi.

Malodane vse, kar *Quo vadis, Aida* ponuja, nosi glavna igralka Jasna Đuričić v vlogi Aide vselej in že na svojem obrazu. V trenutku, ko se Aida spogleda s preznojenim šoferjem avtobusa, se na njenem obrazu izriše vozlišče občutkov, ki šepetajo o neizbežnosti tragične usode. Oba – tako kot pravzaprav vsi ostali – vesta, kaj se bo zgodilo. Kar

bi se lahko v hipu sprevrglo v patetično, mučeniško igro, Đuričić izvede s pretresljivo čvrstostjo in naturščikovsko naravnostjo. V glavnem z markantnim glasom in ostrim pogledom, skozi katera pronica naveličanost, v *Quo vadis, Aida* vnaša občutek prikrite, zanikane bolečine. Njena pomensko izjemno bogata igra vsake toliko zazveni kot doživeta sevdalinka ...

Skozi avtorske poudarke je mogoče razbrati, kam režiserka pravzaprav cilja. Žbanić namreč film izmakne vprašanjem etničnega in religijskega konflikta in se (komaj) izogne poenostavljenemu, črno-belemu slikanju opozicije bošnjaške žrtve in srbskega agresorja. Tudi Mladića prikaže kot človeka iz mesa in krvi – namesto mitske figure ultimativnega zla.

Srebrenica sama je že zadostna obsodba nacionalizma. Režiserka gre korak dlje in namesto specifičnega nacionalizma cilja v tretjo pozicijo, pozicijo nizozemskih mirovnikov, ki so na videz *zunaj* dogajanja. Najprej se sicer zazdi, da krivdo zvrča na vse tam prisotne enote Dutchbata – vojščaki z modrimi čeladami nosijo (pre)kratke hlače in delujejo kot cincavi fantiči in deklina na počitnicah –, ki bi lahko storili več. Karikatura kostumov nosi precej grenko pojasnilo v ozadju – Nizozemska je v vojno poslala zelence, ki večinoma niso vedeli, v kaj se spuščajo. Žbanić je v intervjuju z *Elle* hr na primer omenila zgodbo 18-letne karateistke, ki se je v iskanju denarja za nadaljevanje kariere prijavila v vojsko, prejela dve plači – in že so jo poslali v Srebrenico.

Kaj hitro bi bilo mogoče film razumeti kot zgolj kritiko ravnjanja vodstva Dutchbata s Karremansom na čelu. A če si natančno pogledamo arhivsko gradivo iz Hotela Fontane, je mogoče ugotoviti, da ga je Žbanić prikazala celo bolj prijazno, kot ga kažejo arhivski dokumentarni posnetki, na katerih izpade kot izrazito neodločen in izgubljen.

Razumevajočemu pristopu navkljub film opozori na nesposobnost Karremansa in hladno odmaknjenost Nizozemcev od dogajanja, ki bi, vsaj tako se zdi, s kanček več občutka solidarnosti lahko storili več. Verjetno bi res bilo mogoče storiti več od le njihovega diplomatskega pobega s prizorišča. A kot še bolj problematičnega Žbanić izpostavi birokratski kolaps na liniji Dutchbat–ZN in arogantno odsotnost vseh tistih, ki jih Karremans v ključnih trenutkih ni dobil na telefon.

Kje je Srebrenica danes? Pred dnevi je na lokalnih volitvah za župana ob bojkotu Bošnjakov že drugič zmagal bosanski Srbi Mladen Grujičić, ki genocid zanika. Lansko jesen so v mestu postavili tudi spomenik, ki nosi splošno

sporočilo o miru in se nikakor ne navezuje na žrtve vojne v 90. letih. Pravzaprav spomenik priča o pobudah nekaterih po potlačenju Srebrenice v kolektivno pozabo, s čimer skozi kvazinadideološko pozicijo sterilizira resno debato o odgovornosti in učvrsti pošastne nacionalistične tendence – na obeh straneh. *Quo vadis, Aida* poizkuša takšne samoumevnosti pretestiti, a kaj ko ga v polovici BIH (v Republiki Srpski) distributerji in prikazovalci, prestrašeni pred odzivom oblasti, ne upajo prikazati. Jasmila Žbanić je imela zelo verjetno prav, ko je za *tportal.hr* povedala: »Če bi se Srebrenica zgodila danes, bi bil izid isti.«

KAMENČKI

PETRA METERC

Na poti

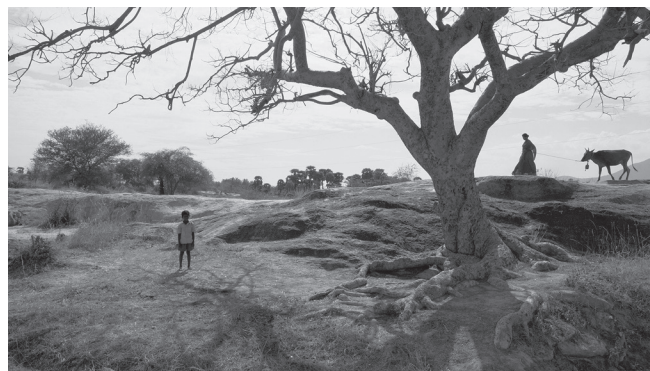
Film **Kamenčki** (Koozhangal, 2021), prejemnik glavne nagrade na 50. mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu, prvenec tamilskega režiserja Vinothraja P. S., zastavi preprosto pripoved o očetu in sinu na poti. Oče, ki nekega dne svojega zgodnjeosnovnošolskega sina ves razkurjen zveče iz šole z namenom, da se skupaj odpravita pripeljati nazaj domov »pobeglo« mamu, ki je, kot lahko razberemo, utrujena in naveličana prevečkrat opitega in nasilnega moža s hčerko odšla k svoji družini v trinajst kilometrov oddaljeno vas.

Vinothraja P. S. lahko umestimo v novi val tamilskega arthouse filma, v katerem prevladujejo režiserji z malo ali nič formalne izobrazbe, ki se filmske umetnosti lotevajo

z malo sredstvi in izrazitimi avtorskimi poetikami. Sam Vinothraj P. S. je svoje izkušnje med drugim v mladosti nabiral kot član potujočega gledališča, kasneje pa je delal v majhni izposojevalnici DVD-jev v Čenaju, kamor naj bi pogosto zahajali tamilski filmarji in igralci. Izposojevalnica je postala njegova filmska šola; v njej je ob gledanju filmov dodobra spoznal filmsko zgodovino in avtorje, ki so ga navdahnili za lastno ustvarjanje, spoznavanje raznorodnih ljudi iz industrije pa mu je omogočilo, da je dobil priložnost in nekajkrat lahko delal kot asistent režije, po nekaj lastnih kratkih filmih pa nazadnje posnel svoj prvi celovečerec.

V *Kamenčkih* se oče, ki se na poti do ženine družine podžiga z žganjem, in sin, ki je do očeta zadržan in nekoliko nejevoljen, ker ga vleče s seboj, odpravita na pot z lokalnim avtobusom. Večinoma molčita, še največ izrečenega predstavlja nekaj kratkih, odrezavih izmenjav in očetovo nenehno polglasno preklinjanje. Zadušljivo vzdušje skrajno vročega dne in od sonca ožgane pokrajine se zdi že samo po sebi zasičeno. Pripoved se opira na situacijska mikrotrenja, odraža se v nakopičeni jezi na očetovem obrazu, ki ves čas tli tik pod površjem, in v sinovem radovednem pogledovanju okoli sebe, v njegovem odzivanju na očetovo nasilje in nezavidljivo situacijo, v kateri se je znašel mimo svoje volje. Tudi ljudje, ki se znajdejo v njuni bližini, se zdijo preveč izčrpani, da bi se ob protagonista kakorkoli obregnili.

Ko prispeta v vas, v katero sta bila namenjena, mame pa tam več ni, očetova jeza eskalira v nasilen, a precej jalov izpad, usmerjen v mamino družino, sin pa, ko se odloči stvari z otroško impulzivnostjo vzeti v svoje roke, v skorajda edinem zasuku v pripovedi očetu zakuha to, da morata vseh trinajst kilometrov nazaj domov prepešačiti. Tako hodita nazaj po neusmiljeno žgočem soncu, ves čas v precejšnji razdalji drug od drugega, saj sin jasno drži distanco zavoljo morebitnega ponovnega izbruha očetove jeze. Nekaj časa ju



spremljamo iz daljave, dve majceni postavi, ki vsaka zase, a očitno skupaj premagujeta utrujajočo razdaljo neprijazne pokrajine, spet drugič se iz dečkove perspektive panoramsko razgledujemo po okolici, ali pa prek kamere iz roke, kot bi ta naselila dečkove oči, spremljamo hojo jeznega očeta pred seboj in raznovrstne zaklade na poti, ki jih zapazi otroško oko.

Režiser se tu in tam bistro poigra z otroško domišljijo, denimo ko deček najde delček stekla, s katerim usmerja odbijajočo se svetlobo po bližnjih skalah ali pa nagaja očetu, ko jo usmerja v njegov goli hrbet, a hkrati ne estetizira ali romantizira ekonomsko in socialno osiromašenega okolja. Slednje še najbolj poudari z nekaj pretežno samostojnimi vinjetami o ljudeh, mimo katerih pot nese dvojico in v katerih prevladujejo podobe žensk, ki, čeprav se dečkova mama v filmu nikoli ne pojavi, zarišejo položaj žensk v enem najrevnejših predelov južnoindijske zvezne države Tamil Nadu, ki ga zaznamujejo suše, siromaštvo in izseljevanje prebivalstva v večja mesta.

Vinothraja P.S. je za film namreč navdahnila situacija iz osebnega življenja. Pred leti je njegovo sestro z nekajmesečno hčerko od doma nagnal njen mož, zaradi česar je morala ponoči prehoditi kakšnih dvajset kilometrov, da bi prišla do svoje družine. V filmu se tako med drugim pogled kamere ustavi na izdelani ženski z dojenčkom na avtobusu, opazujemo pa tudi družino sredi sušne pokrajine, v kateri mama in babica lovita podgane, da bi se z njimi nahranili, in ženske, ki potrpežljivo čakajo, da pridejo na vrsto pri edinem izviru vode daleč naokoli. Na ta način režiser, ne da bi prikazal soočenje med koleričnim protagonistom in ženo, nakaže, kakšne obremenitve nevidnega dela in skrbi za družino ženske prevzemajo v že tako zahtevnih življenjskih pogojih, za povrh pa so vpete v tradicionalne patriarhalne odnose, v katerih so nemalokrat odvisne od volje moških.



Čeprav je iz opisanega jasno, da je film zakoreninjen v težkih temah, je vseeno ravno zaradi perspektive otroka razgiban in radoveden, zaradi dinamike med očetom in sinom mestoma celo humoren. Kljub enostavni zasnovi in dolžini, ki za las ujame celovečerno kategorijo, Vinothraja P. S. uspe brez kakršnihkoli pojasnjujočih dialogov povedati veliko o vlogah v družini ter odnosih znotraj njih v specifičnem okolju, hkrati pa zariše pronicljiv portret tega okolja širše, podoba sveta, v katerega sta oče in sin, ki se po njem gibljeta, umeščena tako kot vsi ostali prebivalci, ki ga naseljujejo in ki se jim film priklanja.

KAJILLIONAIRE

ANJA BANKO

Takoj po koncu sveta bo ljubezen

V novem filmu ameriške multidisciplinarne umetnice Mirande July, ljubljenske ameriškega neodvisnega filma postdvdatisočih, je morda najbolj čutna in vidna praznina. Tako kot celovečerca **Jaz, ti in vsi, ki jih poznavam** (Me and You and Everyone We Know, 2005) in **Prihodnost** (Future, 2011) je tudi **Kajillionaire** (2020) film o sodobnem svetu, izpraznjem pristnih, ljubečih ali strastnih odnosov. Odtujenost od sveta, drugega in celo od samega sebe v avtoričinih filmih oblikuje nenavadne protagoniste, ki kot nekakšni vesoljci lebdiijo sredi obronkov »normalnosti«. A stik »normalnega«, tj. znanega, domačega sveta in odnosov v njem, ter odtujenega, nenormalnega, čudnega, le še bolj razkrije razpadajoče tkivo sodobne družbe.

Na prvi pogled te praznine ni: skorajda vsak kader, minimalistično postavljen na simetrično nedefinirana obrobja Los Angelesa, naseljujejo filmski protagonisti – nenavadna tričlanska družina prevarantov. Starša, Theresa (Debra Winger) in Robert (Richard Jenkins), sta že osivela, nekako zanemarjena **boomerja**, nikoli ali morda preveč izživeta, prekurjena hipija – ona je rahlo šepajoča, z dolgimi sivimi lasmi do sredine hrbta, v nekakšnih brezizraznih krilih in oblekah, on je rahlo

zavaljen, s plešo, ki jo obrobljajo ostanki las in z očali, vrednimi serijskega morilca. Njuna hčerka (Evan Rachel Wood) s pšeničnimi lasmi, ki padajo do pasu, in s hladnim, brezizraznim pogledom, oblečena v preveliko šumečo trenirko iz nekega drugega časa, nosi ime, ki v nadrealistično-absurdnem tonu filma pravzaprav deluje skoraj normalno: Stari Dolio. V duhu prevarantstva, ki se namesto krvi pretaka po žilah družine, je dekle dobilo ime po klošarju, ki je zadel na loteriji, a je žal vse porabil, preden bi lahko kaj zapustil svoji soimenjakinji.

Že od začetka filma so osrednji trije protagonisti predstavljeni kot nekakšne plastične karikature. Ko iz uvodnega kadra s polne avtobusne postaje odpelje pastelno rumen avtobus, za njim ostanejo tri nenavadno sključene figure. Približamo se jim v srednjem planu – očitno so na videz naključno čakajoči povezani. Na eni strani je oče, ki izza časopisa opazuje okolico, na drugi pa mama, ki s klopce osorno preverja, ali je trenutek primeren za akcijo. Na njun znak Stari Dolio kot Tom Cruise iz ene od **Misij nemogoče** poskoči in se odkotali po stopnicah v notranjost pošte, kjer iz sive neskončnosti predalčkov pretipa vsebino in pograbi vse, kar deluje vredno. Seveda so to same brezveznosti: kravata, ki morda je, morda ni prestižna, kupon ugodnosti ipd. Zgodba dobi nov obrat, ko mora družina poiskati denar za mesece zamujene najemnine. Ko »zadenejo«
brezplačni let za dva v New York, se tja in nazaj odpravijo zgolj zato, da bi pridobili denarno nadomestilo za izgubljeno prtljago.

Sprva se zdi, da je to le še en prevarantski načrt iz povsem vsakdanjih epizod majhnih prevar in tatvin te nenavadne družine, skozi katere se razpira osebnost hčerke. Ta za razliko od staršev vseskozi deluje, kot da se pod njeno nenavadno zadržano, kartonasto-dvodimenzionalno povrhnjico morda skriva nekaj povsem običajno človeškega, celo »normalnega«, kot je na primer želja biti ljubljen. Poveden je prizor, v katerem poskuša Stari Dolio zamenjati darilni kupon za masažo

za karkoli denarnega ali vrednega, torej izključno materialnega. Ko po pregovarjanju s korpulentno, očitno simbolno materinsko figuro maserke le sprejeme nekaj minut masaže, je zanjo vsak dotik pregrob in preboleč. Šele ko maserka roke zadrži nekaj centimetrov nad njenim telesom, se Stari Dolio za trenutek sprosti, celo solza steče po njenem obrazu, z njo pa se v trenutku odkrije cela čustvena paleta, ki se skriva za dotlej brezizraznim pogledom protagonistke. Seveda ravno takrat v sobo grobo vdreta mama in oče, ki poskušata, ne da bi opazila pretreseno hčerko, na vsak način od vsega skupaj iztržiti nekaj – če ne drugega in da situacija postane še bolj absurdna – vsaj luč v obliki kamna. Tudi ena od naslednjih epizod, v kateri se zgolj za dvajset dolarjev Stari Dolio namesto nekega dekleta udeleži starševskega tečaja in se tam sooči z možnostjo ljubečih starševskih odnosov, nadaljuje z orisom njene osebnosti, ki jo ključno določa skorajda tragična čustvena zavrženost.

Več kot očitno Stari Dolio torej hrepeni po starševski ljubezni, zaupanju in pohvali, pa tudi po spoznavanju sveta zunaj njihovega mehurčka. Nezmožna, da bi prebodla to prozorno milno steno, Stari Dolio z razočaranjem in nezadovoljstvom sledi staršem v vedno istih podvigih. Tokrat pa jo presenetita in v njihov krog povabita naključno neznanke z letala. Melanie se izkaže za tipično ljubljeno ameriških src, ki zmehča celo zategnjena starša. Seveda ni naključje, da jo upodablja Gina Rodriguez, večinskemu občinstvu znana iz priljubljene TV-serije, parodije južnoameriških telenovel **Devica Jane** (Jane the Virgin, 2014–2019, Jennie Snyder Urman). Melanie je vse, kar Stari Dolio ni: zgovorna, odprta, ponosna na svojo ženstvenost. Kot se v postmodernističnem podpisu filmarke razloži protagonistka sama, jo k nenavadni družini prevarantov pritegne banalnost – navdušenje nad žanrom filma prevare in tatvin, njen sploh najljubši film je seveda **Oceanovih 11** (Ocean's 11, 2001, Steven Soderbergh). K





temu gre dodati tudi ne tako direktno nakazano dejstvo, da je vstop v svet te čudaško-asketske družine zanjo tudi pobeg od njenega sveta, predvsem mame, ki jo stalno zasuva s klici, goro neuporabnih »topšopastih« predmetov in klasično, pretirano ljubečo skrbjo. Pripovedna logika seveda zahteva, da mehurček te nenavadne družine zdaj počí: odnosi se v pohlepu, strahu, poželjivosti razrušijo in Stari Dolio je končno postavljena, bolj točno, porinjena pred izbiro: družina ali svoboda, kamor ji vrata odpira prav Melanie.

Kajillionaire kljub premisi iskanja lastnosti mlade protagonistke ni film o odraščanju. A ne zato, ker bi bila junakinja pri svojih šestindvajsetih prestara za ta žanr, temveč zato, ker film skozi pripovedno linijo protagonistov v ospredje postavlja družbeno in ne intimno, predvsem pa nič kaj hvaležno ne metaforizira medgeneracijskih odnosov, predvsem generacije *boomerjev*. Da sta starša sicer nekoč imela »normalno« življenje, se kaže skozi drobce pogovorov in naključne pripombe, najbolj očitno v prizoru, ko skupaj z Melanie kot »družina« obiščejo neko njeno stranko iz optike – seveda z namenom, da si prisvojijo čekovno knjižico. A izkaže se, da je prevara dvojna. Umirajoč in zapuščen starec ne potrebuje očal, ampak hoče slišati normalnost: žvenket posode, glas televizije, pogovor o šolskem dnevu in košnji trave, pianino. V tistem trenutku mama in oče prvič prevzameta vlogo mame in očeta, kot da sta mama in oče pravzaprav ves čas že bila: ljubeča, pozorna, celo njun glas ob zvokih pianina dobi svetlo barvo. Zdi se, da to nenadoma razelektri napeto vzdušje filma, kljub temu da se v sosednji sobi zgodi smrt. Celo Stari Dolio, katere obraz oblije žarek sonca, ki posije skozi okno, je za trenutek videti srečna.

Iskanje in sprejetje sreče, ki pomeni pot stran od staršev, zanjo ni povsem enostavna, kaj šele enoznačna: ljubezen, ki jo spozna, je nenadoma vsa ljubezen hkrati – ljubezen matere, prijateljice in ljubimke. Ta nedefiniran cunami čustev se iz nje izlije po potresu, ki se ga njena družina strašno boji kot

nastopa konca sveta. Ta se kot tak tudi zgodi, seveda v slogu, ki se ne izneveri značaju avtoričine filmske govornice. Ko se tla zatresejo, se zatresejo v najtemnejšem kotičku filma – v zunanji stavbi stranišča na bencinski postaji. Banalnost in vulgarnost straniščne teme se nenadoma spremenita v neskončno globino zvezdnega neba. Novi svet, v katerega skozi vrata plane Stari Dolio, je svet ljubezni.

Kot namigne že naslov, je *Kajillionaire* ves čas tudi pripoved o kapitalizmu in potrošniški kulturi, kar je tisto, od česar in hkrati k čemur v do absurda parodirani »dobri veri« bežita starša. Materialne dobrine in lažni ljubeč odnos sta kot dve zmerljivki, ki obvisita v zraku njihovega najemniškega stanovanja. To pa je nekakšna pisarna, po steni katere se nekajkrat na dan zvali roza pena mehurčkov iz sosednje tovarne. Manifestne parole staršev večkrat obvisijo v zraku, se zataknejo nekje v praznini, ki se razteza v njihovem družinskem odnosu. A ekscentričnost filmskih protagonistov je daleč od prikaza enkratnosti ali edinstvenosti njihove čudnosti – liki pred gledalcem izpadejo kot popolnoma normalni, s potezami, ki so pravzaprav znane in domače. Miranda July, mojstrica »quirky« sloga, torej nenavadnega, prismuknjenege, samo-svojege in čudnega, je mnogo značajskih kazalcev odnosov in družbenega v filmu natančno secirala ter sodobnosti skozi parametre parodije, absurda in nadrealistične drznosti nastavila ogledalo, v odsevu katerega se morda tokrat sploh prvič v njenem filmskem delu kažejo tudi elementi optimizma.

PALM SPRINGS

IGOR HARB

Feministične študije z vzporedno fiziko

Filmi o časovnih zankah postajajo vse bolj priljubljeni, saj ta MacGuffin omogoča avtorjem veliko variacij, da lahko ponudijo času primerno sporočilo. To velja tudi za aktualno romantično komedijo **Palm Springs** (2020, Max Barbakov), ki je tako zelo neodvisna, da si niso mogli privoščiti snemanja v elitni puščavski oazi, po kateri film nosi ime. Glavni junak



Nyles (Andy Samberg), fant ene od družic na poroki, je ujet v časovno zanko, v kateri nenehno ponavlja poročni dan. Vzrok za zanko je nenavaden pojav v votlini, ki se je odprla po potresu, zaplet filma pa se začne, ko mu neke noči v jamo sledi nevestina sestra Sarah (Cristin Milioti).

Podžanr časovne zanke je definiral **Neskončen dan** (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis), v katerem mora Bill Murray premagati karmo in postati boljši človek. Čeprav razlog za zanko v filmu nikoli ni podan, pa jo junak prebije šele, ko z veliko truda in vneme poskrbi, da imajo vsi okrog njega kar najboljši možen dan, s čimer dokaže, da mu je mar za druge. Ta koncept je produkt svojega časa in kasnejše variacije iskanja različnih pristopov k rešitvi problema so imele druge moralne podmene. Grozljivka **Salvage** (2006, Joshua in Jeffrey Crook) je časovno zanko nenehno umorjenega dekleta predstavila kot pekel njenega morilca, istega leta pa je na Japonskem izšel animirani film **Dekle, ki je skočilo skozi čas** (Toki o kakeru shōjo, 2006, Mamoru Hosoda) o srednješolki, ki z močjo potovanja skozi čas poskuša razrešiti osebne težave, a ugotovi, da jih s tem povzroča drugim. Animacija iz 2006 sicer velja za najboljšo izmed štirih priredb istoimenskega romana Yasutake Tsutsuija iz leta 1967, ki je eno bolj vplivnih del tega podžanra.

Kot junaka *Palm Springs* kmalu ugotovita, rešitev iz njune zagate ni karmična, zaradi česar je Nyles že obupal v iskanju izhoda in zgolj skuša preživeti dan s čim manj napora ter čim več zabave. Sarah pa je po drugi strani odločena, da najde odgovor, in se zato loti učenja kvantne mehanike, saj ji neomejen čas omogoča, da razkrije skrivnosti vesolja, kot je potovanje skozi čas. Na metaforični ravni je to zgodba, ki smo jo videli že nešteto krat; na takšnih sta Sambergova vzornika Adam Sandler in Seth Rogen zgradila kariere: nedorasli (moški) junak mora sprejeti odgovornost, da si zasluži ljubezen veliko bolj urejene in sposobne ženske. Znanstveni

pristop, ki ga ubere junakinja, pa je tudi vzporednica s filmom **Srečen smrtni dan 2** (Happy Death Day 2U, 2019, Christopher B. Landon). Gre za nadaljevanje filma **Srečni smrtni dan** (Happy Death Day, 2017, Christopher B. Landon), v katerem je glavna junakinja Tree skozi zanke odkrivala svojega morilca, v drugem filmu pa se izkaže, da to ni bilo dovolj, saj razlog ni bil metafizičen, temveč fizikalen. Tako se v drugem filmu nauči fizikalnih teorij potovanja skozi čas in sodeluje pri izdelavi časovnega stroja, da se odreši, s tem pa, podobno in še bolj očitno kot *Palm Springs*, pokaže, da je študij trdih znanosti pot do ženske emancipacije. Seveda pa Sarah in Tree nista dorasli C. J. Walker iz filma **See You Yesterday** (2019, Stefon Bristol), na znanost mahnjeni najstnici iz Queensa, ki naredi časovni stroj, da bi ustavila smrt svojega brata, ki ga je ubil policist.

Pravzaprav so za ta podžanr značilne feministične podtati, predvsem močni ženski liki kot v **Teci, Lola, teci** (Lola Rennt, 1998, Tom Tykwer), **Russian Doll** (2019, Natasha Lyonne, Leslye Headland in Amy Poehler), **Na robu jutrišnjega dne** (The Edge of Tomorrow, 2014, Doug Liman), **Poslednja dekleta** (The Final Girls, 2015, Todd Strauss-Schulson) in **Dom gospodične Peregrine za nenavadne otroke** (Miss Peregrine's Home for Peculiar Children, 2016, Tim Burton) ter v prej omenjenem filmu *Dekle, ki je skočilo skozi čas*. Tudi kadar imajo ti filmi tradicionalnega akcijskega ali romantičnega protagonista, ženski liki praviloma niso pasivni, temveč ključno pripomorejo k razrešitvi zapleta, pogosto s tem, da protagonistu služijo kot vzor, ideal, ki naj ga moški skuša doseči. Zanimivo bo videti, kako se bo ta podžanr razvijal po trenutnem vrhuncu, saj je napovedanih še več filmov s časovnimi zankami. Že do objave tega članka bosta na voljo kar dva z veliko potenciala: najstniška romanca **Map of Tiny Perfect Things** (2021, Ian Samuels) in akcijski triler **Boss Level** (2021, Joe Carnahan).

THE BOYS

ALJOŠA HARLAMOV

Veličastna smrt žanra

Žanr stripovskih superjunakov je do danes preстал številne nujne faze svojega razvoja in bil prisoten pri vseh pomembnih zavojih zgodovine filmske oziroma televizijske industrije. Pojavil se je tako rekoč s komercialnim filmom konec tridesetih in v štiridesetih let, v osemdesetih konkretno zajahal val modernega blockbusterja ter nato z njim v devetdesetih nekoliko utrujen obstal, se potikal po malih ekranih, dokler se ob prelomu stoletja ni zamislil nad sabo, zresnil ter z novo pridobljeno samozavestjo preoblikoval kulturo za vedno. V samo nekaj zadnjih letih je, predvsem z Marvelovim vesoljem, multimedijem hiperkapitalističnim *Gesamtkunstwerk*om, postal eden osrednjih sodobnih popkulturnih žanrov. Vsekakor se torej ni čuditi, če mu že nekaj let številni filmski kritiki in ustvarjalci, dostikrat z očitno nestrpno privoščljivostjo, napovedujejo zaton. Da so se ti glasovi okrepili prav v zadnjem času, seveda ni naključje, saj govor o »smrti žanra stripovskih superjunakov« ne sovпада le z megalomanskim zaključkom t. i. Marvelove tretje faze, ampak tudi s pojavitvijo meta-žanrskih parodij, med katerimi naj omenim vsaj **Deadpool 1 in 2** (Tim Miller, 2016 in David Leitch, 2018) ter **Shazam** (David F. Sandberg, 2019), preden se lotim parodije, ki ji je v resnici doslej uspelo najbolje anatomsko razkosati žanr ter osmešiti ne le številnih priljubljenih žanrskih elementov, ampak tudi samo priljubljenost žanra in navdušenje gledalcev nad njim. Gre za serijo **The Boys** (2019–), nastalo po istoimenskih stripih (2006–2012) scenarista Gartha Ennisa (pred tem je delal na serialu **Preacher** ([2016–2019] ter soscenarista in risarja Daricka Robertsona [avtorja *Transmetropolitana*]). Stripi, kar ni nepomembno, so najprej izhajali pri Wildstormu, podjetju v lasti giganta DC Comics, dokler jih niso tam »zaradi vsega preveč« ukinili in so prešli v okrilje podjetja Dynamite Entertainment. Serija o superjunakih, ki jih njihova supermoč superpokvari, je ustvarjalno v rokah Erica Kripkeja, ki ga poznamo že po **Supernatural** (2005–2020), in je po dveh sezonah ena najbolj gledanih izvirmih serij Amazonovega pretočnika. Čeprav

si je gledalce pridobila najbrž tudi zaradi nazornih prizorov nasilja in seksualnosti ter tipičnih stripovskih otročjih, a učinkovitih bizarnosti, ki so sicer v primerjavi s stripom še precej omiljeni, pa je njena kakovost zagotovo predvsem v realističnem prikazu obstoja superjunakov v sodobnem kapitalističnem svetu. Če je Marvel zlasti v filmih o Stotniku Ameriki vsaj poskušal odpreti vprašanje, kako bi na pojav superjunakov odgovorila vojaška industrija, a je ostajal pri tem precej neoliberalno naiven, pa se serija *The Boys* vpraša, kako bi superjunaki delovali v času globalnih megakorporacij ter kako bi skušali svoje supermoči unovčiti. Trik je namreč v tem, da zgodba ne govori o superzlikovcih, ki bi si skušali podrediti svet in mu vladati ali pa uničiti človeštvo (deloma to sicer uvedejo v drugi sezoni z likom Stormfront, ki jo igra Aya Cash), temveč vztraja pri stereotipnih superjunakih, ki rešujejo ljudi pred raznimi nesrečami in katastrofami, se borijo proti kriminalu in rešujejo svet, a to počnejo bodisi z nekakšno zvezdniško naveličanostjo, že *spleenom*, ali pa z jasno zavestjo o svoji superiornosti, ki je nad vsako moralo in človeškimi zakoni. Še najbolj pa jih zaznamuje to, da delujejo pod okriljem in v lastništvu korporacije Vought, ki njihove usluge za plačilo ponuja mestom v ZDA oziroma na globalni ravni ameriški vojski, kar je odkrita aluzija na Marvel oziroma DC (metaforično pa seveda na vse globalne korporacije, tudi lastnico Amazon). Ustrezneje je torej govoriti o anti-superjunakih, saj jih zaznamuje vse človeške, prečloveške slabosti: pohlep, nečimrnost, egoizem, častihlepnost, požrešnost, narcisoidnost ... Še natančneje pa lahko govorimo kar o arhetipih superjunakov, namreč o ničejanskih »nadljudeh«, saj opijanjeni od svojih moči postanejo ne le vrhovna kasta zvezdnikov, ki poleg reševanja ljudi najdejo čas tudi za snemanje reklam in filmov o svojih pustolovščinah, so pravzaprav Voughtovi potrošniški izdelki, ampak v svoji brezbriznosti do kolateralne škode pri opravljanju junaštev, pa tudi v arogantnem pokroviteljskem odnosu do nemočnih



žrtev izkazuje jasne rasistične poteze nad-ljudi. Temu ustvarjalci v drugi sezoni pripnejo še v ZDA tako aktualni belski supermatizem, ki pa z enako močjo nagovarja tudi meta-žanrsko, saj vemo, da se večja raznolikost pri superjunakih pojavlja šele zadnje čase, ko postaja na to pozornejša vsa industrija zabave. Tema superiornosti superjunakov je sicer osrednja tudi zato, ker se Kripke na tej točki pomembno oddaljuje od stripovske predloge, saj William Butcher (Karl Urban) ter njegova četica obstrancev, ki se zoperstavijo Voughtovim superjunakom, ostajajo sleherniki in (zaenkrat še) ne konzumirajo »elementa V«, ki bi tudi njim dajal supermoči.

Kot že zapisano, serija razstavlja številne elemente žanra, pa tudi stripovske, geekovske kulture, ter jih skuša celostno in kompleksno obdelati z več vidikov; s tem na trenutke spominja na najboljše epizode serije **South Park** (1997–), posebno ker pri tem do žanra pristopa brez omalovaževanja, saj v nasprotju s poenostavljenimi modeli recepcije žanra fascinacija z žanrom pač ne izključuje ironične distance in (samo) kritike. Če kaj vemo o žanru stripovskih superjunakov, vemo to, da v veliki meri ostaja prepreden z moško/patriarhalno (stereotipno) fantazijo in pogledom na žensko kot objekt, kar serija v prvi sezoni nagovori v enem boljših priključitev #jastudi v popularni kulturi. Ko se Sedmerici, ki so osrednja, nekakšna elitna skupina superjunakov, pridruži nova članica Starlight (Erin Moriarty), je že takoj ob prihodu žrtev spolnega nadlegovanja – pri čemer gre tako za toksično moškost oziroma šovinizem, ki je pri superjunakih, teh ultimativnih akcijskih likih, arhetipskem orodju vzgoje dečka v moškost, še toliko bolj izrazito poudarjena, a je istočasno prepletena s precej bolj vsakdanjo pozicijo moči v korporativnih patriarhalnih strukturah, kamor mora biti ženska »skozi iniciacijo« šele pripuščena. V drugi sezoni se nato dotaknejo še očitno seksualiziranih kostumov superjunakinj, pa tudi komercializacije »woke« kulture, ki jo znova pomembno oblikuje moška



fantazija, saj korporativni piar takoj pograbi preračunljivo razkrito lezbištvo Queen Maeve (Dominique McElligott) in »žensko moč« zdaj trojice superjunakinj ter jo hitro zapakira v komercialni potrošniški izdelek s privlačnim geslom (»Girls get it done!«) in podobo.

In čeprav druga sezona morda ne uspe povsem slediti odličnosti prve, predvsem pa nekoliko razočara pri razvoju likov, ji vsekakor ne moremo očitati pomanjkanja kompleksnosti ali zanimivih tem in motivov (omeniti gre vsaj astro-turfing in druge manipulacije družabnih omrežij). Predvsem pa ravno zaradi svojega večpomenskega komentarja žanra stripovskih superjunakov še vedno ostaja eden najboljših izdelkov tega žanra. In če je to smrt tega žanra, je takšna, kot mora biti: spektakularna, brezkompromisna, cinična in neizmerno zabavna.

NORMALNI LJUDJE

VERONIKA ŠOSTER

Nezlomljiva vez

Včasih se zdi, da smo o odnosih videli in slišali že vse, kar se je videti in slišati dalo. Da je bilo preigranih dovolj variacij na temo nefunkcionalnega, destruktivnega ali zlomljenega odnosa, da je bilo dovolj potapljanja v družinske in ljubezenske travme. Da je skratka vse samo še kopija kopije. A vsake toliko se zgodi presenečenje, kot je *slow burn* miniserija **Normalni ljudje** (Normal People, 2020, Lenny Abrahamson in Hettie Macdonald), posneta po istoimenski knjižni uspešnici trenutno največje milenjske avtorice, irske pisateljice Sally Rooney. Čeprav je bistvo serije *le* odnos med protagonistoma Connellom in Marianne, nas ta prefinjena mojstrovina skozi dvanajst 20-minutnih delov zaziba v poseben trans, iz katerega se še dolgo nočemo zbuditi. V čem je trik? Morda v tem, da serija nikoli ne pozabi, da gre v prvi vrsti za intimni odnos, ki je pomemben in zanimiv ravno zato, ker je tako edinstven in »samo njun«, obenem pa se zna odpreti navzven in ponuditi prelomnice, formativne izkušnje, s katerimi se lahko poistoveti vsak gledalec; vse od prvega poljuba do prvega razočaranja ali sramu do ljubosumja, zlomljenega srca in prvega spolnega odnosa.



Glede na zapisano bi bilo mogoče sklepati, da gre za pocukrano dramo o odraščanju, kar je deloma celo res, a ji to ne škoduje – ker ima do osrednjega para primerno distanco, ju lahko prikaže trezno in življenjsko, čeprav od časa do časa navrže kaj primerno sladkobnega, da poboža srce. Poleg tega je serija resna študija posledic družinskega okolja, ki odraščajočega človeka hočeš nočeš določa. Marianne (Daisy Edgar-Jones) in Connell (Paul Mescal) sta zato tudi nekakšna prototipa; on prihaja iz manj premožne družine, oče je odsoten, mama izjemno ljubeča in topla, ona pa iz bogate družine, kjer se delijo klofute in razbija porcelan. Različni izhodišči poskrbita za ogromno (komunikacijsko in čustveno) vrzel med njima, ki včasih zazeva tako na široko, da je že boleče. Od tu bi zgodba zlahka zavila v smer moralke, a tega ne stori – pokaže ju kot samostojni osebi, ki se *na svoj žalostni način* spopadata z vso prtljago, ki jima je bila optana, in ne jadikujeta nad svojo usodo, čeprav se občasno vseeno potopita v morje bridkosti.

Odločitev za umirjen tempo serije je bila pravilna, saj je glavni namen prikaz krhkosti in kompleksnosti odnosa, ki se spleta med njima, za kar je potreben čas. Prvih nekaj epizod se zgodba malenkost vleče, sploh če jo gledalec pozna že iz knjige, potem pa preprosto začara s svojo nežnostjo in iskrenostjo. Tu pomaga izjemna kemija med mladima igralcema – to je celo prva Mescalova resnejša vloga –, ki imata sicer na voljo kar nekaj zelo spretno spisanega dialoga (verjetno je bila pri tem v veliko pomoč kar avtorica romana, ki je sodelovala pri scenariju in ima odličen občutek za živ dialog), a prav tako ogromno tišine, introspekcije, mimobežnih trenutkov, ki temeljijo le na njuni mimiki ali kretnjah. Sploh Edgar-Jones je v svoji igri eterična, nikoli pretirana ali površna. Zato tudi *voice over*, ki je pogost pri bolj introspekcijskih zgodbah, tu ni potreben, saj se vse neizrečeno in zamolčano materializira s pomočjo drugih

prijemov, od že omenjene igre do pametno odmerjenih dialogov in melanholične irske scenografije – ko se protagonista v nekem trenutku znajdetta v Italiji in skorajda poustvarita prizore iz filma **Poklič me po svojem imenu** (Call Me by Your Name, 2017, Luca Guadagnino), delujeta sicer še vedno pristna, a si vseeno oddahnemo, ko se spet znajdetta v »svoji zgodbi«. Ravno idilična, rahlo mračnjaška irska narava, natrpani bari in boemska dublinska stanovanja so tisto, kar ju zares usidra v fizični svet, čeprav se zdita na trenutke od njega čisto oddaljena.

V ospredju serije je en sam odnos, ki ga v teku ducata epizod spoznamo do obisti in nas odnese stran od ponorelega sveta, v posebno intimo para. Serija uteleša tisti občutek prve ljubezni, ki je usodna in neponovljiva, Marianne in Connell pa sta si v svojem bistvu tako predana, da se pogosto zgodi, da svet okrog njiju kar izgine. Sploh v seksualnih prizorih, ki jih v seriji ne manjka in so res prijetno presenečenje. Kjer se nekateri odločajo za puritanstvo (primerno odrezan kader, odeje, perilo), drugi za hladnost ali vulgarnost, se *Normalni ljudje* zavedajo čustvenega naboja, ki ga prizori nosijo, zato ne gre za naključne trenutke intimne, ampak prav vsako seksualno dejanje nosi sporočilo, je tam z razlogom in je tudi obdelano z občutkom. Pri snemanju intimnih prizorov so se zanesli na svetovalko Ito O'Brien, ki sodeluje tudi pri seriji **Sex Education** (2019–), kar je bila pametna odločitev. Če bi bili namreč ti ključni prizori posneti slabo ali pa bi jih zreducirali na klišejsko padanje med rjuhe, bi serija izgubila večino svojega vzdušja, pa tudi karakterizacije. Ravno med seksom se namreč dogaja ogromno spoznavanja (sebe in partnerja), zato bi lahko bilo nespretno ravnanje z romanesknim gradivom na tem mestu pogubno.

Seveda pa ni vse, kar ima serija za ponuditi, le izčiščen ljubezenski odnos. Skozi odzive obeh glavnih likov komentira različne problematike, predvsem družbeno

hierarhično – kar je za Marianne vsakdanje, je lahko za Connella nedosegljivo, nepredstavljivo (na primer draga potovanja). Kar je za Connella katastrofa, je za Marianne le nevšečnost (na primer kraja denarnice). Česar je Connella sram, Marianne sploh ne opazi (da njegova mama čisti hišo Mariannine družine). Nekaj splošnega družbenega komentarja podajajo tudi razni pogovori med prijatelji ali debate na fakulteti, a ti poskusi so precej prisiljeni; ne dosežejo svojega cilja, temveč nerodno obvisijo v zraku. Je pa zato bolj uspešna pri slikanju obeh družin, ki sta ključni za razumevanje protagonistov. Vseeno bi lahko bilo družinskih prizorov več, saj ostajajo nekatere slepe pege ali pa vsaj zdrsi, ko se zdi, da je družinska dinamika preveč zreducirana na posamezen prizor – da dejansko gledamo *best of* (oziroma *worst of*) trenutke.

Ker je vse osredotočeno na glavni par, je tudi stranskih likov malo, izstopajo le tisti, ki pomenijo korak v razvoju Marianne ali Connella. To ni nič slabega, saj sta dovolj polnokrvna lika, da serija ne izpade šablonska, je pa vseeno ostal neizkoriščen potencial romana, ki ni bil kronološki in je bil zato malenkost bolj razgiban. Podobno kot v romanu tudi v seriji konec ostaja odprt, saj se Connell odpravi v New York, Marianne pa ostane doma (v seriji je verjetno malo bolj optimistično naravnana zaradi strahu pred gledalci bolj klasičnih serij, ki pričakujejo naslednjo sezono ali pa lušno pentljico). Čar take poteze je, da je to dejansko edini možen konec, saj razumemo, da je njuna vez večna in teče globlje od vsega. *Normalni ljudje* so torej serija, ki do zadnjega diha in še čez verjame v tisto nekaj več, tudi če boli. In to je preprosto čudovito.

ETHOS

MUANIS SINANOVIĆ

Etos subtilnosti

Turška serija **Ethos** (Bir Baskadir, 2020, Berkun Oya), kakor se naziva v angleščini, vsekakor ni tipična Netflixova produkcija. Že na prvi pogled je vse nekako drugače. Dogajanje je utemeljeno na dialogu, kamera je veliko časa



statična, ni velikih kinematografskih eskapad, ne poigrava se z žanrom, ne ustvarja posebne atmosfere. Nič nenavadnega, saj je njen avtor Berkun Oya, katerega primarni poklic je pisanje dram. In res bi lahko *Ethos* označili za gledališko serijo.

Njena literarnost je tudi v tem, da prikaže celo serijo likov z različnimi ozadji, ki predstavljajo neko družbeno skupino, a pri tem nikakor niso zvedeni na reprezentativno vlogo, temveč imajo precej dodelane psihološke profile. Med slovitimi primeri zadnjega obdobja bi v tem posebnem aspektu vzporednice lahko iskali pri **Normalnih ljudeh** (Normal People, 2020, Lenny Abrahamson in Hettie Macdonald), seriji, ki je prav tako nastala po literarni predlogi Sally Rooney.

Sprva se nekatere poteze nadaljevanke v osmih delih zdijo klišejske. Občutek lahko dobimo, da so iz rokava potegnjene že zdavnaj obrabljene karte z repertoarja psihologizacije likov. Vendar se skozi razne subtilne dogodke – v samih dialogih – izkaže, da gre za tiho subverzijo. Tako denimo Meyrem (njeno ime je aluzija na izročilo o Mariji, Jezusovi materi), podeželsko, verno dekle in osrednja junakinja pripovedi, začne s terapijo pri psihoanalitičarki sekularnega ozadja. Ta ji skuša podtakniti predvidljivo interpretacijo, da se je zaljubila v moškega, pri katerem čisti (depresivnega ženskarja, bogatega DJ-ja, ki ima nerazrešen odnos z materjo), kar ocenjuje na podlagi njene zadržanosti pri govorjenju o njem. A izkaže se, da na tem ni nič, Meyremina cenzura je povsem zavestna, saj zaradi tradicionalnih prepričanj ne želi govoriti o delodajalčevem osebnem življenju. V resnici je ravno nasprotno: psihologinja ima nezaveden problem z njo ...

Takšnih pogosto presenetljivih jukstapozicij, ki se jih sprva niti ne zavemo in pridejo na plan v nekih povsem drugih dramskih situacijah, je veliko. V njih se subtilno

zarisujejo osrednje teme turške družbe: razredne razlike, odnosi med sekularno in versko Turčijo, med Turki in Kurdi, urbanim in ruralnim, ne da bi bila politična vprašanja kdaj eksplicitno postavljena v prvi plan.

Eden od narativnih postopkov, ki poskrbijo za ta slikovit in detajlen vpogled v plasti turške družbe, je srečevanje med protagonisti, za katere drugi ne vedo. Tako lahko oseba A govori o osebi B, ki je nekako povezana z osebo C. Vendar se v tem nahaja tudi šibka točka, prepogosto se znanstva in povezave zdijo preveč neverjetni, preveč tendenčno zastavljeni, sploh če upoštevamo, da zgodba poteka v ogromnem vlemestu, kakršno je Istanbul.

Med močnejšimi platmi pa je zmožnost, da se serija ne opredeli, temveč ohrani večplastno perspektivnost, ko se giblje med različnimi življenjskimi oblikami. Pri tem junaki pogosto prehajajo iz enega okolja v drugo in nobeno nima privilegirane izhodišča.

Čeprav serija temelji na dialogih in interierjih, so nekateri oddaljeni plani in koti, s katerimi kamera zajema Istanbul, izjemni. Denimo visoki posnetek neke povprečne istanbulske ulice, ki deluje že skoraj dokumentaristično ter poskrbi za našo radovednost, obenem pa podkrepi realistično dimenzijo dogajanja. Ali pa nepozaben kader, v katerem opazujemo mesto, ki valovi na hribih, nad katerega se vzpenjajo visoke stolpnice v žarkem popoldanskem soncu, pa tudi posnetki blokovskih obrobij, ki nas spomnijo na naša postsocialistična okolja.

Uporaba glasbe ima lahko različne učinke. Po eni strani je takšno priložnostno spoznavanje z novejšo turško produkcijo izjemno zanimivo, po drugi pa se večkrat zdi, da glasba zgolj predvidljivo krepi vzdušje prizora. Vendar je tudi nekaj skoraj eksperimentalnih momentov, kjer se zvok in vsebina prizora ne ujemata v celoti, in v tej razliki se odpre zanimiva glasbeno-poslušalska izkušnja. Včasih na

začetku ali koncu epizode vidimo koncert klasične turške, z etnom zaznamovane popevke z velikim orkestrom, ki za dogajanje (vsaj če ne razumemo besedila) nima velikega pomena, a je preprosto prijetno pred ekranom to nekaj minut spremljati, gledati in poslušati.

Še posebej velja izpostaviti igralsko predstavo Fatiha Artmana v vlogi klasičnega moškega s podeželja, varnostnika v nočnem klubu, ki mu zaradi ženine depresije stvari uhajajo iz rok, zato se oprime prvega sredstva, ki mu je na voljo: zatekanja v izbruhe jeze. Vendar njegov lik še zdaleč ni demoniziran, temveč je prikazan na kompleksen način, s slabostmi in vrlinami v socialnem kontekstu. Prav tako velja omeniti Tülin Özen v vlogi psihologinje z revnim kurdskim ozadjem, ki je razpeta med lastne družinske probleme in svoje ozadje ter socialni krog urbanega višjega srednjega razreda. Nekaj je tudi odlično odigranih stranskih vlog.

Na videz preprosta struktura skriva tudi izvirne režijske pristope. Predvsem velja poudariti, da serija estetsko ne daje vtisa generično homogenega produkta, temveč je opazna določena umetniška skrb, kar ji daje poseben pečat, čeprav je očitnih tudi nekaj napak.

Ethos bo najbrž prepričal tiste, ki so že nekoliko naveličani različnih tropov serij ameriške produkcije. Meditativna narava, literarni značaj in subtilna socialno-psihološka obravnava tem in človeških usod ponujajo vrnitev v klasične pripovedne tokove, ki pa ravno zaradi izvzetosti iz trenutnih trendov znova delujejo osvežujoče. Ključna je odsotnost potrebe po šokiranju, za katero se zdi, da je skoraj nujna komponenta ameriških serij, ki želijo doseči široko občinstvo. Namesto tega se soočimo z neko specifično mehko pri obravnavi človeških napak in žalosti. Pomemben vidik je še reprezentacija dela sveta, ki v zahodni popkulturi nima vidnejše vloge in v mainstreamovskem diskurzu zastopa vlogo sovražnika.



Zmotiti se bolje

Jela Krečič, *Zmote neprevaranih – od modernizma do Hollywooda* (Analecta, 2020)



BOJANA BREGAR

»Zakaj se zabavna industrija v nekem zgodovinskem trenutku ustraši svoje lastne fiktivne funkcije?« se glasi vprašanje, ki si ga filozofinja Jela Krečič zastavi v izhodišču svojega novega dela z naslovom *Zmote neprevaranih – od modernizma do Hollywooda*, pred kratkim izdanega pri Analecti.

Avtorica, katere teoretski opus se giblje na teritoriju preučevanja popularne kulture in umetnosti, se na nekaj več kot dvesto straneh nameni načrtovati in ovrednotiti premik k »avtentičnosti« na polju umetniške zgodovine od moderne do postmoderne, v drugem delu knjige pa fokus premakne na primere fikcije v popularni kulturi.

Od hollywoodskih blockbusterjev do priznanih del »kvalitetne TV« filmi in serije v določenem trenutku polpretekle zgodovine pričnejo zapuščati uveljavljene žanrske konvencije fikcije v prid bolj realističnemu upodabljanju življenja. V industriji, ki »ustvarja sanje«, se, po vsem sodeč, pojavi dvom o ključnih orodjih ustvarjanja fikcije. Namesto tega se trudijo v svoje narative vključiti elemente vsakdanjega sveta, sveta »malih ljudi«, pri čemer zasledujejo teme družbenih problematik na način, značilen za žanr socialnega realizma (bralke in bralci, ki so seznanjeni s klišeji o slovenski poosamosvojitveni filmski produkciji, najbrž ne potrebujejo daljše razlage).

Toda – kot poudari Krečič že v predgovoru – to teženje k realizmu (ali, če rečemo malce zlobneje, realistično »teženje«) ne obrodi pričakovanih sadov – v želji po prikazovanju resnice tem delom nujno spodleti. Zakaj?

Po odgovor nas avtorica v prvem delu knjige napoti sprva k tistemu projektu umetnostne zgodovine, ki se je pod vplivom *zeitgeista*, zaznamovanega s psihoanalizo in koncem velikih zgodb, odrekel klasičnim idealom

umetnosti in s serijo manifestov začrtal svojo vizijo prihodnosti pod zastavo »strasti do realnega«.

Strast do realnega, ki ji je slavno ime nadel Alain Badiou v *Dvajsetem stoletju*, zasleduje in zaznamuje moderno in njene avantgarde, vse dokler – tako avtorica – z nastopom postmodernizma po drugi svetovni vojni, »s 'kulturnim obratom' kapitalizma strast do realnega zamenja strast do vednosti: po eni strani umetniška dela reflektirajo pogoje lastnega nastanka in tradicije, po drugi strani je umetniška sfera z umetniškimi institucijami postala prostor osveščenosti, družbene angažiranosti – neprevaranosti«.

Kar je torej zaznamovalo slavna dela od »Fontane« Marcela Duchampa do kasnejših intervencij popartovcev, odpre vrata postmoderne umetnosti, ta pa samorefleksijo pripelje do roba – do ravni ironije.

»Neprevaranost« je duhovni otrok te samoreflektivne ironije. Ker umetnost postmoderne temelji na strasti do vedenja, morajo umetniki in njihova dela nenehno signalizirati svojo vednost o sebi samih, o pogojih lastnega dela, pa tudi svojo ozaveščenost in moralno superiornost (*wokeness*), do katere je avtorica še posebno kritična, kot je razvidno v drugem delu knjige.

Kritiko »zavedenosti nezavedenih« Krečič v tem delu premakne na poligon zabavne industrije. Od 'kvalitetne TV', kjer v precep vzame znani seriji **Dekleta** (*Girls*, 2012–2017, Lena Dunham) in **Oglaševalci** (*Mad Men*, 2007–2015, Matthew Weiner), do filmov superherojskega žanra z Batmanom in Jokerjem na čelu – vsi naj bi boleli za simptomi iste »bolezni«, postali so obsedeni z zasledovanjem avtentičnosti, ozaveščenosti in samozavedanja. Prav tako je z današnjimi

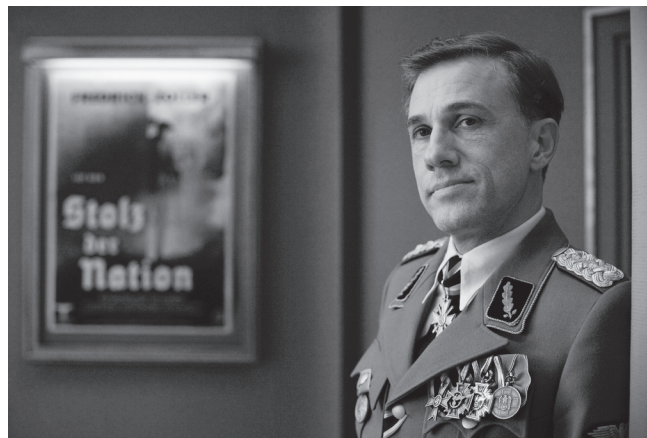
Njegovo nezvesto dekle (1940)



Oglasařnici (2007-2015)



Dekleta (2012–2017)



Neslavne barabe (2009)

zvezdniki, meni avtorica. V nasprotju z zvezdami iz zlatih let Hollywooda je danes zaželeno, če ne že skoraj zahtevano, da slavni igralci in igralko signalizirajo svoj *wokeness*, se politično angažirajo, z javnostjo delijo intimne detajle, od zdravstvenih in psiholoških problemov do spolnega življenja itd.

Vpogled v življenje »prave« osebe onkraj zvezdniške persone avtorica okliče za sicer »nekaj najbolj žalostnega in dolgočasnega«, predvsem pa zlaganega, kajti še posebno v času družbenih medijev (katerim v knjigi sicer ne namenja preveč časa), v javnosti nujno »igramo«, nosimo maske in skrbno načrtujemo naš teater realnosti.

Na tem mestu je treba priznati, da bo za nekatere bralce zagotovo težavno konsolidirati pogled na določene točke, do katerih je avtorica najbolj kritična in ki jih skozi prizmo postmarksistične kritike obravnava. Etabliranje diskurza identitetne politike je v kontekstu današnje družbe, vsaj na levici, kot poudari tudi sama, dojetje kot pomemben in resničen dosežek našega časa in kot eno od polj resničnega političnega boja. S svojo kritiko Krečič fokus pomakne na ideološko raven razrednega boja, kjer se pomanjkljivost identitetne politike izkaže ravno v tem, da ostaja vpeta znotraj vsakokratnega političnega sistema in s tem slepa za resnične vzroke neenakosti v družbi. Ali bodo to kritiko sprejeli kot dobrodošlo ali ne, se bodo seveda bralke in bralci odločili sami.

Toda če se od te kritike pomaknemo dalje, k predlogu, ki ga Krečič ponudi bralcem v premislek – stvari postanejo zabavne.

Kar potrebuje svet prav zdaj, predlaga avtorica, ni več realnosti, ampak več fikcije.

Realnost, ki se vzpostavlja kot takšna, nam nujno laže, fikcija pa po drugi strani vara glede lastne fiktivnosti, saj

s svojimi varljivimi mehanizmi pride veliko bližje resnici kot pristna »realnost«. Kot pravi Lacan, resnica ima strukturo fikcije. Morda, predlaga avtorica, nam lahko fikcija, naj bo dobra ali slaba, pokaže pot do boljšega življenja, če nam je realnost z vsemi svojimi pretenzijami po avtentičnosti ne zmore?

Kot primere *par excellence* te »zdrave« in »potentne« fikcije Krečič predlaga primere iz popularnih komedij Ernsta Lubitscha in drugih filmov iz *screwball* žanra – filmov, kot so **Sullivanova potovanja** (Sullivan's Travels, 1941, Preston Sturges), **Vzgoja otroka** (Bringing up Baby, 1938, Howard Hawks), **Njegovo nezvesto dekle** (His Girl Friday, 1940, Howard Hawks) itd. Ti naj bi sebe dojemali sicer kot čisto zabavo in so bili kot takšni tudi dojeti, vendar so hkrati napotili na razmislek, ki je v tem okviru lahkotne zabave na določen način deloval subverzivno. Tako zapiše: »Popularna kultura, (ravno obratno), ni nikoli bila le najljubše družbeno slepilo ali zgolj opora ideologije, ampak tudi prostor, ki ravno kot ideološke sanje, kot slepilo, kot zabava učinkovito naslovi ključna družbena vprašanja: od razrednega boja, druge svetovne vojne, od vprašanj intimne in seksualnosti (...), pri tem pa razvija tudi refleksijo svojih lastnih postopkov.« S tem avtorica svojevrstno spreobrne popularni očitek, da se v fikcijo zatekamo pred realnostjo – MORALI bi se zatekati vanjo, kajti šele fikcija nam dovoli nekaj spoznati o resnici.

Nezmožnost konca teh serij knjiga poveže z idejo nezmožnosti konca kapitalizma, ki je nasledek danes v veliki meri rehabilitirane ideje Francisa Fukuyame o »koncu zgodovine«. V (varljivo) realnost zazrta dela ne zmorejo, ne dopustijo misliti možnosti prostorov odpora, tako kot

si danes ne moremo zamisliti konca kapitalizma. Da bi se sploh lahko premaknili z mesta »prostega teka«, kjer se nahajamo danes, je torej potreben svež razmislek. Celó v naši cinični dobi je mogoče misliti v skladu s fikcijo, nam predlaga sklepno poglavje, kjer se za (sladek) konec avtorica posveti Quentinu Tarantinu in njegovim na novo zamišljenim zgodovinom, kot jih lahko uživamo v **Neslavnih barabah** (Inglourious Basterds, 2009) ali na primer v njegovem zadnjem podvigu v **Bilo je nekoč ... v Hollywoodu** (Once Upon a Time ... in Hollywood, 2019).

Prav možnost, ki se odpira med branjem, da si iz svežega zornega kota ogledate filmska in ostala omenjena dela, je eden od zadostnih razlogov (vsaj za cinefile), da si priskrbite *Zmote neprevaranih* (vendar pazite na spoilerje!).

Analitični pristop h gledanju seveda ni nujno najbolj užitkarski način za konzumiranje popularnih žanrov. Toda lahko rečemo, da je prav v tem ena od poant knjige – ne potrebujete podvojenega pogleda in ni se vam treba truditi biti »neprevarani« – užitek v fikciji je že legitimen začetek za predstavo o možnostih drugačnega, boljšega sveta. ■



Vzgoja otroka (1938)

Neonska blišč in beda postkolonialne brezpravnosti

MUANIS SINANOVIĆ

Berlin Alexanderplatz (2020), film, ki je bil nominiran za berlinskega zlatega medveda, je tretji celovečerec Burhana Qurbanija, nemškega režiserja afganistanskega porekla. Qurbani se vseskozi ukvarja z vprašanji migracij in njihovim vplivom na družbene odnose. Naslov filma je in ni zavajajoč: dejansko gre za predelavo weimarske romaneskne klasike Alfreda Döblina. A ta predelava je razmeroma svobodna. V središču ni lumpenproletarec Franz Bieberkopf, znameniti lik, ki se ukvarja s smislom svojega življenja in družbeno mašinerijo v medvojni Nemčiji, temveč Francis (Welket Bungué), prebežnik, ki komaj živ prispe na obale Evrope in se odpravi v Berlin. Številni liki in motivi se ponavljajo: struktura zgodbe je privzeta, a vendarle se dogaja v nekem drugem svetu.

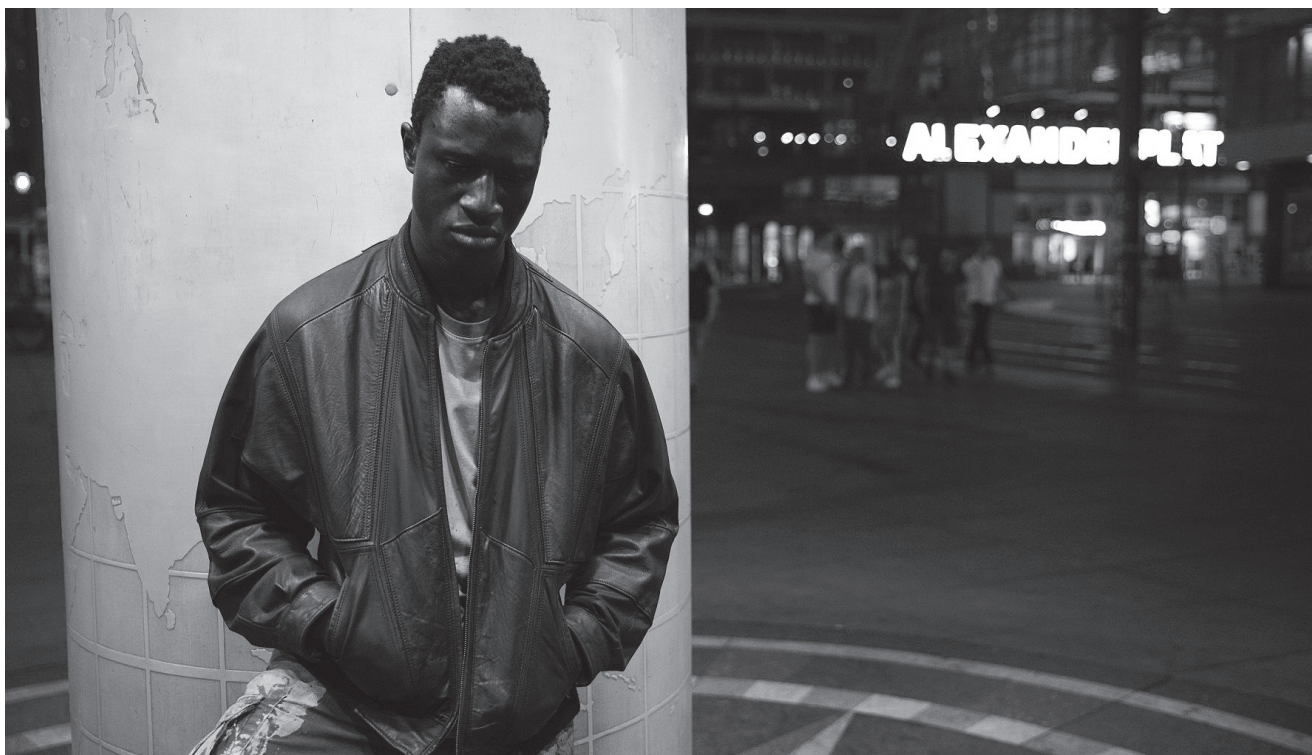
Primerjava bo najlažja, če jo izpeljemo v okvirih sorodnega medija. Fassbinderjeva slavna serija iz leta 1980, zvesto posneta po romanu, je preprosto nekaj drugega kot lanski film. Francis ni, kot je bil Bieberkopf, posameznik v primežu porušene ekonomije in nestabilne povojne družbe, temveč ilegalec na obrobju cvetoče ekonomije in bržčas najmočnejše države na celini. Bolje rečeno, je na zunanji strani roba in prizadeva si priti na samo obrobje. Ni mali človek iz romana, temveč nekdo, ki v družbi sploh nima nobenega mesta. In Berlin ni več kraj temačnih, dekadentnih beznic, v katerih se zbirajo komunisti in nacisti, temveč mesto dekadentnega glamurja, ki se utemeljuje na svojstvenem prepoznavnem stilu.

Vendar je film vsaj v enem aspektu bolj zvest predlogi kot serija. Tako kot v romanu tudi tu nastopa neka metafizična perspektiva, nekakšna poseobljena usoda, ki vseskozi spektralno napoveduje in komentira usodo protagonista. Ta ni zgolj še en člen v mehanizmu družbe, še en izmeček, ki ga ta proizvede, temveč tudi bitje s poslanstvom in

odgovornostjo, ki se mora soočiti s svojimi demoni, da bi kljub vsemu obstal ali padel.

Film je prežet z bliščem slavnega berlinskega podzemlja, najsi gre za kriminalno ali kulturno, ki se prepletata. Bržčas to podzemlje, vsaj kulturno, za marsikoga predstavlja tudi glavni element identitete mesta. Veliko je neonske estetike, pričakovanih divjih zabav, elementov queera, drog, dragih javnih hiš in karnevala. Pasaže nočnih berlinskih ulic in starih meščanskih stanovanj se dotikajo tistega imaginarija, ki je značilen za mesto kot sodobno središče hipsterjev, Erasmusovih študentov in drugih novodobnih mladih nomadov. Berlin nikoli ni prikazan v oddaljenem planu, tu so zgolj interierji in ulice, kar vzbuja vznemirljivo tesnobna občutja. Zdi se, da gre za mesto, ki je že reproducirano znotraj filmskega sveta, v katerega stopamo skozi različne vhode in različne optike, a vendarle v isti kraj. Če je pri Fassbinderju to še eno evropsko mesto z dediščino stare arhitekture, s pasažami in stanovanjskimi hišami, z ozkimi ulicami nekega prejšnjega sveta, je v zadnjem obdobju Berlin podoba depresivno hedonistične hipermodernosti s sledmi znamenite preteklosti.

Poleg drugačnih protagonistov, ki se sicer ujemajo z obrobneži Döblinovega romana, ključno razliko na vsebinski ravni prinaša postkolonialna perspektiva. Glavni antagonist Reinhold v romanu nastopa s psihološkim profilom tipičnega nasilneža, ki je sam po sebi človek z normalnimi zmoglostmi in predvidljivimi notranjimi konflikti, v filmu pa dobi metafizično dimenzijo, da bi prikazal globoko zgodovinsko razsežnost kolonializma in njegov vpliv na duše skozi stoletja. Reinhold tako ni zgolj oseba, je tudi simbol, ki v svojem ezoteričnem zlu nekoliko spominja na lik Sodnika Holdna iz McCarthyjevega romana *Krvavi poldnevnik*. V obeh pripovedih gre za vprašanje kolonialnega nasilja in zdi se, da



razmerje Gospodar-Hlapec, ki nastopa v njem, presega zmožnosti upodabljanja, ki jih nudi vsakdanje življenje. Vendar tudi ne gre za demona; Reinhold se nahaja v meseno-okultni sferi, pri čemer je presežnost zla v njem, združena z velikimi sposobnostmi, vedno nakazana, nikoli razložena. Ta je tako nedomačna ravno zato, ker ga ne moremo res prijati, zapopasti, dojeti, kar omogoča njegovo izmuzljivo stanje. Igra ga Albert Schouch, ki opravi izjemno delo, bržčas gre za eno najmočnejših vlog v zadnjih letih. Okultnost se nahaja tudi na drugi strani, v sanjskih sekvencah, kjer se mešajo žrtveni bik iz Franzeve (tako se preimenuje, ko začne prodirati v kriminalnem svetu) in podobe njegovega novega mesta, v katerem biva kot ilegalec.

Če je za roman značilna površina freudovske psihoanalize, gre film globoko v arhetipe in je bližji jungovskemu pojmovanju nezavednega.

Zdi se, da bi bilo mogoče podati očitek estetizacije, ki prikrija globino trpljenja ilegaliziranih prebežnikov. Vendar pa je morda plodnejše gledanje tisto, ki v hladnem glamurju vidi predvsem lesk distopičnosti trenutnega svetovnega

systema. Po besedah Marka Fisherja je v današnjem kapitalizmu hedonija pravzaprav oblastni dispozitiv. Rekli bi lahko, da atomizirana družba v bogatih državah pod pritiskom neoliberalizma živi v stalnem primežu strahu pred izgubo socialne varnosti, na drugi strani pa je vpeta v režim hedonizma, ki v odsotnosti organizacijskega potenciala, tega, da življenje prime v roke, predstavlja normirano obliko človeške družabnosti. Zato Fisher govori o depresivni hedoniji. Iste populacije v svetovnem merilu predstavljajo buržoazijo, ki se nehote napaja iz krutega in brezbržnega odnosa do tretjega sveta, katerega recepcija je vedno že posredovana, pogosto estetizirana. Estetika filma ne služi blaženju težav, temveč pogloblja tesnobo, skozi katero se jim lahko približamo.

Težko spregledamo, da je tako v predlogi kot v filmu osrednje vprašanje moškosti in odnosov med moškimi, ki se utemljuje na ženski žrtvi. Ta tema nikoli ni res eksplicirana; vse je podano skozi izrazito moško perspektivo, a obenem vse, kar se zgodi med Reinholdom in Franzem, izhaja iz njegovega odnosa do žensk; prvi ne prenese intimnih odnosov, iz česar izhaja njegova agresija, drugi skuša potlačiti žrtev, ki jo



je zadal, in skozi kompenzacijski odnos s prvim začeti novo življenje na krhkih temeljih. Kljub vsem socialnim temam, ki se odigravajo na očitni način, je treba poudariti, da je film globinsko zaznamovan z vprašanjem moške zavesti in učinkov, ki jo imajo nanjo postvarili odnosi z ženskami. Pri tem je pomenljiva omenjena vpeljava podobe žrtvene živali, saj se skozi različne režime toksične moškosti ženskost vzpostavlja ravno v analogiji z izkoriščano in obvladovano naravo. Prav tako je osmišljena vpeljava ženskega glasu, ki govori v vlogi usode. Za to globinsko plastjo pa najdemo še eno: to je vprašanje človekove usode in individuacije v razmerju z metafizičnim in nezavednim, pri čemer se zopet znajdemo v bližini jungovskega razumevanja posameznika in njegovega smotra.

Neki strukturni moment znotraj naracije je v filmu glede na roman prestavljen in ga ne smemo spregledati. Franz pri Döblinu začne s prihodom iz zapora, v filmski pripovedi pa s prihodom na obalo. Izkazuje se, da je za prvega zapor breme, za drugega pa morda lahko postane rešitev, medtem ko je resnični zapor ravno bivanje brez dokumentov. Če sledimo Hanni Arendt in njeni misli v delu *Izvori totalitarizma*, je

glavni problem beguncev ravno njihov brezpravni status; dokler nimajo dokumentov, pravzaprav sploh ne obstajajo v okviru nobenega prava in je z njimi mogoče storiti karkoli. Za marsikaterega begunca ravno kriminaliziranost pomeni vstop v okvire prava in s tem pridobitev državljanskih pravic, ki so v praksi vselej prekrivne tudi s človekovimi pravicami. Kljub pompoznemu govorjenju o človekovih pravicah teh v okviru globalnega sistema nacionalnih držav ni mogoče realizirati zunaj državljanske pripadnosti.

Berlin Alexanderplatz je dolg in velikopotezen film, v katerem se prepletajo mnoge tematske niti. Njegovi romaneskni izvori so razvidni, saj gre pravzaprav za sago, ki bi bila prav lahko tudi serija. Poskus spraviti vse skupaj v okvire celovečernega filma je nadvse pogumen in ni nenavadno, da so bili nekateri kritiki nad njim razočarani. Naš glavni očitek je splošni vtis, da je ta epopeja nekoliko *over the top*. Vendarle pa gre ob tem vtisu tudi za enega najbolj žmohtnih, kompleksnih, lucidnih in estetsko vznemirljivih filmov, ki nas postavi na čustveni vrtiljak in v nas lahko pusti sledi, ki jih glodamo še dolgo po ogledu. ■



Prava junakinja ni rojena iz laži

JASMINA ŠEPETAVC

Po letu, ko se je Hollywood ustavil, smo po več prestavljenih premierah dobili božično darilo: v tiste kinodvorane, ki so še odprte, in na spletno platformo HBO je prišlo težko pričakovano nadaljevanje filma **Čudežna ženska** (Wonder Woman, 2017, Patty Jenkins) – **Čudežna ženska 1984** (Wonder Woman 1984, 2020, Patty Jenkins). Ko rečem darilo, sem cinična. Še en slab film ne bi bil nič nenavadnega, če ne bi bil – že zaradi svojega dosega, zaradi katerega je v ZDA postal najbolje gledan film v kinodvoranah od marca 2020 – vsaj malo pomemben. Kot je v nekem intervjuju rekel režiser filma **Thor: Ragnarok** (2017) Taika Waititi, superjunaški filmi niso samo eskapistična zabava, temveč so mitologija našega časa, kot taki pa imajo moč, da komentirajo naš svet. Nesmiselno bi bilo pričakovati, da bo hollywoodska franšiza postregla s Homerjevo *Odisejo*, vendar bi od dela, ki se nemalokrat bere kot mala zmaga žensk v filmski industriji (Patty Jenkins je režiserka, soscenaristka in koproducentka filma), njegova junakinja Čudežna ženska pa kot feministična ikona in vzor mladim dekletom, morali zahtevati več. Ne zato, ker bi moral en film nositi vse breme reprezentacije (čeprav ga nedvomno včasih nosi, tudi na račun svoje marketinške strategije), temveč zato, ker si tako kulturna junakinja kot tudi oboževalci superjunaških filmov zaslužijo več.

Uvodna sekvenca je vizualno in zvočno impresivna: ob ritmičnih zvokih mogočne glasbe Hansa Zimmerja mala Diana (Lilly Aspell) priteče v antično areno, kjer bo s starejšimi amazonkami tekmovala za prestiž, čast in ljubezen gledalk, ki vreščijo na tribunah. Ob zvočnem signalu se malo dekletce z naborom manekenk znamke spodnjega perila Victoria's Secret (VS) požene na amazonski triatlon – tečejo čez varljivi poligon arene, skočijo s klifa v kristalno morje, priplavajo do obale in od tam nadaljujejo pot s konji. Diana kakopak vodi, dokler prepričana v svojo zmago nasmejana ne pogleda nazaj in jo

veja postavi (čisto dobesedno) na realna tla. Nič ne de, dekletce je premeteno, zato najde bližnjico in prispe nazaj v areno prva, a tam jo pred končno preizkušnjo ustavi poveljnica Antiope (Robin Wright) in zmaga gre v roke enemu od VS angelčkov. V uvodu gledalke_c_i dobimo prvo prozorno lekcijo (od mnogih), ki nas bo spremljala skozi film, ko poveljnica objokano Dianu podučí: »Prava junakinja ni rojena iz laži.« Nato nas rez transportira nad Washington D.C. leta 1984.

Nesmrtna Diana (Gal Gadot) se je tam ustalila, potem ko je zapustila svoj rodni otok in svoje družabnice zaradi Steva Trevorja (Chris Pine), blondinca z modrimi očmi, ki je v teku I. svetovne vojne strmoglavil na njeno obalo. Amazonska princesa, ki je bila od zunanjega sveta odrezana vse življenje, se je z njegovim svetovnim nazorom in še čim drugim povezala tako močno, da je svoj dom v roku enega dneva od usodnega srečanja za večno pustila za sabo. V prvem delu superjunaške epopeje, ki je v svojem bistvu instantna romantična drama z akcijskimi okraski, se Steve, Dianin znanec vsega kakih deset dni, žrtvuje za svet, naša Čudežna ženska pa je prisiljena živeti dalje, brez svoje velike življenjske ljubezni. Leta '84 jo tako lahko vidimo v restavraciji, okoli nje sedijo zaljubljeni pari, ki se pogovarjajo, držijo za roke, obdarujejo z vrtnicami, ona, Čudežna ženska, pa nelagodno drži kozarec namiznega belega in ga srka v svoji samski tegobi. Moški se poskušajo z njo spogledovati večkrat – Zevs ne daj, da bi mislili, da naša junakinja ni več privlačna za nasprotni spol! –, a Diana raje hrepeneče gleda v nebo, kjer je 60+ let prej preminil njen bežni znanec/ljubimec za eno noč/življenjska ljubezen, Steve. Ko ni otožna in sama, kot Čudežna ženska rešuje svet. No, neko žensko v roza gamašah in neonskem trikoju (osemdeseta so, ljudje!) obvaruje pred prehitrim športnim kabrioletom; nevesto, ki je mojstrsko padla čez meter in

pol visoko ograjo mosta, s svojim lasom zaziblje na breg reke; njen največji dosežek pa je nedvomno zajetje amaterskih roparjev v lokalnem nakupovalnem središču. V osemdesetih glavno mesto ZDA očitno ni imelo policije in so prekrški in mali zločini padli pod pristojnost superjunakinje.

Podnevi dela v muzeju Smithsonian, kjer je strokovnjakinja za vse. Tam tudi spozna novo sodelavko/bodočo sovražnico Barbaro Minervo aka Cheetah (humorna Kristen Wiig). Ta je prototip starega filmskega klišeja »grde račke«, ki se bo sčasoma preobrazila v laboda oz. v tem primeru mačko (v presenesnem in dobesednem pomenu) takoj, ko bo odvrгла svoja očala. A na začetku filma ima malo razmršene lase, neopazno obleko, nihče ji niti ne nameni pozornosti niti je ne pozdravi (»grda« dekleka si v univerzumu *Čudežne ženske 1984* ne zaslužijo osnovnega bontona), v muzej pa pristopclja v petah, ki se ji stalno zvrčajo (kako je prišla od doma do muzeja, ostaja enigma). Ženski se povežeta ravno preko obuvala, katerega namembnost in pomen je zagonetka vsakdanjega feminizma privilegiranih – so pete orodje patriarhata, ki nas želi omejevati pri fizičnem gibanju, ali so emancipatorno orodje feministk, ki lahko nosijo vse, kar jim poželi srce? Konsistentno obupen scenarij uspe v film vključiti pogovor tipa:

Barbara: »Ne vem, kaj sem si sploh mislila. Znanstveniki ne nosijo pet.«

Diana: »Včasih jih nosimo.« In kamera še enkrat pokaže njene leopardje čevlje.

Opisana scena prestane Bechdel test (dve ženski se pogovarjata o čem drugem kot o moškem); temeljito razmislite o tem in se zjočite. Ženski se tisti dan zbližata na večerji, vse skupaj spominja na flirtanje (to bi bil precej boljši film, a Jenkins je namigovanja na kaj takega v intervjujih vehemtno zanikala, ker imamo očitno opraviti z najbolj heteronormativno različico *Čudežne ženske*), v vsakem primeru pa se za hip zdi, da bo Diana po šestdesetih letih samote dobila prijateljico. Vendar v filmskem univerzumu *Čudežne ženske* ženska solidarnost, prijateljstvo ali celo ljubezen ne obstajajo. Vsakršno vez, ki jo imajo ženske med sabo, zlahka povozi vsako, še tako površinsko poznanstvo, ki ga imajo ženske z moškimi: Dianina vez z amazonkami (materjo, prijateljicami in ljubimkami – opraviti imamo z otokom samih žensk) se abruptno konča, ko pride Steve; ko on umre, pa naša junakinja očitno ne uspe stikati niti enega prijateljstva. Tudi neopazno Barbaro že naslednji dan osvoji antijunak Max Lord (sicer odlični Pedro Pascal, ki se je sredi kataklizme filma odločil, da se bo še zadnjič ekstravagantno zabaval), nekakšna parodija *yuppies*ja Trumpa v osemdesetih, ki obišče muzej z namenom,

da bi dobil skrivnostni kamen. Aha, pozabili smo na kamen! Tega muzej dobi iz neke razkrinkane prodajalne ilegalnih artefaktov in služi kot priročen *macguffin*, katalizator slabega scenarija, ki bo ta dolgočasni film zagnal v višjo prestavo – kamen namreč izpolni vse želje, čeprav nihče, niti junaki niti scenaristi, ki so si ga izmislili, zares ne vedo, kako deluje.

Smo šele na začetku filma, ki smo ga (bojda predvsem mala dekletca in ženske) dobile na ogled po težkem letu, pa je zgodba že skorajda nevzdržna, a nizanje najslabših klišejev se šele začinja: verjetno lahko vsakdo ugane, da si bo Barbara – uspešna doktorica znanosti, ki je povrh vsega še privlačna, čeravno nesamozavestna – zaželela, da bi bila kot Diana, Čudežna ženska pa bo v kamen hrepeneče izrekla željo, da se Steve Trevor vrne. Obema se želja izpolni, Barbara zna naenkrat hoditi v visokih petah, moški jo opazijo in njeno življenje je končno izpolnjeno, Diana pa na neki zabavi nagovori neznanec in v njem takoj prepozna Steva (ki je prišel nazaj v telesu tega tretjega človeka). Še tisto noč gre naša junakinja s svojim Stevom v stanovanje, kjer preživita romantično noč. Ampak, ali lahko imamo po gibanju #jastudi takšen zaplet v samozvanem »feminističnem« filmu res za romantičnega? Poskusimo obrniti prizmo: če bi mrtev duh zasedel telo neke ženske in bi junak brez zadržkov spal z njo (ne da bi lahko sploh rekla da ali ne, ker nad lastnim telesom nima več nadzora), bi to imenovali posilstvo. V tem primeru gledalke_ci hitro pozabijo na to malo »nevšečnost«, ker si lahko Diana (priročno) zamišlja Stevovo podobo in odmisli njegovo novo telo; tako tudi mi večino časa vidimo podobo Chrisa Pina. Poleg tega je Diana, kot franšiza brezsrčno sporoča že dva dela, očitno ženska, ki ji noben moški na tem svetu ne bi rekel ne. Tretji, ki mu kamen izpolni željo, je Lord, ki vseskozi ve, kakšno moč ima objekt, in ga brez večjih težav dobi od vanj hipno zatreskane Barbare.

Filmu po uvodni sekvenci na amazonskem otoku, ki je mimogrede bolje odigrana in zanimivejša od preostanka filma, zmanjka denarja za prepričljiva osemdeseta (ta uspe ustvarjalcem prikazati izrazito neprivlačno) in posebne efekte, hkrati pa začne zgodba razpadati v kaos nasprotujočih zamisli, ki ne vodijo nikamor. Največja težava filma je še vedno v tem, da Čudežni ženski ne pustijo, da bi bila samostojna junakinja. V prvem delu je sledila Stevu, v drugem ga je objokovala, ko pa je vstal od mrtvih, se je njun odnos postavil na glavo: tokrat ga ona vodi po svetu, ki ga ne pozna in nad katerim se čudi (sicer eden bolj simpatičnih delov filma je, ko veteran prve svetovne vojne prvič vidi punkerje, podzemno železnico in sodobno umetnost). Na drugi strani niti antijunakinja ne more obstajati



brez moškega. Barbara, ki si sprva še močno želi Dianinega prijateljstva (to je sicer po Stevovem prihodu vzela megla), se nerazložljivo preobrazi v noro negativko in se provizorično poveže z Lordom, ki je na koncu prava zvezda filma. Z likom Barbare, sprva briljantne, prijazne znanstvenice, ki se spremeni v spačeno mačko, pobeglo iz še enega ponesrečenega filma, **Cats** (2020, Tom Hooper), Jenkins&co. ponovijo nerazložljivo napako prvega dela, ko se odločijo, da je za stranske ženske like življenjska motivacija predvsem lepota. Če te nimajo (oz. niso kopija junakinje), pravita filma, bodo zaradi zamere sčasoma postale psihopatske morilke. Lepa božična poslanica za vsa dekleta sveta. A redukcija na telo ne dela velikih uslug niti junakinji sami (in Gadot kot igralki), bojda idealnemu primerku ženske, ki jo kamera vseskozi uokvirja kot božanstvo, za fasado te podobe pa ostaja bore malo substance.

Potem je tu še Lord, komentar na trumpizem in kapitalizem osemdesetih, ki želi s pomočjo kamna zavladati svetu. V tej ideji se še najbolj pokaže, da film in njegovi ustvarjalci niso sposobni dojeti političnih nians svojih ponesrečenih poant. Kot da še niso dovolj pogoreli pri svoji kvazifeministični agendi, se odločijo, da bodo povedali nekaj o požrešnosti. Lord, ki se vmes sam spremeni v kamen (ne poskušajte razumeti tega zapleta), dobiva svojo moč iz želja drugih, ki si vedno zaželi več (moči, denarja, orožja ...). // SPOILER // Tako mora Čudežna ženska v razvlečenem sentimentalnem govoru svet

prepričati, da si ne sme želeči več, kot jim je bilo dano: »Ne morete imeti vsega, samo resnico.« Tu se film že duši v svoji mreži nesmislov in pridig: boginja, ki ima vse (razen Steva), obubožano svetovno prebivalstvo prepriča, da se odpove svojim sanjam in željam. Brez skrbi, v produkciji neoliberalni kapitalizem ni bil poškodovan! Svet se po solzavem govoru vrne v svoje »naravno« stanje – revni so spet revni, bogati varni, Lord pa dobi odpuščanje, ki ga padla ženska Barbara ne.

Kako drugače zaključiti zapis o tem filmu kot z omembo ene bolj konfuznih političnih spodletelosti scenarija. Gre za vmesno eskapado Lorda, Diane in Steva na Bližnjem vzhodu, kjer po spopadu Čudežna ženska reši neke arabske otroke. Ti se za nameček po pohlepni želji nekega šejka, ki jo Lord izpolni, znajdejo za velikanskim zidom, ki jih je odrezal od vode. Postavitev zgodbe v regijo, ki je prvi del filma bojkotirala na račun domnevnih antipalestinskih političnih simpatij izraelske glavne igralki, se v najboljšem primeru zdi popolnoma zgrešen poskus popravljanja javne podobe franšize, v vsakem primeru pa razkrije, da bi se morali nekateri ljudje s hollywoodskih gričev odpovedati pisanju kompleksnih političnih parabol, ki jih ne razumejo dobro. Najboljši del filma je tako nekajsekundna sekvenca, v kateri se pojavi Lynda Carter, ki je junakinjo upodobila v kulturni televizijski seriji v sedemdesetih, saj spomni, da je bila franšiza, ki ni bila nikoli pretirano dobra, v preteklosti vsaj zabavna. ■

Mira Furlan (1955–2021)

Ženska, ki se ni hotela upogniti

KSENIJA ZUBKOVIĆ

Umrla je Mira Furlan. *Mira Furlan, dead at 65*. Nedoumljivo. Popolnoma nepojmljivo. Človek ne ve, kaj narediti s to informacijo, ki se nekega jutra z mobilnega zaslona prenese v možgane, nekam v notranjost in postane misel, ki me preganja več dni, s katero se zbujam in hodim spat.

Mire nisem poznala osebno; ne štejem bežnega srečanja na festivalu v Motovunu leta 2002 ali 2003, čeprav ga ne bom pozabila. Kako je hodila navkreber, sama v množici razposajenih ljudi, velika Mira Furlan. In kako sva s prijateljico tekli za njo, da bi jo ogovorili in evforično z njo delili navdušenje nad njeno upodobitvijo Medeje, ki sva jo gledali dvakrat na Brionih (kljub logističnim in finančnim oviram, ki jih ima človek pri komaj sedemnajstih).

Smrt Mire Furlan je časovno sovpadla s pojavom gibanja *nisam tražila*, nekakšnim eksjugoslovanskim #jztudi, v katerem so najprej igralke in študentke dramskih akademij v Srbiji, na Hrvaškem in v Bosni spregovorile o izkušnjah spolnih zlorab, ki so jih zagrešili profesorji ali sodelavci. Nato so se začela vrstiti pričevanja žensk (in moških) različnih poklicev, ki so bili žrtve spolnih zlorab, seksističnih izpadov, posilstev, ponižanj. Medtem ko to pišem, se pojavljajo prva pričevanja o zlorabah tudi na AGRFT v Ljubljani.

Življenjska zgodba Mire Furlan je delno povezana tudi s tem. Zlo, ki jo je doletelo na začetku 90. let (predvsem) na Hrvaškem, je bilo v veliki meri povezano s seksizmom. Seveda je bilo povezano predvsem z nacionalizmom in šovinizmom, a

vendar je neizogibna stalnica teh temačnih strasti zaničevalen odnos do žensk, mimo katerega ne moremo. Sama je večkrat dejala, da je bil tedanji seksizem tako vseprisoten kot zrak, ki ga dihamo. Ženske so se predvsem trudile, da ne bi osmešile ali užalile svojih izkoriščevalcev; sindrom, ki ga pogosto srečamo tudi danes pri spolnih nadlegovanjih in zlorabah.

Mira Furlan je zaradi svojega poklica sprva postala seks simbol, ženska, ki so si jo vsi lastili; po pisanju hrvaškega tednika *Globus* nato še lahka ženska, z drugimi besedami kurba, zato je njena izdaja lastnega naroda imela še dodatno dimenzijo, nekakšno patologizirano in seksualizirano prevaro, bolešno strast, kot je sama dejala; izdajo ženske, ki je prešuštovala s sovražnikom, izbrala sovražnika in obrnila hrbet svojim. Prav ta besedna zveza, srbska kurba, jo je spremljala v grozljivih devetdesetih. Dvojno kriva. Dvojno zaznamovana.

Takšne konstrukcije seveda lahko nastanejo zgolj v glavah tistih, ki ne morejo dojeti, da je mogoče razmišljati in delovati zunaj kategorij sovraštva, ki se je takrat razbohotilo na Balkanu, celo znotraj sovraštva nasprotne kategorije, kategorije ljubezni. Mira Furlan je namreč leta 1986 spoznala Gorana Gajića, ki je v Beogradu študiral filmsko režijo, in obdobje med letoma 1986 in 1991 preživela potujoča in stanujoča med Zagrebom in Beogradom. Potem je bilo treba izbrati stran, in tisti, ki je niso (niso mogli, niso znali ali se niso pravočasno odločili), so bili naenkrat izbrisani, nekateri dobesedno, drugi z več sreče administrativno ali figurativno. »Tukaj ne obstajam



Mira Furlan

Mira Furlan v seriji *Skrivnostni otok* (2004–2011)

več,« je dejala Mira Furlan v oddaji *Nedjeljom u 2* na HRT leta 2008. Ni obstajala, ker ni smela obstajati, ker ni smelo obstajati nič iz časov pred osamosvojitvijo, ker je bilo treba izbrisati spomin na vse od prej in začeti iz točke nič. To so zahtevali zaničevalci, uničevalci, družbene in moralne ničle.

Iluzije

Mira Furlan je takrat, spomladi leta 1991, v Beogradu v Jugoslavenskom dramskom pozorištu pripravljala in igrala predstavo *Gledališke iluzije Pierra Corneilla* v režiji Slobodana Unkovskega. Predstava sodi med vrhunske gledališke stvaritve tistega časa; jeseni leta 1991 je bila del programa festivala Bitef. (Tudi) zaradi nastopov v gledališču v Beogradu je na Hrvaškem doživljala napade kolegov in splošne javnosti. Hrvaška je ječala pod srbskimi tanki, medtem pa naj bi Zagrebčanka Mira Furlan zabavala beograjsko gledališko smetano. Ob smrti Mire Furlan je igralec Sergej Trifunović pisal o svojem doživljanju te predstave, ki jo je spremljal kot študent igre, medtem ko so bile v Beogradu protivojne demonstracije in ko so tanki odhajali proti Hrvaški, pozneje tudi Bosni. Po koncu predstave, med poklonom, so igralci delovali, kakor da stojijo v vrsti za streljanje; prestrašeni, osupli in nemočni, zapiše. Za Miro Furlan pove, da je po predstavi jokala. Takrat so jokali vsi, ki jim je bilo mar za državo, ki razpada, in za ljudi, ki umirajo. Kmalu zatem je Mira Furlan, ki žrtev ni delila na naše in vaše, na več in manj vredne,

s soprogom odšla v New York. Verjetje, da umetnost lahko ustavi vojno ali karkoli spremeni, je bilo iluzija.

Kot je dejala v oddaji *Nedjeljom u 2*, je bila poglavitna težava dejstvo, da se sploh ni zavedala, kje živi. Ta občutek verjetno delijo mnogi iz njene generacije, ki so izhajali iz nekakšnega urbanega okolja in so bili izobraženi in neobremenjeni z nacionalizmi. S tem se lahko poistovetimo tudi danes, ko smo že večkrat v življenju povsem osupli nad nenadnim spoznanjem, da naš svet ni pravi svet, da živimo v vati, pod steklenim zvonom. Miri Furlan so izmaknili tla pod nogami, njen svet se je sesul v prah. Dobila je odpoved v HNK Zagreb; ni smela niti vstopiti v stavbo in pospraviti svojih stvari. Neznanci (ali znanci) so ji razbijali stekla, luknjali gume na avtu, jo klicali na domači telefon, ji sledili, pisali grozilna pisma, jo zmerjali na ulici. Ostala je brez stanovanja v Zagrebu – v postopku, ki je bil uradno imenovan *Mesto Zagreb proti Miri Furlan*. Sama je to ironizirala, a je gotovo bolelo. Prek Ljubljane je odšla h Goranu Gajiću v Beograd, prodala sta avto, spakirala torbe in odšla v New York. Stara je bila 36 let. Prvakinja drame HNK Zagreb. Življenje je bilo treba začeti sestavljati od začetka, košček za koščkom. In potem je – kot rešilna bilka – leta 1993 prišla serija **Babylon 5** (1993–1998) in vloga Delenn, v kateri je igrala štiri leta. Serija ji je prinesla finančno stabilnost in priložnost za nadaljevanje kariere.

Kot je ob njeni smrti napisal Jurica Pavičić v *Jutarnjem listu*, obstajata dve Miri Furlan, ena je tista s kariero, ki je trajala do

leta 1991, druga s kariero po letu 1994. Mednarodni mediji, ki se ukvarjajo s filmom, pišejo spominske zapise in osmrtnice tisti drugi Miri Furlan, zvezdnici *Babylona 5* in serije **Skrivnostni otok** (Lost, 2004–2011). Mi, mi vrtimo ponovitve serij **Putovanje u Vučjak** (1986–1987, Eduard Galić), **Velo misto** (Joakim Marušić, 1980–1981) in filmov, kot so **Kiklop** (1982, Antun Vrdoljak, 1982), **V žrelo življenja** (U raljama života, 1984, Rajko Grlić, 1984), **Za srečo so potrebni trije** (Za srečo je potrebno troje, 1985, Rajko Grlić), **Oče na službeni poti** (Otac na službenom putu, 1985, Emir Kusturica) in **Lepota greha** (Lepota poroka, 1986, Živko Nikolić). Očitno je, da se je Mira Furlan prelomila na pol, saj se ni hotela upogniti, kot je nekdo zapisal.

»Dok nas smrt ne razdvoji«

Ob prelomu tisočletja je na Hrvaškem spet začela obstajati; leta 2002 je igrala Medejo v Teatru Ulysses na Brionih ter potem posnela nekaj filmov in serij v Bosni in Srbiji. Pisala je kolumne, kratke eseje o življenju v ZDA, o emigrantski izkušnji in številnih drugih temah za legendarni splitski tednik *Feral Tribune*, ki so leta 2010 izšle iz knjigi *Totalna rasprodaja*. Igrala je v HNK na Reki, v predstavah *Kassandra* Christe Wolf, Bergmanovi *Jesenski sonati* in *Urjenju v življenju – drugič*. *Urjenje v življenju – drugič* je bila njena zadnja gledališka vloga in oder reškega HNK zadnji gledališki oder, na katerem je stala. Leta 2013 je premiero doživela njena družinska drama *Dok nas smrt ne razdvoji* v režiji Predraga Mikijja Manojlovića in produkciji beograjske Radionice integracije. V ZDA je igrala v nekaj gledaliških predstavah in številnih filmih in nadaljevankah, v zadnjih letih je bila predavateljica na Newyorški filmski akademiji v Los Angelesu. Večkrat je dejala, da v tej vlogi neizmerno uživa. Leta 2010 je imela eno glavnih vlog v drami Danisa Tanovića **Cirkus Columbia**, dve leti prej v **Turneji** (2008) Gorana Markovića. Ena njenih zadnjih vlog je bila lani in prvi sezoni znanstvenofantastične serije **Space Command** (2020–). Manj znani so bili njeni izleti v glasbo. V 80. letih je pela v skupini Le Cinema, leta 1982 posnela ploščo *Mira Furlan i Orkestar Davora Slamniga*, leta 1998 v ZDA ploščo *Songs From Movies That Have Never Been Made*; odpela je tudi pesem *Giovanin* na plošči Radeta Šerbedžije in Livia Morosina *Orihi, orihi*.

Kot intelektualka in umetnica, katere izrazno sredstvo so besede, je slednje zelo spoštovala, vsaj tako sama verjamem. Vsaka njena beseda v intervjujih je bila premišljena, odmerjena, jasna. Na lastni koži je izkusila, kako lahko prizadenejo in kaj lahko povzročijo.

Na svojem blogu in v intervjujih je komentirala ameriško politiko, kritizirala politiko Donalda Trumpa in njegove

administracije. Amerike, ki jo je v mladosti častila; Amerike rokenrola ter pisateljev, kot so J. D. Salinger, Saul Bellow, William Faulkner, Arthur Miller, David Memet; Amerike filmov, ki jih je, tako kot njena generacija, gledala in cenila, ni bilo več. V enem zadnjih zapisov na blogu je izrazila podporo Josephu Bidnu in Kamali Harris, čeprav je bila pred tem podpornica Bernieja Sandersa. Verjetno se ni zavedala zastrašujočih dogodkov na začetku letošnjega leta na Capitol Hillu, saj se je takrat že nekaj mesecev borila za življenje. Lahko samo predpostavim, da bi ji te podobe spet vzbudile strah in priklicale spomine na grozo 90. let v državah nekdanje Jugoslavije. Na žalost so zgolj tisti, ki so podobne reči doživeli, zares zmožni videti, kam vodijo. Zgolj tisti, ki so začutili sovražni govor, zares vedo, kaj sledi, in vedo, da ko se prelije kri, ni več poti nazaj. Politiki se igračkajo s hujskanjem ljudstva in podžiganjem sovraštva, čeprav poti nazaj ni. »Mi smo veterani razpada. Mi vemo, kako to gre,« je dejala maja lani v spletnem pogovoru za Kulturni center Grad in dodala, kako ima občutek, da nam zmanjkuje časa in se morda bliža konec sveta. Vsaj nekega sveta, je dodala z nasmehom. Sovraštvo jo je prizadelo in sama ni znala sovražiti. A pozabila ni nikoli, kot je večkrat dejala; toda življenje gre naprej, travme človek pospravi v miselne predale in se bori, vztraja, dela, ljubi, živi.

Emigracija je zanjo pomenila izgubo identitete in pripadnosti; da je naenkrat postala nihče. Prvakinja HNK Zagreb, ob(t)oževana igralka, prejemnica dveh zlatih aren in nešteto drugih filmskih in gledaliških nagrad, seks simbol bivše države. Simboli so nevarni. Ni želela biti simbol. Prav to dejstvo, da je bila simbol in da jo je toliko ljudi oboževalo, je prispevalo k njenemu strmoglavljenju. Kot je ob njeni smrti zapisala novinarka Heni Erceg, bila je ženska, bila je lepa in bila je uspešna. Bila je velika umetnica. Po neki legendi so določene hrvaške igralkke zgradile vso kariero na vlogah, ki jih je Mira Furlan zavrnila. Preživela je številne medijske napade, duševne urezine in strupene vbode. Usoden je bil banalni pik okuženega komarja.

Evripidova Medėja je ženska, ki se ji po žilah pretaka božanska, človeška in čarovniška kri; ženska ki je zaradi ljubezni postala izdajalka in begunka. Medėja se po zločinih, ki jih je zagrešila, požene v višave in v zlatem zmajskem vozu odleti k svojemu dedku, bogu sonca Heliosu. Tja, v višave, k soncu, zvezdam in ozvezdjem je odšla Mira Furlan. Zavesa je padla. Luči so ugasnile. Mi smo obsedeli v temi. V to temo bomo zrli še naprej in v tej temi čakali na meteorski dež Perzeidov, ki nam ga znajo pričarati le največji in največje. ■



Mira Furlan na snemanju filma *Ljubezni Blanke Kolak*, foto: Zdenka Vertovec



Circus Colombia (2010)

LETOŠNA WWW.FOF.SI

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Ustnovitelj in glavni sofinancer kulturno-umetniškega programa CD

AUTOMATIC SERVIS
SIS

Glavni pokrovitelj



V sodelovanju z



24.-31. 3. 2021
festival dokumentarnega filma

DOKUMENTARNI
23. cankarjev dom

Virus kot model Distribucijski vektorji po pandemiji
Slovenski filmski festivali Na prelomnici
Intervju Vanja Kaludercić
Film in nove tehnologije Nazaj v prihodnost
Ekologija filma Film in podnebne spremembe

PRIHODNOST FILMSKIH SISTEMOV

REVIVA ZA FILM IN TELEVIZIJO

efem

letnik LVIII
marec/april 2021



4,90 EUR