

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
november/december 2021

In memoriam Jean-Paul Belmondo

Fokus 24. Festival slovenskega filma Portorož

Dvojni pogled Dune: peščeni planet

Tema Naravoslovni dokumentarci

Ozadja Kuriranje (in ljubezen) v času korone

ANIMA TEKA 18.

Mednarodni festival
animiranega filma
International Animated
Film Festival

www.animateka.si

29. 11. –
5. 12. 2021



VSEBINA

UVODNIK	Čas za inventuro / Ana Šturm / 2
PRIZNANJE REVIJE EKTRAN	Jože Dolmark / Varja Močnik / 4
IN MEMORIAM	Jean-Paul Belmondo / Anja Banko / 6
INTERVJU	Yngvild Sve Flikke / Petra Meterc / 9
ODMEV	JFŠ 2021: Filmska kultura v šolski praksi / Vitja Dominkuš Dreu / 13
SLOVENSKI FILM	Zgodovina poosamosojitvene filmske politike II / Žiga Brdnik / 16
FOKUS: 24. FESTIVAL	Prasica, slabšalni izraz za žensko / Robert Kuret / 22
SLOVENSKEGA FILMA	Intervju s Tijano Zinajić in Izo Strehar / Veronika Zakonjšek / 25
PORTOROŽ	Intervju z Darkom Sinkom / Žiga Brdnik / 31
	Intervju z Marijo Zidar / Simona Jerala / 37
	Morena / Petra Meterc / 44
	Ta presneta očetova kamera! / Žiga Brdnik / 46
DVOJNI POGLED	Grandiozna vizualna epskost Peščenege planeta / Mito Gegič, Igor Harb in Aljoša Harlamov / 48
	Zgodba imperializma / Mladi za podnebno pravičnost Maribor / 53
TEMA: NARAVOSLOVNI	Smisel in pomen znanstvenih dokumentarcev / Sašo Dolenc / 56
DOKUMENTARCI	'Davitelj' in druge skrivnosti narave / Ajda Bračič / 59
	»Kar šteje, so glasba, seks in razumljiva samoumevnost zeber, ki prečkajo savano« / Vesna Liponik / 63
	Ikarjev padec: podvodni svet Jacquesa Cousteauja / Anja Banko / 66
	Narava, duh in javno dobro ali zakaj so BBC-jevi dokumentarci upravičeno pompozni? / Ivana Novak / 71
	Naravoslovni dokumentarec za skoraj prvo ligo / Igor Harb / 75
	Ponovna udomačitev kamere v dialogu s hobotnico / Muanis Sinanović / 77
KRITIKA	All Light, Everywhere / Robert Kuret / 79
	Slepi moški, ki ni hotel videti Titanika / Melita Zajc / 81
	Martin Eden / Muanis Sinanović / 83
	Vohunova žena / Darko Štrajn / 85
	Evolucija / Marko Stojiljković / 86
	Življenje brez Sare Amat / Ajša Podgornik / 88
TV-SERIJE	Prizori iz zakonskega življenja / Veronika Zakonjšek / 90
	Reservation Dogs / Veronika Šoster / 92
	Squid Game / Jasmina Šepetavc / 94
FESTIVALI	78. beneški filmski festival / Simon Popek / 96
OZADJA	Kuriranje (in ljubezen) v času korone / Maša Peče / 99
BRANJE	Digitalna pandemija ali O ohranjanju občinstva in volje do volje / Jurij Meden / 103
	Kaj je kinoteka? / Matevž Jerman / 104
	Etika Deleuzove Podobe-časa / Anže Okorn / 106
FILM V GALERIJU	Agnieszka Polska: Tisočletni načrt / Simona Jerala / 111

ANA ŠTURM

Čas za inventuro

Letošnji Festival slovenskega filma v Portorožu je odprl film z naslovom **Inventura** (Darko Sinko, 2021), kar se zdi nadvse primerno, pa tudi povedno.

FSF, ki se je po ljubljanski, »koronsko« okrnjeni izdaji vrnil na Obalo, že po tradiciji ponudi pregled stanja oziroma – če hočete – inventuro vsakoletne (tokrat kar dvoletne) domače produkcije. Kljub lanski finančni blokadi, zaradi katere se je slovenski film (in z njim njegovi ustvarjalci) znašel na robu preživetja, je bilo ozračje v Portorožu zmerno do pretežno optimistično. Projekcije so bile lepo obiskane, pred Avditorijem, v sosednjem Fritolinu in bližnjem Cacau so ves čas potekale živahne, s filmom prežete debate. Festival je s svojim v vseh kategorijah presežnim programom, pa tudi z nepričakovano infuzijo katarzičnega smeha, ponudil nekakšno (vsaj začasno) sprostitev krča, v katerem živimo že dobro leto in pol.

Začelo se je z občasnim muzanjem in zadržanim, sporačnim smehom ob »nenadejani komediji« *Inventura*, ki se skozi zgodbo o nasilnem dejanju, ki postavi na glavo prej brezskrbno in urejeno življenje »malega človeka«, na prefinjeno (samo)ironičen način poigrava s slovensko samopodobo. Sinko s pomočjo natančno odmerjenih čustvenih stanj in rahločutnega humorja sugestivno nastavlja ogledalo našim dvomom, strahovom in negotovostim, ki so se v zadnjem letu in pol zdravstvene, politične in družbene krize le še okrepili.

Če je bil smeh v dvorani med *Inventura* ob začetku festivala še nekoliko zadržan, pa je proti koncu, med projekcijo filma **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (Tijana Zinajić, 2021), v nabito polni dvorani Avditorija odmevalo od prešernega, glasnega smeha. *Prasica*, scenaristični, režijski in igralski *tour de force*, eksplozija barv, radoživih dialogov, »nadrkanih« pogledov, glasne glasbe in antologijskih prizorov, je

poskrbela za prvovrstno, iskreno, kratkočasno, družabno, uživaško in osvobajajočo filmsko izkušnjo – izkušnjo, zaradi katere radi hodimo v kino.

Radikalno drugačno, a podobno intenzivno, bogato in katarzično filmsko doživetje je ponudil tudi celovečerni dokumentarni prvenec Marije Zidar **Odpuščanje** (2021). Resna, poglobljena, pretresljiva in pronicljiva filmska študija skozi mikrokozmos intimne družinske tragedije gledalca posrka v srž problematike globalnih konfliktov.

Omenjeni trije izstopajoči celovečerni filmi letošnjega FSF-ja, ki se jim v Fokusu podrobneje posvetimo tudi v tokratni številki Ekрана, po eni strani suvereno nadaljujejo »tradicijo« slovenske kinematografije kot kinematografije prvencev. Prvenci so »tipičen fenomen 'novega' slovenskega filma« v zborniku *Zmeraj znova*, ki je nastal ob 30. obletnici RS, zapiše Zdenko Vrdlovec. Po drugi strani pa ti filmi tradicionalne okvire tudi presegajo in (stoječ na ramenih predhodnikov) samozavestno zarisujejo nove horizonte domače produkcije.

Tako *Prasica* kot *Inventura* odlikuje sijajen scenarij, ki sicer že pogovorno velja za šibko točko slovenskega filma. Gre za prvi dve realizirani deli, ki sta nastala na prvi Scenarnici¹, scenaristični delavnici Društva slovenskih filmskih režiserjev in režiserk. Darko Sinko je svoj prvenec nato pilil tudi na mednarodnih scenarističnih delavnicah. Oba filma sta umeščena v lokalno okolje, obravnavata pa univerzalne eksistencialne teme, ki jih neprisiljeno preigravata skozi žanrske obrazce – *Inventura* s kriminalko in trilerjem, *Prasica* z romantično komedijo. Vsakega na svoj način odlikuje tudi prijetno tekoč dialoški jezik, iskrija kemija med

1 O Scenarnici podrobno pišemo v Ekranu maj/junij 2021.

Inventura (2021), foto: December



dobrodošlimi novimi igralskimi obrazi in zares osvežujoča komunikativnost z gledalci. *Inventura* skozi formalno natančnost, tragikomično duhovitost in navidezno lahkotnost obravnava tematike v slovenski film prinaša neko novo senzibiliteto in povsem svojevrsten tip humorja, *Prasica* pa razbija ustaljen kalup, v katerem velja formula *scenarist_ka = režiser_ka*. Dokazuje, da dialog med scenaristom/scenaristko in režiserjem/režiserko, ki nista ista oseba, lahko obogati in nadgradi posamezno delo, s čimer vzpostavlja pomemben precedens za drugačen način ustvarjanja. *Prasica* po filmu **Ne bom več luzerka** (2018, Urša Menart) nadaljuje tudi z razveseljujočim trendom uspehov režiserk (in scenaristk), ki si zagotovo zaslužijo še več podpore in priložnosti.

Na kratko se ustavimo še pri filmu *Odpuščanje*, ki prav tako deloma izstopa iz trenutno začrtanih meja in poskuša razširiti rigidni okvir razumevanja dokumentarnih filmov. »Tudi pri nas se dokumentarni film izjemno razvija, razmislek o tem, kako dokumentarce delati in producirati, pa še zaostaja,« v intervjuju poudarja Marija Zidar. Tudi sama se je pogumno soočila z ovirami, ki otežujejo produkcijo celovečernih avtorskih dokumentarcev, namenjenih kinematografskemu predvajanju, pa naj gre za zadostno količino časa za kakovostno realizacijo, boljše razumevanje drugačnih produkcijskih pogojev, bolj fleksibilno financiranje ali – ne nazadnje – bolj odprto razumevanje »nacionalne« kinematografije.

Kljub optimizmu, ki veje iz omenjenih treh filmov in se ga je ob tako dobri produkciji, kot smo jo lahko gledali na letošnjem FSF-ju (od koprodukcij, kot sta **Oaza** [2021, Ivan Ikić] in **Morena** [Murina, 2021, Antoneta Alamat Kusijanović], do plejade vrhunskih kratkih filmov, kot sta na primer **Babičino seksualno življenje** [2021, Urška Djukić

in Emilie Pigear] in **Ne morete me avtomatizirati** [2021, Katarina Jazbec]), mogoče kaj hitro nalesti, pa moramo imeti ves čas pred očmi tudi dejstvo, da je veliko teh del na svoji poti do gledalcev prehodilo dokaj mukotrpnno pot. Ne samo zaradi epidemičnega zaprtja, ampak tudi zaradi že omenjene politične blokade nacionalnega sofinanciranja. »Napadi na film so v skladu z nekaterimi drugimi potezami aktualne politike. Nikakor ne gre za poskus skupnega urejanja razmer na podlagi argumentov in dialoga. Racionalnih razlogov, zakaj se to ne uredi, ne vidim ...« v tokratnem intervjuju pove Darko Sinko.

Pandemija je še bolj načela vsesplošen občutek nezaupanja in vrtoglavo pospešila razkroj že tako načetih družbenih vezi. Zaupanje v nedelujoč(e) sistem(e) je (morda nepovratno) porušeno. Avtoritet, na katere smo računali, ni več. Smo v krizi. Kulturni, zdravstveni, politični in predvsem družbeni. Ogroženi so naši najbolj temeljni dosežki in ideali. Razumevanje, strpnost in dialog so izginili iz vsakodnevnega besedišča. Sinkov prvenec, ki v prvi plan postavlja potrebo po inventuri medčloveških, pa tudi širših družbenih odnosov, razmerij in zaupanja, na katerem temeljijo, v dialogu s trenutnim *zeitgeistom* pridobi še nov pomen in relevantnost.

Inventura med drugim pravilno detektira, da sta ključna elementa za prešitje trenutnih razpok vnovična vzpostavitve medosebnega zaupanja in spoštovanja. Narediti je treba temeljito inventuro odnosov, tako na osebni kot na sistemski ravni. Radikalno, brutalno in iskreno, kot to počne *Prasica*, pa tudi mirno, diskretno in občutljivo, kar naredi *Inventura*. Skrajni čas pa je tudi za zaupanje v slovenski film in njegove avtorje. ■



Jože Dolmarčič na premieri dokumentarnega filma Tkanje pogledov - Jože Dolmarčič (2017), foto: Urška Boljkovac/Kinodvor

Odprto oko in mehko pero Jožeta Dolmarka

VARJA MOČNIK¹

Ob petdeseti obletnici izhajanja je bilo leta 2012 podeljeno prvo priznanje revije za film in televizijo Ekran. S priznanjem želimo izpostaviti zasluge filmskih publicistov in kritikov, ki s svojim pisanjem in tudi z obćim delom prispevajo k dvigu filmske kulture v Sloveniji. Svet revije Ekran priznanje podeljuje enkrat letno, izmenično enkrat za življenjsko delo, drugič perspektivni mladi kritičarki ali kritiku, praviloma v mesecu novembru, saj sta bila 11. novembra 1896 na ozemlju Slovenije prvič v domačem jeziku objavljena zapis in oglas o filmskih predstavah. Prvo Ekranovo priznanje je za prizadevanja v filmski kritiki in publicistiki prejela (med drugim soustanoviteljica Ekрана) Rapa Šuklje, nato pa so bili nagrajeni še: Vili Vuk (2013), Gorazd Trušnovec (2014), Mirjana Borčić (2015), Matic Majcen (2016), Tone Rački (2017), Tina Poglajen (2018), Marcel Štefančič, jr. (2019) in Petra Meterc (2020).

Letošnje priznanje za pomemben prispevek k razvoju filmske kulture na Slovenskem, za dolgoletno publicistično in kritičsko, ne nazadnje tudi za pedagoško in scenaristično delo, prejme Jože Dolmark.

Vsakogar, ki se v zadnji polovici stoletja zanima za filmsko umetnost in kulturo, se filmskemu izrazu posveća na tak ali drugačen način ali redno hodi v Kinoteko, je zanesljivo močnejše ali nežnejše zadelo silovita ljubezen do filma Jožeta Dolmarka. Dolmark je diplomiral iz umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in se filmu predal že z magistrskim študijem na filmskem oddelku VIII. pariške univerze Vincennes-St. Denis. Poslej ga je film povsem prevzel: njegove zapise kot esejista, kritika in pisca teoretskih besedil s področja filma lahko beremo največkrat v revijah Ekran

in Kinotečnik, v drugih kinotečnih publikacijah ter filmskih katalogih. Zapisi, zbrani v knjigi *Tkanje pogledov*, ki je izbor besedil iz njegovega bogatega filmsko-publicističnega opusa, pričajo o kontinuirani refleksiji o filmih, ustvarjalcih in njihovih opusih ter o živahnem dialogu z ljudmi, pa tudi okolji, v katera je vpet. Med letoma 1978 in 1990 je bil član uredništva revije Ekran. Vpleten je tudi v slovensko filmsko produkcijo – kot dramaturg in scenarist posnetih in nerealiziranih filmskih del. Dejaven je bil (in je še danes) kot navdihujoč (gimnazijski in univerzitetni) profesor umetnostne ter filmske zgodovine in teorije. Ključno vlogo in pionirsko delo je opravil tudi v vzpostavljanju filmske kulture in vzgoje, ko je s prijateljem Silvanom Furlanom ustanovil še danes delujoče Filmsko gledališče v Novi Gorici ter deloval kot član ekspertnih komisij za vpeljavo filmske vzgoje v domači izobraževalni sistem.

Za Dolmarkovo publicistično (in vse raznovrstno, filmu posvećeno) delo je v prvi vrsti značilna široka razgledanost, ki se od filmske zgodovine in teorije razliva še veliko širše, na številna področja zgodovine umetnosti in družboslovja ter človekovega bivanja na splošno. Dolmark je vse svoje življenje posvećeno spremljal sodobno filmsko ustvarjanje in refleksijo, pri tem venomer raziskoval zgodovino umetnosti ter oboje prodorno povezoval. Pomembno je, da je svoja raziskovanja vselej nesebično delil in podajal drugim, posebno rad ter posebno navdihnjeno in navdihujoče mladim. Specifični za njegov izraz (najsibo pisni ali ustni) sta svojevrstna liričnost in izjemna tankočutnost, uglašena s tematikami, ki jih obravnava. Ne nazadnje pa je nemogoče prezreti že prej omenjeno Dolmarkovo silovito ljubezen, neredko strast – do filma, do umetnosti in do radovednosti, ki poganja misel, ki poganja življenje. ■

1 V imenu sveta revije Ekran.



Do zadnjega diha (1960)



Belmondo veščastni (1973)

BÉBEL

ANJA BANKO

»Če ne marate morja ... če ne marate gora ... če ne marate mesta ... potem pojdite k vragu!«

To je eden od mnogih nepozabnih filmskih citatov Jean-Paula Belmonda, ki je z Godardevim filmom **Do zadnjega diha** (*A bout de souffle*, 1960) postal osrednji obraz francoskega novega vala in z njim moderne kinematografije. Spontanost, drznost in pikri cinizem protagonista Michela Poiccarda, ki ga v filmu uteleša takrat 27-letni Belmondo, rušijo ustaljene paradigme, izzivajo film, njegovo občinstvo, igralca in njegovo telo pa odpirajo novim, svobodnejšim interpretacijam. Godard in Belmondo sta iz današnje perspektive nerazdružljiv in edino logičen tandem – režiserjeve inovativne filmske prakse so zahtevale drugačnega, bolj prožnega igralca. Ravno to je Godardu lahko ponudil Belmondo, ki je že po videzu deloval nezvezdniško, z robustnim obrazom, polomljenim nosom in širokimi, mesnatimi ustnicami, iz kotička katerih je ves čas malomarno visela cigareta. Njegovo nemirno telo se je gibalo drugače od predpisanih gest, iskalo samosvoj izraz in pustilo novim pomenom, da ga prekrijejo.

Belmondo je z Godardem kasneje sodeloval še dvakrat, v muzikalu **Ženska je ženska** (*La femme est une femme*, 1961), ki spretno izigrava žanrske in družbene konvencije svojega časa, in v filmu **Nori Pierrot** (*Pierrot le fou*, 1965), ki marsikdaj obvelja za filmski vrhunec francoskega novega vala. Brezbrižna ležernost, s katero Belmondov Poiccard v *Do zadnjega diha* odganja absurdnost sodobnega trenutka, postane v *Norem Pierrotu* tragikomična naveličanost, ki v sodobni potrošniški in od vojne umazani družbi ne najde več nobenega smisla, razen absolutnega pobega. Belmondov smisel za telo, gesto in predvsem grimaso je tako bistven v tej

sodobni filmski priredbi v stilu *commedia dell'arte*. A ravno z *Norim Pierrotom* se novovalovska ustvarjalna intenca razprši: Godard se obrne v politični film, Belmondo pa svojo kariero usmeri v bolj komercialno produkcijo. A preden je Bébel, kot se je Belmondo ljubkovalno zasedel v srca domačih filmskih občinstev, postal filmska legenda, je želel postati gledališki igralec – odrske deske so zanj vseskozi predstavljale ideal, h kateremu se je vrnil šele v zadnjem obdobju življenja.

Idealiziranje gledališča izhaja iz Belmondove vzgoje. Rodil se je v premožni umetniški družini: njegov oče Paul je bil priznan kipar, mati Sarah pa slikarka. Visoka kultura je bila na prvem mestu: družina je ob nedeljah obiskovala pariške muzeje in galerije, njihov salon pa je gostil kulturno in intelektualno smetano. Predvsem za Belmondovega očeta je bil film vedno del nizke kulture, zato je kljub podpori ostal do sinovih uspehov vedno zadržan. A Belmondo se je od očetovih vrednot oddaljeval že v mladih letih, saj ga je najprej zanimal šport, predvsem nogomet in boks, s katerim se je nekaj časa intenzivno ukvarjal. Po odsluženem vojaškem roku se je odločil za vpis na konservatorij za igro v Parizu. Že v času študija je veljal za neukrotljivega študenta, ki mu profesorji tudi zaradi nenavadnega videza in grdega »ksihta« niso obetali velike kariere. Od svojih gledaliških sanj se je moral posloviti že ob diplomi: njegov nastop, zabavljaška in satirična interpretacija enega od Molièrovih likov, je med občinstvom sprožil huronsko navdušenje, manj pa med profesorji, ki so mu dodelili prenizko oceno, da bi lahko upal na gledališko kariero. V iskanju zaposlitve se je zato obrnil k filmu in do preboja z Godardem nastopal v nekaj pomembnejših stranskih vlogah, npr. v filmih **Prevaranti** (*Les Tricheurs*, 1958, Michel Caré) ali **Splet strasti** (*A double tour*,

1958, Claude Chabrol). Predvsem zaradi svojega grobega videza pa je hitro zdrsnil v tipske vloge in največkrat upodabljal kriminalce, prevarante ali razgrajače.

Kljub temu je Belmondo že kmalu našel priložnost, da svoj igralski talent izrazi tudi v drugačnih vlogah. Te so namesto robustne drznosti in spontane preprostosti zahtevale čutnejšo in predvsem nežnejšo zbranost, subtilnost v odnosu do besede in lika. Takšne so njegove vloge v filmih **Moderato cantabile** (Peter Brook, 1960), **Dve ženski** (La ciociara, 1960, Vittorio de Sica) in leto kasneje, v filmu Jean-Pierra Melvilla, **Léon Morin, duhovnik** (Léon Morin, prêtre, 1961). Film je na prvi pogled nenavaden tako za Melvilla kot Belmonda: v njem spremljamo mlado vdovo in gorečo komunistko Barny (Emmanuelle Riva), ki se v majhni vasici sredi druge svetovne vojne zaplete v intelektualno vojno s privlačnim mladim duhovnikom Morinom. Njuna sovražna napetost postane magnetna sila, ki potiska Barny v raziskovanje lastne volje, želja in strahov. Podobno kot v svojih kulturnih filmih noir se Melville tudi tokrat poigrava na tanki meji vidnega in nevidnega. Prav Belmondo in Riva, v tistem trenutku največji vzhajajoči filmski zvezdi francoskega filma, pa bistveno prispevata k ekstatičnosti ter ustvarita presežno študijo likov in zgodovinskega trenutka.¹

V filmskih zgodbah, ki so znova bližje Belmondovim začetnim vlogam gangsterjev in malih kriminalcev, igralec spet drugače zažari v nadaljnjem sodelovanju z Melvillom, v njegovih stilsko izpopolnjenih filmih noir. V njih se frivolnost likov, kakršen je bil tavajoči Poiccard, prelevi v temnejše odtenke žanrsko tragičnih zgodb, kot jo doživi Belmondov lik Silien v filmu **Špicelj** (Le Doulos, 1962). Tovrstne vloge pa Belmonda postavljajo v rivalstvo z drugim zvezdnikom tistega časa, Alainom Delonom, še enim obrazom Melvillovega filma, ki se s svojo hladno in pravilno lepoto vzpostavlja v slikovitem nasprotju z Belmondom. Seveda se kmalu zgodi njuno sodelovanje, ko odigrata glavni vloge v odmevnem gangsterskem filmu **Borsalino** (Jacques Deary, 1970). Kljub prizadevanjem za vzpostavljanje prijateljskih vezi pa film zvezdnika še bolj oddalji.

Belmondo se je v drugem delu kariere usmeril v popularni film in blestel v spektakelskih akcijskih ter vohunskih filmih. V njih upodablja celo četico nepremagljivih junakov, pod katerimi nezadržno padajo zlobneži in najlepše ženske. Vrhunec te žanrske kinematografije predstavljajo

Belmondove vloge, ki so nastajale v filmih Philippa de Broce, verjetno enega najplodovitejših žanrskih mojstrov. Namesto resnosti in zadržanosti filmskih junakov v stilu Jamesa Bonda so se filmske podobe Belmondovih likov brez zadržka norčevale iz lastnega stereotipa: tako **Mož iz Ria** (L'homme de Rio, 1964) kot **Belmondo veličastni** (Le Magnifique, 1973) vzdržujeta žlahtno komedijo in kondicijo žanra ter igralca na dih jemajoči ravni. Ne nazadnje je nujno omeniti, da je Belmondo skoraj vse kaskaderske prizore posnel sam, obseden z adrenalinom trenutka, v katerem je vztrajal vse do konca. Tudi ko se je občinstvo konec 80. let naveličalo žanra, je Belmondo našel novo pot – ta ga je vodila nazaj na gledališke deske, kjer je obrnil nov list v svoji karieri in končno izživel tudi svoje največje sanje. K filmu se je Belmondo še vrnil in ustvaril nekaj intimnejših vlog, kot je npr. Belmondu precej podoben lik nekdanjega cirkusanta Sama Liona v filmu **Pot razvajenega otroka** (Itinéraire d'un enfant gâté, 1988, Claude Lelouche). Šele na koncu življenja je prejel tudi več nagrad za življenjsko delo in na festivalu v Cannesu so ga pospremile dvominutne stoječe ovacije. Brez Belmondovega izzivalnega pogleda ne bi bilo sodobnega filma! ■

¹ Emmanuelle Riva je svoj igralski preboj doživela s filmom **Hirošima, ljubezen moja** (Hiroshima, mon amour, 1959, Alain Resnais).

Yngvild Sve Flikke

»To so ženske, s katerimi se družim; to so ženske, ki jih poznam«

PETRA METERC

Ninjababy (2021) norveške režiserke Yngvild Sve Flikke, eden od naslovov tekmovalnega programa filmskega festivala Kraków Off Camera, se začne kot ena filmskih pripovedi, ki se ukvarjajo s temo splava in smo jih v preteklih letih videli kar nekaj – pa naj bo to skozi bolj neodvisen objektiv v večkrat nagrajenem filmu Elize Hittman **Nikoli redko včasih vedno** (Never Rarely Sometimes Always, 2020) ali v bolj sproščeni in zabavni **Nenoseči** (Unpegnant, 2020) Rachel Lee Goldenberg. Ko spoznamo protagonistko filma *Ninjababy*, triindvajsetletno Rakel (Kristine Kujath Thorp), ta uživa v zabavah, spontanah odnosih in risanju stripov. Toda pred kratkim ji je nekatera hrana začela smrdeti, sestanovalka pa ji očita, da popije nenavadno velike količine multivitaminskega soka.

Po kratkem času zanikanja možnosti, da bi bila noseča, se Rakel odloči opraviti test. Izkaže se, da je test nosečnosti pozitiven. Rakel sstanovalki samozavestno pove, da bo preprosto naredila

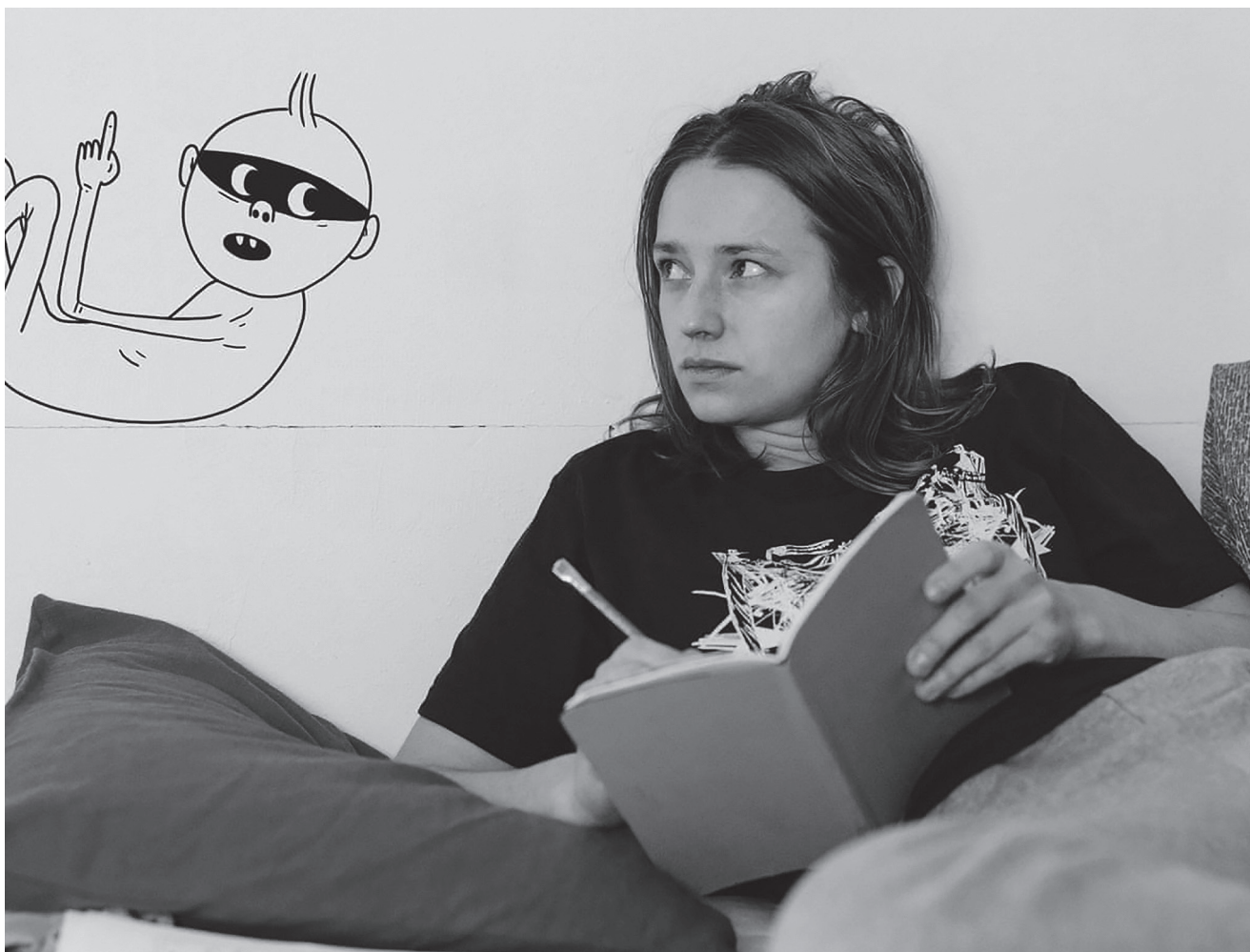


splav, to je konec koncev Norveška, kjer je splav na voljo in legalen. Ko gre v bolnišnico na poseg, jo ultrazvočni pregled povsem preseneti – noseča je že več kot šest mesecev, njeno telo pa komajda kaže znake nosečnosti. To pomeni, da prekinitev ni več mogoča. Takrat se scenarij nekoliko zaplete – naj si to želi ali ne, se mora Rakel soočiti z dejstvom, da bo rodila otroka. Toda ali želi biti mati? Ne. Kot slišimo na začetku filma, bi si, če že kaj, želela postati denimo

astronavtka, poizkuševalka piva, popotnica, gozdarka ali pa striparka.

Film režiserke Sve Flikke je skrbno premišljena, s humorjem prežeta upodobitev ženske, ki kljub rojstvu otroka preprosto ne želi postati mati. Če smo vajeni podob očetov, ki nočejo biti del življenja otrok, in stereotipno razmišljamo o materah samohranilkah, kadar razmišljamo o samskih starših, *Ninjababy* te predpostavke zasuče.

Rakelin lik v filmu ostaja dosleden. Zbija neprimerne šale in riše stripe, a čeprav še vedno ne želi postati mati, vseeno razmišlja, kaj bi bilo najbolje za otroka, ko se bo ta rodil. Njene strahove in skrbi izraža animirani lik »Ninjababy« – dojenček z videzom nindže (saj, kot pravi protagonistka, »ta dojenček misli, da se lahko v njenem trebuhu devet mesecev skriva, nato pa izmuzne ven«), ki ga Rakel obsesivno riše in ki oživi v njenih notranjih monologih. Animacija vnaša lahkotnost v sicer resno temo, črni humor pa omogoča glavni junakinji, da se lahko



Nirjābhaj (2021)

neobremenjeno izreka o svojem nezavljivem položaju.

Prvi celovečerec Sve Flikke je tako po vsebini kot po obliki drzen film. Skrbno obravnava svojo tematiko in presega format »filma odraščanja«, ali bolje rečeno, »filma odraščanja v luči materinstva«, ki običajno prikazuje mlade ženske ob soočanju z nepričakovano nosečnostjo. Njen humoristični pristop odpira prostor radikalnim konceptom, med njimi podoba ženske, ki

ne želi postati mati svojemu otroku, kar je dandanes še vedno pogosto tabu.

Z režiserko Yngvild Sve Flikke smo se pogovarjali na festivalu Off Camera v Krakovu.

Prebrala sem, da je vaš film navdihnil grafični roman. Nam lahko poveste več o njem in kako se je ideja nato razvila v scenarij?

Moj prvi film je bil film z več zgodbami. Eden od likov v njem je tridesetletna

nosečnica, ki se spopada s konfliktom sprejemanja neželene nosečnosti. Vendar pa v tistem filmu nisem imela časa, da bi se spuščala v to »norost« nosečnosti. Tudi jaz sem bila dvakrat noseča, in čeprav so bile to zelo želene nosečnosti, se ženski ob tem poraja toliko nasprotujočih si misli, na katere ni mogoče odgovoriti, in kot mama večkrat dvomite, da vse to zmorete. Razmišljala sem, kako to obravnava-ti. Že prej sem se veliko ukvarjala z

animacijo, a je nikoli nisem kombinirala z igranim filmom. Razmišljala sem o tem, da mora obstajati nekakšen način za integracijo animacije v igrani film, ki bi pripoved čustveno dopolnjevala.

Nato sem se spomnila grafičnega romana *Fallteknikk* avtorice Inge Sætre. Prebrala sem ga, ko je izšel, in bil je na moji knjižni polici. Pripoveduje zgodbo o precej mlajši ženski, kot je Raket v mojem filmu, o dekletu v srednji šoli, ki zanosi. V knjigi je večinoma opisan odnos z njeno najboljšo prijateljico, moških likov pa ni veliko. Avtorica riše v zelo grobih linijah, njen risani izraz je do neke mere neizpiljen. Sama pa sem želela nekakšno neizpiljeno dekle, takšen glavni lik. Predvsem sem hotela ustvariti like, ki imajo oboje, ženskost in moškost, grobost in ranljivost. V grafičnem romanu je sicer zaplet precej drugačen kot v filmu, konec je zelo odprt, tu pa smo morali ubrati drugačen pristop.

Inga je tudi animatorica, tako da sem vedela, da jo moram pripeljati v ta projekt. Bila je odločilna pri prvi ideji filma, ima odličen smisel za humor in zelo dobro sva sodelovali. Najprej sem morala biti prepričana, da bo imela čas za film, nato pa sva začeli raziskovati, kako to zgodbo kljub resni temi povedati na smešen način.

Pri vašem filmu me je presenetilo, da je za razliko od tipičnih indie filmov, v katerih so v ospredju tako imenovana čudaška dekleta, ki so – recimo temu – malce čudna, a vseeno prikazana v zelo normaliziranem okviru, tukaj lik zelo samosvoj. Raket je prava oseba iz mesa in krvi. Koliko časa ste porabili za razvoj tega lika?

To so ženske, s katerimi se družim; to so ženske, ki jih poznam. Moj prvi film se imenuje **Ženske v prevelikih moških srajcah** (Kvinner i for store

herreskjorter, 2015), saj se pravzaprav norčuje iz teh čudaških *rom-com* deklet, ki po seksu vedno končajo v veliki moški srajci, v njej hodijo naokrog po stanovanju in se zdijo tako zelo srčkane ... Res sem želela ustvariti nasprotje tem čudaškim, ljubkim ženskam, ki so morda nekoliko muhaste in nerodne, vendar je to tudi vse. Želela sem ustvariti lik, ki ima močna mnenja in govori brez dlake na jeziku, čeprav so to včasih nore stvari in čeprav se v nekaterih prizorih zdi celo histeričen. Zelo me namreč zanima zgodovinski koncept stanja, ko si potisnjen na rob svojih meja, zato govoriš in delaš stvari, ne da bi jih premislil. Želela sem lik ženske, ki ima to moč in grobost, pa tudi ambivalentnost, saj ni vedno prepričana, ali je nekaj naredila prav ali ne.

Težava je bila še najbolj v izboru igralke; to je komedija, vendar ne gre za komedijo z udarnimi šalami, zato je bilo iskanje mladih igralk težko. To rečem s težkim srcem, pa vendar je skorajda lažje najti moške igralce, ki so smešni, saj ženske v naši družbi žal običajno ne smejo biti. Poleg humornosti pa smo potrebovali nekoga, ki bi lahko obvladal tudi čustveni del.

V vašem filmu je zelo osvežujoče tudi to, da čeprav imate v ospredju močan ženski lik, v stranskih vlogah predstavljate zelo kompleksne moške like, na katere režiserji ali režiserke včasih pozabijo, saj se preveč osredotočajo na glavno vlogo in zato nemalokrat zaidejo v stereotipe ravno z moškimi ...

V filmu *Ninjababy* imamo denimo lik, ki je najprej znan le po vzdevku Dick Jesus. Ravno dva ženska lika, ki sta v ospredju, mu nadeneta ta nadimek in sprva nanj gledata kot na karikaturo. Vendar to ne pomeni, da je res takšen, želela sem samo upodobiti dve dekleti v njuni dnevni sobi, na kavču, ki se na

ta način pogovarjata o moških, kasneje pa, ko ga vidimo vse več, ugotovimo, da je prav on tisti, ki se v filmu še najbolj spremeni in je pravzaprav izjemno kompleksen lik.

Veliko sem delala tudi na Raketini simpatiji v filmu, liku po imenu Moss. Ko se ozrem okoli sebe, namreč vidim toliko prijetnih moških in mislim, da jih je treba upodobiti v filmih – da jim je treba dovoliti, da so prijazni in sočutni. Moss se ne pretvarja, da mu je mar, zares mu je mar. Veliko smo delali na tem liku, tudi zato, ker je igralec, ki ga igra, odličen v komediji; je tudi zelo ironičen, a smo mu prav to morali odvzeti, saj je moralo vse pri njegovem liku izhajati iz srca.

Kako pa ste v film vključili animacijo?

Še nikoli nisem ustvarila animiranega lika. Delala sem *cut-out* animacijo, animacijo v dokumentarnih filmih in podobno. In tudi v svoj celovečerni prvenec sem vključila nekaj animacije, potem ko smo film že zmontirali.

Tokrat smo animacijo načrtovali vzporedno s scenarijem. Pogovarjali smo se o različnih tehnikah, vendar smo imeli tudi zelo nizek proračun, tako da smo vedeli, da ne bomo mogli imeti ekipe za animacijo ali česa podobnega, to ni bilo mogoče. Inga je torej morala narediti vse. Animacijo smo želeli uporabiti za čustva, humor, za to, da pelje pripoved naprej. Lik *Ninjababy* namreč ni del knjige, ki je film navdihnila, dodan je bil šele v scenariju.

Veliko smo se zgledovali po Michelu Gondryju in njegovem slogu, saj nam je všeč njegova grobost, pa tudi po Janu Švankmajerju in njegovi igrivosti, ki jo lahko vneseš v animacijo ... Ob tem smo se zelo zabavali.

Nekaj nasvetov sem dobila tudi od islandske animatorke, ki dela

animacije za ameriške filme. Dala mi je najboljši nasvet – ko je delala animacijo za določen film, je bila sama v New Yorku, njen montažer in režiser pa v Bruslju. Zato jima je morala ves čas pošiljati velike datoteke. Rekla mi je: »Animatorko moraš namestiti čim bližje montažerki.« V procesu urejanja smo zato imeli zanju dve sobi, ki sta bili zelo blizu. Tako smo vsi lahko istočasno sledili razvoju dela.

Med pandemijo sem na podstrešju našla nekaj starih filmskih kritik, ki sem jih napisala, ko sem bila pri štirinajstih letih na obisku v ZDA. Eden od filmov, ki sem si jih tam ogledala, je bil **Kdo je potunkal zajca Rogerja** (Who Framed Roger Rabbit, 1988, Robert Zemeckis), a sem nanj popolnoma pozabila. Napisala sem nekaj v slogu: »Animirani liki se pogovarjajo z liki na zaslonu, in vem, da se to sliši noro, vendar ni tako noro, kot se sliši!« Zdaj sem to naredila tudi sama. (smeh)

Moram reči, da se mi je, ko sem gledala film, zdelo, da je Raket starejša; zdi se, da situacija v filmu in njen razvoj govori precej široki generaciji žensk.

Želela sem, da je stara triindvajset let, in sicer zato, ker sama nisem imela otrok do tridesetega leta; veliko mojih prijateljic prav tako z otroki čaka zelo dolgo. Zato sem hotela, da ta film načne temo, da v obdobju, ko si najbolj ploden, preprosto ne prihaja več do tega, da bi postali starši; mislim, da to velja za večino držav v Evropi. Potem pa, ko si veliko starejši in si želiš postati starš, tudi zanositi ni več tako lahko.

To je povezano tudi z našo družbo, študijem, ekonomijo in vsem tem. Naša družba ni ustvarjena za to, da bi imeli otroke v času, ko smo najbolj plodni. Vse bolj gremo tudi v smer, da želimo podaljševati svojo mladost. Toliko vsega

je treba doživeti, zato si pri takšni starosti ne želiš odgovornosti za otroka.

Ta film sem posnela za mlajše občinstvo, vidim pa, da tudi starejše generacije žensk v njem zelo uživajo.

V filmu glavna junakinja zelo pozno spozna, da je noseča, saj njeno telo ne kaže tipičnih znakov nosečnosti.

To je bila težka odločitev, saj nisem želela, da bi bil to film o splavu. To sem vedela od samega začetka. Nisem ji želela dati izbire, ali naj splavi ali ne. Na Norveškem lahko ženska splavi do treh mesecev nosečnosti. Zame je tako res očitno, da je to ženska izbira, ki mora obstajati. Tudi Raket bi, če bi lahko, splavila, a ko ugotovi, da je noseča, je za to že prepozno.

Telo vsake ženske deluje drugače; prebrala sem veliko člankov in se celo srečala z ženskami, ki so šele pri šestih mesecih ugotovile, da so noseče. Kot mi je povedala ena od njih, je sicer vedela, da je z njenim telesom nekaj narobe, toda nosečnosti ni imela v mislih in si tega enostavno ni želela priznati. To zanjo ni bila niti možnost. Pri svoji junakinji sem želela prikazati prav to, saj gre za deklo, ki zares počne, kar hoče, uživa v življenju, zabava se, ko hoče ... večinoma sedi v svoji sobi, riše, ne posluša svojega telesa. Ko si mlajši, ga v resnici ne poslušaj, ne razumeš, kaj je tisto, kar bi sploh moral poslušati v svojem telesu, in ko se staraš, to postane nekoliko bolj jasno.

Kljub temu da to ni film, ki bi govoril o splavu, odpira precej radikalno premiso, o kateri se morda govori še manj – da obstajajo ženske, ki sicer rodijo, a to še ne pomeni, da želijo biti matere. Še vedno smo vajeni, da so ženske samohranilke, ne pa obratno, kot se to na koncu zgodi v vašem filmu.

Resnično menim, da sta nam to prinesli družba in zgodovina. Vem, da so moji moški prijatelji čudoviti starši. Velikokrat se mi zdi, da družba moškimi ne dovoli, da bi bili starši na svoj način. Ne moremo pričakovati enakosti, če moškimi ne pustimo, da vzgajajo otroke in to delajo po svoje.

Velik del razmisleka v filmu pa je tudi odgovornost v primeru neželene nosečnosti – ta namreč vedno pade na ženske. V prizoru, ko Raket pride do očeta svojega otroka in mu pove o nosečnosti, se slednji odzove tako kot večina moških in reče: »Podpiram te pri tvoji odločitvi.« To bi seveda morala biti odločitev ženske, saj gre za njeno telo, vendar je treba odgovornost za otroka deliti, konec koncev je treba deliti odgovornost že takrat, ko pride do kontracepcije. ■

Jesenska filmska šola 2021

Filmska kultura v šolski praksi: izhodišča in metode poučevanja filma

VITJA DOMINKUŠ DREU

Filmska vzgoja na slovenskem vzgojno-izobraževalnem področju v zadnjih letih prihaja vse bolj v ospredje in tako počasi pridobiva prepoznavnost in pomembnost – v skladu s širjenjem filmske vzgoje tudi znotraj uradnega nacionalnega šolskega programa, ki je bil začrtan že leta 2016 z dokumentom *Strategija nacionalnega programa filmske vzgoje*. Leta 2017 smo v Sloveniji s prenovno programa umetniških gimnazij dobili smer gledališča in film, ki zajema tudi maturitetni predmet »Zgodovina in teorija gledališča in filma«. Kljub temu pa se še vedno zdi, da je v veliki večini vzgojno-izobraževalnih programov film razumljen predvsem kot medij – v najslabšem primeru za kratkočasenje in zabavo učencev ter mladih, v najboljšem pa kot orodje za razpravo o različnih tematikah, kot so državljska vzgoja, človekove pravice, podnebne spremembe in kopica drugih tem. Seveda je zaradi vizualne in pripovedne narave filma ta uporaba v vzgojno-izobraževalnih dejavnostih razumljiva, vendar pa se zdi nujno vzpostaviti pedagoške in andragoške programe, ki se na film osredotočajo v njegovi celoviti razsežnosti in kompleksnosti. V šolskih programih v zadnjih letih tako v ospredje na osnovnih šolah vse bolj prihaja izbirni predmet *Filmska vzgoja*, malo počasneje pa tudi izbirni predmet *Film* za splošne in strokovne gimnazije.

Poleg uvajanja filmskih predmetov v šolski kurikulum se kopica različnih kulturnih in filmskih institucij, društev ter organizacij intenzivno udeležuje na področju filmske pedagogike in andragogike. Eden pomembnejših projektov pedagoško-andragoškega filmskega izobraževanja, ki ga izvajamo v okviru programa Slovenske kinoteke, je *Kino-katedra*. Osnovni cilj dejavnosti predstavlja izpopolnjevanje različnih stopenj filmskega znanja z izvajanjem predavanj, delavnic,

abonmajev, pogovorov in simpozijev ter s pripravo pedagoških gradiv, priročnikov in ostalih oblik preučevanja in poučevanja filma. Ključni namen pa se odraža v prispevanju znatnega deleža k sistematičnosti pri izvajanju kakovostne filmske vzgoje in izobraževanja ter krepitvi avdiovizualne pismenosti in filmske kulture. Teoretsko najbolj poglobljeno dejavnost *Kino-katedre* predstavlja letošnji *Mednarodni simpozij filmske teorije in kritike Jesenska filmska šola*, ki je med 19. in 20. oktobrom potekal pod naslovom **Filmska kultura v šolski praksi: izhodišča in metode poučevanja filma**. Namen simpozija, kot je zapisano v njegovi uradni predstavitvi, sta »seznanjenje in dialog domačih pedagoških delavcev s teoreti in praktiki iz različnih območij Evrope, ki se poglobljeno ukvarjajo z neposrednim izvajanjem filmsko-vzgojnih procesov ali z njihovim teoretskim preučevanjem«.

Letošnji simpozij je kurirala in vodila Maja Kranjc, predavateljica, organizatorica in izvajalka vrste filmskovzgojnih dejavnosti ter odgovorna urednica revije KINO! Pestra zasedba gostov je zajemala strokovnjake s področja filmske vzgoje in izobraževanja, tako iz Slovenije kot različnih koncev Evrope, kjer se prav tako poglobljeno ukvarjajo s teoretizacijo in prakso filmskih vzgojno-izobraževalnih dejavnosti. Kljub predstavitvi različnih teoretskih in praktičnih pristopov k filmski vzgoji in izobraževanju je bila velika večina predstavljenih tematik bolj ali manj povezana s filmsko mislijo in pedagoškim pristopom, ki ga je zastavil francoski avtor in cineast Alain Bergala. Slednji je v svojem bogatem udeleževanju na filmskem področju pustil najvidnejši pečat kot glavni urednik slovite revije Cahiers du Cinéma, v zadnjem času pa predvsem kot filmski pedagog – vodja francoskega državnega projekta »Film v šoli«. Njegova monografija

Vzgoja za film. Razprava o poučevanju filma v šolah in drugih okoljih je leta 2017 pri Društvu za širjenje filmske kulture KINO! izšla v slovenskem prevodu, avtor pa je istega leta tudi obiskal Ljubljano, kjer je v Slovenski kinoteki predstavil svojo knjigo. *Vzgoja za film* predstavlja bistveno teoretsko delo in praktični priročnik ter obenem manifest nove pedagogike, je premislek o poučevanju filma, a tudi razprava o filmski umetnosti na splošno, motivacija za pedagoške delavce in didaktično-metodološka podpora uvajanja filma v šole. Njegova teorija temelji na fenomenološkem pristopu k pedagogiki, kjer naj bi učence skušali približati ustvarjalnemu procesu, torej mišljenju filmskih ustvarjalcev, obenem pa zagovarja in izpostavlja pomembnost »umetniškega šoka«: tega spodbudijo drugačni – umetniški filmi, ki niso del komercialne kinematografije.

Tako se zdi še kako primerno, da je letošnji simpozij odprla poznavalka in strokovnjakinja bergalajevga pedagoškega procesa **Bettina Henzler**. Nemška raziskovalka in učiteljica na področju filmskih študij in filmske vzgoje je v svojem teoretsko poglobljenem in stvarnem predavanju predstavila pomen in smiselnost fenomenološkega pristopa k filmski vzgoji, ki temelji na otroškem/učenčevem izkustvu in različnih subjektivnih načinih zaznavanja filmske umetnosti. S prikazom kratkega eksperimentalnega animiranega filma **Igra s kamni** (Spiel mit Steinen, 1965) češkega ustvarjalca Jana Švankmajerja je predstavila pomen filma kot umetniške forme, ki nagovori naše čute in posreduje stik med umom in telesom, umom in stvarnim svetom ter ekspresijo prvega skozi drugo. Kot primera, kaj nam lahko filmi sami povedo o filmskem izkustvu, smo si ogledali še dva odlomka iz del Agnes Varda: **Jacquot iz Nantesa** (Jacquot de Nantes, 1991) in **Paberkovalci in paberkovalka** (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000). Med primeri dobre prakse pa smo spoznali »filmski dnevnik«, ki so ga ustvarili mladi iz Velike Britanije, udeleženci projekta *Le Cinema, cent ans de jeunesse* (Kino, sto let mladosti), pri ustanovitvi katerega je sodeloval tudi Alain Bergala.

Sledilo je predavanje **Polone Petek**, raziskovalke in predavateljice na AGRFT in oddelku za sociologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, z naslovom *Medpredmetnost – izhod v sili ali smisel šolskega filmskega opismenjevanja?*. Predstavljena je bila smiselnost medpredmetnega povezovanja na področju filmske vzgoje, kar je predavateljica izpeljala skozi prikaz analize filma **Družinica** (2017) Jana Cvitkoviča, kot ga izvaja s študenti AGRFT. Pri tem je bila poudarjena predvsem moč filma kot načina kultiviranja

empatije – kar zagovarja tudi ena ključnih strokovnjakinj na področju filmske vzgoje v Sloveniji, Mirjana Borčič. Film nam omogoča vživetje v izkustvo drugega in filmsko vzgojo lahko tako tesno povežemo z vzgojo za solidarnost, pri čemer se medpredmetno lahko povezuje tudi z raznimi drugimi vedami s področja humanistike, družboslovja in naravoslovja. Predvsem pa je pri predavanju odmevala informacija, da je Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport brez utemeljenih in opredeljenih razlag zavrnilo predlog strokovne skupine, ki jo je podprla tudi Univerza, o uvedbi nove pedagoške smeri na Filozofski fakulteti, ki bi bila posvečena usposabljanju pedagoškega kadra za poučevanje filmske vzgoje. Slednje očitno kaže na mačehovski odnos, ki ga politika in oblast gojita do šolskega in izobraževalnega sistema ter posebej do kulturno-umetniške vzgoje.

Britanski profesor pedagogike na Univerzi v Winchestru **Alexis Gibbs** je poleg že znane ideje, da film ne sme biti le učno orodje in da vsebina filma ne sme biti edino, na kar se filmska pedagogika osredotoča, poudaril pomen upoštevanja širšega konteksta izvajanja pedagoškega procesa pri filmski vzgoji. Tu se je osredotočil na tri bistvene aspekte – pri čemer se je navezal na teoretsko delo ameriškega profesorja in raziskovalca Stanleyja Cavella: kontekst, skupnost in filmska kritika. Ti aspekti so med seboj prepleteni, pedagogom pa naj bi dajali pomemben uvid v strukturo, izvedbo in končni učinek pedagoškega procesa. Slednje je navezal na primer lastnega predavanja in raziskovalnega procesa ob ogledu filma **Skrivnost zrna** (La graine et le mulet, 2007) francosko-tunizijskega avtorja Abdellatifa Kechicheja, ki so si ga ogledali študenti v francoskem Versaillesu.

Prvemu daljšemu premoru sta v prvem dnevu simpozija sledili še dve zaključni predavanji. Žal je bilo prvo od njiju, predavanje **Perrine Boutin**, francoske profesorice na oddelku za film in avdiovizualno umetnost univerze Sorbonne Nouvelle z naslovom *Kako analizirati orodja za filmsko vzgojo?*, zaradi tehničnih težav in jezikovnih preprek nekoliko okrnjeno. Predavateljica se je spet navezala na metodologijo in pedagoški pristop Alaina Bergalaja in poudarila dobro prakso uporabe filmskega odlomka v pedagoškem procesu. Udeležencem je predstavila nekaj kakovostnih izobraževalnih gradiv, ki jih uporabljajo pri pouku filmske vzgoje v Franciji, pa tudi primere slabe prakse, ki žal zaradi dostopnosti in privlačne podobe postajajo vse bolj razširjeni in priljubljeni v okviru vzgojno-izobraževalnih procesov.

Dan je z impresivno predstavitvijo namišljenega šolskega urnika s filmom kot sredstvom razmišljanja in

komuniciranja, organsko vpetim v vzgojno-izobraževalni proces, kjer se noben film ne bi poučeval brez filmske projekcije, dovršeno zaključil **Alejandro Bachmann**. Večstranski filmski delavec, avtor in ustvarjalec nas je s pomočjo treh filmov popeljal skozi ves šolski dan: od matematike, fizike, biologije, umetnosti in zgodovine do geografije in sociologije. Seveda je šlo za premišljen izbor filmskih naslovov: **Powers of Ten** (1977, Charles Eames in Ray Eames), **Vampir** (Le Vampire, 1945, Jean Painlevé) in **Pismo iz Sibirije** (Lettre de Sibirie, 1957, Chris Marker). Tako smo bili lahko priče izjemnemu razponu in moči filma ter filmske podobe, pa tudi mestu in vlogi, ki bi ju lahko imela v vzgojno-izobraževalnem procesu.

Drugi dan se je začel v nekoliko drugačnem tonu, kjer je bil film, natančneje filmski dokumentarec, predstavljen predvsem kot učno sredstvo. **Ida Vohryzkova**, učiteljica angleščine na srednji zdravstveni šoli na Češkem, nam je predstavila projekt *One World*. Izvaja ga istoimenski festival dokumentarnega filma in šolam omogoča dostop do velike spletne baze dokumentarcev z že pripravljenimi načrti učnih ur, delovnimi listi in dodatnimi gradivi za šole. Temu je sledil primer kakovostne in izjemno uspešne prakse filmske vzgoje *Filmska naSTAVa*, ki ga organizira Hrvaška filmska zveza. Projekt je predstavila njegova soustanoviteljica in sovoditeljica **Ana Dordić**. Enotedenski program filmske vzgoje je primarno namenjen srednješolcem, študentom in izobraževalnim delavcem, izvajajo pa ga v kinu Tuškanac – v lanskem šolskem letu to ni bilo mogoče zaradi epidemije covid-19, zato je potekal preko spletne aplikacije Zoom. Poleg dobro premišljenega filmskega programa ter metodologije pristopa in poučevanja filmske vzgoje program odlikuje tudi spletna stran – digitalna *Filmska naSTAVa*. Na njej so poleg gradiv, metodologij, nasvetov in drugih informacij, povezanih s filmsko vzgojo, dostopni kratki filmi otrok in mladih, ki so bili nagrajeni na Reviji otroškega filmskega ustvarjanja ali na Filmski reviji mladine ter festivalu Four River Film. Iz izbora filmov smo si na predavanju ogledali kratki dokumentarec **Bitcoin Boy** (2019, Moos van Dorp, Nash Gorter in Paul Jonker), predavateljica pa je še posebej opozorila na kratki animirani film **The Quiet** (2020, Radhey Jegathev).

Pomembnost in pedagoško moč filmskega ustvarjanja mladih je poudarila in predstavila tudi sodirektorica neprofitne kulturne organizacije *A Bao A Qu* **Nuria Aidelman** iz Barcelone. Organizacija že od leta 2005 oblikuje in organizira vzgojno-izobraževalni program *Cine en Curso*, ki temelji na filmskem ustvarjanju mladih udeležencev. Ti

se preko spoznavanja filmskih ustvarjalcev in njihovih del podajo na lastno ustvarjalno pot, pri čemer jim poskuša film omogočati spoznavanje sveta, v katerem živijo, in tudi lastne umeščenosti v ta svet. Program je del projekta *Moving Cinema*, pri katerem sodeluje tudi slovenski Kino Otok. V sklopu predavanja smo si lahko ogledali nekaj filmskih izdelkov udeležencev in dobili vpogled v zakulisje nastajanja filmskih umetnin.

Zaradi odsotnosti velike večine gostujočih predavateljev ob zaključku simpozija ni prišlo do panelne razprave vseh udeležencev. Tako je letošnje Jesensko filmsko šolo zaključil **Andrej Šprah**, vodja raziskovalno-založniškega oddelka Slovenske kinoteke in docent za področje zgodovine in teorije filma in televizije na AGRFT. V svojem predavanju je predstavil pomen in razsežnost aspektov poučevanja estetskih prvin filmske umetnosti, saj prav z obravnavo slednjih vidikov lahko pri filmski vzgoji resnično izpostavimo celovitost in kompleksnost filmske forme. Pri tem se je naslonil na tri študije primerov: 1. ob ogledu kratkega igranega filma **Razsvetljenje** (The Enlightenment, 2020, Volker Schlöndorff) iz omnibusa **Deset minut starejši: Čelo** (Ten Minutes Older: The Cello, 2002) smo bili priče moči subjektivne kamere in avtorske intervencije; 2. s primerjavo odlomkov iz filmov **Kapo** (1960, Gillo Pontecorvo) in **Savlov sin** (Saul fia, 2015, László Nemes) se je odprlo vprašanje razmerja med estetiko in estetizacijo – na primeru grozot koncentracijskih taborišč druge svetovne vojne; 3. predavanje pa je zaokroženo zaključil impresiven odlomek iz dokumentarnega filma **Domovine** (2020) Jelene Maksimović. Simpozij je tako obiskovalcem ponudil raznolik, relevanten in pester vpogled v teoretične in praktične pristope in metodologije filmske vzgoje. Jesenska filmska šola se decembra nadaljuje še s filmsko retrospektivo *Film v šolski praksi*, v kateri bo prikazan izbor svojevrstnega podžanra mladinskega filma, t. i. šolski film. Film obravnava razmerja med učenci in učitelji, med učenci samimi in med mladostniki ter sistemom vzgoje in izobraževanja. V času simpozija sta se v dvorani Slovenske kinoteke že odvrtela **Razredni sovražnik** (2013, Rok Biček) in **Razred** (Entre les murs, 2008, Laurent Cantet). ■

Zgodovina poosamosvojitvene filmske politike II

ŽIGA BRDNIK

2000–2009: V primežu tranzicijskih bojev

Prvi del poosamosvojitvene filmsko-politične sage, ki smo ga objavili v Ekranu maj/junij, je govoril predvsem o boju za obstanek na rob potisnjene slovenske filmske scene, ki je pogosto dojeta zgolj kot nepotrebna kolateralna škoda večjih kulturno-političnih bojev. Na podlagi ustnih pričevanj, ki sama po sebi sicer nosijo tudi lastne nekonsistentnosti, partikularnosti in mitologizacije, a nepopolno in pusto materijo iz tistega časa oživijo skozi pričevanja neposredno vpletenih, je izrisal boj za preživetje, ki se je zaradi vztrajnosti in enotnosti filmske scene končal uspešno: zakon o Filmskem skladu je bil sprejet, s čimer se je filmska stroka vsaj deloma osvobodila spon neizprosne strankarske politike. Slovenski film je preživel, še več, na prelomu tisočletja je postregel z doslej največjimi uspehi v mednarodnem prostoru, ki jih še do danes nismo presegli, saj so štirje od dvanajstih celovečercov, ki jih je sofinanciral Filmski sklad, doživeli mednarodno priznanje na najvišji ravni. Film **Kruh in mleko** (2001) Jana Cvitkovića si je na Mostri leta 2001 prislužil leva prihodnosti za najboljši prvenec; celovečerni prvenec Maje Weiss **Varuh meje** (2002) je bil pol leta kasneje na Berlinalu nagrajen za najbolj inovativen film v sekciji Panorama; **Ljubljana** (2002) Igorja Šterka je bila istega leta uvrščena v program Rotterdamskega filmskega festivala; nekaj mesecev kasneje pa je prav tako prvenec režiserke Hanne A. W. Slak **Slepa Pega** (2002) doživel mednarodno premiero na filmskem festivalu v švicarskem Locarnu.

»Slovenska filmska pomlad« oziroma pojav »novega slovenskega filma« je podrobno popisala tudi revija Ekran, katere pisci in piske so hkrati v jubilejni številki ob 40-letnici revije leta 2002 ugotavljali, da se to ni zgodilo toliko zaradi

obrata v filmski politiki, ki je film še naprej pretežno jemala kot »proračunski strošek« in filmarjem ter filmarkam zagotavljala »uborne« pogoje za delo in preživetje, temveč v marsičem politiki navkljub. Andrej Šprah je v članku »Ljubljana – novi angažirani film na Slovenskem« posredno na podlagi teh kriterijev tudi definiral »novost« generacije: »... v največji meri [se] nanaša na heterogenost avto(rskih) poetik, ki jim je – bolj kot paradigmatična sorodnost v pristopu in odnosu do filma – skupna odločenost 'za' film ter prepričanost v lastni ustvarjalni potencial.« Končno smo torej dobili prvo prodorno poosamosvojitveno generacijo filmskih avtorjev in avtoric, Cvitkoviču, Weissovi, Slakovi in Šterku pa bi med drugimi lahko prišteli še nekaj v prejšnjem desetletju vzniklih imen, kot sta Janez Burger in Damjan Kozole.

Rojstvo multipleksov in izvor mita o gledljivosti slovenskega filma

A v trenutku naraščanja kakovosti, ko bi domači film potreboval čim širšo podporo, hkrati potekata obsežna privatizacija in komercializacija kinematografske mreže ter odprtja multipleksov (prvi v Ljubljani leta 2001), ki platna selijo na obrobja mest in hkrati zapirajo kinodvorane v središčih, program pa v gonji za čim večjim blagajniškim izkupičkom polnijo predvsem s študijskimi veleuspešnicami, kot v članku »Multikompleks« v že omenjeni številki Ekрана piše Jurij Meden. O problematiki nepremišljene komercializacije prikazovalske mreže in hkratnem širjenju mita o slovenskem filmu je leta 2000 v reviji *Sodobnost* v članku s povednim naslovom »Slovenski filmsko-politični harakiri« pisal že Igor Koršič. Avtor zapisa prst uperi v medije, ki kot voda na mlin kapitalskim interesom in vladni ignoranci

širijo mit o slovenskem filmu, češ »da gre za nekaj sramotno nekvalitetnega, domačijskega, duhamornega, dolgočasnega, za normalno inteligenco žaljivega, za državo dragega, doma negledanega in v tujini necenjenega«, in da z njim upravlja »horda špekulantov dvomljive omike, ki jih zanima zgolj proračunski denar, od katerega se prav nesramno rede«.

Ta trdovratni mit dobro poznamo, saj ga lahko še danes slišimo kot »argument« proti zviševanju sredstev za film in v preteklem letu celo proti izplačevanju pogodbeno že potrjenih obveznosti do filmskih producentov. »Ni težko zaznati povezave med tako kritiko, zakonom, ki ne zaobjema reproduktivne kinematografije, distribucije in prikazovanja, in interesi hollywoodskega lobija. Ameriški distributerji si boljše situacije, kot jo imajo na slovenskem trgu, gotovo ne morejo zamisliti. Evropejci se o zadevi vsaj resno pogajajo, kot se je zgodilo na urugvajski rundi GATT. Dokopljejo se povprečno do 25 % lastnega tržišča. Mi pa se veselo dajemo na razpolago zastonj in v celoti in si iz naših in evropskih 4 % tržišča ne delamo skrbi [...]. Slovenski trg, če upoštevamo samo njegov tradicionalni del, prikazovanje v kinematografih, je vreden približno dvajset milijonov ameriških dolarjev. Od tega je morda okrog deset milijonov kosmatega prihodka za producete in distributerje. Kar je, ker gre za ameriški film in se praviloma pokrije že doma, skoraj vse čisti dobiček in kot tak seveda tudi za Američane nezanemarljiv.«

Ta mit o slovenskem filmu je kot kaže nastal ob znatnem sodelovanju akterjev komercializacije. Andrej Šprah v že omenjeni številki Ekрана v članku »Dolge noči praznosti ali imperij ne vrača ničesar« navaja na primer pomočnika direktorja Ljubljanskih kinematografov, ki so leta 2001 odprli prvi slovenski multipleks Kolosej Ljubljana, Sama Ruglja, ki je v knjigi *Sobotne filmske zgodbe*, zbirki njegovih kolumn iz časopisa Delo, zapisal: »Odobritev določenih projektov tudi na podlagi pozitivnega mnenja distributerjev in predvajalcev; smiselno je, da v izboru projektov sodeluje tudi distribucijski in predvajalski sektor, ki je zaradi stalnega spremljanja najbolj na tekočem s trendi v svetovni kinematografiji, hkrati pa neposredno sodeluje pri končni prodaji filma.« Šprah je v nadaljevanju pojasnil nenavadno povečanje »zanimanja« in »skrbi« za domači film s strani prikazovalcev, ki so si brez kakršnegakoli vložka v slovenski film že takrat delili pol dobička od prodanih vstopnic: »Gre za očitno tendenco, da bi kapital posegel tudi v vsebinsko strukturiranje domačega filma, od katerega ima nesporno neposredno korist. Denar naj seveda še naprej daje država, dobiček pa bodo pobirali najbolj iznajdljivi.« Spomnimo, prokurist podjetja Ljubljanski

kinematografi je bil takrat Sergej Racman, eden od ustanoviteljev KD Group, sicer solastnika Ljubljanskih kinematografov, ki je v naslednjih letih izvedel menedžerski prevzem Koloseja in – kot poročajo številni slovenski mediji – pri tem ter kasnejših spornih poslih in menjavah lastništva oškodoval več upnikov, iztisnil delničarje podjetja in kasneje vedno bolj stiskal tudi filmske distributerje, od katerih so nekateri v prejšnjem desetletju z njim tudi prenehali sodelovati.

Kot za spletno stran Zofijinih ljubimcev v članku »Mariborsko kinematografsko mrtvilo« poroča Boštjan Lah, se je podobno dogajalo tudi v Mariboru, ki je kot drugo največje mesto utrpelo največji kinematografski udarec, saj še danes ne premore mestne kinodvorane z rednim raznolikim kinoprogramom, ki se ne bi ravnal zgolj po komercialni uspešnosti. KD Group je kupil tri četrtine lastništva v Kinematografih Maribor (eno četrtino je obdržala Mestna občina Maribor) in hkrati z odprtjem multipleksa Kolosej leta 2002 – ta za razliko od Ljubljane ni postavljen na obrobje mesta, ampak blizu mestnega središča ob reki Dravi – zaprl dve mestni kinodvorani Partizan in Gledališče, v prihodnjih letih pa domnevno zaradi slabe obiskanosti še kino Udarnik, ki ga je kasneje neuspešno skušal še enkrat obuditi. Ker je svoj multipleks nekaj let kasneje v mestu odprl tudi Planet Tuš, ima Maribor še danes največ kinodvoran na prebivalca v Sloveniji, a paradoksnost niti ena ni namenjena rednemu programu umetniškega, dokumentarnega, kinotečnega, evropskega, slovenskega, eksperimentalnega filma, skratka vseh zvrsti, ki ne najdejo mesta v multipleksih – razen ko njihovi lastniki ali upravniki ob redkih priložnostih presodijo, da se jim to tako ali drugače izplača. Še posebej zanimiva je zgodba kina Udarnik, ki se je vmes znašel tudi v postopku denacionalizacije in – podobno kot Partizan – na koncu, ko se je tudi mariborska občina odrekla uveljavljanju lastninske pravice, pristal na paradržavni agenciji Družba za svetovanje in upravljanje (DSU). Kljub temu da je iniciativa trinajstih kulturnikov in kulturnic iz različnih društev ustanovila Zavod Udarnik in leta 2010 v dvorani znova uspešno vzpostavila redni filmski program z vsemi navedenimi programskimi segmenti in številnimi drugimi kulturnimi dogodki ter pridobila tudi status zavoda v javnem interesu, s čimer bi ji morala pripadati javna kulturna infrastruktura, je DSU zavodu računala najemnino, v prostor pa ni vlagala ničesar. Rezultat je danes tak, da zadnja mestna kinodvorana v Mariboru in ena najlepših v državi, nastala tudi po načrtih arhitekta Vladimirja Šubica – učenca Jožeta Plečnika in avtorja ljubljanskega nebotičnika –, propada,

zaradi nezavarovanih vhodov pa so vanjo letos vdrla vandali ter uničili notranjost in filmsko platno.

Ker za to ni skrbela urejena filmska politika, so že pred mariborsko v različnih mestih zaživele podobne civilne iniciative filmskih ljubiteljev in ljubiteljic, ki so zahtevale mestne kinodvorane z bolj raznolikim in umetniškim filmskim programom. Prvo je bilo Celje, kjer je leta 2004 »skromna ekipa« zagnala projekt obuditev mestnega kina Metropol, ki je bil podobno kot v Ljubljani in Mariboru zaprt leta 2002 po odprtju multipleksa na obrobju mesta, a v tem primeru ne Koloseja, ampak Planeta Tuš, se v članku »Deželni kino Metropol« spominja Samo Seničar, programski vodja kina. Lastnik Planeta Tuš je bilo podjetje Mirka Tuša Engrotuš, ki je prej tudi kupilo Celjske kinematografe, lastnike Metropol in še dveh preostalih kinodvoran Dom in Union. Vse tri je po odprtju multipleksa zaprlo in se po podobni poslovni logiki spustilo v boj s Kolosejem, najbolj vidno prav v zgoraj omenjenem Mariboru, ki je edini dobil oba multipleksa. Društvo Filter, večinoma prepuščeno samo sebi in lastni iznajdljivosti, še danes uspešno vodi mestni kino Metropol in je bilo tudi že nagrajeno kot najboljši kino meseca v evropski mreži Europa Cinemas.

V Ljubljani je zgodbo umetniškega kina Kinodvor, poleg Šiške edinega preostalega v javni lasti, najprej zagnala ekipa, ki je pred tem že uspešno revitalizirala Slovensko kinoteko. Ko se je leta 2008 po menjavi oblasti na državni ravni zamenjalo tudi vodstvo Kinoteke, je Kinodvor sprva zaprlo, a je pobudo takoj prevzela nekdanja kinotečna ekipa ob podpori številnih drugih filmskih entuziastov in entuziastk ter nagovorila ljubljansko občino, ki se je odločila, da bo zavzela veliko bolj proaktivno vlogo kot mariborska ali celjska. »Filmska civilna družba se je povezala in nagovorila mesto, da bi v Ljubljani še naprej obstal kino, namenjen kakovostnemu programu. Preostala mestna kinematografa Vič in Komuna sta namreč obratovala pod Kolosejem in je bil s tem bolj ali manj pogojen tudi njun program,« se je leta 2018 ob desetletnici Kinodvora v intervjuju za Ekran spominjala njegova prva in takratna direktorica Nina Peče. Kinodvor je za razliko od Udarnika in Metropol postal javni zavod, ki je bil sprva v celoti – vključno s plačami zaposlenih in obratovalnimi stroški – financiran iz občinskega proračuna, zdaj pa polovico svojih stroškov krije sam z zaslužkom od vstopnic, izposoje opreme in drugimi prihodki od projektov in programov. »Po izkušnjah, ki jih imava s Koenom (Van Daelejem, direktoričinim pomočnikom za program, op. a.) in sva jih imela že od prej s festivalov in drugih aktivnosti

pred Kinodvorom, je politična volja in podpora občine kot ustanovitelja ključna. Tisti, ki imajo mesto, sposobno takšne odločitve in organiziranja, lahko imajo pogoje za dobro delovanje,« je dodala Nina Peče. Kinodvor, Metropol in Udarnik so bili leta 2010 tudi soustanovitelji Art kino mreže Slovenije, ki se je samoorganizirala iz različno vodenih (od občinskih javnih zavodov do društev in samostojnih podjetnikov) preostalih delujočih kinodvoran po Sloveniji in danes šteje 27 članov.

Deli in vladaj

Poleg komercialnih apetitov po filmski pogači se je v skladu z uspehi slovenskega filma očitno povečal tudi apetit po večjem političnem vplivu, kar omogočajo številne luknje v zakonodajno in infrastrukturno za silo zakrpanem filmskem področju ter necelovit pristop pri urejanju filmske politike. Sicer razlaščeni, prekarizirani in brezdomni so filmarji in filmarke lahko nekoliko zadihali v okviru vsaj približno vnaprej znanih kriterijev financiranja in produciranja, hkrati pa je kaotično in filmu neprijazno prvo desetletje začrtalo tudi nerešene konflikte, nekonsistentnosti in nepravilnosti, ki so še naprej narekivale (ne)uspeh slovenske filmske politike in ga deloma še danes. Prelom tisočletja za slovenski film zato ni bil nič manj buren kot težavni začetki, kvečjemu še bolj, saj je prinesel nekaj pomembnih dosežkov, hkrati pa dokončno izkristaliziral – kot se vedno bolj kaže velikokrat namerne – nedoslednosti filmske politike, ki je tako še naprej močno odvisna od notranjepolitičnih zatišij in viharjev, interesov in protislovij. Če je v prvem desetletju filmska scena vsaj po pričevanjih sodeč v veliki meri stopila skupaj – kar se običajno zgodi v trenutkih odločitve za (ne)obstoj –, pa se zdi, da so tovrstne politične peripetije in boji za privilegije v drugem desetletju po osamosvojitvi veliko bolj načeli enotnost filmskih vrst, ki so se v boju za mesto pri koritu pogosto razbile na dva ali več taborov. To pa je bila v skladu z znano politično paradigmo »deli in vladaj« kakopak voda na mlin političnim odločevalcem, ki so tako lažje uveljavljali svoj vpliv ali ignoranco.

Luknje slovenske filmske politike, ki so jih ali jih bodo slej ali prej morali priznati tudi politiki in političarke, so bile bolj ali manj jasne že takoj na začetku tisočletja, a so jih boji za lastno veljavo, politične zasluge, odločevalske stolčke in finančna sredstva vedno znova grobo obklesali in nekatere premikali na kasnejši čas ali v nejasno prihodnost, kar se še vedno dogaja, saj dve desetletji kasneje vse še niso razrešene. Igor Koršič, ki je velikokrat kot poznavalec filmskega

področja nastopal v vlogi svetovalca politike ali kot strokovni član raznih odborov in komisij, se spominja: »Bil sem naiven, ko sem mislil, da pri nas obstaja želja po evropski filmski politiki, in da bodo oblasti, če se jim posreduje podatke, to tako pograbile in izvedle. Pri tem sem se seveda strahotno motil, ker je ogromno sil uperjenih proti temu.«

V že omenjenem članku iz leta 2000 našteva priporočila strokovne komisije Sveta Evrope slovenski vladi v zvezi s filmsko politiko: »Skleniti sporazume med Filmskim skladi RS in RTVS; ustvariti ustrezne pogoje za izboljšanje mednarodnega sodelovanja; uvesti mrežo kinodvoran z repertoarnim načrtom za umetniške filme; vključiti kulturne vidike na osrednje mesto v politiki javnih občil, npr. vnos določenega deleža kulturnih programov v domačo medijsko produkcijo; vključiti medijske vidike na osrednje mesto v kulturni politiki; okrepiti sodelovanje med RTV in kulturnimi ustanovami; zavedati se potenciala novih medijev za kulturo.« In dodaja, da bi moral revidiran zakon o filmu, ki naj bi bil takrat v pripravi, a ni bil nikoli sprejet in obravnavan, precej natančno določiti pravila igre na dokaj zapletenem avdiovizualnem področju in opredeliti naslednja področja: »Kvota domačega programa na televizijah, v kinih in videoizposojevalnicah; fiskalne olajšave za tiste, ki vlagajo v domači film ali v filmsko infrastrukturo; ustanovitev državne finančne ustanove, ki naj omogoča normalno finančno poslovanje v filmski produkciji; stimulacije distribucije in prikazovanja slovenskega in evropskega filma z davčnimi olajšavami in/ali drugače; pospeševanje povezovanja z Evropo in ne zaviranje le-tega; podpora izgradnje filmske in ostale avdiovizualne infrastrukture; povrnitev dolgov, ki jih država dolguje slovenskemu filmu na račun odvzete cerkve Sv. Jožefa; izpopolnitev filmske šole z manjkajočimi študijskimi programi in zagotovitev njenega normalnega poslovanja; sistem za denarno stimulacijo kakovosti in gledanosti filma; namenska obdavčitev kinovstopnic, videoizposoje in oglaševalskih spotov.«

Do takšne celovite rešitve filmskega področja nikoli ni prišlo, zato se do danes posamezne našteje segmente rešuje parcialno, zaradi česar se pojavljajo vedno nove preglavice in nedoslednosti v kaotičnem naboru poskusov ureditve tega v prejšnjem desetletju skoraj ubužošanega področja, ko delne rešitve prinesejo določen preboj, a se nato zaradi necelovitega in ne dolgoročno zastavljenega pristopa zaustavijo ali obrnejo celo v negativen trend. Tako smo na primer končno dobili zametke polnokrvnega filmskega centra, ki pa je omogočal prevelik vpliv hitro menjajočih se posameznikov na mestu direktorja sklada (kot piše Vlado Škafar v Ekranu

v letih 2001 in 2002) in prek večinsko od vlade imenovanega nadzornega sveta (kot v analizi *Slovenski poosamosvojitveni film* piše Matic Majcen) ter hkrati preveč ozko nacionalno obarvan in arbitrarnosti odločevalcev prepuščen nabor kriterijev (kot prav tako ugotavlja Majcen). Ob tem ni urejal dostopnosti kinodvoran javnosti, zaradi česar so – kot smo podrobneje opisali zgoraj – slednje hkrati z vznikom tako imenovanih multipleksov pod težo tajkunskih poskusov monopolizacije trga in špekulativnih poslov začele ugašati kot sveče v hladnem jesenskem vetru.

Slovenski film je dobil tudi novo tehnično bazo in studio Viba, a ob tem ni dobro premislil njegove ureditve v obliki javnega zavoda, kar je v članku »Slovenski film in avdiovizualna industrija«, objavljenem leta 2002 v Ekranu, podrobno razdelal Silvan Furlan. »Filmski studio Viba film je namreč potencialno takšna oblika tehničnega servisa, ki v veliki meri lahko deluje tudi na konkurenčnem tržišču, še posebej danes, ko živimo v času novih tehnologij in digitalizacije in ko se tudi že pri nas pojavljajo vzporedni nastavki tehničnih servisov v zasebni lasti. Seveda pa bi tudi za Filmski studio Viba film kot gospodarski subjekt (v prihodnje pa morda tudi za druge oblike gospodarskih subjektov na področju avdiovizualne industrije) še vedno obstajale državne pomoči, vendar ne kot oblike 'avtomatičnega' financiranja oziroma sofinanciranja, ampak kot garancije za pokrivanje tistih stroškov, ki so povezani s specifičnimi uslugami pri realizaciji nacionalnega programa, v skrajnem primeru za pokrivanje tistih utemeljenih primanjkljajev, ki bi lahko resno ogrozili obstoj nacionalne avdiovizualne industrije oziroma realizacijo nacionalno pomembnih avdiovizualnih vsebin. In, ne nazadnje, državne pomoči kot stimulacije za razvoj na področju avdiovizualne industrije.« Viba še vedno deluje kot javni zavod, ki pa svoje storitve zaradi nezadostnega financiranja ponuja na trgu, stimulacij za razvoj področja s strani države pa že dolgo ni več, kar se odraža v vedno daljših čakalnih vrstah in pomanjkanju opreme prav za realizacijo nacionalnega filmskega programa – filmi na študijske kapacitete čakajo tudi po leto in pol, kot v intervjuju v tej številki Ekрана navaja režiser Darko Sinko.

Tudi o subvencijah gostujočim produkcijam na slovenskih tleh se je takrat že govorilo, nas je opomnil Koršič, a je predlog iz njemu nerazumljivih razlogov za kar nekaj let ostal pospravljen v predalu državne uradnice, od koder so ga rešili in po pritiskih tudi sprejeli šele pred nekaj leti. Brez boja, kot je pojasnil Metod Pevec, pa na začetku desetletja ni šlo niti pri dveh odstotkih proračuna, ki jih mora neodvisni

filmski produkciji nameniti RTV Slovenija. »Nikoli ne bom pozabil, kako sta ta dva odstotka visela v zraku. Vse je kazalo, da bosta padla zaradi ene same besede v predlogu: 'zlasti'. Na tej besedi je visel vsaj milijon evrov letno. Podtakniti so nam hoteli, da bo RTV financirala 'zlasti programe slovenske kinematografije', da bi lahko potem financirali lastne programe. A vprašali smo se, kaj ta zlasti sploh pomeni: 90 ali 50 odstotkov ...? Podrli smo ga na čisto zadnji seji odbora za kulturo, ko je Martin Srebotnjak dokazal, da zakon ne sme biti napisan tako ohlapno, da njegovo tolmačenje omogoča več kot 50-odstotni razpon. Tako daleč smo se včasih morali spuščati in se naučiti brati pasti naših 'partnerjev'. To je ta igra, bolje rečeno izigravanje, ki se ga gredo v slovenskem parlamentu.«

Fantastični cirkus filmskih razpisov

Najbolj kruto je luknje v sistemu izkusil film, ki je zaradi tega nastajal skoraj vse obravnavano desetletje: režiser Janez Burger se je po velikem uspehu prvenca **V leri** (1999) in dobrem sprejetju **Ruševin** (2004) lotil svojega tretjega celovečernega projekta **Circus Fantasticus** (2010). Film je bil leta 2003 sprejet v sofinanciranje Filmskega sklada, po razveljavitvi razpisa pa je ponovno kandidiral in bil najbolje ocenjen izmed vseh prijavljenih projektov, piše Matic Majcen v knjigi *Slovenski poosamosvojitveni film*. A sklad je realizacijo projekta prestavil, ker naj zanj ne bi imel denarja, sprejet pa je bil film Matjaža Klopčiča **Ljubljana je ljubljena** (2005), ki je na razpisu prejel manj točk. Po zamenjavi oblasti, ki je prinesla tudi serijo zamenjav treh direktorjev sklada v dveh letih, film na razpisu dvakrat zapored naenkrat ni več zadostoval kriterijem za sofinanciranje, čeprav je scenarij zanj prejel scenaristično nagrado v Solunu in se uvrstil celo v polfinale scenarističnega natečaja filmskega festivala v Sundanceu; in čeprav je v drugo vključil ime producentke Els Vandevorst iz podjetja Isabella Films, ki je bila pred tem kot koproducentka podpisana pod tri odmevne filme Larsa von Trierja: **Plesalka v temi** (Dancer in the Dark, 2000), **Dogville** (2003) in **Manderlay** (2005). »Te zavrnitve so se dogajale v času, ko je na instituciji deloval predsednik nadzornega sveta in v. d. direktorja Igor Prodnik, ki je bil viden kot člen v verigi politično nastavljenih akterjev vladajoče stranke SDS v kulturi,« po članku Aleša Čara in Zdenka Vrdlovca iz časopisa Dnevnik povzema Majcen. In dodaja citat Nike Bohinc iz Ekрана, da je takrat velik del slovenske filmske produkcije doživljal krizo, saj je (podobno kot lani pod istim predsednikom vlade in istim ministrom za kulturo, op. a.) »že tako maloštevilna

produkcija (...) popolnoma zastala«. O tem pričajo tudi drugi podobni primeri uveljavljenih režiserjev: med njimi Majcen navaja Damjana Kozoleta, katerega ambiciozno zastavljen mednarodni projekt **Temna stran zemlje**, prav tako nagrajen na scenaristični delavnici v Sarajevu in v Solunu, med letoma 2005 in 2007 ni bil sprejet v sofinanciranje s preprostimi razlogom, da naj ne bi bil »dovolj slovenski«.

Podrobnosti takratne situacije nam je razkril Koršič, tedanji predsednik Društva filmskih ustvarjalcev. »Kršili so zakone pri sestavljanju filmskega programa, saj je bil ta verjetno diktiran kar od Janše samega. Dva predstavnika vlade sta takrat uveljavljala njegovo voljo v filmskem skladu, in ko je predstavnica ministrstva za finance javno protestirala, da delajo protizakonito, so preprosto ustavili produkcijo. Svoj mandat sem začel politično nevtralnno, saj sem na drugi strani napačno pričakoval normalno desno politiko. Ko so me želeli pridobiti za svoje rabote, sem se temu uprl, zato so me proglasili za sovražnika. Simonitiju sem predlagal, da vzpostavi tajno diplomacijo ne glede na politična nasprotovanja, saj gre verjetno obojim – tako ministrstvu kot društvu – za to, da se filmska produkcija nadaljuje. Pristal je na moj predlog in tako sva se dobila vsak s svojo delegacijo. Z menoj sta bila dva producenta, z njim pa Filip Robar Dorin in še nekdo z ministrstva za pravosodje. Edino, kar je na teh čudnih 'pogajanjih' delal Simoniti, je bilo ponavljanje zahteve, da podpišem nezakoniti filmski program, ki je bil sprejet mimo upravnih odborov in diktiran s strani politike. Dolgo sem se upiral, potem pa so me že moji začeli napadati, da s tem oviram nadaljevanje filmske produkcije. Ker nisem imel nobenega pooblastila za podpisovanje, moj podpis ni pomenil nič, razen njim mogoče, da so s tem koga prevarali. Predstavnika ministrstva za pravosodje sem vprašal, ali bo vladna komisija za zakonodajo prepoznala nezakonitost programa in ga pred obravnavo na vladi zavrnila. Predvideval je, da se bo tako zgodilo, zato sem program podpisal. Ampak zadeva je na komisiji in vladi šla gladko skozi, filmska produkcija pa se je tako znova začela po nelegalnem programu – na veliko jezo, tudi do mene, tistih, ki niso bili sprejeti, ker so upali na ponovitev postopka. Potem smo vložili vse sorte pritožb in prijav, ampak iz vsega skupaj ni bilo nič, čeprav je bilo vse skupaj eklatantno protizakonito.« Dodal je še, da lahko našteje vsaj štiri višje državne uradnike, ki so mu v različnih časih – tako samoupravnih kot demokratičnih – govorili, da bodo odločali, kdo bo smel snemati filme – in celo kdo bo smel objavljati o filmu.

Da politični nasprotniki omenjene stranke pri tovrstnih iskanjih lukenj v sistemu niso nedolžni, kot pravi Koršič,

priča primer, ki velja skorajda za vzorčnega pri diskreditiranju slovenskega filma in o razkošnosti snemanja katerega imajo tudi ustvarjalci še danes kaj za povedati. To je znameniti filmski »flop« režiserja Gorana Vojnoviča **Piran – Pirano** (2010), ki so ga najprej zavrnilo tri različne komisije treh različnih direktorjev sklada. »Za tem naj bi predsednica nadzornega sveta Marjetica Mahne poskušala prepričati takratno direktorico sklada Jelko Stergel, da film skupaj z **Arheom** (2011) Jana Cvitkoviča, še enim filmom, ki ga je komisija odsvetovala, uvrsti v program. Stergelova se je pritiskom deloma uklonila in je *Arheo* sprejela v financiranje, pri filmu *Piran – Pirano* pa se niti Jelka Stergel niti komisija nista dali prepričati, da bi scenarij utegnil zadostovati za vsaj za silo gledljiv film,« v zadnjem delu članek Frančka Rudolfa *Nadzorni sveti* iz Mladine navaja Majcen. »Nadzorni svet je zato odstavil direktorico, potem pa dvakrat zamenjal komisijo, nato pa je tretja film vendarle ocenila pozitivno.« Še več, projekt je v konkurenci z bolj uveljavljenimi avtorji prejel celo najvišje sofinanciranje tistega leta in enega najvišjih sploh, ki je znašalo več kot 920.000 evrov. Na ljubljanski premieri filma leta 2010 je bila med drugimi prisotna tudi takratna ministrica za notranje zadeve iz stranke LDS Katarina Kresal, ki se je Vojnoviču v bran postavila tudi, ko ga je direktor policije Matjaž Šinkovec pol leta pred sprejetjem filma v sofinanciranje z dopisom pozval na zaslišanje zaradi žaljivk na račun policije v njegovem romanu *Čefurji raus*. Od takrat sta »režiser in ministrica v javnosti večkrat izkazala povezanost«, po članku Igorja Bratoža *Klepet pisatelja in ministrice* iz Dela navaja Majcen in dodaja, da se Vojnovič od »političnih povezav in skupnih javnih dogodkov nikoli [ni] izrecno distanciral«. Omeniti še velja, da je na premiero filma prišel tudi predsednik državnega zbora dr. Pavel Gantar, ki je bil takrat član stranke Zares, kateri je pripadala tudi predsednica nadzornega sveta Mahne.

Skeptični zaključek

Drugo desetletje slovenske poosamosvojitvene filmske politike se je leta 2000 začelo s temačno napovedjo Koršiča: »Da, prav ste razumeli: Slovenija že nekaj časa vztrajno izvaja filmski in s tem kulturni harakiri. Hkrati si pa še reže enega vitalnih gospodarskih udov, recimo nogo. Prav kmalu ji bo uspelo pripeljati projekt do konca.« Kot bi članek pisal danes, je Koršič takrat sklenil, da filmska politika nastaja v duhu *laissez faire* liberalizma, ki film razume zgolj kot *pop-corn* ali proračunski strošek: »Politika še niti približno ni dojela gospodarskega in kulturnega bistva in s tem potenciala filma in

s tem pogojev, v katerih bi morala delovati uspešna kinematografija.« Ključna ugotovitev, ki povzema takratno stanje, pa se glasi: »Celotne kinematografije ne obravnavajo kot dokaj zapletenega sistema, kjer je zajetje reproduktivne kinematografije (distribucija in kinodvorane), videotrga in televizij in silovito razširjajočih se novih tehnologij odločilno za tržni in kulturni uspeh domače filmske proizvodnje /.../ In vendar pri taki medijsko podprti politiki kljub vsemu verjetno ne gre za kaj tako spoštljivega, kot je načrtno delovanje s ciljem. Prej je harakiri slovenske filmske politike posledica kronične netransparentnosti in neupoštevanja stroke. S tem ne želim stroke mistificirati. Gre za nekaj knjig in drugih publikacij, ki jih je treba prebrati in razumeti. In za približno predstavo o tem, kaj pomeni snemati in prodajati filme.« Rešitev takrat ni manjkalo. Furlan je v omenjenem članku za Ekran jasno definiral ugotovitve, o katerih se še danes pogovarjamo in ki so bistveno zaznamovale tudi obravnavano desetletje: da je interes na področju filma tudi gospodarski in ne le kulturni; da se je treba uskladiti z evropsko zakonodajo, a pri tem ne pozabiti na slovenske specifičnosti; da avdiovizualno področje zahteva učinkovito povezovanje in nadgrajevanje z upoštevanjem razločevalnih potez, ne pa križanja interesnih sfer in monopolističnih teženj; da morajo neodvisni producenti prevzeti večjo moralno in materialno odgovornost ter vlogo kreativnih proizvajalcev, ne le bolj ali manj korektnih izvajalcev; in da bi se moral Filmski sklad preoblikovati v Sklad za avdiovizualne umetnosti s čim bolj transparentnimi, demokratičnimi in elastičnimi pravili delovanja. Zaključili bi lahko torej z mislijo Nine Peče, da je politična volja za ureditev filmskega področja žal še vedno ključnega pomena, pri tem pa se nalezli tudi Koršičeve skeepse, da z naivnim pričakovanjem, da glede tega v politiki dejansko obstaja želja, nismo in verjetno tudi ne bomo daleč prišli. ■



Pravica, slabšini izraz za žensko (2021), foto: December

Na čigav račun se zabava Prasica?

ROBERT KURET

Če je s korono kaj spet postalo očitno, je to kontekst gledanja: naj gre za festivalsko premiero ali redno kinematografsko distribucijo ali *vimeo* screener na razjahanem laptopu – vse to so dejavniki, ki lahko ključno spremenijo tudi sam film. To poudarjam, ker je glede letošnje velike zmagovalke, filma **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (2021) Tijane Zinajić, na FSF-ju vladal pošten *hajp*, še preden se je v glavni dvorani portoroškega Avditorija odvrtil prvi kader. Zdelo se je, da gre za enega redkih filmov na festivalu, s katerim je bila publika že vnaprej bolje seznanjena, po drugi strani pa mu je bilo zagotovo v pomoč, da je bil umeščen na najbolj vesel dan festivala, torej soboto ob 21.30 zvečer, ko v Portorož priroma največ ljudi in ko se obeta tudi največja festivalska veselica.

Ogled *Prasice* je bila skratka toboganska vožnja, ki jo je spremljalo radoživo rezgetanje z vseh strani. In v veliki meri tudi ne neupravičeno, k čemur so precej pripomogli tudi igralski performansi, predvsem treh cimrov Eve (Liza Marijina), Blaža (Tosja Flaker Berce) in Nine (Anuša Kodelja). To pomeni njihovo medsebojno zezanje in predrkavanje, konec koncev pa tudi, da se film – predvsem v okviru slikarske skupine, v kateri ustvarjata Eva in Nina – stalno dela norca iz neke fejk politične korektnosti (kar nekako napoveduje že sam naslov): od ironiziranja dikcije o umetniških projektih na temo boja proti ksenofobiji do zbijanja rasističnih vicev.

Tu sicer pride do nekega pomembnega vprašanja: udeležencem slikarske skupine se – levoliberalno – zdi, da morajo v umetnost poturiti trenutno aktualne družbene teme: satiro ksenofobije, povezavo med nacizmom in današnjo percepcijo ženske, ena od udeleženk je celo v društvu reševanja zapuščenih rastlin ... Zabavnost *Prasice* in njena hipna simpatičnost izvirata iz tega, da svojo satiro lepi na neke karikirane politično korektne parole. Njena kritika se zdi

brezkompromisna in v današnji klimi tudi nujna za obravnavo; a če pogledamo bližje, so njene karikature – pač v žanru komedije – točno to: gre za neka v toliko karikirana stališča, da delujejo kot nadvse priročna strašila, da se po njih usujejo različne fore. Tako na trenutke izpade, da *Prasica* s forami zavrača nekaj, kar se s svojim bedastim izrazom zavrača že samo od sebe: izrazi politične korektnosti so v filmu že sami po sebi videti tako hecno, da jih je s forami – podobno kot argument slamnatega moža – mogoče z lahkoto zbiti po tleh.

Film torej v smislu kritike politične korektnosti v spregi z nujnostjo porivanja »aktualnih družbenih tem« v umetnost deluje progresivno, a morda le na prvo žogo. Teme, ki jih odpira in iz katerih se norčuje so relevantne, saj izhajajo iz nekega realnega družbenega antagonizma, ne glede na to, kako butasto so včasih aplicirane, in škoda je, da tarča kritike včasih ni bolj dostojna. Film skratka objekte svoje kritike v toliko karikira, da mestoma izpade, da se norčuje iz tega, iz česar se je najlažje norčevati, saj so vsi glasovi, ki poudarjajo ksenofobijo, položaj ženske itd. tako parolarski in pretenciozni, da ne morejo v nobenem trenutku ponuditi neke kolikor toliko možne ali verodostojne perspektive v filmu. Zdi se, da bi bil humor *Prasice* bolj subverziven, če bi spreobračal nekaj, kar ni že v osnovi tako osmešeno, da deluje kot komedija samo po sebi.

Zanimivi so trenutki, ko se Eva vda raznim »nekorektnostim«, ko recimo svojo šefico, ki je že nekaj časa ni plačala, žali s »prasico nedojebano«, ali ko pri poziranju svojemu ljubimcu Jakobu v naci uniformi zbija rasistične vice. Tu se zdi, da film hodi po tankem rezilu: ali testira svojo publiko, kakšne norčije bo z veselim smehom sprejela od svoje junakinje (ker se zdi, da je bilo že v skoraj navijaškem portoroškem vzdušju skoraj vse, kar je Eva rekla, sprejeto z navdušenim smehom)?

Ali po drugi strani deluje kot zareza v Evin lik, kot moment distance – Eva pač ni idealen, ampak realen lik, ki v trenutku jeze recimo reproducira šovinistično logiko. Takrat *Prasica* niha med tem, da Evo prikaže kot polnokrven lik z vsemi slabostmi, ki poleg simpatiziranja producirajo tudi distanco (in posledično poglobijo njen lik), in med tem, da si lahko Eva dovoli karkoli, saj je v svoji jezi in *attitudu* v toliko kul, da ji bo tako film kot gledalec oprostil vse.

Ti trenutki vodijo v vprašanje, koliko tudi sama pozicija filmske pripovedi pretrese Evino perspektivo. In zdi se, da *Prasica* nima zares pretenzije, da bi šla ven iz Evine orbite, čeprav te meje na trenutke vsekakor potiska (a se vendar ne zgodi, da bi se v odnosu gledalca do Eve od začetka do konca filma zgodila kakšna bistvena sprememba ali zareza). To lahko konec koncev opazimo tudi glede njenih socialnih stikov: Eva – razen kuratorja galerije ali ljubimčeve žene – ne pride v stik z nikomer novim, je nekako zaprta v slikarsko-cimerski mehurček, kjer se kakšno soočenje z radikalno zunanjim elementom (razen s spremembo v odnosu do ljubimca) sploh ne zgodi. To sicer lahko zaznamo kot simptom generacije, ki jo film portretira, a ga obenem s svojo strukturo tudi reproducira.

Prasica se sicer zaveda svojega generacijskega okolja, malo se prikloni filmu **Ne bom več luzerka** (2018) Urše Menart (prav tako zmagovalke FSF-ja), saj se v obeh filmih prijateljici glavne junakinje znajdeti v Berlinu, le da v svojem tonu oz. žanru bolj spominja na kak **V dvoje** (2015–) ali **LP, Lena** (2018–2020). Skupaj z liki lahko tudi gledalci uživamo v vseh tipičnih hedonističnih postajah rahlo brezperspektivnih milenijcev, od neskončnega cimerskega druženja, pohanja gandže, snifanja, perčkanja in bolj ali manj radoživih spolnih odnosov. S to razliko, da – podobno kot v *Luzerki* – glavni junaki očitno niso otroci bogatih staršev, ampak jim včasih tudi zmanjka za najemnino, kar pa nikdar ne postane resen problem. Na *Luzerko* spominja tudi metaforični okvir: v obeh filmih junakinja nekaj izgubi (v *Prasici* menstruacijo) oz. ji je odtujeno (v *Luzerki* kolo), kar bolj kot tema filma služi kot neki simbolno-metaforičen okvir, prek katerega naj bi se junakinja na koncu zopet opolnomočila, ko pač sprejme določene »prave odločitve«. V tem smislu se tudi konec filma izteče v nekakšno – čeprav rahlo ambivalentno – romantično sladkobo, kjer so vsi nakazani antagonizmi, ki bi z resnejšo obdelavo najbrž pomenili tudi žanrski zasuk, za hip suspendirani.

A to je spet vprašanje perspektive: če film oz. njegov zaključek beremo kot romantično komedijo, to nekako zadosti

pričakovanjem. Zdi se le, da je imel potencial za več kot za dober žanrski izdelek. *Prasica* je film, ki ga človek lahko sam ali s prijatelji v skladu s slovito parolo »Netflix'n'chill« pogleda za zabavo; ima par nepozabnih sekvenc (recimo skupinska plesna koreografija na Metelkovi in komad »Cocks on the Rocks« Čao Portorož, pohanje s starima lezbijkama in Hazardov komad »Marie, ne piši pesmi več«), ki bi lahko delovale že kot samostojni videospoti, obenem pa ga skozin-skoz preveva energičnost, ki se ji je lahko vdati. Tako konec koncev niti ni čudno, da je film postal ljubljenec publike.

Skratka, *Prasica* je lahko povsem užitkarski film, če se mu človek enostavno tobogansko prepusti in se po njem zapelje ter uživa v njegovem *flowu*, ob čemer je treba poudariti, da jo je z občasnimi motnjami ritma res lahko gledati. Nudi vpogled v segment življenja, dikcije in for današnjih milenijcev z umetniškimi aspiracijami, a nekatere svoje probleme pač nastavi bolj za zadovoljstvo publike kot za resnično obdelavo, posledično pa se – posebej ob koncu – zgodijo glajenja antagonizmov, ki jih sama nastavi. A vseeno je dobrodošlo in osvežujoče videti slovenski celovečerec, ki nagovarja neko mlajši generaciji poznano stvarnost, ob kateri se lahko na trenutke tudi nadvse peklensko zabava. Pa čeprav za zabavo včasih pretirano karikira svoje tarče. ■

Tijana Zinajić in Iza Strehar

»Če bi moški menstruivali, bi bila menstruacija v vseh do zdaj posnetih filmih«

VERONIKA ZAKONJŠEK

Tijana Zinajić in Iza Strehar sta ženski različnih generacij. Tijana, rojena leta 1973, je gledališka režiserka, ki je po študiju francoščine in filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani na AGRFT diplomirala z uprizoritvijo Zajčeve *Medeje*. Od takrat je režirala več kot štirideset predstav v gledališčih, kot so MGL, Slovensko mladinsko gledališče, SLG Celje, Gledališče Koper, Mestno gledališče Ptuj in SNG Nova Gorica, veliko pa je ustvarjala tudi v zunajinstitucionalnih gledališčih, kot so Glej, zavod Bunker, Šentjakobsko gledališče, ter se udeleževala festivalov v tujini. Pri slovenskih filmih je sodelovala kot režiserka množičnih prizorov, vodja kastinga in asistentka režije, se v preko dvajsetih gledaliških in filmskih vlogah preizkusila kot igralka ter leta 2014 s svojim partnerjem, Gregorjem Andoljškom, posnela njun igrani celovečerni prvenec **Zgodbe iz sekreta**.

Iza, rojena leta 1992, je na AGRFT diplomirala iz dramaturgije in magistrirala iz scenaristike, že med študijem



pa je za svoje scenarije prejela štiri Grossmannove nagrade. Njeno diplomsko besedilo *Hlod na avtocesti* si je prislužilo posebno omembo na natečaju za nagrado Slavka Gruma, njeno pisanje pa se – z izjemo komedije *Vsak glas šteje*, za katero je leta 2018 prejela žlahtno komedijantsko pero – ukvarja s skrbmi, izzivi in neperspektivnostjo mladih, ki so se znašli ob prepadu kapitalističnega sistema. Psihične težave, odtujenost v odnosih, droge

in alkohol, negotovost na trgu dela in nerazumevanje sveta, v katerem izgubljeno in brez pravega cilja tavamo, so teme, ki pogosto zaznamujejo njene tekste, in **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (2021) ni v tem pogledu prav nič drugačna.

Ujele smo se v hektičnih tednih po premieri na Festivalu slovenskega filma, kjer je *Prasica* s svojim brez-kompromisnim pokanjem od energije, drog, seksa, umetnosti, ironije in

naklonjenosti do svojih čudovito neprilagojenih likov domov odnesla kar sedem vesen, med katerimi sta se znašli tudi nagrada za najboljši celovečerni film in najboljši scenarij.

V našem prostoru velja neko nenapisano pravilo, da režiserji pišejo in snemajo svoje filme. Že v tej perspektivi sta s Prasico naredili nekaj povsem novega – kakšni so bili izzivi sodelovanja, na eni strani prepustitve scenarija v tuje roke in na drugi režiranja zgodbe, ki odsliskava zeitgeist neke druge generacije?

Iza: Sama nisem režiserka, niti ne vidim stvari kot režiserka, tako da sploh ni bilo debate, da bi jaz to režirala. Je pa problem sploh najti režiserje, ki bi jih zanimalo tuje zgodbe, kar sem opazila že na faksu. Že na Scenarnici so se mentorji in sošolci spraševali, kdo bi to režiral ... in mi predlagali, da bi poiskala koga v tujini. Na koncu so me celo prepričevali, da bi film vseeno režirala kar sama. Tako da sem bila res vesela, ko je Vlado Bujalić predlagal Tijano, ki je osebno pred tem sicer nisem poznala, sem pa seveda že gledala kakšno njeno predstavo. Mislim, da je bila tukaj vseeno razlika, ker je Tijana gledališka režiserka, vajena delati s tujimi zgodbami. Ima spoštljiv odnos do tujih tekstov, medtem ko so filmski režiserji vajeni režirati zgolj svoje scenarije. Kar je logično: ko se ukvarjaš z enim filmom pet, šest, sedem let, si seveda zagotoviš, da je to res tvoja zgodba, ki te zanima.

Tijana: Jaz ne znam tako dobro pisat (*smeh*) in sem že ves čas, odkar smo posneli *Zgodbe iz sekreta*, iskala nekoga, ki bi napisal kvaliteten scenarij. Seveda vem, kaj me zanima in kakšne like bi delala, ampak je bila vseeno velika sreča, da se je ta scenarij izkazal

kot nalašč zame. Vse se je nekako poklopilo, producenti so res genialno ustvarili to vez med nama, in nikoli nisem imela občutka, da s filmom ne pripovedujem svoje zgodbe. Lahko sem bila samo srečna, da imam pred sabo tako dober scenarij in da sem s takšno lahkoto posvojila Izino zgodbo. Je pa tovrstna praksa pri nas res redka, ker je praktično nemogoče preživeti s tem, da bi se nekdo ukvarjal izključno z enim ali drugim, s filmsko režijo ali scenaristiko. Tudi midve sva zraven delali še dvajset drugih stvari. Jaz na tak način delujem že zadnjih 25 let ... Še dobro, da so tako stari osebi sploh dovolili delati prvenec. (*smeh*)

Iza: Ogromno stvari se je pri tem projektu poklopilo, kar se res redko zgodi. Da sem bila ravno tisto leto na Scenarnici, da je bil Vlado na *pitchu*, da je poklical Tijano, da sva se midve dobro ujeli, da je šlo tudi na SFC čez ... Pa še film nam je na koncu dobro ratal! Je pa seveda težko, sploh če si mlad in nisi tudi režiser. Ni lahko dati svojega »dojenčka« stran od sebe.

Tijana: Težko je, se strinjam. Ampak tvoj dojenček je na neki točki postal tudi malo moj dojenček, najin dojenček, in potem je šel v svet. In zdaj je velika punca, nesramna. Prasica. (*smeh*)

Film je prvotno nosil delovni naslov protagonistickega imena: Eva. Gre za ime, ki vsebuje že skoraj biblični nabor neprilagojene ženske, ki ne upošteva pravil, dela stvari po svoje, hedonistično sledi užitku, povzroča kaos ... Kdaj in zakaj se je vajina Eva spremenila v Prasico?

Iza: Scenarij je najprej nosil naslov *Nimamo jajc, imamo pa škatle od njih*, ki ga je Tijana sovražila. Tako da smo naslov najprej spremenili v *Eva*, potem

pa je v teku montaže postala *Prasica*. Jaz sem imela s tem nekaj problemov ... Ampak zdaj sem že v redu. (*smeh*)

Tijana: Kar se tiče Eve in bibličnih razsežnosti ... sama sem dosti razmišljala o tem, ampak potem bi morala biti Lilith, ker je Eva skoraj premalo za to, kar ta lik poseblja. To bi bilo pa že preveč nedostopno, ker potem za sabo povleče razlage, kdo Lilith je ... vse te zgodbe o ženskah, ki jih je Bog uničil, kaznoval. Tako da je skozi neko versko konotacijo res genialno, da ji je ime ravno Eva. Prva in edina ženska, ki je (pre)živela in povzročila izgon iz raja. Glede na to, kakšna sem, sem pa seveda iskala bolj provokativen naslov. In Izo je to takrat strašno živciralo! Ampak zdaj sem pomirjena, da je šla stvar dobro skozi in da se nisem uštela. In da lahko Iza zdaj mirno spi s tem naslovom, čeprav ji prvotno ni bil všeč.

Prasica se nekako vzpostavi kot Evina pot do opolnomočenja, do postavitve zase. Gre predvsem za subverzijo žaljivke, s čimer slovenski film (pri)dobi eno najbolj neprilagojenih, robustnih, politično nekorektnih, jebivetrskih ženskih protagonistk do zdaj.

Iza: Meni se ta lik sploh ne zdi tako zelo nekorekten ali provokativen! V njem seveda lahko najdemo neke avtobiografske elemente, saj sem v srednji šoli tudi jaz lulala pod Maistrom ... (*smeh*) Ampak nisem nikoli načrtovala lika, ki bi mi bil na tak način podoben. Potem je pa brat gledal eno zgodnjih verzij montaže in me je vprašal, če je ta igralka delala študijo karakterja na meni. »To si pač ti.« (*smeh*) Ne vem, meni se ne zdi! Sem pa seveda črpala iz nekkih zmesi obnašanja, ki sem ga vajena pri sebi in kolegicah, ob čemer sem vse skupaj potisnila še malo dlje in realizirala kakšne tihe fantazije.

Kot recimo v knjigarni, v službi, ko bi kakšno stranko najraje nekam poslal, ampak si ne upaš ... Če bi to počeli v resničnem življenju, bi bili vsem po vrsti antipatični, na filmskem platnu si pa zato lahko daš malo duška.

Tijana: Točno to. Jaz si nikoli ne bi upala biti tako nesramna (*smeh*), ampak ta lik me je prav opogumil. Še danes si želim, da bi koga na podoben način poslala nekam, ko mi teži. Ko imam anafilaktične šoke in takoj tisoč in eno vprašanje, kaj si jedla, kaj si delala ... Vse sem narobe naredila, daj mi mir, zdajle trpim! Pač ja, ne živim zdravo, OK, spizdi. Zato mi je Evina scena pri ginekologu res osvobajajoča. Ker zakaj se moramo kot ženske neprestano opravičevati? Tja pridemo, ker imamo problem, in zraven ne potrebujemo še krivde, ker naj bi vse delale narobe.

Iza: Seveda pa je Eva velik hipokrit. Ves čas se čez vse pritožuje, obenem pa sama pravzaprav nič ne dela! (*smeh*)

Osrednjo nit filma na nek način predstavlja menstruacija oz. njen manko. Zanimivo je v središču zgodbe postaviti nekaj tako tabuiziranega, nevidnega, skrivanega, kar pa v kontekstu vajinega filma simbolizira Evin eksistenčni krč, stres.

Tijana: Meni je bilo to res top. Sploh ker so fantje na njeno situacijo povsem narobe reagirali, kot da v bistvu nima nobenega problema. Kaj, pač nima menstre! Zato se mi je zdelo pomembno, da odpravimo to tabuiziranost in da v filmu končno vidimo, kako med ginekološkim pregledom nekdo vanjo tišči svoje orodje. Da vidimo, kako je že en sam tak »nedolžen« pregled invaziven in stresen za žensko. Sama sem štirikrat rodila, kar res boli, ampak vsakič, ko so med zadnjim

ginekološkim pregledom v mene začeli tlačiti te prste, sem prosila, če lahko *plis* vsaj brez tega. Ker je to res ekstremna situacija, v kateri misliš, da boš umrl, potem pa rodiš. Še dobro, da kasneje pozabiš in da sledi nekaj tako lepega, drugače bi imeli vsi samo po enega otroka. (*smeh*)

Iza: Ženske mojih let v povprečju menstruiramo šestino časa, pet dni na mesec. In ko mi je Matevž Luzar na Scenarnici namignil, da je v scenariju potreben moment, kar je on po **Transpottingu** imenoval »*sobering up with a dead baby*«, sem se odločila za ta element uporabiti menstruacijo. Nato so vsi fantje rekli, da ne, ne, to je premalo, nekaj hujšega se ji mora zgoditi. Čakajte malo, ona nima menstre, ona je mogoče neplodna, to je totalna katastrofa! Ampak menstruacije pač nismo vajeni. Če bi moški menstruirali, bi bila menstruacija v vseh do zdaj posnetih filmih.

Tijana: Točno to! In če bi moški menstruirali, bi bila obvezna bolniška še tri dni po tem. Tako da bi oni samo polovično delali in bi bili ubogi reveži invalidi. (*smeh*) Ampak da ne bo pomoče, saj imava radi moške.

Evin lik se res zdi kot napisan za Lizo Marijino, lepo pa ga dopolnjuje tudi Nina, ki jo upodobi Anuša Kodolja. Ne vem, če smo v slovenskem filmu kdaj že videli tako kompleksen, celosten prikaz dinamike ženskega prijateljstva ... pa tudi življenja s cimri, v katerem vsi trije igralci delujejo izjemno naravno.

Tijana: Takoj ko sem prebrala scenarij, sem vedela, da je to vloga za Lizo, Tosjo je predlagala Iza in potem smo začeli iskati ostale. Dejstvo je, da smo veliko vadili in šli za en teden v Brestanico, v našo družinsko hišo. Produkcija si je lahko privoščila, da nam je za tisti

čas krila hrano, tako da smo imeli vaje, delali smo prizore, se spoznavali, povezovali. Liza, Anuša in Tosja so bili tam najdlje, vmes pa so bili z nami tudi Jure Henigman in likovniki. Zdelo se mi je res pomembno, da se med njimi ustvari neka pristna vez, ker če so cimri, mora ta dinamika štimati. So bile pa vse stvari že vnaprej zelo premišljene in dodelane, tako da smo na snemanje prišli pripravljene. Držali smo se začrtanega teksta, brez improvizacij, personificiralo se je zgolj kakšne majhne detajle. En delček v tem prijateljstvu sem recimo potegnila iz lastne izkušnje s sestro, ko sva se na faksu še zadnjič stopili. Odnos Eve in Nine vidim podobno sestrski, in zdelo se mi je prav, da se v tem kontekstu dotaknemo tudi stigme fizičnega obračunavanja. Kje je tista prava meja, ko lahko daš iz sebe agresijo, ne da bi koga poškodoval? Tako se mi je med njunim prepiprom zdelo, da se morata zlasati, tudi Blaža na neki točki odrine od sebe ... v njej tli nek fizični bes, ko bi najraje nekoga udarila. Sicer pa še zmeraj verjamem predvsem v neko obrt, ki jo delamo: da stvari dobro pripravimo in da si kot avtorji, režiserji, dovolimo biti iskreni. Tako kot je bila iskrena Iza, ko je pisala te odnose Eve, Nine in Blaža. In kot sem morala biti iskrena jaz, da nisem ničesar olepševala, ampak sem stvari zgolj sprejela takšne, kot so. Jih kot takšne idealizirala. Glorificirala eno prasico in jo imela res rada.

Iza: Scenarij sem sicer pisala štiri leta nazaj in sem zdaj že malenkost starejša, ampak v študentskem domu smo imeli na neki točki vsi takšne odnose. Tako se je meni vse to zdelo precej normalno, dokler mi ni na Scenarnici mentor rekel, da je moj scenarij dober prikaz, kako imajo mladi danes povsem zgrešeno percepcijo



Pravica, slabšini izraz za žensko (2021), foto: December

medsebojnih odnosov. Kako smo bolj v zvezi s svojo najboljšo prijateljico kot pa s tipom. In sem šele takrat začela razmišljati, da ima naša generacija res en problem, kam usmerjati svojo pozornost. Ker ni več kul, da si preveč navezan na svojega tipa, ogromno ene pozornosti se daje frendicam in hitro nastane neka zbrka, ko si zaljubljen v enega, »fukaš« pa z drugim, kot se v filmu zgodi tako Evi kot Blažu.

Tijana: Mi smo to delali ves čas, pa nisem *boomer* kot tvoji profesorji, ampak generacija X. Predvidevam, da so tudi oni delali enako, ampak gre za neko generacijo sramu, ki se rada dela, da je boljša kot v resnici. (*smeh*)

Iza: Ko so kaj popili, je sicer marsikaj prišlo na dan. (*smeh*) Ker sem imela v resnici res velik problem z zagovarjanjem svojega scenarija. Skoraj vsak večer sem jokala, ker mi ni bilo jasno, kako te zgodbe nihče ne razume, vsem je čudna ... In ko smo se s profesorji in sošolci s Scenarnice kasneje spoprijateljili, kdaj kaj skupaj spili in so mi razlagali svoje zgodbe iz mladosti, mi je bilo čedalje manj jasno, kako da tega scenarija ne razumejo. Kako so njihove zgodbe kakorkoli drugačne? Najbrž z leti te stvari malo potlačiš. Mogoče bom čez deset let tudi jaz vse skupaj samo še zanikala. Ampak kljub začetnemu odporu so tudi ostali na delavnici pričeli razvijati empatijo do Eve in navijati zanjo, kar se mi je zdela precejšnja osebna zmaga (*smeh*).

So imeli negativne reakcije na scenarij predvsem moški mentorji?

Iza: Večinoma moški, čeprav so imele tudi kakšne sošolke na začetku nekaj odpora. Eden od sošolcev je bil recimo zelo naperjen proti in mi je še na koncu *pitchinga* rekel, da super povedano,

ampak kaj, ko bodo producenti brali scenarij, ki je zanič ...

Tijana: Pred projekcijo je prišel do mene in rekel, da če bo film dober, je to najbrž zaradi mene. In sem rekla: »Ne, film ima genialen scenarij, ampak lahko te potolažim, da je ogromno moških tvoje starosti nanj reagiralo enako.« In je po koncu filma priznal, da sem imela prav. Da je dober scenarij, ampak da ga on preprosto ni štekal. Ni ga znal brat.

Iza: Šele ko sem slišala, koliko režiserjev ni pravilno bralo tega scenarija, sem se začela zavedati, kakšno srečo smo imeli, da smo tisto leto na SFC dobili finance. Kljub temu da smo imeli v komisiji dva moška in žensko.

Impresivna je tudi vizualna podoba filma: prizori so zasičeni z barvami, natrpanimi prostori, glasbo, umetnostjo – povsem v nasprotju z odenki sive, sive in še enkrat sive, kot Eva v enem svojih izbruhov jeze opiše življenje navadnega človeka.

Tijana: Res je. Odločila sem se, da nočem nobenih monotonij, nobenega miru. Stremela sem k temu, da se neka toplota zgodbe in karakterjev doseže s kostumografijo in scenografijo. Da bi ti elementi na nas delovali kot mir, skoraj kot nek dom, in ne kot kaos, hlad, distanca. Sama sem otrok Metelkove, zakajenih prostorov, domačih žurov, ki se kdaj raztegnejo v več zaporednih dni; meni je to res lep svet. Vse neprilagojence imam res rada in stremim k temu, da se jih sprejme. Ne na način, da se prilagodijo in postanejo enaki kot vsi ostali, ampak da ostanejo takšni, kot so, videni v vsej svoji barvi in veličini. Tukaj smo imeli res srečo, da smo izbrali super igralce, saj je vsak od njih prinesel eno barvo, ki je ustvarila to celoto. Nek skop, rahlo odsoten način izražanja Blaža, Ninin barok in

tisoč in en jezen pogled od Eve. In od tukaj je izhajala intenca, da gremo v ta kaos, ki na koncu postane dom in toplina, mir.

Plesni prizori na Metelkovi delujejo kot nek muzikal na drogah, ki občinstvu sugerira eksplozije tistega trenutka v Evini glavi. Gre za kompleksne, energične, hipnotične nočne prizore, z natančno izdelano koreografijo in plesalci. Kako je prišlo do te ideje in njene realizacije?

Tijana: Jaz sem res fenica muzikalov, čeprav ko to rečem, vedno vsi mislijo, da se hecam. V scenariju je bila ena taka montažna sekvenca, kako Eva in Blaž blodita in se imata fajn, in to je bil ta moment, kjer sem rekla: tukaj mora priti nastavek muzikala. Zdelo se mi je, da to tja vsebinsko paše. Meni se je vedno zdelo, kadar sem bila srečna, da ves svet pleše z mano. Da se je okoli mene vse poklopilo, da je vse, kar me obdaja, narejeno samo zame. Glasba na radiu, pokrajina, ki me obdaja, mimobežni avtomobili. To sem predstavila tudi producentom in asistentu režije – in je bil problem čisto vsak dan do prvega dne snemanja, ko so me spraševali: kako bomo to, dajmo to ven. Plesne scene so tako nastale s pomočjo plesalcev, ki so bili z nami volontersko, in Lee Jurišič ... Dobili smo se dvakrat, naredili koreografijo na komad in po pol ure snemanja so mi vsi iz ekipe, ki so mi prej dnevno težili, rekli: OK. Zato sem vesela, da sem vztrajala. Ker sem res vedela, da mora biti tako.

Iza: Meni je bila najprej kar grozna ideja, če sem iskrena. (*smeh*) Ampak sem zdaj, ko je posneto, totalna fenica. To je ta glavni problem, če si samo scenarist, ne pa tudi režiser. Preprosto moraš zaupati. Ker nisem bila v

Tijanini glavi – in samo ona je imela v glavi celoto.

V filmu se najde celo presečišče umetniških zvrsti in ustvarjalcev – od že omenjenih plesalcev in koreografov pa do slikarjev in bendov, ki so v zadnjih letih zaznamovali domačo glasbeno sceno. Kako so nastala ta sodelovanja? Od kod ideja za provokativne slike, za katere svojemu mentorju pozira Eva?

Tijana: Vsi vsebinski nastavki za slikarstvo so bili že v scenariju: od Jakobovih slik, ki so čista naci scena, do senzoričnega slikarstva in Nininega slikanja spolno prenosljivih bolezni ... Idejno so bile stvari postavljene, vsebinsko pa se je potem prek slikarjev poklopilo, kdo gre kam. Zelo pomembno se mi je zdelo, da ne najamemo enega človeka, ki bo nekaj »namalal« za vse, ampak da poiščemo resnične mlade ljudi, ki v tem trenutku ustvarjajo. Tako je Deja Crnović zadevo raziskala, šla na nekaj razstav in rekrutirala mlade umetnike, ki so postali slikarski »dvojniki« naših filmskih likov. Ivian Kan Mujezinović in Gregor Andolšek, polovica Čao Portorož, sta naredila raziskavo o glasbi ... tudi ob pomoči mojih sinov. Na splošno je ena velika skupina ljudi vložila svoje ideje in predloge v glasbo, ki se pojavi v filmu. Kar mi je super, da je notri cel glasbeni odtis neke generacije, ki je resničen, močen, živ. In da neka alternativa v tem smislu še vedno živi. Dokler bo ta upor, bo svet šel naprej. Zato se mi je zdelo prav, da vse to naredimo natančno, predano, da se ne prilagajamo mojemu okusu. Ker seveda ne morem reči, da so vsi komadi po mojem okusu, ampak recimo, da so v teku celotnega procesa to vseeno postali. Sem se tudi jaz nekoliko glasbeno razsvetlila in nisem težila z glasbo iz

svojega časa. Z vso umetnostjo smo šli zelo v tukaj in zdaj.

Iza: Sploh ne vem več zares, kako sem prišla do ideje za Jakobove slike. Ta scenarij je nastajal kot neka jezna eksplozija in včasih niti nisem toliko razmišljala o tem, kaj pišem, ampak sem bolj asociativno nizala prizore. Se pa spomnim, da mi je enkrat kolega razlagal o dokumentarcu o Playboy dvorcu in njihovih striktnih urnikih, in kako smo ob neki drugi priložnosti s kolegicami debatirale, kaj zdaj, a se čisto pobriti spodaj, se ne pobriti spodaj? Kaj pomeni, če tip kaj takšnega zahteva od tebe? In potem je prišla ven ta ideja, kjer so bili seveda spet odzivi, da dobro no, ne moreš se iz nacijev zabavati, kaj ti pa je! *(smeh)* Zakaj ne?

Tijana: Do konca montaže so hoteli takšne stvari vreči ven, ampak meni je bilo ravno to najbolj genialno! Ker res vsi pripovedujemo rasistične vice, če pa to ona reče v filmu, potem pa fak, smo res bedni. Ko sem prvič prebrala scenarij, mi je v spominu najbolj ostal predvsem ta gon Nine, ki riše spolno prenosljive bolezni. Kakšna norost je to, kakšen pogum! In ta situacija, ko ji nekdo reče, da ne mara fafanja, ker ni spoštljivo do žensk ... umrla sem od smeha. Ker je vse narobe s to izjavo; spolne prakse so takšne, kot komu pašejo, ni absolutov. In noben mi ne bo rekel, kaj ja in kaj ne. Ta dvojni feminizem, ki na koncu negira samega sebe.

In če se v hecu naslonim na odlično ironizacijo pretenciozne umetniške scene in citiranja Hegla: menita, da vama je uspelo ustvariti film, ki ustreza tako kriterijem brezčasnosti kot aktualne družbeno-politične relevantnosti?

Iza: Tudi jaz včasih citiram Hegla in verjetno zvenim enako. *(smeh)* Mislim,

da sem se na neki točki začela iz vsega malenkost zabavati, ker so mi že pred in med pisanjem scenarija ljudje neprestano nabijali komplekse, češ da obstajajo bolj primerne teme za film. Zakaj ne pišeš o raku, vojni, ksenofobiji, LGBTQ+ temah? Zakaj delaš film o ženski, ki nima niti pravega problema? Tako da mi ni preostalo drugega, kot da sem se začela delat norca, ker saj veš, »ksenofobija se prodaja«. *(smeh)* Pardon, ampak, če je ženska stara 27 in bi moralo biti pred njo še vse življenje, počuti pa se, kot da je stara 72 in pred njo ni nič, je to jebena tragedija. ■

Darko Sinko

»Racionalizacija je privilegij in omejitev«

ŽIGA BRDNIK

Film **Inventura** (2021) se začne v idiličnem predmestju, kjer živi na videz idilična slovenska družina srednjega razreda Robič: z mehkim patriarhom, ki ga vsaj na prvi pogled vsi marajo, njegovo ženo, ki več kot očitno podpira tri vogale doma, in sinom, ki se je, vsaj tako se zdi, srečno odselil s svojo družino. Ko v to idilo vdre naključno nasilno dejanje – nekdo strelja nanj skozi okno – zamaje vse predstave o mirnem in brezskrbnem življenju ter priključijo potrebo po inventuri odnosov, razmerij in zaupanja, na katerem temeljijo. Osrednji protagonist Boris Robič je odlično izdelana metafora tipičnega Slovenca, kot si ga vsi radi predstavljamo: priden, delaven, ubogljiv, predan družini, prijazen, vljuden. Le kdo bi stregel po življenju takšnemu človeku? Le kdo bi nam majhnim Slovincem želel kaj hudega? Nasilje in strukture moči (spol, razred, etnično poreklo, družbeni status, starost ...), ki ga narekujejo, podirajo to idealizacijo in naplavlajo na površje vse, kar s(m)o



tako skrbno pometli pod preprogo – tiste lastnosti, ki jih v tej metafori veliko manj radi vidimo in jih zato velikokrat spregledamo: nerodnost, distanciranost, samozadostnost, ozkosrčnost, nezaupanje v medčloveških odnosih. Režiser in scenarist filma Darko Sinko je v svojem celovečernem prvencu s premišljeno in prepričljivo mešanico satire, ironije, srhljivke in drame narisal portret nacionalnega značaja, ki ga v slovenskem filmu doslej še nismo

imeli. In ne čudi, da je skozi (samo) ironičen obrat tudi film sam prehodil zelo nenavadno, številnih izzivov, preprek, nerodnosti in uspehov polno pot: od epidemičnega zaprtja in politične blokade nacionalnega sofinanciranja do uspešne mednarodne premiere na enem odmevnejših evropskih festivalov v San Sebastianu ter protokolarne polo-mije ob slovenski premieri v Portorožu, ki se je na koncu vseeno uspešno iztekla v štiri vesne (za režijo, glavno in stransko moško vlogo Radoša Bolčine in Dejana Spasića ter izvorno glasbo Matije Krečiča) in nagrado za debitanta leta. S Sinkom, ki sicer uči film na umetniški gimnaziji v Ljubljani in zase ironično pravi, da »filme snema kot hobi«, smo se o teh in številnih drugih ironijah *Inventure*, slovenske družbe in filmskega ustvarjanja v njej po spletu pogovarjali tik po letošnjem festivalu slovenskega filma.

Lahko za začetek opravite inventuro izrednega ustvarjalnega procesa filma?

Uf, to so travmatične zgodbe. Na splošno moram najprej priznati, da nimam živcev za dolgotrajne ustvarjalne procese – mislim, da se filme že tako ali tako dela predolgo. Priznam pa, da sem za to nekoliko tudi sam kriv, saj si – predvsem v montaži – rad vzamem čas. Film sem začel razvijati leta 2016 na prvi Scenarnici (delavnici Društva slovenskih režiserk in režiserjev za ustvarjanje filmskih scenarijev, op. a.). Za tem sem obiskal še nekaj mednarodnih scenarističnih delavnic. Dokončno nam je Slovenski filmski center (SFC) projekt odobril avgusta 2017, v letu 2018 pa smo dobili sredstva še na RTV Slovenija. Nekaj sredstev od SFC dobiš v obliki denarja in nekaj v obliki storitev na Vibi (studio in tehnična baza slovenskega filma, op. a.), kjer smo se takoj postavili v vrsto za snemanje. Prvi datum, ki je bil na voljo, je bil šele spomladi leta 2019, saj je Viba glede opreme močno podhranjena. Leta 2020 je potekala montaža in tik pred koncem se je zaprla država, zato sva z montažerjem Maticem Drakulićem nekaj časa še montirala na daljavo. Vmes pa se je že začelo zapletati z vlado, ki si je sredi najhujše možne krize in stresa za filmsko sceno, močno vezano na projektno delo, privoščila še dodatno sadistično izživljanje in prenehala izplačevati svoje pogodbene obveznosti do tekočih ter že izvedenih filmskih projektov. Za naš projekt je to pomenilo, da se je po končani montaži zavlekla postprodukcija, s čimer se je podrla časovnica dokončanja filma. Studii za postprodukcijo imajo namreč zelo drago opremo, za katero na primer odplačujejo kredite, za to pa potrebujejo reden dotok denarja; takrat niso dobili plačila že za tri, štiri projekte pred nami. Da so sploh ostali nad vodo – in na srečo

so –, so morali začeti dajati prednost projektom, ki so plačevali, komercialnim ali iz tujine, in so naš film, skupaj z drugimi iz nabora SFC, postavili nekoliko na stran. Film smo tako zaključili šele okrog novega leta. Vem, da so pri drugih projektih zaradi politične situacije avtorji in filmski delavci ostajali brez honorarjev, producenti pa niso mogli plačevati storitev: prevozov, najemov, nakupov itd.; nekateri izmed njih so za poplačilo dolgov prodajali celo lastne nepremičnine.

Kaj se dogaja z zahtevki za sofinanciranje? Ste dobili vse poplačano od države?

Produksijski hiši December, ki je producirala *Inventuro*, zanjo (ker smo bili ravno med zahtevki za tranše) niso bili dolžni denarja. Pri drugem filmu iste hiše **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (2021) na primer niso dobili izplačane tranše, saj so ravno pred zapletom končali snemanje. Zdaj je vse poplačano, ampak za razliko od drugih držav, kjer so filmski centri upoštevali dodatne stroške, nastale zaradi epidemije, ali filmom namenili celo dodatno podporo, pri nas tega nismo bili deležni.

Kakšni so občutki, ko je film po tako zahtevnem procesu končno doživel svetovno premiero v San Sebastianu in v Portorožu pobral štiri vesne ter nagrado za najboljši debitantski film?

Nisem tako vznosen, kot bi mogoče lahko bil. V bistvu sem bil najbolj zadovoljen, da se je film zaključil. Nagrad sem vesel in upam, da bo to pomagalo filmu doseči ljudi, tudi pri mojem statusu samozaposlenega v kulturi so v pomoč. A uspeh vedno jemljem pazljivo, z rezervo: včasih narediš nekaj res dobrega, pa tega nihče ne povoha, včasih pa za nekaj ne preveč dobrega

dobiš nagrado. Glede na stanje v državi in slovenskem filmu nimam ravno občutka, da mi bodo od zdaj naprej zgolj še cvetele rožice. Imamo velike probleme, tudi vsebinske, a v prvi vrsti sistemske: filmarji smo pretežno prekarni in s tem še dodatno izpostavljeni vsakršnim pritiskom, na drugi strani pa imamo ljudi, ki so dobro in redno plačani za upravljanje s tem sistemom, pa že leta ne morejo vzpostaviti njegovega normalnega delovanja. Napadi na film so v skladu z nekaterimi drugimi potezami aktualne politike. Nikakor ne gre za poskus skupnega urejanja razmer na podlagi argumentov in dialoga. Racionalnih razlogov, zakaj se to ne uredi, ne vidim, saj pri tem ne gre za neka res velika sredstva; ne odkrivamo ravno Amerike. Medtem pa stvari v nam sorodnih državah zelo dobro delujejo.

Ravno v obravnavi iracionalnosti sovпада s trenutnim stanjem tudi Inventura, ki raziskuje razpadanje avtoritet, na katere smo računali, in kako je posameznik posledično prepuščen nedelujočemu sistemu ter s tem velikokrat samemu sebi. Na kakšen način se je vzdrušje iz realpolitične situacije prenašalo v scenarij?

Občutek uhajanja samoumevnosti, ko ti stvari, ki bi načeloma morale biti preproste, niso več jasne – na primer odnosi z bližnjimi, sodelavci, prijatelji – in s tem porajajoči dvomi, strahovi, negotovosti delujejo v filmu na individualni ravni glavnega junaka. Po drugi strani pa je *Inventura* gotovo povezana tudi z duhom časa, na splošno namreč v družbi vedno bolj razpadajo neki temeljni, tudi formalno-pravni odnosi, ali pa ti vsaj niso več samoumevni. Ne samo zaradi epidemije, ampak tudi zaradi nenavadnih

politik, ki smo jim priča ne le pri nas, ampak tudi v ZDA, Italiji, na Poljskem, Madžarskem ... Najosnovnejši dosežki in ideali človeštva so ogroženi. Mislim, da je to zlasti povezano s srednjim razredom. Stvari so glede na stanje izpred 10, 15 let nepredstavljive. V naši generaciji se to kaže kot neka deziluzija, s katero sem se doslej ukvarjal že v več filmih. Začelo se je z razpadom Jugoslavije in nadaljevalo z vstopom v Evropsko unijo, s katerim se je končala prvotna politična smer. Nenehno smo soočeni z razpadanjem. In mogoče je ta občutek povezan tudi z življenjem vsakogar izmed nas na individualni ravni, zaradi česar delamo naše lastne inventure in refleksije ali pa smo zgolj presenečeni.

Koliko ste se ukvarjali z vdorom iracionalnega, ki ga v na videz idiličnem srednje-razrednem življenju Slovence srednjih let povzroči naključen nasilni dogodek, zaradi katerega se zamajajo njegove predstave o družini, državi, družbi in lastnem položaju v njih?

S tem smo se veliko ukvarjali v različnih sektorjih produkcije. S toplo, sončno, prijetno fotografijo smo želeli ustvariti malomeščanski ideal, pri čemer smo uporabili tudi vizualne reference: na primer risanko *A je to*, ki prikazuje pospravljen, urejen, čist, poln svet, v katerem pa je vse smešno, ker ne deluje na tak način. Film je na nek način tudi triler, ki sicer subverzivno preigrava eksistencialne teme. Trilerji so zelo pogosto temačni, deževni, posneti s kontrastnimi lučmi in suspensom, meni pa se je zdelo bolje kot kontrast uporabiti to malomeščansko idilo; tudi v navezavi na glavnega junaka, naivno dobričino, ki nikomur ne bi nikoli ničesar storil. Tak kontrast

se mi je zdel bolj učinkovit, hkrati pa film dela ironičen, absurden: kot je človek, ki se vse življenje trudi delati dobro in ima naenkrat cel kup neznanih sovražnikov. Tudi pri scenografiji smo se trudili biti izčiščeni, pospravljeni, pri kadriranju in postavitvi kamere pa bolj shematični. Zame je to bila kot neka retro režija.

Vam je tak vizualni slog, ki temelji na realizmu, a je poln subtilnih, stiliziranih komentarjev, pisan na kožo? Bi lahko celo rekli, da je to vaš slog, ali ste se z njim prilagodili zgodbi? Koliko je nastajal v sodelovanju z direktorjem fotografije Markom Brdarjem – ste ga mogoče prav zato želeli v ekipi?

Ne vem, če je to moj slog. Je pa res, da sem nekaj podobnega preizkušal že pri svojem prejšnjem igranem filmu *Sošolki* (2015), ki je še bolj stiliziran in minimalističen. Pri *Inventuri* smo se trudili loviti mejo med realizmom in blago, subtilno stilizacijo. Scenografsko so na primer stene bele in prazne, prostori niso gosto nastlani, temu pa smo sledili tudi s kostumi in masko. Veliko smo se ukvarjali z vplivom širokega formata na videz filma in anamorfniimi lečami, jih testirali in razmišljali. Vse te stvari močno vplivajo na vizualni slog. In tako se je delo vseh sektorjev sestavilo v končno sliko. Zelo pomembno je, da ima film svoj slog, ker bi drugače lahko deloval zelo neobgljeno.

Koliko je ta vizualni slog tudi komentar slovenskega nacionalnega značaja, ironija predstave o tipičnem Slovencu, ki se v nekem globalnem kontekstu hitro poruši? In koliko je stilistično in žanrsko tudi ironiziranje predstave o slovenskem filmu, ki se je v zadnjih dveh desetletjih osredotočal predvsem na socialne drame?

Slovenski filmi me res zanimajo, zato mi je zelo zanimivo izhajati iz tega prostora. Glavni junak je res en tak dolgočasen, pospravljen, urejen Slovenček; ta slika glede na ostale slovenske filme deluje celo nekoliko idealizirano. V glavnem gledamo 'trashy' socialne drame, zelo malo je komedij in poskusov, da bi bili filmi malo bolj smešni. Od tega smo se poskušali zavestno distancirati, saj film ponuja toliko drugih možnosti za raziskovanje. Ironiziranje slovenske samopodobe izhaja tudi iz konkretnih situacij, v katerih je prikazano za nas značilno podrejanje avtoriteti, želja po miru in urejenosti, neka ponižnost: na primer v odnosu Borisa do dekanje.

Inventura je tudi film o zaupanju. Kriminalist Andrej na primer reče, da je zaupanje stvar odločitve. In Boris se odloči bolj zaupati njemu kot pa lastni ženi ali sinu. Čeprav pri Andreju ne gre za klasično policijsko avtoriteto, ampak za karikaturo, ki je v svoji resnosti hkrati komična in tragična. Njun nenavaden odnos tako ironizira oba pola, ki ste jih omenili: avtoriteto in ponižnost.

Kar kriminalist reče Borisu – da se moraš odločiti, komu boš zaupal – je racionalizacija zaupanja, ki že po definiciji zaupanje ogroža. Ta absolutna racionalizacija gotovo pritiska na medosebne odnose v sodobnem času. Tudi v filmu se pojavi opredelitev teh odnosov kot ekonomskih, kot stvar interesa. Ljubezen absolutno ni povezana z nekim interesom, čeprav jo nekateri na tak način interpretirajo. Zdi se mi, da pretirano brkljanje po tako močnih čustvih razblinja njihovo moč, jih postavlja pod vprašaj. Ne glede na to, da je *Inventura* triler, žanr, ki zelo pogosto operira s klišejskimi liki, ni



Inventura (2021), foto: December

potrebe, da bi bili ti v filmih tako črno-beli, kot so. Čeprav v filmu velikokrat nimaš časa razviti značaja nekega lika, se je vseeno smiselno truditi in slediti temu, kar tudi v resničnem življenju doživljamo. Ljudje smo zelo kompleksna bitja in se zelo različno odzivamo v drugačnih okoliščinah, pogosto tudi prikrivamo misli in značajske značilnosti. Situacije, v katere smo postavljeni, so zato pogosto zelo smešne. Prav kriminalist, ki do neke točke izpade kot suveren 'frajer', ki mu je vredno zaupati, je hkrati izrazito mačističen, v stiski pa se oprijema ezoteričnih, metafizičnih bergel. To so zelo zanimive začimbe, s katerimi se pri oblikovanju prizorov lahko poigravamo vsi ustvarjalci filma.

Tovrstne začimbe izhajajo že iz novele Karla Čapka Morilski napad, po kateri je film nastal – ali ste jih dodajali skozi oblikovanje scenarija?

Ne, tam ni teh začimb. Začetek je enak: na nekoga streljajo. Zgodba ima nekaj ironije, a se obrne drugače, saj je glavni lik politik, predstavnik češke elite. Ko razmišlja, kdo bi ga lahko napadel, se spomni vseh krivic, ki jih je storil ljudem okrog sebe. Novela tako postane kritika odtujenega predvojnega establišmenta. Mene je bolj od tega presunil močan, prvinski občutek ob opazovanju ljudi okrog sebe, ko te začnejo preplavljati dvomi in strahovi. Ta občutek se mi je zdel zelo filmski in sem se ga trudil ohranjati čistega skozi ves ustvarjalni proces. Hkrati se mi je zdelo nujno, da je obarvan s humorjem ali pa vsaj ironijo. Ne glede na to, da se takšni občutki lahko pojavljajo individualno, v določenih situacijah, raznih kriznih obdobjih, so po mojem tehtni in od njih ni treba bežati. Po drugi

strani pa imamo kot človeštvo številne dokaze, da so tudi smešni, saj niso nujno utemeljeni. Ko se jim posmehujemo, jih relativiziramo. Če bi zgodbo vzel popolnoma zares in bi skušal posneti resno dramo ali kriminalko, v kateri bi gradil iluzijo identifikacije z glavnim likom, bi to raven izgubil. Humor omogoča dve stvari: distanco, saj že sam po sebi predvideva refleksijo in je v tem smislu metafizičen; in združevanje, povezovanje, saj je doživljanje filma tudi kolektivno. To razmerje med razpadanjem in ponovnim povezovanjem je bila zame prava smer, saj je zelo resnično. Enoznačnega, dokončnega odgovora namreč ni. In ravno zato je humor katarzičen.

Glavni lik je smešen, ker se v svoji dobronamernosti dojema tako resno, kar mu onemogoča distanco do samega sebe. V tej svoji naivnosti spregleda, da ima ogromno privilegijev: kot možki, kot predstavnik generacije, ki ji je dejansko šlo dobro, kot človek, ki živi v svoji nacionalni državi. Ravno zato se znajde v pasti. In ko začne končno spoznavati, da ni samo dobričina, se njegova samopodoba začne podirati ...

Ja, ima veliko napak, sploh ko je pod pritiskom. Skoznje njegovo življenje skoči iz rutine in dejansko oživi. Po drugi strani ima ta odrasel, priden fantek zelo nenavadne impulze in popadke: ko na primer žrtvuje svojo ženo in jo prestrašen pred seboj spusti v stanovanje, odkrije tudi svoje nasilne plati. Njegov univerzum je zelo distanciran od številnih svetovnih problemov: ženske so na primer večinoma asekualne in podrejene, razen dekanje, ki je njegova šefica. A po neposredni družbeni kritiki nisem čutil potrebe, bolj me je zanimala obremenjenost

odnosov v malomeščanske okvire zaprtega sveta.

Je ta svet zaprt tudi v okvire racionalizacije, ki je hkrati njegov privilegij?

Ja, privilegij je, pa tudi omejitev. Zato sem bil zelo pazljiv, da je prvinski občutek, o katerem sem prej govoril, ostal do konca filma neracionalen. Nisem želel, da bi bil scenarij bolj razlagalen, da bi bili razlogi za dejanja bolj konkretni ali argumentirani, v smislu: Boris je takšen zaradi tega in tega, nekdo je njegov sovražnik, ker je storil to in to ... Tudi oprijemljivih psiholoških, družboslovnih ali psihoanalitičnih argumentov nisem uporabil, saj filma nisem želel pospraviti v nek predal. A to ni nujno dobro za vsak film. Tudi sam sem doslej kak film začel z jasno idejo, kaj hočem gledalcem povedati. Tokrat pa sem bolj kot ideji sledil občutku. Kar pa ne pomeni, da v različnih fazah nastajanja filma nisem imel v mislih celega kupa racionalnih odločitev, ki podpirajo ta iracionalni občutek.

Kako ste delali na tem občutku z igralским parom Radoš Bolčina – Dejan Spasić, ki ustvarja prevladujoče vzdušje filma? Kako ste sploh našli Bolčino, ki presenetljivo doslej še ni imel vidnejše vloge v slovenskem filmu?

Igralci so zelo različni, zato ni nekega pravila, kako pristopiti k delu z njimi. Eni hočejo racionalno vnaprej razdelane like in so tudi na snemanju zelo sistematični in natančni, kar pa pomeni, da znotraj tega zelo malo nihajo. Drugi so bolj impulzivni. Za režiserja je smiselno, da se tem potrebam prilagaja; išče načine, da se dobro počutijo. Radoš iz poskusa v poskus veliko raziskuje, ponovitve so bile zato

zelo različne. Je občutljiv in intuitiven, hkrati pa zelo inteligenten in duhovit. Je tudi borec, ki ne išče bližnjic. Lik hoče na vsak način dobro narediti, zato je z njim zelo prijetno delati. Ves čas mi je bil zanimiv, tudi po mesecih v montaži se ga nisem naveličal gledati. Osebnost je popolnoma drugačen kot lik, ki ga je igral, in zato ga je zelo motilo, da Boris tako menca in da je tako ponižen ter mlačen. Spoznal sem ga v predstavah Vita Tauferja iz Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica. Že dolgo je znano, kakšen kaliber igralca je, na filmu pa je bil doslej zaradi ne vem kakšnih razlogov popolnoma neizkoriščen. Z Dejanom pa sva prijatelja še z Akademije (za gledališče, radio, film in televizijo, op. a.). Mislim, da sem z Gregorjem Božičem snemal celo vaje za njegove prve vloge. Igral je tudi že v več mojih filmih. Povem mu, kaj mislim, tudi on mi pove, kaj misli (*smeh*), in potem skušava skupaj priti do tega, kakšen naj bi bil lik. Zelo pomembna za to, kako igralci na koncu izpadejo, pa je montaža. Z Maticem Drakuličem sva veliko delala na tem, da so dobili konsistenco, in fino kalibrirala čustva, da so nosila vzdušje filma.

Zdi se pravično, da sta oba dobila vesno in bila tako nagrajena kot igralski duet, saj sta se vlogi močno podpirali skozi ves film.

Res je. V skupnih prizorih sta imela res dobro kemijo. Ampak v filmu je tudi veliko drugih stranskih vlog, ki se pojavijo samo enkrat, a imajo zelo pomemben učinek na to, kako izpade Radoš, saj pobarvajo skupne prizore. Njegovi soigralci in soigralke so morali biti igralsko zelo močni karakterji, saj so v enem dolgem dialogu morali narediti svoje. Zelo sem bil vesel, da smo

dobili tak ansambel in da so se bili vsi pripravljeno odzvati, tudi zgolj za en sam daljši prizor. Posebej pomembno vlogo je imela tudi Mirel Knez, ki igra Alenko, Borisovo ženo. Igralci opravljajo zelo težko delo, poleg kamere v bistvu najpomembnejše za film; so tudi zelo zanimivi in različni ljudje, zato je z njimi vedno zanimivo sodelovati.

Pri Inventuri nikakor ne smemo pozabiti na glasbo, ki deluje kot prava inovacija v slovenskem prostoru. Uporabljena je zelo izbrano, a ima vedno močan in izrazit učinek, s katerim daje sunek filmski pripovedi, hkrati pa govori in deluje tudi sama zase, kot bi želela gledalca predramiti. Kakšen je bil vaš pristop k umeščanju glasbe in sodelovanje z njenim avtorjem Matijo Krečičem?

Filmsko glasbo mi je najtežje režirati, ker je tako pomembna in hkrati tako delikatna, da lahko ves film obrne v napačno smer. Že od vsega začetka sem imel v mislih močno, izrazito glasbo – nekaj pretiranega, patetičnega, v skladu z idejo filma, v katerem so čustva glavnega junaka do te mere tragična, da postanejo že smešna. Da lahko zaplešemo med sočutjem z njim in komičnostjo njegove situacije, je glasba igrala zelo pomembno vlogo. Z Matijo sva od vsega začetka iskala to smer, izhajala tudi iz oper in že v startu je imel dobre ideje, saj je iz najinih pogovorov razumel, kaj potrebujem. Teme, ki jih je razvil, zlasti glavna, so zelo dobro prenašale pravi občutek. In ker obvlada svoje delo, se je lahko ob tem še poigral z različnimi stvarmi, na primer teremini, ter se prilagajal montažnim zahtevam. V montaži je bilo namreč plasiranje glasbe eden večjih problemov. Kljub temu da je tako izrazita in močna, namreč nima

prostora, da se 'razpištoli'. Uporabljena je predvsem na prehodih, saj v filmu ni dolgih sekvenc, kjer bi lahko uporabili daljše glasbene pasaje. Dogajalo se nam je, da je sprva izpadla kot 'jingle', ki napoveduje naslednji dogodek, na kar pa glasbe nikakor nismo hoteli zvesti. Veliko smo se s tem ubadali, v obdelavi in montaži zvoka nama je z nasveti in konkretnimi rešitvami zelo pomagal tudi Julij Zornik. Matija je bil pri tem zelo vztrajen. Neprestano je iskal rešitve in prilagajanja, da je glasba legla na montažo. Moram pa pohvaliti tudi sebe, saj sem pri štiridesetih odkril svoj pravi talent (*smeh*). Ko nam je zmanjkalo denarja za avtorske pravice, sem napisal nekaj besedil za 'šlagerje', ki se v ozadju prizorov vrtijo na radiu, Matija pa jih je uglasbil. Besedilo za otroško pesmico je napisala tudi moja punca Lara. To je bilo najbolj zabavno od vsega. S tem se rad hvalim in komurkoli, ki me hoče poslušati, spuščam te komade na svojem mobilnem telefonu. ■

Marija Zidar

»Film *Odpušcanje* je neke vrste anatomija konflikta«

SIMONA JERALA

Celovečerni dokumentarni film **Odpušcanje** (2021), ki je nastajal osem let, obravnava spor dveh družin v gorski vasi na severu Albanije. V dogajanje vstopi eno leto po tistem, ko sta Gezim in Vera izgubila osemnajstletno hčer, ki so jo ustrelili. Zdaj želi mediator Gjin, ki vodi nevladno organizacijo za poravnavo sporov, vernega očeta prepričati, naj hčerinemu morilcu odpusti. Od suhoparnih pogajanj moških, škofa, mediatorja in vaških starešin pa film kamero spretno zasučje na Vero, ki bi v patriarhalni družbi sicer ostala brez besede.

Film je od premiere na CPH:DOX požel že vrsto mednarodnih nagrad, nedavno pa tudi vesno za najboljši dokumentarec, vesno za najboljšo montažo in nagrado Društva slovenskih filmskih publicistov FIPRESCI na Festivalu slovenskega filma v Portorožu ter nagrado za najboljši film na festivalu Dokudoc v Mariboru.

Z režiserko Marijo Zidar sva se pogovarjali malo pred predstavitvijo



njenega izjemnega filma občinstvu festivala IDFA v Amsterdamu.

Glede na to, da si doktorica sociologije, bo prvo vprašanje bolj sociološke narave. Neopatriarhat ni le albanska realnost, temveč tudi evropska. Kaj so po tvojem mnenju vzroki za takšno nazadovanje?

Obravnavana zgodba se mi je zdela zanimiva, ker sem videla podobnosti. V Albaniji je po padcu komunizma pod novo demokratično vlado konec

devetdesetih sledil ekonomski zlom. Poglobilo se je nezaupanje v državo. V tej klimi so stari vrednostni sistemi in tradicija začeli oživljati – vendar interpretirani na novo, brez kontinuitete. Tudi evropski neotradicionalizem ni »vračanje« tradicije, pač pa njena reinterpretacija in tudi zloraba. Razlogi za to, da so številne družbene skupine po Evropi v slabem položaju, so kompleksni. V ozadju je kapitalistični ekonomski sistem, veliki transnacionalni kapital, ki ga nacionalne države težko regulirajo, sledi nezadovoljstvo z državo. Sociologi že dolgo govorijo o negotovi družbi tveganj, v kateri je odgovornost za strukturna družbena bremena prenesena na ramena posameznika. In to so družbene razmere, ki jih je začel desni populizem izkoriščati. Populizem pa v vsaki družbi vzame tisto, kar najbolj nagovarja ljudi, in jim to ponuja kot krivca ali pa kot rešitev teh problemov.

Patriarhat je v sodobnih družbah ekonomske narave in zato bolj prikrit. Za Evropo sociološke raziskave kažejo,

da so se spremenila pričakovanja in vrednote, ideologije, medtem ko prakse ostajajo precej tradicionalne – gre za statistike. Ženske so po Evropi še vedno dvojno obremenjene, poleg trga dela še s skrbstvenim delom – skrbijo za dom, otroke, bolne, starejše. To je delo, ki v tej ekonomiji ni ovrednoteno, hkrati pa se za vse povečujejo pritiski na trgu dela, ki se intenzivira in širi, tudi časovno.

Tudi pri nas poznamo mit zlate dobre slovenske preteklosti, denimo velikih tradicionalnih povezanih družin. Tega v resnici nikoli ni bilo, naše sociologinje in sociologi družine so ta mit dekonstruirali. Ampak zdaj so ideje, da se je treba k temu neobstoječemu idealu vrniti, čedalje bolj glasne. V marsičem so si vse tradicionalne družbe podobne. Recimo v tem, da so izjemno patriarhalne, tudi slovenska je bila. In zato sem želela s tem filmom demistificirati tudi predstavo, kako so bile te velike družine z deseterico otrok urejene, kako so jih vodili modri očetje in kako so jim matere »sledile«. Želela sem prikazati realnost tradicije – kolikor ta sploh še obstaja celo v odmaknjenih predelih Evrope.

Kako so ti novinarske izkušnje pomagale pri procesu ustvarjanja filma? Kot vem, si stopila v stik z neko novinarsko organizacijo v Albaniji ...

Ja, z Balkansko preiskovalno novinarsko mrežo – BIRN.

Katerokoli temo obravnavaš, moraš temeljito poznati osnovna dejstva. In ta tema je bila še toliko bolj težavna, ker se je o njej marsikaj pojavljalo v medijih. Potemkinova vas. O albanski vrnjeni tradiciji krvnega maščevanja se namreč piše precej napihnjeno in nerealno. Vsi, ki so šli v Albanijo snemat, so delali samo dve temi: krvno maščevanje ali pa burneše oziroma virdžine, ženske, ki javno prevzamejo moško vlogo.

Albance, resne novinarje in druge vire sem morala zelo prepričevati, da delam nekaj drugačnega, ker so bili vsi tega že siti. Potemkinova vas pa zato, ker so problem maščevanja izkoriščali in eksotizirali tudi sami Albanci – za emigracijo. Začeli so ustanavljati nevladne organizacije, uradno za spravo po kanonu, te pa so nato ljudem, ki so želeli v tujino, pisale uradna potrdila, da so posamezniki ali družine v krvnem maščevanju. In ta potrdila so se tudi prodajala, za azil. Problem je bil, da so postali ti nevladniki, »gatekeeperji« za zahodne medije, tudi kredibilni. Navajali so statistike, ki so bile pogosto prenapihnjene. Tudi država je te prakse preganjala kot koruptivne. Zrasel je posel.

Priti do ozadja in primera, ki ga ne bi povsem nadzirale te organizacije, je bilo zelo težko. Mediator Gjini, eden od protagonistov filma, ki ima »komite za spravo«, me je seznanjal s primeri, te pa sem primerjala s sodnimi dosjeji, s podatki, ki mi jih je posredoval BIRN, pa tudi lokalni mediji. Stvari se pogosto niso ujemale. Izvedela sem tudi, da družinam zaračunajo za obisk novinarja. Če želiš iti v Francijo, ti bodo pripeljali francoskega novinarja, če hočeš v Nemčijo, ti pripeljejo nemški medij.

Zato je ta mit o krvnem maščevanju tako perpetuiral. Mit pravim zato, ker se je obnovila le neka mentaliteta, češ, »mi to lahko, ker je bila to naša preteklost«, rezultat pa so običajni zločini. To se vidi tudi v filmu iz načina, kako je bilo dekle ubito. V ozadju ni nobenega krvnega maščevanja, ampak navaden spor. Vseeno pa se pojavi vprašanje, kako ga zdaj rešiti. Do tega primera sva s snemalcem prišla preko lokalnega škofa, ki je poleti obiskoval krščanske domačije. Vzporedno sva sledila očetu in škofu na eni strani, in Gjiniu, predsedniku Komiteja za spravo, na drugi.

Nato je čez več kot leto Gjini izvedel, da snemava še nekaj drugega, in se je tudi zaradi ljubosumja odločil, da se bo vmešal v ta primer. Tako sta se ti zgodbi združili po naključju.

Kakšna je razlika med krvnim maščevanjem po kanonskem pravu in tem, kar je v Albaniji v praksi zdaj?

Kanonsko pravo je bilo zelo ritualizirano. Natančno je bilo predpisano, kako ga je treba izvesti; npr. drugi strani moraš najprej napovedati, da se boš maščeval. Ni kar tako, da se dva kregata in nekdo ustrelji. Kdor je terjal kri, je lahko dal tudi »beso«, obljubo, da se določeno obdobje ne bo maščeval. Človek, ki je bil dolžan kri, je lahko pobegnil, se skril, iskal zatočišče, vsakdo ga je bil dolžan sprejeti. In če se mu je karkoli zgodilo v neki hiši, je bila tudi družina, ki ga je sprejela, pod krvnim maščevanjem. In še vrsta drugih pravil je vezana na krvna maščevanja, zato jih je bilo zelo težko izvesti. Neupoštevanje teh pravil je bilo zelo strogo sankcionirano, od požiga doma in izгона do izobčenja itd. Vsaka regija ima svojo različico teh kanonskih zakonov, ker je bilo to običajno pravo, ki je bilo pred petsto leti komaj zapisano. In moj občutek je bil, da je vse tako ritualizirano zato, da v resnici umiri ta maščevalna čustva. To je ironično, ker si imel dolžnost in pravico, da se maščuješ – ali pa da se spraviš.

V petdesetih letih komunizma je Enver Hoxha radikalno zatrl vse oblike tradicionalnega življenja, tudi vero. S sistemom ovajanj, še hujšim kot v Vzhodni Nemčiji, pa je razbil tudi plemenske vezi – zaupanje. Po padcu komunizma se je vse to obnovilo bolj v smislu mentalitete »mi to lahko, ker ...«, ni pa bilo niti pravil niti več družbenega konteksta. Ljudje so se selili iz visokogorja. Nemogoče je nadzirati



ta maščevanja, če se nekdo »maščuje« in nato pobegne, ne le v Tirano, ampak tudi v tujino. Umori iz maščevanja so zdaj nepredvidljivi. Ko sem se v fazi raziskave pogovarjala z različnimi albanskimi preučevalci kanona, so menili, da gre danes za navadne zločine, ki nimajo več zveze s tradicijo. Pri tem so nevladne organizacije dosegle zelo malo sprav. Gjinu sva štiri leta sledila vsepovsod, pa nismo imeli niti enega primera sprave; ogromno sva ga snemala kar v pisarni.

Filma sta se s snemalcem lotila na lastno pest, z lastnimi sredstvi. Nato sta šla k producentu, Danijelu Hočevarju. Ali je vstop producenta vplival na

vsebinske odločitve? Kaj bi se po tvojem v produkciji dokumentarcev lahko izboljšalo?

Med pomembnimi vidiki na vsebinski ravni, ki nam jo je Hočevar, izkušen producent, zagotovil, so bili svetovalci v različnih fazah. Gotovo najpomembnejši je bil Ivo Trajkov, zelo znan svetovalec pri številnih projektih, ki nas je spremljal od razvoja do montaže. Zdelo se mi je zelo pomembno, da pridobim dodatna znanja, ker je bil projekt kot prvenec ambiciozno zastavljen, zato sem predlagala, da gremo na delavnice (kjer so mi razložili, da se jih uveljavljeni producenti redko udeležijo). Šli smo na *BDC Discoveries* in potem na *dok.incubator*. Med samim snemanjem

v produkciji nismo imeli toliko vsebinskih razprav s producentom. Iz Albanije sem pošiljala poročila in prinašala material, vsebini smo se posvečali kasneje na delavnici. Ko producent vodi več zahtevnih projektov hkrati, nenehno razpravljanje o vsebini tudi ni mogoče.

Kaj bi se lahko spremenilo? Marsikaj. Nekatere stvari so se spremenile, in tu je bila ključna Hočevarjeva vloga, že pri tem filmu. Ko sem začela z delom, je v razpisih SFC marsikaj oviralo produkcijo takšnega dokumentarca, že roki dokončanja filma. Avtorski celovečerni dokumentarni filmi, ki so namenjeni za kinematografsko distribucijo, nastajajo v povprečju od 4 do 6 let ali dlje. Vem, da je imel Rok Biček številne probleme



Odpuštanje (2021)

z razpisnimi pogoji, ko je deset let snemal **Družino** (2017), ki je izjemen dokumentarec tudi na formalni ravni. Pri nas je bilo dolgotrajno deloma zaradi vsebinskih razlogov – že opazovalni pristop je najbolj dolgotrajen –, deloma pa zaradi produkcijskih; vem, da smo imeli tri neuspešne prijave na enega od tujih skladov in tudi koprodukcij ni bilo lahko skleniti. Zadosten čas pa je za kakovostno realizacijo filma nujen.

Druga omejitev je bila vsebinski fokus, projekti so morali biti v praksi vsebinsko vezani na Slovenijo, kar se je prav tako spremenilo, saj imajo nacionalni fondy v EU zavezo, da obravnavajo tudi evropske teme, ne le nacionalnih. Prva prijava na SFC je bila v lastni režiji,

preko Škuca. Odgovor je bil, da je projekt zanimiv, vsebina je bila dobro ocenjena, ampak je premalo povezan s Slovenijo. Od vsega začetka sem želela narediti film, ki bi bil blizu ravni evropskih produkcij, ki bi bil tako formalno kot tematsko mednarodno zanimiv.

Tretja omejitev: pri razpisih za produkcijo projekta uradno še ne smeš začeti snemati, to je evropska zakonodaja, tudi pri CE Media se lahko produkcija začne šele 8 mesecev po prijavi. Kako lahko to realiziraš pri nekaterih dokumentarcih? Kaj je tu razvoj in produkcija? Saj ne moreš dokumentarca razvijati, ne da bi ga snemal, ker tako razvijaš tudi vizualni slog, like, bistvo zgodbe. Če ne snemaš, lahko zgodbo

tudi izgubiš. Pri dokumentarcu se produkcijske faze prepletajo in z načinom produkcije, ki velja za igrane filme (da oddelaš eno fazo in greš v naslednjo), dokumentarni projekt nikoli ne bo realiziran. Včasih s tem, kar bi bila uradno celo postprodukcija, začneš že v razvoju. Omogočiti bi morali tudi, da bi se zahtevni dokumentarni projekti lahko večkrat zapored prijavi na razvoj. Tako je bilo z Oppenheimerjevimi **Teatrom ubijanja** (The Act of Killing, 2012). Pri številnih projektih bi bilo dobro, da bi montažer vstopil že v zadnji tretjini snemanja, če ne prej. Tako se bolje strukturira zgodba in lahko dosnameš, kar še manjka. Tako so delali recimo **Medeno deželo** (Honeyland,

2019) – a zaradi drugih razlogov, ne zaradi razumevanja na razpisih. Avtorji uporabljajo vrsto različnih dokumentarnih metod dela, tudi hibridnih form, ki terjajo fleksibilnost financiranja.

Raziskava je svoj problem, saj je redko poplačana. Pri kreativnem dokumentarcu raziskava pogosto pomeni terensko delo, kar pa prinaša tudi stroške. Torej mora avtor sam finančno investirati, ne le dolgotrajno delati, da sploh pride do nečesa, kar komu lahko predstavi in kar je primerno za razpis za razvoj. Pri razpisu za CE Medio – za razvoj – moraš že prepričljivo prikazati like, dostop do protagonistov, zgodbo, vizualni slog. Vsaj minimalna sredstva bi morala biti na voljo tudi za začetno fazo, raziskavo, razvoj ideje in koncepta, sicer veliko potencialno kakovostnih projektov ne bo nikoli nastalo. Ali pa to narediš samo enkrat in nikoli več.

Predvsem fazi raziskave in zgodnje razvoja sta bili tudi pri nas zahtevni. Za razvoj na SFC smo sicer aplicirali s produkcijo Matjaža Mraka, a bi že najem kamere za teren »požrl« lep del sredstev, za v albansko visokogorje pa je tako nihče ni želel posojati, ne pri nas ne drugod. Tako sva z direktorjem fotografije nakup kamere financirala sama, četrtno je tedaj posodil Hočevar. Snemalec Latif Hasolli je za projekt sam kupil tudi džip, ker brez njega nisva mogla dostopati do te odročne gorske vasice. Zaradi davčne zakonodaje, ne le pravil SFC, je problem, kot vedo vsi, ki delajo v produkcijah, tudi uveljavljanje različnih produkcijskih stroškov. Pri dokumentarcu je ta problem toliko večji, saj avtor povračila različnih stroškov terenskega dela pogosto prejme kot honorar, kar se mu obračuna tudi v dohodnini. Če so ti stroški veliki, lahko to pomeni še preseganje cenzusa. Leta 2015 je bil v Albaniji problem tudi

to, da računov sploh ni bilo mogoče dobiti tako rekoč nikjer, razen ponekod v Tirani. Nominalno sva torej s snemalcem prejela honorarje in s temi sredstvi – v celoti – hodila snemat. Vse skupaj je v tej fazi finančno in eksistenčno zelo obremenjujoče. Pri številnih dokumentarcih so tudi specifične, recimo rizičnost dela na terenu, o čemer je premalo razmisleka glede zavarovanja opreme in ekipe. To spada k delu, ne gre za hobi.

Prekarnost dela v avdiovizualnem sektorju velja za vso Evropo, tako kažejo raziskave. Vsi v produkcijski verigi delajo s skromnimi honorarji, vendar je treba poudariti, da je avtor v pogajalski poziciji povsem na repu, za producenti, prodajnimi agenti, distributerji. Gre za javna sredstva, s katerimi upravljajo zasebna podjetja, in pri nekaterih projektih, sploh dokumentarnih, so glavni avtorji zaradi dolgotrajnosti dela lahko celo največji strošek – in če je sredstev manj, je treba nižati stroške. V Sloveniji se je v kulturnem sektorju razmeroma visoka raven produkcije kljub nižanju javnih sredstev ohranila; govorim za različne sektorje, ne samo film. Kako je mogoče, da »delamo čudeže«? Tudi tako, da je avtorsko delo, pa intelektualno nasploh, skrajno podplačano, kar ga tudi razvrednoti. Zelo mi je žal, a aktualna vlada je svoj diskurz o »družbenih parazitih« cepila na problem, ki je obstajal že dolgo prej, in to znotraj same kulture, kjer so avtorji od založnikov, producentov ipd. poslušali, da naj bodo srečni, ker »sploh lahko delajo«.

FERA, evropska federacija filmskih režiserjev, poudarja pomen sekundarnih prihodkov iz materialnih pravic, iz distribucije filma, pravičnejših nadomestil iz koriščenja filma za avtorja in druge avdiovizualne delavce. Naš zakon o

avtorski in sorodnih pravicah daje vse materialne pravice producentu, ki jih seveda potrebuje, da lahko s filmom razpolaga, vendar si potem avtor kakršen koli sekundaren prihodek zelo težko izpogaja nazaj v pogodbi. Pogosto se dogaja, da glavni avtorji vložijo lastna sredstva in ogromno neplačanega dela, na projektu delajo leta, tudi v produkcijski vlogi, zaradi predaje vseh materialnih pravic in »buyout« pogodb pa so realno v vlogi nekakšne najete delovne sile. Vrsto takih primerov sem spoznala. Rešitev ni v tem, da bi avtorji po Evropi in pri nas vsi po vrsti odpirali svoje produkcijske hiše, ker gre za povsem drug poklic, ki zahteva znanje, izkušnje in druge sposobnosti, kar zmorejo le nekateri, pač pa kolektivno uveljavljanje materialnih avtorskih pravic ter boljših pogajalskih pozicij pri pogodbah. Tudi malo je več kot nič. In ja, avtorice v AV sektorju so v Evropi na repu, tako kažejo raziskave: še težje se pogajajo, delajo v še bolj prekarnih pogojih, honorarji režiserk so še vedno bistveno nižji od honorarjev režiserjev, hitreje se zaključijo njihova karierna pot, predvsem pa se število režiserk ni najbolj povečalo v igranem filmu, pač pa v dokumentaristiki, ki ima najnižje proračune in najbolj prekarne pogoje dela.

Tudi pri nas se dokumentarni film izjemno razvija, razmislek o tem, kako dokumentarce delati in producirati, pa še zaostaja.

Kakšen je bil pravzaprav budžet?

To je vprašanje za producenta. Okrog pol milijona evrov, kar je za dokumentarce za naše razmere veliko. Glavna podpora je bila na začetku od SFC, v razvoju in nato za prvenec, ter koprodukcija RTV SLO, snemalec je bil tudi kosovski koproducent, prejeli smo podporo Medie in QKK, kosovskega kinematografskega centra, sicer

skromno. In to je bil dolgo edini proračun. Zavedala sem se, da ni nujno, da sploh dobimo še kakršnakoli sredstva, zato je bilo s tem treba ravnati skrbno. Med glavnino snemanja smo bili trije – v Ljubljani Hočevar, ki je imel vrsto drugih projektov, za katere je moral skrbeti, in midva na terenu. In to je bila vsa produkcija. Vse ostalo je prišlo kasneje, od 2018 dalje – srbski in črnogorski koproducentki, Jelena Mitrović in Drita Lolla, ter podpora Eurimages, kar nam je omogočilo kakovostno montažo in postprodukcijo. Glasba, oblikovanje zvoka in *grading* so izjemno pomembni vidiki filma, z naše strani sta na projektu sodelovala izkušeni kolorist Teo Rižnar in Julij Zornik, kategorija zase med oblikovalci zvoka. Ti vidiki so film povzdignili na višjo raven. Obema in tudi ostalim sodelavcem iz Srbije in Črne Gore sem zelo hvaležna za odlično sodelovanje.

Film je pravkar prejel vesno za najboljšo montažo na FSF. Omenila si, da je zamenjal več montažerjev, verjetno je bilo to kar naporno?

Te nagrade za Uroša in Mariano sem se izjemno razveselila. Verjetno celo bolj kot kake druge.

Nekje poleti leta 2018, ko sva se z Jurijem Moškonom že vrnila z delavnice, mi je Vlado Gojun, izkušen montažer, ki je projekt dobro poznal, rekel, da se bosta na njem »skurila« še dva montažerja. Da bo trajala montaža še vsaj sedem mesecev, raje več, da je treba delati kontinuirano, brez večjih prekinitev, sicer se vedno znova vračaš na začetek, in da en montažer tega projekta ne bo pripeljal do konca. To se mi je takrat zdela neznozna ideja, ker sva prvo montažno verzijo s snemalcem Hasollijem za delavnico delala že na terenu konec leta 2017, a natanko tako je bilo. Z montažo smo

nato začeli v letu 2019, ker je bilo treba material prej še tehnično pripraviti in izbrane ure materiala podnasloviti. Skupaj približno leto, a v razdobju dveh let in pol, kar je bilo naporno.

S češko montažerko Mariano Kozákovo sva nato spomladi 2019 začeli od začetka. Med pregledom izbranega materiala je že delala selekcijo in grobo montažo prizorov. Skozi ta proces je med drugim našla tudi posnetke, včasih zgolj kadre, ki so postali prizori in za katere sem bila jaz dotlej prepričana, da so popolnoma neuporabni ali pa jih sploh nisem videla. Montažer je avtorjev prvi gledalec. Od pomladi do jeseni sva nato delali poln delovnik v montaži, kar je bilo izredno izčrpavajoče. Iz tega je nastalo pet ur grobo zmontiranih prizorov. Jasno je postalo, kaj je v materialu in česa ni, poskusi celovečerne montaže pa niso šli v pravo smer, predvsem zato, ker je tudi jaz nisem več prav usmerjala. Vse to je bilo skrito delo, brez katerega pa nadaljnja montaža ne bi bila mogoča.

Naša konzultantka Jelena Maksimović je nato predlagala Uroša Maksimovića (nista sicer v sorodu), s katerim sva nadaljevala februarja 2020. Uroš je bil tudi popolnoma neobremenjen z vsemi poprejšnjimi odzivi in komplikacijami, tako da sva v času »korone« in izolacije v Ljubljani film postavila od začetka do konca v dveh mesecih in pol. Takoj je predlagal eliptično strukturo in fokus na opazovanju, ne linearni naraciji. Ne zdi se mi pomembno le to, da je montažer izkušen, ampak da ima tudi podoben vrednostni sistem, saj so bila tu tudi etična vprašanja, ne samo vsebinska. Svetoval nama je tudi Ivo Trajkov, pomembni so bili zlasti njegovi predlogi glede ekspozicije.

Po Uroševi vrnitvi v Beograd se je faza popraviljanja ritma in detajlov ter

pogajanja o nekaterih vsebinskih vidikih, na primer koncu, zavlekla za več mesecev. Raje ne povem, da sem zaradi ponovnega odprtja filma in predolgega dela sama začela s premontažo končno odobrenega reza v tisto, za kar sem mislila, da »vsi hočejo«, in Uroša prepričevala, da so imeli prav. Mislim, da je bil to moj zlom. Takrat je Uroš ubranil »najin« oz. naš rez.

Kako si si med samim snemanjem zamišljala vlogo mame v filmu?

S snemalcem sva ogromno analizirala zgodbo in protagoniste, po vsakem dnevu snemanja sva dvakrat pregledala in popisala posnetke, enkrat za vsebino (kdo je v fokusu, kaj je bistvo, kako se bo zgodba razvijala) in enkrat za vizualni stil, ki se je tudi razvijal.

Ker sva vseskozi morala montirati tudi trailerje za različne prijave, je postalo očitno, da nama ob posnetkih teh debat, kjer so v ospredju samo moški, manjka mama. Zato sem želela snemati še mamo in najstarejšo hčerko posebej, ločeno od njih, vendar je Gezim takoj prišel za nama, češ, zakaj sta tam, kaj delata, mi smo tam, pridita nazaj ... Zato sem morala spremeniti taktiko in obrniti kamero nanjo, kadar je bila prisotna v istem prostoru, kar je tudi imelo smisel – dogajanje opazujemo skozi njene oči.

Ko je Uroš prvič pogledal teh pet ur, je vprašal, ali imamo v materialu še kaj več mame – da se mu zdi najbolj emotiven del, ko spregovori mama. Tako sva tudi druge prizore montirala drugače. Na primer prizor, kjer pride Gjin prvič do očeta – ves prizor pogovora med njima, razen prvega in zadnjega posnetka, je zdaj v enem kadru, kjer je fokus ves čas na mami Veri. Ta prizor je imel prvotno več fokusov in zornih kotov, kar pa Urošu nikakor ni

ustrezalo. Zvečer sem se zakopala v ta snemalni dan in našla ta kader, ki še ni bil niti podnaslovljen. Obema je bilo *to to* – radikalna izbira, a »avtorski pečat«, kot je rekel Uroš, in na tak način sva jo izpostavila tudi v montaži.

Naslov Odpuščanje zveni precej krščansko. Gezim je globoko veren, a se ne odloči za spravo. Zdi se, da film poudarja določene neskladnosti v družbi, v veri ...

Angleški naslov je *Reconciliation* (sprava), a naslov *Sprava* pri nas ne bi imel pravega učinka, pomensko je preobložen, ker je edina sprava, o kateri govorimo pri nas, sprava med domobrancami in partizani ter med »razklanim slovenskim narodom«. V resnici pa gre tudi za odpuščanje, saj na očeta pritiskajo, naj odpusti.

Zame to predvsem ni film o krvnem maščevanju. To je film o sporu. Vsakdo, ki je bil udeležen v kakšnem konfliktu, ga lahko gleda, gledalci, ki bi pričakovali podeželske albanske rituale, pa bodo razočarani. Film *Odpuščanje* je neke vrste anatomija konflikta, saj prikazujemo vse strani, udeležene v sporu, ki se ne strinjajo o ničemer – niti o tem, zakaj so sprte, niti o tem, kako je bila hčerka ubita, niti o tem, s katerim vrednostnim sistemom – po kanonu ali po katoliški veri – bi zdaj to radi rešili. Še posebej je vidna vloga sodobnega mediatorja, ki se predstavlja kot predstavnik tradicije, vendar uporablja čudno mešanico vsega in je pravi primer populista. Vse skupaj je zelo kaotično, ker se ne strinjajo o ničemer, in način, kako se lotevajo sprave, je včasih absurden. Mislim, da ima film vse, kar ima življenje, ne samo tragiko in bolečino, pač pa tudi absurd in humor.

Ima pa tudi nežnejšo komponento. Zaključni prizor bo verjetno za večino

gledalcev presenetljiv, ker ta oče, družinski patriarh, naredi nekaj, česar od njega ne pričakujemo ali pa sploh ne od takšnega filma. Vse te stereotipe sem želela obrniti na glavo.

Ker je pod vprašajem ugled vse družine, bi moral oče javno in ritualno odpustiti morilcu hčerke. On se temu upira s teološkim argumentom, češ da je sveto pismo nad kanonom. Ker je to patriarhalna družba, nihče ne more reči: *Ti si me globoko prizadel ...* Namesto tega se pogovarjajo, kateri sistem je močnejši. Tudi dramaturško je tako izpeljano, da je emotivno najmočnejši del prav mama, ker je ona edina, ki pove nekaj, kar lahko gledalec zares razume, saj gre za emocije. Tako je tudi dejansko bilo – spregovorila je šele čisto na koncu. V debato se je vključila šele, ko je bilo res nujno. Ona je ves čas nemi komentar, čeprav ji je bilo kristalno jasno, kaj se dogaja, in je o vsem imela svoje mnenje. To se mi je zdel obrat stereotipa trpeče mame, ki je ves čas samo tiho. Obenem pa je tudi oče pod velikim pritiskom in zdelo se mi je pomembno pokazati te odtenke. On ima moč v javnem življenju, ona pa v zasebnem.

Pri snemanju sem podoživljala tudi lastne izkušnje. Frustrirajo te neke stvari v lastnem okolju, ki jih sploh ne moreš ubesediti, kaj šele javno izreči, ker so strukturne, vpete v odnose moči in tako zakoreninjene – vsem deklarativnim ženskim pravicam navkljub. Ko gre za lastno družbo, imamo vedno slepo pego. Verjetno sem to artikulirala skozi ta film.

Kakšni so tvoji načrti za naprej? Odpravljaj se na festival IDFA ... Že razmišljaš o naslednjem filmu?

Dokler ta projekt ni bil zaključen, si nisem upala resno razmišljati o naslednjih, ker sem imela dvome, kako

bo sprejet. Tudi prve štiri mesece pred premiero odzivi prodajnih agentov niso bili tako spodbudni; usmerjeni so v drugačne projekte, bolj optimistične, tudi na TV-formate. Predvsem pa sem tudi potencialne sodelavce spoznala šele pozneje.

Ob terenskem delu sem se v štirih letih naučila, koliko lahko narediš samo z enim snemalcem in z eno kamero, delom in dobro zgodbo. Poleg dokumentarca, ki ima toliko izraznih možnosti, me zanima tudi hibrid med dokumentarcem in igrano formo, vendar z dokumentarnim pristopom. Dva primera sta recimo Ivanišinov **Oroslan** (2019) ali pa **107 Mothers** (2021), film o ženskih zapornicah v Odesi slovaškega dokumentarista Pétra Kerekesa. Začel ga je snemati kot dokumentarec in ga zaključil kot igrani film, a igrano-dokumentarni hibrid. Tudi ta film je nastajal vrsto let, o procesu sva se dosti pogovarjala. Ta format me, poleg dokumentarne serije, tudi fascinira. ■

Pod gladino

PETRA METERC

Prva riba
ki sem jo kdajkoli ujela
ni ležala
mirno v vedru
temveč je mlatila in hlatala
v gorečem
začudenju zraka
in umrla
v počasnem izlivanju
mavric. Kasneje
sem odprla njeno telo in ločila
meso od kosti
in jo pojedla. Zdaj je morje
v meni: jaz sem riba, riba
se svetlika v meni; dvignili sva
se, zavozlani skupaj, namenjeno nama je, da padeva
nazaj v morje. Iz bolečine,
in bolečine in še več bolečine
hraniva to vročično zemljo, hraniva se
s skrivnostjo.
(Mary Oliver, Riba¹)

Hrvaška režiserka Antonela Alamat Kusijanović je za svoj prvi igrani celovečerec **Morena** (Murina, 2021), ki je tudi slovenska manjšinska koprodukcija, na festivalu v Cannesu prejela prestižno nagrado zlata kamera. V središču filmske pripovedi, ki se dogaja na otoku v Dalmaciji, je sedemnajstletna Julija (Gracija Filipović), dekle na pragu odraslosti, ki se giblje med *tomboyevsko* nerodno, sramežljivo držo ter spoznavanjem svojega telesa kot ne le seksualnega, temveč tudi kot bojnega polja patriarhalnih odnosov, nad katerim bo morala slej ko prej prevzeti nadzor, če ne želi, da ga nad njim izvajajo drugi.

1 Prevod iz izvirnika »The Fish«, prevedla avtorica članka.

Film od samega začetka eksplicitno zariše dinamiko odnosov v Julijini družini. Oče Ante (Leon Lučev), *capofamiglia*, je tisti, ki odloča o praktično vsem. Sprejema odločitve o družinski ekonomiji, delegira domača opravila in v odnosih družine odreja spolno zaznamovane vloge preostalima člani-cama – že omenjeni Juliji ter mami Neli (Danica Ćurčić). Ko Ante z Julijo v morju lovi naslovne morene, jo obravnava kot stereotipno moškega potomca, od katerega zahteva fizično zmogljivost in pomoč pri težkih opravilih. Na kopnem, v družinskem okolju, ji med drugim, kadar naloženo delo opravlja v kopalkah, očita preveliko razgaljenost, spet drugič kritizira njena ramena v dekliški obleki kot preveč fantovska. Mama med njiju sprva stopa kot nekakšen pomiritveni člen, s precej stereotipnimi, a zato nič manj resničnimi frazami, s predvidevanji, kdaj bo »oče dobre volje«, in očitani hčeri, »da ve, kaj se zgodi, če očeta sprovcira«.

Ko se na otoku z jahto ustavi Antejev bogataški prijatelj iz mladosti Javier (Cliff Curtis), mu Ante želi prodati zemljo na enem od bližnjih opustelih otokov za gradnjo turistične-ga resorta. Z denarjem od prodaje bi družini omogočil, da se preseli z otoka in si morda kupi stanovanje v Zagrebu. A ker mora Javierja v nakup še prepričati, se mora prav vse podrediti podobi popolne, predvsem pa ustrežljive družine, s katero Ante svojega gosta, ki ga še pred prihodom označi kar za »boga na zemlji«, želi premamiti, malodane zapeljati v nakup zemlje. Zdi se namreč, da Ante v podrejeni držbi do tujega prijatelja s kapitalom – v želji, ki je zaradi načrtovane-ga izkoriščanja narave za turistične namene izrazito kolonialna – želi tudi, da žena in hči s svojim vedenjem prav tako očarata Javierja, ki se seveda ne brani, da mu strežejo od spredaj in zadaj, saj se zaveda, da si pravzaprav lahko privoščiti vse.

V situaciji, v kateri se Ante kot koloniziran moški v nenehnem dokazovanju svoje vrednosti povsem poniža, je v filmu logiko tovrstnih odnosov mogoče razumeti kot simbolno kastracijo, iz katere deloma izhajajo tudi nasilno



Morena (2021)

znašanje frustracij nad ženo in hčerjo. Antejeva nagnjenost h koleričnemu stresanju jeze ob še tako majhnem občutjenju izgube oblasti nad hčerjo ali ženo, oziroma čemerkoli, kar ni v skladu z njegovimi (pre)velikimi načrti in predstavami o njihovem življenju, se v filmu namreč hitro stopnjuje od še prebavljive fotrovske zateženosti do skrajno obsesivnega nadzora. Ta ni le grob in ponižujoč, temveč mestoma daje srhljiv občutek nasilja, ki se utegne skrivati pod površjem, vsega tistega, kar je v filmu morda zgolj nakazano.

Julijina mama v filmu deluje izrazito nestabilno – njen modus operandi se zdi predvsem podrejanje moževi hitri jezi, vendar ob obisku Javierja prav Julija v njej predrami določeno mero upornosti in obžalovanja sprijaznjenosti z lastno ujetostjo v zakonu in posledično na otoku. Julija v Javierju namreč sprva ugleda podobo rešitelja, čeprav je jasno, da se slednji tako z njo kot z mamo le poigrava. Njeno občudovanje tujca, ki potuje po svetu in se zdi za razliko od njenega očeta svoboden ter jo spodbuja z na videz emancipatornimi izrekanji o njenih potencialih, se giblje med iskanjem nadomestne očetovske figure ter naivno zaljubljenostjo, ki tu in tam v gledalcu vzbudi izjemno nelagodno občutek.

Prav v odnosu do Javierja se zgodi tudi obrat, ki razpre pomenljiv konflikt med Julijo in mamo. Julija se namreč ob Javierjevih zgodbah o njihovi mladosti zave, da je mama

obtičala, in jo zagleda iz nove perspektive, predvsem pa ji postane jasno, da ne želi slediti njenim vzorcem.

Film enakomerno izmenjuje naelektreno vzdušje na kopnem s prizori v morju, ki za Julijo predstavljajo umik – bodisi ohladitev glave od ravno vzniklega konflikta z očetom bodisi potapljanje in odkrivanje novih, še neraziskanih globin. Pomenljivi, prepotrebni pobegi v morje bi lahko delovali kot precej poenostavljena metafora za razkrivanje podzavestnega – vendar pa režiserka ravno s preiščljenimi prizori tudi pod vodo vzpostavi skorajda trilersko vzdušje, v katerem tisto, kar se skriva pod površjem, pridobi nove odtenke, ali pa junakinji omogoči določeno umiritev in razjasnitev zavesti, ki izide iz občutenja moči lastnega telesa v naravnem okolju. Film tako prav s prikazom črpanja moči iz narave, pa tudi zaveznitva z naravo, saj Julija očetu večkrat zabrusi, da ne uživa v ribolovu z njim, temveč v potapljanju, konec koncev pa sabotira tudi njegov načrtovani posel prodaje še nepozidane zemlje na opustelem otoku, zariše ekofeministične vzgibe.

Morena tudi na koncu ne ponudi jasnega, odločujočega razpleta, ki bi junakinjo popeljal v novoodkrita emancipacija, vendar v raznovrstnih konfliktih v teku pripovedi spodbudi določen premik iz nedoločene upornosti k odločnim, četudi za zdaj zgolj majhnim zavrnitvam tistega, česar si Julija zase v življenju ne želi. ■

Izgubljen v vrtincu podob

ŽIGA BRDNIK

Srbski animator Miloš Tomić je navdih za svoj najnovejši kratki animirani film **Ta presneta očetova kamera!** (2021), ki je nastal v produkciji Filmskega društva Film Factory, črpal iz Fotografskega muzeja Modrinjak, bogate zbirke legendarnega mariborskega fotografa Dragiše Modrinjaka, za katero po njegovi smrti skrbita sinova in jo po etapah razstavljata v interdisciplinarnem umetniškem laboratoriju GT22. Svoj značilno barvit, dinamičen slog animacije je tokrat v sodelovanju z direktorjem fotografije Andrejem Firmom in animatorjema Isidoro Vulić in Aleksandrom Petkovićem ustvaril s pomočjo inovativne mešanice tehnik – od stop in 2D animacije do kolažiranja – ter jo oživil s fotografskim fetišem, ki mu je tudi sam zapisan. Stare fotografije in razglednice, filmi in oprema tako oživijo v popolnoma novi luči, njihovi kolaži pa se pred našimi očmi razstavljajo in na novo sestavljajo, režejo, lepijo, poskakujejo in iz pozitivna spreminjajo v negativ. Pri snemanju je za edinstven detajl uporabil tudi enega od razstavnih eksponatov iz zbirke, prafilmsko igračko, skozi katero je zavrtel star pornografski film na 8-mm traku in iz nje ustvaril čudovito rozeto.

Čeprav njegov film kaže na izrazito nostalgijo po starih metodah zajemanja podob, pa zaradi svojstvenega sloga, ki brez zadržkov skače v eksperimentalno polje, izžareva svežino in mladost. V njem se na prefinjen način stikata staro in novo: fotografska zgodovina in filmska inovativnost, edinstvena ujetost trenutka v fotografiji in značilno filmska dinamičnost, ki v enem kadru lahko preskakuje različna časovna obdobja. A vrtinec podob, ki ga je avtor zasnoval, ni zgolj gola fascinacija nad njihovo preteklostjo in sodobnostjo tehnik njihove ponovne oživitve. Uokvirjen je z grenko-sladko dinamiko odnosov med očetom, slavnim fotografom, in sinom, ki se s to presneto očetovo kamero bori za njegovo

pozornost. Tako iz eksperimentalnega animiranega filma prehaja v študijo umetnika kot vsakdanjega človeka in posledic njegove zaljubljenosti v umetnost za njegove najbližje; zgodbo je Tomić oblikoval v sodelovanju z dramaturginjama Mario Bohor in Marino Četković.

Protagonist se nam tako pokaže skozi novo – sinovo – perspektivo kot odsotni oče, ki ga vse drugo zanima bolj kot lastni otrok. Tudi s to perspektivo se avtor poigrava na različne načine, ko se očetovo oko spremeni v objektiv, ko namesto nog zraste fotografsko stojalo in ko se sin prebija po neskončni gmoti podob do svojega vzornika. Ta skuša medtem s kamero očarati svoje modele – predvsem ženskega spola –, lovi naslednji kader, razvija trak, brska po fotografijah in le v redkih trenutkih najde čas za pristen človeški stik, v katerega se vedno znova vrine presneta kamera. Sinu ne preostane drugega, kot da tudi sam vzljubi to kamero, če hoče biti z očetom, mu kdaj ponagaja, tako da vleče trak iz nje ali se postavlja v kader, ali pa se enostavno prepušča domišljiji in fantaziranju, ki ga na platnu vidimo kot živahno plejado oblik, likov, barv, obrazov in teles. Umetnost – sila, ki ustvarja, a tudi ruši in se pred ničemer ne ustavi – je resda fascinantna, nam sporoča Tomić, ki je tudi sam oče 12-letnika, a terja svoj dolg tudi pri tistih, ki ga ne želijo ali ne zmorejo plačati.

Film je tako bolj posvetilo vsem družinskim članom, ki morajo trpeti umetnikove muhe, večno iskanje navdiha, kronično pomanjkanje časa in beganje med materijo ter idejo, ne pa umetniku samemu ali njegovi umetnosti. A vidi se, da ga je delal umetnik, saj se tudi v teh trenutkih umetnosti ne more odreči, tako kot se svoji kameri ne more odreči fotograf v njegovem filmu. Ko raziskuje umetnikovo krivdo ali mogoče celo teši svojo lastno, nas hkrati očara s čudovitimi in prisrčnimi filmskimi podobami, zaradi česar



Ta presneta očeta kamera! (2021)

njegovo sporočilo ne pride popolnoma do izraza. Navdušeni nad njegovim podobjem namreč zlahka pozabimo na začetni stavek, ki uvede sinovo stisko, in se v taktih glasbene skupine

Širom prepustimo ognjemetu ustvarjalnosti, ki nas do konca ne izpusti iz svojega prijema – prav to pa mojster fotograf dela svojemu sinu. ■



Dune: písčeni planet (2021)

Grandiozna vizualna epskost Peščenega planeta

MITO GEGIČ, IGOR HARB, ALJOŠA HARLAMOV,
PODKAST O.B.O.D.

»Začetek je čas, ko je treba posvetiti karseda veliko pozornosti temu, da film uvrstimo v ustrezen žanr ... *Dune: peščeni planet* je znanstvenofantastični film, natančneje mehka znanstvena fantastika, saj je fokus vpogleda v morebitni svet prihodnosti na družboslovnih vidikih in ne na tehnoloških ali fizikalnih, vključuje pa tudi elemente vojaške ZF in vesoljske opere.« (Definicija temelji na *Pojmovniku žanra* [2021]).

Pri filmih, ki temeljijo na literarni predlogi, je ključno, kako režiser prikaže stvari, ki jih knjiga opisuje. Suhoparna ekspozicija lahko hitro ubije tempo ali pa gledalcem ne predstavi informacij na dovolj prepričljiv način, da bi jim bilo mar za like in svet, v katerega so postavljeni. Po drugi strani (vizualni) prikaz določenih razmerij, odnosov in sistemov zahteva več ustvarjalne energije in praviloma tudi več časa, filmi pa so vseeno časovno omejeni zaradi predvajanja v kinodvoranah (kar pa očitno ne velja za Lava Diaza in Zacka Snyderja). Denis Villeneuve je v filmu **Dune: peščeni planet** (Dune, 2021) ubral kombinacijo obeh pristopov, a z močnim poudarkom na slednjem. To seveda pomeni, da je moral korenito spremeniti način predstavitve zgodbe, saj v pisani besedi ta temelji predvsem na notranjih monologih junakov ter kompleksnih motivih in spletkah, ki jih ti junaki skozi monologe izražajo.

Ameriški pisatelj Frank Herbert (1920–1986) je zgodbo romana podal sintetično oziroma linearno, a jo je oblikoval skozi subjektivno gledišče različnih junakov, ki imajo vsak svoje cilje, želje in strahove. V novi ekranizaciji pa je večina dogajanja predstavljena skozi Paulovo (Timothée Chalamet) perspektivo z občasnimi izleti v življenje drugih junakov. Tako je zgodba filma občutno manj kompleksno strukturirana v smislu fabule in motivacije junakov, a Villeneuve to

nadoknadi s svojo strogo režisersko vizijo: z vizualno komponento zgodbe, s postavitvijo scen in razkošnimi detajli v njih, predvsem pa z izvrstno igro vse zasedbe. Tako na primer v njegovem filmu ne izvemo skoraj ničesar o obsegu moralne dileme, s katero se ob izdaji bori dr. Yueh (Chang Chen), in taktikah, ki jih mora ubirati, da se izmakne drobnogledu gospe Jessice (Rebecca Ferguson), a je kljub temu povsem jasno in prepričljivo prikazano, s kakšnim odporom izpelje svoj načrt. Pri motivacijah in psihološkem orisu likov so zlasti pomembni prizori, v katerih včasih niti ne spregovorijo ali pa o svojem notranjem doživljanju govorijo izredno zadržano, fokus gledalca pa je usmerjen v drobne dotike, geste in premike v topografiji obraza.

Ker primarno spremljamo glavnega junaka Paula Atreidesa, je velik del ekspozicije zvito izpeljan preko njegovega študija planeta, na katerega se odpravlja oziroma kamor je ravno prispel, kar služi dvojnemu cilju: prikaže njegovo mladost in neizkušeno, hkrati pa gledalcu predstavi podrobnosti o delovanju planeta, ki mu bodo olajšale razumevanje dogajanja, stopnjujejo pa tudi napetost z namigi in delčki informacij (ki se lahko izkažejo tudi za zmotne). V knjigi so tovrstni odlomki predstavljeni v dobesednih izsekih iz biografij in skozi dialoge, v filmu pa dialoški odlomki kakopak služijo tudi ekspoziciji, a so bistveno bolj osredotočeni na prenos razmerij med liki. Odličen primer tega je dialog med Paulom in njegovim očetom Letom (Oscar Isaac) na pokopališču, ki sicer razloži tudi določeno politično kombinatoriko, a vrhunec doseže v umerjenem zaključku o njunem odnosu. Podobno dialog med baronom Harkonnenom (Stellan Skarsgård) in njegovim nečakom Rabbanom (Dave Bautista) predstavi operativno zaledje spletke, predvsem pa pristop in značaj Harkonnenov (v jasnem nasprotju z Atreidesi) ter Rabbanovo inferiornost.

Čeprav Herbertov jezik ni posebej poetičen, je dovolj bogat in detajliran v opisih, da gledalca postavi na površje Arrakisa, na suho vročino razbeljenega peska, v vrvež sietcha ali na hrbet peščenega črva. Kot vizualni medij ima film seveda prednost, da lahko te stvari neposredno prikaže, a hkrati tudi prekletstvo, da zmore v najboljšem primeru zadostiti mentalni predstavi zgolj enega izmed bralcev – režiserja. Vendar smo v tokratnem primeru tudi ostali bralci zadeli terno, saj je Denis Villeneuve pripravil zares pretanjeno izdelano in živahno okolje, ki se lahko po občutku vživetosti primerja celo z **Gospodarjem prstanov** (Lord of the Rings, 2001, Peter Jackson). V vsaki podrobnosti, od dizajna uniform Atreidesov, očitno navdahnjenega z militarističnim, skoraj »fašističnim« slogom, kibernetične funkcionalnosti hidrolek do prikaza delovanja vsenosa in kakopak megalomanskih peščenih črvov, najdemo narativne vidike, ki pričajo o vpetosti tega elementa v širše delovanje konstruiranega sekundarnega sveta in družbe, zaradi katerih ni potrebe po dodatni obsežnejši ekspoziciji.

Eden najbolj zanimivih vidikov pri pretvorbi romana v slike je upodobitev Paulovih vizij. Sprva gre za sanje, ki so predstavljene kot umirjeno sosledje podob njemu neznane dekleta – Chani (Zendaya) – in puščavskega miljeja, nato ob stiku z začimbo Paul doživi svoje prvo videnje v budnosti, polno nasilnih podob mogoče prihodnosti, kar ga fizično skorajda zlomi. Tu se prvič zave pomena krisnoža in nevarnosti, ki mu preti. Poznejše »halucinacije« so na videz že bolj zmedene, v njih pa se pojavljata Chani in možak, ki ga proti koncu filma spozna kot Jamisa (Babs Olusanmokin), ko se z njim bori in ga ubije. V vizijah je videti, kot da je Chani tista, ki ga zabode, medtem ko mu Jamis očetovsko razlaga, kako ga bo naučil vsega o puščavi. Hkrati skozi iztrgane misli oziroma *voice over* naracijo izvemo, da Paul mora umreti, da se lahko prebudi (mitološki apeks tisočletnega evgeničnega poskusa sester bene gesserit) kwizatz haderach. Tako zgodba tudi poteka, a na metaforični ravni. Vzeti življenje je namreč v religiozno-kozmičnem smislu enako kot njegova izguba, iz česar sledi, da je bila točno Jamisova smrt v dvoboju tisto, kar je moral ta naučiti Paula, Chanino »izdajstvo« pa je v tem, da mu ona posodi nož, ki postane morilsko orožje. Orožje, ki njegovo življenje pošlje na pot proti apokaliptičnemu džihadu.

Prikazi sanj, prerokb ali upodobitev mentalnih podob v filmu so praviloma obarvani s psihedelijo, a Villeneuve se uspe temu izogniti s pristopi, ki zajemajo iz tradicije evropskega neodvisnega filma, z nepričakovanimi sosledji scen,

za katere se sprva zdi, da skušajo predvsem zмести gledalca, a pri podrobnem ogledu razkrijejo svojo notranjo logiko. Za tak pristop k ustvarjanju filma se, zanimivo, v svoji siceršnji filmografiji pogosto odloča tudi David Lynch, režiser kampkičaste adaptacije **Peščenega planeta** (Dune) iz leta 1984, Villeneuve pa je seveda bistveno bolj konservativen, saj gre kljub vsemu za občutno tradicionalnejši komercialni film. Podobno zanimiv pristop je ubral pri prikazu Glasu, z rahlim tresenjem kamere in izgubo fokusa ter odrezanim prehodom v naslednji kader, ki zaznamuje odzvetje samostojne volje oziroma izrinjenje jaza. Tudi ta trik filmsko ni nič zares posebnega ali novega, a je, značilno za Villeneuvea, izredno premišljen, učinkovit in funkcionalen. Točno to, kar je ekranizacija Herbertovega romana potrebovala. Kar seveda ni naključje – vse režiserjeve poti, vsa njegova filmografija je pravzaprav vodila k *Peščenemu planetu*.

Nedoumljivi filmski svetovi Denisa Villeneuvea

Denis Villeneuve je bil že pred letošnjim spektaklom verjetno najbolj znan po svojih temnih in sovražnih filmskih svetovih, ki jih zaznamujeta resnobno in kontemplativno vzdušje z občasnimi prizori tihih trenutkov lepote in nenadnimi izbruhi nasilja. Čeprav so imela njegova zgodnja dela v resnici zelo drugačen, dokumentarističen in avtopoetski slog in so v popolnem nasprotju s poznejšimi visoko stiliziranimi filmi, je Villeneuve že od samega začetka jasno pokazal, da ga zanimajo zlasti kaos sveta, enigma človeškega uma in posledice njunega brutalnega trka. Rezultat tega je filmografija, ki je zahtevna, a hkrati premišljena, izpraznjena velikega smisla, a hkrati katarzična, predvsem pa prinaša izdelano vizualno estetiko, ki vzbuja žlahten občutek nereda sredi navideznega tehnološkega hladu.

Direktor fotografije Greig Fraser in Denis Villeneuve sta *Dune: peščeni planet* sestavila kot kombinacijo širokih posnetkov, ki prikazujejo prostrane pokrajine puščavskega planeta Arrakis, kjer se odvija večina dogajanja v filmu, in ekstremnih bližnjih posnetkov za številne intimne trenutke med liki. To pomeni, da so posamezni liki povečini osrediščeni in povečani, razen če so prikazani sredi prostrane pokrajine ali v klasičnem prekoramenskem rakurzu. Ljudem ekstremno sovražna pokrajina sicer največkrat deluje, kakor da je za like drugotnega pomena, ker so ti prevzeti z lastnim introspektivnim dogajanjem, a jih hkrati nikoli zares ne razdvaja iz pejzaža. Takšen kinematični plan povečini služi temu, da osupljivost peščene pokrajine nikoli ne deluje kot popolnoma tuja in izpraznjena

mizanscena, ravno nasprotno – lahko vzpostavi vzajemen in merodajen odnos z gledalcem. Večina grandiozne vizualne epskosti te filmske adaptacije tiči prav v tej razširitvi. Pri tem je tudi tempo primerno upočasnjen in premišljen, kar samo še poudarja vsesplošno pridušenost in čustveno zadržanost, ki se kaže, kot že omenjeno, tudi v igri sijajne igralske zasedbe. Ravno zasledovanje neopazne zasidranosti v skonstruirani resničnosti sveta, v nečem, kar je smiselno in celostno, ponuja gledalcu lažji vstop v bolj fantastične vidike zgodbe.

Fraser je *Dune* posnel z Arrijevo digitalno kamero velikega formata (Alexa LF), Villeneuve pa je sliko prenesel na analogni film, ki ga je nato skeniral nazaj v digitalno obliko. Slika, ki jo gledalci torej vidimo na platnu, je bila »premazana z emulzijo«; gre za tenkočutno zlitje digitalnega in analognega postopka, ki s tem doseže tuj, nov, a hkrati tudi precej udomačen vizualni rezultat. Villeneuve tudi tukaj, kot v svojih prejšnjih filmih, zlasti **Iztrebljevalcu 2049** (*Blade Runner 2049*, 2017), uporablja dosledno asketsko in zamejeno barvno paleto. Podobne temu so že rumena meglica v **Sovražniku** (*Enemy*, 2013), od sonca ožgani bež in jantarni toni filma **Sicario: Onkraj zakona** (*Sicario*, 2015) in deževna modrina **Prihoda** (*Arrival*, 2016), pri čemer nikjer ni nobenih pretresljivih tonskih premikov. V *Peščinem planetu* se barvna paleta iz difuzne oblačno modre sivine Caladana po premiku dogajanja na Arrakis prežarči s prebeljenimi okri, zlatimi odtenki in ostro zasnovano svetlobno shemo odbite, posredne svetlobe notranjosti Arakeenske palače ter večno opoldansko pripeko pustinje sipin. Podobno je z načinom, kako snema velika dramatična soočenja s širokim kadrom, pri čemer se celotni prizori odigrajo v statičnem kotu, saj kameri drame ni treba posebej poudarjati. Ta kombinacija skoraj dokumentarnega realizma in poudarjeno ekspresivne kamere je v Villeneuvevem delu prisotna že od samega začetka, vendar je pri tem z leti prakse postal bolj umirjen, subtilen in minimalističen.

Svet *Peščenege planeta* film predstavi kot velik, nedoumljiv in onkraj dosega individualnih manipulacij. To počne predvsem s tem, da zadržuje bistvene informacije, kar pomeni, da njegovi liki – in z njimi vred gledalci – vedno računajo z omejenim razumevanjem dogajanja. In čeprav verjamejo, da so svet razvozlati, da ga imajo pod nadzorom, vedno pride trenutek, ko so – pogosto nasilno, tragično – postavljeni na svoje mesto. In medtem ko je ta nedoumljivi kaos sveta pogosto posredovan z ekstremno širokimi posnetki planetarnih topografij, ki dobesedno zakrnijo like v njihovo okolico, v

tuj ekosistem, kjer so kot mravlje na površju planeta, Villeneuve uporablja tudi ekstremne bližnje posnetke. Z njimi poudari, da trenutki razkritij niso toliko povezani z zunanjim kot z notranjim svetom; v topografijah obrazov tako spremljamo povsem intimno stisko in eksistencialno potovanje likov. Toda oboje je ves čas trdno povezano v neločljivo dihotomijo – v tem sta čar in magija Villeneuvevega filma.

V Arrakeenu, puščavskem mestu na planetu Arrakis, strateško umeščinem v gorovje, da bi se ubranilo pred peščeni črvi, so stavbe zgradili z nagnjenimi in debelimi stenami, ki bi bile odporne na puščavski veter in bi podnevi ohlajale notranjost stavb. Zasnova arhitekture se zato vrti okoli svetlobnih jaškov, tako da v notranjosti nikoli ni neposredne svetlobe, ampak se ta odbija od sten. Takšen kinematografski koncept dodatno zaokrožuje zastrto atreidsko hamartijo – sicer benevolentna rodbina je bila v več kot očitni spletki z imperialnim dekretom postavljena na čelo fevda, ki je prvenstveno namenjen imperialističnemu, kapitalističnemu izkoriščanju lokalnega ekosistema in domorodcev, a obenem tudi na periferijo, kjer je ločena od centrov moči in predvsem daleč od oči drugih plemiških rodbin. Še bolj kot to pa nudi gledalcu komplementaren vizualni portret Paulove negotove identitete in minljive varnosti pred vse bolj prežečo nevarnostjo, ki hkrati prihaja od zunaj in znotraj. Arhitekturni navdih Arakeenske palače so filmarji črpali zlasti v bunkerjih iz druge svetovne vojne, mezopotamskih zirugatih in majevskih templjih, za nameček pa še v brazilskem modernizmu.

Celostna podoba filma je naphana s številnimi podrobnostmi, ki jih lahko gledalec odkrije šele ob drugem ogledu. Eno takih zanimivosti je opaziti na primer v sobi Paula Atreidesa na Arrakis, ki jo krasi bleščeči bronasti relief velikih rib, podobne stenske poslikave pa je mogoče najti pravzaprav po vsej palači, vključno z artdecojejskimi reliefi Šaj huluda, fremenskega svetega peščenege črva. V kontrastu s tem je Caladan, hladen in deževen dom rodbine Atreidov, zasnovan kot srednjeveški japonski dodži s špartansko opremo. Na tretji strani pa je spet Giedi Prime, dom zlobnih Harkonnenov: ta v ostrem tematskem razkoraku z Arrakisom in Caladanom slika temačen in sajast industrijski planet, ki svoje blede in v črnino ovite prebivalce zastira z nepredirljivo brezbarvnostjo in smogom. Okoljevarstveni vidik Herbertove zgodbe je sploh tisti, ki na prvi pogled v novi adaptaciji zaseda nekoliko bolj obrobno vlogo, a je ob tehtnejšem premisleku globoko vpet v umetniški vizualni vokabular filma.

Dvostišje o junaku ali triptih o pošasti?

Ekološka tematika se učinkovito prepleta s temo imperialističnega kapitalističnega izkoriščanja planeta domorodcev, gibalo katerega so najprej industrijski Harkonneni s trdo roko, potem pa uslužni Atreidesi z boljšim piarjem, a v obeh primerih tujci. Če v času nastanka stereotip »belega rešitelja« še ni bil zares ozaveščen (in je bil pravzaprav v nasprotju s Herbertovim lastnim izvajanjem), pa Villeneuve njegovo kritiko vpne v sam fokus filma, čeprav se morda na prvi pogled niti ne zdi tako. Mnogi kritiki so namreč izpostavljali patriarhalno, strogo militaristično, mačistično družbo, katere vrednostni sistem temelji na konservativnem pojmovanju časti in dolžnosti, ki jo film res dosledno prikazuje. Najbrž tudi pod vtisom prejšnjih ekranizacij, ki so zgrešeno slavile ali vsaj niso prepovedale Paulovega mesijanizma, pa so pri tem spregledali vse načine, kako jo nova verzija z enako doslednostjo od znotraj krha in ruši. In tudi če je ne bi, film orisuje izmišljeno družbo daljne prihodnosti, ki se je pač razvijala v skladu z (gledalcu) neznanimi zakonitostmi in kulturnimi vzorci; če ni treba, da je ta družba realistični posnetek naše, niti ni treba, da je njen vzor. Vsekakor pa vizualna podoba in ton filma ne sugerirata brezmadežne, junaške pozitivnosti Atreidesov, ki jo poznamo iz drugih del tega žanra, preden so ga prenovili avtorji, kakršen je na primer George R. R. Martin. Podoba enostavnega junaštva ruši Paul s svojo notranjo razklanostjo, ki včasih deluje hecno sočasno – milenijska. Če se mu ne ljubi vaditi Glasu, saj je komaj vstal iz postelje, če ne skače iz vrste med vojaško ceremonijo s svojim sproščenim in simpatičnim intimnim odnosom do družinskega mentata Hawata (Stephen McKinley Henderson) ali svojega učitelja Duncana (Jason Momoa) – odnos, ki je v očitnem nasprotju z odnosom do očeta ali tudi matere –, potem prepričuje svojo vlogo naslednika rodbine, zlasti pa ves čas odprto dvomi in celo nasprotuje namenom matere in njenega reda čarovnic, ki deluje iz senc.

V tem smislu se zdi recimo sijajen prizor, ko Liet-Kynes (Sharon Duncan-Brewster) pregleduje njihove hidroleke in presenečena nad tem, da si je Paul kompleksno opravo znal popolno odeti že prvič, izusti nov verz iz prerokbe o odrešitelju; toda pozoren gledalec se bo spomnil, da Paul hidroleko preučuje že na domačem planetu v eni od svojih holoknjig. Znamenja mesijanstva torej bodisi s prišepetavanjem množici sugerirajo bene gesserit bodisi so pomota, v obeh primerih pa Paul tega kelih noče, smrtna groza ga je napovedovane in odmerjene mu usode. Svoje dodajo tudi vizije, ki postajajo vse bolj invazivne in vseprežemajoče, obenem pa zanje ni

mogoče trditi, da so jasne ali zgolj dobronamerne; na ta način delujejo kot Glas, se ga vse bolj polaščajo in ga potiskajo v zeleno smer in proti njegovi lastni volji. Predvsem pa je Paul, ki naj bi bil odrešenik in prerokovani Izbranec, vse do konca prvega dela pravzaprav kmet na šahovnici drugih, ki skuša zavrniti že vnaprej zapisane poteze. Noče naslediti očeta na čelu vojvodstva, noče biti mesija bene gesserit ali odrešitelj Fremenov, vendar vse to prej ko slej bo. Kavelj je seveda v tem, da mesija ni nikoli mesija po lastni volji – ne nazadnje mu nekaj podobnega pove že oče na družinskem pokopališču: vodji je njegovo mesto usojeno, zgodovina ga pokliče. Toda Paulova razklanost in njegov strah že kažejo, da je to v njegovem primeru bolj »starozavezni« mesija, ki se ga je bati ravno tisti trenutek, ko se bo znebil svojega strahu in nastopil svojo vlogo.

Dune: peščeni planet se zaključí na polovici knjige *Peščeni planet*, zato lahko o nadaljevanju ali celo nadaljevanjih zgolj ugibamo. Drugi film, ki prihaja na velika platna jeseni 2023, mora uvesti nekaj ključnih novih likov, predvsem dva osrednja antagonistata: imperatorja Shaddama IV in Feyd-Rautho Harkonnena (čeprav je videti, da bo vlogo slednjega prevzel kar Glossu Rabban), na drugi strani pa še Paulovo sestro Alio. Potem pa je na režiserju in scenaristih, da sprejmejo pomembno odločitev glede fokusa. Zgodbo *Peščenega planeta* je mogoče zaključiti v slogu klasičnega junakovega vzpona na prestol, z večjim poudarkom na vojaškem vidiku urjenja in načrtovanju napada, kar je v svojem filmu izbral (oziroma je bil to prisiljen izbrati) Lynch. Bolj v duhu Herbertovih knjig in pravzaprav bolj v duhu Villeneuvovega prvega filma pa bi bilo seveda poustvariti tragični rezultat te junaške usode, podobo preroške moči, ki zmagoslavnega junaka spremeni iz vodje upornikov v bič božji in si na silo podjarmi vso galaksijo, ter njegovo končno nemoč, ko skuša to spremeniti. To je ne nazadnje brezčasno sporočilo fantazijske pustolovščine: da lahko fanatična vera v času brezupa deluje emancipatorno in čezčloveško, toda ko izpolni svojo misijo in se oprime tosvetne oblasti, gre dobesedno čez ljudi. Villeneuve je v intervjujih že povedal, da bi želel posneti ne le drugi del, ki zaključí zgodbo romana, temveč tudi tretjega, s katerim bi lahko v potankosti predstavil tudi ta tragični lok in pripeljal Paulovo zgodbo do konca, kar daje slutiti, da lahko pričakujemo zelo kompleksno in nič kaj klasično zgodbo, odeto v še več vizualne osupljivosti. ■

Zgodba imperializma

MLADI ZA PODNEBNO PRAVIČNOST MARIBOR
(MZPP MB)

Konec oktobra smo si MZZP ogledali **Dune: peščeni planet** (*Dune*, 2021, Denis Villeneuve). V intergalaktičnem filmu nas ni toliko nagovorila tematika, ki bi se dotikala okolja in ohranjanja narave, ampak bolj tista, ki se ukvarja s kapitalizmom, fevdalizmom ter problemi imperializma. Upamo, da bo nadaljevanje filma gradilo na teh temeljnih problemih in jih še razširilo, saj so to teme, za katere si želimo, da bi jih ustvarjalci filma obdelali bolj podrobno.

Zgodba se dogaja leta 10191 in opisuje raziskovanje vesolja, v katerem vlada pretežno fevdalni sistem, torej imperator in številne plemiške hiše, ki se borijo za prevlado in moč.

Film nam predstavi dve plemiški »družini«: rodbino Atreides, iz katere izhaja naš glavni junak Paul, ter rodbino Harkonnen. Vladavina obeh družin temelji na vojaški moči, prikazana pa je z njihovimi spopadi in vojnami. Med seboj se borita za tako imenovani peščeni planet Arrakis ali Dune, na katerem pa že živi ljudstvo Fremenov. Planet je pomemben predvsem zaradi surovine, imenovane »začim-ba«, ki je ključnega pomena za potovanje po vesolju. Zaradi tega je gospodarjenje s planetom izjemno dobičkonosno in za to se plemiške družine potegujejo.

Težko vprašanje, ki se velikokrat porodi ob ekonomski krizi, je, katera oblika vladavine in ureditve družbe bo naslednja. To vprašanje je po propadu komunizma v 90. letih prejšnjega stoletja postalo precej pereče in aktualno, nanj pa film *Dune: peščeni planet*, posnet po istoimenski knjigi Franka Herberta, podaja precej neprijeten odgovor. Kot naslednjo ureditev družbe prikaže sistem, ki ga je grški ekonomist Janis Varufakis na pol šaljivo opisal kot tehno-fevdalizem. Frank Herbert je seveda kritiziral načine, kako v poznodobnem kapitalizmu vedno bolj nazadujemo

v fevdalizem. Le da gre pri tem za neko sodobno različico, podprto s tehnologijo in korporacijami.

V filmu je vsa moč v rokah imperatorja in plemiških hiš, medtem ko je večina ljudi v vojski in delujejo le kot hlapci za namene višjega sloja, kar se tudi v našem svetu vedno bolj odraža. Kapital se skozi čas pretaka v manj in manj rok. Liki v filmu se kot v starem fevdalnem sistemu ne premikajo skozi ekonomske razrede, temveč jim jih določa kri. Pomembno postane, kdo si in komu si se rodil.

Paul Atreides, plemič, ki želi poseči po moči imperatorja, da bi kot absolutni vladar naredil red in izboljšal življenja ljudem, je sin Leta Atreidesa, vojvode hiše Atreides. Preostali, raja, pa so podložniki in zgolj številke, katerih vloga v družbi je le služiti višjim namenom in navodilom plemstva.

Tako se družbena ureditev v filmu *Dune: peščeni planet* sorazmerno ujema z ureditvijo današnje sodobne družbe. Kapitalizem se dandanes vse bolj bliža fevdalizmu in stoji na ramenih imperializma, kot je v filmu prikazano s krajo ozemlja Fremenov in s tem tudi krajo njihovih dobrin.

Film prikaže negativni priokus imperializma skozi vladavino obeh družin na planetu Arrakis. Tako družina Harkonnen kot družina Atreides sta prevzeli oblast nad planetom in staroselci predvsem zaradi dobičkonosnosti.

Rodbina Harkonnen predstavlja tipične nasilne imperialiste, ki se odkrito potegujejo za čim večji dobiček. Staroselsko ljudstvo na Arrakisu in druge plemiške družine jim predstavljajo zgolj oviro, ki jo je mogoče odstraniti s surovo silo. Zato družina Harkonnen s svojim premoženjem najema vojaško silo, s katero poskusi iztrebiti Fremene in kasneje tudi tekmece, družino Atreides.



Dune: peščeni planet (2021)

Družina Atreides se je poskušala o samem planetu in domačinih poučiti, se z njimi pogajati in sprejeti nekaj kompromisov o pridobivanju dragocene surovine. Kljub temu pa so še vedno imperialisti in njihov namen je izkoriščanje planeta za surovino, ki je ni nikjer drugje v galaksiji, kar staroselce razumljivo moti, saj sta jim planet in narava sveta. Odnos med Fremeni in rodbino Atreides se dobro pokaže v prizoru, ko glava družine Atreides, vojvoda Leto, spozna poglavarja ene od skupin domačinov. Domačin izkaže spoštovanje novemu vladarju in razloži, da bi bilo kljub njihovem trudu, da ostanejo miroljubni do staroselcev, bolje, če bi planet zapustili. Domačin pokaže, kako so Atreidi bližje Harkonnenom, kot si mislijo, ter da v imperializmu ni dobrih in slabih akterjev, temveč samo slabi in slabši.

Atreidi se kljub vsemu skušajo približati staroselcem. S Fremeni se začenjajo sporazumevati in skušajo razumeti

njihove tradicije, vendar jim pri tem spodleti, ker vstopajo v razmerje zaradi zlorabljanja naravnih virov njihove domovine. Tudi spoznavanje kulture z dobrimi nameni ne daje popolnega vpogleda v kulturo. Niti Paul, ki ga resnično zanimajo fremenske tradicije, ne more celostno doumeti narave njihove kulture.

V filmu lahko vidimo, da je Paul uspešno prevzel način gibanja in premikanja Fremenov v puščavi, kar mu je omogočilo preživetje. Ko pa se je spopadel z enim izmed staroselcev, se je ravnal po običaju in navadah iz svoje kulture, ki narekuje, da se bojevnik pred smrtjo lahko preda, kar se je izkazalo kot zmoten predsodek. Paul je bil sicer več bojevnik, zato je lahko premagal nasprotnika, vendar o njihovi kulturi in običajih ni vedel vsega. Na ta način film jasno pokaže, da ob stiku z neko novo in neznano kulturo vstopamo v domeno nekoga drugega z določenimi običaji, ki se nam zdijo samoumevni. Nimamo pa

Dune: peščeni planet (2021)



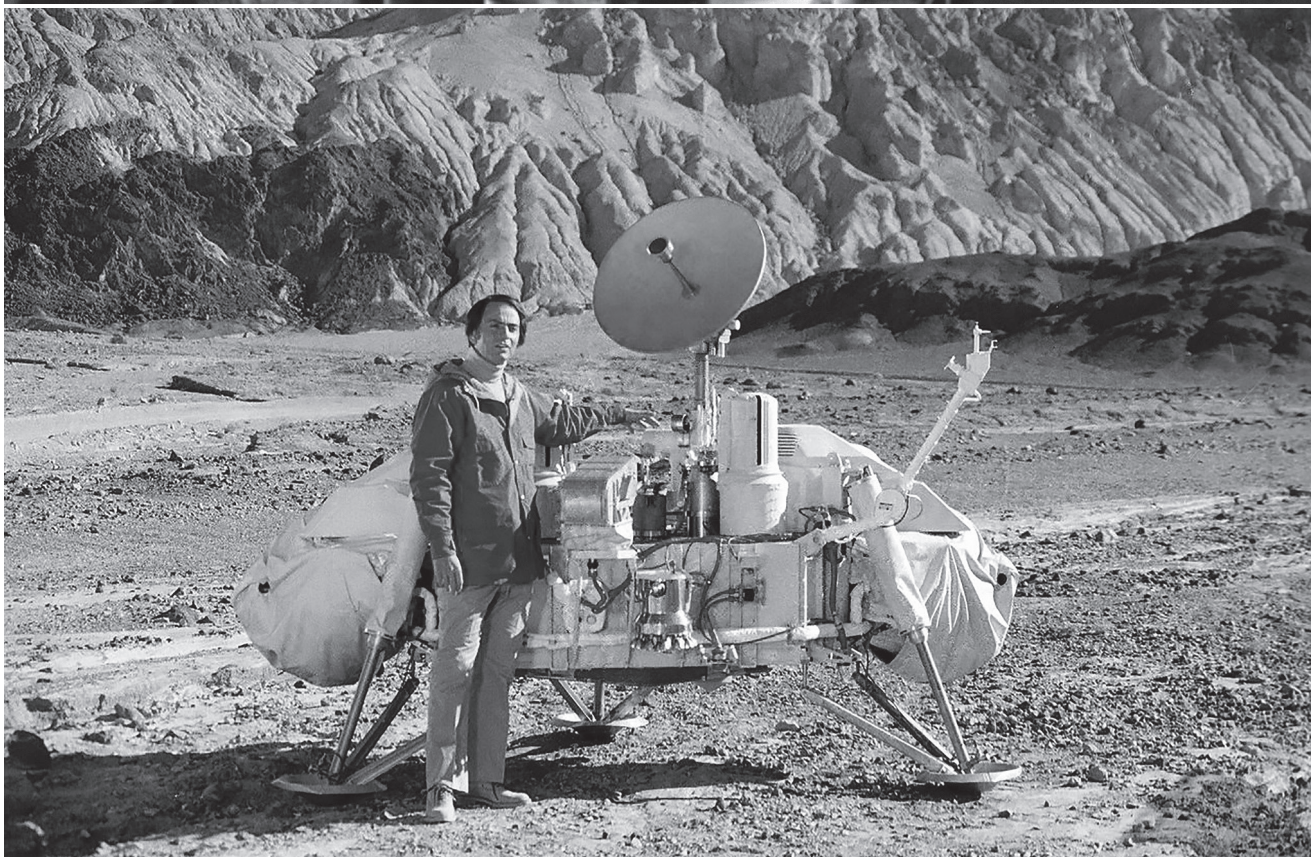
znanja in izkušenj in ne moremo vedeti, kako se naši običaji ločijo od običajev druge, tuje kulture.

Kljub trudu Arteidesov, da se poučijo o naravi na Arrakis, vseeno vidimo, da nikakor niso pripravljeni na dejanskost, ki jih čaka zunaj udobja njihove palače.

Iz kinodvorane smo odšli s pozitivnimi vtisi. *Dune: peščeni planet* nam na svojevrsten način omogoča vpogled v hiper-razvito, tehno-fevdalno družbo, ki pa ima še vedno zelo primitivne korenine. Takšno družbeno ureditev film uporabi, da prikaže delovanje psevdo-fevdalne ureditve, ki povečuje in nagrajuje plemiče in podreja vse ostalo prebivalstvo. Film odlično prikaže imperialistično delovanje, pa tudi da ni vedno na prvi pogled jasno, kdo zagovarja kakšno stališče in družbeno ureditev.

Opazimo lahko, da se skozi tisočletja razvoja in tehnološkega napredka človeška narava ni izrodila ali kako

drugače pretirano spremenila. Še vedno so prisotni pohlep, nasilje, izrabljanje in izkoriščanje ljudi, obračanje stran od skupnega dobrega v imenu dobička peščice. Vse to so motivi, ki so nam dobro znani že stoletja in na neki način pričakujemo, ali pa vsaj upamo, da se bodo v prihodnosti izgubili. Na žalost pa ostajajo z nami in na koncu nam film želi sporočiti, da se prav zares zelo malo naučimo iz lastne preteklosti in zgodovine, saj je predanost kopičenju materialnih dobrin ravno tisto, kar nas privede do imperializma in tudi fašizma. ■



Kozmos (1980)

Smisel in pomen znanstvenih dokumentarcev

SAŠO DOLENC

Podobno velik vpliv na ljudi, kot ga imajo danes v dobrem in slabem družbeni mediji in internet, je imela v drugi polovici dvajsetega stoletja televizija. Dogajanje na televizijskem ekranu je za večino ljudi predstavljalo več kot le vir informacij in zabave, saj je pomembno vplivalo na njihovo doživljanje in razumevanje sveta. Veliko moč televizije so najprej zaznali politiki in oglaševalci, sčasoma pa so tudi znanstveniki ugotovili, da lahko nov množični medij izkoristijo za širjenje poučnih vsebin.

Tako je konec sedemdesetih let dvajsetega stoletja nastala izjemno vplivna in za žanr televizijskih dokumentarcev gotovo prelomna televizijska serija **Kozmos** (Cosmos, 1980), katere soavtor in voditelj je bil astronom Carl Sagan. Pri kalifornijski podružnici ameriške javne televizije PBS so jo ustvarili z namenom, da bi jo stari in mladi gledali z enakim navdušenjem, kot so spremljali zabavne televizijske oddaje. Za cilj so si zastavili, da bi gledalce z znanstvenimi vsebinami in načinom njihovega prikaza osupnili, hkrati pa jim podali dober vpogled v sodobno razumevanje zgradbe sveta ter delovanja narave. Serija v trinajstih delih se je hitro izkazala za veliko uspešnico, saj si jo je do danes ogledalo že več kot pol milijarde ljudi.

Prva epizoda serije *Kozmos* se začne z voditeljevimi udarnimi besedami, ki jih izgovori na skalnati kalifornijski plaži: »Kozmos je vse, kar je, kar je bilo in kar bo. [...] Prvič imamo moč odločiti o usodi našega planeta in nas samih. Soočeni smo z veliko nevarnostjo, vendar je naša človeška vrsta mlada, radovedna in pogumna. Veliko obeta.« Stavki se slišijo aktualno tudi danes, čeprav so nastali pred skoraj pol stoletja. Voditelj je imel takrat v mislih nevarnost uničenja planeta zaradi vojne z atomskim orožjem, a poanta je zelo na mestu tudi več desetletij kasneje, ko je življenje na planetu

v nevarnosti zaradi kopičenja toplogrednih plinov in s tem povezanega globalnega segrevanja.

Ustvarjalci serije *Kozmos* so imeli izjemen občutek za televizijsko pripovedovanje zgodb, s katerim so uspeli znanost iz odmaknjenih laboratorijev in debelih knjig pripeljati v dnevne sobe običajnih ljudi. Znanstvene vsebine so uspeli s takrat še dokaj skromno televizijsko in filmsko tehnologijo narediti dovolj privlačne, da so imeli gledalci dejansko občutek, da z voditeljem potujejo skozi prostor in čas, kot je bil podnaslov serije. S pomočjo posebnih učinkov se je voditelj v ladji domišljije popeljal skozi vesolje in nazaj v preteklost, med drugim tudi v slavno aleksandrijsko knjižnico. Vse skupaj je bilo za gledalce izjemno privlačno in prav nič dolgočasno šolsko, kar bi bile takrat prve asociacije večine ljudi, ko bi slišala besede znanost, fizika, kemija in matematika.

Podobno spretnost televizijskega podajanja zgodb o znanosti in naravi kot Carl Sagan ima tudi avtor mnogih televizijskih dokumentarcev o naravi in planetu David Attenborough, ki je kljub visoki starosti še vedno aktiven. Če je znal pokojni Sagan ljudem učinkovito približati predvsem naravoslovno znanost, zna Attenborough doseči, da se gledalci vživijo v napete zgodbe iz življenja živali in rastlin, zadnja leta pa učinkovito opozarja še na katastrofalni vpliv spreminjanja podnebja, ki ga povzroča sežig fosilnih goriv. Ključna skupna lastnost obeh voditeljev je, da znata znanstvenim podatkom smiselno dodati čustva in vse skupaj odlično umestiti v televizijski pripovedni format. V okviru britanske javne televizije BBC so v zadnjih desetletjih vzgojili še več izjemno dobrih televizijskih voditeljev s področja znanosti, kot so denimo fizik Brian Cox, antropologinja Alice Roberts in matematičarka Hannah Fry. Razvili so tudi

formate oddaj o znanosti, da so ob gledanju zanimive tako za splošno publiko kot tudi za same znanstvenike.

Če znanje ni smiselno umeščeno v naš vsakdanji doživljajski svet, je pogosto nefunkcionalno, saj si ga lahko priključimo v zavest, a na naše vsakdanje odločitve ne bo pomembno vplivalo. Če pa uspemo znanje ponotranjiti skozi zgodbe in osebna izkustva, bomo dosegli bistveno več, kot če si podatke le zapomnimo. Televizijski znanstveni in naravoslovni dokumentarci so pomembni, ker gledalcem ne posredujejo le informacij, ampak jim omogočijo, da se na prikazano znanje čustveno odzovejo. Pri tem ne gre le za veselje in žalost ob predstavljenih zgodbah, ampak tudi za navdušenje in pričakovanje, ki ga odpira samo znanstveno raziskovanje, ter užitek ob vizualno in zvočno dovršeni produkciji. Znanost dobi povsem nov pomen, če jo spoznavamo recimo tako, da na televizijskem ekranu spremljamo antične naravoslovce, ko so poskušali razumeti dogajanje v svoji okolici, smo priča renesančnim učenjakom, ki ugotavljajo, kako se gibljejo planeti, in se skupaj z Einsteinom čudimo, kakšna bi bila naša okolica, če bi se gibali s skoraj svetlobno hitrostjo.

Vendar do razmaha televizijskih znanstvenih dokumentarcev ni prišlo po naključju. Kmalu po nastanku prelomne serije *Kozmos* so leta 1983 v britanski Kraljevi družbi, eni najstarejših in najuglednejših znanstvenih akademij na svetu, imenovali posebno strokovno komisijo, ki je dobila nalogo, da preuči, kakšen je odnos do znanosti v družbi. Skupino je vodil genetik Walter Fred Bodmer, v njej pa so poleg znanstvenikov in profesorjev sodelovali še učitelji, novinarji ter predstavniki akademskih in javnih institucij. Od vseh članov je bil širše medijsko verjetno najbolj poznan voditelj dokumentarcev o naravi David Attenborough.

Komisija je bila ustanovljena z namenom, da analizira razumevanje znanosti v družbi, preuči mehanizme, prek katerih poteka komunikacija med stroko in javnostjo, opredeli morebitne ovire na poti izmenjave informacij, nato pa na podlagi vseh zbranih podatkov pripravi priporočila za ukrepanje. Običajna usoda takšnih poročil je, da jih po objavi morda povzame nekaj časopisov, nato pa romajo v arhiv in na dejansko dogajanje v družbi nimajo pomembnega vpliva. A tokrat je bilo drugače.

Končno poročilo, ki ga je komisija objavila leta 1985, velja za ključno spodbudo gibanju popularizacije znanosti, ki je poskušalo zanimanje za znanost pripeljati nazaj iz laboratorijev in predavalnic med ljudi. Kmalu se je pojavilo veliko novih pristopov k uspešnemu komuniciranju med znanostjo in širšo javnostjo. Ustanovili so trajni odbor, ki je skrbel za

populariziranje znanosti, uvedli nagrade za najboljše poljudnoznanstvene knjige, zelo priljubljena pa je postala tudi serija znanstvenih pogovorov v kavarnah *Café Scientifique*, ki so jo poimenovali po malo starejši podobni francoski pobudi *Café Philosophique*. Danes je po svetu veliko podobnih projektov, ki ljudem omogočajo, da se z znanstveniki pogovarjajo v neformalnem okolju zunaj institutov in predavalnic.

Poleg televizijskih dokumentarcev imajo zadnja leta velik pomen tudi spletne videovsebine, ki nudijo najrazličnejše informacije o raznolikih vidikih znanosti. Lahko gre za posnetke predavanj, predstavitev in komentarje raziskav, YouTube, Instagram in TikTok videe ter podobne, pogosto razmeroma hitro in poceni pripravljene vsebine, ki lahko dosežejo veliko ljudi. Sploh v dobi pandemije so se mnogi YouTube posnetki razlag strokovnjakov izkazali za izjemno koristne, saj so preprosto dostopni, prav tako pa jih ni treba gledati v celoti, ampak se lahko premaknemo le na poljubni del in si ga po potrebi tudi večkrat predvajamo.

Širjenje navduševanja za znanost, naravo in zadnja leta tudi okoljske teme skozi dokumentarce oziroma spletne videovsebine nima pomembnega vpliva le na širšo javnost, ampak tudi na same znanstvenike in znanstvenice, saj strokovnjaki prav tako potrebujejo širši okvir za razumevanje in vrednotenje svojega dela. Panoga, ki se ukvarja s posredovanjem, umeščanjem in vrednotenjem znanstvenih spoznanj v širšem kontekstu, zunaj ozke domene in žargona posamezne stroke, postaja s povečevanjem količine znanstvenih spoznanj vedno bolj pomembna. Ne samo za posameznike, družbo in javnost, ampak tudi za samo znanost. Znanstveni dokumentarci so pomemben del širše palete komunikacijskih pristopov k znanosti. ■

'Davitelj' in druge skrivnosti narave

AJDA BRAČIČ

Leto 1936: Benjamin v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, piše o tem, da bo dokazovanje, da je umetniška raba fotografije enaka njeni znanstveni rabi kljub dotedanjemu ločevanju teh nivojev, ena izmed revolucionarnih funkcij filma. V drugi polovici tridesetih je film v svoji zlati dobi. Nagrade filmske akademije se v tistem trenutku podeljujejo manj kot desetletje, z velikih platen pozdravljajo Bette Davis, Errol Flynn in Clark Gable, in novorojena umetnost je silna in polna možnosti kot napet popek. Pa vendar še ni daleč čas, ko je bil film bolj znanost kot umetnost. Kronofotografska puška Étienne-Julesa Mareyja, sposobna ujeti dvanajst posnetkov na sekundo, je bila sestavljena šele pred petimi desetletji. To novo orodje je bilo namenjeno študiju premikanja in avtor ga je v polnosti izkoristil. Na enem izmed znamenitih kronofotografskih posnetkov vidimo galopirajočega konja z desetimi nogami, ki se premikajo v harmoničnem sosledju, in petimi znojnimi hrbti, na katerih jaše pet v belo draperijo omotanih jezdecev. Fantastične podobe, ki jih je puška kljub časovnemu zamiku naplastila v eno samo sliko, so razkrile nekaj tistega, česar človek do tedaj ni mogel videti z lastnimi očmi. Gibanje je nenadoma postalo upočasnjeno, dolga sekvenca med seboj ločenih stanj, ki jih je mogoče preučiti, poustvariti in na novo povezati, s tem pa je kronofotografska pištola odprla vrata novemu načinu zaznavanja sveta – in hkrati novim, prej nedosegljivim načinom razmišljanja o njem. Vse od tedaj se je poleg narativnega filma, ki je uprizarjal velike človeške drame in lajšal svetobolje, razvil še en film: tisti, ki je v ospredje postavljal naravo.

Leto 1903: v londonski Alhambri je na ogled eden bržkone prvih naravoslovnih filmov, **Sirne pršice** (The Cheese Mites). V tem kratkem filmu vidimo uglajenega gentlemana, kako na svojem vrtu uživa v zajtrku in obenem prebira novice v

časopisu. Ob tem si pomaga s povečevalnim steklom, ko pa tega pomotoma obrne proti kosu sira na svojem krožniku, se na zaslonu prikažejo gomazeče majcane pošasti, ki so jih ustvarjalci filma posneli skozi mikroskop. Viri poročajo, da naj bi se film predvajal pred razprodanimi dvoranami, množice pa da so ob posnetku pršic, povečanih na nadnaravno velikost, osuplo zajemale sapo in se tresle od gnusa. Film je režiral (in nastopil v stranski vlogi gentlemana, če glavno vlogo pripišemo pršicam) F. Martin Duncan, producent pa je bil Charles Urban, ki je kasneje poskrbel za celo vrsto pionirskih naravoslovnih dokumentarcev in bistveno zaznamoval razvoj tega žanra. *Sirne pršice* so del obsežnejšega cikla **Nevideni svet** (Unseen World), v katerem se prvič pojavijo filmski posnetki, narejeni s pomočjo mikroskopa. Poleg tega, da je gledalcem odkrival svet, ki jim je bil do tedaj neznan, je cikel počel še nekaj pomembnega: dostop do podob, ki bi bile sicer rezervirane le za imetnike dragocenih mikroskopov, je razširjal med vse tiste, ki so si lahko privoščili kinovstopnico.

Nevideni svet je zares primeren naslov za tovrsten projekt. Film je kot tehnika lahko ponudil vpogled v dogajanje, ki je človeškemu očesu sicer nedosegljivo. V zgodnjih naravoslovnih filmih srečamo predvsem dve takšni manipulaciji, eno s časom in eno s prostorom: povečave mikroskopskega dogajanja na eni strani in pospeševanje ali upočasnjevanje časa, ki razkriva gibanje na videz mirujočih in ustavlja hitro premikajoče se reči na drugi. Charles Urban je leta 1909 začel sodelovati z nadebudnim filmskim ustvarjalcem F. Percyjem Smithom, ki je razvil tehniko sekvenčne fotografije (time lapse), s pomočjo katere je bilo med drugim moč opazovati rast in gibanje rastlin v pospešenem posnetku. Posnetki so bili, podobno kot pri Moreyju, napravljeni v enakomernih časovnih intervalih, nato pa znova sestavljeni v zaporedje, ki

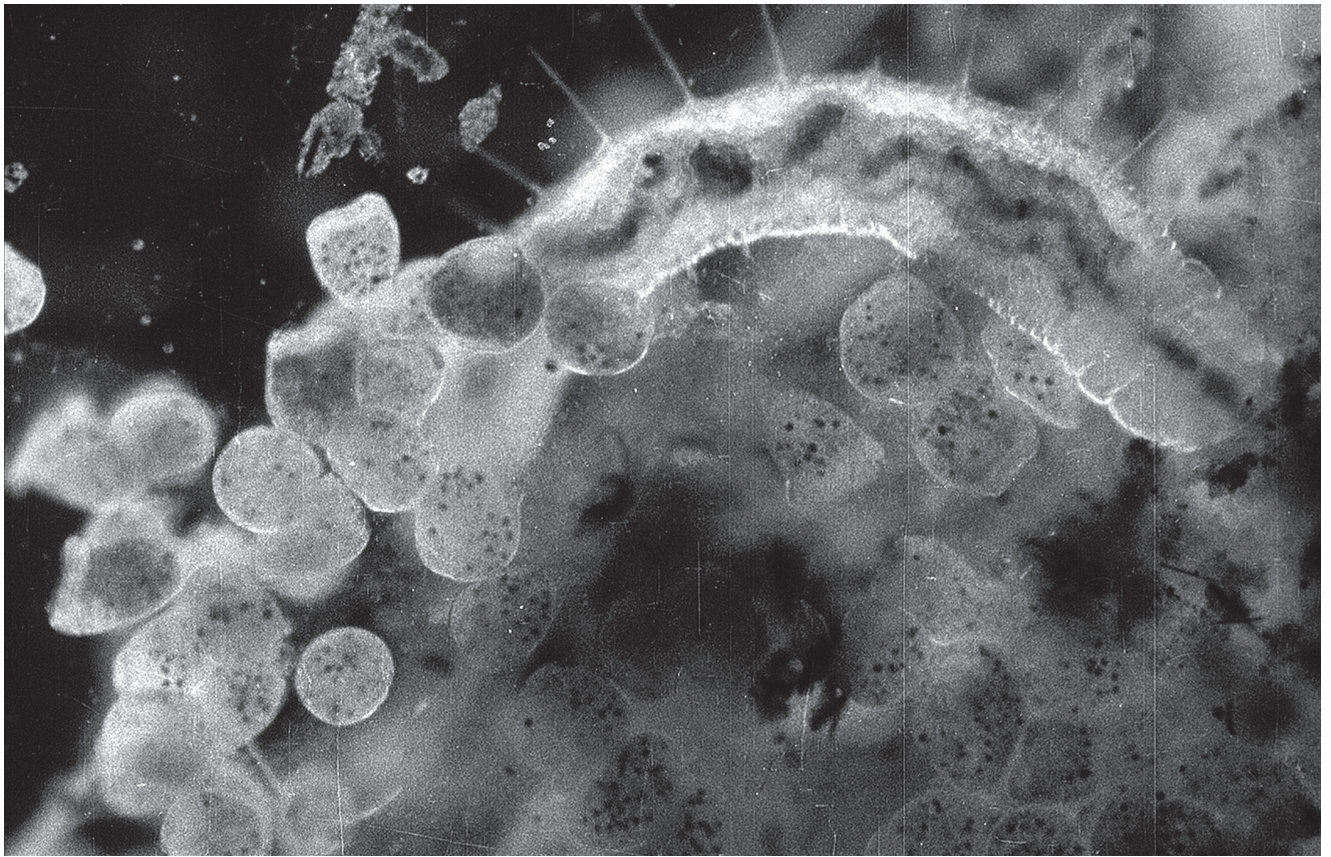
je ob predvajanju dajalo vtis hitrejšega gibanja. Med najbolj znamenitimi Smithovimi stvaritvami je morda film **Davitelj** (The Strangler, 1930), dramatična upodobitev življenja drobne parazitske ovijalke iz rodu *Coscuta*, sicer tipične za britansko podeželje. Rastlinico spremljamo vse od tedaj, ko pokuka iz semenske ovojnice in z negotovo, zibajočo vztrajnostjo iz zemlje pomoli prvo vitico. Gibanje rastline je še danes fascinantno, saj sledi ritmom, ki niso lastni nobeni drugi življenjski obliki našega sveta. Tanke vitice tipajo, preizkušajo svoje okolje; kot da vohljajo, se nežno dotikajo stebela druge rastline, nato pa se okoli njega ovijejo hlastno, kot bi nekdo udaril z bičem. »Kot bi«, »kot da«, a vendar je gibanje rastlin nekaj povsem samosvojega, nekaj, kar ni »kot« nič drugega. Tudi poku ali krčeviti eksploziji podobno odpiranje cvetov različnih cvetočih rastlin v Smithovem **Rojstvu cveta** (The Birth of a Flower, 1910), ki ga danes poznamo iz nešteti naravoslovnih dokumentarcev in nam je bistveno bolj domače, kot je moralo biti pred stoletjem, je ob prvem prikazovanju za gledalce moralo predstavljati osupljivo izkušnjo. Ciklu *Nevideni svet* so med letoma 1922 in 1933 sledile še obsežnejše **Skrivnosti narave** (Secrets of Nature), pionirski podvig na področju izobraževanja javnosti o naravoslovju skozi film, za katerim stoji produkcijsko podjetje BIF – British Instructional Films. V njem posamezne epizode, dolge približno med deset in dvajset minut, spremljajo različna bitja, značilna za britansko naravo: mravlje, sovo, čebele, kukavico, v izjemnem **Rastline iz shrambe** (Plants of the Pantry, 1927) pa tudi pisan nabor plesni, ki se razrašča čez kose hrane. Kar se v vsakdanjem življenju zdi odvečno, nepomembno, efemerno, pod drobnogledom prvih ustvarjalcev naravoslovnega filma postane vredno, zanimivo, estetsko.

Zgodnji naravoslovnih filmi sledijo miselnosti, ki se prebujajo v tistem času, in jo obenem soustvarjajo: to je modernizem. Ta v osrednjo pozicijo postavlja uporabnika-gledalca, ki mu poskuša na čim bolj neposreden način predstaviti objektivno resničnost. Objekt svojega pogleda izčisti vsega odvečnega in se zaveže iskrenosti: spomnimo se le na dekoracije odrešeno arhitekturo modernizma ali jasno in zvenečo modernistično literaturo. Kadri zgodnjega naravoslovnega filma so preprosti in poučni, a zaradi svoje doslednosti pri prikazovanju naravnih oblik delujejo visoko estetizirano, celo poetično. Mareyjevi konji, Smithove tanke vitice, celo Duncanove sirne pršice: iz vsakdanjosti iztrgane podobe naravnega sveta nenadoma spominjajo na umetnost, ki se ima v naslednjih desetletjih šele zgoditi, na futurizem in njegovo fascinacijo s premikanjem, na kompozicije abstraktnega

slikarstva. Bistveno pri tem je, da gre pri tovrstnih izvajanjih za upodabljanje fenomenov iz vsakdanjega sveta na nov način, za razkrivanje njihove nepoznane plati, ki jo je moč uzreti zgolj zaradi spremembe gledišča. Kaj bi lahko bilo bolj običajnega od majcane rastline, plevela pravzaprav, katere vitice plezajo po vsakem plotu in vsaki travni bilki v Združenem kraljestvu? Pa vendar strašni 'Davitelj' v Smithovem filmu postane zvezda svoje lastne pretresljive drame. Šolska potujitev, kot jo vpelje Šklovski: oko kamere postane orodje odmikanja in odtegotovanja, orodje navidezne objektivnosti, prek katere je mogoče objekte opazovati v njihovi izjemnosti in nedomačnosti. Tudi zato je vsak izmed malih draguljev zgodnjega naravoslovnega filma prav toliko plod umetnosti kot znanosti – to pa je za Benjamina najvišja obljava filma.

A če tehnike časovne manipulacije in povečevanja mikroskopskega prostora učinkujejo tako, da vsakdanji objekt opazovanja naredijo nov, nenavaden in eksotičen, to še ne pomeni, da gledalci skozi naravoslovne filme reči oziramo takšne, *kot v resnici so*. Kljub zavezanosti objektivnosti in želji po spoznanju, ki je bila še posebno prisotna prav pri ustvarjalcih naravoslovnega filma v njegovih začetkih, je film fundamentalno nezmožen objektivnosti. Kljub prizadevanju ustvarjalcev, da bi se izvzeli iz procesa in pustili naravi, da postane prava ustvarjalka filma, je oko za kamero vedno tisto, ki ne le podeljuje pozornost, temveč tudi pomen. Sirne pršice niso več pršice – so objekt znanstvenega zanimanja in zgražanja množic, ki na začetku dvajsetega stoletja vpepljujejo strožje higienske standarde (spet stvar modernizma). Plevel pa ni več plevel – je protagonist zgodbe, ki jo konstruira človeški um.

Prav protagoniziranje objekta zanimanja je tisto, kar naravoslovni film dela uspešen in privlačen, hkrati pa je ta prav zato podvržen nekaterim pastem. Tehnika, ki jo ustvarjalci naravoslovnih dokumentarcev še danes široko uporabljajo, je spodbujanje čustvene navezave med gledalcem in prikazanim objektom, pa naj gre za rastlinsko ali živalsko vrsto ali celo za fenomen nežive narave. Pogosto smo ob ogledovanju poučnih filmskih izdelkov o naravi soočeni z zgodbo posameznega pripadnika določene vrste, ki ga spremljamo med vsakdanjim iskanjem hrane, nato pa dramski trikotnik izriše svoj vrh bodisi ob parjenju ali pa ob srečanju s plenilcem. Naravoslovni dokumentarni filmi so polni drobnih zgodb, ki v gledalcih prek spodbujanja empatije do njihovih protagonistov vzgajajo odgovornost do narave in zanimanje za dogajanje v njej. Ti prijemi učinkujejo prav zato, ker so lastnosti prikazovanih pripadnikov naravnega sveta in



Drobna: telosa: Intrimni svet: F. Percija Smitha (2016)

njihove vsakdanje bitke predstavljeni kot podobni človeškim. A prizori, ki smo jim priča na zaslonu, so pogosto posneti v daljšem časovnem obdobju, tednih in mesecih snemanja, in niso del iste epizode iz življenja v divjini. Pogosto na posnetkih sploh ni isti pripadnik določene vrste. Situacije so celo umetno izzovane ali poustvarjene v filmskem studiu. Z vsako izmed usod, pripisanih posameznim živalim in rastlinam, ki so prikazane na zaslonu, te dobivajo antropomorfne značilnosti, s tem pa se pri gledalcu oddaljujejo od lastnega bistva. Eden izmed zelo dramatičnih in obenem najzgodnejših primerov takšnega početja je **Romanca v ribniku** (Romance in a Pond, 1932), prav tako del cikla *Skrivnosti narave*. V filmu opazujemo pupka, ki si spomladi išče primerno družico. Spremno besedilo pupka spremeni v godnega ženina, njegovo izbrano samičko pa v zaobljeno damico, ter njune posnetke opremi s komičnimi opisi ritualnega dvorjenja, značilnega za britansko družbo v tridesetih. Čeprav filmu gotovo ne gre očitati dolgočasnosti ali pomanjkanja domišljije, pa zlahka začutimo, da njegova vsebina s prikazanimi živalmi nima pravzaprav nobene zveze.

Resnični izziv dokumentarnih filmov o naravi je že vse od njihovega začetka definiranje njihovega odnosa do umišljene objektivnosti. Mojstrski, pionirski posnetki F. Percyja Smitha delujejo najmočneje takrat, kadar jih pospremita tišina ali glasba (kot v nedavnem poklonu Smithovemu delu, filmu **Drobna telesa: Intimni svet F. Percyja Smitha** [Minute Bodies: The Intimate World of F. Percy Smith, 2016, Stuart A. Staples], ki smo si ga lahko ogledali tudi pri nas, in ki črno bele posnetke pospremi z glasbo zasedbe Tindersticks), in ko lahko spregovorijo v najosnovnejši filmski govorici. Kako obravnavati, spoznavati in javnosti predstavljati svet, ki s človekom nima neposredne povezave, je še danes zanimivo vprašanje. Ali bi naravoslovni film lahko presegel umetno učlovečevanje rastlin, živali in drugih predstavnikov ne-človeškega sveta, ter jih predstavil v vsej njihovi nedomačni lepoti in drugosti? Prav gotovo je vsaj na konceptualni ravni odgovor negativen. A opazovalčevo oko se ob mojstrstvu filmskih ustvarjalcev lahko odmakne na dovoljšnjo razdaljo, da bi razločilo nenavadnost v tem, kar se zdi vsakdanje, in prepoznalo izjemnost v tem, kar se zdi nekoristno. Prav v tej potujitvi in novem prepoznavanju je moč ne le zgodnjih naravoslovnih filmov, temveč vseh izobraževalnih filmov o naravi, ki – četudi včasih za ceno posploševanja in okornega prevajanja kompleksnih odnosov v človeku razumljivo govorico – za hip odstirajo skrivnostno dogajanje v naravi in ga delajo vidnega. ■

Viri in literatura:

- Benjamin, Walter. 1998: »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia humanitatis.
- Hovanec, Caroline. 2019: »Another Nature Speaks«. Spletni vir: <https://modernismmodernity.org/articles/another-nature-speaks>, dostopano 21. 10. 2021.
- Macfarlane, Robert. 2010: »Secrets of Nature«. Spletni vir: <https://www.theguardian.com/film/2010/sep/25/secrets-nature-natural-history-films>, dostopano 21. 10. 2021.
- Šklovski, Viktor. 2010: *Teorija proze*. Prevedel Drago Bajt. Spremna beseda Aage A. Hansen-Löve. Koper: Hyperion, 2010.
- Šturm, Ana. 2018: »Nevidni ples življenja«. Spletni vir: http://www.kinoteka.si/si/542/532/Nevidni_ples_zivljenja.aspx, dostopano 21. 10. 2021.

»Kar šteje, so glasba, seks in razumljiva samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«

VESNA LIPONIK

Iz sosednje sobe še ne vidim oseb, ki tečejo skozi stepo, lahko pa že slišim glas, človeški glas avktorialnega pripovedovalca, ekstrasdiegetičnega fokalizatorja, vodnika po živalskem vrtu, katerega pripoved je podprta s skrajno sugestivnimi glasbenimi vložki. Glasovi živali so umaknjeni v ozadje, preglasi jih človeški orkester s solistom. Breztelesni glas-pogled nas od najbolj daljnih planov vodi vse tja do najmanjših, najožjih špranj: karibu beži pred volkom (triler), *epimachus fastosus* razprostira svoje sijajno perje pred domnevno samico (romantična komedija). Dokumentarnost se umika pošastno okretnemu žanrskemu hibridu, ki nas drži v stalni uničujoči napetosti, kajti to je ključno. Mikimiškanje v vsej svoji razsežnosti.

Naravoslovni dokumentarci so svoje mesto našli tudi v sodobni pesniški produkciji. Govorka v pesmi *National geographic* iz prve pesniške zbirke Katje Perat *Najboljši so padli* gleda National Geographic, enega od kanalov, specializiranih za neprekinjen dotok »divjine« v človeške dnevne in nočne sobe.

Tako kot prva kitica *National geographica* je tudi svet (naravoslovnih dokumentarcev) razpolovljen na dva dela, in to je bistveno za njegovo delovanje. Na eni strani ekrana se (pro) izvaja »razumljiva / samoumevnost zeber, ki prečkajo savano« (Perat, 2011: 11), na drugi strani pa to proizvodnjo podpira govorka/gledalka v podobi »okornega nelagodja človeške privilegiraniosti«. (10) Ta, ki gleda, se sicer zaveda možnosti, da je razgled morda napačen, »popačen«, da »[s]avana, zgolj daje vtis prostrane odsotnosti omahovanja« (prav tam [s kurzivo poudarila avtorica besedil]), toda kar je mogoče brati kot zadržek v ubeseditvi, kot tisti *postoj!* za kritični razmislek, ki ga ista zaustavitev v zametkih že vsebuje, takoj v naslednjem verzu, le nekaj dihov zatem, govorka na drugi strani ekrana *spleenasto*

pribije: »Ena sama samoumevnost je je.« (prav tam) Savane torej. In zebec, ki so vanjo vstavljene kot njen integralni del. Če se ista govorka nato v pesmi sprašuje o vzroku za odtujenost, ki »nenehno ogroža« (prav tam), in če skuša s tem, kaj bi utegnil imeti kapitalizem pri vsem skupaj, ponovno, še en *postoj!*, toda, ponovno, pesem zvesto sledi premisi, ki jo je nasnila že v prvi kitici, *kakor je bilo v začetku tako zdaj in vselej in vekomaj*, kajti »[k]ar šteje, so glasba, seks in razumljiva / samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«. (11) In to drži tudi in predvsem za naravoslovne dokumentarce.

Sicer pa je zgovorna že naslovnica zbirke, na kateri lahko razbiramo aluzijo na pesem *National geographic*. Ker so elementi zgolj ene izmed pesmi postavljeni na naslovnico, to pesem v knjigo avtomatsko vpenja na neki posebej izpostavljen način. Na zgornji polovici naslovnice je fotografija zebre kot prehoda za pešce, ki ga prečkajo ljudje, in na spodnji polovici »razumljiva samoumevnost zeber, ki prečkajo savano«. (11) Naslovnica ilustrira proces pomenskega prenosa oz. kako iz zebre narediti zebro, kako torej v simbolnih koordinatah učinkovito uporabiti živalska telesa, kar je prepleteno z uporabo živalskih teles v vseh kontekstih, hkrati pa aludira na to, kar v eseju *Zakaj gledati živali?* zapiše John Berger, ki razmerje med človekom in živaljo v temelju razbira kot metaforično.

In ravno Bergerjev tekst nam lahko pomaga misliti delovanje National Geographica. Tukaj ni nobenega detelovskega predpostavljjanja tujih svetov, o zebrah in savani nam je namreč lahko samo vse jasno. National Geographic pripoveduje o tem, da so živali postale »predmet naše vedno širše vednosti. Kar vemo o njih, je znak naše moči in tako tudi znak tega, kar nas od njih ločuje.« (Berger, 2020: 331) V nadaljevanju Berger citira Lukácsa, ki v *Zgodovini in razredni zavesti* pravi, da je narava vrednostni koncept, v nasprotju z družbenimi



Seaspiracy (2021)

institucijami, ki človeka oropajo njegovega naravnega bistva. Narava kot vrednostni koncept deluje kot hrepenenjska struktura; človek nenehno išče svojo izgubljeno naravo in/ali motri ter se opira na to, kar mu je od te narave ostalo. (prav tam) Berger nadaljuje: »Sledeč temu pogledu na naravo življenje divje živali postane ideal, ki je ponotrjen kot občutje okoli potlačene želje. Podoba divje živali postane odskočna deska sanjarjenja: točka, s katere se odpravi sanjač s svojim obrnjenim hrbtom.« (332) In kje je hrbet udobneje obrnjen kot pred ekranom ali kletko.

Berger v eseju pokaže na ključno povezavo med izginjanjem živali iz vsakdanjega življenja (naj temu dodam izginjanje *živih* živali) ter proliferacijo njihovih podob in kontekstov, v katerih živali predstavljajo le še spomenik svojemu izginotju. Če Berger v eseju meri predvsem na nevidnost in marginalizacijo živali v vsakdanjem življenju, kar se je pričelo z dobo industrijskega kapitalizma 19. stoletja in stopnjevalo vse do danes, pa je tej nevidnosti in izginjanju mogoče pridružiti še

pospešeno izginjanje pripadnikov in pripadnic različnih vrst živali zaradi uničenja njihovih habitatov. Berger se v eseju še posebej posveti živalskemu vrtu, instituciji, vzpostavljeni na temeljih imperializma in vzpenjajočega se kapitalizma 19. stoletja. Med živalskimi vrtovi in naravoslovnimi dokumentarci je kljub nekaterim razlikam mogoče potegniti nezanemarljive vzporednice, ki se tičejo predvsem njune namembnosti, nastanka, razvoja ter seveda pozicij moči.

Naravoslovne dokumentarce je tako mogoče motriti kot stopnjevanje sentimenta živalskega vrta, kot enega od kapitalističnih produktov pospešene marginalizacije živali in njihove kooptacije v *družino* ali *spektakel* (330). Toda niti film niti živalski vrt ne predstavljata le ogledala antropocentrizmu, iz katerega se napajata, temveč bistveno prispevata k njegovi proizvodnji in reprodukciji, ki pa, kot poudarja Donna Haraway, vedno že »smrdi po rasi in spolu«. (Haraway, 2008: 18) Zgodovina živalskih vrtoev ni nič manj zgodovina človeških vrtoev ali t. i. kolonialnih razstav.

Civilna funkcija, ki jo je živalski vrt kot imperialistična institucija prevzel, je muzejske narave, njegovo poslanstvo je »poglobljanje vednosti in javno osveščanje«. (Berger, 2020: 334) Tej funkciji se je sčasoma spomeniškovarstveno pridružila še ena: zaščita ogroženih živalskih vrst. Če je David Attenborough v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja snemal *Zoo Quest*, ki si živalski vrt jemlje za svoj temelj, pa se – tudi zavoljo t. i. živalskega in okoljskega obrata, ki je na nekatere sezname mainstream naravoslovnih dokumentarcev naplavlil filme, kot so **Cowspiracy** (2014, Kip Andersen in Keegan Kuhn), **Dominion** (2018, Chris Delforce) in **Seaspiracy** (2021, Ali Tabrizi) – šestdeset let kasneje že ne more več izogniti tematiziranju kapitalistične destrukcije habitatov in »izumiranja živalskih vrst«, četudi mu gre še vedno in predvsem za to, da opazuje živali, ki so vedno zgolj opazovane. Dejstvo, da nas tudi same lahko opazujejo, je izgubilo ves pomen. (Berger, 2020: 331) Naravoslovnim dokumentarcem, koktejlu nadzora in spektakla, je »optična nesomernost« (Razac, 2007: 91) inherentna.

Kot poudarja Olivier Razac, živalski vrt še vedno, najprej in po definiciji, ostaja kraj zabave. (2007: 76) In z naravoslovnimi dokumentarci ni nič drugače. Ključna v tem kontekstu je podoba o Noetovi barki, brez te danes ni več mogoče pritegniti občinstva. (prav tam) V judovsko-krščanski tradiciji je bila Noetova barka prvi urejen zbor živali (Berger, 2020: 333), dandanes Noetove barke ni več mogoče misliti onkraj koncepta biodiverzitete. In na biodiverzitetnem plovilu je prostora samo za predstavnika in predstavnico svoje vrste. Noetova barka je, jasno, heteronormativno plovilo.

Dominantni družbeni narativ je osnovan na reprodukcijskem heteroseksu, ta pa je »univerzaliziran in projiciran na živalsko kraljestvo«. (Berger, 2020: 330) V tem kontekstu so naravoslovni dokumentarci heteronormativne utrdbe, vsa spolna in seksualna raznolikost živali je prezrta, zanihana ali odpravljena.¹

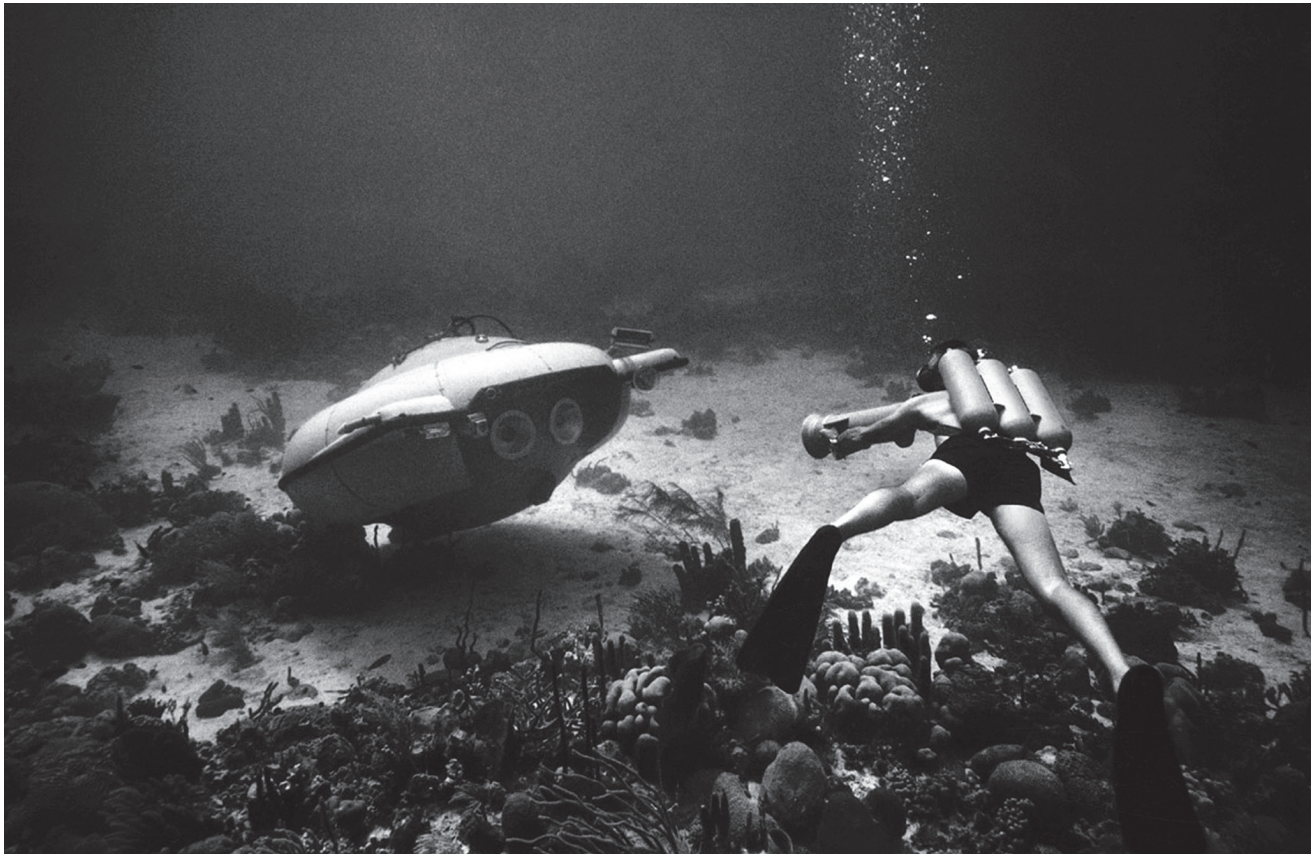
1 Narava in živali že dolgo predstavljajo bogato zakladnico za oblikovanje diskurzov o človeški seksualnosti, kar ponazarja obsodba homoseksualnosti kot protinaravnega. Toda namesto da kvir preprosto premaknemo v stolpec »narava« in tako zaigramo na strune že znanega dualizma ali popolnoma ignoriramo kakršna koli spoznanja, ki bi jih lahko pridobili od živali, ker ne morejo imeti nobenega pomena za »kulturo«, je treba preseči tovrstno dualistično razmišljanje in namesto tega »problematizirati sam razcep med naravo in kulturo, na kateri temeljijo obtožbe o protinaravnosti«. (Mortimer-Sandilands in Erickson, 2010: 31–2) Haraway predlaga, da je treba razmišljati v smislu naravekulture (naturecultures), saj ta opominja na kompleksne, lepljive niti materialnosti in pomena, ki neločljivo prepletejo ta dva domnevno ločena svetova (Haraway, 2003).

Vse vedenje, ki bi se utegnilo zdeti občinstvu nerazumljivo, odtujujoče, kar bi ga odvrnilo od gledanja, je treba bodisi odstraniti bodisi vpeti v prilagojen, dominanten narativ. Živali, ki so letargične, ki se skrivajo, niso dobre. Primerki morajo biti dobro vidni, da lahko gledalčevo oko čim lažje neposredno doseže podobo spektakelskega vedenja. (Razac, 2007: 76–7) Tretja in morda celo ključna funkcija je tako predvajanje spektakla za obiskovalce_ke/gledalce_ke.

Estetizirane, spektakularne podobe živali pa so oblikovane tako, da ustvarjajo željo – ne po ohranitvi posameznih bitij, ki so v tem diskurzu popolnoma *nevidna*, temveč po ohranitvi teh podob, več in več, bolj in bolj spektakularnih podob, po ohranitvi tega, kar evocirajo: »pristno divje telo«. (Razac, 2007: 88) ■

Viri in literatura

- Berger, John. 2020. *Zakaj gledati živali? V Male teorije vidnega: Izbrani spisi o umetnosti*. John Berger. Ljubljana: Beletrina.
- Haraway, Donna. J. 2003. *The Companion Species Manifest: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna J. 2008. *When species meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Mortimer-Sandilands, Catriona in Erickson, Bruce. 2010. *Introduction: A Genealogy of Queer Ecologies*. V. *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*. Catriona Mortimer-Sandilands in Bruce Erickson, ur. Bloomington in Indiana: Indiana University Press.
- Perat, Katja. 2011. *Najboljši so padli*. Ljubljana: Beletrina.
- Razac, Olivier. 2007. *Ekran in živalski vrt: Spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*. Ljubljana: Maska.



Postarfi Cousteau (2021)

Ikarjev padec: podvodni svet Jacquesa Cousteauja

ANJA BANKO

»V veliko pogledih so Cousteaujevi filmi umetniški filmi. A to so umetniški filmi, ki se zavedajo občinstva, za katerega so narejeni. Mislim, da so Cousteaujeve oddaje neprimerljive s čimerkoli drugim na televiziji. So filmsko ustvarjanje v vsakem pomenu besede. To niso dokumentarna poročila. Prav tako to niso informativni filmi o ekologiji ali poučni filmi o živalih. Ukvarjajo se z ekološkimi temami in podajajo informacije, ki jih ne najdemo drugod. A kljub temu so v prvi vrsti ustvarjeni kot filmi.«¹

Jacques-Yves Cousteau je mož-legenda, pravi potomec Julesa Verna in njegovega kapitana Nema iz romana *Dvajset tisoč milj pod morjem*.² Kot je Nemo s svojo podmornico Nautilus obplul oceane sveta in raziskoval globoke, običajnemu človeku nedosegljive skrivnosti in čuda podmorskih globin, je tudi Cousteau v dnevno sobo povprečne srednje-razredne družine skozi televizijsko lino odpiral skrivnosti globokih modrin. Raziskoval in ustvarjal je vse do svoje smrti l. 1997 ter podpisal več kot 115 filmov in televizijskih oddaj,

pri katerih je sodeloval kot režiser, scenarist, producent, snemalec, pripovedovalec, inženir in še kaj. Suhljat, v ramenih rahlo sključen sivolasi mož z znamenito rdečo pleteno kapo in pipo v ustih je skoraj pet desetletij predstavljal velesilo v žanru naturalističnega podvodnega dokumentarca in ključno vplival na filmske podobe podmorskega sveta, kot jih poznamo danes.

A Cousteau je bil še vse kaj več kot televizijska zvezda – bil je pionir potapljanja, izumitelj, inženir, oceanograf, okoljevarstvenik, avtor več kot petdesetih knjig, filozof, nepotešljiv pustolovec in izjemen pripovedovalec. Slednje je vsaj za njegovo filmsko delo izredno pomembno, saj je za naturalistične dokumentarce značilno, da spektakularno vizualno podobo skoraj vedno spremljata izjemna zvočna slika in skrbno zastavljena pripovedna linija, ki je lahko napeta, razburljiva, žalostna in vesela kot najboljša hollywoodska melodrama. Prvi »obraz« teh dokumentarcev, ki sliko narave približa gledalstvu, pa je pripovedovalčev glas: Cousteau je odločen pripovedovalec, z odlično angleščino, ravno prav začinjeno s francoskim naglasom.³ Ta eksotična in skorajda renesančna kombinatorika značaja, znanj in veščin, ki je določala kapitana Cousteauja, je za povprečnega televizijskega gledalca tako predstavljala ravno pravi vir čudenja, navdiha, skrivnosti in napetosti, da ga je redno priklenila pred zaslon, hkrati pa skušala v njem počasi, a vztrajno prebujati občutek za naravo – Cousteau tako danes velja za enega najpomembnejših okoljevarstvenikov 20. stoletja. A pot od Cousteauja-pustolovca do Cousteauja-okoljevarstvenika je bila dolga.

3 Cousteau je zaradi očetove službe del otroštva preživel v ZDA, kjer se je naučil angleščine in tudi prvič potapljal.

1 Shaheen, J. G. (1987). »The Documentary of Art: The Undersea World of Jacques Cousteau«. *The Journal of Popular Culture*, 21(1), 93–101 (98).

2 Cousteau se je nad filmom navdušil že kot mladenič. Zaradi posebnih učinkov je še posebej občudoval Georgesa Mélièsa in njegova **Potovanje na luno** (*Le voyage dans la Lune*, 1902) ter **Dvajset tisoč milj pod morjem** (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1907). Svojo prvo kamero znamke Pathé Baby si je kupil l. 1924. Zaradi slabih ocen in obnašanja v šoli so ga starši nato poslali v internat v Alzacijo, seveda brez kamere. Po zaključku šolanja je sanje o filmu opustil, se l. 1929 vrnil v Pariz in kmalu vpisal na Akademijo za pomorsko letalstvo. Po hudi prometni nesreči l. 1935 se je moral letenju odpovedati, za okrevanje pa se je začel potapljati. Tako je spoznal tudi Philippa Taillieza in nekaj let kasneje še Frédéricum Dumasa, ki skupaj z njim danes veljata za pionirja sodobne tehnike potapljanja. V Madsen, B. (2009). *Jacques Cousteau: The sea king*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, str. 19–22.

To nazorno odseva tudi Cousteaujeva filmska in televizijska podoba, ki se je skozi desetletja v svojem tonu in sporočilu spreminjala; ravnanje kapitana in posadke njegove raziskovalne ladje Calypso je iz sodobne perspektive večkrat obsojano kot sporno. Naj omenimo le nesrečno smrt kita, maščevalni pobjo morskih psov ali razstrelitev koralnega grebena, ki smo jim priča v prvem celovečernem dokumentarcu **Svet tišine** (*Le monde du silence*, 1956). Zanj sta Cousteau in Louis Malle, ki je pri filmu sodeloval kot režiser in snemalec, sicer prejela zlato palmo na festivalu v Cannesu. Poleg filma **Fahrenheit 9/11** (2004) Michaela Moora je *Svet tišine* edini dokumentarec, ki je v zgodovini festivala prejel to prestižno nagrado. Film je oba režiserja izstrelil med zvezde, Cousteauju pa zagotovil nadaljnje financiranje ekspedicij z ladjo Calypso, ki je že sama po sebi ena od nepogrešljivih zvezd njegovih serij in filmov. Prav tako je bil to prvi Cousteaujev film, ki je bil nagrajen z oskarjem za najboljši dokumentarec: ta mu je pripadel še dvakrat, za kratki film **Zgodba zlate ribice** (*Histoire d'un poison rouge*, 1960) in celovečerec **Svet brez sonca** (*Le monde sans soleil*, 1964).

Čeprav imata do sredine petdesetih let 20. stoletja tako potapljanje kot oceanografski film oz. film, ki kot dokumentarec ali fikcija tematizira podmorski svet, že večdesetletno tradicijo, je Cousteau v mnogih pogledih na tem področju velik tehnološki pionir, ki je s svojimi izumi ključno pripomogel k svobodnejšemu gibanju človeka pod morsko gladino.⁴ Skupaj s prijateljem Philippom Tailliezom sta modernizirala podvodno masko, z inženirjem Émilom Gagnanom pa izumila regulator, ki je potapljačem omogočil dihanje pod vodo. Potapljaški aparat nosi ime *aqualung*,

4 Na začetku 20. stoletja je Anglež John Ernest Williamson naredil prve podvodne fotografije in filme. Na podlagi očetovega raziskovanja je l. 1912 izumil fotosfero (photosphere), stekleno opazovalno sobico, ki je bila z jekleno vrviyo pripeta na ladjo. Te prve podobe podmorskega sveta so nastajale predvsem v etnografskem navdušenju nad prebivalci nad in pod vodno gladino. V razvoju tehnologije je Williamson tesno sodeloval tako s filmskimi ustvarjalci kot z znanstveniki in vojsko. Tudi Cousteaujeva raziskovanja so se na začetku razpenjala med prostočasno in poklicno dejavnostjo – Cousteau namreč ni bil šolani znanstvenik, temveč član francoske mornarice, iz katere je izstopil l. 1949, da bi se lahko posvetil svojemu raziskovanju in ustvarjanju. Cousteau je prve podvodne filme posnel skupaj s potapljaškima prijateljema Tailliezom in Dumasom v 40. letih: **Na globini 18 metrov** (*Par dix-huit mètres de fond*, 1940) je bil posnet še brez dihalnega aparata, za naslednji film **Razbitine** (*Épaves*, 1943) pa so se lahko že potapljali globlje, saj so preizkušali prve prototipe aqualunga. V Starosielski, N. (2013): »Beyond fluidity: a cultural history of cinema underwater«. V Rust, S., Monani, S., Cubitt, S., *Ecocinema: Theory and Practice*. New York: Routledge, 149–168.

vodna pljuča, in je pravzaprav osnova za Cousteaujevo nadaljnje delo. Tudi kasneje je Cousteau skupaj z inženirji in znanstveniki posadke Calypso ves čas razvijal tehnologijo za potapljanje in podvodno snemanje, s tem pa vsakič znova razkril delček sveta, ki ga človeško oko do tedaj še ni ugledalo. Četudi se je človek potapljal že prej, je namreč videl bore malo – v globinah morja se zaradi različnih dejavnikov svetloba lomi drugače kot v zraku, človeško oko pa ni prilagojeno videnju v takih razmerah. Šele Cousteaujeve kamere, ki so se z novo tehnologije lahko gibale bolj svobodno, skupaj s telesom in gibi potapljača-snemalca, so ob žarometih luči prvič razkrile izjemno barvitost in raznolikost podvodnega sveta, ki je dotlej ždel v brezoblični temi.

Navdušenje potapljačev-snemalcev pa ni bilo nič manjše od navdušenja gledalcev: svet pod vodno gladino je zanje postal veliko igrišče, kjer so preizkušali zmogljivost najnovejše tehnologije in meje lastnega telesa. Vsemogočnost človeka se v zgodnjem Cousteaujevem delu po zanimanju postavlja ob bok filmskemu subjektu, torej podvodnemu svetu. Poetično opisovanje podmorskega življa se v njegovem pripovedovanju tesno prepleta z natančnimi, a za povprečnega gledalca ne prezahtevnimi popisi najnovejše opreme, s preverjanjem fizičnega stanja in počutja potapljačev, ki tudi sami na kameri marsikaj preizkusijo prvič. Zgodnjega Cousteauja in njegovo navdušenje nad človekom pod gladino moramo razumeti v kontekstu časa, petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja, ko se je zahodni svet razvijal v eksponentni funkciji, tehnologija pa je odpirala nova polja svobode, ki so jemala dih. Ne nazadnje se je pred človekom vzporedno z zemeljskimi in podmorskimi globinami odpirala tudi neskončnost vesolja!

Tako kot vesolje tudi morje ni več romantiziran rajski ali neznano-grozljiv topos kulturnega izročila preteklih stoletij, temveč postane še neoznačeno »ozemlje«, ki ga človek lahko ukroti, udomači in obrne sebi v prid. Iz te ideje izhaja tudi Cousteaujev drugi celovečerni dokumentarec *Svet brez sonca*, ki spremlja enomesečno poskusno bivanje skupine ljudi na podvodni postaji. Potapljači, ki jih Cousteau tokrat pomenljivo imenuje oceanonavti, bivajo na podvodni postaji v globini 10 metrov in od tam izvajajo različne poskuse ter se s Cousteaujevo znamenito mini podmornico Denise potapljajo v še večje globine. Medtem Cousteau z drugim delom posadke s krova Calypso skrbno spremlja delo in počutje oceanonavtov. Ta poskus bi iz sodobne znanstvene perspektive, ki jo v filmskem svetu stereotipno določa forenzičen, sterilno-natančen pogled, kakršnega najdemo npr. v serijah **Na kraju zločina** (*CSI: Crime Scene Investigation*, 2000–), opredelili za

najmanj smešnega, če ne celo neverjetnega. Oceanonavti se v skoraj nadrealističnem slogu po svojem podvodnem domovanju potikajo kar zgoraj brez, v kopalkah, ves čas verižno kadijo, ob večerji nazdravljajo z rdečim vinom, v naslednjem trenutku pa si že nadenejo potapljaško opremo in iz dnevne sobe zaplavajo v garažo, kjer se napokajo v mini podmornico ter odplujejo v temo.

Če so iz današnje perspektive tovrstne sanje o *Homo aquaticus* in človeških kolonijah pod gladino čista znanstvena fantastika,⁵ so bile v tistem obdobju za Cousteauja na dosegu roke. Že takrat so se dobro zavedali problematike naraščanja prebivalstva v odnosu do pomanjkanja bivanjskega prostora in življenjskih virov. Rešitev za prenaseljenost in pomanjkanje hrane je Cousteau videl ravno v podvodnih kolonijah – morsko dno je namreč polno najrazličnejših mineralov, ki bi človeku lahko zagotavljali preživetje. Cousteaujeve raziskave pa so bile zanimive tudi v veliko manj poetičnih in utopičnih okvirih; mnogo njegovih spoznanj in izumov še danes uporabljajo delavci na naftnih ploščadih, ki opravljajo delo v morskih globinah.⁶

Znanstvenofantastični pridih, optimizem in navdušenje nad neskončnimi možnostmi, ki jih človeku ob pomoči tehnologije ponuja podvodni svet, so kmalu izzveneli. Desetletja natančnega opazovanja življenja nad in pod morsko gladino so v Cousteauju prebujala zaskrbljenost, nad katero je v zadnjih obdobjih, sploh po smrti sina Philippa,⁷ prevladal pesimizem in občutek, da je človek svet že uničil do

nepovratnega. Cousteau se je v tem času s filma preselil na televizijo, njegova serija **Podvodni svet Jacquesa Cousteauja** (The Undersea World of Jacques Cousteau), ki je nastajala med l. 1966 in 1976, je postala velik hit; predvajali so jo na ameriških, francoskih, nemških in britanskih TV-kanalih. Ponudila je 37 epizod, v katerih se Cousteau s svojo posadko, vedno podkrepjen z znanstveniki s posameznega mikro-področja, ustavlja po vsem svetu in raziskuje podvodni svet. Epizode so nastajale po ustaljenem vzorcu, s podobnim dramaturškim lokom: Cousteau je z ekipo odšel na določen kraj, ga opazoval, prepoznal neki problem in ga ob pomoči nove tehnologije in znanstvenih dognanj poskusil rešiti. V epizodi sta zaradi večje dinamike vsakič nastopala dva pripovedovalca: Cousteaujeva pripoved se je običajno osredotočala na poetično-znanstvene opise s terena, te pa je uvedel drugi pripovedovalec – za ameriški trg Rod Serling, ki je bil televizijskim gledalcem tistega obdobja sicer znan iz znamenite TV-serije **Zona somraka** (The Twilight Zone, 1959–1964). Izbira Serlinga je pomenljiva, saj v oddaljeni referenci Cousteaujev podvodni svet odpira nekje na ravni nadnaravno-verjetnega spektakla omenjene serije.

Podobno megalomanska kot sama vsebina je bila tudi produkcija, ki je potekala v hollywoodskih studiih. Zaradi načina snemanja, ki ga v naravi ključno pogojujeta naključje in čakanje na primeren trenutek, je v montažo običajno prišlo tudi od 18 do 45 km filmskega traku, ki so ga za 51-minutno epizodo skrajšali na okoli 530 metrov. Vzporedno s tem se je razvijal tudi scenarij, prav tako je šele v postprodukciji nastala zvočna slika – tehnologija tistega časa namreč še ni omogočala snemanja na terenu, zato je večina zvokov vzeta iz obsežne studijske knjižnice. Zelena luč za epizodo pa je seveda vsakič prižgal Cousteau.⁸

V eni od epizod tako Cousteau raziskuje izvor legende o morskih deklicah: njihove podobe naj bi se razvile iz srečanja človeka z morskimi kravami – velikimi, a nežnimi in plašnimi bitji. Morske krave vsako zimo obiščejo močvirnato delto Floride, kjer se grejejo ob toplih vodnih vrelih, tja pa seveda zahajajo tudi turisti. Cousteau z ogorčenostjo v glasu komentira brezskrbno in nevedno predajanje človeka užitku: hitrim ladjam, ki s svojimi propelerji živali poškodujejo, in invazivnemu potapljanju, ki živali prestraši. Ob raziskovanju naravnega habitata in obnašanja teh slabo poznanih bitij pa

5 Crylen, J. (2018): »Living in a World without Sun: Jacques Cousteau, Homo aquaticus, and the Dream of Dwelling Undersea«. *Journal of Cinema and Media Studies*, let. 58, št. 1, str. 1–23.

6 Cousteaujevo delo je bilo zanimivo tako za vojsko kot znanost, ki sta v različnih obdobjih vsaka s svojimi nameni pomagali financirati njegovo raziskovanje. Že zgodaj je potencial prepoznal tudi kapital: l. 1954 je Cousteaujeva posadka sodelovala v raziskavah za naftno družbo British Petroleum in praktično odkrila današnje naftne vrtnice na dnu Arabskega zaliva, na katerih temelji bogastvo Združenih arabskih emiratov.

7 Philippe Cousteau se je l. 1979, star 38 let, smrtno ponesrečil z letalom. Bil je Cousteaujev drugi sin in je z očetom tesno sodeloval na njegovih odpravah kot producent, snemalec in režiser. Osebnost življenje Jacquesa Cousteauja je v času njegovega življenja sicer ostalo večinoma zunaj pogleda javnosti, a ni bilo nič manj burno kot poklicno. Šele po smrti prve žene Simone, ki je sodelovala pri njegovih odpravah, a je skorajda nikoli ne vidimo na posnetkih, je prišlo na dan njegovo večletno razmerje s Francine Triplet, s katero je Cousteau takrat že imel dva otroke. Poročila sta se komaj pol leta po smrti Simone, kar je razdrlo družino. Cousteaujevo zasebno plat portretira biografski film **Odiseja** (L'Odyssee, Jérôme Salle, 2016), v letošnjem letu pa je izšel tudi dokumentarni film **Postati Cousteau** (Becoming Cousteau, 2021, Liz Garbus).

8 O produkcijskem procesu podrobno v Shaheen, J. G. (1987). »The Documentary of Art: The Undersea World of Jacques Cousteau«. *The Journal of Popular Culture*, 21(1), 93–101.



Postati Cousteau (2021)

si Cousteau junaško zada nalogo, da bo eno od živali, ki se je nekoč ujela v kanalizacijsko cev in zdaj živi v vodnem parku, spustil na prostost. V drugem delu epizode tako spremljamo delo Cousteaujeve ekipe, ki načrtuje in skrbno nadzoruje ta podvig s srečnim koncem. A kot to počne čedalje pogosteje, Cousteau oddajo zaključí z daljšim razmislekom o odnosu človeka z naravo, pri čemer poskuša biti kritičen tudi do lastnega ravnanja in se sprašuje, kaj kamera in delo njegove ekipe pravzaprav pomenita za naravno ravnovesje.

Za razliko od povprečnega naturalističnega dokumentarca, ki se navdušuje nad izjemnostjo narave, njeno čudovito krutostjo, v kateri na sliki večkrat ni prostora za človeka, je tako za Cousteauja nepogrešljiv, skorajda osrednji del prav človek. Cousteaujeve serije postajajo vedno bolj povezane z obsodbo človekovega vpliva na naravo in opozarjanjem na njeno krhko minljivost: vulkanski otoki, lagune, atoli, koralni grebeni bodo nekega dne postali prah, živali in rastline pa so v evolucijskem geslu »preživetje najmočnejšega« prav tako – na neki točki – obsojene na smrt. Ena najbolj temačnih epizod iz cikla **Jacques Cousteau Odyssey** (1978–1981) nosi naslov **Clipperton: otok, ki ga je čas pozabil** (Clipperton: The Island Time Forgot, Jacques Ertaud) iz 1981. V njej Cousteau s svojo posadko poleti na otok Clipperton, koralni atol v Tihem oceanu, ki je sicer najbližje mehiški obali, danes pa pripada Franciji. Površina otoka obsega komaj 6 km², kot atol pa bo dočakal gotovo izginotje. Na njem živijo rakovice, ki so v svoji požrešnosti uničile skorajda vse ostalo življenje: v času

Cousteauja je ostalo zgolj nekaj kokosovih palm in ptičja kolonija sul. A še krutejša od boja med rakovico in ptico je človeška zgodovina tega otoka: na začetku 20. stoletja je bila na otoku majhna kolonija, na katero so zaradi mehiške revolucije na celini povsem pozabili. Po spletu nesrečnih okoliščin je na otoku ostal zgolj en moški s skupino žensk in otrok. Razglasil se je za kralja, ženske in otroke posiljeval in moril, dokler ga nista dve ženski ubili. V tistem je mimo priplula ladja in rešila preživele. Enega teh otrok, ki je zdaj starček, na otok pripelje tudi Cousteau – in s to zgodbo neusmiljeno raztrga na koščke podobe čudovite modre lagune. Neznosno majhen košček rajске zemlje v njegovem pogledu gomazi od uničujočih rakovic in pozabljenih človeških ruševin do naplavljenega tovora, vse od vojaškega razstreliva do otroških igrač. Modra laguna, na videz idilično oddaljena od civilizacije, predstavlja vrata v pekel. Cousteau se je namreč zavedal, da so čudovite podobe neokrnjene narave vedno zgolj manipulacija pogleda – človek je v naravno vedno že posegel in tudi na kameri ni nič naravnega – vse, kar vidimo, je do neke mere tako ali drugače delo človeških rok. Prav zato Cousteau človeka iz svoje pripovedi nikoli ni izključil, spreminja se zgolj njegova vloga: če je Cousteaujev človek na začetku mehanični polbog, potem junak, ki rešuje svet, postane na koncu melanholičen poet, ki opisuje neizmerno lepoto in krutost narave ter človeka, v tragičnem razumevanju končnosti, ki jo je zaslepljeni in od sonca opiti Ikar priklical nadse.

Narava, duh in javno dobro ali zakaj so BBC-jevi dokumentarci upravičeno pompozni?

IVANA NOVAK

BBC-jeva serija **Sinji planet** (The Blue Planet, 2001) je na prelomu tisočletja napovedala vzpon visokoproračunskih poljudno-znanstvenih dokumentarcev, pretežno serij, ki pa so še dražje, še bolj gledane, še bolj univerzalno privlačne in formalno-estetsko še bolj dovršene kot večina igranih filmskih in TV-uspešnic današnjega dne. Poleg obeh sezon *Sinjega planeta* (2001/2017) v to zvrst sodijo še **Planet Zemlja I in II** (Planet Earth, 2006/2016), **Zamrznjeni planet** (Frozen Planet, 2011) in **Naš planet** (Our Planet, 2019). Čeprav gre pogosto za koprodukcije z velikimi studii, za njihovo možgansko središče velja posebna produkcijska enota *Natural History Unit* (NHU), ki v okviru studiev BBC tlakuje pot tej zvrsti že od 50. let prejšnjega stoletja. Za prvi presežek njihove produkcije je obveljala serija **Življenje na Zemlji** (Life on Earth, 1979).

Če bi sklepali po gledanosti *Sinjega planeta*, ki ga je po trditvah BBC-ja videla več kot milijarda ljudi, bi verjetno rekli, da se nahajamo v zlati dobi javne televizije. Hkrati bi imeli prav in se grandiozno motili. V času zatona javnih medijev je veličastni uspeh teh dokumentarcev pravzaprav še bolj osupljiv od njihovih spektakularnih posnetkov najbolj odročnih predelov našega planeta.

Pravi »čudež« BBC-jevih produkcij nemara ne zadeva tistega, kar se v njih z znatnim patosom nanaša kot na neki čudež – na presunljivo lepoto Serengetija, biotsko raznovrstnost planeta, edinstvene posnetke ... Pravi čudež zadeva predvsem produkcijo, ki se zaveda in daje vedeti, da je dosegla nekaj grandioznega na področjih tehnologije, filmskega izraza, fotografije, znanosti in, konec koncev, politike televizijskega medija. Pompozna retorika o zmogljivosti snemalnih tehnologij in lepot planeta je zatorej nemara predvsem odraz entuziazma produkcije – njene osuplosti nad seboj.

In zakaj ne? Poglejmo kontekst. Televizijski sporedi so politični po definiciji: shematsko razkrivajo profil kulturnih senzibilnosti družb. Programiranje lahko odraža, kakor pri nas, marginalizacijo kulture, umetnosti, znanosti, medtem ko privilegira poceni zabavljaštvo.

In BBC-jeve serije? Te sodijo v ogroženo vrsto popularne kulture v javnem interesu. So redki primerek, ko javni medij oblikuje masovno senzibilnost, ne da bi povsem izdal načela delovanja v imenu javnega dobrega, ki mu je kot medij posebnega družbenega pomena zavezan. Ne merimo le na vse bolj navzoče okoljevarstvene teme v okviru vsebine teh serij, temveč na kultivacijo občinstva, na vzbujanje zelo drugačne senzibilnosti glede na siceršnji banalen, senzacionalističen televizijski spored.

Zato ni čudno, da slišimo fanfare in crescendo brez konca. BBC-jeva produkcija se v televizijskem programu očitno res sveti kot »biser med svinjami«: širi senzibilnost za znanost, lepo fotografijo, dobro pripoved, smisel za humor, za entuziazem kot tak, vedoželjnost, izobraževanje, ekologijo, lepo izražanje, čudenje, poezijo, barve, film in, v zadnjem času, podnebno krizo. Nikakor ni samoumevno, da masovno občinstvo a priori poseduje tovrstno občutljivost. Pomen BBC-jevih serij je toliko večji, ker je programov v javnem interesu v najbolj gledanem programskem pasu vse manj.

BBC s temi serijami nemara izpolnjuje egalitarne sanje televizijskega medija, saj nagovarja univerzalno občinstvo vseh generacij, slojev, političnih prepričanj in kultur. Z modelom *blockbusterjev* se postavlja po robu komercialnim velikanom. Je močna alternativa. Gledanosti so zagotovljene, proračuni ustrezno ekscesni, produkcije epske. Ustvarjajo jih veterani z raznovrstnih področij znanosti, filma, glasbe, fotografije. Vse o njihovih visokih ambicijah pove ime

Hansa Zimmerja, ki zanje sklada v novem tisočletju: od superherojev do BBC-ja je dandanes očitno le korak. Serije na spored prihajajo kot težko pričakovane atrakcije, tudi kot franšize. To je nič manj kot »Hollywood« javnega medija.

Nekaj dodatnih točk na temo duha BBC-jevih dokumentarcev

Spektakularne gledanosti niso vse (v tej trditvi ni nič ironičnega: obstajajo močne sile, ki v gledanosti vidijo edini kriterij presoje programa). Te serije je treba ceniti tudi zaradi njihovega izjemnega duhovnega prispevka k televizijski kulturi.

Številni kritiki pravijo, da BBC s svojim izumetničenim pristopom žrtvuje naravo oziroma realistično reprezentacijo narave v imenu neke druge dobrine, ki bi ji lahko pogojno rekli umetniška. Prek vsenavzočega glasu v *offu*, manipulativne montaže in glasbene ponjave, ki čez podobe natakne nepredušno kapo patosa, gledalcem »diktira« svojo interpretacijo narave. Nova ozaveščena kritiška sfera favorizira mehkejši pristop v slogu realizma, ki gledalcu omogoča več svobode pri interpretaciji podob.¹

Tu ni velikih sprenevedanj, naša zvrst pridno manipulira s subjektom filma. S filmskimi sredstvi nam daje vedeti, da gre za pristop k naravi, že močno pregneten z nekakšnim »nagonom« človeka, ki v vsem vesolju tudi onkraj človeškega vidi jezikovne, dramske, poetične strukture. Lahko bi rekli, da je narava za človeka največje gledališče že od začetkov umetnosti – vse od Homerjevih časov jo ljudje »izkoriščamo« za pesniški navdih, dobro zgodbo, tvorjenje mitov. Prav ta vidik eksploatacije in antropomorfizacije, ki gre sodobnim kritikom v iskanju avtentičnosti v nos, je tisto, kar tudi BBC-jevimi *blockbusterjem* vdihuje celo paleto užitkov. Če pogledamo skozi lečo dramaturških kriterijev, je BBC-jev naravoslovni dokumentarec največji tekmelec Hollywooda na področju eksaktne pripovedi, obvladovanja različnih žanrov, čustvenega nagovora gledalca, krogotoka smeha in solz.

Obstajajo še drugi konkretni razlogi, zaradi katerih je treba to formo ceniti:

1. Glas v *offu* je fosil izginjajoče vrste gentlemanov

David Attenborough je eden izmed najprepoznavnejših glasov televizije. V mislih na teorijo o akuzmatičnem glasu

Michela Chiona lahko rečemo, da ima kot sleherni glas brez telesa silovito moč nad podobo. Glasu v *offu* po definiciji ni težko očitati tendencioznosti, kratenja prostora za gledalčevo svobodno refleksijo, drže vsenavzočnosti – in če je moški, nadaljevanja patriarhalne dominacije.² Toda pri Attenboroughvem pripovedovalskem slogu se nekaj izmika takšnemu predalčkanju. Mar njegov glas, nasprotno, ne spodkopava pričakovanj, ki jih imamo o avtoritarnosti glasu? Slišati je, kakor da preigrava razne čustvene registre, da je prej razumevač kot grob, da se nikakor ne omejuje le na eno, ortodoksno tonaliteto. David Attenborough zveni kot prijazen dedek, ki vnukom potrpežljivo razpreda o življenju v naravi, in prisiljeno bi ga bilo obtožiti ukazovalnosti, kvečjemu starikave galantnosti. Z značilnim pol-šepetom in brezhibno izgovorjavo kljubuje današnjim medijskim tekmam v glasnosti in kakofoniji. V televizijskem *line-upu* ga zlahka prepoznamo kot gentlemana med divjaki. Kakor severni medvedi, za katerimi v serijah pogosto žaluje, je eden redkih specimеноv vrste, ki je na robu izumrtja.

2. Nasilje in etika reza

V mnogih primerih naravoslovni dokumentarci prehajajo v zvrst *slasherja*: kadar nasilju v naravi namenjajo posebno pozornost, po funkciji pogosto spominjajo na gladiatorske igre v starem Rimu. BBC se, pogosteje kot ne, izogiba neposrednim posnetkom živalskih transgresij in situacijam, ki vzbujajo nelagodje, denimo živalskim posilstvom, mučnim lovom in prolongiranim bitkam za preživetje. Je to, kot jim nekateri očitajo, lažniva reprezentacija, ki zastira resnico narave? Nisem naravoslovka, a sklepam, da je v naravi več praznega teka, spodletelega seksa in klavnih pretefov, kakor pa dramaturško izpiljenih bitk na življenje in smrt – pa tudi če bi bilo teh na pretek, za to, da se človek zaveda (krutosti) boja za preživetje, ni nujno, da ga mora z lastnimi očmi dejansko videti.

Človek je povsem sposoben sklepati in celo bolj kot neposredna reprezentacija stvari mu do živega lahko pride eliptični pristop, če je ta dobro izpeljan. Izogibanje nasilju, spolnosti, smrti, oziroma to, da jih z rezi zelo omejijo, predrugačijo, ne pomeni, da jih zanikajo ali se »delajo fine« (čeprav bi slog posrednosti lahko navezali na tradicijo

1 Na primer: Emma Marris, »The Nature You See In Documentaries Is Beautiful And False«, *The Atlantic*, 12. 4. 2021, dostop 20. oktober 2021 na <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/04/problem-nature-documentaries/618553/>.

2 Julia Dixon Evans, »Why it's a man's voice you hear narrating Our Planet's splendor and decay«, *Independent*, 16. 4. 2019, dostop 19. 10. 2021 na <https://www.avclub.com/why-it-s-a-man-s-voice-you-hear-narrating-our-planet-s-1834056126>.



Náš planet (2019)

vljudnosti, ki je od začetka 18. stoletja močno vplivala na vso britansko kulturo). Pomeni le, da jih ozavestijo na drugačen način, ki je bolj zanimiv od naslajanja nad mesenostjo stvari same na sebi. Te serije kultivirajo subtilen okus za dramo, ki ni očitna na prvi pogled. Namesto klanja – izjemni paritveni plesi novogvinejskih rajskih ptic.

3. Duhovitost in domiselnost naracije sta vrednoti sami na sebi

Stalnica v dramaturgiji BBC-jevih serij je komični geg. Z vsem spoštovanjem do živali je treba priznati, da nekatere pri človeku vzbujajo smeh. Živalska vedenja pogosto kar malo preveč spominjajo na človeška, in to prav na tista, ki jih imamo za tradicionalno komična, na primer domišljavost, prepirljivost, klepetavost ... Kot je v *Eseju o smehu* dokazoval Henri Bergson: nepričakovano podvajanje je osnovna situacija komedij. Bergsonova razlaga gre v smeri tega, da se stvari v naravi (pri čemer je meril zlasti na ljudi in družbo) ne bi smele ponavljati. »To ni več življenje, to je avtomatizem, ki se je ugnezdil v življenje in ga posnema. To je komičnost.«³

BBC je iz žrtvovanja znanstvene objektivnosti in filmskega realizma v imenu dobrine, ki bi ji lahko rekli komični duh, napravil svoj avtorski podpis. Komični duh, s katerim pristopa k subjektom filma, zlasti k živalskemu kraljestvu, odraža tudi zavedanje, da smo ljudje v nenehnem zamiku z naravo, da v nasprotju z naravo nekaj pri nas šepa in da je to hkrati vir ugodja in nesreče, vedoželjnosti in zavedanja, da sveta ni moč dokončno zapopasti. Duhovitost nedvomno ni znanstvena metoda, a je prva med človeškimi prispevki k naravi, ki jih je vredno ubraniti pred izumrtjem. Konec koncev so dokumentarci kreacije ljudi in ne zombijev.

4. Znanstvena odkritja so nepopolna brez odkritij duha

V *Sinjem planetu II*, ki obravnava zemeljske vode in onesnaževanje z mikroplastiko, je izjemna sekvenca, ki nas opomni na slabo znani register narave: njen zvok oziroma »glasbo«. Zvok narave je pričakovano kaotičen in pripovedovalec koralne grebene, ki so najglasnejši deli oceana, predstavi kot »podvodni Babilon«. Z večsmernimi hidrofoni je naenkrat moč razlikovati med niansami kaosa (gre za opevanje tehnologije, ki smo jo že omenjali kot del BBC-jeve pompozne pripovedi). S pomočjo tehnologije lahko človeško uho registrira vzorce, strukture, kot so melodije in jeziki. Pripovedovalec

nato interpretira ocean kot »veliko glasbilo«, polno pesmi, šumov, krikov, ropotanja, različnih jezikov in abeced.

Kaj v domnevno znanstvenem besedilu o morju delajo pesniške figure in metafore? Zdi se, da jezikovni in drugi formalni okraski ne zastirajo glavnega sporočila odkritja, da morje valovi v lastni zgodovini glasbe in lingvistike, temveč ga še intenzivirajo. Dobra metafora prejemnika prežame z estetskim in epistemološkim ugodjem, kakršnega realistični pristop ne premore, vsaj ne v tolikšni silovitosti. Lahko bi rekli, da znanstveno odkritje ne bi bilo zanimivo brez pesnika, ki ga osmisli.

Človek svojega duha težko pusti na pragu naravnega sveta. Brez vzgiba, da stvarnost nadgradi s fikcijo, da naravi vdihne šarm s šalo, poezijo in stilom, bi bil dokumentarni pristop k naravi izropan vsega užitka, nemara celo prav tistega bistva, ki ga v naravi iščemo, kadar jo tako vneto raziskujemo. Še drugače, človek v naravo ne posega le z onesnaževanjem, temveč tudi z mišljenjem in kreacijo – in nemara je to tudi zelo ekološki odgovor duha na podnebno krizo.

3 Henri Bergson, *Esej o smehu* (Ljubljana: Slovenska matica, 1977), str. 27.

Naravoslovni dokumentarec za skoraj prvo ligo

IGOR HARB

Divja Slovenija (2021) je (še) drugi film režiserja in fotografa Mateja Vraniča in sledi njegovi uspešnici **Ptice jezer, njihova vrnitev** (2018). Vranič je prvenec posnel večinoma sam in skozi več let na manjšem območju v bližini doma, *Divja Slovenija* pa je velikopotezni naravoslovni dokumentarec po vzoru BBC-jevih, ki predstavi raznolike živali iz vseh koncev naše države. Ambicioznost projekta je za slovenske standarde impresivna, saj predstavlja korenit preskok v produkciji in obsežnosti glede na dosedanje dosežke domače naravoslovne kinematografije, kar pa ni mišljeno kot kritika Vraničevih predhodnikov in vrstnikov, saj *Divja Slovenija* ubere povsem drugačno pot, ki film postavi v lastno kategorijo.

Dokumentarec izstopa že po obsegu, saj gledalcu predstavi življenje v vseh največjih raznolikih ekosistemih naše domovine, ki zaradi lokacije na presečišču Mediterana, Alp, Panonske ravnice, Krasa in začetka Dinarskega gorovja ponujajo raznovrstna okolja, pogosto med seboj povsem ločena. To je seveda zahtevno tudi iz ustvarjalskega stališča, saj spoznamo tako visokogorje kot morje, jame in gozdove, pri čemer snemanje v vsakem izmed habitatov zahteva povsem drugačen pristop in opremo. Največji dosežek je, da gledalci tega sploh ne občutimo, saj je vizualna in zvočna podoba filma konsistentna in izpiljena, tako da je osredotočenost povsem na zgodbi.

Scenarij *Divje Slovenije* je za svoj žanr dokaj klasično osredotočen na prikaz obdobja enega leta v različnih letnih časih, pri čemer posamezne živali – svoje protagoniste – predstavi v ločenih časovnih obdobjih. Skozi tak pristop dobi gledalec širok pregled nad različnimi ekosistemi znotraj dveh zaključenih celot, geografske in časovne. Naracija skozi predstavitev posameznih živali, njihovih navad in vpetosti v širše okolje omenjenemu pristopu doda še bolj osebno komponento, občasno pa scenarij skozi posnetke, kot so nerodni

bobri na kopnem, vključi tudi komične elemente, ali pa elemente trilerja v primeru mladih lisic, ki imajo brlog v bližini ceste. Te žanrske elemente film podkrepi skozi montažo in glasbo, zmeraj pa se trudi gledalcu podobe prikazati kot del narave in ne kot zrežirane vložke. Slednje je Vranič tudi potrdil v številnih intervjujih, saj ne verjame v nastavljanje vab, da bi privabil živali, ali kakršnokoli poseganje v naravo. Tako so vsi posnetki posledica doslednosti in vztrajnosti ekipe ter pomoči strokovnjakov in lokalnih skupnosti, ki preučujejo živali oziroma živijo v sožitju z njimi.

Divja Slovenija je izjemen filmski dosežek in dokument pestrih naravnih okolij, v katerih živimo, je pa vseeno še en korak od BBC-jevih stvaritev, h katerim stremi. In ta korak je najbrž nepremostljiv, saj so tehnične in kadrovske zahteve za naslednji preskok previsoke. Tak vidik je denimo spremljanje vseh ekosistemov skozi vse leto; tukaj denimo spoznamo svizce ob koncu zime in lisice na začetku poletja, v najbolj velikopoteznih produkcijah pa vsako žival spremljamo v premorih skozi vse leto. To seveda zahteva več dodatnih ekip in priprav, kar bi povišalo proračun in trajanje snemanja. Podobne zahteve bi bile pri poskusih premikanja fokusa v drugo smer, na primer k natančnemu prikazu lova, kjer so za uspešen posnetek potrebne številne kamere in še bolj dolgotrajno načrtovanje, da lahko slika zajame tako priprave plenilca kot nevedno brezskrbnost plena, nato pa trenutek, ko plen bodisi konča v krempljih bodisi na svobodi. Tovrstni posnetki in pristopi prispevajo k dramatičnosti in poučnosti naravoslovnih dokumentarcev, vendar so za slovensko produkcijo zaradi visokih logističnih zahtev (še) nedosegljivi.

A pri filmih, kot je *Divja Slovenija*, se nima smisla osredotočati na stvari, ki bi lahko bile, temveč raje na tisto, kar imamo pred seboj. Film ponudi privlačen in glede na omejen

čas tudi dokaj podroben pregled – posnetek stanja – slovenskih ekosistemov in izbranih živali, skozi katerega ima možnost navdušiti novo generacijo mladih za raziskovanje narave in skrb zanjo, ter spodbuditi gledalce vseh starosti k

večjemu spoštovanju divjine. Pomemben je tudi za mednarodno prepoznavnost: kot novi mejnik domače naravoslovne dokumentaristike ter kot pozitiven prikaz dežele z zglednim odnosom do narave.



Divoja Slovenija (2021)

Ponovna udomačitev kamere v dialogu s hobotnico

MUANIS SINANOVIĆ

Nekateri ljubitelji filma v zadnjih letih opažajo, da se razmerje med dokumentarnim in igranim filmom nekoliko obrača. Če je doslej veljalo, da so dokumentarci nekakšen dodatek filmski umetnosti, ki svoje vrhunce doživlja predvsem na terenu igranih celovečercer, se zdi, da se ti nekoliko izčrpavajo, kot da je bilo znotraj te oblike povedano že praktično vse. Na drugi strani dokumentarci odkrivajo nove teme in tehnike pripovedovanja, uspešneje sledijo novim družbenim trendom in tehnološkim inovacijam, ki omogočajo nove pristope k dokumentiranju narave. **Moja učiteljica hobotnica** (My Octopus Teacher, 2020, Pippa Ehrlich in James Reed) je na prvi pogled tipičen, dostopen dokumentarec o naravi, spodobno servirana Netflixova stranska izkušnja, nazadnje pa se izkaže, da se v njem nahaja globina, ustrezna okolju, ki ga obravnava.

Govori o filmarju, ki se mu je delo v industriji uprlo in njegovem umiku v naravno okolje, natančneje na obalo v bližini Cape Towna. Morje, ki jo obliva, prekriva povodni gozd. Umik je bil potreben, da bi James Reed znova odkril kamero, od katere je bežal. Kamera ima izrazito dvojni značaj: po eni strani je sredstvo nadzora, manipulacije, proizvodnje mnenja in enodimenzionalnega pogleda; po drugi strani je sredstvo poezije, uvida in raziskovanja. Film je mesto, kot so opazili mnogi teoretiki, kjer se v veliki meri zgošča dvoumnost tehnologije znotraj modernosti.

Moja učiteljica hobotnica govori o bližnjem srečanju s tujo vrsto. Pokaže, da za vstop v radikalno drug svet ni treba iti v vesolje, na oddaljene planete, dovolj je potop pod morsko gladino. Tam se razprostire svet, ki je inverzen našemu: ima enake lastnosti, a je istočasno povsem drugačen in skrivnosten, kar ustreza tipični psihološki konstrukciji prostora Drugega. In katero bitje bi tej konstrukciji bolje ustrezalo

kot hobotnica, žival z visoko inteligenco, ki pa je istočasno nenavadno tuja in polna čarobnih zmožnosti: misli z vsem telesom, tudi s svojimi udi, s katerimi lahko pluje ali hodi, spremeni se lahko v lastno okolico, od nikoder potegne rogove in ima izjemno prefinjene tehnike lova.

Kamera deluje nepretenciozno in učinkovito. Človeškega protagonista prikaže v intimnem stiku z vodo, a tudi v oddaljenem planu, kjer se razkrije majhnost človeškega telesa v tem vodnem vesolju. S tem se vzpostavi ustrezna perspektivnost, pogled na vrtoglavo, istočasno pa toplo dinamiko odnosov med človekom in okoljem, ki ga sprejme, ta pa ga začne udomačevati. Ključni prispevek je seveda njegova kamera sama, ki potem, ko smo skozi podobe uvedeni v morje, prinese pogled podmorskega življenja. Skoraj se zdi, kot bi se znašli v virtualnem vesolju. Res je, da smo z nenavadnostjo in bogatostjo tukajšnje flore in favne seznanjeni že iz drugih dokumentarcev, a tu gre za nekaj drugačnega, za intimnost pripovedi, ki jo prinese prvoosebni pogled.

Reed govori z blagim, spoštljivim, a tudi strastnim tonom. Podzemni svet mapira, da bi vedel, kje najti svojo prijateljico, da bi znal slediti njenim korakom. Odnos ni zgolj enostranski: okoliščine kažejo, da želi tudi hobotnica večkrat stopiti v stik s tem moškim. Gre za kratke stike, obsojene na prekinitve, vendar skoraj čudežne, izražajoče obojestransko željo po nekakšnem dialogu.

Glasba je ravno tako nepretenciozna kot kamera. Minimalistična, atmosferska in prtajena, ne prebojna, toda vedno na pravem mestu, v pravem trenutku. Obrtniško vključena z občutkom za množično občinstvo, a tudi s senzibilnim dotikom. Skupaj s podobo in besedo protagonista se preliva v meditativen tok, zato je lahko film tudi ob novih ogledih nekakšna meditacija.



Moja učiteljica hobotnica (2020)

Reed hobotnico spremlja skoraj vse njeno življenje, ki traja približno eno leto. V njenih dramatičnih in, če lahko tako rečemo, intimnih trenutkih. Kadar jo poškoduje plenilec in mu za las utegne uiti, kadar ga zvijsko premaga – in nazadnje, ko izleže. Rojstvo velikega števila potomcev zanjo pomeni smrt. Da bi nadaljevala življenje skozi naslednje generacije, se mora žrtvovati. Opazujemo, kako blede in počasi odmre. Njeno življenje je nadvse primerno za filmsko upodobitev, saj ga torej v celoti preživi sama. Njeni potomci bodo živeli na podoben način, ne da bi se poznali med seboj, številni od njih pa bodo zgodaj žrtve plenilcev.

Med snemanjem se odpirajo nekatera temeljna vprašanja. Ko se protagonistka spopada s plenilci, se snemalec odloči, da ne bo posegel v »naravni« tok dogajanja. Toda kje je mogoče postaviti to etično mejo in kaj zares pomeni naravno dogajanje? O tem se lahko denimo vprašamo pri živinoreji in ideji mesojedstva, ki jo gojimo danes. Naslednje vprašanje, ki bo ostalo neodgovorjeno, pa je, kaj si o vsem skupaj misli hobotnica, karkoli naj bi mišljenje v tem primeru pomenilo. Očitno je, da je bil neki odnos ustvarjen, to, da je trajal skoraj vse njeno življenje, pa ga, se zdi, še pogloblja.

Čisto potihoma nas *Moja učiteljica hobotnica* pripelje do vtisa, da gre za enega najzanimivejših dokumentarcev sploh. Ko ga vzporejamo s številnimi drugimi filmi o naravi in živalih, težko

najdemo primerjavo. Za razliko od pristopa, kakršnega denimo goji Discovery Channel, tu zaslon ne nastopa kot sredstvo čiste objektivizacije, scientističnega svetovnega nazora, znotraj katerega je opazovanje življenja živali v naravnem okolju del istega procesa kot njihovo serijsko izkoriščanje v živilski industriji. Iluzija objektivizma je razbita, nastopi subjektivni odnos. S tem znanost seveda ni zapostavljena, temveč ji je pripisana drugačna, ganljiva vloga. Je namreč eno od sredstev, svojevrstna govorica, s katero Reed želi stopiti v ta subjektivni odnos, ne postane pa sredstvo totalizacije, ki bi odnos zaprla.

Film predstavlja primer, kakšna bi bila lahko mentaliteta prihodnosti. Ob vsestranski zaskrbljenosti glede podnebne krize skoraj nikoli ne govorimo o vprašanih, ki jih je v zahodni filozofiji najizraziteje odprl Heidegger, na svojstven način pa tudi Adorno in Horkheimer v *Dialektiki razsvetljenstva*. To je prav problem ozadnega mišljenja, ki krizo tudi generira, mišljenja, da imamo popolno oblast nad tem, kar imenujemo narava, in da je njen poglavitni položaj v svetu servilnost človeškim željam.

Nenavadno je, kako nas kljub vsesplošni ciničnosti in razkroju smisla v svetu lahko nagovori takšen film, pa tudi, denimo, fenomeni fotografij narave na Instagramu. To bržčas priča, da v nas ostajata poziv in izziv, na katera se moderni še nismo odzvali.

ALL LIGHT, EVERYWHERE

ROBERT KURET

Perspektive nadzora

All Light, Everywhere (2021, Theo Anthony) je dokumentarec, ki po eni strani raziskuje produkcijo podob in s tem povezane nove percepcije realnosti, če ne že kar konstrukcije nove vzporedne realnosti, po drugi strani pa tudi z razvojem tehnologije povezane načine vidnosti in posledično nadzora.

Režiser Theo Anthony podobno kot s prejšnjim dokujem **Rat Film** (2016), ki je v povezavi z množenjem podgan raziskoval socialna in razredna vprašanja, tudi svoj novi film umešča v Baltimore, eno najnevarnejših ameriških mest z visoko stopnjo kriminala. V **ALE** zato med drugim spremljamo izobraževanje policistov, ki so z letom 2018 začeli nositi prenosne kamere, pritrjene na prsni koš; ti posnetki, pod katere je podpisano podjetje Axon, na sodišču veljajo kot dokazno gradivo. Po drugi strani nadzor poteka tudi iz zraka: iz fotografij nastane živi zemljevid mesta, po katerem se lahko premikamo naprej in nazaj v času. Predstavniki podjetja recimo pove, da je zadeva zelo priročna pri zasledovanju bančnih roparjev.

Ob tem je očitna ironija: nadzorni mehanizmi poskušajo utišati kriminal ravno z vseprisotnostjo kamerinega očesa, pri čemer postane očitno, da oko kamere ne more penetrirati v stavbe, kjer se dogaja tisti ključni, gospodarski in politični kriminal. Dokumentarec tako nakaže, da gre zgolj za nadzor, ki naj bi bil bolj učinkovit pri zaznavanju obstoječega kriminala na ulicah in v revnih soseskah. S poudarkom na

zalezovanju tovrstnega kriminala mu posledično pripiše tudi največji pomen, s čimer postane očitno, da se ne ukvarja z njegovim sistemskim izvorom, z družbeno neenakostjo, visoko stopnjo revščine itd.

ALE se pri tem vrača tudi v zgodovino razvoja različnih opazovalnih naprav in vzpostavi povezanost tehnologije in vojaške industrije; pri tem veliko dolguje Harunu Farockiju, recimo njegovemu dokumentarcu **Slike sveta in vanje vpisana vojna** (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1989). V tem filmu Farocki govori o začetkih zračnega nadzora med drugo svetovno vojno in o slepilnih manevrih (npr. kamufliranje streh tovarn v travnik ali polje), ki so jih uporabljali Nemci, da bi skrili strateško pomembne objekte pred vsevidnim očesom (to pa je – kot Farocki posebej poudari – ostalo slepo za koncentracijska taborišča, ki so jih fotografije prav tako zajele).

O tehnologijah nadzora in njihovi zgodovini v svojih filmih razmišlja tudi Anthonyjev generacijski kolega, ki ga je prav tako pomembno zaznamoval Harun Farocki, Stefan Kruse Jørgensen, posebej v filmih **Podoba migracij** (The Migrating Image, 2017) in **Nejasnost** (Lack of Clarity, 2020); slednji je recimo narejen iz posnetkov termodinamičnih kamer, ki naj bi zaznavale ljudi s povišano temperaturo. Pri tem ravno pogled skozi tovrstno kamero pomeni novo raven zaznavanja ljudi in z novim tipom nadzora še dodatno poudari premik meje znotraj-zunaj, saj kamera dobesedno pogleda v telo (in kot recimo napove tudi Anthony: naslednji veliki premik bo najbrž branje misli in ekstrakcija sanj, s katero se – sicer z malo preveč jungovskega poudarka – ukvarja znanstvenofantastični film **Come True** [2020, Anthony Scott Burns]).

Drugi vidik tega panoptičnega pogleda so zagotovo družbena omrežja (kakor problematiko rahlo moralistično predstavi Netflixov doku **The Social Dilemma** [2020, Jeff Orlowski]): z uporabo internetnih brskalnikov, družbenih omrežij in ostalih aplikacij se je začelo dogajati, da je



internet postal mesto, kjer se izraža nezavedno in kjer se – še bolj ključno – posameznikovo nezavedno shranjuje in arhivira, kjer je podvrženo algoritemski obdelavi (in meja med znotraj in zunaj se še enkrat premakne).

Svet, posameznik in družbene skupine, del katerih je, se skratka z razvijajočimi se tehnološkimi orodji spreminjajo v roj podatkov, ki jih je treba ekstrahirati in sortirati v podatkovne baze, kar recimo prek zbiranja obrazov prikaže tudi doku **Face_It!** (2019, Gerd Conradt): kamere na berlinskih podzemnih postajah vsak dan snemajo ljudi, kopičijo njihove obraze, ki jih pretvarjajo v podatke. Ti bodo lahko – ko bo moč tehnologije in algoritmov še napredovala – služili kot ogromne podatkovne baze posameznikov v neki družbi, njihovih navad, razpoloženj itd., ki jih bo mogoče naprej prodajati kapitalu.

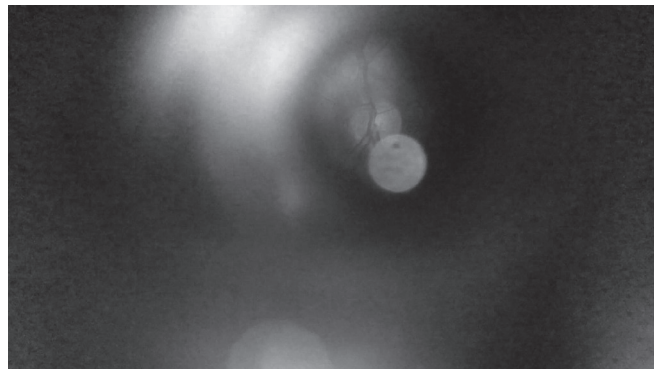
Zdi se, da je ton tovrstnih dokumentarcev, ki se ukvarjajo z razvojem tehnologije in vseprisotnostjo nadzora, velikokrat fatalistično-katastrofičen, v smislu vedno večje vidnosti in vedno manj dostojanstva, ki ju človek lahko ohrani spričo vedno pametnejših naprav. Ravno v tem smislu Farockijev film izstopa, saj trasira tudi možnosti pobega, diverzije, varanja tega panoptičnega pogleda, ki grozi, da se bo dokopal do zadnjega skritega kota tako sveta kot človeka in njegove (pod)zavesti. Krusejeva *Nejasnost* podobno izrazi na drugačen način: po eni strani podoba prek termodinamične kamere razkriva določeno vsevidnost, vpogled v notranjost ljudi (čeprav je ta notranjost njihova telesna temperatura), a ker Kruse dokumentarec zastavi izrazito družbeno-osebno, mora ugotoviti, da se kljub napredujočim tehnologijam nekatere stvari še vedno izmikajo, še vedno – kljub vseprisotni vidnosti – ostajajo nejasne.

To je morda trenutek, ki ga pri Anthonyjevem sicer dobrem dokumentarcu pogrešamo: vsako govorjenje o vsevidnem tehnološkem aparatu, državno-korporativnem nadzoru ali velikem bratu pomeni govorjenje o velikem drugem, o simbolnem redu, v katerem se posameznik in družba znajdetata – a ne

le znajdetata, ki ga tudi konstruirata, predvsem z načini pobega od vsevidnega očesa. Konec koncev ravno nadzorovalni aparat in njegova vsakokratna mutacija z načinom svojega nadzora sprožita tudi določene diverzije, protitaktike, ki oblikujejo nove načine subjektivitete in družbe. Logična zmota veliko dokumentarcev o tej temi je ravno to, da bomo z razvojem tehnologije naenkrat obstali le še goli in boski pred vsevidnim očesom, ki mu bo uspelo prodreti do konca človeka in ga osvetliti po vseh njegovih kotih. Prav tako pomembno vprašanje je, kakšne taktike bega se bodo pojavile vzporedno z novimi tehnologijami in kakšne zavesti, razmišljanja, subjektivitete se bodo skupaj z njimi izoblikovale.

Če *ALE* o tem sicer ne špekulira, pa mu moramo vendar priznati, da stalno razmišlja o okvirih in perspektivah, ki jih pomeni določen nadzor. To najbolj pride do izraza pri obravnavi kamer, ki naj bi jih policisti nosili na prsnem košu in naj bi zagotavljale posnetke, ki bi služili tudi kot dokazni material na sodišču. A film pokaže, da pozicija kamere in njen široki kot (fish-eye) vsako gibanje proti policistu prikažeta kot bolj ogrožajoče in celo kot agresivnejše, saj kot kamere distorzira sliko v toliko, da se zdi, da je drugi človek bližje policistu, kot je v resnici.

Ta pozicija, ki ne sledi le raznim tehnologijam izvajanja nadzora, ampak razkriva tudi njihov okvir in perspektivo, je ena glavnih odlik dokumentarca in nekaj, kar pri svojih filmih poudarja tudi Kruse: političnost perspektive, v katero nas postavljajo različna tehnološka orodja, ki nam zagotavljajo vidnost in nadzor (to je recimo ponazoril pri *Podobi migracij*: posnetki kolon migrantov z dronom nam jih predstavijo kot neko naravno katastrofo, val, hordo, ki se vali proti nam). Drugo ključno vprašanje pri obravnavi novih tehnologij nadzora je poleg špekulacije o možnostih pobega tudi vprašanje okvira in perspektive, v katero nas postavljajo. Skratka tiste fikcije, ki uokvirja dozdevno realno, resnično in objektivno vsebino.



SLEPI MOŠKI, KI NI HOTEL VIDETI TITANIKA

MELITA ZAJC

Slepi moški, ki ni hotel videti Titanika

Slepi moški, ki ni hotel videti Titanika (Sokea mies, joka ei halunnut nähdä Titanicia [The Blind Man Who Did Not Want to See Titanic], 2021, Teemu Nikki), prejemnik nagrade občinstva na letošnjem 78. filmskem festivalu v Benetkah, v novi sekciji Horizonti Ekstra, ni običajna melodrama. Ne nazadnje, kot pove naslov, je njen junak eden tistih redkih zemljanov, patetično rečeno, ki ni hotel videti enega najbolj gledanih filmov vseh časov, melodrame **Titanik** (Titanic, 1997) Jamesa Camerona. Tudi sicer je film poln referenc na zgodovino filma, pravzaprav se okrog tega vrti večina dialogov, še zlasti v prvi polovici. Režiser Teemu Nikki, čigar kratki film **All Inclusive** je bil predstavljen leta 2019 na festivalu v Cannesu, velja za enega najbolj obetavnih finskih režiserjev žanrskega filma. S filmom *Slepi moški, ki ni hotel videti Titanika* je upravičil svoj sloves in ustvaril izvrsten meta-melodramski diskurz. Ironično distanciranje do melodramske klasike zagotovi filmu snov in ustvari atmosfero pripovedi, hkrati pa je ta ironična distanca sestavni del strukture filma, skozi katero, enako kot je to počela klasična melodrama, spregovori o ključnih problemih sodobnega časa, enem samem pravzaprav, namreč vse večji izolaciji posameznikov in pospešenem razpadanju družb globalnega severa.



Jaakko, junak filma, je mlad moški, ki je pred časom zbolel za multiplo sklerozo. Bolezen je napredovala postopno, odvzela mu je možnost gibanja, zdaj pa tudi vidi ne več. Živi na invalidskem vozičku v svojem malem stanovanju, obdan z napravami in DVD-ji, ki izdajajo njegovo strast do digitalnih tehnologij in filma, pametne naprave pa mu tudi pri njegovi popolni telesni negibnosti dajejo nekaj možnosti gibanja. Tako svoj čas preživlja kot kak precej povprečen računalniški *nerd*, ob računalniškem zaslonu in pametnem telefonu, igranju spletnih iger na srečo in v klepetih s punco Sirpo, ki tako kot on zaradi bolezni večino časa preživi za računalnikom. Tudi njo je spoznal in se vanjo zaljubil preko spleta. Ne njegova prizadetost, ampak to, da trmoglavo noče videti *Titanika*, pa naj ga Sirpa še tako prijazno prepričuje, je tisto, kar ga zaznamuje in dela posebnega.

Film sodi v tisto, precej novo generacijo, ki v središče pozornosti postavi osebe s prizadetostmi. V Sloveniji denimo je bil eden prvih takih filmov **Elena** (2010), celovečerni dokumentarno-igrani portret Elene Pečarič, ki ga je posnel Jani Sever. Ti filmi vzpostavljajo veliko bolj progresiven in pravičen odnos do prizadetosti, kot je vladal nekoč in ponekod še danes. Različnih prizadetosti, denimo slepote, ne predstavljajo kot nekaj negativnega in še zlasti ne kot pomanjkljivosti glede na ljudi brez njih, prav tako na ljudi s prizadetostmi ne gledajo pokroviteljsko in jih ne pomilujejo. Režiser Nikki se je izognil tudi pogosti, a danes preživeti praksi, da bi osebe s prizadetostmi igrali ljudje brez njih, klasičen primer je Dustin Hoffman kot Raymond v Levinsonovem filmu **Deževni človek** (Rain Man, 1988), pač pa je v vlogo Jaakka postavil Petrija Poikolainena, igralca, ki ima tudi sam multiplo sklerozo.

Bolj pravičen odnos do oseb s prizadetostmi seveda vključuje tudi potrebo po takem načinu pripovedi, ki bo filmsko reprezentacijo čim bolj približal njihovim izkušnjam. Tu se





pokaže, da je nov, human način predstavljanja prizadetosti temeljito spremenil svet filma, saj ne zahteva samo novih tem in drugačne izbire igralcev, pač pa prinaša spremembo same filmske govorice. Zaradi tega je film o *Slepem moškem, ki ni hotel videti Titanika*, še posebej pomemben, saj mu prav to imenitno uspe. O junaku, ki je zaradi multiple skleroze negiben in slep, pripoveduje tako, da kamero usmeri proti junaku samemu. Taka konceptualna rešitev je seveda še kako smiselna, če upoštevamo, da je to, kar vidimo v vizualnih medijih, ne le v filmu, vedno predelano in posredovano skozi poglede drugih, režiserja, snemalca, junakov ... Tokrat to, kar junak doživlja, spremljamo preko učinkov, ki jih razberemo na njegovem obrazu – v bližnjem planu obraza. Tu vidimo, da tudi izbira žanra ni naključje, saj je bila prav filmska in kasneje televizijska melodrama tista, ki je z upodabljanjem čustev na obrazu temeljito pretresla kulturo globalnega severa, ko je širnemu občinstvu omogočila videti, kar je bilo dotlej dano le materi in intimnim partnerjem – obraz drugega iz neposredne bližine, v bližnjem planu. In tako kot v vsaki drugi melodrami tudi v *Slepem moškem* ustvari ta način med junakom in občinstvom posebno vez, vzdušje posebne čustvene bližine in zavzetosti. Večino dogodkov doživimo skupaj z njim, tako da jih vidimo, kot se zrcalijo na njegovem obrazu. Daleč največje breme torej v tem filmu nosi igralec Petri Poikolainen, ki svojo vlogo prav mojstrsko odigra. Druge like v filmu vidimo samo v obrisih ali pa jih celo, na primer asistentko, ki k Jaakku prihaja enkrat dnevno, poznamo le preko akuzmatika, torej glasu, ki mu ne vidimo izvora.

Z vsem tem režiser ustvari atmosfero, v kateri Jaakkova odločitev, da bo k Sirpi, ki se zaradi zdravstvenih težav na njegove klice komaj še odziva, njegova asistentka pa skrbi še za mnoge druge ljudi s prizadetostjo, odšel sam, pri gledalcu povzroči pravo paniko. Od mesta, v katerem živi Sirpa, ga namreč ločijo 3 ure vožnje s hitrim vlakom. Razlog panike je

kontrast med gledalčevo željo, da bi ga obvaroval, podobno skrbi, ki jo igralec videoigre čuti do svojega avatarja na eni strani, ter vsakodnevno izkušnjo občinstva na drugi strani. Ta izkušnja namreč pravi, da se Jaakko podaja v svet, v katerem smo sicer veliko bolj strpni do posebnosti drugih in denimo tudi na osebe s prizadetostmi gledamo manj pokroviteljsko, vendar pa hkrati živimo povsem drug mimo drugega. Izgubili smo sleherno, tudi najmanjšo sposobnost empatije, občutek odgovornosti do soljudi in družbene odgovornosti. Krvosesna algoritemska logika tehnoloških gigantov, ki iz nas »črpajo« podatke in potem za vsakogar ustvarjajo drugačno *online* realnost, nas spreminja v lahke tarče najbolj norih teorij zarot, kar se še posebej dramatično kaže ob pandemiji covid-19 in deliriju anticepilcev, zato ni čudno, da je bilo to pospešeno razkranje družb globalnega severa tema številnih filmov v letošnjem programu Beneškega filmskega festivala. A medtem ko je film **Romarja** (Piligrimai, 2021), celovečerni prvenec litovskega režiserja Laurynasa Bareisa in tudi nagradjenec sekcije Horizonti za najboljši film, tako pesimističen, da celo na mesto junakov postavi dva zoprna ljudomrzneža (ki ju filmsko iskanje ne pripelje dlje kot do odkritja, da so drugi prav taki), je Nikki pri tem veliko bolj subtilen.

Na eni strani je Jaakko, nekoč filmski *geek* in *nerd*, poln prezira do popularne kulture, ki danes ne vidi in ne more storiti ničesar, ironična reprezentacija tistih generacij *nerdov*, ki so verjeli, da jim poznavanje računalnikov in informacijsko komunikacijskih tehnologij odpira nova obzorja in daje posebno družbeno težo in moč, danes pa le nemočno opazujejo, kako so tehnološki giganti nekoč revolucionarno digitalno sfero spremenili v področje laži, zavajanja in izkoriščanja. Tudi to bi lahko bil tisti *Titanik, ki ga ni hotel videti* – informacijske in komunikacijske tehnologije so se zdele naš uspeh, zdaj pa grozijo, da bodo, tako kot Titanik svojim potnikom, naš potop.

A film *Slepi moški, ki ni hotel videti Titanika* je melodrama in za melodramo je značilno, za razliko od drugih filmskih žanrov, da morajo znati njeni junaki videti tudi s srcem. Jaakko pot, ki jo mora opraviti, da bi prišel do Sirpe, ki ima podobne prizadetosti in mu zato ne more prav nič pomagati, razdeli na posamezne etape. Ugotovi, da za to, da jo uspešno prehodi do konca, ne potrebuje drugega kot pet neznancev, ki mu bodo nesebično pomagali. To vpelje strukturo nivojev, kot jo poznajo računalniške igre, a film ostaja v okvirih melodrame in ključna spretnost, ki bo Jaakku pomagala pri napredovanju z enega nivoja na drugega, je empatija. Neznanci, ki jih sreča, niso vnaprej pripravljeni pomagati, pač pa mora za vsakega od njih ugotoviti, kako ga pripraviti do tega, da mu bo pomagal. To pa je hkrati osebni izziv za Jaakka, ki je kot pravi *nerd* večino časa preživel za računalnikom in z ljudmi ni imel veliko opraviti, na neki način pa tudi za vse nas, če se hočemo izogniti usodi Titanika – izstop iz udobnega povezovanja s podobniki in vnovično odkritje sposobnosti za empatijo, za vživljanje in povezovanje s tistimi, ki se od nas razlikujejo.

MARTIN EDEN

MUANIS SINANOVIĆ

Zaobrat heroja

Martin Eden (2019) v režiji Pietra Marcella je film, posnet po klasičnem istoimenskem romanu Jacka Londona. Ta *bildungsroman* je zasnovan na avtobiografskem ozadju pisca,



njegovih mladih letih, ko si prizadeva izobraziti se, stopiti v visoko družbo, postati pisatelj in s tem doseči možnost za zakon z idealizirano mlado buržujko. Londonovo delo se tako umešča na prelom 19. v 20. stoletje, locirano pa je v sanfranciškem zalivu.

Filmska obdelava nam glede dogajalnega časa daje dvoumne znake. Na eni strani je svet prežet s predmeti in prostori, ki se gibljejo skozi vse dvajseto stoletje, na drugi pa se vrstijo razpršene spominske sekvence in poldokumentaristični vdori prizorov iz zgodovine delavskega boja. Vemo le, da opazujemo prikaz juga Italije. Stvari še bolj zaplete informacija, da je v zraku nastop vojne. Vendar ob raznolikosti podob tudi te ne moremo umestiti v zgodovino, kljub temu da najprej pomislimo na drugo svetovno. V tem smislu film spominja na Petzoldov **Tranzit** (Transit, 2018), tudi zaradi dogajalnega prostora: če je to v Martinu Ednu večino časa Napoli, je v Tranzitu Marseille. Glede na to, da sta letnici filmov zaporedni, bi težko rekli, da gre za *hommage*. Manj bomo tvegali, če rečemo, da sta oba režiserja zgrabila duh časa, ko se zdi, da povsod preži nevarnost velikega konflikta, občutek za zgodovinsko pa je zabrisan. Zavest je prežeta z vtisom stagnacije ter istočasno konca zgodovine: zahodna civilizacija je trčila ob zid, od katerega se lahko po razumevanje vrača le nazaj, k dvajsetemu stoletju. To po eni strani nudi vir zgodovinskega pastiša brez subjektivnega odnosa do njega, po drugi strani pa, spet, občutek ponovitve (izbruha množic, skrajne desnice), ki naj ponudi lekcijo za ta trenutek.

Vendar gre pri *Ednu* še za nekaj drugega. Tako roman kot film sta prežeta z vprašanjem razrednega boja in razrednih razlik. Zdi se, kot da je Marcello želel dati poklon dvajsetemu stoletju kot stoletju, ki so ga neizgledljivo zaznamovali delavski boji, vstaje, stavke in zborovanja, prežeta z najrazličnejšimi političnimi idejami, ki jih uvrščamo v kategorijo socializma. Tako je film svojevrstna razglednica, prežeta z





nostalgijo neke politične strasti, pa tudi nekih ulic, nekega mesta. V kombinaciji s fiksiranostjo življenja samega protagonista pa vzbujata vtis nadrealističnosti, ki bi lahko bila nedomačna, vendar se izteče v učinek blage topline.

Osrednji motiv zgodbe romana je ljubezen med Martinom in Ruth, predstavnico visoke družbe, ki je v filmu preimenovana v Eleno. Knjižno delo, ki je pisano s perspektive vsevednega pripovedovalca, seveda lažje predstavi najrazličnejše plasti čustev, ki se pretakajo med obema likoma. Nezmožnost jezikovnega vstopa v misli film nadomešča z drugimi sredstvi. Pisma Elene so predstavljena skozi monologe igralkice Jessice Cressy na enobarvnem ozadju, z osvetlitvijo, ki skupaj z ozadjem omogoča, da njen obraz izžareva sublimnost, ideal lepote, kakor ga doživlja Martin. Na splošno film dosti gradi na ekspresivnosti obraza. Naslovnega junaka v različnih fazah njegovega razvoja ter v raznolikih duševnih stanjih odlično upodobi Luca Morelli. Tudi Carlo Cecchi izvrstno opravi z vlogo Brissendena, ciničnega pripadnika visoke družbe, a velikega ljubitelja lepote in skritega pesniškega genija.

Kljub temu da dogajalni prostor obsega razmeroma široko območje, pa je to predstavljeno preko ponavljajočih se posnetkov mikrolokacij. Vila Elenine družine, ulica in majhen trg v neapeljskem getu, vlak iz druge polovice prejšnjega stoletja ter pokrajina, ki jo je mogoče videti z njegovega okna, majhni izseki obale. S to – dovolj slikovito – zamejenostjo režiserju uspe graditi vzdušje, istočasno pa pustiti dovolj interpretativnih vrzeli, ki jih zapolni gledalčeva domišljija. Skupaj z njo se vanje naseljuje že omenjena časovna pretočnost, kar ima posebne učinke na gledalčevo zavest.

Čeprav scenarij precej zvesto sledi knjižni predlogi, pa je vendarle zanimivo opazovati razliko med ameriško in italijansko verzijo. Jack London je bil eden tistih pisateljev, ki je ustrezal mitu ameriškega heroja, istočasno pa ga je sam

najbrž tudi soustvarjal. Roman je nekoliko dvomna kritika individualizma, povezanega s tem mitom. Za razliko od samega pisca junak, čeprav spominja nanj, ni socialist, temveč nitzschejsko-spencerjanski individualist. Zdi se, da je London med drugim želel prikazati, kako ta pozicija neogibno vodi v nihilizem. Vendar se mistifikaciji vseeno ni ognil. Tako romaneskni Martin Eden vseskozi ostaja nekakšen nadčlovek, trdna osebnost, ki bolj kot čustveni zlom doživi nihilistično izčrpanje na ravni idej, kar ga dosledno vodi h končnemu dejanju. Vseskozi ustreza idealu močnega pustolovca iz delavskega razreda, ki ne pade v zanko buržoazne visoke kulture, niti romantične ljubezni. Čeprav vanjo sprva verjame, jo kasneje preseže brez posebne sentimentalnosti. Italijanski Martin Eden pa je po drugi strani lik, ki ga tako vpetost v kulturno reprodukcijo visoke družbe kot razočaranje na romantičnem področju veliko bolj oblikujeta in ga popeljeta na pota dekadence ter zvezdniškega propada, še bolj kot za literaturo značilnega za popkulturno mitologijo. Film tako naredi še zadnji zavoj vijaka pri demistifikaciji individualizma, vendar nam istočasno vzame tudi enega najzanimivejših junakov ameriške literature.

Kljub temu pa *Martin Eden* ne izgubi veliko pri svoji izrazitosti. Igralska upodobitev, kostumografija ter ličenje, ki beleži protagonistove spremembe, dosežejo, da se nam tudi ta verzija močno vtisne v spomin. Končni vtis je protisloven. Zdi se, da je ljubezenska zgodba vendarle prevelika, da bi jo bilo mogoče spraviti v okvire filma, njen razvoj in epilog sta za odtенок prehitra. S tem izgubimo veliko romanco, ki je posebna po tem, da jo je London najprej zgradil, nato pa jo uspel suvereno razstaviti. Po drugi strani dobimo močne like, čudovito fresko italijanskega juga ter delavskih bojev dvajsetega stoletja. Filmu zmanjka čisto malo zagona, da bi ga lahko prištevali med mojstrovine. V isti sapi pa lahko zatrdimo, da si brez dvoma zasluži ogled in ne gre kar tako v pozabo.

VOHUNOVA ŽENA

DARKO ŠTRAJN

Presevanje kolektivne krivde

Med nasledki druge svetovne vojne je politično-kulturno-psiho-socialno vprašanje zavedanja kolektivne krivde in travme pri narodih, ki so napolnili pomene pojma vojne s holokavstom, genocidom in popolno destrukcijo mest ter civilne družbe, nazorno rešeno samo v primeru Nemčije. Da je k temu bistveno pripomogel mladi nemški film šestdesetih in sedemdesetih let, ne more biti dvoma. Filmi Schlöndorfa, Fassbinderja, Helme Sanders-Brahms in drugih so v različnih pogledih obravnavali ujetost individualnih usod v nacističnem režimu, psihoanalizirali so zgodovino in izpostavljali mučno soočanje z zgodovinsko resnico. To so počeli v konceptualno dodelani držji posredne politike. »Posredna politika je vrzel ali interludij, ki sprosti prostor za dialektični preskok.«¹ Pri vseh drugih narodih, zlasti pri tistih, ki so se omadeževali z obsežno kolaboracijo v nasprotju z gibanji rezistence, je zadevno vprašanje potlačeno in torej »nereseno« – ali pa je, še huje, v žargoniziranih repetitivnih diskurzih sodobne skrajne desnice zgodovinsko »revidirano«. V tem pogledu je Japonska specifičen primer. Jedrsko bombardiranje Hirošime in Nagasakija je zapletlo zgodovinsko podobo japonske krivde, saj je »kolektivno kriva« nacija pridobila hkrati status žrtve. Za dimno zaveso atomskih eksplozij pa se je skrilo marsikaj neslavnega in grozljivega v početjih japonske politike in njene soldateske, najprej na okupiranih območjih Kitajske, potem pa še Koreje in indokitskih ozemelj.

Kiyoshi Kurosawa s filmom **Vohunova žena** (*Supai no tsuma* [Wife of a Spy], 2020), ki mu je prinesel srebrnega leva za režijo na 77. beneškem festivalu, zunanjim poznavalcem japonske udeležbe v drugi svetovni vojni sicer ne razkrija česarkoli bistveno novega. Film ustvari svoj presežni učinek z vštetim izrekanjem od znotraj, torej iz konteksta

japonske pozabe, potlačitve, osramočenosti in podobnih drž v modusu nepriznane ali zamočlane krivde. Do tu seveda govorim o kompleksnem zgodovinskem in simbolno relevantnem kontekstu, v katerega se umešča na dejanskih dogodkih temelječa drama zakonskega para Yusakuja (Issey Takahashi) in Satoko (Yu Aoi) Fukuhara. Izhodišče zapleta je, poleg Yusakovega prijateljstva z angleškim poslovnim partnerjem, predvsem njegovo potovanje, ko se kot uspešen mlad poslovnež odpravi v okupirano Mandžurijo ali marionetno državo Mandžuko. Tam se seznanjajo z grozodejstvi kwantunške armade, ki med drugim obsegajo delovanje laboratorija za preizkuse delovanja smrtonosnih bolezni na ljudeh. Ta ključni motiv se skozi preostali potek filma (prve sekvence so uvod s prikazom družinske idile mladega para) prepleta s temami žanrskih filmov, melodrame in političnega trilerja. Dramaturgija se utemeljuje v dialektiki prevar, sprenevedanj, ljubosumnih sumničenj in prebojev dilematične »resnice« na površje. *Vohunova žena* je zvrst filma, čigar nians zapleta in razpleta ne zaupamo nekomu, ki filma še ni videl, torej niti prijateljem, kaj šele da bi jih zapisali v priložnostni kritiški zapis. Ne da bi razkrival narativne obrate, pa lahko omenim preboj teme patriotizma v zaostrenem dialogu med zakoncema, ko Yusaku zagovarja kozmopolitski patriotizem, kar končno pomeni, da je izdaja domovine (lahko) patriotsko dejanje, ki vključuje željo, da bi domovina izgubila vojno. Drugi zanimiv element je film v filmu, namreč posnetki spornega japonskega eksperimentalnega centra, ki naj bi jih akter skušal pretihotapiti v ZDA. Jukstapozicija posnetkov laboratorija in domačega filma, ki nastane v igri zavajanj, nedvoumno nakaže refleksivno gesto, ki izpostavlja problem moči filma, da »pove« resnico, hkrati pa poudarja vprašanje, kaj pravzaprav vidi gledalec. Tako je, denimo, jasno, da policija vidi film (čeprav filma ni videla, ampak samo ve za njegov obstoj) kot nevarnost, ki jo je treba zatreti s cenzuro.



1 Bartholomew, Ryan. *Kierkegaard's Indirect Politics, Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*, Amsterdam – New York: Rodopi, 2014, str. 1.



Za Satoko je kratki dokumentarec, nasprotno, evidenca o verodostojnosti njenega moža, potem ko ji ta neha prikrivati svoje vohunsko delo.

Velik del filma se pravzaprav gleda kot družinska (melo) drama. V kritičnih observacijah sicer lahko zasledimo nespo- razume glede vizualizacije, češ da naj bi bili zlasti prizori v zahodno modernistično opremljeni družinski hiši zameglje- ni, ker je film nastal najprej za televizijo in je bil naknadno adaptiran v kinematografsko verzijo. Če pa upoštevamo genealogijo Kurosawovega izredno raznolikega opusa, se nam pojasni, da gre za stilistično potezo z metaforičnim nabojem. Kiyoshi Kurosawa, ki se je sicer proslavil tudi kot avtor grozljivk, je po izstopu iz okvirov žanra oblikoval svoje filmsko mišljenje po vzorih zlasti Alfreda Hitchcocka in, kar je še pomembnejše, Yasujira Ozuja. Tako je film **Tokijska sonata** (Tokyo Sonata, 2008) povsem neskrita dekonstrukcija in poklon Ozuju ter njegovi mojstrovini **Tokijska zgodba** (Tokyo monogatari, 1953). Da zamegljeni posnetki v *Vohunovi ženi* niso posledice razlogov tehnične narave, je razvidno tudi iz tega, da so na primer sekvence v policijskih interierjih po- snete z običajno ostrino. Sekvence idile doma so na podlagi sugestije posredne politike torej »interludiji«, ki zamegljujejo travmatično resnico družbene norosti, to pa lik Satoko v finalu filma jasno opredeli s stališča lastne vsiljene situa- cije osebne norosti. Rahla zamegljenost sekvenc omogoča prebliske in preboje resnice, ki se prikaže hipno deideologi- ziranemu pogledu. Kompozicija podob prav tako sugerira za- vajajoče geste, vara pogled gledalca in v skrbno premišljenih dokaj redkih retrospektivnih vstavkih ustvarja, deleuzovsko rečeno, kristale resnice, ki se skriva zato, da bi se razkrila v skoraj nezaznavni zlepljenosti diskontinuiranih subjektivnih časov. Posebna značilnost filma pa je še blagi kumulativni suspenz, ki nekoliko krši pravila žanra, katerega uporablja za svoj namen.

Koliko je film za Japonsko občinstvo nemara pomenil kontroverzna gesto, je še posebno vprašanje, na katerega bo odgovor jasen samo, če se bo filmsko odpiranje vprašanja kolektivne krivde na Japonskem nadaljevalo in bo postajalo bolj odkrito kot doslej.

EVOLUCIJA

MARKO STOJILJKOVIĆ

Evolucija sovraštva

Kornél Mundruczó je madžarski filmski ustvarjalec, ki rad poseže po velikih temah. Njegove poante so sicer natančne, a vselej nekoliko preveč očitne. Če bi morali najti izraz, ki povzame njegovo delo, vsaj od mednarodnega preboja s filmom **Beli bog** (Fehér isten, 2014), bi bil to izraz »pretenci- ozno«. Mundruczóvi filmi kvalitativno nihajo, posamezne rešitve so sicer lahko zelo ustvarjalne, a očitna potreba po pomembnosti obravnavane tematike po navadi deluje kon- traproduktivno ter zmanjšuje vtis in iskrene namere, ki jih imata s (so)scenaristko (in partnerico) Kato Wéber.

Filmu *Beli bog* je sledila **Jupitrova luna** (Jupiter holdja, 2017), ki se na podoben pretenciozen, rahlo metaforičen na- čin ukvarja z aktualno temo begunske krize in hinavskim odnosom Evrope do te teme. Mundruczó in Wéber sta se nato lotila razvoja mednarodne kariere s širšemu občinstvu dostopnejšim filmom **Koščki ženske** (Pieces of a Woman, 2020), ki se je po premieri v Benetkah podal tudi v bitko za



oskarja. Čeprav film *Koščki ženske* v središče postavlja temo razpada zakonske zveze po tragediji, je nekje na robu zanimava tudi tema generacijskih razlik, zlasti skozi prizmo zapuščine holokavsta.

Obe zgoraj omenjeni temi sta za avtorski dvojec zelo osebni, še posebej za Kato Wéber. Holokavst in njegova zapuščina, torej nekakšna »evolucija« sovraštva in potreba po sovraštvu, sta hrbtenica njenega najnovejšega filma **Evolucija** (*Evolution*, 2021). *Evoluciji* in filmu *Koščki ženske* je skupno tudi to, da sta bila oba teksta originalno napisana za gledališče, nato pa »prevedena« v filmski scenarij. Ta »gledališka komornost« z omejenim številom lokacij je v filmski jezik prenesena z estetiko manjšega števila dolgih in zelo kinetičnih kadrov, za katere je zadolžen direktor fotografije Yorrick Le Saux. *Evolucija*, ki je zasnovana kot triptih, sestavljen iz sekvenc, posnetih v enem samem kadru ali v simulaciji s skritimi rezi, estetiko enega kadra dvigne na novo raven.

Prva od treh zgodb v *Evoluciji* nas popelje neposredno v osrčje teme. Gledamo skupino moških v preprostih črnih delovnih uniformah, ki vstopijo v kletni prostor ter začnejo pomivati tla in stene. Iz razpok in odtokov lezejo vedno večji šopi las, ki na koncu postanejo debeli in dolgi kot vrvi, s katerimi se odpirajo nove in nove luknje in razpoke. Nekje v globini pod tlemi se zasliši otroški jok, zato moški še naprej razbijajo tla in v popolni tišini hodijo proti zvoku, ki jih pripelje do dojenčice. Odpeljejo jo ven, na svetlobo, in grozljivi prizor iz kleti nam postane povsem jasen: od črnih uniform do tušev, ki jih lahko opazimo na robovih kadra. Smo v Auschwitzu, ki so ga ravnokar osvobodile čete Rdeče armade, in dojenčica z imenom Eva (kar je tudi naslov prvega poglavja filma) je med redkimi preživeli otroki, rojenimi tam.

Eva se nato kot stara ženska, ki jo zapušča telesno in duševno zdravje, pojavi v drugem poglavju filma, imenovanem

Lena. Naslovna junakinja zgodbe obišče svojo mamo, da bi našla dokumente, ki bi potrdili judovske korenine njihove družine. Stališči obeh žensk do situacije sta nasprotni, in to z dobrimi razlogi. Lena, ki se je pred kratkim ločila, želi emigrirati v Berlin in v omenjenih dokumentih išče neko oprijemljivo korist – denimo brezplačni vrtec za otroka. Eva pa se po drugi strani ves čas zaveda vseprisotnega antisemitizma, zato je vse življenje skrivala svoje poreklo. Poleg tega ne želi, da bi se njena identiteta zožila na dejstvo, da je preživela holokavst. Želi »samo živeti«, dokler lahko.

Tretje poglavje, imenovano *Jonas* po Leninem sinu, se dogaja v Berlinu. Najstnik Jonas se počuti kot »tujec med tujci« v soseski, ki jo večinoma naseljujejo priseljenci iz Turčije in z Bližnjega vzhoda. Zaradi svojega porekla je pogosto tarča šolskih nasilnežev. Šolsko osebje se ne sme, ne more ali noče vmešavati v »konflikte, uvožene z Bližnjega vzhoda«, kot temu pravijo v filmu, zato je Jonas v boju proti krivicam večinoma prepuščen samemu sebi. Žarek svetlobe v temi predstavlja le sošolka Yasmine, dekle njegovih let in turškega porekla, ki ji ni preveč mar za tradicijo, pri kateri vztraja njena družina. Ali ljubezen lahko premaga zgodovinsko sovraštvo?

Vsaka od treh zgodb lahko stoji sama zase, kot boljši ali slabši kratki film, vendar se kljub pripovednim povezavam, predvsem zaradi stilskih razlogov, preprosto ne sestavijo v celoto. Celo osnovna estetska značilnost filma, že prej omenjena tehnika kader-sekvence, se z napredovanjem zgodbe zdi kot poceni trik, kot da z njim Mundruczó le poudarja svoje režijske sposobnosti. Zgodba, ki jo hočeta povedati s Kato Wéber, je povsem jasna, zato postane osnovna poanta evolucije sovraštva precej banalna in izzveni kot kakšna didaktična pripoved. Vse skupaj postane še bolj očitno, ko pozornost namenimo glasbeni spremljavi, ki narekuje, kako naj se gledalec počuti.

Od vseh treh segmentov je prvi, ki premore nekaj skrivnostnosti in ima skrbno zgrajeno vzdušje, prepričljivo najboljši. Odkritje na koncu učinkuje, pa tudi avtorski postopek kader-sekvence v tem delu deluje najbolj smiselno. Adut drugega segmenta sta predvsem obe igralki, ki prepričljivo interpretirata svoja lika in odločno zagovarjata nasprotni perspektivi, ter bogate metafore Evinega psihofizičnega stanja. Kljub temu pa osrednji del filma traja predolgo, služi le za poanto na koncu in niti ne razlaga niti ne pogloblja nekaterih zanimivejših idej. Tretji segment filma pa skozi svojo temo sledi predvsem estetiki, znani iz filmov, postavljenih v urbano okolje, v katerih se veliko hodi peš, kot sta na primer Linklaterjeva trilogija *Pred* in *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015).

Evolucijo zaznamujejo neenakomerna kakovost posameznih segmentov in vizualna površinskost, ki se na koncu preljuje tudi v sporočilo filma. Morda je bil namen avtorskega dvojca Mundruczó-Wéber iskren. Morda bi bilo treba upoštevati, da so film posneli v času *lockdowna*, v samo trinajstih dneh in z zelo majhno ekipo. Ampak kljub upoštevanju vsega tega *Evolucija* ni impresiven film. Je zgolj še eno pretenciozno delo, tako, kot jih pogosto lahko najdemo na evropskih festivalih in na programih art kinematografov.

ŽIVLJENJE BREZ SARE AMAT

AJŠA PODGORNİK

Ponovno odkrivanje skrivnosti prve ljubezni

Mladinski filmi, ki se dotikajo tematike prve ljubezni, so pogosto precej otročji, njihovi scenariji pa sledijo znani formuli. Prva oseba spozna drugo, navadno na neki slikoviti in nostalgичni lokaciji, kjer že od daleč diši po sladkorni peni, vročem betonu ali zrelih breskvah. Tam se zaljubljenca nekaj časa sprenevedata in si izmenjujeta otožne poglede, dokler se na okoli dveh tretjinah filma ne odločita priznati svoje zaljubljenosti, ki vodi do poljubov in v posebej drznih filmih še do neke prikrite, implicirane spolnosti. Končamo v solzah, saj mora nekdo na koncu počitnic oditi, ali pa do tega dela zgodbe sploh ne pridemo in o njem posledično ne razmišljamo.



Življenje brez Sare Amat (La vida sense la Sara Amat, 2019, Laura Jou) na prvi pogled ustreza večini omenjenih opornih točk. Trinajstletni Pep preživlja poletne počitnice pri babici v majhni katalonski vasi, kjer je v skupini otrok tudi naslovna Sara Amat, v katero je do ušes zaljubljen. Sara se odloči pobegniti od doma, a ne pride prav daleč, saj jo Pep le nekaj ur po iskalni akciji najde v svoji sobi. Tam preživita še zadnje poletne dni, preden se Pep odpravi nazaj domov, Sara pa nekam v neznanu.

Kaj torej ločuje *Sara Amat* od drugih poletnih filmov? Morda mladinskih filmov na splošno?

Najstniške filme pogosto spremljata visoka moralna nota in »pocukrano«¹ sporočilo o tem, kako je na koncu vse v redu in vsi problemi protagonistov izvirajo le iz njihovih hormonskih najstniških možganov. Tako nam na primer film **Zlobna dekleta** (Mean Girls, 2004, Mark Waters) jasno pove, da nadležno in promiskuitetno popularno dekle vedno povzi avtobus, nepriljubljena protagonistka dobrega srca postane kraljica maturantskega plesa skupaj s fantom svojih sanj, odločitve staršev pa kot v **Deset razlogov zakaj te sovražim** (10 Things I Hate About You, 1999, Gil Junger) vedno izvirajo iz njihove neizmerne ljubezni do otrok, ki se je zavejo šele na koncu filma. Da o raznih konotacijah, ki se nanašajo na spolnost, sploh ne govorimo.

V tem vidiku je *Sara Amat* visoko nad filmi svojega žanra. Odlikuje jo odsotnost moraliziranja, po katerem kliče že sam koncept. Zakaj Pep preprosto ni povedal babici, da je Sara pri njem? Saj vendar vidimo, kako prizadet je Sarin oče ob njenem izginotju. Ali ni Sara malo mlada, da bi toliko vedela o spolnosti? A tem vprašanjem se izognemo ob prepričljivi režiji ter nadstandardnih nastopih obeh glavnih igralcev. Film prekipeva od poletne toplote, dolgih noči v soju uličnih svetilk in lenih popoldnevov ob dobri knjigi. Atmosfera pomaga ustvariti nostalgичen občutek,



saj gledalec ne ve točno, kam bi film umestil. Tako lahko vsakega gledalca, tako mladega kot malo manj mladega, film premesti v čas njegove prve ljubezni, Pep pa nenadoma postane lik, s katerim se veliko lažje poistovetimo. Kaj neki bi storili mi, če bi se naša simpatija prikazala v naši sobi in nas prosila, naj je nikomur ne izdamo? Prav zagotovo o tem ne bi povedali babici, bog ne daj policiji.

Spolnosti se film dotika povsem nonšalantno, kar je za najstniško dramo ključno. Poleg zapletanja med njima se Sara implicitno, Pep pa odkrito zapleta še z drugimi ljudmi. Izmenjujeta si tople dotike in mehke poglede v zasebnih prostorih Pepove sobe in babičine terase, kjer ni nikogar, ki bi ju obsojal, tako da ju ne obsoja niti kamera. Njuni skupni trenutki so odeti v tople barve ob glasbeni podlagi, ki jo je za film priskrbel glasbenik Pau Vallvé. Še en aspekt, ki naredi film nekoliko zrelejši, je že omenjena odsotnost nekakšnega sporočila, ki bi nagovarjalo najstniško občinstvo, češ da ni vse tako slabo. Sara se ne vrne k staršem, sporočilo o tem, kako jo imajo v resnici izredno radi, pa nam umanjka. Namesto tega smo nekoliko šokirani ob priznanju njene mame, da ji hčerka v resnici sploh ni tako všeč. Sara sicer pobegne, a se nam na koncu razodene kot potrta štirinajstletna deklica, ki se prav po najstniško razjoče.

Režiserka sama je poudarila, da njen film od drugih podobnih ločuje bolj realiziran ženski lik, ki ima več globine kot kakšna druga protagonistka. Film temelji na istoimenskem romanu avtorja Pepa Puiga, kar režiserkino vizijo naslovne junakinje najbolj omejuje. Kljub prizadevanju, da bi iz nje naredila bolj zaokroženo osebnost, si gledalec ob koncu filma želi več. Glavna oseba je tu še vedno Pep, Sarino globino pa vidimo izrazito skozi njegove oči. Preko Pepa se zavemo Sarine umetniške žilice in preko njega doživljamo njeno poglobljanje v Tolstojevo *Ano Karenino*, ki se tako kot Sara počuti utesnjena v svojem okolju in družbeni vlogi.

Sara sicer na koncu filma ne konča pod vlakom, a njen konec prav tako nakazuje prehod v neznano. Sara se torej prej približa arhetipu fatalne ženske kot opolnomočenega in moškemu glavnemu junaku enakovrednega lika. Ona je že izkušena na področju poljubljanja, spolnosti in življenjskih preizkušenj, in na njej je, da pomaga nedolžnemu Pepu odrasti na tak ali drugačen način. Sara je tam zato, da se Pep lahko od nje nekaj nauči. Kaj je iz izkušnje dobila Sara, nam je nekoliko manj jasno.

Sari Amat si je lahko občinstvo ogledalo na letošnjem mednarodnem mladinskem festivalu Kinotrip, filmu pa je sledil pogovor z režiserko, v katerem se je izredno velikokrat pojavil pridevnik »iskren«. V *Sari Amat* je iskreno ono in tisto, vsi smo se s filmom identificirali, ali ste v film vnesli kakšno svojo izkušnjo, so bila le nekatera izmed razmišljanj in vprašanj, režiserka pa je odgovarjala v svoji rodni katalonščini. Film je na koncu festivala dobil tudi nagrado občinstva, torej lahko mirne duše sklepamo, da vsebuje nekaj, s čimer se je veliko ljudi uspelo povezati.

In to je? To je priključitev spominov na najlepše dele odraščanja. Filmi dandanes velikokrat igrajo na nostalgijo, a redki pri tem zares uspejo. V *Sari Amat* se lahko najde vsak, ki je bil kdaj mlad in srečno ali nesrečno zaljubljen. Kdo še ni lagal o svoji zaljubljenosti? Kdo ne pozna želje po ugajanju vsakemu vzgibu svojega izbranca in potrebe po preživljanju vsake budne minute z njim? Občutka odraslosti po opaznih spremembah svojega telesa? Občutka neizmerne ljubezni po deljenju prvih intimnih trenutkov z drugo osebo? Iskrenost pa najdemo tudi v veliko preprostejših stvareh, kot je pomoč starim staršem pri hišnih opravilih, stikanje po njihovih starih predmetih, igranje s prijatelji in poležavanje ob bazenu. Ta mozaik občutij na koncu sestavi film, ki se kljub nekoliko nerealiziranemu ženskemu liku na pozitiven način loči od svojih sodobnikov.

PRIZORI IZ ZAKONSKEGA ŽIVLJENJA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Razkroj ljubezni in zakona

Šestdelni televizijski »prvenec« filmskega mojstra Ingmarja Bergmana, **Prizori iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap), je leta 1973 zarezal naravnost v srčiko bolečega, katičnega, zapletenega, pogosto sebičnega in grdega razkrajanja zakonske zveze. Marianne in Johan, ki ju v originalu poosebita Bergmanova stalna igralska sopotnika, Liv Ullmann in Erland Josephson, nas v razpršenih intervalih slabega desetletja s precizno igro, ki pred nami z bližnjimi plani v agonijo ujetih obrazov naslika celo paleto skrajnih čustvenih stanj, ponesea skozi eksistencialne krče sobivanjske utesnjenosti, surovih preprirov, afer in subtilnih prehajanj med trenutki nežnosti in topline, pa tudi dokončne naveličanosti, gnusa in vznikov sovraštva med partnerjema, katerih ljubezen se je izpela, izžela, počasi ugasnila ter ju dokončno iztirila na dve ločeni, na novo vzpostavljeni, samostojni življenjski poti. Serija, leto po premieri skrajšana v (danes izrazito bolj znano) 3-urno filmsko verzijo, je od takrat navdihovala morje ustvarjalcev, ki so v središče svojih zgodb postavljali zaton ljubezni in zakona: **Možje in žene** (Husbands and Wives, 1992, Woody Allen), Linklaterjeva trilogija **Pred zoro** (Before Sunrise, 1994), **Pred sončnim zahodom** (Before Sunset, 2004) in **Pred polnočjo** (Before Midnight, 2013) ter celo **Brez ljubezni** (Loveless, 2018) Andreja Zvjaginceva, a šele post-pandemijsko leto 2021 nam je na televizijske ekrane prineslo kar dve adaptaciji, ki nas voajeristično vržeta v tesnobno študijo vse bolj disfunkcionalne partnerske intimne.



Če je tretja sezona **Master of None** (2015-) Aziza Ansarija letos ponudila neuraden *hommage* Bergmanovemu originalu, ki v drzni variaciji v središče zgodbe postavlja temnopolt lezbični par, nam miniserija **Prizori iz zakonskega življenja** (Scenes from a Marriage, 2021) izpod režijske taktirke Hagaija Levija, nastala pod okriljem produkcijske hiše HBO in z zvezdniško zasedbo Jessice Chastain in Oscarja Isaaca, postreže z bolj klasično, varno in predvidljivo priredbo. Serija, strnjena v pet enournih epizod, se prične z razbitjem četrte stene, ko Jessici in Oscarju sledimo v hektičnih pripravah na snemanje, dokler na setu ne zasedeta svojih pozicij in se prelevita v začasni personi: Miro in Jonathana. Levi s tem v objektiv zajame izredne pogoje dela med pandemijo, a se hkrati poigrava tudi z Goffmanovo teorijo predstavljanja sebe v vsakdanjem življenju, ki navsezadnje sugerira, da v naših odnosih do drugih ves čas igramo (družbeno in kulturno predpisane, pričakovane) vloge: žene, moža, matere, očeta, ljubimca, prijatelja, šefa, uslužbenca.

A takoj ko kratek *intro* četrto steno zapre, nas kader vrže v intimo para: na domačem kavču zakonca odgovarjata na vprašanja doktorske študentke, ki proučuje monogamne zakonske zveze z žensko kot finančnim stebrom družine. Serija se tako nemudoma vrne k sistematični in dosledni poustvaritvi originalne predloge ter pred nami razpira igro izjemnih razsežnosti, polno pretanjenih, neverbalnih nians, nevidnih napetosti, nervoznih nasmehov in negotovih pogledov, ki nam skozi pet močnih epizod izrisujejo zakon na robu prepada. Dinamika med Miro in Jonathanom na prvi pogled ostaja enaka: ona je v svojih odgovorih zadržana, neodločna in vznemirjena ob vprašanih, ki drezajo v zasebnost partnerske zveze, medtem ko Jonathan deluje sproščen, komunikativen in samozavesten v podajanju svojih mnenj o monogamiji in zakonski terapiji. A pod površjem tradicionalnega zakona se skriva subverzija družinskih vlog: z Miro





kot karierno in finančno uspešnejšo in Jonathanom kot primarnim skrbnikom njune hčerke Ave.

Seveda ne gre za zanemarljivo spremembo, ki s preobratom sicer identičnega dramaturškega loka elegantno izziva naše trdno zasidrane, kulturno pogojene predpostavke o dinamiki spolov, njihovih vedenjskih vzorcih in moralnih kriterijih. A za sodobni *spin* serije tovrsten preobrat prepogosto izpade nekoliko površinsko ter se izrisuje predvsem kot nezadostno lovljenje valov trenutne družbeno-politične klime. Mira in Jonathan sta navsezadnje še zmeraj heteroseksualna, dobro situirana in visoko izobrazena belca iz bostonskega predmestja, kjer se ona (v okviru uvodnega intervjuja) samoidentificira kot žena, mati in menedžerka v računalniški industriji, medtem ko on v ospredje postavlja sebe kot moškega, Juda, očeta, akademika – samoidentifikacija zakonskega partnerja pa mu povedno uide z jezika. A serija kljub tovrstnim nastavkom svojo empatijo in razumevanje vseskozi polaga v Jonathanovo bojno polje, s čimer Miro postavlja v vlogo absolutne antagonistke.

Seveda ni dvoma: Mira je egoistična, razvajena, materialistična, ambiciozna in na trenutke emocionalno nezrela, a scenarij jo pogosto naslika še kot histerično in manipulativno, predvsem pa kot žensko, ki za doseganje ciljev uporablja svojo seksualno privlačnost, že skoraj v slogu *femme fatale*. Jonathanova čustvena ohromljenost, seksualna zavrtost in pasivnost pa so, prav nasprotno, orisane kot izraz njegovega »kompliciranega« značaja, a serija mu vse tovrstne pomanjkljivosti praktično takoj oprostí, saj je ne nazadnje tisti, ki ženski dopušča, da služi več denarja, medtem ko sam »požrtvovalno« prevzema gospodinjsko vlogo: kuha kosila in hodi po hčerko v vrtec. Njegova zaprtost in distanciranost sta vseskozi potisnjeni v ozadje ter nikoli ne služita kot dovolj oprijemljiv razlog Miri, ki se za (od)rešitev njunega zakona po drugi zanositvi odloči splaviti, kasneje pa, nesrečna,

neslišana, čustveno prazna in seksualno nepotešena, odrešene poišče v dvanajst let mlajšem izraelskem ljubimcu.

Njuno razburkano razmerje v Levijevi reinterpetaciji vseskozi dopolnjuje dinamična kamera, ki pogosto iz roke sledi paru, ko se pretreseno, razburjeno, otožno, nervozno pomika po prostorih hiše. Hiše, ki postaja simbol njunega odnosa in se v drastičnih spremembah premika od idiličnega, popolno opremljenega družinskega doma do neosebnega kataloškega videza, praznih, neuporabljenih sob, selitvenih škotel in nepodpisanih ločitvenih papirjev. Tu se tako pokaže še največje vizualno odstopanje od originala, v katerem Bergmanov redni sodelavec in direktor fotografije Sven Nykvist uporablja skoraj izključno statične kadre, ki v minimalni dinamiki planov in kontraplanov ter povečav, ki v bližnje plane ujemajo prazne, razžaloščene oči in trpeče obraze, gradi na občutku utesnjene klavstrofobičnosti, v katero sta ujeta švedska protagonista. Snemalec Andrij Parekh pa do svojih igralcev pristopa bolj gibljivo in dinamično, s čimer v ospredje postavlja hektičnost sodobnega vsakdana, ki se iz stresnih služb in kaotičnosti skoraj neizbežno preliva tudi v vse pore družinskega življenja.

Prizori iz (buržoaznega?) zakonskega življenja tako, za razliko od Ansarijeve (igralsko in produkcijsko sicer inferiorne) različice, povsem zanemarijo probleme, ki se dotikajo rasne ali seksualne identitete, predvsem pa razredne pripadnosti in z njo povezanih finančnih bremen, stanovanjske problematike in dnevnih bojev za preživetje v kapitalistični realnosti sodobne Amerike. Če se Ansarijevi protagonistki spopadeta z rasizmom in homofobijo okolice, se prepri Levijevе Mire in Jonathanana vrtijo okoli neizživetih individualističnih želja, mlajših ljubimcev, kariernih priložnosti na drugem koncu sveta in plačevanja računov za hčerkinе baletne tečaje, vredne 2500 \$: cena otroškega hobija, ki jasno kaže, kako malo refleksije in razumevanja življenja onkraj privilegijev višjega razreda nam serija resnično ponuja.

RESERVATION DOGS

VERONIKA ŠOSTER

Moje ljudstvo ni kostum

Ob odmevnem primeru izginotja in smrti Gabby Petito, ki je letos septembra in oktobra zavzel družbena omrežja in ameriške, pa tudi svetovne medije, se je začelo (kot že večkrat prej) opozarjati na diskrepanco med pozornostjo, ki jo mediji namenjajo izginulim belkam (t. i. missing white woman syndrome) v primerjavi z izginulimi ameriškimi staroselci. Za kontekst: med letoma 2011 in 2020 je na območju Wyominga, kjer je potekal aktualni primer, izginilo več kot 700 staroselcev, a je vse spolzelo mimo medijskih hiš in njihovih pogosto mrhovinarskih mikrofonov. Na to med drugim opozarja film **Sledi v snegu** (Wind River, 2017, Taylor Sheridan), ki mu lahko kljub pomembni temi in vrhunski izvedbi očitamo ravno to: da je dal prednost zvezdniskim obrazom (Jeremy Renner, Elizabeth Olsen) in spet prezrl prav tisto manjšino, za katero se zavzema. Tu na prizorišče stopi ekscentrični Taika Waititi, ki se ga nikakor ne naveličamo in s svojo senzibilnostjo vedno zadene v polno. Tokrat se skupaj s Sterlinom Harjom podpisuje pod serijo **Reservation Dogs** (2021–), ki je prava tektonska prelomnica: gre za prvo serijo, ki je vključila staroselske pisce in režiserje, skupaj s skoraj v celoti staroselsko igralsko zasedbo in produkcijsko ekipo; tudi posneta je v celoti v Oklahomi, kjer se dogaja. Waititi je glavno vlogo pri produkciji

prepustil Harju, ki prihaja prav s tega območja, kar nekaj zgodbenih niti, ki jih vidimo v seriji, pa so navdihnili dogodki iz njegovega otroštva in odrasčanja.

Serija, ki bi ji lahko nadedli žanrski označevalec komična drama, po svojem tonu še najbolj spominja na **Atlanto** (2016–), le da je malo manj *meta*. Obe se ukvarjata s težkimi družbenimi situacijami skozi rahlo suh humor. Seveda pa lahko največ vzporednic najdemo v Waititijevi vampirski eskapadi **Kaj počnemo v mraku** (What We Do in the Shadows [film 2014, serija 2016–]), ki se opira na tradicijo mokumentarca. Tudi serija *Reservation Dogs* daje občutek, da gledamo nekakšen dokumentarni prikaz življenja v indijanskem rezervatu, sploh z vložki nekaterih likov, ki se zdijo precej samozavedni. Vseeno pa je serija bližje klasični fikciji, ni tako eksplozivna in ekscentrična kot vampirska, ampak veliko bolj prizemljena. Ustvarjalci so ubrali bolj umirjen pristop, da vsi dogodki delujejo naravno, mimobežno, kot da smo postali del skupnosti, okrog katere se serija godi.

Za trenutek se je treba ustaviti še pri naslovu, ki se navezuje na Tarantinove slavne **Stekle pse** (Reservoir Dogs, 1992), katerega oboževalec je, če sklepamo po posterju v njegovi sobi, eden izmed protagonistov Bear (D'Pharaoh Woon-A-Tai). Gre za besedno igro, ki v ospredje postavi rezervat, v katerem kraljuje naša lokalna *tolpa*, ki jo poleg Beara sestavljajo še Elora Danan (Devery Jacobs), Cheese (Lane Factor) in Willie Jack (Paulina Alexis). Tarantinov izraz izhaja iz poimenovanja za velike podgane, ki se zadržujejo ob rezervoarjih, Harjov pa iz klateških psov, ki živijo v rezervatih (t. i. rez dogs). V primerjavi z izvirno peterico so štirje najstniki veliko bolj povezani in iskreni, čeprav ima vsak svoje probleme. (Med njimi ni izdajalca, je pa izguba njihovega petega člana Daniela, ki je pred kratkim preminul.) Zapletajo se v razna kriminalna dejanja, a so ta nekje na meji med neškodljivim, smešnim in sramotnim – obenem pa se kot pomembni člani





skupnosti rahlo ironično borijo proti drugim prestopnikom. Najbolj prepričljivo je, da so zelo neheterogena skupina, ki se nikoli ne odloči za jasno strategijo, ampak bolj kot ne pohaja in zapravlja čas po rezervatu, kot pač to radi počnejo najstniki povsod. Poleg starosti jih družijo predvsem izguba enega člana, ki je sprožilec za dogodke prve sezone, saj se tudi zaradi njegove želje po pobegu in doseganju ameriških sanj še vedno ukvarjajo s tem, da bi zbrali dovolj denarja za odhod v Kalifornijo.

Serija si ne dela utvar glede življenja v rezervatih; veliko je alkoholizma in drog, uničenih in poteptanih sanj, zamlčane preteklosti, predvsem pa skupne travme ljudstva, ki sta mu bila odvzeta zemlja in način življenja. Zato v seriji večkrat naletimo na prizore in pogovore o »ameriški zemlji«, ki je dejansko ukradena, kar je vsakič začinjeno s pikrim humorjem in hkrati ostrim obsojanjem. Tu ni popuščanja, a tudi ne dramtiziranja ali obupovanja. Gre bolj za stanje, ki je krivično, a je nepopravljivo, saj je situacija prignana do take skrajnosti, da so se znašli v začaranem krogu, iz katerega je praktično nemogoče pobegniti. Vseeno pa v seriji ni čutiti zamorjenosti, temveč le pristen humor, ki zasvoji že od prve epizode in drži našo pozornost čisto do zadnje, kar je težka naloga in uspe malo komičnim serijam. Tako prepričljiva je lahko predvsem zaradi tragičnosti, ki preseva skozi njene pore ravno dovolj, da obarva dogajanje, a ga ne zaduši. Ker je serija sestavljena iz naključnih, mimobežnih trenutkov, nepomembnosti in navideznih banalnih stvari, bi lahko delovala preveč kolažirano oziroma brez rdeče niti, a ker gledamo življenje, ki so pač polna takih trenutkov, je vse skupaj le še bolj organsko in zato bolj iskrivo. Prav tako je v naključnih dejanjih prijaznosti veliko topline in nežnosti, nujne za preživetje v surovih razmerah, in ker serija ne napihuje etičnosti članov niti ne moralizira, se svetlikajo po-tihoma, a niso spregledana. Serija je bogata s podrobnostmi,

pa tudi s širšim družbenim komentarjem, ki je hočeš nočeš vrezan v samo bistvo rezervata.

Kot v vsaki kakovostni seriji, ki temelji na likih, kakšna epizoda izstopa zaradi uspešnega preboja v značaj ali preteklost posamezne osebe. Ker člani skupine travmo Danielove smrti predelujejo skupaj, a tudi vsak zase, so osrednje epizode osemdelne serije posvečene posameznemu članu ali članici. Prav vsi so tako človeški, da jim je užitek slediti, a še posebej pretreseta »Hunting« (6. epizoda) in »California Dreamin'« (7. epizoda), kjer blestita Willie Jack na lovskem pohodu z očetom in Elora Dean, ki opravlja vozniški izpit. Obe sta močno zaznamovani z Danielovo odsotnostjo, obenem pa ravno skozi njuni osebni zgodbi vidimo, kako je smrt člana vplivala na tesno povezano skupnost in kako se trpljenje kot lepljivi katran zliva po generacijah in jim ne pusti dihati. Ta kolektivnost, ki se čuti, ni zaigrana, ampak je del skupnosti, ki mora držati skupaj, saj jim drugega ne preostane. Niti eden izmed likov ni stereotipen; jasno je, da serijo ustvarjajo ljudje, ki temo poznajo od blizu, osebno, ki jo pravzaprav živijo. Prav tako se v obnašanju likov čuti vsakdanja ležernost, saj ni potrebe po pompoznosti ali senzacionalnosti, ker *ti ljudje itak nikogar ne zanimajo*, kot jim s svojimi dejanji in odnosom jasno in glasno sporočajo ZDA. Licemersko jih obravnavajo zaradi položaja, v katerem so se (kar sami?) znašli, pripisujejo jim krivdo in odgovornost za njihova pogosto zavožena življenja, obenem pa si za noč čarovnic nadenejo njihova oblačila, kot da so tudi staroselci le nekakšen *kostum*, neka kurioziteteta, neki artefakt, ne pa dejansko ljudstvo, ki mu je bila odvzeta domovina, njihovo verovanje pa spodsekano na raven vraževerja. Serija, ki je bila v septembru na srečo že potrjena za drugo sezono, ima izjemen pomen, ker ni hinavska, saj njena vsebina dejansko korespondira z izvedbo. In to je redkost.

SQUID GAME

JASMINA ŠEPETAVC

Igre, v katerih se najdemo

Po pesmi *Gangnam Style* je svet okupiral nov korejski fenomen po imenu **Squid Game** (Ojing-eo Geim, 2021). Vsakič, ko smo se v zadnjih tednih povezali na medmrežje, se nismo mogli izogniti vrsti člankov, memejev, gifov, klipov ipd. o novi Netflixovi seriji, ki je v rekordnem času postala najbolj gledan produkt giganta pretočnih vsebin. Premagala je celo limonadasto seksi viktorijansko romanco o lepih bogatih ljudeh, **Bridgerton** (2020–)! Če obe deli primerjamo, lahko samo zmedeno ugibamo, kako deluje globalni gledalski okus (tega verjetno marsikdaj ne ve niti Netflixov vodilni kader, za katerega se včasih zdi, da financira deset slabih, da jim uspe dobiti eno dobro serijo ali film): če je *Bridgerton* prijetna pastelna podoba sveta o ljudeh z veliko »drame«, a z malo dejanskih problemov, imajo liki serije *Squid Game* toliko težav, da zgodba ne more nikoli zapasti v romantizacijo njihovih koncev. V trenutku, ko jih spoznamo, vemo, da se za njih zgodba ne more zaključiti srečno.

Naslovni junak Seong Gi-hun je globoko zabredel – po ločitvi živi pri ostareli in zgarani materi (Kim Young-ok), bolj malo dela, rad pa polaga stave na konjskih dirkah, saj vedno znova pričakuje, da bo sreča na njegovi strani. A njegov konj ne zmaga skoraj nikoli, zato dolguje denar posojevalcem, ki ga z nasilnimi izterjevalci stalno lovijo po mestu. Ko izve, da bo njegova nekdanja žena vzela njuno prikupno in do očeta izjemno razumevajočo hčer v ZDA, obupano išče nov prihodek, saj si predstavlja, da bo lahko tako obdržal skrbništvo. Takrat na podzemni postaji sreča skrivnostnega moškega s kovčkom denarja (Gong Yoo), ki Gi-huna izzove na partijo korejske igre ddakji (v svoj iskralnik vpišite squid game + ddakji in dobili boste več tisoč zadetkov). Vsakič ko Gi-hun zmaga, dobi 100 tisoč wonov, če izgubi, ga lahko moški močno udari. Zasvojenec z igrami se ponudbi ne more upreti, in moški ve, kako na obupanega protagonista pritisniti; na koncu njunega spopada mu podari poslovno kartico s telefonsko številko in mu pove, da lahko sodeluje v igri, ki bo zmagovalcu

prinesla še veliko več denarja. Gi-hun po premisleku pokliče številko, počaka na črn kombi in se zbudi v prostoru s 455 drugimi zadolženimi igralci – med drugim z otroškim prijateljem iz sošeske (Park Hae-soo), ki naj bi bil uspešen investitor; z obubožanim umirajočim starcem (O Yeong-su); severnokorejsko prebežnico (HoYeon Jung), ki poskuša dobiti denar, da bi v državo pretihotapila starše; in ilegalnim delavcem iz Pakistana (Anupam Tripathi), ki želi poskrbeti za svojo novo družino. V sobo pridejo osebe v roza pajacih, z geometrijskimi maskami in puškami, ter dajo igralcem zadnjo možnost, da gredo nazaj v svojo sivo realnost. Nihče ne odide, zato se lahko krvava igra začne.

Režiser in scenarist Hwang Dong-hyuk se pomembnih družbenih tem ni lotil prvič. V prvencu **My Father** (Ma-i pa-deo, 2007) se je ukvarjal s temo korejsko-ameriškega posvojenca, ki išče biološke starše, v naslednjem filmu **Silenced** (Do-ga-ni, 2011) pa je pod drobnogled vzel resnični primer sistematičnih spolnih zlorab gluhih učencev v šoli v mestu Gwangju. A *Squid Game* je zanj še posebej osebno: med zadnjo ekonomsko krizo je režiser živel pri mami, brez prave finančne perspektive, njegov pobeg pa so bile japonske mange in romani. Med drugim *Battle Royale*, distopična vizija Japonske v prihodnosti, ko se mora na samotnem otoku izbrani razred problematičnih učencev vsako leto boriti do smrti (po romanu je bil leta 2000 posnet istoimenski film režiserja Kinjija Fukasakuja). Tako sta realnost korejske dolžniške krize in vsesplošnega obupa ter fikcija krvavih iger, v katerih preživijo le najbolj pretkani, v Hwangovi domišljiji dobili novo obliko. Režiser je v mnogih intervjujih pojasnil, da je premisa serije *Squid Game* alegorija neusmiljenega kapitalizma, v katerem se borimo vsakodnevno. Kako tanka je linija med »poražencem« in »zmagovalcem« igre, kot je kapitalizem, spretno nakaže že z izbiro glavnega igralca. Korejski zvezdnik velikih in malih ekranov Lee Jung-jae, katerega obraz krasi mnoge korejske znamke in po navadi uteleša eleganco, v seriji igra resigniranega reveža, vedno malo zanemarjenega, z nekoliko bebavim izrazom, ki nakaže, da večino časa ne vidi širše slike svojih okoliščin. Na drugi strani se Cho Sang-woo (Park Hae-soo), njegov otroški prijatelj, ki se je uspel rešiti omejitev svojega porekla, spet znajde tam, kjer je začel, s to razliko, da se je po plezanju na družbeni hierarhični lestvici prepričal, da je njegovo življenje vredno več od ostalih v sobi. Vsak lik nam nastavi ogledalo sodobne neenakosti, a raja, ki igra krvave otroške igrice za denar, je navsezadnje vedno poraženka širše igre, ki poteka onkraj njenega obzorja. Kmalu lahko vidimo, da jih skupina



pravih »zmagovalcev« gleda na velikem ekranu, pije dober viski in se zabava ob vsaki smrti.

Temo eksploatacije in obupa zna korejska kinematografija prikazati na prav poseben način. Pri tem nimamo v mislih samo **Parazita** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon Ho), ki je zakoličil njeno mesto na globalnem filmskem zemljevidu. Preden jo je tja sploh postavil Park Chan-Wook s svojim **Starim** (Oldeuboi, 2003), se je korejski film v devetdesetih ukvarjal predvsem z obstranci, ki so bili poraženci hitro rastoče, neizprosne in nemalokrat koruptivne ekonomije. Kmalu je postalo jasno, da je meritokracija mit, korejski kinematografiji pa je večinoma uspelo ustvariti niansirana dela, ki so razredne razlike postavila v središče svoje zgodbe, pri čemer so bile zgodbe mnogo bolj naklonjene vsakdanjim junakom filmov, ki so morali za preživetje storiti nepredstavljive reči, npr. prodajati ledvice ali ugrabiti otroke (glej npr. Parkov **Sympathy for Mr. Vengeance** [Boksuneun naui geot, 2002]). Na drugi strani pa so *chaeboli*, lastniki korejskih konglomeratov, v filmih in dramah postali del rokohitskega trika, s katerim so ustvarjalci prikazali vse, kar je narobe s sodobno družbo, v liku brezbržnega bogataša.

Tako skupina požrešnih kapitalistov, ki jih *Squid Game* večinoma (obstaja pomembna izjema) prikaže kot enodimenzionalne perverzne psihopate, ki plačajo za ogled skrajnostnega resničnostnega šova, ni nekaj, kar bi nas pretirano presenetilo. Ko jih serija poskuša razumeti, ji bolj kot ne spodleti – nekoliko nejasni filozofski razplet motivov organizatorja igre je verjetno najbolj medel del devetih epizod. Na drugi strani pa zgodba ne naredi napake romantiziranja revnih – vsak od igralcev je večdimenzionalen, na koncu pa so ne le za preživetje, temveč predvsem za denar vsi pripravljeno storiti kruta dejanja.

A paradoks družbenokritične televizije je, da se hkrati nobeno komercialno delo, naj bo še tako politično, ne more

izogniti delovanju v sistemu, ki ga poskuša kritizirati. Način, na katerega je bil *Squid Game* sprejet, je popoln primer kapitalistične kanibalizacije na delu: visoko stilizirana serija, ki se večinoma dogaja na posrečeni pisani kulisi različnih sob, vsake namenjene novi igri, je postala vroča potrošna roba. Vsak element serije je spodbudil val nakupovanja in sledenja trendom – ljudje so spet odkrili tradicionalno slaščico iz sladkorja po imenu *dalgona*, ki se pojavi v enem od izzivov; Amazon je zabeležil veliko povpraševanje po zelenih trenirkah s črto, ki jih nosijo igralci, za noč čarovnic pa so bili priljubljeni tudi pajaci in maske ječarjev; pop-up sobe, posvečene seriji, vam omogočajo, da igre (v nesmrtonosni obliki) doživite sami; korejska podjetja so igralkam_cem, ki so v seriji nastopili, ponudila mikavne pogodbe za zastopanje njihovih znamk; Netflix pa je zabeležil še en hit. Ne gre za to, da bi pričakovali, da je lahko ena serija katalizator večje družbene spremembe, a film in televizija imata moč, da ideje in zgodbe ponese na svet, naredita nevidno vidno, nas spodbudita k misli.

Squid Game kot nov kulturni fenomen zakomplicira možnost naše kritičnosti: kot opozori kritik Varietyja Daniel D'Addario, serija deluje kot naša »resničnostna« oddaja, ki jo gledamo z enako mero fascinacije kot fiktivna skupina bogatašev, nad katerimi se ob ogledu zgražamo. Čeravno, kot prizna sam kritik, fikcije in resničnosti ne gre enačiti, *Squid Game* hodi po meji med kritiko sistema, ki ustvarja tovrstni boj za prevlado, in njegovim udejanjanjem za gledalsko zabavo. Četudi se nam zdi, da nam gledalska pozicija parabole o kapitalizmu omogoča opazovanje, razumevanje in kritiko od zunaj, posledice serije kažejo bolj kompleksno sliko: podobno kot igralci v seriji smo zaposleni z vsakdanjim preživetjem in trošenjem – analiziramo vsebino serije, občudujemo njeno estetiko, kupujemo z njo povezane produkte – a zdi se, da smo samo obrobni igralci, ki zares ne razumejo, kako premagati igro, v katero smo se ujeli.

BENETKE 2021

SIMON POPEK

Benetke 2021: Bitka za proste sedeže

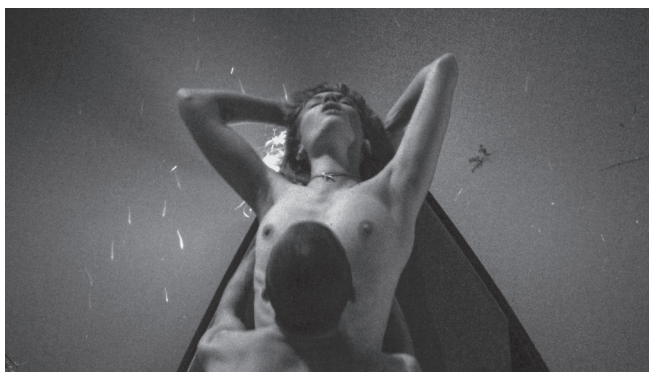
78. beneški filmski festival, 1.–11. september 2021

Benetkam je uspelo: kot edini festival prestižnejše kategorije bo pandemijo prebrodil brez odpovedi ali spletne izdaje. Dvakrat so nam omogočili fizično izdajo s 50-odstotno kapaciteto zasedenosti dvoran in dvakrat izpeljali organizacijsko in varnostno spodoben dogodek. V drugo je bila bitka za proste sedeže sicer brutalna; Alberto Barbera in kompanija niso računali na povečani kontingent mednarodne javnosti. Polovično število prostih sedežev je bitko za vstop v dvorane iz realnosti prelilo v virtualno bojišče. Počutili smo se kot v kakšni 16-bitni arkadni igri iz osemdesetih let, kjer je treba nasprotnika eliminirati z vsemi sredstvi, predvsem pa s časovno usklajeno strategijo. Beneški kartični sistem milosti ni poznal; če si zamudil več kot minuto od trenutka, ko so šle novinarske vstopnice na splet, si ostal brez vsega, in tudi ob pravočasnem logiranju si – kot v kakšni distopiji – nemalokrat samo nemočno opazoval, kako se tiste zelene pike (»prosti sedež«) s svetlobno hitrostjo spreminjajo v rdeče. Posledično smo bili podvrženi največji hereziji cinefilije, brkljanju po mobitelu *med* predstavo in

rezerviranju vstopnic na karseda nemoteč način. Alternative ni bilo, *kill or be killed*.

Nekako v tem duhu se je odvil tudi najboljši film festivala, v Orrizontih predstavljena **Atlantida** (Atlantide, 2021), celovečerni prvenec eksperimentalno navdahnjenega italijanskega cineasta in vizualnega umetnika Yurija Ancaranija, v beneško laguno postavljena variacija na **Hitre in drzne**, sicer pa simfonija mesta in eksperimentalni trip na temo dirkaškega mačizma, spolnosti in upora proti sistemu. *Atlantida* je intimna, atmosfersko mogočna in pripovedno abstraktna različica ameriške dirkaške franšize, Ancaranijevi protagonisti so mladi lokalni brezdelneži, ki v čolnih s super močnimi motorji dirkajo po laguni in kljubujejo lokalni policiji. Nekateri dilajo drogo, npr. osrednji lik Daniele, ki v permanentni bitki za najhitrejšega lagunskega dirkača prestopi mejo ter si odtuji vrstnike in somišljenike. Ancaranijev film, napolnjen z odurno (a témi primerno) tehno štanco, je bil zasnovan brez scenarija. Ker je to na platnu jasno razvidno, ga lahko dojemamo bodisi kot stominutni videospot bodisi kot nekakšno avantgardno videoinstalacijo, primerno za galerije. Benetke namreč predstavi v neki povsem drugačni luči: neonsko osvetljeni gliserji (»nightriderji«) se v pomračeni laguni zdijo kot fantomske prikazni, ko pa gledalca udari novica o tragičnem dogodku, nam Ancarani nameni še sklepno sublimacijo svojega vizualnega sloga, eksperimentalni *tour de force* z 90-stopinjskim naklonom kamere, ki spominja na Kubrickovo *Stargate* sekvenco iz **2001: Odiseje v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968).

Na festivalu je malce presenetljivo zmagala francoska režiserka Audrey Diwan, katere prvenec **Dogodek** (L'événement, 2021) bi bilo krivično označiti za francosko verzijo Mungiujevega canskega zmagovalca **4 meseci, 3**



Atlantida (2021)



Cenzorka (2021)



Dogodek (2021)



Vzporedni materi (2021)

tedni, 2 dneva (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007). Kot kaže, pa filmi o ilegalnem splavu v represivnih sistemih prinašajo nagrade na največjih festivalih. Ne le Mungiu in Diwan, tudi letošnja canska zmagovalka Julie Ducournau ima v filmu **Titan** (Titane, 2021) eksplicitno prikazano sceno samoabortiranja, ki nekatere gledalce požene iz dvorane. V smislu prepovedi in kriminalizacije splava je bila tudi Francija sredi šestdesetih let represivni sistem, in v tem sistemu se mora znajti dvajsetletna študentka komparativistike iz Avignona, ki nenačrtovano zanosi z vrstnikom in s problemom kako pak ostane sama. *Dogodek* brez senzacionalizma obravnava predvsem problem osamljenosti in nemoči dekleta, ki se ne more zanesti ne na starše ne na zdravnike in ne na vrstnike.

Mlade matere so tema še enega v Orizzontih predstavljenega filma. Češki režiser Peter Kerekes je v Ukrajini posnel **Cenzorko** (Cenzorka, 2021), zanimiv hibrid med insceniranim dokumentarcem in avtentičnim prikazom razmer v ukrajinskem zaporu za ženske, ki ga povečini poseljujejo nosečnice, morilke, mame – v tem vrstnem redu. Kerekes je sprva dodobra spoznal drobovje sistema za zaporniškimi zidovi v Odesi, da bi za osrednjo vlogo morilke očeta svojega otroka (ki ga rodi kmalu po prihodu v zapor) nazadnje angažiral profesionalno igralko, tudi zato, ker je večina deklet v zaporu služila pogojne kazni in je bila fluktuacija precejšnja. *Cenzorka* neizprosno odstira sivi zaporniški vsakdan mladih mamic; ne le da imajo z otroki minimalne stike, zaporniška pravila so neizprosna: po treh letih bodo njihovi otroci predani v sirotišnico. Po drugi strani film ponuja igrivo dvoumnost, nikoli namreč nisi povsem prepričan, kdo je resnična in kdo namišljena zapornica, kaj je avtentično in kaj inscenirano.

Kot da dva filma o nosečnicah oziroma mladih mamah ne bi bila dovolj, je tu še tretji. V **Vzporednih materah**

(*Madres paralelas*, 2021) skuša Pedro Almodovar po zelo dolgem času – vsaj od **Cveta moje skrivnosti** (La flor de mi secreto, 1995) – delovati angažirano in politično relevantno. Njegova zgodba o zamenjanih dojenčkih ob porodu vsebuje paralelo z usodo prednikov ene izmed junakinj (Penelope Cruz), ki so ji falangisti med državljansko vojno ubili pradedka. Almodovar med drugim citira urugvajskega pisatelja in esejista Eduarda Galeana (»Zgodovine se ne da utišati«), ampak naj nas to ne zavede. V svoji srži je film *Vzporedni materi* klasična melodrama o mladenkah, ki v porodnišnici istočasno pričakujeta porod, a starejša Janis, samostojna in partnersko nevezana (kot vse njene prednice), kmalu ugotovi, da njen sin ni podoben ne njej ne očetu. Janis se po porodu spoprijatelji z mlajšo porodnico Ano, med dvomi o očetovstvu pa šokirana sprejme nepričakovane rezultate DNK testa. Na papirju je zadeva hudo melodramatična, toda Almodovarjeva režija transcendirata malce puhlo dramsko zasnovi, ki so jo drugi na podoben način obdelali nešteterat. Film ni ne velik ne pomemben režiserjev dosežek, je pa spodoben primer Almodovarjeve pozne modrosti.

Ženske teme so bile prevladujoča sila beneškega festivala, čeprav Albertu Barberi še vedno očitajo programski šovinizem in premajhno naklonjenost avtoricam – posebej v tekmovalnem programu, ki je letos gostil štiri ženske podpise. Bolj »vroče ženskega« filma od **Izgubljene hčerke** (The Lost Daughter, 2021) si v tem trenutku verjetno ni moč zamisliti; ekranizacijo romana Elene Ferrante z Olivio Colman v glavni vlogi je režirala debitantka, ameriška igralka Maggie Gyllenhaal. Dogajanje je prestavila na grški otok, kamor na delovne počitnice prispe predavateljica primerjalne književnosti (še ena komparativistika!) s Harvarda. Tam pa ne najde rajskega okolja, prijaznih domačinov in zrelaksiranih turistov,

temveč kolekcijo agresivnih, arogantnih, pretirano vsiljivih ali prešuštvujočih ljudi. V tem filmu skratka ni niti enega poštenege in normalnega lika, »normalna« ni niti junakinja, ki nosi lastno prtljago slabih in moralno vprašljivih življenjskih odločitev. Maggie Gyllenhaal v svojem prvencu prepričljivo, psihološko intrigantno in skorajda suspenzivno izriše opresivno okolje degeneriranosti, tendencioznosti in preračunljivosti, nekakšen mediteranski purgatorij, v katerem se – bolje pozno kot nikoli – prepozna tudi junakinja. Bleščeč prvenec.

Xavier Giannoli, nikoli ljubljene festivalne publike, je v Balzacovih *Izgubljenih iluzijah* (Illusions perdues, 1843) prepoznal genezo sodobne medijske histerije, manipuliranje z dejstvi, *fake news*, prodajanje ugodnih medijskih odzivov najboljšemu ponudniku, tendenciozno kritiško vrednotenje gledališča in literature, politično polariziranost in tako dalje. Vse to so časopisi, ki so v njegovem času (okrog 1820) prvič dobili izjemno moč, odkrili že tedaj. Razlog? Nepraktične tiskarske plošče je nadomestila rotacija in časopisi (tudi knjige) so postali množični medij, ki je vse bolj oblikoval javno mnenje. Giannoli v prvi plan postavi mladega podeželskega pesnika Luciena, ki bi rad uspel v Parizu. Uspeh kmalu pride, vendar ne kot pesniška glorijska, temveč kot slava kontroverznega časopisnega kolumnista, ki piše po diktatu; če neki dogodek ustreza agendi lastnika in urednika, bo umetniško delo hvalil, če ne, ga bo razsul. V tej histeriji vse številčnejše tabloidnosti Lucien, kot se temu reče, proda dušo antiobjektivističnemu mediju, obenem pa si – kompromitiran, kot je – vseeno vseskozi želi naklonjenosti aristokracije ter nekdanje mentorice in oboževalke. **Izgubljene iluzije** (Illusions perdues, 2021) so resda hudo konservativno realizirana zgodovinska drama, prepojena s klišejskim fabuliranjem 19. stoletja in stereotipi *off-glasu*, toda urgentnost in zgovornost sporočila je nesporna; to je film o obdobju, ko se je civilizacija odločila, da je vse naprodaj in podrejeno dobičku.

Naj omenim še dva vzhodnoevropska filma, po ničemer izstopajoči dramati, ki sta zanimivi predvsem zaradi svoje zgodovinske in politično-geografske umeščenosti. Ukrajinec Valentin Vasjanovič postaja ljubljene festivalnega krogotoka, kar potrjuje **Odsev** (Vidblisk, 2021), po eni strani brutalno realistični, po drugi pa (pretirano) metaforični diptih o grozotah ruske agresije na vzhodu Ukrajine in poskusih posameznikove psihične in fizične rehabilitacije. Kirurga Sergeja ruski separatisti ujamejo in vržejo v ječo, kjer ga z znanцем grozljivo mučijo in od njega zahtevajo informacije. Po vrnitvi v komfortno stanovanje skuša zaživeti normalno življenje in znova navezati stik s hčerko in nekdanjo ženo. Ključno

je kirurgovo razmerje s hčerko, ki v poginulem golobu, žrtvi Sergejevega okna, doživi prvo izkustvo s smrtjo ... kar Vasjanovičev film, ki v vsakem gibu, dejanju ali emociji išče globoko metaforiko, naredi še bolj posiljeno akademskega. Ko bi se malce sprostil in pustil zadihati avtentičnim emocijam, bi Vasjanovič, ki si za vsako »sporočilo« vzame obilo časa, lahko naredil zares močno protivojno dramo.

Film **Kapitan Volkonogov je zbežal** (Kapitan Volkonogov bežal, 2021) sta Aleksej Čupov in Nataša Merkulova postavila v trideseta leta 20. stoletja, ko je Stalinov teror rezal vrhuške leningrajske policije in tajne službe. Sledijo si množične aretacije in eksekucije »sovražnikov naroda«, v objemu tega vrtinca pa se znajde tudi naslovni junak (letos vseprisotni Jurij Borisov, novi superzvezdnik ruskega filma), pripadnik tajne policije in tudi sam mučitelj ter eksekutor, ki nekega dne spozna, da so ure štete tudi njemu. Pa zbeži, skupaj s spiskom eliminiranih nesrečnikov, za katere so svojci prepričani, da so bili deportirani v gulag. Osrednji zaplet je preprost, Čupov in Merkulova vzpostavita prepričljiv narativni stroj »človeka na begu«, ki mu kmalu po začetku podelita še ščepec moralnega imperativa: Volkonogova v surrealnem prizoru iz pekla obišče nekdanji kamerad in mu sporoči, da bo njegova duša lahko odrešena, ampak samo v primeru, če mu eden od svojcev ustreljenih nesrečnežev odpusti nasilna dejanja! Težko bi rekel, da gre za obsodbo stalinizma, montiranih procesov in hitrih eksekucij; avtorja vse prevečkrat uvedeta elemente igrivosti in celo *deadpan* humorja, Stalinovo Rusijo pa prikažeta kot stripovski vrtljak življenja in smrti. V bistvu gre za parafrazo *Posebnega poročila* (Minority Report) Philipa K. Dicka, kjer vsi obsojeni in usmrčeni »še niso bili krivi«, a so oblasti poskrbele, da »so jih odstranile, še preden so zakrivilo protisovjetsko dejanje«.



Izgubljene iluzije (2021)

Kuriranje (in ljubezen) v času korone

MAŠA PEČE

Leta 2017 sem za februarско-marčevsko številko Ekрана prispevala besedilo z naslovom »Jaz, enkratna filmska projekcija«. Objavljeno je bilo v rubriki Ozadja, ki je razkrivala drobnejše dela različnih s filmom povezanih poklicev. Moj prispevek je govoril o filmskem kuriranju. Nastal je na podlagi desetletnih izkušenj pri pogajanju in prikazovanju filmov, ki sem jih nabirala med organizacijo različnih festivalov, zlasti pa Festivala žanrskega filma Kurja Polt in erotičnega programa Kinosloga.Retrosex. Izkušnje so bile sicer sila raznolike, a temeljne prakse zagotavljanja festivalskih filmov so vendarle pričale o določeni ustaljenosti, kontinuiteti. Vsak nov program je prinesel nove zgodbe in izzive, toda v formi nadaljevanja, *sequela*. Nato je prišla korona in z njo popoln *reboot* festivalskega kuriranja. Pravzaprav kar dva. Prvi je prišel kot topel, prijateljski objem, drugi kot ledena prha. In slednji je razlog, da se je pričujoče besedilo, sprva načrtovano kot poročilo z letošnjega festivala Fantasia v Montrealu, prelevilo v ponoven razmislek in koronski pristavek k prvotnemu zapisu o kuriranju enkratnih filmskih projekcij.

Najprej selekcija

Leta 2020, le nekaj mesecev, preden se je svet postavil na glavo, sem sprejela delo na osrednjem avstrijskem festivalu fantastičnega filma SLASH na Dunaju. Kot sokuratorica in koordinatorka programa imam tam dve poglavitni in precej obsežni nalogi: za potrebe programske selekcije si ogledam glavnino žanrskih filmov, ki nastanejo v danem koledarskem letu, nato pa izbrani celovečerni program zagotovim, se za filme pogajam in poskrbim, da filmske kopije prispejo na festival.

SLASH je razmeroma velik festival. V 11 dneh se na njem zvrstijo avstrijske in občasno svetovne premiere okoli 60 celovečernih in 40 kratkih filmov. Njegov proračun je zdrav, njegova publika številčna. Tudi v profesionalnih krogih visoko kotira, kar sta letos potrdila otvoritveni **Titan** (Titane, 2021) Julie Ducournau in zaključni **Jagnje** (Dýrið, 2021) Valdimarja Jóhannssona – canska zlata palma in zmagovalec sekcije Posebni pogled. Filma, katerih premierno predvajanje bi prej pričakovali na osrednjem mednarodnem festivalu v deželi, na prestižnem Viennalu. SLASH je skratka dovolj pomemben igralec, da se lahko poteguje za najbolj vroče žemljice.

Če pa hočete vroče žemljice, jih morate videti in kupiti sveže. Moja prva pekarna programske selekcije naj bi bila leta 2020 canska filmska tržnica. Tista v Cannesu, na rivieri. Nato je izbruhnila pandemija, festivali so odpadali kot domine, mi pa smo mesece trepetali, ali bomo filme sploh lahko videli. Takrat pa prvi *reboot*. Filmski svet, soočen s skupnim izzivom in grožnjo, stopi skupaj. Vrstijo se deklaracije solidarnosti in inkluzije, vznikajo dialogi in tovarištva. Prvi topel prijateljski objem na vsesplošno osuplost razpre canska tržnica. Bila je spletna, a za šokantno nizko ceno akreditacije nam je omogočila dostop do domala vse bere tržnice in uradnega programa. Tudi drugi festivali so sledili temu zgledu. Ko smo avgusta za našo septembrsko izdajo iskali še zadnje naslove, sem zaprosila za akreditacijo na festivalu fantastičnega filma Fantasia v Montrealu, katerega program že vrsto let z zanimanjem opazujem, a festival v svoji klasični, fizični obliki navadno ne omogoča ogleda iz daljave. Tudi Fantasia je bila lani spletna in tudi tam so mi z veseljem odprli vrata celotnega programa.



Jagme (2021)



Titan (2021)

Filmski svet, vržen iz tirnic, ni našel le zasilnega (in nujno začasnega) modusa operandi, našel je tudi tovariškega duha. A če je bilo poletje 2020 spletno in solidarnostno, je drugo koronsko leto prineslo drugi *reboot* in tisti mrzel tuš. Filmski festivali so poleti 2021 svoj zasilen (in nujno začasen) modus operandi spet prilagodili trenutnemu stanju. Še vedno niso bili klasični, a tudi ne zgolj spletni, temveč hibridni. Potekali so na spletu in na licu mesta. Pa smo spet zakupili tiste šokantno poceni canske akreditacije, ko pa so se vrata tržnice odprla, na vsesplošno osuplost ugotovili, da je večina stojnic na spletu zaprtih, da je na ogled na voljo le skop nabor in še to manj atraktivnih filmov. Sporočilo je bilo jasno: če niste prišli v Cannes, na riviero, se lahko obrišete pod nosom. Še več sem tako stavila na avgustovsko Fantasio v upanju, da bom tam nadoknadila zamujeno. Pa se je zgodba ponovila. Akreditacijo so mi zopet z veseljem podarili, a prinesla je le dostop do prgišča filmov in še to manj privlačnih. Bi lahko pričakovali, da bo tovariški duh izpuhtel, čim bo stroka po prvem kriznem letu preštela izgube in izdatke? Lahko bi. Toda veste, filmsko kuriranje in prirejanje festivalov terja veliko idealizma, tudi romantike. Ta dva pa neizbežno spremlja naivnost. In prav je tako.

Nato pogajanje

Do filmov smo se nazadnje seveda dokopali, le z veliko zamudo, več dela in truda. Vsakega posebej smo poiskali pri imetnikih pravic in prodajalcih, si jih ogledali, napravili selekcijo in začeli s pogajanjem.

Pa se je hitro pokazalo, da tudi tu ustaljene prakse in uzance več ne veljajo. To smo v zdaj seveda že pričakovali. Levji delež odgovornosti za zgoraj opisano nedostopnost filmskih naslovov namreč ni bil v rokah festivalov, temveč prodajnih agentur, imetnikov pravic tega ali onega filma. In če je bilo pogajanje za sveže, vroče zemljice od nekdanj trd oreh, so te po prvem kriznem koronskem letu postale dragocene kot rožnati diamanti, poskus, da bi jih spravili od povabila do platna, pa včasih tako neskončen in brezupen, kot bi iskali štiriperesno deteljico ali tistega irskega škrate.

Nekateri prodajalci, s katerimi sodelujemo že vrsto let, so svoje cene potrojili. Drugi so sklenili v neskončno čakati na donosnejše priložnosti in prestižnejše festivale, dokler jim niso filmi nazadnje zastarali in nemo poniknili. Tretji so nam prijazno prodali pravice, nato pa nas poslali na pravi orientacijski tek z ovirami, da bi našli sam film, filmsko kopijo, ki jo lahko zavrtimo gledalcem. Naj za ilustracijo slednjega vzamem najbolj drastičen primer, za katerega

pa se bojim, da lahko kaj hitro preraste v splošno prakso. Komična grozljivka **Volkodlaki so v hiši** (Werewolves Within, 2021) Josha Rubena v filmskem in žanrskem smislu sicer ne prinaša nič presežnega, ker pa je posneta po istoimenski računalniški igri, jo je dunajska *gaming* publika na festivalu pričakovala. Festival pa je dovolj obsežen, da izrecnim željam in pričakovanjem, če se le da, tudi ustreže. Ker gre za komercialno bolj potenten film, je bilo kajpak pričakovati, da so ga že odkupili v distribucijo za nemško govoreči teritorij, kakor to v Nemčiji, Avstriji in delu Švice pogosto poteka. In res, svetovna prodajna agentura me je nemudoma napotila na nemškega distributerja. Tega je razveselilo, da bo film avstrijsko premiero doživel na našem festivalu, in cena je bila sprejemljiva. Torej, šlo je za znesek, ki smo ga bili za predvajanje komercialno potentnega filma pripravljene odšteti. Nato so začele deževati fusnote. Distributer nam je za ta znesek prodal vse elemente filma ... razen glasbe. Za glasbo v filmu nimajo pravic, zato naj te izsledimo in poplačamo sami. Poleg tega distributer nima v posesti filmske kopije. Kupili smo torej film, ki ga lahko z vso pravico napovemo, ga uvrstimo v festivalski katalog, samo gledalcem ga ne moremo pokazati. Če bi film povrh vsega radi še kazali, potem se moramo obrniti na drugo distribucijsko podjetje, ki hrani digitalno kopijo filma, in jo pri njih najeti. Zdaj se cena že podvoji. Mi (in številni kolegi s festivalov križem sveta) pa se vprašamo: kdo so ta (včasih povsem tehnološka, ne filmska) podjetja, ki so jim distributerji v digitalni dobi poverili izdelavo in distribucijo filmskih nosilcev? So jim prepustili popolno samovoljo pri postavljanju cen zato, ker se sami na stroške izdelave digitalnih filmskih komponent ne spoznajo in jih omenjena podjetja (z njimi pa zlasti nas prikazovalce) peljejo na led? Ali zato, ker so ta strošek tako in tako prepustili prikazovalcu? In ali ta, včasih povsem tehnološka podjetja sploh prihajajo iz filmske branže, imajo izkušnje z ustaljenimi, dolgoletnimi praksami sodelovanja med distributerji in prikazovalci? Ime podjetja v našem primeru je bržkone povedno: Mister Smith. Gre za britansko podjetje. Če bi bilo ameriško, bi se imenovalo John Doe, če bi bilo slovensko pa Janez Novak, *nomen nescio*. Lahko bi si nadelo tudi ime dotičnega filma: Volkodlaki so v hiši. Tu namreč zgodbe še ni bilo konec. Ko smo poplačali pravice in nosilec, smo potrebovali še promocijski material, nekaj slik iz filma za katalog in spletno stran, pa filmski napovednik, morda plakat, skratka gradivo, ki ga brez posebnih prošenj dobite ob zakupu filmskih pravic in je brez izjeme brezplačno. Tokrat pa ne. Tudi ta material je bil v domeni podjetja Janez Novak, kjer so nam

za nekaj promocijskih fotografij zaračunali toliko kot prijaznim neodvisnežem navadno odštejemo za filmske pravice. Napovedniku smo se seveda odrekli.

Tako je po mojih izkušnjah pri organizaciji dunajskega festivala SLASH v preteklem letu in pol vzplamtela in se izpela bratska solidarnost filmske industrije, ta naša ljubezen v času korone. Filmska branža bržkone ni osamljen primer. Morda ste kaj podobnega opazili drugje, pri vsakdanjih opravkih, pri mimoidočih ... A ostanimo pri filmu, kjer smo se znašli v precej absurdni situaciji. Digitalizacija filma naj bi prinesla neslutene ekonomske ugodnosti za filmsko industrijo. Lažja in cenejša naj bi bila snemanje in postprodukcija digitalnega filma, pa izdelava in razmnoževanje filmskih kopij za distribucijo. Ta digitalna revolucija naj bi bila tudi sila ugodna za prikazovalce, ki jim po svetu poslej ni več treba prevažati težkih in okornih 35-mm kopij. Toda te ugodnosti so se nekje na poti do nas zataknila. Zbojniki z digitalnimi nosilci so pogosto še vedno težki in okorni, sami nosilci pa postajajo nov, dodaten prodajni artikel in strošek. Poleg

finančnih prednosti naj bi bilo to digitalno obratovanje tudi bolj ekološko, bolj zeleno. Toda digitalni filmi ne tičijo na belih puhastih oblakih, temveč za svoje hranjenje potrebujejo orjaške sisteme serverjev, ti pa neizmerno in nenehno zalogo električne energije. Nekdo jo mora plačati. Pogosto zadnji v vrsti in kinematografski verigi, to je prikazovalec. Temu pa, upajmo, niti na misel ne bi padlo, da bi to breme preložil na naslednjega in za nas vselej prvega, to je gledalca. ■



Titan (2021)

Digitalna pandemija ali O ohranjanju občinstva in volje do volje¹

JURIJ MEDEN

Le nekaj dni ukrepov omejevanja socialnih stikov zaradi globalne pandemije spomladi leta 2020 je bilo potrebnih, da so se nekateri filmski producenti, distributerji in prikazovalci (tako komercialni kot kulturne ustanove) začeli na novo izumljati kot pretočne platforme. Na ta način so zaobšli običajno – takrat nemogočo – idejo javne projekcije kot svojega osnovnega prikazovalskega načina.

Hitrost in enostavnost te transformacije sta bili opomnik, da je koronakriza le pospešila razširjen in naraščajoč trend konzumiranja gibljivih podob, ki je že dve desetletji postopoma praznil kinodvorane po svetu.

Natančneje: kriza ni le pospešila, pač pa tudi ustoličila trend domačih ogledov kot edino zakonito možnost. V tej situaciji je vsak filmski muzej, vreden svojega imena, moral prepoznati, da njegov *raison d'être* dejansko daleč presega filmsko kuratorstvo v smislu dejavnega, selektivnega zbiranja, ohranjanja, dokumentiranja in prikazovanja filmov; daleč presega vztrajanje pri skrbno kuriranih filmskih programih in prikazovanju filmov v njihovih izvornih formatih.

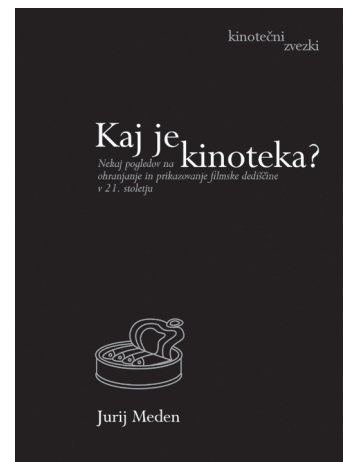
V teh razmerah bi vsak filmski muzej, ki da kaj nase, moral ugotoviti, da je bila njegova osrednja misija vedno tudi ohranjanje občinstva. Občinstva v tem kontekstu ne bi smeli

razumeti kot statistike, kot amorfne množice potrošnikov, napeljanih na prepričanje, da je vsak od njih individualni kurator lastnih domnevno edinstvenih navad in odvisnosti gledanja vsebin na spletu.

Namesto tega govorimo o ohranjanju občinstva kot dejanske, materialne skupine ljudi, ki se zberejo, da bi slavili kritično idejo dejanskega, materialnega javnega prostora, da bi sodelovali pri dejanju upora, ponovni uprizoritvi rituala muzejske predstavitve, da bi na idejo javne filmske predstave odgovorili z javnim izkazovanjem človeške radovednosti in medsebojnega spoštovanja.

Le prek ohranjanja ideje filmskega muzeja kot javnega prostora lahko filmski muzej ohrani idejo občinstva kot dejavne entitete in posledično tudi svobodo načina izkušanja filma.

Jean-Paul Sartre je svobodo opredelil kratko malo kot obstoj naše volje in dodal, da dejansko ni dovolj hoteti, pač pa je nujno hoteti hoteti. Verjetno ne bi preveč pretiravali, če bi si to Sartrovo vrzel med »voljo« in »voljo do volje« predstavljali kot popolno ilustracijo vrzeli med napol zavestnim »klikom na naslednji ogled« in namernim odhodom v lokalno kinoteko. Če bo lokalna kinoteka, tj. svoboda, po krizi sploh še obstajala. ■



1 Meden, Jurij. *Kaj je kinoteka?: nekaj pogledov na ohranjanje in prikazovanje filmske dediščine v 21. stoletju*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2021, str. 87-88.

Kaj je kinoteka?: Nekaj pogledov na ohranjanje in prikazovanje filmske dediščine v 21. stoletju

MATEVŽ JERMAN

V prvi polovici letošnjega leta je v založbi Avstrijskega filmskega muzeja izšla knjiga z naslovom *Kaj je kinoteka?: Nekaj pogledov na ohranjanje in prikazovanje filmske dediščine v 21. stoletju* avtorja Jurija Medena, tamkajšnjega kuratorja in vodje filmskega programa. Medena, ki danes velja za eno vodilnih imen v svetu filmskega kuratorstva in prodornega misleca, dobro poznamo tudi pri nas. Preden je snoval filmski program znamenitega dunajskega *Filmmuseuma* je deloval kot kurator in vodja programa v instituciji z impozantnim filmskim arhivom, muzeju George Eastman v Rochestru v ZDA, še pred tem pa je med letoma 2010 in 2014 vodil programski oddelek Slovenske kinoteke, kjer se je kalil in aktivno deloval vse od konca devetdesetih let.

Dobrih sto strani dolga knjiga v enainpetdesetih poglavjih je rezultat skorajda desetletja razmišljanj in beležk o hranjenju ter prikazovanju filma v zgodnjem 21. stoletju. Zdi se, da se je v tem viharnem obdobju samo na področju hranjenja in prikazovanja filma zgodilo ter spremenilo nepredstavljivo več kot v preteklih stodvajsetih letih obstoja filmskega medija. Izkušnje kuriranja filmskih programov v uglednih filmskih institucijah svetovnega formata na dveh celinah so avtorja soočile z mnogoterimi raznolikimi kulturami, ideološkimi in sistemskimi okoliščinami. V tem času se je zgodil tudi mastodontski in dokončni prehod iz analognega v digitalno prikazovanje, hranjenje in ustvarjanje filma, hkrati pa se je v beleženju in razkrivanju svetovnih filmskih zgodovin spremenilo mnoštvo nazorov, ki so dolgo veljali za samoumevne in dogmatske. Posledično so se vzporedno razvijali in spreminjali tudi pogledi kuratorja, ki je leta 2020, v času prvega zaprtja zaradi globalne pandemije, naposled ujel čas, da osmisli dokončno obliko knjige, katere namen ni predstavitev zgolj ene koherentne teze, temveč predstavitev

enainpetdesetih esejev, enainpetdesetih perspektiv, *prask in glitchev*, poskusov, kako v tem zgodovinskem trenutku razumeti kompleksno celovitost aktualnega stanja na področju ohranjanja in prikazovanja filma.

Pandemija koronavirusa je vrtoglavo pospešila prehod filmskih vsebin na spletne ponudnike filmov na zahtevo, s čimer je izdatno vplivala na spremembo navad občinstva ter v zagato poleg komercialnih kinematografov tokrat spravila tudi filmske institucije in muzeje, med katerimi so številni hitro pristali na še nedavno nepredstavljivo ter začeli svoje programe ponujati prek spleta. S tem se je znova odprlo polje dilem kinotečnega poslanstva, zavezanega performativnemu prikazovanju filmov v izvornih formatih na velikem platnu občinstvu v živo. Meden v enem ključnih poglavij knjige z naslovom *Digitalna pandemija ali O ohranjanju občinstva in volje do volje* stopi v bran razumevanju občinstva onkraj statistike, kot dejanske skupine ljudi, ki se je zbrala na dejanskem, materialnem, javnem prostoru, zato ker ceni kritično idejo sodelovanja v tem dejanju *odpora* – poustvaritvi rituala muzejske prezentacije – in se na idejo javne filmske predstave odzove z vzajemno predstavo človeške radovednosti ter posledičnega medsebojnega spoštovanja. Intervencija v javnem prostoru in alternativa izginjajoči kolektivni izkušnji sta (poleg ogleda filma, ki bi ga težko videli drugje, v najboljših možnih pogojih, po možnosti s spremno kontekstualizacijo kuratorja) med drugim tisto, kar ohranja smisel delovanja kinematografov ali filmskih muzejev v razmerju do individualne izkušnje intimnega ogleda filma na streaming platformah doma. A čar knjige in Medenove misli je tudi v tem, da na drugem mestu o isti temi z veseljem polemizira. Recimo takrat, ko izzove romantični koncept poustvaritve kinotečnega mita »izvirne« izkušnje na velikem

platnu. V poglavju, poimenovanem *Mit velikega platna ali O silah, ki so poganjale prehod od kinetoskopa prek kinematografa do Netflix*, opominja, da pri povzdigovanju ideje ogleda filma na velikem platnu, v izvirnem formatu s filmskega traku, pogosto pozabljamo, da je bila kinoizkušnja prvenstveno utilitarističen in ekonomski izum, ki je znatno pripomogel k ekspanziji kapitalističnega sistema. Kinematografsko prikazovanje filma širši množici je bilo preprosto lažje in precej bolj dobičkonosno od prikazovanja istega filma posamezniku, kakor je to poprej omogočal Edisonov kinetoskop. Obenem pa so filmi ob prelomu stoletja na vrhuncu industrijske revolucije in globalnega vzpona protikapitalistične misli služili tudi kot eskapistično ideološko sredstvo za lažje soočanje z brezupno težaškim načinom življenja delavskega razreda, saj so zamotili množice in prodajali dostopne ter glamurozne fantazije o boljšem buržoaznem življenju (istočasno pa so filmi sami postajali profitabilna industrija). Idealistično stremenje k približku popolne "izvirne" izkušnje prav tako hitro postane bolj problematično in morda tudi obsojeno na neuspeh, ko denimo pomislimo na težko predstavljivo dejanskost izvirne izkušnje ogleda Chaplinove **Zlate mrzlice** (*The Gold Rush*) leta 1925 v natrpanem kinu, kjer se vrti ena od spraskanih distribucijskih kopij, vse ob živahnih odzivih občinstva, ki v potepuhovih prigodah z olajšanjem obuja tudi upanje v svet solidarnosti in sočutja (poglavje *Prikazovanje filmov proti projekciji filmov ali O pristni kinematografski izkušnji*). V zgodnjem 21. stoletju, obdobju virtualnih skupnosti, nenehnega prehajanja med delovnimi mesti in samoizkoriščanja prekarnih delavcev, smo tako priča vzponu predvajanja filmov na malih ekranih in prek streaming platform, ker je tak način distribucije preprosto lažji in precej bolj dobičkonosni kot predvajanje filma v kinu, in spet, tudi zato, ker tak način utrjuje dominantne strukture moči in represije.

Omeniti velja, da Meden po drugi strani recimo nikoli ne zavzame *a priori* antagonistične drže do digitalnih platform za pretočnost filmov in serij, ampak predvsem razodene širino obstoječih protislovij in ponuja iztočnice za kritično misel. Na tovrsten način skozi kratka poglavja knjiga nenehno operira z lahkotno ostrino; ne da bi zašla v relativizacijo ali moraliziranje privlačno obelodanja kompleksne raznolikosti perspektiv do sorodnih tematik. Skozi poglavja s poetičnimi in povednimi naslovi, živahno naphana s citati, primeri, anekdotami, kontemplacijami in nasveti, prodira v srž številnih aktualnih dilem ter ponuja nujne in sveže perspektive – naj gre za prevpraševanje privilegirane zahodnjaške drže pri

vsiljevanju enostranske definicije pravilnih prikazovalnih pogojev ali upoštevanje avtorskih pravic, tudi za ceno (ne) prikazovanja filma občinstvu, ki ga sicer ne bi moglo videti; prevpraševanje determinant in omejitvev splošno sprejetega filmsko-zgodovinskega kanona; oris afirmativnega pogleda na neizmerljiv prispevek piratizacije k širjenju dostopnosti filmske zgodovine; vprašanja odgovornega filmskega programiranja in delovanja v času podnebne krize ... ipd.

Omenjene teme so zgolj nekatere izmed obravnavnih, ki jih kot vrhove ledenih gora preišča (ali skladno z naslovom: opraska) avtor in ki danes tarejo kuratorje, arhivarje, restavratorje, kinoteke, festivale, filmske delavce, pa tudi kritično gledalsko srenjo. Ob tem že sam naslov knjige z zoperstavljanjem prask in digitalnih *glitchev* namiguje na osrednji poudarek knjige in zavezanost vprašanju, kako se soočiti z dilemami ohranjanja analogne filmske dediščine v dobi vsesplošne digitalizacije. Kaj ohraniti, kako to storiti in za kakšno ceno, na kakšne načine ohranjeno prikazovati, kako se spoprijeti s specifično naravo analognih formatov, z materialno, časovno in prostorsko komponento filma, in zakaj je nemara bolj smotrno nekatere filme prepustiti razpadu in pozabi ali zakaj v nekaterih primerih raje ohraniti mite? To so temeljna vprašanja pri hranjenju in prikazovanju filmske dediščine, na katera ni preprostih in enoznačnih odgovorov, medtem ko v bitki s časom iz dneva v dan eksponentno izgubljam nepregledne kilometre filmske zgodovine.

Slovenskega bralca in cinefila bodo vsekakor še posebej pritegnila številna poglavja, ki se dotaknejo tudi domače in regionalne scene. Od specifične materialnosti filma **Ugrizni me. Že enkrat.** (1978/1980) Davorina Marca, ki je film ustvaril z žvečenjem filmskega traku, do presenetljive izkušnje projekcije Dreyerjevega **Trpljenja device Orleanske** (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) z DVD-ja in s post punk soundtrackom v živo na kosovskem festivalu v Prizrenu, od analogij pri predlaganih pristopih k digitalizaciji v skladu z modusom operandi Želimirja Žilnika, pa vse do radoživih anekdot s festivala 35-mm filma v Slovenski kinoteki in poklona gospodu Vladu Pintarju, enemu njenih najbolj zapriseženih obiskovalcev.

Skratka, *Kaj je kinoteka?* je dragocen prispevek k aktualni kritični filmski misli in ena tistih redkih strokovnih knjig, ki se mestoma bere kot leposlovje, mestoma kot filozofija, obenem pa se konsistentno in namensko – ter nemalokrat duhovito – poslužuje protislovij, s čimer razkriva kompleksno naravo lastne teme ter vabi k nenehnemu prevpraševanju dogmatskih prepričan in h globoko etični drži. ■

Etika Deleuzove Podobe-časa

ANŽE OKORN

Na enem izmed družabnih omrežij je bilo nedolgo tega, če ste seveda po nekem srečnem naključju prijatelj določenega uporabnika, mogoče prebrati, kateri izmed vseh Deleuzovih tekstov je, kar se razumljivosti tiče, edina svetla izjema – češ da v vseh preostalih pač enostavno preveč komplicira. Hkrati je bilo na konzultacijah ene redkih filozofskih zvezd našega časa, predvsem pa prostora, vsaj enkrat mogoče slišati, da še tako uspešen študij Deleuzove misli ne more biti nikoli nič drugega kot del akademske industrije, toliko je tega! Sem ter tja, gor pa dol, odlično obiskana predavanja ali en sam dolgčas? Tako rekoč je doktoriral iz *Alice v čudežni deželi* z otroškega oddelka knjigarne, to je *fantasy*! Do zadnjega kotička polne predavalnice. Gre za deleuzovce, deleuzijance ali celo deziluzijance? Vse, vmes pa narcisizem majhnih razlik. So vsi skupaj unikatni ali v ponos le miselni štanci? Celih osem let pijan naproti ciroznim jetrom, ki pa obenem niso nič drugega kot perspektiva zdravja. Zaudarja po postanem, namesto da bi dišalo po postajanju. Zenovski *new age* – vse prej kot pa resna filozofija. Deleuze, šolski primer filozofskega *wannabeja*, ki nas kot pantomimik Adam Driver v filmu **Annette** (2021) Leosa Caraxa počasi ubija z žgečkanjem po podplatih.

Vse to, še posebej pa vse tisto, kar je o Deleuzu mogoče prebrati MED zgornjimi vrsticami, drži kot pribito.

Zato moramo biti glede njegovega premišljevanja v zvezi s filmom še posebej previdni! Mimogrede se nam namreč lahko zgodi, da nam jo Deleuze iz »druge roke« pošteno zagode ... Moje izhodišče bo v prvi vrsti predvsem onemogočiti vse možne deleuzovske rokovnjače, ki smo ga tekom let z nešteto slovarji njegovih temeljnih pojmov oropali dokaj preproste poante;

izhodišče, ki ga, kar se tako imenovanega modernega filma tiče, lepo povzamejo naslednje Deleuzove besede:

»Potrebujemo etiko ali vero, to, kar spravlja v smeh slaboumne; to ni potreba po verovanju v neko drugo stvar, temveč potreba po verjetju v ta svet tu, katerega del so idioti.«¹

Moderni film se pojavi po drugi svetovni vojni. Auschwitz! Hirošima! Nagasaki!

Ne gre za to, da bi vso kompleksnost Deleuzove misli, vse branje, ki ga ta zahteva, ter napor ustvarjanja vsakega pojma posebej povzeli z nekaj preprostimi slogani ... Cilj je vendarle sama pot ... in *Pol Pot* in Hitler in Hollywood in *Leni Riefenstahl* in ...

... »poldan-polnoč« – »neka ura«, ob kateri smo vselej le na pol poti, večni nomadi brez cilja;

neka ura, s katero se končajo »Sklepi« Deleuzove druge knjige o filmu *Podoba-čas*; neka ura, »ko se ne smemo več spraševati, 'kaj je film', ampak 'kaj je filozofija'«.²

Če vprašate Deleuza, je naloga slednje iznajdevanje konceptov, te pa »priklicujejo« tudi filmi. Če bi zelo poenostavili, se na trenutke zdi, da gre pri Deleuzovi misli le za preprosto naštevanje različnih sil, ob trkih katerih mišljenje ob nenehnem potapljanju v ne-umnosti počasi prihaja k sebi, ter da ob tem resnično šteje le veznik IN – kot da smo ves čas tik pred tem, da bi že omenjeni idioti, ki so pač del tega sveta, prevladali, od same možnosti karkoli sklepati na podlagi teh sil pa bi ostala le razlika, ki se ne neha ponavljati ...

... pa ti ... pa ti ... pa ti ...

Brez vikanja, vzvišenosti.

1 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 23.

2 Ibid. 392.

Ko se med sabo VSE tika.

Etika.

Koncentracijska taborišča. Atomska bomba. Vodno deskanje kot tehnika mučenja.

Več o njegovi »metodi IN« malce kasneje, za zdaj je predvsem treba poudariti, da Deleuze v svoji drugi knjigi o filmu – *Podoba-čas* – ki je nedavno izšla tudi v slovenskem prevodu, vsaj na določenih mestih kar najjasneje razloži, za kaj mu pravzaprav gre v filozofiji; zdi se, kot da to, kar je ustvarjajoč koncepte sicer z le malo razlike nenehno ponavljal, še izkristalizira.

To pa je neka etika, tesno povezana z vsebino najslavnjšega dela Spinoze, ki sta ga skupaj z Guattarijem označila za »princa filozofov«, »vrtoglavo imanence« (slednja je koncept, s katerim je Deleuze sklenil svojo filozofsko pot, imenovan tudi »neko življenje«), ter »neskončno postajanje filozofa.«³ II. propozicija tretjega dela Spinozove *Etike*, ki je za Deleuza gotovo ena najpomembnejših filozofskih misli, se glasi takole skrivnostno: »Zares, doslej ni še nihče določil, kaj zmore telo[.]«⁴

In prav ta nedoločnik je ena redkih orientacijskih točk (v) Deleuzovi etiki. Verjeti moramo v telo, pravi, »toda tako kot v klico življenja, v seme, ki povzroči, da pokajo tlakovci, seme, ki je ohranjeno, trajno v svetem mrtvaškem prtu ali v povojih mumije in ki priča v prid življenju v tem svetu tu, kakršen je.«⁵ To telo, ki ga Deleuze povezuje predvsem z neznanim, pa je – in to je še posebej zanimivo za bralce pričujoče revije – hkrati tudi »opis vsakdanjega človeka filma: duhovni avtomat, 'mehanski človek', 'poskusna lutka', ludion v nas, neznano telo, ki ga nimamo drugje kakor zadaj za glavo in katerega starost ni niti naša niti ne pripada našemu otroštvu, temveč je drobec časa v čistem stanju.«⁶ Ha, smo se že zapletli!? Neznano telo, ujeto med semeni in mumijami, ki naj bi ga imeli tam nekje v bližini temena ter je zapovrh povezano še s čistim časom? Človek filma kot klica, se pravi prvi pojav tega, kar se začne razvijati ali ima možnost razvoja. Še huje postane, ko Deleuze govori o položaju tega telesa, ki naj bi bil istočasno ujet »med dvema skupkoma« oziroma »v

dveh izključujočih se skupkih«, ter osebi, ki »svoje telo naseljuje kot cono nerazločljivosti«, in tako ohranja »odtis neodločenosti«, pri katerem pa ne gre za nič drugega »kot samo prehodnost življenja« ... Duhovni avtomat oziroma vsakdanji človek filma naj bi zaznamoval najvišje delovanje misli, to je način, po katerem misel misli in misli samo sebe – prav v to naj bi silili moderni filmi ... Bralcu se kar zvrti!

Pred oči, v misli bi si nemara morali priklicati tako imenovani »vertigo efekt«, znan tudi kot »dolly zoom«, iz Hitchcockove **Vrtoglavoce** (*Vertigo*, 1958), ki se ga doseže ali tako, da se sama kamera na tirih oddalji od motiva, istočasno pa ga z objektivom približa – ali obratno. To vizualno izkrivljanje perspektive z neskladno odmikajočimi se koti, s katerim bodisi ozadje nenadoma naraste in s podrobnostmi preplavi ospredje, bodisi slednje postane ogromno in prevlada, je prapovzetek vsega, kar Deleuza zanima glede moderne filma, njegova etika pa ni daleč stran.

Če se v zvezi z »vertigo efektom«, ki na gledalca učinkuje utesnjujoče, ga navdaja z nelagodjem, pregnanjavico, in kot je le mogoče približa norosti, lotimo naslova *Podoba-čas*; Deleuze opozori, da je to čas, ki je po shakespearovski »vržen iz svojih tečajev«, »iz sklepa spahnjen« oziroma »iz tira« – ker pa ju je zapisal z vezajem, je iztirjena tudi sama podoba ... Oba časa, najprej njegov tek oziroma podoba-gibanje – naslovila je Deleuzovo prvo knjigo o filmu, ki ga označi za klasičnega – ter moderna podoba-čas, s katero se slednji predstavi v svoji čisti obliki, sta seveda povezana; med njima »je dosti možnih prehodov, skoraj nezazavnihih pasaj ali celo mešanic«, prav tako pa nobeni od podob ni mogoče pripisati, da bi bila boljša, lepša ali celo globlja od druge.⁷ Je pa bistveno to, da si podoba-čas podredi gibanje. Najenostavneje – gre za to, da ob določeni filmski podobi ni mogoče sklepati na prihodnje ... Vse tirnice empiričnega ali transcendirajočega z vnaprej začrtanimi smermi gibanja misli odpovedo, sleherna podoba-čas pa tako dejansko predpostavlja le idiota, ki lahko samo gleda ...

Toda pred idiotom in hkrati tudi nekje v ozadju je podoba, ki postaja VSE! Vera ... Panteizem?

Podoba-čas je možnost odpovedati se podobi-gibanju, »se pravi zvezi, ki jo je film od začetka uvedel med gibanje in podobo, zato, da bi osvobodili druge sile, ki jih je zadrževal v podrejenosti in ki niso imele časa, da bi razvile svoje učinke: projekcijo, transparentnost«.⁸

3 Gilles Deleuze; Felix Guattari, *Kaj je filozofija?* (prev. Stojan Pelko), Ljubljana: Študentska založba, 1999, 52. 53. 64.

4 Baruch Spinoza, *Erika* (prev. Primož Simoniti), Ljubljana: Slovenska matica, 2004. 193.

5 Gilles Deleuze, *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 243.

6 Ibid. 273.

7 Ibid. 380.

8 Ibid. 371.



Poslednja kaprica (1966)

Ko Susan Sontag razmišlja o Syberbergovem več kot sedemurnem **Hitlerju** (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1977), režiserja uvrsti v »raso ustvarjalcev«, kot so Wagner, Artaud, Céline in pozni Joyce. Slednji je zaradi kompleksnosti pomenskih plasti in referenc v svojem delu idealnega bralca videl v tistem, ki bi mu bil pripravljen posvetiti vse svoje življenje, ves svoj čas. Podoba-čas je ves čas, ki ga imamo na voljo – voljo do moči – sprevrniti vsako podobo! Če podoba-gibanje Hitlerja, ki ga igra Bruno Ganz, vodi v **Propad** (Der Untergang, 2004, Oliver Hirschbiegel), pa je Syberbergov *Hitler* film, ki »skuša biti vse«, kot zapiše Sontag. Kar ne konča in ne konča se, še ko pride do odjavne špice, niza režiser nove informacije ... Podoba-čas: vselej »ganz neue«. ⁹ Pri Syberbergovem *Hitlerju* gre za zrcaljenje filma v

njegovi lastni vsebini, lastnih temah, situacijah in likih. Če je njegov oziroma Deleuzov glavni očitek podobi-gibanju to, da so del njenega uspeha tudi avtomatizacija množic, uprizarjanje države, politika, ki je postala umetnost, Leni Riefenstahl in Hitler cineast, se mora proces zoper Hitlerja dogajati znotraj filma. To pa lahko uspe le podobi-času, katere naloga je, da postaja vse – eno – samo zrcaljenje.

Večni preizkus: kdo je idiot in kdo ne: te meje pa ne bi smeli nikoli misliti drugače kot le trenutne.

Etika nenehnega zrcaljenja – morda celo vse tja do Freudovega ida?

VIII. poglavje knjige *Podoba-čas* nosi zgovorni naslov »FILM, TELO IN MOŽGANI, MIŠLJENJE«. Zgovorni zato, ker smo že zgoraj govorili o »metodi IN«, ki je poleg »metode MED« za branje Deleuzove druge knjige o filmu ključna. Pri obeh namreč ne gre več »za sledenje verigi podob, niti prek praznin, temveč za izstop iz verige ali asociacije. Film preneha biti 'veričenje podob ... neprekinjena veriga podob,

⁹ http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html?fbclid=IwAR2rUPkxtFiFPr3j1OO7O7gpW5KjkeVdYhSpSz3u9aBwnrg_McW3V_CsKvo.

ki so zaslužnjene druga z drugo' in katerih sužnji smo tudi mi.«¹⁰ Metoda MED, ki poudarja vse tisto, kar je med dvema podobama, naj bi zavračala vse filme Enega, npr. enega samega Hitlerja, ene same podobe; metoda IN, ta poudari naprej to in potem ono, pa vse filme, poimenovane z »Biti=je«, torej sleherne do-končne definicije. In prav zaradi tega Deleuze tako pogosto samo našteva! »Morda se prav tu film telesa,« ki, kot pravi, skupaj s filmom možganov ustrežata dvema vidikoma podobe-časa, »bistveno zoperstavlja filmu akcije. Podoba-akcija predpostavlja prostor, v katerem se porazdelijo cilji, ovire, sredstva, podreditve, to, kar je glavno, in to, kar je drugotno, premoči in odpori [...]. Toda telo je najprej ujeto v povsem drugem prostoru, kjer se raznoliki skupki prekrivajo in medsebojno tekmujejo, ne da bi se mogli organizirati glede na čutno-gibalne sheme. Polagajo se drug na drugega v preklapljanju perspektiv, posledica česar je, da ni sredstva, s katerim bi jih medsebojno razločili, čeprav so različni in celo nezdržljivi. To je prostor pred akcijo, ki ga vselej obiskuje kak otrok, ali burkež, ali pa oba naenkrat.«¹¹ Prav ta prostor, ki predhaja vsakršni akciji, se zdi ključen, še posebej zato, ker Deleuze izpostavi, da ga obiskujejo burkeži in otroci, saj ne govori o ničemer drugem kot o oviri, ki se enostavno ne pusti določiti. Zakaj ravno ti dve kategoriji? Burkež v svoji norosti beži pred vsako perspektivo, v stiku z otrokom pa se še tako črno-bele situacije zamešajo v sivo. Vmes! »Ovira se ne pusti določiti – tako kot v podobi-akciji – glede na cilje in sredstva, ki bi poenotila celoto, temveč se razprši v 'pluralnost načinov, kako biti navzoč v svetu', kako pripadati celotam, ki so vse nezdržljive in vendar soobstoječe.«¹² Človek pomisli na projekt »biti-skupaj v svetu«, o katerem piše Mbembe.¹³ Vztrajanje v ALI-jih vključujoče disjunkcije. Čemu torej povzročiti čutno-gibalni prelom med dvema dejanjema, afekcijama, zaznavama, vizualnima podobama, med zvočnim in vizualnim? Le zato, pravi Deleuze, da bi uzrli nerazločljivo, se pravi mejo, oziroma to, kar Blanchot imenuje »vrtoglavo razmika« – zaradi česar celota mutira.

Avdiovizualna podoba ni celota, je »spoj raztrganine«.

Raz ...

Trg ...

10 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020. 253.

11 Ibid. 284.

12 Ibid.

13 Ibid.

A ni?

Ne!

»Čutno-gibalni prelom naredi iz človeka vidca, ki ga zadane nekaj neznosnega v svetu in ki se sooči z nečim nemisljivim – v mišljenju. Mišljenje med obema prizadane nenavadna okamenelost, ki je kot njegova nemoč, da bi delovalo, da bi bivalo, kot da bi se razlastilo od samega in sveta. Mišljenje namreč ne zajame neznosnosti tega sveta v imenu boljšega ali resničnejšega sveta, nasprotno, zato ker je ta svet neznošen, mišljenje ne more več misliti ne sveta ne samega sebe. Neznosnost ni neka večja nepravilnost, ampak stalno stanje vsakdanje banalnosti.«¹⁴ Slednjega pa po Deleuzu ni nihče uprizarjal bolje kot Ozu, ki ga imenuje za največjega kritika vsakdanjega življenja, saj naj bi ta prav iz tistega, kar je nepomembno, izluščil nevzdržno. Nevzdržna pa je natanko celota, ki je z mutacijo postala tisti veznik »IN«, ki je, kot pravi Deleuze, konstitutiven za reči oziroma tisti MED-obema, konstitutiven za podobe ... Če hčerka v Ozujevem filmu **Poslednja kaprica** (Kohayagawa-ke no aki, 1961) bruhne v jok, potem ko je mrtvemu očetu namenila pikro opazko, to ne priča o razlikovanju silovitih trenutkov od utečenega življenja, pač pa o tem, da slednje človek non-stop zapleta, četudi je smrt vsakdanja. MED-obema: Deleuzovo karseda humorno »mesto, kjer ima mesto le še mesto«: riba namesto dlani in ugrizi namesto poljubljanja in na varni razdalji namesto objema: MED-obema OZURPIRANJA kot neskončnega naštevanja vedno novih sil, ki obdelujejo podobo, in novih znakov, ki preplavljajo ekran.

Kot smo opozorili že zgoraj, ni naključje, da v naslovu poglavja, v katerem piše o vsem tem, Deleuze MED FILM ter MIŠLJENJE umesti TELO IN MOŽGANE in da tako velik poudarek ravno vezniku. Tako telo kot možgani so samo razmik, ki zeva med dražljaji ter odzivi ...

»V telesu ni nič manj mišljenja, kot je šoka in nasilja v možganih. In tudi čustva ni nič manj v enem kot v drugem. Možgani ukazujejo telesu, ki je zgolj njihovo nadaljevanje, toda tudi telo ukazuje možganom, ki so samo njegov del.«¹⁵

Konec koncev šteje samo njihov soobstoj ...

Zato Deleuzovo nenehno poudarjanje vezi!

»Verjeti, a ne v kak drug svet, pač pa v vez med človekom in svetom, v ljubezen ali življenje, verjeti v to kot v nekaj nemogočega, nemisljivega, ki pa vendar ne more drugače, kakor da se misli. Ta vera je tisto, ki z absurdom in na

14 Ibid. 238.

15 Ibid.

osnovi absurda iz nemisljivega dela moč, ki je lastna mišljenju. Nemoč misliti – Artaud je ni nikoli razumel kot neko preprosto manjvrednost, ki bi nas prizadela v odnosu do mišljenja, ne da bi si prizadevali obnoviti nekakšno vsemogočno mišljenje.«¹⁶ Gre za nekakšno filmsko potapljanje v ne-umnost, zato bi lahko brez zadržkov zapisali, da je osrednja figura *Podobe-časa* oziroma modernega filma popolni »Idiot«, bitje, ki preprosto samo gleda ... Le to bitje ima dejansko moč povrniti nam vero v svet ... Večaj, ki smo ga podtaknili v besedo ne-umnost kot nek razmik, označuje potencial Idiotovega postajanja Mislec. Večaj, ki samo zeva. Postajanje vselej učinkuje v (najmanj) dve smeri; hkrati ko idioti postajajo misleci, se godi tudi obratno, tako da gre v bistvu ves čas za postajanje ljudstva, ki na eni ali drugi strani manjka! Bodisi je čas za modreca – bodisi idiota? Prav na tem pa je utemeljena oziroma, bolje rečeno, se ves čas raz-utemeljuje Deleuzova etika, ki ni nikoli neumestna.

V zvezi s slednjo je pomembno izpostaviti še vsaj naslednji poudarek iz VI. poglavja z naslovom POTENCE LAŽNEGA: »Resnični svet' ne obstaja; in če bi obstajal, bi bil nedostopen in ne pri klic lživ; in če bi bil neprikljiv, bi bil nekoristen, odveč.«¹⁷ Predpostavka resničnega sveta pa je resnicoljuben človek, za katerega Deleuze zapiše, »da konec koncev noče nič drugega kakor soditi življenju; vzpostavi neko višjo vrednost, dobro, v imenu katerega bo lahko sodil, žeja ga po tem, da bi sodil; v življenju vidi nekaj slabega, napako, za katero se je treba pokoriti: moralni izvir pojma resnice. Welles se podobno kot Nietzsche ni nehal boriti proti sistemu sojenja: ni višje vrednote od življenja, življenja se ne sme soditi niti upravičevati, življenje je nedolžno, ima 'nedolžnost postajanja', onkraj dobrega in zla ...«¹⁸ Če je podoba-gibanje sodišče, išče podoba-čas nove in nove bežišnice ... Podoba-čas se v slehernem trenutku obenem umešča pod ter nad oba pola, naj bosta karkoli, in ju tako rahlja iz vseh možnih smeri.

Kinematografska mutacija oziroma preobrat, ko se gibanje neha sklicevati na resnično, hkrati pa se čas neha sklicevati na resnično, pa sta bistvena momenta Deleuzovega imperativa »Opraviti s sodbo«.¹⁹

»V temelju razsrediščeno gibanje postane lažno gibanje, v temelju osvobojeni čas pa postane potencia lažnega, ki se zdaj

uresničuje v lažnem gibanju.«²⁰ Ta osvobojeni čas je postajanje kot trenutek nenehne transformacije; tisti, ki pa lahko ponese potenco lažnega do stopnje, ki se nič več ne uresničuje v formi, pač pa transformaciji, pa je samo umetnik ustvarjalec. Resnica mora biti ves čas ustvarjana, ne pa dosežena ali reproducirana, ustvarjana »vse do tiste najvišje potence lažnega, ki omogoči, da [npr.] Črncet skozi svoje belske vloge sam postane Črncet, medtem ko Belec v tem najde možnost, da tudi sam postane Črncet ('lahko sem odrešen')«.²¹

Naloga cineasta po Deleuzovi meri je, da doseže nenehno prestopanje meje med realnim in fiktivnim. To, kar je bilo prej, in to, kar bo potem, »mora poenotiti v nenehnem prehajanju iz enega v drugo stanje«.²² Slednje ni nič drugega kot neposredna podoba-čas, pri kateri bo šlo vselej le za postajanje ljudstva, ki še manjka, a je vendarle že tam, večne manjšine ali inferiorne rase, za cineaste, zaradi katerih bo mišljenje vselej le nekaj ali nedodelanega ali neodigranega.

Pustimo času *Podobo-čas!* ■

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Ibid. 193.

19 Gilles Deleuze. *Kritika in klinika* (prev. Suzana Koncut), Ljubljana: Študentska založba, 2010.

20 Gilles Deleuze. *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajnc, Stojan Pelko), Ljubljana: Studia humanitatis, 2020, 200.

21 Ibid. 214.

22 Ibid. 215.

Agnieszka Polska: Tisočletni načrt

SIMONA JERALA

Muzej moderne umetnosti Varšava, 2. 6.–19. 9. 2021

Agnieszka Polska (1985) je poljska vizualna umetnica in fotografinja, razpeta med Krakovom in Berlinom. Njeno delo je mednarodno uveljavljeno, saj je med drugim razstavljala v MoMI v New Yorku, v Centru Pompidou in Palais de Tokio v Parizu, v Tate Modern v Londonu, v Hirshhorn Muzeju v Washingtonu, na 57. beneškem bienalu, na 19. bienalu v Sydneyju in na 13. bienalu v Istanbulu.

V varšavskem Muzeju na Visli si je bilo do 19. septembra moč ogledati njen najnovejši film **Tisočletni načrt** (The Thousand-Year Plan, 2021).

Ko sem vstopila v popolnoma zatemnjen galerijski prostor, sem najprej pomislila, da sem se znašla v filmu **Kvadrat** (The Square, 2017, Ruben Östlund). Na enajst metrov visoke stene so namreč namestili dve ogromni filmski platni, ki sta hkrati prikazovali dvokanalno videoinstalacijo. Na sredini sobe, med obema projekcijama, so na dolgih nizkih klopeh sedeli in poležavali zamaskirani gledalci, ki so v odbleskih svetlobe spominjali na prizor iz prihodnosti.

Tridesetminutni film, razdeljen na dve platni, je treba spremljati posebno pozorno, glavo moramo nenehno obračati, od ene projekcije k drugi, sicer se nam vsebina dialogov hitro izmuzne.

Tisočletni načrt sopostavlja štiri protagoniste iz delavskega razreda. Na prvem platnu sta dva inženirja, moški in ženska, ki hodita po močvirnatem terenu in iščeta najprimernejšo traso za električno omrežitev poljskega podeželja. Na drugem platnu sta dva gverilska, antikomunistična vojak, ki v sosednjem gozdu skrivaj oprezata z daljnogledom.

Navidezno mirnost podeželja, kjer med ležerno hojo protagonistov v počasnem ritmu opazujemo ptice in travne

bilke, postopoma zmoti animacija, ki je ustvarjalkino močno in značilno orodje.

Ko vojakov daljnogled zajame podobo približujočih se inženirjev, se na obrazih protagonistov začnejo izrisovati animirane strele, ki spominjajo na elektriko. Vsak obraz posebej vidimo v povečavi, mreža strel postaja vse gostejša, dokler pokrajina okoli njih ne izgine in ostane le gmota električnega omrežja v temnem vesolju. Ta trenutek Poljska pospremi z otožno glasbo ljudske folklore.

Liki si prihodnost zamišljajo vsak po svoje, a jih združuje zavedanje, da se nahajajo na prelomu zgodovine. Postavljeni so namreč v čas po drugi svetovni vojni, v petdeseta leta, ko je »ljudska republika« kultivirala delovno silo po socialističnih vrednotah enakopravne zastopanosti po spolu in vsem dostopne izobrazbe. Takrat si je vlada zastavila tudi cilj, da elektrika postane vsem dostopna (pred drugo svetovno vojno je imela na Poljskem elektriko le ena izmed stotih vasi).

V istem času je na vzhodu in jugovzhodu Poljske vsakdanje življenje zaznamoval protisovjetski in protikomunistični odpor. Pripadniki podtalnega nacionalističnega odporniškega gibanja – ki jih zdaj poljska desnica hvali kot antikomunistične heroje – so se skrivali po gozdovih, lovili začasne radijske frekvence, čakajoč naslednjo vojno, ki bo njihovo domovino osvobodila (sovjetske in komunistične nadoblasti). Od devetdesetih let naprej so ti pripadniki odporniškega gibanja predmet različnih komemoracij in zato zelo kontroverzne figure v sodobnih javnih debatah.

Kuratorica Natalia Siewicz poetiko razstave opiše s terminom »magični socialni realizem«, saj režiserka tehnologijo upodobi kot senzualno in duhovno izkušnjo, podobno sanjam, domišljiji in nadnaravnim pojavom, ki noč spremenijo v dan.



Tsočlerni načrt (2021)

Film odraža, kako se je odnos med tehnologijo in človekom razvil v dinamiko, v kateri človek ne živi več poleg tehnologije, ampak znotraj nje. S subtilnim pristopom se delo osredotoča na različne aspekte razvoja električnega omrežja: njegovo vlogo pri mapiranju socioekonomske moči, na orodje nadzora, na sredstvo emancipacije, na arhitekturo moderne zavesti in kasneje informacijske dobe.

Agnieszka Polska gledalcu postreže z doživetjem, ki se sklada z njenim pojmovanjem sodobne umetnosti. V neki svoji izjavi pravi: »Tudi maša je kombinacija zvokov in monotonih vokalov. Predstavljam si situacijo, ko občinstvo po obisku sodobno-umetnostne razstave ne bo več čutilo potrebe, da bi obiskalo religiozni tempelj.«

Polska skuša s poetičnim jezikom opisati etično dvoumnost časa, v katerem živimo. Za njena dela je sicer značilno, da pogosto uporablja najdeno arhivsko gradivo, kot so fotografije in ilustracije, v katere subtilno poseže z animacijo ali obdelavo. Njihov prvotni kontekst spremeni in raziskuje spremembo, iluzijo dokumenta ter sprejem pri publiki. Njene vizualno močne raziskave minulih časov in pol-pozabljenih likov poljske avantgarde govorijo o tem, kako je zgodovina fikcionalizirana in predelana. V **Medicinski telovadbi** (Medical

Gymnastics, 2008) je iz starih fotografij naredila animirani film, ki deluje kot starinski priročnik za telovadbo. **Koledar** (The Calender, 2008) je animirani film, ki temelji na fotografijah, vzeti iz nemških časopisov tridesetih let. V njem prikazuje mirne pokrajine in zvoke narave, ki jih kar naprej prekinja brenčanje muh, s čimer vpeljuje surrealistični pridih.

V svojih računalniško ustvarjenih animacijah se Polska ukvarja z osvetljevanjem individualne in družbene odgovornosti ter odgovornosti umetnika. Tako v videih **Novo sonce** (The New Sun, 2017) in **Kaj je sonce videlo** (What the Sun Has Seen, 2017) upodobi govoreče sonce, ki je priča okoljskemu in etičnemu zatonu Zemlje. Loteva se tudi političnih tem. V kratkem filmu **Kako se dela** (How the Work is Done, 2011) denimo obravnava študentski protest leta 1956 v Krakovu, ko so študenti likovne akademije v znak protesta okupirali ateljeje in prenehali ustvarjati.

Upajmo, da si bomo njena dela kmalu lahko ogledali tudi v Ljubljani, saj s pridobitvijo Cukrarne izgovor o pomanjkanju primernih prostorov ni več na mestu. Do takrat jo lahko srečate tudi v Galeriji Georg Kargl na Dunaju, kjer bo do konca decembra razstavljala svoje poetično delo o podzavestnih pokrajinah **Dvoglavi konj** (Two-headed Horse). ■

RAŽIRJENA,
DOPOLNJENA,
REVIDIRANA IN
OBOGATENA IZDAJA

»Filmov sedemdesetih se ne da dovolj slaviti. To je bil čas, ko so nam filmi mežikali. In ameriški filmi, ki so nastali med letoma 1967 in 1977, so me naredili. Še vedno izgledajo fantastično. Mnogi izgledajo celo tako, kot da bi bili posneti danes. Zdajle. In ko to rečem, verjetno najprej pomislite na Botra, Kitajsko četrt, Francosko zvezo, Privatnega detektiva, Nashville, Let nad kukavičjim gnezdom – na monumente sedemdesetih.«

– Marcel Štefančič, jr.

Zlata leta Hollywooda od
sredine šestdesetih do sredine
sedemdesetih let prejšnjega stoletja

- mehka vezava z zavihki,
- obseg 1079 strani
- cena 36,90 €



Marcel
Štefančič, jr.

ZADNJI FILM 2.0

Vzpon in propad novega Hollywooda

Razširjena, dopolnjena,
revidirana in obogatena izdaja



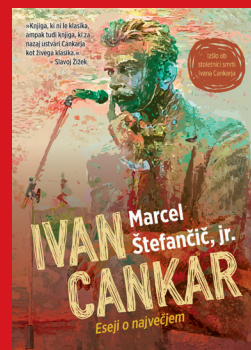
Priporočamo tudi naslednje knjige Marcela Štefančiča, jr.:



ČE UMREM,
PREDEN SE ZBUDIM
Klasično obdobje
filma noir



THE GREATEST HITS
Zgodbe in eseji o
XX. stoletju; 2. izdaja



IVAN CANKAR
Eseji o največjem

Naročila sprejemamo: • 01/520 18 39 • knjigarna@umco.si • na spletni strani www.bukla.si

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana Knjige založbe UMco so na voljo tudi v boljše založenih knjigarnah!

knjigarna
www.bukla.si

UMco

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

»Jaz si nikoli ne bi upala biti tako nesramna (smeh), ampak ta lik me je prav opogumil. Še danes si želim, da bi koga na podoben način poslala nekam, ko mi teži. Ko imam anafilaktične šoke in takoj tisoč in eno vprašanje, kaj si jedla, kaj si delala ... Vse sem narobe naredila, daj mi mir, zdajle trpim! Pač ja, ne živim zdravo, OK, spizdi. Zato mi je Evina scena pri ginekologu res osvobajajoča. Ker zakaj se moramo kot ženske neprestano opravičevati? Tja pridemo, ker imamo problem, in zraven ne potrebujemo še krivde, ker naj bi vse delale narobe.«

Tijana Zinajić in Iza Strehar: **»Če bi moški menstruirali, bi bila menstruacija v vseh do zdaj posnetih filmih«**, str. 25

tir Berlin - Sifilis
12 MV 315