

The logo for 'EKSPAN' is rendered in a stylized, white, line-art font against a green background. The letters are composed of parallel lines and dots, creating a textured, digital appearance.

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LIX
januar/februar 2022

Najboljši filmi v letu 2021

Intervju Christos Nikou, Peter Zeitlinger, Sean Baker

Fokus 32. Liffe in 18. Animateka

Tema Kinematografije Bližnjega vzhoda in Severne Afrike

Slovar cineastov Abbas Kiarostami

DO ZADNJE BESEDE.

Ekranov filmsko-kritiški krožek

Kdaj?

februar–april 2022

7 srečanj s filmskimi projekcijami

Kje?

Slovenska kinoteka

Miklošičeva cesta 28, Ljubljana

www.kinoteka.si

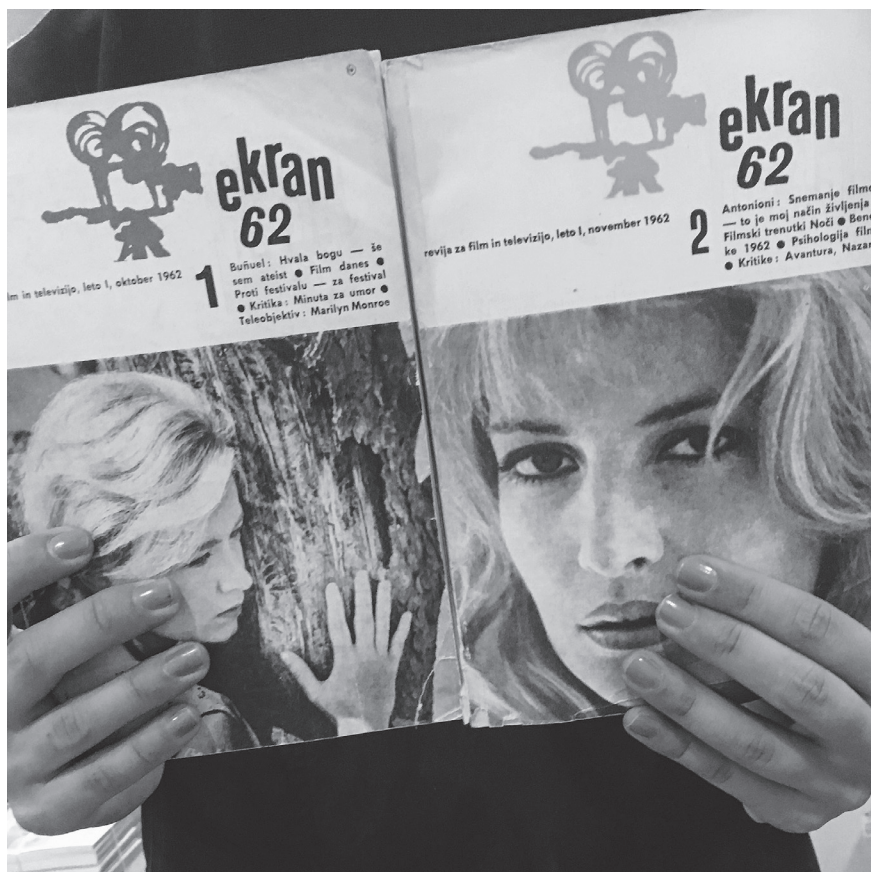
kinoteka

ekran

VSEBINA

UVODNIK	<i>Vse najboljše, Ekran!</i> / Ana Šturm / 3
ČASOVNI STROJ	<i>Ekranov časovni stroj</i> / Žiga Brdnik / 5
	<i>Sreča</i> / Rapa Šuklje / 7
	»Kdor izmed vas je brez greha, naj prvi vrže kamen ...« / Anja Banko / 9
	»Dvojna sreča« / Valerie Wolf Gang / 12
NAJBOLJŠI FILMI V LETU 2021	<i>Najboljši filmi v letu 2021</i> / 17
PRITISK DALJINCA	<i>Sneg je, glej na TV sneg je</i> / Jaša Lorenčič / 30
INTERVJU	<i>Christos Nikou</i> / Žiga Brdnik / 33
	<i>Peter Zeitlinger</i> / Rok Kajzer Nagode / 37
	<i>Sean Baker</i> / Ana Šturm / 45
FOKUS: 32. LIFFE	<i>... NAOKOLI ...</i> / Anže Okorn / 49
	<i>Porodni krč in njegovo nasilje</i> / Robert Kuret / 52
	<i>Dostojanstvo v suženjstvo zakletih</i> / Muanis Sinanović / 55
	<i>Murakami na cesti</i> / Jernej Trebežnik / 57
	<i>Klišé kot ustvarjalno sredstvo</i> / Oskar Ban Brejc / 61
FOKUS: 18. ANIMATEKA	<i>V vrtincu animiranih družbenih komentarjev</i> / Veronika Zakonjšek / 65
	<i>Mladim energije ne manjka</i> / Rok Govednik / 67
	<i>Njena zgodba: animirane ženske zgodovine</i> / Anja Banko / 69
	<i>Animirani dokumentarci na Animateki</i> / Simona Jerala / 72
	<i>Ko sanjamo volkove</i> / Rok Govednik / 75
AMOS VOGEL 100!	<i>O drugih svetovih in ideoloških glavobolih</i> / Nace Zavrl / 78
TEMA: KINEMATOGRAFIJE BLIŽNJEGA	<i>V iskanju resnice: kratek oris sodobne alžirske kinematografije</i> / Anja Banko / 81
VZHODA IN SEVERNE AFRIKE	<i>Peresa</i> / Adham Youssef / 86
	<i>Intervju z Arabom in Tarzanom Nasserjem</i> / Petra Meterc / 88
	<i>Postajati</i> / Adham Youssef / 92
	<i>Intervju z Mohamedom Diabom</i> / Žiga Brdnik / 94
	<i>Prihaja zmaj! ali Pomlad arabskega žanrskega filma</i> / Maša Peče / 98
	<i>Iranski film ceste 2.0</i> / Petra Meterc / 102
KRITIKE	<i>Delo na zahtevo</i> / Urban Tarman / 104
	<i>Nekoč so bili ljudje</i> / Muanis Sinanović / 106
	<i>Večni</i> / Igor Harb / 107
	<i>Chiara</i> / Jernej Trebežnik / 109
	<i>Telesce</i> / Veronika Zakonjšek / 110
	<i>Tove</i> / Veronika Šoster / 112
TV-SERIJE	<i>Zasledovanje ljubezni</i> / Ivana Novak / 114
	<i>Čiki</i> / Natalija Majsova / 116

FESTIVALI	26. Mednarodni festival dokumentarnega filma <i>Ji.hlava</i> / Melita Zajc / 118
	21. Festival znanstvene fantastike v Trstu / Igor Kernel / 123
	34. Mednarodni festival dokumentarnega filma <i>Amsterdam</i> / Simon Popek / 126
	16. Filmski festival <i>Pravo Ljudski</i> / Ajda Bračič / 128
	37. Festival <i>LGBT Filma</i> / Ajša Podgornik / 131
KINO-PRAVDA	<i>Podobe iz revolucionarne kamere</i> / Vitja Dominkuš Dreu / 135
BRANJE	<i>Prelomno filmsko desetletje</i> / Igor Harb / 138
SLOVAR CINEASTOV	<i>Abbas Kiarostami</i> / Stojan Pelko / 141



Prvi dve naslovnici revije Ekran iz leta 1962.

EKRAN, revija za film in televizijo, letnik LIX, januar/februar 2022 **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka, zanjo Ženja Leiler Kos **sofinancira** Ministrstvo za kulturo **glavna in odgovorna urednica** Ana Šturm **uredništvo** Bojana Bregar, Žiga Brdnik, Andrej Gustinčič, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smljanič, Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi (*Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.*) **svet revije** Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik, Polona Petek, Peter Stankovič (predsednik), Zdenko Vrdlovec **jezikovni pregled** Mojca Hudolin **oblikovanje** Maja Rebov **fotografije** arhiv Slovenske kinoteke **tisk** Cicero, Ljubljana **celoletna naročnina** 30 € + poštnina **transakcijski račun** 0110-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (*Naročnina velja do pisnega preklica.*) **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana **e-naslov** info@ekran.si **telefon** 01/ 43 42 510 **splet** www.ekran.si **facebook** Revija Ekran **twitter** @ekranrevija **cena** 6 € **ISSN** 0013-3302 **naslovnica** fotografije iz filma Titan (2021).

ANA ŠTURM

Vse najboljše, Ekran!

Revija Ekran v novo leto vstopa z obsežno številko, ki tradicionalno prinaša izbor najboljših filmov preteklega leta po izboru filmskih kritikov in kritičark, kuratorjev in režiserk. Raznolik nabor filmskih presežkov kljub številnim izzivom sodobnega časa priča o še enem izjemnem letu za sedmo umetnost. Največ glasov je prejel presenetljivi zmagovalec 74. Cannesa, film **Titan** (Titane, 2021). Preroški *tour de (brute) force* francoske režiserke Julie Ducournau krasi tudi tokratno naslovnico, o filmu pa si lahko v tej številki preberete izjemen prispevek Roberta Kureta z naslovom »Porodni krč in njegovo nasilje«.

Titanu z glasom manj z zadnjega sedeža rdečega saaba za ovratnik nežno diha poetična mojstrovina japonskega režiserja Ryūsukeja Hamaguchija **Drive My Car** (Doraibu mai kâ, 2021). Za Hamaguchija je bilo lansko leto zagotovo prelomno, saj se je s kar dvema izjemnima deloma – podpisuje se namreč še pod film **O naključju in domišljiji** (Guzen to sozo, 2021) – povzpel v sam vrh najbolj vznemirljivih sodobnih avtorjev. O njegovem ustvarjanju v pričujočem Ekranu piše Jernej Trebežnik. Lepo število glasov sta prejela tudi dva slovenska filma, **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (2021) Tijane Zinajić in **Inventura** (2021) Darka Sinka, ki smo se jima podrobno posvetili v številki november/december.

Osrednji tematski blok, ki ga je zasnovala in uredila kolegica Petra Meterc, posvečamo pri nas še vedno zapostavljenim kinematografijam Bližnjega vzhoda in Severne Afrike. Nabor tekstov odstira in osvetljuje nekatere slepe pege in prinaša tudi dva zanimiva intervjuja. Tematski blok dopolnjuje *Slovar cineastov*, kjer se Stojan Pelko poglobi v opus Abbasa Kiarostamija, katerega retrospektivo smo si med oktobrom in decembrom lahko ogledali v Kinoteki.

Prva številka leta 2022 prinaša tudi novo rubriko *Pritisk daljinca*, k pisanju katere smo povabili mariborskega »televizijskega gledalca«, novinarja Jašo Lorenčiča. Kolumna je nastala z željo bolj redno, kritično in *adrenalinsko* pisati o televizijem programu ter o širšem fenomenu in pomenu tega medija danes. Ob nedavni cenzuri, o kateri smo lahko veliko

brali in poslušali, potem ko je Valentin Areh, v. d. direktorja TV Slovenija, zavrnil podpis podaljšanja pogodb vsem šestim kolumnistom in kolumnistkam oddaje Studio City, pa tudi ob pritiskih na oddajo Tarča, lahko rečemo samo, da gre pri naši novi rubriki za pravo odločitev. V volilnem letu nas vsekakor čaka dramatična sezona merjenja »pritiska daljinca«.

V teku leta 2022 nas bo spremljala še ena nova rubrika, ki smo jo poimenovali *Časovni stroj*. Ekran letos praznuje okroglih 60 let. Prva številka revije je v žepnem formatu velikosti 14 x 21 centimetrov izšla oktobra leta 1962. Črno-belo naslovnico krstnega Ekрана krasi podoba Milene Dravić iz filma Boštjana Hladnika **Peščeni grad** (1962). Kot v nekoliko daljši in podrobnejši zastavitvi rubrike zapiše Žiga Brdnic (s pomočjo katerega smo *Časovni stroj* tudi zasnovali), bomo v vsaki številki revije »ponovno objavili izvirno filmsko kritiko izbranega filma iz vsakega desetletja in ji dodali nov, svež pogled iz sedanjosti [...]«, obravnavane filme pa bomo prikazali tudi na platnu dvorane Silvana Furlana. Tako nas bo *Časovni stroj* popeljal skozi šest desetletij filmske zgodovine in zgodovine Ekрана.

60. obletnico bomo v teku leta obeležili tudi s številnimi dejavnostmi in dogodki. Med februarjem in aprilom lepo vabljeni na nov Ekranov filmsko-kritičski krožek *Do zadnje besede*, kjer se bomo v radovedni družbi preko podrobne analize izbranih filmskih del približje seznanili z raznoliki aspekti filmske umetnosti, kritike in teorije. Prvi letnik prinaša poglobljen vpogled v estetiko filma (Urša Menart), politični dokumentarni film (Ciril Oberstar), avtorski film (Petra Meterc) in žanrski film (Stojan Pelko). Vrhunec praznovanja bo potekal oktobra, ko bomo izdali in predstavili posebno jubilejno številko Ekрана ter gostili Jesensko filmsko šolo. Mednarodni simpozij filmske teorije, ki bo ob tej priložnosti posvečen filmski kritiki, bo potekal pod naslovom *Od besed k podobam in nazaj*.

Če bi z nami radi delili tudi vaše spomine na Ekran, najlepše vabljeni, da se oglasite, oziroma nam pišite na info@ekran.si. Praznujmo skupaj! ■



Sreča (1965)

Ekranov časovni stroj

ŽIGA BRDNIK

»Vsako dejstvo, vsako delo je vsakemu času in vsaki novi vrsti človeka na novo zgovorno. Zgodovina govori zmeraj nove resnice.«

— Friedrich Nietzsche

Živo se spominjam, kako me je v četrti knjižnici v osnovnošolskih letih, ko sem strastno prebiral *Pet prijateljev*, z bližnje police vedno nekoliko mikala popolnoma drugačna knjižna serija. Na naslovnici so kraljevale akcijske figure piratov, vitezov, detektivov, dinosavrov, ki so izzivalno in celo nekoliko grozeče strmeli vame; in velik, vabeč, enigmatičen naslov *Časovni stroj*. Ko sem sklenil svojo pet-prijateljev-manijo in vrnil zadnjo knjigo za pult gospe strogega pogleda z ogromnimi očali in obrazom – skrajno neskladnima z njenim drobnim telesom –, me je začela prevzemati grozeča praznina vprašanja, ki nam je v času brezmejnega – »binge« – požiranja platformnih serij kakopak postala skoraj vsakdanja, zame pa je bila takrat nekaj povsem novega: kaj pa zdaj?! In sem se opogumil. Še zdaj se skoraj do potankosti spomnim podobe nadvse kulškega samuraja na naslovnici. Vsebine pa niti malo; le skrajne zmedenosti ob ugotovitvi, da knjiga ne teče od prve do zadnje strani, temveč z namigi na nadaljevanje zgodbe naključno preskakuje cele strani in poglavja ter se na isti način spet vrača, meni tako domače linearno branje pa nima nobenega smisla. Kar mi je bilo že takrat tako ljubo pri filmu, ki me je lahko v enem samem rezu vrgel od prazgodovinskih človečnjakov do odiseje v veselju v ritmu dunajskega valčka – s tem pa tudi od filmskega navdušenca do kritika –, mi je pri knjigi delovalo tuje in nepotrebno. Seveda so časovni preskoki prav tako sestavni del literature, a kot bralec pri tem z načinom branja sam

določam čas, prostor, ritem in tempo sprejemanja podob. Če se mi zahoče, se lahko kadarkoli vrnem v preteklost knjige in pokukam v njeno prihodnost, se premikam po poglavjih, ki me zanimajo, in se vrnem na začetek ali mesto, kjer sem nehal. Torej ne potrebujem in nočem avtorja, da mi to narekuje ali mi vzame to svobodo.

Filmu pa je lasten ravno neprekinjen tok podob, ki tako rekoč uroči kot magija. Kot časovno kapsulo ga moram zaužiti v celoti, da me prepelje nazaj v prihodnost ali naprej v preteklost. »Film ima svojo lastno poetično domeno, ker obstaja del življenja, veselja, ki ni bil razumljen in pojasnjen v drugih umetnostih. Tistega, česar je zmožen, ne zmore glasba in nobena druga umetniška oblika,« je o tem nekoč dejal eden najboljših filmarjev in mislecev o filmu Andrej Tarkovski. In ta poetična domena je prav čas. »Posebnost filma določa dejstvo, da zajema in izraža čas – v filozofskem, poetičnem in dobesečnem smislu.« Ne le to. »V filmu čas izraža samega sebe.« In ni naključje, da se je film kot prvenstveno časovna umetnost rodil natanko takrat, ko so ljudje začeli čutiti »pomanjkanje časa«. Naloga filma je po Tarkovskem prav poetična artikulacija tega problema. Danes bi lahko rekli, da ne več zgolj problema, ampak kar epidemije pomanjkanja časa, ki nas vse po vrsti spreminja v mimo-bežnice na koordinatnem sistemu apokaliptičnega *zeitgeista*. Mimobežnice, ki se le redko križamo in si vzamemo čas, da začutimo – sočloveka, umetnino, svet, čas sam, kako teče. In prav film kot »edina umetnost, ki lahko dobesečno zamrzne čas« – oziroma »edina izkušnja«, v kateri nam je po Jean-Louisu Scheferju »čas dan kot zaznava«, se ponuja kot izhod iz te zagonetke. Če je gledan v pravem prostoru, v črni škatli kinematografa ali njegovega približka, v temi in tišini, se mu

enostavno prepustimo kot duhovni avtomati, kot idioti – se lahko skrajno resno pošalimo z Gillesom Deleuzom. Ampak ravno v tem avtomatizmu je skrit čar svobode, v katerem ob dobrem filmu čas začne narekovati gibanje in ne obratno, kot se nam po navadi dogaja v vsakdanjiku.

»Morda pa je treba v filmu prikazati tisto, kar je pred filmom in kar je po filmu, da bi se izvili iz verige sedanjosti,« pravi Deleuze v knjigi *Podoba-čas*, ki je očitno moja rojenica, saj je bila rojena istega leta kot jaz, ponovno rojena v slovenščini pa ravno takrat, ko se je rodila ideja za tole jubilejno Ekranovo rubriko *Časovni stroj*. »Ko filme enkrat vidimo, v nas živijo naprej, lahko nas preganjajo ter na nas vplivajo na precej podoben način kot spomini oziroma dejanska izkustva iz preteklosti,« bi učeno rekla Thomas Elsaesser in Malte Hagener. Federico Fellini bi skrivnostno pripomnil: »Oblikovani smo v spominjanju, smo otroštvo, mladenišтво in zrelost *hkrati*,« Jean-Luc Godard pa izzivalno odvrnil: »Sedanjost v njem nikoli ne obstaja, kvečjemu v slabih filmih.« Zato se bomo v tej naši antiutopični sedanjosti za zbitritev pogleda nazaj v prihodnost obrnili naprej v preteklost. Naš časovni stroj, ki deluje na 35-milimetrski celuloidni pogon, nas bo popeljal v vseh dosedanjih šest desetletij Ekranove zgodovine, za kar smo se najprej zakopali v naš in kinotečni arhiv ter našli časovne kapsule, ki so prestale zob časa: filme, ki so še(le) danes ali vedno znova zgovorni, ki so bili po krivici spregledani, ki so premikali ali še vedno premikajo meje, ki so burili in še naprej burijo domišljijo. Zavrteli jih bomo v naši domači črni škatli, v dvorani, ki je

poimenovana po nekdanjem uredniku Ekрана in nekdanjem direktorju Slovenske kinoteke Silvanu Furlanu. Da pa bi ob tem še lažje razprli to zagonetno verigo sedanjosti, bomo tudi na tekstovni ravni vzpostavili deleuzovski »in«. V vsaki številki Ekрана letošnjega leta – začeni s tole – bomo ponovno objavili izvirno filmsko kritiko izbranega filma iz vsakega desetletja »in« ji dodali nov, svež pogled iz sedanjosti izpod peresa trenutnih pisk in piscev revije.

In imamo to srečo, da bomo začeli s **Srečo** (*Le bonheur*), »najbolj kontroverznim« – kot leta 1965 piše legendarna Ekranovka Rapa Šuklje – in »najbolj radikalnim« filmom Agnès Varda – kot danes s pogledom na njen celotni opus dodaja Anja Banko. Ob dveh odličnih kritičarkah in filmarki, ki je zase izjavila, da živi v filmu in da ima občutek, da v njem živi od vekomaj, nam razpiranje časovne dimenzije ne uide. »Fotografija je v trajnost spremenjen trenutek; bistvo življenja pa je razvijanje v času – spreminjanje, odmiranje, nastajanje. Zato ne more biti nikoli preprosta vsota harmoničnih trenutkov, kot je lahko serija fotografij; zmerom vsebuje vsaj tudi tesnobne zmedene hipe prehodov. Kdo pozna to resnico bolje kot režiserka, ki je izšla iz fotografije in prešla na film?« nas iz preteklosti sprašuje Rapa Šuklje. Njena sogovornica pa s 56-letnim časovnim zamikom odgovarja: »Agnès Varda svojih gesel ne kriči kot Godard in s parabolo ne raziskuje morale na način Rohmerja. Gledalec ostane sam – tako zelo samega s podobo ga Varda ne pusti nikoli prej ne potem: pravzaprav se v sijočih barvah filmska podoba izkaže za zrcalo, v katerem gledalec ugleda svojo srečo.« ■



Sreča (1965)

Sreča

RAPA ŠUKLJE

Agnès Varda je s filmom **Sreča** (*Le bonheur*, 1965) ustvarila menda najbolj sporno delo v svoji filmski karieri; »sporno« pa se pravi skoraj zmerom tudi zanimivo. Nasprotovanje je sprožila že s tistim, za kar bi človek mislil, da bo konec koncev vsem všeč: z izrazito »lepoto« posnetkov, s svojo naravnost pojočo, božajočo kamero. Tokrat nam je Agnès Varda pokazala »la vie en rose«, pariška predmestja, podobna drhteči lirični poeziji, fontainebleauški gozd kot mogočno simfonijo poletnega bogastva in jesenske prelesti, družinske praznike, sosedske obiske in občinska »žeganja« z zrelo, zlato ljubeznijo kakega Renoirja. Da, celo predmestna stanovanja so postala v svoji tesnosti idilična in serijska moderna arhitektura stolpnic je odkrila lepoto svoje beline. Vse, vse v tem filmu, ki naj govori o sreči, dosegljivi današnji sreči »malega« človeka, je lepo; lepo z lepoto odlične barvne fotografije: estetsko zadovoljivo in hkrati dokumentarno resnično. In kot pri barvni fotografiji, ki ji verjamemo in ne verjamemo, nas spravlja ta lepota v rahlo nelagodje: življenje je tako in ni; svet je tak in ni; tak je lahko za hip, prirejen, »postavljen« za kamero; nima pa obstanka. Fotografija je v trajnost spremenjen trenutek; bistvo življenja pa je razvijanje v času – spreminjanje, odmiranje, nastajanje. Zato ne more biti nikoli preprosta vsota harmoničnih trenutkov, kot je lahko serija fotografij; zmerom vsebuje vsaj tudi tesnobne zmedene hipe prehodov. Kdo pozna to resnico bolje kot režiserka, ki je izšla iz fotografije in prešla na film? V njenem prvem filmskem poskusu (»poskusu« samo subjektivno) **Vas na obali** (*La Pointe-Courte*, 1955) celo še živo občutimo to dvojnost: poln je statičnih, fotografskih, »simboličnih« posnetkov – trenutkov, spremenjenih v večnost – kraj mirno tekočega življenjsko-filmskega dogajanja. V *Sreči* so prehodi izgubljeni, neopazni. Ostane samo nelagodni občutek, ki ustvarja osnovno razpoloženje filma. Nobene laži ne pripoveduje fotografija, in vendar čutimo: tako ne more biti; ali bolje: to ne more trajati; ali vsaj: to ni objektivna, temveč subjektivna

podoba dogajanja. Tako lahko »montira« film svojega življenja samo človek, ki je trdno odločen videti nič drugega kot tisto, kar mu je prav in lepo. Kdo je ta človek? V trenutku, ko nastopi ob zakonskem paru François in Therese – in njunih dveh otrok – poštarica Emilie, »druga ženska«, pa se sončno zaporedje cvetja in petja nič ne spremeni, vemo: ta srečnež je mož, François, skozi njegove oči gledamo in bomo gledali film o sreči.

Presenetljivo je, koliko gledalcev se lahko poistoveti s Françoisom in sprejme zgodbo, moralo in zunanjo podobo filma z njegovih predpostavk. Prikupno ženo ima in jo ima rad; sreča prikupno dekle in jo ima rad; žene zaradi tega nima nič manj rad; kdo trdi, da to ni mogoče? Človeško srce je široko, v njem je prostora za dve – in več žensk. Nič v Françoisovi naravi se ne upira zakonu v troje; in ker ljubica ne ugovarja energično in ker žena ničesar ne ve, bi se Françoisova sreča lahko mirno nadaljevala v nedogled. Sreča barvnih fotografij; trenutkov, ki zagotavljajo varljivo trajanje. Agnès Varda in njen film ne trdita, da to ne bi bilo mogoče – za ljudi, ki pač znajo tako občutiti. In nikakor ne izreka prekletstva nad njimi.

Samo: naj si je za prikazovanje dogajanja tudi izbrala subjektiven, Françoisov pogled, dogajanje samo je veliko širše, François obdajajo ljudje drugačnih občutkov in nazorov. Četudi njegovih ne morejo spremeniti in jih kvečjemu za trenutek omajejo, vnašajo v njegov srečni svet ljubeznivega egoista brez fantazije bežne sence svojih odločitev in dejanj. Presenetljivo je, če vrže najtemnejšo senco lastna ljubljena žena, ki izve, da je njen zakon postal zakon v troje, spozna, da tega s svojim orožjem mile, krotke in obzirne ženske ne bo mogla spremeniti, in čuti, da tega ne more prenesti. Ko bi bila Therese razmišljajoča narava, bi tako ali drugače nemara krizo prebrodila. Toda Therese je – kot François – prvenstveno nagonka. Nagon jo požene v nesrečno smrt, ki je bržčas napol nesreča, napol samomor.

Še zmerom gledamo s Françoisom: Theresinega boja nismo videli, vidimo samo poletno naravo, po kateri oče z otrokoma išče mamo – naravo, ki se je za trenutek popolnoma spremenila. Še zmerom je skupek fotografij, a zdaj vse nakazujejo nebrižnost, topost, surovost človeka do človeka, narave do človeka, vseh do vsega. Skupina nedeljskih ribičev, ki pač ribarijo in Therese niso opazili, postane v Françoisovih očeh zbirka karikatur, groteskna podoba brezčutnosti sodobnega sveta. In ko Therese najde, se njegovo gledanje spremeni v sanjski privid: ne da bi doumel, ne da bi pristal na tisto, kar je res, pa tako prav nič »lepo«, doživlja kretnjo, kako si vzdigne njeno glavo v naročje, spet in spet. Vse, kar sledi, pogreb, pogovor s Theresinimi starši, počitnice z otrokoma na morju, je razbito v prave fotografije. Spomin živi samo v nekaj trenutkih, vse drugo je tema. Potem ko se vrne domov in začne življenje na novo, tokrat z Emilie, pride vse v stari tir. Nekaj težkega, mučnega, je mimo, zdaj pa je spet vse prav. Za dežjem, s katerim nam življenje ne more prizanesti, je znova posijalo sonce.

Ne samo François – in z njim poistoveteni gledalci – še marsikdo drugi občuti, da je zdaj vse prav. V okviru filma nedvomno Emilie. Theresina smrt je prinesla zaželeni *happy end* njeni zvesti ljubezni. Oba otroka: premajhna sta še, da bi pogrešala mater kot osebnost; kot varuhinja in skrbnica Emilie prav dobro prevzame njeno vlogo. Narava. Njej je veličastno vseeno, kdo se sprehaja pod zlatimi bukvami, François s Therese ali z Emilie. Ljudje so zanj potrošno in poljubno med seboj zamenljivo blago. Mlada ženska z materinskimi instinkti, Emilie, mirno lahko nadomesti mlado žensko z materinskimi instinkti, Therese. Mladička bosta ob njej prav tako lepo rasla. Melodram navajeni gledalci: ničkolikokrat so že pogoltnili podobno skonstruirane *happy ende*, ne da bi se jim zataknilo v grlu; čeprav nemara z majceno nelagodnostjo (Agnès Varda je v doseganju svojih učinkov zelo subtilna) bodo tudi tega.

Ne mogla bi se s tem strinjati Therese: dala je svoje najboljši in izvedela natančno ceno svojega najboljšega v očeh ljubljenega človeka: prijetno je, toda privajeno in zato samoumevno; in če lahko drugod dobi kaj podobno dobrega, a novega in zato zanimivega, ne bo zamujal stegniti roke. In ko bi mogla gledati poznejše dogajanje, bi videla, da niti njena smrt, ta obupni poskus protestirati, priklicati se možu v zavest ne kot samoumevnost, temveč kot svoj, živ, čuteč človek, ni dosegla tega učinka, vsaj ne dlje kot za hip. Za njo ni ostala zevajoča praznina; prav kmalu se sploh več poznalo ne bo, da je kdaj bila.

Ta protest, ta krik po »moralni«, po formirani človečnosti v naših življenjih visoko razvitih živali, je tisto, kar sliši iz filma druga plast gledalcev, tista, ki se ne poistoveti s

Françoisom, temveč obdrži odprte oči za vse življenjske resničnosti, prikazane v filmu. In med resničnosti sodi tudi svojevrsten pretres za tiste, ki so se nemara poistovetili z Emilie, to najzavestnejšo, najbolj »odraslo« med nastopajočo trojico: njena širokogrudna, »svobodna« ljubezen jo je privedla natanko tja, kjer je bila prej Therese: k istim drobnim delom in skrbem, k isti negi otrok in strežbi moža – in v natanko isto nevarnost, da ga izgubi – izgubi ne več kot svobodna ženska, temveč kot z dolžnostmi in čustvi privezana »mati«, ki ji preostane pravzaprav kot edini beg smrt.

Sreča pri vsej idiličnosti omota ni prav nič idiličen film. Z nekonvencionalno lucidnostjo zastavlja večno in zmerom novo vprašanje človekove »sfere svobode« in njegove »sfere človeške vezanosti« – v življenjski banalnosti izraženi navadno s konfliktom med moškim, »večnim lovcom« (čigar instinkte družba trenutno – bržčas v obojestransko škodo – prekomerno favorizira), in žensko, »večno branilko gnezda«, ki morata skupaj skrbeti za razvoj novega rodu in – kdo ve, nemara vendarle? – v dvoje dopolnjevati drug drugega človečnost. Problem je v zraku: po svoje ga obravnava Godard (v **Poročeni ženi** [Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964, 1964], pa tudi v filmu **Živeti svoje življenje** [Vivre sa vie: Film en douze tableaux, 1962] in bržčas v najnovejšem **Moško-žensko** [Masculin féminin, 1966]), in še bolj eden najzanimivejših zahodnonemških filmov, kar smo jih videli v zadnjem času, Schamonijev **Es** (1966).

Agnès Varda dela, kot povedano, s »fotografsko« kamero. Ne vseskozi: življenje, ljubezen s Therese je dano v tekoči, fluidni filmski govorici, govorici »življenja«. Sekanje, ostri rezi se začno od srečanja z Emilie; in telesna ljubezen z njo je vrsta – čudovito estetskih – statičnih posnetkov, »trenutkov, spremenjenih v večnost«. In še v nečem drugem spoznamo tudi v *Sreči* Agnès Varda *Vas na obali*: v mešanju dokumentarnih in igranih prizorov, ki dajejo skupaj njen višji umetniški red: zakaj odnos otrok do staršev – in narobe – je v tem filmu dokumentiran, Agnes Varda je uporabila resnično družino.

Kje je tedaj spornost *Sreče*? V vsem navedenem – v ideji, sredstvih in rezultatu. »Resnice« Agnès Varda so – pri vsej preprostosti – zapletene, ambivalentne resnice; njena spoznanja sodijo med tista, pred katerimi si ljudje radi mašimo ušesa in oči. ■

Prispevek Rape Šuklje o filmu Sreča je bil prvotno objavljen v reviji Ekran, letnik 66, št. 31/32, str. 75-79.

»Kdor izmed vas je brez greha, naj prvi vrže kamen ...«¹

ANJA BANKO

Agnès Varda je s filmom **Sreča** (*Le bonheur*, 1965) ustvarila eno najbolj svojevrstnih del v svojem opusu. Visokostilizirane podobe sijočih, naravnost kričečih barv se razlivajo po dramatičnih tonih Mozartovega Adagia in fuge v c-molu ter skozi barvne zatemnitve zaslona, ki se zdijo kot nekakšna psihedelična menjava čustvene in atmosferske palete, skicirajo portret zgledne, mlade, zaljubljene in srečne družine. Prav takšne, kakršno bi pričakovali na oglasnih panojih. Do zadnje barvne točke pravilno razporejeni kadri, ki med cveticami in telesi vedno najdejo harmonično ravnovesje, izrisujejo drugačno življenje filmskih podob, kot jih poznamo iz njenega siceršnjega ustvarjanja: to je bolj zavezano dokumentarnemu filmu in prvoosebni pripovedovalki, ki gledalca pretanjeno vodi skozi prostorske in družbene margine.

V filmu *Sreča* se Varda poda direktno v sredico in razpre arhetipsko podobo domačega gnezda. Skozi eksistencialistično razumevanje razmerja Jaz in Drugi se poda v nelagodno bistvo človeškega hrepenenja po izmuzljivi in zadušljivi sreči. Pri tem je perspektiva drugačna od njene običajne, ki je resničnosti zavezana skozi vizualno precej bolj umirjeno optiko zimskih pokrajin impresionizma. Če podobe sveta s svojo kamero pravzaprav večkrat udomači in nam jih približuje na način iskrene simpatije (npr. v filmu **Paberkovalci in paberkovalka** [*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000]), naredi pri *Sreči* obratno: z intenzivno in ekspresivno rabo filmskih izraznih sredstev dela podobe domačnosti tuje, do njih vzpostavlja distanco. V tem primeru bi njen postopek lahko opisali kot izrazito novovalovski, ki v brechtovski intenci deluje nič kaj drugače od izrazito političnih podob Godarda iz tega obdobja. Tudi Agnès Varda

ruši četrto steno, vzpostavlja protagoniste v nenavadni, zanjo neznačilni dvodimenzionalnosti in prednost skorajda teleološko predaja Ideji. Na ta način se film vzpostavlja kot parabola, vendar sta njen nauk in morala v disonanci zgodbe in podobe izmuzljivega značaja, ambivalentno vpisana v samo filmsko strukturo. Tako lahko še vedno, tudi šestdeset let kasneje in ob poznavanju nadaljevanja njene ustvarjalne poti, trdimo, da je *Sreča* »menda najbolj sporno delo, ki ga je [op. a. Varda] ustvarila v svoji filmski karieri«.²

Spornost *Sreče* izhaja iz možnosti različnih gledanj, ki se ponujajo občinstvu: avtorica naravnost premeteno igra na čustvene note, prevrača in obrača tradicionalne norme in vrednote ter razpira vprašanje sreče, ljubezni, seksa in smrti skozi kritičen poudarek na nevarnostih individualizma. Zgodba je pravzaprav naravnost boleča v svoji preprostosti, pravljica, ki se je za trenutek nesrečno zalomila v tragedijo, dokler na koncu ne postane skorajda banalna melodrama. Le da tudi pri tem zdrsne iz okvirjev: film se skozi rdeč filter odpre v bližnji posnetek pokončne sončnice, ki se s hitrimi montažnimi rezi umešča v polje že rahlo uvelih sončnic, v ozadju pa se na travniku izriše družina, ki v barvni paleti odseva bogato strukturo vroče poletne nedelje. François in Thérèse skupaj z otrokoma piknikujeta v predmestnih pariških gozdovih in uživata idilo brezdelnega popoldneva: ona poskrbi za ekscesno prevelik šopek rož, ona poskrbi, da sta otroka naspana in sita, ona poskrbi, da je mož spolno potešen, medtem ko on počiva pod drevesom. Lepa je nedelja, lepo je poletje in lepo je življenje, ki skozi simetrijo barv in med pravilnimi rezi sence in svetlobe deluje skorajda nepremično. Cvetlični vzorci na njeni obleki se

1 Janez 8, 7, Biblija, slovenski standardni prevod, 1996.

2 Rapa Šuklje, »Sreča«, Ekran l. 66, št. 31/32, str. 75–79.

zlivajo z ljubko stvarnostjo družinskega vsakdana in komajda odstopajo od barve tapet v stanovanju.

Statična nedelja se prevesi v delovni teden, François se odpravi v delavnico, Thérèse sede za šivalni stroj in z drugim očesom pazi na otroka. Dan se prijetno zloži v večer, lačni François dobi večerjo in zvečer se bosta odpravila v kino, kjer igra vestern z Birgitte Bardot in Jeanne Moreau,³ ob katerih pa je Thérèse kot ženska Françoisu še vedno najbolj všeč, čeprav omaro v službi prekrivajo časopisni izrezki obeh zvezd v zapeljivih pozah. V skorajda univerzalistično družinsko idilo Varda tako spretno vpleta čas in prostor, skozi elemente, kot so časopisni izrezki in oglasi, v godardovsko-kolažni tehniki plasti podobe in vzpostavlja konkretno družbeno kritiko v razmerju do reklamne ideje popolne družine, udobno umeščene med nova bleščeča bela blokovska naselja, ki napovedujejo razcvet francoskega srednjega razreda.

Kot običajno se zaplet zgodi na poti, ob srečanju z novim – drugim, tujim. François spozna poštno uslužbenko Émile, ki se bo kmalu preselila v njihovo sosenko. Émile je postavna blondinka živahnih modrih oči, ki se postavljajo v kontrast s srnje-rjavim pogledom Thérèse: če je Thérèse v Françoisovih očeh zelena trajnica, je v njegovem gozdu Émile divja živalca. Njena barva je vijolična, ki se zarisuje v variaciji Thérèsine rdeče – barve družinskega ognjišča in njegove varuhinje. François je zdaj še bolj srečen, saj ljubi Émile in ima rad svojo ženo, mater svojih otrok, ki jo je zgolj po naključju spoznal prvo – kot sta si usojena s Thérèse, se ljubita tudi z Émile: sreča je seštevek, ki lahko v Françoisovem pogledu dosega absolutno presežnost, saj ni hipno občutje, temveč je stanje stvari, brez omejitve ali roka trajanja. Françoisova sreča je tako vseobsežna, da se vanjo pogrezne vsa njegova družina, Thérèse, Émile – ves svet. François pravzaprav sploh ne pozna sveta zunaj svoje sreče, tako Thérèse kot Émile sta samo dodatka, podaljška njegovega sveta: iz te perspektive se zdi povsem logično, da Thérèse sprejme razširitev družinskega zakona, ki ji jo François proda z banalno metaforo njihove družine kot plodnega cvetočega jabolčnega drevesa in Émile kot

plodnega cvetočega jabolčnega drevesa, ki raste čez plot – zakaj ne bi tega potenciala plodnosti samo množil?

Nato nastopi prelom, trenutek tragedije – smrt poseže v idilo, ko po nedeljskem spancu Thérèse izgine. François jo z otrokoma išče, iz prijetnega popoldneva se izlušči neprijazni obrazi prostočasnih ribičev, ki niso videli ničesar. Ko François končno najde Thérèse, je ta mrtva, nesrečno (ali nalašč) utopljena v iskanju še enega nedeljskega šopka, kot Hamletova Ofelija, ki uvede edino zrno dvoma med statične obraze sreče. Zdi se, da je vodna gladina – površina podobe tokrat prvič vznemirjena: ob nedeljskih popoldnevih namreč ne zapiha nobena sapica in vsi oblaki so umaknjeni sončni jasnini. Sivina za hip prekrije barvne odtenke, a že na pogrebu se odpre nazaj v sončno rumeno, ki z jesenjo in novo varuhinjo domačega ognjišča – Émile, zdaj v rdečem, prevlada podobo. Če je bil Françoisov svet za hip iztirjen, tega gledalec praktično ne opazi, pravzaprav do konca filma na to skorajda pozabi – Émile se tako natančno spoji s Thérèsino vlogo, da razpoke v podobi sploh ni opaziti: njene roke z enako natančnostjo kot Thérèsine pečejo, likajo, pospravljajo, skrbijo za malčke in ljubkujejo Françoisa. Ko se družina na koncu sprehodi skozi nedeljski jesenski gozd, jih Varda izgubi v barvni paleti na enak način, kot jih je iz nje izluščila – le da so tokrat barve bolj grenke in svetloba izpraznjena odtenkov, skozi katere nasilno reže zvok violine.

Kaj je ta občutek na koncu, ko se zaslon zatemni? Jeza, razočaranje, nezadovoljstvo, preklinjanje srečnega konca ali zgolj osuplost ob občutku izpraznjenosti? Zdi se, da je jesenska svetloba, četudi za odtenek temnejša, še vedno brez sence dvoma: Françoisova zavezanost primerjavi življenja z naravo se potrjuje, življenjski krog teče v vedno istem, zastranitve so nepomembne in kmalu pozabljene, kot da za lastna dejanja pravzaprav nismo odgovorni, kot da je naša usoda položena v roke neke brezbrizne veličine, morda Narave same, kjer so naše odločitve vedno le pravilno nadaljevanje – izpolnjevanje naših vlog v svetu. Vsaj v Françoisovem svetu je tako, a čez njegove meje pravzaprav nikoli ne pogledamo: kako vidijo Françoisovo srečo in usodo drugi? Ne vemo; tudi mi se lahko le pridružujemo mnogim pogledom, ki glede na svoja prepričanja sodijo. Zdi se, da se je zgodil zločin – smrt ene od naših protagonistk, vendar brez kazni. Zbor, ki običajno spremlja grške tragedije, si je očitno odprl steklenico vina in ostal na enem od mnogih nedeljskih piknikov. Agnès Varda svojih gesel ne kriči kot Godard in s parabolo ne raziskuje morale na način Rohmerja. Gledalec ostane sam – tako zelo samega s

³ Bardot in Moreau skupaj nastopita v filmu **Viva Maria!** (Louis Malle, 1965) – pustolovski komediji, ki črpa iz žanrskih obrazcev vesterna. Gotovo največji francoski zvezdnici šestdesetih sta plesalki v neki izmišljeni srednjeameriški državi, ki po spletu okoliščin postaneta revolucionarki. Po akcijskih presežnikih se odločita, da se podata v Pariz, kjer nadaljujeta s plesalsko kariero. Film je bil ob izidu najbolj uspešen francoski film leta, nenavadno-absurdni kombinaciji žanra in provokacije pa so bili naklonjeni tudi kritiki.



Sreča (1965)

podobo ga Varda ne pusti nikoli prej ne potem: pravzaprav se v sijočih barvah filmska podoba izkaže za zrcalo, v katerem gledalec ugleda svojo srečo. Zato bi lahko, šestdeset let

kasneje, dopisali, da to ni le najbolj sporno, temveč najbolj radikalno delo Agnès Varda, ki zarisovanje senc iz filmske podobe neusmiljeno preloži v pogled gledalca. ■

»Dvojna sreča«

VALERIE WOLF GANG

Življenje ves čas prepletamo s tehnologijo, ki nas s svetlobno hitrostjo prehiteva iz dneva v dan. Že v času, ko smo si prostor pod soncem delili z neandertalci, nam je prav tehnologija dokumentiranja, zapisovanje postopkov lova na jamske stene in ostalih opažanj v družbi, pomagala, da smo zmagali v boju s tem človečnjakom in nadaljevali svoj rod v naslednjih tisočletjih. Čeprav so bili neandertalci razširjeni po Evropi, Bližnjem vzhodu in zahodni Aziji, so pred približno 25.000 leti nenadoma izumrli. Natančen razlog za to ni znan, najbolj logična razlaga naj bi bila, da se niso mogli upreti pojavu inteligentnejših in inovativnejših tekmecev, prednikov modernega človeka. In vse od takrat *homo sapiens* stremimo k temu, da nas napredek vleče dalje, tehnologija nam je položena v zibelko, novi izumi pa nenehno skrbijo, da se naša civilizacija razvija in bohota v vsej svoji mogočnosti.

Tudi danes me je tehnologija pobožala po dlaneh, ko sem med hitenjem poskusila odpisati na sporočilo, prejeto na pametni telefon; kot že velikokrat nisem imela dovolj časa, da bi se posvetila tipkanju, zato sem uporabila vmesnik sinteze govora, da sem »natipkala« sporočilo kar s svojim glasom. Ko sem pozneje prebrala, kaj je pravzaprav napisal telefon po mojem nareku, sem spet ugotovila, da mu dvojina še vedno ne gre dobro od rok. Kar naenkrat je moje povabilo na kavo dobilo sporočilnost, da nas pride več in ne bova sama. Tehnologija ne razume, tehnologija le uboga, pri tem pa ne ve, da sta za srečo včasih potrebni le dve lepi srca, ki se srečata in pobožata z očmi. Vse te subtilne znake in občutke skrivamo v sebi in jih delimo v neverbalni komunikaciji. Tega ne more prenesti na drugo stran nobena žica, nobena koda, nobena virtualna klepetalnica. Le dve duši v enem prostoru.

In tudi film Agnès Varda **Sreča** (*Le Bonheur*, 1965) ne bi bil isti, če bi bil posnet s telefonom v času hiper-produkcije, hiper-potrošnje, hiper-sestankov, hiper-odnosov, hiper-življenja. Za srečo je treba kdaj sesti tudi na umazana tla sredi cvetličnega polja, zapreti oči in potipati okolico, ki nas lahko trdno špikne v mehke (od računalnika razvajene) dlani in spomni, kam smo založili svojo srečo. To izmuzljivo gospodično, za katero se kdaj zdi, da jo je odnesel tok reke življenja, ki brzi mimo nas, a resnica slej ko prej pride na površje in gladina vode razkrije vse skrivnosti.

Staro leto tudi sama končujem v simboliki dvojk: zadnja dva intermedijska projekta v decembru, dvanajst kilometrov teka na zadnji dan v letu, zadnji dve sarmi na prepolnem krožniku, dve prižgani kresnički ob polnoči in dvakratno bujenje proti jutru za stranišče od prevelike količine popite tekočine pred spanjem. Budilka prvega januarja ni potrebna, že plezam na nov dvatisočak in začelnjam januar s polno mero navdiha, ki ga vsakokrat znova črпам iz narave. 2022: dvojni odmerek sreče, dvojna doza uspeha – za vsakega izmed nas, ki privoščimo drug drugemu le najboljše. In če je v filmu Agnès Varda vsakdo zamenljiv, naj bo tudi preteklo koronsko obdobje le tretje kolo, ki se je namestilo v naša življenja – a upajmo, da nam ga uspe skotaliti v reko in živeti dalje, kakor to zna naša mati narava.

Tehnologija nam pomaga (pre)živeti, a glavni del naše duše je energija, ki je ne more nadomestiti noben računalniški trik, noben hiter recept ali transakcijski račun. Napolnijo nas lahko le potrpežljivost, vztrajnost, strast in volja; za vse pa sta potrebna le čas in odločitev. Ta popolna dvojica. ■



V zrnju filma ujet čas, ki ga kemija prelije na papir
in označuje cikel sedanjega trenutka.

Valerie Wolf Gang, »Triptih, Vol. 1: Dvojna Sreča«, 35 mm film, januar 2022



Hlad, ki se dotika vrtnic in roki, ki zamrznjeno
čakata, da jih pogrejejo oči drugega telesa.

Valerie Wolf Gang, »Triptih, Vol. 1: Dvojna Sreča«, 35 mm film, januar 2022



Cikel življenja potuje naprej; karavana se bliža,
psi lajajo, covid še potuje med nami. Roki čakata
objem, dotik in bližino drug drugega.

Valerie Wolf Gang, »Triptih, Vol. 1: Dvojna Sreča«, 35 mm film, januar 2022



Kupe št. 6 (2021)



Benedetta (2021)

NAJBOLJŠI FILMI V 2021

Po izboru filmskih kritikov in kritičark,
kuratorjev in kuratorok ter režiserjev in režiserk

ANJA BANKO

Drive My Car (Doraibu mai kâ , 2021, Ryūsuke Hamaguchi) + **O naključju in domišljiji** (Guzen to sozo, 2021, Ryūsuke Hamaguchi)

Dva filma, ki iz detajlov, gest, besed, naključij in domišljije tketa hrepeneče umirjen ritem vsakdana.

Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021, Alexandre Koberidze)

Filmska pravljica, ki pusti, da sanjamo sredi sončnega dne in resničnost odkrijemo v kinu!

Moč psa (The Power of the Dog, 2021, Jane Campion)

V žanr vesterna vpeta študija tihega nasilja, kričeče moškosti in počasi gorečega maščevanja sredi razprtih prerij.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Do skrajnosti potisnjene podobe telesa – naelektrene in zlomljene, ki na vsakem koraku presenetijo.

Zola (@zola, 2020, Janicza Bravo)

Film ceste, žameteni neon, dve striptizeti, zvodnik, tveganje in povsem nezanesljiva pripovedovalka, ki se v najbolj napetem trenutku odloči, da je čas za ležalnik in koktejl pod floridskim soncem.

TINA BERNIK

Moč psa (The Power of the Dog, 2021, Jane Campion)

Mojstrsko zrežiran vestern, ki te ugrizne do kosti.

Jagnje (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson)

Intimna ekodrama, v kateri narava premaga človeka.

Zbornica (2021, Sonja Tarokić)

Razredni sovražnik po hrvaško.

Mala mama (Petite maman, 2021, Céline Sciamma)

Pravljica drama, ki otrokom sporoča, da so bili tudi njihovi starši nekoč otroci, staršem pa, da tudi otroci znajo razmišljati odraslo.

Zlo ne obstaja (Sheytan vojud nadarad, 2020, Mohammad Rasoulof)

Zlo ne obstaja, so samo dobri ljudje v zločinskih režimih.

Posebna omemba

Nasledstvo, 3. sezona (Succession, 2018–)

Nesrečniki po tajkunsko.

ŽIGA BRDNIK

Summer of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised)

(2021, Ahmir-Khalib Thompson a.k.a. Questlove)

Tudi glasbeno zgodovino očitno pišejo zmagovalci, in ta film je najboljši možen upor proti temu; upor, ki skozi ušesa seže naravnost v dušo.

Babičino seksualno življenje (2021, Urška Djukić in Émilie Pigéard)

Mojstrska fuzija dokumenta časa, družbene kritike in inovativne animacije.

Francoska depeša (The French Dispatch, 2021, Wes Anderson)

V času, ko vsi z leve, desne in sredine pljuvajo po novinarstvu bolj kot kdaj prej, ko se *Vsi predsednikovi možje* (1976) zdijo kot davno minula pripovedka iz nekega mitološkega zlatega obdobja, deluje nostalgična, živopisna komedija o bogatosti tega poklica kot balzam za oči in duha.

Obetavna mladenka (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell)

Vse, kar moramo vedeti o patriarhatu in zakaj je tako prekleto trdovraten.

The Man Standing Next (Namsanui bujangdeul, 2020, Min-ho Woo)

Dih jemajoč filmski labirint po političnih intrigah, krutih izdajstvih, nenadejanih zaveznistvih in vratolomnih obratih, ki mu v zadnjem desetletju ni para.

BOJANA BREGAR

The Sparks Brothers (2021, Edgar Wright)

Najboljši film v tem mizernem letu je zame tale hiperaktivni dokumentarec o vašem bodočem najljubšem bandu. Mojstrsko orkestracijo ponudi Edgar Wright, neustavljivo karizmo in glasbeni talent pa brata Mael. »When Do I Get To Sing 'My Way'?« *How about right now!*

Poslednji dvoboj (The Last Duel, 2021, Ridley Scott)

Dragi Ridley! S ponosom sporočam, da je tej milenijki za dobri dve uri in pol uspelo nehati buljiti v telefon, da je lahko pogledala tale izjemni srednjeveški spektakel. Ni ji bilo žal. In ekstra hvala, ker si spet združil Matta Damona in Bena Afflecka na platnu.

Začetek (Beginning, 2020, Dea Kulumbegashvili)

Nenavaden film, ki teče gladko in pove veliko – ne z besedami, ampak z dejanji – o grehu, krivdi, (ne)pravičnosti in malih bogovih, ki prežijo na vse, kar štrli iz povprečja.

Everything Will Not Be Fine (Totul nu va fi bine, 2020, Adrian Pîrvu in Helena Maksyom)

Izjemen dokumentarec o generaciji, ki je preživela Černobil, a še vedno čuti posledice.

Rdeča raketa (Red Rocket, 2021, Sean Baker)

Zdaj že velja: novi film Seana Bakerja je dogodek. Komaj čakam, da vidim še več.

OSKAR BAN BREJC

Podoba migracij (The Migrating Image, 2017, Stefan Kruse Jørgensen)
+ **Nejasnost** (A Lack of Clarity, 2020, Stefan Kruse Jørgensen)

Odkritje letošnjega FeKK-a. Kruse se z raziskovanjem produkcije podob uspešno izogne popolnoma političnemu ali teoretskemu pogledu na sodobno družbo. Ta pogleda dopolnjuje z izmuzljivo osebno senzibilnostjo.

Atlantida (Atlantide, 2021, Yuri Ancarani)
Pripovedno divje neenoten film postane s povsem preprostimi vizualnimi rešitvami zanimiva manipulacija gledalčevega prepoznavanja (oziroma »branja«) podobe, ki je zaradi indeksikalnosti filmske podobe po navadi razumljeno kot samoumevno in neizbežno.

Another Europe (2020, Sangam Sharma)
Filmski esej ob preprostih posnetkih pokrajine skozi okna vlakov prepotuje Evropo. Z glasom v offu medtem avtorica opisuje, kaj je videla, kako drugačne so države stran od njenega doma, kje sploh je njen dom itd. Ker se izogne patetičnosti, ne da bi se odpovedala opisovanju svojih čustev, ustvari zanimiv kontemplativen protistrup cinizmu.

In Our Home (2021)

Found footage video v albanskem paviljonu na arhitekturnem beneškem bienalu
Film je sestavljen iz izsekov albanskih filmov, nastalih med sedemdesetimi in devetdesetimi, projiciranih na tri stene. Izbrani so prizori, ki prikazujejo sodelovanje, neobremenjene povezave med sosedi ipd. A montaža, ki na treh stenah prikazuje povezavo prostorov, kakor se ta ni pojavila v nobenem od posamičnih filmov, pokaže drugačno konstrukcijo prostorov, kot smo je vajeni iz narativnega filma. Film je sicer primarno uporabljen za analizo arhitekture, a mu arhitektura vrača njegove predpostavke v nenavadni in preobraženi obliki.

Pokrajine odpora (Pejaži otpora, 2021, Marta Popivoda)

Moj najljubši film leta, ker s povsem preprostim montažnim sredstvom (prelivom) ustvari povezavo med konkretnim

in absolutno abstraktnim. Ne le podoba, ampak vsa filmska pripoved se preliva iz konkretnega prepoznavnega v abstraktno nerazberljivo in nazaj. Film, ki nekako preseže globoko zakoreninjene dihotomije mišljenja in delovanja.

INGRID KOVAČ BRUS

Drive My Car (Doraibu mai kê, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

Film o umetnosti, življenju, izgubi, ljubezni, dolg, a niti za hip predolg.

Nesrečni fuk ali Nori pornič

(Babardeala cu bucluc sau porno balamuc, 2021, Radu Jude)

Odličen, kot vsi njegovi – dvojna morala družbe, duhovit politični komentar sodobnosti.

Kupe št. 6 (Hytti nro 6, 2021, Juho Kuosmanen)

Osemdeseta, Sovjetska zveza, transibirska železnica, potovanje na vzhod, študentka in zapiti inženir.

Telesce (Piccolo corpo, 2021, Laura Samani)

Zelo iskren film o krajih čisto blizu nas in o povsem drugačnem življenju pred komaj sto leti.

Gospod Bachmann in njegov razred

(Herr Bachmann und seine Klasse, 2021, Maria Speth)

Dokumentarni portret učitelja, kot bi si ga vsi želeli.

KOEN VAN DAELE

Všeč mi je misel Jonasa Mekasa, da je film veliko drevo s številnimi vejami, ki imajo vsaka svojo vlogo in so vse enako pomembne. Prav zato imam vedno težave pri sestavljanju seznamov najboljših filmov leta. Filmska umetnost je tako bogata in raznolika, da je primerjanje

del, ki so v številnih pogledih tako zelo različna, podobno primerjanju jabolk in hrušk. Ni mi še uspelo najti sistema, ki bi se mi zdel pravičen. Na primer: naštejemo lahko pet svojih najljubših hollywoodskih filmov leta; ali pet najmočnejših dokumentarcev; ali pa pet najboljših neodvisnih kratkometražcev – vendar mi teh petnajst filmov, ki sedijo na le treh vejah ogromnega filmskega drevesa, nikakor ne uspe primerjati med seboj. Karkoli že poskusim, vedno imam občutek, da delam krivico nekaterim čudovitim delom. Zadnjih nekaj let se težavi poskušam izogniti tako, da svojo lestvico »najboljših pet« za spletni časopis Senses of Cinema sestavim iz več deset filmov. A celo takrat mi je žal zaradi številnih odličnih naslovov, ki sem jih izločil. Drugi način reševanja zagate in skrajševanja seznama pa je, da si sam postavim nekaj umetnih omejitev – spodaj so torej filmi, ki (1) sem jih prvič videl v Sloveniji leta 2021; (2) so name naredili globok vtis; (3) zgovorno kažejo, kako močan je še vedno lahko film; (4) sem jih videl vsaj dvakrat, a (5) se zelo veselim, da jih bom videl še enkrat. V kinu!

Annette (2020, Leos Carax)

Iztrebite vse divjake (Exterminate All the Brutes, 2021, Raoul Peck)

Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo? (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021, Aleksandre Koberidze)

Mala mama (Petite maman, 2021, Céline Sciamma)

Začetek (Dasatskisi, 2021, Dea Kulumbegashvili)

KLEMEN DVORNIK

Po abecednem vrstnem redu.

Beži (Flugt, 2021, Jonas Poher Rasmussen)

C'mon C'mon (2021, Mike Mills)

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

Dune: peščeni planet (Dune, 2021, Denis Villeneuve)

Moč psa (The Power of the Dog, 2021, Jane Campion)

Najbolj grozen človek na svetu (Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier)

Nesrečni fuk ali Nori pornič (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021, Radu Jude)

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Zeleni vitez (The Green Knight, 2021, David Lowery)

Quo vadis, Aida? (2021, Jasmila Žbanić)

ROK GOVEDNIK

Mala mama (Petit maman, 2021, Céline Sciamma)

Verjetno najboljši film, ki sem ga videl v 2021. V vseh pogledih.

Wolfwalkers (2020, Tomm Moore in Ross Stewart)

Po pričakovanjih čudovito, a razočaran, da Studio Cartoon soglašala s pristopi distribucijskih magnatov, kot sta Apple in Netflix.

Pravi moški (Ich bin dein Mensch, 2021, Maria Schrader)

Osvežen pogled na etiko v robotiki.

Najbolj grozen človek na svetu (Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier)

Nič pretresljivega zares, a je vse res tako tukaj. Zakaj že smo tako grozni?

In Front of Your Face (Dangsin-eolgul-apeseo, 2021, Sang-soo Hong)

Zanimiv film, ki zgolj v nekaj kadrih in s težaškim delom igralcev prikaže družinsko situacijo odtujenih sester.

Posebna omemba

Bela, črna in prava ljubezen (2021, Anja Paternoster)

Eden redkih filmov mlade generacije, ki mi ob vnovičnih gledanjih vedno ponuja kaj novega.

IGOR HARB

Leto 2021 je po predolgem premoru vrnilo kinodvorane. Moj izbor filmov predstavlja tiste, ki jih za polno doživetje moraš videti v kinu.

Sinoči v Sohu (Last Night in Soho, 2021, Edgar Wright)

Wright dokaže, da je lahko surovo vizualen, ne glede na žanr, zvočna podoba pa do onemoglosti potencira akcijo.

Najbolj grozen človek na svetu

(Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier)

Ne le zaradi monumentalne scene, ukradene iz časa, temveč tudi zaradi krasno zgrajene zgodbe, ki jo je treba doživeti v temni dvorani.

Dune: peščeni planet (Dune, 2021, Denis Villeneuve)

Vizualni orgazem gradnje fantastičnega sveta in popolnost izbrane zasedbe preseže zgolj monumentalni zaključni stavek: »To je šele začetek.«

Jutri bo umrla (She Dies Tomorrow, 2020, Amy Seimetz)

Upam, da ne bo boljšega filma o metaforičnem bremenu pandemije in strahu pred smrtjo, ker ta čustveno povsem izčrpa. Nujen ogled v družbi.

Prasica, slabšalni izraz za žensko (2021, Tijana Zinajić)

Naj ta film predstavlja novo poglavje slovenskega filma, ki ne bo več trpel pod Tavčarjevimi slogani, »Ljubezen nam je vsem v pogubo«, temveč ga bo v duhu glavne junakinje obrnil na glavo.



Prasica, slabšalni izraz za žensko (2021)



Najbolj grozen človek na svetu (2021)

SIMONA JERALA

Filmi s seznama so bodisi izrazito osebni, avtobiografski, bodisi nudijo vpogled v družbene svetove, o katerih sicer ne bi vedeli nič, ali pa bi bila naša podoba o njih izkrivljena. Pri vseh sem po odjavni špici potrebovala še nekaj časa, da znova zadiham, potem pa so se naselili v moje misli in mi odpirali nove miselne povezave vse do danes. Veseli me, da sem si jih lahko ogledala na velikem platnu, v vzajemni prisotnosti sogledalcev in ne v osami malega ekrana.

Pokrajine odpora (Pejzaži otpora, 2021, Marta Popivoda)

Velika svoboda (Grosse Freiheit, 2021, Sebastian Meise)

Moja najljubša vojna (My Favorite War, 2020, Ilze Burkovska – Jacobsen)

Stric Tudor (Nanu Tudor, 2021, Olga Lucovnicova)

Odpuščanje (2021, Marija Zidar)

Monalisino popotovanje (The Journey of Monalisa, 2019, Nicole Costa)

ANDRAŽ JERIČ

Po abecednem vrstnem redu.

Judež in črni mesija (Judas and the Black Messiah, 2021, Shaka King)

Nasledstvo, 3. sezona (Succession, 2018–)

Oblak v njeni sobi (Ta fang jian li de yun, 2020, Zheng Lu Xinyuan)

Telesce (Piccolo corpo, 2021, Laura Samani)

Začetek (Dasatskisi, 2021, Dea Kulumbegashvili)

JERCA JERIČ

Steakhouse (2021, Špela Čadež)

Ker so filmi Špela Čadež vedno nekaj posebnega.

Spencer (2021, Pablo Larraín)

Ker me je Kirsten Stewart v tej vlogi prevzela.

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryūsuke Hamaguchi)

Ker me je z avtom popeljal na čustveni roadtrip.

Mare iz Easttowna (Mare of Easttown, 2021, Craig Zobel)

Ker sem pogrešala eno res dobro kriminalno serijo.

Nasledstvo, 3. sezona (Succession, 2018–)

Ker jo obožujem.

ANA JURČ

Od prvega do petega mesta.

Moč psa (The Power of the Dog, 2021, Jane Campion)

Psihološka srhljivka, zamaskirana v neovestern. *Tekla bo kri* (2007) sreča *Klavir* (1993). Film ene največjih živečih režiserk se upira enoznačnim klasifikacijam.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Eden redkih res fascinantnih filmov o prihodnosti, v kateri nam bodo končno zavlada stroji.

Prasica, slabšalni izraz za žensko (2021, Tijana Zinajić)

Po renesansi slovenskega arthouse filma smo končno dobili še film, ki je neapologetsko komercialen, a pri tem ne podcenjuje gledalca.

Sestre (2021, Kukla)

Najboljši dokaz, da ima vizualni jezik videospotov dovolj teže tudi za kratkometražni – in kmalu še celovečerni – film. Vsaj če ga režira Kukla.

Beli lotos (The White Lotus, 2021–, Mike White)

Najboljše utelešenje in obenem satira žanra »eksistencialno trpljenje bogatašev pred lepimi kulisami«.



Mala mama (2021)



Inventura (2021)

DAMJAN KOZOLE

Leto preveč dobrih filmov, da bi jih izbral samo pet.

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

O naključju in domišljiji (Guzen to sozo, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

Pohodi plin! (Jaddeh Khaki, 2021, Panah Panahi)

Mala mama (Petit maman, 2021, Céline Sciamma)

Ahedino koleno (Ha'berech, 2021, Nadav Lapid)

Dogodek (L'événement, 2021, Audrey Diwan)

Quo vadis, Aida? (2021, Jasmila Žbanić)

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Velika svoboda (Grosse Freiheit, 2021, Sebastian Meise)

Nesrečni fuk ali Nori pornič (Babardeala cu buclur sau porno balamuc, 2021, Radu Jude)

Prasica, slabšalni izraz za žensko (2021, Tijana Zinajić)

Inventura (2021, Darko Sinko)

Telesce (Piccolo corpo, 2021, Laura Samani)

Babičino seksualno življenje (2021, Urška Djukić, Émilie Pigéard)

ROBERT KURET

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau) Porodni krči v rojevanju/nastajanju novega bitja ne morejo biti nič drugega kot nasilni.

Krvav nos, prazni žepi (Bloody Nose, Empty Pockets, 2020, Bill Ross IV in Turner Ros)

Dokufikcija, ki ne reprezentira realnosti, ampak simulira pogoje njenega nastanka. Vse je fejk, samo v resnici ni.

Obetavna mladenka (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell) *Gentlewomansko* maščevanje, kjer nikoli ne veš, v katerem žanru se boš znašel.

www.s-n-d.si (2021, Sara Bezovšek) Film, ki se zaveda, da je pejdž z gif, samo eno okno ali zavihek stran. Freska Zemlje, ki tako politično kot estetsko priključuje nov način gledanja.

Ameba (2021, Blaž Završnik) Kako se bo človek uprl kamnik-futurističnemu Matter šmeku, ki ima pač raje še tako *cringe* patos kot »realizem«? Zelo preprosto: ne bo se.

LUKA MARČETIČ

Večerja po ameriško (Dinner in America, 2020, Adam Carter Rehmeier) Neokusno okusna, prekleto zabavna in osvežujoča romantična komedija.

Oče (The Father, 2020, Florian Zeller) Najboljši možni prikaz demence. Grozljivo, tragično, žalostno.

The Beatles: Get Back (2021, Peter Jackson)

Najhitrejših 8 ur. Verjetno pomaga, da sem oboževalec.

Quo Vadis, Aida? (2020, Jasmila Žbanić) Mislim, da imam zaradi tega filma čir v želodcu. To je kompliment.

Otroški detektiv (The Kid Detective, 2020, Evan Morgan)

Ko misliš, da takšnih filmov ne delajo več. Enostavna, zabavna, *mid-budget* krimi komedija, ki je nihče ni gledal.

URŠA MENART

Bergmanov otok (Bergman Island, 2021, Mia Hansen-Løve)

Scenaristka z odtujenim možem, prekratkim sinopsisom in goro neizpolnjenega hrepenenja iz limon naredi limonado.

Quo Vadis, Aida? (2020, Jasmila Žbanić)

Ne vem, kaj naj napišem, da ne bo zvenelo banalno. Dosežek v vseh pogledih.

Nesrečni fuk ali Nori pornič

(Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021, Radu Jude)

Sploh prvemu delu filma uspe najbolj natančen opis stanja duha in sveta, kar sem jih videla letos.

Dogodek (L'événement, 2021, Audrey Diwan)

Režija leta.

Inventura (2021, Darko Sinko)

Inteligentni film, kakršnih Slovenci še nismo posneli veliko.

Posebna omemba

The Concrete Masterpiece (ena od zgodb, ki sestavljajo film **Francoska**

depeša [The French Dispatch, 2021, Wes Anderson])

Anderson končno spet združi preciznost in strast. Kratka mojstrovina, ki je žal del večinoma ponesrečenega celovečerca.

PETRA METERC

Oaza (2021, Ivan Ikić)

Ikić s pretanjeno zgodbo o ljubezni in ujetosti v represivni sistem zavoda dokaže, da je delo z naturščiki v igranih filmih lahko med najbolj plodovitimi pristopi k filmskemu ustvarjanju.

Filmski obzornik 80 – Metka, Meki (2021, Nika Autor)

Nika Autor z intimnim portretom svoje tete v filmsko zgodovino vpiše zgodbe jugoslovanskih gastarbajterk ter prikaže, kako preprosta je lahko osebna odločitev za solidarnost.

Kamenčki (Koozhangal, 2021, P.S. Vinohraj)

Prvenec tamilskega režiserja, ki je pobral glavno nagrado na mednarodnem festivalu v Rotterdamu, je nežen, pretresljiv in poln otroške domišljije.

Večerja po ameriško (Dinner in America, 2020, Adam Carter Rehmeier) Indie, kakršnih ne vidimo prav pogosto. Punk, *sexy*, čudaško, predvsem pa nadvse zabavno.

Oče (Father, 2020, Wei Deng)

Deng prek slikanja več generacij svoje družine, predvsem pa slepega dedka, ki se je preživljal kot vedeževalec in pod krinko preroškosti skriva izjemen glas razuma, uspe zajeti spremembe, ki so v zadnjih desetletjih preobrazile Kitajsko.

IVANA NOVAK

Zasledovanje ljubezni (Pursuit of Love, 2021, Emily Mortimer)

Miniserija o besedi, ki ima drugačen pomen za moške in ženske.

Obetavna mladenka (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell) +

Sinoči v Sohu (Last Night in Soho, 2021, Edgar Wright)

Dva filma o popolni upravičenosti ženske paranoje.

Pretend It's a City (2021, Martin Scorsese)

Fran Lebowitz v veliko zadovoljstvo Martina Scorseseja govori o stvarih, za katere je vredno rešiti svet, no, del njege, kakšno knjigarno, pa še koga ali kaj, zanesljivo pa Fran Lebowitz, njenega duha, šarm in obleke.

Nasledstvo, 3. sezona (Succession, 2018–)

HBO v svoji daleč najboljši formi presega svoje veleuspešnice (*Sopranove* [1999–2007], *Igro prestolov* [2011–2019], *Pravega detektiva* [2014–2019]) in s to revizijo antične tragedije, z »Ojdipom v korporativni Ameriki«, dokazuje, da je televizija v določenih primerih rado darnejša od filma. Konec koncev je to film, ki je že 29 ur v klimaksu, v stanju

nenehne krize in šlamastike biblijskih razsežnosti. Edino, kar se spreminja, je to, da se sleherni član propadajoče hiše Roy spreminja v vse slabšo verzijo samega sebe. Tortura enega procenta, ki že 29 ur drvi v propad, se ne more kosati z nobenim drugim filmskim ali TV-užitkom. In Kendall – o ja, *it's an asshole's party*.

MARKO NABERŠNIK

Neverjetno! Zgodilo se je prvič, da so na TOP 5 lestvici kar štirje naslovi (med njimi prvič tudi TV-serija), ki sem jih videl v sklopu uradne ponudbe VOD. Le en naslov sem si ogledal v kinu. Ali je vzrok za to pandemija ali gre za posledico razvoja tehnologije, ki kinematografe potiska na obrobje nekoč mogočne vizualne metropole? Želim si, da se pandemija konča in bomo te domneve lahko tudi empirično preverili.

Polaščevalka (Possessor, 2021, Brandon Cronenberg)

Znanstvenofantastična srhljivka, ki nam slika prihodnost odtujenih medčloveških odnosov. Virtualna resničnost posebne sorte, ki terja vrsto človeških žrtev. Stilizirana in napeta pripoved z izvrstno Andreo Riseborough v glavni vlogi.

Atlas ptic (Atlas ptáku, 2021, Olmo Omerzu)

Znova tenkočutna, duhovita in domišljena filmska pripoved režiserja Olma Omerzua. Zgodba o kapitalizmu, ki ga ustavi šele infarktni splet okoliščin. Ko je Olmo leta 2012 vzbudil pozornost s prvencem *Mlada noč*, je morda lahko kdo pomislil, da je šlo za začetniško srečo. Z vsakim svojim novim filmom pa je Olmo dokazal, da ni tako, saj izjemno uspešno gradi svojo filmografijo. Komaj čakam njegov naslednji film.

Bila je božja roka (È stata la mano di Dio, 2021, Paolo Sorrentino)
Paolo Sorrentino sodi med največje sodobne filmske ustvarjalce. Z novim filmom ostaja zvest osebnosti estetiki, ki jo nadgradi ter nam ponudi popolno filmsko izkušnjo. Odlična igra, odlična glasba, odlična fotografija, odličen scenarij in ekipni talent, ki ga Sorrentino poveže v mojstrovino.

Cenzorka (Censor, 2021, Prano Bailey-Bond)

Prvenec režiserke Prano Bailey-Bond je izvirna in provokativna grozljivka. Estetsko dovršen prikaz, kako v kletnih, zatemnjenih in pustih sobanah majhna skupinica posameznikov skrbi za cenzuro filmskih grozljivk. Gre res zgolj za filmske pripovedi – ali pa so v resnici cenzurirani spomini protagonistke?

30 kovancev (30 monedas, 2021, Álex de la Iglesia)

Televizijska serija v osmih epizodah. Zgodba o boju med dobrim in zlim, ki zaradi prefinjene ironije presega okvir običajne grozljivke. Serija je nekaj posebnega tudi zahvaljujoč dobri igralski zasedbi, odlični fotografiji ter slikoviti kulisi majhne španske vasi in pokrajine.

ANŽE OKORN

Najbolj grozen človek na svetu

(Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier)
Romantična dramedija, s poudarkom na vmesnosti. Scenarij sta Joachim Trier in Eskil Vogt napisala posebej za Renate Reinsve, na katero je režiserja opozorila sama Isabelle Huppert. Ekranizacija Deleuzove vključujoče disjunkcije: »Ljubim te. Ampak te tudi ne ljubim.« Freudovo *Nelagodje v kulturi* na

platnu. Če citiram drago mi osebo: »To ni film, to je lajfl!« O, ja, jebeni lajfl ...

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

Preprosto popoln! Esenca človeškega, prečloveškega. Gledalca že med filmom veseli, da ga bo pogledal še enkrat.

Poklic igralca kot raz-udejanjanje vsake izmed Cailloisovih temeljnih igrskih kategorij; ne le posnemanja oziroma postajanja, ampak tudi boja na življenje in smrt, vrtoglavice in ne nazadnje sreče. *Striček Vanja* Čehova kot Deleuzovo ponavljanje razlike ... Čudoviti dialogi. Pa človek začne po ogledu filma spet z užitek komadit!

Nasledstvo, 3. sezona (Succession, 2018–)

Tiny Wu-Tang za Kendallovih štirideset? Familijonarno *Nasledstvo* je med drugim tudi hip hop v najboljšem pomenu teh dveh besedic. Se ne bi strinjali? Še dve – najljubši besedici fotra Logana Roya: »Fuck off!«

Oaza (2020, Ivan Ikić)

Cca. »Romeo in Julija« iz Doma za otroke in mlade Sremčica – z varovanci prav tega doma v glavnih vlogah. Resnično deluje! Je bilo pa za vsak kader baje potrebnih 50 do 60 ponovitev! Ko si gledalec zastavi vprašanje, ali obstajajo programi, znotraj katerih bi se dalo varovance resocializirati, jih učiti živeti samostojno zunaj ustanov, in se potem malo pozanima, ga prime, da bi si prerezal žile. Za korak v pravo smer, kar se tega tiče, pa potrebujemo take filme!

Never Look Back (2021, John Hillcoat)
Kot nekdo, ki je slabih deset let nazaj videl solo koncert El-P-ja v neki »zabaveni« luknji v Linzu, in se tam z nekim Dunajčanom pogovarjal o tem, da naj bi El-P in Killer Mike ustanovila duo Run the Jewels, lahko samo priporočam njun glasbeni video *Never Look Back* v režiji Johna Hillcoata, avtorja priredbe

McCarthyeve *Ceste*, pa še *Lawless* in *Triple 9. Hommage* Noči živih mrtvecev (1968)

Georgea A. Romera, ki ga tudi posempla.

MAŠA PEČE

Fabian ali Ko gre vse k vragu (Fabian oder Der Gang vor die Hunde, 2021, Dominik Graf) + **Vorteks** (Vortex, 2021, Gaspar Noé) + **Začetek** (Dasatskisi, 2020, Dea Kulumbegashvili)

Presežni filmi ali mojstrovine, kot jim radi rečemo, so redkost in razred zase. Letos so prišle kar tri, zato si bom dovolila razširiti svoj izbor in postaviti prvo trojico nad preostalih top pet.

Prisoners of the Ghostland (2021, Sion Sono)

Panos Cosmatos (*Mandy* [2018]) in Richard Stanley (*Barva iz vesolja* [2019]) sta poskušala kapitalizirati norega Nicolasa Cagea. V svojem zblaznelem sukiyaki vesternu ga Sion Sono končno kontekstualizira.

2551.01 (2021, Norbert Pfaffenbichler)
Pankerski revolt sreča Browningove *Spake* (1932) v živi reinkarnaciji nemege filma in režiji sijajnega avstrijskega eksperimentalista, Norberta Pfaffenbichlerja.

Mad God (2021, Phil Tippett)

Legendarni mojster posebnih učinkov, Phil Tippett, je po več kot 30 letih zaključil svoj v hipu kulten, težko pričakovan in povsem ročno izdelan fantazmagorični svet pošastnega boga.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)
Julia Ducournau je empatična pripovedovalka ekstremnih zgodb ekscentričnih obstrancev. Da jim je zagotovila zlato palmo v Cannesu, ni majhna zmaga.

Benedetta (2021, Paul Verhoeven)
Verhoeven se vrača v svojo dobro staro formo žanra, trasha in eksploatacije, a tokrat iz tekmovalnega programa v



Kaj vidimo, ko pogledamo v nebo (2021)



Babičino seksualno življenje (2021)

Cannesu v polne dvorane nič hudega slutečih množic. Slava mu!

The Amusement Park (1973, George A. Romero)

Novo odkrit in restavriran biser velika-filmske grozljivke, Georgea Romera, je nadrealistična agitka o poraznem odnosu in predsodkih družbe do starostnikov in staranja – posneta leta 1973 po naročilu luteranske cerkve.

ZEMIRA PEČOVNIK

Izbor filmov, videnih na festivalih v Benetkah, Cannesu, Portorožu ...

Quo vadis, Aida? (2021, Jasmila Žbanić)

Prasica, slabšalni izraz za žensko (2021, Tijana Zinajič)

Luknja (Il buco, 2021, Michelangelo Frammartino)

The Card Counter (2021, Paul Schrader)

Najbolj grozen človek na svetu

(Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier)

NEJC POHAR

Po abecednem vrstnem redu

A Cop Movie (Una película de policías, 2021, Alonso Ruizpalacios)

Strasbourg 1518 (Jonathan Glazer, 2020)

Summer of Soul (...Or, When the Revolution Could Not Be Televised) (2021, Ahmir-Khalib Thompson a.k.a. Questlove)

The Velvet Underground (2021, Todd Haynes)

Woodlands Dark and Days Bewitched:

A History of Folk Horror (Kier-La Janisse, 2021)

Če bi Velveti hitreje in siloviteje zasedli Zahodno obalo, namesto westcoastovskega Poletja ljubezni pa bi Amerika zaplesala na eastcoastovsko Poletje soula, potem se svet med sploščevanjem zgodovine ne bi spreminjal ne v fusnoto folk horrorja, kjer so karantanski panterji do kosti zglodali Črne panterje, ne v policijo kot način, kako varovati oblast. In vse bo še huje. Tako kot leta 1518, ko je Strasbourg zajela plesna kuga, enostavno kot način, kako pobegniti iz zgodovine, ne da bi vanjo po njenem domnevnem koncu sploh kdaj vstopili. Zapisano drugače – če je Netflix

opij za ljudstvo, potem sta *Squid Game* (2021–) in *Money Heist* (2017–2021) njegova pipa.

SIMON POPEK

Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021, Alexandre Koberidze)

The Beatles: Get Back (2021, Peter Jackson)

Atlantida (Atlantide, 2021, Yuri Ancarani)

Nesrečni fuk ali Nori pornič (Babardeala cu bucluc sau porno bala-muc, 2021, Radu Jude)

Spominek, 2. del (The Souvenir, Part 2, 2021, Joanna Hogg)

Pet osupljivih presežkov leta. (1)

Koberidze s svojo igrivo romantično avanturo priključuje najbolj talentirane iranske cineaste devetdesetih let. *Kaj vidimo, ko se ozremo v nebo* je eden redkih sodobnih filmov, ki v celoti izkorišča ekspresivne možnosti filmskega medija, fantazijski spektakel, od katerega bi se morala učiti tudi Marvelova produkcija. (2) Jackson bi svoj dokumentarec *Get Back* lahko izboljšal le tako, da bi nam podaril vseh 60 ur grobega materiala.

(3) Ancarani ob Koberidzeju pregnete še



Dogodek (2021)



Morena (2021)

en sodobni komercialni fenomen, *Hitre in drzne*, in ga v finalni sekvenci spoji s komercialnim fenomenom šestdesetih, Kubrickovo *Odisejo v vesolju*. Popolna sinteza akcijskega in eksperimentalnega filma. (4) Radu Jude: besede so odveč, *Nesrečni fuk* – še ena perfektna sinteza dokumentarca, eseja in satire. (5) In Joanna Hogg, ki v drugem *Spominku* izpelje presenetljivo potezo in z meta-fiksijskim obratom ne utrdi le izvirnika iz leta 2019, temveč se poigra s tematiko kreativne blokade in kanaliziranja žalovanja v ustvarjalni proces.

SAMO SENIČAR

Od petega do prvega mesta.

Kazenski strel (2021, Rok Biček) in

Steakhouse (2021, Špela Čadež)

Dva kratka, za katera bi si želel, da bi bila celovečerca. Čadež in Biček z vsakim filmom dokazujeta, da sta avtorja svetovnega formata.

Sinovi burje (2020, Miha Čelar)

Čudovita pripoved o sobivanju človeka z naravo. Film, s katerim je Čelar dozorrel kot dokumentarist.

Divja Slovenija (2021, Matej Vranič)

Dih jemajoč kolaž pestrosti življenja v Sloveniji. Vraničeva vozovnica za BBC.

Prasica, slabšalni izraz za žensko

(2021, Tijana Zinajić)

Film generacije, moderen, hiter, brezkompromisen, duhovit, angažiran in podložen z odlično glasbo. Prvenec, kot si ga je Zinajić lahko samo želela.

Inventura (2021, Darko Sinko)

Zgodba o ničemer in hkrati vsem, kar je pomembno. Sinko odlično secira malomeščanski dolgčas.

Zunaj kategorije

Odpuščanje (2021, Marija Zidar)

Brezčasna, mojstrsko zaokrožena pripoved z dolgoročnim kulturnim potencialom. Marija Zidar težko tematiko postavlja naproti brezmadežni naravi in tako poudarja absurdnost situacije. Vrhunsko!

MUANIS SINANOVIČ

Brighton, četrta ulica (Brighton 4th, 2021, Levan Koguašvili)

Naturalistična mojstrovina, ki na New York gleda z migrantskim pogledom. Vzdušje pogube je prežeto s svetlo nitjo človeškega, črnega humorja in nežno folkloro belega vzhoda.

Tovarne delavcem (Tovrnice radnicima, 2021, Srđan Kovačević)

Film, ki potrjuje naraščajoči pomen dokumentarcev. Mojstrska gverila skozi leta spremlja dramo samoupravljanja hrvaške tovarne, ki je tudi drama kapitalističnih odnosov.

Kazenski strel (2021, Rok Biček)

Miniaturka, ki v sebi zgosti napetost in zlovesčnost nadgeneracijskega fantovskega sadizma, tistega, ki se kasneje pritaji v obrazce »toksične moškosti«.

Krt (El Agente Topo, 2020, Maite Alberdi)

Še en dokumentarec, ki potrjuje naraščajoči pomen žanra. Čustveni vrtiljak, ki odpre nelagodne teme izrinjanja starostnikov v sodobni civilizaciji.

Sanremo (2020, Miroslav Mandić)

Eden najbolj poetičnih in nežnih filmov slovenske kinematografije: iznajdljivo naslanjanje na vizualni jezik in časten poklon ljubezni.

MARKO STOJILJKOVIČ

Čeprav so liste najboljših filmov leta lahko prava poslastica za bralce, avtorjem, ki jih sestavljamo, po navadi povzročajo kup preglavic. To spodaj ni lista najboljših, pač pa ozek nabor vrhunskih filmov, po katerih se bomo spomnili leta 2021.

Nesrečni fuk ali Nori pornič

(Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021, Radu Jude)

Radu Jude je trenutno najbolj potenten evropski avtor. V osrčju *Nesrečnega fuka*, ki je pravzaprav nekakšna retrospektiva njegove kariere, najdemo tisto, kar romunsko (in pravzaprav vzhodnoevropsko) družbo drži v limbu med brutalnimi tradicijami in modernostjo: mizoginijo, malomeščansko moralno in zlorabo moči s strani avtoritet.

Petrova gripa (Petrovy v grippe, 2021, Kiril Serebrennikov)

Ruski filmar in disident nas v slogu ruske avangardne proze popelje skozi temačno realnost, fantazije, spomine, rekonstrukcije in delirij, ki ga poganjata alkohol in bolezni.

The Card Counter (2021, Paul Schrader) Staremu mojstru je spet uspelo narediti film, ki se obenem zdi klasičen in sodoben, premišljen, ampak ne preračunan.

Praščič (Pig, 2021, Michael Sarnoski) Debi leta, ki sijajno uporablja filmske in dramske kode, da bi nam skozi formo trilerja podtaknil razmislek o tem, kako nas oblikujejo izgube, ki jih doživljamo.

Faya Dayi (2021, Jessica Beshir)

Film, ki fenomen halucinogene rastline khat ujame iz več različnih perspektiv, od ekonomske, prek sociološke, do povsem intimne in »tripozne«.

VERONIKA ŠOSTER

Pet serij leta 2021.

Midnight Mass (2021, Mike Flanagan)

Ko se fanatična religija spogleda s kultom ali Mike Flanagan kot eden izmed novih mojstrov grozljivke. Da o umetelnih monologih sploh ne začnem.

It's A Sin (2021, Peter Hoar)

Pretresljiva in srce parajoča miniserija o epidemiji aidsa, o kateri se sicer (še vedno) vztrajno molči.

Reservation Dogs (2021)

Vzeli so nam zemljo, ne pa srca, pravi skupina mladih prestopnikov, ki »skrbi za red« v indijanskem rezervatu.

Lupin (2021–)

Prefinjena in energična obuditev zaprašene klasike francoskega prevaranta s srčnim Omarjem Syjem v središču.

Only Murders in the Building (2021–)

Prikupna komedija zmešnjav in odpičena igralska trojica, za katero nismo vedeli, da jo potrebujemo.

MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021,

Ryûsuke Hamaguchi)

Le ponovitev ti uredi srce. Ljubezen terja ponovitev, vajo in dolge vožnje.

The Humans (2021, Stephen Karam)

Družina je Solaris, teater krutosti, karneval pasivne agresivnosti, hiša strahov.

Sladičeva pica (Licorice Pizza, 2021,

Paul Thomas Anderson)

Ljubezenska zgodba, toda posneta v cinemaskopu – ne, ničesar noče zamuditi, še manj zmanjšati ali poenostaviti.

Sinoči v Sohu (Last Night in Soho, 2021,

Edgar Wright)

Kot posilstvo lahko deluje že kar kulturna politika neke dobe.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Kako roditi v mrtvem svetu in kako umreti v svetu, ki se noče roditi.

DARKO ŠTRAJN

Sinoči v Sohu (Last Night in Soho,

2021, Edgar Wright)

Film, ki po formi evocira Fellinija, je udejanjenje Deleuzovega koncepta

zavihka v podobi-času v dobi, ko razpadi videzov pomnožujejo realnost videzov v nelogičnih verigah z, med drugim, mistifikacijami duha šestdesetih let 20. stoletja na podlagi popevkarske lirike ljubezni kot notranje subverzije shizofrenije.

Dune: peščeni planet (Dune, 2021, Denis Villeneuve)

Drzni remake slavnega Lynchevega flopa iz l. 1984 bo s svojim osvežujočim aktualističnim poudarkom na razumevanju multikulturalnosti nemara pomenil antiklimaks v drugem delu; morda pa tudi ne, kar bomo kajpak videli, ne da bi se trudili z »žuljenjem« pezantnega romana Franka Herberta.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau)

Sprotno samo-dekonstruirana zgodba v rahlo psihoanalitski perspektivi v žanrskem koktajlu melodrame, horrorja in spolnih simbolizacij je preroška glede na prihajajočo družbo užitka v orgiastični alienaciji in imploziji ekonomskih in tehnoloških označevalcev družbenih neenakosti.

Benedetta (2021, Paul Verhoeven)

Nemara je filmski veteran, kakršen je Verhoeven, najbolj pooblaščen za to, da historični barok sooči z digitalnim barokom in njegovimi miti in virtualnimi resnicami/lažmi.

Mare iz Easttowna (Mare of Easttown, 2021, Craig Zobel)

»Mare« morda ni bila najbolj inovativna med vsemi serijami v letu 2021, je pa nakazala potenco oživiljene neorealistične formule v obliki razpadanja ameriških sanj v ambientih nižjega srednjega razreda. Vse to pa je več kot prepričljivo zaradi Kate Winslet in njene upodobitve detektivke Mare Sheehan.

ANA ŠTURM

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryûsuke Hamaguchi) in **Faya Dayi** (2021, Jessica Beshir)

Film kot meditacija. Potopitev v brezmejno, v ocean zavesti. Spoznaj samega sebe.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau) Iztrebljevalec 2049. Brutalno in preroško.

Bergmanov otok (Bergman Island, 2021, Mia Hansen-Løve) in **Sladka stvar** (Sweet Thing, 2020, Alexandre Rockwell)

Ena sama ljubezen do filmskega medija.

Steakhouse (Špela Čadež, 2021) + **Ne morete me avtomatizirati** (2021, Katarina Jazbec) + **Babičino seksualno življenje** (2021, Urška Djukić in Émilie Pigéard)

Svetla prihodnost slovenskega filma.

Rdeča raketa (Red Rocket, 2021, Sean Baker) in **Večerja po Ameriško** (Dinner in America, 2020, Adam Carter Rehmeier)

Filma najboljše vrste: neodvisna, razmišljujoča, empatična, subverzivna in zabavna.

JERNEJ TREBEŽNIK

The Beatles: Get Back (2021, Peter Jackson)

Kar se je lahko ob napovedi zdelo kot nepotrebno ponovno razkopavanje beattlovskih arhivov, se ob ogledu izkaže za neprecenljiv vpogled v kreativni proces nenadkriljivega banda, ob tem pa tudi za (vizualno) impresiven dokument prijateljstva, ljubezni in minevanja.

Drive My Car (Doraibu mai kâ, 2021, Ryûsuke Hamaguchi)

Z raziskovanjem psihološke in družbene dinamike na križišču med

vsakdanjim življenjem in umetnostjo nas Hamaguchi zapelje na najbolj gladko vožnjo leta 2021.

Benedetta (2021, Paul Verhoeven) Verhoevov pozni vrhunec. Čudovito bogoskrunsko!

Obetavna mladenka (Promising Young Woman, 2020, Emerald Fennell) Provokativen satirični triler, ki najde nove učinkovite načine predstavitve temeljnega sporočila gibanja #jztudi.

Zola (@zola, 2021, Janicza Bravo) Izvirna filmska upodobitev bizarne resnične zgodbe o nekaj kratkih dneh, v katerih se ljudem z roba ameriške družbe ob izzivanju sreče vse odvije v napačno smer. Za fane *Spomladanskih žurerk* (2012) in *Tangerine* (2016).

NINA UKMAR

Quo Vadis, Aida? (2020, Jasmila Žbanić) Ker je eden najboljših in najbolj ganljivih opomnikov o genocidu v Srebrenici in ker Aida sama pooseblja kolektivno izkušnjo ter spomin (pre) mnogih, ki so jim bili v vojni odvzeti najdražji.

Inventura (2021, Darko Sinko) Svež, z odlično igralsko zasedbo, mesotoma preseneča s humorjem (pri čemer ne podcenjuje gledalca) in naravnost vabi v kino!

Francoska depeša (The French Dispatch, 2021, Wes Anderson) Ker je prava poslastica v vizualnem smislu, estetsko dovršen, poln izjemnih in natančno premišljenih podrobnosti, kar me je dobesedno presedlalo v svet barvitih časopisnih zgodb.

Dogodek (L'évenement, 2021, Audrey Diwan) Ker vprašanje splava še vedno (očitno) ni razrešeno, razburja javnost in bi

ga kot učno uro morali videti vsi poslanci, preden bi utegnili o tej tematiki odločiti.

Kolektiv (Colectiv, 2019, Alexander Nanau)

Žalostinka, ki se oplaja z upanjem, da je od politične korupcije močnejši le kolektivni glas tistih, ki jo skušajo ustaviti.

MATEJA VALENTINČIČ

Titan (Titane, 2021, Julie Ducournau) Film, ki napoveduje transhumano dobo človeštva.

Annette (2021, Leos Carax) Nihilističen horror muzikal o ljubezni in družini, ki ju dekonstruirajo slava, pohlep in zavist, in v katerem strašijo demoni gibanja #jztudi in Hollywooda kot metafore ultimativne ambicije.

Užitek (Pleasure, 2021, Ninja Thyberg) Osemnajstletna Švedinja odpotuje v Kalifornijo, da bi postala »next big porn star«. Fikcija, ki žensko željo, užitek in feminizem preizprašuje na najbolj dokumentarističen in naturalističen način doslej. V porno industriji.

Morena (Murina, 2021, Antoneta Alamat Kusijanović) + **Inventura** (2021, Darko Sinko) Dva s slovenskim denarjem posneta režijska dragulja, ki vsak po svoje tematizirata duha časa. Alamat Kusijanovićeva prek odnosa oče-hči ter Sinko prek paranoičnega posameznika, ki le zrcali paranoične družbene odnose.

Vorteks (Vortex, 2021, Gaspar Noé) Kot vsi ostali filmi na moji lestvici tudi *Vorteks* reflektira sodobni *condition humaine* na formalno inovativen način. Staranje nekega pariškega, nekoč uglednega para, demenca, razkroj

posameznika in nemoč družine, nato neizbežna smrt, vse skupaj od začetka do konca v *split screenu*, kar je zgolj najustreznejši izraz mentalne, čustvene in družbene odtujenosti, ki jo danes prinaša starost.

MELITA ZAJC

Leto 2021 je po moje prineslo začetke nečesa novega, boljšega, in to kažejo tudi tile filmi.

Iztrebite vse divjake (Exterminate All The Brutes, 2021, Raoul Peck)

Delo stoletja. Razvije nove izrazne možnosti filma in odpre nov pogled na »civilizacijo« globalnega zahoda.

Na prelomu (Cusp, 2021, Parker Hill in Isabel Bethencourt)

Pripoved dveh mladih žensk o treh mladih ženskah, ki se iz intimne izpovedi neopazno razvije v obsodbo hipokrizije družbe, v kateri je nasilje nad najstnicami samoumevno.

Panj (Hive, 2021, Blerta Basholli)

Močna junakinja, kakršne smo poznali v Sloveniji, Jugoslaviji, končno tudi v filmu. Kosovska kinematografija na zemljevidu.

Slepi moški, ki ni hotel videti

Titanika (Sokea mies, joka ei halunnut nähdä Titanicia, 2021, Teemu Nikki)

Konceptualno dovršena pripoved o junaku s hendikepom, ki v stilu računalniških iger premaguje ovire, in izziv vsem, ki nočejo videti, kako se digitalna družba iz utopije spreminja v distopijo.

Moč psa (The Power of the Dog, 2021, Jane Campion)

Režiserka s posebnim čutom za pošastno v otrocih ga tokrat pokaže z dobre plati. Pa še Kirsten Dunst in Jesse Plemons sta spet izjemen par.

VERONIKA ZAKONJŠEK

Drive My Car (Doraibu mai kā, 2021, Ryusuke Hamaguchi) + **Spominek, 2. del** (The Souvenir Part II, 2021, Joanna Hogg)

O žalovanju in terapevtskosti umetniškega izraza.

Bergmanov otok (Bergman Island, 2021, Mia Hansen-Løve) + **Kupe št. 6**

(Hytti nro 6, 2021, Juho Kuosmanen)

O potovanju in tkanju novih medosebnih vezi.

A Night of Knowing Nothing (2021, Payal Kapadia) + **Pokrajine odpora** (Pejzaži otpora, 2021, Marta Popivoda)

O poetiki upora represivnim oblastem.

Titan (Titane, 2021, Julia Ducournau) +

Dogodek (L'événement, 2021, Audrey Diwan)

O nasilju nad ženskim telesom; bodisi družbeno-političnim ali ponotranjenim, subverziviranim v mutilacijo lastnega obraza, mesa, kosti.

Najbolj grozen človek na svetu

(Verdens verste menneske, 2021, Joachim Trier) + **Prasica, slabšalni izraz za žensko** (2021, Tijana Zinajić)

O iskanju samega sebe in težavnem manevriranju prehoda v odraslost.

NACE ZAVRL

Filmski obzornik 80 – Metka, Meki (2020, Nika Autor)

Kuhanje kot preplet zgodovin, film kot gojišče solidarnosti.

Ničle in enice (Zeros and Ones, 2021, Abel Ferrara)

Raztrešččen, anksiozen film, sindrom svojega časa.

Delphine's Prayers (Les Prières de Delphine, 2021, Rosine Mfitego Mbakam)

Angažirani portret v svetli tradiciji Shirley Clarke in Ousmaneja Sembèneja.

Pokrajine odpora (Pejzaži otpora, 2021, Marta Popivoda)

Podobe pokrajine in vanje vrisana vojna.

Bad Trip (2021, Kitao Sakurai)

Bratstvo in edinstvo na ameriški cesti.



Drive My Car (2021)



Francoška depeša (2021)

Sneg je, glej na TV sneg je

Kako smo v letu 2021 spet (naj)več pričakovali od televizije in zakaj smo dobili preveč

JAŠA LORENČIČ

Ko je bila do modrih gat in modrca slečena Katarina Čas kot Chantalle bogato oblepljena z debelimi dolarji v **Volku z Wall Streeta** (The Wolf of Wall Street, 2013, Martin Scorsese), je mastno bogate like Leonarda DiCapria, Margot Robbie, Jonaha Hilla in Jona Bernthala preprič(ev)ala, da bo gladko prešvercala utajene dolarje čez Atlantik. Ampak za to je potrebovala – Martina Scorseseja. Torej silne, oskarjevskih nominacij vredne milijone za nakokirano zgodbo o silnih, zapora vrednih milijonih. Pa še njega je, kot je znano, po svoje naplahtala in posegla v scenarij. Ter kasneje ponosno mahala s slovensko zastavo. Evo nas!

Ja, takrat smo še pobirali brado iz tal. Mislili, verjeli, pričakovali smo, da več od tega ne bomo videli. Pri nas pa sploh ne. Da je to možno samo tam nekje. Daleč stran. Da je to, če že, lahko uspelo le Katarini Čas. Da je to ... Pač ... Nemogoče. No, razen če gre za športnike. Samo ti so tako prekleto super-duper dobri, da ni več takšen šok.

Nato pa smo letos kazali s prstom v ekran. V domače face. Pa ne samo enkrat.

Martinovo in skupaj naprej

Ker potem ... Smo videli sneg. Spet. Doma. Na televiziji! In ne. To ni bil televizijski sneg, ki ga že dolgo po ukinitvi domačih anten tako ali tako več ni. Tistih črno-belih pikic nedosegljivosti, ko nam je šumeča praznina omejenosti dokončno sporočala, da nam vse vendarle ni dostopno. Da obstaja tudi konec.

Videli smo drugačen sneg. Videli smo ... Pet debelih belih črtic mladih tipov, ki so v enem prispevku v Tarči delovali kot akcijski film, ki ga nihče pri nas nikoli ne bo posnel. Ne, niti Mitja Okorn. Bilo je vse, kar smo gledali iz tujine. V filmih in serijah. Zdaj pa smo to videli doma. Na domačih programih.

V domačem jeziku. V letu, ko je (pro)padla najbolj popularna »domača« piratska spletna stran in ko so obenem po petnajstih letih našli posnetke ministra, ki (za potrebe gledalcev v podnapisih) govori o »glupih davkih«, se je zgodilo, da smo za en večer na dveh najbolj gledanih programih gledali – isto. Ja. Televizija Slovenija in Pop TV sta na martinovo (!) predvajali isto oddajo. Skupno. Smo gledali zgodovino? Prelom? Revolucijo? Žal ne. Parna lokomotiva v ozadju je (ne)hote lucidno odkimala prihodnosti. Nostalgična, nujno predolga panoramska vožnja po tirih prevečkrat prevožene proge.

To je to?

Za gledalce slovenske televizije je bilo v letu 2021, kot da bi gledali zajeten dokumentarec, premišljeno serijo ali visokoleteč film, za kar pa pri nas nikdar ni (bilo) denarja. In ga ne bo. Ko smo naposled nepričakovano v informativnih programih dobili sorodno bogato vsebino, torej vse tisto, kar odmeva na tujem in potem prikaplja do nas, je sledilo globoko, prazno, sunkovito prubitje na tla. Splahnelo razočaranje. Izgubljeno s prevodom. To je to?

Ja, to je bilo to. Mladi, golobradi, obriti, potetovirani, metroseksualni tipi, ki plavajo z želvami, se slikajo sami zgoraj brez v banji, rajsko jadrajo, letijo s helikopterjem. In ne, ne v filmu, ki ga Mitja Okorn ne bo najbrž nikdar posnel. Vsaj ne takega, kjer bi govorili slovensko. Vse fantazije, ki pa niso fantastika tipa *Pod svobodnim soncem* ali *Krst pri Savici*, so bile predvajane na teveju. Mhm. Na teveju.

V domala kultni Tarči smo tako na začetku leta videli »junake« testov, kako se imajo brezbrizno fino, medtem ko je bilo skoraj vsem ostalim v studiu nekaj kakor nerodno, ker skupaj z Eriko Žnidaršič niso mogli dojeti, da se je to

sploh zgodilo, na Pop TV pa nato proti koncu leta poslušali ministra, ki je s tedaj velikim direktorjem govoril o »glupih davkih« in nato še o tem, kako »bomo sodnikom strli jajca«. Vse to, želve, davki, jajca, je pristalo v parlamentu. Kot zelo resna tema. Zakaj? Ker je bilo na televiziji! Bolj banalno je bilo videti, bolj resne so bile politične debate.

Televizija, ki ima pri nas še vedno neverjetno politično moč (kako naj si sicer razlagamo nove obraze v državi, ki je polepljena s plakati in bi jih ob cesti gladko zgrešili?), je začela prehitovati realnost na svoj negotov, nedefiniran, nenatančen način. Ampak če kaj, letos ni več gledala na standarde, tradicijo ali karkoli. Postala je predvsem in zgolj – šov.

Daljinec in droži

Ampak naslovi in »trailerji« žal niso prinesli dodane vrednosti za televizijo kot medij. Vsi ti »šovi« so bili kratkega daha. Le napovedniki. Vse podzgodbe, nadaljevanja, *spin-offi* in *sequeli* so se odvili drugje. Morda smo s koronavirusom na novo odkrili peko kruha. Ampak tako kot kozarci z drožmi zdaj čemi tudi daljinec. Ne drži tista cinična, da je pandemija najboljša, kar se je lahko televiziji zgodilo.

Priložnost v 2021, ko je Uroš Slak denimo premaknil hrvaški nedeljski standard na uro prej, tako da bi naj bil *Nedeljom u 2* poslej *Ena na ena* (ob enih), je bila več kot zamujena, saj televizija pri nas še vedno deluje preveč z zamikom. Pa ne zato, ker vse več ljudi, kot je denimo za Metin čaj odkrito priznal Igor Bergant, voditelj Odmevov, dejansko gleda z zamikom, česar podatki gledanosti sicer še ne zaznavajo. Ampak to ni bistveno.

Še vedno predolgo traja, da se pri nas televizija sama zaveda sprememb, ki jih bodisi zaznava ali celo povzroča. In, še huje, kadar ima prelomno vsebino, kot je bil *Skupaj naprej*, ne ve, kako naj začeto pospremi do konca. Zato ni čudno, da se je po dolgem času zgodil TV-oglas, ki je presegel svoj osnovni namen in so v bitki za pohišstvo »zmagali« domači fantje, ki so v švedščini vabili nazaj domov. Ali pa da se je Miši Molk zgodil intervju leta z Mio Skrbincem, ki to, vsaj ko gre za golo gledalčevost izkušnjo, vsekakor ni bil. Televiziji se je zgodilo ogromno, ampak večinoma ne tako, kot bi si bila sama želela. Kadar je (absolutno) gledanje televizije presegló gole podatke o (relativni) gledanosti, smo od televizije pričakovali preveč.

Vrenko vs. Jezero

Slovenska televizija ima sicer še vedno svoje velike trenutke oziroma ji uspe prepričati javnost o svoji veličini, kar pa se v primeru *Skupaj naprej* ni obneslo, saj je v PR mašineriji

preprosto pregorela. Še bolj se je nacionalki poznalo, da zaradi pandemije ni mogla zagnati *Eme* in je tako zatavala v razvedrilnem kviznem in harmonikastem povprečju. Zlasti ko je videla, kako je prav koronske razmere izkoristila konkurenca s *Sanjskim moškim*, ko so pač goli, bazični, primarni odnosi spet pritegnili. Kot tudi talenti v drugi polovici leta.

Povsem drugače s postavljanjem letvic je v igranem programu. Po *Jezero* (2019), ki bo zdaj dobilo nadaljevanje z drugo sezono (*Leninov park, Dolina rož*), je nadaljevanka *Primeri inšpektorja Vrenka* (2021) (po kriminalkah Avgusta Demšarja) v osnovi sicer skušala držati nivo. Ampak prav za to gre: kaj ta nivo pomeni? Če gre za gledanost, potem Vrenko niti slučajno ni bil neuspeh. Toda znova se je pokazalo, da z »nacionalno« gledanostjo pridejo tudi kritike (mlajše) publike, ki bo nezadržno izdelke primerjala s tujo produkcijo. Seveda so take komparacije še vedno več kot le nehvaležne, toda obenem so večinoma dobronamerne, nacionalka pa še vedno ne dojame povsem, da se takšna gledanost »ne zgodi kar sama od sebe«.

Če je imelo *Jezero* težave z zvokom, je *Vrenko*, upamo, dokončno spoznal, da so časi sicer povsem legitimne zborne slovenščine v tako izrazito (samo)prepoznavnem dialektalnem okolju, kot je Maribor, dokončno minili. Kar najbolje vedo vsi tisti, ki goltajo domačo produkcijo na Voyo, ki žal zaradi sproščene, obrtniške, vedre in skoraj nikdar cenene vsebine še vedno ostaja zamujena priložnost.

Supervolilno leto 2022 bo pokazalo, kako Slovenci dojemamo televizijo. Bitka v minulem letu za vpliv nanjo je bila trda, odmevna in draga. V prepričanju, da je televizija še vedno glavna. Kar je svojevrsten čudaški in vsiljiv kompliment za gospodično, ki še zna biti dama, je gospa, se je vmes že počutila kot vdova, a ima še vedno svojo moč. Pa naj gre za obrbite fantiče, glupe davke, kriminaliste ali košarkarje. ■



Stučki pozabne (2020)

Christos Nikou

»Živimo v družbi osamljenih ljudi«

ŽIGA BRDNIK

Film **Sadeži pozabe** (Mila, 2020) Christosa Nikouja je nenavadna mešana znanstvenofantastične distopije in študije sodobnega človeka. Ljudje začnejo nenadoma izgubljati spomin (kot izgubljajo vid v Saramagovem *Eseju o slepoti*) in so na nemilost prepuščeni čudaškemu zdravstvenemu osebjju, ki prevzame vlogo orwelovskega velikega brata, da bi na novo vzpostavilo njihovo razsuto identiteto. Glavni junak nekako ne sodi v ta svet, nikoli prav ne vemo, ali je dejansko zbolel za epidemično amnezijo ali pa je to samo izkoristil, da bi lahko zaživel znova; pri tem pa pojé še kopico jabolk. Jabolki? Absurdno vzdušje filma in čudaški protagonisti, ki bi kaj lahko bili tudi antagonisti, nas na edinstven način obrnejo v nas same in nam dajejo misliti, kje smo, kaj smo in kam smo namenjeni.

Celovečerni prvenec Nikouja je režiserju in ekipi prinesel kopico mednarodnih nagrad, a tako kot osrednji lik se je ironično znašel v čudni črni luknji sveta v pandemiji, v katerem so bili



številni festivali prestavljeni na splet ali odpovedani, premiera v kinu pa se je zaradi tega zgodila s skoraj enoletnim zamikom. Z režiserjem in soscenaristom filma smo se pogovarjali pred premiero v Kinodvoru, skoraj dve leti po tistem, ko je bil film končan v slovenski postprodukciji, vmes pa je doživel tudi spletno premiero na predlanskem Ljubljanskem filmskem festivalu Liffe, ki pa se ga ekipa zaradi omejitev seveda ni mogla udeležiti.

Po slovenski premieri na predlanskem Liffu, ki je potekal na spletu, ste obljubili, da se boste vrnili v Ljubljano, ko bomo Sadeže pozabe lahko predvajali v živo pred občinstvom. Kakšni so občutki zdaj, ko se je to končno zgodilo?

Imenitni. To je najpomembnejši razlog, zakaj delam filme. Snemam jih tudi iz osebnih vzgibov, ampak predvsem zato, ker želim komunicirati z občinstvom, ker želim, da začuti nekaj, kar sem začutil sam. Ko smo zaključili film tukaj (postprodukcija je potekala v Ljubljani, op. a.), je bilo zunaj sonce, in že takrat sem prisegel, da se vrnem in si ga pogledam s tukajšnjim občinstvom. Komaj sem čakal, da se bo to zgodilo.

Kako ste s filmom preživeli to kaotično leto, polno spletnih predvajanj, zaprtih kinematografov, prestavljenih festivalov ...?

Imeli smo toliko sreče, da smo lahko vsaj premiero izpeljali pred občinstvom v Benetkah, predlani septembra. Po tem sem naslednjič potoval šele lani julija.

Skoraj eno leto nisem bil na nobenem filmskem festivalu, čeprav je bil film predvajan marsikje, a večinoma prek spleta. Najhuje je bilo, da nisem dobil odzivov občinstev, kakšen učinek je imel film nanje, kar je zelo pomembno za nadaljnje delo. Obsojen sem bil na spremljanje Letterboxda, da sem dobil vsaj nekaj vpogleda. Po drugi strani je bil premor zame dober, saj sem imel več časa za nov projekt. Ko veliko potuješ, ti po navadi zmanjkuje časa in energije za naslednji film.

Nekako ste torej prestali podoben proces kot protagonist v vašem filmu, saj ste bili obsojeni zgolj na fragmente odzivov ljudi. Natančno tako (smeh).

Zakaj ste se odločili za jabolka, ko ste iskali naslov filma (v grškem izvirniku se naslov filma glasi Mila oziroma jabolka, v slovenskem prevodu pa Sadeži pozabe, op. a.)?

Zaradi štirih razlogov. Gre za biblični sadež, ki je močno povezan z zgodovino človeštva. Jabolka lahko dokazano izboljšajo naš spomin. Ker je to bilo najljubše sadje mojega očeta: pojedel jih je pet do sedem na dan – in imel zelo dober spomin. Njemu sem tudi posvetil film, saj je preminil med pisanjem scenarija. Naslov pa je tudi ironičen, saj spomine vedno bolj shranjujemo na napravah in vedno manj v lastni glavi; veliko teh naprav izdeluje podjetje Apple (kar prevedeno v slovenščino pomeni jabolko, op. a.) in tako vedno več naših spominov pristane v jabolkih.

Pravite, da ste se v ustvarjalnem procesu soočili z lastno izgubo. Kako se je to preneslo v zgodbo?

Res je, skozi film skušam razumeti, kako deluje človeški spomin in kako se človek sooči z izgubo. Ko je preminil

moj oče, sem si glede tega velikokrat razbijal glavo, zlasti ko sem opazoval ljudi okrog sebe, ki so lažje pozabili na to, kar jih boli. Naš spomin je selektiven, ampak velikokrat ravno takrat ne, ko bi morali nekaj pozabiti in iti naprej. Je možno, da smo ljudje prav to, česar ne moremo pozabiti, česar se spominjamo? Kako spomin deluje v času izgube? Vsa ta vprašanja so me mučila. Naš spomin je po svoje večji kot veselje samo: ko nekdo premine, zapusti veselje, a še naprej živi v naših spominih.

O, kako lepo. Pri tem se mi utrne še eno znamenito jabolko: tisto, ki je padlo na glavo Isaacu Newtonu ...

Ja, vsekakor. Na ta način sem se tudi sam soočil s občutki izgube in enigmo spomina.

Poleg osebne note je v filmu čutiti tudi komentar današnje družbe. Kot potrošniki se na vse pretege trudimo bežati od bolečine in izgube – tudi od lastne identitete – v izkušnje, ki nam jih vnaprej določijo, v lažne virtualne identitete.

Dotakniti smo se želeli tudi tega, kako bežno živimo danes, brez da bi se učili od preteklosti. Pri tem se izogibamo veliko stvarim. Mislim, da se je to v zadnjih letih skozi širšo rabo tehnologije še pospešilo, kar zelo spreminja način, na katerega razmišljamo. Po eni strani smo mentalno razbremenjeni s shranjevanjem spominov v naprave, po drugi pa se izgubljam na družbenih omrežjih, kjer je bolj pomembna fotografija, ki daje videz, da živimo, kot pa življenje samo.

Ni čudno, da je glavni dogodek takšne narcisoidne družbe »selfie«. Doseženi cilj je bolj pomemben od poti, ki nas je do tja privedla. Sami se v tistem trenutku več ne spomnimo, kaj se nam je zgodilo, posnamemo pa fotografijo, da jo lahko

kot najboljši trenutek vseh trenutkov pokažemo drugim in s tem dokažemo lastno vrednost.

Točno tako. Zdravljenje, ki ga mora opraviti protagonist, sestavlja poslušanje navodil zdravnikov, njihovo posnemanje in zajemanje 'selfiejev' s polaroidno kamero, kar pristane v njegovem albumu. Pri tem je bolj pomembno posneti pravo fotografijo, kot pa živeti tisti trenutek. In točno to dela veliko ljudi: snema 'selfije' – in to s polaroidnim filtrom (smeh) –, da jih lahko objavi v digitalnem albumu in čaka na odziv. Nobene zasebnosti nimamo več. Tako smo obsedeni s tem, da drugim kažemo, kako živimo, da tega več niti ne opazimo. Mogoče je to, kar želim povedati, pesimistično, ampak moj namen je predvsem, da bi se tega zavedli in se začeli spreminjati; da bi lahko znova bolje zaživel.

Zdravniško osebje v vašem filmu pomaga ljudem, ki izgubijo spomin, jih s konstruiranjem nove identitete celo zdravi, a ima po drugi strani vlogo »velikega brata«, ki brezkompromisno posega v zasebnost pacientov in se poiigrava z njihovo krhko identiteto. Tovrstni vzvodi nadzora so v času epidemije prišli še bolj do izraza, kar izzove močne reakcije pri ljudeh. Kako gledate na to?

Roman, ki je močno vplival na ta film in moje življenje na splošno, je gotovo Orwellov 1984. Ob njem pa tudi Saramagov *Esej o slepoti*. V filmu smo skozi to prizmo želeli prikazati, kako se družba odloča namesto nas. Zdravniki imajo, še posebej zdaj v pandemiji, veliko moč. Pri težavah, povezanih z zdravjem, bomo mnenje zdravnika vedno sprejeli, ker sami nimamo tega znanja. A določene stvari sprejemamo zgolj zato, ker nam jih povedo ljudje, ki so na višjem položaju.

V času koronavirusa se dogaja tudi nasprotno. Imamo ogromno ljudi, ki ...
 ... zanikajo obstoj virusa. Kar je zelo nenavadno. Sam sem cepljen in od začetka sem bil prepričan, da je to edina rešitev. Saj lahko z lastnimi očmi gledam, kako ljudje umirajo. Zakaj potem tega ne bi storil?

Vaš protagonist se odloči za tretjo možnost. Sistem uporabi v svoj prid.

Koliko je posameznik znotraj takšnega sistema še lahko neodvisen, v kolikšni meri lahko ima lastno mnenje in cilj?

V bistvu se trudi, da bi bil kot vsi ostali, zato ponavlja za njimi in jih oponaša. A po drugi strani razume, da lahko ima lastno osebnost, da je individuum. To ga na nek način res dela neodvisnega ali vsaj drugačnega. Ko smo ga oblekli v astronauta, smo želeli nakazati, da tako rekoč prihaja z drugega planeta, in ko se znova uči kolesariti, to počne na bistveno premajhnem kolesu. Celotno njegove hlače so nekoliko prekratke. Nekako ne spada v svet, v katerega ga skušajo postaviti.

Saramago se v svojem romanu ukvarja s tem, kako je lahko krizna situacija, na primer epidemija, zlorabljen za vzpostavitev totalitarizma z vedno večjo represijo. Danes, v potrošniški družbi in neoliberalnem političnem sistemu, je prav občutek svobode pri individualni izbiri pomemben vzvod represije. Zdi se, da je vse naša odločitev, a s tem tudi naša lastna krivda. Ko zdravniki vašemu protagonistu dajejo vnaprej določene naloge, ki jih dodeljujejo vsem ostalim, se ob prepričanju, da je svoboden, v bistvu spreminja v klona ...

Točno tako. Zdravniki nehote ustvarjajo klone, saj ustvarjajo ljudi, ki bodo živeli enake spomine in počeli enake stvari. Natanko tako se do nas obnaša današnja družba. Nепrestano nekaj

imitiramo, ne živimo pa lastnih osebnih trenutkov. Resda se je film začel iz moje osebne zgodbe, a ko sem delal na scenariju, sem razmišljal tudi o teh stvareh. Da ljudje pozablajo, ker jim ni toliko mar za preteklost kot za druge stvari. Tako so v kapitalizmu naučeni živeti. Ne vem, če je to narobe, vsekakor pa lahko razmislimo, kako izboljšati naš način življenja. Vse je v naših glavah.

Ko protagonist izgine, ga nihče ne pogreša, ljudje so zapuščeni, vzdušje v filmu je v tem pogledu nekako turobno, osamljeno ... Koliko zaradi tega lažnega individualizma propadajo naše družbene strukture?

Želeli smo prikazati, kako izolirani in osamljeni dejansko smo. To lahko občutimo, ko gremo v restavracijo in vidimo, da je večina ljudi za svojimi zasloni, čeprav sedijo drug ob drugem. Živimo v družbi osamljenih ljudi. Zato protagonistu nihče ne stoji ob strani, zato nihče ne skrbi za njegove sotrpine.

Koliko ste s tem želeli povedati o današnji Grčiji in trenutni politični situaciji v vaši domovini, kjer so bile številne družbene strukture uničene prav zaradi neoliberalnih politik zataganja pasu, deregulacije in privatizacije? Na ta način ste bili kaznovani, žrtvovani kot opomin drugim ...

Prav gotovo. A če sem iskren, smo na to gledali iz bolj univerzalne perspektive. Ob snemanju sem na primer razmišljal, na kakšen način volimo. Ne razumem, kako je lahko toliko ljudi, ko so nastopile nove volitve, pozabilo na kopico grozljivih stvari, ki jih je Trump storil v preteklih štirih letih. Ali pa jim enostavno ni bilo mar. Podobno sem čutil v Grčiji. Včeraj so časopisi na veliko pisali o novem političnem škandalu, danes pa naj bi bilo vse to že preteklost. Nekaj,

kar je zelo narobe, lahko zelo hitro pozabimo in enostavno nadaljujemo z našimi življenji – kot da se nič ni zgodilo. In zato je najpomembnejši politični nauk, ki ga lahko potegnemo iz filma: da se je treba učiti iz preteklosti – na vseh ravneh življenja.

Grčija je izjemno zanimiva država za takšne nauke. Film govori o identiteti in Grčija je ...

... najstarejša identiteta na svetu.

Tako je. Evropa naj bi stala prav na temeljih grške tradicije, a so današnji Grki in Grkinje potisnjeni na politični in ekonomski rob. Kako vaši rojaki in rojakinje gledajo na tovrstne identitetne dileme: koliko se imajo za naslednike antike, koliko se počutijo del Evropske unije?

Ko sva pisala scenarij (soscenarist filma je Stavros Raptis, op. a.), sva razmišljala prav o tem, kako se Nemčija obnaša do Grčije v finančni krizi. Spomnim se, da je bilo veliko mojih prijateljev jeznih, češ da smo zgradili vso svetovno kulturo, zdaj pa nič več ne šteje. Sam menim, da je v tem neka zmota. Če pridete v Grčijo, vam bodo na primer takoj rekli, da smo najbolj kulturna država na svetu, vam pokazali Akropolis in Partenon ter vas s tem prepričevali, da smo zibelka civilizacije. A pri sebi čutim, da moramo v bistvu vsak dan znova graditi svojo kulturo. Vsak dan se je treba boriti zanjo. Jo na novo iznajti. Sicer živim v Grčiji, a Partenon in Akropolis ne pripadata meni, ampak ljudem, ki so ju zgradili. Samo naključno sem bil rojen v istem kraju in še naprej živim tam. Zato moram napraviti svoj novi 'Partenon', najti lasten, svež kulturni izraz – tako kot vsi ostali. Pri tem pa ne smemo pozabiti na našo preteklost ...

... a se tudi ne ujeti vanjo.

Ne! Veliko ljudi je ujetih v preteklosti. Če se vrnem k zgornjemu primeru ... Ogromno ljudi je govorilo – ne le v zasebnih pogovorih, ampak tudi na televiziji – kako se lahko Nemčija, ki sploh nima zgodovinske kulture, obnaša tako do Grčije. Kaj to sploh pomeni? Res se Nemci niso lepo obnašali do nas, ampak to ni argument. Kulturo moramo neprestano graditi, česar v dveh desetletjih pred krizo, ko smo živeli v mehurčku, nismo bili sposobni.

Se to spreminja?

Da. Po finančni krizi so se v tem pogledu stvari bistveno izboljšale. Sprva je bil to velik šok, a zaradi njega so ljudje začeli razmišljati, kaj lahko in morajo storiti. Tudi na filmu se to močno pozna: rodilo se je ogromno novih idej, filmi so enostavno postali boljši. In obratno, nemški filmi v zadnjih letih niso najboljši; verjetno zato, ker nimajo teh težav. Ne vem, če res tako deluje – vsekakor moramo biti skeptični do takšnega pogleda na kulturo –, ampak zdi se, da ljudje, če nismo soočeni s problemom, o njem ne razmišljamo.

Prav skozi ta novi oziroma čudni grški val ste zrasli v filmarja. Na presenetljiv način ste postali asistent najbolj znanega predstavnika vala Yorgosa Lanthimosa pri njegovem kultnem filmu *Podočnik* (Kynodontas, 2009), zdaj, desetletje kasneje, ste prvič v vlogi režiserja celovečerca, ki se sicer zgleduje po omenjenem gibanju, a je tudi drugačen, svojstven. Nam lahko predstavite vašo filmsko pot?

Film, ki me je spodbudil, da sem postal filmar, je bil *Trumanov šov* (The Truman Show, 1998, Peter Weir), predvsem njegova preroškost glede naših življenj. V bistvu gre za zgodbo 'velikega

brata', za zelo političen in inteligen ten film, česar pa veliko ljudi ne vidi, saj se ustavijo pri komičnem vidiku in Jimu Carreyju. Odkar sem ga videl, sem si želel pisati scenarije in ustvarjati takšne filme. Najprej sem vsak dan bolj odkrival filmski svet, nato pa sem se odločil, da je čas za delo v industriji, čeprav tega nisem študiral. V roke mi je prišel osnutek scenarija *Podočnika*, ki ga je ravno podprl grški filmski sklad, in nemudoma sem se zaljubil vanj. Odločil sem se, da naslednje jutro pokličem ekipo, in se ponudim za asistenta. Po sestanku mi je producent rekel, da lahko kar začnem, verjetno zato, ker sem si ogledal več filmov kot vsi, ki so me spraševali. Delo asistenta je bila odlična šola. In da, ogledal sem si ves ta novi, čudni grški val, ki je zame bolj Lanthimosov čudni val kot kaj drugega. Mislim, da so filmi odlični, močni, polni novih, svežih komentarjev o življenju v današnjem času, čeprav so bili narejeni z zelo malo sredstvi in podpore. Prav ste opazili, da smo v *Sadežih pozabe* želeli ustvariti nekaj drugačnega – nekakšno evropsko različico zgodbe Charlieja Kaufmana.

Protagonist vašega filma nekoliko spominja na Trumana, s svojo tragikomičnostjo pa me, sploh zdaj, ko to omenjate, spominja na Charlieja Kaufmana. Vidim ga kot sodobnega Grka v krizi identitete. Nam lahko nekoliko pojasnite njegovo ozadje in kako ste našli igralca Arisa Servetalisa, ki že s svojo prisotnostjo in izrazom pred kamero daje slutiti vse plasti, o katerih sva se pogovarjala?

Z Arisom sva sodelovala pri kratkem filmu *km* (2012). Že takrat sva se odločila, da bova ponovno delala skupaj. Vedel sem, česa je zmožen, tudi zelo močne telesne govornice, saj je v preteklosti veliko ustvarjal kot plesalec. Ko sem

oblikoval protagonista, sem imel pred očmi Jacquesa Tatija in Jima Carreyja, predvsem njegovi vlogi v *Trumanovem šovu* in *Večnem soncu brezmadežnega uma* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004, Michel Gondry). Od nekdaj mi je všeč, da so protagonisti radovedni glede sveta – zunanjega in notranjega, da skušajo razumeti, kar jih obkroža, in iščejo svoje mesto; ampak na mil, nežen način, brez hudobije in cinizma. V tej smeri sva delala z Arisom, filme Tatija in Carreyja sem mu tudi pokazal in ga prosil, če jih lahko združi v svoji vlogi in jo odigra predvsem s telesom. Ustvariti sem želel človeka, katerega potovanje in čustva lahko začutiš. V filmu so posejani namigi, ki nakazujejo njegove namere in vzgibe, vendar je bilo pri tem težko ohraniti pred očmi cilj: da je občinstvo na koncu ganjeno ob njegovi izgubi in žalovanju.

Namigi, ki jih omenjate, so pogosto reference na popkulturne fenomene: filme, glasbo, junake ... Kako jih vi dojemate? Ste se z njimi želeli pokloniti že skoraj pozabljenim zgodbam našega otroštva in mladosti?

Obožujem popkulturo. Upam, da res ni pozabljena. Zato smo se zelo trudili vključiti te reference v film. Tudi glasbo, ki je zdaj dojeta kot 'retro' in je bila v svojem času priljubljena. Na kostumski zabavi je kopica referenc na filme: astronaut je iz *Odiseje v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), pojavita se tudi Batman in Catwoman ter kostum okostnjaka iz *Karate Kida* (1984, John G. Avildsen). Ker smo snemali film o spominu, se mi je zdelo na mestu, da vključim vse te podobe iz preteklosti. ■

Peter Zeitlinger

»Če nisi iskren pri svojem ustvarjanju, kako lahko potem dosežeš pri filmu nekaj iskrenega?«

ROK KAJZER NAGODE

Peter Zeitlinger je letošnji prejemnik nagrade Darka Bratine, ki jo za življenjsko delo v okviru festivala *Poklon viziji* podeljuje zavod Kinoatelj. Avstrijski filmski ustvarjalec je bil rojen leta 1960 v Pragi, nedolgo za tem (1968) pa sta z mamo zaradi negotovih političnih razmer med sovjetsko okupacijo prebegnila v sosednjo Avstrijo. S filmom se je prvič srečal pri trinajstih letih, ko je odkril 8-milimetrsko kamero prijateljevega očeta, ginekologa. Ponoči se je večkrat »ilegalno« odtihotapil v njegovo ambulanto, kjer je s pomočjo operacijskih luči, ki so nudile zadostno količino svetlobe, ustvarjal kratke animirane filme. Lastnik kamere ga je seveda pri delu kmalu zasačil in mu jo, navdušen nad njegovo ustvarjalnostjo, podaril. Na ta način je Zeitlinger dobil možnost kontinuiranega »legalnega« ustvarjanja, s čimer se je njegova filmska izraznost še bolj razvila. Do vpisa na dunajsko akademijo za film (Universität für Musik und darstellende Kunst), ki mu je uspel s filmom **Rojstni dan** (Der



Geburtstag, 1979), je posnel okoli 70 kratkih in animiranih filmov.

Kmalu po zaključku študija je z Erhardom Riedlspergerjem posnel svoj prvi celovečerni film **Otrok predora** (Tunnelkind, 1990), v kateri je kot scenarist vpletel svoje otroške izkušnje pri prehodu meje s Češkoslovaško. Sledila so sodelovanja z Götzom Spielmannom, leta 1993 pa prvo z Ulrichom Siedlom pri filmu **Pričakovane izgube** (Mit Verlust ist zu

rechnen). Prav pri tem filmu je njegovo delo s kamero opazil Werner Herzog ter ga leta 1995 povabil k sodelovanju pri dokumentarcu **Smrt za pet glasov** (Tod für fünf Stimmen). To je bil le uvod v njuno zdaj že legendarno sodelovanje, ki vključuje 16 celovečernih dokumentarnih in igranih filmov. V zadnjih letih je pri celovečercih sodeloval še z Jamesom Francom, Abelom Ferraro in drugimi, nedavno tudi pri filmu Miroslava Mandića **Sanremo** (2020), kjer sva se spoznala. Za svoje delo je prejel več mednarodnih nagrad, njegovo ustvarjalnost je prepoznalo tudi združenje ASC (American Society of Cinematographers), ki ga je kot svojega člana sprejelo leta 2016.

Letošnjega oktobra sta Zeitlinger in njegova žena teden dni preživela na tej in oni strani meje med Slovenijo in Italijo v okviru festivala *Poklon viziji* (18.–24. 10.). Na poti domov sta se ustavila v Ljubljani, kjer je v skladu z Zeitlingerjevimi kreativnim vodilom – iskrenostjo ter ob kozarcu rdečega vina



Peter Zeitlinger in Götz Spielmann na snemanju filma Vergiss Städelhof (1987), foto: osebni arhiv



Peter Zeitlinger in Götz Spielmann na snemanju filma Der Nachbar (1992), foto: osebni arhiv

nastal tudi pričujoči intervju. V pogovoru sva se namesto ustaljenega fokusa na njegovo sodelovanje s Herzogom in Siedlom raje posvetila Petrovim osebnim filozofskim prepričanjem in doživljanjem, ki vodijo njegovo filmsko ustvarjanje. Želela sva osvetliti problematiko sodobnega časa – predvsem socialnih omrežij in prenasičenosti s podobami – ter s tem povezanih težav, na katere naleti mlad filmski ustvarjalec v iskanju svojega izraza.

Sediva na Bregu ob kozarcu vina, v mestu, v katerega se rad vračaš. Kakšen je tvoj odnos do tega, kar vidiš okoli sebe, do Ljubljane?

Ljubljana je lepo mesto. Poznam jo že iz otroštva, saj smo se skoznjo velikokrat peljali na naši poti na počitnice iz Avstrije na Hrvaško. Vendar pa se je iz tistega časa spomnim drugače. Poznal sem le tisti grdi del, kjer avtocesta teče skozi mesto. Vedno sem si mislil, kako grdo mesto je to, in nisem mogel razumeti, kako lahko ljudje živijo tukaj. Leta kasneje pa sem Ljubljano odkril v luči, kakršna je danes: predvsem središče mesta in njen stari del ter vso lepoto Plečnikove in starejše arhitekture. Opažam tudi, da so ljudje odprti, mesto pa sodobno, kar se vidi tudi v njegovih postopni obnovi.

Kljub lepoti se Ljubljana razlikuje od mest in vasic, v katerih si preživel pretekli teden. Kaj si misliš o vzdušju na festivalu Poklon viziji? Ali je za tak festival pomembno, da se dogaja v okolju, ki je bolj odmaknjeno od sodobnega vrveža večjih mest?

Za takšen festival, katerega osrednja tema je »prehajanje meja«, je pomembno, da se dogaja v obmejnem okolju. Prehajanje med italijansko ter slovensko stranjo in obiskovanje mest,

ki so blizu meje, je smiselno, saj poleg metaforične navezave na tematiko vpliva tudi na širši doseg festivala. S svojo lokacijo namreč privlači ljudi iz sosednjih in tudi drugih držav, s tem pa odpre nekakšen širši dialog med njimi.

Pot tvojega zasebnega in poklicnega življenja te je vodila v mnoge države. Iz Prage na Češkem (takrat še Češkoslovaškem) te je odpeljala v Avstrijo, potem okoli sveta v ZDA, Afriko, Azijo in ne nazadnje na Antarktiko. Nato pa spet nazaj v Nemčijo in Italijo. Misliš, da ti je širši pogled na svet, ki si ga s tem pridobil, pomagal pri umetniških stvaritvah in sodelovanjih?

Ko potuješ in srečuješ različne ljudi, spoznaš tudi njihova mnenja, ki se razlikujejo. Ugotoviš, da se ni mogoče oklepiti enega samega stališča, ampak je treba vedno znova pridobivati sveže znanje, ki ti pomaga pri širitvi pogleda. Menim, da je to velik problem sedanosti, predvsem interneta, čigar osnovni namen naj bi bil širjenje informacij, nadgrajevanje znanja in odpiranje pogleda ljudi. Njegov razvoj je vodila želja po lažji komunikaciji med univerzami, ustvarjanju omrežja znanja in širjenja modrosti, danes pa se dogaja ravno nasprotno. Spletni iskalniki, ki jih vsak dan uporabljamo, so namreč specializirani, algoritmi pa oblikovani na tak način, da vam glede na to, kaj iščete, prilagajajo zadetke. Z nenehnim prilagajanjem in optimiziranjem vašega predmeta iskanja oblikujejo tudi vaše zanimanje. Sčasoma tako postanete ujetniki svojih interesov, hkrati pa izgubite sposobnost razširjanja uma. Zato ljudem, s katerimi se pogovarjam ali sodelujem, vedno svetujem, da uporabljajo čim več različnih iskalnikov, tudi tiste, ki morda na prvi pogled niso tako učinkoviti. Lahko pa uporabljajo

najmočnejšega, a ga prelisčijo tako, da si ustvarijo več spletnih identitet. Naj poenostavim: če ste politično bolj levo usmerjeni, poskusite ustvariti identiteto desno mislečega, in obratno. Poleg tega je pomembno tudi, da berete časopise z različnimi pogledi, interesi in opredelitvami ter se ne zadovoljite le z avtomatsko generiranimi odgovori spletnih iskalnikov.

Se ti zdi, da je podobno z umetnostjo in širino umetnikovega pogleda? Tvoja filmografija je zelo obsežna, sodeloval si z mnogimi avtorji. Kako si iskal svojo vizijo? Si za vsak film našel nov pogled ali si se kdaj držal tudi preizkušene recepta?

Mislím, da je pomembno, da vedno iščeš primeren vizualni pristop k zgodbi, tematiki ali temi. Nekatero teme so recimo takšne, da mora biti tvoj pristop hiter, slike se morajo hitro menjati, biti moraš blizu dogajanju ... Morda je slika nepravilen izraz ... V bistvu ga ne maram, saj je slika nekaj, kar vidiš v muzeju na steni, ali na fotografiji. Morda bi bilo bolje, da bi uporabil izraz *okno v svet* ... Umetniki moramo ustvariti *okno v svet*. Včasih mora biti to okno ozko, da skozenj vidimo manj stvari in tako ustvarimo strnjen, kompresiran svet, spet drugič mora biti okno široko, da vanj ujamemo širši pregled sveta, ki ga reproduciramo ali predstavljamo gledalcem. Uprizarjanje sveta bi torej moralo voditi vprašanje oblikovanja, ne vprašanje osebnega stila. Osebni stil oziroma brezkompromisna predanost slednjemu namreč vedno ubija tisti resnični, pravi pristop.

Nam torej milijoni fotografij in slikovnih informacij, ki so danes dostopni na socialnih omrežjih, pomagajo razširjati kreativnost – ali

pa jo v resnici omejujejo? S tem mislim predvsem, da mladi priljubljenost svojega dela iščejo tako, da se zgledujejo po tistem, kar je ta trenutek najbolj »in«. Zdi se, da s tem poskušajo replicirati priljubljenost, hkrati pa zavirajo svojo kreativnost.

Mislim, da poplava slik (na tem mestu je uporaba besede *slika* primerna) in prizorov ubija kreativnost in razum. Ljudje namreč lebdimo v poplavi slik, ki nas vedno bolj duši. Slike so povsod okoli nas, njihova obstoj in prisotnost pa nista filtrirana. Za mlade, ki odraščajo, je težko, saj morajo najti filter, nekakšno orientacijo, da se znajo prebijati skozi to poplavo slikovnih smeti. Če jim uspe, da se prebijejo čez, na koncu poti najdejo svoj pogled. Je pa to iskanje zelo težko, včasih celo nemogoče. Tudi če govorimo o lepih podobah, ki so ustvarjene z upoštevanjem estetskih, likovnih ali fotografskih pravil (npr. pravila kompozicije, barvnih kontrastov idr.), se ob veliki količini njihov vpliv izgubi, ker izgubijo pomen. Vsakič, ko potujemo po svetu, bi morali zbežati od vpliva digitalnega sveta in od poplave socialnih omrežij. Izklopiti bi morali svetlobo, ki seva iz zaslonov, saj nam njihovo digitalno in svetlobno onesnaževanje preprečuje, da bi zares videli stvari. Nato pa bi morali zapreti še oči, saj bi se šele takrat poglobili v temo in si omogočili, da zares slišimo in začutimo stvari. Ljudje ne slišijo več ničesar, ker je njihov pogled tako preplavljen.

Menim, da bi bila najboljša terapija podobna tisti, ki jo uporabljajo pri delu z odvisniki od drog. Ljudi bi na podoben način poskušali izvleči iz odvisnosti in primeža socialnih omrežij. Vsi namreč mislijo, da na omrežjih predstavljajo sebe, dejansko pa vsi sebe le gledajo. Redko se namreč zgodi, da bi nekdo gledal nekaj, kar pokaže nekdo

drug. Po navadi v vsem, kar ljudje iščejo na omrežjih, iščejo le sebe. V ZDA sem obiskal komuno, ki je namenjena odvisnikom od računalnikov in mobilnikov, med katerimi je tudi veliko odvisnikov od pornografije. Podobno kot pri drogi so ljudi na različne načine skušali pripraviti do tega, da bi se izogibali uporabi računalnikov. Veliko tistih, s katerimi smo se srečali, je bilo visoko inteligentnih. To so bili mladi ljudje, stari med 13 in 22 let, bistri, a odvisni od igrice, računalnikov in pornografije. Program komune pa je bil po svojih usmeritvah pravzaprav podoben tistim, ki se ukvarjajo z odvisniki od drog. Takšna terapija je sicer težko izvedljiva, saj morajo ljudje razumeti, da so odvisni, preden se lahko vanjo vključijo. Morda bi bila zato še najbolj učinkovita nekakšna vrsta meditacije.

Zelo dolgotrajno in plodovito je tvoje sodelovanje z Wernerjem Herzogom, čigar filmi so bili posneti na izjemnih, tudi ekstremnih lokacijah sveta. Velikokrat si bil od socialnih omrežij in interneta, vsaj v obliki, kot ju poznamo danes, zelo oddaljen. Ali so tovrstni projekti nekakšna meditacija, ki bi jo lahko označila za svojevrstno terapijo?

Da, tovrstna terapija dejansko obstaja. V njej ljudi posadijo na jadnico in jih pošljejo v neurje. Na ta način doživijo moč narave, hkrati pa se v takšni situaciji sproži njihov prazgodovinski nagon za obstoj. Podobno je živeti v gorah, kjer se znajdeš v ekstremnih razmerah in občutkih. Takrat ti kot človeku ostane le to, da moraš preživeti. Naš problem z elektronskim, medijskim in virtualnim onesnaženjem je ravno vedno večje pomanjkanje življenja. Živimo v mestih, kjer je stika z naravo vedno manj, manjšajo pa se tudi njeni vplivi. Sem in tja morda kakšno drevo odvrže liste, a tega

ne začutimo, listov se ne dotaknemo, saj nas prehitijo namenska javna služba, ki ga hitro pospravi in odpelje. S tem se naše doživljanje narave sčasoma zmanjša zgolj na to, da jo opazujemo kot podobo na računalniškem zaslonu.

Misliš, da je za človeka, ki želi biti v stiku s svojo umetnostjo in jo želi delati iskreno, pomembno, da je blizu narave in v stiku z njo? Pri številnih filmih, pri katerih si sodeloval, sem namreč kot gledalec dobil občutek, da si poskušal priti v stik s svojimi subjekti, pa naj so bili to roboti, živali ali ljudje.

Mislim, da je to glavni smisel vsega. Ko smo snemali na Aljaski, tam ni bilo telefona, po drugi strani pa je bil na Antarktiki zaradi visokorazvitih znanstvenih postaj internet dostopen. Zato tam vplivu, o katerem sva govorila prej, veliko težje uideš. Če pa greš na Everest, si soočen z močjo narave. Druge poti, kot da greš v bazni tabor, kjer se tri dni navajaš na višinski pritisk, namreč ni. V nasprotnem primeru se zaradi višinske bolezni onesvestiš ali pa zaideš v smrtno nevarnost. V šotoru tako preživiš tri dni, brez česar koli drugega razen narave. To je že dovolj dolgo obdobje, da se začneš počasi vračati k svojemu prazgodovinskemu bistvu, hkrati pa se s tem začne elektronska in mobilna abstinenca. Vsak mora najti svojo pot do abstinence. Morda je to lahko en dan na teden, ko ne pišemo elektronskih sporočil, ne gledamo televizije, ampak gremo v naravo, gledamo reko ali race na njej, ptice v letu, listje v vetru ali zvezde. S tem se borimo proti ujetosti v psevdoresničnosti, ki nas prepričuje, da smo ves čas zasedeni. Ne gre za zasedenost, ampak ujetost v vrtincu nečesa, za kar nihče ne more reči, kaj pravzaprav je. Kljub temu nam preprečuje, da se sprostimo, da čutimo, da ljubimo ljudi

in jih morda samo pogledamo v oči ter takrat pozabimo na vse ostalo. Primer te navidezne zasedenosti je recimo, ko se z nekom pogovarjamo na štiri oči in hkrati že pišemo sporočila nekomu drugemu. Ta ujetost v vrtincu nam dejansko preprečuje, da bi se lahko osredotočili na eno samo stvar.

Ko sva se sprehajala skozi mesto, sva videla veliko ljudi, ki so sedeli za mizami lokalov. Namesto da bi se pogovarjali, je bil vsak na svojem mobilnem telefonu, s čimer njihova prava resničnost pravzaprav postane virtualna. To je seveda mogoče opaziti na vseh področjih življenja, tudi na filmskih snemanjih. Misliš, da so bili ljudje včasih pri ustvarjanju s filmskim trakom bolj pripravljeni in disciplinirani? Da danes, ko delo v večini poteka na digitalni način, tudi raven zbranosti in discipline ustvarjalcev ni več enaka?

Jasno, da ni. Pri filmskem traku si moral biti osredotočen, saj nihče, razen direktorja fotografije, ni vedel, kakšen bo končni rezultat. Edino on je imel to moč, da je domišljijo lahko prenesel na film. Vsi ostali sodelavci so morali biti zelo zbrani, saj neskončne ponovitve niso bile mogoče, rezultat pa je moral biti odličen. Za to je bila potrebna koncentracija, saj je bila zaradi visoke cene filmskega traku priložnost velikokrat le ena. Dandanes je stvar drugačna. Skoraj vsak sodelavec na snemanju ima svoj monitor in vidi svojo sliko, s tem pa si lahko ustvari tudi svoje mnenje, ki ni nujno enako kot režiserjevo, scenografovo ali snemalčevo. Ljudje z različnimi mnenji začnejo debatirati, temu pa nato sledi še snemanje, ki ga je v skoraj vsakem primeru mogoče ponoviti, zato je koncentracija vse manjša. V tem svetu je težko ustvariti osredotočen opus, saj je vse postalo neosredotočeno.

Ljudje niso zbrani in se zanašajo na ponavljanje. Poleg ponovitev lahko zaradi cenovne dostopnosti tehnologije posnamemo ogromne količine naključnega materiala in ga odnesemo v montažo, kjer v njem iščemo male draguljčke, ki so morda tam, morda pa tudi niso. Če imamo srečo, lahko najdemo kakšnega. Zato je pomembno, da se izogibamo preveliki količini montaže. Številni režiserji so privzeli pristop neskončnega snemanja za montažo in prizore režirajo na tak način, da jih pokrijejo iz čim več različnih snemalnih kotov in planov, namesto, da bi se bolj ukvarjali z mizansceno in vodenjem igralcev. Zato mislim, da bi morala biti beseda *pokrivanje* (ang. covering), ki v zadnjem času postaja vedno bolj popularna v režijskem žargonu, izključena iz besedišča filmske umetnosti.

Točno o tem govoriš v svojem diplomskem delu, svojevrstnem manifestu Ukinitev montaže (Abcshaffung der Montage), v katerem razmišljaš o filmski montaži. Kaj je razlog, da se dandanes filmski ustvarjalci zatekajo k mnogim kadrom in snemalnim kotom?

Zame je koncept montiranja filmov velika laž ustvarjalcev, namenjena gledalcem, ki jo seveda prepoznajo. Ker pa običajno v večini niso filmski strokovnjaki, ki bi se ukvarjali s prepoznavanjem te laži, podobe na filmskem platnu gledajo, sledijo zgodbi in jo na nek način začutijo, vendar sem prepričan, da vsak gledalec podzavestno čuti, da gre za laž. To postane najbolj opazno v trenutku, ko je v filmu določena akcija, npr. ko si nekdo odreže prst ali nekoga zbije avto. Če je to narejeno brez montažnega reza in gledalec zato vidi celoten proces, kako si nekdo odreže prst, je njegovo doživljanje resničnosti

gotovo močnejše. Seveda bi pri tem rad poudaril, da ne mislim, da bi si moral igralec resnično odrezati prst! Obstajajo načini vizualnih posebnih učinkov ali kaskaderjev, ki lahko ustvarijo to iluzijo. Za uspešno prepričevanje gledalca moramo torej postati mojstri trikov, nekakšni čarodeji, kakršen je bil George Méliès, ki je na filmskem platnu ustvarjal magijo znotraj kadra. Biti moramo čarovniki, ne pa iskalci in montažerji naključnih biserov.

Posnel si vrsto dokumentarnih filmov, vendar se tudi pri ogledu igranih zdi, da se tvoj pristop k filmski fotografiji in vizualni poetiki ne razlikuje.

Res je, moj pristop se ne spreminja. Vendar to ni le moja vizija, ampak vizija mnogih, ki so to odkrili na enak način kot jaz. S tem mislim na ustvarjalce francoskega novega vala, novega evropskega filma in druge, pri katerih je šlo za iskanje resnice na platnu, kar je sčasoma močno vplivalo tudi na hollywoodski film. V sodobnem filmu je veliko poskusov takšnega ustvarjanja, ampak redkim uspe priti do bistva in ga prenesti gledalcem. Med njimi bi omenil Alejandra Iñárrituja ali Alfonsa Cuaróna s filmoma *Povratnik* (The Revenant, 2015) in *Roma* (2018). Pri drugem je režiser sicer ubral drugačen filmski pristop, saj je ustvaril odlično mešanico sekvenc v enem kadru in tistih, ki so zmontirane. *Roma* ima tudi zato veliko filmske magije, s pomočjo katere gledalca popelje v nov svet in ni le *slika* v reviji, ki se spremeni, ko obrnemo stran.

Kako pa se razlikuje tvoj pristop glede na velikost produkcije nekega filma? Po eni strani si sodeloval na visokoproračunskih hollywoodskih filmih, po drugi pa tvoje ustvarjanje

seže v polje nizkoproročunskih del. Čeprav si imel priložnost sodelovati z veliko številčnejšimi ekipami in bi lahko tvoja filmografija botrovala rahlo vzvišenemu odnosu do (v primerjavi s hollywoodskimi) manj obsežnih filmskih projektov, sva pri filmu Miroslava Mandića Sanremo sodelovala odlično, v vzdušju, ki je bilo na trenutke izjemno sproščeno in kreativno.

Menim, da medčloveške odnose in pristope ustvarimo sočasno z iskrenostjo do filma, tematike in prevajanja lastne vizije na platno. Če nisi iskren pri svojem ustvarjanju, kako lahko potem dosežeš pri filmu nekaj iskrenega? Zakaj bi bil drug človek, ko snemaš z drugimi ljudmi? Sam se na enak način pogovarjam s predsednikom države na sprejemu kot z brezdomcem, ki ga srečam na poti skozi mesto. Ko z nekom sodelujem, sva oba del ekipe, ki ima skupni cilj, ne glede na to, kako velik je proračun projekta. Vedno sem odprt za dialog in ideje svojih sodelavcev. Tudi pri filmu *Sanremo*, ko sva delala skupaj, je bilo tako vzdušje. Ne bojim se kreativnega sodelovanja in idej drugih. Njihovih predlogov ne jemljem kot nekaj, kar bi me ogrožalo, temveč mislim, da lahko močno prispevajo k dvigu kakovosti končnega filma.

Se morda v tem skriva razlog, da se je toliko različnih režiserjev, z različnimi ustvarjalnimi pristopi in pogledi, odločilo za sodelovanje s teboj? Je imela ravno tvoja iskrenost pri tem veliko vlogo?

Prepričan sem, da je bila iskrenost eden pomembnejših razlogov. Zdi se mi, da se režiserji v moji prisotnosti počutijo varno, saj svoje ustvarjalne energije ne trošim za igro moči, ampak vedno skušam pomagati projektu. Vedno iščem ljudi, ki to razumejo in želijo sodelovati. Zanimivo je, da mnogi igralci,

s katerimi sem delal, recimo Val Kilmer ali Nicholas Cage, rečejo, da bodo za svoje režijske projekte poklicali mene. Prepričan sem, da vsak od njih pozna na stotine drugih direktorjev fotografije, ki bi jih lahko poklical, a mislim, da gre pri odločitvi zame za človeški faktor. Tam sem namreč kot Peter, ne kot politik, direktor fotografije ali nek tretji človek. Tam sem kot jaz osebno. Podobno se je zgodilo z igralcem Jamesom Francom; spoznala sva se pri filmu, v katerem je igral, nato pa me je povabil k sodelovanju.

Kako se kot upornik in preizpraševalec struktur znajdeš v vlogi profesorja na HFF? Si žar revolucije in uporniške ideje ohranil ali bi lahko rekel, da te je sistem ukalupil?

Kot profesor sem še vedno upornik! V teku let sem se naučil sodelovati s strukturo in ljudmi. Spoznal sem, da če si samo upornik, te slej ko prej odstranijo. Vedno moraš hkrati z uporništvom ohraniti komunikacijo, ki je izjemnega pomena tudi dandanes tako v politiki kot v trenutni epidemiološki situaciji, ko delitve in postavljanje meja pridejo še bolj do izraza. Pomanjkanje komunikacije privede do vedno večjih sporov in delitev. S svojim delom v vlogi profesorja ljudem pokažem možnosti in rešitve, a pri njih ne vztrajam brezkompromisno. Če ne razumejo, se ne strinjajo ali mi ne sledijo, ko jim želim nekaj razložiti, lahko potem naredijo, kar želijo. Podoben se mi zdi problem staršev, saj pri vzgoji otrok ne morejo odvzeti moči otroške izkušnje. Če otroku rečeš, da se bo na štedilniku opeknel, pa te pri tem ne uboga, se bo moral slej ko prej opeči, da bo sprevidel resnico in smisel tvojih besed.

Povezanost z naravo se kaže tudi v tvojem življenjskem slogu. Živiš na

kmetiji, obkrožen si z živalmi. Daješ vtis, da ti je mar za Zemljo in se zato boriš za njeno dobro, obenem pa iščeš vedno nove tehnologije ustvarjanja in razširjaš svoje znanje o različnih tehnoloških področjih. Kako torej krmariš med tema dvema, včasih tudi nasprotujočima si področjema, da nisi po eni strani preveč odmaknjen od resničnosti vsakdana ali po drugi prevelik tehnokrat?

Mislim, da se s tem vprašanjem sklene krog. Na začetku sva govorila o različnih internetnih identitetah, ki jih moramo ustvariti, da ne zapremo svojega miselnega obzorja. Govorila sva o komunikaciji in o tem, kako pomembno je, da ljudje med seboj izmenjujemo stališča. Bistvenega pomena je, da poskušaš razumeti tudi perspektivo nekoga, za kogar misliš, da je neumen. Obstaja verjetnost, da se na koncu izkaže, da ima on prav in si ti tisti, ki je neumen. Ko se potrudiš in poskušaš razumeti njegovo pozicijo, lahko z njim vzpostaviš komunikacijo in mu pomagaš, da preseže meje svojega ozkega pogleda. Morda pa on pomaga tebi, da ti presežeš svojega. Enako je pri filmskem ustvarjanju, ki brez tehnologije praktično ni mogoče. Tako dolgo torej, kot bom v tem poslu, se bom izobraževal in učil o novih tehnologijah, navidezni resničnosti in vizualnih učinkih, ter se trudil ostati v stiku s tem. Ko pa se bom enkrat upokojil, čeprav ne vem kdaj bo nastopil ta čas – morda nikoli, bom vse to izpustil, živel na morju in gledal galebe.

Ko rečeš galeb, me to spomni na eno izmed obdobij tvojega življenja. Mislim na tisto, v katerem si se preizkusil v vlogi lastnika restavracije na Lošinju. Si bil tudi kuhar ali samo gazda?

Bil sem gazda, moja žena pa je bila chefinja. Poleg nje smo vzeli v službo

Peter Zeitlinger in Werner Herzog na snemanju filma Pokvarjeni poročnik: New Orleans (2009), foto: osebni arhiv



izšolanega kuharja. Restavracija se je imenovala *Bora bar*, bila je v Velem Lošinj. Pravzaprav je še vedno tam, še vedno je odlična restavracija, vendar je zdaj ne vodiva več midva, ampak je njen *gazda* fant po imenu Marko.

Kako pa je prišlo do tega, da si odprl svojo restavracijo?

To se je zgodilo v času, ko sva z ženo živela na Hrvaškem, kjer pravzaprav ni veliko dobre hrane. Če ješ meso, je izbira seveda ogromna, ker pa sva

vegetarijanca, so bile najine možnosti izbire raznolike in okusne kulinarike zelo zmanjšane. Poleg tega sem imel v tistem času idiotsko vizijo, da bi ustvaril verigo restavracij pod imenom *Bora bar*, ki bi se raztezala po vsej jadranski obali, vse do Dubrovnika. Mislil sem, da bi tako lahko postal milijonar in s tem denarjem financiral filme, ki sva jih z ženo želela posneti, da bi rešila naš planet. Žal se te sanje niso uresničile, saj je bila restavracija predobra, nevoščljivost ljudi in okoliških gostincev pa

prevelika. Ozračje je skozi čas postajalo vedno bolj neprijetno, zato sva se odločila, da idejo opustiva in se preseliva drugam.

Kljub temu sem zagon v boju za naš planet ohranil, in kadar je le mogoče, jasno izrazim svoje prepričanje in podprem delovanje ekoloških organizacij. ■



Ričarda Raškera (2021)

Sean Baker

»Če v filmih ni nobenega humorja, potem delaš zelo neiskrene filme«

ANA ŠTURM

Naslov najnovejšega filma Seana Bakerja – **Rdeča raketa** (Red Rocket, 2021) – izhaja iz angleškega slengovskega izraza za pasji penis med erekcijo. Termin precej natančno opiše tudi nadležno simpatičnega in vročekrvnega protagonista omenjenega filma, Mikeyja Saberja (v verjetno eni najboljših vlog leta 2021 ga upodobi igralec Simon Rex), ki se z repom med nogami ob pesmi Bye Bye Bye skupine NSYNC iz sončne Kalifornije, kjer je (nekoč?) kraljeval kot igralec v filmih za odrasle, z vsega 20 dolarji v žepu raztrganih kavbojk vrača v rodni Texas City v Teksasu, kjer pa nihče ni preveč vesel, da ga spet vidi.

Mikey je namreč prekletstvo na dveh nogah, »čudaško hipnotičen koktajl nedolžnosti in zlobe«, kot je za IndieWire slikovito zapisal David Ehrlich, vase zaverovan egomanijak oziroma neznošen patološki narcis in vedno ravno za kanček preveč optimističen vseameriški *hustler*: »Vesolje je na moji strani!« Mr. Hollywood, kot ga z vselej rahlim sarkazmom v glasu kličejo v soseski, je kot



nekakšen mlajši in nekoliko bolj čeden brat (ali pa vsaj nadarjen bratranec v levem kolenu) Adama Sandlerja iz filma **Nebrušeni diamanti** (Uncut Gems, 2019) bratov Safdie.

Bakerjeva *Rdeča raketa* je v prvi vrsti karakterni študija, ki jo poganja Mikeyjeva neutrudna energija z izgorvanjem na večno lažen optimizem. A pod brezhibno zagorelo poltjo, popolnim telesom, sladkimi lažmi in nasmeškom za milijon dolarjev se skriva zgodba o

človeku, ki se je znašel v nezavidljivi situaciji, parabola o neutrudnem boju v »preživetveni ekonomiji«, pripoved o ameriških sanjah, ki ostajajo nedosegljive. Podobno kot v prejšnjih filmih, recimo **Tangerine** (2015) in **Projekt Florida** (The Florida Project, 2017), pa se režiser tudi tokrat težkih tematik in neugodnega položaja ljudi, ki so se znašli ali pa že od nekdaj živijo na margini, loteva s humanostijo, empatijo in humorjem.

Baker je *Rdečo raketo* v Teksasu snemal septembra in oktobra 2020, med pandemijo, za kratek pogovor pa smo ga ujeli na Viennalu, kjer je leto dni kasneje predstavljal svoj film, ki je premiero sicer doživel v tekmovalnem programu 74. Cannesu. »Idejo za ta film sem imel 'na zalogi' že nekaj časa. Scenarij zanj je bil pripravljen pred petimi leti, takoj po filmu *Projekt Florida*, ampak sem ga nato dal na stran, saj sem ves svoj fokus usmerili v drug, nekoliko večji projekt – film o aktivistih, ki v Vancouvru v Kanadi delajo z odvisniki od drog. Ta projekt si res želim izpeljati, zelo mi je

pri srcu, a ko se nam je zgodil covid, smo ugotovili, da bo delo na tem filmu nemogoče. Zato smo se vrnili k *Rdeči raketi*.

Čeprav smo vedeli, da imamo zelo malo sredstev – približno četrtno budžeta *Projekta Florida* –, smo se vseeno odločili, da ga posnamemo. Ker je šlo za manjši film, za karakterno študijo lika, smo ga lahko tudi med pandemijo posneli varno. V ekipi nas je bilo 10, držali smo se pravil za snemanje, ki jih je izdalo Ameriško združenje režiserjev (Directors Guild of America – DGA, op. a.). Trikrat na teden smo se testirali, si vsak dan merili temperaturo, ves čas nosili maske in ostajali znotraj našega mehurčka. Vse je potekalo dobro in nihče ni zbolel.«

Scenarij, ki ga je Baker napisal v sodelovanju s prijateljem in stalnim sodelavcem Chrisom Berochem, izhaja iz raziskav, ki sta jih o pornoindustriji naredila za film *Starleta* (Starlet, 2012, Sean Baker). »Chris je bil tisti, ki me je seznanil z 'likom Mikeyja' – oziroma s posebnim tipom zvodnikov, ki so znani pod izrazom 'suitcase pimps', torej moški, ki sicer tudi sami delujejo v svetu pornoindustrije, a kot menedžerji služijo predvsem s talentom ženskih sodelavk, ki so po navadi njihove punce, partnerice ali žene. Ti moški imajo neko zares specifično psiho, razmišljajo na povsem edinstven način. In prav vsi, ki sem jih spoznal, so bili v tem načinu razmišljanja konsistentni. Ugotovil sem, da gre dejansko za nek arhetip moškega znotraj te industrije, in to se mi je zdelo popolnoma fascinirano. So narcisi z določeno ignoranco do sveta oziroma predvsem do tega, da ima njihovo početje lahko negativne posledice za ljudi. Poleg tega pogosto privzemajo vlogo žrtve in sami sebe nikoli ne vidijo kot nekoga, ki je povzročil težave. Po drugi strani pa so na površinski ravni vedno zelo prijazni, simpatični, privlačni in zabavni, kar

je v popolnem nasprotju s tem, kar se dogaja znotraj njih. Ko sem se z njimi družil, sem se smejal in užival v njihovi družbi, ampak zvečer, ko sem šel domov, sem se začel spraševati, zakaj sem se jim pravzaprav smejal. In ravno zaradi tega občutka sem se hotel bolj poglobiti v to temo. Počutil sem se razdvojenega in ta občutek sem želel prenesti tudi na gledalce. Vsekakor si želim, da gledalci v filmu za Mikeyja navijajo, a moj namen je tudi, da se hkrati sprašujejo, zakaj pravzaprav sploh navijajo za tega človeka. Da se smejejo, a se potem tudi vprašajo, zakaj se smejejo.«

Baker se v svojih delih nikoli direktno ne opredeljuje, vendar o družbeno-političnem stanju svoje države vedno veliko kritičnega pove med vrsticami. *Rdeča raketa* je postavljena v leto 2016, ko sta se v bitko za Belo hišo podajala Donald Trump in Hillary Clinton. Pred eno izmed hiš v filmu tako lahko opazimo znak v podporo Clintonovim, spet drugje pa se le kislo namuznemo, ko v ozadju na televiziji s kotičkom očesa ujameмо soočenje, v katerem Trump trdi, da bodo volitve zagotovo ukradene. Umeščenost v to prelomno leto Bakerju zagotavlja plodna tla za raziskovanje tem o patološkem narcisizmu, ki je na potenco eksplodiral predvsem v času Trumpove vladavine, podobno kot epidemija izogibanja odgovornosti, v filmu lepo ponazorjena z avtomobilsko nesrečo, ki jo povzroči in s kraja katere zbeži Mikey, ter za dekonstrukcijo mita ameriških sanj.

»Vselej je mogoče gledati na stvari na več kot en način. Naša država je trenutno neverjetno razdeljena in mediji vedno govorijo in pišejo eno in isto. Mediji, vsaj tisti, ki jih spremljam, so zelo nagnjeni v levo. Ja, tudi sam se nagibam v levo, ampak se kljub temu zavedam, da tudi to, kar trdijo na levi,

ni vedno resnica, sploh pa ni vedno resnica vseh. Če za primer vzamemo prizor z zdravili (Mikey svoji ženi Lexi in njeni mami na neki točki očita zasojenost s *crackom*). A kot mu pojasni Lexi, je zdravstveni dom mami nehal predpisovati opiate in *crack* je ostal edino sredstvo, ki ji lahko vsaj nekoliko olajša življenje s kronično bolečino, op. a.), nam trenutno povsod govorijo, da so vsa velika farmacevtska podjetja in vsi zdravniki, ki predpisujejo opiate, zli. Ampak pri tem se nihče ne sprašuje, kaj to povzroči ljudem, ki so od opiatov odvisni zato, ker si z njimi lajšajo bolečine, in se zanašajo na to, da so dostopni. Nihče ne govori o tem, kako to vpliva na navadne ljudi. V filmu skušam pokazati vsaj dve plati tovrstnih debat, dva pogleda na probleme. Še en primer: tisto poletje, tik pred izvolitvijo Trumpa, se je v Dallasu zgodilo streljanje, ki ga je povzročil eden od podpornikov Bernieja Sandersa. Ampak o tem streljanju se takrat skorajda ni govorilo. Gre za pomembne stvari, ki oblikujejo mnenja ljudi o tem, koga bodo volili, koga so volili v tistem letu. Zaradi vse hitrejšega cikla novic na take stvari hitro pozabimo, pa ne bi smeli. Zdi se mi pomembno, da nanje večkrat opozorimo in jih damo v kontekst. Tudi zato, ker se je svet v tistem letu spremenil. 2016 je, vsaj v mojih očeh, leto, v katerem je na svetu – predvsem pa v ZDA – čisto vse postalo politično. O ničemer nisi mogel več govoriti, ne da bi prihajalo do razhajanj, delitev, ne da bi koga s svojim mnenjem razrazil ... in ta točka je res pomembna. Pomembno je, da jo vidimo, še posebej zato, ker živimo v času, ko je do zadnje najmanjše mišje dlake spolitizirana tudi pandemija in včasih niti s prijatelji ne moreš več govoriti o covidu, o tem, kar doživljamo, kar živimo v tem trenutku.«

Baker ima, podobno kot Chloé Zhao (**Jezdec** [The Rider, 2017], **Dežela nomadov** [Nomadland, 2020]) afiniteto do dokumentarnega raziskovanja določenih skupnosti, še posebej tistih, ki v filmskem mediju doslej še niso bile konkretnije reprezentirane, za brisanje mej med dokumentarnim in fikcijskim ter za delo z naturščiki. Obema sta blizu tudi izjemna občutljivost in skrb za avtentičnost prikazanega, oziroma izrazito etičen pristop do ustvarjanja.

»Avtentičnost mi pomeni vse,« pravi Baker. »Vedno si želim, da pri filmu sodeluje skupnost oziroma subjekti, na katere se osredotočamo. Pomembno mi je, da se čutijo vključene, spoštovane in reprezentirane na pravi način – nikoli niso samo najeta delovna sila, ampak jih povabimo k sodelovanju, k sooblikovanju – želimo, da prispevajo k projektu. V užitek mi je, da lahko delam z ljudmi, ki imajo paralelne izkušnje (s tistimi v filmu), ali pa so iz krajev, v katerih snemamo. Brittney Rodriguez, ki v filmu igra June (eno od dilerk v sozeski, op. a.), je na primer delala na eni od bližnjih rafinerij, zato nam je lahko iz prve roke povedala, kaj je glede našega razumevanja tamkajšnjega dela pravilno in kaj ne. Pomagala nam je tudi pri razumevanju in vključevanju lokalnega slenga v film. Pomemben je tudi čas, ki ga preživiš s temi ljudmi. Tukaj ga – zaradi okoliščin, v katerih smo snemali – žal nismo imeli veliko, ampak preživeti nekaj časa s temi ljudmi, se povezati z njimi, to se mi zdi izjemno pomembno. Pomembno je, da imaš ves čas v mislih tudi dejstvo, da si *outsider*, kot tak pa imaš veliko odgovornost, da stvari narediš prav.«

Pomembno vlogo v *Rdeči raketi* ima tudi kraj, v katerem se film odvija. Gre za mesto Texas City v Teksasu, ki velja za enega pomembnejših ameriških centrov za predelovanje nafte in naftnih

derivatov. Na skrbno kadriranih podobah, ujetih na 16-mm filmski trak, tako prevladujejo številne rafinerije in neskončni oblaki dima, ki se počasi valijo iz njihovih dimnikov. Vizualni stil filma nosi tudi Bakerjev značilni avtorski podpis, saj v industrijsko puščo mesta vnaša kopico živahnih barv, igrivosti in pravljčnosti. Podobno kot v *Tangerine* tudi v *Rdeči raketi* enega osrednjih dogajalnih prostorov predstavlja v zloščene barve zrele breskve odeta prodajalna kave in krofov, t. i. Donut Hole. »Scenarij je bil sicer napisan za tovornjak s hitro prehrano, ki bi bil postavljen pred rafinerijo,« pripoveduje Baker, »ampak nekega dne sva se s producentom peljala mimo restavracije, na kateri je visel ogromen napis Donut Hole (oziroma luknja v krofu, op. a.). Dobesedno sva kar sredi ceste pritisnila na zavoro, se spogledala in kar nisva mogla verjeti, da nama filmski bogovi dajejo tako darilo.«

»Moji najljubši filmi, oziroma filmi, h katerim se vračam po inspiracijo, imajo vedno zelo skrbno izbrane in dobro izkoriščene lokacije. Ne gre samo za to, da so ti kraji lepo posneti, ampak predvsem, da predstavljajo bogat podtekst za temo filma, ki jo včasih tudi čisto konkretno poudarjajo. Zato tudi sam veliko pozornosti posvetim iskanju primernih lokacij in se nato vanje skoraj vedno zaljubim. V mestih, v katerih snemamo, vedno najdem določeno mero pozitivne energije, kar je deloma povezano s tem, da delamo v tesni povezavi z lokalno skupnostjo. Zato se, kamorkoli grem, počutim domače. Nikoli še nisem snemal v kraju, ki mi ne bi bil všeč. Z direktorjem fotografije Drewom Danielsom, ki je na tem filmu res opravil izjemno delo, sva navdih poleg lokacij iskala tudi v drugih filmih, od italijanskih žanrskih

del iz zgodnjih 70. let do Spielbergovega **Texas ekspres** (The Sugarland Express, 1974). Predvsem slednjega je Drew popolnoma absorbiral, saj je Spielberg ta film snemal v istem okraju, torej nekoliko ven iz Hustona, in obema nama je bilo res všeč, kako je Vilmos Zsigmond (direktor fotografije, op. a.) v njem uspel ujeti te pokrajine.«

Ne glede na težke okoliščine, v katerih živijo njegovi protagonisti, Bakerjevi filmi vedno vsebujejo tudi strast do življenja. Preprejeni so z lahkotnostjo in duhovitostjo. Humor v *Rdeči raketi* ne izhaja iz spretno napisanih šal, ampak izvira iz vsakodnevnih, življenjskih situacij, iz neprijetnih trenutkov resnice. »Boš videla, kmalu se ti bo spet zdelo, kot da sva poročena,« Mikey na neki točki reče svoji ženi, h kateri se je šele pred nekaj dnevi po večletni odsotnosti vrnil, ker je potreboval kavč, na katerem lahko *kreša*. »Še vedno SVA poročena,« mu z ubijalsko naveličanim pogledom odvrne Lexie. »Hotel sem, da ima film to, kar ima vsakdanje življenje – komedijo in patos. Želel sem narediti film, ki združuje oba elementa. V mislih skušam vedno imeti dejstvo, da je film tudi zabava, *entertainment*. Pomembno se mi zdi, da so gledalci pri filmu 'prisotni', da se smeji – ampak ne na prisiljen način, gre predvsem za humor, ki prihaja iz interakcij, vedenja in vsakodnevnih človeške komedije. Pravzaprav vedno delam na ta način. Vedno imam občutek, da če v filmih ni nobenega humorja, potem delaš zelo neiskrene filme. No, vsaj jaz to tako vidim. Se pa zavedam, da komu morda to tudi ne ustreza, torej da imamo humor ob temah, ki so resne in neprijetne, saj se potem počutijo krive, ker so se na ta način odzvali na tako vsebino. Ampak takšno je pač življenje.« ■



Najbolji grozni človek na svetu (2021)

... NAOKOLI ...

ANŽE OKORN

»Mala terasa in spodaj ...« Oslo, pomanjšano. Z reko Akerselvo, roza poslopjem Havneleret nordijskega neobaročnega stila in ostalimi »hišicami v predpasniku«, ki jih le še za silo osvetljuje sonce, skoraj osladno v tem, kako se počasi poslavlja. Zdi se, kot bi se še počasneje kamera začela približevati desnemu profilu zamišljene ženske v črni večerni obleki, ki kadi. Malo mimo gledalca pogleda tja nekam v smer svoje družbe, graciozno otrese cigareto, pobrskva po telefonu in globoko vdihne, preden ji ob izdihu pogleda spet ne ukrade mesto – vse to z izrazom »glodajočega nelagodja« ...

V prizor zareže črnina z naslovom, izpisanim s samimi velikimi črkami nevpadljivega fonta: **NAJBOLJ GROZEN ČLOVEK NA SVETU** (Verdens verste menneske, 2021).

Film Joachima Trierja v »12 poglavjih, s prologom in epilogom« v več pogledih spominja na njegov prvenec **Repriza** (Reprise, 2006) – predvsem na dinamični začetek, hitro dogajanje od reza do reza ..., med katerimi vznikne zgodba o dveh pisateljih, ki sta tik pred oddajo rokopisov svojih romanov, malce premaknjeni *homage* ljubezenskemu trikotniku Truffautovega **Jules in Jim** (Jules et Jim, 1962) – pa tudi **Oslo, 31. avgusta** (Oslo, 31. august, 2011), s katerima zaokrožuje tako imenovano oselsko trilogijo, ki jo je Trier poleg filma **Glasnejše od bomb** (Louder Than Bombs, 2015) in **Thelme** (2017) napisal skupaj s scenaristom in režiserjem Eskilom Vogtom. Toplo priporočam ogled njegovega filma **Slepa** (Blind, 2014)! Trier je v eni glavnih vlog vsakega dela filmov o norveški prestolnici, svojem rojstnem kraju, zasedel izjemnega Andersa Danielsena Lieja, kar sproža zanimivo meta dogajanje. Četudi je vsak film zgodba zase in nikoli ne gre za iste like, so si njihove življenjske poti tako podobne, da se začnejo po ogledu trilogije zlivati v eno samo postajanje:

nadobudni pisatelj Philip duševno zboli; ker gre v določenih pogledih verjetno le za literarni lik, ki ga piše njegov brat v brechtovskem orožju Erik (Espen Klouman Høiner), je duševna bolezen morda samo prepričljivejši zaplet, kot pa da bi podlegel drogi kakor Anders *31. avgusta*? Oba scenarija bi lahko doletela tudi striparja Aksla, potem ko ga zapusti Julie – *Najbolj grozen človek na svetu*?

Na avdijci za *Reprizo* naj bi Danielsen Lie na vprašanje, ali ga je katero umetniško delo še posebej zaznamovalo – iskali so nekoga, ki bi bil prepričljiv v vlogi pisatelja, intelektualca – odgovoril, da je gledal Pasolinijevo **Medeo** (1969) in se zato začel učiti grško, ter dodal: »Kakšna izguba časa!« Ker ob igralski karieri – npr. **Osebnostilistka** (Personal Shopper, 2016, Olivier Assayas); **Rodin** (2017, Jacques Doillon), v vlogi Rainerja Marie Rilkeja, v **22. Juliju** (22 July, 2018, Paul Greengrass) pa množičnega morilca Andersa Behringa Breivika – opravlja tudi poklic zdravnika, Joachim Trier pa se s svojimi filmi pogosto, predvsem s pripovedovalčevim glasom v *offu* karseda – morda celo do Stendhalovega sindroma – približa literaturi, se gledalcu kot ena najintragantnejših knjig za premišljevanje o režiserjevem opusu kar sama od sebe ponudi Deleuzova *Kritika in klinika*, v kateri avtor zapiše: »Literatura je zdravje.«¹

A *propos*, ko se Julie, ki jo igra odlična Renate Reinsve, od samega začetka sta Vogt in Trier scenarij pisala z njo v mislih, v bolnišnici sreča z Akslom, imamo najbrž opraviti z esencialno sekvenco tako filma *Najbolj grozen človek na svetu*, kot tudi vse oselske trilogije. Ko se med mogočnima kostanjema sedeč na klopci pogovarjata o zgodbah, ki jih piše

1 Gilles Deleuze. *Kritika in klinika* (prev. Suzana Koncut), Ljubljana: Studentska založba, 2010, 12.

življenje, se zdi, kot bi si pod-žanri začeli vljudno odstopati mesta ... Kot bi si Julie in Aksel priznala: Midva sva drama, polna morbidnega in obešenjaškega humorja; »analni seks in bar micva«; romcom; glavna ženska vloga v dramediji, ki sta jo napisala moška. Citirajmo Deleuza: »Pisanje je neločljivo od postajanja: s pisanjem se postaja-ženska, se postaja-žival ali rastlina, se postaja-molekula, vse do postajanja-nezaznavno. [...] Postajanje ne gre v nasprotno smer in ne postaja se Moški, v kolikor moški nastopa kot gospodujoča izrazna oblika, ki se trudi vsiliti se vsaki snovi, medtem ko imajo ženska, žival ali molekula vedno neko bežečo sestavino, ki se izmika njihovi lastni formalizaciji. Sram pred tem, da si človek – je še kakšen boljši razlog za pisanje?«² Točno na to lahko pomisli gledalec, ko Julie in Aksel sedeta na klopco v bolnišničnem parku in se ob nujnem pogovoru višji srednji razred ene izmed najbogatejših držav na svetu, katerega privilegirana pripadnika sta, znajde med bežiščnicami citatov preostanka filma, kot so:

ALI »Če bi imeli moški menstruacijo, bi poslušali samo o tem.« **GRE** »Ker tjunjki izumirajo, Eskimi stradajo.« **ZA** »Odraščal sem v dobi brez interneta in mobilcev.« **JOGO** »Kot da je slaba vest zahoda sedela z njim na kavču in šla ponoči z njim v posteljo.« **ALI** »Odgovornost ni samo avtorjeva. Umetnost mora biti neprijetna, svobodna in malce nevarna.« **GRE** »Si lahko feministka in uživaš v oralnem fuku?« **ZA** »Primerjate karikature Mohameda z ženskami z velikimi joški?« **KAZANJE** »Začel sem častiti to, kar je bilo.« **RITI** »Postfeministke ste tako prekleto čistunske.«²

»*Womansplaining*, prosim,« in to iz registra najintimnejših skrivnosti.

»Mislim, da je seks najboljši, ko tič ni pretrd. Ker sem potem jaz tista, ki ga naredim trdega.«

Če se *Najbolj grozen človek na svetu* začne, kot pravi Trier v enem izmed intervjujev, kot *free jazz*, s humornimi sekvencami oziroma odgovori nestanovitne Julie na to, kaj bi rada delala v življenju – študij medicine, ne; raje psihologija ... minevajo leta ... študentsko posojilo gre medtem za fotoaparati in objektivne ... odplačala pa ga bo z delom v knjigarni – naredi filmsko poglavje z naslovom »Drugi« generacijski preskok. Potem ko je pustila prvega resnega fanta, in je Oslo »postalo drugo mesto. Novi kraji. Novi obrazi« številnih ljubezenskih afer, od predavateljev s faksa do fotomodelov, se zresni skupaj z dobrih deset let starejšim Akslom, katerega prijatelji imajo že vsi otroke, ki si jih

želi tudi sam. Vse nelagodje, od neprijetnih vprašanj, ali ve, kaj bi v življenju rada počela, ki so bila, kot komentira eden od tastarih, »v času študija žaljiva«, do histeričnega joka otrok, lepo povzame prizor plesa na njihovih skupnih počitnicah, h kateremu Julie tako rekoč prisili tudi najbolj »zategnjeno« mamico. Hud hiphop beat skladbe »1 Thing« milenijske Amerie (»Oh, been trying to let it go«) prekine »Bra« britanskega funk banda iz sedemdesetih Cymande (»But it's alright, we can still go on«), ki so jo svoje čase poslušali tastari. Strastno Akslovo poljubljanje, ki se mu Julie pomenljivo izmakne, ker ima naokoli same mamice in atke ... Trierjevi posnetki počitniške kočice; interier: plešočiči s svojimi rameni ves čas malo na poti kameri, ki je kot ena izmed njih; eksterier: distancirani gledalec in pridušena glasba, ki nas asociira na globok vdih ob pogledu na Oslo z začetka filma. In ne nazadnje: luč, ki jo ob *Dirty Dancing* (1987, Emile Ardolino) dvigu razbije ravno prej najbolj zadržana glava. Vik in krik in kri! Seveda je Julie tista, ki se počuti krivo (»Vedno pretiravam!«), ko z Akslom poslušata prepri poročenih z naraščajem: »Narediva otročka?«

»Jebi se.«

Ta luč se raztrešči vsenaokoli ... Raztrešči se na vse »preveč motenj, sporočil, objav, nerešljivih globalnih problemov« ... Na vse položaje zgoraj omenjene joge, katere namen je razsvetljenje, pa do tazadnje »guzice«, ki se nastavlja. Pod žarometi se slednji kaj hitro zgodi, da jo prikrajšamo za »morsko zvezdo« (beri: odprtino anusa), kot se je Akslovemu anti-junaku Risu iz *underground* stripa, kjer sicer serjejo, bruhajo, fukajo, v njegovi animirani različici. »Divja mačka v svetu domačih mačk, upornik proti buržoaziji,« ki je, kot bi ga narisal Robert **Crumb** (1995, Terry Zwigoff), postaja Disneyjev **Bambi** (1942, David Hand) ... S tem srčkanim srnjačkom – na ledu – se namreč pri tridesetih primerja Julie, ko le zapusti Aksla, in jo je samo še ena sama slaba tolažba, da se v resnici »boji samote, življenja brez njega«. Prizori njunega razhoda so posneti v skladu z Akslovim shizo-odzivom; so kot vsa čustva, ki nas preplavljajo v takih situacijah; valovi, ki pljuskujejo drug v drugega ... »Me zapuščaš?« Bližnji plan pasivno-agresivnega Aksla, ki Julie pokroviteljsko vpraša: »Si prepričana, da si čisto pri sebi?« ter racionalizacija: »Obračunati hočeš z mano, ker tega nisi storila z očetom.« Pa potem s kamero nekje ob strani, kot da bo Akslu vse to uspelo dati na stran; hladno: »Sprehoditi se grem, ti pa spakiraj.« Na tem mestu citirajmo najbolj pasjo iz *Anti-Ojdipa*, saj se lepo poda sledečim prizorom, ki niso nič drugega kot shizofrenična želja, vselej na begu: »Mi vsi smo mali psi,

2 Ibid. 13.

imamo potrebo po kroženjih in po tem, da nas sprehodijo.«³ Jeza zatem popusti, sledijo pa kadri, uvidelni do objema, v katerem se znajdetaj objokana. Poslovilni seks, velika mala smrt, je le malodane izsiljeni poljub stran. Ko po tem obležita na preprogi in ju kamera snema izpod stropa, je to stična točka s kasnejšo sekvenco tripanja na norih ali bolj magičnih gobah, ko Julie z neko drugo preprogo vred pade v svoje travme ... »Odit, pobegniti, a medtem še koga pripraviti k begu ...« sta še zapisala Deleuze in Guattari.⁴ Ko jo Aksel vpraša, ali ga res ne ljubi (več), mu odgovori: »Ja, ljubim. A te tudi ne ljubim.« Gre za »oceanski občutek« Deleuzove vključujoče disjunkcije, občutek brezmejnosti in enosti, ki pa se hkrati ves čas približuje tudi naslednji misli pripovedovalkega glasu v *offu*: »Julia je čutila, da je ta stavek, način, kako ga je izrekla, s poudarkom na določenih besedah, povzel nezmožnost vsega.«

Vseeno pa doda: »Kdo ve, mogoče bova pa nekoč spet skupaj.« - »Tokrat je to mislila resno.«

Scenaristoma bi glede načina, kako onemogočita ta »spet skupaj«, po eni strani gotovo lahko očitali tendencioznost, po drugi pa je morda samo metafora za to, kaj se zgodi, ko gres-ta dva narazen. Ljubljeni se, kolikor je le mogoče, približata smrti. Vsaj enega, če že ne oba, to ponavadi »ubijek«.

Cailloisova igrska kategorija vrtoglavice sreča hitič Amy (Asif Kapadia, 2015) Winehouse: »Love Is A Losing Game« ...⁵

Trier pravi, da je v *Najbolj groznem človeku na svetu* osrednja tema *Bad Timing* – hkrati tudi naslov psihološke drame Nicolasa Roega iz leta 1980, ki jo je distributer oglaševal kot »bolan film, ki so ga naredili bolni ljudje za bolne ljudi«. Naproti *Kritiki in kliniki!* Zbežati *bad timingu* je mogoče le v stilu krasne fantazijske sekvence, posnete brez specialnih efektov, ko Julie pritisne stikalo za luč in tako ustavi čas za vse, razen za svojo novo simpatijo in zase.

Vse njuno spoznavanje na nekem poročnem žuru, kamor se je Julie pretihotapila, povzame čudovit prizor s poljubom (ali resnično ne gre za skok čez plot?) preko cigaretnega dima. Slednji »podaljšuje telo, nastopa kot telesni pripomoček, pomozni telesni organ – kot proteza«, če citiram študijo Mladena

Dolarja oziroma njegove misli o nadomestni božanskosti človeka, božanskosti, oprti na bergle, ki spremljajo letošnji ponatis Freudovega *Nelagodja v kulturi*, obenem tudi naslova enega zadnjih poglavij *Najbolj groznega človeka na svetu*.⁶

Če se v *Reprizi* ves čas ponovi in imamo v *Oslu* na voljo le en sam dan, se *Najbolj grozen človek* znajde v napačnem času. Čas vse trilogije je vržen s tečajev, spahnjen iz sklepa. Meta pozicija – gledalca prešine, da je Julie pustila vse tri ... Philipa, Andersa ter Aksla, Danielsen Lie pa v intervjujih razlaga, da bi bila lahko mlajša sestra njegovega fiktivnega soimenjaka. Takole se slednji, spet sedeč na klopici, pogovori z najboljšim prijateljem:

»Vse to navdušenje nad seciranjem Rilkeja, njegovih stavkov, in pisanje člankov, ki jih nihče ne bere. Meni se zdi to nesmiselno.«

»Če bi moral pogledati življenje od zunaj, če bi imel čas, kot si ga imel ti [na odvajanju od odvisnosti], bi bil vsak potr.«

»Bolje bo. Vse bo še v redu,« reče Anders z nasmehom, ki počasi zbledi, in solznimi očmi. »Ne bo.«

»Utrujen sem od pretvarjanja, da je vse okej. Bedno je, če te tako boli. Vse je bedno. Nočem biti tvoj spomin. Nočem biti glas v tvoji glavi. Nočem živeti naprej skozi svojo umetnost. Živeti hočem. Živeti hočem v svojem stanovanju, skupaj s tabo. Rad bi, da bi bila srečna skupaj,« reče Aksel.

Filmski izraz Joachima Trierja je kot Juliejin zaključni sprehod po Oslu. Nelagodje v kulturi, ki ni nič drugega kot sobivanje z ljudmi. Z njenega obraza lahko preberemo Akslovo slovo: »Obžalujem le to, da ob meni nisi mogla spoznati, kako čudovita si.« Ob reki, fjordu, morju. »Nad mestom se dani.« (Na smrt) bolni. Narkomani. »Obenem najbližje in najdlje od ideala zadovoljitve.«⁷ Tisti, ki so ostali v senci, s katero se režiser rad poigrava. »Oralni seks v dobi #JazTudi.« Točno ta svetloba! Spomin na jutranjo pot domov iz afterpartyja. Sem in tja kakšen avdiovizualni zamik, ki zmede percepcijo. Veličasten v svoji neodločenosti. Art Garfunkel in »Waters of March«: »Palica, kamen, konec ceste, preostanek štora, malo sam, črepinja, noč, smrt, past [...], obljava življenja, radost v tvojem srcu.« Tako rekoč se je moč uzreti v vsaki opeki.

Trivialnosti ali »intelektualna viagra«?

Vse to ... NAOKOLI ...

Se vidimo? ■

6 Sigmund Freud, *Nelagodje v kulturi* (prev. Samo Krušič), Ljubljana: Intelego, d.o.o., 2021, 112.

7 Ibid. 359.

3 Gilles Deleuze; Felix Guattari, *Anti-Ojdip. Kapitalizem in shizofrenija* (prev. Jelka Kernev Štrajn), Ljubljana: Založba Krtina, 2017, 360.

4 Ibid. 359.

5 Tiste vrste iger, pri katerih gre za doseganje nekakšnega krča, transa ali omotice, ki z neomajno sunkovitostjo izničijo realnost. Gre za pretres, ki vodi tako v organsko kot tudi psihično zmedenost, bližino smrti.

Johan Huizinga; Roger Caillois; Eugen Fink, *Teorije igre* (prev. Suzana Koncut, Seta Knop, Jaša Drnovšek), Ljubljana: Študentska založba, 2003, 153.

Porodni krč in njegovo nasilje

ROBERT KURET

Recenzijo **Titana** (Titane, 2021, Julia Ducournau) pišem skoraj mesec dni po ogledu na Liffu. To omenjam, ker gre za odstop od lastne ustaljene prakse pisanja, pri kateri je film ali knjigo najbolje recenzirati, dokler so stvari še sveže. Če med branjem/gledanjem in pisanjem mine toliko časa, se po navadi izgubijo prvi odzivi in impulzi, z njimi povezane asociacije itd. – podobno kot bi sanje zapisovali nekaj dni po tistem, ko smo jih sanjali. Ogrodje morda ostane, a bistveni detajli se razpršijo. Pri *Titanu* pa je morda ravno nasprotno: o njem je bilo po sami projekciji težko povedati karkoli pametnega, ker se zdi, da je bila večina ljudi milo rečeno v šoku; če ne drugega v šoku, ker jim je bil film enostavno brezvezen.

Pred ogledom *Titana* je bilo moč slišati precej *hejta*. In ko sem film gledal, sem neko dimenzijo tega *hejta* morda tudi razumel (še posebej v trenutkih, ko so ljudje korakali iz dvorane). Eden ključnih elementov filma je pač nasilje. Brutalno in v prvem delu večinoma tudi kot-da-brezsmiselno nasilje, ki ga izvaja protagonistka Alexia. In če je spočetka to nasilje še nekako osmišljeno kot obramba pred nadlegovalcem (pri čemer nas film perfidno zavaja, v katero smer bo krenil), njegovega kasnejšega nasilja enostavno ne moremo razumeti v nekih racionalno-logičnih okvirih. Nasilje postane v nekem trenutku tako brezsmiselno, da meji že na komedijo – in tega se tudi sam film dobro zaveda, saj so momenti komičnosti zavedni. A kar je posledica tega izredno nazornega nasilja, je izguba povezave s protagonistko.

Zdi se, da *Titan* nastavi nekaj elementov, prek katerih bi bilo Alexio mogoče razumeti, a da se pomen vseh teh elementov sesuje, logika pride do svojega skrajnega roba in ga preči, podobno tistemu Žižkovemu razumevanju evolucije Einsteinove misli: ni se vesolje ukrivilo, ker se je

v njem znašla materija, ampak je pojav materije posledica ukrivljenosti vesolja. Podobno kot lahko tesnoba pridobi metafizične lastnosti: najprej jo asociiramo z določenimi realnimi življenjskimi problemi, situacijami itd., a v nekem trenutku lahko vidimo, da obstaja onkraj partikularij, da se v njih resda utelesi, a da vztraja kot nekaj večjega od njih. Tako tudi nasilje, ki se dogaja v *Titanu*, ne najde svojega kalupa/smisla niti v nadlegovanju niti v potencialni drami z očetom, ki je v protagonistkinem otroštvu zakrivil prometno nesrečo, zaradi katere so ji morali v glavo vstaviti ploščico titana. Film to predzgodbo, ta pramotiv iz otroštva, iz katerega naj bi izviral vse ostalo, pove na hitro, v odsekanem ritmu, brez pretiranega poglobljanja, kot bi želel reči: razumem, da bi ljudje radi neko zgodbo o začetku (*origin story*) – in lahko jim to tudi ponudimo, a le zato, da bi jo kot pravzrok lahko potisnili na stran. Tudi to je eden od pogostih očitkov *Titanu*: da svojo predzgodbo nekako ignorira. Po začetni epizodi iz otroštva se hitro znajdemo v odraslosti, kjer Alexia dela kot erotična plesalka, ki se zvija po avtomobilski karoseriji, preden postane ubežnica pred zakonom.

A nasilje začne film pravzaprav vedno bolj osmišljevati: ne na način, da bi imelo kakršenkoli cilj/pomen, ampak da je transformacija, ki se Alexii dogaja in ki jo na begu pred roko pravice tudi vsili sama sebi, nasilna. Kot da *Titan* na ravni svoje forme ubesedi, u-filma porodne krče, iz katerih se rojeva novo bitje. Kot da želi reči: transformacija v novo bitje, porojevanje novega bitja je ekstremno nasilno postajanje, je tudi in predvsem mutilacija telesa, ki je podvrženo tej transformaciji.

Alexia je namreč hibridno bitje: je ženska, ki mora skriti svoje ženske attribute, postati moški. In je obenem moški, ki mora dobesedno skrivati žensko v sebi. Obenem pa je ves čas



Titan (2021)

tudi neko tretje bitje v postajanju, človek-robot, kiborg-transformer. In v tem smislu je najbolj dobesedno uresničenje tega, kar že sredi osemdesetih zapiše Donna Haraway v svojem *Kiborškem manifestu*: kiborg je resnica človeka že konec 20. stoletja, kar pomeni, da kiborg kot hibrid začne določati našo politiko: identitete so parcialne, človeško družinsko drevo se spoji s strojem. Pri *Titanu* je pomembno ravno to, da pokaže, kako ta hibrid ni zgolj nekaj lepega v smislu

harmoničnega in celovitega, ampak da je podvržen skrajnemu nasilju, ki je posledica transformacije – da mora doseganje te hibridnosti čez svoj porod, čez nasilje tega rojevanja, česar nam film nikdar ne pove eksplicitno v lepo zaviti formi, ampak nam to govori ravno s svojo formo nasilja. Pri tem – tudi zaradi motiva avtomobilov – neizogibno spomni na Cronenbergov *Trk* (Crash, 1996), kjer smo manifestne izjave o spajanju človeka in tehnologije slišali precej bolj neposredno:

velika tema preloma tisočletij, iskanje realnega/resničnega v dobi povečane moči hiperrealnega, je upovedena prav prek iskanja skrajnih stanj, avtocestnega izzivanja smrti in telesne pohabe, kjer je – ironično – spoj človeka in tehnologije najbolj viden prav v raznih protezah, ki držijo skupaj zlomljene ude in razparano kožo. Z začetno avtomobilsko nesrečo in vstavljenim titanom torej *Titan* očitno prepozna *Trk* kot svojega predhodnika.

Če je Alexiino nasilje v prvi polovici filma usmerjeno v druge, pa se v drugi polovici obrne nase. Nasilje drugega dela je nasilje Alexie nad lastnim buhtečim telesom, ki ga mora zavezovati, zategovati, podjarmljati, da je vse podpluto in rdeče, da le ne bi izbruhnilo. Pri tem Julia Ducournau doseže prav neverjetne spoje in prehode: ko se Alexia znajde pri mišičastem poveljniku gasilcev, ki jo zamenja za svojega izgubljenega sina, film hitro nakaže neko smer, v katero se utegne razvijati. A režiserka nas kot v uvodu zopet vleče za nos, saj se igra z našimi pričakovanji, ki so posledica tako trenutnih družbenih bojov kot aktualnih diskurzov. Alexiina situacija pač ne postane konflikt s testosteronsko patriarhalno avtoriteto, ki bi se naplastila na njen pobeg od bogatunskega očeta in aristokratske hiše. Ravno nasprotno in kontraintuitivno: stke se nemogoča intimna vez, nemogoča tako zaradi tropov samih likov kot zaradi tega, ker drug pred drugim igrata neko vlogo, ki je – hiperrealno – postala njuna resnica in resničnost.

Pri tem je odlično speljana tudi raven drame tega novega očeta, njegov obup in osamljenost, njegova nemoč, ki postane očitna ob prizorih, ko se v kopalnici špika s steroidi po podplutem telesu, a potem z vsemi mišicami ni sposoben izvesti najbolj osnovnih bodibilderskih vaj. Namesto klasičnega mačota, na katerem bi film lahko pojezdil patriarhalni *torture-porn*, *Titan* zavije v drugo smer in nas popelje v njegovo osebno dramo, izgubljenost, obup, tako intenzivno potrebo po bližini, da binom resnica-laž zanj ne igra več nobene vloge. Prav zaradi tega, ker »resnica« njegovega »sina« tako dolgo brbota pod površjem, a na površje kar ne pride, film spominja na predporodne krče, ki še ne pomenijo poroda, kot poskus geste, ki je vidna le kot trzljaj roke.

Titana je zanimivo gledati skozi nedavno izšlo knjigo Primoža Krašoveca *Tujost kapitala*: zdi se, da je v svoji obliki skrajnega nasilja – torej skrajnega udara na gledalčeve čute – to, kar Krašovec razume kot razkrajanje stare oblike ideologije kot lažnega verjetja in diskurza, ter vznikanje nove ideologije, ki deluje na vizualno-stimulativni, afektivni ravni. Ideologija, pravi, ni več sporočilo, ampak občutek. To recimo ponazori z oglaševanjem: potrošnika se več ne anketira, ne

sprašuje se več po njegovem mnenju, ki bo zgolj deklarativno-racionalno, na ravni nekakšne uradne izjave, ampak algoritmi zbirajo podatke o njegovem vedenju, prodrejo v intrasubjektivni svet afektov, ki uhajajo zavesti, ga prevajajo v podatke in ga potrošniku vračajo v obliki namigov, ki spet ne delujejo na njegovo osebo, ampak na afektivni ravni. Podobno nas tudi *Titan* ne zgrabi na ravni nekega sporočila/ideje/pomena, ampak z delovanjem na afekte, na skrajno telesne odzive (kar največkrat rezultira v obračanju stran od platna/ekrana, doživetju gnusa, odhajanju iz dvorane), ki zaobidejo raven diskurzivnega prepričevanja. Med *Titanom* enostavno ne moreš razmišljati, ker te preveč krotoviči njegovo nasilje – lahko ga le izkušaš, ker udari na vse čute (zato je tudi težje govoriti o neki ideji, ampak raje o učinkih, ki jih film sproža – in o funkciji teh učinkov).

Za lažjo predstavo: če **Iztrebljevalec 2049** (Blade Runner 2049, 2017, Denis Villeneuve) ostaja v sentimentalnohumanističnih okvirih, kjer so roboti zgolj neki drug tip ljudi, ki se tako kot mi želijo seksualno reproducirati, potem *Titan* pokaže eno od smeri, v katero bi se *Iztrebljevalec* lahko razvil, če bi imel več poguma: v spoj človeka in robota in v travmatično transformacijo-mutilacijo, ki jo tak spoj prinese. Ko človek gleda *Titana*, si misli: tak bi pravzaprav moral biti *Iztrebljevalec 2049*. Tako je ena od odlik *Titana* tudi povsem metatekstualna: nanaša se na skrito, potlačeno, kot-da-sa-moumevno vseh možnih filmov, ki ne prepoznajo travmatičnosti spajanja človeka in strojnega, pa konec koncev tudi mutacije tako biološkega kot družbenega spola. Z določenimi redkimi izjemami, kot je recimo japonski kult **Tetsuo** (1989, Shin'ya Tsukamoto), kjer se v nizkobudžetnem intenzivnem izbruhu dogaja spajanje človeka in mehanskega, ki nujno pomeni tudi nasilje nad telesom, njegovo pohabo.

Titan je pravzaprav dolg porodni krč. Spominja na to, kar Krašovec opisuje kot tehnološki horor: grozljivo srečanje z radikalno tujostjo, tako v sebi kot v drugem, ki je ni mogoče ne u-zgodbiti, ne opomeniti. Tega srečanja s tujostjo, ki je tako mutacija moški-ženska kot tudi človek-stroj, film ne more povedati v neki klasični zgodbi, kjer sta v ospredju reprezentacija, pomen – to srečanje lahko film ubesedi le prek specifične formalne tehnike, torej velikega plana samega nasilja, ki se dogaja v transformaciji. To ni film, ki bi gledalcu pripovedoval, ampak film, ki mu vrže stvari v obraz – ki zaobide ideologijo in cilja neposredno na afekte. Kar pa lahko v končni fazi zopet prevprašamo, tudi v dialogu s Kraševčevo knjigo: ali afekti res ne mislijo? ■

Dostojanstvo v suženjstvu zakletih

MUANIS SINANOVIĆ

Na motovunskem in ljubljanskem filmskem festivalu je pozorno oko lahko zasledilo določen trend. Zdi se, kot bi se nova polarizacija med vzhodom in zahodom, ki se kaže skozi kulturne boje v Evropski uniji, izražala tudi v filmu. Nobene kinematografije seveda ne moremo obravnavati kot homogene. Vendarle pa lahko nekatere najbolj opazne projekte z zahoda v zadnjem obdobju povežemo s samonanašalnostjo, samokritiko, zgodovinskim pastišem in (meta)spektaklom. Na drugi strani se pojavlja trend socialnega (neo)realizma, istočasno pa jug in vzhod skozi subtilno obravnavo ekonomskih neravnovesij komentirata te odnose skozi lastni pogled. V skupino opisanih lahko denimo prištejemo poljski film **Nikoli ne jočem** (Jak najdalej stad, 2020, Piotr Domalewski), italijansko **Assandiro** (2020, Salvatore Mereu), hrvaški dokumentarec **Tovarne delavcem** (Tvornice radnicima, 2021, Srđan Kovačević) in gruzijski celovečerec **Brighton, četrta ulica** (Brighton 4th, 2021, Levan Koguashvili), ki smo si ga lahko ogledali na letošnjem Liffu.

Osrednji lik filma *Brighton, četrta ulica* je nekdanji prvak v rokoborbi Kakhi (Levan Tedaiscili), ki se sredi brezizhodne tbilisijske revščine v razmeroma pozni starosti odloči poskusiti srečo v Ameriki. Tam ga že čaka sin, za katerega se izkaže, da se je na pokru zapletel v dolgove mafiji, in Kakhijeva migrantska avantura se spremeni v reševanje potomca. Vse skupaj se začne v Tbilisiju ob realističnem pogledu v življenje lumpenproletarskih moških srednjih let. Kamera jih spremlja po degradiranih območjih, denimo tržnici, skrhani stavbi, kjer potekajo treningi mladih rokoborcev, ali v lokalih za športne stave. Režiserski dotik je skoraj dokumentarističen: srečujemo se s hladnim vpogledom v trdo eksistenco izgubljenih likov, v njihovo frustracijo, depresijo, ujetost,

istočasno pa s tiho solidarnostjo in bratstvom. Različna protislovja, spekter občutij in sled trdega življenja se zarisujejo v Kakhijev obraz, ki ves čas, ne glede na položaj, deluje enak, zlit s sivino življenja, otrpel v depresivnosti, vendar ne otrdel. Nekaj v očeh ostaja živo, v njih opažamo sled milosti in nežnosti. Levan Tedaisvhvili, dejanska rokoborska legenda, človek, ki je bil v Gruziji oklican za največjega nacionalnega športnika dvajsetega stoletja, z umirjenim pristopom odlično upodobi univerzalen lik neuničljivega in žrtvujočega se proletarskega fotra, ki v zadnjem desetletju in več vedno bolj izginja iz zahodnega množičnega življenja in imaginarija.

Tbilisijski preludij nas popelje v New York. V prvem trenutku opazimo izjemen obrat pogleda. Medtem ko se Kakhi z letališča vozi po velemestu, se na ekranu zariše neka njegova druga podoba. Nič več oddaljenih planov avenij, stolpnic ali stranskih prizorov pločnikov, ki lovijo slikovite prodajalne in ulično življenje, temveč žabji pogled iz avtomobila, ki nam ga ponuja tresoča kamera, gibajoča se po pustih stranskih ulicah. Ta pogled bo lahko v hipu prepoznal kdorkoli, ki je daljši čas živel južno in vzhodno od Dunaja. Mitsko mesto, ujetu v lastni spektakel, nenadoma postane domače; hiše prenehajo biti kulise, prepoznavamo jih v skladu z našim, bolj življenjskim dojetjem. Vtis se še poglobi, ko se protagonist v eno od hiš, za katero se izkaže, da je samski dom za priseljence iz nekdanjih sovjetskih republik, tudi vseli.

Hitro se začne plesti mreža med distinktivnimi liki, ki jih družijo postsovjetsko stanje, gibanje po obrobjih New Yorka, opravljanje najnižjih del na hierarhični lestvici in stiki z mafijo. Posebej pomenljiv je prizor, v katerem skuša Kakhi poskrbeti za zapuščen par starostnikov, katerega žena ga želi izkoristiti za erotične stike. Ob drugih priložnostih se

razpirajo moralne dileme, do katerih vodi revščina. Zdi se, da je samouničevalnost njena zvesta spremljevalka. Vsi liki kljub svojim razmeram in spornim potezam ostanejo domačni in vitalni; skozi vso pogubo in brezizhodnost je med njimi speljana nit črnega humora, ki z nenavadno senzibilnostjo in poetičnostjo iz njih potegne neko prtajeno svetlobo.

Večkrat se pojavijo prizori pijanega petja narodnih pesmi, gruzijskih ali kazahstanskih, kar v degradiranih prostorih ustvari bogato mrežo pomenov in občutij: nostalgije, volje do preživetja in ohranitve dostojanstva, obupa, zavezanosti identiteti, pozabe in tovarištva. Pomembno vlogo ima tudi gruzijska instrumentalna glasba. Duduk je eden od instrumentov z najglobljimi učinki na človeško duševnost; s svojim minimalizmom in zvenom utegne sprožiti najintimnejše in hkrati presežne občutke. Režiser Levan Koguashvili ga pravzaprav uporablja kot poglobljeno tišino, na tistih mestih, kjer v odnosu ali dialogu nastopi pomenski dialog. S tem poglobli učinek molka, prav tako pa vanj vnese dodaten odtенок pomena, ki omogoča lažji prehod med prizori.

Način, na katerega film uspe prikazati vzporedno življenje raznolikih pripadnikov postsovjetske diaspore – mafijce, čistilke, obubožane šefe, ekscentrike – je nenavadno lahko. Pred nami se izriše povsem zaokrožena podoba nekega družbenega parasistema, neke plasti prebivalstva, na katero ne bi nikoli pomislili. In v vsej tej širši zaokroženosti je prav vsak lik izrisan z distinktivnimi potezami, istočasno z lastnim demonom in lastno človečnostjo, nežnostjo, ne glede na to, s čim se ukvarja. Tako je tudi kazahstanskemu šefu, ki zamuja s plačami čistilkam, pripisan križ, ki ga mora nositi: zbira namreč denar za očeta, ki si v rodni deželi ne more privoščiti rešilne operacije. Mafijec je še vedno zavezan določeni etiki in pravilom, ki jih ne more prekršiti. Tako dobimo

uvid v družbeno, ekonomsko in politično determiniranost likov, katerih moralnost je uokvirjena z zunanjimi pogoji. Vsi so obravnavani z razumevanjem, vendar nikoli ne moremo reči, da skuša film vzbujati sočutje. Tudi njihova heroičnost ne prinaša patetike: gre za poklon duhu revnih ljudi, ne pa tudi za heroiziranje. Najzanimivejša je prav ta vmesna siva sfera tihega tlenja plamena, od katerega vidimo samo dim v pusti in mrzli pokrajini. Odraža se tudi na izrazih obrazov, ki ponujajo svojstveno izhodišče za študij.

Ne gre za film kot sociološko študijo. Kljub temu da je odličen prikaz ekonomskih neenakosti dveh delov sveta in dekonstrukcija kulturnih klišejev, ki to neenakost želijo prikriti – klišejev o zatiralskih moških z vzhoda, o nacionalističnih barbarih –, gre v temelju za film o usodi, pripadnosti, dostojanstvu, vitalizmu. V svojem naturalizmu je nenavadno poetičen, vizualni jezik robnega urbanega življenja pa hkrati vzbuja tesnobo in ganjenost. Celoten seštevek prvin, pogosto dvoumnih, ponuja neko drugo vizijo sveta, v kateri ni vse stlačeno v jasne kategorije binarnih opozicij, preračunano, zapakirano v politična gesla in prebavljeno na družbenih omrežjih.

Kompaktna dolžina filma – ura in pol – je izraz prav te zaokroženosti in zmožnosti, da suvereno izpelje neko polno zgodbo. Način, na katerega so spojeni različni elementi filmskega jezika: kamera, izbira planov in mizanscen, glasba, dialogi in dosledna izpeljava vlog igralske ekipe kot celote (nenavadno je, zopet, kako gre istočasno za film o posameznikih in pritajenem kolektivu z ne nujno skupnimi interesi), je dovolj, da lahko *Brighton, četrta ulica* označimo za tihega klasika. Gledamo ga lahko skozi prizmo omenjene delitve, obenem pa se uvršča v prepoznavno tradicijo južnoevropskega in vzhodnoevropskega postsocialističnega realističnega filma, ki ji črni humor ni tuj in bržčas predstavlja enega njenih vrhov. ■



Brighton, četrta ulica (2021)



Murakami na cesti

JERNEJ TREBEŽNIK

Filmska umetnost delo pisatelja Harukija Murakamija odkriva že desetletja. Njegov prvi roman *Poslušaj veter, kako poje* (1979) je filmsko adaptacijo doživel že dve leti po izidu, odtlej pa se je podobno godilo še vrsti njegovih zgodb, pogosto ne v skladu s pisateljevimi željami. Večkrat se je zdelo, da filmski medij Murakamijevega edinstvenega pripovedništva ne zna zajeti v celoti – ali pa da je pri tem bolj uspel šele v zadnjem času s primeri, kot sta romantična drama **Norwegian Wood** (Noruwei no Mori, 2010, Anh Hung Tran) in psihološki triler **Požiganje** (Beoning, 2018, Lee Chang-dong). V teh sta za Murakamija značilna raziskava čustvovanja likov in gladko preskakovanje v magični realizem vendarle prišla bolj do izraza ter zlasti v primeru *Požiganja* razkrivala izjemne filmske potenciale. Morda še nikoli pa se ni pisatelj slog v filmsko govorico prevajal tako naravno in privzemal toliko dodatnih sporočilnih dimenzij kakor v novem filmu Ryūsukeja Hamaguchija **Drive My Car** (Doraibu mai kā, 2021).

Hamaguchijeva adaptacija že v osnovi deluje kot nadgradnja, saj Murakamijevo naslovno kratko zgodbo preplete še z nekaterimi drugimi in izvornih štirideset strani na ta način prevede v ambiciozne tri ure, ne da bi pri tem delovala razvlečeno. Pripoved o uspešnem gledališkem igralcu in režiserju Yusukeju Kafukuju, ki (dve leti) po tragični smrti žene pristane na neke vrste umetniški rezidenci v Hirošimi, je namreč na vseh koncih polna majhnih življenjskih resnic o spoznavanju ljudi, prebolevanju izgube in minevanju časa. Kafuku se v Hirošimi ob napornih pripravah na premiero svoje nove predstave spoprijatelji z nadobudnim igralcem, ki je ljubimkal z njegovo bivšo ženo, in s skrivnostno mlado voznico Misaki, ki mu jo dodelijo organizatorji festivala, kar mu ponudi priložnost za spopad z nerazrešenimi travmami in mu odpre tudi pot v srečnejšo prihodnost.

Hamaguchi v tej preprosti premisi spet najde prostor za raziskovanje medčloveških odnosov in posameznikovega doživljanja sveta, večno ujetega med spomini in fantazijami, torej vsega tistega, kar je zaznamovalo že njegovo dosedanje delo, vsaj od izjemne peturne drame **Happy Hour** (Happi Awā, 2015) do letošnjega triptiha **O naključju in domišljiji** (Guzen to sozo, 2021). Že slednjega velja prepoznati kot spretno značajska študijo, ki skozi prikaz treh nenavadnih prilog razgali vsakdanja srečanja in naključja, a v kontekstu filma *Drive My Car* hitro izpade kot zgolj slogovna vaja. *Drive My Car* je lahko zaradi svoje dolžine pri izrisovanju likov subtilnejši, potrpežljivejši in s tem natančnejši, kar mu tudi omogoča, da z njimi in okrog njih izriše prepričljivo, tridimenzionalno dogajalno okolje. Hkrati ga že sam motiv gledališča, režije in igre postavi v položaj Hamaguchiju ljubega premišljanja vlog, ki jih igramo v vsakdanjem življenju, kar režiserju spet omogoči, da se ukvarja z vprašanji posameznikovega jaza in identitete. S tem privzame neke vrste »goffmanovski« pogled, da se posamezniki zdijo kot spremenljivi, nestabilni proizvodi specifičnih interakcij, prilagodljivi glede na ljudi okrog sebe, kar pomeni, da je oder pravzaprav vse okrog nas. Če sta to v filmu *O naključju in domišljiji* med drugim nakazovali bežni znanki, ki sta bili pripravljene druga drugi iz solidarnosti igrati izgubljeni prijateljici iz otroštva, je poanta še bolj očitna pri Kafukuju, saj je prisiljen – ali pa tudi željan – v resničnem življenju privzeti osebnost glavnega lika predstave, ki jo režira, torej starajočega se, prevaranega moškega, ki se mora na različne načine spopadati z ženinim ljubimcem.

V tem kontekstu raziskovanja družbenih in osebnostnih mehanizmov ima pri Hamaguchiju od nekdanj pomembno vlogo tudi jezik, ki se ne kaže le kot prenašalec sporočil,



Drive My Car (2021)

ampak kot pomemben dejavnik ustvarjanja pomenov in oblikovanja odnosov. Gledališki režiser Kafuku je znan po večjezičnih predstavah z nadnapisi, pri njegovi novi predstavi pa sodelujejo še igralci iz različnih jezikovnih okolij, ne nazadnje tudi nema igralka, ki se sporazumeva v znakovnem jeziku. Vse to pomeni, da njegove predstave in natančno prikazane (bralne) vaje ves čas potekajo na robu nerazumevanja oziroma izgubljanja s prevodom, kar implicira, da v skladu s podobnimi mehanizmi delujejo medčloveške interakcije in komunikacija na splošno.

Poleg gledališča osrednji dogajalni prostor in pripovedni motiv predstavlja naslovni avto, Kafukujev starinski rdeči saab, ki protagonistu nudi pomembno osebno zatočišče, hkrati pa ga prek glasu, posnetega na kasetah, povezuje s pokojno ženo. Vdor v njegov avtomobil je torej vdor v njegovo intimo, zato ni presenetljivo, da se Kafuku sprva močno upira, ko mu festival v Hirošimi zaradi zdravstvenih

težav dodeli voznico. Kasneje, ko se ob njeni vožnji vendarle sprosti in ji celo prizna, da je »skoraj pozabil, da je v avtu« in »da ne čuti gravitacije«, pa si lahko to razlagamo kot njegovo prebolevanje bivše žene ali sprijaznjenje z lastno življenjsko situacijo – oziroma celo trenutek, ko lahko odmisli težo odra-slega zemeljskega življenja.

Prav motiv vožnje je tisti, ki resno, zadržano pripoved navda s svežino in dinamiko, hkrati pa uspe v film občasno vnesti zasanjano atmosfero, ob kateri njegova izrazna sredstva hitro izpadejo kot simboli ali metafore. V osnovi film sicer temelji na sorazmerno preprosti, profani pripovedni materiji in torej še vedno deluje v smeri dialogov polnih romanc in melodram, ki denimo spomnijo na delo Erica Rohmerja. Kljub temu pa se režiser, vsaj v duhu navdahnjen z mističnim oziroma nadrealističnim vidikom Murakamijevega dela, od svojega siceršnjega opusa nekoliko oddalji, kar lahko nakaže že uvodni prizor, v katerem

Drive My Car (2021)



se pri Kafukuju in njegovi ženi Oto preplete motiv erotike, gledališča in sanj. Od filmov, ki se bolj podredijo dialogom in ob tem morda težijo k naturalizmu in verizmu, *Drive My Car* loči že njegova stiliziranost (npr. kombinacija specifičnih snemalnih kotov in gibov), ki gre tudi v smer poetičnega, »transcendentnega« dela velikih imen japonskega povojnega filma, navsezadnje seveda že Ozuja. Vse od omenjenega uvodnega prizora, ki zajame dva ljubimca v postelji, do kasnejšega prikazovanja obrazov skozi odseve v ogledalu ali poznih panoramskih posnetkov se praktično vsak kader zdi premišljen in pogosto tudi kompozicijsko dovršen. Do izraza pri tem prihaja še režiserjev čut za prostor, v konkretnem smislu za arhitekturo in urbanizem prikazanih mest, v katerih zna lepoto najti tudi v grdem in umazanem, kar v diegetskem svetu filma nakaže Misaki, ki Kafukuja pri razkazovanju Hirošime med drugim pelje na smetišče.

Hamaguchi torej uspe v filmski medij uspešno zajeti Murakamijevo prepletanje duševnega sveta protagonistov z njihovo fizično okolico, pri tem pa se izogne zmedi in brezcilnosti, v katerih se nekatere Murakamijeve pripovedi izgubljajo na poti h koncu. Film *Drive My Car* se v svojem neprisiljenem tempu pripelje do neke vrste razpleta, ki ni nujno srečen ali nesrečen; predvsem ostaja zvest nalezljivemu melanholičnemu vzdušju preteklih stoosemdesetih minut, s katerim se nam lahko vtisne v trajen spomin. ■



Francoska depiša (2021)

Klišé kot ustvarjalno sredstvo

OSKAR BAN BREJC

Smiselno je začeti z dvema podobama. Prvo srečamo v zgodnjem filmu bratov Safdie z naslovom **Gumbi** (Buttons, 2011, Alex Kalman, Benny Safdie in Josh Safdie). Film je sestavljen iz posnetkov vsakdanjih absurdnosti, večinoma z ulic New Yorka. A ne zanima nas dojenček, ki na podzemni železnici predirljivo vrešči prav zato, ker si njegovi starši tako silno želijo, da bi bil tiho, niti stari gospod, ki si pri hoji vestno pomaga s palico, dokler ne opazi, da bo zelene luči na prehodu kmalu konec – tedaj postane palica nepotrebna, starček jo dvigne in lahkotno pohiti proti prehodu ... Namesto številnih zabavnih in domiselnih podob, ki so jih na ulicah ujeli avtorji, je za pričujoči razmislek pomembna ena sama – precej nevpadljiva – podoba, ki bo služila kot model razmišljanja: podoba za odraslo dlan velike igračke avtomobila.

Na avtomobilčku lahko opazimo skorajda vse, kar bi pričakovali tudi na dejanskem avtomobilu: retrovizorje, okna, vrata ... in kolesa. Ko roka, ki igračo drži v kadru, avtomobilček obrne na glavo, lahko opazimo, da je mogoče igračo upravljati na daleč, saj ima na »podvozju« (plastičnem dnu) še en par koles. Ta – med uporabo igrače neviden – par koles je tisti v resnici funkcionalen del avtomobilčka, to je par, ki mu dejansko omogoča gibanje. Na prvi pogled precej banalno opažanje lahko razvijemo v precej zanimivo smer: neki predmet ima svojo običajno obliko primarno zaradi svoje funkcionalnosti (kolesa so nujna, da se lahko avto vozi) – na primeru modela tega predmeta pa oblika, katere vzrok v resničnosti je funkcionalnost, to *funkcionalnost izgubi*. Rečeno drugače: isti učinek (premikanje) lahko igračka doseže lažje z drugimi sredstvi (nevidna notranja kolesa) kot resnični predmet, ki ga oponaša. Pri vsem skupaj pa je najbolj zanimivo, da oblikovalcev igrače to dejstvo seveda ne privede do odločitve, da bi zunanja kolesa na igrački preprosto opustili.

Ne, ta imajo še vedno izjemno pomembno vlogo, in sicer vlogo zunanjega oponašanja videza avtomobila – brez njih se igračka ne bi več zdela kot resnični avtomobil, po katerem se zgleduje.

Avtomobilček-igračo lahko torej razumemo kot nenavadno interpretacijo resničnega avtomobila. Zunanost pravega avtomobila temelji (vsaj do neke mere) na funkcionalnosti – zato je avtomobili brez koles neuporaben; pri igrački pa »funkcionalnost« (zmožnost premikanja) omogoča mehanizem, ki v bistvu *ne potrebuje zunanjih koles* kot pravi avtomobil. Zunanja kolesa na igrački tako izgubijo svojo funkcionalno vrednost, vendar zaradi tega niso odstranjena; ostane jim namreč zunanja vizualna funkcija *nanašanja na oziroma citiranja resničnega predmeta*. Kot nefunkcionalni del se kolesa nanašajo na (pri dejanskem posnemanem predmetu) nujen funkcionalni del – omogočajo prepoznavanje, ne pa delovanja.

Drugo podobo – s sorodnim pomenom – najdemo v kratkem filmu Jona Rafmana **Kool-Aid Man in Second Life** (2011). Rafman v prepoznavni digitalni animaciji oživi rdečega kroglastega možička z embalaže ameriškega soka Kool-Aid. Rdečemu Kool-Aid Manu omogočajo premikanje v filmu njegove noge, ki pa na zanimiv način delujejo precej drugače od človeških nog. Človek pri hoji po stopnicah napreduje korak za korakom, pri čemer ga vsak korak dvigne višje. Kool-Aid Manovo animirano telo se po stopnicah prav tako dviguje, a opazno drugače. Čeprav njegove noge – kot človekove – korakajo, možiček ne napreduje postopoma, korak za korakom, ampak v zvezni neprekinjeni liniji. Nekako tako, kot se premikamo v popolnoma ravni črti, ko stojimo pri miru na tekočih stopnicah – le da Kool-Aid Manove noge pri tem vztrajno korakajo.

Pri tem imamo opraviti s podobnimi relacijami kot pri igrački avtomobila. Učinek ni več ustvarjen z določenim vzrokom (ki bi moral v resničnosti vedno povzročiti ta učinek – vendar gibanja niso povzročile noge, temveč animacija sama), a je vzrok, ki ga konvencionalno povežemo z učinkom, vseeno dodan, čeprav sploh ni nujen za pojavljanje učinka. Za učinek torej ne potrebujemo njegovega konvencionalnega ali vsakdanjega vzroka, a je ta kljub svoji nefunkcionalnosti vseeno simuliran, in sicer izključno zaradi svojega zunanjega (ne praktičnega, ampak vizualnega) učinka.¹

Nekatere zanimive formalne paralele z igračko iz filma bratov Safdie in gibanjem Rafmanovega možiclja lahko analiziramo v novem filmu Wesa Andersona, **Francoska depeša** (*The French Dispatch*, 2021).

Glede na izpostavljenost njegovega najnovejšega filma in slavo režiserja se lahko izognemo podrobnemu opisovanju zgodbe. *Francoska depeša* je najbolj wesandersonovski film Wesa Andersona: vse polno je njegovih *trademark* simetričnih kompozicij, pastelnih barv, Desplatove glasbe z enakomernim norčavim ritmom itd. Za naš razmislek je pomembnejša struktura filma, ki prav tako ni nič zares novega v Andersonovem opusu, je pa tokrat morda izvedena v bolj radikalni obliki glede na ostale avtorjeve filme. *Francoska depeša* je namreč film o reviji, zato posamične zgodbe ustrezajo člankom v reviji, njihovo vsebinsko nepovezanost pa skuša omiliti okvirna zgodba, ki zadeva umrlega urednika revije in avtorje objavljenih člankov.

Po zgornjem opisu se zdi struktura *Francoske depeše* precej logična; zanimive nepovezane zgodbe povezuje okvirna zgodba, ki preprečuje, da bi postale povsem arbitrarno izbrani nepovezani delci. V filmu pa najdemo še tretjo raven pripovedi, ki se vriva med posamične pripovedi in okvirno pripoved. Ta je izjemno zanimiva, saj za konsistentnost pripovedi sploh ni nujna – zgodba bi bila namreč povsem razumljiva z le dvema ravnema. Zakaj Anderson torej doda tretjo nefunkcionalno »vmesno okvirno zgodbo«?

Morda je tretja plast najbolj očitna v drugem »članku« filma, v katerem novinarka in teoretičarka umetnosti J. K. L. Berensen (Tilda Swinton) opisuje neverjetno zgodbo nasilnega morilca, ki je zaslovel in spremenil zgodovino umetnosti s slikami, ustvarjenimi v zaporu. Med dejansko dogajanje, ki ga opisuje članek (posamična pripoved),

1 Kljub pomanjkanju neposrednih referenc si je zgornji razmislek povsem nemogoče predstavljati brez teorije simulakra, ki jo Gilles Deleuze razvija na koncu *Logike smisla*.

in urednikove komentarje novinarki (okvirno zgodbo) Anderson vpelje še eno (vmesno) okvirno pripoved: v njej Berensen na velikem odru izmišljene fundacije za sodobno umetnost razkošno oblečena predava isto vsebino, ki jo, kot kaže, beremo v članku. Pri tem se nujno zastavi vprašanje: zakaj Anderson doda še eno vmesno okvirno pripoved, če je zgodba razumljiva brez nje?²

To pa ni *edina* »vmesna« okvirna pripoved. V tretjem članku se med urednikove komentarje in vsebino članka prikrade še ena »nepotrebna« pripoved. V njej avtor članka na izmišljenem *talk-showu* na pamet recitira vsebino članka (da zna na pamet vse, kar je kadarkoli napisal, je namreč njegova neverjetna sposobnost). Pri tem vpelje v vmesno pripoved kopico zanimivih podrobnosti: presenetljivo prijazen gostitelj oddaje (igra ga Liev Schreiber) deluje kot nekakšna fikcijska oblika Charlieja Rosa, njune pogovore prekinja absurdna reklama firme, ki sponzorira oddajo, itd.

Zanimivo je, da je Andersonov film morda najbolj zanimiv prav v teh vmesnih okvirnih pripovedih, ki so strogo narativno gledano nefunkcionalne in brez pravega narativnega smisla. Prav v tem dejstvu lahko najdemo podobnost z začetnima razmislakoma: tako kot je kljub praktični nefunkcionalnosti vseeno povsem logično, da ima igrača avtomobilčka kolesa, bi lahko trdili, da so na zanimiv način prav »nefunkcionalni« deli Andersonove pripovedi najbolj logični in nepogrešljivi. Zdi se, kot da se v njih režiser znajde v območju popolne prostosti, kamor lahko povsem svobodno projicira klišeje. Le tako mu namreč lahko uspe z minimalnimi sredstvi (v le nekaj sekundah) izjemno učinkovito karakterizirati like.

Verjetno najbolj očiten in zanimiv primer je prav okvirna pripoved z likom Tilde Swinton: zelo majhen del pripovedi vključuje množico zanimivih idiosinkratičnosti, te pa se hitro izkažejo za namerno citiranje oziroma uporabo (bolj ali manj) poznanih klišejev. Vmesna okvirna zgodba se razvija v moderno oblikovani predavalnici z imenom Clampette Lecture Hall, poimenovani po Upshur Clampette, bogati mecenki in zbirateljici umetnin. Predava ekscentrično (morda bolje – umetniško odštekano) oblečena teoretičarka sodobne

2 Lahko bi celo sestavili precej smiselni argument, ki trdi nasprotno – da je zgodba zaradi umestitve vmesne okvirne pripovedi pravzaprav *manj* razumljiva; le kaj naj bi ta namreč pomenila? Ali v članku beremo nekakšno transkripcijo predavanja? Malo verjetno – jezik, pisan za govorjenje ali predavanje, je seveda precej drugačen od pisanega jezika, poleg tega pa predavanje zaznamujejo anekdote, ki se nikakor ne bi znašle v nobenem novinarskem članku. Zato bi lahko vmesna okvirna pripoved res povzročila le še večjo zmedenost gledalca.

Francoska depeša (2021)



umetnosti Berensen (Swinton); med njenimi diapozitivi se v nekem trenutku znajde tudi njena gola fotografija, malo pozneje pa oznani, da je napočil trenutek za požirek pijače.

Opisane podrobnosti nimajo na papirju prav nobenega posebnega učinka, vendar jih Anderson v svojem filmu prikaže tako, da gledalcu vzbudijo asociacije na pogosto videne, a redko ozaveščene klišeje. Veliko nabiranje kapitala v območjih, oddaljenih od tradicionalno »umetniških« prostorov, je nekaj, kar Anderson nagovarja z zabavnim posnetkom, v katerem modernistični muzej z vseh strani obdajajo polja koruze.³ Povsem stereotipen je lik stare ekscentrične bogatašnje s podeželja, ki je postala velika mecenka in zbirateljica umetnin. Podobno velja za odštekano teoretičarko moderne umetnosti – Anderson gledalcem z le nekaj podrobnostmi v misli priključuje dobro znane klišeje in z njimi okarakterizira svoje like.

Pri Andersonu torej kliše nikakor ni posledica nedomi-selnega ponavljajočega se mišljenja, obenem pa klišeja avtor tudi ne uporablja v avantgardnem političnem smislu – s ciljem odstreti skonstruiranost določenih družbenih kodov in pokazati njihovo kontingentnost. Kot da bi iz množice

klišejev, ki obdajajo dandanašnjega gledalca, Anderson destiliral nekakšen gost substrat – substrat, ki lahko z najmanjšo podrobnostjo priključuje v spomin gledalca točno določen kliše. Zaradi tega pri Andersonu uporaba klišejev v svojem bistvu nikoli ni klišejska – ker klišeje dejansko *uporablja*.

Pomembno je poudariti, da idealni prostor za Andersonovo uporabo klišejev predstavlja prav vmesna okvirna pripoved; ko simulira svojo klasično nalogo (okvirjati posamično pripoved), je na površni ravni še vedno vezana na dogajanje in ne deluje arbitrarno (kakor ne delujejo arbitrarno kolesa na igrači avtomobila), obenem pa je v resnici od pripovedi neodvisna. Zaradi tega predstavlja znotraj celotne filmske pripovedi popolno mesto za Andersonovo uporabo klišejev – prav v vmesni okvirni pripovedi je najbolj svoboden, saj lahko »opisuje« like iz pripovedi, ne da bi se moral na pripoved v bistvu zares ozirati in jo voditi naprej. Zamislili bi si lahko radikalni ideal Andersonovega filma, ki je sestavljen izključno iz vmesnih okvirnih pripovedi, film iz za kliše najbolj dovtetnih narativnih mest – film z neskončno okvirji, ki na koncu ne okvirjajo ničesar drugega razen samih sebe. Nenavaden ontološki status klišejsko simuliranih koles na avtomobilčku, s katerim smo se ukvarjali na začetku, je v rokah Wesa Andersona tako glavno ustvarjalno mesto, status pripovedi, ki omogoča največjo svobodo igre s klišeji. ■

³ Lahko bi ugibali, da gre morda za neposredno referenco na Fundacijo Chianti, ki v modernističnem muzeju sredi teksaškega podeželja hrani slavno zbirko del Donalda Judda.



Babično seksualno žužjenje (2021)



Epidemia (2021)

V vrtincu animiranih družbenih komentarjev

VERONIKA ZAKONJŠEK

Medtem ko pišem te besede, se protikoronski ukrepi spet zaostrejejo. Večje prireditve so znova prepovedane, zbiranje ljudi je strogo omejeno, evropski festivali z nesrečnim zimskim terminom pa se predstavljajo na splet. A letošnja Animateka je imela srečo. Z osemnajsto edicijo je v svojo polnoletnost zakorakala v hibridni obliki, ki je poleg s palmami okrašenih dvoran Kinodvora in Slovenske kinoteke, ovitih v čarobni duh, za večjo dostopnost tudi prek spleta ponudila na ogled tekmovalni program otroških, študentskih ter vzhodnih in srednjeevropskih animacij. In čeprav je bil festivalu z ukinitvijo večernih dogodkov in okrnitvijo družabnega življenja odvzet delček njegove identitete, je prav letošnje leto pokazalo, da je magično jedro festivala – karaokam navkljub! – vendarle predvsem izjemen, raznolik in skrbno izbran program, ki gledalcem sredi v meglo in dež zavitega decembra za dober teden odpre glavo, razburka domišljijo ter nas v eksploziji barv in družbeno relevantnih tem zapelje v vrtinec poetičnih, subtilno političnih, kreativnih in igrivih kratkih zgodb.

V pereč družbeni problem psihološkega in fizičnega nasilja, ki je v zadnjih letih socialnega omejevanja in zapiranja za štiri stene zaskrbljujoče naraslo, tako zarežeta oba letošnja filma slovenskih ustvarjalck: **Steakhouse** (2021) Špele Čadež in **Babičino seksualno življenje** (2021) Urške Djukić in Émilie Pigéard. Slednji s prepletom intimnih zgodb, povzetih po osebnih pričevanjih žensk iz knjige *Ogenj, rit in kače niso za igrače* Milene Miklavčič ter duhovito, razigrano animacijo, ki težko temo razbremeni z ravno pravo mero humorja, pred nami razpre generacijsko travmo žensk, ki jim je (bil?) pod patriarhalnim ustrojem družbe zanikan vsakršen užitek, občutek varnosti ter partnerske intimne. Njihova seksualnost je omejena na reproduktivno funkcijo dojenja in rojevanja

potomcev, kar nam filmska pripoved, postavljena v perspektivo babice, naše prednice, slika s skorajda otroško risano animacijo sodčkastih materinskih figur, ki v utesnjenih hiškah iz sebe izstreljujejo jokajoče otroke, se spreminjajo v krave mlekarice ter pred vrati neuspešno zadržujejo militariistične može, ki s svojimi tiči v rokah vehementno marširajo proti njihovim razgaljenim, ranljivim, od rednih zakonskih posilstev razbolelim vaginam.

Film, ki nas s kolažem črno-belih fotografij v teku uvodne in zaključne špice časovno umesti v prvo polovico dvajsetega stoletja, nas s svojo senzibilnostjo pretrese tudi v trenutkih, ko nabrekle ženice, katerih neskončne obline se utesnjujoče stiskajo znotraj zamejujočih okvirov hiš, v katerih kuhajo, perejo, pospravljajo, dojijo, rojevajo in pred spanjem tiho (po) trpijo do moževih izlivov. A za najmočnejši del filma se vendarle izkaže minuta črnine, ki vase pogoltno vse razgibane animirane podobe, pa tudi fotografije, ki v hibridnem režijskem pristopu s subtilno simboliko portretirancev in njihove telesne govorice uokvirjajo filmsko naracijo. Črnine, ki jo dopolnjuje le zvok moške naslade in ženske bolečine. Črnine, ki nam z odsotnostjo narisane, prikazane, torej le zvočno sugeriranega, požene srh po kosteh ter nam v mislih izriše scenarije, realnejše in grozljivejše kot karkoli vizualno rekreiranega in definirane.

Madžarski poetično-eksperimentalni film **Bagatelle** (2021, Laszlo Csaki), o prednostih in slabostih *usekovanja*, se na nekoliko lahkotnejši način poigrava z različnimi tehnikami animacije, prepletanjem barvnih risb, navidezno arhivskih posnetkov super 8-mm kamere in zrnatega fotokolaža. Film se pred nami razpleta kot hudomušna alegorija življenja, ki nas včasih duši in utesnjuje ter kot nadležni

smrkelj v nosu spravlja v nelagodno stisko, dokler se z močnim pihom v robec ne (od)rešimo odvečnih lepljivih izcedkov, tega simbola negativnih emocij in čustvenih bremen, ter končno spet neovirano zadihamo.

Elementov satire ne manjka niti v estonski animaciji Kristjana Holma **Epidemia** (2021). A kot nam morda sprva pomenljivo sugerira naslov, se humor ne skriva v avtorjevem pristopu do epidemiološke situacije današnjega časa, ki zadnji dve leti obremenjuje in razdvaja svet. Majceni, s svinčnikom narisani možici, ki jih definirajo zgolj obrazi in ročice, v tem enigmatičnem kolažu namreč podležejo neki drugačni, a enako nalezljivi epidemiji: epidemiji zehanja. Ta se na neki točki prav potihno in zahrbtno, nepričakovano in interaktivno s filmskega platna prelije v dvorano ter z nujno po zehanju požgečka tudi svoje občinstvo; dokler se vsa naša eksistenca ne razblini v prazen nič v še zadnjem vélikem, usodnem zehu zemlje.

Nekoliko bolj dramatično in eksplozivno nas v »konec sveta« posrka prvi, a kronološko zadnji del trilogije o prostoru poljske animatorke Marte Pajek, **Impossible Figures and Other Stories I** (2021), ki po raziskovanju medčloveškega (III) ter stanovanjskega (II) prostora tokrat postavlja pod drobno ogled prostor mesta. A to mesto, ki ga prvič vzremo sredi

eksplozije in bežečih ljudi, je mesto propadle utopije, razkrojene civilizacije in konca človeštva, kjer se po zapuščenih ulicah premika le še elegantna, skrivnostna starka, ki preizprašuje našo temačno preteklost ter izgubljeni potencial prihodnosti svojega za vselej izpraznjenega, opustošenega kraja. Film v današnji korona-realnosti pridobi še dodaten sloj aktualnosti, ob kateri se zavemo, da apokalipsa, ki jo naznanja Marta Pajek, že nekaj časa pritlehno vdira v našo realnost.

Starka, katere modro senčilo v sicer brezbarvni ročni animaciji, polni preciznih črt in potez, neizbežno spominja na postarano verzijo lepotic, ki v II. delu z elegantnimi, že skoraj mačjimi gibi išče ravnovesje med svojim telesom in stanovanjem, tako tudi vizualno in narativno med trilogijo vzpostavi ohlapno povezovalno nit, čeprav gre v osnovi za tri ločene zgodbe in filme. Starka v krznenem plašču, sandalih, z dolgimi nohti in močnimi ličili tako predstavlja še zadnjo (pre)živelo, a njen status, vpetost v mesto ter delež krivde pri propadu sveta, ostaja nedefiniran in neznan. Film, ki izstopa v svoji drznosti, epskosti in grandioznosti, a tudi narativni abstraktnosti in nejasnosti, kjer »lahko sobivajo različna razumevanja in spomini«, je najbolj prepričal tudi letošnje žirante, ki so mu na Animateki složno podelili veliko nagrado mednarodne žirije. ■



Impossible Figures and Other Stories I (2021)

Mladim energije ne manjka

ROK GOVEDNIK

Letošnji tekmovalni program evropske študentske produkcije (Mladi talenti Evrope) na polnoletni Animateki je ponudil pestro paleto animirane ustvarjalnosti in narativne strukturiranosti. V petih programih in z dvaintridesetimi predstavljenimi deli organizatorji festivala izkazujejo lep odnos in pozornost do novih avtoric in avtorjev. Filmi sicer zastopajo sedemnajst različnih evropskih držav, a jih kar štirideset odstotkov prihaja iz Francije, Madžarske in Velike Britanije, kar ni presenetljivo, saj gre za močne, svetovno priznane centre animacije.

Kljub številčnejšim filmom produkcij iz tradicionalno močnejših središč animacije in osredotočenosti predvsem na kakovost del se pregled mlade ustvarjalnosti na tokratnem festivalu v mnogih filmih iskri spogleduje s presežnimi vrednostmi, ki bi jih lahko pripisali že bolj zrelem ustvarjalcam in ustvarjalcem. Lepo je bilo tudi videti, da so filmi – ne glede na različno produkcijsko moč umetniških šol – tehnično in idejno pretežno enakovredni.

V grobem bi filmski program lahko razdelili na dva dela, ki sem ju nakazal že uvodoma. To sta: narativno motivirani filmi in tisti, ki jih motivira forma ali notranje doživljanje avtoric in avtorjev. Med prve bi lahko umestili nagrajeni film študentske žirije, ki so jo tudi tokrat sestavljali študentke in študentje Akademije za likovno umetnost in oblikovanje (Univerza v Ljubljani) in Akademije umetnosti (Univerza v Novi Gorici). Nagrado, ki jo tradicionalno podeljujeta obe univerzi, so podelili filmu **Noč žive groze** (Night of the Living Dread, 2021, Ida Melum), ker jih je »prepričal z izčiščeno animacijo, zgodbo, s katero se lahko vsakdo poistoveti, in sporočilom o sprejemanju samega sebe«.

Med narativno motiviranimi filmi najdemo tudi posebno omembo žirije, podeljeno slovenskemu kolegu Mihi Reja za delo **Kurent** (2021), ki se s temo otroškega navdušenja nad pustom in karnevalom posveča prehodnemu obdobju v najstništvo. Med narativnimi filmi velja opozoriti predvsem na nekaj takih, ki s svojimi zgodbami odpirajo horizonte tudi v družbeno anamnezo. Tak je zagotovo **Kilometri pešačenja** (Un kilomètre à pied, 2021, Mathieu Georis), ki preko

intimnega deškega doživljanja nemoči uriniranja na prostem to inducira na splošno soočanje otrok z lastnimi strahovi in občutljivostjo v zgodnji razvojni stopnji. **Škodljivci** (Nuisibles, 2021, Juliette Laboria) pokažejo, kako se otroci lotijo požrtije s sadeži, ki so jih nabrali z vrta. Ko jih napadejo ose in nekoliko popikajo, se teh lotijo z vso maščevalnostjo in okrutnostjo, kar je premorejo. **Rdeči čveljci** (Rudé boty, 2021, Anna Paděrová) obudijo znano ljudsko balado o hudiču, ki kakor Prešernov povodni mož, preoblečen v mladega plesalca, zapeljuje mladenke, tako da jim ponudi posebne čveljce, ki dekleta vodijo v plešočo norost in nesluteno smrt. **Busline35a** (2021, Elena Felici) ne bi mogel biti bolj družbeno odgovoren, saj spolno nadlegovanje (ko moški ogroža mlado dekle na avtobusu) prikaže skozi osebne refleksije razmišljanja priči, s tem pa opozori na ignoranco družbe, ki ni pripravljena pomagati posamezniku.

Med avtoricami in avtorji letošnjega študentskega programa, ki jih prvenstveno zanimajo zmožnosti medija animacije v izražanju njihovih notranjih doživljanj, bi izpostavil štiri ustvarjalke: Yiqiao Lan s filmom **Travnata soba** (Grass Room, 2021) preko metafor in tranzitivnega toka misli razmišlja o npravstvenosti v nas; Andrea Szelesová s filmom **Sestri** (Sestry, 2021) preko gromozanske podobe svoje sestre izredno občutljivo pokaže na odnos do tega neogljenega bitja, ki čedalje bolj presega njene zmožnosti za ustrezno oskrbo; Marion Täschler se v **Česarsedotaknem** (Alleswasichberüchre, 2021) preko razgibanega art kanvasa posveti oklepanju in izgubam v odnosih; slovenska ustvarjalka Anja Paternoster pa s filmom **Bela, črna in prava ljubezen** (2021) nameni pozornost medčloveškim odnosom, ki so prikazani preko linijske risbe na telesa in z njihovo pikselacijo.

Že vrsto let opažam, da Animatekin program Mladi talenti Evrope ponuja izredno bogat in močan nabor študentske animacije, česar pa študentska žirija zaradi pomanjkanja izkušenj morda ne uspe vedno prepoznati. Zato bi bilo morda vredno razmisliti, da bi tudi ta program filmov poleg študentske ocenjevala še strokovna žirija. ■



Carmen (1933)



A Herstory of Women Filmmakers (2009-2019)

Njena zgodba: animirane ženske zgodovine

ANJA BANKO

Kakšne so podobe animiranih svetov? Zmorejo odpirati drugačne poglede ali ostajajo zasidrane v realije vsakdana, logike, tradicije in zgolj reproducirajo podobe patriarhata? Trenutno se zdi, da je kanon animiranega filma moški, ženska ob njem pa zgolj drugo. Evelyn Lambart je bila predvsem pomočnica, desna ali leva roka velikega kanadskega animatorja Normana McLarena. Mary Ellen Bute, pionirka na svojem področju, izumiteljica in umetnica, ki je s pomočjo osciloskopa zvok in glasbo izrisovala v filmske podobe, je ime, s katerim se ne srečamo na prvi strani učbenikov. Filmske silhuete Lotte Reiniger so zanimivost in eksotični čipkasti okraski zgodnjega filma. Tej logiki pisanja zgodovine, ki je večkrat predvsem zgodovina nevednosti in pozabe, včasih čiste arogance, so podvržene ženske v več primerih, kot odkriva Kelly Gallagher v filmu **A Herstory of Women Filmmakers** (2009–2019). Film, ki je zaključil letošnjo animatečno retrospektivo »Njena zgodba«, deluje kot poveden opomnik, da je še veliko dela, tako v smislu brskanja po arhivih kot učenja in vzpostavljanja drugačnega odnosa do zgodovine in njene pisave. Kot poudarita kuratorja Olga in Michał Bobrowski v spremnem besedilu k retrospektivi, njun namen ni bil vzpostavljanje »drugega« kanona; več velikih imen celo izpuščena, saj po njunem mnenju v pripovedi in estetiki ne presejajo nujno tradicionalne konvencije moškega pogleda.¹ Retrospektiva se tako bolj posveča raziskovanju možnosti razumevanja ženskega animiranega filma z roba, iz raznolikosti, v prepletu del tako velikih kot morda ne vsem

poznanih umetnic, na ta način pa se implicitno zastavlja tudi vprašanje ženskega pogleda.

Lahko bi rekli, da je bilo pri zasnovi retrospektive vprašanje estetike podrejeno vprašanju politike, vendar ne na način odprave estetskega vprašanja ali zmanjševanja vrednosti estetske funkcije. Politična intenca je ne nazadnje poudarjena že v naslovih štirih programov retrospektive: *Moram spregovoriti*, *Moram (po)ustvariti*, *Moram biti realna* in *Moram opraviti raziskavo*, ki nagovarjajo najširši spekter ženskih tematik. Izbor filmov v posameznem programu razbija linearnost zgodovinopisja, med sabo vzporeja in neposredno primerja filme iz različnih obdobij, s tem pa razbija tradicionalne kategorije, ki mislijo kanon skozi vprašanja tehnike, žanra, pregledov različnih obdobij animacije, animacijskih studiev in nacionalnih šol. Ravno odmik od tradicionalnega pristopa se pri vprašanju zgodovinjenja ženskega vprašanja zdi ključnega pomena: mnoge feministične teoretičarke namreč pišejo o nujnosti razbijanja tradicionalnega zgodovinopisja, ki upošteva eno, neprekinjeno razvojno linijo, kjer se stvari začnejo, godijo in končajo, brez nujnega razumevanja sočasnosti, intertekstualnosti, širokih kulturnih in družbenih kontekstov, iz katerih bi morali zgodovino razumevati v hkratnosti različnega, jo brati na način fragmenta, vzporedno in presečno v času in prostoru.² Tudi valovi feminizma niso zgolj sledili drug drugemu, vmes pa so bili prazni prostori, kjer niso ženske počele nič – vedno in vseskozi je nekje vrelo, boji so se nadaljevali tako v intimnem kot javnem, na

1 Bobrowska, O. in Bobrowski, M. (2021). »Animirane ženske zgodovine«. 18. Mednarodni festival animiranega filma Animateka. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta. 162–163.

2 Hiršfenfelder, Ida (2017). »Zgodovina medsebojnih naklonjenosti«. *Dialogi*, 11-12. Maribor: Založba Aristej. 138–156. Dostopno na: <http://www.aristej.si/slo/dialogi/dialogi-11-12-17.html>, 9. 12. 2021.

mikro in makroravnih, pri čemer ima lahko neki intimni dogodek povsem enako revolucionarno vrednost kot javni. Ženski pogled kot pogled drugega zahteva prevrednotenje zgodovine in njeno prepisovanje v kontekstih, ki razpirajo.

Politična intenca retrospektive se nakazuje tudi v premišljeni izbiri glagola »morati« pri naslavljanju filmskih programov. Ta izraža nujnost, da subjekt izvrši neko dejanje. Pri tem je zanimivo vprašanje pozicije izrekanja, ki v obliki prve osebe ednine izkazuje intimno vrednost oz. se kaže kot direktni nagovor gledalke, hkrati pa opredeljuje pozicijo ustvarjalke v nujnosti ustvarjanja. Uporaba glagola »morati« poudarja tudi pozicije moči: če *moramo* nekaj storiti, ne pomeni nujno, da to tudi lahko storimo, zaradi različnih okoliščin česa kdaj tudi ne *moremo*, kar pa zgolj pomeni, da *moramo* poskušati in se boriti. Zato je izbira naslova filmskih programov tudi nagovor za dejanje, akcijo, gledalka pa je pozvana, da skupaj s filmom misli, spregovori, ustvarja in se loti raziskovanja.

Iz premise, ki prevezuje čas in prostor, vprašanje intimnega in javnega, ter vzporeja estetsko in formalno različna dela, je izjemno povedno in navdihujoče gledati posamezne programe retrospektive. *Njena zgodba I: Moram spregovoriti* poudarja nujnost podobe in besede, prebitje tišine. **Montaža** (Assembly, 2012) kanadske animatorke Jenn Storm v tehniki slikanja na steklo postavi pogled za montažno mizo, kjer se na filmskih trakovih prelivajo podobe javne ženske zgodovine, protestov in demonstracij, od sufražetek do sodobnih aktivistk, ki jih oklepa močna zvočna podoba brnenja in besednih fragmentov. To prekinjajo roke, ki režejo filmski trak in ga lepijo v novo zgodbo, ta pa se končno izjasni v glasu na zatemnjenem zaslonu: »Ne pustimo se spodkopavati ljudem, ki nas imenujejo idealistične ali naivne ali preveč čustvene ali vse druge stvari, ki bi jih lahko rekli, da bi utišali briljantnost običajnih ljudi,« kar je citat ene ključnih oseb kanadske filmske zgodovine Kathleen Shannon, ustanoviteljice Studia D pri NFB, namenjenega ženskim ustvarjalkam. Iz zahteve, ki jo postavi uvodni film v retrospektivo in deluje kot nekakšen moto za naprej, potujemo tudi po osebnih zgodovinah s filmi, kot sta **Strawberry Candy** (2020, Nianze Li), v katerem avtorica tematizira spolno zlorabo v otroštvu, ali **You Take Care Now** (1989, Ann Marie Fleming), ki v prepletu najdenih posnetkov in predelanih podob na 16-mm traku prikazuje podobe osebne travme. Družbenih tem se v tem programskem sklopu lotevajo filmi, kot so **#upor_poljakinj** (2020), kolektivno delo 49 avtoric in avtorjev, ki je nastalo kot protest na odločitev poljskega ustavnega sodišča o prepovedi splava; nujnost spominjanja zgodovinskih travm poudarja

film **Babice** (Aubelas, 2011, Afarin Eghbal), ki prikaže posledice diktatorskega režima v Argentini. Med javno in intimno se umeščajo filmi, kot je **Kroglasta glava** (1985, Kugelkopf) priznane eksperimentalne umetnice Mare Mattuschke, ki skozi gesto samopoškodovanja kaže na nasilje žensk v družbi in prevprašuje vlogo tehnologije v razmerju do lastnega telesa. Iz premise intimnega (a še kako univerzalnega) animatorka Vera Neubauer v filmu **Mid Air** (1986) potisne vprašanje menstruacije, »ženskega trpljenja«, v sfero javnega skozi igrivo reaktualizacijo arhetipa čaravnice. Ekspresivni in kaotični preplet različnih animacijskih tehnik se ob zvočnem zapisu operete zblizuje s *camp* estetikom queerovskega in feminističnega gibanja konca osemdesetih in devetdesetih, a zato nič manj povedno ne nagovarja sodobnega trenutka, v katerem se menstruacija šele počasi prebija iz sfere intimnega, umazanega, skritega in skrivnostnega – čarovniškega.

V podobnem prepletu časa, prostora, tematik, ustvarjalnih tehnik in estetik so postavljeni tudi ostali trije programi, pri čemer se *Njena zgodba II: Moram (po)ustvariti* ukvarja z vprašanji tradicionalne pripovedne strukture na način apropiacije podob (**Carmen** [1933, Lotte Reiniger]; **Dekle in vojak** [Tyttö ja sotamies, 1995, Katarina Lillqvist], **Paradise Lost** [1970, Evelyn Lambart]) ali njihove subverzije s parodijo in absurdom (**Britannia** [1993, Joanna Quinn]; **The Witch and the Cow** [1991, Signe Baumane]). Program *Njena zgodba III: Moram biti realna* se sooča z vprašanji identitet, ki se postavljajo v različne kontekste, npr. zatiranje žensk v Iranu (**Beach Flags** [2014, Sarah Saidan]), vprašanje lepote skozi optiko rase (**Yellow Fever** [2012, Ng'endo Mukii]), spolne identitete (**Tales From Pussy Willow: Queerer Than Thou** [2021, Kate Jessop]) ali umetniškega izraza (**Daniil Ivanovič, svoboden si** [Daniil Ivanovič, slobodan si, 2012, Petra Zlonoga], **Impossible Figures and Other Stories II** [2016, Marta Pajek]). Zadnji program *Njena zgodba IV: Moram opraviti raziskavo* se osredotoča na vprašanje pozicije umetnice (**Intervju** [Interview, 1979, Caroline Leaf, Veronica Soul], **This Could Be Me** [1996, Michaela Pavlátová]) in preizkuša meje samega medija (**Abstronic** [1952, Mary Ellen Bute, Ted Nemeth], **Freeze Frame** [2019, Soetkin Versteegen], **Carnalis** [2012, Anita Kwiatkowska-Naqvi], **Removed** [1999, Naomi Uman]).

V pregledu retrospektive postane očitna predvsem množica glasov, podob in poskusov umetniškega izraza, ki so nekje »vmes«, med intimnim in javnim, med tradicijo in eksperimentom, v vsakdanjih, a kljub vsemu »velikih zgodbah« z otroških igrišč, onstran dvoriščnih oken, ki se porajajo v

nespečnih nočeh in dnevnih sanjarjenjih. Štirje filmski programi odkrivajo bogato in raznoliko strukturo filmskega in družbenega izraza avtoric, ki izstopajo v unikatnosti svojega glasu. Retrospektiva »Njena zgodba« potrjuje vrednost metodološkega pristopa, ki preči čas in prostor ter vzpostavlja

nujo za drugačno beleženje prihodnosti. Je poziv za aktivno mišljenje ženske zgodovine in soustvarjanje sodobnosti ter deluje kot opomnik za prihodnost, kjer pravzaprav nič ni zagotovljeno. Moram(mo) misliti, ustvarjati in se za svoj glas vedno tudi boriti. ■

Strauberry Candy (2020)



Montaža (2012)



Animirani dokumentarci na Animateki

SIMONA JERALA

Na Animateki, ki je od pestrega programa letos pokala po šivih, sem se, piska teh vrstic, posvetila animiranim dokumentarcem.

Med celovečernimi filmi je navdušil animirani dokumentarec **Moja najljubša vojna** (My Favourite War, 2020) v režiji Ilze Burkovske – Jacobsen. Dogajanje je postavljeno v zahodni del Latvije, v pokrajino Kurlandijo. To področje, ki leži ob Baltskem morju, je med drugo svetovno vojno okupirala nacistična Nemčija. Režiserka po spominih rekonstruira doživljanje svojega otroštva v obdobju po vojni, ko je bila Latvija pod sovjetskim totalitarnim režimom. Omejitve, ki so jih morali upoštevati, nazorno upodobi že s sekvenco, ko sta ji starša pri treh letih prvič pokazala morje. Četudi so živeli v neposredni bližini obale, je bila ta strogo zastražena. Sovjetska oblast se je namreč bala, da bi prebivalci čez morje pobegnili na lepše, na Švedsko. Starša sta jo zato previdno odpeljala skozi gozd na tvegani ogled prepovedanega morja.

Začetek pripovedi spretno umesti v politični kontekst svojih starih staršev in staršev. Njen dedek je imel manjšo kmetijo na območju Kurlandije, ki so jo med drugo svetovno vojno prečesavali tako nemški vojaki kot partizani, zato je moral vrata odpirati obojim. Po vojni ga je sovjetski režim deportiral v Sibirijo, zgolj zato, ker je imel v posesti nekaj zemlje, sumljiv pa je bil tudi, ker je živel na ozemlju, ki so ga prej okupirali Nemci. Pošten in dober človek, kakršen je bil, se do smrti ni uklonil partijskemu režimu, ki ga je označil za narodnega izdajalca.

Režiserkina mati se je v želji po boljšem življenju z možem in hčerko odselila v bližnje mestece. Potem ko zapustijo dedkovo kmetijo, se naselijo v socialističnem blokovskem stanovanju, ki je prikazano pusto in sivo. Hči Ilza neveselo sprejme svojo novo sobo, a drugega ji ne preostane. Njen oče

je uspešen novinar, a se pozneje izkaže, da je bil njegov uspeh pogojen tudi s članstvom v partiji. Ko je Ilzi sedem let, oče tragično umre v prometni nesreči. Od takrat sta z mamo, ki se znajde v finančni stiski, sami. Mama je zaradi dedka na črni listi, zato težko dobi službo. Nazadnje se mora sprijazniti z rutinskim in duhamornim prirejanjem in olepševanjem poročil o kmetijskih dosežkih, čeprav državi vlada predvsem pomanjkanje. To je najboljše uprizorjeno z vrstami čakajočih v praznih trgovinah, v katere se z mamo vsakič znova podajata, da bi dobili kruh in morda košček masla (tega vedno zmanjka). Ko po enem letu prvič dobita tudi pralni prašek, ima vsa blokovska skupnost čez balkone razobešene oprane rjuhe, kot da je »žehta« največji praznik.

Bistroumna Ilza, ki vsrkava dogajanje okoli sebe, se odloči, da bo sledila očetovim stopinjam in postala novinarka, da pa bo, drugače kot njena mati in dedek, zvesto sledila volji režima in si s tem olajšala pot do poklica. Režiserka nam v filmu prikaže, kako so jih, otroke, v prvem razredu nakranc-ljali v pionirčke, kar pospremi s komentarjem, da jih ni nihče vprašal, ali se s tem strinjajo. V prizadevanju, da bi postala čim bolj vestna režimska učenka, se sama javi za vodjo pionirjev; kmalu ji to prinese določene ugodnosti, denimo potovanja na srečanja vodij pionirjev iz drugih regij. Njeno zagrizenost za partijsko udejstvovanje mati in dedek spremljata z neodobranjem. Tako skuša dedek vnukinji z metaforo pojasniti, da se bo morala kmalu odločiti, ali bo kot paradiznik, rdeča v celoti, ali kot redkvica, ki je rdeča le na zunaj.

Ilza v šoli spozna sošolko, s katero ostaneta doživljenjski prijateljici. Njune prigode iz šolskih klopi, upodobljene v animirani tehniki, pospremi z videoposnetkom iz sedanosti, ko s prijateljico komentirata pretekle pripetljaje. Tako

spoznamo, da sta konec osemdesetih, ko so stari partijski vodje v Moskvi pomrli in je na oblast prišel milejši Gorbačov (kar prikaže z arhivskim gradivom), obe pisali maturitetni esej na temo države. Prijateljici, ki je bila do režima bolj kritična, so esej zavrnili, kar jo je tako prizadelo, da je želela storiti samomor. V videoposnetku iz sedanjosti nato razloži, da je čisto malo manjkalo, da bi se obesila, a je ravno takrat domov prišel njen oče. Ilza si je, nasprotno, v eseuju taktično dovolila pisati le o tem, kar so kritičnega pisali že časopisi, saj se je strogost režima takrat začenjala taliti.

Režiserka z osebno pripovedjo vehementno pokaže, kako avtoritarna oblast tragično vpliva na življenja ljudi. Kot pove v intervjuju, je tehniko animacije uporabila zato, da bi bil film čim bližje njenim spominom in ne fikciji. Družbene anomalije, ki si jih je zapomnila, se vrstijo kot po tekočem traku. Medtem ko šolska kuharica vsem na očeh domov odnaša zajetne količine hrane, se onidve z mamo komaj prebijeta do hrane v vrstah v trgovini, in še tam ju prehitijo kakšen partijski veljak, ki jima pred nosom spelje zadnji košček masla ali mila.

Nekega dne sreča starejšo gospo, ki se svojemu edinemu koščku mila odreče, ker diši po vrtnicah. Gospa začudeni deklici razloži, da noče vzeti mila z vonjem vrtnic, ker jo to spominja na trohneča trupla nemških vojakov, ki jih je morala skupaj z drugimi mladimi dekleti odvreči do jarka in jih zakopati v množičnem grobišču. Ko so izpolnile to nalogo, so jim namreč dali milo z vonjem vrtnic, da si umijejo roke.

Spomini na trupla se v filmu pojavijo večkrat. Nekoč se kot deklica igra v peskovniku pred blokom, kjer v mivki odkrije človeške kosti. V strahu pred režimom si tega ne upa povedati niti mami. Drugič v šoli pri pouku skupaj z ostalimi učenci prepadeno stojijo ob oknu in gledajo bagre, ki odkopavajo zemljo, da bi postavili še en socialistični blok, pri tem pa iz zemlje dvigajo okostnjake. Izkaže se, da so šolsko območje zgradili na pokopališču, ki ga je socialistična oblast zasula z zemljo, da bi prekrila vse sledi za prejšnjimi prebivalci.

Avtorica pripovedi sklene z družbenimi spremembami konec osemdesetih let, z arhivskimi posnetki ljudi, ki so sklenili živo verigo in s tem brez orožja izrazili svojo voljo po odcepitvi od Sovjetske zveze. Film se konča v sedanjosti, ko arhivske posnetke zamenja videoposnetek režiserke, ki s svojimi otroki pride na tisto peščeno plažo, ki sta ji jo v otroštvu s pečin kazala njena starša.

Edina pripomba, ki se pri gledanju filma utrne, je, da je govorni jezik animiranih likov pretežno angleščina in ne latvijščina, zaradi česar film brez potrebe izgubi nekaj pristnosti.

Med kratkimi filmi, ki so se odvrteli v sklopu programa Animirani dokumentarci, je odličen **Freedom Swimmer** (2021). Režiserka Olivia Martin-McGuire nas popelje na Kitajsko v času kulturne revolucije konec sedemdesetih let. Zgodbo pripoveduje oče, ki ga oblast kaznuje tako, da nihče iz družine ne more priti do dela. Ker dobesedno stradajo, je edina rešitev beg v Hongkong. Oče se odloči, da bo s hčerko preplul morsko ožino med Kitajsko in Hongkongom med novoletnimi prazniki, ko straža to najmanj pričakuje. Znanec mu iz bolnišnice prinese napihljivo blazino, iz katere izdela zasilni splav. Na pot se podata ponoči, na kolesu, s kokoško v košari, kot da gresta na praznični obisk sorodnikov. Na srečo ju stražarji ne opazijo in z malim splavom se podata čez mrzlo morje v popolni temi. Pri tem ju vodijo le luči Hongkonga, ki je bil v tistem času veliko bolj omrežen z elektriko kot Kitajska. Ko priplujeta na drugo stran, se premočena podata direktno na policijsko postajo, kjer ju sprejmejo in jima dodelijo topla oblačila. Oče opis zaključuje s pripombo, da si je hčerka v trenutku pohlepa nadela kar tri puloverje.

Režiserka animirano zgodbo vzporeja s posnetki sodobnih protestov za demokratično svobodo v Hongkongu. Film se zaključuje z očetovim komentarjem, da si je svobodo vedno treba izboriti, da je zdaj na vrsti njena generacija. V luči današnjega zatona demokracije v Hongkongu je film več kot aktualen.

V študentskem filmu s praške FAMU, **Znotraj** (Vevnitř, 2020), Viktorija Štěpánová poda prvoosebno doživljanje anoreksije nervoze. Protagonistka tankočutno izraža svoja občutenja, predvsem grozo pred hrano in nerealen percepcijo svojega telesa. Vendar pa se film žal pri tem orisu ustavi in ne poda rešitev ali zadovoljivega zaključka. Sklene se le z napisom v stilu »imej se rad_a«. Še manj poglobljen, a precej bolj barvit je kratek študentski film **Poliamorija** (Amours Libres, 2020) Emily Worms. Film je sicer simpatično lahkoten, a prav daleč naprej od naslova ne pride.

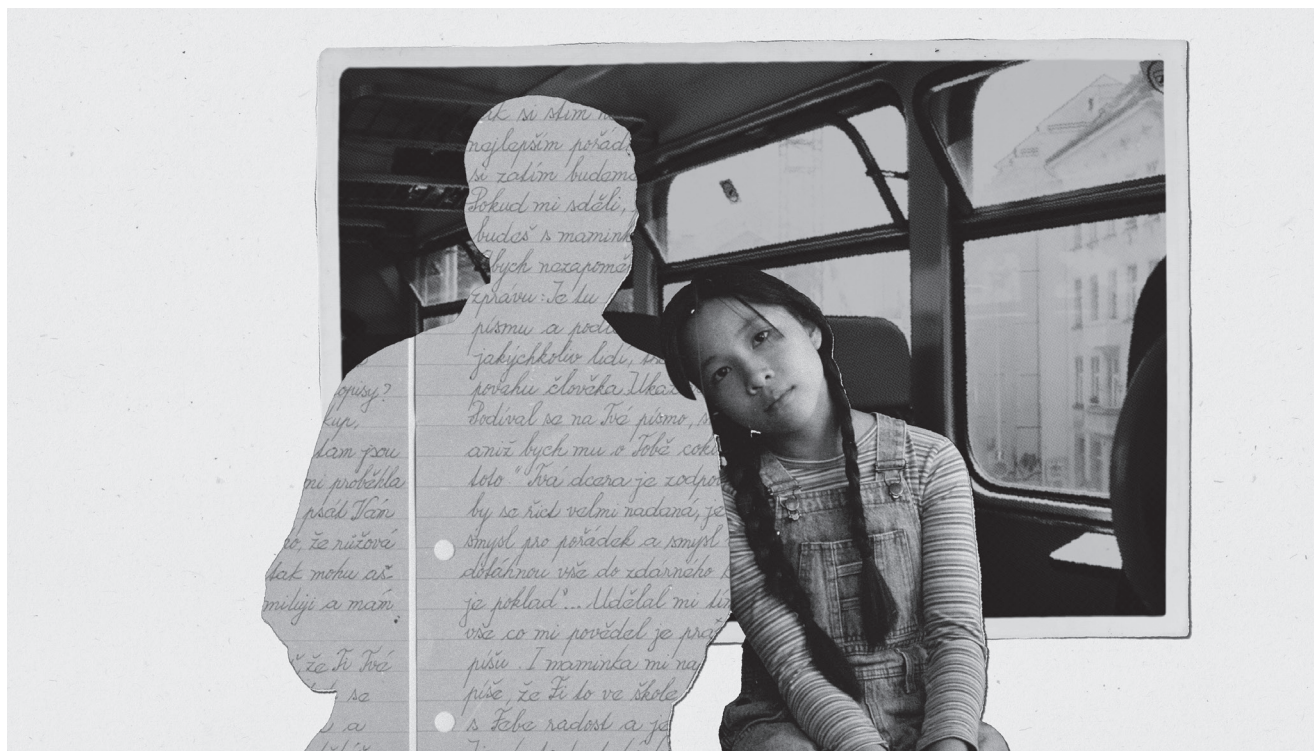
Veliko bolj so prepričali trije filmi, ki obravnavajo hčerin odnos do očeta. Belgijski **Papa Zaza** (2020) je ganljiva zgodba o očetovi bolezni, postopni odtujitvi, smrti in posledični žalosti vse družine iz perspektive njegove hčere. Pod tankočutno animacijo v bledih akvarelnih tonih se podpisuje režiserka Géraldine Charpentier. Povsem drugačen pristop ubere poljska režiserka Maryie Yakimovich v filmu **Papa** (2020), v katerem spregovori o svojem očetu, ki je zbolel za bipolarno motnjo. Še preden sta z mamo razumeli, kaj se z njim dogaja, sta se morali soočiti z njegovimi nepojasnjenimi odsotnostmi, obdobji hude depresije in posledičnimi psihiatričnimi zdravljenji. Avtorica uporabi tehniko izrezanke čez video.

Pripoved o očetu vzporeja z videoposnetki sedanosti. Na njih avtorica sprašuje mamo, kaj si misli o očetu. Ta moževno stanje resignirano sprejema, čeprav on za nekaj mesecev na leto izpuhti k drugi ženski. Mama hčeri v kamero dopoveduje, da bi, če bi ga vrgli iz stanovanja, zaradi svojega stanja kmalu pristal na cesti. Ganljiv je zadnji prizor filma, ko na videoposnetku vsi trije sedijo na kavču. Oče je vidno izmučen od boleznin in skoraj nič ne govori, hči pa bodreče, sedeč med obema staršema, v kamero pove, da so tudi oni družina, s čimer se Maryie pomembno zoperstavi podobi normativne družinske celice. Prevečkrat izkrivljeni podobi sodobnih družin doda dragocen vpogled v partikularno družinsko celico, ki bolje odslika sedanost kot katerikoli »reality show«.

Pozornost je vzbudila tudi mlada režiserka Diane Cam Van Nguyen s filmom **Dragi očka** (Milý tati, 2021). Kot je povedala pred projekcijo, je za svoje diplomsko delo na FAMU prejela dodatno podporo slovaškega fonda, zato je film tehnično dovršen. Avtorica skuša preko prvoosebne pripovedi razumeti očeta, ki je njo in nosečo mamo zapustil

zgolj zato, ker si je želel sina in ne še ene hčerke. Režiserka se sprašuje, ali bi bilo vse drugače, če bi se rodila kot deček, in s tehniko izrezanih fotografij čez fotografije sebe v otroštvu lepi fantovski obraz. Z očetom ju najbolj povezuje pisemska korespondenca, ki se je pričela v njenem otroštvu, ko je bil oče kakšno leto v zaporu. Zdaj, ko je mlada ženska, si še vedno največ povesta preko pisem. Čeprav ga želi razumeti, se ji zdi nepravilčen in sebičen. Tako kot tehnika je tudi pripoved dinamična in večplastna, avtorica pa v njej brez obsojanja izraža in raziskuje svoja čustva.

Med udarnejšimi filmi v programu animiranih dokumentarcev je zagotovo **Babičino seksualno življenje** (2021), v katerem režiserki Urška Djukić in Émilie Pigeard osvetlita življenja naših babic in prababic, ki pri odločanju o svojem spolnem življenju niso imele besede. Film odlikuje humoren vizualni pristop, ki resno problematiko naredi gledljivejšo, ne pa tudi lahkotnejšo. Po vesni na Festivalu slovenskega filma in mnogih mednarodnih priznanjih si je film na Animateki prislužil še nagrado občinstva. ■



Dragi očka (2021)

Ko sanjamo volkove

ROK GOVEDNIK

Wolfwalkers (2020, Tom Moore in Ross Stewart), tretji del »irske ljudske trilogije« studia Cartoon Saloon, zapolnjuje vrzel za filmoma **Skrivnost iz Kellsa** (Secret of Kells, 2009, Tom Moore in Nora Twomey) in **Pesem morja** (Song of the Sea, 2014, Tom Moore). Vsem je skupna tankočutna pripoved o odraščanju, prežeta s poenotenim stilom risane animacije, ki se napaja iz ljudskega izročila irskih pripovedk in legend. Vsak kader je lahko samostojna ilustracija, čudovito lepa in intenzivna, za njo pa stoji tudi preudarna zgodba.

Tom Moore se je pri snovanju *Skrivnosti iz Kellsa* navdihoval iz vizualnega bogastva *Knjige iz Kellsa*, srednjeveškega rokopisa iz 9. stoletja, polnega iluminiranih inicialk in drugega likovnega okrasja, kar je močno zaznamovalo podobo filma. Tovrstna likovna zasnova se je nadaljevala tudi z naslednjim filmom, le da se je Moore iz gozdov potopil v obalne pripovedke o morskih deklicah oz. selkijih. S *Pesmijo morja*, kasneje pa tudi s filmom **Parvana – zgodba o neverjetnem potovanju** (The Breadwinner, 2017, Nora Twomey), je postalo jasno, da je nad tradicionalno umetnostjo ljudskega izročila in poslanstvom 2D in ročno risanih animiranih filmov navdušena vsa produkcijska hiša Cartoon Saloon.

Film *Wolfwalkers* nas popelje v čas okoli leta 1650, ko irsko mesto Kilkenny upravlja angleški vojskovodja in politik Oliver Cromwell (glas mu je posodil Simon McBurney). Ta želi širiti poljedelstvo, pri čemer so mu v napoto gozdovi v bližini mesta, v katerih prebivajo volkovi. Cromwell pripelje iz Anglije večšega lovca Billa Goodfellowa (Sean Bean), ki ima nalogo, da volkove izžene ali ubije. Bill se v Kilkennyju nastani skupaj z uporniško hčerko Robyn (Honor Kneafsey), ki noče le čepeti doma in pospravljati hiše, temveč želi očeta spremljati na lov. Med ljudmi v mestu pa se širijo tudi govorice, da volkove

v gozdu vodijo ti. »wolfwalkers«¹, ljudje, ki se spreminjajo v volkove. Ko nekega dne Robyn zasleduje očeta v gozd, sreča volčjo deklico, samosvojo in pogumno Mebh (Eva Whittaker), ki Robyn nehote ugrizne, a dekleti kljub temu kmalu postane prijateljica. Ko iščeta Mebhino pogrešano mamo, Robyn ob tem odkriva skrivnosti, ki jo povlečejo še globlje v začarani svet volčjih ljudi.

Tematsko se Moore v »irski ljudski trilogiji« posveča mladim pogumnim protagonistom, ki kljub prepovedim odraslih z veliko poguma odpotujejo na lastna potovanja. Brendan, Ben in Robyn se podajo v gozdove, globočine morja in jame, da bi spoznali resnico in rešili zaplete, ki ogrožajo njih in njihove bližnje. Pri tem so prepuščeni lastnim moralnim odločitvam, saj so njihovi starši zatopljeni v druge obveznosti ali pa preminuli. Boj mladih protagonistov je tako še toliko bolj sijoč – kakor pri Miyazakijevih junakih – in poln čudovitih odločitev, povezanih s prijateljstvom in družino. Ob tem pa vsem filmom Cartoon Saloona uspe to, kar uspeva le najboljšim filmskim delom: da jih lahko doživljamo večplastno. To omogoča, da lahko animirano doživetje in miselne trajektorije dojemajo različno otroci in odrasli. S tem se izrazito uspešno postavljajo ob bok preostalim družinskim filmom, usmerjenim v komercialne izkupičke, ki večinoma ostajajo na vektorsko ukrivljenih 3D podobah kičastega videza.

1 Naslova filma *Wolfwalkers* za prikazovanje na letošnji Animateki niso prevajali v slovenščino, so pa besedo v filmu vendarle prevedli – v »sanjevolki«. Tega med gledanjem filma dolgo časa nismo razumeli, saj bi morda prej pričakovali prevod kot npr. »sprehajalci volkov«, a ko med gledanjem spoznaš, da se volčji ljudje spreminijo v volkove, medtem ko spijo, se razodene tudi čudovitost prevedene izpeljanke.

V trilogiji lahko spremljamo tudi navdušenje nad *teri-antropijo*, mitološko sposobnostjo ljudi, da se spreminjajo v živali. Ta mistična lastnost je dobro znana iz starogrških in nordijskih bajk, posedovali pa so jo le bogovi ali nimfe. Preko vzhodnoevropskih pripovedk se je pričelo govoriti o ljudeh, ki se spreminjajo v netopirje, preko germanskih pripovedk pa o tistih, ki se spreminjajo v volkove. Predvsem za slednje velja, da gre za uročitev oz. prekletstvo, pri čemer pa lahko tudi transformiranje bogov in nimf izraža le njihovo splošno izredno moč. Moore teriantropijo pokaže na eni strani kot prekletstvo (*Pesem morja*), na drugi pa tudi kot izredno moč (*Skrivnost iz Kellsa*, *Wolfwalkers*). Ob tem v enem od intervjujev pove, da je predvsem v slednjem želel pokazati še na tragedijo, saj so na Irskem »volkove povsem iztrebili, s tem pa je izginil tudi velik del ljudskega izročila. Zdelo se nam je lepo, da bi te zgodbe obudili in si jih zamislili na novo.«

Tomm Moore, sicer velik oboževalec zgodb o superjunakih in Hayaa Miyazakija (ter studia Ghibli), se za razliko od popularnih pristopov velikih studiev množične zabave svojih pripovedovanj loteva bistveno bolj tankočutno, umirjeno in zvesto 2D risani animirani podobi.

Na likovni ravni *Wolfwalkers* črpajo iz kontrastov med mestom in gozdom. Ross Stewart je v nekem intervjuju dejal, da so že zelo zgodaj vedeli, »da mora mesto za Robyn pomeniti kletko, saj je takratni vladar družbi vladal s trdo roko. Zato smo poiskali stare lesoreze z začetka 17. stoletja, ki imajo značilne črne linije in močne zareze ter veliko horizontalnih in vertikalnih črt. Zdelo se nam je primerno, da jih vgradimo v slog mesta. V nasprotju s tem je moral biti gozd na pogled svoboden in živahen. Moral je utelešati tisto divjo energijo, po kateri slovijo volkovi.« Tako mestno kuliso izrisujejo robate poteze, kjer so barve bolj sive in je odtis mestoma podvojen (kakor pri lesenih odtisih na papir). Gozd pa je poln akvarelov, ki bežijo iz linij; te so krokijevske, organske in mehke. Tako je vse z mestom povezano ukalupljeno, ujeta, resno in strogo, medtem ko življenje in narava v gozdu drhtita in bijeta.

Čudovite so tudi podobe, prikazane s perspektive pogleda volka (*wolfvision*), saj so z žarečimi kontrastnimi potezami videti kot toplotna energija, ki seva iz likov narave in ljudi, ponazarjajo pa izostren volčji vonj, sluh in vid. Prav tako izredne so podobe sončnega zahoda, ki delujejo kot žareča olja na platnu.

Ko govorimo o *Wolfwalkersih*, moramo omeniti tudi spretnost Cartoon Saloona, ki je vse od ustvarjanja prvega studijskega celovečerca (*Skrivnost iz Kellsa*) izkazoval željo po delovanju v dostojnih delovnih pogojih. Danes veljajo za največji irski studio animiranega filma in zaposlujejo

okoli dvesto ljudi. Ustanovitelji, Tomm Moore, Paul Young in Nora Twomey, že od samega začetka delajo tudi za velike korporacije, npr. Disney/Pixar (serije), ter za TV-oglas, s čimer poskrbijo, da imajo sredstva za ustvarjanje avtorskih filmov. Že kmalu so se seznanili tudi z novodobnimi produkcijsko-distribucijskimi magnati, poleg Disney/Pixarja še z Netflixom in Applom. Sodelovanje s slednjima je prineslo pričakovane posledice: *Wolfwalkerse* smo tako, kot enkratno projekcijo,² na Animateki uspeli videti šele več kot leto dni po izidu filma. Nora Twomey po režiji filma *Parvana – zgodba o neverjetnem potovanju*, pod katerim se je kot ena od izvršnih producentk podpisala Angelina Jolie, nadaljuje sodelovanje z Netflixom in z njim prihodnje leto napoveduje animacijo **Očetov zmaj** (*The Father's Dragon*). Če je film *Parvana* še prejel kritiško pozornost na največjem festivalu animiranega filma v Annecyju (glavna nagrada žirije in občinstva), Tomm Moore po *Skrivnosti iz Kellsa* takšne pozornosti ni več požel. Kritiška srenja ni spregledala potez Cartoon Saloona, ki s sodelovanji z distribucijskimi mastodonti nenamerno pomaga spreminjati reproduktivno kinematografsko krajino in krni filmsko ponudbo v ne dolgo nazaj digitalno preurejenih kinodvoranah.

Tomm Moore z *Wolfwalkersi* zaključuje svoje skoraj dvajsetletno posvečanje irski mitologiji in ljudskim legendam, z zadnjim delom pa je zgodbe o volčjih ljudeh povezal kar s krajem, kjer je odraščal in kjer domuje njegova produkcijska hiša Cartoon Saloon (Kilkenny). Moore je leta 2010, ob slovenski premieri *Skrivnosti iz Kellsa*, obiskal tudi Ljubljano, kjer smo takrat navdušeno poslušali o vznikih, entuziazmu in energiji, ki so napajali še skromnejšo produkcijo njegovega prvenca. Čeprav so v zadnjem desetletju delovanja Cartoon Saloonu zrasli budžeti, dobički in velikost ekipe, dela tega studia še vedno napajata ljubezen do pripovedovanja preiščenih zgodb in trud za ustvarjanje najlepših animiranih podob za otroke, kar smo jih lahko videli. S svojim neomajnim umetniškim pristopom in v dolgotrajnem (celo mukotrpnem) procesu risane likovnega raziskovanja Moore in Cartoon Saloon uspešno konkurirata največjim studijskim izdelkom ameriških hiperprodukcij. Naslednje Moorovo delo bo **Izumitelj** (*The Inventor*), v katerem bo ob Jimu Capobiancu in Pierre-Lucu Granjonu režiral risane sekvence sicer stop animiranega filma. ■

2 Ker je v produkcijsko-distribucijsko sodelovanje vstopil Apple, se je kinematografsko prikazovanje filma omejilo na zgolj nekaj krajših distribucij (nekaj mesecev). Prikazan je bili na nekaterih izbranih festivalih, a redne svetovne distribucije v kinematografih ni in ne bo doživel. Oglede do konca kupljene licence mogoč le na platformi Apple; kako dolgo bo to, ne ve nihče.



Wolfswalkers (2020)

O drugih svetovih in ideoloških glavobolih



NACE ZAVRL

»Cinema 16 si prizadeva služiti dvojnemu namenu. S prikazovanjem izvrstnih in avantgardnih filmov bo pripomogel k vse večjemu prepoznavanju filma kot ene najmočnejših umetnosti. S prikazovanjem dokumentarnih, znanstvenih in izobraževalnih podob pa bo občinstvu prinesel zrelejše razumevanje narave tega sveta ter njegovih najrazličnejših problemov.«

— Amos Vogel, 1948¹

Jeseni leta '48 je v newyorškem avditoriju Provincetown Playhouse (nekdanji konjušnici, nato vinarni, kasneje predelanem gledališču) svoj projektor zagnal filmski klub Cinema 16, prva resnejša in najbrž najpomembnejša članska organizacija za prikazovanje filma v Združenih državah. Na platnu so se tisti večer odvrtele kurioziteti tipa Martha Graham, Sidney Peterson, Philip Stapp, Julian Huxley in Douglass Crockwell, dvestoglavo občinstvo pa je želelo še in še. Naslednjih nekaj tednov se je v istem teatru zvrstilo še 16 identičnih predvajanj, vsa s 16-milimetrskega traku. Jasna sta bila skratka koncept in ime: Cinema 16 bo vsako sezono sestavil 16 drzno kuriranih 16-milimetrskih programov, ki bodo množični mestni publiki dostopni za 16 deset dolarjev letno. (Morda ni naključje, da so ekonomske zagate stvar pokopale natanko 16 let kasneje.) Ustanovitelj ter vizionar projekta Amos Vogel je popolnoma pravilno začutil, da povojni Manhattan enostavno ne premore prizorišč, kjer bi povprečen ameriški intelektualec lahko užival v najglobljih prebojih sodobnega svetovnega filma.

Antonioni, Franju, Bresson, Ozu, Truffaut, Varda, Polanski, Ōshima, Conner, Brakhage, Anger, McLaren, Richardson, Lenica, Breer, Rivette in Cassavetes so impozantna imena; filmski kronist Scott MacDonald jih navaja kot tista, ki so ravno za zaprtimi vrati Cinema 16 doživela svoj severnoameriški preboj, gotovo pa moramo mednje prišteti še Makavejeva, Želimirja Žilnika in najverjetneje Vlada Kristla.² Kaj kmalu po začetku delovanja se je v vrstah Cinema 16 ekipe – poleg kustosa Vogla sta bila za tehnično ter denarno varnost zaslužna še žena Marcia in asistent Jack Goelman – vzpostavil tudi princip, kako se spoprijemati s potencialno nejevoljnimi gledalci. »A, ta film vam ni bil všeč? Prav, potem pa ga bomo pokazali še enkrat!« Tako v finem, intimnem dokumentarcu **Film as a Subversive Art** (2004, Paul Cronin) svoj odgovor obiskovalcem opiše Vogel, ki bi letos praznoval stoletnico rojstva.

Na nekem mestu je Vogel spregovoril tudi o glavobolih: »Všeč mi je, ko sem razdražen; eden od kriterijev, ki jih uporabljam pri izbiri filmov in izdelovanju zapiskov, je nepredvidljivost. To, da ne morem zaznati, kam me film pelje in kako bo do tam prišel, je ena največjih vrlin ... Vsakič smo dobili kakšno pritožbo, še posebej pri abstraktnih filmih. 'Od gledanja sem dobil glavobol.' To so rekli takrat, to govorijo še danes. Več kot očitno gre za *ideološki* glavobol.«³ Društvo Cinema 16 je v svoji razmeroma kratki dobi delovanja doseglo marsikaj, predvsem pa je Voglu uspela (brezkompromisna, načrtna) izgradnja občinstva; občinstva, ki je v imigrantskem *downtown* New Yorku obstajalo,

1 Amos Vogel, »Cinema 16: Statement of Purposes«, ponatisnjeno v *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*, ur. Scott MacDonald (Philadelphia: Temple University Press, 2002), str. 6.

2 Scott MacDonald, »Cinema 16: An Interview with Amos Vogel«, *Film Quarterly* 37, št. 3 (1984): str. 19.

3 Ibid., str. 26. Poudarek dodan.



The Man from Onan (1971)



Zlata doba (1930)

toda zase ni dodobra vedelo; občinstva, ki za filmski modernizem še slišalo ni, poznalo pa je podvige ekspresionizma in vseh vrst eksperimentatorstva v slikarstvu. Dejstvo, da so se na Voglovih dogodkih znašli umetniški giganti kalibra Andy Warhol, Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Maya Deren, Shirley Clarke, Anaïs Nin, Carmen D'Avino, Parker Tyler, Hans Richter, Siegfried Kracauer, Marcel Duchamp, Alfred Hitchcock (in še v nedogled bi lahko naštevati), ne priča le o prepletenosti povojnih ustvarjalnih scen, pač pa tudi o konstantno drznem spopadanju vizij, ki je zaznamovalo Cinema 16 od samega začetka. V precejšnji meri je Voglov cilj skratka ekvivalenten tistemu, ki si ga je od Duchampa dalje zastavljala velika večina modernizma: videti svet drugače, reprezentirati realnost na novo. »Mislím, da je natanko ideja *spremembe* v samem temelju Cinema 16. Že od nekdaj se intenzivno ukvarjam z idejo kreiranja sveta, ki bi bil drugačen od tega, v katerem trenutno živimo; s trenutnim svetom sem skrajno nezadovoljen.«⁴

Kuriranje kot kreiranje novega, drugačnega sveta, kot spreminjanje zavesti in odpiranje možnosti za nepredvidljivo ter (do zdaj) nezamisljivo? Točno na teh točkah se Voglovi revolucionarni zastavki – ki, kot avtor nenehno ponavlja in poudarja, niso razločljivi od politike radikalnega socializma – skladajo s koncepcijami Marka Fisherja, še enega pisca in angažiranega intelektualca, ki je bil mnogo več kot le to. »Emancipatorna politika mora vedno uničiti videz 'naravnega reda' ter razkriti tisto, kar se zdi nujno in neizbežno, kot zgolj naključje, enako kot mora tisto, kar

se je nekoč zdelo nemogoče, napraviti dosegljivo.«⁵ (Fisher) »Umetnost ne more nikoli nadomestiti družbenega delovanja (njeno učinkovitost lahko uveljavljene strukture moči namreč hudo oškodujejo), toda njena naloga ostaja vselej enaka: spreminjati zavest.«⁶ (Vogel) Lahko le upamo, da bo slovenski prevod Voglove epske enciklopedije *Film as a Subversive Art* (1974) dosegel podoben odmev kot njen ameriški ponatis – ali pa kot izdaja Fisherjevega *Kapitalističnega realizma*. V časih, ko filmsko prikazovanje rado ubira pot najmanjšega odpora (kuriranje kot ponovna ponudba varnega, že znanega) ter raznolikost krči na najnižji skupni imenovalc (kuriranje kot storitvena industrija), Voglov koncept nevarnega, oči odpirajočega sopostavljanja podob ne more biti relevantnejši. Tudi v porevolucionarnih časih, kot nenehno poudarja Vogel, umetnikova naloga sprevačanja in subverzije nikoli ni gotova: »Jasno je, da bo družba prihodnosti v sebi nosila nove zmožnosti korupcije, nove birokracije in nove institucije.« V trenutku, ko nam do te družbe še nekaj manjka (v trenutku vedno novih standardizacij, normalizacij, okostenelosti), je naloga in etična zaobljuba umetnika, kuratorja ter tudi filmskega delavca še toliko večja. ■

5 Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009), str. 17. Fisherjeva kratka in neskončno berljiva knjiga je pred kratkim izšla tudi v slovenskem prevodu: *Kapitalistični realizem: ali ni alternativa?*, prev. Pika Golob in Nina Hlebec (Ljubljana: Maska, 2021), sicer pa je zgornji citat slaven tudi kot grafit na pročelju londonskega kolidža Goldsmiths, kjer je Fisher pred smrtjo poučeval.

6 Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (New York City: Film Desk Books, 2021), str. 323.

4 Ibid., str. 24.



Rachida (2002)



Birka za Alžir (1966)

V iskanju resnice: kratek oris sodobne alžirske kinematografije

ANJA BANKO

Alžirska kinematografija je kinematografija dvojnosti, binarnih opozicij med vidnim in nevidnim, med očitnim in zamolčanim, med Saharo in Evropo, med liberalnimi idejami in islamskim fundamentalizmom, med moškim in ženskim, razpeta med željo po »ostati« in željo po »oditi«. Sodobna alžirska kinematografija raste iz ran, poglobljenih zaradi nikoli razrešenih ali odpuščenih travm t. i. temnega desetletja oz. državljanske vojne, ki je uradno trajala med l. 1991 in 2002. A te rane niso sveže – alžirska kinematografija je že od samega začetka zaznamovana z ideologijo in krvjo, ne nazadnje se je rodila skozi podobe alžirske vojne za neodvisnost od Francije (1954–1962). Zato je za razumevanje njene sedanjosti nujno odpreti delček preteklosti.

Prvi alžirski film, nastal v italijanski koprodukciji, je **Bitka za Alžir** (La battaglia di Algeri, 1966, Gillo Pontecorvo), rekonstrukcija enega najpomembnejših dogodkov v alžirski vojni za neodvisnost.¹ Nastanek filma je podprla tudi takratna vlada, ki je razumela moč filmskega medija predvsem v leninovskem propagandno-pedagoškem duhu. Scenarij za film je nastal na podlagi knjige spominov Saadifa Yacefa,² enega od voditeljev FLN (Fronte de libération national oz. Narodnoosvobodilne fronte), ki je vodila gverilski boj proti francoski kolonialni

oblasti in se pri tem tesno povezala s socialističnim vzhodnim blokom, posebej Sovjetsko zvezo, kjer so se po vojni, v 60. in 70. letih izobraževali tudi nekateri alžirski režiserji. V tem prvem obdobju igra pomembno vlogo ustanovitev alžirske kinoteke l. 1965, ki je veljala za eno najboljših v regiji, živahno filmsko kulturo pa je vzbudila tudi vzpostavitev kinematografov po vsej državi. A kot so bili kinematografi del državne uprave, sta bili državni tudi produkcija in distribucija alžirskega filma.³ Zato prvo obdobje alžirske kinematografije zaznamuje predvsem politična agenda, ki teži k ustvarjanju oz. ideološkemu »kovanju« revolucionarnih podob nove alžirske nacionalnosti. To obdobje zaključí film Mohammada Lakhdarja-Hamine **Kronika ognjenih let** (Chronique des Années de Braïse, 1975) – eden prvih, ki uspe prikazati precej bolj zapleteno in ambivalentno sliko vojne za alžirsko neodvisnost. Do danes je to tudi edini alžirski film, nagrajen z zlato palmo.

Šele v drugem obdobju se filmske podobe razplastijo in se iz zgodb velikih junakov-mučenikov razprejo v kritični distanci do uradne zgodovine ter dajo prostor vsakdanjim, intimnim zgodbam, celo komedijam. Eden od prelomnih naslovov tega obdobja je **Omar Gatlato** (1976, Mezark Allouache) – verjetno prvi film, ki ne tematizira alžirske vojne za neodvisnost in se ne ukvarja z vprašanji dekolonizacije. Naslovni protagonist je nižji državni uradnik, ki živi v predmestju Alžira, obožuje glasbo in ženske, skozi njegovo usodo pa se film ukvarja z izrazito

1 Podobe Alžirije so od začetka filma v rokah kolonialnih oblasti (Alžirija je francoska kolonija od l. 1830). Alžirci so prikazani kot eksotični barbarski domorodci, ki jih je Francija velikodušno razsvetlila in postavila na pravo pot razvoja in napredka. Proti temu nastopijo šele podobe francoskih režiserjev, kot so René Vautier, Chris Marker in Alain Resnais v 50. letih 20. st., ki začetne prepovrševati dominantne podobe takrat že krhkega francoskega imperija in njegove nacionalne evropocentrične ideologije.

2 Yacef je v filmu nastopil kot igralec v vlogi Bena M'Hidija, še enega pomembnega voditelja FLN, sicer pa je ostal pomembna politična osebnost vse do svoje smrti septembra 2021.

3 L. 1967 je ustanovljena državna agencija Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC), ki pod različnimi imeni deluje vse do sredine državljanske vojne l. 1995. Od l. 2014 agencija deluje pod imenom Centre Algérien de Développement du Cinéma (CADC). Filmska produkcija in distribucija sta tako še vedno neposredno odvisni od ministrstva za kulturo, ki deloma tudi s političnimi motivi aktivno posega v filmsko industrijo.

mačistično kulturo alžirske družbe. Ta ostaja ena pomembnih referenčnih točk tudi danes, ko se podobe moškega večkrat vzpostavljajo v kritičnem odnosu do arhetipa mučenika, vojaka, patriarha – junaka, kot ga je ustvarjala kulturna in družbena zavest pretekle zgodovine.

Osemdeseta leta napovedujejo državni in družbeni razpad, zaradi korupcije in dolgoletne neprekinjene enostrankarske vladavine FLN je država na trnih, stanje pa še poslabša padec cen nafte l. 1986. Zaradi vse slabših razmer država zmanjša financiranje filmov, kinematografe pa večinoma preda v roke zasebnikom. Ti jih zaradi nedonosnosti začnejo zapirati ali spreminjati njihovo namembnost – številni kinematografi se tako preobrazijo v restavracije, trgovine ali pa so preprosto prepuščeni propadanju. To močno zaznamuje alžirsko filmsko kulturo še danes: od nekoč delujočih več kot 400 kinematografov jih danes obratuje le še okoli 10, kar je v državi s populacijo 41 milijonov praktično nič.⁴ Ključni trenutek za sodobno Alžirijo je izbruh protestov oktobra 1988, ki so pravzaprav prve velike javne demonstracije po ljudskih vstajah proti francoski kolonialni oblasti l. 1954.⁵ Po vsej državi se na ulice podajo predvsem mladi, ki zahtevajo spremembe: konec enopartijskega sistema, učinkovit boj proti brezposelnosti in ekonomski brezperspektivnosti države. Pomembno vlogo pri protestih imajo predvsem islamisti, ki socialistični Alžiriji zamerijo izključitev vere iz državne ureditve. Protesti zahtevajo več kot 500 žrtev, nasilje pa prekine nagovor predsednika Čadlija Bendžedida, v katerem obljubi reforme: parlamentarne volitve l. 1991 so tako prvič v zgodovini večstrankarske, večino glasov pa v prvem krogu dobi Fronta islamske rešitve (FIS), ki združuje široko koalicijo muslimanskih skupin. Zaradi bojazni, da bi islamisti zmagali tudi v drugem krogu, so januarja 1992 volitve odpovedane. Predsednik Bendžedid odstopi, visoki državni svet pa prepove stranko FIS, kar vodi v dolgoletno državljansko vojno, v kateri naj bi življenje izgubilo med 100 in 150 tisoč ljudi, mnogo pa jih ostaja do danes pogrešanih.

Prepoved stranke FIS pripomore k razpadu islamistov, ki se umaknejo v gverilo, nekateri pa se zatečejo k terorizmu.

Odgovor tedanje vlade je ustanovitev milic, ponekod pa samovzniknejo vaške straže, kar prispeva k še večjemu in bolj nekontroliranemu razmahu nasilja. Islamistične skupine v začetkih napadajo večinoma ciljno: njihove tarče so politiki, novinarji, intelektualci, umetniki – med njimi tudi filmski režiserji ali preprosti obiskovalci kinematografov.⁶ V tem kontekstu je izjemen primer film **Bab El-Oued City** (1994) Mezarka Alloucha, s katerim se režiser vrača v predmestje Alžira, kjer se dogaja njegov že omenjeni *Omar Gatlatto*. Snemanje filma je potekalo v izjemno težkih razmerah, ekipa ni bila več kot en dan na istem mestu, saj bi se vsak trenutek lahko zgodil napad – v času snemanja filma je v soseski umrlo nekaj civilistov, ki so bili ujeti v streljanje dveh skupin.

Za odstiranje spomina na državljansko vojno so te podobe izjemno povedne: film se dogaja tik po protestih l. 1988, v njem pa spremljamo dva junaka, ki predstavljata trk dveh ideologij – ko eden od protagonistov sname zvočnik, preko katerega islamisti prenašajo molitve, si nakoplje njihovo jezo, četudi to stori zaradi povsem banalnega razloga: zvočnik je tako glasen, da ne more spati. Bolj od tega osnovnega konflikta je poveden širši kontekst, ki ga v filmu predstavljajo skrivnostni možje s sončnimi očali v BMW-jih. Ti so tisti, ki v sosesko prinašajo orožje in čedalje bolj očitno nadzorujejo situacijo. Film izrisuje napetost trenutka, v katerem so prebivalci mestne četrti (in v simbolnem prenosu – vsa država), tako pripadniki islamističnih pogledov kot njihovi nasprotniki, pravzaprav le figurice na šahovnici nekih večjih, nikoli identificiranih igralcev. Skrivnostnost oz. nejasnost, ki v filmu simbolno definirata začetke vojne, sta pravzaprav redek pogled – filmi, ki nastanejo neposredno po njenem koncu, pa tudi nekatere sodobnejše produkcije, prikazujejo vojno večinoma v binarni perspektivi: liberalci proti islamistom, napredek proti konservatizmu, svoboda proti zatiranju, luč proti temi, dobro proti zlu. V letih, ki sledijo, se nasilje razvname do skrajnosti (1997–1998), v tem času (1997–2002) ni posnet niti en film, ukinjeni so tudi vsi državni organi, ki skrbijo za razvoj filma.⁷

Navidezno razrešitev prinese izvolitev novega predsednika Abdelaziza Buteflike l. 1999, starega in vsem znanega

4 Pajon, L., 2021. «Il n'y a pas d'industrie du cinéma algérien, mais il y a un cinéma algérien». *Jeune Afrique*. Dostopno na: <https://www.jeuneafrique.com/1223169/culture/lyes-salem-il-ny-a-pas-dindustrie-du-cinema-algerien-mais-il-y-a-un-cinema-algerien/>, 15. 12. 2021.

5 Hussain, H., 2018. »Remembering Algeria's Black October«. *Memo: Middle East Monitor*. Dostopno na: <https://www.middleeastmonitor.com/20181005-remembering-algerias-black-october/>, 14. 12. 2021.

6 L. 1995 je bilo med snemanjem filma Azzedina Meddourja v eksploziji bombe ubitih 25 ljudi in 13 ranjenih. Uradna verzija je poročala o nesreči ob naletu na pozabljeno razstrelivo, dvomi pa so ostali, saj so režiser in njegova ekipa ves čas prejemali teroristične grožnje. La rédaction. »Tournage mortel en Algérie«. *Libération*, 4. 12. 1995. Dostopno na: https://www.liberation.fr/culture/1995/12/04/tournage-mortel-en-algerie_153095/, 17. 12. 2021.

7 Dostopno na: <http://africultures.com/structures/?no=2204>, 17. 12. 2021.

obraza FLN, ki obljubi prekinitve nasilja in narodno spravo. Sprejme državljanski sporazum, ki zagotovi izpustitev političnih zapornikov, pa tudi amnestijo za člane oboroženih skupin.⁸ Čeprav državljanska sprava prispeva k postopnemu izboljšanju razmer, krepitvi varnosti in ekonomije, ostaja temno desetletje obdobje, ki kot goreča črna luknja še danes razžira kolektivno zavest Alžirije: država ni po sprejetju sporazuma nikoli opredelila vzrokov, poiskala krivcev, se opravičila, odpustila ali zares preštela žrtev. Molk in odsotnost tako priznanja kot odpuščanja vodita k poglobljanju nikoli razrešenih sporov in bolečin; namesto državnih govorov in uradnega zgodovinjstva pa pri premisleku tega mračnega obdobja pomembno vlogo igra prav umetnost. Tako se filmi, nastali po l. 2002, dotikajo predvsem te nikoli zaceljene rane, a s podobami, ki le redko presejajo ideološke perspektive in s prstom kažejo predvsem na odsotno, šibko državo ter islamske fundamentaliste. Bolečina in občutek zagrenjenosti se v filmih večkrat prepletata tudi z vprašanjem odhoda iz države: v obdobju temnega desetletja je mnogo Alžircev zapustilo domovino in se v strahu za lastno življenje kot tudi v upanju po boljšem življenju preselilo v Evropo.

Pri tem je zanimivo opazovati močno prisoten ženski pogled – eden prvih povojnih filmov **Rachida** (2002, Yamina Bachir-Chouiki) predstavi zgodbo alžirske učiteljice, ki jo bivši učenci skušajo prisiliti, da bi odnesla bombo v šolo; zavrne jih, zato nanjo streljajo. Ko okreva, se z mamo preselita na podeželje, kjer razmere niso nič boljše: poleg prikaza zadušljivega patriarhata (dekle, ki pobegne od teroristov, oče jo zavrne, češ da je oblatila družinsko čast) se sredi idiličnega podeželja že razrašča vojna groza – na koncu filma smo priča množičnemu poboju vaščanov. Plastenje tragičnih dogodkov še poudari ideološko podstat filma, ko na koncu **Rachida** s preživeli otroki v razdejani učilnici vztraja, s pogledom, ki je utrujeno, a trmasto uprt direktno v kamero. V podobno linijo se vpisuje tudi film **Dovolj!** (Barakat!, 2006, Djamilia Saharoui). Ta na obdobje državljanske vojne gleda skozi oči dveh žensk, zdravnice in nekdanje borke v vojni za neodvisnost, ki se podata na pot reševanja zdravničinega moža – domnevno naj bi ga ugrabili teroristi. Po težki poti se izkaže, da je moža ugrabil sosed, ki je član neke teroristične organizacije – s tem razpletom film poudarja grozo, osamljenost in nezaupanje, ki se v tkivo alžirske

družbe in filmskih podob vpisujejo tudi danes. Zgodnji filmi tako prinašajo jasne ideološke linije, večinoma v klasični pripovedni strukturi in realističnih podobah, kar kaže predvsem na potrebo po odkrivanju resnice, ki je bila z državno spravo večinoma zabrisana.

Na podobno motiviko se naslanja tudi film **Papicha** (2019) Mounie Meddour, v katerem spremljamo najstnico Nedjmo, ki sredi devetdesetih s prijateljicami kljubuje grozi in naraščajočemu družbenemu konservatizmu. Naslovna junakinja se kljub situaciji, ki postaja za ženske čedalje bolj neugodna, odloči, da bo izvedla modno revijo, ki deluje kot pripovedni oprimek, skozi katerega avtorica slavi žensko telo, prijateljstvo, ustvarjalnost, svobodo telesa in duha. Film gradi na napetosti, ki se zastruje skozi prisotnost moških likov: ti so čedalje bolj agresivni in vsiljivi. Če na začetku filma še vidimo glavno junakinjo, kako se izmuzne iz študentskega doma, da bi preživela noč na zabavi, je na koncu kaj takega že povsem nepredstavljivo. Sredi filma študentski dom ogradijo z visoko betonsko ograjo, kot vizualni komentar pa delujejo tudi oblačila, ki so čedalje bolj pustih barv in zakrivajo vse več telesa. Nasilje iz besednih groženj kmalu preraste v fizično, najprej na ravni intimnih odnosov, konec filma pa sovraštvo stopnjuje vse do strelskega pohoda, ko lokalna islamistična frakcija med modno revijo vdre v dom. **Papicha**, kar v prevodu pomeni svobodna, odprta ženska, preživi – četudi v končnem trenutku filma umaknjena za domače zidove in zgolj z namigom na prihodnost in svobodo.⁹ V aktualni liniji ženskega vprašanja je film prejel prestižne nagrade, kot je francoski César za najboljši prvenec in glavno igralko, postal francoski blagajniški hit in alžirski nominiranec za tujejezičnega oskarja. Film pa je hkrati razkril, kako globoka je travma in kako trdno je zasidran molk glede temnega desetletja: alžirska vlada je še iz danes nepojasnjenih razlogov dan pred premiero odpovedala predvajanje filma v Alžiriji.¹⁰ Cenzura, ki se kot taka sicer nikoli uradno ne opredeli, se kaže tudi v siceršnjem odnosu države do filmske industrije:

9 Režiserka Sofia Djama poudarja, da je vprašanje feministične pozicije in ženskega pogleda precej kompleksno. Kot je opazovala tudi v svojem razvoju, je morala najprej preseči idejo francoskega feminizma, da je sploh lahko začela delovati v domačem kulturnem okolju – opozarja, da je nekritičen prenos zahodnega pogleda problematičen. Stefani, D., Pereira, G., 2019. »Sofia Djama and the movement to retake algerian cinema«. *Periferias*. Dostopno na: <https://revistaperiferias.org/en/materia/sofia-djama-2/>, 13. 12. 2021.

10 Le Bris, V. »L'interview de Mounia Meddour«. *Cine-woman*, 7. 10. 2019. Dostopno na: <https://www.cine-woman.fr/linterview-de-mounia-meddour/>, 15. 12. 2021.

8 Tratnik, K. »Do 22. februarja je bila za Alžirce največja težava pomanjkanje upanja. Zdaj je drugače«. *MMC*, 4. 4. 2019. Dostopno na: [https://www.rtvsl.si/svet/afrika/do-22-februarja-je-bila-za-alzirce-najvecja-tezava-pomanjkanje-upanja-zdaj-je-drugace/484361](https://www.rtvsl.si/svet/afrika/do-22-februarja-je-bila-za-alzirce-najvecja-tezava-pomanjkanje-upanja-zdaj-je-drugace/), 16. 12. 2021.

ta je še vedno podhranjena, ustvarjalci so večinoma odvisni od tujih koproducentov, pri čemer večkrat nazorno in všečno zahodnemu pogledu izbirajo tudi teme: vojna, ženski pogled, odhod/prihod v/iz Alžirije, opaziti pa je tudi večjo naklonjenost uporabi francoske alžirščine v primerjavi z arabščino.¹¹ Poleg produkcije je eden od kritičnih dejavnikov nacionalne kinematografije tudi distribucija: kinematografov po državi praktično ni, projekcije so zaradi neznanih razlogov večkrat tik pred zdajci odpovedane, zasebni televizijski kanali pa niso zavezani k prikazovanju domačih filmov – namesto tega kraljuje hollywoodska in bollywoodska produkcija. Alžirski film se tako bolj kot doma ustvarja v tujini, v prepletu različnih festivalov, razpisov in delavnic, do svojega občinstva pa pride predvsem na način piratstva, kar je v državi glavni način distribucije že od sredine 80. let, ko so namesto v kinematografe novi naslovi prihajali na VHS kasetah.¹²

Večina režiserk in režiserjev najnovejšega vala alžirskega filma je v obdobju državljanske vojne preživljala svoja zgodnja ali pozna najstniška leta v Alžiriji ali izgnanstvu; tako se podobni motivi, teme in čustvena razmerja v odnosu do spomina in vprašanja družbene sprave pojavljajo pri delu večine avtoric in avtorjev, kot so Sofia Djama, ki se je na beneškem filmskem festivalu l. 2017 predstavila s prvencem **Srečni** (*Les Bienheureux*), Karim Moussaoui, ki je vzbudil pozornost s srednjemetražcem **Pred dnevi vojne** (*Les Jours d'Avant*, 2013) in kasneje s celovečernim prvencem **V čakanju lastovk** (*En attendant les hirondelles*, 2017), ter Amin Sidi-Boumédiène s prvencem – filmom ceste **Abou Leila** (2019). Prav tako ni presenetljivo, da je večina ustvarjalcev samoukov ali šolanih v tujini, saj je glavni sistem filmskega izobraževanja v Alžiriji še vedno neformalen. Pomembno vlogo imajo zato kinoklubi: Karim Moussaoui je med ustanovitelji filmskega kluba *Chrysalide* v Alžiru,¹³ kjer delujeta tudi Sophia Djama in Hassen Ferhani, eden najpomembnejših sodobnih alžirskih dokumentaristov in eden redkih filmskih ustvarjalcev, ki se v svojih filmih odmika od neposrednih podob vojne in iz

humanistične perspektive obravnava družbeni vsakdan ljudi z roba (kritiško izpostavljena sta filma **Vrtiljak v moji glavi** (*Fi-rassai rond-point*) iz 2015, ki se dogaja v klavnici na robu Alžira, in **Cesta v Saharo, 143** (143, rue de Désert) iz 2019, ki spremlja vsakdan Malike, lastnice osamljene kavarne sredi puščavske ceste, ki pelje vse do Nigerije).¹⁴

A kljub aktivnemu in razvejanemu ustvarjanju filmskih podob se zdi, da se te na koncu zlijejo v isto linijo: sodobna Alžirija je talka lastne nepredelane preteklosti, ki filmske podobe razpira v bolečino in travmo. Za razliko od večkrat moralističnih podstat filmov, ki imajo v kontekstu državljanske vojne za antagonist predvsem islamske teroriste, se že omenjeni *Abou Leila* Amina Sidija-Boumédiène zdi kot olajšanje, četudi so tako podobe kot zgodba veliko bolj eksplisitne in krvave kot v drugih omenjenih naslovih.

V filmu spremljamo prijatelja iz otroštva, ki se podata na iskanje terorista Abou Leile v notranjost države. Kmalu se izkaže, da eden od njiju, ki ga spoznamo samo kot S., trpi za duševnimi motnjami in je potencialno nevaren. Kljub opozorilom Lotfi s S.-jem nadaljuje pot proti jugu, globoko v puščavo, saj je S. od neznanu kje prejel namig, da naj bi se tam skrival Leila. Perspektiva ves čas prehaja od enega do drugega protagonista, dokler nas kamera skozi izpraznjene puščavske pokrajine ne pripelje do roba resničnosti: skupaj s S.-jem namreč izgublamo občutek za meje med sanjami, blodnjami in realnostjo, s simbolnimi odmiki prehajamo med časom in prostorom. Te simbole predstavljajo živali: nedolžna ovca, ki bi jo moral kot otrok S. ubiti, da bi očetu dokazal svojo moškost, ali leopard, ki se v S.-jevih očeh spremeni v Abou Leilo. A tudi Lotfi se izkaže za nezanesljivega pripovedovalca – kmalu se opijani, kar je točka v filmu, ko gledalec skorajda povsem izgubi tla pod nogami. Blodnje se stopnjujejo. Zdi se, da je v sanjah S. z mačeto pobil družino v hotelu. Pobegne v puščavo, kjer ga rešita dva Berbera in fotografinja. Praznina puščave se nenedoma razpre v preteklost, iz katere skozi Lotfijevo zaključno pripoved izvemo, da je bil na začetku vojne S. navaden policist,

11 Beurdeley, L. »Les multiples paradoxes du cinéma algérien«. *Aerion*24, 13. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.aerion24.news/2021/10/13/les-multiples-paradoxes-du-cinema-algerien/>, 14. 12. 2021.

12 Ayache, S. »En Algérie, l'impossible réhabilitation des salles de cinéma«. *Le Monde*, 20. 7. 2021. Dostopno na: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/07/20/en-algerie-l-impossible-rehabilitation-des-salles-de-cinema_6088942_3212.html, 15. 12. 2021.

13 »L'Algérie, un pays sans cinémas (ou presque)«. *Cinépsis*, 5. 2. 2018. Dostopno na: <http://www.cinepsis.fr/lalgerie-un-pays-sans-cinemas-ou-presque/>, 15. 12. 2021.

14 Zaradi težavnosti produkcije, kot jo zahtevajo igrani filmi, se je po l.

2010 razcvetel predvsem dokumentarni film. V tem poleg Ferhanija najdemo mnogo mlajših imen, od katerih se družbenih travm subtilno dotika Djamel Kerker s filmom **Atlal** (2016). Skozi uvodne arhivske posnetke se avtor vrne nazaj v pokrajino svojega otroštva, od koder je njegovo družino pregnala vojna, v intervjujih z domačini treh generacij pa pretrese utopično zgodovino socializma, grozljivo realnost državljanske vojne in vsakdan mladih, ki svojo prihodnost vidijo v prebegu v tujino. Omeniti velja, da so vsi omenjeni filmski ustvarjalci med seboj močno povezani in pri projektih nastopajo v različnih vlogah, kot producenti, scenaristi, snemalci itd.

Papicha (2019)



ki mu je službo priskrbel Lotfi, sam pripadnik antiterorističnih enot. S. je bil priča atentatu – Abou Leila, ki je tudi sam prvič ubijal, kot je razvidno iz njegovih negotovih gest v uvodu filma, je med begom streljal na njihovo policijsko enoto in ubil S.-jevega partnerja. A kljub vizualnim in pripovednim fragmentom, ki se spletejo v zaokroženo pripoved, ostanemo na koncu filma še vedno na začetku – z Lotfijem sredi puščave, v kateri ni več nobenega oprimka realnosti: v daljavi izgine S., iz peska Lotfi potegne pištolo, njegova pripoved, poročilo policistu, ki preiskuje primer, se konča s premolkom – z zatemnitvijo zaslona.

Usodo protagonistov v filmu tako neposredno določa vojna, vendar avtor pri tem ne išče posameznih krivcev. Prav tako ne zavzema nobene strani: tako terorist kot policista so prikazani kot žrtve velike norosti, ki se je razrasla čez vso državo (do odrešilnega strela pištole – kam: v praznino ali v lastno glavo? – v filmu nikoli ne pride). Občutek zagrenjenosti in moraliziranja, ki večkrat zaznamujeta alžirsko povojno produkcijo, presega film tudi na vizualni ravni, s prijemi grozljivke in elementi simbolnega – ti se v blodnjah protagonistov kažejo

kot plešoči kazalci na kompasu zgodovinske resnice, ki se ves čas izmika. Poimenovanje »temno desetletje« ima tako več pomenov: temna in nečloveška niso bila zgolj dejanja, zatemnjena sta ostala tako spomin kot resnica tistega časa – kot pravi Djamel Kerkar v enem od intervjujev, v svojem dokumentarcu **Atlal** (2016) namerno ne pojasni, kaj je »temno desetletje«, saj njegove resnice nihče ne pozna.¹⁵ In prav iskanje resnice, ki bi lahko zacelila rane, se kaže kot ena osnovnih premis sodobne alžirske kinematografije.¹⁶ ■

15 Speno, J. »Atlal n'est pas un lieu de mémoire mais raconte les mémoires d'un lieu': Entretien avec Djamel Kerkar«. *Diacritik*, 14. 3. 2018. Dostopno na: <https://diacritik.com/2018/03/14/atlal-nest-pas-un-lieu-de-memoire-mais-raconte-les-memoires-dun-lieu-entretien-avec-djamel-kerkar/>, 16. 12. 2021.

16 To bi lahko razumeli z ironijo: podobno je tudi Francija vojno za neodvisnost Alžirije potlačila, saj je pravzaprav sploh ni imenovala vojna, cenzura pa je poskrbela, da so bile njene podobe za dolgo umaknjene iz kolektivne zavesti: alžirska vojna je bila priznana šele l. 1999. Zamere med Alžirijo in Francijo v tem kontekstu še danes niso razrešene. Dostopno na: <https://www.jeuneafrique.com/1223169/culture/lyes-salem-il-ny-a-pas-dindustrie-du-cinema-algerien-mais-il-y-a-un-cinema-algerien/>, 15. 12. 2021.

Peresa: Nenameren in estetski upor proti percepciji revščine, kot jo narekuje egiptovska država

ADHAM YOUSSEF

Med predvajanjem egipčanskega filma **Peresa** (Feathers, 2021, Omar El Zohairy) na mednarodnem filmskem festivalu v El Gouni sta dva hipernacionalistična igralca iz Egipta, ki pogosto igrata obveščevalce v vohunskih filmih, odkorakala iz dvorane. Kasneje sta film obtožila pikazovanja revščine v Egiptu in »pokvečenja ugleda Egipta v mednarodnih vodah«.

Vse od leta 2014 je Egipt ujet v rokah policijske države, kjer sta vojska in policija prevzeli nadzor nad vsemi vodilnimi vladnimi pozicijami in civilno družbo. Sindikate, medije, tisk in politične stranke na pol nadzoruje država, kar je povzročilo zaprtje javne sfere.

Ne da bi si film sploh ogledalo, je na ducate osebnosti in institucij, ki podpirajo državo, podprlo obtožbe in pozvalo k bojkotu filma in kaznovanju režiserja – samo zato, ker je v svoji zgodbi kot pripovedno sredstvo uporabil revščino, četudi ta sama po sebi ni politična. A film se dotakne več boleznih sodobne egipčanske družbe.

Film Omarja El Zohairyja, ki je pobral kritiško nagrado v Cannesu, pripoveduje zgodbo o lumpenproletarski družbi v umazanem in prašnem mestu, ki spominja na zapuščeno skladišče.

Družino sestavljajo glasen, patriarhalen delavski oče, poražena, tiha mati in trije otroci. Postavljaški oče priredi rojstnodnevno zabavo in povabi prijatelje in družino, vendar ga najeti čarovnik, ki uporabi napačen urok, spremeni v piščanca.

Armada z eno samo vojakinjo

Skozi ves film ženo pestijo hude težave. Ostala je sama s tremi otroki, dolgom, najemnino in bolnim piščancem – ki je obnem njen mož. Nenadoma se mora spopasti z nadlegovanjem

s strani domnevnih prijateljev, ki naj bi njej in njenim otrokom pomagali, hkrati pa od nje pričakujejo hvaležnost. Spopada se tudi z birokracijo, ki močno spominja na dejansko stanje birokracije v Egiptu, ko mora moževega šefa prepričati, da je mož bolan, da bi dobila njegovo pokojnino. Poda se tudi na policijsko postajo, kjer pa jo nemudoma odslovijo, kar pa je še ena specialiteta, ki jo egiptovski organi pregona radi postrežejo državljanom. Odpravi se celo k vraču, da bi izničila ponesrečeni urok rojstnodnevega čarovnika.

Vizualno film ne prikaže sodobnega Egipta kakršen je, vendar pa ponazori razkroj bivalnih pogojev in moralnih ter družbenih vrednot. Nazadnje ženo na cedilu pusti večina sorodnikov. Preveč je ponosna, da bi prosila za denar. Več prizorov v filmu se osredotoča na predajanje denarja: od stranke k vodji, od računovodje k delavcu in od žene k veterinarju, kar sugerira težnjo, da se vsaka vrednota pretopi v izmenjavo denarja. Skozi film žena naleti na solidarnost pri nekaterih sodelavkah in sosedah, nikdar pa pri svoji ali moževi družini, ki jo samo izkoriščajo za lastni užitek.

Čeprav za Zohairyjev film ne moremo reči, da se odvija v nekem točno določenem časovnem kontekstu, boj žene, ki jo igra naturščica Damiana Nassar, osvetljuje številne probleme, s katerimi se srečujejo ženske v sodobnem Egiptu. Protagonistka, ujeta med nasilnim možem in trpko realnostjo spolnih zlorab in seksizma, da glas mnogim egipčanskim ženskam, četudi ji je danega le malo dialoga. Film namreč sugerira, da so možje lahko tako nesposobni kot piščanci, medtem ko morajo ženske preživeti v sovražnem okolju brez socialne zaščite, pokojnine, zdravstvenega zavarovanja in zakonov, ki bi jo zavarovali pred spolnimi zlorabami.

Kraj dogajanja kot protagonist

Zohairyjev film je črna, absurdna komedija. Po nesreči družina zanj okrivni čarovnika, ki prosi za nekaj časa, da bi popravil storjeno škodo. Resnobna mimika in dialog doprineseeta k nedoločni mešanici črne komedije, ki je servirana v omejenih kadrih. Večina prizorov je posnetih s *steadicamom*, ki like prisili v prostorsko omejeno interakcijo, ta pa deluje kot igrana skrita kamera. Toda nadrealistična pripoved utrdi dramatično plat filma. Igralci namreč niso profesionalci, temveč naturščiki, ki so trenirali z režiserjem, kar ustvari iluzijo trdovratnega realizma in prispeva k tesnobi.

Lahko bi rekli, da so v filmu trije glavni liki: žena, piščanec in kraj dogajanja. Slednji ključno prispeva k zgodbi, saj skozi prostore dogajanja spoznamo osebnost ženske in njeno trpljenje. Uničeno, umazano, primitivno stanovanje. Nagneten in neprijazna pisarna, kjer plača zamujeni dolg. Mrčesa polna kavarna, kjer se sreča z vračem. Vso njeno soseščino sta načela zob časa in vlaga.

Prostori ustvarijo abstraktno podobo, prekrito s prahom in gostim dimom – takšni sta celo bolnišnica in veterinarska ambulanta, kamor ženska pripelje piščanca, potem ko ta zboli. Film se začne in konča z distopičnimi podobami, ki delujejo postapokaliptično; znak, da je likom morda uspelo pobegniti pred enim izzivom, vendar sam kraj ostaja izvor vse mizerije.

Oporekanje upodabljanju revščine, kot ga prikazuje egiptovska država

Zatrdimmo lahko, da je revščina v *Peresih* zgolj estetske narave – le ena od mnogih pasti, ki se jim morajo liki izogniti, da preživijo. Tuš, ki pušča, pokvarjena kanalizacija, razrite ceste, mastne stene doprinesejo k mračnemu in zastrašujočemu videzu, ki ga ne najdemo v od vlade sponzoriranih propagandnih videih ali razkošnih TV serijah, kjer vsi liki živijo v ograjenih stanovanjskih skupnostih.

Eden od jeznih komentarjev, uperjenih v film, trdi, da film izkrivlja egipčansko realnost navkljub vladnemu naprežanju, da bi omejila revščino. Leta 2021 je po podatkih OZN 30,6 milijonov ljudi v Egiptu živelo v revščini. To številko državni uradniki pozabijo omeniti, ko opravičujejo reze v zdravstvu, izobraževanju in pri subvencijah za hrano.

A vendar je Zohairyjeva verzija revščine preveč za egipčansko državo, ki se že od leta 2013 trudi olepšati svoj ugled in promovira turizem ter cvetoči vojaški in nepremičninski trg s previdno ubesedenimi kampanjami. Film *Peresa* je tako nenamenoma izzval podobo, ki jo je za Egipt leta 2021

oblikovala vlada, in se posledično znašel pod obtožbami, da se je avtor za tisoče evrov prodal v zameno za »širjenje pokvečene slike o državi po svetu«. Komercialno predvajanje filma so po domači premieri 23. decembra premaknili na 2022.

Odziv države kaže na to, v kolikšni meri je svoboda govora in ustvarjalnosti nazadovala v Egiptu. Vsi kreativni procesi in produkcije morajo ustrezati vladnim pričakovanjem. V Egiptu je spričo različnih obtožb, ki zajemajo vse od »širjenja dezinformacij« in nelegalnega demonstriranja, pa do kritiziranja režima v tisku ali na družbenih medijih, v zaporih na tisoče ljudi.

Večina egiptovskih medijev ter televizijske in filmske produkcije so zdaj v lasti podjetji, ki pripadajo generalni obveščevalni službi (GIS), vladnemu uradu za tajno službo. Ta omejuje in cenzurira vsako vsebino, ki ni v skladu z direktivami režima.

Medtem ko se je filmu Omarja El Zohairyja uspelo izmuzniti, sicer z jeznimi nacionalističnimi izjavami in grožnjami, se nekaterim drugim filmom ni. Film Tamerja Al-Saida, **Zadnji dnevi mesta** (Akher Ayyam el-Madinah, 2017), je bil izključen iz mednarodnega filmskega festivala v Kairu, policija pa je fizično preprečila nekatere zasebne projekcije. Poleg tega komisija za cenzuro še vedno ni odobrila komercialnega predvajanja filma. Komisija za cenzuro ostaja v Egiptu, državi, ki je kot ena prvih na svetu filme predvajala že leta 1897, aktiven organ. *Zadnji dnevi mesta* je po pričevanju režiserja, ki je na filmu delal osem let, filmska oda staremu Kairu, ki poskuša ujeti režiserjevo odtujenost in ljubezen do tega mesta. ■

Arab in Tarzan Nasser

»V Gazi ni kina, je pa vojna«

PETRA METERC

Brata Ahmed Abu Nasser in Mohamed Abu Nasser, palestinska režiserja z umetniškima imenoma Arab in Tarzan Nasser, sta bila že v otroštvu zaljubljena v film in kaj kmalu sta se odločila, da bosta nekoč tudi sama snemala filme. Pozornost mednarodnega občinstva sta prvič vzbudila s kratkim filmom **Barvito potovanje** (Colorful Journey, 2010), ki je bil prikazan na mednarodnem festivalu v Rotterdamu, kasneje pa še s celovečernim prvencem **Dégradé** (2015), ki je bil prikazan na Tednu kritike v Cannesu. **Gaza Mon Amour** (2020) je njun drugi celovečerni film.

Protagonist filma *Gaza Mon Amour* je šestdesetletni ribič po imenu Issa. Issa sanja o srečni ljubezni, hkrati pa ima dovolj sestričnih vtikanj v njegovo življenje, ki ga ves čas opominjajo, da je samski. Zdi se, da je za Isso idealna priložnost za ljubezen prav tako samska Siham, ki dela kot šivilja na lokalni tržnici. Ko se med ribolovom v mrežo zaplete starodavna figura Apolona, je to za Isso znak, da končno zbere pogum



Arab in Tarzan Nasser, foto: osebni arhiv

in Siham prizna svojo naklonjenost. Ta nenavadna najdba, skrbno skrita v hiši glavnega junaka, mu hkrati povzroči nepričakovane težave in vrsto tragikomičnih zapletov. Brata Nasser dogajanje svojega filma znova umestita na območje Gaze, kjer se, kot trdita, lahko tudi najbolj preprosta situacija v trenutku spremeni v kar najbolj zapleteno. V filmu je prikazana kaskovska birokracija življenja pod izraelsko okupacijo, kjer se zdi, da ni prostora za preprosto

romantiko, vendar pa ima Issa o tem drugačno mnenje.

Z bratoma Nasser smo se septembra pogovarjali na festivalu Off Camera v poljskem Krakovu, kjer je film prejel nagrado mednarodnega združenja filmskih kritikov Fipresci.

Kako sta začela s filmskim ustvarjanjem?

Arab Nasser (AN): Že od malih nog sva bila navdušena nad filmi in televizijo.

Želela sva biti režiserja ali igralca v Gazi, vendar tam ni filmske industrije in kina. Prvič sva skupaj ustvarila nekaj umetniškega, ko sva zasnovala projekt s filmskimi plakati, a to ni bilo ravno tisto, kar sva želela. Na plakatih sva bila sama v vlogah filmskih junakov. Po tem sva se odločila – zakaj ne bi posnela filma. Takrat je bil film za naju zelo naivna ideja (v tistem času so nama bili vseč vesterni: zaradi likov, obleke, klobukov, orožja ...), zato sva si rekla, da morava posneti kratki film.

Tarzan Nasser (TN): Če pogledate najino ozadje, prihajava iz zelo preproste družine, iz begunskega taborišča Jabaliya v Gazi. Tam je lahko sanjati, težko pa je tem sanjam slediti ali jih uresničiti. S svojo strastjo sva se ukvarjala že od mladih nog. Ko sva naredila prvi projekt, sva korak za korakom začela spoznavati film od zunaj, saj v Gazi lahko gledaš samo tisto, kar vidiš na televiziji, gledaš egipčanske ali indijske filme, pri čemer gre večinoma za komercialna dela. Potem sva spoznala najinega učitelja, ki je študiral film v Sankt Peterburgu, in rekel nama je, da morava gledati Andreja Tarkovskega, zato sva gledala Tarkovskega. Tarkovski naju je pripeljal do Bergmana, Bergman naju je pripeljal do Kiesłowskega itd. Začela sva gledati in brati vse o filmu. Postopoma sva se začela zavedati, kaj želiva postati, kaj želiva delati. V Gazi ne moreš študirati filma, od leta 1987, kar je eno leto pred najinim rojstvom, v Gazi ni niti kina. Prav tako film tam ni zares pomemben; leta 1987 se je namreč začela prva intifada, po kateri so se konflikti ves čas nadaljevali.

Lahko povesta kaj več o vajinem prvem projektu?

TN: Prvi film je bil dolg okrog šest ali sedem minut, bil je del projekta

Gazawood, ki je govoril o filmih v Gazi. S projektom sva želela spregovoriti o tem, da v Gazi ni kina, je pa vojna. Projekt je obsegal dvajset filmskih plakatov, ti pa so odslikavali dvajset vojn, ki so potekale v Gazi. Preden Izraelci začnejo vojno, to vojno vnaprej poimenujejo. Ko v Gazi preberemo ta imena, dobimo občutek, da gre za filme, ki bi jih lahko gledali. Zato sva naredila kratki film, osnovan na enem od najin filmskih plakatov. Za projekt sva prejela nagrado za mlade palestinske umetnike, zelo prestižno nagrado.

AN: Drugi kratki film sva posnela, potem ko sva leta 2011 zapustila Gazo. Toda med 2007, ko sva se prvič srečala s filmsko industrijo, in 2011, ko sva odšla, sva posnela veliko dokumentarcev za televizijo in podobno, kar je pomenilo vajo. Imela sva občutek, da morava vaditi. Nisva želela biti kot drugi, želela sva imeti svojo vizijo, lasten karakter, zato sva najprej vadila ob delu za različne televizijske kanale in nevladne organizacije. Ker v Gazi ni filmske industrije, moraš biti hkrati režiser, snemalec, producent, vse. In tako sva se tudi priučila obrti. Danes se mi zdi, da so bila ta tri ali štiri leta vaje boljše kot osem let študija na univerzi, saj na ta način vadiš, spoznaš probleme, dobro se znajdeš pri iskanju alternativ in tako dalje ... Najin drugi film sva posnela v Jordanu; ta ima naslov **Condom Lead** (2013). Poslala sva ga na festival v Cannes, kjer je bil tudi prikazan, in to je bil najin drugi velik korak. Nato sva leta 2015 posnela svoj prvi celovečerec *Dégradé*, ki je bil prav tako prikazan v Cannesu, na Tednu kritike. V njem dve frizerki in deset strank različnih starosti in ozadij preživijo dan v frizerskem salonu, kjer so ujete, medtem ko zunaj poteka oborožen konflikt. Pet let pozneje sva posnela *Gaza Mon Amour*.

Kaj vaju je navdahnilo, da sta posnela film *Gaza Mon Amour* – kako sta idejo razvijala?

AN: Najina prva ideja je bila, da posnameva ljubezensko zgodbo, prepričljivo ljubezensko zgodbo o tem kraju in teh ljudeh. Zakaj prepričljivo? Ker situacija v tem kraju ni enostavna in vsak, ki jo pozna, vidi predvsem to. Tradicionalno to pomeni tudi, da je zaradi te situacije ljubezenska zgodba običajno zares težka. Drugi del ideje za film je navdahnila resnična zgodba o palestinskem ribiču, ki je v morju leta 2013 našel kip boga Apolona. Ti dve zgodbi sva želela združiti, tudi zato, ker se, če rečeš, da boš posnel ljubezensko zgodbo, to ne zdi dovolj zanimivo, zato sva v scenarij vključila še zgodbo o kipu Apolona.

TN: Zavaljo produkcije sva za scenarij morala uporabiti zgodbo o kipu, da bi lahko povedala ljubezensko zgodbo, in ta je v resnici tista, ki je pomembna.

AN: Vse odkar sva začela s filmskim ustvarjanjem, sva se želela osredotočiti na vsakdanje življenje ljudi iz Gaze, mesta, v katerem sva se rodila in kjer živiva. Želela sva govoriti o resničnem vsakdanu, ne da bi vanj na vsak način vsiljevala trpljenje. Po letošnjem oboroženem konfliktu se mi zdi že povsem smešno, da bi moral ljudi prepričevati, da smo resnično žrtve izraelske okupacije, saj to lahko izveste iz medijev, če izberete prave – tiste, ki govorijo resnico in so uravnoteženi. Vendar pa v Gazi obstaja tudi velik del življenja, ki ga ljudje ne poznajo. Ne posneti ljubezenske zgodbe, ki se dogaja v Gazi, bi bilo, kot da bi rekli, da se ljudje v Gazi ne morejo zaljubljati, to pa bi pomenilo, da jih nimamo za ljudi.

Že res, da je življenje težko, toda življenjska energija v Gazi je neverjetna in sam takšne energije nisem videl nikjer na svetu. To je tisto, kar želiva

povedati z najino umetnostjo. Da so tam ljudje, ki si zaslužijo normalno življenje. Zato sva se odločila za ljubezensko zgodbo.

Se vama zdi, da je s produkcijskega vidika od vaju pričakovano, da se film ukvarja z okupacijo?

TN: Gledalci od tega mesta nedvomno nekaj pričakujejo, producenti pa se zanašajo na to, kar gledalci želijo videti. Že prav, ljubezenska zgodba – kaj pa streljanje, obleganje, bombardiranje, trpljenje? Želijo si nekaj od tega, saj je po tem ta kraj poznan od zunaj. Samo ljubezenska zgodba ... mislim, da to ne bi šlo. Najini producenti verjamejo v naju, a hkrati potrebujejo tudi nekaj, kar bo prineslo denar za film. Tako sva našla zgodbo o kipu, ker se ujema z ljubezensko zgodbo, saj je Apolon bog ljubezni, bog lepote. Petnajst let se nihče ni zmenil za obleganja v Gazi. Potem pa se iz morja v Gazi pojavi Apolon in kar naenkrat vsi poročajo o njem: *Guardian*, *Time*, vsi veliki mediji so prišli v Gazo, da bi govorili o tem. Zame je to smešno. Tam ljudje ves čas umirajo. Med vojno leta 2014 je v Gazo prišlo veliko organizacij, ker živali v živalskem vrtu niso imele dobrih pogojev za življenje. Seveda je to v redu, rad imam živali in vedno bom na njihovi strani. Toda kaj pa ljudje, te druge živali? Mar nimajo pravice imeti dobrih pogojev za življenje?

AN: Nočeva posneti še enega filma o istem trpljenju, ga ponuditi istemu občinstvu, ki joče iste solze, in to je to. Tega nočeva.

Zakaj ste se odločili upodobiti ljubezensko zgodbo para starejše generacije?

AN: Vsi najini prijatelji so te starosti, počutiva se bolj kot stara generacija. Čutiva, da prav to generacijo poznavata.

Če pogledate Isso, glavnega junaka, je star skoraj toliko, kot je star konflikt v Gazi. Videl je Nakbo, videl je vojno leta 1967, prvo intifado, drugo intifado in tako naprej ... Starejši ljudje imajo izkušnje. Mlajša generacija je izgubila vsakršno upanje. Vidijo le en del konflikta, vidijo samo najtežji del. Za tiste, ki so odrasčali po letu 1995 ali 2000, je res težko. V življenju niso videli ničesar drugega kot konflikt. Samo pobegniti si želijo, tako kot tisti lik v filmu, samo pobegniti hoče, po morju, kakorkoli, kamorkoli. Starejša generacija še goji upanje, čuti, da je tu še vedno prihodnost. Zato sva upodobila starejši par.

Kako sta izbrala glavne igralce?

AN: V prejšnjem filmu sva sodelovala s Hiam Abbass in Maiso Abd Elhadi, ki tu nastopata v glavnih ženskih vlogah, saj sva že takrat uživala v delu z njima. Težava je bila, kako izbrati lik Isse, saj sva si želela moškega, ki je hkrati močan in šibek, občutljiv in neobčutljiv, mešanica mnogih občutkov, hkrati pa nisva želeli izbrati kakšnega dobro poznane igralca iz Palestine, saj bi lahko potem njegov lik izpadel kot kliše – kliše starega ljubimca. Isso sva iskala dve leti ali tri. Ko nama je Hiam povedala za igralca Salima Dawa in sva ga preverila, sva takoj vedela, da je popoln za lik Isse. To so namreč liki, ki jih dobro poznavata, govoriva o najini mami, očetu, sosedih, zares jih poznavata, to so najine reference.

Ta film sta posvetila svojemu očetu, kot je navedeno na koncu.

AN: Ja, prejšnji pa je bil posvečen najini mami. Številni aspekti glavnega junaka Isse so podobni najinemu očetu. Najin oče je romantik, rad poslušata glasbo, ima močne in šibke strani. Tudi Siham je v filmu nekoliko podobna najini

materi. Preprosta je, toda močna, skrbi za svoje otroke, želi jih videti srečne. Njena hči je kot moj mlajši brat. Nikoli ne razumeš, kaj točno hoče, nikoli ne veš, kakšna je strategija v njegovih možganih ... Issina sestra je kot moja teta, veliko govori, želi imeti nadzor nad vso svojo družino, svoj nos želi vtakniti v vse. (*smeh*) To so različni sloji te zgodbe, vendar gre za običajne ljudi.

Veliko situacij v filmu je izjemno humornih.

AN: Humor je neke vrste orožje prebivalcev Gaze. Ko ni v njihovi moči, da bi določene stvari spremenili, se temu smeji. Ko imajo ljudje le štiri ure elektrike na dan, ne morejo nič drugega, kot da se temu nasmejijo.

Kaj pa je bil najtežji del snemanja tega filma?

AN: Vse skupaj. Snemali smo v Jordaniji, v begunskem taborišču, bilo je res težko. Filmu smo skupaj s producentom odobrili začetek snemanja, še preden smo imeli celoten proračun, ker sva se tako veselila snemanja. To je bila najboljša možna odločitev, ki sva jo sprejela, saj se je, ko smo končali s snemanjem, zgodilo zaprtje zaradi pandemije. Potem pa je film pristal na Beneškem filmskem festivalu. Če bi še malo čakali, morda filma še vedno ne bi posneli. Veliko je bilo tudi dela z igralci, potreben je bil čas, da so prevzeli izgovorjavo prebivalcev Gaze itd.

Izjemna je bila vsa ekipa, od tistega, ki je kuhal kavo, do tistih, ki so delali zelo pomembne stvari, vsi so resnično verjeli v ta film. Brez njih tega filma ne bi mogla posneti.

Glede na to, da oba stopata v režiserske čevlje, me za konec zanima: kako poteka vajino delo skupaj?

TN: Kot prvo se ves čas prepirava. Ves čas se prepirava o zelo majhnih podrobnostih, potem pa mora eden od naju stopiti korak nazaj. Skupaj piševa,

skupaj delava čisto vse. Ob prepiranju izgubiva veliko energije, a glede osnovne strukture se strinjava. Prav tako nama vzame veliko časa, ker veliko

stvari narediva sama, z rokami, stvari v stanovanjih najinih likov in tako naprej. Toda pomembno je, da imava ves čas eno samo, skupno vizijo. ■



Gaza. Mon Amour (2020)

Postajati: Majhen korak za pravice žensk v Savdski Arabiji, a velik za opolnomočenje žensk v filmskem svetu

ADHAM YOUSSEF

Dejstvo, da Savdska Arabija podpira produkcijo filmov ženskih avtoric, ne spere krvave zgodovine zlorab človekovih pravic in diskriminacije nad ženskami v državi.

Ali bi filmi morali spremeniti svetovni nazor nekega naroda? Ali pa bi morali filmi spremeniti, kako ljudje prikazujejo sami sebe? V projektu **Postajati** (Becoming, 2021), ki je omnibus petih kratkih filmov, režiserke Hind Alfahhad, Jowaher Alamri, Noor Alameer, Sara Mesfer in Fatima Al-Banawi položijo moč in svobodo v roke ženskih likov v njihovih filmih.

Diskusije, ki se vnamejo o filmih z Bližnjega vzhoda in Severne Afrike, se pogosto namesto o dejanskem filmskem izdelku vrtijo okoli pogojev njegove produkcije. Taka retorika, ki spremlja film, ter teatralnost in PR, ki gresta onkraj predvajanja filma, z osredotočanjem na kontekst vizualnemu delu odvzamejo kreativnost ter omejuje način, kako publika dojema film.

Pogosto slišimo opise, kot so »tunizijski film o spolni zlorabi«, »iranska zgodba o vladnih usmrčitvah«, »kurdski film o ženski militantnosti«, »sirijski film o ženski seksualnosti«. Pri filmu *Postajati* obstaja tveganje, da se bo govorilo samo o ženskih pravicah. Vendar bi morala diskusija preseči to retoriko in se poglobiti v tehnike, načine pripovedovanja in filmske vplive, ki so jih režiserke uporabile, da bi povedale svojo zgodbo. Pričakovati je, da bo film požel uspeh tako pri publiku kot na institucionalni ravni, pa tudi v nearabsko govorečem svetu.

Film sestavlja pet zgodb o petih različnih ženskah različnih socialnih razredov, izobrazbe in družbenega miljeja. Osramočena mati na poroki srednjega razreda; nesrečna

delavka, katere mož ni nikoli doma; privilegirana karieristka, ki živi v elitni soseski v Riadu; izobrazena farmacevtka, ki v obupu poseže po tradicionalnih zeliščnih zvarkih, da bi zanosila; stara beduinka, travmatizirana zaradi izgube hčere; nerodna in sramežljiva najstnica, ki je pravkar dobila prvo menstruacijo. Vse vzamejo svojo usodo v svoje roke.

V filmu je do neke mere opaziti patriarhat v družbi, a ne skozi prizmo vladne politike in ekonomije. Vendarle pa so ženski liki, pa naj bodo žrtve ali zmagovalke, tisti, ki prevzamejo nadzor nad pripovedjo. Prav to pa je tisto, kar na savdski filmski sceni počnejo režiserke *Postajanja*.

Režiserke v filmu dekonstruirajo različne tabuje in humanizirajo raznorazne negotovosti, s katerimi se spopadajo liki. In kar je najpomembneje, to dosežejo, ne da bi fetišizirale nebelske ženske, saj tabujev ne prikazujejo kot probleme, ki se tičejo samo Savdske Arabije. Tako denimo v petem filmu najstnico pograbi panika ob prvi menstruaciji, vendar ne zato, ker živi v Savdski Arabiji, pač pa zato, ker je adolescentka, ki se le stežka pogovarja s svojo mamo.

Filma se ob njegovem edinstvenem dostopu do intimnih zgodb ne sme razumeti kot pogleda kamere, usmerjenega v eksotična, nenavadna in prepovedana mesta, kjer ženske ne skrivajo obrazov in teles – mesta, ki pogosto napajajo fantazije orientalističnih umetnikov (in umetnic) o tem, kaj naj bi vzhodnjaške ženske počele v teh skritih prostorih. Prav nasprotno, vizualno unikatnost tega omnibusa gre razumeti kot trud, da bi kamera te prostore dosegla in prikazala njihove zgodbe.

Bolj kot korak vladnih kulturnih institucij, v katerih najverjetneje dominirajo moški, k liberalizaciji konservativne



družbe, lahko film razumemo kot korak k večji avtonomiji žensk pri pripovedovanju lastnih zgodb. To pa ne opolnomoči zgolj njih samih, pač pa tudi druge ženske.

Ker je film nastal v produkciji Mednarodnega filmskega festivala Rdečega morja, ki je poskrbel tudi za njegovo promocijo, festival pa je eden od projektov vladnega ministrstva za zabavo, se film *Postajati* lahko zdi kot kulturni produkt, katerega namen je prikriti savdske zlorabe nad ženskami, političnimi aktivistkami in aktivisti, zagovornicami in zagovorniki človekovih pravic in LGBT skupnostjo.

Mednarodni filmski festival Rdečega morja razpolaga z velikimi sredstvi in kapitalom, s katerimi lahko najamejo največje talente filmske industrije in najboljše programske vodje ter na projekcije in festivalske dogodke pripeljejo najboljše kritičarke in kritike, režiserke in režiserje ter filmske zvezde. Vendar pa je potrebno takšne kulturne produkte in dogodke vzeti pod drobnogled.

Lahko bi rekli, da je film, ki so ga ustvarile Alfahhad, Alamri, Alameer, Mesfer in Al-Banawi, rezultat dolgoletnega

truda, krvi, potu in solza aktivistk in aktivistov na področju človekovih pravic in feminizma ter novinark in novinarjev in blogerk ter blogerjev, ki se bojujejo za to, da bi marginalizirani ljudje lahko svobodno povedali svoje zgodbe. A še bolj prav je, da se ob tem filmu osredotočimo na nadarjene ženske, ki jim je uspelo priti do filmske izobrazbe. Naj bo to poklon vsem režiserkam, scenaristkam, igralkam, režiserskim asistentkam, vodjem kastinga in celotni filmski ekipi, ki je tako pomembnemu filmu omogočila, da je ugledal luč sveta. ■

Mohamed Diab

»[...] to je mogoče samo v znanstveni fantastiki ... in v Palestini«

ŽIGA BRDNIK

Egiptovski režiser Mohamed Diab na svetovni premieri filma **Amira** (2021) septembra v Benetkah, ko je nastal intervju z njim, še ni slutil, kakšen vihar ga čaka. Film je družinska drama o palestinskem dekletu Amiri, ki je bila spočeta na zelo nenavaden način: z iz zapora pretihotapljeno spermo, saj je njen oče politični zapornik v enem izmed izraelskih zaporov. Odnosi v družini se začno zapletati, ko Amirina mati ob poskusu druge zanositve izve, da je njen zaprti mož neploden, kar vrže sum predvsem nanjo in Amiri povzroči globoko krizo identitete. Ko izve, da je njen biološki oče izraelski paznik, ki je očitno prestregel pošiljko sperme in jo zamenjal s svojo, se znajde v veliki nevarnosti in pred izločitvijo iz družbe, ki je zaradi dolgoletne izraelske okupacije zaznamovana s sovraštvom.

Tovrstno tihotapljenje sperme je dejanska praksa, s pomočjo katere so po doslej uradno znanih podatkih spočeli 98 palestinskih otrok. A gre pri tem za pomemben politični in tudi verski



ritual, ki mu na obeh straneh prisostvujejo priče in je potrjen celo s fatvo, dekretom enega izmed religioznih vodij islama. Ker se je Diab s svojo ekipo občutljive teme očitno lotil s precej umetniške svobode, kar je v intervjuju tudi sam priznal, je sprožil burne odzive v palestinski javnosti. Vodja komiteja za zadeve palestinskih zapornikov Qadri Abu Baker je film označil za »žalitev dostojanstva zapornikov«, zaporniki sami pa so se oglasili z izjavo, v kateri

so Diabu prepovedali, da bi se ukvarjal s to temo, »ki se ga ne tiče«, pri čemer niti ne pozna resničnega življenja v zaporu. Palestinski aktivisti so sprožili obsežno akcijo na družbenih omrežjih #PullOutAmiraMovie, ki je preplavila spletne strani z negativnimi komentarji in ocenami filma.

Na pritiske se je najprej odzvala Jordanija, ki je film soproducirala, in ga 9. decembra umaknila iz bitke za tujejezičnega oskarja. »V luči nedavne velike polemike, ki jo je sprožil film, in dožemanja nekaterih, da je škodljiv za palestinsko stvar, pa tudi iz spoštovanja do zapornikov ter njihovih družin smo se odločili, da *Amira* ne bo predstavljala Jordanije v boju za nagrade Akademije,« je svojo odločitev pojasnila Jordanska kraljeva filmska komisija. Vendar tudi dodala: »Verjamemo v umetniško vrednost filma in menimo, da njegovo sporočilo ne škodi palestinski stvari ter palestinskim zapornikom; ravno nasprotno, povzdiguje njihove stiske, trdoživost in odločenost, da bodo živeli

Mohamed Diab, foto: osebni arhiv.

dostojno življenje kljub okupaciji.« Ob tem se je odzval tudi Diab, ki je producente prosil, naj odpovejo vse prihodnje projekcije filma ter ga umaknejo iz distribucije, vse dokler si posebna komisija, sestavljena iz zapornikov in njihovih družin, ne bi filma ogledala sama in o njem debatirala. Producenti, ki prihajajo iz Egipta, Jordanije, Savdske Arabije in Združenih arabskih Emiratov, so ga uslišali in odpovedali projekcije tudi na Mednarodnem filmskem festivalu Rdečega morja v Savdski Arabiji. Diab je ob tem dejal: »Palestinski zaporniki in njihova čustva so naša prioriteta in glavna skrb.«

Nismo še uspeli izvedeti, ali je do projekcije s takšno komisijo nato prišlo, a eden od odgovorov, ki jih je podal režiser septembra v Benetkah, potrjuje njegovo osebno dobronamernost: »Ko sem pisal scenarij, sem povezoval točke v svoji glavi, kar pomeni, da gre pri tem za moj osebni pogled, ki ne odseva nujno realnosti. Če si rojen na ta način – na kakršnega je bilo doslej že rojenih 98 otrok – te življenje postavi v izjemno težko situacijo. Nekateri otroci ne morejo niti potovati ali obiskati lastnih staršev, saj jih Izrael ne priznava: mati je na prostosti, oče pa v zaporu, torej se to ni moglo zgoditi, kar pomeni, da ne dobijo dokumentov. V filmu sem želel vse to prikazati in Amiro še bolj povezati z njenimi strici, zato se je morala preimenovati v enega izmed njih, da je lahko obiskala očeta. Ne vem, ali se je kaj takšnega dejansko kadarkoli zgodilo; to je moj dodatek v fiktivno Amirino zgodbo. Zelo pomembno je poudariti, da so doslej testirali DNK vseh tako spočetih otrok in da so vsi stodontno potrjeno potomci svojih staršev. Nikoli si ne bi želel, da bi naš film očrnil te ljudi ali jim kakorkoli drugače škodoval, saj so simbol svoje domovine.

Spoštujem jih in jim popolnoma zaupam, da vedo, kaj delajo.«

V nadaljevanju sledi intervju z Diabom, ki je nastal septembra, po svetovni premieri filma na Beneškem filmskem festivalu, preden je prišlo do zgoraj opisane situacije.

Pomembno mesto v vašem filmu ima fotografija, ki je mnogo več kot zajemanje realnosti na film; na neki način postane kruta realnost sama. Združenje Amirine družine je mogoče samo prek Photoshopa, poroka njene matere pa le s fotografijo zaprtega očeta ...

Res je. Ta vidik filma naravnost obožujem. Ne želim, da filmski potencial tega, kar uporabim v svojih filmih, ostane neizkoriščen. Začeli smo pri snidenju družine prek Photoshopa, nato pa se je fotografija razvila v eno od rdečih niti filma. Ko smo napenjali možgane, kako to še nadgraditi, se nam je začela sestavljati slika: trenutek, ko odraste in spremeni odnos z materjo, je fotografija; ko prevprašuje samo sebe, prav tako; očetovo razstavljanje njenih fotografij v zaporu je eden od trenutkov, ki me vedno znova 'ubije'. Tako kot poroka s fotografijo – o, bog! – to je mogoče samo v znanstveni fantastiki ... in v Palestini. Za ta posnetek me je navdihnil dokumentarec, ki prikazuje posnetke otroka političnega zapornika, kako praznuje rojstni dan z njegovo fotografijo in jo skuša nahraniti. Ob tem me je res presinilo, koliko se morajo Palestinci pretvarjati, da živijo normalna življenja, in to mi je zlomilo srce. Fotografija me že od nekdaj fascinira, hkrati pa se sprašujem, koliko nam je zajemanje fotografij sploh dovoljeno, saj lahko z njimi ujame tudi res transformativne trenutke. Na primer: zaljubljen si v nekoga in na fotografiji ujameš trenutek vajine

zaljubljenosti, potem pa se s to osebo razideta. Si še lahko lastiš ta trenutek? Ne pravim, da si ga ne smeš, a zamrzniti čas je lahko res velika stvar. Vseč mi je, kako smo uspeli s tem prepresti vso dramatičnost filma, ne da bi fotografijo uporabili zgolj kot filmsko sredstvo.

Kako ste se poglobili v mlado palestinsko generacijo, ki je rojena v okupaciji in odraščala v sovražtvu, jezi, bolečini in žalovanju?

Priznam, da to, kar vem o Palestini, podobno kot vi izvem iz medijev – in da, pretežno o sovražtvu. V filmu je bilo zelo pomembno ustvariti čim bolj realistično sliko življenja v Palestini, ki je seveda morala zajemati to sovražno vzdušje, a hkrati tudi vse druge plasti. Zato protagonisti skorajda ne spregovorijo o Izraelu in politiki, čeprav je jasno, da je to vedno v ozadju. V zgodbo sem želel kot nekdo, ki ni iz Palestine, vstopiti čim bolj skromno, zato smo se z ženo in producentko filma Sarah (Goher, op. a.) in bratom (Khaled Diab, op. a.) ter sestro (Sherin Diab, op. a.), ki sta bila soscenarista, odločili, da najdemo ljudi, ki nas lahko pri tem vodijo. Šli smo do uspešnih palestinskih filmarjev Hanyja Abu-Assada in Amire Diab, ki sta postala producenta filma in nas usmerjala pri ustvarjalnem procesu. Vsi, ki smo jih v nadaljevanju najeli za projekt, so bili iz Palestine – razen direktorja fotografije (Ahmed Gabr, op. a.) in montažerja (Ahmed Hafez, op. a.), s katerima sem sodeloval že prej (s prvim pri celovečernih filmih **678** [2010] in **Spopad** [Eshtebak, 2016], z drugim pa pri slednjem, op. a.). Vsi so nam bili v veliko pomoč, da smo lažje razumeli protagoniste in njihovo domače okolje, s tem pa je film pridobil veliko avtentičnosti. Spomnim se, da nas je eden od članov ekipe opozoril, da pri snemanju



Amira (2021)

prizorov iz zapora nimamo pravega telefona – nato nam je prinesel majhen mobilnik, kakršne zaporniki dejansko uporabljajo. Res nor telefon, manjšega še v življenju nisem videl; brez te intervencije nikoli ne bi vedel, da sploh obstaja. Seveda pa je zgodba vedno tudi proizvod piscev scenarija, ki se živijo v protagonistu in njegovo okolje ter

skušajo ugotoviti, kaj bo storil, tako da si zamišljajo potek njegovega življenja. Včasih smo pri tem zgrešili, na kar nas je opozarjal Hany (Abu-Assad, palestinski filmar in producent filma, op. a.), včasih pa smo zadeli.

Tudi vaš prejšnji celovečerec *Spopad se ukvarja z arabsko mladino – le da v vaši*

domovini – in propadom njene vstaje, ki je dobila ime arabska pomlad. Kako vi vidite to generacijo? Koliko je njen glas slišan v arabskem svetu, predvsem v politični areni?

Sicer nisem več tako mlad (rojen leta 1978, op. a.), a govorim vam lahko le iz lastnih izkušenj. Nikoli nisem želel govoriti o politiki. Hkrati pa si želim

dobro življenje. Ne glede na to, ali izhajamo iz Egipta ali Palestine, je vstaje, kot je bila arabska pomlad, pognala ravno ta želja. Nihče se ni želel ukvarjati s politiko kar tako, tudi mene pred arabsko pomladjo nikoli ni zanimala. Ko pa se je zgodila, sem nemudoma postal zelo političen. Zdaj sem se vrnil na svoj teren: predvsem želim ustvarjati filme. Vem pa, da se politiki nikoli ne morem popolnoma izogniti, saj je del naših življenj. Tudi Amiro sem si zamišljal na podoben način: vse, kar si želi, je, da bi lahko bila s svojim fantom in imela običajno družino. A na žalost življenje velikokrat ni tako preprosto in našim željam postavlja številne prepreke. Kar se dogaja v Palestini, je verjetno največji konflikt naše dobe. Traja že 80 let in morda bo na enaki točki, tudi ko ne bomo več med živimi. Upam seveda, da ne bo tako. A mlada generacija se v takšno politiko ne želi vpletati, želi si samo normalnega, dostojnega življenja.

Film se v glavnem vrti okrog protagonistk, Amire in njene matere. Zakaj ste se odločili za žensko perspektivo?

Odkril sem, da v mojih treh dosedanjih filmih – nenačrtovano – najmočnejše vloge vedno igrajo ženske. Veliko ljudi me sprašuje, zakaj je tako. Mislim, da zato, ker sem obkrožen z močnimi ženskami: takšna je bila moja mati, takšne so tudi moje žena, sestra in hči. Zakaj se na Zahodu ustvarja podoba, da so na Bližnjem vzhodu ženske vedno poslušne, podrejene, ponižne? Zelo pomembno je razlikovati: položaj žensk res ni najboljši, a ženske so zelo močne. Mogoče ravno zato, ker je življenje trdo.

Amirina družina je zelo široka, deluje kot skupnost, drugače kot kakšna zahodna družina, majhna celica

dveh staršev in otrok. Kolikšna je pomembnost te družinske skupnosti? Arabska družina je ponavadi točno takšna, kot jo opisujete – nikoli ni samo ena majhna celica. Družinska dinamika deluje tako marsikje, v Latinski Ameriki na primer. Gre za najboljši možen podporni sistem, in ker smo tega vajeni, je za nas zelo težko živeti brez družine. V filmu mi je zelo všeč, da ena majhna stvar sproži učinek domin in začne rušiti to veliko celico. Odnosi se hipoma spremenijo in vsi začnejo odkrivati stvari o samih sebi ter svojem položaju v družini, kar jih nepovratno spremeni.

Zaradi Amire se nepovratno spremeni tudi izraelski vojak, ki je to družinsko dramo povzročil, a živi daleč stran od nje in od oči gledalca ... Vaš film tako preplete politično realnost Palestine in Izraela z univerzalno dramo človeka, ki se sprašuje o svojih koreninah in o tem, kako določajo njegov trenutni položaj ter možnosti. Kako ste oblikovali scenarij?

Vedno se trudim govoriti skozi majhne koncepte, a film potrebuje tudi večji motiv. Čeprav je bil *Spopad* zelo osebna egipčanska zgodba, se je na projekciji razjokal venezuelski novinar in mi povedal, da v njem vidi Venezuelo. Ethan Hawke mi je rekel, da bi takšen film posnel o ZDA. Podobno je z *Amiro*. Govori o stiskah, ki jih živijo Palestinci in Palestinke, hkrati pa postavlja eksistencialna vprašanja. Kdo sem? Kolikšen del mene so moje svobodne odločitve in koliko me določajo oznake: Mohamed Diab, Egipčan, musliman, podeželan ...? Kaj sem jaz sam in kaj je tisto, kar mi je dano, privzgojeno, vsiljeno? Če bi se vsi – tudi Palestinci in Izraelci, ali pa volivci in nevolivci Trumpe, če želite – ustavili in začeli o tem razmišljati, bi to gotovo spremenilo številne konflikte.

Mislim, da bi bili ljudje manj obsojajoči. Z mnogimi se gotovo še naprej ne bi strinjal, nekatere bi zaradi rasizma in drugih zgrešenih pogledov tudi preziral, a vsaj bolje bi jih razumel. Pogledal bi nazaj v samega sebe in se trudil spremeniti. To je največ, kar si lahko želim: da ljudje ob ogledu filma začnejo razmišljati o samih sebi.

Egipt je sosednja država tako Palestini, na zaprti meji z Gazo, kot Izraelu. Kako po tem filmu gledate na izraelsko kulturo in Izraelce?

Egipt je bil z Izraelom že od nekdaj v konfliktu, tudi v vojni, zato z Izraelci nimamo nikakršnih odnosov. Če si umetnik in si na katerikoli način sodeloval z Izraelom, si enostavno izločen. Dokler se situacija s Palestino ne bo razrešila, dokler ne bo prišlo do pravega miru, se to ne bo spremenilo. Mimogrede, Egipt ima uradno z Izraelom sklenjen mir, a glede ljudi, ki v novicah vidijo, kaj se čez mejo dogaja, je sleherni otoplitev odnosov nemogoča. Z Izraelci tako tudi sam nikoli nisem imel stikov, razen z nekaj umetniki, in tako o izraelski kulturi tudi ne vem veliko.

Kako gledate na Amirinega očeta, za katerega ne izvemo, zakaj je pristal v izraelskem zaporu?

Želel sem, da je to dvoumno. Za Palestince je junak. Za Izraelce je terorist. V obeh pogledih je močan moški, a v novonastali situaciji z družino je naenkrat zelo ranljiv in nemočen. Ker je v zaporu, na največji prelomnici svojega življenja ne more nič. Namenoma nisem povedal, zakaj je tam pristal, saj to niti ni pomembno. ■

Prihaja zmaj! ali Pomlad arabskega žanrskega filma

MAŠA PEČE

Geografsko-kulturno območje Severne Afrike in Bližnjega vzhoda ter žanrski film, še zlasti pa njegov vrhovni transgresor, grozljivka, se kot kategoriji zgodovinsko gledano nista pogosto prekrivali. Ker gre hkrati za kategoriji, ki omogočata več pogledov in definicij, moram začeti s pojasnilom njune rabe v pričujočem besedilu. Izraz *žanrski film* uporabljam v njegovem ožjem, specialnem in novejšem pomenu kot sopomenko *fantastičnega filma*, ki vključuje zlasti trojico žanrov: grozljivko, fantazijski film (*fantasy*) in znanstveno fantastiko. Ko govorimo o žanrskem prebujanju v regiji, ki smo mu zadnja leta priča, imamo v mislih predvsem filme in filmarje iz arabskih držav Severne Afrike in Bližnjega vzhoda; držav, kjer se žanrski film v novem tisočletju večinoma poraja kot novum. Toda ko razmišljamo o sodobnem žanrskem filmu v regiji, zavoljo pomenljivih paralel in kontrastov ter izjemne plodovitosti ne moremo zaobiti iranske kinematografije. Naš žanrski film bo torej skrčen, naš geografski pogled pa razširjen na vso regijo Severne Afrike in Bližnjega vzhoda, Magreba in Mašrika.

Žanrski film, zlasti pa grozljivka, ni doma povsod. To vemo že iz lastne izkušnje. Kot transgresiven (in posledično transformativen) žanr, ki najeda tabuje, se kleše s tradicionalizmom, konservativizmom, puritanizmom, z željo in nujno po ohranjanju *statusa quo*. Avtoritarni režimi in tradicionalistične kulture grozljivki niso naklonjeni. Ker pa je strah univerzalen in napaja pošastni imaginarij mitologije in folklore sleherne kulture, je samo vprašanje časa, kdaj bo planil na dan in našel svoj ventil tudi v filmski fikciji. Zdi se, da prihaja čas za žanr »po arabsko«. Resda še ne moremo govoriti o pravi pomladi, toda prve lastovke so tu. Ali žanru bolj primerno: prihaja zmaj!

Najprej pa je na mestu še eno pojasnilo. Tako kot je obravnavana regija geografsko razsežna in kulturno raznolika, se seveda močno razlikujejo tudi posamične nacionalne

kinematografije, njihov zgodovinski razvoj in z njim prisotnost žanrskega filma. V Egiptu, deželi z najdaljšo in najbogatejšo filmsko tradicijo v regiji, sta grozljivka in fantastika cveteli že od zlate dobe dalje. Sprva, v 40. letih, s fantazijskimi klasikami pionirja Toguja Mizrahija, ki so črpale iz avtohtone folklore, zlasti motivov *Tisoč in ene noči*. V 50. letih so se vse bolj napajali iz popularne ameriške kulture z neuradnimi ter z domačimi duhovi in vražiči začinjanimi rimejki klasičnih Universalovih grozljivk. Medtem ko film **Čekani** (Anyab, 1981), egiptovski rimejk kultnega **Rocky Horror Picture Show** v režiji Mohammeda Shebla, danes v posvečenih krogih uživa malodane mitski status. Mitski ali vsaj ultrakultni status bi zagotovo uživala tudi turška žanrska kinematografija, če bi jo le imeli priliko spoznati (kar bo treba slej ko prej popraviti). V *boomu* stripovskega B-filma, ki se je razpočil v zlati dobi turške kinematografije 60. in 70. let, so trčili vsi superheroji in antijunaki znanega veselja, od ameriškega Spider-Mana do francoskega Fantômasa in italijanskega Killinga. Manjkali niso niti Drakula, Frankenstein, Tarzan in Django. Bombastične naslove, ki jim en Superman nikoli ni bil dovolj (**Nora bejba in trije Supermani** [Çılgın Kız ve Üç Süper Adam, 1973, Cavit Yürüklü], **Trije Supermani na olimpijadi** [Üç Süpermen Olimpiyatlarda, 1984, Yavuz Yalinkiliç]), so lahko prekašali samo še bolj bombastični zapleti (v filmu **Trije orjaki** [Üç Dev Adam, 1973, T. Fikret Uçak] mehiški maskirani *wrestler* Santo in Captain America pripotujeta v Istanbul, da bi premagala zlobnega Spider-Mana).¹

¹ Za natančen pregled turške žanrske mrzlice glej biblijo kulturnih in bizarnih kinematografij onkraj Zahoda *Mondo Macabro: Weird & Wonderful Cinema Around the World* (Pete Tombs, 1997). Pete Tombs in Andy Starke sta leta 2002

Toda to so zlate dobe zlatih kinematografij z dolgo ali daljšo filmsko tradicijo. So izjeme in ne pravila. Lastovke žanrske pomladi prihajajo od drugod, prinašajo jih nove generacije avtorjev znotraj mlajših nacionalnih kinematografij in povečini so še prvenci. To so filmi in avtorji, ki preizkušajo, tipajo, iščejo svoj glas in identiteto, tako znotraj domače spreminjajoče se politične kulture kot na globalnem poligonu mednarodnih filmskih festivalov, občinstev, kritike, koprodukcij. Eden ključnih premikov v polju žanrskega filma na začetku novega tisočletja je bil (in ostaja) poskus preseganja dihotomije med popularno kulturo in umetniškim, avtorskim filmom – pri čemer ne gre toliko za težnjo, da bi grozljivko povzdignili iz blata množične zabave v sublimno sfero visoke kulture, temveč za hibridizacijo, spajanje obeh vidikov in odpravljanje te hierarhične binarnosti kot preživete. Poleg navzkrižja ali presečišča popularnega in umetniškega se žanrski filmarji severnoafriške in bližnjevzhodne regije soočajo še z dilemo med oblikovanjem lastne, izvirne govorice ter tujimi, zahodnimi, (post)kolonialnimi vplivi in navdih.

Kot žanrski filmarji dobro vedo, je ost zoper družbeno-politično realnost, celo avtoritarni režim, lažje uperiti pod krinko fantazijske fikcije in nadnaravne ali folklorne fantastike, ki je hkrati prikladen in učinkovit mehanizem za slepljenje cenzure. Prvi maroški »monster movie« **Ašura** (Achoura, 2018) v režiji Talala Selhamija se odvija med tradicionalnim praznikom ašura in črpa iz lokalne folklore, toda fantazijska zgodba o pošasti, ki žre otroke, mu služi kot metafora neizbrisnih posledic in travme avtoritarnih režimov. Abdelhamid Bouchnak v šokerju **Dachra** (2018), prvi tunizijski grozljivki, posneti po navdihu resničnih primerov čarovništva in okultizma, problematizira razkol med ruralno in urbano, tradicionalno in moderno Tunizijo. Čeprav sta se uspela uvrstiti na številne filmske festivale (*Dachra* je bila premierno prikazana na beneškem Tednu kritike), so obema očitali, da nista dovolj izvirna, da preveč posnemata svoje navdihe iz ameriške žanrske popkulture, prvi Stephen Kinga, drugi filme tipa **Čarovnica iz Blaira** (*The Blair Witch Project*, 1990, Daniel Myrick in Eduardo Sánchez). V Združenih arabskih emiratih so šli še malce dlje. Za prvo domačo celovečerno *horror* produkcijo so uvozili kar legendarnega Tobeja Hoopreja, režiserja **Teksaškega pokola z mortorko** (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974). **Djinn** (posnet 2011, premierno prikazan 2013) je bil Hooperjev poslednji

po knjigi posnela dokumentarno televizijsko serijo in istega leta ustanovila kulturno video založbo Mondo Macabro.

film, za Emirate pa kulturno-politični in filmski fiasko. Kot bi bili filmi, ki črpajo iz folklornih motivov duhov, čarovnic in pošasti, tudi sami zakleti.

Medtem pa filmarji, ki svoje žanrske in fantastične zgodbe gradijo na bolj posvetnih temeljih nacionalne politične preteklosti in sedanosti, ustvarjajo daleč bolj zanimiva in kompleksna dela. Morast, halucinanten lynchevski triler **Abou Leila** (2019), sijajen prvenec Alžirca Amina Sidi-Boumédièna, se vrača v travmatična 90. leta in čas alžirske državljanske vojne. Dva moška, kriminalista, se na sledi notoričnemu teroristu pogrezata vse globlje v saharo puščavo in svoj paranoidni psihični univerzum. Zgolj na videz bolj lahkotno se domačega terorizma in posledic državljanske vojne loti libanonski filmar in stripar Fadi Baki (alias *The fdz*) v polurnem znanstvenofantastičnem mokumentarcu **Poslednji dnevi jutrišnjega človeka** (*Last Days of the Man of Tomorrow*, 2017). Ko kolonialna mati Francija leta 1945 zapušča Libanon, novo neodvisni državi v slovo podari robota po imenu Manivelle, jutrišnjega človeka, ki zna postreči s čajem in vljudnostnimi frazami, kajpak po francosko. A tako kot Libanon se tudi Manivelle kmalu osamosvoji in spregovori arabsko ter se – enako kot Libanon – zaplete z vojskujočimi se frakcijami in poseže po orožju.²

Lastovice žanrske pomladi v regiji pa ne prihajajo le v formi filmov. To so tudi za zdaj redki, a zaznavni medijski zapisi o porastu žanrske produkcije v arabskem, bližnjevzhodnem, severnoafriškem (pa tudi podsaharskem) filmu. In to so novonastali festivali, bodisi takšni, ki v diaspori prikazujejo žanrsko produkcijo iz arabskih in širše muslimanskih držav, ali takšni, ki v te države prinašajo žanrske filme z vsega sveta. Slednji je en sam – prvi in edini tovrstni festival v regiji je festival fantastičnega filma Maskoon v Bejrutu, ustanovljen leta 2016, ki je kot edini iz regije pridružen osrednji stanovski zvezi, Mednarodni federaciji festivalov fantastičnega filma Méliès. Primer prvega pa je denimo festival muslimanskega horror filma Halaloween, ki ga od leta 2019 prireja Center za islamske študije (GISC) na Univerzi v Michiganu in kjer poleg filmov iz držav Magreba in Bližnjega vzhoda prednjači zlasti plodovita žanrska produkcija Jugovzhodne Azije.

Ti podvigi in iniciative prispevajo tako k popularizaciji žanrskega filma v regiji kot regionalnega žanrskega filma v

2 Za nekoliko širši pregled arabskih žanrskih filmov, avtorjev in tendenc glej esej Antoina Wakeda, umetniškega direktorja festivala fantastičnega filma Maskoon, »Rise of the Arab Genre«: <https://www.aflamuna.online/page/rise-of-the-arab-genre-essay-by-antoine-waked/>.



Prilježje zmagaj (2016)

širnem svetu. Toda kaj je privedlo do tega prebujenja filmske fantastike? V širšem družbeno-političnem smislu je to zagotovo arabska pomlad. Na generacijski ravni gre za mlajše filmarje, ki so, kot avtorji pogosto izpričujejo, odraščali v 80. letih, med največjim *boomom* ameriških popularnih grozljivk. A tudi tektonski premiki, ki smo jim v zadnjih letih priča na ravni percepcije žanrskega filma, zagotovo igrajo pomembno vlogo – če filmi, kot sta **Parazit** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon Ho) in **Titan** (Titane, 2021, Julia Ducournau), žanjejo zlate palme v Cannesu, žanr bržkone ni več percipiran zgolj kot pogrošna zabava za množice. Grozljivki se danes godi kot porničem v sedemdesetih: postaja šik. Za tiste, ki smo jo vedno imeli za vredno, nekoliko zastrašujoč obet. Pa vendar, za to smo se borili.

Poleg omenjenih dejavnikov se zdi pomemben še en, tisti, ki nas vodi v Iran, od tam pa po svetu. Ko govorimo o pomladi žanrskega filma v regiji, imamo za njene nosilce seveda v prvi vrsti domače avtorje in avtorice. Toda pomembno vlogo v popularizaciji žanrskega filma iz regije nosijo filmarji, ki ustvarjajo v diaspori. Domet in odmevnost filmov, ki so posneti in financirani na Zahodu in s tega vplivnega zaledja vstopajo na festivalsko in distribucijsko tržišče, sta daleč večja od primerov avtohtonih del, kar je še posebej razvidno pri iranski žanrski produkciji. Vzemimo nadnaravno politično srhljivko **V senci** (Under the Shadow, 2016) britansko-iranskega Babaka Anvarija, britanskega kandidata za tujejezičnega oskarja, ki je posnet v farsiju in se dogaja v regiji. Ali festivalski *indie* hit **Ponoči hodi sama** (A Girl Walks Home Alone at Night, 2014) Ane Lily Amirpour, Američanke iranskega porekla. Neo-noirovska vampirijada je posneta v Kaliforniji, toda v svet je ponesla žanrsko zgodbo, ki poteka v zapuščenem iranskem mestu duhov, v regiji in v farsiju. Na lanskem festivalu v Rotterdamu prikazana **Črna meduza** (Black Medusa, 2021), neo-noirovski film iz žanra posilstva in maščevanja v režiji tandema Youssef Chebbi in Ismaël, je s svojo stilsko sorodno črno-belo fotografijo in likom fatalke kot bolj odrasel, nasilen in nihilističen tunizijski naslednik filma *Ponoči hodi sama*.

Med avtohtonimi iranskimi avtorji, katerih filme srečujemo na fantastičnih festivalih, je prvo ime zagotovo Mani Haghighi, ki se prav tako dobro zaveda, da je lahko žanr sila prikladna krinka za politični komentar. V parodični črni komediji **Prašič** (Pig, 2018) serijski morilec obglavlja slavne iranske režiserje (med žrtvami je tudi Haghighi sam), kar povzroča hude frustracije Hasanu Kasmaiju. Prepovedani režiser je že leta na črni listi in že v drugo obsojen na

anonimnost, režim mu odteguje filmsko slavo, morilec pa zdaj še razvpito smrt. Toda naj zaključim z režiserjevim filmom, ki se mi je najbolj vtisnil v spomin in tako kot libanonski kratkometražec *Poslednji dnevi jutrišnjega človeka* reflektira stvarno z domiselnim prepletanjem fantastike in doku/mokumentarca. **Prihaja zmaj!** (Ejheda vared Mishavad!, 2016) se najavi kot stiliziran, živobarven in od sonca razbeljen film noir (ali bolje, *film soleil*) o agentu tajne iranske policije, ki v 60. letih preiskuje skrivnostno smrt političnega zapornika. Toda smrt se je zgodila v skrajno fantastičnem okolju nasedle ladje sredi puščave, ob kateri stoji zapuščeno in zakleto pokopališče. Tedaj pa hop, preskok v sedanjost. Pred kamero sedi Haghighi in v dokumentarni maniri pripoveduje o svojem dedu, Ebrahimu Golestanu, enem vodilnih avtorjev iranskega filma v obdobju pred islamsko revolucijo. Med snemanjem Golestanovega remekdela **Opeka in ogle-dalo** (Khesht va Ayeneh, 1965) naj bi nepojasnjeno izginil tonski mojster, edine sledi so kasete zaslišanj tajnega agenta in fotografija treh moških z dojenčkom. In hop, preskok še bolj nazaj, zdaj smo v puščavi s tajnim agentom, geologom in izginulim tonskim mojstrom. Haghighi nalaga in sestavlja pravo filmsko babuško mnogoterih nivojev realnosti, prostora in časa, in hkrati tako preplete na videz nekompatibilne žanre fantazijske fikcije, detektivke in dokumentarca, da je nemogoče z gotovostjo trditi, kdaj, kje in v kateri žanrski domeni se pravzaprav nahajamo. Kaj je res in kaj fiktivno.

Film sem prvič videla na mednarodnem festivalu fantastičnega filma v Sitgesu leta 2016 in spomnim se, čeprav nejasno, da sem v njem videla naslovnega zmaja. Pred pisanjem tega besedila sem si ga ogledala ponovno, a v trenutku, ko sem pričakovala zmaja, je prišla kamela. Po petih letih mi je film tako prinesel še en nivo realnosti (ali bolje, fikcije) in še eno mistično enigma, za katero nimam razlage. Veselim se, da si ga ogledam ponovno. Malo pa me je po pravici povedano tudi strah. ■

Filmski dvojček Prihaja zmaj! in Poslednji dnevi jutrišnjega človeka si lahko med 19. in 24. aprilom ogledate na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Iranski film ceste 2.0

PETRA METERC

Iranski film se že od nekdaj počuti domače v avtomobilih, toda bolj kot občutek osvobojenosti, ki ga v tovrstnih filmih običajno nudi cesta, v iranskem filmu svobodo omogoča ravno intima notranjosti pločevinastih škatel. Fascinacija z žanrom filma ceste je očitna že pri Abbasu Kiarostamiju, še najbolj pri **Okusu češnje** (Ta'm e guilass, 1997) in **Deset** (Dah, 2002), v katerih s pogledom iz notranjosti avtomobila na pogosto brezciljnih poteh slika klavstrofobične urbane pokrajine Teherana in njegovih obrobij. Podobno je Jafar Panahi v filmu **Taksi** (Taxi, 2015) dogajanje naselil v mehurček zasebnega sredi javnega – v taksi, s katerim sam kot taksist pobira potnike po Teheranu ter z njimi načenja družbeno-politične teme, ki prežemajo iranski vsakdan. Panahi, ki mu je od 2010 v Iranu zaradi očitane širjenja protivladne propagande uradno prepovedano snemati filme, je tako s še eno domnevno »nerežisersko« vlogo taksista nadgradil svoj film **To ni film** (In film nist, 2011), v katerem postopa po stanovanju in »ne snema filmov«. Podobno sam glavno vlogo naseli v svojem zadnjem filmu, **Treh obrazih** (Se rokh, 2018), v katerem se na podeželje z avtom odpravi z znano igralko Behnaz Jafari.

In ravno v *Treh obrazih* Jafarja Panahija je v vlogo montažerja stopil njegov sin, Panah Panahi, ki je pred tem kot pomočnik režije delal že pri zadnjih filmih Kiarostamija. Panahi mlajši je študiral film na teheranski univerzi za umetnost ter nato nekaj časa delal kot pomočnik režiserja in kamerman, pa tudi kot montažer. Letos smo lahko na Liffu videli njegov režiserski prvenec **Pohodi plin** (Jaddeh Khaki, 2021), ki se, kot namiguje že naslov, dogaja kje drugje kot v avtu. Film se začne *in medias res*, na sredi poti – družina: oče z nogo v mavcu, molčeč odrasli sin, hiperaktiven in nastopaški mlajši sin ter mama se zbudijo na odstavnem pasu, kjer so očitno preživeli noč v avtomobilu.

Ne izvemo, zakaj so na poti in kam točno so namenjeni, vendar kmalu dobimo namige. Ko starša ugotovita, da je najmlajši sin s seboj pretihotapil telefon, mama razreže SIM-kartico in telefon pusti ob robu ceste. Kmalu ugotovimo, da pravi razlog za pot z domiselnimi zgodbami in z njimi povezanimi igrami pred mlajšim sinom do neke mere skrivajo. Starejši sin pa je – glede na njegovo molčečnost ter žalostne poglede staršev – očitno tisti, zaradi katerega so na poti.

Čeprav se o sinovem odhodu nikoli naravnost ne spregovori, se različni namigi sestavijo v ohlapno sliko, ki pove več kot dovolj – starejšega sina peljejo na sever države, kjer mu bodo tihotapci pomagali prečkati mejo s Turčijo. Razlog za njegov odhod resda ni opredeljen, vendar Panahi s pesmimi iranskih glasbenikov, ki so bili po revoluciji primorani zapustiti državo, daje jasen znak, da gre za pobeg od politične situacije in iskanje možnosti svobodnega ustvarjanja, karkoli že je tisto, kar sin želi početi. Ko mama sina med vožnjo sprašuje po najljubšem filmu in ji odgovori, da je to menda Kubrickova **Odiseja v vesolju 2001** (2001: A Space Odyssey, 1968), ob koncu pa se film s kozmično domišljijisko sekvenco mlajšega sina in očeta omenjenemu filmu tudi pokloni, se zazdi, da gre morda prav za filmsko ustvarjanje, s čimer se Panahi glede na usodo svojega očeta zagotovo lahko poistoveti. Spregovori tudi s položaja mlajše generacije, ki v lastni državi ne vidi prihodnosti, hkrati pa odločitev za odhod spremlja z veliko mero negotovosti in slabe vesti v odnosu do družine, ki je za njegov pobeg namenila lastno premoženje.

Kljub temi pobega, ki obtežuje siceršnje humorno vzdušje peripetij na poti – za kar še najbolj poskrbita dodelana karakterja in izjemna igra mlajšega sina z njegovimi ekscentričnostmi ter očeta z muhavostmi –, je v ospredju predvsem dinamika odnosov znotraj družine: mama, ki se vso pot trudi, da se



Pohodi: plini (2021)

od sina ne bi poslavljala, pa ji to ne uspeva zares, starejši sin, ki malodane zavija z očmi ob starševskih napotkih in skrbeh, saj se zdi, da mu je lažje vztrajati v uporni držji, kot da bi se prepustil žalosti in pod njo zlomil, oče, večni cinik in nemalokrat še večji otrok od najmlajšega sina, ki s svojo zabavlaškostjo poživlja pot, a hkrati vztrajno rahlja živce ostalim trem. Občutki strahu, da jim je nekdo na sledi, se tesnobno zlivajo s tragikomičnostjo situacij, ko se občutki izkažejo za neosnovane paranoje, humorne in lahkotne prizore pa večkrat prekinejo odsotni in zaskrbljeni obrazi starejših članov družine, ki nenadoma pomračijo vzdušje. Družino, ki je včasih skrajno disfunkcionalna, a je v prvi vrsti ljubeča, Panahi prikaže intimno, iskreno, predvsem pa brez nepotrebnih skrajnih moralnih dilem, ki bolj ali manj uspešno prežemajo iranske filmske pripovedi zadnjih desetih let.

K mojstrsko razgibanemu vzdušju močno pripomore tudi vizualna plat, ki od snemanja znotraj natlačene avtomobila, kar se zdi komajda mogoče, kamero preusmerja tudi v občudovanje prostranih iranskih planjav, ki jih postopoma zamenjajo hribovita območja severozahoda, pri čemer se Panahi z nekaterimi prav razpotegnjenimi širokimi kadri očitno poklanja svojemu pokojnemu mentorju Kiarostamiju. Vse skupaj spremljajo že omenjeni iranski šlagerji, ob katerih družina, predvsem pa najmlajši sin, tu in tam z zanosom prepeva, spet drugič glasba povsem prevzame prizore, s čimer film nadgradi sanjave pobege družinske domišljije. Prvenec Panahija mlajšega je tako nežen in svež ter se kljub svojim filmskim očetom ne naslanja na že videno. Ustvarjalno pot je torej Panah Panahi zagnal podobno kot naslovni avto – s polnim plinom. ■

DELO NA ZAHTEVO

URBAN TARMAN

V kraljestvu izbir smo najprej potrošniki, šele potem državljani

V zadnjem desetletju se je razvila posebna vrsta skrajno prekarnega dela, ki je povezana predvsem z razcvetom digitalnih tehnologij in podjetij. Prekarno delo po definiciji (toda ne nujno in vedno) pomeni slabo plačane zaposlitve za določen čas, najpogosteje brez pravice do dopusta in plačanih prispevkov za zavarovanja.

Na področjih prevozov, dostave, oddajanja nastanitve in preprostih računalniških opravil (denimo prepisov zvočnih posnetkov ter ocenjevanja in opisovanja fotografij, ki jih umetna inteligenca še ne zmore zadovoljivo opraviti) se je razvilo posebej negotovo »delo na zahtevo« (*gig economy*): to je storitveno delo, ki ga posameznikom s plačilom »po učinku« posredujejo spletne platforme. Kot s pomočjo osebnih zgodb iz delavskega vsakdana pokaže dokumentarec **Delo na zahtevo** (*The Gig Is Up*, 2021, Shannon Walsh), zgoraj opisani poslovni model izkorišča najrazličnejše vire, ki jih posedujemo posamezniki: od kognitivnih, jezikovnih in programerskih veščin do materialnih virov, kot so avto, nastanitev, mobilni telefon, računalnik in tako naprej. *Delo na zahtevo* je zato dragocen dokument sedanjega in zlovešča napoved

prihodnjega časa. Čeprav podjetja ne počnejo nič drugega, kakor da na nov način posredujejo storitve potrošnikom – so spletne zaposlitvene agencije, ki so praviloma korak pred lokalnimi zakonodajami, jih izigravajo in ščitijo podjetja (sic!) pred pravicami delavcev iz delovnopравниh zakonodaj –, si prizadevajo za dobro podobo v javnosti: želijo ustvariti vtis, da osvajajo nova tržišča, da bi nas osvobodila iz jarma redne zaposlitve, pred zoprnim šefom, hkrati pa potrošnikom ponudila boljše storitve od lokalnih ponudnikov. Imen podjetij na tem mestu ne bom našteval; v času epidemije smo imeli z njimi pogosteje še tesnejše stike kot z razseljenimi družinski člani.

Res je fantastično, kadar se odpravimo na avanturistične počitnice brez rezervacije strehe nad glavo in si nastanitev iščemo sproti, samo tapnemo po mobilnem telefonu in zadeva je urejena. Krasno je, ko ob večerih v družbi Netflixja zakruli v želodcu in problem se reši v manj kot minuti. Takšne storitve razveljavljajo razvpito prisposodobno Slavoja Žižka: omleto je mogoče jesti, ne da bi razbili jajce ... Nekaj klikov in dostavljavec potrka na vrata s slastno večerjo, ki je celo cenejša, kot če bi se odpravili ponjo sami. Kako je to mogoče? Tehnološka podjetja brez dvoma širijo potrošniške izbire in nižajo cene, predstavljajo konkurenco in s tem izboljšujejo ponudbo. Česa od naštetega si kot potrošniki ne želimo? Kot v dokumentarcu opozori novinar revije *The Atlantic* Derek Thompson, spletne platforme ponujajo dumpinške cene, ki niso vzdržne in jih lahko razumemo kot nekakšno posredno subvencijo udobnemu življenjskemu slogu milenijcev s strani (podplačanega) prekariata in tehnoloških podjetij (ki v borbi za tržne deleže pogosto ustvarjajo milijonske izgube). Številne platforme dela na zahtevo namreč ustvarjajo visoke izgube, vendar vseeno pridobivajo nov kapital, dokler ne zavladajo ali propadejo in potem odvržejo tisočero dostavnih koles



na »kolesarska pokopališča«, kot jih v vidimo v kitajskem Šenzenu. Podpora življenjskemu slogu milenijcev omogoča platformno delo, brez katerega bi spletne platforme, ki so vzniknile in se bujno razcvetele v zadnjem desetletju, ostale prazni algoritmi poslovnih sanjačev.

In prav v to, česar ne zmoremo ali nočemo videti, usmeri pogled dokumentarec *Delo na zahtevo* režiserke Shannon Walsh. Bistvo poslovnega modela digitalnih platform za posredovanje storitev je v tem, da delo končnih izvajalcev postavlja v skrajno negotovost in nezaščitenost. Ulrich Beck bi rekel, da upravljanje s tveganji prelagajo na ramena atomiziranih posameznikov. V posredovanju brezpravne (in sindikalno neorganizirane) delovne sile ni nič osvobajajočega: to je izkoriščanje človeških virov, ki so na razpolago prav zato, ker jih države z zakonodajami ne zaščitijo; jih ne zmorejo ali (še) nočejo zaščititi. Digitalne platforme so sodobni in razširjeni podaljšek storitev, ki jih že opravljajo agencije za začasno zaposlovanje. Zanje ne veljajo delovnoppravna zakonodaja in obveznosti, ki ščitijo šibkejšo stran pogodbenega razmerja. *Delo na zahtevo* pripoveduje zgodbe posameznikov (o njihovi potrebi po kolektivnem, sindikalnem organiziranju); zgodbe nevidnih in hitro nadomestljivih ljudi iz Združenih držav Amerike, Francije, Nigerije, Indije, ki jih je (v odsotnosti primernih zaposlitev) pritegnila obljuba prožnega delovnika in neodvisnosti, potem pa so se zlagoma v nekaj mesecih ali letih znašli v povsem drugačnem položaju. Film z osebniimi zgodbami pokaže, kako platformno delo s privlačnimi plačili najprej privabi množico izvajalcev in s tem s trga vztrajno izriva konkurenco vse do točke, ko prevzame osrednji položaj na trgu. Potem spremeni pravila igre. Plačila za delo postajajo vse nižja. Na opravljen kilometer s taksijem se lahko zmanjšajo dvakrat ali trikrat. Če so najeli kredit ali odplačujejo lizing za avtomobil, so izvajalci že v odvisnem položaju. Ena od voznic pove, da je novo službo prevzela prav zato, ker je bilo plačilo najprej boljše, zdaj pa si ne more plačati niti goriva, da bi obiskala starše v sosednjem mestu. Rezervoar polni samo sproti in z nekaj litri goriva. Razjoče se.

Dostavljalci hrane so v času epidemije postali vidnejši. Zadnje čase se je tudi pri nas pojavilo še posredovanje storitev čiščenja, skrbstvenih del ter manjših programerskih in prevajalskih del, je v pogovoru po premierni projekciji v ljubljanskem Kinodvoru povedala Tea Jarc iz Sindikata Mladi plus. Čeprav film Shannon Walsh problematiko platformnega dela zajame bolj široko kot globoko, je njegova odlika, da predstavi predvsem človeško plat in z njo tudi drobne



prednosti, ki jih takšno delo omogoča posameznikom, ki sicer težje vstopajo na trg dela. Prikaže denimo pogled nekdanjega prestopnika s Floride, ki z izpolnjevanjem spletnih anket preživlja sebe in svojo mater, odvisnico od iger na srečo, medtem ko so mu boljše službe nedostopne.

Film pokaže, da so pogoji dela pogosto nevarni, česar si v prometu ni težko predstavljati, opozori pa tudi, da so delavci v nenehnem strahu, da bodo zaradi slabe ocene strank ali nerazpoložljivosti »deaktivirani«. Kar je le nova beseda za to, da so odpuščeni. Toda odpustil jih ni šef, ampak algoritem, in nimajo ne odpravnine ne odpovednega roka. V zadnjih mesecih se že pojavljajo novice, da so platformni delavci prosili za pomoč britansko nevladno organizacijo za zaščito digitalnih pravic Worker Info Exchange, naj jim pomaga pri tolmačenju in spopadanju z avtomatiziranimi odločitvami, ki so jih brez pojasnila doletele.

Ne da bi to izrekel, dokumentarec *Delo na zahtevo* govori o tem, da so (sindikalno neorganizirani in delovnoppravno nezaščiteni) platformni delavci pogosto brez civilizacijskih pridobitev; da so – z drugimi besedami – v sodobnem naravnem stanju, kot ga je opisal Thomas Hobbes v 17. stoletju. Življenje v naravnem stanju je po Hobbsu osamljeno, revno, surovo in kratko. Prekarno delo je, kot vemo, dolgoročno škodljivo ne samo za socialni položaj, temveč tudi za zdravje delavcev; eden od voznikov v filmu denimo poroča, da je v zadnjih letih zbolel za sladkorno boleznijo. Izkoriščanja človeških virov v naravnem stanju 21. stoletja številne države po svetu – med njimi Slovenija – še niso zakonsko uredile in s tem zaščitile šibkejših strank, svojih državljanov, pri njihovih poslovnih dogovorih z globalnimi igralci. Prednost še vedno dajejo potrošniku (in njegovim izbiram) pred državljanom (in njegovimi pravicami).

NEKOČ SO BILI LJUDJE

MUANIS SINANOVIĆ

Votle zgodbe

Kadar se v okviru delovanja etablirane kulture skupaj pojavita tema migracij in pojem človeka ali človeškega, pogosto s pridruženjo empatijo, je to navadno slab znak. Tovrstni označevalci služijo izhodiščni deintelektualizaciji obravnavanega problema, ki odpre vrata brezmejnemu čustvovanju kot praznemu procesu samopotrjevanja ter pridobivanja socialnega kapitala. Koncepti so nevarni, raziskovanje je nevarno, saj lahko zmoti udoben provincialni položaj, ki ga sicer nihče ne ogroža, saj nihče nima zares opraviti niti z migranti niti s postkolonialnimi študijami in kritiko postkolonialnih diskurzov. Ker so elite dovolj majhne, da so lahko samonanašalne, simbolna transakcija ne poteka preko mišljenja, temveč preko čustvovanja: pogovarjati se o čustvih, imeti seanse občutenja empatije in podobno, vse to utrjuje zarotniško povezavo in navdušenje nad lastno »človeškostjo«, saj omogoča reprodukcijo odnosov moči, ki jih predstavniki te skupnosti znotraj slovenske kulture zasedajo sami. Abstraktni drugi, s katerim v resnici nimamo nobenega stika, tako postane poligon utrjevanja okopov.

V zadnjih letih smo poleg Vojnovičevega dobili še en film, ki se s tem drugim ukvarja, režiral pa ga je mož, sicer bolj znan kot pisatelj. To je bila Mazzinijeva **Izbrisana** (2018). Glede na prej povedano, pa tudi ker je šlo za filmski polom, previdnost pred ogledom ni bila odveč. In pričakovanja so se izpolnila: tudi **Nekoč so bili ljudje** (2021) je zelo slab film.



Že na začetku povejmo, da se seveda ne ukvarja zares z migranti: ljudje iz Sierre Leone se nikoli ne pojavijo pred našimi očmi, ves čas so namreč fikcija, podcenjevana in zaprta v kamionu. Podcenjena v smislu, da se lahko sprašujemo, ali so se ustvarjalci sploh potrudili, da bi našli nekaj temnopolnih moških, ki bi odigrali epizodno vlogo, kakršno jim film namenja, ali pa se jim preprosto ni ljubilo, saj se tako ali tako le delamo, da gre zanje. Če v prvem delu še lahko upamo, da gre za postopek potujitve, se nato izkaže, da ni tako – gre namreč za klišejsko družinsko dramo z Bosancem, ki se odigrava med dejanskimi protagonistami, za njihova čustva, za njihovo dobroto, za njihove (površno prikazane) dileme, za njihov stokrat slišani vzorec.

Eden od dveh glavnih likov, pravimo, je Bosanec, ki je imel tudi sam izkušnjo begunstva, kar je dober nastavek, ki pa ne pelje daleč. Filmu lahko štejemo v dobro, da ni idealiziran. Slediti mora tipična *gatekeeperska* poteza zarisovanja demarkacije med dobrim – ubogim, ki želi pošteno služiti kruh in zaslužiti za življenje z materjo samohranilko, in slabim Bosancem – kriminalcem, manipulatorjem, psihopatom. Slednjega seveda zaigra dežurni zlikovec Emir Hadžihafizbegović, medtem ko prvega kličejo Vučko. To je seveda odličen moment za utrjevanje stereotipov, zburjanje slovenske nostalgije, ki se utemeljuje tudi na sočutniškem pokroviteljstvu, povezanem s spomini na srečno mladost. Dobri Bosanci so Vučkoti, referenca iz lepega otroštva pred vojno, ki ga je zmotila, in zdi se, da se s tem, kar je sledilo, niti ne želimo ukvarjati. Oziroma – sledili so zlikovci, kakršnega upodobi Hadžihafizbegović. Ne obregamo se ob igralsko zasedbo večinoma dobro znanih imen, ki je v danih razmerah dobro opravila svoje delo in na trenutke za lase privlečen scenarij naredila bolj verjeten.

Vrhunec cinizma nastopi v trenutku, ko začnejo fantomski ljudje, zaprti v tovornjak, peti. Namen je menda, da se izrazi



Foto: Arsmédia

njihova človečnost, a kaj ko vse skupaj deluje kot poceni šala. Slišati je, kot bi pesem, ki jo pejejo profesionalni glasbeniki, izrezali iz kakšnega YouTube dokumentarca in jo zmontirali v film, kar dejansko odsotnost likov naredi še bolj očitno, namesto poklona neki kulturi pa se nam zazdi, da se norčevanje pogloblja. Ko še lahko upamo, da gre samo za potujitev, iz tovornjaka priletijo vrečke z drekom in urinom. Tudi to bi lahko bil določen izraz človeškosti, oprijemljivosti njihovega stanja, a kaj ko znotraj okvira filmske celote prej izpade čudaško: od migrantov, ki naj bi bili v središču, dobimo drek in slabo zrežirano pesem, medtem ko sploh ne vemo, ali so res tam.

Kar preostane, je driblanje bosanskih for, ki so imele smisel v času *Čefurjev raus*, petnajst let pozneje pa delujejo zatohlo, nekaj generičnih klipov klasične kitare in predvsem letargičen vizualni jezik. Zdi se, kot da se nekemu preprosto ni ljubilo snemati filma, pa je raje samo poskusil z domačo nalogo; kadri, prizori, plani so predvidljivi in prej bi jih pripisali generičnemu TV-filmu.

Posrečene stvari so neregularne. Mednje lahko denimo uvrstimo uvodni prizor vožnje pod Alpami, ki deluje kot slovenska referenca na začetek *Izzarevanja* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick). Tudi nekaj for deloma uspe, denimo suhi humor v enem od prizorov, kar pa je predvsem posledica Hadžihafizbegovićevih izkušenj. Med glavne zasluge filmu lahko prištejemo, da vendarle nekaj časa ohranja potencial in suspenz. Scenarij ni brez idej in zastavitev nenavadnega odnosa med Italijanom in Bosancem, živčima v Sloveniji, ki se zaradi bančnega kredita in malverzacije po naključju znajdeta v tihotapski mreži, soočena z marsičem, vsebuje zgodbeni potencial, ki pa ni izkoriščen.

Vendar to preprosto ni dovolj, da bi premagali nereflektiran pristop k temi, trdno zasidran v trajajoči lenobi, podprti s trepljanjem po ramenih, naphanosti s filmskimi in družbenimi klišeji ter lenobo pri oblikovanju filmskega

izraza. Končni vtis je večinoma jeza, ki izhaja iz številnih dejavnikov, predvsem pa iz kombinacije vtisov o nespoštljivi in samovšečni obravnavi migrantskega vprašanja. Prodati se želi preko nedomišljenega sentimenta, občutka, da se skozi leta nič ne spreminja niti ne prihaja do prevpraševanja očitno zgrešenih pristopov v formaciji kulturnega polja ter podcenjevanja filmske publike – kar bo tako ali tako šlo mimo, ker nikomur ni v interesu, da ne bi.

VEČNI

IGOR HARB

Superjunaki s svetoboljem in Malickovim pečatom

Filmski studio Marvel, zgrajen na stripovskih uspešnicah, je pred časom presenetil z napovedjo režiserjev za nove filme svoje t. i. 4. faze filmskega vesolja, sestavljene iz povezanih zgodb o superjunakih, ki načeloma delujejo kot samostojni filmi, a sestavljajo širšo celoto. Najbolj so izstopali trije: Cate Shortland s **Črno vdovo** (Black Widow, 2021), **Shang Chi in legenda desetih prstanov** Destina Daniela Crettona (Shang Chi and the Legend of the Ten Rings, 2021) in Chloé Zhao s filmom **Večni** (Eternals, 2021). Cate Shortland se je proslavila kot avtorica (tudi v Ljubljani) nagrajenih filmov **Popolni preobrat** (Summersault, 2004) in **Lore** (2012), Cretton pa z **Varno hišo** (Short Term 12, 2013), skratka z osebnimi, majhnimi, avtorskimi filmi, ki sicer obravnavajo velike teme, a skozi usode običajnih ljudi. Podobno velja za filme aktualne dobitnice oskarja za režijo in film Chloé Zhao, ki je bila največje presenečenje med novimi imeni. Režiserka je pustila pečat na ameriškem neodvisnem filmu z intimnima portretoma ameriških staroselcev, **Songs My Brothers Taught Me** (2015) in **Jezdec** (The Rider, 2017), nato pa je z **Deželo nomadov** (Nomadland, 2020) stopila na veliki oder, ko je posledice ameriške gospodarske krize predstavila skozi usodo neuklonljive junakinje. In čeprav



Foto: Arsmédia



so *Večni* stripovski film o nesmrtnih nadljudih in vesoljskih božanstvih, posnet za največji in najbolj komercialen filmski studio, je mogoče v njem prepoznati vrsto tematskih in vizualnih leitmotivov, ki že od začetka spremljajo avtoričine filme in dobijo tu nove razsežnosti.

Naslovni Večni so skupina vesoljskih bitij v človeški podobi z različnimi, dopolnjujočimi se nadnaravnimi močmi. Na začetku civilizacije so bili poslani na naš planet, da zaščitijo ljudi pred Devianti, prav tako vesoljskimi bitji, ki pa želijo izničiti človeštvo. Večni tako skozi tok zgodovine živijo med ljudmi, pomagajo pri razvoju človeštva ter postanejo navdih za legende in božanstva, med drugim za Ikarja, Ateno, Gilgameša, Ajaksa in Hejfasta. Film ima namreč kar deset protagonistov, strukturiran pa je kot film ceste, saj jih spremljamo, kako po več stoletjih, soočeni z novo nevarnostjo, spet vzpostavljajo stik drug z drugim, medtem ko skozi prebliske ključnih dogodkov preteklosti spoznavamo njihovo zgodovino. Zgodba je tako sestavljena kot potovanje od enega akcijskega prizora do drugega, junaki pa so predstavljeni postopno in premišljeno, tako skozi dogajanje v sedanjosti kot skozi spomine na zgodovinske dogodke.

Čeprav gre v mnogih pogledih za klasičen akcijski superjunaki film, lahko občutimo močan pečat Chloé Zhao – tako na vizualni podobi kot tudi skozi zgodbo. V duhu Marvelovih filmov so številni prizori zasičeni s humorjem, a junaki prek svojih razvojnih lokov izžarevajo enako melanholijo družbene izključenosti kot protagonisti režiserkinih prejšnjih filmov. Večni namreč niso ljudje – čeprav so premišljeno raznovrstni, da predstavljajo več ras, spolnih usmerjenosti in psihofizičnih sposobnosti – in dasiravno jim je za človeštvo mar – nekateri so celo v ljubezenskih razmerjih z ljudmi – obstajajo onkraj človeške civilizacije in zaradi nesmrtnosti tudi onkraj časa. To poganja osrednji del zgodbe, ki je sprva na videz konflikt med Večnimi in Devianti, a se izkaže, da je

ključno navzkrižje rezultat različnih pogledov na človeštvo in koncept svobodne volje Večnih. Marvelovi filmi so se že pred tem vsaj površinsko ubadali z »velikimi temami«, denimo družbo nadzora, propagando, rasizmom, družbeno neenakostjo in mentalnim zdravjem, vendar so se jih zmeraj lotevali v duhu akcijskih filmov, ki so pripravljene izpostaviti družbene probleme, a pod pogojem, da je sporočilo lahko podano v seriji smrtonosnih spopadov.

Koncept nelagodnega vključevanja nadnaravnega tujca v družbo in povezava z vizualnimi gradniki, ki jih močno navdihuje opus Terrencea Malicka, je pristop, ki ga je (za konkurenčno DC-jevo stripovsko-filmsko vesolje) že ubral Zack Snyder s filmom **Jekleni mož** (*Man of Steel*, 2013), zgodbo o Supermanu, ki mora zapustiti vlogo legende in se postaviti v bran Zemlji pred nevarnostjo, za katero je deloma odgovoren tudi sam. A medtem ko je Snyder svojo zgodbo utopil v pretiranih, pogosto repetitivnih spopadih, uspe Zhao skozi svoje raznolike junake predstaviti širok spekter čustev in dejanj, ki služijo kot raznovrstne metafore tegob človeške družbe in njene prihodnosti. Film je požel tudi nekaj podobnih kritik kot *Jekleni mož*, predvsem glede odtujenosti osrednjih protagonistov. A ne gre zavreči interpretacije, da je prav to bistvo sporočila, ki ga je želela Zhao prenesti. Tudi v svojih prejšnjih filmih je namreč predstavljala junake, ki ne zmorejo najti stika s soljudmi, pravzaprav niti s konceptom sodobne družbe, vendar je sporočilo temeljilo na pristnih likih, celo resničnih ljudeh, v *Večnih* pa so to superjunaki, ki simbolno predstavljajo različne sestavne vidike človeške civilizacije. Kot taki seveda v svojem bistvu ne morejo biti realistični, ne glede na to, kako jih avtorica predstavi, a s stališča njenega opusa se je vredno ozreti tudi nazaj in se vprašati, ali nista morda Fern iz *Dežele nomadov* in Brady iz *Jezdeca* prav tako simbola civilizacijskih prvin.

V vsakem primeru so *Večni* korenit korak iz njene »cone udobja«, pri čemer se Zhao suvereno loti tudi akcijskih scen

in spektakla, ki sicer ne ponudijo koreografskih ali kaskaderskih presežkov. Vseeno pa delujejo impresivno in izpiljeno, v skladu z zahtevami žanra, in presegajo marsikateri Marvelov dosežek. Film pa je tudi za Marvel korak ven iz cone udobja, ki jo ponujajo v svojih filmih, na področje, kamor bodo morali zakorakati, če ne želijo postati še bolj repetitivni. Kar je, mimogrede, žal veljalo za oba filma drugih dveh zgoraj omenjenih neodvisnih avtorjev.

CHIARA

JERNEJ TREBEŽNIK

Sram in čast v Kalabriji

Kulturna antropologija se je pri raziskovanju Mediterana v preteklosti rada naslonila na dihotomijo med sramom in častjo. Pogosto se je namreč izkazalo, da se družbeno življenje tam živečih vrtil prav okrog te čustvene dinamike, ki ne zaznamuje le stikov med posamezniki, ampak tudi med družinami in drugimi skupinami. Skozi to prizmo lažje razumemo delovanje nekaterih mafijskih združb, prepredeno z obredi, iniciacijami in maščevanji ter ves čas umeščeno na robu izgube tistega, česar si ne moreš nikoli povrniti – življenja in časti. V tovrstnem kulturnem okolju v filmu **Chiara** (A Chiara, 2021, Jonas Carpignano) odraščča petnajstletno naslovno dekle, ki živi običajno najstniško življenje, dokler ne ugotovi, da je njen oče zelo pomemben član zloglasne mafijske združbe 'Ndrangheta.



Po prikazu afriških beguncev v filmu **Mediterranea** (2013) in romske skupnosti v filmu **V Ciambri** (A Ciambra, 2018) Carpignano raziskovanje margin in odklonov v Kalabriji zao-krožuje s filmom, ki se skozi oči najstnice dotakne mafijskega podzemlja. Uvodni prizori, ki Chiaro prikazujejo pri vadbi v fitnesu in druženju z vrstnicami, sicer nakazujejo vsaj delni odmik od ruralne revščine prvih dveh filmov in premik k sorazmerno dobro situiranim Italijanom, pri katerih pa se še vedno kaže njihova predanost tradicionalnemu, komunitar-nemu življenju. V tem kontekstu je prelomen in poveden že zgodnji prizor rojstnodnevnega slavlja Chiarine starejše sestre Giulie, ki hkrati omogoča vpogled v kulturno dimenzijo pri-kazanega območja in v specifično družinsko ter klansko dina-miko. Do izraza pride Chiarin tesen odnos z očetom, po drugi strani pa tudi očetova zadržanost oziroma redkobesednost, s katero nekoliko odstopa od nabritosti in arogance ostalih moških na zabavi, ki ves čas opozarjajo nase in v odnosu do žensk ostajajo vsaj malo patriarhalno nazadnjaški. Ko Chiaro le nekaj let starejši sorodniki in znanci zasačijo pri kajenju, do nje nastopijo dokaj ostro in nepopustljivo, bolj kot njena starost pa se jim pri tem zdi problematičen njen spol.

Orisan režiserjev odmik od prikazovanja ljudi z družbene-ga dna v filmu **Chiara** spremlja tudi nekoliko bolj dodelana, stilizirana vizualna (in zvočna) podoba, s katero Carpignano sprva odseva vso dinamiko in barvitost najstniškega živ-ljenja, kasneje pa v nasprotni smeri poudarja tesnobnost in temačnost prikazanega dogajanja. Tresočna, nestabilna, zelo odzivna kamera se sicer tudi tokrat likom skoraj neprijetno približuje in vdira v njihov intimni prostor, a je pri tem vendarle manj naturalistično nepredvidljiva kot v prejšnjih filmih ter se zna s preišljenimi obrati in odmiki bolj podre-diti umetnostni in simbolistični dimenziji. Znanilec tega je do neke mere že uvodni kader, ki Chiaro zajame med tekom na tekočem traku, pri čemer se kamera ob približevanju



dekletovemu obrazu obrača za 180 stopinj, kot da bi šlo za režiserjev (malce zaletav) poskus sporočanja, da se bo na glavo kmalu obrnilo tudi Chiarino življenje. Na podobno zgovoren način deluje tudi zvočna podoba filma, ki v ključnih trenutkih (ko se denimo oče odpelje uredit mafijske posle ali pa ko zgori njegov avto) skozi šum, zamegljenost in bobnenje odseva dekletovo zmedenost in čustveni nemir, občasno celo uspešnejše kot vizualna podoba filma ali njegovi dialogi.

Podobno pridejo do izraza tudi občasne dolge, počasne kader-sekvence, s katerimi film vendarle ostaja sorazmerno zračen in odprt ter pri Chiarinem (samo)raziskovanju nikoli ne deluje preveč vsiljivo. Kot lahko nakažejo že kadri trajektov, tovornih ladij ali pomolov, pa tudi motivi, kot sta vozniški izpit in tek, gre deloma za film tranzicije, kakršno najstništvo predstavlja že samo po sebi, v kontekstu živahne Kalabrije in nestanovitnih življenj Romov, beguncev in mafijcev pa še toliko bolj. Ko se izkaže, da je Chiarin oče na begu pred policijo, to za deklet prehod v odraslost precej pospeši, v ospredje pa pride njen stoično aktiven odziv na težko situacijo, iz česar film črpa svoj pripovedni naboj. Pri tem uspe režiser vzdušje in suspenz graditi brez pretirano dramatičnih pripovednih zasukov, denimo že s tem, ko Kalabrijo prikaže kot skrajno deževen, vetroven in negostoljuben kraj, s čimer lahko malce spomni na temačno, hladno, nazadnjaško dogajalno okolje filma **Na sledi očetu** (Winter's Bone, 2011, Debra Granik), še ene natančne študije dinamike med hčerjo in izginulim očetom.

Pri obeh filmih bi lahko kljub najstniški glavni junakinji opazovali tudi umikanje od standardov mladinskega filma, kar se kaže že v večplastnosti prikazanih likov in v odsotnosti jasnega didaktičnega elementa. Scenarij filma *Chiara* z mafijci ne simpatizira in ne skriva družbenih posledic njihovega početja, kljub temu pa jih ne demonizira, temveč jih obravnava v kontekstu kompleksne kulture južne Italije. Ko socialna delavka Chiari ob premestitvi v nadomestno družino pove, da bo zdaj prišla v svet, »poln vrednot«, lahko to beremo kot scenaristično opozorilo na nerazumevanje, ki ga povprečni Italijan kaže do orisanega, z močnim vrednotnim sistemom zaznamovanega sveta mafije. Če mafijo dojemamo le v kontekstu dihotomije med dobrim in zlim, prezremo, da je v svojem delovanju pravzaprav utemeljena na strogem spoštovanju specifičnih omejitev (etičnih in častnih), vezanih na principe povezanosti, neizdajanja, žrtvovanja, družine ipd. Za 'Ndrangheto je na splošno zelo značilno upoštevanje principa krvnih vezi, s čimer se v film, osredotočen na hčer mafijca, prikrade tudi vidik medgeneracijskega prenosa. Ko Chiara v

navalu instinktivnega maščevanja napade romsko vrstnico, pa tudi s tem, ko se odloči resnici o očetu priti do dna, se po eni strani kaže njena želja preseganja pričakovanega vedenja lokalnih deklet, po drugi pa morda vendarle še njena nezmožnost preseganja privzgojenih idealov častnega življenja.

Kulturni antropologi so se v zadnjih desetletjih vsaj delno umaknili od poenostavljenega dojemanja kultur skozi prizmo specifičnih karakternih značilnosti ali tipičnih čustvenih odzivov. Z vzponom fleksibilnega neoliberalizma, globalizacije in vse hitrejšega prenosa kulturnih elementov so posplošene primerjave postale zastarele, kulturo pa se preučuje predvsem kot kompleksen, fluiden sistem interpretiranja in simboliziranja družbe. Na ta odprti način uspe prikazano, pisano kulturno okolje zajeti tudi film *Chiara* – navsezadnje se nasloni že na prva dva dela kalabrijske trilogije, iz katerih črpa celo nekaj (stranskih) likov in dogajalnih lokacij (npr. Ciambro), s tem pa tudi pripovedne motive, kot so begunstvo, rasizem in marginalizacija. Morda bolj kot na ravni tipičnega mladinskega filma lahko torej *Chiara* razumemo kot vrhunec impresivne tridelne antropologije Mediterana, hkrati pa kot vizualno in idejno prepričljivo avtorsko delo, ki uspe v duhu seči daleč onkraj lokacijskih, generacijskih ali žanrskih omejitev.

TELESCE

VERONIKA ZAKONJŠEK

Do prvega (v)diha

Piše se leto 1901, ujeta na preseku med tradicijo in modernizacijo; mitologijo in znanostjo. Čas, ko se tektonski premiki civilizacije že tiho svetlikajo na obzorju, a življenje na periferiji še vedno diktirajo evangelijski spisi in magični miti, ki se zunaj dosega duhovniških avtoritet ustno prenašajo med vaščani. V ta časovni kontekst nas subtilno ponese **Telesce** (Piccolo corpo, 2021), celovečerni prvenec italijanske režiserke Laure Samani, kjer v mediteranski ribiški vasici eno najvišjih avtoritet še zmeraj vzdržuje katoliška cerkev. Cerkev, ki ljudem v trdih, negotovih življenjskih pogojih ponuja enega redkih mehanizmov opore, a vselej pod svojimi rigidnimi, mizoginimi zapovedmi, ki nehumano diktirajo, za kom



žalovati, koga posvečeno pokopati ter sprejeti v svoj prostor večnega raja, spokojnega miru.

Ko se Agati rodi mrtvorojena hčerka, pred nami tako kot prepad zazeva okrutnost institucije, ki je do leta 2007 zapovedovala obstoj limba, tega vmesnega, nikogaršnjega prostora za nekrščene, prehitro umrle otroke. A Agata, močna ženska pokončne drže in odločnega pogleda, tovrstne usode svoje prvorojenke ne sprejme, čeprav moški, ki jo obkrožajo, njeno bolečino vztrajno zanikajo. »Ne more biti pokopana v posvečeno zemljo, če ni zadihala,« jo neprizadeto odslovi duhovnik. »Rodila boš nove otroke,« vdano v usodo skomigne njen mož. A ženske okoli nje razumejo. Ko ji vaška ženica med plešočimi bilkami visoke trave tako prišepne o čudežnem kraju, ki mrtvorojenim omogoči prvi (in zadnji) (v)dih, Agata zato ne razmišlja dolgo: hčerko izkoplje iz neoznačenega, neimenovanega groba, ukrade čoln ter se s čez hrbet opasanim telescem, ki je bilo še dan poprej del nje, odpravi na težko romanje proti severu države.

Skozi interpretacijo fenomenologije zaznave Mauricea Merleauja-Pontyja je njeno telo sredstvo, ki ji daje svet, jo vključuje v interakcijo z okoljem ter ji daje podlago za odnosnost do okolice. A njeno telo, njen svet, je predvsem vir bolečine, krča žalosti in žalovanja, ki popolnoma pogojujeta njen obstoj, ko si brez navigacije, poznavanja terena ali primernih oblačil za alpsko podnebje končne destinacije utira pot po gozdnih poteh, strmih, vse bolj goratih vzpetinah, prašnih vozniških poteh in srhljivo temačnih rudniških tunelih. Njeno telo krvavi, ob izgubi krvi počasi bleedi, laktira, jo boli, od premraženih okončin skeli. Njen obraz je izžet, pod očmi nosi temne podočnjake, za nohti plast prsti. Skozi njeno telesnost, brez posebnega zanimanja za osebno, čustveno stisko, ki jo Agata bije v notranjosti, pa jo ne nazadnje doživlja tudi okolica: ko jo mimobežni popotnik Ris skuša prodati za doviljo; ko ji kot ženski vraževerno prepovedujejo vstop v

jamo; ko neznane ženice oskrbijo njeno od poroda izmučeno in obnemoglo telo, pričakujoč takojšnje plačilo. Tej telesnosti pa premišljeno sledi tudi kamera, ki se z občutkom giblje z njo ter s svojo prisotnostjo iz roke ves čas subtilno sugerira telesno in duševno zahtevnost te romarske poti.

Naturalistična fotografija Mitje Lična v objektiv tako precizno lovi elemente spreminjajoče se pokrajine, medtem ko se Agata iz domače obmorske vasi, polne odprtih razgledov in travnatih jas, trmasto premika proti Alpam, mrazu ter svojemu prvemu pogledu na sneg. Senzoričnost filma dopolnjuje tudi premišljeno dodelana zvočna slika, polna zvokov narave, bučanja vetra, morskih valov, petja ptic in cerkvenih zvonov. Pokanja vejic pod Agatinimi nogami, šelestenja trave in komornega petja ženic med vaškimi ritualnimi obredi. Subtilno dopolnjevanje zvoka in slike pa pride dokončno do izraza ob vstopu v rudarski rov, kjer v popolni temi poslušamo le zvok dihanja in kamenja pod nogami, dokler nam komaj slišno prasketanje laterne počasi ne izriše obrisov Agate in njenega naključnega sopotnika Risa, ki ujeta v temi labirintskega predora sanjata o morju, njegovi neskončnosti, vonju, valovih in okusu soli, ki ga pušča na koži. O njegovi razburkanosti in prostosti, o kakršni lahko, vsak na svoj način ujeta v okove lastne telesnosti, le (po)tiho sanjata.

»Če nimaš imena, je tako, kot da ne obstaja,« na neki točki pripomni Agata, misleč na neimenovano telesce, ki ga nosi na hrbtu. A izjava subtilno komentira tudi Risovo fluidno, spolno nedefinirano identiteto popotnika, ki se brez pravega doma in družine s priložnostnim spletkarjenjem prebija čez življenje v divjini. Pa vendar se njegov lik, ki ob stiku z Agato postavi v ospredje tudi čudovito prepletanje furlanskega in beneškega narečja ter ohranja avtentičnost časa in prostora pred unifikacijo Italije (pred nasilnim poenotenjem jezika in začasno prepovedjo uporabe dialektov), nikoli ne razvije do

končnega potenciala. Gre za osebo, ki je v iskanju avtonomije in popotniške svobode v času, ko ženskam pogosto ni bilo dovoljeno potovati, prevzela moško identiteto? Ali gre, kot nam narekuje sodobno branje zgodbe, za usodo trans osebe na prehodu v dvajseto stoletje?

A konec, brez prave bilke upanja ali utehe, da je bilo našim ženskimi prednicami v življenju kadarkoli kaj lažje, nas potolče, potre. Skupaj z Agato potonemo v ledeno jezero, kjer se v sanjski sekvenci podhlajene smrti »antigonska« mati končno združi s svojim otrokom in dočaka svoj mir. Spokojnost, ki je bila ženskam teh generacij, večnim plačnicam dolga izvirnega greha, v času življenja vselej odtegnjena, zanikana.

TOVE

VERONIKA ŠOSTER

Kaj je prava umetnost ali bodi moj Mumin

Tove Jansson (1914–2001) je bila finska pisateljica, slikarka in karikaturnistka švedskega rodu, ki je dosegla svetovno prepoznavnost s svojimi okroglimi belimi bitji, podobnimi nilskim konjem, imenovanimi Mumin. Če so prikupna bitjeca iz Mumindola začarala in očarala odrasle in otroke vsepovsod, je manj znanega o njihovi stvariteljici in njenem presenetljivem življenju. Nekaj te praznine tako zapolni prva biografska drama o njej, naslovljena preprosto **Tove** (2020), ki jo je režirala Zaida Bergroth, ogledali pa smo si jo lahko na letošnjem 37. Festivalu LGBT filma, kjer je prejela nagrado publike. Glede na to, da gre za biografski film, zajema precej kratko obdobje v življenju Tove Jansson, in sicer 40. in 50. leta prejšnjega stoletja – kmalu postane jasno, da je prav čas zgodnje odraslosti zanjo formativen tako na osebni kot poklicni (umetniški) ravni. Ta pristop je precej dobrodošel, saj si lahko zgodba vzame dovolj časa za poudarke, vzdušje ter res zavzeto in večplastno obravnavo srečanj, dvomov, dilem in uspehov tistega časa.

Tove, ki jo predano in hipnotično odigra Alma Pöysti, najprej srečamo v ateljeju, kjer skicira Mumintrola. Ko njeno

sličico opazi oče, sicer priznani kipar Viktor Jansson, takoj komentira, da »to ni umetnost«, in na Muminovi glavi pusti zamazan prstni odtis. Ta madež se metaforično preslika v Tovejino dožemanje same sebe in lastne umetnosti, ki jo začne deliti na pravo (njene slike) in otročjo (Mumini) – čeprav na neki zabavi komentira, da je kiparsko delo njenega očeta »grozno konvencionalno«. Ta drobnost trenutka, ki nas uvede v film, je med najbolj bistvenimi za razumevanje njenih dvomov in frustracij ob lastnem ustvarjanju, ki so se pojavljali še nekaj časa. Povedno je, da Mumine vedno skicira na drobno, kot bi se jih sramovala; nekajkrat tudi komentira, da ji le odvrtačajo pozornost od njenega pravega dela. Odnos do njih se spreminja počasi, najprej skozi pozitivne odzive bližnje okolice, potem pa še skozi odzive širše javnosti, ko z njimi zaslovi. Film je ravno dovolj prepreden z Mumini, da filmske zgodbe ne zaduši in je ne banalizira, jo pa na pravih mestih poantira. Tako je oboževalcem podarjenih nekaj prizorov o navdihu za posamezne like iz Muminov; Njuhec nastane ob druženju s partnerjem Atosom Wirtanenom, Tamslan in Živslan pa se rodita ob jezikovnih igrarh z njeno ljubljeno Vivico Bandler. Čudovito je tudi, kako film obudi v življenju prvo gledališko predstavo z Mumini, *Komet prihaja* iz leta 1949, ki je bila skupni projekt Vivice (režija) in Tove (scenarij, kostumi, scenografija).

Tovejine dileme so pospremljene tudi z nekaj humorja; na smeh ji gre recimo ob ideji, da bi »z risanjem stripa za socialistični časnik« jezila očeta. Sicer pa je očitno, kako se počasi navaja na uspeh Muminov in kako jih vzame za svoje ter se jih neha sramovati – največji uspeh iz časa, ki ga obravnava film, je zagotovo podpis pogodbe s Charlesom Suttonom leta 1952, ko so začeli izhajati v londonskem časopisu *Evening News*. Od takrat se ji nedvomno odpre, čeprav se še vedno počuti, da »kot umetnica ni uspela«, kar spremeni čustven dogodek po očetovi smrti. Mama ji namreč ob





pospravljanju pokojnikovih stvari poda debelo mapo, v katero je oče shranjeval vse njene dosežke z Mumini. Neverjetno je, kako ji odleže, in film nazorno, a ne pridigarško pokaže, kako pomembno je, da starši izkažejo podporo. Ironično je, da je njena družina polna umetnikov, pa je že tu težko. Kako mora biti šele v družini, ki sploh ni del umetniškega sveta – zatiranje lahko uniči cele kariere in zastrupi človekovo ustvarjalnost. Vseeno pa je nenavadno, da se film osredotoči le na odnos z očetom (verjetno zato, ker je v njem konflikt), nič pa ne pove o njeni mami Signe Hammarsten-Jansson, ki je bila grafična oblikovalka, in skoraj nič o bratu Larsu Janssonu, ki ji je dolga leta pomagal z ustvarjanjem stripov. Prav tako ne dobimo niti okruška družinskega življenja, recimo preživljanja poletij na otoku s svetilnikom, ki je bil tudi navdih za njene zgodbe o Muminih. Jasno je, da za vse ni nujno prostora, a vseeno se zdi, da film malo preveč ukrivlja družinsko zgodbo za lastne potrebe.

Na drugi zgodbeni ravni poteka Tovejino raziskovanje in sprejemanje lastne spolne usmerjenosti. Precej resna je z Atosom, ki je hkrati tudi njen dober prijatelj, a se vse obrne na glavo, ko spozna županovo hčer Vivico, v katero se strastno zaljubi. Njuna zveza se sicer ne razvije v smer, v katero bi si Tove želela, kar je v filmu prikazano s pravo mero trpljenja in upanja, sploh v prizoru, ko Vivica zavrne njeno ljubezensko izpoved in ji zlomi srce. Vse to pa je šele začetek za Tove, saj je na obzorju nekdo, ki bo delil njeno ljubezen, nekdo, ki bo z njo odpotoval na samotni otok in tam preživel čudovita poletja – film z nekaj prizori nevsiljivo uvede njeno življenjsko partnerico Tuulikki Pietilä, prijetno umetnico, ob kateri se končno počuti kot doma. Predvsem to zadnje dejanje filma je izjemno nežno in umirjeno, pa tudi sicer je nekaj prizorov ljubosumja ali zapletov, a nikoli ne zdrsne v melodramatičnost. Tudi veliko razočaranje ob Vivici Tove doživi umirjeno in dostojanstveno, skozi vsa

dejanja in vse preizkušnje pa nenehno čutimo humor in igrivost, ki sevata iz nje.

Vzdušje je vseskozi sproščeno in vihravo, kakor ona sama, nikoli ni nekega groznega trpljenja ali svetobolja – ko recimo ne more plačati najemnine ostareli najemodajalki, ji podari kar svojo sliko, češ da bo nekega dne še veliko vredna (pa še res je!). V besednih dvbojih je spretna, ne ostane dolžna nikomur, a ni nesramna, prej navihana. Na splošno film ustvari močan vtis, kako svobodna in zunaj okvirjev je bila Tove; že na začetku reče, da je življenje čudovita avantura, v kateri bi morali uživati. Njena vihravost je prikupna, igra Alme Pöysti pa nenavadno učinkovita, čeprav temelji na minimalizmu – morda ravno zato. Ker je film ne pove-ličuje in ne olepšuje, deluje res človeška, kot da se ji lahko čisto približamo (kar konec koncev nakazuje že naslov, ki uporabi samo njeno ime in ne priimka). Namesto nadležne ekspresivnosti dobimo zvrhan koš čustev, namesto resne problemske drame, h kakršni se pogosto nagibajo biografski romani, pa topel in svetel *feel good* film, ki tudi na tej ravni odzvanja z Mumini. Ko se pred odjavno špico zavrti še dokumentarni posnetek njenega poplesavanja pred hiško na otoku, se dokončno zavemo širine svobodnega duha umetnice, in čeprav film ni nič prelomnega v smislu pripovedi, kronologije, perspektiv, je krasen uvod v avtorico in osebo, ki ji je bilo ime Tove. Idilični otok z njeno Tuulikki (ki je bila navdih za lik Tu-tiki) in vsemi dogodivščinami pa bo moral počakati na naslednji film.

ZASLEDOVANJE LJUBEZNI

IVANA NOVAK

Ljubezen je paralaksa

»Love is a parallax« se glasi naslov in uvodni stih ene od silnih ljubezenskih pesmi Sylvie Plath. A vseeno to ni najbolj običajna ljubezenska pesem, v kateri pesnica izpoveduje čustva svojemu »objektu« ali ga nekritično opeva. Kot mnoge druge je to pesem, ki se ubada z učinkom ljubezni, je meta-ljubezenska pesem. Čudi se temu, da je ljubezen perspektiva, ki svet razdeli na dva dela, dve skrajno različni izkustvi. Neki stih vsebuje opažanje, da je za ljubimko objekt njenega poželenja nič manj kot božanski, medtem ko ima na vse ostale ljudi zlahka nasproten učinek: »it is not odd that one man's devil is another's god«¹. Zgolj blag zamik perspektive – glej, *je ne sais quoi* – je potreben, da povsem navaden objekt, potopljen v brezoblično morje objektov, zaznamo kot točno tisto, kar hočemo – kot objekt želje. Pesnica naniza vrsto paralaksah, ki so del prtljage ljubezni. Kar je za enega resničnost, je za drugega iluzija: »which dreamers call real, and realists, illusion«. Za ljubimce po »padcu v ljubezen« nič ni več tako, kot je bilo, medtem ko je svet vendarle popolnoma enak, kot je bil prej. Sicer pa se zdi, kakor da meta-ljubezensko prevpraševanje sodi k iniciaciji ljubezni; ko se zaljubimo, postanejo naša silna čustva vir kompulzivne kreacije in filozofiranja. Sublimacija je nekakšno prisilno delo ljubezni.

Ostanimo pri paralaksah. V tradiciji zahodne umetnosti obstaja starodavna paralaksa: razpetost med tragedijo in komedijo naredi, da isto zgodbo vidimo na dva skrajno različna načina. Če imamo opraviti s tragedijo, komedijo in ljubeznijo, vemo, da se zgodba ne more končati dobro, vsaj ne v popolnoma fantazmatskem pomenu besede. Opraviti imamo, prav nasprotno, s problemom ljubezni, ki ji ne gre. Z zapleti, ovirami, spodleti. A če morajo v tragedijah stvari apokaliptično propasti, v velikodušnem žanru komedije iz vsakega neuspeha praviloma nastane neki nepričakovan uspeh. Spodletela ljubezen je za ljubimca v tragediji absolutno

pogubna, komedija pa lahko iz serije spodletelih ljubezni naredi zgodbo o veselju, svobodi in emancipaciji.

Takšno vedro stališče do ljubezenskih spodletov – in do »ženskega vprašanja«, kot bomo videli kmalu – zavzame angleška miniserija **Zasledovanje ljubezni** (The Pursuit of Love, 2021, Emily Mortimer), letošnja tridelna adaptacija knjižne uspešnice Nancy Mitford iz leta 1945. Dve sestrični, Fanny in Linda, odraščata na (zelo groteskno) nazadnjaškem angleškem podeželju v času med vojnama. V polnoletnost in družbo odraslih vstopata ravno v trenutku, ko patriarhalna in feministična kultura prvič silovito trčita. Mladenki v boleče velikem razkoraku stojita z eno nogo v patriarhatu in z drugo v feminizmu. Fanny je izobrazena, inhibirana, asketska in angleško zadržana mladenka, ki zgroženo opazuje svojo sestrično Lindo – klasično *bimbo*, ki se izobraževanju odreče, saj želi življenje posvetiti Erosu. Linda ljubezen doživlja kot religijo, to je vse, kar si želi, strastno jo zasleduje, še preden jo sploh doleti. Trpi za klasično zahodnjaško okužbo z »zaljubljenostjo v ljubezen«. Obstajajo ljudje, ki se nikdar ne bi zaljubili, če ne bi slišali za ljubezen od drugih ljudi, je menil La Rochefoucauld; zanjo prvič slišijo v romanih, filmih, pesmih, zgodovina ljubezni na zahodu je v strogi korelaciji z umetnostjo, ki govori o ljubezni. Avguštin svoje *Izpovedi* začne s tem problemom. Ubogi Avguštin se je ujel v »peklenke različne ljubezenske razuzdanosti«, kajti: »Jaz nisem še ljubil, a ljubil bi bil rad ... Iz ljubezni do ljubezni sem iskal, kaj bi ljubil ...«² Praznino je skušal napolniti s telesnimi užitki, nato pa z bogom.

Problem take ljubezni je, da je njen objekt zaljubljenost in ne partner, zato je obsojena na neskončno ponavljanje, v katerem Avguštin seveda vidi le trpljenje in bolečino. Pa naj mu bo, po eni strani je ljubezen res kar veliko trpljenje. Linda nikdar ne izsledi tiste vsestransko izpolnjujoče oblike ljubezni, o kakršni je brala v knjigah. Prvi »objekt« pride v obliki moškega, ki ji ne prinese tiste tako zelene *amour fou*, temveč zakonsko zvezo, oropano strasti, namenjeno zlasti družbeni reprodukciji. Linda tega ne trpi in v kvazi-feminističnem duhu pobegne iz zakona – prvič, potem še drugič. Ljubezen se ji izmika, a Linda ne obupa. Vsakič znova je prepričana, da je njen novi »objekt« poslednji, tisti, ki bo postavil *happy end* njeni ljubezenski zgodbi, ki se že malo predolgo vleče.

Medtem se zgodi preobrat v življenju njene izobrazene sestrične, ki jo premamijo uhojene steze tradicije in udobje

1 Sylvia Plath, »Love is a parallax«, dostop <https://allpoetry.com/Love-Is-A-Parallax>.

2 Avrelj Avguštin, *Izpovedi* (Celje: Mohorjeva družba, 1991), prev. Anton Sovre, str. 39.



meščanskega konformizma; kljub feministični dispoziciji je v svojem zakonu nazadnje le podrejena možu, reducirana na tradicionalno vlogo žene in matere in samoumevno odslovljena iz prostora, ko moški načnejo debato o politiki in vojni. Fanny postane ena tistih žensk, ki se veselijo vojne, saj med vojno moža ni bilo doma. Za številne ženske se je življenje pričelo prav z vojno ali, še raje, z vdovstvom. To je le eden od številnih primerov črnega humorja ženske zgodovine.

Obe ženski sta ujetnici patriarhalnega reda, obe obstajata na njegovih robovih. Linda postane *bolter*: škandalozna ženska, ki z razuzdanostjo in bonvivanstvom uživa svobodo, kakršne nikdar ne bi mogla v monogamni zakonski zvezi, a za to plačuje s svojim ugledom, finančno nestabilnostjo, prezirom in marginalizacijo. Lekcija obeh zgodb je, da situacija ženske (v tistem zgodovinskem trenutku) v nobenem primeru ne zagotavlja svobode. Zares svobodna ni niti ženska z izobrazbo niti ženska s seksualno svobodo.

Lindin pobeg v čustva je mogoče z lahkoto videti kot značilno podreditev ženske patriarhalni strukturi – ker se ne more udeleževati v družbi, se zateka v svojo glavo, piše, ustvarja, a spet ne za družbo, temveč zase. Toda nekoliko težje je na podreditev zvesti njeno nepopustljivo strast do življenja, zaradi katere Linda preživi sleherni neuspeh, celo vojno, kar je v seriji tudi predmet poveličevanja (med drugim s pomočjo številnih *power-pop* hitov). Je predhodnica z urbanim videzom obsedenih žensk iz (dobre, stare – niti slučajno nove, odurno patetične verzije) **Seksa v mestu** (*Sex and the City*, 1998–2004): maškarada je bila zanje orodje emancipacije. Prolog prve epizode miniserije pokaže razdejano ulico po bombnem napadu sredi druge svetovne vojne, na kupu razbitin pa sedi Linda v krznenem plašču in z živordečo šminko, objemajoč svojega modnega francoskega buldoga, potem ko je preživela tako bombardiranje kot razhod z zadnjim ljubimcem. Svoji olajšani sestrični, ki jo najde med ruševinami,

reče nekaj, kar bi lahko rekla katerakoli junakinja iz *Seksa v mestu*: »Don't pity me.« Žrtve ne nosijo krznenih plaščev.

Feministična teorija bi morala ponotranjiti to komično stališče. V komedijah ženska, kot je Linda, blefira sistem in si znotraj njega izbere užitek, veselje, denar, status, dobrine, pa vendar zato komedija še ni apologija sistema, temveč ga v isti sapi tudi nadvse prodorno, trezno kritizira – kot to počne miniserija *Zasledovanje ljubezni*. Teorija pa resnico ženske pogosto reducira na nekaj tragičnega. Simone de Beauvoir bi, v svoji skrajno neprizanesljivi teoriji drugega spola, v Lindini ljubezni kot religiji prepoznala dejanje podreditve isti patriarhalni strukturi, ki jo ta ženska s svojo seksualno transgresijo navidezno ruši. Spomnimo: v drugi knjigi *Drugega spola* v poglavju »Zaljubljena« je ljubezen v skoraj vseh pojavnih oblikah in agregatnih stanjih predstavljena kot modus ženskega podjarmljenja moškemu. Skoraj vse pojavne oblike ženske so interpretirane kot moška funkcija in z ljubeznijo ni nič drugače. Sleherni pojav ljubezni je podreditev. V tem poglavju se nahaja obsežna argumentacija teze, da je bila za žensko združitev z moškim (ki mu je morala pripisati božanske lastnosti, večvrednost – drugače ni delovalo) edini način potrditve. Ženska je v ljubezni dosegla le zelo okrnjeno, nezadovoljivo, nestabilno obliko zadovoljstva. V najbolj tragičnem primeru je kot Cathy v *Viharnem vrhu* opustila lastno bit in zaživela v njegovem svetu, se izgubila v njem: »Jaz sem Heathcliff.« (Toda mar ni Heathcliff enako izgubljen v Cathy, kot je ona v njem, in poleg tega nihče od njiju ni ravno privilegirani moški – zdi se, da vsega veselja vendarle ni moč podrediti moškemu.) Drugačen model ljubezni so po Simone de Beauvoir ponujale le redke ekonomsko neodvisne ženske, denimo umetnice, ki so se odločno zavzele za svoj poklic in si z delom priborile svobodo.

Drugi spol je seveda razkril veliko zgodovinsko paralakso ljubezni, to, da ni ene ljubezni, da je to beseda, ki je



ČIKI

NATALIJA MAJSOVA

Pragmatizem utopistk v ruski provinci

imela v zgodovini zelo drugačen pomen za ženske in moške, ter da je ljubezen skrajno razslojeno izkustvo. In danes, ko že toliko govorimo o toksični moškosti, je treba reči, da Simone de Beauvoir prav ljubezen ženske koncipira kot nekaj »toksičnega«. Prav ženska ljubezen, rezultat njene lastne neuravnovešene situacije v družbi, je bila razsuta v šrapnelih kontradikcij, zblojena, shizofrena in avtodestruktivna. Takoj ko je podvomila v večvrednost svojega moškega, kot piše, se je iz religije lahko v trenutku sprevrnila v brezbriznost, v gnus.³ V parafrazi Sylvie Plath: bil je bog, zdaj je hudič.

A naj bo dovolj melodrame, tragedije, čas bi bil za komedijo, v kateri ženske ne igrajo tragične vloge žrtve, kar je že samo po sebi oblika podreditve. Vedre dispozicije Linde Radlett nisem pripravljena pripisati zgolj njeni podredljivosti patriarhalnemu redu – čemu bi se prepustili zgolj tej najturobnejši teoriji ženske? Nancy Mitford svojo junakinjo ponudi kot komični lik, kar pomeni, da nekaj trdoživega, večjega-od-življenja v njej ni zvedljivo na poraz. To ne prinaša srečnega konca, a lahko bi rekli, da tvori nekakšno »srečno ponovitev« oziroma tveganje ponovitve vedno istega neuspeha, slednje pa je nemara tudi najbolj etično dejanje ljubezni, ki terja tveganje (kar konec koncev velja za vse, ženske in moške). Linda v vsako ponovitev z vso zaverovanostjo vstopi, kot da je njena prva in njena zadnja. Brez tega se ljubiti sploh ne bi mogli. In bolj kot izgubljena v konkretnem moškem je izgubljena v pogonu svoje strasti, toda ta strast je potrebna, da tudi v času ženske svobode obstoji ljubezen, v kateri se pustimo izgubiti v imenu neke druge svobode, ki ni le naša osebna.

Razvpita miniserija ruskega režiserja in scenografa Eduarda Oganjesjana **Čiki** (2020) predstavlja štiri markantne junakinje, ki fanatično in brezkompromisno sledijo cilju, podobnemu pijani novoletni zaobljubi: »Obogateti, postati srečne in neodvisne.« Žana (Irina Gorbačova), Sveta (Irina Nosova), Marina (Aljona Mihajlova) in Ljuda (Varvara Šmykova) pač živijo v razmerah, ki ne dopuščajo manj materialističnih utopij. Ujete v mikrokozmos fikcijskega mesteca nekje na jugu Rusije (lahko bi bil Krasnodar, lahko pa tudi Kabardino-Balkarija, kjer je potekalo snemanje) štiri prijateljice, ki so se spoznale in zblížale kot prostitutke, stremijo h korenitim in trajnim spremembam. Na Žanino pobudo se ogrejejo za idejo, da bi se prekvalificirale in odprle svoj, zakonit in nenevaren posel. Idejo je Žana pripeljala iz Moskve, kamor se je bila nekoč podala v iskanju boljšega življenja. Da ga je tudi našla, njene prijateljice sklepajo po tem, da se je v rodni kraj vrnila v novem rdečem mini cooperju, s prepričljivimi novimi izkušnjami in revolucionarno vizijo: odpreti lokalni fitness klub.

Žana je karizmatična, odločna, a tudi nekoliko vročeglava voditeljica, tako da njena ideja sproži plaz nepredvidenih posledic. Izstop iz mesenega posla namreč njene kolegice in



3 Simone de Beauvoir, *Drugi spol. Druga knjiga: Doživeta izkušnja* (Ljubljana: Krtina, 2013).

njo pahne v konflikt z lokalno mafijo, na katerega so punce slabo pripravljene. Osem delov prve in trenutno edine sezone Oganjesjanovega doslej najodmevnejšega projekta, pod katerega se je podpisal kot režiser in – poleg Nastje Kuznecove in Antona Kolomejca – scenarist, gledalke vodi skozi žanrsko in vsebinsko pestro in dinamično zgodbo z ambivalentnim koncem. Jasno, premestitev ameriške fantazije o sreči, ki jo lahko prinese hiter poslovni uspeh, v globino postsocialistične in posttranzicijske Rusije ne more biti popoln ali gladek.

Trop prostitutke oziroma »padle ženske« v ruskem popularnokulturnem imaginariju ni redek; posebej pomemben je za kinematografijo poznih osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja z ikoničnimi deli, kot je **Interpunca** (Interdevočka, 1989, Pjotr Todorovski), prepород pa doživlja tudi v sodobnih produkcijah. Med slednjimi gre omeniti triler **Ljubi jih vse** (Ljubi ih vseh, 2019, Marija Agranivoč) in seriji **Navadna ženska** (Obyčajna ženščina, 2018–, Boris Hlebnikov in Natalija Meščaninova) ter **Vzdrževanki** (Soderžanki, 2019). Vse naštete produkcije raziskujejo zakulisje navidezno navadnih življenj žensk z idiličnimi »fasadami« in ženske junakinje obravnavajo kot simbolno pomemben problem: kot simptom globoko patriarhalne družbene ureditve, ki ne deluje v skladu z ustavo, pač pa po zakonih korupcije, fizične moči in psiholoških manipulacij. Če je za produkcije osemdesetih in devetdesetih let vseeno značilna brezkompromisna estetika, tako imenovana *černuha*, slogovna formacija, ki tematizira sovjetsko in postsovjetsko družbo kot polno nasilja, grotesknosti, umazanije, nesmisla in črnega humorja, pa se sodobne produkcije upodabljaja »delovnih deklet« oziroma »nočnih metuljev«, kot Rusi radi imenujejo prostitutke, lotevajo skozi lečo navideznega glamurja, v katerem živijo protagonistke, ekonomsko-izražene »vrednosti« njihovega poklica in melodramatskih narativnih struktur ter estetskih rešitev.



V *Čiki* se kislo-smešna in brutalno nasilna dediščina *černuhe* organsko prepleta z melodramo, tako da jo preizprašuje, izziva njene strukture in subvertira sosledje dogodkov, ki bi jih lahko pričakovali v okviru tega žanra. Zapleti ne vodijo k srečnim koncem; želje junakinj se uresničujejo le delno, sporadično in vse prej kot v skladu z njihovimi načrti. Prostitucija se tako v barvitom, razgibanem in atraktivnem univerzumu te serije, ki pritegne tako s prepričljivo igro kot z akcijskim scenarijem, kaže kot globoko zakoreninjen družbeni in kulturni problem. Serija se, podobno kot nekatere sodobne zahodne produkcije, namenjene ozaveščanju o perečih socialnih vprašanjih, recimo Netflixova **Snažilka** (Maid, 2021–) ustvarjalke Molly Smith Metzler, zaključuje s pozivom, naj se žrtve fizičnega in psihičnega nasilja obrnejo na pristojne socialne ustanove, kar je pri nekaterih ruskih kritikih naletelo na odklonilen odziv. Koketiranje z »zahodnimi« pristopi h kombiniranju žanrov, tematik in k ozaveščanju skozi fikcijo naj bi bilo po njihovem mnenju »pranje možganov« in »manipuliranje« z gledalci, pa tudi podcenjevanje njihovega intelekta. Konservativno rusko Javno društvo za zaščito družin je celo pozvalo k umiku serije, ker naj bi propagirala »feministične in pro-LGBT vsebine«. Oganjesjanov projekt je torej na nekaj ravneh posegel v rusko razpravo o formi in vsebinah sodobne ruske popularnokulturne produkcije.

Omeniti velja, da je večina kritičark in kritikov vendarle prepoznala *Čike* kot izjemno kakovosten projekt, ki je uspešno izkoristil vse prednosti, ponujene v okviru ruskega produkcijskega sistema prek pretočnih platform in zasebnih financerjev. *Čiki*, ki so jih predvajali na ruski pretočni platformi more.tv – kjer so v prvih treh tednih zabeležili rekord: 3,5 milijona ogledov –, so se namreč zaradi navedenih produkcijskih okoliščin lahko ognili vsebinskim in formalnim omejitvam, na primer prepovedi preklinjanja, ki velja za javno sofinancirane televizijske produkcije.





Tudi v drugih pogledih gre za serijo, ustvarjeno za pretočne platforme in za generacije, katerih kulturna potrošnja temelji na spletnih vsebinah. To je razvidno iz igralske zasedbe, ki gradi na spletni prepoznavnosti igralskih in vlogerskih uspehov Irine Gorbačove in Antona Lapenka, pa tudi iz *soundtracka*. Zvočna podlaga serije je kolaž razmeroma specifičnih izvajalcev in žanrov, od ruskega reperja in avtorja uvodne pesmi »Čiki« Ivana Dorna do domačih in mednarodnih sodobnih *indie* izvajalcev in nostalgичno obarvanih zvokov, ki spominjajo na devetdeseta leta – v Rusiji pregovorno znana kot »drzna«, zaznamovana s prepletom manka smisla in obilice (ne vedno legalnih) možnosti. Čiki tako potekajo v neki posebni brezčasnosti, ki jo je Oganjesjan, sicer uspešen scenograf, ustvaril s posebnim občutkom za zvoke, elemente in barvno shemo. Elementi enaindvajsetega stoletja, kot so Žanin mini cooper in vseprisotni pametni telefoni, se vseskozi prepletajo z atmosfero konca dvajsetega stoletja in avro sončnega zahoda, v katerem se lokalni najstniki, opremljeni z avtomobilskimi gumami namesto plavalnih obročev, kopajo v bližnjem jezeru.

Mestoma, v posebej izbranih trenutkih, se naracija preveša v atraktivne videospote. Ti včasih potencirajo vizualno impresivnost določenih prizorov – recimo identitetna iskanja Žaninega sina, osnovnošolca Romana, ki rad gleda punce, enako rad pa se preoblači v mamine obleke in visoke petke –, včasih pa delujejo kot katalizatorji dogajanja. Ravno prek spoja glasbe in slike denimo začutimo Svetino spremembo v odnosu do nekoliko nerodnega in plahega brata Jure (Lapenko), ki ji priskoči na pomoč, ko doživi spontani splav. Tovrstnih prizorov spravljlivega miru sicer v seriji ni veliko; ritemsko gledano so epizode vse bolj kaotične in temačne. Iskanje ameriške sreče in hitre rešitve več perečih problemov, kot so denar, sreča in ljubezen, junakinje potiska vse bolj proti središču vrtinca nasilja, ki ga je sprožil njihov

upor proti zvodniku in drugim podobnim branikom sistema samooklicane lokalne samouprave.

Večina šokantnih, žalostnih in nasilnih prizorov, med njimi dvoje pogrebov in posilstev, en spontani splav in več pretepev, se zgodi v zadnjih dveh epizodah, ki tudi razblinita mit o Žanini jekleni neuničljivosti in o realističnosti njene utopične ideje. Obenem se v kontrapunktu njenim neugodam izoblikuje vizija drugačne vrste utopije: njene prijateljice najdevajo ljubezen in občutek lastne vrednosti ter prepoznajo moč, ki jo imajo kot kolektiv. Reflektirajo nekatere dogodke iz svoje preteklosti, na primer vpetost nasilja v vsakdan, in se tako počasi učijo preizpraševati, pri čemer do neke mere celo spreminjajo svoje obnašanje. Izpostavljenega vidika ne gre fetišizirati: punce ostajajo del grobega, impulzivnega sveta, ki nima dosti posluha za kompleksnosti človeške duše in njenih hrepenenj. Vseeno pa ima serija s tega mikrotransformativnega vidika močno dekonstrukcijsko sporočilo: o počasnosti hitenja, preudarnosti gradnje in pragmatičnih posebnostih ženskega junaštva.

JI.HLAVA

MELITA ZAJC

Glasovi tistih, ki doslej niso imeli besede

26. Mednarodni festival dokumentarnega filma Ji.hlava, 26.–31. oktober 2021

IDFF, Mednarodni festival dokumentarnega filma, ki je med 26. in 31. oktobrom 2021 potekal v Jihlavi na Češkem, je ponudil prostor za promocijo filmov, ki spreminjajo sodobno dokumentaristiko in družbo.

Jihlava je majhno mesto na meji med Moravsko in Češko, IDFF, ki ga že 25 let vsakega oktobra pripravijo tam, pa je velik festival. Med temi, ki imajo največ zaslug, da je Ji.hlava danes eden najpomembnejših festivalov dokumentarnega filma na svetu, je Marek Hovorka, soustanovitelj festivala in njegov direktor. Hovorka rad poudari, da se je vse skupaj začelo, ko si je skupina navdušenih srednješolcev izmenjavala VHS kasete. Izjemno, če pomislimo, da so bili na teh kasetah dokumentarci, ki se šele v zadnjem času prebijajo iz sence »velikega« brata, celovečernega igranega filma. Hkrati pa seveda ni dvoma, da je uspešen razvoj tudi posledica izhodiščne širine, o kateri denimo pričajo besede, ki si jih je letos ob obletnici za moto izbral Hovorka – pripisal jih je sicer Alainu

Resnaisu, ta je neke zapisal, da jih je prebral pri Cocteauju, a z njimi se strinjamo še mnogi, namreč, da je vsak film na neki način dokumentarni.

Letos je bilo na festivalu prav vse narejeno prav. Nobenega popuščanja pri nadzoru nad covidom, cepljeni smo opravili oba testa, še preden smo dobili festivalske izkaznice, in nikomur ni prišlo na misel, da bi si med projekcijo snel masko, saj bi bil v nasprotnem primeru nemudoma opozorjen in poslan ven. Nakup vstopnic je potekal preko posebne aplikacije, tudi katalog s predstavitvijo filmov je bil dostopen samo na spletu in ga niso tiskali, trajnostno. Vsa prizorišča, tudi stare meščanske palače, ki krasijo to najstarejše rudarsko mesto na Češkem, so bila opremljena z wi-fijem, elektronskimi zasloni in pametnimi aplikacijami. Goste so prevažali v Teslinem avtomobilu, ki lahko vozi brez voznika in deluje na električni pogon, saj v okolici ne manjka električnih polnilnic, med njimi pa so bili ljudje z vseh koncev sveta.

Eksperimentalni filmi iz vzhodne Evrope

Festival je do danes razvil prepoznavno programsko politiko, njena najbolj pomembna značilnost pa je enkratna kombinacija pragmatizma in vizionarstva. Čeprav je svojo identiteto močno povezal z okoljem in se zavezal promociji lokalnih ter srednje- in vzhodnoevropskih kinematografij, to v ničemer ne ovira njegove prodornosti, prej nasprotno. Tako je med mnogimi programskimi sekcijami tega festivala že leta tudi posebej imenitna sekcija Konferenčne fascinacije, namenjena predstavitvam tako imenovanih eksperimentalnih dokumentarnih filmov, namenjenih projekcijam v kinodvoranah in galerijah, iz nekdanjih socialističnih držav. Letos je bila v središču pozornosti eksperimentalna filmska produkcija, ki se je že v 60. letih preteklega stoletja začela razvijati v številnih mestih v Romuniji. Medtem ko sta scena



Ko si blizu mene (2021)





Cusp (2021)



v Bukarešti in njen prominentni predstavnik Ion Grigorescu svetovni javnosti dobro znana, so bili nekateri filmi kolektiva kinema ikon iz mesta Arad ali umetniškega gibanja Sigma iz Temišvara tokrat prvič predvajani zunaj Romunije. Posebno pozornost je zbudil Mircea Saucan, avantgardist, ki je ustvarjal tako performanse kot filmske celovečerce, v Jihlavi pa je mednarodno premiero doživel njegov srednjemetražni **Pozor!** (Alerta!, 1967), hibrid filmskega eksperimenta in melodrame, ki format industrijskega namenskega filma uporabi za kritiko Ceaușescujevega totalitarizma.

Pregled svetovne dokumentaristike

Jihlava slovi po obilici spremljevalnih programov in dogodkov. Med njimi je cel sklop namenjen industriji, en del je odprte narave, še ožji niz programov pa je takih, ki so dostopni proti plačilu in jih v času festivala ne oglašujejo. Denimo delavnica na temo Mediji in dokumentarci, ki so jo letos že drugič pripravili v sodelovanju z evropsko revijo o dokumentarnem filmu *Modern Times Review* in ki najuspešnejšim udeležencem omogoči prve javne objave člankov. Osrednji festivalski del prinaša kopico predavanj in pogovorov o temah, ki so le posredno povezane s filmom, od okoljske problematike do umetne inteligence. Poseben status imajo delavnice z uglednimi režiserji, letos z Oliverjem Stonom, ki je bil prisoten virtualno, in Vitalijem Manskim, čigar fizično prisotnost je spremljala retrospektiva njegovih starejših filmov, predvajan pa je bil tudi njegov najnovejši, portret Mihaela Gorbačova, ki je nastal v večinski produkciji Češke nacionalne televizije z naslovom **Gorbachev. Heaven** (2020). Film, ki prihaja le malo po tem, ko je portret duhovnega vodje perestrojke in glasnosti že posnel tudi Werner Herzog (**Srečanje z Gorbačovom** [Meeting Gorbachev, 2018]), pušča v ozadju neposredno politično dogajanje in prinaša intimen, kolikor je to v danih okoliščinah

mogoče, portret človeka, ki je zaznamoval pomemben del naših življenj. V njem posebej blesti značilno aktivno-pasivna drža Manskijevega dokumentarističnega pristopa, ki odkrito pokaže, kako se med portretirancem in režiserjem plete posebna vez, obenem pa tudi ne skriva, kako se ostareli avtokrat zapleta v paradokse – ko na primer izjavi, da je edini pravi demokrat on, Gorbačov sam, nato pa se o tem noče več pogovarjati. Ostanejo vsakdanja opravila, praznovanje novega leta pri družini sodelavca, spomini na pokojno soprogo Raiso, ki nam portretiranca fizično in čustveno približajo in ga, ne glede na samodržstvo, delajo neustavljivo simpatičnega.

Poleg *Gorbačova* Vitalija Manskega smo v Jihlavi lahko videli tudi večino ostalih filmov, ki so bili že predvajani na drugih festivalih in predstavljajo ključne dosežke aktualne dokumentarne produkcije. **Kako ubiti oblak** (Näin pilvet kuolevat, 2021) režiserke Tuije Halttunen na primer, ki v portretu znanstvenice Hannele Korhonen, meteorologinje in vodilne poznavalke oblakov na svetu, opozori na dileme, s katerimi se danes sooča sodobna znanost. Korhonen se je odločila za sodelovanje v finančno izvrstno podprtem projektu, vendar pa naročnik iz Združenih arabskih emirатов ne pričakuje le teoretskih raziskav, pač pa tudi zelo praktično rešitev pomanjkanja vode v puščavi z ustvarjanjem umetnega dežja – in režiserka ve, da ima to lahko nevarne okoljske posledice. Nič manj pomembna tema prihodnosti, raba umetne inteligence v kontekstu delovnih razmerij, je tema kanadskega dokumentarca **Delo na zahtevo** (The Gig Is Up, 2021) režiserke Shannon Walsh. Pokaže, kako delo preko spletnih platform za podjetja, na primer Uber ali Amazon, ne prinaša samo prednosti, kot je delo od doma, fleksibilnost in svoboden izbor delovnega časa. Z uporabo osebnih podatkov in algoritmov, ki te podatke procesirajo, postavljajo te platforme delavce pod stalen nadzor, silijo jih, da tvegajo



Kako ubiti oblak (2021)



življenja, jim jemljejo prosti čas in celo gotovost, da bodo za svoje delo plačani. Glede na predvidevanja, da bo do leta 2025 kar 540 milijonov ljudi zaposlenih preko platform, je ta film, ki dobro obveščen vpogled v način delovanja platform preplete z osebnimi pripovedmi žrtev te nove ekonomije, aktualen in vizionarski obenem.

Izjemni filmi, izjemne teme

Nekaj ključnih dokumentarcev preteklega leta pa je bilo premierno predvajanih prav v Jihlavi. Poseben pečat so dali festivalu tisti, ki se od zgoraj opisanih razlikujejo tudi po tem, da ne predstavljajo le problemov, pač pa na neki način prinašajo tudi rešitve. V modernistično idejo, da bo prihodnost nujno boljša od preteklosti, pač že dolgo ne verjamemo več. Probleme, ki jih v preteklosti nismo znali rešiti, bodo morale reševati prihodnje generacije, klimatska katastrofa je le eden od njih. Vendar pa obstaja ena poteza, ena značilnost sodobnega časa, zaradi katere verjamem, da smo kot človeštvo danes vseeno boljši kot nekoč, in to je, mislim, tisto, kar prinašajo in kar je skupnega najboljšim dokumentarcem, ki so bili premierno predvajani letos v Jihlavi. Kažejo namreč, da smo končno začeli dvomiti o idejah, ki so veljale za gole resnice zgolj zato, ker so dajale prav tistim, ki so imeli moč, in dali besedo tistim, ki doslej niso imeli besede.

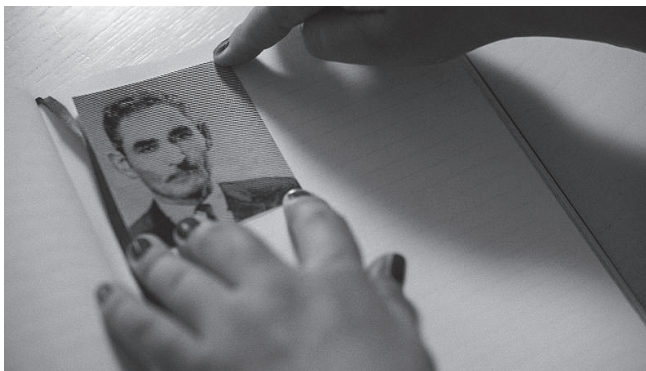
Kako sem postala partizanka

Odličen primer je film **Kako sem postala partizanka** (Ako som sa stala partizánkou, 2021) romske režiserke in fotografinke Vere Lackove, ki je nastal v koprodukciji Slovaške in Republike Češke. Režiserka v zelo osebni pripovedi dokumentira kar dve vrsti odporov – tiste, ki spremljajo njeno uveljavljanje kot avtorice, in druge, ki preprečujejo uveljavitev epohalnega zgodovinskega razkritja, da so dejstva o vlogi Romov v drugi

svetovni vojni do danes ostala zamolčana. O Romih, ki so bili partizani, pa tudi o partizanskih odredih, ki so jih sestavljali Romi, ni sistematično hranjenih dokumentov ali arhivskih zbirk. Družinski spomini na prapradedo Jana Lacka, Roma in partizana, ki jih obudi avtorica, trčijo ob uveljavljeno prepričanje, ki ga z večinskim prebivalstvom delijo tudi mnogi Romi, namreč, da so se Romi konfliktu druge svetovne vojne enostavno izognili, ali pa so bili njegove žrtve. Rekonstrukcija zgodb o romskih partizanih, ki so aktivno sodelovali v slovaškem odporniškem gibanju, do zadnjega ostane fragmentirana, nedokončana. Refleksije o romski identiteti, koreninah evropskega rasizma in izginjajočih sledih zgodovinskega spomina so del te fragmentiranosti – po eni strani pričajo, da je film, recimo temu tako, tudi produkcijsko nedokončan, a na drugi tudi ta nedovršenost ustrezno dokumentira, kar režiserka sama nadvse primerno označi kot svojo osebno »partizansko bitko«. Vsekakor upam, da ta film pomeni tako začetek režijske kariere Vere Lackove kot tudi poglobljenih raziskav o vlogi Romov v drugi svetovni vojni.

Ko si blizu mene

»Ko si blizu mene« je verz iz pesmi *Il cielo in una stanza*, ene najbolj znamenitih pesmi italijanske popularne glasbe. Na prvi pogled ni nič bolj neprimerno za poimenovanje tega dokumentarca od te ikonične popevke, saj je to film o ljudeh, ki ne slišijo, ne vidijo in imajo poleg tega še celo vrsto s tem povezanih hendikepov. Pa vendar ni tako – popevka deluje kot rdeča nit, ki občinstvo čustveno približa filmu, obenem pa poveže tudi protagoniste tega čarobnega filma. Milena, ena od junakinj, popevko pogosto poje na ves glas, in ko se ji enkrat pridruži Angelo V, tudi sicer velik glasbeni poznavalec, to publiko gane do solza. Ustvarjalci, ki so film opisali kot »potovanje na skrajni rob človeške komunikacije«, so



Kako sem postala partizanka (2021)



dejansko pokazali, da je to, kar vemo o človeški komunikaciji, zelo malo v primerjavi s tem, česar ne vemo.

Film Laure Viezzoli **Ko si blizu mene** (Quando tu sei vicino a me, 2021) je bil posnet v Mednarodnem centru za pomoč in rehabilitacijo gluhih, slepih in oseb s psiho-senzornimi hendikepi Liga zlate niti (Lega del Filo d'Oro). Kot je režiserka pojasnila po projekciji, so mnogi protagonisti tega dokumentarca v Centru že desetletja. S pomočjo strokovnjakov uspevajo, ne glede na hude hendikepe, komunicirati s svojimi družinami, med sabo in z zunanjim svetom. Danes so dokumentarci o ljudeh s hendikepi uveljavljen žanr, a vendar je Laura Viezzoli, režiserka, ki je *Ko si blizu mene* tudi sama posnela, vpeljala nov pristop k reprezentaciji hendikepa. V tem filmu ni tretjeosebne pripovedi, kamera ostaja na isti ravni pogleda s subjekti, ki jih portretira, pripoved pa se razvija počasi; tako imajo portretiranci dovolj časa, da se izrazijo in predstavijo, občinstvo pa lahko dojame pomen tega, kar vidi. Večina komunikacije poteka preko dotika, prisotnosti in množice individualnih jezikov, ki so bili skrbno razviti posebej za potrebe gostov Centra. Znanost in tehnologija postajata vse bolj vključeni v naša življenja, kar je pogosto razlog za skrb, in dokumentarni filmi imajo pomembno vlogo pri opozarjanju, kaj je res pomembno. Nekateri, na primer *Kako ubiti oblak*, sprašujejo o dopustnosti človekovih posegov v naravo, drugi, denimo *Delo na zahtevo*, svarijo pred nevarnostmi umetne inteligence. Nobenemu pa ni uspelo predstaviti krhkosti same človeške narave tako prepričljivo, kot je to storil *Ko si blizu mene*.

Na prehodu

Cusp (2021, Isabel Bethencourt in Parker Hill) je film o treh mladih dekletih, najstnicah, ki preživljajo poletje v majhnem ameriškem mestu. Tudi avtorici sta mladi režiserki in to je njun prvi celovečerni dokumentarni film. Na festivalu

Sundance sta prejeli posebno nagrado za filmski prvenec, v Jihlavi pa je film doživel evropsko premiero. Avtorici (film sta tudi posneli, ne samo režirali) ohranita tradicionalne kode predstavljanja ženske mladosti kot frivolne in brez problemov – željo po ugajanju, fascinacijo in skrb za lastno telo, goloto, krhkost, radovednost in uporništvu. Le da se vse to postopoma izkaže kot izraz čisto drugačne realnosti, ki jo film dokumentira. V prizoru na samem začetku vidimo, kako dekleta v avtu čakajo na prijatelje, ki so šli rekreativno streljat z brzostrelkami. Vendar slednje v počitniškem razpoloženju sončnega poletja hitro razvodeni in v spominu ostane kot del vsakdanje rutine, posebnost kraja, kjer dekleta odraščajo. Le počasi postane jasno, da režiserki kažeta najstnice, ki odraščajo v vojaškem mestu v Teksasu.

Odraščanje velja za neproblematičen prehod, ki ga spremljajo hormonska nihanja in morda problemi za starše, za same najstnike pa naj bi bila to pretežno pozitivna izkušnja, ki vodi do težko pričakovanega cilja, vstopa v elitni klub odraslih. Ker odraslost prinaša družbeno moč, ki je otroci nimajo, seveda ni nič čudnega, da je ta prehod povezan z odnosi moči. Kar preseneča, je, da verjamemo, kako smo postali »civilizirani« s tem, da smo fizično nasilje nadomestili z idejami. Subtilen portret, ki ga prinaša *Cusp*, razkrije prav nasprotno: da ideje – konkretno ideja odraščajoče ženske – še danes upravičujejo najbolj zavržene oblike nasilja. In pri tem tisti, ki se počutijo, da imajo pravico biti nasilni, niso nujno starši; nasilje lahko prihaja od vsepovsod, od družinskih prijateljev, celo njihovih partnerjev. Tako se na koncu igra z brzostrelkami izkaže kot uvod v srhljivo realnost, polno nasilja, ki pride na dan v pogovorih ali v nenadnih izbruhih nasilnosti pri portretirankah samih, na primer v kričanju, ali kadar postanejo nasilne do sebe, kot v sublimnem prizoru, v katerem ena od protagonistk z agresivnimi kretnjami razčesava svoje zlate lase.

TRIESTE SCIENCE+FICTION FESTIVAL

IGOR KERNEL

Novim obzorjem naproti

21. Festival znanstvene fantastike v Trstu, 27. oktober–3. november 2021

Festival znanstvene fantastike v Trstu (Trieste Science+Fiction Festival) je eden od vsakoletnih italijanskih festivalov, posvečenih filmski fantastiki. Če upoštevamo tudi prvo obdobje, med letoma 1963 in 1968, ima tržaški festival filmske fantastike precej daljšo tradicijo od ostalih in je najstarejši ne le v Italiji, temveč je veljal za prvi in nekaj časa tudi edini festival te vrste v svetu.

Kljub epidemiji je bila letošnja festivalska ponudba dovolj raznolika. Poleg filmov, predvajanih v različnih sekcijah, so pripravili še forum za profesionalce iz filmske industrije, izobraževalni program in štiri razstave. Glavno nagrado, asteroid, je letos dobila južnoafriška **Gaia** (2021, Jaco Bouwer), vizualno bogata poema o sili zemlje, ki hoče zavladati svetu, posebni omembi žirije pa sta prejela filma **Nočni napadalci** (Night Raiders, 2021, Danis Goulet) in **Lov na čarovnice** (Witch Hunt, 2021, Elle Callahan); več o obeh malo kasneje. Nagrado Méliès d'argent za celovečerni film je dobilo



Gaia (2021)

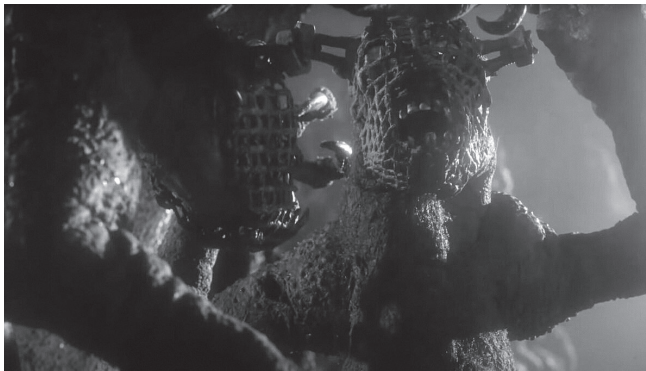
Opozorilo (Warning, 2021, Agata Alexander), eden najboljših filmov festivala, ki nas pesimistično popelje proti koncu sveta, za kratkometražnega pa **Načrt za izhod** (The Exit Plan, 2021, Angus Wilkinson). Nagrada televizijske mreže RAI 4 je šla filmu **Jagnje** (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson), ki je prejel tudi nagrado Stars' War, poznamo pa ga s festivala Liffé. Nagrada *nocturno* je bila podeljena filmu **Nori bog** (Mad God, 2021) legendarnega mojstra posebnih učinkov Phila Tippetta, ki je leta 2019 v Trstu prejel nagrado za življenjsko delo. Nenavadno je, da je bila povsem spregledana grozljivka **Rose: Ljubezenska zgodba** (Rose: A Love Story, 2021, Jennifer Sheridan), ki sodi med zanimivejše vampirske filme zadnjih let. Vrhunec festivala je bila slavnostna podelitev nagrade asteroid za življenjsko delo režiserju Abelu Ferrari, ki s svojim filmom **Ničle in enice** (Zeros and Ones, 2021) dokazuje, da je še vedno v vrhunski ustvarjalni formi.

Pri znanstveni fantastiki včasih naletimo na neverjetno ujemanje med izbrano temo in dejanskim stanjem. V Trstu sta bila letos prikazana kar dva filma, **Gnezdo** (El Nido, 2021, Mattia Temponi) in **Rožnati oblak** (A Nuvem Rosa, 2021, Iuli Gerbase), kjer so razdiralni učinki *lockdowna* in karantene prikazani tako prepričljivo, da je videti, kot bi ju navdihnili sedanja epidemija, a je ideja zanju dozorela že pred leti. Znanstvena fantastika sicer navadno ne skuša eksaktno »napovedovati prihodnosti«, pač pa opozarja na to, kam bi nas lahko pripeljali trenutni trendi. Zato je Carpenterjev **New York 1997** (Escape from New York, 1981), s katerim so se letos v Trstu režiserju poklonili ob štiridesetletnici tega njegovega filma, še vedno mojstrovina, čeprav se je »zmotil« glede prihodnosti New Yorka.

Podobno kot nam pravljичni filmi in grozljivke ne govorijo o resničnih pošastih in zlih duhovih, temveč predvsem o našem *Idu* in strahovih pred mitskim *Drugim*, je tudi



Lov na čarovnice (2021)



Nori bog (2021)



Naseljenci (2021)

znanstvena fantastika v prvi vrsti odraz družbe v določenem trenutku. V nasprotju z »avtorskimi« stvaritvami, ki imajo vedno neki pridih »brezčasnosti«, tako kot **Neznanec iz Shandigorja** (L'inconnu de Shandigor, 1967) Jean-Louisa Roya, v Trstu prikazan v sekciji Švicarski fantastični filmi, so »čisti« žanrski izdelki navadno po svoje presenetljivo konvencionalni. Pri njih namreč lahko iz orisov nastopajočih likov in njihovih medsebojnih odnosov precej dobro razberemo obrazce delovanja neke družbe in s tem čas nastanka določenega filma.

Ker torej »čisti« žanrski filmi, denimo tisti iz 50., 60. ali 70. let, razpoznavno odražajo duh svojega časa, lahko z njihovo pomočjo vidimo, kako zelo se je zgolj v nekaj desetletjih spremenila naša družba. Med bolj zanimivimi vidiki teh sprememb so gotovo pogledi na vlogo žensk in moških v družbi, dinamika odnosov med spoloma ter način, kako moški in ženske vidijo drug drugega in sami sebe. Za ponazoritev nam lahko služijo prav filmi, predvajani na letošnjem tržaškem festivalu; omejili se bomo na značilne tri. Gre za že omenjena filma *Nočni napadalci* in *Lov na čarovnice* ter film **Naseljenci** (Settlers, 2021, Wyatt Rockefeller).

Nočni napadalci nam kažejo temno prihodnost Severne Amerike, ki se leta 2043 znajde pod vojaško vladavino. Ljudem odvzamejo otroke, ti postanejo last države, a se tiranom zoperstavi uporniško gibanje, ki ga vodijo ženske. *Lov na čarovnice* je še ena upodobitev distopične prihodnosti, tokrat gre za patriarhalno diktaturo v ZDA, kjer lovci na čarovnice preganjajo ženske, nosilke čarovniške moči. Junakinji smo vajeni od konca 60. let prejšnjega stoletja, ko so začele dobivati vse več prostora v žanrskih filmih. Radi smo jih gledali, saj je bil to čas pospešenega prevpraševanja o mestu, ki naj bi ga v družbi zasedali moški in ženske, zato so slednje postale nosilni liki tudi tam, kjer je bilo to prej

rezervirano le za moške. A danes se ustvarjalcem tovrstnih filmov pogosto sploh ne zdi potrebno izgraditi likov, ne le moških, ki so v najboljšem primeru »useful idiots«, sicer pa izprijeni zatiralci »nežnega spola«, temveč tudi junakinje v teh filmih niso dosti na boljšem. Nekoč se je od junaka ali junakinje pričakovalo, da bosta na svoji poti srečala težke ovire, šele na koncu pa z zadnjimi močmi premagala svojega najhujšega nasprotnika in katarzično presešla samega sebe. V *Nočnih napadalcih* in *Lovu na čarovnice* pa, nasprotno, ko je videti, da je vse izgubljeno, nastopi *deus ex machina*: dekleti v sebi zbudita nadnaravne moči, ki so jima preprosto *dane*, in onеспособita nasprotnike. Ob takšnih filmih se zdi častnica Ripley iz Scottovega **Osmege potnika** (Alien, 1979), arhetipska junakinja in eden najmočnejših in najkompleksnejših ženskih likov žanrskega filma, svetlobna leta daleč. Če drži, kar nam govori sodobna psihologija, da namreč živimo v družbi patoloških narcisov, je nekako razumljivo, komu so pravzaprav namenjeni filmi, kjer osrednji liki do svojega cilja pridejo brez pravega truda. Ko ta patološki narcisizem križamo s trendom »ženske opolnomočenosti« (female empowerment), pa dobimo fenomen zgoraj opisanih plehkkih junakinj, katerih prototip je Rey iz zaključne trilogije **Vojne zvezd** (Star Wars, 2015–2019).

Bolj zanimivi, predvsem pa malo bolj dodelani, so Rockefellerjevi *Naseljenci*, ki se dotikajo vprašanja razpolaganja ženske z lastnim telesom, le da tokrat ne gre za donositev zarodka, temveč za vprašanje obstoja človeške vrste. Začetek tega filma je načeloma obetaven: po spopadu za osamljeno kmetijo pod nepredušno kupolo sredi smrtonosne puščave na Marsu, ki omogoča zgolj zelo skromno preživetje, na njej ostaneta edina preživela, napadalec Jerry in nedoraslo dekle Remmy. Njun odnos je napet, kajti kmetija je nekoč pripadala Jerryjevi družini, ki jo ubijejo Remmyjini starši, Jerry pa



Nočni napadalci (2021)



Rose: Ljubezenska zgodba (2021)

med napadom na »svojo« kmetijo ubije najprej Remmyjinega očeta, čez čas pa tudi njeno mater, ko spozna, da bi ga sicer zahrbtno umorila sama. Jerry razume, zakaj se Remmy zapira vase, saj je tudi njegova družina umrla nasilne smrti, a ko dekle dozori v mlado žensko, postane očitno, da se bosta morala odločiti, kako naprej. Ker je kupola, pod katero živita, kot kaže, zadnja delujoča na Marsu, z Zemljo pa kolonisti nimajo več stikov, se v bistvu znajdeta pred izbiro, ali še naprej živeti drug mimo drugega do smrti ali pa po sili razmer izbrati življenje in si ustvariti družino. Remmy slednje odločno zavrne in Jerryja, ki vseeno vztraja in pri tem postane nasilen, ubije. S tem sicer ostane »svojega telesa gospodar«, a razmere, ko se človeštvo znajde pred »koncem časov«, so vse prej kot običajne. Remmyjino odločitev bi lažje razumeli, če bi obstajala kakšna resnična alternativa, a ko se odloči zapustiti kmetijo, ki je sama ne more vzdrževati, z njo pa tudi kupolo, ki omogoča dihanje, jo najverjetneje čaka smrt.

Rockefeller nas skuša prepričati, da je Remmyjina drža, kljub očitni absurdnosti v danem kontekstu, nekaj naravnega. Sporoča pa nam še nekaj: moški si (če karikiramo) zaslužijo smrt, tudi če njihovi nameni niso slabi in če po svoji naravi niso zli. Lahko sicer sklepamo, da Remmy zavrača tradicionalno vlogo žene in matere, vendar namesto nje izbere smrt, tako človeštva kot svojo lastno. Razlogov za tako skrajno odločitev ne izvemo, lahko jih le slutimo; *Naseljenci* glede tega ostajajo nedorečeni, vse preveč vprašanj pa brez odgovorov.

Posebnost filmske fantastike je v tem, da daje domišljiji prosto pot, zato ima v sebi potencial, da nam širi obzorja bolj kot katerakoli druga zvrst. Nekateri filmi vsem na očeh operirajo s stereotipi, a so lahko vseeno zabavni, če jih jemljemo *cum grano salis*. Nekaj drugega pa je, če so takšni filmi, ki nam s svojo preproščino obzorij ne širijo, temveč jih ožijo,

uvrščeni v tekmovalni program uglednega festivala in tam pridejo celo do »posebne omembe« ob glavni nagradi, kar se je letos zgodilo v Trstu.

Vsi trije obravnavani filmi so bili tekmovalni, *Nočni napadalci* in *Lov na čarovnice* pa sta dobila »posebni omembi« z bizarno utemeljitvijo: prvi zato, ker govori o »zatiranju domorodnih ljudstev«, drugi pa zaradi svojega prispevka k zgoraj omenjeni »ženski opolnomočenosti«. To samo po sebi ni nič napačnega, težava je v tem, da sta filma povprečna in v tekmovalnem programu nimata česa iskati, kaj šele da dobita »posebno omembo«, do katere sta očitno prišla samo zato, ker sta »vključujoča« – v skladu s smernicami, ki po novem veljajo tudi pri nominacijah za nagrado oskar. Če so bile te smernice dovolj, da sta bila deležna tolikšne pozornosti, je to za tržaški festival slaba popotnica.

IDFA 2021

SIMON POPEK

Na vzhodu veliko novega

34. Mednarodni festival dokumentarnega filma
Amsterdam, 17.–28. november 2021

Amsterdamski festival dokumentarnega filma se je letos končal srečno; v vzdušju razmeroma lahkotnih protikovidnih ukrepov je nizozemska vlada nenadoma, šele zadnji dan festivala, zaostрила pogoje in omejila kapacitete dvoran. Nagrade so bile tedaj že podeljene, tujci smo se vračali domov, tako da festival IDFA 2021 lahko zabeležimo kot v živo izveden dogodek. Program je bil malenkostno okrnjen, kar pa se tako megalomanskemu dogodku niti ni poznalo.

V tradicionalno komunikativnem in nemalokrat posiljeno angažiranem tekmovalnem programu, kjer – ne glede na kakovost – mesto najdejo vse najbolj aktualne teme globalnega pandemija, je šla prva nagrada edinemu logičnemu kandidatu. Sergej Loznica je po **Babjem Jaru** (Babi Yar. Context, 2021), prikazanem v Cannesu, predstavil drugi letošnji film, štiriurni dokumentarec **Mr. Landsbergis** (2021), v katerem sistematično popiše litovsko pot k osamosvojitvi. Ločitev od Sovjetske zveze med letoma 1988 in 1991 ni bila preprosta. Loznica, najpomembnejši kronist prelomnih dogodkov nekdanjega

komunističnega imperija, s pomočjo impozantnega arhiva in pogovora z Vitautasom Landsbergisom, ključnim protagonistom t. i. pojoče revolucije, ki je v času osamosvajanja predsedoval vrhovnemu predsedstvu nastajajoče države, v dobrih štirih urah detajlno in zelo nazorno poustvari najpomembnejše etape; od začetka civilnega gibanja, prek naraščajoče državljanske nepokorščine in konfrontacij s komunističnimi radikali v litovskem političnem vrhu, do vztrajanja, da je bila svobodna Litva leta 1940 s paktom Molotov-Ribbentrop nasilno ugrabljena in pripojena Sovjetski zvezi. Seveda ne gre brez odnosa z Gorbačovom, ki je po razglasitvi samostojnosti leta 1990 uporabil vsa razpoložljiva sredstva – od ekonomske blokade Litve do vdora tankov januarja 1991 –, da bi preprečil odcepitev.

Presežek Lozničevega *magnum opusa* ni toliko v sistematični organizaciji gradiva, ki pritegne še tako nezainteresiranega gledalca, temveč v prepričljivem emotivnem presežku. *Mr. Landsbergis* nazorno pokaže, kaj pomenita moč in odločenost ljudstva, ki v kombinaciji z neustrašno zvitostjo in retorično spretnostjo vodje po treh letih prinese končni rezultat: ne le neodvisnost Litve, temveč tudi padec in osramotitev Gorbačova, ki ga odneseta avgustovski puč 1991 in Boris Jelcin.

Na drugi strani sovjetske zgodovine se nahaja nedavno »odkriti« (bolje rečeno odstrti) in restavrirani film Dzige Vertova **Zgodovina državljanske vojne** (Istorija graždanskoj vojny) iz leta 1921. Vertov je leta 1918 in 1919 za svoj filmski obzornik **Kino-teden** (Kino-nedelja) snemal krvavi potek boljševistične revolucije. *Zgodovina državljanske vojne*, nekakšen »best of« *Kino-tedna*, je bila zaradi prikaza popolnega kaosa državljanske vojne predvajana le enkrat, nato pa »izginila«, da bi jo leta 2019 obudili od mrtvih in ji spisali novo (zelo povprečno) partituro. Film prikazuje vse temne plati vojaškega konflikta, uničenje naftnih vrelcev, ki so jih požgali rojalisti, boljševistični obračun z anarhisti, verbalne



Zgodovina državljanske vojne (2021)



Tri minute, podaljšanje (2021)



Obrni se proti soncu (2021)

paroksizme Trockega pred četami, julijsko zatrtje kontrarevolucije, pa partizane na češkoslovaški fronti, proces proti vodji Kozakov, osvoboditev Kazana ter frontne linije pri Permu, na severnem Kavkazu in v okolici Novosibirska. Da sledi izgradnja Sovjetske zveze, prikažejo hipni posnetki poljedelcev. Vertov je bil tule še »objektivni dokumentarist« (čeprav propagande ni mogoče spregledati), atraktivni montažni postopki zanj tedaj še niso obstajali.

Obrni se proti soncu (Turn Your Body To the Sun, 2021) v poetičnem diskurzu pokaže, da so v Sovjetski zvezi med in po drugi svetovni vojni obstajali samo junaki, medtem ko so poraženci in nekdanji vojni ujetniki postali nevidni oziroma so končali v gulagih. Nizozemska režiserka Aliona van der Horst pripoveduje zgodbo o sovjetskem vojaku tatarskega porekla, čigar hči Sana Valiulina s potrpežljivo rekonstrukcijo izriše tragično zgodbo njegovega življenja. Takoj na začetku vojne je njen oče – kakor milijoni sovjetskih vojakov – padel v nemško ujetništvo. Pred lakoto in smrtjo jih je rešila nacistična ponudba: borite se na naši strani ali umrite! Ker se v boju proti lastnemu narodu niso obnesli, so jih Nemci leta 1943 prerazporedili na zahodno fronto, kjer je Sanin oče med zavezniško invazijo na Normandijo prebegnil k Američanom. Jaltska konferenca pozimi 1945 je zapečatila usodo sovjetskih vojnih ujetnikov, Churchill jih je iz angleških zbiralnih centrov vrnil »materi domovini«, kjer pa jih ni čakala dobrodošlica, temveč deset- do petnajstletne kazni v gulagih, ki jih je prekinila šele Stalinova smrt. Ti vojaki niso bili le »izdajalci domovine«, na zahodni fronti in po vojni so videli tudi način življenja na demokratičnem zahodu. Aliono van der Horst z Rusijo in Sovjetsko zvezo povezuje družina: v filmu **Ljubezen je krompir** (Love is Potatoes, 2017) je rekonstruirala preteklost svojih ruskih sorodnikov, čas Stalinovega terorja in velike lakote, druge svetovne vojne, strahu pred gulagi, pijančevanja, nasilja in

(samo)destruktivnosti družinskih članov, v *Obrni se proti soncu* pa skupaj s Sano Valiulina ustvarila tiho, meditativno posvetilo vsem sovjetskim vojnim ujetnikom in njihovim družinam.

Fenomeni nekdanje in sodobne Rusije so bili rdeča nit letošnje festivalske izdaje, npr. putinizem, ki razsaja po neodvisnih medijih, kar lepo prikaže **Z@jebi to službo** (F@ck this job, 2021) režiserke Vere Kričevskaje. Ruska neodvisna televizijska postaja Dožd (Dež) je pričela oddajati leta 2010; ustanovila jo je Nataša Sindejeva, nekdanja plesalka in salonska dama, ki si je v času prodajanja oblasti Putina in Medvedjeva želela »optimistične televizije«. Populistični Dožd je kmalu postal do Kremlja kritičen medij, kar je sovpadalo s Putinovo krepitvijo oblasti in odločanja, z umori novinarjev in obračunavanji z opozicijskimi voditelji tipa Navalni. Dolga roka Kremlja je hitro pričela stiskati tudi Sindejevo in Dožd, ki mu je bila ukinjena kabelska licenca, zato je bil svoje storitve prisiljen zaračunavati. Gledanost kanala je z več deset milijonov padla na pičlih 60.000 predplačnikov in hiranje nekoč zelo vplivnega medija se nadaljuje še danes. To so ilustrativna in informativna »navodila za uporabo« nedemokratičnim oblastem, mala šola nadzora medijev, državniške propagande in zlorabe oblasti.

Ostanimo na evropskem vzhodu, kamor je leta 1938 med potovanjem po stari celini zaneslo ameriškega turista judovskih korenin. Dedek Glenna Kurtza je med Londonom, Parizom in Neapljem naredil ovinek in se ustavil tudi v Nasielsku, majhnem mestecu nedaleč od Varšave, ter s svojo 16-mm kamero posnel dogajanje na mestnem trgu. Tehnična inovacija je med navadnimi prebivalci takoj požela veliko zanimanje; obkrožili so snemalca, se mu nastavljali in navdušeno mahali v kamero. Triminutni filmček, mešanica barvnega in črno-belega traku, so dediči na podstrešju našli leta 2008 in ga predali Judovskemu muzeju v Washingtonu, Bianca Stigter, nizozemska novinarka in zgodovinarica, pa je iz njega ustvarila impresivno raziskovalno delo z naslovom **Tri minute: Podaljšanje** (Three Minutes: A Lengthening, 2021). Bore tri minute gradiva iz Nasielska je detajlno analizirala, iz hipnih podob neznanih in davno umrlih neznancev je želela sestaviti zgodbo o prebivalcih tega mesteca, identificirati posameznike, ugotoviti, kdo med njimi je bil nemara (oziroma zagotovo) deportiran in kdo je preživel holokavst. Dediči posameznikov so se našli in identificirali peščico svojcev, avtorica pa je z neprestanim prevrtanjem podob naprej in nazaj, zamrzovanjem slike in povečevanjem opravila fascinantno forenzično delo. »Banalne tri minute« iz nepomembne vzhodnoevropske vasice postanejo pomemben pričevalec delčka Evrope tik pred pogromom.

16. FILMSKI FESTIVAL PRAVO LJUDSKI

AJDA BRAČIČ

V tem trenutku je najnujnejša radovednost

16. Filmski festival Pravo Ljudski,
Sarajevo, 1.–17. december 2021

»Kaj v resnici pomeni živeti odgovorno v času iztrebljanja, izumiranja in genocidov?«

— Donna Haraway

Zgornji citat nas uvede v letošnji katalog filmskega festivala Pravo Ljudski iz Sarajeva, ki je na začetku decembra doživel 16. edicijo. Svojo pot je začel leta 2006 kot serija projekcij dokumentarnih filmov za lokalne študente magistrskega programa demokracije in človekovih pravic, danes pa je daleč prerasel začetne okvire in vsako leto postreže z obilnim in skrbno kuriranim programom, usmerjenim k najširši javnosti. Poleg filmskega festivala Pravo Ljudski pod eno streho združuje še izobraževalno sekcijo, ki se ukvarja z razvijanjem novih didaktičnih metodologij in vključevanjem avdiovizualnih pripomočkov ter dokumentarnega filma v poučevanje, in pa produkcijsko ekipo, ki ustvarja lastne filmske projekte ter obenem izobražuje in usposablja filmske in video navdušence.

Že od samega začetka je festivalski program zavezan raziskovanju tematik s področja feminizma, ekologije in družbene odgovornosti. Smer, v katero obiskovalca vodi letošnji nabor filmov, je relativno jasno začrtana že z izborom uvodne in zaključne projekcije, ki v programu zasedata posebno mesto. Uvodni film **Camille & Ulysee** (2021, Diana Toucedo) je postavljen v neopredeljeno prihodnost, v kateri naslovna protagonista pripovedujeta o prvih generacijah bodoče (sedanje?) skupnosti, ko se človeško prepleta z nečloveškim. Camille se ob tem v filmski govorici simbolično stopi s podobno metuljev monarhov, medtem ko skuša Ulysee v življenje priklicati izumrlo hobotnico, tako da se priuči njenih gest in njenega intrinzičnega jezika. Zaključni film festivala **Extra-Terrestrial Ecologies (Retroreflectors: the astronaut, the robot, the alien)** (Ralo Mayer, 2018) pa se ukvarja s pojmom *oikosa*, nedomačnega doma, iz starogrškega korena katerega se oplaja tudi koncept ekologije. Preseganju nedomačnosti drugega in dekolonizaciji ekologije v času antropocentrizma v letošnjem programu pripada posebno mesto. Iskanje poti do drugačnega naseljevanja skupnega zemeljskega okolja najde svoj izraz kar v celem sklopu, naslovljenem Kreativne ekologije za dovolj-skupen svet (Creative Ecologies for a World Common-Enough), ta pa je poleg Feminističnih aktov igre in imaginacije ter Naših preteklih revolucij, naših bodočih bitk eden treh integralnih gradnikov osrednjega festivalskega programa. *Dovolj-skupen svet*? Prav pri razlagi tega pojma se dotaknemo bistva pristopa, ki ga privzema festival Pravo Ljudski. Ta jemlje film hkrati kot umetniško in teoretsko gesto, ki lahko prekine s sedanjim ustrojem sveta in prevladujočimi diskurzii ter ponudi začasno heterotopijo z dolgoročnimi posledicami. Dokumentarni film, ki namesto resničnosti prikazuje deroči tok »realnega«, lahko tako svojo zasnovo kot branje prepusti intuiciji in tistim oblikam razumevanja in delovanja, ki so v



Extra-Terrestrial Ecologies (2018)



Holgut (2021)



Can a Mountain Recall (2021)



Rock Bottom Riser (2021)

mišljenjski monokulturi patriarhata praviloma zapostavljene. V svetu radikalne prepletenosti in kompleksne relativnosti lahko tako film razgali izkustva, vedenja in odnose, ki niso univerzalni, so pa skupni. Ali vsaj *dovolj-skupni*, da lahko v njih temeljimo in legitimiramo vzajemno prepoznavanje in sočutje tudi zunaj človeške subjektivitete.

Ta pozicija ponuja tudi dobro izhodišče za salomonsko reševanje dileme, ki se pogosto pojavlja ob premišljevanju o post-antropocentričnih možnostih ustvarjanja ali izjavljanja: da je namreč vsako takšno delovanje za človeka preprosto nemogoče in že v izhodišču obsojeno na propad; človek je namreč zaznamovan z lastno človeškostjo, ob tem pa nesposoben zares razumeti ali poustvariti izkušnjo tujosti, ki pripada drugim vrstam živih bitij ali neživi naravi. Rešitev, bi lahko rekli, leži že v samem poskusu razumevanja ali vsaj občutenja stališča te drugosti, s čimer se ukvarjajo tudi filmi izbranega festivalskega sklopa. **El Lado Quieto** (2020, Carolina Fusilier in Miko Reverera), dobesedno »Mirna stran«, je nenavaden preplet dokumentarnega in fiktivnega, v katerem uspe zasijati prav tista presežna realnost deljene izkušnje sveta, ki je lahko skupna, ne želi pa postati zapovedujoče univerzalna. Vizualno plat filma povečini sestavljajo posnetki fascinantnega otoka Capaluco blizu mehiške obale, na katerem stoji (od ljudi) zapuščeno počitniško zabavišče, polno polomljenih toboganov in praznih akvarijev, ki jih danes znova prerašča gozd. Zvočno sliko otoka v filmu prekinjajo reklamni bloki, ki vodni park in počitniško središče opisujejo v vsem njegovem nekdanjem sijaju, kar v kontrastu s podobami zaraščajočega se otoka deluje tragikomično. Vmes pa spremljamo še pripovedovanje zgodbe o potovanju nenavadnega morskega bitja Siyokoy, ki izvira iz filipinske mitologije, oceanski tokovi pa ga nenadoma zanesejo v bližino otoka Capaluco. Ukoreninjanje objektivno

dokumentarnega in skrajno poetičnega v isti pripovedi je bližju temu, o čemer govori Donna Haraway, ko omenja pojem špekulativne fabulacije. V poskusu, da bi ubesedili, razumeli in sočustvovali, ločnica med stvarnim in nestvarnim, resničnim in neresničnim v resnici postane povsem odveč. S podobnimi postopki se poigrava **Holgut** (2021, Liesbeth de Ceulaer), v katerem na samem začetku izvemo za pripoved o mamutu po imenu Holgut, ki ga človek ob vesoljnem potopu ni vzel s seboj na svojo živalsko barko. Nato spremljamo dečka Kyyma, ki se s stricem poda na lov za severnimi jeleni, vendar so ti že zdavnaj zapustili tisti del sibirskeske pokrajine. Za edino čredo, ki jo Kyym in njegov stric v času lova srečata, se izkaže, da je pravzaprav vzrejena in da so jeleni udomačeni. Na drugem koncu dežele znanstvenik Semjon išče ostanke mamutov, ki iz talečega se permafrosta zlagoma prodirajo na površino, v želji, da bi iz ustreznega vzorca tkiva pridobil ohranjeno celico za kloniranje. Sibirskeska pokrajina vzbuja občutke nepovratne osamljenosti in zapuščenosti, le da s kraja tokrat (za razliko od otoka Capaluco) niso odsotni le ljudje, temveč tudi živali. V nekem kadru Kyym, medtem ko sam tava sredi sibirskeske ravnice, oznanj, da »tukaj resnično ničesar ni«, in zopet se obračamo proti špekulativni fabulaciji, ki nas za hip odnese v postapokaliptično realnost sveta po množičnem izumrtju. Pa vendar – tukaj vseeno še mnogo je; Kyym ne opazi razraščanja šotnega mahu in nizke trave, ne opazi žuželk in ptic, ki naseljujejo prostrano pokrajino, milijard mikroorganizmov in menjavanja vremena, nenehne vztrajnosti vodnega kroga, predvsem pa ne opazi ostalin izumrlih živih bitij, ki preživijo pod tanko zemljino površino. Prav v tem trenutku se deček spotakne ob orjaški mamutov okel, ki pa ga kasneje znova razumemo kot fikcijo, kot projekcijo človeških želja na svet, ki zanj v svoji spregledani čudežnosti nikdar ni dovolj osupljiv.



El Lado Quieto (2020)



Camille & Ulysee (2021)

Na še bolj zagoneten način razmerje med človeško in ne-človeško perspektivo preleva sijajno zgrajeni **Rock Bottom Riser** (2021, Fern Silva). Film med drugim prinaša kontroverzno idejo, po kateri naj bi poleg številnih obstoječih astronomskih observatorijev na pobočju najsvetejše havajske gore in neaktivnega ognjenika Mauna Kea zgradili tridesetmetrski teleskop. Starodavna pričevanja o izjemnem polinezijskem čutu za navigacijo se prepletajo s premišljevanji o možnostih navigacije v vesolju in zapuščanju lastnega planeta. V kontrapunktu z (dobesedno) visokoletečimi idejami o človeški kolonizaciji drugih planetov smo priča posnetkom tekoče lave in biotske raznovrstnosti Havajev, ki nedvoumno namigujejo na silovitost razkoraka med človeškim in ne-človeškim. Iskanje inteligentnega življenja onkraj lastnega planeta ob raznovrstnosti neraziskane inteligence, ki smo ji priča prav tu, odraža prepoznaven dosednji modus operandi vsega človeškega. »Jaz sem kamen / jaz sem otok«, slišimo v skladbi *I Am a Rock* tandema Simon & Garfunkel, ki se predvaja v filmu, in znova najdemo izhodišče za vzpon proti vprašanju človeške subjektivnosti v razmerju do subjektivnosti drugega. Z ognjeniki, natančneje z aktivnim Popocatepetlom, se ukvarja tudi **Can a Mountain Recall** (2021, Delfina Carlota Vasquez). Dvajsetminutni film spretno spaja dnevniške zapiske s formo videoeseja, v katerem ognjenik postane merilo pretečenega časa, hkrati pa prevzame tudi vlogo entitete, ki ureja in razporeja ljudi. Izbruhnili je namreč med kolonizacijo Mehike, med mehiško revolucijo in vzponom zapatističnega gibanja, film pa njegove zadnje izbruhe vzporeja tudi s sodobnimi feminističnimi bitkami v državi. Mitologizacija narave se tu zgodi skoraj na način, podoban Gajini paradigmi – hipotezi iz sedemdesetih, po kateri smo ljudje za planet obstranska bitja, povsem nepomembna in v svojem nagnjenju h kolonizaciji v resnici neškodljiva,

ki jih velikanski povezan organizem Gaje (poimenovanje je seveda nekoliko tvegano, saj se koncept prav zaradi njega lahko hitro znova prevesi v antropomorfiziranje »narave«), sestavljen iz prepletenega omrežja mikroorganizmov in njihovih biotopov, sploh ne jemlje resno. Gajina paradigma je bila v času porajajoče se globalne ekološke krize eden prvih odrazov zavedanja, da »narava« ni le ozadje za človeške aktivnosti, temveč od njih neločljiv element, ki človeka od znotraj in od zunaj prežema ter je z njim v recipročnem odnosu.

Človek v dokumentarnih filmih festivala Pravo Ljudski sestopa s prestola ne le kot edini oblikovalec, temveč tudi opazovalec sveta. Prepletajoče se zgodbe, efemerne perspektive in eksperimentalni načini njihovega podajanja stremijo k odpiranju novih pozicij ustvarjanja, osmišljanja in reflektiranja podob. Celota filmskega izbora poskuša človeka izmakniti iz središča ekološkega, pa tudi revolucionarnega vprašanja. Čeprav le začasno, festival in njegovi filmi ponujajo kreativno okolje, v katerem je mogoče zaznati, razumeti in ponovno izumiti svet, ki presega človeka samega. Pobuda, ki jo posreduje Pravo Ljudski, je usmerjena predvsem v zastavljanje novih vprašanj, katerim v preteklih poskusih odgovorov ni bilo odmerjeno dovolj relevantnosti ali teže. »V tem trenutku je najnujnejša radovednost,« v enem izmed spremljajočih besedil še zapišejo organizatorji festivala. Sposobnost čudenja in odprtosti ne le za nove informacije o svetu, ki nas obdaja in prežema, temveč tudi za odkrivanje in izumljanje pristopov k drugosti – in k temu, kako ta silna tujost pristopa k nam – je izhodišče, ki odpira prostor za vsa druga.

37. FESTIVAL LGBT FILMA

AJŠA PODGORNİK

Mavrice svetovnega filma znova na velikih platnih

37. Festival LGBT Filma,
Ljubljana, 11.–19. december 2021

Že od prve projekcije je bilo vzdušje na 37. festivalu LGBT filma sproščeno, a neizogibno politično. Ves čas se je govorilo o usihajoči državni podpori in nezaščitenosti s strani ljubljanske policije, posledično se je pred vsako projekcijo oglasila prošnja po donacijah. Še dodaten izziv je prinesla epidemija in z njo omejitve števila obiskovalcev. Vendar organizatorjev nič od tega ni ustavilo in na festivalu smo si lahko znova ogledali paleto raznolikih filmov z vseh koncev sveta. Sama sem si na festivalu ogledala šest celovečernih in nekaj kratkih filmov, ki niso razočarali. Poleg dogajanja v Slovenski kinoteki si je bilo nekatere filme moč ogledati tudi v Bistrici ob Sotli, Slovenj Gradcu, Mariboru, Ptuj, Kopru in v Idriji, kratki filmi pa so bili v času festivala dostopni tudi preko spleta.

Že pred uradnim odprtjem festivala so v četrtek, 9. decembra 2021, v kulturnem centru Q predvajali dva krajša filma, polurni dokumentarec **Libertà** (2019, Savino

Carbone) ter prvi namibijski LGBT film **Kapana** (2021, Phillipe Tanavera). Prvi prinaša zgodbo dveh migrantov, ki sta bila iz rodni državi prisiljena pobegniti zaradi spolne usmerjenosti. Film jima dovoli spregovoriti o njihovih žalostnih usodah, gledalcem pa predstavi kruto resnico ujetosti med dvema krajema, ki človeka ne sprejemata – eden zaradi spolne usmerjenosti, drugi pa zaradi statusa migranta. Vzdušje se je razvedrilo z naslednjim filmom, ki bolj kot filmski dosežek predstavlja dosežek na področju LGBT aktivizma v Namibiji. Da bi opogumila tiste, ki se skrivajo, dramatična komedija **Kapana** predstavi ljubezensko zgodbo Georgea in Simeona, vse težave, ki ju ločujejo, in najljubšo hrano, ki ju vedno znova združi. Sporočilo filma je na nekaj mestih vse prej kot subtilno, vendar glede na amatersko produkcijo in željo po spremembi v domačem okolju prinaša nekaj posebno očarljivega.

Festival se je nato uradno začel v soboto, 11. decembra, z uvodnim filmom **Monalisino popotovanje** (The Journey of Monalisa, 2019, Nicole Costa). Pred projekcijo je obiskovalce pozdravila starleta slovenske drag scene Miss Jenna Dick, ki je v otvoritveni točki nastopila s svojo interpretacijo Magnificovega Tivolija. Nato smo si ogledali dokumentarec o režiserkinem starem prijatelju Ivanu Ojedi, ki se je iz Čila preselil v New York ter se tam na novo iznašel pod imenom Monalisa. Film spremlja njeno njegovo pestro življenje, v katerem se prepletajo spolno delo, zasvojenost z drogami, gibanje v skupnosti spolno nebinarnih oseb ter literarno ustvarjanje. Če bi *Monaliso* s čim primerjali, bi lahko rekli, da bi tak film nastal, če bi se **Pariz gori** (Paris is Burning, 1990, Jennie Livingston) osredotočil le na eno osebo. Ivan v obeh likih filmu prinese unikatno energijo, njegovo njeno zapleteno zgodbo pa Costa pove brez olupševanja in obsojanja, kar je njena najmočnejša točka. Gledalcu namesto



Onkraj obzorja (2019)



Velika svoboda (2021)



Kolibrjeva hiša (2020)



Monalisingo potovanje (2019)

pomislevkov vzbudi slo po življenju in neverjeten optimizem. Nicole Costa je bila prisotna na projekciji in je po njej z veseljem odgovarjala na vprašanja o filmu, naslednji dan pa je vodila tudi filmsko delavnico.

Prvi film, ki je v nedeljo osvetlil kinotečno platno, je bila švicarska drama **Onkraj obzorja** (Le milieu de l'horizon, 2019, Delphine Lehericcey). Sledi mlademu Gusu, ki poletje preživlja na kmetiji svojih staršev; vročina kmetom povzroča težave, stvari pa se še zapletejo, ko se njegova mama zbliža s Cecile. Drama se ne osredotoča toliko na razmerje med ženskama, temveč bolj na vpliv na njuno okolico, še posebej na družino ene izmed njiju. Družinski člani se včasih zdijo enoznačni, godrnjavi oče, umetniška starejša sestra ter perverzni bratranec kratke pameti in filmu ne dobijo toliko notranjega sveta kot Gus, a ravno dovolj, da gledalec razume njihove občutke. Za enostavno karakterizacijo stranskih likov se režiserka odkupi s tem, da njen protagonist Gus v filmu res zažari. Majhen fant z velikimi čustvi v uri in pol doživi široko paleto občutij, ki jih mladi igralec Luc Bruchez mojstrsko predstavi. Kljub notranjemu konfliktu fant zmore odpustiti svoji mami in tako zrasti kot oseba ter pokazati svoj pravi, v srcu nežni značaj.

Ponedeljek je bil dan za lahkoten najstniški film **Srčica** (Sweetheart, 2021, Marley Morrison), ki govori o tem, kako grozno je biti najstnik na počitnicah s svojo družino. Film se vrti okoli okoljsko ozaveščene in splošno razgledane AJ, ki ne mara biti na soncu ali v družbi ljudi. Seveda toliko težje shaja z družino, vse dokler ji ne vzbudi pozornosti reševalka iz vode. Osvežujoče je videti najstniški film z LGBT tematiko, ki se ne osredotoča na proces razkrivanja in morebitne konflikte, ki iz tega izhajajo. AJ je lezbijka, a to v zgodbi ni problem in ne predstavlja razloga za spore z mamo. Film se še zdaleč ne izogne klišejem najstniškega filma, liki so občasno

pretirano karikirani, veliki ljubezenski konflikti se prehitro razrešijo, zgodbo pa večino časa vidimo le iz zornega kota AJ, čeprav bi bilo morda zanimivo videti dogajanje še iz gledišča kakke druge osebe.

V sredo in četrtek se je razpoloženje spremenilo in čas je bil za dva globoko čustvena filma, po mojem mnenju vrhunca festivala. Prvi je bil **Kolibrijeva hiša** (Beolsae, 2020, Bora Kim), ki je letos prejel rožnatega zmaja za najboljši film po izboru žirije. To niti ni bilo presenečenje glede na vse mednarodne nagrade, ki jih je film prejel že pred prihodom na festival. Dogajanje je postavljeno v Seul v mesece pred kolapsom mosta Seongsu leta 1994, sledi pa najstnici Eun-Hee in njenemu življenju pred vstopom v srednjo šolo: druženju z najboljšo prijateljico in skrivnim fantom, življenju v disfunkcionalni družini, obiskovanju zdravnika zaradi grude v vratu in poglobljanju odnosa s starejšo tutorico kitajščine. Film ima meditativen značaj, kamera dolgo opazuje razne hodnike, ulice ali kuhinje. Melanholično vzdušje ne prinaša idilične izkušnje poznega otroštva, a je vseeno vedno prisotna določena nežnost. Liki imajo čas in prostor, da za gledalca predstavijo svoja razmerja in tako zadnje dejanje zgodbe še posebej zaboli. Čeprav se med festivalskimi filmi *Kolibrijeva hiša* še najmanj ukvarja s homoseksualnostjo kot osrednjo temo, vseeno na boleč način prikaže, kako zares začnemo ljubiti šele v času tragedije; tako si je film z elegantnim prepletanjem elementov v zgodbi zaslužil glavno nagrado.

Velika svoboda (Große Freiheit, 2021, Sebastian Meise) je pred kratkim pristala na seznamu ožjega izbora kandidatov za oskarja za najboljši mednarodni film, in to z dobrim razlogom. Že v uvodu, ki ga je pripravil festivalski selektor in organizator Brane Mozetič, smo izvedeli, da gre za pretresljivo in s tragedijo prepojeno zgodbo. V večjih



Srčica (2021)



Tove (2020)

evropskih in ameriških mestih so v obdobju po drugi svetovni vojni v javna stranišča pošiljali snemalce ter jih skrivali za obojestranskimi ogledali. Tam so zbirali dokaze o homoseksualnih moških, ki so prostore pogosto uporabljali kot zbirališča. Tisti, ki jim jih je uspelo identificirati, so nato hitro pristali pred sodnikom in kasneje v zaporu. To se vedno znova dogaja tudi protagonistu Hansu, Viktorja pa so v ječo poslali le enkrat, a za dolgo časa. Zgodba ju spremlja skozi več desetletij, njunemu odnosu pa sledi od odklonilnih začetkov do nečesa, podobnega ljubezni. Kljub preskokom v času, spreminjajočim se odnosom ter pojavljanjem in izginjanjem ljudi (večinoma iz Hansovega življenja) film deluje enovito in nikoli ne izgubi konsistentnega toka. V zgodbi pa niso najbolj tragične Hansove izgubljene ljubezni ali Viktorjev padec v zasvojenost z mamili, ampak dekriminalizacija homoseksualnosti, ki Hansa spravi iz zapora. Najprej navdušen, da se mu nikoli več ne bo treba vrniti za rešetke, in poln upanja glede skupnosti, ki bo lahko zdaj zaživela, na koncu ostane razočaran. Nepravični zakoni preteklosti so naredili svoje in Hans nima druge izbire, kot da se prostovoljno vrne v zapor, kjer ga čaka edina stalnica, ki jo še ima v življenju.

Drugi odmevni filmi, ki so jih predvajali v sklopu festivala, so bili še prva ekranizacija Hessejevega romana **Narcis in Zlatoust** (Narziss und Goldmund, 2020, Stefan Ruzowitzky), prejemnik queer palme na filmskem festivalu v Cannesu **Prelomi** (La Fracture, 2021, Catherine Corsini), brazilski kandidat za nominiranca za mednarodnega oskarja **Zasebna pustinja** (Deserto Particular, 2021, Aly Muritiba) in finski biografski film o umetnici in ustvarjalki zgodb o muminih **Tove** (2020, Zaida Bergroth). Ta je dobil tudi drugega rožnatega zmaja – za najboljši film po izboru občinstva.

Uspeh festivala lahko ocenim že po tem, da je bila večina projekcij, ki sem se jih udeležila, kljub neugodnim razmeram zelo lepo obiskana. To namreč pomeni, da LGBT film ni več nekaj, kar bi si ogledovali le tisti, ki se jih tematika neposredno dotika, ampak da je filme pripravljeno toplo sprejeti tudi vse več heteroseksualnih gledalcev. Naivno bi bilo reči, da film rešuje svet pred problemi, kakršen je homofobija, a je vseeno odraz, da smo priča pozitivni spremembi, saj tudi v komercialne kinematografe vsako leto prihaja znatno več LGBT filmov. Ti so na žalost večinoma plitki in na ne-heteroseksualno izkušnjo gledajo le iz najbolj očitnih zornih kotov, kot so težave pri razkrivanju in soočanje s homofobijo. Prav zato je festival LGBT filma tako pomemben. Letos smo si lahko ogledali veliko filmov, osredotočenih na raznolike izkušnje, ki mainstreamovski LGBT filmu manjkajo. Kako se izkušnje lastne spolne usmerjenosti spreminjajo, ko se človek stara? Kakšne so izkušnje ljudi, ki spola ne dojemajo na binaren način? Kako je bilo biti homoseksualec v različnih zgodovinskih obdobjih in na različnih koncih sveta? To so le nekatera izmed vprašanj, ki so jih zastavljali festivalski filmi – in za katera upam, da se jih bo v prihodnjih letih lotilo vse več filmskih ustvarjalcev.



Kino-Pravda 3



Kino-Pravda 10

Podobe iz revolucionarne kamere: premiki in dosežki Kino-Pravde

VITJA DOMINKUŠ DREU

»Mi napovedujemo prihodnost filmske umetnosti z zanikanjem njene sedanjosti.«

— Vertov, 2011: 66

Ruska revolucija, natančneje boljševiška revolucija oktobra 1917, predstavlja enega ključnih dogodkov 20. stoletja – podobno kot francoska revolucija leta 1789, ki je bila pomembna za 19. stoletje. Vendar pa je imela oktobrska revolucija dosti bolj globoke in globalne posledice kot njena (francoska) predhodnica. Četudi imamo ideje francoske revolucije še danes za univerzalne in so marsikateri njeni ideali ter vrednote preživeli boljševizem, pa je socialistična revolucija v Rusiji zapustila trajnejše in vidnejše praktične posledice, ki so zaznamovale družbenopolitično in kulturno zgodovino dvajsetega stoletja – vse do razpada države leta 1991.

Oktobrska revolucija in boljševiški prevzem oblasti pa nista pripeljala do svetovne socialistične revolucije, kar so voditelji z Leninom na čelu ne le pričakovali, temveč imeli za neizogibno. Dejanski scenarij in razplet dogodkov po oktobru 1917 je bil v očeh nove socialistične oblasti nezaželen, če ne že nemogoč. Socialistične revolucije ni bilo možno izvesti in razširiti na razviti Zahod, zato so se ambicije in pričakovanja zrušitve globalnega kapitalističnega reda izjalovili. Vendar pa se je socialistična oblast kljub krvavi in uničevalni državljanski vojni obdržala in dokončno utrdila v Sovjetski zvezi. Ta je tako postala ena največjih, a obenem politično osamljenih držav sveta. Kljub njeni izraziti materialni in ekonomski nerazvitosti – ruski imperij izpred revolucije ni bil razvita industrijska dežela, prevladovalo je agrarno gospodarstvo in kmečko prebivalstvo, poleg tega pa so Sovjetsko

zvezo dodatno opustošile še posledice državljanske vojne – je Sovjetska zveza postala glasnik socialističnega gibanja ter boja proti staremu kapitalističnemu redu. Vzpostavila naj bi novo družbo, ki bi temeljila na komunistični egalitarnosti, solidarnosti. Brezrazredna družba, ki je tako kot nove družbene odnose zahtevala tudi novega človeka.

Nova sovjetska oblast z Leninom na čelu je v filmski umetnosti videla izjemen potencial ter pomen za izobraževanje in vzgojo »novega« socialističnega človeka. Film, ki je bil novi izum in umetniška forma dvajsetega stoletja (čeprav vsi nastavki za njegov nastanek segajo dlje v človeško zgodovino), je tako postal bistveno orodje izobraževanja in zabave socialističnega ljudstva. Lenin je poudarjal pomen dokumentarnega filma, ki se je odmaknil stran od preprostih, z meščansko ideologijo prežetih igranih filmov, namenjenih zabavi ljudskih množic. Potrebno je bilo avantgardno filmsko gibanje, ki bi socialistični družbi in novemu socialističnemu človeku dalo ustrezno filmsko formo.

»Novi človek, osvobojen togosti in okornosti, bo z natančnim in lahkotnim gibanjem stroja postal hvaležen objekt filmskega snemanja.«

— Vertov, 2011: 67

Gibanje, znano pod imenom sovjetski montažni film, je socialistični revolucionarni nauk skušalo prevesti v nov filmski jezik. Čeprav naj bi bilo bistveno leto 1925, ko je izšel eden najbolj priznanih in odmevnih filmov montažne šole **Oklepnic Potemkin** (Bronenosec Potjomkin) Sergeja Eisensteina, je do dejanske praktične realizacije nove

revolucionarne filmske forme prišlo že junija 1922, ko se je odvrtel prvi (od skupno triindvajsetih) delov filmskega obzornika *Kino-Pravda* Dzige Vertova. Vertov, ki sodi v »veliko četverico« sovjetskega montažnega filma – v njej so še Lev Kulešov, Sergej Eisenstein in Vsevolod Pudovkin –, je na podlagi svojih manifestnih zapisov okoli sebe zbral skupino sodelavcev, ki so po vsej sovjetski državi na filmski trak beležili dogajanja in življenje ljudi v socialistični družbi. Nova avantgardna grupacija pod vodstvom Dzige Vertova si je nadelala ime Kinoki, njihov pristop k filmski umetnosti pa je temeljil na vplivu konstruktivizma. Ta je v okviru novih družbenih odnosov in proizvodnih procesov Sovjetske zveze skušal na novo utemeljiti (družbeno) mesto umetnosti.

Tako kot mnoge umetniške avantgarde dvajsetega stoletja tudi konstruktivizem zagovarja »smrt umetnosti«. Svojo pozicijo opredeli predvsem v razmerju do nastajajoče industrijske družbe sovjetskega naroda. Umetniška produkcija naj tako ne bi bila več v domeni estetike in umetnosti zavoljo umetnosti same, temveč ta prevzame utilitaristično logiko. Umetnost mora imeti torej širšo družbeno funkcijo – tako kot industrijska proizvodnja mora tudi sama proizvajati koristne, uporabne proizvode in predmete. V tej novi paradigmi umetnik prevzame mesto inženirja. Kinoki so videli funkcijo filma v službi socialistične revolucije in delavskega razreda, svoje koncepte in ideje pa so bolj kot na teoretski ravni utemeljili v obliki umetniških manifestov. Vertov je kot bistveno zagovarjal dokumentarno filmsko obliko, ki bi ljudskim množicam skozi objektiv kamere prikazovala družbeno resnico in faktučne podobe – posnetek stvarnosti. Za Vertova je bil prehod od igranega k dokumentarnemu filmu ključnega pomena, saj je igrani film razumel kot fikcijo, opij za množice, dokumentarni obzorniki pa naj bi predstavljali resnico sovjetske družbe – film mora postati sredstvo za »komunistično dekodiranje realnosti«.

»Kino-Pravda je narejena iz posnetkov, tako kot je hiša iz zidakov. Z opeko je mogoče narediti peč, kremeljski zid in še marsikaj drugega. Iz posnetkov je mogoče zgraditi različne filmske objekte. Tako kot so za hišo potrebne dobre opeke, je za organizacijo filmskega objekta potreben dober filmski posnetek.

Od tod resen pristop k filmskemu obzorniku – tisti tovarni filmskih posnetkov, v kateri življenje, ki gre skozi objektiv kamere, ne izgine za vedno brez sledi, ampak nasprotno, pušča natančno in neponovljivo sled.

Trenutek in način sprejemanja življenja v objektiv ter način utrjevanja sledi, ki jo pusti, določata tehnično kakovost; določata pa tudi družbeno in zgodovinsko vrednost posnetkov ter posledično kakovost celotnega objekta.«

— Vertov, 1985: 45

Podobno kot tiskana verzija časopisa *Pravda* (od leta 1917 uradni glasnik ruske komunistične partije) se je tudi filmska različica Vertova bolj kot s suhoparnim podajanjem novic zanimala za oblikovanje (revolucionarnih) trditve. V svojih obzornikih je poskušal dejstva strniti v sekvence, ki se berejo kot trditve. To formo je Vertov razvijal skozi vse številke *Kino-Pravde*. Od začetnih delov obzornika sledimo opaznemu razvoju formalističnih poigravanj in eksperimentiranja, ki so bili v nadaljnjih številkah zmeraj bolj prisotni. Prve *Kino-Pravde* tako dosti bolj spominjajo na klasične filmske obzornike, ki skozi nizanje tematskih posnetkov prikažejo aktualne teme takratne sovjetske družbe; od žrtev lakote v Sovjetski zvezi do sodnih procesov članov Partije socialističnih revolucionarjev, ki so se po oktobrski revoluciji ločili od boljševikov. V kasnejših številkah pa je še posebej poudarjeno razredno zaveznitvo med kmeti in delavci. Že prvi del *Kino-Pravde* nakaže tudi dialektično montažo, ki jo je Vertov pozneje še bolj dodelal.

Prvo številko uvedejo grozovite podobe sestradanih otrok. V nadaljevanju jih prekinejo posnetki ruske ortodoksne cerkve in njenega bogastva, ki ga je zasegla socialistična oblast. Obe temi Vertov kasneje poveže z mednapisom: »Vsak biser reši otroka!«. Čeprav se takšno filmsko povezovanje oziroma montiranje z današnjega stališča ne zdi pretirano domiselno, pa je bilo leta 1922 nekaj še ne vidnega. Vertov z dialektično montažo splete trojno vez; teza–antiteza–sinteza. Takšni montažni »triki« in eksperimenti so v nadaljnjih izvedbah pridobili še več inovativnosti in pomenske teže. V osmem delu Vertov celo prekrši lastno »pravilo« uporabe igre v filmu in tako posname več zrežiranih in očitno odigranih sekvenc (kjer nastopajo on in njegovi sodelavci). Prisotno je tudi prebijanje četrte stene, kjer nas Vertov kot gledalce popelje v ozadje nastajanja ravnokar gledanega filma – od prikazov snemanja do montiranja. V otvoritvenem prizoru šeste *Kino-Pravde* – ki spominja na njegovo kasnejšo mojstrovino **Mož s kamero** (Človek s kino-apparatom, 1929) – je naslov obzornika odtisnjen na škatlo filmskega koluta, ki ga operater namesti v projektor, gledalec pa nato skozi objektiv tega projektorja vstopi v filmsko dogajanje.

Prav tako je Vertov skozi več različnih delov na novo uporabil ali reinterpreteral že prikazane posnetke. Skozi ves opus je posebej izpostavljen tehnološko-industrijski napredek sovjetske družbe. Vertov nas postavi pred hitro ritmično delovanje strojev, vlakov, traktorjev, tankov in druge tehnike, ki je nakazovala razvoj in hitrost nove socialistične ureditve države – v novi Rusiji je bila hitrost religija. Kot pomemben aspekt sovjetske družbe je nanizal tudi športna dogajanja in motoristične dirke, ki z odrezanim in hitrim kadriranjem le še poudarjajo bliskovito hitrost napredka. Med bolj eksperimentalnimi deli je štirinajsta številka *Kino-Pravde*, ki vključuje konstruktivistično umetnost – in se pri njej močno navdihuje. Tu so mu mnogi očitali, da je šel v formalizmu predaleč, medtem ko je imel Vertov prav ta del za enega svojih boljših izdelkov. Avtor tu prvič preko kombiniranja posnetih podob in konstruktivistične inštalacije sovjetski realnosti zoperstavi njen kontrapunkt – Združene države Amerike.

Teze in antiteze v podobah Vertova prehajajo tako časovne kot prostorske omejitve. V dveh svojih najdaljših obzornikih – številki 13 in številki 21 (prvi je beležil peto obletnico oktobrske revolucije, drugi pa prvo obletnico Leninove smrti) – z montažo posnetkov iz različnih časovnih in prostorskih obdobij spremeni kroniko enega dneva oziroma dogodka v zgodovinsko sekvenco, ki prikazuje preteklost, sedanost in prihodnost sovjetskega naroda. »Ti hodiš danes, leta 1923, po čikaški ulici, jaz pa ti nalagam, da se pokloniš pokojnemu tovarišu Volodarskemu, ki leta 1918 hodi po ulici Petrograda, in on ti vrne poklon. Montaža v času in prostoru. Še en primer: v grob polagajo narodne heroje (posneto v Astrahanu leta 1918), zasuvajo grob (Kronštad leta 1921), častne salve (Petrograd leta 1920), v t. i. 'večni spomin' snemajo čepice (Moskva leta 1922) – takšne reči sodijo skupaj celo ob nevhvaležnem materialu, ki ni posnet izrecno v ta namen (gl.: *Kino-Pravda*, št. 13). Tu je treba dodati še montažo množic in montažo strojev, ki pozdravljajo tovariša Lenina (*Kino-Pravda*, št. 14) in so posneti na različnih lokacijah ter v različnih obdobjih.« (Vertov, 2011: 77)

Kino-Pravda tako še danes predstavlja pomemben dokument časa in inovativnosti ter razsežnosti filmskega medija in njegove upodobitve; neposredno je tudi vplival na razvoj dokumentarnega filma v sledečih desetletjih. Iz pristopa in koncepta ustvarjanja Dzige Vertova izhaja eksperimentalno francosko dokumentaristično gibanje *cinéma vérité* oziroma »film resnice«. Poleg tega pa so njegovi pristopi močno vplivali tudi na novovalvska gibanja v revolucionarnih šestdesetih letih.

»Osnovno in najpomembnejše je:

KINO-OBČUTENJE SVETA.

Izhodišče je: uporaba kamere kot kino-očesa, popolnejšega kakor človeško oko, za raziskovanje kaosa vizualnih pojavov, ki spominjajo na prostor.

Umaknite se stroju!

Kino-oko živi in se giblje v času in prostoru, vtise percipira in fiksira povsem drugače kakor človeško oko. Položaj našega telesa v času opazovanja in število momentov tega ali onega vizualnega pojava, ki ga percipiramo v eni sekundi, nikakor ne omejujeta kamere, ki percipira toliko več in toliko bolje, kolikor je popolnejša.

Dol s 16 posnetki na sekundo!«

— Vertov, 2011: 75

Vsi deli Kino-Pravde (izgubila se je samo številka 12) so dostopni tudi sodobnemu gledalcu. Avstrijski filmski muzej je v letih 2017/18 izvedel celovito digitalizacijo in prevod vseh obstoječih Kino-Pravd, ki so za ogled dostopne na njihovi spletni strani. Pri nas so se na velikem platnu Festivala FEKK letos poleti odvrtele tri številke (7., 10. in 19.). V prihajajočih mesecih – predvidoma med februarjem in junijem 2022 pa se bodo ob živi glasbeni spremljavi v dvorani Silvana Furlana v Slovenski kinoteki zavrtele še druge izbrane številke Kino-Pravde.

Viri in literatura:

Ejzenštejn, S., et al., *Sovjetski montažni film*: zbornik, 2011,

Studia humanitatis: Ljubljana.

Vertov, D., *Kino Eye*, 1985, University of California Press (op. prevodi citatov iz angleškega jezika so avtorjevi).

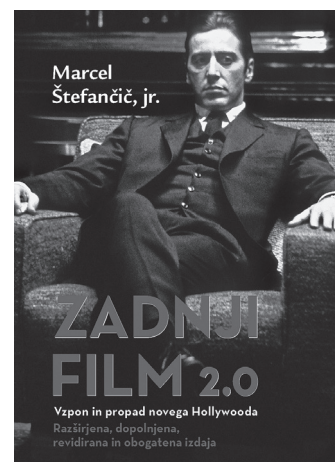
Prelomno filmsko desetletje

IGOR HARB

Magnum opus Marcela Štefančiča, jr., zbirka esejev o kritičnem obdobju v razvoju filma, novovalovskem revolucionarnem preskoku iz uglajenosti zgodnjih šestdesetih, prek surove družbeno-kritične idiosinkratičnosti obdobja 1967–1977, v zoro multipleksizacije osemdesetih, je dobila novo, izpiljeno in dopolnjeno izdajo, ki nadomešča istoimensko dvodelno knjigo iz leta 2008. Razlog za novo izdajo je predvsem, da je imel Štefančič od takrat možnost pogledati še množico drugih filmov iz tega obdobja, ki takrat še niso bili na voljo (danes pa so mnogi denimo tudi na YouTube); tako je izpopolnil sezname in narativne loke posameznih tematsko zaokroženih esejev z več kot 1000 filmi. Knjiga *Zadnji film 2.0* tako predstavlja še popolnejši pregled tega obdobja z detajlno razdelanim razvojem od avteurstva do komercializacije.

Avtor v uvodu skozi citat iz eseja Pauline Kael poudari, da so bili takratni filmi zmeraj tema pogovora, »ampak ne o tem, kaj nam je bilo všeč v dobrih filmih, ampak o tem, kaj nam je bilo všeč v slabih filmih«. To misel razvije v kulturno razliko med ZDA in Jugoslavijo svojih mladostniških let in ugotavlja, »da so ameriški filmi najboljši na svetu, ampak ne nujno ameriški filmi, ki so postali hit, ampak ameriški filmi, ki so v Ameriki propadli«. Temu sledi naštevanje prelomnih del obdobja, na čelu s tistimi, po katerem knjiga nosi naslov – **Zadnji film** (The Last Movie, 1971, Dennis Hopper), filmov, ki so skozi desetletja pridobili kulturni status, takrat pa jih je »Amerika povsem ignorirala in zavrgla«. Resnici na ljubo avtorju ni pomemben zgolj komercialni ali kritični uspeh filmov, ki tvorijo nosilne kosti in meso knjige, ob njihovem prihodu na platna, saj so bile za razvoj sodobnega filma ključne tudi številne uspešnice, kot so **Boter** (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola), **Francoska zveza** (The French Connection, 1971, William Friedkin), **Taksist** (Taxi Driver,

Marcel Štefančič, jr., *Zadnji film 2.0: Vzpon in propad novega Hollywooda. Razširjena, dopolnjena, revidirana in obogatena izdaja. UMco, 2021*



1976, Martin Scorsese, 1976) in **Patton** (1970, Franklin J. Schaffner), ki jim posveti prav toliko prostora. Seveda (ne)uspeh vsakega pomembnega filma podrobno analizira, vključi studijsko dogajanje v ozadju, merjenje moči, avtorske kaprice in sposobnost trženja, ampak bolj kot fokus na posamezne filme daje Štefančičev pristop prednost konsistentnemu uvrščanju v širše družbene in umetniške trende časa, vključno z interpretacijami avtorskih prispevkov k njihovem razvoju.

Knjigo sestavlja 32 esejev o specifičnih temah, ki so zaznamovale obdobje. Eseji so deloma posvečeni žanrom (Road movie, Gorje in gravž), deloma političnim dogodkom (Vietnamizacija), družbenemu razvoju (Vojna spolov, Bleksplčitacija), avtorskim perspektivam (Spielbergov trip, Coppola v podzemlju) in deloma samim filmom (Zadnji film), predvsem pa so eksplozivna mešanica vsega naštetega, servirana z rafalom pridevnikov, naslovov in imen. Štefančičev prepoznavni slog pisanja je, kot zmeraj, hkrati odlika in pomanjkljivost besedila, saj po eni strani omogoča bralcu, da zdrvi skozi besedilo in mu s svojim neustavljivim tempom ter bogatim izrazoslovjem naslika podobe in vzdušje dogodkov, filmov in mentalnih stanj tako protagonistov kot avtorjev, a je po drugi strani na dolge proge lahko utrujajoče (in pri 1000 straneh gre za veliko »peklenskega asfalta«), slikovitost teksta in tempa pa včasih tudi prevzame fokus strokovnosti, saj je ponekod denimo težko ugotoviti, kje se ideja citiranega kritika ali soudeleženca snemanja konča in Štefančičeva začne. Včasih naletimo tudi na *non sequiturje*, ideje, ki se preprosto ne povežejo, ker jih avtor ne razloži – denimo Spielbergova **Bližnja srečanja tretje vrste** (Close Encounters of the Third Kind, 1977) poimenuje »lucidno parafrazo« Hitchcockovega **Sever-severozahod** (North by Northwest, 1959) –, saj hiti naprej, ali pa za primerjavo navrže

prvič omenjene naslove filmov, ki jih šele dve strani kasneje uvede v diskurz.

V okviru masivnosti tega esejističnega podviga tovrstne vsebinske pomanjkljivosti ne zmotijo, kvečjemu spodbudijo zagretega filmskega navdušenca k pozornejšemu branju, lastnemu raziskovanju in seveda (ponovnemu) ogledu. Najbrž ne bi zgrešil, če bi rekel, da je diskutiranje o filmih priljubljena aktivnost vsakega bralca te revije, vendar je gledanje filmov vsekakor primarno. In *Zadnji film 2.0* je knjiga, ki jo je treba brati v tandemu z ogledom filmov. Pri tem je spremljanje kinotečnega programa seveda nujno, saj so vsi ti filmi narejeni za ogled na velikem platnu 35-mm formata, a po drugi strani, kot pravi tudi sam avtor, so mnogi manj znani slovenskim gledalcem na voljo zgolj prek digitalnih kanalov, pa še to ne zmeraj povsem legalnih. Tako je priporočljivo ob branjih posameznih esejev voditi seznam filmov, jih nato poiskati ter si jih po zaključku poglavja ogledati. S tem tudi sami dobimo bistveno širši vpogled v filme, avtorske namene, ideološke struje in zgodovino,

hkrati pa lahko, oboroženi z izobiljem dejstev, podrobnosti in trivie, tudi najdemo novi užitek v (ponovnem) ogledu; denimo *Francoske zveze*, kjer je bil sloviti lov za vlakom posnet brez dovoljenj, varnostnih priprav ali zdrave pameti, **Surove balade** (Badlands, 1973, Terrence Malick), da poiščemo vse posnetke iz »magične ure«, ali pa kateregakoli od klalnikov oz. slašerjev, da si ogledamo, zakaj so pravzaprav vsi filmi ceste.

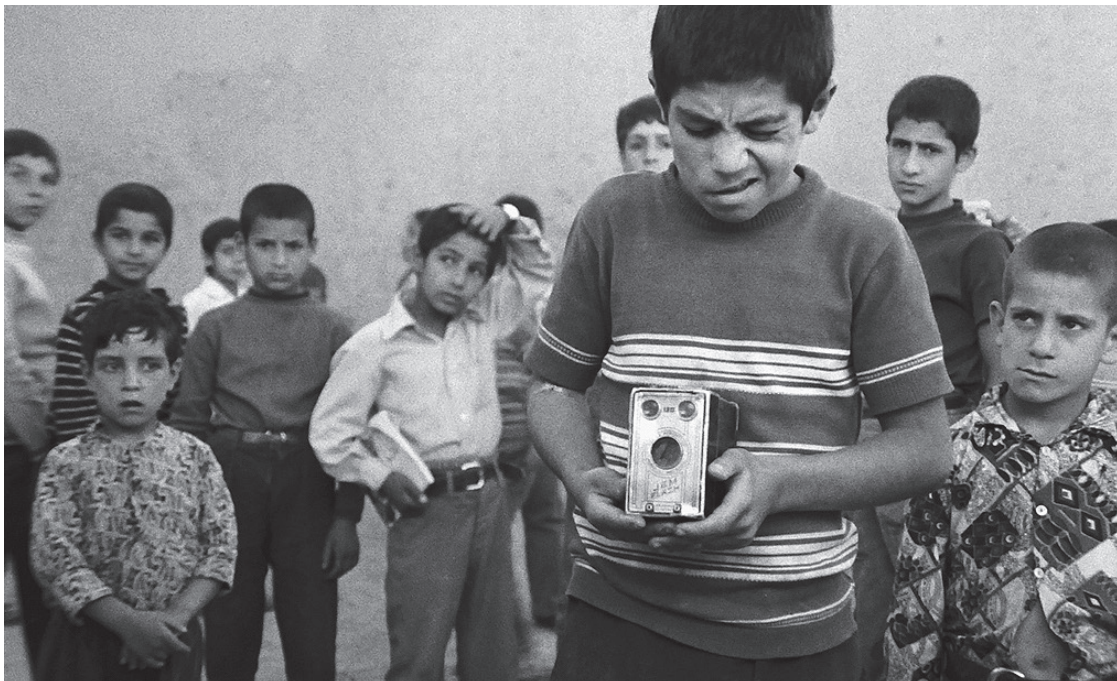
Knjiga se zaključí s koncem tega prelomnega obdobja, z analizo **Vojne zvezd** (Star Wars, 1977, George Lucas), »prvega filma nove dobe«, avtorskim delom, ki je bilo tako megalomansko uspešno, da je dokončno prekinilo avtorski pristop k ustvarjanju in ga nadomestilo s korporativnim. Skozi knjigo Štefančič pri vsakem pomembnem avtorju oriše njegovo karierno pot, pri čemer večina po tem obdobju propade (Hopper, Cimino, Friedkin), mnogi (Spielberg, Coppola, Zemeckis ...) pa v svojem avtorstvu odkrijejo dobičkonosno žilico in še naprej kujejo uspešnice. Kar je najbrž najboljša metafora za odraščanje neprilagojenih. ■



Bater (1972)



Abbas Kiarostami.



Popotnik. »Sem kot mali fant, ki fotografira otroke, čeprav v aparatu nima filma.«

Abbas Kiarostami

STOJAN PELKO

Težko je začeti. »Začeti pomeni izbrati in vsaka izbira s seboj prinaša žrtev, odpoved tistemu, česar nismo izbrali,«¹ pravi v izvrstni monografiji o Kiarostamiju Alain Bergala – in to v poglavju o Kiarostamijevi poetiki z mednaslovom »Začeti brez začetka, zaključiti brez zaključka«. »Stojim na razpotju. Edina pot, ki jo poznam, je vrnitev,«² zaključi Kiarostami svoje razmišljanje o filmu **Pet** (Five) in filmu na splošno kar z odlomkom poezije.

V tej topografiji, med vedno usodno izbiro poti in dejstvom, da nobene poti ni mogoče prehoditi dvakrat, saj se sleherni ponovitev že tudi razlikuje, se znajdemo vsi trije člani Kiarostamijeve igre: popotnik, režiser in gledalec. Popotnik izbira – in nepopustljivo vztraja pri svoji izbiri, svoji želji: priti na nogometno tekmo (**Popotnik** [Mossafer, 1974]), vrniti zvezek sošolcu (**Kje je hiša mojega prijatelja?** [Khaneh-ye dust kojas?, 1987]), najti preživela dečka (**In življenje teče dalje** [Va zendegi edameh darad, 1992]), zasnovati družino (**Pod oljkami** [Zir-e derakhtan-e zeytun, 1994]), posneti fotografijo (**Veter nas bo odnesel s seboj** [Bad ma ra khahad bord, 1999]), storiti samomor (**Okus češnje** [Ta'm-e guilass, 1997]). Režiser daje na začetku vtis, da gre za naključno izbiro. Na cestninski postaji na začetku filma *In življenje teče dalje* bi lahko »prisedli« v drug avto, ne ravno *režiserjevega*; na kastingu na začetku filma *Pod oljkami* bi režiser lahko izbral drugo igralko ... A že samo dejstvo, da nas v obeh navedenih primerih zapelje ravno *nekdo*,

ki igra režiserja, obenem prikriva in razkriva temeljno dejstvo, da se z nami, gledalci, v resnici poigrava ravno *režiser*, mojster izza kamere in za montažno mizo; dobesedno tisti, ki ima v rokah škarje in platno.

A morda smo v izbiri začetnih metafor preveč zahodnjaški, evropocentrični. Morda moramo namesto krojaških metafor dnevnega šivanja in nočnega paranja pogledati niti *perzijske preproge*, tisto fino tkanje, ki šteje kakovost s številom vozlov; ki jo iz horizontalne razprostrtosti na tleh kaj hitro vzravna v vertikalno podobo na steni; ki smrt pospremi s prisodobno, da je nekdo »pustil preprogo na pol končano«. Morda moramo znati prisluhnuti starodavnim in sodobnim perzijskim pesnikom, pozorno pogledati motive na perzijskih miniaturah ... Da, vse to pomaga – pa vendar ... Pa vendar s postavitvijo Kiarostamija v oddaljen, orientalski kontekst tvegamo ravno najbolj ozkogruden pogled, saj spregledamo njegovo temeljno *kinematografsko izvirnost*, ki so jo prepoznali njegovi kolegi cineasti od Pariza do Tokia. Izbira prestolnic ni naključna, saj sta dve najbolj odmevni »posvetitvi« Kiarostamija izrekla Akira Kurosawa in Jean-Luc Godard. Kurosawa se je zelo redko izrekal o drugih režiserjih: »V zadnjih triinštiridesetih letih je omenil le dela Andreja Tarkovskega, Johna Cassavetes, Satyajita Raya in danes Abbasa Kiarostamija.«³ Godardu pa dolgujemo še bolj velikopotezno oznako: »Film se je začel z Griffithom in končal s Kiarostamijem.«⁴

1 Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, prevedla Živa Čebulj, Slovenska kinoteka, 2021, str. 45.

2 **Around Five: Abbas Kiarostami's reflections on film and making of Five** (2005). Angleški podnapis prevede Kiarostamijevo recitacijo takole:

I am standing where the road forks.

Return is the only way I know.

3 Zapis o srečanju Kurosawe in Kiarostamija je najprej v teheranskem *Film International* objavil Shohreh Golparian, nato pa ga je povzel *Cahiers du Cinéma* v posebni številki 479-80 ob festivalu v Cannesu maja 1994. Citirano po: *Abbas Kiarostami*, Petite Bibliotheque des Cahiers du cinéma, Pariz, 1997, str. 63.

4 Stavek povzame Geoff Andrew v analizi *Close-Up in close-up*, ki jo najdemo na dvd izdaji **Velikega plana** (Soda Vintage, 2007).

Pedagog podobe

Če je Kurosawo najbolj navdušilo Kiarostamijevo delo z otroki, ga tudi z Godardom družijo pedagogija – vendar v zelo natančnem pomenu *pedagogije podobe*. Kiarostami ne snema »making of« dokumentarcev, temveč svoja dela praviloma podvaja z refleksijo avtorskega procesa. Tej ambiciji ne dolgujemo le filmskih lekcij **10 o Deset** (10 on Ten, 2004) ob filmu **Deset** (Dah, 2002) ter razlage filma **Around Five**, ki je datirana z »november 2005«, temveč je tudi film *In življenje teče dalje* vrnitev na prizorišče filma *Kje je hiša mojega prijatelja?*, *Pod oljkami* pa vpogled v zakulisje *Življenja*. Vedno mora med delom in njegovo refleksijo miniti nekaj časa, leto-dve-pet, da bi z režiserjem pogledali nazaj – in bolje videli (ali sprevideli!) nekatere reči.

Kolegialna postavitev Kiarostamija v filmski panteon se zanimivo zrcali tudi pri filmskih kritikih in teoretikih. Bergala se mu posveti na način, kot je monografsko obdelal Rossellinija ali Godarda (»Kdo je velik cineast? To je nekdo, ki med različnimi temeljnimi zahtevami filma najde novo, edinstveno ravnotežje, samo njegovo in dotlej neraziskano«⁵), Youssef Ishaghpour pa po svoje razširi Kurosawov seznam na avtorje, ki jim je posvetil monografske študije: Visconti, Ozu, Godard, Welles, Ray. »Nikoli si nisem prizadeval spoznati ustvarjalcev, katerih delo me je prevzelo s takšno imperativno nujno, da sem nanjo preprosto moral odgovoriti s pisanjem,« reče Ishaghpour mojstru na začetku njenega dialoga leta 2001 v pariškem kinu La Pagode⁶. Lepota paradoksa: iz oči v oči mu pove, da bi (ga) raje ne videl, da bi bolje videl (njegovo delo). Gledati s široko zaprtimi očmi.

Filozof Jean Luc Nancy s svojo študijo *Evidenca filma*⁷ tej fatalnosti in finalnosti srečanj s Kiarostamijevim opusom dodaja še hkrati refleksijo skrajne nuje in arbitrarnega naključja, s čimer se približa tako najgloblji naravi avtorjevega opusa kakor tudi izpričani univerzalni aktualnosti njegovih filmov.

Leta 1994 je Nancy za načrtovano knjigo Cahiers du Cinéma ob stoletnici filma (1895–1995) namenoma izbral »čim novejši film« ter izbral Kiarostamijev *In življenje teče dalje* – hkrati tudi edini avtorjev film, ki ga je tedaj poznal. Knjiga na koncu ni izšla, teksti so izhajali posamič in drugje, minila so

štiri leta, prišla sta dva nova Kiarostamijeva filma, *Pod oljkami* in *Okus češnje*, napovedoval se je že tudi *Veter nas bo odnesel s seboj* – a Nancy ni »vedel, kako naj iz komentarja enega filma preidem k nečemu, kar ne bi bilo nizanje posameznih komentarjev«. ⁸ Nato pa ga je radijska producentka prosila za pogovor o Kiarostamiju – in »to je bila priložnost, da stopim korak nazaj in zajamem sapo. Doumel sem, kaj je tisto, kar je treba poskusiti opisati: ne toliko filmski slog, osebnosti ali izvirnosti, temveč neko afirmacijo kinematografije [...], neke vrste novo otvoritev, ki pa vendar ostaja nabita z vsemi stotimi leti sedme umetnosti. Kar pomeni, da se kinematografija začne znova, da je njena kontinuiranost njen ponovni začetek.«⁹

Realnost in resnica

Prav v pogovoru z Nancyjem Kiarostami tudi dodatno podkrepi začetno tezo o usodnosti izbire. Ko ga filozof ob filmu *In življenje teče dalje* vpraša o pomenu raztrgane slike na steni hiše, prizadete zaradi potresa, mu režiser najprej pojasni genezo: sliko je kupil v neki čajnici, jo prislonil ob razpoko na zidu, jo z druge strani presvetlil z lučjo, da je dobil sled razpoke na sliki – in jo nato raztrgal po tej sledi svetlobe. Temu opisu doda dve lekciji, najprej »rekel bi, da ta slika ne le predstavlja realnost, ampak ima tudi svojo resnico«¹⁰. Ko pa skuša odgovoriti na vprašanje, zakaj je bil idilični prizor kmečkega moža s pipo in čajem kot apoteozo trenutka sreče tako popularen, da so ga ljudje množično obešali na stene, pravi: »Če nam uspe odgovoriti na to vprašanje, bomo razumeli, da je izbrati tako pomembno kot misliti.«¹¹ Le malo dlje pa filozof prejme najlepši možni kompliment režiserja, ki se je preobrazil v *bralca*: »Trenutno se imam bolj za fotografa kot cineasta. Včasih pomislim, kako narediti film, kjer ne bi ničesar povedal. Tega sem se zavedel po branju vašega besedila. Če lahko podobe tako silovito učinkujejo na drugega, da se jih loti razlagati in iz njih izvleče pomen, ki ga nisem niti slutil, tedaj je morda bolje ničesar ne reči in vse prepustiti gledalčevi domišljiji.«¹²

Zato se Kiarostami morda ne šali, ko na vprašanje Geoffa Andrewa, ali vidi film *Pet* bolj v kinu ali v galeriji, odločno

5 Bergala, *op. cit.*, str. 9.

6 Pogovor je potekal 23. oktobra 2001, objavljen je bil v reviji *Positif*, št. 491, januar 2002. Citirano po: Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Circé, Pariz, 2007, str. 97.

7 Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, prevod Katja Kraigher, Jasmina Žgank, Uroš Zorman, spremna beseda Andrej Šprah, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2009.

8 Nancy, *op. cit.*, str. 6.

9 *Ibid.*, str. 7.

10 Pogovor je potekal 25. septembra 2000 v Parizu, najdemo pa ga sredi razkošne trijezične (francosko-angleško-perzijske) monografije: Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klinksieck/Yves Gevaert Editeur, Bruselj, 2001, str. 83.

11 Nancy, *op. cit.*, str. 83–85.

12 Str. 85.

odgovori, da posamezne epizode morda še nekako vidi v galeriji, ves film pa izključno v kinu: s čim manj gledalci, z mehкими sedeži z naslonjali tudi za roke, »da lahko malo zadremaš«. Če so drugi režiserji užaljeni, kadar kdo zakinka med njihovimi filmi, Kiarostami nima nič proti temu:

»Ničesar ne boste zamudili,« pravi, »važno je, kako se boste počutili na koncu in kaj boste odnesli iz kina.« In ubijalsko doda: »Pri nekaterih filmih ne smete zamuditi niti trenutka, ko pa ga je konec, ste izgubili prav vse, pa še živce in čas.«¹³

Tu, na stiku usodnosti in naključnega sprevida; med realnostjo in resnico; kjer ti režiser ničesar ne pove, ti pa kljub zaprtim očem vidiš in boleče čutiš vsako solzo; na stiku delezovskega trena trenutka in celote časa, podobe in misli; na prelomu filmskega stoletja in ob odprtju novega, radikalno novega; na dobesedni nuji, kako ubesediti vidno izkušnjo in jo prenesti drugemu; na fantazmi srečanja z drugim, kakršen bi hotel biti sam, in v objemu takšnega fantazmatskega para; ter ne nazadnje ob sveti trojici filma (očé režiser, sin gledalec in film sveti duh) se pletejo niti Kiarostamijeve celostne umetniške preproge, v katero suvereno vpleta vozle poezije, fotografije in filma. To troje so zanj neločljivi elementi: »Vsak posnetek je samostojna slika, sleherna ideja ali zgodba lahko postane pesem,« pojasni ob filmu *Pet*, posvečenem Ozuju. Miniatura, haiku, preproga.

A ne plete jih zato, da bi na njej gledalci leteli po deželah tisoč in ene noči naracije (čeprav ima vsak film zgodbo, sovrži naracijo), temveč da bi nam jo lahko vztrajno in nenehno spodmikal izpod nog – in nas soočal s krajem, s katerega ga gledamo. Kakor nam, denimo, v zadnjih sekundah 6-minutne vinjete omnibusa petnajstih režiserjev o perzijski preprogi¹⁴ razkrije, da so igro svetlobe in sence na preprogi z motivom drevesa, po kateri nas je vrtoglavo sprehajala kamera, v resnici ustvarjali listi s krošnje drevesa, pod katerim je bila preproga ves čas razprostrta na zeleni travi. Kar predstavlja, reprezentira realnost, je vedno tudi samo svoja resnica. Na kar je pozorno gledalčevo oko bilo nekajkrat opozorjeno že vmes med premikanjem, če si je le drznilo ozreti čez rob pisane preproge in ugledalo zelene travne bilke. »Ko enkrat odzameš zeleno travo, je lahko zeleno tudi nebo,« v haiku-slogu Kiarostami pojasni svoj proces hkratne destrukcije, abstrakcije in ponovne konstrukcije realnosti in resnice v filmu *10 o Deset*.

13 Abbas Kiarostami, *Making of Five* (2005).

14 **Perzijska preproga** (Farsh-e Irani, 2007). Kiarostamijeva epizoda je enajsta po vrsti, naslovljena z verzom pesnika Sohrada Sepehrija *Ali obstaja kraj, da se približaš?*.

V velikem planu

Redkokateri profesionallec pogleda (kot Wenders pravi fotografom in režiserjem) nas je tako nepozabno podučil o temeljnosti pogleda, misli in reza v konstituciji sveta. Zato za vstop v avtorski opus in poetiko Abbasa Kiarostamija predlagam film **Veliki plan** (Namay-e nazdik, 1990). Obenem nam prav ta film pride prav za nujno biografsko notico, natančneje, za nekaj uvodnih in usodnih *ločnic*.

Veliki plan najprej ločuje Kiarostamijevo Kanoon-obdobje od zrelih let. Kanoon je prva beseda imena *Inštituta za intelektualni razvoj otrok in mlajših odraslih*, ki so ga pod pokroviteljstvom šahove soproge ustanovili leta 1969. Novoimenovani direktor inštituta Firuz Shirvanlu, ki je Kiarostamija poznal iz oglaševanja (»Videl je moj oglas za ponev za cvrtje«)¹⁵, ga je povabil, da vzpostavi filmsko sekcijo. Kiarostami, rojen leta 1940, po letih študija na likovni akademiji ter hkratni službi v prometni policiji in karieri v oglaševanju, pri 29 letih tako dobrih osem mesecev dobesedno *gradi* filmski studio. Ni le prvi, je tudi *edini* cineast v inštitutu – kakor je tudi **Kruh in ulica** (Nan va kuceh, 1970) prvi film Inštituta. »Potem so prišli drugi filmarji,« lakonično pravi.¹⁶

V okviru filmske sekcije Inštituta posname številne pedagoške filme, resda večinoma z otroki, a vse prej kot le za otroke. Obdobje praviloma uokvirjajo s Kiarostamijevima kratkima filmoma *Kruh in ulica* in **Domače naloge** (Mashq-e shab, 1990), saj lahko na tako razpeto platno projicirajo tudi njegove celovečerce **Izkušnja** (Tajrobeh, 1972), *Popotnik in Kje je hiša mojega prijatelja?*, ki si vsi po vrsti za junaka izberejo mladega dečka na iniciacijskem popotovanju – do ljubezni, do nogometa, do bližnjika. Tak vsebinski fokus spregleda, da je sredi Kanoon obdobja že leta 1977 podpisal brutalno angažirano **Poročilo** (Gozarech). Sam sem si iz tega obdobja zapomnil predvsem solze: solze Kiarostamijevih malih junakov tako boleče pečejo, da jih iz kina še dolgo nosiš s seboj. Najsi gre za malega popotnika, ki ga ravnatelj kaznuje na predlog njegove lastne nepismene matere (*Popotnik*), za solze otrok, ki jih doma zaradi nalog kaznujejo starši (*Domače naloge*), ali za solze sošolca, ki mu učitelj grozi, da bo naslednjo neopravljeno nalogo plačal z izključitvijo iz šole (kar našega junaka požene v nočno iskanje *Hiše prijatelja*) – vse te solze so tako prepričljivo boleče, da se prestrašiš: kako jih je neizprosni, resnici zavezani režiser sploh dobil?

15 Abbas Kiarostami, *Petite Bibliotheque des Cahiers du Cinéma*, Pariz, 1997, str. 26.

16 *Ibid.*



Kje je hiša mojega prijatelja? »Sola, prekrita z ogromno belo rjuho, ki bi mu jo zavidal tudi Christo« (Alain Bergala).



Veliki plan. »Katero vlogo bi želeli igrati? – Sebe.« (Hossain Sabzian).

Inštitut z iransko islamsko revolucijo (ki jo v percepciji oddaljenih opazovalcev ponazarjata dva avionska leta januarja 1979, pobeg šaha Reze Pahlavija iz Teherana v Kairo in zmagoslavna vrnitev imama Homeinija iz Pariza v Teheran) ni prenehal delovati: Kiarostami še dobrih deset let dela v tem okolju, vse do filma *In življenje teče dalje*.

Katere silnice, kateri motivi in katere lekcije se torej zgostijo v *Velikem planu*? Nizali jih bomo arbitrarno, a ne naključno; v upanju, da se skoznje splete povabilo v podrobnejše odkrivanje »filmskega kontinenta Kiarostami«, kakor mu pravi Bergala¹⁷.

Veliki plan tako po svoji genezi kot strukturi prelomi z »otročtvom in mlajšimi odraslimi« in se po sledi reportaže iz črne kronike sooči z usodno privlačnostjo in močjo filma. Odkritje resnične zgodbe o tiskarju in filmskem navdušencu Hossainu Sabzianu, ki se izdaja za režiserja Mohsena Makhmalbafa, Kiarostamija tako pritegne, da prekine načrte o snemanju še enega »otročkega« filma, o žepninah – in že pripravljeno ekipo preusmeri na nov projekt. Resnični dogodek prevare družine Ahankhah se je v Teheranu pripetil leta 1989. Le dva tedna po izidu članka novinarja Hassana Farazmanda v reviji Soroush je Kiarostami z ekipo že pri policistih, ki so izvedli aretacijo. Nato v zaporu obišče obtoženca, pri sodniku pa pridobi tako dovoljenje za snemanje sojenja kot celo premik na zgodnejši termin. To se potem v resnici zgodi 10. decembra, a Geoff Andrew opozarja, da v »dokumentarcu« s sojenja Kiarostami zavaja, saj je po uradnem zaslišanju s strani sodnika in izreku oprostilne sodbe z ekipo ostal v dvorani in Sabziana izpostavil še svojemu zaslišanju (njegova vprašanja slišimo kot *off izza* kamere).

Zapogibi časa

Sojenje snema z dvema kamerama, kar uvodoma tudi razloži Sabzianu: ena je za splošni potek, druga za velike plane obraza. »Saj veste, kaj je veliki plan?« vpraša obtoženca, s čimer ga zmede, da najprej pritrdi, nato pa zanika: »Ja ... Ne, ne.« Zato mu pojasni: »Nekatere reči so bolj kompleksne, kot so videti. Ta kamera je tu zato, da lahko pojasnite reči, ki bi jih ljudje morda ne razumeli.« Če total riše os zakona (obtoženi pred obličjem pravice), veliki plan vzpostavi zaupno »bližnjico« dveh obrazov, dveh glasov, dveh režiserjev. Ko uokvirni, izreže preostali svet: etiko postavi nad zakon. Kiarostamijeva vizija sveta se bere kot kantovski kategorični imperativ: zvezdno nebo nad nami in moralni zakon v nas.

Šele na tej točki, ko je vzpostavljen osnovni optični dispozitiv, se lahko čas prvič spodvije vase: v 30. minuti filma *Veliki plan* pride na vrsto prvi *flashback*. Izkaže se, da sta krivca za izvirni greh (vsaj) dva: gospa Ahankhah, ki je prisedla k Sabzianu na avtobusu, se je v resnici *prva* zanimala za tiskano izdajo scenarija (Makhmalbafovega) filma *Kolesar* (Bicycleran, 1989), ki ga Sabzian prebira: »Kje ste jo dobili? - Kupil sem jo.« Ponudi ji jo, hoče prijazno podariti – in kot bi šele v *odgovor* na njen »Ne, hvala« hotel dodatno podkrepiti svojo darežljivost, si *mimogrede* izmisli, da je scenarij napisal – on! Od tistega trenutka naprej je vsak prihodnji korak ne le razumljiv, ampak samoumeven: »Vam ga podpišem?« jo vpraša. Ona je ta, ki ga sili v komunikacijo, medtem ko on sprva nezainteresirano zre skozi okno. »Zakaj tako slaven režiser potuje z javnim prevozom?« – »Iščem zanimive teme«. – »Mi daste številko?« – »Naslov in številka sta na koncu knjige. Mi daste vi svojo?« – »Moji sinovi bodo navdušeni. Upam, da se še kdaj vidiva.«

Ko nas ob omembi ponovnega *videnja* rez prestavi nazaj na sodišče, nam Sabzian pove, kaj ga je vodilo v igro režiserja: »Sem kot mali fant v filmu *Popotnik*, ki fotografira otroke, čeprav v aparatu nima filma. Želi oditi v Teheran, da bi si ogledal nogometno tekmo. A zaspi in zamudi tekmo. Tudi jaz imam občutek, da sem zamudil tekmo.« Kar je iz zopora – prek Kiarostamija – sporočal Makhmalbafu (»Povejte mu, da je njegov *Kolesar* del mene«), zdaj direktno v obraz, v velikem planu, pove samemu Kiarostamiju: tudi tvoj *Popotnik* je del mene. Sem tvoj junak. In res postane junak Kiarostamijevega filma. Za vedno.

Na *Kolesarja* ponovno naletimo, ko izvemo, da je Sabzian predlagal družini, da si ga skupaj ogledajo – v kinu! Ob tem Kiarostami prekrši pravilo dveh kamer in se obrne naravnost na sodnika s prošnjo, če lahko Sabzian pojasni situacijo s kinom. Ta to z veseljem stori – a kar govori, bi do besede natančno lahko prihajalo tudi *izza* kamere, iz ust samega Kiarostamija: »Hotel sem, da me vidijo kot režiserja, ki se zaveda človeškega trpljenja in težav. Režiserja, ki je dovolj skromen, da se družiti z navadnimi ljudmi in hodi z njimi v kino. Režiser mora imeti ponižnost.« In Kiarostami ga vpraša: »Kaj če bi vas tam pred kinom še kdo drug imel za Makhmalbafa? Bi bili to tudi zanj?« - »Bi,« dahne Sabzian.

Kiarostamijev svet je svet, v katerem najbolj »po pravici« govori tisti, ki je obtožen laži in prevar; je svet, v katerem se režiser ne obotavlja priznati svojih skušnjav in trikov – in je svet, v katerem bi vsak želel biti nekdo drug, na kar opozori že Bergala: voznik avtomobila se kot nekdanji pilot ozira po letalih na nebu; novinar sanja, da mu bo uspelo kot Oriani Fallaci; družina Ahankhah se je že videla v prihodnjem

¹⁷ Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 9.

Makhmalbafovem filmu; še sam Makhmalbaf se po tem, ko pred zaporom pričaka svojega dvojnika, pošali, da ima včasih dovolj samega sebe.¹⁸ *Veliki plan* paradoksnost realizira večino teh želja: novinar je sprožil zgodbo, ki je s filmom dobila svetovne razsežnosti, in v njem odigral samega sebe; družina je nastopila v filmu; Sabzian ni postal le junak lastnega filma, ampak se je pred vrati zakona in družine pojavil kot svobodni mož s pravim Makhmalbafom; temu pa se tudi ni bilo treba truditi z režijo, ampak je lahko s kolesa režiserja presedlal na moped igralca-naturščika in odigral samega sebe.

Kiarostami pa ... Kiarostami je prav v tem filmu prvič preizkusil idejo za celotno igro »ruskih babušk«, ki bo tako temeljito zaznamovala niz – ta se je pričel s *Hišo mojega prijatelja*, nadaljeval s filmom *In življenje teče dalje* ter sklenil s filmom *Pod oljkami*. Trilogijo eni imenujejo gilanska (po provinci), drugi rostam-abadska (po najbližjem mestu), tretji pa kokerska (po vasi). Prvi film je razpet med Koker in sosednjo vasico Poshtet; v drugem gre za to, kako se do tja sploh prebiti po potresu; v tretjem pa se filmska ekipa vrne na prizorišče snemanja prizorov prvega in drugega.

Sveta trojica

Bergala je ob tej troedinosti briljantno razgrnil dinamiko procesa, ki mu francoščina reče *mise-en-abyme* (torej ne samo *mise-en-scene* v pomenu režije, postavitve, mizanscene, temveč svojevrstnega potiska v brezno, pomnožitve v globino, ki z multiplikacijo likov vrtoglavo zamaje resnico, ko pada v globino realnega). Če je prvi film, *Hišo*, Kiarostami režiral tako, da lahko njegovo režijo vidimo le v posledicah njegovih dejanj, v kadrih in rezih, tedaj je v drugem, *Življenju*, svojo vlogo zaupal protagonistu na platnu (sicer prijatelju). Ker ta po potresu išče junaka svojega prejšnjega filma tako, da mimoidočim kaže (francoski!) plakat filma *Où est la maison de mon ami?*, v resnici vemo, da igra Kiarostamija. Ko pa se dve leti pozneje Kiarostami loti filma *Pod oljkami*, v katerem se vrne na prizorišče snemanja izbranih prizorov iz *Življenja*, postane ta »igralec-režiser« le še igralec, saj stoji v kadru, ki ga režira novi Kiarostamijev dvojnik, tokrat korpulentni bradati »gospodar pogleda«. Ko ta med čakanjem na nov prizor stopi iz območja snemanja čez napeto vrvico med otroke, v njegovem pogovoru zaslutimo dobrega starega pedagoga Kiarostamija iz Kanoona – a se hkrati zavemo tudi, da vso to šarado v resnici Kiarostami nadzira izza kamere, enako neviden, kot je bil v filmu *Hiša mojega prijatelja*.

No, ne čisto neviden: ko se v prizoru *flashbacka*, s katerim se stikata drugi in tretji film trilogije (junak *Oljk* Hossein razlaga *bradatemu režiserju*, kako je poskusil na pokopališču prepričati babico, da je vreden njene vnukinje, nato pa je »uletel« na prizorišče snemanja prizora iz *Življenja*, v katerem je *igralec-režiser* ob postanku za lulanje naletel na jokajočega otroka v gugalni mreži), kot kontra-plan razkrije snemalna ekipa *Življenja*, bi moral v njej na mestu režiserja biti bodisi *režiser-bradač* (saj je v fikciji *Oljk* on režiser *Življenja*) bodisi *igralec-režiser* (saj je v fikciji *Življenja*, ki naj bi se ga tam snemalo, on režiser *Hiše*). A se na tej dobesedni točki prešitja, ki prešije vse tri filme trilogije, zapovrh pa še neprekoračljivo mejo realnosti in fikcije, kot *deus ex machina* pojavi – sam Kiarostami!

»V vlogi cineasta ali fotografa pomagamo ljudem, a jih hkrati tudi izdajamo. Smo skoraj v vlogi Boga. Izbiramo določene reči, ki jih damo videti, obenem pa jim ne povemo, za kaj vse jih s tem prikrajšamo. Film s tem, ko daje videti, hkrati tudi omejuje pogled – saj sebično zameji svet na eno stranico kocke in nam s tem odvzame preostalih pet.«¹⁹ S takšno karkovsko poanto (»Film natika plašnice očem«) je Kiarostami povzel zagate gospodarjevega pogleda v pogovoru z Nancyjem leta 2000. Njun pogovor spomni na srečanje, ki ga Kiarostami omeni v lekciji ob filmu *Pet*, srečanje indijskega filozofa in iranskega vezirja. Ko prvi prinese šah, drugi na to igro vojaške taktike in popolne strategije odgovori z *backgammonom*: ob vsej modrosti vojskovanja, zmag in porazov je najbolj modro dojeti, da je v vsakem spopadu tudi naključni moment meta kock. Primer ima za Kiarostamija paradigmatski status, saj ga priliči svoji kinematografski metodi: lahko zaupaš tehniki in trikoma, lahko pa kot svoje zaveznike uporabiš tudi zemljo, vodo in veter. »Moder igralec dopušča te elemente v igri,« pravi Kiarostami – in jih našteje: »usoda, božja volja, svobodna volja, sreča in smola«.

Hossein je moral »uleteti« v drug film, da mu je za vedno spremenil življenje – kot se je to z *Velikim planom* zgodilo tako Sabzianu kot Kiarostamiju. Mar ni dispozitiv treh režiserjev v trilogiji v resnici natanko tak, kakor ga je vzpostavil že v *Velikem planu*? En »režiser« (Sabzian) igra drugega režiserja, *bradača* (Makhmalbafa), pred kamero in pogledom tretjega, resničnega režiserja vse te vrtoglave, Kiarostamija? Na tej osi svete trojice se zgodijo najbolj presunljivi trenutki *Velikega plana*: ko Sabzian iz zapora prek Kiarostamija pošlje sporočilo Makhmalbafu; ko Sabzian na sodišču Kiarostamiju prizna,

18 Bergala, str. 33–35.

19 Nancy, *L'Evidence du film*, str. 91.

zakaj je hotel biti Makhmalbaf («Da kupim nekaj za sina in si plačam pot domov. Spoznal sem, da sem še vedno revež, ki niti za družino ne more skrbeti in ki živi bogu za hrbtom»); ko Sabzian objame »pravega« Makhmalbafa pred zaporom in Kiarostamijevo kamero. Ko se na istem, nemogočem, »božjem« kraju znajdejo kar trije režiserji (oče, sin in sveti duh), si imajo toliko za povedati o svoji »mašini«, da včasih medij tega preprosto ne zdrži več: enkrat potrebuje več kamer in različne goriščne razdalje, drugič si mora pomagati z videom, tretjič pa je tako neznosno (lepo ali težko), da mora režiser poleg rezov v sliko fizično zarezati tudi v zvok (kakor je izpričano »uničil« tonski zapis sklepnega srečanja in vožnje z mopedom Sabziana in Makhmalbafa sam Kiarostami). Ponovno smo pri tem, da so rezi v sliko (in steno) s svetlobo in rezi v zvok (in svet) s tišino najboljši način, da se približamo realnosti in njeni resnici.

Luknje spomina in zagate zaznave

O tem sta si imela veliko povedati tudi Nancy in Kiarostami. Filozof začenja z mladostnim spominom: »Spominjam se povsem sivega kadra iz filma *Hirošima, ljubezen moja*. Imel sem devetnajst let in malo sem že znal prepoznati [...], kdaj gre za podobo. Isti trenutek je starejša gospa ob meni v dvorani zakričala: 'Nekaj je narobe!' To sta dva pogleda: en razume, da gre za luknjo v filmu, drugi pa ne.« Na kar mu režiser vzhičeno odgovori: »Prav te luknje, ti trenutki 'okvar' gradijo. To so moje sanje!«²⁰

S tem Kiarostami dokončno preide »onstran podobe-gibanja«, kakor je naslov prvega poglavja Deleuzove *Podobe-čas*: »Včasih [...] je treba narediti luknje, vpeljati praznine in beline, zredčiti podobo, ukiniti mnoge reči, ki so jih bili dodali, da bi mislili, da vidimo vse. Da bi znova našli celoto, moramo deliti ali ustvariti praznino.«²¹ Iz takih »redčenj« je Kiarostami zgradil številne zaključke svojih filmov. Ne gre le za to, da veristično-dokumentarna (kot na koncu *Velikega plana*) ali celo video-podoba (na koncu *Okusa češnje*) bistveno odstopa od dotedanjih filmskih podob²². Pogosto se zadnja od

gibljevih podob dobesedno *fiksira* v plosko, dvodimenzionalno podobo, v fotografijo, ali še več, kot bi se trak »pokvaril« v projektorju in se ustavil na eni od 24 sličic, tik preden ga prežge. Takšna je, kot v herbariju, cvetlica v zvezku *Hiše mojega prijatelja*; takšna je zamrznjena podoba Sabziana z rdečimi rožami v *Velikem planu*; takšna je fotografija žalujočih žensk na koncu filma *In življenje teče dalje*. Navsezadnje je bila takšna že zadnja podoba prvega kratkega filma, *Kruh in ulica*: novo »žrtev« je pes tako prestrašil, da se ni ustavil le deček, ampak tudi filmski trak: tako slika kot zvok.

Tudi glede tega nam svojevrstno »matrico« razkriva ravno *Veliki plan*, ki šele v 16. minuti filma (potem ko smo že videli vso uvodno sekvenco prihoda policistov z novinarjem in aretacije) odvrti špico prek posnetka tiskarskih strojev, ki tiskajo časopis z novinarjevim člankom z naslovom »Aretiran lažni Makhmalbaf«. Zadnje, kar smo videli pred špico, je posnetek novinarja, ki je tako vesel, da je končno opremljen ne samo s fotoaparatom (slika), ampak tudi s kasetofonom (zvok), da kar poskakuje po ulici in vmes brčne embalažo aerosola, da se zakotali po klancu navzdol. Zvok? Kamera? Akcija! Mašine (tiskarske in filmske) torej lahko stečejo, v fiksno sliko (časopisa, a tudi filma) pa se ustavijo šele v trenutku, ko se v špici izpiše »režija in montaža Abbas Kiarostami«. Prvo, kar slišimo po tem, je Kiarostamijev glas, ki policiste v klasični dokumentarno-reportažni maniri nagovori: »Bral sem v časopisu ...«

Fiksirane podobe, fiksne ideje

To fiksiranje podobe, ki je hkrati posledica in povod za fiksiranje pogleda, Kiarostami razloži Nancyju s primerjavo: »Ko na potovanju prečkam postajno stavbo, srečam stotine ljudi. Toda edina oseba, ki si jo bom zapomnil, je tista, ki bo sedla nasproti mene in jo bom lahko fiksiral. [...] Njena negibnost mi omogoča, da jo fiksiram kot podobo. [...] Natanko v trenutku, ko se namestim kot kamera, se oseba razkrije kot subjekt in se fiksira kot podoba.«²³

V nadaljevanju pogovora se splete ena tistih fasciniranih anahronih anticipacij, ki se lahko rodi le v filmskem dialogu sorodnih duš. Nancy mu (leta 2000!) prizna, da je sam v

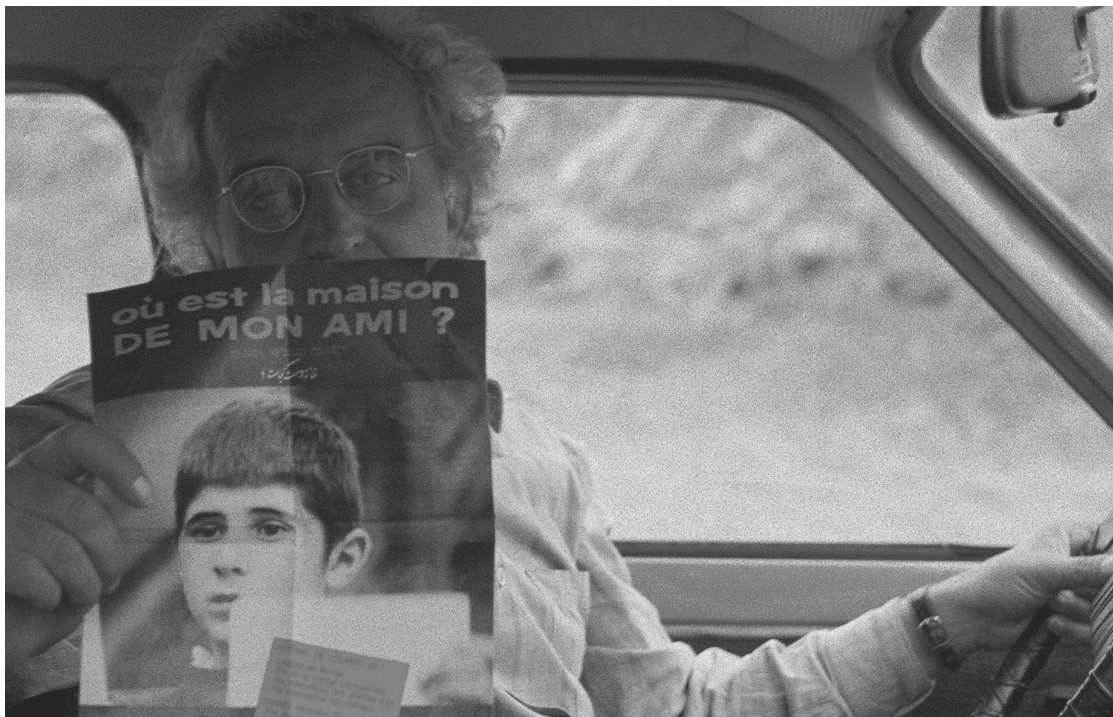
20 Ibid.

21 Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, prevedla Jelka Kernev Štrajn in Stojan Pelko, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2021, str. 33.

22 V duhovitem *homageu*, ki mu ga je posvetil Nanni Moretti, **Premiera Velikega plana** (Il giorno della prima di Close Up, 1996); kot bonus-track ga najdemo na dvd izdaji *Velikega plana* (Soda Vintage, 2007), se Moretti kot lastnik rimskega art-kina *Sacher* (še en režiser, ki igra ... samega sebe) s kinooperaterjem pogovarja, kateri format je Kiarostami uporabil pri snemanju sojenja: »Je morda 16-mm, povečan na 35-mm?« vpraša Moretti, »profi« pa mu odgovarja, da je najverjetneje video. »Če bi bil video, bi videli sledi,« pravi Moretti. Z branjem mili-

jonskih box-office podatkov o filmih, ki se tedaj prikazujejo v Rimu (npr. **Levji kralj ali »novi Harrison Ford«**), in primerjavo z dvomestnimi številkami gledalcev *Velikega plana* pa kot bi Moretti hotel povzeti nasvet, ki ga je Kiarostamiju dal neki iranski prijatelj (in o katerem poroča na koncu *10 o Deset*): »Kjer drugi obdelujejo hektarje, ti gojiš zelenjavo v cvetličnih lončkih.«

23 »Pogovor med Abbasom Kiarostamijem in Jean-Lucom Nancyjem«, v: Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klincksieck/Yves Gevaert Editeur, Bruselj, 2001, str. 87.



In življenje teče dalje. »Igralec, ki igra režiserja, s sinom na zadnjem sedežu išče dečka, ki je v 'njegovem' prejšnjem filmu iskal hišo prijatelja.«



Pod oljkami »Med vedno usodno izbiro poti in dejstvom, da nobene poti ni mogoče prehoditi dvakrat, saj se sleherna ponovitev razlikuje.«

pojmovanju podobe pravi zahodnjak, *trés occidental*, in da ga zato »obsedajo vprašanja podobe kot reprezentacije, se pravi kot kopije, kot posnemanja, zunanjega realnosti«, medtem ko se mu zdi, da je v njegovih, Kiarostamijevih izjavah nekaj »odločno vzhodnjaškega: podoba kot prisotnost, kot moč«. Si lahko zamislimo, da se je Kiarostami, ko se je deset let po tem pogovoru kot vzhodnjak iz Irana odpravil na zahod, v Toskano, da za francoskega producenta in z italijanskim direktorjem fotografije posname svoj prvi »zahodni film«, ob pisanju scenarija za **Overjeno kopijo** (*Copie conforme*, 2010) spomnil filozofove dvojice reprezentacije in prisotnosti, kopije in originala? Vsekakor se »fiksiranje« obeh glavnih junakov – Juliette Binoche, ko se gre naličit v restavraciji, in Williama Shimella, ko se v zaključnem prizoru pogleda v ogledalo hotelske sobe – v frontalni zrcalni podobi zgodi natanko tako, kot ga je deset let prej Nancyju opisal Kiarostami: »Ko se namestim kot kamera, se oseba razkrije kot subjekt in se fiksira kot podoba.«

Izbira je misel, refleksija potrebuje čas. Še nekaj se zgodi v teh »nemogočih podobah«: prikrijejo posredovanje kamere, kot bi na tisti osi bližnjice velikega plana izločile vse moteče elemente in neposredno soočile naš pogled s pogledom junaka, kot bi gledalec in lik komunicirala brez kamere in brez režiserja. Ko junak v ogledalu vidi sebe videčega (kot npr. tudi fotograf med britjem v filmu *Veter nas bo odnesel s seboj*), gledalci ne vidimo ne sebe ne kamere ne režiserja, temveč se zavemo pogleda kot tistega konstitutivnega objekta, ki poganja vso mašinerijo. Mar ni prav to Lacanova lekcija, razvita ob Valeryjevi Mladi Parki? »To, da se zavest lahko obrne sama vase [...], je sleparija pogleda. Gre za izogibanje funkciji pogleda.«²⁴

Kiarostami je dosleden pri fiksiranju njunih dveh podob: Juliette Binoche je prav s tem frontalnim pogledom pristala tudi na plakatu filma *Overjena kopija*, Shimellov obraz pa je zadnje, kar vidimo, preden nas kamera vrže skozi okno (filma) ob spremljavi zvonov. Ko smo hkrati ogledalo in kamera, se zavemo ne le podobe, ampak tudi pogleda. In zato lahko storimo to, kar Kiarostami pričakuje od nas: dovršimo film.

Overjeno kopijo – film, a v resnici že istoimensko knjigo, ki jo na začetku filma promovira avtor James Miller – sta spodbudili dve situaciji. Junakinja, ki jo igra Juliette Binoche, pomenljivo ostaja brez imena; paradokсно prav njena brezimnost sploh omogoči, da pride do njunih premen oseb in zgrešenih srečanj; je mama, je soproga, je *ona*. O obeh

situacijah pisec pripoveduje bralki v kavarnici in s tem izzove njene solze. Ko mu zazvoni telefon, njegov kratkotrajni umik natakariči omogoči sprevid, da gre za njenega moža, kar Juliette Binoche sprejme in prične – igrati soprogo. Kateri sta torej ti dve situaciji? Najprej omeni situacijo na firenškem Piazza della Signoria, kjer je mati pustila sinu, da je občudoval kopijo Michelangelovega Davida, čeprav je dobro vedela, da gre za kopijo, katere izvirnik je shranjen v Akademiji: ponovitev in razlika. A v resnici ga to ni toliko ganilo: izvirni greh je *serija* njegovih pogledov, cela *sekvenca*, kolikor vanjo zmontira poglede z *dveh* oken svoje vogalne hotelske sobe v taistih Firencah, *pred petimi leti*. Med jutranjim prhanjem je več dni zaporedoma skozi okni opazoval prizor, kako je mati hodila po ulici kakih 50 metrov pred sinom, se na vsakem vogalu ustavila, da se prepriča, ali prihaja za njo – in šla naprej. Presenetilo ga je, *da nista nikoli hodila skupaj*: mati ga ni nikoli počakala, sin pa je nikoli ni skušal dohiteti. »Zveni znano,« pravi ona, solza, ki drsi po obrazu, pa še potrdi slutnjo, da je videl prav *njo*. »Tiste dni nisem bila dobro,« pravi in dokončno potrdi usodnost tega naključnega srečanja. Ali joka zato, ker ji pripoved priključuje težak spomin, ali zato, ker jo je ganila natančnost opazovanja in opisa tega mojstra za vprašanja kopij in izvirnikov, lahko le ugibamo.

Nič takega, boste rekli (sploh ker smo pred tem že spoznali njenega sina, ki se po nesimpatičnosti lahko kosa le še s sinom sopotnikom matere v epizodi filma *Deset*). A če poznamo Kiarostamijev opus in z Bergalajem pripoznamo kot njegov temeljni avtorski podpis *pridruževanje* (*agence-ment*), tedaj je ta *nikoli* skoraj smrtni greh! Če je Kiarostamiji uspelo, da se je deček na ulici v strahu pred psom pridružil mimoidočemu starcu (*Kruh in ulica*), drugi deček drugemu starcu v iskanju prave hiše v sosednji vasi (*Kje je hiša mojega prijatelja?*), Hossein (ne)uslišani hiteči ljubezni Tahereh pod oljkami in naprej na polju (*Pod oljkami*) – kako to, da mati in sin ne najdeta skupnega koraka! Saj se je vendar »mogoče pridružiti komerkoli in čemurkoli«, pravi Bergala²⁵.

Zrcalni prizor, skoraj kopija tega *mise-en-abyme*, ki ji ga je James tako pozorno opisal, se zgodi samemu piscu na trgu v Lucignanu. »Vrt brez listja« pospremi njun prihod na lokacijo z naslovom perzijske pesmi – v sliki pa se pojavi deblo, kakršna poznamo s fotografij Kiarostamijeve instalacije **Gozd brez listja** (*Forest Without Leaves*, 2005). Zdaj že čisto zares igrana sprog in soproga se zapleteta v preprij glede interpretacije kipa družine, ki stoji na trgu: žena »spokojno«

24 Jacques Lacan, Štirje temeljni koncepti psihoanalize, prevedli Rastko Močnik, Zoja Skušek, Slavoj Žižek, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980, str. 102.

25 Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 17; glej tudi 13–23.

naslanja glavo na moževo levo ramo, medtem ko ta na desni nosi otroka. A kip je v resnici le lokalna verzija Davida iz prve zgodbe, saj se prava drama zgodi nekaj korakov proč – in se dogaja med živimi telesi, ne med kipi. Ko ona na trgu zvabi v konverzacijo starejši par, da bi potrdil njeno videnje kipa, stari gospod (igra ga Jean-Claude Carriere, že pokojni legendarni francoski scenarist, sodelavec Buñuela, soustanovitelj filmske šole Femis, skratka filmski modrec *par excellence*) prime pod roko Jamesa in ga potegne nekaj korakov stran, da mu nameni »očetovski nasvet:« *»Mislim, da od vas želi samo, da hodite poleg nje in ji položite roko na ramo.«* To mu tudi pokaže, torej se ga dotakne z roko po rami. »Samo to pričakuje. A zanjo je ključno.« Miller to »eno samo gesto« le malo pozneje tudi res naredi, v presunljivo bežnem prizoru, katerega ključni trenutek dotika njegove roke in njenega ramena Kiarostami zakrije z – drevesnim deblom! A starčev modri nasvet je zalegel: pridružitve je (vsaj začasno) uspela – in par objet vstopi v restavracijo *Toto*. Še pred kosilom se bosta, kot stara zakonca, pošteno skregala, a potem vendarle iskala nove in nove pridružitve, nova *vrata*: na izhodu iz restavracije, pred cerkvijo, pa na stopnicah pred hotelom, kjer bo njena glava za hip le spokojno počila na njegovi levi rami; predvsem pa v priročnem hotelu, ki se, spet z njeno igro, izkaže za hotel prve poročne noči.

Tokrat je on pred ogledalom, obe okni in njeno vztrajanje, naj pogleda skozi obe (»Poglej levo ... poglej desno. Se ne spomniš?«), pa ne spojita več le časov (nekoč/zdaj), temveč tudi prostore (Firence/Lucignano). Ali se bo prva poročna noč tudi res zgodila, je približno toliko jasno kot to, ali je Tahereh na pokopališču Hosseina pogledala, pod oljkami pa njegovo ljubezen zavrnila ali sprejela: kakor pač vidimo, kakor želimo. Po cerkvenem zvonu vemo le, da ima James do večernega vlaka ob devetih še uro časa (iz vasice, ki je pol ure vožnje od postaje) – ali bo odšel ali ne, pa se moramo odločiti sami. »Ostani. Ostani. Bolje bo za oba. Zate in zame.« Izbira je težka in je stvar misli. In če je bilo *Pod oljkami* jecljanje izraz nezmožnosti soočenja moškega z žensko (zaradi česar je prvi izbrani protagonist izgubil vlogo, v filmu in ob Tahereh na balkonu pa se je znašel ravno Hossein), tedaj Juliette Binoche izreče moškemu svojega življenja ljubezen tako, kot to počne svak njeni sestri Marie: jecljaje. Zadnja beseda filma *Overjena kopija* je zajecjlano moško ime: *J-j-j-ames*.

Pozorni gledalci niso spregledali, v katerem toskanskem mestu se je Juliette v *Overjeni kopiji* s starinarnico znašla le dve leti po tistem, ko je veliki plan njenega obraza že bil platno za enega številnih solznh kontra-planov v Kiarostamijevem filmu *Shirin* (2008). Gledamo igralke,

ki jokajo ob spektaklu, ki pa ga ne vidimo, temveč le slišimo. Zvok in slika. »Zvok da sliki tretjo dimenzijo,« pravi Kiarostami. Pomnoži stranice škatle, odpre globino, zavrtja v čas. Gre za romantično pesnitev iz 12. stoletja avtorja Nezamija Gandjavija o neuslišani ljubezni med armensko princeso Shirin in perzijskim kraljem (šahom) Kozravom II. Slednji se je v želji, da bi širil meje perzijskega imperija do Jeruzalema, polastil Kristusovega križa, kar je privedlo do spopada s tedanjim bizantinskim cesarjem Heraklijem. Ena od dveh velikih fresk Pierra Della Francesce iz ciklusa *Legenda pravega križa* v cerkvi Frančiška Asiškega v Arezzu je posvečena prav bitki Kozrava in Heraklija.²⁶

In da, Juliette Binoche ima starinarnico prav v Arezzu, kjer se *Overjena kopija* tudi začne. V njeno starinarnico – kot v toliko drugih Kiarostamijevih filmih – moški junak vstopi pod zemljo, v poltemi, kot bi pod zemljo brbotale druge sile, kot bi se okruški zgodovine mešali s potoki magme in sperme, verzi poezije pa s surami korana. Zato je tudi magnituda sprememb, ko globina udari na plan, apokaliptična.²⁷

Dan, ko zemlja pove svojo zgodbo

Kiarostami je iskreno šokiran, kako je Nancyju v *Evidenci filma* od vseh sur korana uspelo najti prav tisto, ki govori o potresu – saj naj bi bil to zanj eden najlepših odlomkov Korana. Nato pa on pretrese filozofa, ko mu jo iz glave pove: »Ko bo zemljo močno streslo / in bo izvrgla bremena iz svojih neder / bo človek rekel: 'Kakšna predstava!' / Ta dan bo zemlja povedala svojo zgodbo.«²⁸

21. junija 1990 je Iran stresel potres z magnitudo 7,4 po Richterjevi lestvici in na severozahodu države povzročil več kot 40.000 žrtev. Dva dni po potresu se je Kiarostami odpravil iskat junaka iz filma *Kje je hiša mojega prijatelja? – a brez kamer* in, kot pravi, zaradi izključno osebnih razlogov. Šele pol leta po potresu se je lotil »rekonstrukcije« te poti – ki bi preprosto ne bila možna brez realne izkušnje snemanja *Hiše prijatelja* (1987) in brez radikalnega uvida v resnico filmskega medija, ki mu ga je prinesel *Veliki plan* (1990).

26 Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Circé, Pariz, 2012, str. 57, op. 22.

27 O povsem protislovnih interpretacijah Kiarostamijevih spustov v globine, denimo v filmu *Veter nas bo odnesel s seboj*, izvrstno razpravlja Andrej Šprah v poglavju »javni in osebni svet deprivilegiranih« knjige *Vračanje realnosti*, Slovenska kinoteka, 2011, str. 231–238.

28 Nancy, *L'Evidence du film*, str. 93 in 95. Prevedeno iz francoščine. Slovenski prevod te 99. sure je sicer: »Ko Zemlja zatrese s svojim potresom in ko izvrže svoja bremena ter reče človek: "Kaj ji je?«, na ta Dan bo povedala svoje novice.«



Overjena kopija. »Kjer bo njena glava za hip le spokočno počila na njegovi levi rami.«

Vsakič, ko so Kiarostamijeve filme primerjali z italijanskim neorealizmom, jim je odgovarjal, da je to morda zato, ker je Iran tak, kot sta bili Italija ali Francija po drugi svetovni vojni. S potresom leta 1990 ta časovni zamik postane absoluten: *realnost je razrušena*, reči iz globin so prišle na površje – in filmskih podob preprosto ni mogoče ne snemati ne montirati na klasičen način; niti tako ne, kot je sam delal še nekaj let prej. Z Deleuzom bi rekli, da se je Kiarostami na svojem domačem terenu in v svojem lastnem opusu kar dvakratno – po revoluciji, po potresu – znašel na prelomnici, ki jo je po svoje tematiziral s prehodom od podobe-gibanja k podobi-času. Zato seveda ne preseneča, da sta v tej zgodovinski perspektivi njegova najtesnejša sodobnika prav pionir podobe-časa Ozu in iznajditelj modernega filma Roberto Rossellini: ne samo **Nemčija leta nič** (Germania anno zero, 1948), ampak predvsem **Potovanje v Tokio** (Tōkyō monogatari, 1953) in **Potovanje v Italijo** (Viaggio in Italia, 1954). Zato na vsakem Kiarostamijevem razpotju pomislimo na uvodni prizor Rossellinijevega *Potovanja v Italijo*, v katerem par z avtom prvič izbere eno od dveh poti (in to še veliko pred *Overjeno kopijo* iz leta 2010); in zato ob vsakem Kiarostamijevem spoštljivo dolgem planu narave pomislimo

na Ozujeve *pillow-shote* (še veliko pred eksplicitnim posvetilom Ozuju s filmom *Pet* iz leta 2003).

Potres prinese smrt. Ne poruši le stavb in preobrazi krajine, ne razpara le sten in slik, ne odpre le lukenj na cestah in izkoplje jam na pokopališčih, temveč odpre luknjo tudi na strani pogleda. Najde oko v pokopališču. Prizor je iz filma *Pod oljkami*, lucidnost v-pogleda vanj pa znova dolgujemo Bergalaju. Gre za isti *flashback*, ki nam je že pokazal »vdor« Hosseina v prizorišče snemanja prejšnjega filma, *In življenje teče dalje*, ter razkril Kiarostamija za kamero. A preden se znajde pred razgaljeno filmsko ekipo, se na pokopališču sooči z ljubeznijo in smrtjo, dobesedno erosom in tanatosom. Hossein išče s pogledom med grobovi in najprej uzre Tahereh. To že komentira glas babice, ki je še ne vidimo: »Ah, že spet je tu. Nikoli nam ne da miru.« Tahereh odide domov mimo Hosseina. Ker jo vidimo s hrbta, *ne vemo*, ali ga je pogledala ali ne: on bo kasneje trdil, da *ja*. Že tu se izriše igra skrivalnice pogleda (*cadre/cache*, bi rekli Francozi), ki se bo ponovila na balkonu med ponavljanjem prizora, nato pa seveda najbolj fatalno v zaključnem prizoru: ker ne vidimo, ne vemo. Zaupati moramo tistim, ki želijo – ali

pač ne. In kaj želimo mi? V takšnih trenutkih odsotnosti resnice (ne poznamo je) se najraje zatečemo k materialnosti realnosti: »Če boš obrnila list knjige, bom vedel, da tvoje srce bije zame.«

Hossein se na pokopališču nato obotavljivo bliža babici/kameri/nam. Pretežak je ta pogled, ne more se zazreti naravnost v objektiv/oči, tudi ničesar ne reče – a čutimo, da bi ga ena sama beseda, en sam pogled, kaj šele ena roka na rami za vedno odrešila. Ni je. Je pa zato, z desne proti levi, najprej neostra linija babičine palice, nato pa še neostra belina njenega krila – kot bi dobesedno vstala z našega mesta in se nekako prerinila med kamero in Hosseina (kakor nam zakrije pogled zamudnik v kinodvorani, ki se pred nami rine do svojega sedeža, ali ga, bog ne daj, predčasno zapusti). Tudi babica odide, Hossein pa še za trenutek obsedi. Šele tedaj, *ko sta obe že odšli*, retroaktivno pomislimo, da sta bili tako babica kot Tahereh na grobu njenih staršev – in da je po njunem odhodu tu ostal le še njun grob. »Znašel se je v pogledu groba, mrtvih Taherinih staršev, instance Simbolnega v čisti obliki,« ob analizi kadrov te sekvence zapiše Bergala²⁹. Sedimo na grobu, gledamo z očičča umrlih: smo oko v pokopališču. Zato Hossein ne more zreti naravnost v nas: prehud je ta pogled, je pogled onstran. Ko potem teče za babico in jo obtožuje, da je bolj kruta od umrlih, saj bi mu oni gotovo rekli »ja«, mu ona hladno odgovori: »Ne, tudi blagoslovljeni bi ti rekli ne.«

Od tod, v trenutku popolnega brezupa, lahko Hossein prestopi le še – v film! To tudi stori. In četudi se zdi, da se v tej čudežni škatli izpolnjujejo vse želje, v resnici ravno poigravanje s filmom protagoniste dokončno sooči z bolečim dejstvom, da živijo bogu za hrbtom. Sabzian in Hossein delita isti pravičniški pogled na svet; svet, v katerem bi se bogati morali poročati z revnimi, ne pa med sabo; oni s hišami s tistimi brez hiš; in kjer bi pisмени učili pisati nepismene, da bi lahko skupaj obračali liste knjig in si izrekli ljubezen. Najsi potres ali revolucija še tako pretreseta njihov svet, teh temeljnih družbenih razmerij za Kiarostamijeve junake nihče ne pretrese dovolj radikalno. In prav ta sprevid dela njegove filme in njih junake najbolj pretresljive. Kiarostami je umrl v Parizu 4. julija 2016, star 76 let.

Začeti brez začetka, končati brez konca. Ko se bo to besedilo nekoč ponovno začelo, se ne bo končalo, dokler ne bo obdelalo nekaterih reči, ki so tokrat zaradi prostorskih in časovnih omejitev ostale pod preprogo: voženj z avtomobilom

in pogledov v retrovizorju, kadriranj z rokami in okni, sploh vseh oken in vrat, razmerij fotografije in filma, zvočnega dolbljenja prostora in podzemnega kopanja po nezavednem. Težko je končati. ■

Viri in literatura:

- Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du Cinéma, Pariz, 2004.
- Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, prevedla Živa Čebulj, Slovenska kinoteka, Ljubljana 2021.
- Gilles Deleuze, *Podoba-čas*, prevedla Jelka Kernev Štrajn in Stojan Pelko, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2021.
- Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, Circé, Pariz, 2007.
- Youssef Ishaghpour, *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Circé, Pariz, 2012.
- KINO!, št. 45, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, oktober 2021, tematski blok o Kiarostamiju s prispevki Andreje Štepec, Muanisa Sinanovića in Vlada Škafarja.
- Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, prevedli Rastko Močnik, Zoja Skušek, Slavoj Žižek, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.
- Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*, prevod Katja Kraigher, Jasmina Žgank, Uroš Zorman, spremna beseda Andrej Šprah, Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana, 2009.
- Jean-Luc Nancy, *L'Evidence du film. Abbas Kiarostami*, Klinksieck/Yves Gevaert, Bruselj, 2001.
- Philippe Ragel (ur.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Université de Toulouse II/Editions Yellow Now, 2008 (avtorji prispevkov v zborniku so Alain Bergala, Abbas Kiarostami, Jean Mottet, Laura Mulvey, Philippe Ragel ...).
- Julian Rice, *Abbas Kiarostami's Cinema of Life*, Rowman & Littlefield, Lanham, Boulder, New York, London, 2020.
- Laurent Roth (ur.), *Abbas Kiarostami*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Pariz, 1997.
- Mehrnaz Saeed-Vafa, Jonathan Rosenbaum, *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 2003.
- Andrej Šprah, *Vračanje realnosti. Novi realizem v sodobnem filmu*. Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2011.

V slovenščini je najbolj popolna filmografija Abbasa Kiarostamija dostopna v knjigi: Alain Bergala, *Abbas Kiarostami (Slovenska kinoteka, 2021), str. 101–106.*

29 Bergala, *Abbas Kiarostami*, str. 79. Glej tudi str. 76–78.

Kino Ekran 60!
**ČASOVNI
STROJ**

23. 2. ob 19.00
Slovenska kinoteka

Sreča (Le Bonheur, 1965, Agnès Varda)
Projekcija in pogovor
Brezplačne vstopnice za naročnike revije Ekran

Kino
ekran

ekran

LETNA NAGRADA ZDRUŽENJA FILMSKIH SNEMALCEV

IRIS2021

Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) bo letos že sedmič podelilo letno nagrado IRIS. Nagrada IRIS 2021 bo podeljena za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo avtorske vrednote vizualne in filmske kulture ter zadovoljuje visoke umetniške in estetske kriterije.

Nagrada bo direktorjem fotografije podeljena v šestih kategorijah:

igrani celovečerni film · igrani kratki film · dokumentarni (tudi dokumentarno-igrani) film · študentski film (igrani ali dokumentarni film v študentski produkciji) · glasbeni spot · TV nadaljevanka ali serija

V konkurenci za letno nagrado ZFS se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila ali bodo premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. 2021 do 31.12. 2021. Avdiovizualno delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija).

Uradni razpis je že objavljen na spletni strani
Združenja filmskih snemalcev Slovenije www.zfs.si



Slovenski filmski center
podpira slovensko kulturo.

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

6 EUR

»A nasilje začne film pravzaprav vedno bolj osmišljevati: ne na način, da bi imelo kakršenkoli cilj/pomen, ampak da je transformacija, ki se Alexii dogaja in ki jo na begu pred roko pravice tudi vsili sama sebi, nasilna. Kot da *Titan* na ravni svoje forme ubesedi, u-filma porodne krče, iz katerih se rojeva novo bitje. Kot da želi reči: transformacija v novo bitje, porojevanje novega bitja je ekstremno nasilno postajanje, je tudi in predvsem mutilacija telesa, ki je podvrženo tej transformaciji.«

Robert Kuret, **Porodni krč in njegovo nasilje**, str. 52

kine
teka

evan