

18
revija za film in televizijo

ekran

letnik LIII
februar-marec



9 770013 330005

4,90 €

tema zgodovine pornografije

Animacija Don Hertzfeldt

Intervju Géza Röhrig (Savlov sin)

Ozujeva muza Setsuko Hara

Tarantino Podlih osem in glasba vesternov

Kinodvorana Leteči cirkus kina Udarnik



1. FILMSKI FESTIVAL, Filmi po izboru mladih KI GA USTVARJAJO **MLADI ZA MLADE** Gostje od blizu in daleč

Delavnice, dogodki, zabava

Med 24. in 27. marcem 2016 v Kinodvoru
Naj te film odpelje.

IRIS

letna nagrada
Združenja
filmskih
snemalcev

Združenje filmskih snemalcev (ZFS) Slovenije bo letos prvič podelilo letno nagrado IRIS. Nagrada se bo podeljevala za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosežejo avtorske vrednote vizualne in filmske kulture ter zadovoljujejo visoke umetniške in estetske kriterije.

Letošnja nagrada direktorjem fotografije bo podeljena v šestih kategorijah:

- 1) igrani celovečerni film
- 2) igrani kratki film
- 3) dokumentarni (tudi dokumentarno-igrani) film
- 4) študentski film (igrani ali dokumentarni film v študentski produkciji)
- 5) animirani film
- 6) TV nadaljevanka ali serija

V konkurenco za letno nagrado ZFS se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila premierno prikazana v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. do 31.12. prejšnjega leta (2015). Audiovizualno delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor audiovizualnega dela ali pravna oseba (produkcija). Dela in prijavnice je potrebno poslati do vključno 28. februarja 2016.

Več o nagradi ZFS in načinu pošiljanja del najdete na www.zfs.si
Letošnja nagrado sofinancira Slovenski filmski center.



TDS 186642

revija za film in televizijo

ekran



slika na naslovnici
Svet jutrišnjega dne
(The World of Tomorrow, 2015, Don Hertzfeldt)

Ekran letnik LIII, februar - marec 2016
Ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije
izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh
sofinancira Ministrstvo za kulturo
glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar,
uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik,
Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen,
Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran
Smiljanič, Ana Šturm;
Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva
lektura Mojca Hudolin
svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik),
Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne,
Polona Petek, Peter Stankovič
oblikovanje Tomaž Perme, Kinetik
tisk Tiskarna Oman, Kranj
marketing info@ekran.si
naročnina celoletna naročnina 25 € + poštnina
transakcijski račun 01100-6030377513,
Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana.
Naročnina velja do pisnega preklica
naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
tel.: 01/43 42 510, info@ekran.si
splet www.ekran.si
facebook Revija Ekran

cena 4,90 €

ISSN 0013-3302

Uvodnik
2 Pornografija v raju Ciril Oberstar

Intervjuji
4 Čudni časi za Savlovega sina (Géza Röhrig) Matic Majcen
9 »Oh, mislim, da mi je pravkar odtekla voda!« (Rosto) Anja Banko in Ana Šturm
14 Ne morete me prisiliti, da bi nosila ruto, ne morete pa me niti prisiliti,
da je ne bi nosila (Aida Begić) Tina Poglajen

Festivali
19 Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA) Simon Popek
22 31. Festival LGBT-filma Katarina Majerhold
24 12. Mednarodni festival animiranega filma Animateka Petra Meterc
26 Animateka 2015: Spol, seksualnost in animirani film Tina Poglajen

Portret
28 Ob smrti Ozujeve muze Setsuko Hara Vlado Škafar

In memoriam
32 Ettore Scola (1931-2016) Jože Dolmark

Zgodovine pornografije
34 Od Poljuba do izbrizga: kratka zgodovina (proto)pornografije Maša Peče
40 Predigra. Feministične kritike porno industrije in začetki feministične
(post)pornografije v ZDA Tea Hvala
44 Seksualna revolucija v britanski kinoteki Nace Zavrl

Don Hertzfeldt
47 Svet jutrišnjega dne – danes! Matevž Jerman
51 Hertzfeldt o Hertzfeldtu Tina Poglajen

Kinodvorana
55 Leteči cirkus kina Udarnik Žiga Brdnik

Iz kinotečnih arhivov
59 Jaz, črnec. Jean Rouch in film v Afriki Melita Zajc

Skratka
62 Vse se vedno ne konča dobro Bojana Bregar

kritika
64 Povratnik (Alejandro González Iñárritu) Andrej Gustinčič
66 Tangerine (Sean Baker) Nace Zavrl
68 Jašek (Urban Zorko) Anže Okorn
70 Mustang (Denis Gamze Ergüven) Petra Meterc
72 V žarišču (Tom McCarthy) Ana Šturm

Tarantino
75 Pet dejanj za osem podlih Bojana Bregar
79 Podlih osem in glasba vesternov Peter Žargi

Kadriranje
82 Izza hrbta Nejc Pohar

TV-serije
86 Making a Murderer Ana Jurc
89 Danski serijski uspehi Tina Bernik

Zgodovina filmskega organiziranja
91 Pogled v zgodovino – 45 let od ustanovitve
amaterskega filmskega društva Minifilm Ljubljana Lucija Šiftar

Atlas filmskih lokacij Slovenije
94 Pravljična dolina Soče kot fantazijska dežela Narnija Gregor Bauman



920762665



uvodnik
Ciril Oberstar

Pornografija v rajju

Zdi se, da tema tokratne številke – zgodovine pornografije – ne bi mogla biti bolj oddaljena od teme prejšnje, ki se je ukvarjala s filmi in galerijami. Za razliko od filmov o galerijah, kjer veljajo stroga pravila obnašanja, dovoljeno je le spoštljivo in tiho zadrževanje ob klasičnih, dotikanje je prepovedano ..., imamo v pornografski filmih opraviti s prostori poltenosti, kjer je tiha osredotočenost na gledanje kvečjemu predikat voajerizma, dotikanje in stokanje pa sta osnovna elementa tega žanra. Galerije so sinonim za visoko kulturo, pornografija, nasprotno, za nizko.

A galerija in pornografija kljub temu nista povsem brez stičnih točk in povezav. Morda še najlepši vstop v njuno razmerje predstavlja izjemni, čeprav ne čisto nov film Jema Cohena **Museum Hours** (2013). Protagonist, varnostnik v muzeju, s svojo ameriško prijateljico opazuje sliko golih Adama

in Eve, zakritih le s figovim listom, ko ona pripomni, da se je njen bivši fant po stanovanju pogosto sprehajal gol in da je to počel tako dostojanstveno, kot da bi bil oblečen v smoking. Trenutek za tem sledijo prizori drugih galerijskih gostov, ki si ogledujejo slike: sede s katalogom v rokah; stoje in zamišljeno; z glavo, nagnjeno naprej proti sliki. Skratka, v običajnih, za galerijske in muzejske prostore značilnih kontemplativnih držah ... Potem ti isti gostje zopet opazujejo slike, le da so nagi. Toda nagi so na način, kakor da tega ne bi opazili. Kot da bi upodabljali idejo dostojanstvene golote, ki jo je ameriška prijateljica opazila pri svojem bivšem fantu. Njihova drža, celoten gestus in vse njihovo obnašanje z ničemer ne izdajajo njihove nagote. Nagi si ogledujejo slike tako brez sramu, kakor brez sramu visijo slike golote v muzeju, kakor da bi vsem v muzeju razstavljenim aktom (predvsem ženskim) vračali njihove zapeljive poglede.

Odlična filmska vinjeta za ponazoritev pomembne razlike med goloto in nagoto v slikarstvu, na katero je opozoril John Berger, sicer neskrita referenca tega filma. Golota (*nudity*) v slikarstvu je vedno povezana z razkazovanjem telesa, medtem ko je nagota (*nakedness*) bližje razkritju. Nago telo razkriva nekaj o sebi in o osebi, ki je naslikana; golota, nasprotno, njeno telo ponuja v gledanje. Medtem ko je v klasičnem evropskem aktu telo naslikano kot golo, torej kot nekaj, kar se ponuja v videnje gledalcu (ali lastniku slike), je zanj hkrati značilno tudi, da je pogled osebe na sliki, običajno je to ženska, usmerjen v gledalca: »Gleda ven iz slike proti tistemu, ki se ima za njenega pravega ljubimca – proti gledalcu lastniku.« Le redki akti v evropski tradiciji oljnega slikarstva so uspeli naslikati nagoto, pravi Berger, in nadaljuje, da to pravzaprav niti niso več akti, ampak prej »slike ljubljenih žensk, bolj ali manj nagih«, kjer je slikarjeva »vizija posameznih žensk, ki jih slika, tako močna, da ne pušča prostora za gledalca«.

Ženska, pri kateri je iz slike mogoče razbrati njeno lastno voljo, je skoraj vedno naga. Če je naslikana v svoji goloti, je, nasprotno, prikazana kot objekt (poželenja). Temeljna razlika pa ni le v estetskih značilnostih slike, temveč hkrati v učinku na gledalca. Nagota in golota »nastaneta v glavi gledalca«. Ključna razlika bi bila v tem, da prva vzbudi željo gledalca, medtem ko golota sproži fantaziranje ali fantazijsko prisvajanje (ženske kot) objekta poželenja.

Ali ni potemtakem Bergerjeva razlika med nagoto in goloto akta, ki jo izpelje iz evropske tradicije oljnega slikarstva, neke vrste slikarski ekvivalent razlike med erotičnim in pornografskim filmom? Mehka ločnica med obema je tako rekoč na dobesečni ravni poustvarjena v filmu. A ta razlika, kot v svojem tekstu pokaže Maša Peče, je izredno izmuzljiva in neulovljiva. Kar se na prvi pogled kaže kot jasna definicija pornografije – »ekspliciten prikaz spolnega akta« – se kmalu izkaže za zgodovinsko pogojeno opredelitev, v celoti odvisno od etike in morale zapetega časa. In ljubezenska morala razpeta petdesetih, kjer se je spolni odnos začel s francoskim poljubom, zagotovo nima veliko skupnega z ljubezensko moralo svobodomiselnih šestdesetih in sedemdesetih, kjer se je spolni odnos končal z več ljudmi v postelji, kakor Broughtonova poetična uprizoritev seksualne revolucije v filmu *The Bed* (1968), ki jo omenja Nace Zavrl.

Za razliko od erotike, ki svoj spolni sentiment razvija, ponuja pornografija seksualnost na recept. Nekako tako kot tisti Freudov zdravniški kolega, ki ni verjel v terapevtske učinke zdravljenja z besedo in je Freudu na uho zašepetal navidezno recepturo, ki naj odpravi tesnobo njegove pacientke: »*Penis normalis, dosim Repetatur!*«² Zdi se, da pornografija, vsaj klasična, heteroseksualna in mainstreamovska –

tisti filmi namreč, o katerih Tea Hvala pravi, da »če si videla enega, si videla vse« – ne verjame v filmsko zgodbo, in večinoma ne verjame niti v narativni del svojega lastnega filma. Tako je Slavoj Žižek pred časom iz tega izpeljal tezo, da je tudi v pornografiji na delu samocenzura, čeprav ravno pornografija velja za svobodен žanr, žanr brez omejitev, ki lahko pokaže vse, za razliko od vseh ostalih žanrov, vključno z erotičnim, ki so samocenzuri podvrženi glede eksplicitnega prikazovanja spolnega akta ali bližnjih posnetkov genitalij in penetracije. Kakor se nepornografski filmi samocenzurirajo glede eksplicitnega prikazovanja spolnega akta, tako naj bi se tudi pornografski glede pripovedovanja zgodbe, ki pripelje do akta in ponavadi služi le inscenaciji spolnega odnosa ali kot izgovor zanj. Poanta je seveda v tem, da bi dobra zgodba lahko zmanjšala spolno vzburljenje gledalca, kar pomeni, da bi z dobrim zapletom lahko zapeljala njegovo željo in pozornost stran od spolnega akta, s tem pa bi mu onemogočila fantaziranje o lastni zadovoljitvi.

A če se z opustitvijo cenzure zgodbe pri pornografiji lahko izgubi pornografski moment filma, velja najverjetneje tudi nasprotno; z vključevanjem eksplicitnih, pornografskih posnetkov v nepornografski film določeno škodo nujno utrpi filmska zgodba, in sicer zaradi bistveno bolj kompleksnih razlogov, kakor sta moralna zadržanost ali dostojnost. Prav to krhko komplementarno ravnotežje dveh samocenzur, ki hkrati ločuje pornografijo od vseh ostalih filmskih žanrov, poskušajo v zadnjem času zopet izzvati nekateri avtorji. Morda je najaktualnejši primer Gaspar Noé z *Ljubeznijo* (Love, 2015), a pred njim vsaj že Lars von Trier, Cameron Mitchell in drugi. John Cameron Mitchell v enem izmed napovednikov za svoj film *Shortbus* (2006) denimo pravi, da je hotel narediti »film o ljubezni in seksu, ki se v nobenem pogledu ne bi samocenzuriral«. Ključno vprašanje, s katerim se ti filmi spopadajo, pa je, ali je mogoče v filmu, ki ni pornografski, pornografske prizore prikazati brez škode za vsebino.

Podoben, a veliko nežnejši problem – z resnim vsebinskim kontekstom in eksplicitnostjo spornega detajla – so nekoč imeli stari slikarji, ki so se bili, kakor ugotavlja Alenka Zupančič Žerdin, primorani ukvarjati z istim vprašanjem kot takratni teologi, namreč s problemom Adamovega in Evinega popka: »Naj Adama in Evo naslikajo s popkom ali brez? Adama je bog ustvaril iz prahu, Evo iz njegovega rebra. Ni ju rodila ženska, kako naj bi torej imela popek? Vendar pa sta brez popka videti čudno.«³ Mnogi slikarji so na to dilemo odgovorili z elegantno slikarsko rešitvijo, ki teologom kot ljudem besede seveda ni bila na voljo. Problemu so se »izognili tako, da s figovim listom niso pokrili le spolnih organov, temveč tudi spodnji del trebuha, kjer se nahaja popek«.⁴

Povsem drugače pa se je nekega drugega starega teološkega vprašanja lotil Slavoj Žižek v svoji razpravi o tem, »katera konkretna seksualna praksa bi najbolj ustrezala spolnosti v raju«. V njej je poskušal odgovoriti, na kakšen način sta se ljubila Adam in Eva, preden sta jedla z drevesa spoznanja, ko torej še ni bilo razhajanja med umom in telesom, med vednostjo in užitkom: »Trditev nekaterih teologov – med drugimi tudi Tomaža Akvinskega –, da je v raju obstajala spolnost, da Adam in Eva sta kopulirala in da je bilo njuno ugodje še večje od našega po Padcu, pri čemer sta ... med kopulacijo ohranjala pravo mero in distanco ter nista nikoli izgubila samokontrole, je torej v celoti upravičena ...«⁵

Žižkov odgovor, ki se poskuša »približati temu, kako je izgledala spolnost pred Padcem«, je brezkompromisen, njegov opis spolne prakse, ki ne vključuje niti moškega spolnega uda, niti njegovega ženskega komplementa, pa vreden kakega De Sada. A čeprav gre za »trdo pornografijo«, ga ni mogoče zreducirati na golo provokacijo. Slavoj Žižek tako sicer ni prvi filozof, ki je trdil, da sta Adam in Eva v raju spolno občevala, je pa zagotovo prvi, ki je vanj vnesel trdo pornografijo.

1 John Berger, *Načini gledanja*, Zavod Emanat, Ljubljana, 2008, str. 73.

2 Freud Sigmund, »K zgodovini psihoanalitičnega gibanja«, v *Problemi* 5/6 2002, str. 15. Žižek je v svoji obravnavi filma *Moje pesmi moje sanje* dozo standardiziral v »dvakrat dnevno«.

3 Alenka Zupančič Žerdin, »Seksualnost v mejah čistega uma«, v *Problemi*, 1/2 2013, str. 242.

4 Alenka Zupančič Žerdin, »Seksualnost v mejah čistega uma«, str. 242.

5 Slavoj Žižek, *Kuga Fantazem*, Analecta, Ljubljana, 2003, str. 33.



Čudni časi za Savlovega sina

Intervju Géza Röhrig

Matic Majcen

Géza Röhrig je v zgolj 10 mesecih nepričakovano postal prepoznaven igralski obraz evropskega filma. Če je na svetovno premiero filma *Savlov sin* režiserja Lászla Nemesa maja lani v Cannes še prišel kot neznan madžarski poet in pisatelj, je do letošnjih oskarjev vsem padel v oči kot glavni igralec filma, ki ga danes že opisujemo kot eno največjih mojstrov in stare celine v zadnjih letih. Vendar pa besedi »slava« ali »zvezdnitvo« temu 48-letniku, ki živi v New Yorku, še zdaleč ne dišita. Pravzaprav bi lahko njegovo vlogo v *Savlovem sinu* videli ne toliko kot karierno odločitev, kolikor kot podaljšek njegovega duhovnega poslanstva. Natančneje: bilo je natanko pred četrto stoletja, ko so mladega študenta neodgovorjena vprašanja o svetu in vesolju pripeljala do rabinske šole v New Yorku, kjer je prebil 2 leti in postal sledilec hasidske veje judaizma. Prav ta igralčeva pristna povezava med vero in Savlom Ausländerjem, njegovim filmskim likom, je filmu prinesla prepričljivost, kakršni se ne bi odrekli niti največji filmski režiserji.

Na dan intervjuja sem ravno zaradi te prepričljivosti v *Savlovem sinu* pričakoval, da se bo pred mano prikazal sestradan in izčrpan možakar, ki mu bom pred intervjujem kot kakšen doberdelni prostovoljec ponudil obilen sendvič in kozarec soka, preden ga bom mučil z vprašanji. No, izkazalo se je, da je bil Röhrig povsem sit in je tisti dan že pojedel svoj 4-zvezdični zajtrk v ljubljanskem hotelu Lev, kjer je bival

v teku Liffa. Tudi sicer je igralec v živo videti mlajši, pa tudi nervoze, ki jo uprizarja v filmu, ni zaznati. V avli je čakal v meditativni pozi s slušalkami na ušesih, njegov govor pa je bil umirjen, tih, njegov glas izrazil tanek. Izkazalo se je, da je bil verbalni izbruh na novinarski konferenci v Cannesu, ko se je uprl interpretaciji, da je njegov lik sosterilec nacističnega režima, prej izjema kot pravilo.

Škoda, da Lászla ni v Ljubljani.

Hja, je na Japonskem.

Promovira ali snema?

Promovira, kaj pa drugega.

Je promoviranje mučno delo ali užitek?

Užitek je. Pomembnejše odžitka. Ni takšne vrste užitek, kot če bi šel smučat. Delo je. Včasih oddelaš 20 intervjujev zaporedoma. Tu in tam postane težko, ampak je pomembno. Če čutiš strast do tematike, potem ni tako težko govoriti. Tudi če ne bi bilo vsega tega, bi imel to temo v mislih. Več odžitka je. Čuti se kot dolžnost, in to v dobrem smislu besede. Verjamemo v ta film. Hočemo, da ga vidi čim več ljudi. Še posebej mladih. Če bi si moral zamisliti neko ciljno občinstvo, potem so to prav mladi, in sicer zato, ker so danes mnogo manj povezani z zgodovino.

Kakšen človek je László Nemes? Zakaj ga tako zanima zgodovina?

To je študiral. Nikoli ni končal kakšne filmske šole, zgodovino pa je študiral

v Franciji in v ZDA, in to dolga leta. Zdaj ima 38 let, veliko časa je preživel po univerzah, kjer je študiral evropsko zgodovino. To ga zanima. Kakšna oseba je? Kot režiser je zelo discipliniran. Vedno je zelo dobro pripravljen. Živi za film. So različne tehnike in metode, kako ustvarjati film. On se s tem ukvarja 24 ur na dan, 7 dni v tednu. Do podrobnosti pozna tehnološko plat snemanja, vse o objektivih, kamerah, osvetljavi. Nenehno dopisuje scenarij, vedno je zelo poglobljen v svoj projekt. Ne jemlje scenarijev, ki so jih napisali drugi. Totalist je. Od ideje do montaže in zvoka zelo podrobno sledi vsem fazam nastajanja filma. To v filmskem svetu ni nujno pravilo. Je kar nekaj režiserjev, celo tistih zares dobrih, ki nekatere naloge v celoti prepustijo drugim, namesto da bi se sami ukvarjali z njimi. László pa si zgradi ekipo in zaupa svojim ljudem. Mislim tudi, da ni toliko osredotočen na svojo kariero kot pa na vsak naslednji film, ki ga bo delal.

Ob kakšni priložnosti ste ga spoznali?

Bilo je v New Yorku. Takrat še ni vedel, kdo sem. Morda je slišal zame ali mojo glasbeno skupino, ni pa načrtoval najinega srečanja. Imela sva skupnega prijatelja in neko nedeljo naju je povabil na kosilo. Nisem vedel, da bo László tam. Šel sem samo zato, ker naj bi stregli madžarsko hrano. Imel sem domotožje, madžarsko kuhinjo pa obožujem. V New Yorku ni niti ene madžarske restavracije. In tam je bil tudi ta mladi mož, filmski režiser. Zanj sem pred tem že slišal. Tako sva se spoznala.

Je vedel, da ste med drugim tudi igravec?

Nisem prepričan, da je vedel. Poznal me je predvsem kot pop pevca s konca 80. let.

Kateri je bil tisti element, ki ga je videl, da je prav vas izbral za vlogo Savla?

Enkrat sem ga slišal odgovoriti na to vprašanje, zato vam lahko povem. Menil je, da imam v resničnem življenju nekatere značilnosti, ki jih ima Savel v filmu; da sem isti tip osebe kot Savel in da imam naravno prednost, da postanem ta lik. Da sem v nekaterih pogledih že Savel.

Nekje sem prebral, da je imel pred tem v mislih že nekaj drugih igralcev.

Ne, v mislih je imel enega – ukrajinskega igralca, ki igra na Dunaju in je že bil nominiran za oskarja. Je zelo dober igravec, a je zahteval preveč denarja, mislim pa tudi, da je že vsaj malo prestar. Savel je bil zamišljen kot lik v zgodnjih štiridesetih letih, ta igravec pa je bil videti kot oseba v petdesetih.

Kaj ste vi prinesli liku Savla, česar László ni imel v scenariju?

Mislim, da je bil scenarij že sam po

sebi izredno močan. Ne verjamem, da je potreboval dodatno kakovost, ki je še ne bi imel. Ampak jasno, scenarij ni poznal mene in njegov pisec me ni imel v mislih, ko ga je pisal, zato smo vanj vnesli precej sprememb. Sem trmast človek. So določene stvari, ki jih nisem hotel narediti, in nekatere, ki sem si jih zelo želel. Nešteto skodelic kave in pogovorov je bilo potrebnih, da smo uskladili pogled na to vlogo. Boril sem se za prizore, ki jih ni bilo v scenariju, a sem verjel, da so dobri in da bi morali biti v njem. Šlo je za zelo ustvarjalno sodelovanje med Lászlóm in mano.

Kateri so prizori, za katere ste se borili?

Na primer tisti, ki ga imenujem »poročni prizor«, ko je Savel ujet v zdravniški sobi in išče fanta, a fanta ni tam, potem pa vstopijo nacistični zdravniki in zgodi se akt poniževanja, v katerem začne nacistični paznik plesati okrog Savla. Tega ni bilo v scenariju, v film sem ga prinesel jaz. Še dva takšna sta bila.

Kakšna je bila vaša igralska metoda, s katero ste se vživeli v Savlovo kožo, ki je, predvidevam, morala biti še posebej živiveta?

Moj primarni vir je bila literatura. Bral sem pričanja nekdanjih *sonderkommandov*. Prebral sem na tisoče strani o njih. Pred petimi dnevi sem v Los Angelesu celo spoznal enega, zadnjega živečega *sonderkomanda*. Star je 93 let. To mi je veliko pomenilo in v čast mi je bilo, da sem mu lahko segel v roko.

Je bil prisoten na projekciji filma?

Ne. Do tistega dne sploh nisem vedel zanj. Ko sem to izvedel, sem premikal gore, da bi se lahko dobil z njim. Takrat sem že zapuščal mesto in res sem hotel iti z njim na kavo. Nisem ga mučil z vprašanji, ker je o tem že napisal knjigo. Nisem se srečal z njim, da bi delal intervju. Tudi za film so ga že večkrat posneli. Pojavi se denimo v Lanzmannovem *Shoahu* (1985). Njegovo pričanje je zunaj, je dokumentirano. Samo srečati sem ga hotel, biti v njegovi bližini. Vedel je za naš film, a ga nisem želel siliti v kino, ampak sem pustil, da sam, če bi želel, izrazi željo po ogledu.

V Cannesu je bilo Lászla na novinarski konferenci zanimivo poslušati, ko je s precejšnjim čustvenim zanosom zagovarjal uporabo 35-mm traku. Ena izmed stvari, ki jih je glede tega izpostavil, je bil element discipline, potreben za delo s to tehnologijo, ki je povsem drugačna kot pri digitalnem načinu. Kaj je bilo za vas kot igralca drugače pri snemanju s 35-mm tehnologijo? László močno, močno verjame v 35-mm trak. Še nikogar nisem srečal, ki bi tako na široko in vsak dan razlagal o tem. V čisto vsakem intervjuju izpostavi, da je 35-mm edini pravi način snemanja in ohranjanja čaravnije filma. Sploh ne verjame v digitalno. Ker je bil film nizkopračunski in ker so Kodakovi materiali zelo dragi, dolgo sploh nismo začeli snemati. Vsak dan smo več ur samo vadili, in to brez maske, brez kostumov, brez statistov, da bi se prepričali, da sva kamera in jaz zelo dobro usklajena, da je vse zelo dobro skoreografirano. Kdaj zavijem levo, kdaj desno. Povprečen film ima 200 ali 300 rezov. Naš jih ima 80. Prizorov je malo. Nismo si mogli privoščiti, da bi vsak prizor posneli desetkrat. V povprečju smo jih snemali po 4- do 6-krat. In to največ. Ves ključ je v pripravah, tako da



Savlov sin

do takrat, ko pritisneš gumb na kameri, že vse tolikokrat zvadiš, da veš, da te nič ne more presenetiti.

Kakšno je bilo vzdušje med snemanjem? Je bilo turobno? Ali pa ste se uprizarjanja zgodbe uspeli lotiti s toliko distance, da ste se lahko med snemanjem tudi sprostiti in šalili?

To ravno ne. Vzdušje je bilo zelo osredotočeno. Bilo je zelo dobro, ker ni bilo nobenih vzponov in padcev. Nobenih nepričakovanih zastojev. Snemali smo 28 dni in z izjemo šabata se nismo ustavljali. Včasih imajo filmi v svoji zgodbi menjave letnih časov in morajo snemanje načrtovati skozi daljše obdobje. To je vedno precej tvegano, ker s tem izgubiš zagon, v sebi ne nosiš več vzdušja pripovedi, vmes se ti lahko zgodijo druge stvari. Tukaj pa smo snemali dan in pol v življenju ene osebe, večinoma na eni lokaciji, in imeli smo priložnost, da vse posnamemo v enem kosu in da zadevo zaključimo. Uspelo nam je v manj kot mesecu. V to ne štejem zvočne obdelave, ki so jo delali kasneje, v postprodukciji, kar jim je vzelo 5 mesecev. Sicer pa je bilo vzdušje zelo tiho in osredotočeno. Vsak je opravljal svojo določeno nalogo, nobene zmede ni bilo.

Filmi o holokavstu so v Evropi vse prej kot novi. Se vam zdi, da lahko v nekem širšem delovanju sistema služijo kot ideološka poteza, s katero družba nenehno reciklira zaključeno zgodovinsko preteklost, namesto da bi odpirala oči o današnjih kriznih žariščih?

Film na splošno govori o genocidu. Seveda tudi o holokavstu. Kar smo želeli pokazati, je človeška krutost. Ni treba iti daleč ali preveč napenjati oči, da bi videli, da je krutost, kakršna se je zgodila v Auschwitzu, še vedno tu. Družba kot celota ni obrnila nove strani. V teh 70 letih je bilo storjeno veliko genocidov. Vsak tretji Kambodžan je bil umorjen. Tu so Ruanda, Darfur, Bosna. In prav v tem trenutku – in za tole si res želim, da bi končalo v natisnjemem intervjuju, kajti novinarji ponavadi to izbrišejo – je najbolj nevarno biti kristjan na Srednjem Vzhodu. Oni so tisti, ki jih obglavljajo, in oni so tisti, ki jim razstreljujejo cerkve. Zdaj ni na



tem planetu nič bolj nevarno, kot da si kristjan v Siriji, v Egiptu ali v kakšni podobni državi. Seveda razumem in sočustvujem s sto tisoči muslimanskih beguncev, ampak njihovo življenje ni v nevarnosti. Govorimo o povsem drugi ravni diskriminacije. In na žalost se moram strinjati z vami. S tem filmom smo želeli podati sporočilo, da je družina človeštva na začetku 21. stoletja v zelo slabem stanju. Stvari bi rad videl malce bolj rožnato, ampak na noben način ni videti manj nevarno, kot je bilo 20. stoletje.

Veliko delamo v filmskem izobraževanju mladih in večkrat opazimo, da mladi, tudi če gledajo film o perečih temah sedanjosti, ne ustvarijo nujno povezave, da je tisto, o čemer film govori, resnični svet okrog njih, temveč ga dojemajo kot nekaj, na kar lahko po izhodu iz dvorane pozabijo. Ste imeli med promoviranjem tega filma podobno izkušnjo?

Tudi sam imam štiri otroke in spoznal sem, da sta navidezna resničnost ter iluzija Facebooka in Twitterja izkrivila njihov občutek za realnost. Grozljivo je.

Kakšna je bila vaša izkušnja obiska Auschwitzta v zasebnem življenju?

Prvič sem šel tja z univerzo na Poljskem. Imel sem 19 let, bilo je leta 1987. Bilo je zelo drugače kot danes. Auschwitz je bil še pod sovjetskim nadzorom, ni še bil poloniziran, če se tako izrazim. Poljska oblast ga še ni prevzela. Takrat v njem ni bilo nobenih krščanskih križev ali cvetličnih gredic, nobenih trgovin s spominki, nobenih avtomatov s kokakolo. Ni še bil turistična atrakcija, kot je danes, ko je najbolj obiskan muzej v Srednji Evropi. Nabito je, ljudje v rekah hodijo notri, s svetilkami in žvečilnimi gumiji, slušalkami. Ko sem šel prvič tja, je bil decembrski dan. Bilo je praktično prazno. Videl sem peščico obiskovalcev, bilo je precej bolj meditativno. Veliko časa sem preživel tam. Nisem šel samo enkrat ali dvakrat, šel sem desetkrat. Kar naprej sem se vračal. Tam sem tudi napisal svojo prvo knjigo poezij. Spremenilo je moje razumevanje sveta. Če bi moral izpostaviti tiste trenutke v življenju, ki so me spremenili, potem je bil obisk Auschwitzta zagotovo eden izmed njih.

Je danes še kaj takega pri Savlu, kar vam pri njem ni povsem jasno, ali zdaj do popolnosti razumete njegov položaj in njegovo zgodbo?

Popolnoma. Razumem pa, da se lahko gledalcem zdi enigmatičen, ker ničesar ne povemo o njegovi preteklosti. Jasno, da imam sam dosti bogatejšo sliko o Savlu, in ta slika sploh ni pristala v filmu.

Ali imate domišljeno njegovo življenjsko zgodbo pred časom, ki ga spremljamo v filmu?

Ne. Sprva sem mislil, da bi si jo izdelal, a sem si potem premislil, ker se mi ni zdelo tako pomembno.

Je članom filmske ekipe tako živeto ukvarjanje s tematiko holokavsta pustilo kakšne psihološke posledice?

Kako ne bi? Seveda. Vsak se je moral soočiti s tem na svoj osebni način.

V javnost je pricurljala anekdota o Mátyásu Erdélyju, ki je ostal zaprt v eni izmed plinskih celic na prizorišču snemanja.

To je njegova zgodba. Mene takrat ni bilo tam. Slišal sem o tem. Bilo je prvi dan snemanja. Zgodila se je ta zastrašujoča stvar, a mene ni bilo zraven.

Je bilo za filmsko ekipo veliko presenečenje, ko je bil film izbran v tekmovalni program v Cannesu?

Jaz sploh nisem vedel, da gre v Cannes. Mislil sem, da bo že prej šel v Berlin. Živim v New Yorku in nisem bil vpleten v dogajanje po končanju filma, to je bila stvar režiserja in producentov. Vedel sem, da ga bodo poslali po festivalih, a nisem imel pojma, kateri festival bo to.

Kako vam je bilo prvič v Cannesu?

Za v pozabo. Bogastvo, moda ali takšne stvari me nikoli niso impresionirale. Še najboljša stvar v Cannesu je morje. Kultura zvezdnitva je tam tako vseprisotna. Kar naprej te sprašujejo »kako je bilo na rdeči preprogi?« Kaj naj rečem? Isto, kot če bi bila zelena ali modra. Nisem pozoren na takšne stvari. Nekatere ljudi prevzamejo čudni občutki, ko so v bližini slavnih. Ni mi mar. Če nekoga spoštujem, pa naj bo slavna oseba ali voznik avtobusa, potem skušam navezati dober pogovor, to poziranje pred kamerami in vse to sranje me pa niti približno ne privlači.

Cannes se mi zdi zelo zanimiv kraj za premiero takšnega filma – v dvorani se vrtil film o holokavstu, nekaj metrov pod gledalci pa je garaža, v kateri se tare lamborghinijev in podobnih luksuznih športnih avtomobilov.

Pa saj je na vsakem festivalu tako. Dobro, lahko greš v Karlove Vare in morda niso

ravno lamborghiniji, ampak nasploh je leto 2015 zelo čuden čas za takšen film. Drugačen svet je.

Kakšen vpliv je imel Bela Tarr na Lászla?

Mislil, da pomembnega. Kot veste, je bil njegov asistent režije; mislim, da kakšno leto in pol. In to pomeni študij pri velikem mojstru, to je najboljši način, da se učiš, torej od nekoga, ki res do potankosti pozna obrt, ki ima mogočno vizijo, četudi je težka oseba za sodelovanje. Tako se lahko naučiš res dragocene stvari.

Na novinarski konferenci v Cannesu so ga vprašali o tem, pa se je zdelo, kot da Tarru ne želi priznati prevelikih zaslug.

To pa zato, ker trenutno nekomunicirata. Imata svoje razloge. To je tako kot v ljubezni – imate razmerje z nekom, ki je očitno pomemben in nujen v vašem življenju, ampak vseeno se ne konča vedno dobro. Mislim, da mu priznava zasluge za vse, kar se je naučil od njega, vendar je med njima neka sporna točka. Ne vem veliko o tem, niti to ni moja stvar.

Ali László že ve, kateri bo njegov naslednji projekt?

Da. Vse že ve. Njegov naslednji film se bo imenoval *Sončni zahod*. Odvijal se bo leta 1910 v Budimpešti. To je bil zelo specifičen čas v Evropi. Bilo je ravno pred I. svetovno vojno, avstro-ogrška monarhija je bila tik pred razpadom. Šlo je za čas na meji med starih in novim. Neka doba se je takrat končala, zato se tudi imenuje *Sončni zahod*. Protagonistka bo ženska. Nimam dovoljenja, da bi vam izdal več kot to, lahko pa vam povem, da ga bo snemal letos poleti.

Bo Sončni zahod tudi produkcijsko večji od Savlovega sina?

Mislil, da mora biti večji. *Savlov sin* je bil zelo nizkoporačunski film. Stal je milijon evrov. Tudi če se tega na platnu ne opazi, gre resnici za nizkoporačunski film. In mislim, da hoče László zdaj porabiti več. Pa ne zaradi zapravljanja samega, temveč zato, ker mu to daje več možnosti. Veste pa tudi, da bolj ko se vračaš nazaj v zgodovino, dražji postane film. In v

tem smislu je leto 1910 zelo drugače uprizoriti kot leto 1944.

Boste ponovno del tega filma?

Imam majhno vlogo v njem.

Mislite, da bosta z Lászlóm na dolgi rok režisersko-igralski tandem, kakršni se v svetu filma pogosto izoblikujejo?

Ne. Mislim, da ne.

Vseeno pa boste ostali v igrilstvu, mar ne? Predvidevam, da vam je Savlov sin odprl mnoga vrata v tem poklicu.

Pojavila so se mnoga vrata, ampak za zdaj še nisem želel odpreti nobenih.

Ste dobili konkretne ponudbe?

Dobil sem 8 ponudb, a sem vse zavrnil.

Ker ni bilo nič takega, kar bi vas zanimalo, ali ...?

Na žalost dobivam samo ponudbe ameriških superprodukcij.

S kom bi vi želeli delati?

Z dobrimi režiserji. Z neodvisnimi režiserji. S tistimi, pri katerih je primarna motivacija umetniška, ne pa finančna.

Ste tudi poet in pisatelj. Ali pišete samo v madžarščini?

Da. Prevedeno je tudi v angleščino. Moja prva knjiga, ki govori o Auschwitzu, je zelo hitro izšla v nemščini. Izšla je tudi v hebrejščini. Trenutno pišem roman. Na splošno proze ni lažje prevajati od poezije. Upam, da bo imela ta knjiga več možnosti in da bo na voljo v več jezikih.

Knjiga, o kateri govorite, je Mrtev kruh?

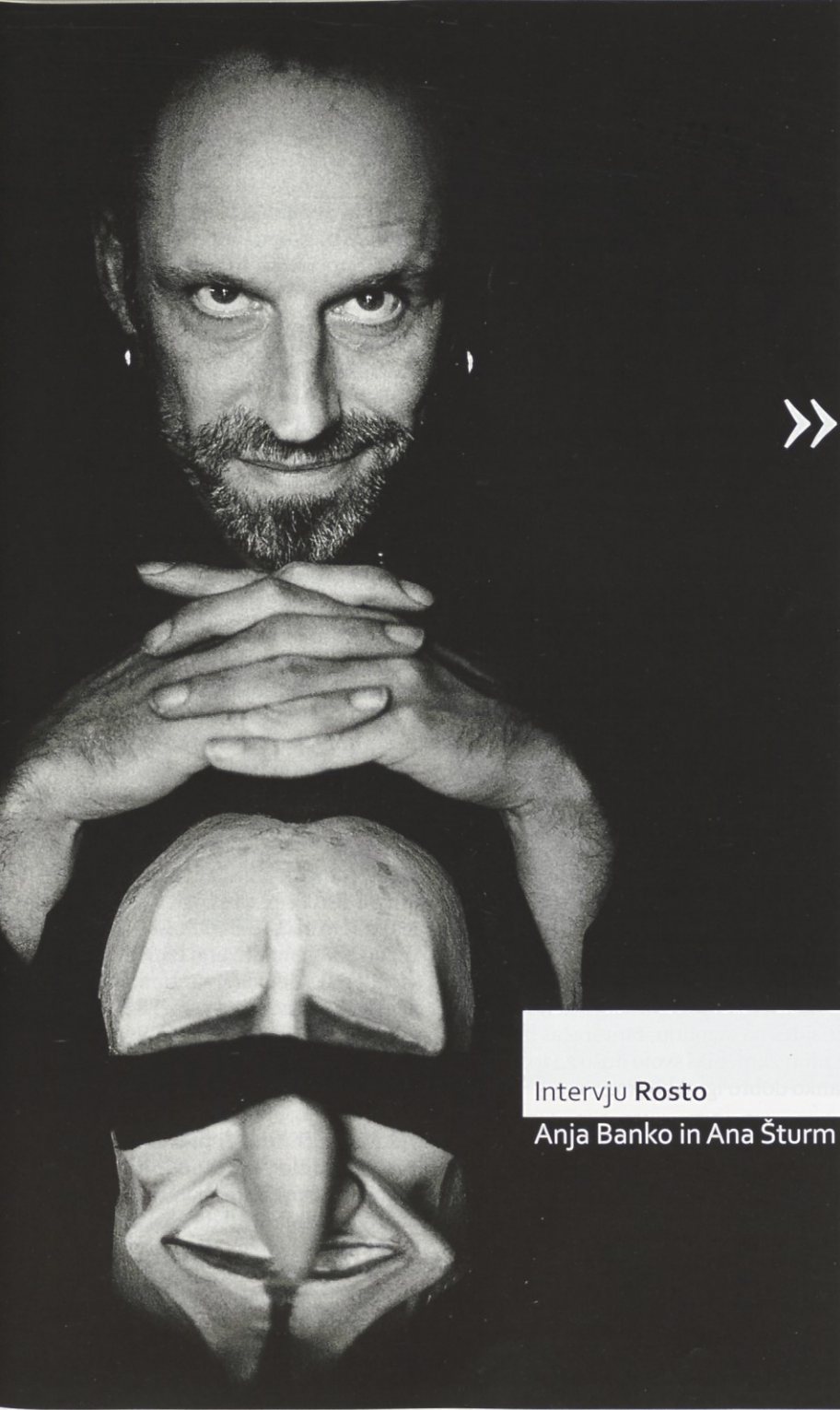
Da.

O čem govori?

O Romih.

Kdaj izide?

Dobro vprašanje. Ničesar ne morem obljubiti. Trenutni obseg knjige je 600 strani in mislim, da je ne bom končal v tem letu. Če bo vse šlo po načrtu, morda v letu 2017.



» Oh, mislim, da mi je pravkar odtekla voda!«

Intervju Rosto

Anja Banko in Ana Šturm

s svojimi številnimi alter egi zavzel ljubljanske ulice.

Rostovi animirani filmi, oviti v temačen in skrivnosten plašč senc, izhajajo iz njegovega romana v stripu. Osnova za *Mind My Gap* (1998–2014) so bile pesmi, ki jih je nizozemski umetnik (na)pisal za svoj bend *Thee Wreckers*, katerega člani imajo posledično osrednjo vlogo v nekaterih njegovih stvaritvah. Ob Rostovem opusu se pogosto zastavlja vprašanje: kaj je bilo prej, jajce ali kokoš? Glasba ali podoba? Po pregledni retrospektivi, ki jo je bilo moč videti v sklopu letošnje Animateke, lahko zaključimo, da to, kaj je bilo prej, ni tako pomembno.

S filmi o skupini *Thee Wreckers* oziroma s tetralogijo v nastajanju –

Sredi decembra se je iz goste sive megle, v katero so bile potopljene ljubljanske ulice, izvil nenavaden stvor. Napol zmaj, napol hudič – *The God Devil*, če smo povsem natančni –, ovit v temen plašč skrivnosti in s kravato okoli vratu. Na vsakem vogalu je s plakatov, ki so najavljali 12. edicijo festivala Animateka, srepa zrl na mimoidoče.

Omenjeni stvor je na plan zataval iz globin univerzuma *Mind My Gap*, Rostovega raznovrstnega medijskega projekta, ki obenem predstavlja njegovo življenjsko delo. Filmski ustvarjalec in umetnik Rosto je sicer znan po glasbenih videospotih, televizijskem delu in neodvisnih kratkih filmih. Decembra je obiskal Animateko in



Anglobilly Feverson: vzpon in padec legende

No Place Like Home (2008), *Lonely Bones* (2013) in *Splintertime* (2015) –, s kratkimi filmi *Beheaded* (1998), **Anglobilly Feverson: vzpon in padec legende** (2002), *Jona/Tomberry* (2005) in *Pošast iz Nixa* (2011) je Rostu uspelo ustvariti svet, ki stoji sam zase in hkrati odslkava osebne globine avtorja. Liki, ki ta svet naseljujejo, so njegovi alter egi in odsevajo arhetipsko razmerje animus-animus, strah pred smrtjo in nedolžnost življenja, ki se kot intra-, inter- in metatekst prepletajo v vprašanje pripovedovanja in umetnosti.

Je res, da si bil na začetku 90. let v Ljubljani, kjer ste s skupino igrali na ulicah?

Mislím, da je bilo to leta 1994. Ljubljano sem obiskal že leto prej. Zelo mi je bila všeč in zato sem se odločil, da ob naslednjem obisku pripeljem tudi svoj bend. Bili smo štirje mladi fantje in imeli smo noro idejo, da vzamemo kitare, prepotujemo Slovenijo in z igranjem na ulicah poskusimo tudi nekaj malega zaslužiti.

Ste bili uspešni?

Ne, seveda ne. (*smeh*) No, odvisno, kako gledaš na to, kaj je uspeh. Umetniško smo bili zelo uspešni. Finančno pa smo seveda pogoreli. Ampak imeli smo se super in vsi imamo še vedno zelo lepe spomine na to izkušnjo. Ko si starejši, je lepo takole gledati nazaj in se spominjati časov, ko si še vedno lahko spal samo dve uri, preostali čas pa samo norel naokoli; tovrstne dogodivščine sčasoma

postanejo lepi spomini. In na Ljubljano imam res zelo lepe spomine.

Glasba igra v tvojem opusu zelo pomembno vlogo že od samega začetka.

V 90. letih sem bil del skupine *The Wreckers*. Začel sem pisati pesmi, ki so nekako spadale skupaj. Vse so se ukvarjale s pokrajinami in razpotji. Razpotja predstavljajo eno najstarejših tem, ki jih lahko najdeš v rokenrol glasbi. Že predhodniki rokenrola, stari bluesovski glasbeniki, so preigrali to idejo: ko se znajdeš na razpotju, tam srečaš hudiča in z njim zamenjaš svojo dušo za to, da boš lahko dobro igral kitaro.

Tako sem začel pisati različne pesmi o pokrajinah in o popotovanjih. Šlo je za zelo intuitivne pesmi. Besedila včasih sploh niso imela smisla. Pri rokenrolu zame ni tako pomembno, kaj govoriš, ampak na kakšen način nekaj poveš. Pesmi, ki sem jih pisal, so bile zato velikokrat zelo surrealistične in intuitivne.

Kakšni dve leti pozneje, morda tri, sem začel pesmi interpretirati. Korak za korakom sem se poglabljal vanje in se skozi odpravil na mnoga miselna potovanja. To so bila notranja potovanja; bil sem popotnik globin. Prav v tem je čar glasbe – ko jo poslušáš, v mislih zlahka odtavaš v nenavadne prostore. In v teh prostorih sem našel namige in imena, ki bi morda lahko postala liki; to je bil trenutek, ko se je rodil moj roman v

stripu. *Mind My Gap* je tako na neki način nastal kot interpretacija mojih pesmi.

Svet, ki si ga ustvaril, je fascinanten in kompleksen – različni deli so med seboj povezani in prepleteni, hkrati pa se *Mind My Gap* nenehno širi in raste.

Ko sem začel ustvarjati *Mind My Gap*, nisem imel pojma, da bo to postal moj življenjski projekt. Na začetku je šlo samo za še en zanimiv projekt, na katerega sem po naključju naletel. A ko sem začel potovati po tem svetu, sem tam odkril zelo zanimive kraje. In potem se je vse skupaj začelo širiti. No, nisem povsem prepričan, ali se širi ali pa je vse skupaj že od vedno tam in ti samo odkrivaš nove in nove zanimive kraje, ki so obstajali že prej. Vse to je seveda v meni in za druge še nevidno, ampak zame je vse skupaj zelo realno in otipljivo.

Lep primer je *Pošast iz Nixa*. Mojega sina so zelo zanimali Langemanni, bitja iz univerzuma *Mind My Gap*. Gre za nekakšna gozdna bitja. In vedno sem vedel, da o Langemannih obstaja nešteto zgodb, ampak jih nikoli nisem zapisal. Nikoli se nisem zares osredotočil nanje, ko pa sem začel delati *Pošast iz Nixa* (kjer imajo Langemanni eno izmed osrednjih vlog, op. a.), je bila stvar samo v tem, da sem svojo pozornost usmeril na njihove zgodbe, na njihov svet. In tam sem našel cel kup materiala, ki sem ga potem lahko uporabil.

Liki v tvojih filmih predstavljajo različne dele tvoje osebnosti.

Kateri del predstavlja Langeman?

Ja, predvidevam(o), da vse skupaj res deluje tako. (*smeh*) Nekateri liki so tudi v estetskem smislu moji vizualni alter egi, na primer Virgil Horn, *The God Devil* ima dobresedno moj obraz. Tudi vizualna podoba Langemana predstavlja enega mojih alter egov, ampak iz zgodnejšega obdobja mojega življenja. Langeman predstavlja moj mladostni jaz, bolj divjo, nepredvidljivo in živalsko naravo. Ta moja zgodnja osebnost malo spominja tudi na lik Harlekina.

Gre za to, da v različnih obdobjih svojega življenja naredim nekakšno fotografijo; odtis tega, kdo sem kot moški, kot oseba, in podoba, kako sem videti. Moji alter egi izhajajo iz tega in v njih ostanem ujet v

točno tistem trenutku življenja, medtem ko sam počasi razpadam dalje. Razpad je pravzaprav to, kar se ti dogaja, ko se staraš. Liki pa ostanejo v statusu quo.

Sicer pa samega sebe na svoje like nikoli ne projiciram namenoma. Like le najdem v mojem notranjem svetu in potem počasi odkrivam, zakaj so tam in kaj je njihov namen. Lepota je v tem, da ti je, kar najdeš v sebi, zanimivo in skrivnostno, in si želiš, da bi to raziskal in bolje spoznal. Mislim, da je zelo pomembno, da se ti zdi tisto, kar najdeš v sebi, fascinantno, čeprav še ne veš čisto točno, kaj to je. Predvsem zato, ker običajno potem ta material raziskuješ in z njim delaš kar lep del svojega življenja, zato te mora zadeva pač zares intrigrirati.

Mind My Gap pretežno naseljujejo moški arhetipski elementi. Zakaj je v tvojem svetu tako malo ženskega principa?

V preteklosti je bilo že kar nekaj komentarjev na to dejstvo, ki drži – v mojem svetu je zelo malo ženskih likov, pa še ti, ki so, so matere, kurbe ali sirene. In samega sebe sem večkrat spraševal, kako je to sploh mogoče. Ampak potem sem ugotovil, da je vse skupaj pravzaprav logično, saj gre za popolnoma moški svet. Skozi moje delo se podajamo v, recimo temu animus in ne v animo, ker potujemo vame, v moj notranji svet, in jaz nisem ženska in moj animus ima očitno zelo omejeno zastopanost ženske strani.

In zdaj, ko svet *Mind My Gapa* poznam še bolj in še bolj natančno kot prej, ima vse skupaj še več smisla. Ne gre samo zame, ampak tudi za glavni lik iz mojega romana v stripu, ki je prav tako moški, in brez težav zatrdim, da gre za njegov pogled na svet in da sta tudi njemu ženski svet ter žensko razmišljanje precej tuja. Seveda tu ne gre za načrtni izbris. Žensk nisem izključil namenoma, prav tako nisem namenoma vključil samo arhetipskih ženskih demonov.

Pripovedovanje zgodb se, še posebej v Pošasti iz Nixa, zdi kot eden ključnih elementov tvojega dela, skorajda nekakšen podtekst?

Beseda zgodba se mi zdi precej nenatančna. Ljudje jo zelo veliko uporabljajo. Ko jih vprašaš, kaj je njihova definicija zgodbe, ti bo vsak povedal



Jona/Tomberry



Pošast iz Nixa

drugačno. Za večino ljudi je zgodba formula, ki vključuje tradicionalno tridelno dramsko strukturo, razvoj likov in katarzičen konec. Mene ta formula ne zanima preveč. Seveda obstajajo ljudje, ki znajo pripovedovati odlične zgodbe tudi znotraj te strukture, ampak še več je tistih, ki po tej formuli pišejo zelo zanič zgodbe.

Morda bom tudi jaz želel nekoč preizkusiti omenjeno formulo, ampak sem doslej vedno našel zanimivejše načine, na katere lahko povem zgodbo. Vedno rad izkoristim tudi potencial medija, v katerem ustvarjam. Film ima kot medij zares velik potencial; zmora neskončno več kot samo pasivno pripovedovati. Do formul imam ravno zato odklonilen odnos, saj imajo velikokrat ponižujoč in včasih celo

aroganten odnos do svojih gledalcev. V Hollywoodu ti rečejo: udobno se namesti, povedali ti bomo zgodbo, po kateri lahko brezskrbno zaspiš, saj ti bo povedala vse odgovore.

Ampak ponavadi ti dajo neumne odgovore, s katerimi te uspravajo. In tega res ne maram. Mene zanima dialog. Ko delam film, se vedno trudim, da bo v njem dovolj prostora za to, da bodo ljudje lahko v zgodbo projicirali sami sebe. In potem se po filmu, ali pa celo že med samim filmom, vzpostavi dialog med filmom in občinstvom in vse skupaj postane interaktivno doživetje.

Ljudje včasih po projekciji pridejo do mene in mi rečejo, da niso povsem prepričani, ali so razumeli film. Vprašam



No Place Like Home

jih, kaj oni mislijo, da jim je želel povedati. Potem mi povejo svoje zgodbe. In zelo pogosto gre za izjemne zgodbe, ravno tu se zgodi ta komunikacija med umetniškimi delom in občinstvom, ki se mi osebno zdi veliko bolj zanimiva kot pa ta prevladujoča enostranska komunikacija.

Ko že ravno govorimo o zgodbah – katere so bile v mladosti tvoje najljubše? Je bila kakšna od njih seme, iz katerega so zrastle filmi, ki jih delaš danes?

Travmatični zadevi, ki sta zaznamovali mojo osebnost, sta bila očetov 8-mm projektor in kamera, ki sem jo začel uporabljati kasneje, ko sem poskušal delati svoje prve filme. Oče mi je namreč pokazal Disneyjeve filme. Črno-bele, 8-mm, vendar brez zvoka. Pri tem se sploh ni zavedal, da je prav zvok tisti, ki je v teh risankah element komičnega olajšanja. Če namreč gledaš le podobe, so te izjemno nasilne – liku na glavo pade nakovalo in včasih ga raztrga na dva dela – vse to je precej grozno, vendar ti glasba pove, da je to le hec in da je vse v redu.

Z 8-mm projektorjem pa tega olajšanja ni. Ima samo ta mrtev trrrrr (*posnema zvok 8-mm projektorja*) in potem to gledaš kot majhen otrok, star 3 ali 4 leta, vse to nasilje. Pravzaprav je nekaj takega, kot bi gledal *snuff* film, animiran *snuff* film. In to mi je povzročalo nočne more, ki so zdaj fantastične, res je bilo nekaj

pomembnih semen zasejanih tukaj. Na primer lik Langemana – pogosto se mu zgodi, da ostane brez glave. Moj prvi film *Beheaded* govori o tem, motiv pa se pojavlja tudi v nekaterih drugih filmih in dejansko izvira iz moje prve nočne more, ki se je lahko spomnim. Vsi Disneyjevi liki so obglavljeni, a ne nehajo teči.

Kakšen občutek je bil delati *Pošast iz Nixa*, ki je film za otroke? Si do materiala pristopil na drugačen način?

To ni bil zares film za otroke, čeprav sem ljudem, ki poznajo moje delo, rad govoril, da zdaj delam film za otroke – samo zato, da bi videl izraz na njihovih obrazih. Ta film sem naredil za svojega sina, in ob tem sklepal, da se bodo našli še drugi otroci, ki bi jih film morda zanimal.

Sinu sem večkrat pokazal stvari, ki sem jih naredil, in se pogovarjal z njim, mu zastavljal vprašanja kot: »A misliš, da je to preveč grozno?« ali »Bi moral biti tukaj bolj nežen?« in seveda mi je vedno odgovoril »ne«. Zame je bil ta film izredno zanimivo potovanje, saj običajno črpani stvari iz lastnih demonskih globin, zdaj pa sem moral več črpati iz njegovih, kar je bila zanimiva izkušnja.

Ko sem delal *Pošast iz Nixa*, sem čutil, da nekako zanemarjam lastne ideje. Navsezadnje je to razlog, zakaj ustvarjamo. V sebi imamo stvari, ki morajo priti ven. Ko sem končal *Pošast*

iz *Nixa*, sem čutil, da imam v sebi toliko črne materije, ki se je v meni nabirala več let, da je moral nastati *Lonely Bones*. Vedel sem, da je to izredno težko delo in morda moj najbolj nedostopen film, ampak mi je bilo vseeno. Ta temačnost je enostavno morala biti iztisnjena ven, kajti v *Pošasti iz Nixa* je bilo tako malo prostora, premalo, da bi lahko tam obravnaval bolj odraslo temačnost.

Ko že govorimo o *Pošasti iz Nixa* – bi lahko na tem filmu podrobneje razložil svoj delovni proces?

Pošast iz Nixa se je začela z mojim sinom Maxom. Star je bil šest let in bil je moj največji oboževalec. Vedel je vse o svetu *Mind My Gap* – lahko bi predaval o tem –, najbolj pa so ga zanimali Langemanni. Jaz pa sem čutil: »Dobro, o njih ti lahko povem mnogo zgodb.« Tako sem najprej začel pisati in potem razvijati *storyboard* – nekakšen film v stripu. Če ga boste brali, boste videli, da se precej razlikuje od dejanskega filma. Ima množico drugačnih elementov, saj je film padel v produkcijski in razvojni pekel. Dolg je bil 30 minut: predolg za kratki film in prekratek za celovečerca. Ljudje so me pogosto spraševali, zakaj ne naredim celovečernega filma, saj bi bilo tako lažje pridobiti finančna sredstva.

Dolgo je trajalo, da smo uredili finance in da sem sestavil ekipo. Nato sem ugotovil, da ta film lahko najbolj naredim, če najprej naredim animatik (enostavna 3D-animacija, op. a.). Delovni proces sem želel ohraniti karseda preprost. *Storyboardi* mi ponavadi ne koristijo, v redu so kot začetna dispozicija posameznega projekta, sploh ko iščeš finance, kajti »ljudje z globokimi žepi« jih obožujejo. Zame pa to ne deluje, kajti vanj ni vključena dimenzija časa – *storyboard* nima ritma, nima časovne sinhronizacije, nima zvoka – lahko bi bilo karkoli –, nima pomembnih elementov, kot sta recimo kamera in montaža, ki sta zame prav tako pomembna kot liki in oblikovanje.

Animatik pa je zelo uporaben pri uokvirjanju izvirne ideje. Čeprav večkrat izgleda neumno – gre za zelo enostavno 3D-animacijo, na primer kocko ali kroglo –, jaz kljub temu vem, da je kocka lik A in krogla lik B; lahko se že igram z njima in zelo hitro vključim tudi kamero ter začnem montirati, vse dokler stvari ne

začnejo dobivati smisla. Naslednji korak je ponavadi *live action*, torej snemanje igralcev v nabuhlih kostumih ali v proteznih maskah pred zelenim zaslonom. Obenem ti bo animatik povedal več o tem, kaj potrebuješ. Na primer, da je premikanje kamere celostno pomembna stvar v tvoji sceni ali posnetku – če si prej uporabil animatik, boš kasneje vedel, kako posneti to in tisto, da bo v postprodukciji še vedno delovalo. Vsekakor je z animatikom lažje razdelati idejo.

Potem greš domov s svežnjem posnetkov zelenega zaslona in jih začneš znova razrezovati. V primerjavi z animacijo je lepota *live action* metode, da stvari nikoli ne izgledajo tako, kot si si jih zamislil. To je čudovito. Ko sem bil mlajši, me je to izredno motilo, saj sem želel, da bi bile stvari čisto take, kot sem jih sprogrimiral, zdaj pa, ko sem starejši, sem začel v tem uživati, saj se naveličaš lastne vizije in dejstva, da gre vse točno tako, kot si si zamislil. V nesrečnih naključjih začneš uživati, saj vidiš, da so stvari zares žive, in ko se jim nenadoma zgodi nekaj zanimivega, ti temu slediš.

Od tega trenutka naprej *live action* dejansko postane načrt; na novo začneš montirati in odkriješ nove stvari, na neki način tudi nov ritem. Vedno si vzamem svobodo, da temu prilagodim tudi glasbo. Takrat začnejo stvari reagirati druga z drugo in se počasi sestavijo. Namesto da imaš dva elementa, ki ju poskušaš prilepiti enega na drugega, se trudiš ustvariti eno samo zver. In to je dejansko to. Potem se začneta animacija in postprodukcija. Imaš zmontirano *live action* verzijo. In tako že veš, katere elemente boš še potreboval in kako se bodo odzivali na druge sekvence ter na film kot celoto. Takrat se potem prepustim podrobnostim. Ko zaključimo snemanje, pogosto izginem. Grem v tunel, zaprem vrata in ne boste me videli celo naslednje leto ali kaj takega, in potem pridem na drugem koncu enkrat ven.

Pošast iz Nixa je eden redkih kratkih filmov, ki so jih v kinu predvajali samostojno.

Da, vendar je imel omejeno predvajanje, tako da ne bodimo preveč navdušeni. Na Nizozemskem so ga predvajali kot samostojen 30-minutni film, za polovično ceno vstopnice, in tega sem bil resnično vesel.



Splintertime

Kratki filmi ne dobijo velikokrat priložnosti za predvajanje na rednem sporedu kinematografov.

V preteklosti sem imel srečo, saj je veliko mojih filmov na Nizozemskem dobilo distribucijo s celovečerci – kot spremljevalni program. Moj zadnji film *Splintertime* ni imel te sreče, čeprav so si ljudje tega resnično želeli in skupaj z nami iskali različne možnosti, kako bi ga spravili v kinematografe. Čedalje pogosteje se namreč soočam(o) z dejstvom, da recimo t. i. »kino-izkoriščevalci«, torej ljudje, ki so lastniki kina in živijo od tega, prvi blok raje uporabijo za reklame in filmske napovednike kot za kratke filme. Tudi če si spraviš svoj kratki film v kino, si moral pogosto, sploh v dneh 35-mm kopij, za to plačati. Kdo bo plačal te kopije – Pathé prav gotovo ne.

Včasih ti pustijo prvi blok oziroma so mi ga v preteklosti, ampak takrat smo morali zagotoviti, da so bile kopije pokrite in da so bile vse na pravih mestih. Večkrat je bilo napovedano, da se bo na primer *Anglobilly Feverson* (The Rise and Fall of the Legendary Anglobilly Feverson, op. a.) predvajal skupaj z **Donnijem Darkom** (Richard Kelly, 2002), kar je bila lepa kombinacija. A ko si prišel v kino, so ga dejansko odrezali in namesto tega zavrteli reklame ali filmske napovednike.

Kaj pripravljáš za naslednji projekt? Bo to četrti del *Thee Wreckers*?

Thee Wreckers projekt je bil vedno mišljen kot tetralogija, štirje filmi, ki se nadaljujejo. Dejansko ne pripovedujem ene same velike zgodbe, a se filmi kljub temu po svoje povezujejo. Zadnja epizoda bo imela naslov *Reruns*. S temi

filmi je bilo vedno nekako tako, kot bi se z njimi igral igrico. Navdihujejo se iz pesmi in vedno izberem eno od svojih. Nastopali bodo liki iz *Thee Wreckers*, včasih v glavnih vlogah, drugič bodo skriti nekje v ozadju, vedno bodo tam; poleg tega se naslednji film vedno nadaljuje tam, kjer se je prejšnji končal.

Ko sem torej končal *No Place Like Home*, sem ustvaril situacijo, v kateri tip odhaja iz hotela in gre do vodnjaka, in to je bila edina stvar, ki sem jo zagotovo vedel, ko sem začel delati *Lonely Bones*; in ko sem končal *Lonely Bones*, je bila edina gotova stvar to, da je skupina odšla s plešočo medicinsko sestro v širni svet. *Splintertime* se konča z duhovi *Thee Wreckersov*, ki odlebdijo v nebo; začneta deževati. To je vse, kar vem. Zdaj raziskujem, imam veliko idej, ampak jih ne bom izdal.

Hkrati razvijam tudi celovečerec. To bo *Mind My Gap* film. Vedno sem vedel, da bom nekoč ta roman v stripu adaptiral v linearno filmsko formo. Že štiri leta ali nekaj takega se trudim, ampak se še ni zgodilo. Včasih si moraš preprosto priznati, da ne moreš roditi, če dojenček še ni pripravljen. Moraš biti potrpežljiv. Šele pred dvema letoma sem začutil: »Oh, mislim, da mi je pravkar odtekla voda!«

Nikoli še nisem delal celovečerca, tako da je proces pisanja do zdaj zame osupljiv. Počutim se kot učenec. Vse te lepote, ki jih odkrivam. Gre za povsem novo igro, ustvarjanje celovečerca, in res mi je všeč. To je tista lepota v delu, ki ga opravljamo. Toliko novih pustolovščin, toliko stvari, ki jih še ne vemo, toliko stvari moramo še odkriti, se jih naučiti in se ob njih zabavati.



Intervju Aida Begić

Tina Poglajen

Ne morete me prisiliti, da bi nosila ruto, ne morete pa me prisiliti, da je ne bi nosila

Po vojni so v Bosni in Hercegovini, delno pa tudi v Srbiji in Makedoniji, nekatere izmed največjih uspehov dosegle prav filmske režiserke, ki so skozi filmski medij upodabljale (in še vedno upodabljajo) posledice vojne v Bosni, težavno okrevanje in negotovo spravo, ki ji je sledila v tranzicijski družbi; hkrati pa – predvsem Jasmina Žbanić in Aida Begić – predstavljajo nenadomestljiv uvid v izkustvo žensk, ki so vojno preživele. Kot pravi Dina Jordanova, gre za »zgodbe, nastale na periferiji periferije«¹: sežejo od soočanja s sistematičnimi vojaškimi posilstvi žensk, ki so še danes tabuizirana, do odkrivanja, koliko o dogodkih med vojno ve mlajša generacija in družbenih napetosti, nastalih v zvezi s sprejemanjem verskih praks, veliko bolj konservativnih od tistih, ki jih v Bosni zgodovinsko povezujejo s sufijsko tradicijo islama.² Problematiko odkrito naslavlja denimo film Jasmine Žbanić **Na poti** (Na putu, 2009), v katerem se urban, sekularno živeč sarajevski par znajde pred razpotjem, ko eden od partnerjev v boju z odvisnostjo

in vojnimi travmami oporo najde v asketski, konservativni vahabijevski skupnosti, kar se protagonistki in njeni liberalni družini, ki prakticira »islam po bosansko«, zdi popolnoma nepojmljivo.

Aida Begić se v **Snegu** (2008) in **Otrocih Sarajeva** (2012) povojnih napetosti v zvezi z religijo na neki način loti iz drugega konca kot Jasmina Žbanić: v simbolističnem, magično-realističnem *Snegu* mlada vdova, ki je moža izgubila med vojno, skoraj edina v vasi nosi hidžab, čeprav ga pred vojno ni; v *Otrocih Sarajeva* pa protagonistka, ki je v vojni še kot mladostnica izgubila starše, zdaj pa sama skrbi za mlajšega brata, ruto nosi kljub zgražanju okolice in bratovi zadregi. Četudi razlogi za odločitev nobene od protagonistk niso ubesedeni, je v obeh primerih jasno, da gre za njuno zavestno, svobodno odločitev, ki ji okolica prej nasprotuje, kot pa jo podpira, kaj šele od njihju pričakuje – in kljub temu, da filmi Aida Begić z islamsko institucijo zastiranja ne polemizirajo, niti je ne politizirajo na neposreden ali očiten način, je politično v njenih filmih prav stališče, da odločitev posameznice, četudi obremenjena z religiozno, kulturno in politično zgodovino, pojasnila ne potrebuje. Glede na trenutno politično vzdušje kaže, da so danes zgodbe s »periferije periferije«, predvsem raznolike, subalterne perspektive v zvezi z islamom, še pomembnejše kot kadarkoli prej – in zagotovo so tu bistveni prav glasovi muslimanskih žensk.

Novembra je bil na festivalu vzhodnoevropskega filma v Cottbusu, kjer je bila Aida Begić članica glavne žirije, predstavljen tudi njen kratki film **Album**. Gre za del omnibusa, poimenovanega **Mostovi Sarajeva** (Ponts de Sarajevo, 2014), ki je bil

zamišljen kot obeležje stote obletnice smrti Franca Ferdinanda in izbruha prve svetovne vojne, ki mu je sledil. Pri nastajanju filma je sodelovalo trinajst režiserjev, med njimi tudi Sergej Loznica, Jean-Luc Godard in Cristi Puiu, od katerih je vsak posnel kratki film, umeščen v drugo zgodovinsko obdobje v Sarajevu. Kljub temu da je film odprl že 20. sarajevski filmski festival in še prej doživel svetovno premiero v Cannesu, je *Album* skozi združevanje osebnega in političnega, ki s kolažem, ekstravagantno montažo in drugimi sredstvi svojo najpomembnejšo izrazno raven nepričakovano najde ravno v vizualnem in filmskem, spomnil na to, da čeprav ima za seboj šele dva celovečerca (oba nagrajena na festivalu v Cannesu), Aida Begić sodi med najpomembnejše filmske ustvarjalce v regiji.

Kako avtobiografski je bil za vas *Album* in kako osebni proces njegovega nastajanja?

Vedno izbiram tematike, v katere sem osebno vpletena. Ker v Bosni traja nekaj let, da pride do dejanske produkcije filma, mora biti to nekaj, s čimer lahko živiš daljši čas. Doslej je šlo vedno za povojne tematike, za posledice vojne, v *Albumu* pa sem se prvič soočila s samo vojno in z obleganjem mesta. V sklopu omnibusa o Sarajevu sem se za to odločila tudi, ker sem ta del njegove zgodovine izkusila na lastni koži. Pri tem sem se v ustvarjalnem smislu prvič soočila z vsem, kar se je zgodilo; z vsemi filmi, ki jih doslej nisem hotela videti, knjigami, ki jih nisem prebrala, ker tega dela svojega življenja nisem hotela podoživljati. Bilo je težko, saj so se vrnili vsi spomini in bolečina. Kljub temu se mi film zdaj zdi neke vrste ljubezensko pismo mojemu mestu, nekaj takega, kar si ljudje, ki so preživel, pa tudi tisti, ki

1 Citirano v: Cynthia Simmons. »Women Engaged« in Postwar Bosnian Film. *KinoKultura*, posebna izdaja št. 14: Bosnian Cinema. Avgust 2012.

2 Gre za zapleten položaj, ki ga Cynthia Simmons ubesedi takole: »Ko je Bosna po orožnem embargu UN ostala praktično brez vsakršne obrambe, so ji Savdijci (kot tudi številne druge države) [med vojno] na skrivaj priskrbeli orožje. Savdska Arabija je na pomoč priskočila tudi kasneje – z osnovno humanitarno pomočjo in sredstvi za ponovno izgradnjo podrht in uničenih mošej. Njihov vpliv je privedel do zapletenega položaja, v katerem so se znašli Bosanci, ki so bili muslimani ali potomci muslimanov: ali naj se tisti, ki živijo sekularno, vrnejo k svoji religijski dediščini? Če naj se, ali naj se odločijo za liberalnejši, sufijski islam otomanske tradicije ali za vahabizem mudžahedinskih bojevnikov, ki so jim med vojno prišli na pomoč?«

niso, zaslužijo. Hkrati je film tudi pogled v prihodnost: četudi v Sarajevu tako na ljudeh, ki so preživeli, kot na stavbah še danes vidiš brazgotine, vseeno obstaja tudi upanje: preživeli smo, preživelo je mesto, vojne ni več. A bitka se ni končala – nadaljuje se s tranzicijo in z njenimi posledicami, ki so še kako prisotne. Kot ljudje in umetniki se moramo s tem še vedno ukvarjati in spoprijemati.

Film je delno eksperimentalen in zelo spominja na določene odlomke iz *Otrok Sarajeva*. Kako ste oba filma zasnovali vizualno?

Tudi v *Otrokih Sarajeva* sem se hotela soočiti s spomini. Glavna junakinja je bila med vojno še zelo mlada, njeni starši so še živeli. Njen spomin na vojno, kot tudi spomini vseh nas, niso nekaj, kar bi kdaj videli pri poročilih. Pri poročilih je vedno isto: bombardiranje, ranjenci, trpljenje, v resnici pa tudi življenje med vojno vsebuje nekakšno radost, smeh, če si še otrok, tudi igro. Otroci so se tudi med vojno igrali, so peli, najstniki smo se tudi med vojno zabavali. Iskala sem gradivo, ki bi pokazalo še ta zorni kot, kako so ljudje kljub vsemu poskušali živeti normalno. Ni bilo lahko, preiskala sem skoraj vse arhive, tudi zasebne, saj nisem hotela nečesa, kar bi bilo videti kot poročila.

Potem sem našla krasnega tipa, ki je ves čas snemal svojo hčer, kako se igra s prijateljicami, teka naokrog z mačko, takšne stvari, četudi je bilo vse okrog nje daleč od običajnega: igrale so se v bojnih jarkih, z mačko je tekala po območju, ki so ga nadzirali ostrostrelci. Teh posnetkov sem bila zelo vesela, saj ni lahko združevati fiktivnega in dokumentarnega gradiva, zato sem potrebovala nekaj, kar bi tudi fiktivni element v filmu podprlo vizualno. V *Albumu* sem snemala mesto, kakršno je danes, a na 16-mm film, v črni in beli in z le nekaj barvnimi slikami, da bi tako ustvarila občutek spominjanja ali celo sanj. Poskušala sem posneti filmski esej o preteklosti, ki je vedno prisotna in je vedno del tvoje prihodnosti.

So ljudje v Bosni res naveličani vojne tematike v filmih?

Ljudje pri filmih, ki govorijo o tem, kako brutalna je dejanskost, včasih niso zares pripravljeni oditi v kino, saj bi to pomenilo, da se morajo soočiti tudi z lastnimi težavami. To raje odložijo, saj od kina in gledališča pričakujejo nekaj drugačnega od vsakdana, komični oddih in zabavo. Pa tudi drugje je podobno; gledalci večkrat ne spremljajo umetniškega filma in se izogibajo resnim temam. Priznati si moramo,

da na splošno umetnost pri navadnih ljudeh igra predvsem vlogo zabave. Zato me je pravzaprav presenetilo, da je bil moj film tako gledan. Vesela sem bila, da se je tistim, ki so izkusili podobno kot moji liki, zdel pristen in relevanten. Zdi se mi, da bodo ti filmi za Bosance bolj kot danes pomembni čez dvajset ali trideset let, saj bomo od dogodkov bolj odmaknjeni, naši otroci pa bodo na te stvari bolj pripravljeni.

Včasih nas sprašujejo, zakaj ne snemamo lahkotnejših, zabavnejših stvari, in res sem pri svojem drugem filmu razmišljala, da bi naredila najstniški film, saj sem bila tudi jaz naveličana tragedije in sem si želela nekaj lahkotnejšega. Med pripravami pa sem ugotovila, da ti najstniki živijo v tako depresivnih okoliščinah, da o njihovem življenju ne morem govoriti, če pri tem ne upoštevam posledic vojne in tranzicije. Zato mislim, da bodo, dokler so te posledice tako prisotne v našem vsakdanjem življenju, prisotne tudi v naši umetnosti in naših filmih. V svojem naslednjem projektu, ki se imenuje *Balada*, poskušam v našem postapokaliptičnem okolju poiskati tudi lepo, a spet ne vem, kaj se bo zgodilo na koncu. Morda bo za občinstvo v Bosni spet preveč depresivno in preresno. A končno poskušam stvari videti z najsvetlejše možne plati.

Se vam zdi, da se ženske izkušnje od moških v tem smislu zelo razlikujejo?

Mislim, da se. S tem se ukvarjam v svojem novem filmu – ženske se mi zdijo druga plat junaških moških zgodb: nekako so vedno moški tisti, ki povzročijo vojne in vsesplošno nesrečo, ženske pa so vedno žrtve, ali pa vsaj tiste, ki izgubijo otroke, može, očete. Bosanske ženske se mi v tem smislu zdijo neverjetno pogumne, inteligentne ter polne razumevanja in strpnosti. Fascinantno se mi zdi, da se ženske iz Srebrenice ali vzhodne Bosne, ki so toliko preživele, niso nikoli maščevale. Nobenega primera ni bilo, kjer bi ženska ubila nekoga, ki ji je ubil sina, na primer, tudi v primerih, ko so vedele, kdo je to storil, in je ta človek še vedno živel blizu. Mogoče gre za drugačno senzibilnost do dejanskosti in do tega, kar preživljajo. Sama sem ta ženski svet odkrila po vojni. Pobudnice prve civilne iniciative pri nas



Sneg

po vojni so bile ženske, ki so hotele najti pogrešane svoje. Šlo je za zelo miren in civiliziran način iskanja pravice. Razumeti morate, kakšen ogromen korak je to bil: v teh zelo patriarhalnih okoljih so ženske dotlej večinoma ostajale doma. Tudi pod komunizmom, ko so bile bolj emancipirane, je šlo še vedno za patriarhalno okolje, v katerem niso bile navajene vzdrževati družine, prevzemati pobude in vodstva. Večinoma sploh niso bile izobražene. Nato je v zvezi s tem moralo priti do ogromne spremembe, ki bi lahko v normalnih okoliščinah morda trajala skoraj stoletje: naenkrat so se morale same braniti, skrbeti za otroke in jih vzgajati, vse preživljati in tako dalje. Nikoli nisem izgubila zanimanja, da bi o njih snemala filme in pripovedovala o težkem življenju, ki ga imajo.

Med njimi so neverjetne zgodbe: recimo o ženski, ki je svojega moža izgubila v zgodnjih dvajsetih, a je nato vse svoje življenje in mladost morala posvetiti njegovim staršem. Ni bila svobodna, še zdaj ji ni dovoljeno, da bi kam šla brez taščinega dovoljenja, kar je absurdno. Druge ženske so edine, ki v svoji družini delajo in služijo, a v njej še malo nimajo glavne besede. Po drugi strani jim je vseeno pomembna lepota in lepoticenje. Pred festivalom sem obiskala majhen kraj v osrednji Bosni, kjer me je presenetilo, da so ženske videti, kot da bi živele v metropoli. Šele ko se pozanimam, izveš, da je njihovo življenje grozno težko. Ena mora sama skrbeti za štiri krave, zelo je revna, nima službe, njen mož pa do nje ni ravno prijazen. Druga je ločenka, kar pomeni, da v majhnem kraju ni zares dobrodošla. Z njo se ne želi poročiti nihče drug, saj je bila že poročena. Takšne zgodbe slišiš povsod po državi, ne glede na to, ali gre za muslimanke, pravoslavke, katoličanke ali ateistke.

Da bi njihove izkušnje postale del javnega prostora, je zagotovo bistveno tudi, da lahko vsaj nekatere od njih snemajo lastne filme.

Ja, in v Bosni smo po vojni dobili veliko režiserk. Na začetku ni bilo lahko, ker je bilo to nekaj čisto novega. Ljudje iz naše regije niso bili navajeni videti ženske kot vodje projekta ali ekipe. Sama sem dobivala pripombe, da lahko postanem manekenka, če mi ne uspe kot režiserki,



Otroci Sarajeva

ali da si lahko na snemanju filma morda poiščem kakšno lažje delo. Ljudje niso bili navajeni, morda tudi zato, ker je stereotipna podoba režiserja na Balkanu ogromen, agresiven človek z brado, ki kriči na ves glas, osebno pa se mi zdi, da moj pristop k filmu ne sodi v ta okvir. Na začetku se tako dogaja, da ljudje na snemanju namesto s tabo govorijo s tvojim asistentom ali celo s snemalcem. Po nekem času pa sprejmejo dejstvo, da film režira ženska. Mislim torej, da imamo težav vse manj. Ljudje se ne sprašujejo več, zakaj film režira ženska, zakaj je na vrhu piramide prav ona. Mislim tudi, da ima mlajša generacija manj opraviti s takimi predsodki. Tukaj v Cottbusu nas je letos kar pet režiserk s svojimi filmi, in mislim, da je Bosna v tem smislu vodilna v regiji. Nekatere od režiserk zdaj delujejo tudi v drugih državah bivše Jugoslavije. To me zelo veseli, ker spreminjajo podobo filma v regiji. Več ženskih likov je, več prevpraševanja preteklih in sedanjih dogodkov, pomembnih za ženske. Dekleta in ženske zato zelo spodbujam, da bi študirale film in se borile za svoje mesto. Zelo vztrajne so, nekatere med njimi se že petnajst let borijo, da bi jim uspelo posneti prvi celovečerni film, in nekaterim je uspelo – poglejte tukajšnji Fokus [gre za film **Naše vsakodnevno življenje** (Naša svakodnevna priča, 2015) režiserke Ines Tanović, op. avt.]. Drugim okolje res ni bilo naklonjeno, a še vedno vztrajajo. Kljub temu da živimo v zelo nemirnih časih in da kultura

v naših državah pravzaprav izginja, se borijo še naprej, in ustanovile smo tudi režisersko združenje, ki ga vodi naša najbolj znana filmska ustvarjalka, Jasmila Žbanić.

V Sloveniji je od osamosvojitve naprej igran celovečerni film, za katerega bi dobile javna sredstva, uspelo posneti le šestim režiserkam. Stališče SFC v zvezi s tem je, da denarja ne podeljujejo glede na spol, temveč glede na kakovost projekta (ne glede na to, da je definicija »kakovosti« vedno v rokah obstega, ki ima moč, in da denimo obstajajo »kvote« za financiranje filmov režiserjev nacionalnih manjšin ali za režijske prvence).

Zakaj je torej toliko slabih filmov, ki so jih posneli moški? Mislim, da bi za problematiko spola zares morali poskrbeti. Tudi nekatere ženske uporabljajo argument, da je pomembna nadarjenost, ne pa spol. In seveda je – to je osnova, a tudi na spol moramo pomisliti. Očitno se moramo režiserke boriti bolj kot moški kolegi, saj nimamo toliko priložnosti, kot jih imajo oni. Ženske morajo narediti veliko boljši film kot moški, da bi jim bile postavljene ob bok. Zato mislim, da bi to morali spremeniti. Sem članica mednarodne organizacije EWA, ki skuša promovirati ženske režiserke in naše delo, med nami ustvarjati mrežo, kar je tudi pomembno, in ozaveščati druge ženske o tem, kako pomembno je, da se borimo za svoje



Mostovi Sarajeva

pravice in za enakost. Včasih ženske o teh stvareh same ne želijo govoriti. Jaz pa pravim, spregovorimo! Pomembno je! Če sta v izboru dvajsetih filmov le dva taka, ki sta ju posneli ženski, pogledjmo, zakaj je tako. Poskusimo opogumiti, saj ženske to še vedno potrebujejo. Morda se čez deset let temu ne bo treba več posvečati, zdaj pa se zagotovo še moramo.

Nekoč ste dejali, da ste na tej mednarodni ravni trenutno edina delujoča režiserka na svetu, ki se zakriva. Opazite v trenutnem političnem vzdušju občutno večji pritisk na muslimanke, še posebej tiste, ki se zakrivajo?

Mislim, da so časi, v katerih živimo, zelo nemirni za vse. Sprašujem se, kako bi gledala na muslimane, če ne bi bila muslimanka, če ne bi bila ženska, ki se zakriva. Če bi črpala samo iz medijev in načina, kako so tam predstavljeni, bi se jih najbrž zelo bala. Tam namreč vidimo samo, kako slabi ljudje so, da so radikalni, da so teroristi, da hočejo druge ljudi prisiliti v islam, da hočejo, da so ženske zakrite, in tako dalje. Seveda dejanskost ni takšna, a to vem jaz, ljudje, ki niso muslimani ali nimajo muslimanskih sorodnikov, pa ne nujno. Kot muslimanka si radikalizacije ne želim, tudi jaz se ne bi počutila dobro v takšnem okolju. Zato moramo ustvariti prostor za diskusijo. Mislim, da v tem smislu ne bi smeli tako zaupati množičnim medijem, ampak raje spoznavati ljudi, o njih snemati filme. Neka Nizozemka mi je rekla, da je pri

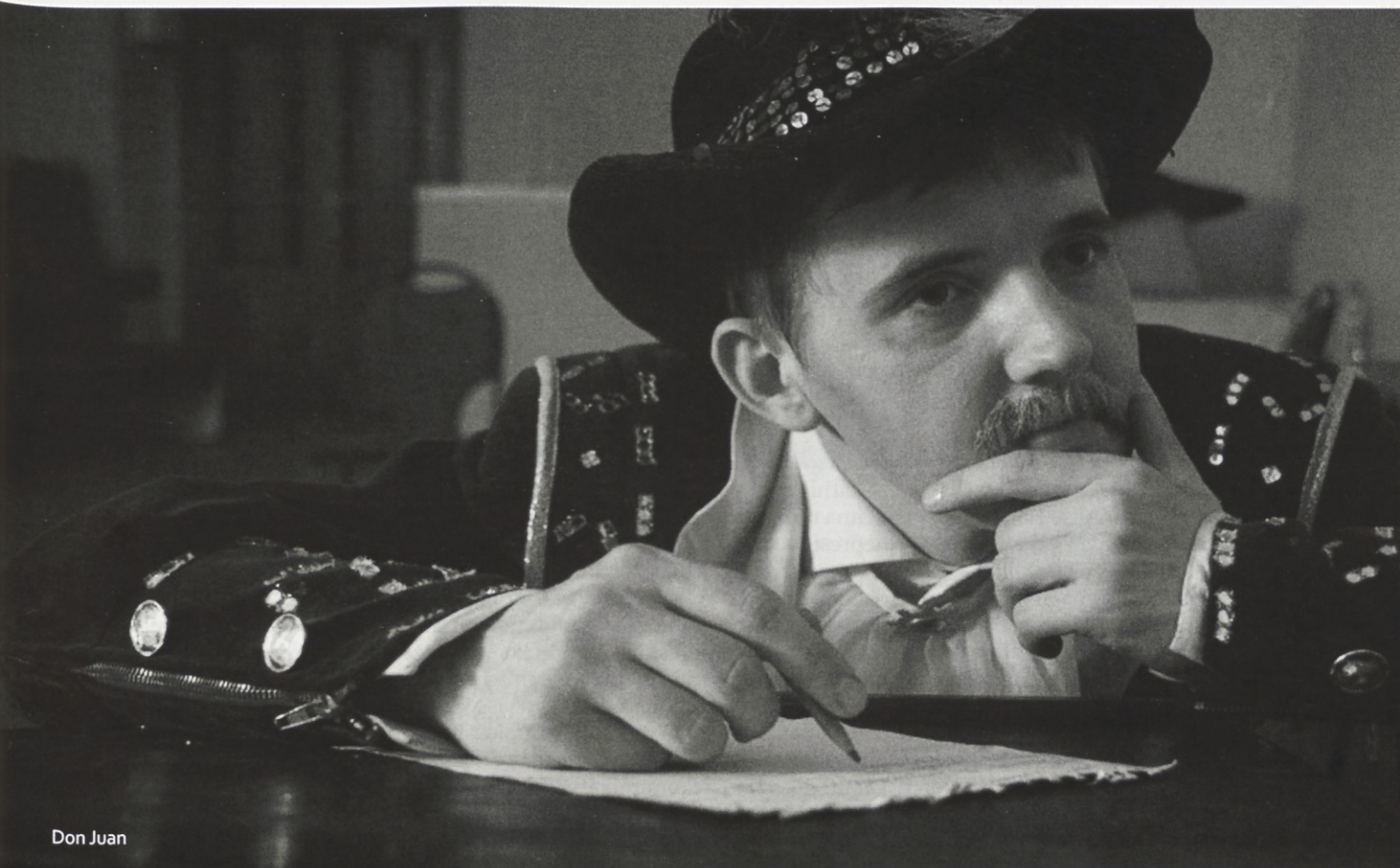
njih več zakritih žensk kot v Bosni, zato ji ta diskusija ne prinaša ničesar novega. Rekla sem, že, a koliko jih poznate osebno? Izkazalo se je, da nobene. Ravno v tem je težava. Ne gre za to, ali je zakritih žensk več ali manj, težava je v tem, da nobene ne poznate, ker to pomeni, da so islamske in neislamske skupnosti ločene druga od druge in se med seboj ne povezujejo. Muslimani se čutijo napadene in v nevarnosti, zato se vse bolj zapirajo vase, z vidika zunanjega opazovalca pa so agresivni. Mislim, da sta oba pristopa napačna. Skrajni čas je, da naredimo nekaj podobnega kot pred petdesetimi leti in se drug drugemu odpremo ter začnemo dialog. Bojisi se le tistega, česar ne poznaš. V Bosni, na primer, so napetosti tudi med različnimi narodi. Otroci mlajših generacij sploh nikoli ne spoznajo nekoga, ki bi pripadal drugi narodnosti. Takšen otrok si predstavlja vse mogoče: Srbi so grozni, Hrvati so grozni, Bosanci so grozni. Šele ko ima takšen otrok priložnost spoznati bodisi bosanskega ali muslimanskega, bodisi srbskega ali hrvaškega otroka, bo videl, da niso vsi nori, saj njegov prijatelj ni tak. Tako lahko spremenimo stvari. Upam na najboljše, na še več dogodkov, kakršen je Cottbus, ki odpirajo možnosti za napredek. Delati moramo majhne korake, pa bomo dosegli veliko.

Prevladujoč politični diskurz, ki se običajno ne meni posebej za pravice žensk, si danes daje veliko opraviti s tem, da jih islam zatira.

Ja, in mislim, da večina ljudi, ko me vidi, misli, da zatirajo tudi mene. Vidijo žensko, ki nosi ruto, in mislijo, da so me najbrž prisilili ali mi plačali, ali vsaj, da moram biti neumna, da jo nosim, da sem morda preživela nekakšno travmo. Smešno je, saj sem to storila, čeprav se moja družina in moj mož s tem niso strinjali. Rekla sem: ne morete me prisiliti, da bi nosila ruto, ne morete pa me niti prisiliti, da je ne bi nosila. To je moja odločitev, želim jo nositi. Moja ruta je zame čisti feminizem, bila je moja pravica, četudi sem imela zaradi nje veliko težav s svojimi starši, leta in leta je niso mogli sprejeti. Tudi moj mož ni bil zadovoljen. Trajalo je nekaj let, preden so se navadili.

Dejstvo je, da moramo glede tega slišati tudi drugo stran in ponovno premisliti feminizem in pravice žensk. Tudi to je namreč postalo ideologija, četudi »demokratična«. Če vidim film, ki muslimane pokaže zgolj kot zatiralce, se mi to zdi ideološko, saj stvari, ki dejansko niso vselej takšne, prikazuje v okviru določenega diskurza. Upam, da bomo zahodni odnos do zakrivanja premislili še enkrat in v njem skušali prepoznati tiste dele, ki so ideološki. Ker ni tako preprosto, kot se zdi. Ni »edino prav«, če si proti religiji. Danes je denimo novi ateizem³ postal zelo razširjen, enačijo ga z blagostanjem, z odprto miselnostjo. V resnici pa gre ravno tako za ideologijo. Pozabljam, da moramo poiskati način, kako živeti skupaj, da moramo spoštovati našo različnost. Postajamo vse bolj radikalni – čedalje težje je sprejeti dejstvo, da nekdo misli drugače od nas, da ima drugačen pogled na neko problematiko. To je zelo žalostno, predvsem pa ima lahko tragične posledice.

³ Gre za reduktivno in zelo selektivno kritiko religije – predvsem islama, ki se je pot pretvezo empirizma razširila po zaslugi t. i. »vojne proti terorju« in je po mnenju nekaterih pravzaprav intelektualno orodje imperialistične geopolitike. Njegovi najslavnejši zagovorniki, Christopher Hitchens, Sam Harris in Richard Dawkins, se v marsikaterem pogledu celo odkrito strinjajo z evropskimi neofašističnimi gibanji, denimo glede prislilnega omejevanja rodnosti evropskih muslimanov.



Don Juan

festivali

Simon Popek

Mednarodni festival dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA)
18.–29. november

Amsterdamska razstava filmskega dokumentarca

Z mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA) sem se lani pozno jeseni vrnil četrtič – in četrtič so bili občutki enaki: največja razstava filmskega dokumentarca na svetu lahko ponudi veliko dobrih filmov ... če si jih sposoben detektirati. Generalna linija organizatorjev namreč ostaja »komunikativen« dokumentarec (»komercialen« bi bila prehuda stigma), ki se loteva »perečih tematik sodobne družbe«. To v praksi nemalokrat pomeni množico pretencioznih filmov, ki s cenanim pristopom in hitro produkcijsko organizacijo svetu prodajajo instantne mnenjske

izdelke ali (kar je še huje) komične variacije na vseprisotni problemski trend. IDFA tovrstno linijo blaži z nekaterimi vzporednimi programi, na primer retrospektivami, predvsem pa s tekmovalnimi študentskimi filmi ter nedavno ustanovljeno sekcijo Paradoxs, kjer mesto najdejo drznejše, celo eksperimentalne oblike dokumentarca. A pojdemo k programu.

Med najboljšimi filmi festivala je bil **Flotel Europa** (2015) režiserja Vladimira Tomića, neke vrste »časovno odtujeni« video dnevnik, kolaž spominov, ki se naslanjajo na

vhs posnetke, danes, s skoraj četrstoletne distance, sprane, tresoč, zamegljene, polne t. i. drop-outov. Kot takšni seveda nehoti ilustrirajo nezanesljivost spomina na balkansko vojno z začetka devetdesetih let, ko je Tomić kot desetletni deček s starejšim bratom in mamo zapustil Bosno ter se preselil na Dansko. Tam so jih začasno namestili v begunskem centru Flotel Europa, plavajočem hotelu v kopenhagenskem pristanišču, kjer so si begunci iz razpadajoče Jugoslavije v komaj sprejemljivih bivalnih razmerah hitro ustvarili malo etnično skupnost. Flotel Europa je nehoti znova postal

Jugoslavija v malem, kjer so se med neskončnim čakanjem na razrešitev statusa in tragičnimi novicami iz domovine znova porajala trenja. V tem kontekstu ima Tomičev film dvojno vlogo; po eni strani je dokument časa, po drugi pa AV *bildungsroman*, saj je režiser-deček v tem vse bolj surrealnem okolju doživel obdobje iniciacije; prvič je poskusil alkohol, se spoznal z rokenrolom in se zaljubil v mladenko, ki je kljub bližini in sramežljivim poskusom osvajanja vseskozi ostajala nedosegljiva.

Še en primer dnevniškega dokumentarca iz vojnega območja je *Alisa in Warland* (2015) soavtoric Ljubove Durakove in Alise Kovalenko. Slednja v filmu nastopa v prvi osebi, le da se pri Alisi čudežna dežela spremeni v deželo nasilja in smrti. Alisa Kovalenko je mlada, idealistična in precej nora lepotica iz Ukrajine, ki si je v času ukrajinsko-ruskih konfliktov na vzhodu države izbrala formo video dnevnika s tamkajšnjih bojišč. Medtem ko ljubimka s francoskim poročevalcem Stephanom, postaja v svojem gverilsko »poročevalskem« početju (s čelado in neprebojnim jopičem, občasno celo s puško v roki) tudi sama vse bolj drzna, do te mere, da se ljubimec sprašuje o prihodnosti njunega razmerja. Avtorici ne razkrijeta natančno, kaj Aliso žene v napol samomorilске akcije; iz njenih reakcij je razvidno, da gre za patriotko,

ki ji (za razliko od mnogih mladih na zahodu Ukrajine, kot razkrije pogovor z znancom v neki diskoteki) ni vseeno za domovino in ki bi rada prikazala avtentične razmere na bojiščih, kjer se borijo nedolžni, morda naivni, a srčni mladeniči.

Iz slovanskega dela Evrope prihaja še en izvrsten dokumentarec: *Don Juan* (2016), finsko-švedska koprodukcija poljskega režiserja Jerzyja Sladkowskega, je bil zamišljen kot kritika ruskega psihiatričnega sistema, nastalo pa je mnogo več, intimni portret 22-letnega Olega in njegovega razmerja s svetom, predvsem s pretirano zaščitniško in pokroviteljsko mamo, ki ima tudi sama psihične težave, saj neprestano pada v paroksizme in v vsem pretirava. Olegu so že v mladosti diagnosticirali avtizem, čeprav režiser Sladkowski meni, da je diagnoza napačna in da gre v resnici za globoko ukoreninjeno travmo, ki Olega spremlja od otroštva, ko ju je z mamo zapustil oče. Kakor koli, mama meni, da se mora sin osamosvojiti in najti dekle, kar pri kronično nekomunikativnem in vase zaprtem Olegu ne bo lahko delo. Z zdravnikom iščejo alternativne načine pomoči, nazadnje se za najbolj učinkovito metodo socializacije izkažejo vaje v gledališki skupini, kjer se Oleg, obkrožen z dekletmi, pripravlja za vlogo Don Juana. Gre za tip rahlo manipulativne, a duhovite in pod črto

vendarle iskrene dokumentaristike, ki s komunikativnim pristopom razoroži gledalca.

Medtem ko je Lampedusa, italijanski otoček, 110 kilometrov oddaljen od afriške obale, zaradi beguncev in tragičnih človeških nesreč v bližini skoraj neprestano medijska atrakcija, se nihče v resnici ne ukvarja s tamkajšnjimi prebivalci, maloštevilno skupnostjo, ki je odrezana in največkrat pozabljena s strani domovine in političnih odločevalcev. *Lampedusa in Winter* (2015) Jakoba Brossmanna, portret te skupnosti, se seveda ne more izogniti neprestanim prihodom beguncev, toda v prvem planu so vendarle domačini, predvsem ribiči, ki po nesreči pogorelega trajekta, edine vsakodnevne povezave s Sicilijo, ostanejo brez možnosti prodaje ulova. Apeli županju po pomoči ne zaležejo, sledi stavka in ogorčene reakcije ostalih prebivalcev. V mrzlih in vetrovnih zimskih mesecih se zdijo begunci prepuščeni sami sebi, saj imajo domačini dovolj lastnih preglavic. To je lepo zasnovan in trezno realiziran dokumentarec o spremljajočih pojavih človeške tragedije.

Drugi potret majhne skupnosti v obsedenem stanju je *Welcome to Leith* (2015), film Michaela Beacha Nicholasa in Christopherja Walkerja, ki se s kamero znajdetja v Leithu, mestecu s 24 (!) prebivalci v Severni Dakoti. Šlo je za mirno, tesno stkanu družinsko skupnost ..., dokler se tja ni preselil Craig Cobb, postarani, na videz rahlo ekscentrični nemarnež, za katerega se je postopoma izkazalo, da je eden najbolj notoričnih ameriških neonacistov. Cobbovi naklepi so se hitro razjasnili, z nakupom poceni zemljišč v Leithu in s priseljevanjem ideoloških somišljenikov je nameraval podeželsko idilo spremeniti v center belega suprematizma, še več, dobiti je želel večino v mestnem svetu in prevzeti oblast! Lokalna skupnost iz sosednjih mest se je organizirala in pričela protestirati, toda Cobb in vse številčnejši oboroženi črnosrajčniki v Lethu so bili zaščiteni z ustavo in prvim amandmajem, kar pa ni preprečilo vse večjih trenj med prišleki in domačini, ki so se nenadoma znašli v nočni mori.





To je situacija, o kateri verjetno sanja vsak dokumentarist, mešanica teatra absurda in tragikomedije, pomešana s politično eksplozivnim konfliktom. Škoda, da avtorja v drugi polovici, ko meščanom uspe doseči Cobbovo aretacijo in sestaviti obtožbo, iz intrigantnega dokumentarca prestopita v polje novinarskega prispevka, toda *Welcome to Leith* je še vedno izjemno poučna šola o pasteh liberalne neodločnosti, demokracije in političnih prioritet. Nazadnje namreč izvemo, da so ZDA po 11. septembru popolnoma zanemarile nadzor nad neonacističnim podzemljem in se v celoti osredotočile na islam.


O drugačne vrste kolonializmu, tistemu klasičnemu, govori **France is Our Mother Country** (2015) slovitega kamboškega režiserja Rithyja Panha. Avtor, ki se je vso kariero ukvarjal s polji smrti oziroma opustošenjem Rdečih Kmerov, je s premontiranjem francoskih propagandnih filmov in rearanžiranjem »nemih« eksplikativnih kartic sestavil alternativno zgodovino Kambodže v času skoraj stoletne francoske kolonizacije (1865–1953). Posnetki in komentarji so zgovorni; Francozi so v imenu »prijateljskih namenov«, pa seveda svobode, enakosti in bratstva, plenili kamboška naravna bogastva, uničevali lokalno kulturo in civilizacijo, ob tem pa z gibljivimi slikami propagirali svojo na videz altruistično misijo, po kateri so domačine civilizirali, jih opismenjevali in industrializirali. Film je v celoti

»nem«, gledalec si sliko hipokrizije te propagande ustvarja s pomočjo Panhove asociativne montaže, ki spominja na sorodno igrive postopke kakšnega Marcela Ophülsa. V prvi osebi se Panh – znova preko kartic – oglasi šele v sklepnem delu, ki popisuje vojno za neodvisnost in ko »sinove Francije« poziva, naj odprejo oči.

Da na tem svetu ni vse črno in depresivno, pokaže **Garage 2.0** (2015), nizozemski film Catherine van Campen, duhovita in obenem krvavo realistična odslíkava razmer v sodobni, s krizo zaznamovani realnosti v panogi prodaje, konkretno avtomobilski industriji, ki je recesija kot mnogih drugih ni obšla. Režiserka se je s kamero odpravila v giganta nizozemske prodaje avtomobilov, družinsko podjetje, ki je v skoraj polstoletni zgodovini zraslo v regionalnega velikana. V tem okolju spoznamo vse vidike posla, pomembnost stroke in še večjo pomembnost dobrega vtisa, prijaznosti in učinkovitosti. Direktor podjetja ima individualne motivacijske pogovore z zaposlenimi; v prijateljskem ozračju jih skuša motivirati za drugačne prijeme, sodelavcem na primer brez dlake na jeziku pove, da so padli v rutino, drugim očita mrke poglede pri komunikaciji s strankami, tretje pošlje na plačani fitness, da bi popravili postavo ... *Garaža 2.0* je žlahten primer nizozemske dokumentarne šole, ki v resnem problemu prepozna komični

potencial in ga – brez banalizacije – relevantno izpelje.

Za konec naj omenim še **The Best of Enemies** (2015), film o legendarnih televizijskih debatah, ki sta jih leta 1968 ob republikanski in demokratski konvenciji pred predsedniškimi volitvami uprizarjala zakleta ideološka nasprotnika, konservativni William Buckley in liberalni, odkrito homoseksualni Gore Vidal. Vsi njuni verbalni konflikti so danes dosegljivi na YouTubu. No, v filmu Morgana Neville in Roberta Gordona gre za kontekstualizacijo vloge političnega komentatorstva, ki se je v šestdesetih letih – vključno s političnimi kampanjami – preselilo na tv-zaslone. In v tem smislu je bilo leto 1968 prelomno, saj je televizijska mreža ABC, tretja (in najmanj ugledna) v državi, postavila temelje za kričečo, konfliktno in nemalokrat irelevantno politično debato, ki se je ohranila do danes.



Nečimrnost

festivali
Katarina Majerhold

31. Festival LGBT-filma, 28. november – 5. december

Angeli s krili

Letošnji 31. festival LGBT-filma je bil kljub velikim finančnim rezom izjemno kakovosten, inspirativen in kakor vedno napreden v smislu promoviranja ljubezni, prijateljstva, sočutja in človekovih pravic ter človekovega dostojanstva, hkrati pa je znova odpiral zanimive in provokativne teme.

Ob gledanju dokumentarnega filma **Čez mavrico** (2014) režiserke Tare Fallaux nas je navdihnilo upanje, da se ljudje vse življenje razvijamo, učimo, veselimo, razširjamo naše horizonte in predvsem nikoli ne nehajo upati in verjeti v ljubezen, ki jo lahko najdemo v najbolj neverjetnih trenutkih (in) na najbolj neverjetnih krajih. Tako se je naslovna junakinja Lenny Wiggers po smrti matere, za katero je skrbela od svojega dvaindvajsetega leta odpravila na kolesarjenje po Novi Zelandiji, kjer je po naključju srečala žensko svojega

življenja ... in to prvič v življenju pri svojih 68 letih. Skupaj sta nadaljevali potovanje in preživeli nekaj izjemno lepih romantičnih tednov, ki so Lenny za vedno spremenili življenje: od takrat se udeležuje lezbičnih partyjev, gejevskih parad, počitnic na Lezbosu, hribolazi, udeležuje se lezbičnih delavnic ... Naj še povemo, da je bila v času snemanja dokumentarca stara nekaj čez 80 let – in še vedno je in ostaja enako vitalna, radovedna, učljiva in iskriva kakor v mladosti. To je film, ki govori o ljubezni, v katero nikoli ne nehajo verjeti, upati in zaupati.

Nadvse provokativen je dokumentarni film **Ali zvenim gejevsko?** (2014), v katerem se je režiser David Thorpe sploh prvič spraševal, ali lahko prepoznamo t. i. 'gejevski glas'? Tega se je lotil tako, da je spraševal znance in neznance, ali lahko prepoznamo spolno identiteto

in orientacijo zgolj glede na to, kako nekdo govori, katere besede uporablja in kakšen je njegov ton, ne da bi bili posebej pozorni na njegov videz (obleko) in obnašanje. Govorci so mu največkrat pritrdili, odgovori pa so ga spodbudili k vprašanju, ali naj bi si ljudje prizadevali za spremembo tona glasu, ki jih ne bi razkrival, in če da, zakaj naj bi to pravzaprav storili, predvsem komu na čast. Film je vsekakor zanimiv in inovativen, pa tudi informativen, razkriva tudi globlja sociološka in filozofska vprašanja, kako je vsaka identiteta sestavljena iz različnih identifikacijskih oblik.

Naslednji dokumentarni film, ki ga je vredno omeniti, je **Dobrodošli v tej hiši** (ZDA, 2015) režiserke Barbare Hammer. Ko je Hammerjeva predstavila enega od dveh najpomembnejših partnerskih odnosov Bishopove, in sicer s slavno

brazilsko arhitektko Loto de Macedo Soares, s katero je preživela burnih in strastnih 15 let, je Bishopova ob gradnji hiše Soaresove v eni svojih pesmi zapisala, da je lahko hiša kot neke vrste pesem oziroma metafora, ki spominja na odnos; vsebino in spreminjanje odnosa pa bi lahko primerjali z opremo v hiši. In tako nekako lahko gledamo zasnovo pričujočega filmskega dokumentarnega zapisa o slavni ameriški pesnici Elizabeth Bishop (1911–1979) in njenih partnerskih lezbičnih odnosih. Po Soaresovi je imela drug tak dolgoletni odnos s precej mlajšo Alice Methfessel, ki je bila med drugim tudi njena literarna agentka in asistentka. Film pa govori tudi o dolgoletnih prijateljstvih, na primer s pesnikom Robertom Lowellom, s katerim sta kreativno vplivala drug na drugega, in Lily Correa de Araújo. Dobrodošli v tej hiši je poučen dokumentarec o izjemnih ustvarjalnih, poetičnih dosežkih Bishopove (nagrajena je bila, med drugim, z ameriškim najvišjem pesniškim priznanjem), ljubezenskih, včasih tudi razdiralnih strasteh in občasni kreativni »maniji«, ki jim je bila Bishopova priča.

Če se odmaknemo od dokumentarnega žanra, si je bilo vredno ogledati film angleškega režiserja Petra Stricklanda **Burgundski vojvoda** (UK, 2014), v katerem imata Cynthia (Sidse Babbett Knudsen) in Evelyn (Chiara D'Anna) zapleten s/m odnos. Ta film je odlična metafora za resnično večplastnost in do neke mere protislovnost ljubezni, za poglobljeno razumevanje pa zahteva večkratno ogled. V filmu je vse estetsko, glavni junakinji, okolje, vse je tudi natančno odmerjeno, ponovljeno, preverjeno, nobena minuta ni neizkoriščena. Deluje kot urni mehanizem, vse je fizika, hkrati pa tudi glavni junakinji razumeta poanto fizike in znanstvenega delovanja »okolja«, saj sta akademsko podkovani. Kljub vsemu pa je intriganten odlomek, kjer se izkaže, da »gospodarica« sploh ni »gospodarica«, ampak igra omenjeno vlogo na željo »služkinje« Evelyn: »služkinja« uživa v mazohistični vlogi in to vzburja njo, ne pa »gospodarice«, ki jo pravzaprav ljubi. Ves njun odnos je spolna in erotična fantazija mazohistke, pri čemer se film ves čas zapleta v logični preobrate. Na začetku je razkritih



bolj malo čustev, vendar so ta zelo pretanjena, prefinjena, na koncu pa se film razvije v čustveno-čuten-eleganten, zelo lep, ljubeč ljubezenski odnos. Film je rahlo podoben **Grenkim solzam Petre von Kant** (Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1972, Rainer Werner Fassbinder), vendar je angleška izpeljava s/m odnosa med glavnima junakinjama bolj izdelana in veliko jasneje pokaže, da na obeh straneh obstaja določena vrsta odpovedovanja, žrtvovanja in ritualizirano igranje vlog; glede na določeno dejanje se lahko vloge tudi spremenijo, vendar iskrena ljubezen med glavnima junakinjama ves čas o(b)staja.

Ko preberemo naslov filma **Nečimrnost** (2015) v režiji Lionela Baierja, si predstavljamo temo o snobističnem odnosu kakšnega bogatega gejevskega para, vendar smo nemalo presenečeni, ko izvemo, da film prikazuje temo smrti in umiranja oziroma evtanazije. Generacija *baby boom* je imela mnogo večje možnosti svobodnega odločanja kot katerakoli druga – o spolni orientaciji, kontracepciji, splavu –, danes pa si njeni pripadniki želijo odločati tudi, kako bodo umrli. David Miller (Patrick Lapp), priletni gej, zbolil za rakom. Odloči se, da bo umiranje skrajšal na način evtanazije prek društva hospic: za sklepno dejanje svojega življenja oziroma smrti si, nenavadno, izbere hotelsko sobo, za zadnjega spremljevalca na svoji poti pa ne izbere člana svoje biološke družine, ampak Esperanzo (Maura) iz t. i. hospica in fanta (vzhodnoevropskega prostitutu) iz sosednje hotelske sobe. Človeška smrt v tem primeru razkriva, kako je človeško življenje usodno

ranljivo, samotno in razkrivajoče, in to v najpomembnejšem trenutku človekovega življenja, bodisi njegovega rojstva in, v tem primeru, smrti. Film **Nečimrnost** se zdi kot neke vrste ples med pesimizmom in optimizmom, med katerim se prepleta rdeča nit humorja.

Filmski prvenec režiserja Maximiliana Molla **Aya Arcos** (2014) je zanimiva mešanica erotike, ki predvsem preizprašuje odnos med intelektualnostjo in erotiko. Edu (Cesar Augusto) je pisatelj in intelektualec. Znajde se sredi kreativne krize, ki jo želi prebroditi ob srečanju z mladim prostitutom Fabiom (Daniel Passi), v katerega se nepričakovano strastno zaljubi. Med njima se razvije ne le velika strast, ampak tudi čustvena navezanost, ki se sprevrže v neke vrste ljubezenski odnos, poln izzivov in dilem, zlasti zato, ker se izkaže, da je Fabio morda okužen z virusom HIV. V filmu se srečujemo z nasprotji med ljubeznijo in nežnostjo ter golo seksualnostjo, med divjo strastnostjo in hkrati varnostjo pri seksu, med željo po čustveni ljubezenski navezanosti in svobodi ter celo prodajanjem za seks in protektivnostjo pred tem.

Skratka, na letošnjem festivalu smo videli kar nekaj filmov, ki so nam razkrili različne, večplastne in včasih protislovne teme, s katerimi se srečujejo lezbijke in geji v vsakodnevnem ljubezenskem, partnerskem in profesionalnem življenju. Osvežujoče pa je, da so letošnji filmi končno osvobojeni (prevelike) tragike in usmerjeni predvsem v upanje ljubezni, sočutja in prijateljstva.



Nobody Beats The Drum - Let It Go

festivali
Petra Meterc 12. Mednarodni festival animiranega filma Animateka,
7. – 13. december 2015

Poročilo z Animateke: žirantsko in dokumentarno

Žanrskost in festivalsko vzdušje, pa obilica gostov in posledično druženje animiranih misli, so med 7. in 13. decembrom že dvanajstič po vrsti oživili platna in živahno posegli v decembrsko meglo. In če je bilo lanskoletno vzdušje prepredeno z ljubkimi japonskimi bitjeci Akinorija Oishija, se je tokrat z umetnikom Rostom preselilo v sfero fantazem, temačnosti in rokenrola, začenši z otvoritvijo njegovih avdiovizualnih kreacij v kletnih prostorih Moderne galerije dan pred začetkom festivala. V pričujočem poročilu se bomo posvetili dvema širšima izsekoma festivala; sklopu žirantskih filmov ter retrospektivi animiranih dokumentarcev.

Rosto, nizozemski umetnik, lastnik in ustanovitelj studia Rosto A.D., deluje v miljeju neodvisnega kratkega

filma, svojo umetniško pot pa je začel z zdaj že kulturnim internetnim grafičnim romanom v nadaljevanjih *Mind my gap*, ki je nastajal med letoma 1998 in 2014 (skupaj obsega 26 epizod). Iz omenjenega projekta so izšli tudi animirani spin-offi, zbrani v trilogiji **Anglobilly Feverson** (2002), **Beheaded** (2000) ter **Jona/Tomberry** (2005). Anglobilly Feverson v stilu nadrealističnega filma ceste v kombinaciji animacije in žive akcije premišljuje o disfunkcijah časa in prostora, *Beheaded* je neprizanesljiva mora o rezanju glav, *Jona/Tomberry* pa v podobno morasti atmosferi prehajanja sanjskih svetov ob refleksijah in sekvenčnih ponavljanjih raziskuje meje med realnostjo, blodnjami ter projekcijami. Povezane so tudi animacije, in sicer z glasbo Rostovega

virtualnega benda demonskih, večno mladih članov Thee Wreckers. Takšne so glasbene animacije **No place like home** (2008), v katerem Rosto načena temo preobrazb jazov, pa **Lonely Bones** (2013), ki pobere nadaljevanje prejšnje animacije in je, tako pravi sam, halucinatorna izkušnja, namenjena različnim interpretacijam, kot bi to počeli z lastnimi sanjami. Rosto v svoje tako 3D kot 2D animacije vpeljuje različne tehnike, pogosto pa vanje vmeša živo akcijo, v kateri nemalokrat nastopa tudi sam, ujet v lastnih zgodbah. Na Animateki je bilo moč videti tudi njegov najbolj ambiciozen projekt – čudovito polurno animacijo **Pošast iz Nixa** (*The Monster of Nix*, 2011), ki je za razliko od ostalih namenjena tudi otroški publikli. V maniri glasbene pravljice predstavlja izkrivljen svet posameznika proti pošasti; za produkcijo je potreboval

kar 6 let, med drugimi pa je svoj glas filmu posodil celo Tom Waits(!).

Če se zadržimo pri temačni strani animacije, omenimo žiranta Roberta Morgana, angleškega animatorja, ki prek stop-motiona in žive akcije svoje delo usmerja v možnosti fizičnih transformacij, njegove pripovedi pa ves čas nihajo med morbidnim in grotesknim. Lutke, ki jih za animacije ustvarja iz silikonske gume in voska, so frankensteinovsko bizarne, njihova telesa so deformirana in razpadajoča, lutkovni medij pa Morgan izrablja za priklic občutij nelagodja ob mejnih – živih, a ne povsem naravnih – gibanjih in tkivih, s čimer zaide v nekakšen »uncanny valley« animacije.

Poleg Rosta in Morgana so v žiriji tokrat posedali tudi Julie Roy (producentka Kanadskega nacionalnega filmskega sveta), Jean-Luc Slock (ustanovitelj belgijskega animacijskega studia Camera-etc) ter Anet ter Horst (članica programske ekipe Nizozemskega festivala animiranega filma HAFF), zato smo v žirantskih sklopih ugledali tudi stvaritve omenjenih produkcij oziroma festivala. Jean-Luc Slock je predstavil plodovita dela omenjenega studia, med katerimi so bila zaradi specifičnosti produkcije najbolj zanimiva kolektivna dela otrok ali odraslih (**Yoyove dogodivščine**, 2013, **Butoyi** 2013, **Reptile Smile**, 2013), nastala na različnih delavnicah; studio se namreč pogosto ukvarja z izobraževalnim in socialnim aspektom animacij.

Ob pregledu sodobnega nizozemskega filma so prevladovali 3D produkcije; denimo **Mute** (2013), izjemno svežega kolektiva Job, Joris & Marieke (njihovo najnovejšo animacijo **A Single Life** (2015), smo sicer lahko ugledali tudi v naboru »Cartoon d'Or«), v katerem simpatično javčasti tvori brez ust po naključju revolucionarno odkrijejo moč govora, ter utripajoče kalejdoskopski glasbeni video modernističnih oblik, v katerega prek ekrana vstopi pisarniški delavec, **Nobody beats the drum: Let it go** (2014) avtorjev Maxa Italiaanderja ter Levija Jacobsa.

Ob ogledu nabora sodobnih kanadskih animacij se je zazdelo, da ustanovitelj

Kanadskega nacionalnega filmskega sklada Norman McLaren še vedno navdihuje in prepričuje animatorje v uporabo raznovrstnega nabora neračunalniške animacije. Poleg gline, kolažev, svinčnika ter fotografij smo tako v omenjenem fokusu lahko videli tudi neverjetno *pinscreen* animacijo avtorice Michele Lemieux, ene redkih, ki je kos napornemu analognemu delu z edinim trenutno delujočim Alexeïeff-Parker *pinscreen* zaslonom z 240.000 kovinskimi iglami. Lemieux je v animacijo **Tu in veliki drugod** (2012) na meta-način spretno vpletla medij sam, saj je pripoved zgradila kot refleksijo posameznika, ki, vaje le enega sveta, odkriva druge mutirane prostore; ti se prelivajo drug v drugega, v zadnji sceni pa se kamera odmakne celo od *pinscreena* samega kot od nekakšnega samotnega vesolja, katerega osnovni delci so v tem primeru igle.

Osrednja tema retrospektive decembrske Animatete je bila žanrsko zasnovana in je vzela pod drobnogled vse popularnejši animirani dokumentarni film – tj. animacijo v dokumentarni vlogi. Glede na videno se zdi, da v omenjenem žanru animacija deluje kot pomoč ali celo nadgradnja pojasnjevalni vlogi dokumentarnega; pojasnjuje abstraktne ideje, ilustrira osebne misli in čustva, zapolni neposneto, zakrije identiteto, neredko slika osebne izkušnje avtorja samega ... Čar vseh pa je zagotovo dejstvo, da je ravno pri animaciji avtorska manipulacija dokumentarne resničnosti, običajno zakrita v režiserjevih posegih v posneto, tu še bolj očitna in gledalcu povsem na očeh. Dokumentarni animirani film tako zagotovo ni faktilno slikanje realij, ampak predvsem raznovrstno preslikavanje subjektivnih resničnosti v različne medije in formate.

Omenjeni fokus se je začel z retrospektivo Bastiena Duboisa, francoskega avtorja, ki v svojem delu prek rotoskopije oživilja lastne skicirke s potovanj: najprej je to storil po potovanju na Madagaskar, nato pa je ustvarjal serijo tovrstnih dnevniških poročil pod naslovom **Obrazi s poti** (2013). Marie-Josée Saint-Pierre za razliko od Duboisa vztraja pri 2D sredstvih, ki jih prepleta z video

posnetki. Med njenimi deli so tako vizualni eseji-portreti (**McLarnovi negativni**, 2006, **Projekt Sapporo**, 2010, **Jutra**, 2014) kot tudi ovekovne lastne izkušnje materinstva (**Prehodi**, 2008, **Femelles**, 2012). Ob avtorskih retrospektivah se je Animateta ob fokusu povezala tudi s festivalom DOK Leipzig, ki, zanimivo, že zadnjih 15 let v programu DOK Leipzig predstavlja prav animirane dokumentarne filme.

Ob kratkih animiranih filmih sta se v retrospektivi odvrtela tudi dva celovečerna animirana dokumentarca. Poleg navezave »umetniškega« razuma z »znanstvenim« v pogovoru Michela Gondryja z Noamom Chomskim s spremnimi živobarvnimi kracarjami, ki delujejo kot ilustrirane pojasnitve misli obeh posameznikov (**Ali je veliki človek srečen**, 2013), je veliko pozornosti pritegnil tudi animirani dokumentarec – portret **Čarobna gora** (2015) romunske animatorke Ance Damian (prvi v »junaški« trilogiji, ki se ji avtorica posveča, **Crulic – Potovanje na drugi svet**, 2011, je bil na Animateti prikazan leta 2012). Avtorica je tudi tokrat v ospredje postavila posameznika z nenavadno življenjsko potjo: Adama Jacka Winklerja, poljskega alpinista, slikarja, predvsem pa aktivista in antikomunista. Winkler, ki se je iz Poljske zaradi komunistične oblasti preselil v Pariz, je v osemdesetih v svoji romantično donkihотовski želji po spremembi sveta odpotoval v Afganistan, kjer se je v tamkajšnjih gorah pod poveljstvom Ahmada Shaha Massouda boril z muščahedini proti Sovjetom. **Čarobna gora** je animiran kolaž animacijskih tehnik ter Winklerjevih osebnih fotografij, skic ter posnetkov, ki je prepleten prek zamišljenega voice-over dialoga Adama z njegovo hčerko in je bil osnovan na njegovih dnevniških zapisih. Film uspe prek različnih tehnik, od skic, temper, 2D, 3D, izrezkov, plastelina in še česa prikazati enega od razlogov za animirani dokumentarec in raznovrstnost možnosti poustvarjanja zgodbe nekoga, ki ga ne moreš več posneti (Winkler je leta 2002 tragično preminil). Ravno tega pa se je ob snemanju poprej omenjenega dokumentarca namreč bal tudi Gondry, ki na začetku filma humorno omeni tesnobni pritisk ustvarjalne sle, da film posname, dokler je Chomsky še živ.



festivali

Tina Poglajen 12. Mednarodni festival animiranega filma Animateka,
7 – 13. december 2015

Animateka 2015: Spol, seksualnost in animirani film

Mednarodni festival animiranega filma Animateka svojemu občinstvu že nekaj let zapored nudi enega redkih filmskih programov v Sloveniji, ki je pozoren tudi na spol in seksualnost, poleg tega pa v svoj program redno vključuje animirane filme raznovrstnih ženskih ustvarjalk in filme, ki se ukvarjajo z družbeno realnostjo žensk. Gre za program, ki konsistentno nudi alternativen pogled na upodabljanje žensk v umetnosti, hkrati (vsaj v okviru lanske Animateke) pa prevprašuje tudi sam koncept spola (in z njim na videz neločljivo povezane seksualnosti). Filmi avtorjev in avtoric, predstavljeni na festivalu, se na edinstvene načine ukvarjajo predvsem s temami samo-določanja in samo-upodabljanja; in glede na to, da so bile (ženskemu) občinstvu do nedavnega na voljo le tiste animirane podobe, ki so si jih zamislili njihovi skoraj v večini moški ustvarjalci, si Animatekino pripoznanje in spodbujanje tovrstnega animiranega filma zagotovo zasluži omembo – zlasti v kontekstu širše kulturne krajine v Sloveniji, kjer med filmskimi ustvarjalci še vedno močno prevladujejo moški, problematika spola pa je največkrat odrinjena na rob.

Če je Laura Mulvey zapisala, da je objekt pogleda v klasičnem hollywoodskem filmu ženska, medtem ko je subjekt moški, je v tem smislu animirani film zaradi svojih alternativnih zmožnosti upodabljanja žensk in njihovih teles še posebej zanimiv medij. V mainstreamovskih animiranih filmih (spomnimo se denimo seksualizirane Jessice Rabbit iz **Who Framed Roger Rabbit**, 1988, žensk v animiranih filmih Texa Averyja, kot je **Red Hot Riding Hood**, 1943, ali celo deviške Disneyjeve **Sneguljčice**, 1937) smo vajeni določenega repertoarja vizualnih motivov, ki v animaciji navadno sporočajo ženskost¹, na zadnji Animateki pa smo videli, da filmi, ki te stereotipne motive pustijo daleč za seboj, ženska animirana telesa lahko uporabijo za lastno določanje ženskega in feminilnega. Ta dela običajno sploh

¹ Antonia Lant. »Women's Independent Cinema: The Case of Leeds Animation Workshop«. V: *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, 161–187.

niso politična v strogem smislu besede; za politično naredijo predvsem osebno. Največkrat namreč preprosto odsevajo ženska izkustva, vključno z odnosi med moškimi in ženskami, ki jih pogosto raziskujejo s humorjem, ta pa deluje kot sredstvo za opolnomočenje.

Latvijska animatorka Signe Baumane je ena najvidnejših ustvarjalk na svojem področju v zadnjih letih. Lani je Animateka predstavila njen prvi celovečerni tekmovalni film **Kamenje v mojih žepih** (*Rocks in my pockets*, 2014), o katerem smo ob tej priložnosti pisali tudi v *Ekranu*²; letos pa so njeni filmi – tokrat kratki – na Animateki spet našli prostor v polnočnem programu **Seks in erotika v animiranem filmu**. Prepoznavni stil animacije Signe Baumane bi sicer lahko umestili v kontekst širše latvijske (ali celo vzhodnoevropske³) animacije, ki jo prežemajo bogate vizualne metafore, motivi in vizualna simetrija, pa tudi igriv

² Ekran, januar-februar 2015.

³ Kot na primer v delih Yurija in Francesce Norstein ali Priita Pärna.

upor proti konvencionalnim pripovednim strategijam, vendar je morda še bolj bistveno, da ta slog avtorica uporabi tudi za odkrito sprejemanje ženske seksualnosti ter ustvarjanje feminističnih prostorov in erotičnih, čutnih krajin – trend, ki je to v latvijskem filmu postal prav po zaslugi Signe Baumane.

Za prepoznavnost animatorke v Sloveniji je odgovorna izključno Animateka (oziroma njen producent in distributer filma, Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta), slovi pa po svojih feminističnih provokacijah, ki skozi združevanje besednega in vizualnega humorja in eksplicitnih podob spodbujajo tradicionalne družbeno-spolne norme ter konzervativne poglede na seksualnost. Medtem ko je *Kamenje v mojih žepih* osebnoizpovedno avtobiografsko popotovanje skozi njeno mladost v konservativni Latviji in usodo njenih prednic, ki se iz primeža konvencionalnih vlog žena in mater niso mogle osvoboditi, so ženski liki v njenih kratkih filmih najpogosteje polnomočni, neapologetski in imajo sproščen, samozavesten odnos do svojih teles, delujejo proaktivno in svoja stališča jasno izražajo. Dvominutni film **Uvod v seks** (Teat Beat of Sex, 2008) tako na primer razišče širok spekter vprašanj, povezanih s seksom in seksualnostjo, denimo pluse in minuse velikih penisov, implikacije ne-nošenja perila in prednosti samozadovoljevanja. Ti filmi ponazarjajo režiserkin edinstven smisel za humor, ki temelji na vizualizaciji konceptov skozi besedne igre in metafore. Metaforo ali primeru pogosto ilustrira dobesedno – obdarjen moški, katerega penis protagonistka primerja z masleno bučo, je na primer narisana z masleno bučo, ki mu raste iz hlač. Prepoznavna simplistična, risankasta in brezkompromisno erotična estetika njenih filmov z neolepšano animacijo se upira ideji, da eksplicitna seksualna vsebina spada na področje moškega, hkrati pa postavlja pod vprašaj tudi animacijski kult popolnosti.

Izkušnja materinstva je iz povsem drugačnega izhodišča kot v filmu *Kamenje v mojih žepih* predstavljena v animiranih dokumentarjih Marie-Josée Saint-Pierre, a njeni filmi pravzaprav implicirajo nekaj podobnega, saj skušajo z definiranjem ali ponovnim definiranjem ženskega izkustva omajati tradicionalno sprejete

ideje o materinstvu kot ženski »naravni« vlogi. To v filmih, kot sta **Prehodi** (Passages, 2008) in **Femelles** (2012), z animiranim »dokumentarnim« pristopom (ki s privilegiranjem osebne izkušnje in osebnoizpovednosti zanika tudi klasično zamejenost pojma »dokumentarizma«) razišče predvsem institucionalni odnos do nosečnosti, poroda in materinstva v Kanadi. Pri tem avtorica skozi osebno izkušnjo problematizira dejstvo, da je ob porodu ženski pravica nad lastnim telesom v praktičnem smislu pravzaprav odvzeta in le-to (začasno) postane državna, skupna last; hkrati pa tematizira posledice za žensko identiteto, čustveno življenje in splošni občutek obvladovanja lastnega življenja, ki jih ima izguba nadzora nad lastnimi telesi, sploh v kontekstu zdravstva.

Letos je bil na festivalu ločen programski sklop posvečen celo preseganju spola v animiranem filmu. Gre za koncept, ki je v slovenskem kulturnem prostoru še vedno novost (seveda so »specializirani« dogodki, denimo Mesto žensk, s katerim sodeluje tudi Animateka, tu izvzeti). Predstavljeni filmi so vsak na svoj način dokazovali, da spol ni niti »družbeno«, niti »biološko« neizpodbitno določen; prav tako zveza med biološkim in družbenim spolom ter seksualnostjo ni jasna in nedvoumna. Odličen primer je bizarni **Ziegenort** poljskega animatorja Tomasza Popakula (2013): z vizualno metaforo dečka – ribe, ki se v svoji vasi ne znajde najbolje, pronicljivo ponazori prisilno prilagajanje na binarnost spola, ki na posameznika in posameznico prav lahko deluje reduktivno. V okviru popkulturne spolne binarnosti subverzivno deluje tudi **Lady of the Night** (2014, Laurent Boileau), ki vizualno spominja predvsem na klasične Disneyjeve filme, kot so **Pepelka** (Cinderella, 1950, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske), **Trnuljčica** (Sleeping Beauty, 1959, Clyde Geronimi), **Lepotica in zver** (Beauty and the Beast, 1991, Gary Trousdale, Kirk Wise) in podobni. Pri tem dobro znane motive in sloge – idealizirana, pravljicična pokrajina, razkošna palača, feminilne ženske ozkih udov in pasov ter moški s pretirano širokimi rameni in čeljustmi – uporabi, da pove povsem nekonvencionalno zgodbo, ki v okviru omenjenega vizualnega konteksta ustvarja disonančen učinek: visok, možat moški, ki je videti kot kraljevič iz omenjenih

Disneyjevih filmov, sleče vojaško uniformo in nadene žensko večerno obleko, se spominja poljubov drugega moškega in nazadnje na balkonu svoje palače – kot so pred njim na malih in velikih zaslonih počele številne princeze – svoje hrepenenje ubesedi v pesmi.

Vključevanje (animiranih) filmskih del, ki privilegirajo ženske glasove in ustvarjajo heterogene in raznovrstne pomene, je pomembno zaradi več razlogov: po eni strani taki programi ženskim gledalkam nudijo nove oblike užitka ob gledanju, saj ti filmi gledalce za spremembo pogosto naslavljajo kot ženske (kakor večina mainstreamovskih filmov gledalce naslavlja kot moške), ne glede na njihov dejanski spol; poleg tega z izpodiranjem in predrugačenjem klasičnih konceptov umetnika-ustvarjalca za kamero, (moškega) pogleda in filmskega teksta, ki je vir pomena in ga hkrati določa, soustvarjajo novo podobo in vlogo (animiranega) filma kot družbene tehnologije. Pri tem je še posebej pomembno, da ni dovolj, da je v programu zgolj en feminističen ali »ženski« film ali celo programski sklop (prepričana sem, da med kritičarkami nisem edina, ki se pogosto počuti prisiljena zagovarjati delo ženske avtorice zgolj zato, ker je edino, ki ga je v množici moških naredila ženska, medtem ko bi si želela tudi takšna dela obravnavati enako kritično kot druge); niti niso dovolj mainstreamovski »feministični« filmi, ki feminizem ublažijo in ga naredijo varnega in neogrožajočega, se neenakosti lotevajo le površinsko, struktur spola in načinov, ki jih reproducira tudi sam filmski medij, pa ne naslavljajo. »Ženskih« in feminističnih glasov mora biti (kot drugih) veliko in ti morajo biti raznovrstni; tovrstna ustvarjalnost kljub subalternosti svojega izhodišča ne sme biti obojena na le eno nišo, ki bi bila na voljo do zapolnitve – temveč mora najti trajno in kontinuirano umestitev v rednih programih (ker se le tako lahko razvije zdrav dialog med občinstvom, umetnostjo in konec koncev njeno kritiko) in tako podobo filma ter z njim povezanega dogajanja soustvarjati in spreminjati tudi na splošno. Kot kaže, Animateki to odlično uspeva – tako v kontekstu domače kot tudi tuje filmske krajine.



portret
Vlado Škafar

Pozna pomlad

Ob smrti Ozujeve muze Setsuko Hara

Čeprav iz davnih časov in oddaljene dežele, je podoba japonske filmske igralkice Setsuko Hara še danes ena najbolj prepoznavnih ikon filmske umetnosti. Razlog je precej banalen: na vsakoletnih seznamih najboljših filmov vseh časov se vselej znajde tudi Ozujevo **Potovanje v Tokio** (Tokyo monogatari, 1953).

Na Japonskem je bila več od igralkice in filmske zvezde, imela je in še ima status božanstva, nedotakljivega in nedotaknjene bitja, ki presega parametre resničnosti (imenovali so jo na primer večna devica, v epskem spektaklu o rojstvu šintoizma in Japonske, **Nippon tanjo** Hiroshija

Inagakija, pa je bila boginja sonca). Bila je emanacija ženskega ideala nove, povojne Japonske, v kateri sobivajo tradicionalne vrednote in vizije sodobnega sveta.

Pod filmske luči je stopila s komaj petnajstimi leti, najbrž po posredovanju moža starejše sestre, ki je kot mlad režiser

služboval v filmskem studiu Nikkatsu, enem od šestih stebrov Japonske filmske industrije. Vendar to petnajstletno bitje ni bilo dekletce, videti je bila in delovala je že čisto dorasla in takoj dobila prave ženske vloge. Leta 1936 jo je v glavno žensko vlogo postavil izjemno nadarjen in plodovit mladi režiser Sadao Yamanaka, danes precej neznan, saj so ostali ohranjeni samo trije od njegovih šestindvajsetih filmov, ki jih je posnel v pičlih sedmih letih svoje kratke filmske poti; prekinila jo je smrt po hudi črevesni bolezni na službenju vojske v okupirani Mandžuriji. Film **Kochiyama Soshun** (1936), ki je zunaj Japonske znan pod mednarodnim angleškim imenom **Priest of Darkness**, je filmska priredba klasične kabuki drame in je zanimiv kot dober primer ključnega prehodnega obdobja v japonskem filmu, ki se je pod vplivom nad Hollywoodom navdušenih japonskih mladeničev, med katerimi je bil tudi Yasujiro Ozu, odmikal od tradicionalnega japonskega gledališča in drame k bolj sodobnemu in predvsem značilno filmskemu izrazu. Novi obrazi, manj obremenjeni z japonsko uprizoritveno tradicijo, so dobili veliko priložnost, in eden izmed njih, ki je že sam v sebi združeval oboje, je bil tisti Setsuko Hara. V svoji prvi večji vlogi je upodobila mlado ženo, ki jo malopridneži skrivajo kot pravi zaklad. Filmsko in resnično življenje Setsuko Hara sta se pogosto nenavadno prekrivala in tako je bilo že na začetku, bila je skriti zaklad, ki je kmalu postal nacionalno blago.

Neverjetni začetek njene filmske poti, na katero je stopila zato, da bi pomagala preživljati številčno družino, ne pa ker bi želela postati igralka, je že naslednje leto dobil še bolj neverjetno nadaljevanje: na snemanju filma *Mansakuja Itamija* je padla v oči gostujočemu nemškemu režiserju Arnoldu Fancku, takrat razvpitemu mojstru priljubljenih gorskih spektakelskih dram in domoljubnih filmov, ki je med drugim deset let prej v **Sveti gori** (*Der heilige Berg*, 1926) svetu odkril Leni Riefenstahl in jo pripeljal tudi do njenih prvih filmskih režij. V nekakšnem umiku pred Goebbelsovimi pritiski se je zatekel v zavezniško Japonsko in z Itamijem posnel nemško-japonsko koprodukcijo, ki je pozneje izšla v dveh različicah: Itami je za Japonsko zmontiral **Atarashiki tsuchi** (*The New*



Ne obžalujemo mladosti

Earth, 1937), Fanck pa je v Nemčijo odnesel **Die Tochter des Samurai** (1937), hčer iz naslova pa je seveda upodobila Setsuko Hara. Čeprav politični kontekst in razvpite anekdote prekašajo estetski vidik filma (z njim so v Nemčiji želeli povzdigniti sloves novih političnih in vojaških zaveznikov – zadnji del filma je postavljen v novo osvojeno in surovo kolonizirano Mandžurijo, premieri, ki se je je udeležila tudi Setsuko Hara, pa je prisostvoval Adolf Hitler), je za našo pripoved bolj pomembno, da je v tem filmu Setsuko Hara oblikovala ženski lik, ki jo bo spremljal do konca kariere – žene, razpete med tradicijo in modernost, žrtvovanje in svobodo, trpnost in dejanje.

Od tedaj je bila ljubljena domačega občinstva, tako ženske kot moški so v težkih vojnih letih lahko vanjo projicirali svoje tesnobe in hrepenenja, po vojni pa z njenimi filmskimi dejanji merili svojo etično držo, priklonjenost tradiciji in poželenja po novem. V studiu Toho, kjer je delovala do konca druge svetovne vojne, so to dobro vedeli in jo prodajali za med; v dobrih petih letih medvojnega obdobja je nastopila v kakih petindvajsetih filmih, od katerih je večina kmalu prešla v pozabo.

Po kratkem zatišju, ki je sledilo uničujočemu koncu vojne na Japonskem, se je za komaj 25-letno filmsko ikono začelo novo, zrelo obdobje. Za začetek je proces dozorevanja podoživela v glavni vlogi filma **Ne obžalujemo mladosti**

(*Waga seishun ni kuinashi*, 1946), s katerim se je prvič uveljavil Akira Kurosawa, in v njem prehodila pot odraščanja mladega dekleta od predvojne vihravosti in samoumevnosti, prek ruševin nedolžnosti in idealizma, k umaknjenemu življenju na deželi. Ker jo danes večinoma spoznavamo vzvratno in se najprej srečamo z njenimi spokojnimi, pritajenimi, tihimi upodobitvami v poznih Ozujevih filmih, deluje njen filmski izraz tu prav nenavadno, a nič manj pristno in iz globin, ko upodablja nestanovitno in strastno bitje, ki se živahno in dinamično odziva na vsak dražljaj. Tri leta pozneje je sledilo srečanje z Ozujem, pri katerem je našla svoj filmski pristan. Skupaj sta posnela šest filmov, ki vsi sodijo med vrhunce sedme umetnosti in seveda predstavljajo tudi vrh njunih dosežkov, njuno nesmrtnost.

Vmes je še sodelovala z drugimi režiserji, vendar od podobe spokojno trpeče, trpko razumevajoče in vdano žrtvujoče se žene ni več dosti odstopala. Poleg Ozuja se je najbolj uveljavila v družinskih melodramah Mikia Naruseja, drugega velikega pionirja japonske kinematografije, enkrat pa je še sodelovala s Kurosawom, v njegovi predelavi *Idiota* je bila prava japonska verzija Nastasje Filipovne.

*

Ozu si je filmski pristan izoblikoval počasi. Skladno svojemu značaju se je najprej navdušil nad robotimi slapstick komedijami zgodnjega, še precej



Obed



Odmev z gora

neobrzanega Hollywooda. Po štirih letih pomočništva in radovednega potikanja po kulisah in zakulisjih studia Shochiku je leta 1927 začel s svojimi režijami. Od vsega začetka se je povsem osredotočil na sodobnost in skoraj izključno na družinsko okolje, vendar pa začetki kažejo čisto drugega Ozuja, ki pogosto išče priložnost za potegavščine in za hudomušen komentar svojih junakov, ne samo protijunakov, pač pa tudi pozitivno začrtanih protagonistov, s katerimi lahko sočustvuje, vendar jih ne posvečuje: z užitek, včasih prav poniglavo pokaže na njihove slabosti, v začetku tiste najbolj banalne, ki imajo opraviti s telesnimi hibami in izločki. Nekaj te hudomušnosti je ostalo vse do zadnjih del, tako kot je v njegovih začetnih komedijah nesmisla že opazno Ozujevo temeljno razumevanje in sprejemanje življenja, ki je pri vsakem človeku sestavljeno iz pričakovanj in razočaranj, s katerimi se naposled tako ali drugače sprijazni.

S takšno ali drugačno naravnostjo se je Ozu v celoti posvetil oblikam vsakdanjega življenja in jih kljub divjemu značaju s potrpežljivostjo mojstra iz filma v film (tako vsebinsko kot formalno) luščil do obisti. Ko vstopiš v prvi Ozujev prizor, ne vstopiš v tuj svet, katerega prostore, osebe in zakonitosti moraš šele odkriti, pač pa vstopiš domov. Prav ta vez z gledalcem, ki se v Ozujevih filmih vselej znajde v svojem domu, v mirnem, globokem srečanju s samim seboj, je dragocena dediščina njegovega dela. In tisto, kar je bilo v bliskoviti naglici razvoja filmske umetnosti videti zastarelo, že dolgo velja za klasiko, klasika pa pomeni sodobnost v vsakem času.

Zgodbe so preproste, utrinki iz družinskega albuma, ki ga sestavljajo starševska pričakovanja, mladostna iskanja, nejasna hrepenenja, kratki stiki, občutki razočaranja, izgube, samote, trenutne skrušenosti in končno sprejemanje življenja, kakršno že je. Umirjen, sprijaznjen tritakten ritem montaže: splošni plan – srednji plan – bližnji plan se ujema s kontemplativnim ritmom spoznanja: razočaranje – premišljanje – sprijaznjenje. Na prehode prizorov so postavljeni posnetki-blazinice, Ozujev najbolj razvpit izum, lirična tihožitja predmetov in krajev, pogosto sestavljena v kratko zaporedje, meditativna postajališča pripovedi, s katerimi tiho in zanesljivo obrne pozornost gledalca na njega samega, ko si na njih, na blazinah brezčasa, razprostre misli in čustva.

In še nekaj: ti filmi niso družinske drame. Kar loči Ozujeve pripovedi o družini od poplave družinskih dram, je prav to, da njegovi filmi niso drame. Ozujevi filmi so skoraj pesmi, lirične meditacije o človeških odnosih, družinske elegije. Posamezni prizori so sicer na videz zastavljeni kot dramski, toda njihova upodobitev in sestava spominjata na pesem. Vzemimo najbolj izrazit primer, ko sta osebi v odprtem sporu, čeprav je takih prizorov zelo malo: Ozujeva upodobitev v vsakem posnetku jasno kaže, da je ne zanima tisti vmesni prostor, v katerem trčita nasprotujoči si sili, niti rezultat trka (kaj šele, da bi do njega zavzemala stališče), pač pa je mirno osredotočena na vsako osebo posebej, na posameznikovo doživljanje spora, na njegovo bivanje v tistem trenutku, obenem pa nekoliko

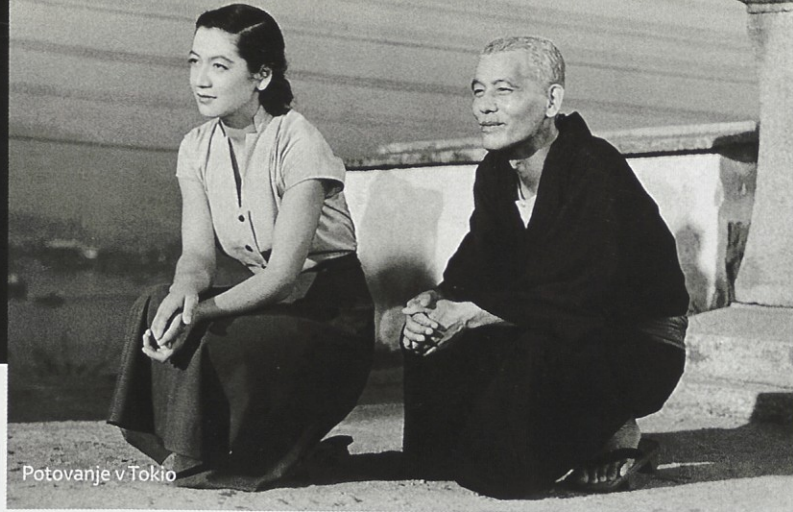
z razdalje na skupno figuro dveh ljudi v sporu, ki se v sugestivno meditativnem in likovno izrazitem posnetku zdita, kot bi iz živega telesa filmske slike prešla v stvaritev kiparjevih rok. Ozujeva kamera je vselej naravnana na človeka. Znana je anekdota, da je Ozu rad uporabljal nepremični mikrofon, da so se igralci čim manj premikali. Tako jim je lahko prišel najbližje. Potem pa je tu še sestava posnetkov in prizorov, v kateri jasno prepoznamo lirske prvine, ritem, verzifikacijo, rime v ponavljanju podob in predmetov; in tu je vizualno upravljanje s časom, haiku blazinice, izzvenevanje podob, prek katerih vsakdanost stopa v razmerje do večnosti.

Z omejitvijo na en predmet, s stalnim preigravanjem podobnih tem, s strogim izborom izraznih sredstev in vse bolj izčiščeno pripovedno strukturo je Ozu ustvaril posebno vrsto realizma, ki bi mu lahko rekli meditativni realizem. Sestavljen je iz malo elementov, zavedajoč se, da je vsak drobec življenja tako neizčrpen kakor neskončnost.

Svoje družine Ozu ni nikoli ustvaril, in tudi tista, v katero se je rodil, ni bila cela, saj je bil oče stalno odsoten. Zato pa jo je našel med svojimi soustvarjalci, kar daje njegovemu opusu skoraj dokumentarno razsežnost. Iz filma v film, od **Pozne pomladi** (Banshun, 1949) do **Pozne jeseni** (Akibiyori, 1960) in **Jesenskega popoldneva** (Samma no aji, 1962) lahko spremljamo, kako kažejo čustva Ozuja in soscenarista Koga Noda, še bolj pa, kako se v nešteti menjavah vlog obnaša Ozujeva igralska družina, zlasti njegov alter ego, Chishu Ryu, in izvoljeni ideal ženskega bitja, Setsuko Hara. Zanju velja



Ne obžalujemo mladosti



Potovanje v Tokio

občutek, da Ozu iz leta v leto spremlja njihuni osebni življenji.

*

Ko je leta 1949 stopila v *Pozno pomlad*, je bila tisto, kar je Ozujev svet pogrešal; ženska prisotnost, ki bo uravnotežila pritajeno mogočnost Chishuja Ryuja. Potem ko je v svojih prvih povojnih filmih, podvrženih na trenutke absurdni ameriški cenzuri, izgubljal umetniško identiteto, se je v *Pozni pomladi* nenadoma vse sestavilo v izraz popolnosti. Ozu je naposled našel vse, kar je iskal (po dolgih letih se je vrnil soscenarist in prijatelj Kogo Noda), in odtlej smenal le še variacije tu izoblikovane filmske forme.

Če je za Lona Chaneyja veljalo, da je mož s tisoč obrazi, bi lahko za Setsuko Hara rekli, da je obraz s tisoč trenutki. Namenoma za njeno izraznost uporabljam časovno kategorijo, saj veličina njene filmske prisotnosti ne izvira toliko iz igralske podkovanosti ali nadarjenosti, temveč iz zmožnosti, da lahko v njenem izrazu, tudi kadar je povsem nepremičen, ali pa še zlasti takrat, sledimo živemu pretakanju notranjega časa; da lahko nevsiljivo in neprisiljeno vstopamo v dogajanje njene notranjosti, v dogajanje njene resnice. Ta njena značilnost dosega največji učinek prav v Ozujevi pripovedi, ki je od *Pozne pomladi* naprej utemeljena na minimalizmu izraznih sredstev, zadržanem nastopu protagonistov, nepremičnem očesu kamere ter natančnih, izčiščenih likovnih kompozicijah. Morda najlepši primer povedanega je ravno prizor iz *Pozne*

pomladi, v katerem oče in hči gledata predstavo tradicionalnega gledališča *no*: Ozu v starem lesenem gledališču spremlja dve drami, tisto, ki se skrita za tradicionalnimi maskami odvija na odru ter svojo moč črpa iz predpisanih gest in glasov, ter drugo, ki se odvija na obrazu Setsuko Hara, ko najprej zamaknjeno sledi igri, vmes občuti srečo bližine z očetom, potem pa v nenavadno dolgem prizoru na drugi strani opazi gospo, s katero naj bi se poročil njen oče, se ji vljudno pokloni in počasi drsi v bolečino, katere vsak korak globlje odzvanja na njenem obrazu, čeprav je njegova mimika na zunaj komaj opazna.

Zadržana igra, to pomeni, da ne zakriva sebe z igro; veliki filmski igralci, če naj jih tako imenujemo, ne igrajo, ampak ponudijo svoje razumevanje trenutka in filmske celote, ponudijo nevsiljivo, v najboljših primerih celo neopazno, ponudijo se kot krajina, ki nas zvabi na svoje poti. Njen obraz ne potrebuje scenarija in režije, v vsakem trenutku, tudi v ustavljenem trenutku fotografije ali v mimobežnem trenutku življenja mimo kamer, v vsakem trenutku je njen obraz tako živa, tako sugestivna priča njene silne notranjosti. In ko v dostojanstvu bolečine ali sreče te sile pritečejo prav na rob njenega obraza, se razleže resnična globina čustev, ki nikoli ni enoznačna in ki ničesar ne razlaga, samo razlega se.

Najbolj poznana je njena upodobitev Noriko v filmu *Potovanje v Tokio*. Zanimivo je, kako Ozu v tem filmu protagonistko poišče na skrajnem robu družinskega kroga, da bi bolje osvetlil in poglobil podobo razkroja

povojne japonske družine. Mlada vdova Noriko, ki bi bila lahko po zgodnji smrti soproga že zunaj družine njegovih staršev ter bratov in sester, se izkaže za najbližjo oporo ostarelima tastu in tašči, njihovo sorodstvo v zvestobi in spominu je močnejše od krvnih vezi z otroki. V rokah drugega režiserja in drugih protagonistov (ob Setsuke Hara je v vlogi ostarelega in na koncu ovdovelega očeta ponovno Chishu Ryu) bi zgodba ob koncu zdrknila v solzavo melodramo; v njihovih rokah postane veličastna pesem minevanja in sprejemanja. Setsuko Hara je zato lahko boljša hči kot pravi otroci, ker zna pokazati, da je v trpljenju več kot trpljenje, v žalosti več kot žalost, v veselju več kot veselje, celo v ljubezni več kot ljubezen in v lepoti več kot lepota. Morda je to njen glavni čar, da je v vsakem njenem trenutku še en onkraj, tista odredilna slutnja, ki te lahko vsaj še za hip osvobodi pred dokončnostjo.

Občutek je, zdaj ponovno ob njeni smrti, da je svoje življenje živela pred kamero, zlasti Ozujevo kamero. Tako kot na filmu je tudi zunaj delovala odmaknjena od življenja in nedotakljiva. Nikoli se ni poročila, nikoli ni s svojimi življenjskimi dogodki skalila visoke filmske podobe, ki se ji Japonci priklanjajo že osemdeset let. Po Ozujevi smrti je odšla s filmskih kulis, stara komaj dobrih štirideset let je zapustila filmski svet in se kljub velikim pritiskom vanj ni nikoli več vrnila. Slekla je svoje umetniško ime in v okrožju Kamakura, ki je bil dom mnogih Ozujevih filmov, zaživela življenje s svojim imenom, Masae Aida.



in memoriam
Jože Dolmark

Poseben dan

Ettore Scola (1931-2016), mojster, ki smo ga imeli tako radi

»Koga boste povprašali, da spregovori o meni takrat, ko bom odšel? Sem zadnji, ki je še ostal,« se je nedavno šalil na svoj račun Ettore Scola, če so ga prosili za katerega od spominov na veliki vek italijanskega povojnega filma. Odšel je, ne da bi ga bolelo, so v tolažbo zapisali dnevni kronisti ob smrti človeka, ki je neizmerno prizadela mnoge ljubitelje filma. Bil je zadnji predstavnik prve velike povojne generacije režiserjev, ki je povzdignila italijanski film do veličastne popolnosti,

mojster scenarist in kasneje režiser, ki je znal od šestdesetih let dalje publiko vedno znova prisrčno nasmejati in jo hkrati čustveno prizadeti. Ljudem pa je dal tudi misliti, in to je bila posebna odlika njegove generacije, ki je nastopila po neorealizmu in za katero je pripovedovanje zgodb še vedno pomenilo kritično pripoved o družbeni realnosti, čeravno v prevladujočih tonih komedije. Tako je tudi njemu uspelo ohraniti politično zavzetost, kljub prefinjeno lahkotnemu podajanju

pestrih zgodb italijanske povojne zgodovine.

Še kot študent se v zgodnjih petdesetih nazorsko in ustvarjalno izoblikuje v krogu rimskega satiričnega časopisa »Marc' Aurelio«. Sodeluje z mladimi intelektualci in slikarji, tako v redakciji kakor med barskimi stoli bližnjih gostilnic, kjer nastajajo pitoreskne legende mladih ustvarjalcev pretežno komunistične politične orientacije. Na teh nekaj kvadratnih kilometrih Rima se oblikuje

večina pomembnih scenaristov in režiserjev, in tam je mladi Scola spoznal tudi Federica Fellinija, tovariša za vse čase.

Ko začne pisati scenarije, ima srečo, da se njegovo ime pojavi v špici takrat emblematičnega filma z Albertom Sordijem **Un Americano a Roma** (1954, Steno). Takoj postane iskan pisec in do sredine šestdesetih prispeva nekaj odličnih tekstov za že uveljavljene režiserje. Pogosto sodeluje z Antoniom Pietrangelijem (*Adua e le compagne*, 1960; *Lo la conosco bene*, 1960) ter Dinom Risijem (*Il sorpasso*, 1962).

Scolov režijski debi iz leta 1964, **Se permettete parliamo delle donne** (z mednarodnim naslovom *Let's Talk About Women*), predstavlja njegovo prvo neposredno srečanje z izredno generacijo igralcev. Alberto Sordi, Nino Manfredi, Marcello Mastroianni ter Vittorio Gassman v marsičem prispevajo k odličnosti njegovih zdaj blago melanholičnih, zdaj zopet pikro satiričnih filmskih pripovedi. Ravno Gassman ga je dokončno pregovoril, da se preizkusi še v režiji. »Vittorio me je pahnil med režiserje, v poklic izvrstnega lažnivca. Na setu imajo vsi vprašanja zate in ne preostane ti drugega, kakor da se delaš vsevednega. Kar naenkrat si čudežni orakelj. Jaz pa sem v resnici preprosto sramežljiv. Rajč imam poklic scenarista,« se je pogosto šalil Scola.

V svojem najplodovitejšem obdobju, od sredine sedemdesetih dalje, je posnel okrog 30 filmov, med njimi nekaj absolutnih mojstrov, za vse pa je značilna nekakšna sentimentalno-ideološka nota, tipična za Scolovo poetiko. Serijo leta 1970 odpre **Dramma della gelosia** (Drama o ljubosumju), kjer se v ljubezenskem trikotniku znajdejo ortodoksni komunist Oreste (Mastroianni), cvetličarka Adelaide (Monica Vitti) in picopek Nello (Giancarlo Giannini). Njegove ljubezenske usode se prepletajo in ločujejo, ne le zaradi srčnih vzgibov, marveč se nenehoma zapletajo tudi v nepričakovane intrige po partijski liniji. Scola s precejšnjim odmerkom ironije spretno prepleta vsakdanje in, vsaj na prvi pogled, višje politične strasti.

Leta 1974 po čudovitem scenariju dueta Age-Scarpeli posname remek delo **Cerevamo tanto amati** (Tako zelo smo se ljubili), zgodbo o treh prijateljih od konca vojne do sedemdesetih let, o njihovem boju ter izgubljenih življenjskih idealih v časih ekonomskega booma. V **Grdih, umazanih in zlih** (Brutti, sporchi e cattivi, 1976) se Scola loti nekakšne transformacije modela *commedie all'italiana*. Zapusti prijetno in duhovito fabuliranje in ga nadomesti s »hudobno« nesramnostjo rimskih brezdomcev s periferije, ki jih vodi zopet odlični Nino Manfredi. Film naslika svet obupa in ljudskega dna, ki ga uravnavajo preprosti človeški instinkti v bivanjskem kaosu le kakšen kilometer proč od našega »urejenega« vsakdana. Film **Poseben dan** (Una giornata particolare, 1977) velja v marsičem za njegovo največje delo. Preprosta minimalistična zgodba o dnevu Hitlerjevega obiska Rima maja 1938 z vidika dveh osamljenih bitij, ki

ostaneta v stanovanjski stavbi in se shoda ne udeležita. On homoseksualec in levičarski intelektualca, ki ga preganja fašistična policija. Ona gospodinja, utrujena od režimu privrženega in krutega moža ter kopice otrok. Medtem ko iz zvočnikov odmevajo koračnice in propagandni govori, se kljub vsem mogočim oviram zblížata in si zaželita drug drugega. Zopet maestralna igralska presežka Marcella Mastroianni in Sophie Loren. Stik in nemi stih dveh občutljivih in marginaliziranih bitij, ki najpomembnejšemu dogodku obdobja obrneta hrbet.

Odšel je mojster, ki v javnosti nikoli ni rad govoril o sebi. Z mero samoironije pa je vendar znal pripomniti, da je mogoče z ironijo govoriti o drugih in o družbeni realnosti samo tedaj, ko opraviš s samim s seboj in z lastnimi negotovostmi. Scola je bil zadnji mojster, ki smo ga še lahko imeli radi.



Grdi, umazani in zli



Zadnji tango v Parizu

zgodovine pornografije

Maša Peče

Od Poljuba do izbrizga: kratka zgodovina (proto)pornografije

»Odnos med filmsko industrijo in pornografskim filmom je podoben odnosu spodobne, premožne družine do zaostalega bratranca, tiste črne ovce, ki so jo zaklenili na podstrešje. Nihče noče priznati, da je zares tam. Nihče se mu noče približati. In v strahu, da bo razkritje njegove preteklosti omadeževalo vso družino, nihče noče priznati, da ima tudi on svojo zgodovino. Zatorej zgodovina filmske pornografije, kakršna je, ostaja fragmentarna, pogosto nezanesljiva in v enaki meri utemeljena na dejstvih kot na šušljanju in folklori.«

ERIC SCHAEFER, avtor kulturne študije eksploatacijskega filma *Bold! Daring! Shocking! True!*¹

Filmska pornografija, ta bratranec s podstrešja, je kajpak bila in ostaja predmet žgočih polemik, kritik in obravnav, denimo znotraj feminističnega (reprezentacija spolov in spolnosti) ali pravno-legalnega diskurza (definicije obscenosti in opolzosti), medtem ko je njena zgodovina v veliki meri izvzeta iz splošnih pregledov filmskega zgodovinopisja. Če ti prehajajo med različnimi formami in panogami filmske umetnosti, tehnike, industrije, da bi vključili studijski in

¹ Eric Schaefer, »Gauging a Revolution: 16 mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, v: Linda Williams (ur.), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham in London, 2004, str. 370.

neodvisni film, filmski entertainment in art film, dokumentarec, animacijo, eksperimentalno in umetniško avantgardo, se zgodovine pornofilma lotevajo fragmentarno, z omembo tega ali onega mejnika v eksplicitnem prikazu spolnosti na filmu. Zgodovina filmske pornografije je prepuščena specialističnim študijam, pornofilm pa razumljen kot povsem ločena, skorajda nefilmska kategorija – pogosto zamišljen kot monolitna multimilijonska video industrija (od sredine 80. let do danes), ki pri najboljšem zaobjame še zgodnja 70. leta ter pojav prvih narativnih kinematografskih *hard-core* celovečercer, tako imenovano »zlato dobo pornofilma«.



V najožjem smislu definiramo filmsko pornografijo kot »ekspliciten prikaz spolnega odnosa na filmu s primarnim namenom spolnega vznburjenja ali zadovoljitve«. ² Kot vsaka na videz enostavna, kategorična definicija se tudi ta hitro izkaže za plodno minsko polje. Definicija spolnosti je vendar spreminjajoč se družbeni konstrukt, tesno povezan in pogojen z nič manj dinamičnimi kategorijami zasebnega in javnega, pravnimi parametri obscenosti, družbenomoralnimi in subjektivnimi vprašanji (dobrega) okusa. Ko je Edison leta 1896 v nekajsekundnem filmu **Poljub** (The Kiss) ovekovečil poljub med igralcema May Irwin in Johnom Riceom, je chicaški novinar Herbert Stone zapisal: »Prizor te neskončne paše na ustnicah je bil dovolj pošasten že v življenjski velikosti na odru, povečan na orjaške proporce in trikrat ponovljen pa je absolutno gnusen.« Stonov razjarjeni odziv priča o tabuizaciji poljuba kot intimnega dejanja, kot zametka in začetka spolnega akta. Podobno je hollywoodski mehanizem samoregulacije v imenu maksimalnega dobička, Haysov ali Produkcijski kodeks (formalno v veljavi od 1930 do 1968, dejansko učinkovit pa od 1934 do konca 50. let), striktno prepovedoval »polteno in pretirano poljubljanje«, pri čemer je bila poltenost vezana na položaj teles in ustnic igralcev, »merilo ekscesa pa je bil vsak poljub,

daljši od treh sekund«. ³ Kaj torej obsega definicija spolnega odnosa? Če skupaj s pornografskim filmom in v nestrinjanju z nekdanjim ameriškim predsednikom pritrdimo, da je seks tudi oralni seks, mar ne moremo te definicije razširiti še na poljub? Je ta v resničnosti lahko uvod v spolni akt, na filmu pa nima tega privilegija?

Tudi pojem eksplicitnosti ni nič bolj rigiden ali statičen. »Ni spolnih situacij – moralnih ali nemoralnih, škandaloznih ali vsakdanjih, normalnih ali patoloških – ki bi bile na platnu *a priori* prepovedane, vendar pod pogojem, da nastanejo z uporabo abstraktnih zmožnosti filmske govornice, tako da njihove podobe nikoli ne prevzamejo dokumentarne vrednosti. Zato se mi zdi, po temeljitem razmisleku, film **In bog je ustvaril žensko** [Et Dieu... créa la femme, 1956], navkljub vsem kvaliteta, ki mu jih priznavam, delno odvraten,« ⁴ zapiše André Bazin leta 1957, delno zgrožen nad filmom Rogerja Vadima z Brigitte Bardot v vlogi erotomanske prešuštnice. Toda ta film ne vsebuje po današnjih merilih niti enega samega eksplicitnega prikaza spolnosti, še golote ne, pa je bil v severnoameriški distribuciji vendarle prikazan samo v močno okrnjenih različicah, medtem ko je Bazin v njem prepoznal dokumentaristično

eksplicitnost. Prevrtimo čas za slabi dve desetletji naprej, k odzivu Normana Mailerja na Bertoluccijev **Zadnji tango v Parizu** (Ultimo tango a Parigi, 1972): »Film se je dotaknil veličine, ki jo omenja [Pauline] Kael, toda njegov dosežek je le delen ... Dobili smo fuk film brez fuka. To pa je nekaj takšnega kot vestern brez konjev.« ⁵ Če je Bazin zoperstavljal dokumentarno in imaginarno v prikazu spolnosti in je Mailer objokoval ponarejenost spolnega akta, so tožniki pornografskih filmov izpodbijali spet neko drugo resničnost, »znanstveno« verodostojnost. Med sodnim procesom zoper **Globoko grlo** (Deep Throat, 1972) v New Yorku pozimi leta 1973 je bil glavni kamen spotike vprašanje obscenosti in perverzности klitoričnega orgazma – dejanja, ki ga v filmu ne vidimo (ker se klitoris nahaja v grlu Linde Lovelace, bi takšen prikaz zahteval posebne učinke, ki si jih pornografska produkcija tistega časa ni privoščila, in tudi če bi si jih, bi šlo potemtakem za simulacijo, ki ne podlega tako strogi pravni regulativi). Medtem ko so zagovorniki obtoženih poudarjali izobraževalno vrednost eksplicitnega prikaza spolnosti na filmu, so izvedenske priče tožilstva opozarjale prav na nasprotno. »Ženska si lahko ob gledanju tega filma misli, da je povsem zdravo, povsem normalno doživeti klitorični orgazem, toda moti se. In ta film še podpihuje njeno nevednost,« je pričal

² Eric Schaefer, *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Duke University Press, Durham in London, 1999, str. 392, op. 16.

³ Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham in London, 2008, str. 38.

⁴ André Bazin, *Kaj je film?*, KINO!, Ljubljana, 2010, str. 362–363.

⁵ Citirano po Williams, 2008, str. 348, op. 45.



Après le Bal – le Tub



Kozel v raju

dr. Levine.⁶ Vsi trije primeri se, kot smo videli, nanašajo na ekspliciten prikaz spolnosti, ki v teh filmih *umanjka*. Toda to jih ni obvarovalo pred cenzuro, sodnim pregonom, kritiško obsodbo ali mitologizacijo publike. In pri nas ni bilo nič drugače. »Če danes govorite s tistimi, ki so **Kozla v raju** [Det tossede paradis, 1962] videli tedaj, leta 1966, boste ugotovili, da so v njem videli več, kot so dejansko videli. Nekateri vam bodo celo zagotavljali, da je bil **Kozel** prvi pornič, ki so ga vrteli pri nas, da je šlo za hardcore seks, da so v njem prvič videli erekcijo in tako dalje. Kar je kakopak le mit. **Kozel** je v resnici ponudil zgolj ščepec golote, predvsem pa veliko aluzij na seks, toda vse je spremenil.«⁷

Še najbolj izmuzljive pa so bržkone namere teh bolj ali manj eksplicitnih prikazov takšne ali drugačne spolnosti. So motivi filmskih *auteurjev*, od Bertoluccija in Oshime do Winterbottoma, Trierja ali Catherine Breillat, kar po pravilu »brezmadežno« estetski, umetniški ali sporočilni, družbenokritični, in na ta način nepornografski? Je vodilo slehernega pornografa in seksplatoratorja vselej in zgolj spolna stimulacija? Mar s tem ne zanikamo tiste libertinske, desadovske manifestacije pornografije kot subverzivnega orodja antiestablishmenta,

antiklerikalizma, družbene kritike, ki je bila pogosto netivo potiskanja meja v grafičnem prikazu spolnosti in kazanju prepovedanega? In ne nazadnje, kakšno vlogo igra (hoteni ali nehoteni) učinek, ki ga film proizvede pri gledalcu? Odgovori na tovrstna vprašanja morajo kot vsakršen temeljit in kritičen razmislek o filmski pornografiji izhajati najprej iz seznanjenosti z zgodovino eksplicitnega prikaza spolnosti na filmu; se pri tem zavedati, da sta »eksplicitnost« in »spolnost« ohlapni, dinamični, relativni kategoriji; da filmske pornografije ne moremo koncipirati zgolj skozi dihotomije mehko/trdo, simulirano/nesimulirano, in tudi ne kot neizbežen cilj teleološkega pohoda k vse večji eksplicitnosti, pač pa kot kontinuum ter prehajanje in medsebojno oplajanje najrazličnejših filmskih form, zvrsti in industrij. Kar sledi, je skrajno kondenziran in zavoljo obsega nujno bežen, luknjav in geografsko nesistematičen pregled zgodovine filma, ki je vzel spolnost za svoj *raison d'être*, nekakšne predzgodovine pornofilma ali zgodovine »protoporniča«.

Seks na filmu je star prav toliko kot film sam. Filmski pionirji z obeh strani Atlantika so ga že leta 1896 javno uprizarjali v obliki poljubov in ženske golote, lascivnih plesov in nežnih kopeli (**Douche après le bain**, 1896, bratov Lumière, **Après le Bal – le Tub**, 1897, Georges Méliès). Toda resnična akcija se je odvijala v

ilegali, kjer se je v prvem desetletju 20. stoletja razbohotila amaterska podzemna produkcija kratkih erotičnih kolotov s t. i. plavimi (*blue movies*) ali samskimi filmi (*stag films*). Ti prvi pornografski kratkometražci so bili ilegalni, predvajali so se v zasebnosti klubov in združenj za moško občinstvo in vsebovali pestro paleto prizorov resničnega, nesimuliranega seksa. Do prve svetovne vojne sta v produkciji *stag filmov* na evropskih tleh prednjačili Francija in Nemčija. In če so avtorji teh filmov povečini ostali anonimni, »argentinski filmski zgodovinar Ariel Testori ugotavlja, da sta tako prominentni instituciji, kot sta pionirja kinematografije Pathé in Gaumont, snemanje erotičnih filmov ponesla vse do Argentine. Izkoristila sta oddaljenost te dežele od evropskih zakonov in morale ter z domačim prebivalstvom snemala erotične filme za izvoz na tuje trge.«⁸

Stag filmi so se v ZDA obdržali vse do zgodnjih 70. let, toda že v drugem desetletju 20. stoletja so dobili konkurenco, najprej v podobi spolno-vzgojnih ali 'higienskih' filmov (*sex hygiene films*), ki so poučevali o nevarnostih spolnih bolezni in opozarjali nanje. Ti šokantni kratkometražci so si drznili prvič javno spregovoriti o razširjenosti sifilisa in gonoreje, toda potrjevanje dominantnih vzorcev razredne in

6 Ibid., str. 138.

7 Marcel Štefančič, jr. »Avtocesta v postelji: Hagiografija Sloge – kina, ki je šel do konca«, v: Maša Peče (ur.), *Retrospekt: Nekoč v Slogi*, Kinodvor, Ljubljana, 2014.

8 Dave Thompson, *Black and White and Blue: Adult Cinema from the Victorian age to the VCR*, ECW Press, Toronto, 2007.



spolne stratifikacije jim je zagotavljalo legitimnost in varnost pred varuhi morale. Od prvega primerka dalje, kratkometražca **Damaged Goods** (1914), ki ga Eric Schaefer šteje za nekakšnega pradedna filmske eksploatacije, so ti filmi vsi po vrsti preigravali zgodbo o dostojnem mladeniču iz visoke družbe, ki se v trenutku šibkosti in hipne spozabe zaplete s prostitutko, ta ženska s socialnega, moralnega in evgeničnega dna pa ga okuži s spolno boleznijo. Filmi o prostituciji, splavu, drogah in spolnih boleznih so bili namenjeni širokemu, spolno mešanemu občinstvu, nastajali pa so pod okriljem *mainstream* produkcij, denimo pri studiu Universal. Toda v pičlih petih letih se je situacija povsem obrnila. Cenzura na državni in lokalni ravni ter hollywoodska samoregulacija so te spotakljive topike izvrgele iz repertoarja prestižne, studijske produkcije. »Cenzura je spodbudila vzpostavitev eksploatacijskega filma kot ločene filmske kategorije, ki se je razvijala ob boku klasičnega Hollywooda od poznih najstniških do poznih 50. let 20. stoletja.«⁹

»Klasični eksploatacijski film« je bil sicer polten in sugestiven, ne pa eksplicitno pornografski, in za razliko od ilegalnih *stag* filmov za moške so ga vrteli heterogenemu občinstvu v uradnih kinodvoranah. Ker so se redki teh večkrat recikliranih in nenehno preimenovanih filmov

zapisali v zgodovino, je morda bolj smiselno, če naštejemo ključne akterje klasične eksploatacije, neodvisne produkcijske branže, ki ni pripadala ne hollywoodskemu B filmu ne nizkoproročanski žanrski produkciji s Poverty Row: Samuel Cummins, S. S. Millard, J. D. Kendis, Willis Kent, Dwain Esper, George Weiss in Kroger Babb, producent najbolj uspešnega primerka higienskega filma **Mom and Dad** (1945). Njihovi filmi so spajali dve na videz nezdržljivi prvini: temeljili so na spektaklu (golote, seksualnosti, perverzije in amoralnosti) in bili po svoji moralni drži skrajno konservativni. Njihova tema je bil stigmatizirani Drugi. »Po zaslugi svojega fizičnega stanja so celo nosečnice postale Drugi, filmi o rojevanju pa stalnica eksploatacijskega filma.«¹⁰ Z izjemo burlesknih filmov je eksploatacijske filme uvajal tako imenovani »square-up«, predgovor o družbenem ali moralnem zlu, s katerim se film domnevno spopada.¹¹ Med vsemi eksploatacijskimi produkti klasične dobe sta bila podžanra nudističnega in burlesknega filma bržkone najmanj moralistična. Medtem ko je nudistični film dajal na ogled gola (povečini ženska) telesa pod afirmativnimi slogani naturizma, vrnitve k naravi in zdravega duha v zdravem telesu, je burleska nizala striptiz točke brez posebnih utemeljitev, in sicer vseprisotnih dokumentarističnih vložkov. Če je

za Schaeferja ključna komponenta klasične eksploatacije tisto, kar Tom Gunning imenuje »film atrakcije«, »film, ki 'pokaže' več kot 'pove'«,¹² potem je burleskni film neke vrste apoteoza tega molččnega spektakla.

Odjuga, ki so jo pozna petdeseta leta prinesla reprezentacijam spolnosti na filmu in onkraj, je pomenila večjo drznost hollywoodskega filma, zlasti pa evropskega art filma, ki je postal v ZDA tako rekoč sinonimen z goloto in lascivnostjo. Rossellinijev **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) so oglaševali s sloganom »bolj seksi, kot si je Hollywood kdaj koli drznil«, problematično neerotične **Tatove koles** (Ladri di biciclette, 1948) je pospremil plakat brhke mladenke na kolesu, ki je bil izključno plod distributerjeve domišljije, medtem ko je eksploatacijski mogul Kroger Babb Bergmanovo **Poletje z Moniko** (Sommmaren med Monika, 1953) porezal na poskočnih 62 minut, pospremil z glasbeno podlago popularnega Lesa Baxterja, angleško sinhroniziral in lansiral film pod naslovom **Monika, the Story of a Bad Girl**.¹³ Toda če je bilo prednjačenje v šokantni eksplicitnosti glavni adut nizkoproročunske in neugledne eksploatacije, je morala ta revidirati tudi svoj lasten produkt. In tu konec 50. let nastopi nova in razvejana eksploatacija, s podžanri seksplotacije, blaxploatacije, nunsploatacije,

9 Schaefer, 1999, str. 18.

10 Williams, 2008, str. 39.

11 Schaefer, 1999, str. 69.

12 Schaefer, 1999, str. 38.

13 Schaefer, 1999, str. 335.

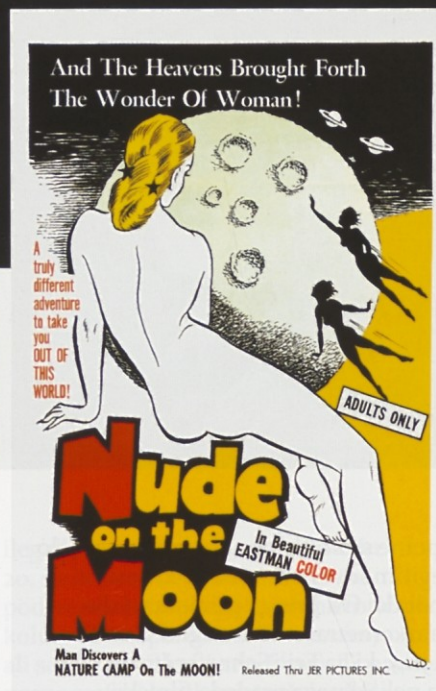


Caligula

nacisploatacije, filmi o jetnicah (*women in prison films*) ..., ki so vsi po vrsti polni golote in fetišistične simulirane spolnosti. Seksplotaacijski avtorji so sprva snemali tako imenovane *nudie cutie* filme, ki so z današnje perspektive sicer skrajno nedolžni, toda v severnoameriško uradno, javno kinematografijo so vnesli goloto brez legitimacijske krinke nudističnega gibanja. Gola (še vedno po večini ženska) telesa so bila zdaj na ogled oblečenim moškim v vsakdanjem kontekstu, onkraj naturističnih kolonij in nudističnih kampov (glej prvenec kultnega Russa Meyerja in prvi *nudie cutie* **The Immoral Mr. Teas**, 1959), medtem ko je Doris Wishman v svojem znanstvenofantastičnem **Nude on the Moon** (1961) nudistično kolonijo prestavila na Luno. Meyer, Wishmanova, pa Joe Sarno, David F. Friedman in Herschell Gordon Lewis so v teku 60. in v zgodnjih 70. letih postopno potencirali svoje prikaze hiperbolične, skorajda histerične seksualnosti, ki so moralizem klasične eksploatacije odločno zamenjali s sarkastičnim humorjem in ironično reprezentacijo, še zlasti moškega spola. Toda ves ta seksualni delirij je bil izključno »imaginaren«, ženska golota je bil njegov najbolj ekspliciten odraz, spolni odnos je bil vseprisoten, a v celoti stvar simulacije in aluzij. Ameriška seksplotaacija je sicer daleč prehitevala hollywoodski mainstream, toda v odkritem prikazu spolnosti in pluralizmu spolnih praks in preferenc je krepko zaostajala za živim seksom in homoerotiko eksperimentalnega undergrounda, za filmi Jacka Smitha

(**Flaming Creatures**, 1963), Kennetha Angerja (**Scorpio Rising**, 1963) ali Andyja Warhola (**Blue Movie**, 1969).¹⁴

¹⁴ Pregled širše, svetovne seksplotaacije 60. in 70. let si zasluži mnogo več kot zgolj fusnoto, pa vendar: to je bila doba vsesplošne skandinavske permisivnosti, ki jo v 60. inaugurira Danska z že omenjenim **Kozlom** v **raju** Gabriela Axela, pa filmi Annelise Meineche in Johna Hilbarda (Danska leta 1969 kot prva država legalizira pornografijo); to je čas zahodnonemškega Sex-Welle, od spolnovzgojne trilogije filmov o Helgi (1967–), prek mehkoerotične psevdodokumentarne serije **Resnične zgodbe** (Schulmädchen-Report, 1970–) Ernsta Hofbauerja, do bavarskih trdoerotičnih komedij, t. i. **Lederhosen Sexfilmov**, in filmov o kurtizani Josefni Mutzenbacher Hansa Billiana; španski Jesús Franco in francoski Jean Rollin sta v tem času snemala svoje horrotočne hibride med erotiko in grozljivo fantastiko, preden sta zakorakala v polje trde erotike; italijanski *mondo film* je pognal komično-erotični podžanr *sexy*, v domeno seksualnega filma pa je prestopil tudi »poeta dell'erotismo« Tinto Brass (**Salon Kitty**, 1976, **Caligula**, 1979); Argentina je dobila svoj ekvivalent Russa Meyerja v čudovitih melodramatičnih stvaritvah Armanda Bója z režiserjevo muzo Isabel Sarli (**Fuego**, 1969); na Japonskem so se erotičnemu žanru *pinku eiga* pridružili veliki studiji, Nikkatsu s serijo *roman porno*, Toei s *pinky violence* filmi Noribumija Suzukija s kultno ikono rožnatega filma Reiko Ike; brazilska seksfilmska industrija, ki je v 70. in 80. zacvetela sredi predela »Boca do Lixo«, legla organiziranega kriminala in prostitucije v São Paulu, in kateri se je leta 2012 s posebno retrospektivo poklonil rotterdamski festival, je proizvedla takšna satirična čudesa, kot je film **Senta no meu, que eu entro na tua** (Sedi na mojega, da zdrknem v tvojo, 1985, režija Ody Fraga) o zagatah moškega, ki mora zadovoljiti kar dva falusa – drugi mu raste iz glave. In to je le nekaj primerov.



Prav tehnični format eksperimentalnega podzemlja, 16-milimetrski film, pa je nazadnje premostil vrzel med seksplotaacijo in pornografskim celovečercem. Kratkometražni 16-mm filmi, ki so razkazovali žensko goloto s poudarkom na genitalijah, tako imenovani *beaver films*, so s prvo javno projekcijo v San Franciscu leta 1967 zapustili okrilje zasebnih klubov in domačih projektorjev. Novonastali žepni (*pocket theaters*) ali mini kini (*mini cinemas*), vzpostavljeni z izrecnim namenom predvajanja teh filmskih bobrov, so na krilih seksualne revolucije in splošnega kontrakulturnega vrenja, med katerim je »zasebno postalo politično« in je bilo »seksati enako kot nasprotovati vojni«, svoj novi produkt odkrito oglaševali s slogani: »Piknik bobrov«, »Bobri na morju«, »Bobri v razcvetu« ali »Nadobudni bobri zahtevajo svoje pravice v bobrovskem protestu« (»Beaver Picnic«, »Beavers at Sea«, »Beavers in Bloom«, »Eager Beavers Demanding Their Rights in Beaver Protest«).¹⁵ Skupaj s

¹⁵ *Beaver* filmi so se nato delili na »razkrečene bobre« (*split beavers*), ki so prikazovali sramne ustnice, »bobre v akciji« (*action beavers*) z avtoerotično stimulacijo genitalij ali stimulacijo s strani partnerja in *hard-core loop*, ki je vključeval heteroseksualen spolni odnos. Schaefer v Williams, 2004, str. 376, 394.



Emmanuelle

formatom je te filme zaznamoval tudi pridih dokumentarnega naturalizma ter intimnosti in spontanosti amaterskega filma. Nato pa je vendarle prevladal primat zgodbe, ki je prinesel pojav tako imenovanih »simulacijskih filmov« (simulation films), 16-mm celovečercev, ki so združili genitalno eksplicitnost beaver filmov z narativnimi konvencijami seksplotaacijskega filma. Ti slabo uro trajajoči filmi z naslovi **The Line is Busy** (1969), **Runaround** (1970), **Model Hunters** (1970) so z nizom enostavnih »vzročno-posledičnih relacij povezali in upravičevali prizore spolnega spektakla. In tako kot kratki beaver filmi so vključevali bližnje posnetke bobrov, simuliran oralni seks, simuliran spolni akt med povsem golimi udeleženci ter moško erekcijo. Manjkala je le penetracija. Edina razlika med 16-mm simulacijskimi filmi in bodočimi hard-core celovečerci je bila potemtakem odsotnost snemalnih kotov ali bližnjih posnetkov, ki bi potrdili prisotnost penetracije, bodisi genitalne, oralne ali analne.«¹⁶ Ta bližnji posnetek, ki ga pornografski žargon imenuje »meat shot«, je postal prva konvencija pornografske filmske industrije okoli leta 1970. Eden najzgodnejših, še vedno 16-mm, toda celovečernih in hard-core pornografskih celovečercev je bil film **Mona** (Mona: The Virgin Nymph, 1970), v katerem se naslovna junakinja epizodično pomika od ene do druge felacije v neutrudnem

poskusu, da bi do poročne noči ostala devica.

Ko so 16-mm filmi prekoračili mejo, ki je ločevala mehko in trdo, in zaostri konkurenco, je postalo kaj hitro jasno, da bodo morali tudi producenti 35-mm seksplotaacije stopiti v korak s časom. Novi pornografski industriji, ki je izšla iz 16-mm miljeja (brata Jim in Artie Mitchell, avtorja klasike zlate dobe pornofilma **Behind the Green Door** iz leta 1972), so se pridružili uveljavljeni seksplotaatorji (Radley Metzger pod novim psevdonimom Henry Paris). Začela se je pisati doba »porno chic«. Ko je v kinematografu leta 1972 brizgnil bržkone najbolj slovit pornič vseh časov, **Globoko grlo** Gerarda Damiana, »je bil, čeprav gre za povsem povprečen pornografski produkt, izjemnega pomena, saj je šlo za prvi takšen film, ki si ga je ogledalo najširše občinstvo.«¹⁷ Ogled spolno eksplicitnega filma ni bil več zgolj izraz kontrakturne opozicije, gledanje porničev je postalo šik, za kratek čas celo mainstream.¹⁸ In tako kot poprejšnje etape seksa na filmu je tudi »porno chic« odjeknil globalno. V Franciji si je prvi domači hard-core pornič, **Exhibition** (1975) Jean-Françoisa Davyja, ogledalo več kot pol milijona gledalcev. Jaeckinovo

¹⁷ Linda Williams, 'Sex and Sensation', v: Geoffrey Nowell-Smith (ur.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, 1997, str. 493.

¹⁸ S svojo izjemno popularnostjo je film *Globoko grlo* uvedel poslej novo konvencijo pornografskega filma, bližnji posnetek ejakulacije, »money shot«, ki je zamenjal poprejšnji meseni prizor penetracije.

"A RARE CLASSIC! THE GREATEST X-RATED MOVIE OF ALL TIME!"

—Adult Film Mag.

mona

Starring **FIFI WATSON**

"Mona" is a classic! The story of a young bride-to-be and her nefarious mother. Fifi Watson as Mona is incredible!"

—Nani Mag.

"Mona" is a landmark. Slicker more intelligent and more erotic... Mona and her sisters-in-sin are where the skin action and word-of-mouth is at!"

—Liberity

"Mona" is a classic. One of the all-time best X-rated movies, and I've seen 'em all!

There'll never be another "Mona!"

—Silverman, Erotic Review



Plus **DEBORAH ALLEN** and **SUSAN DAVID** in **SCHOOL GIRL**

EASTMANCOLOR - RATED XXX

Emanuelo (Emmanuelle, 1974) in **Zgodbo o O** (Histoire d'O, 1975) so podprle velike distribucijske hiše, medtem ko so odkriti trdoerotično produkcijo vrteli osrednji kinematografi v srcu Pariza, na Champs Élysées.¹⁹

Zlata doba kinematografske pornografije je trajala od začetka 70. do sredine 80. let, ko je široka dostopnost video tehnologije trdo erotiko zopet, in kot kaže za vselej, odrinila na domače zaslone. Celo multimilijonski pornografski blockbusterji, kot so filmi franšize **Pirates** (2005–), romajo danes naravnost na video. »Vse bolj očitno je dejstvo, da je celovečerni hard-core narativni film predstavljal zgolj intermezzo med koluti bistveno nepripovednih podzemnih stag filmov iz obdobja 1908–1967 in podobno nepripovednim parjenjem pornografije v dobi videa.«²⁰ Ko je pornografski film prenehal biti kinematografski, se je vrnil k epizodičnemu nizanju atrakcij – organizacijskemu principu klasične seksplotaacije. In hard-core art filma, Winterbottomovih **9 Orgazmov** (9 Songs, 2005), Mitchellovega **Shortbus** (2006) ali Noéjeve **Ljubezni** (Love, 2015).

¹⁹ Cathal Tohill in Pete Tombs, *Immoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1985*, St. Martin's Griffin, New York, 1995, str. 53.

¹⁶ Ibid., str. 388.



Martinee

zgodovine pornografije

Tea Hvala

Predigra

Feministične kritike porno industrije in začetki feministične (post)pornografije v ZDA

Feministične kritike porno industrije

Predstave o večinskih hetero porno filmih je mogoče strniti z besedami »če si videla enega, si videla vse«. Prikazovali naj bi dobesedne, skrajne primere vsega tistega, kar so feministične filmske kritičarke v sedemdesetih problematizirale ob filmih brez žanrskega predznaka: seksualizacijo ženskih likov, namenjeno zadovoljevanju moških gledalcev v vlogi voajerjev, fetišizacijo ženskega telesa in sadistično kaznovanje ženskih likov, za

katere se v teku filma izkaže, da so tako seksualni, kot so si moški predstavljali, da so. Mainstream porno filmi so torej utelešali totalno objektivizacijo ženskega telesa kot predmeta moške želje.

Ameriška filmska teoretičarka Linda Williams v foucaultovski študiji *Hard Core* (1989) večinske porno filme obravnava podobno; kot ideološki žanr, ki z moške perspektive (po) ustvarja normativne (heteroseksistične) podobe seksa. Toda za razliko od številnih sodobnic v pornografski objektivizaciji žensk prej kot vzrok

za družbeno objektivizacijo žensk vidi njen simptom, nekaj, kar se stalno vrača, za »simptomatično branje pornografije«¹ pa se ji zdi najbolj primerna prav feministična teorija, ki sistematično ugovarja ekskluzivnosti in privilegiranosti moškega pogleda. Linda Williams je tezo o popredmetenju žensk v moško osrediščeni pornografiji preverila na heteroseksualnih porno filmih, ki so bili sredi osemdesetih dostopni v

¹ Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. University of California Press, Oakland, 1989, str. 5.

Barbara DeGenevieve, 'Oh Yeah Oh God,'
izsek iz serije intermedijskih del 'Large Scale
Stretched Fabric and Macaroni'



ameriških videotekah. V njih ni naletela na predpostavljeno enoznačnost, temveč na številna protislovja. Med najpomembnejša je umestila težave, ki jih je ustvarjalcem tovrstnih filmov povzročalo vprašanje, kako v filmskem jeziku prikazati ženski užitek oziroma svojo vednost o njem. Zapisala je, da jim to nikakor ne uspeva, vendar ta neuspeh nikoli ni vplival na popularnost filmov, ki si ženski užitek zamišljajo – in ga vedno znova prikazujejo – v okviru patriarhalne paradigme.

Da bi ugotovila, zakaj je mainstream pornografija tako priljubljena in do katere mere predstave o njej držijo, je Linda Williams zavzela za tisti čas precej smelo stališče: ni dokazovala, da je množično producirana pornografija (kamor je vključila tako profesionalne filme kot doma posnete video) sovražna do žensk, saj je bil odgovor na dlani – večina filmov, pravi, je mizogina. Tudi to, ali imajo porno filmi umetniško vrednost, je ni zanimalo – večina filmov je nima. Vprašala se je, kaj pornografski film »naredi« gledalcu, in odgovorila, da povzroči telesni odziv, ki se zdi samodejen, refleksen, četudi je kulturno posredovan, pa naj gre za vzburjenje ali gnus. (Poleg pornografije je med »telesne žanre« uvrstila še grozljivko, melodramo in situacijsko komedijo.) Njena obravnava pornografije kot filmskega žanra s svojim lastnim jezikom in zgodovino je bila za osemdeseta drzna, če vemo, da je takrat med ameriški feministkami potekala močno polarizirana sociološko-pravna razprava o pornografiji. »Protipornografska« oziroma »proregulatorna« struja je spolno objektivizacijo enačila z nasiljem, rekoč, da pornografija kot performativni govor udejanja spolno nasilje, medtem

ko je »propornografska« oziroma »proticenzurna« stran v imenu svobode govora opozarjala, da popredmetenja ni mogoče izenačiti s spolnim nasiljem, kaj šele trditi, da pornografija spodbuja spolno nasilje nad ženskami. Obe struji sta se borili proti pornografski industriji kot tisti, ki reproducira mizoginijo ter normativne podobe spolov in seksualnosti, toda »pro« stran je bila za razliko od nasprotnic pornografije sumničava tudi do (hetero)seksistične države, ki naj bi industrijo brzdala. Predvsem lezbične feministke so opozarjale, da je pravno razločevanje med dostojno (»dobro«) in obsceno (»slabo«) pornografijo v preteklosti vedno pripeljalo do prepovedovanja alternativne – povečini homoseksualne – porno produkcije.

V ameriški »pornografski vojni« je zmagala proregulatorna stran. Pornografijo je definirala kot »nazorno eksplicitno podreditev žensk v slikah ali z besedami«,² pri čemer je podrobno razčlenila pravno nesprejemljive oblike podrejanja oziroma »pornografske škode«. Čeprav se beseda nasilje v definiciji ni pojavila, je *de facto* vso pornografijo označila za nasilno, saj jo je obravnavala kot kršitev človekovih pravic oziroma spolno diskriminatorno dejanje, iz opredelitve pornografije pa je izpustila tako možnost, da ženska v prizoru

seksa dominira, kot možnost, da uživa v podrejanju. Koncept pornografske škode je povzročil svojevrstno intelektualno škodo, saj je vztrajanje pri zatiralskem značaju pornografije »propornografske« feministke gnalo k poudarjanju njene osvobajajoče plati. Dodatno škodo je povzročila splošna stigmatizacija feminizma, ki so jo mediji izkoristili za banalizacijo te pomembne razprave. Feministke, ki so upravičeno opozarjale na mizogine vidike večinske pornografije (in splošno pornografizacijo medijskih podob žensk, še posebej v oglaševanju), so izenačili s konservativnimi puritankami in moralistkami. Tiste, ki niso odločno nasprotovale vsem oblikam pornografije, so na drugi strani izenačili z liberalnimi relativistkami, ki namesto svobode govora zagovarjajo prosti trg. »Propornografske« feministke so se tako nehote znašle v postelji s sovražnikom; mizogino porno industrijo. A naj v pornografiji vidimo vir zatiranja ali osvobajajočega užitka, se po Foucaultu v vsakem primeru podrejamo kulturni zapovedi »spravljanja seksa v govor«. Zagovornice svobode govora so se zavedale, da feministična vednost o spolnosti ne bo osvobodila nikogar, ampak bo namesto »čistega« užitka prinesla še bolj nadzorovane in komodificirane oblike seksualnosti. Toda hkrati so vedele, da nimajo izbire: o seksu in pornografiji so morale govoriti, sicer bi diskurz ostal tam, kjer je bil dotlej – v moških rokah.

Študija Linde Williams je bila pionirska, ker je v razpravi o pornografiji vpeljala koncept moči, ki je postopoma nadomestil moralna in estetska izhodišča. Sorodne feministične študije so se v ZDA začele pojavljati šele v začetku devetdesetih, ko so bili na trgu že dvajset let prisotni porno filmi za heteroseksualne pare, ki so kot prvi upoštevali dejstvo, da

² Za celotno definicijo glej: Renata Šribar: *O pornografiji*. Sophia, Ljubljana, 2006, str. 74. Glej tudi za izčrpano predstavitev »protipornografskega« gibanja v ZDA in poskuse pravne regulacije pornografije v Sloveniji. Ker je študija R. Šribar izrazito nenaklonjena »propornografskim« stališčem, zanje raje glej: Varda Burstyn (ur.): *Women against Censorship*. Douglas & McIntre, Vancouver, 1985. Glej tudi: Ann Snitow et. al. (ur.): *Power of Desires*. Monthly Review Press, New York, 1983.



The Black Glove



One Night Stand

jih gledajo tudi ženske. A dokler jih je bilo mogoče videti samo v kinodvoranah, so gledalke ostajale v manjšini. Njihovo število je začelo naraščati konec sedemdesetih let z novo tehnologijo, videokorderji, ki so omogočili zaseben ogled porno videokaset na domu. Pojava mainstream filmov za pare in strejt ženske torej ne gre pripisovati demokratičnim vzgibom porno industrije, temveč tržnemu sistemu, ki je v njih prepoznal novo in obetavno nišo. Na smeri razvoja porno produkcije za ženske pa so vendarle pomembno vplivale propornografske feministke, ki so se spraševale, kako razgraditi pornografske norme, pluralizirati filmske konstrukcije seksualnosti, nagovoriti žensko željo in izboljšati delovne pogoje v porno industriji.

Začetki feministične (post) pornografije v ZDA

Prve odgovore so leta 1983 ponudile (bivše) porno igralkke, ki so ustanovile podporno skupino Club 90: Candida Royalle, Annie Sprinkle, Veronica Hart, Veronica Vera in Gloria Leonard. V dokumentarcu **The Naked Feminist** (2004) so režiserki Louisi Achille povedale, da je predstava o ženskah v porno industriji kot izkoriščanih in nemočnih žrtvah napačna, četudi so v začetku osemdesetih na položajih moči dejansko prevladovali moški, kar je bil eden od razlogov, zakaj je bila medsebojna podpora, ki so si jo delavke v porno industriji nudile v Clubu 90, odločilna za njihov poznejši feministični

angažma pred in za kamero, znotraj in zunaj (najpogosteje pa ob robovih) porno biznisa. Candida Royalle je leta 1984 ustanovila produkcijsko hišo Femme Productions in začela režirati filme za hetero pare in ženske. V njih se je izogibala pretirano nazornim prikazom seksa (vključno z bližnjimi posnetki genitalij), ki se v večinski produkciji brez izjeme končajo z moškim izlivom oziroma *cum shotom*. Posnela je šestnajst filmov; med najbolj znane spadata »erotična komedija« **Under the Covers** (2007) in »izobraževalni film o seksu za hip hop generacijo« **Afrodite Superstar** (2006) v režiji Abiole Abrams, za katerega je posnela prizore seksa.

V njenem zgodnejšem delu **Eyes of Desire** v dveh nadaljevanjih (1998 in 1999) spremljamo ženski, prijateljici, ki v dnevni sobi z daljnogledom kot podaljškom svojih oči slačita moške v sosednjih stanovanjih. Drznejša ženska svojega izbranca obišče in prijateljico povabi, naj ju opazuje pri seksu. Kamera se izza kukala kmalu preseli k njima, na kavč, kjer je fokus na obrazu ženske. Njeno telo sprva zakriva moški, ki ne ve, da je opazovan, medtem ko ženska svoji prijateljici izza njegovega razgaljenega hrbta pošilja pomenljive poglede. Ženski torej nista prikazani kot tekmici, temveč kot zaveznici. Z močjo voajerskega pogleda, ki je bil dolgo rezerviran za moške, seksualizirata privlačnega moškega, in čeprav je v njunem spogledovanju mogoče videti lezbično željo, se zdi, da ju bolj kot to vzburja njuna lastna moč. Vsi prizori

seksa so sicer misijonarski, z moškim nad žensko, mlada in prožna belopolta telesa nastopajočih pa ne odstopajo od lepotnih norm. Zaradi romantične glasbe, ki spremlja vse prizore, tudi tistega, v katerem ena od žensk zaloti ljubimca pri pomerjanju njenih oblek, obe nadaljevanji *Eyes of Desire* dišita po vanilji, zato ju običajno opisujejo kot erotična filma za ženske.

Med (prefinjeno, nežno, manj eksplicitno, razpršeno) erotiko in (vulgarno, grobo, eksplicitno, falično) pornografijo so v mainstreamu začeli razlikovati, da bi lažje pritegnili žensko publiko, na to majavo mejo pa so se oprle tudi nekatere feministke, recimo Gloria Steinem, ki so politično sprejemljivo erotiko skušale ločiti od nekorektnega *hard cora*. Veliko režiserk se je distanciralo od tovrstnega razlikovanja, saj so jih predstave o erotiki za ženske silile k scenarijem, ki so se v imenu spolne enakosti morali odreči fantazijam o podreditvi in objektivizaciji sebe – ali drugega. Številne režiserke, med njimi Candida Royalle, so se distancirale tudi od feminizma, zato jih kritičarke z izrazom »feministična pornografija« opisujemo retrospektivno in s previdnostjo.

Porno filmom, ki so jih sredi osemdesetih ženske delale za ženske, se za nazaj pripisuje tudi poudarek na narativnosti oziroma zapeljevanju z zgodbo, ki uokvirni spolni akt, dokumentaristično dokazovanje konsenzualnosti (vsi nastopajoči v filmu seksajo prostovoljno) in avtentičnosti (igralkam je v filmu zares prišlo) ter pedagoškost. Za slednjo je zaslužna predvsem porno igralka, režiserka, performerka in sekspertka Annie Sprinkle, ki je leta 1981 skupaj z Josephom W. Sarnom režirala film **Deep Inside Annie Sprinkle**. Čeprav je (tisto leto drugi najbolj prodajani) ameriški mainstream film cilj na moško publiko, ga odlikuje vse, po čemer je Annie Sprinkle kasneje zaslovela v feminističnih in umetniških krogih: osebnoizpovedni nagovor gledalk in gledalcev v uvodu (Annie gleda v kamero, kaže fotografije iz mladosti in pripoveduje, zakaj je vstopila v porno industrijo), med prizori seksa pa njeni nasveti, kako ravnati, da bo zadovoljstvo obojestransko. Leta 1991 je začela voditi delavnice Sluts and Goddesses, v katerih je občinstvo

spodbujala, naj preizkusi različne spolne tehnike in uresniči svoje fantazije. Sledila je serija videov za samopomoč, začeni z **The Sluts and Goddesses Video Workshop** (1992) v režiji Marie Beatty, isto leto pa tudi legendarni performans *Public Cervix Announcement*, v katerem je Annie Sprinkle občinstvu pokazala svoj nožnični vrat in slavila žensko telo.

Njena dela so v devetdesetih opisovali kot »izobraževalno pornografijo«, »porno dramo«, »porno umetnost«, »feministično erotiko« ali »post-pornografijo«. Izraz »post-pornografija« je morda najprimernejši, saj ga je skovala prav Annie Sprinkle – skupaj z Veronico Vero, Candido Royalle, Frankom Moorom in drugimi podpisniki manifesta »The Post-Porn Modernist Manifesto« (1988). V njem so zapisali: »Svoje ideje in čustva posredujemo s seksualno eksplicitnimi besedami, podobami in performansi. (...) Pozitivni odnos do seksa nam daje moč. In ljubezen do seksualnosti nas zabava, zdravi svet in nam pomaga vztrajati,«³ pri čemer se je vztrajanje nanašalo na družbeno vzdušje, ki je v času Reaganove administracije in širjenja aidsa odklanjalo tako seksualnost kot pornografijo. V manifestu so razglasili začetek novega, post-pornografskega umetniškega gibanja, s svojimi deli pa so konec devetdesetih odločilno vplivali na režiserke in druge umetnice v ZDA in Evropi, ki so porno produkcijo prepletale z umetniškim videom, performansi in pank držo, značilno za »tretji val« feminizma in vse vidnejše queerovsko gibanje.

Med pomembnejše režiserke, ki so svojo kariero začele v devetdesetih, spadajo Maria Beatty (ZDA), Barbara DeGenevieve (ZDA), Tristan Taormino (ZDA), Petra Joy (VB), Anna Span (VB), Erika Lust (Španija) in Ovidie (Francija), generacijo za njimi pa režiserke, kot so Emilie Juvet (Francija), Mia Engberg (Švedska), Maria Llopis (Španija), Jennifer Lyon Bell (ZDA/NL), Morty Diamond (ZDA), Tony Comstock (ZDA) in Shine Louise Houston (ZDA). Sceno, ki je na mainstream odgovorila s parodiranjem njegovih žanrskih



pravil, oblikovanjem lastne estetike in odprtostjo za vse spolne identitete, usmeritve in prakse, v dokumentarcu **Mutantes: Féminisme Porno Punk** (2011) obravnava francoska piska in režiserka Virginie Despentes. Njen film je pozoren tudi na dejstvo, da se marsikatera režiserka in igralka danes lahko preživlja s svojim delom, pri čemer si delovne pogoje narekuje sama. Publika za alternativno porno produkcijo vsekakor obstaja – o tem priča vse več feminističnih in queerovskih festivalov, ki v svoje programe vključujejo porno filme ali pa se posvečajo izključno njim.⁴ Temu primerno so očitki, da feministične pornografinje s trženjem svojih del paktirajo s kapitalizmom, danes redki. Porno igralka iz osemdesetih so poudarjale, da so v porno industrijo vstopile tako zaradi denarja kot zaradi seksa, in to se najbrž ni spremenilo. Nova je možnost, da ženske igrajo v filmih po svojem okusu, da te filme snemajo in producirajo feministke in da je takšno okolje spodbudnejše že zato, ker od njih ne zahteva podrejanja lepotnim normam porno industrije. Cenovna dostopnost snemalne opreme in spletne distribucije je dodatno spodbudila demokratizacijo žanra, ki je še vedno namenjen spolni stimulaciji,

večinoma masturbaciji, pa naj gre za strejt, lezbično, gejevsko, biseksualno, trans ali kako drugače queerovsko produkcijo.

Res je, da je feministična pornografija »kvantitativno zaenkrat nepomemben fenomen«, ki »nima zaznavne vloge v pornografski seksualizaciji in konstrukciji spolnega razmerja,«⁵ vendar zastavlja kopicico težkih – predvsem etičnih – vprašanj, ki jih z vnaprejšnjim zavračanjem objektivizacije kot oblike nasilja ne moremo uvideti, kaj šele, da bi nanje lahko odgovorili. Kot rečeno: namen pornografije je, da ljudem pride. »Da bi to dosegla,« pravi režiserka, fotografinja in intermedijska umetnica Barbara DeGenevieve, »ni dovolj, da telesa seksualizira, temveč jih mora objektivizirati, fetišizirati, eksotizirati in narediti dostopna za zelo posebne muhe posameznikov. (...) Če sprejmeš potrebo po tem, da objektiviziraš in si objektivizirana, da fetišiziraš in te fetišizirajo, da voljno igraš tako žrtev kot mučitelja, potem se pred tabo razpre minsko polje, ki ga je težko prečiti, vendar se znajdeš na intelektualno bolj provokativnem in iskrenem terenu, kjer je mogoče razmišljati o tem, kdo smo kot zapletena seksualna bitja.«⁶

4 Z Anno Ehrlemark sva leta 2009 za Mednarodni feministični in queerovski festival Rdeče zore pripravili dvodnevni porno program »XXX do zore«. Seznam priporočenih festivalov, spletnih portalov in režiserk je dostopen na: <http://rdecezore.blogspot.si/2009/03/xxx-until-dawn-missing-links.html> (zadnji dostop 3. 2. 2016).

5 Šribar, *O pornografiji*, str. 6.

6 Barbara DeGenevieve: »Sssspread.com: The Hot Bods of Queer Porn«, v: Katrien Jacobs et. al. (ur.): *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*. Institute of Network Cultures, Amsterdam, str. 237.

3 Citirano po Annie Sprinkle: *Post-Porn Feminist*. CA: Cleis Press, Berkeley, 1998, str. 213.



Fuses

zgodovine pornografije

Nace Zavrl

Seksualna revolucija v britanski kinoteki

Ameriški kritik J. Hoberman je za »podzemni film« petdesetih in šestdesetih let zapisal, da se »razlikuje od prejšnjih modelov eksperimentalnega filma po svoji mešanici namernega primitivizma, seksualni eksplicitnosti, rušenju spolnih tabujev – tako hetero- kot homoseksualnih – in obsesivne ambivalentnosti glede ameriške popularne kulture«. Podzemni film – podkategorija eksperimentalnega, avantgardnega – je radikalen v formi in tematiki, narejen zunaj Hollywooda (največkrat v centru New Yorka ali San Francisca), predvajan zunaj komercialnih kinematografov (neredko v zapuščenih dvoranah in lastnih kletah umetnikov), z neindustrijskimi, ničproračunskimi produkcijskimi metodami (filmar je pogosto hkrati

snovalec, snemalec, režiser, razvijalec in montažer, če se za postprodukcijo sploh odloči). Filmi namesto po mestnih kinih krožijo po neprofitnih distribucijskih kanalih (Film-Makers' Cooperative v New Yorku, Canyon Cinema v San Franciscu), v katere svoj izdelek lahko vstavi kdorkoli, ne glede na vsebino in kakovost.

Podzemno filmsko gibanje je v šestdesetih potiskalo meje sprejemljive in gledljive spolnosti na filmskem platnu. Britanski filmski inštitut (BFI) je konec decembra v sklopu tematske sezone »Ljubezen« – sicer precej konvencionalnega programa romantičnih klasik tipa **Doktor Živago** (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965) in *V vrtincu* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) – predvajal serijo kratkih eksperimentalnih, bolj in manj radikalno seksualnih filmov s konca šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let. Programer William Fowler je za

osrednji kuratorski kriterij izbral seksualno revolucijo – zahodno družbeno gibanje, ki je sredi prejšnjega stoletja zamajalo konzervativne kodekse spolnega vedenja in medosebnih razmerij ter nekoliko normaliziralo ne-monogamske, ne-hetero odnose, uporabo kontracepcije, predporočni seks in alternativne oblike spolnosti.

Izbor sedmih filmov v grobem odseva raznolikost in demokratizacijo seksualnosti med »revolucijo«. Prvi štirje se, vsak na svoj način, lotevajo vprašanj poželenja, spolne identitete in nekonvencionalnih razmerij. Prva na sporedu je dvaindvajsetminutna vizionarska seks montaža Carolee Schneemann, **Fuses** (1965). Film združuje fotografske posnetke spolnega odnosa med režiserko in takratnim partnerjem Jamesom Tenneyjem s plastmi barvnih kolažnih vzorcev in slikanja neposredno na filmski

1 J. Hoberman, »Introduction«, v Parker Tyler, *Underground Film: A Critical History* (1995), str. v. Prevod avtorja.



trak. Carolee Schneemann – hkrati umetnica in umetniški subjekt – s kombinacijo tekstur, barv, abstraktnih podob in kinematografske slike spodbija tradicionalne reprezentacije spolnosti in intimnosti v filmu. *Fuses* s kompleksnim vizualnim prekrivanjem ustvarja alternativni jezik filmske erotike ter ponudi feministični odgovor patriarhalni upodobitvi spolnosti v Hollywoodu, kjer ženska predstavlja le pasivni objekt za potešitev moškega libida. »Energije telesa sem hotela preliti v materialnost filma, da bi se sam film raztopil in rekombiniral, bil hkrati prosojen in zgoščen – tako kot človek med ljubljenjem ... Film je drugačen od kakršnekoli pornografije ... ženska ni nikakor objektificirana ali fetišizirana,«² doda Carolee Schneemann.

James Broughton se je v petdesetih in šestdesetih ukvarjal večinoma s poezijo; *The Bed* (1968) je Broughtonova poetična vrnitev k filmu. Osrednja podoba je fascinantna in absurdna: prazna postelja se elegantno pelje po hribu navzdol, dokler se ne ustavi na vznožnem travniku, kjer jo počasi zasede vrsta nedoumljivih likov, ženskih in moških – večinoma golih. Za Broughtona se svet vrti okrog postelje: na njej se rodimo, ljubimo, spimo in umremo. *Postelja* je prostor neznanih (spolnih?) ritualov, zvijanja in zlaganja teles drugo na drugo. Režiser se na trenutke pojavi v ozadju, gol, sredi drevesa, s saksofonom v roki. Hobermanova opazka o »namernem primitivizmu«³ podzumnega filma se kaže v polnem pomenu. Broughtonov film harmonizira človeka in naravo

do točke, ko iz neznanih ust enega izmed poleževalcev prileze živ kuščar. Vsi na postelji očitno uživajo – vsak na svoj način, vsak s svojim izrazom seksualnosti.

Don't Know (1971) in *Hats Off to Hollywood* (1972) sta študentska filma Penelope Spheeris – zdaj bolj znane kot režiserke kulturnega hita **Waynov svet** (*Wayne's World*, 1992). Oba delujeta nekje na meji med dokumentarcem in fikcijo: *Ne vem* se vrti okrog neke vrste ljubezni med transspolnim Jimmyjem in njegovo lezbično partnerko, ki ju Spheeris s prefinjeno stopnjo intimnosti spremlja iz dneva v dan. Film je delno improviziran, delno uprizorjen in delno opazovalski; kdaj spremljamo »igro«⁴ in kdaj »stvarnost«, pa ni nikoli dokončno razjasnjeno. *Don't Know* pravzaprav operira točno na nejasni, prožni meji med obema. Tako kot Jimmy svoje spolne identitete ne doživlja kot binarne ločitve med žensko in moškim, film nikoli ne razloči med »zaigranimi«⁵ in »nezaigranimi«⁶ prizori. Spol, kot je opazila že Judith Butler, je vendarle vedno performativen in zaigran, nikoli določen v predsubjektivni stvarnosti. *Don't Know* – Jimmyjev odgovor na vprašanje o lastnem spolu – in *Hats Off to Hollywood* s svojo formo vizualizirata performativnost in fluidnost spolnih in seksualnih identitet. Kot pove Penelope Spheeris, gre za filma »o ljudeh, ki ne vesta točno, kdo sta, oziroma nočeta biti to, kar že sta«³.

Zadnji trije filmi prihajajo izpod rok ženskih režiserk – Constance Beeson, Barbara Hammer, Cassandra Gerstein

in Jill Godmilow –, ki v močnih in čutnih kratkometražnih raziskujejo intimna spolna razmerja preko bogate poetične forme. *Unfolding*, (Constance Beeson) je leta 1969 nastal s pomočjo finančne podpore Državnega seks foruma (National Sex Forum, NSF), škofovske organizacije pod okriljem metodistične cerkve v San Franciscu. Cilj NSF v poznih šestdesetih je bilo »izobraževanje javnosti o človeški seksualnosti«, a filmi v cerkvenem katalogu niso bili klinični dokumentarci na ravni predšolske spolne vzgoje. Nasprotno, v programu so se znašli animirana erotika, kratki psihedelični seks-tripi in ikonična dela feminističnega kontrafilma poznih šestdesetih. Kot o filmu *Odvijanje* zapiše avtor/-ica NSF kataloga, je film »primeren tako kot nežen uvodnik in eleganten zaključek ... film je bil uporabljen na osebah od srednješolske starosti naprej. Zaradi vizualne bogatosti posnetkov je film uporaben sam po sebi, ali v tandemu z drugim materialom.«⁴ Pred gledalko oziroma gledalcem filma se v sedemnajstih minutah odvije vrsta podob – oceanov, sonca, žensk, moških – prikazanih druga čez drugo. Kot še doda opis v katalogu, »film upodablja podtalna, eterična občutja, osvobajanje lastnega telesa, v ljubezni in ljubljenju, s kulminacijo v orgazmu.«⁵

Dyketactics (1974) – *dyke*: vulg. lezbača – filmarke Barbare Hammer je ključno delo eksperimentalnega

4 »Radical Sex Education Films: San Francisco's Multi-Media Resource Center,« *Light Industry*, dostopno na <http://www.lightindustry.org/education>. Prevod avtorja.

5 Ibid.

2 »Fuses,« dostopno na <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>. Prevod avtorja.

3 »Penelope Spheeris interviewed by Fritz Rogers,« *Everywoman*, maj 1972. Prevod avtorja.



Dyketactics



Don't Know

lezbičnega filma (Valie Export, Anne Sevrson) sedemdesetih let. Sto deset podob – nejasno razločljivih close-upov teles umetnice in njene partnerice – se odvijeta v glasbeno ritmiziranih štirih minutah. Dotik, za Barbaro Hammer, pride pred pogledom: *Dyketactics* fizičnost, haptičnost avtoričinega telesa združita z fizičnostjo, materialnostjo filmskega traku.

V zadnjem delu programa se je odvil celovečerec Cassandre Gerstein in Jill Godmillow, sedemdesetminutni *Tales* (1969). Skupina prijateljev – večinoma umetnikov – se na povabilo režiserke zbere v newyorškem stanovanju. Vsak naj bi na snemanje prišel z neke vrste zgodbo o spolnosti: *Tales* sprva deluje kot opazovalni, »muha na steni« dokumentarec. Moški pred kamero govorijo večinoma o

ekstravagantnih avanturah – orgije, večurni maratonski seks –, ženske pa o otroških spolnih transgresijah – skrivne igre strip pokra, ko staršev ni doma. Iz dokumentarističnega pogleda na neznano skupino ljudi sčasoma razberemo nesimetrična razmerja moči med govorniki in govorkami. Hkrati pa nam postaja vse manj jasno, ali so erotične izjave nastopajočih verodostojne oziroma sploh verjetne. Meja med dokumentarnim in fikcijskim se, kot pri kratkometražnih Penelope Spheeris, ponovno zabriše, v ospredje pa stopi performativnost spola in seksualnosti kot takih.

Tales po besedah kuratorja Herba Shellenbergerja od sredine sedemdesetih verjetno ni bil javno predvajan. Po premieri se je film nekaj mesecev vrtel v newyorškem muzeju

Whitney, za časopis *Village Voice* pa ga je recenziral tudi Jonas Mekas. Po slabih štiridesetih letih ga je lani digitalno restavriral hollywoodski Academy Film Archive, v britanski kinoteki pa se je prenovljena verzija projicirala premierno. Čeprav je dogodek spadal v tematsko sezono o ljubezni in romantiki na velikem platnu, bi vseh sedem filmov lažje klasificirali v polja erotike, seksualnosti in feministične pornografije. Kot še pove Shellenberg, je *Tales* verjetno prvi celovečerec, ki so ga v celoti naredile ženske ustvarjalke – v vlogi režiserk, producentk, snemalk, montažerk ... Medtem ko Barbara Hammer s filmom *Dyketactics* formulira filmsko estetiko lezbične spolnosti, Carolee Schneeman nekaj let prej podobno počne za heteroseksualna razmerja, prikazana z aktivne ženske perspektive. *The Bed* Jamesa Broughtona in *Unfolding* Constance Beeson raziskujeta meje možnega v prikazu alternativnih oblik spolnega izraza, Penelope Spheeris pa z dokumentarno-fikcijskima hibridoma briše meje med pristnim in zaigranim, med stvarnim in performativnim. V vseh prikazanih filmih gre za iskanje lastne spolne identitete prek poetične, včasih radikalne forme. S filmom se režiserji in režiserke soočajo z oblikami nenormativne seksualnosti, jih zarisujejo, raziskujejo in razširjajo. V eksperimentalnih delih ameriškega podzemnega filma gre za ustvarjanje svežih perspektiv in edinstvenih estetik; za kreiranje novih, še neobstoječih ali nevidenih načinov pogleda na svet. V filmih seksualne revolucije gre za vizualiziranje in s tem afirmiranje želenega spolnega izraza; za širjenje meja predstavljuje seksualnosti v giblivi sliki.



Hats Off to Hollywood



Don Hertzfeldt

Matevž Jerman

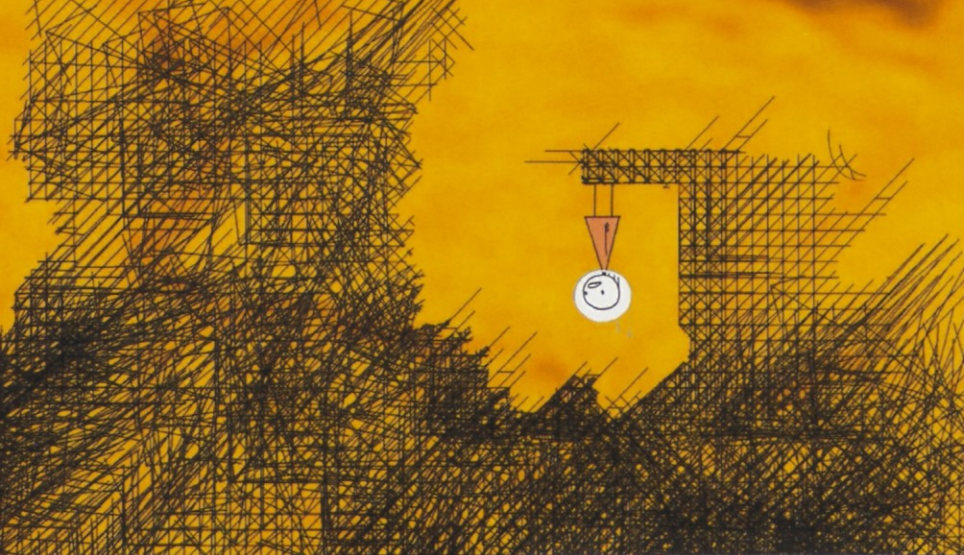
Svet jutrišnjega dne – danes!

Ko je Jean-Luc Godard decembra 1958 kratki film neslavno označil za nečisto, celo antifilmsko formo, češ da si ne vzame in ne dovoljuje časa za razmislek, na žalost še ni videl **Sveta jutrišnjega dne** (The World of Tomorrow, 2015). Filma, ki v šestnajstih minutah naniza in razvije več idej, kot bi jih lahko sprosil redkokateri skupek celovečercv. Na omenjeni naslov pogosto naletimo tudi ob pregledu raznorodnih lestvic najboljših filmov preteklega leta, kar samo po sebi ne bi bilo nič nenavadnega, če ne bi šlo za animacijo, ki je za nameček še kratkometražna. Obe omenjeni formi, v smislu pozornosti in obravnave sicer neupravičeno spregledani, pregovorno capljata za igranimi celovečerci –

nekoliko absurdno, saj bi si glede na splošno konzumacijo video vsebin lahko brez težav predstavljali, da živimo v dobi kratkometražcev. Parafraza posrečenega internetnega citata pa gre nekako tako: večina filmskih režiserjev želi snemati celovečerce, zato ker večina filmskih režiserjev ni Don Hertzfeldt.

Hertzfeldt – dobitnik oskarja in rekordnih dveh velikih nagrad žirije v Sundanceu, celoviti samovznikli auteur, pionir vir(tu)alne dobe, ki velja za superzvezdnika animacije in uživa kulturni sloves tako med poznavalskim kakor laičnim internetnim občestvom – se je pred kratkim odločil, da ne bo več izgubljal časa, in zdi se, da vstopa v novo fazo svoje ustvarjalne poti.

Slednjo lahko na tej točki razdelimo na tri poglavja. Za izjemno plodovito in že v izhodišču odmevno velja zgodnje obdobje, zaznamovano s številnimi ročno narisanimi animiranimi gegei, v katerih je prekipevalo od črnega straniščenega humorja absurda, cinefskih pomežikov (**Bilijev balon** [Billy's Balloon], 1998), krvavečih anusov, nesrečnih romantičnih aspiracij, primesi mokumentarca (**Ah l'amour**, 1995 in **Lily in Jim** [Lily and Jim], 1997), postmoderno-enciklopedičnih žanrskih preigravanj (**Žanr** [Genre], 1996) ter domala anarhističnih in huronskih parodičnih napadov na tržno televizijsko oglaševanje (z oskarjem nagrajeni **Neizbrani** [Rejected], 2000). Njegovi liki, paličasto karikirani stripovski možički na belih



ozadjih, pa so morda prav zavoljo svoje minimalistične preprostosti uspeli pretrpeti vse silovite vdore komičnega psihofizičnega nasilja, do gledalca pa prenesli presenetljivo kompleksna čustva. To kvaliteto Hertzfeldtovih pripovedi je na popolnoma novo in poglobljeno raven ponoslo v obdobju, ki ga je zaznamovala zlasti slavna trilogija **Kakšen lep dan** (It's Such a Beautiful Day, 2006–2012) in jo je vsebinsko napovedal že z **Bistvom življenja** (The Meaning of Life, 2005). Od tu dalje se animacija formalno znotraj istih kadrov začne enakomerno plemeniti in prepletati z vdori domačih posnetkov na 16-mm traku ter z elementi eksperimentalnega filma v maniri Stana Brakhagea ali Petra Tscherkasskega. Podobno se v pripovedi do tedaj prevladujoči humoristični elementi začno enakomerno prepletati z mestoma še zmeraj ciničnimi, mestoma pa vse bolj presunljivimi eksencialističnimi kontemplacijami o banalnih in absurdnih razsežnostih vsakdanjega življenja.

Svet jutrišnjega dne je po svoje sinteza Hertzfeldtovega opusa, vsaj v enem bistvenem aspektu pa tudi prelomnica v njegovi karieri. Tri leta po koncu znamenitega triptiha namreč prvič in na veliko presenečenja zavije v sfero digitalne animacije, s katero prelamlja svojo dotedanjo zaprisego analognemu *modus operandi*, kakor sam pravi, predvsem zavoljo hitrejšega tempa ustvarjanja. Pri preteklih delih je vsak posamezni filmski projekt terjal dolge mesece, navadno pa kar leta skrbnega in,

značilno za tako celovitega avtorja, do potankosti premišljenega dela. Digitalni pristop mu poleg hitrejšega animiranja odpira tudi nove ustvarjalne možnosti, kar zelo nazorno demonstrira posrečena uporaba napredne flash animacije, s katero Hertzfeldt uspešno nadgrajuje še en trend svojega ustvarjanja iz zadnjega desetletja – vedno bolj zgoščene, v svoji preprostosti razkošno in brez izjeme hipnotično očarljive vizualizacije. Čeprav so te v službi pripovedi, lahko skoraj vsak prizor resonira kot dovršena grafična ilustracija zase. Če je na začetku njegov preprosti stripovski slog odseval DIY filozofijo in MTV-jevsko estetiko devetdesetih, in če se je nato z uporabo elementov 16-mm in 8-mm kamere premaknil krepko v polje eksperimentalnega filma ter v najboljšem možnem smislu vključil milenijsko fascinacijo nad retro estetiko, lahko zdaj trdimo, da z izčiščenimi abstraktnimi vzorci in monokromnimi barvnimi shemami protagoniste vizionarsko zasidra naravnost v polje najsodobnejših dizajnerskih zasnov naprednih programskih okolij. Z razlogom. Njegova družba prihodnosti je namreč umeščena štiristo let v prihodnost. V »outranet«, postinternetno socialno omrežje, vsesplošno obdajajoč nevrološki simulaker, sestavljen iz misli in idej. Pred njegovimi s preteklostjo in nostalgijo obsedenimi bebalci, ki letargično stremijo k nenehni regeneraciji, pa se izrisuje vse bližji konec sveta. Zveni znano?

»Ponosna sem na svojo žalost, ker zaradi nje vem, da sem živa.«

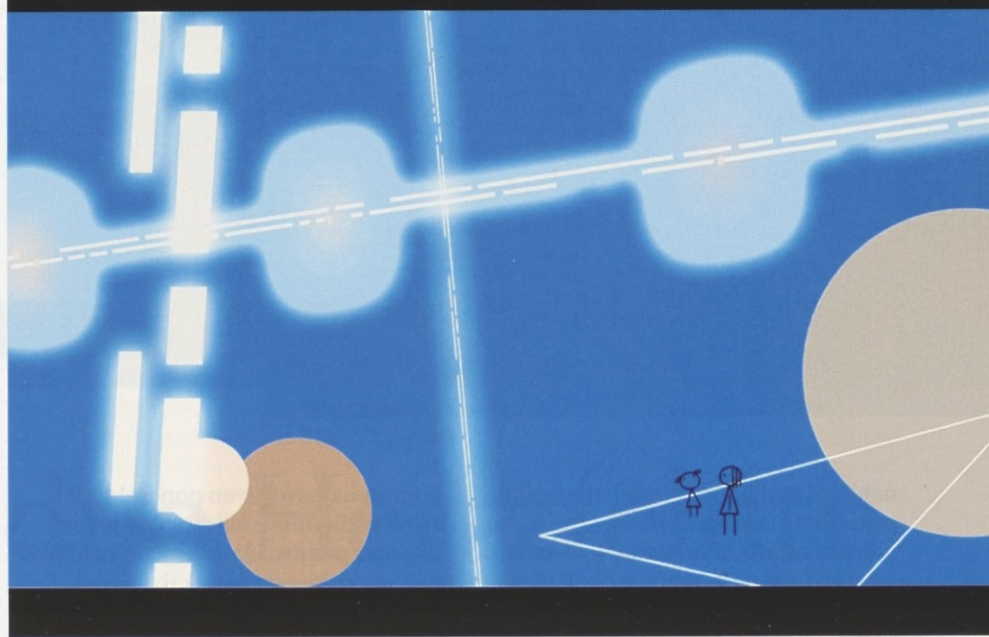
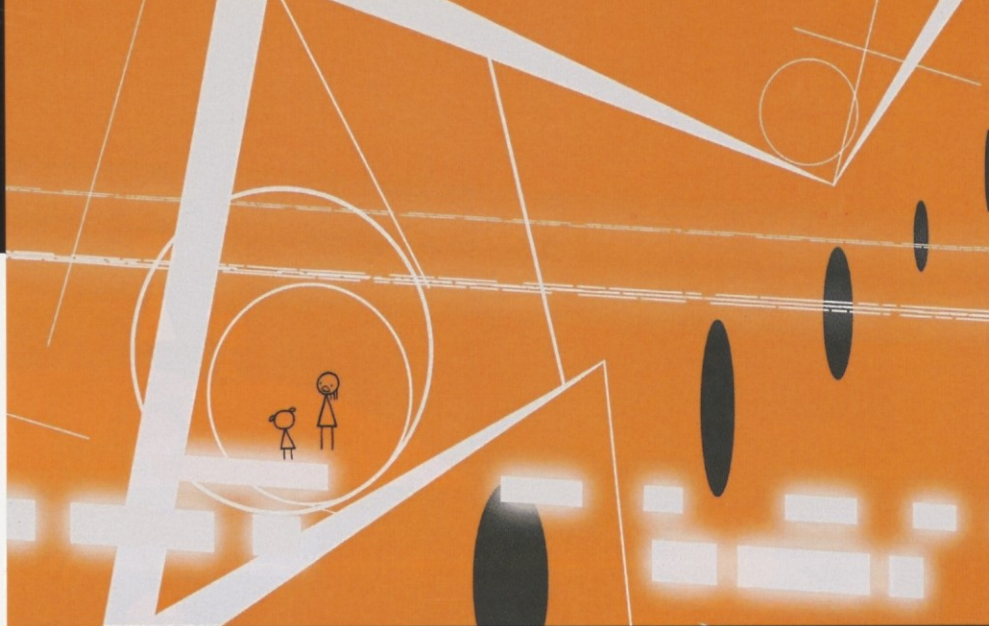
EMILY PRIME

Prvo sekvenco *Sveta jutrišnjega dne* odpre preprost črno-beli kader videofona, ki na prvi pogled hudomušno asociira na nekaj popolnoma drugega in hkrati odzvanja Hertzfeldtove začetke. Nato priskaklja triletna Emily, se oglasi na klic in naslednji trenutek zaslon zapolni kaotična zmes barvitih kompozicij linij, krivulj, vzorcev in simbolov, navidezno preveč naprednih, da bi jih človeški možgani iz 21. stoletja lahko smiselno razdelali. Deklico klic teleportira na drugo stran linije, kjer jo v prihodnosti pričaka Emily Prime, njena odrasla, štiristo let starejša inačica. Ta jo popelje na digitalno ekskurzijo skozi stoletja, ki prihajajo, in skozi življenje, ki ga bo živela. Človeštvo bo odkrilo časovni stroj, pa tudi možnost kloniranja kot pot do večnega življenja; ko na vsakih nekaj desetletij telo opeša, um in spomine plačljivo sposobnega posameznika naložijo v zdravo klonirano telo izvirnika, v katerem um živi dalje. Stranski učinki so zanemarljivi, z vsakim kloniranjem se tu in tam, kakor z vsakim digitalnim presnavljanjem, pač izgubi nekaj podatkov. Vsak naslednji klon tako ostane brez katerega od spominov ali kakšnih drugih osnovnih fragmentov, ki gradijo človeško osebnost. Življenje, ki ga je živela zdaj že sumljivo razčlovečena Emily Prime, je bilo dolgo in osamljeno, a ne brez ljubezni. Kot nadzornica rudarskih robotov na Luni se je nekoč zaljubila v samotni kamen, čez nekaj stoletij pa se ji je srce ogrelo za moža, čigar izvirnik je bil razstavni muzejski eksponat. Po njegovi smrti je odprla galerijo anonimnih spominov in zdaj osamljena pričakuje napovedani konec sveta. V večnost pa od male Emily želi odnesti zgolj impresijo, dolgo izgubljeni, motni spomin na kratek sprehod v sončnem popoldnevu, ki ga je nekoč v otroštvu preživela z roko v roki z mamo.

Svet prihodnosti je tako svet, v katerem postopoma, a vztrajno, blede vse. Čustva,

razmišljanje, sočutje, medosebni stiki in spomin. Je svet, v katerem ljudje opazujejo lastne spomine na zaslonih, ki jim omogočajo pogled v preteklost, a na njih vidijo le še sebe, kako strmijo v zaslon, na katerem strmijo v zaslon ... Nekateri, ki v muzeju opazujejo rast klona brez možganov, v njem najdejo edino uteho, morda edina uteha za gledalca pa je pristna in žareča prisotnost triletne Emily (mimogrede, navdihnila in sinhronizirala jo je Hertzfeldtova nečakinja), ki je protipol odsotni in razčlovečeni Emily Prime in jo v tradiciji znanstvene fantastike lahko morda beremo tudi kot inverzijo zvezdnega otroka in nove zavesti na koncu Kubrickove **Odiseje v vesolju** (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Ta dualnost protagonistke hkrati razkriva dualno perspektivo avtorja v njegovem odnosu do sveta. Hertzfeldt, ki je s trilogijo *Kakšen lep dan* zaslovel kot eden najbolj pretanjenih opazovalcev vsakdanjega življenja z vsemi tesnobami, ki sodijo zraven, je tu šel še korak dlje, ponudil je širši vpogled v sfere družbenih realnosti 21. stoletja. Svojo interpretacijo in prognozo medčloveških odnosov ter našega odnosa do sveta v dobi digitalnih medijev in socialnih omrežij tako znova opremi z značilnim odmerkom morbidnosti in obešenjaškega humorja. Ganljivost razpleta pa je vsemu navkljub znova silovita in neizbežno sladkogrenka.

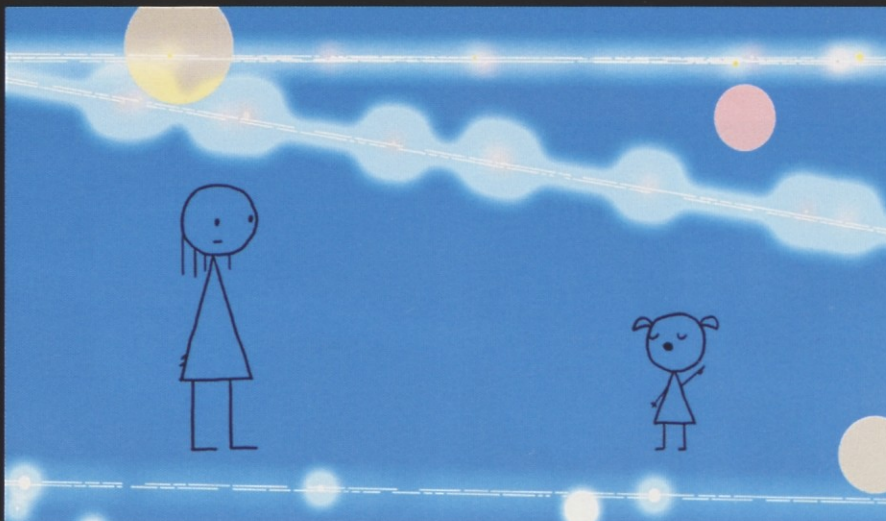
Vse, kar je iz trilogije *Kakšen lep dan* naredilo nepozabno izkušnjo, ki učinkuje kot vizualni esej na nevarnem halucinogenem tripu, hipnotična poezija, cepljena s surovo preprosto eksperimentalno animacijo, ki drvi hitreje od dinamične spremljevalne glasovne naracije in iz katere brstijo izjemno tempirani eklektični gegi in vrhunski absurdistični humor – četudi mestoma delujoč kot kolaž naključno raztresenih domislic –, vse to in še več zaznamuje tudi *Svet jutrišnjega dne*. Le da je Hertzfeldtu tokrat uspelo vse raznolike in prav tako eklektične ideje



brezhibno združiti v homogeno, a še zmeraj vrtoglavo večplastno pripoved o celovitem svetu prihodnosti.

Tako stilistične kakor tematske paralele s Hertzfeldtovimi prejšnjimi kratkimi filmi, predvsem pa s trilogijo *Kakšen lep dan*, so na dlani in ni jih malo. Zаметke zamisli o kloniranju je moč najti že v nevrotičnih razmišljanjih protagonista Billa, ki ga fascinira dejstvo, da v sedmih letih v človeškem telesu odmorejo in se zamenjajo popolnoma vse celice in smo tako vsakih sedem let po sestavi popolnoma nov človek. Podobno kot protagonist Bill zaradi bolezni proti koncu zadnjega filma v trilogiji

začne pozabljati, kdo je, zakaj in kam pravzaprav gre, tako se v *Svetu jutrišnjega dne* kolektivna amnezija polasti ne samo Emily Prime, temveč kar večine človeštva. In tako kot Bill na koncu najde svojega dolgo odtujenega očeta, ki ga je zapustil ob rojstvu in je prav tako neprišteven, Emily Prime znova najde močno, skorajda eterično vez s svojo materjo. Koncept ponovnega stika protagonista s samim sabo skozi tako rekoč transcendentalno srečanje s stvarnikom lahko peljemo še nekoliko dlje, če se poigramo z idejo avtorja kot demiurga, kreatorja in samovoljnega gospodarja lastnega vesolja. V tem pogledu je Hertzfeldt krut, a pravičen bog stare zaveze, ki je Billyju



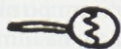
naklonil nadlogo rdečega balona, Billu pa milost in večno življenje. Slednje se nemara izkaže za še večje prekletstvo od smrti, saj na koncu vse okoli njega izgine, medtem ko je Bill obsojen na to, da obstane. Hertzfeldt je tudi tokrat za preučevanje obdelanih tem porabil vsaj toliko energije in časa, kot ju je vložil v izvedbo same animacije. Kakor je temeljito preučil številne možganske bolezni med pripravo scenarija za *Kakšen lep dan*, tako so detajlno preučeni in znanstveno podkrepljeni tudi številne ideje in filozofska vprašanja, ki jih odpira *Svet jutrišnjega dne*.

Hertzfeldt, znan tudi po tem, da odkrito prezira korporativno tržno logiko in deluje kot sam svoj producēt in distributer (preživljal se je tudi s prodajo različnih izdelkov, vezanih na svoja dela, in celo originalnih izrezkov filmskega traku), je s svojim zadnjim

filmom na novo raven ponesel tudi svojo podjetniško žilico. Prvič je film takoj po premieri lastnoročno naložil na Vimeo, kjer ga za nekaj dolarjev ponuja kot video na zahtevo (V.O.D.), s čimer popolnoma zaobide vsakršne posrednike in utečene distribucijske kanale. Prav gotovo pa je to karta, na katero lahko z gotovostjo takoj stavijo le velika avtorska imena z močno fanovsko bazo, a hkrati pristopa gotovo ne gre odmisлити kot alternative, ki bi avtorjem omogočila večjo avtonomijo onkraj diktata studiev.

Skratka, *Svet jutrišnjega dne* je v smislu lastne formalne in estetske zasnove, vsebinskih vprašanj, formata, produkcijskih in distribucijskih sredstev definitivno film prihodnosti. Je v vseh pogledih tudi koncizna nadgradnja Hertzfeldtovega pristopa in od gledalca terja (ter nagraduje) številne vnovične ogledе. Je šestnajstminutna

znanstvenofantastična epopeja, ustvarjena s pomočjo digitalne tehnologije, in je film o svetu, ki obstaja samo še digitalno. In ne nazadnje: je film umetnika, kronista svoje dobe, ki lahko duhovito nagovarja široke množice in ki na prihodnost in človeštvo zre s posmehljivim cinizmom. Obenem pa, potihom in skoraj nehote, na življenje in človeka nepopoljšljivo gleda z zaljubljenimi očmi.



Don Hertzfeldt

Tina Poglajen

Hertzfeldt o Hertzfeldtu

Konec maja 2015 so na dunajskem festivalu neodvisnega kratkega filma predvajali retrospektivo animiranih filmov ameriškega animatorja Dona Hertzfeldta, hkrati pa v tekmovalnem programu predstavili njegov najnovejši film **Svet jutrišnjega dne** (World of Tomorrow, 2015), ki smo si ga pri nas lahko ogledali na zadnji Animateki.

Hertzfeldt je festival na Dunaju kot njegov posebni gost obiskal tudi sam. Oba večera, ko je v Avstrijskem filmskem muzeju potekala retrospektiva njegovih filmov, je z njim potekal tudi pogovor, ki ga je vodil kurator programa Alejandro Bachmann, predzadnji dan festivala pa je imel tudi seminar, na katerem je povedal več o svojem načinu dela. Na tem mestu objavljamo najzanimivejše izseke iz pogovorov in seminarja.

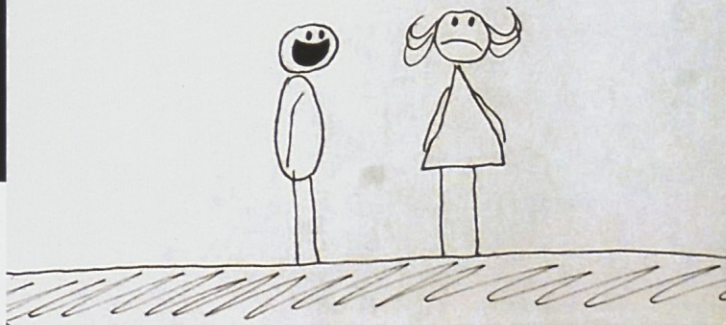
Morda bi marsikoga presenetilo, da eden najuspešnejših ustvarjalcev neodvisnega animiranega filma na svetu zase pravi, da se je z animacijo pričel ukvarjati le zato, ker ni imel denarja za filmski trak in snemanje igranih filmov. Risani film ga vsaj sprva ni zanimal kot umetnostna forma, temveč kot najpripravnjše izrazno sredstvo za zgodbe, ki jih je želel povedati.

»Film sem študiral na univerzi v Santa Barbari. To je bila in še vedno je šola, ki je zelo podpirala filmsko teorijo in kritiko. Pisali smo eseje o Andréju Bazinu, formalizmu, realizmu in tako naprej. Po drugi strani pa sem počel take stvari [pokaže na platno, na katerem se ravno predvaja **Billyjev balon** (Billy's Baloon, 1998); v njem

baloni naenkrat nepojasnjeno začnejo pretepati otroke, ki se z njimi igrajo]. Ni šlo za zelo tekmovalno skupnost v smislu produkcije, kakršna je recimo na univerzah v Los Angelesu ali New Yorku; nihče se ni tepel za kamere. V štirih letih razen mene skoraj nihče ni animiral, zato so mi ključne do sobe z opremo, kjer so imeli animacijsko kamero, kar dali, čeprav nisem nikoli hodil na predavanja iz animacije ali je študiral. Študentske filme sem delal, da sem pridobil dodatne kreditne točke.

V animaciji sem torej pristal po neobičajni poti. Začel sem že, ko sem bil zelo mlad, pri petnajstih letih. Takrat sem to delal na VHS in zgolj za zabavo. Srednja šola je bila zame

Ah l'amour



Lily in Jim



grozna izkušnja, zato sem med vikendi predvsem animiral. Vendar sem v resnici vedno hotel biti Steven Spielberg, hotel sem snemati igrane filme. Film sem šel študirat, misleč, da bom to tudi počel. Vse to je bilo v devetdesetih, ko smo vse snemali na 16-milimetrski filmski trak – digitalne tehnologije še ni bilo na voljo. Tako sem kmalu dojel dvojce. Najprej, da je snemanje igranih filmov zelo drago: kupiti je bilo treba veliko kolutov filmskega traku. Poleg tega se je bilo treba ubadati z igralci, ponovnimi poskusi, vremenom in lokacijami. Če sem animiral, pa sem lahko kupil samo en filmski kolut – to sem si lahko privoščil. Spomnim se tudi, da sta, ko sem pomislil, da bom nekaj raje animiral, naenkrat izginila ves stres in pritisk v zvezi s tem, kako bom nagovoril igralce, ali bodo razumeli moj smisel za humor, kako to uprizoriti, kako bo videti ... Takrat sem prvič pomislil, da je nekaj, kar se mi zdi lahko in zabavno, najbrž nekaj, v čemer sem dober. Prej se mi je animacija vedno zdela malo trapasta, nič preveč resnega.«

Hertzfeldtove filme prepletajo eksistencialna in filozofska premlevanja, črni humor, nadrealizem, tragikomedija, pa tudi čisto otroški absurd, kakršnega po navadi vidimo v nemih komedijah Busterja Keatona in Charlieja Chaplina. Njegovi krajši filmi, kakršni so **Žanr** (Genre, 1996), **Billyjev balon** (1998), **Neizbran** (Rejected, 2000), **Lily in Jim** (Lily and Jim, 1997) in **Modrostni zob** (Wisdom Teeth, 2010), so na prvi pogled zgolj skupek absurdističnih šal, ki naj jih nihče ne bi jemal resno, ob podrobnejšem pregledu pa ugotovimo, da gre za natančno preiščene in

tempirane skeče, ki temeljijo tudi na vizualni komiki nemih filmov.

»Filme tempiram po občutku. Gre preprosto za to, da film gledaš in popravljaš nešteto krat. To je zame postala cela znanost. Prepričal sem se, da je to, ali je nekaj smešno ali ne, odvisno od dveh kadrov, da je potrebna mikroskopska natančnost.

Šele ko jih gledam zdaj, se zavedam, kako zelo so jih navdihnili nemi filmi, pa tudi to, da sem hodil na filmsko šolo v Santa Barbari. Billyjev balon denimo posnema filme Busterja Keatona. Poglejte, kako je kadriran: kamera se sploh ne premika. Statična je kot pri nemih filmih, kjer jo samo postavijo in nikomur ne sledi, le zajame tisto, kar dogaja. Nato vstopi Chaplin ali kdo drug; kadriran je od glave do pete. Vse je zelo vodvilsko. Letalo, ki pridrvi v kader v Billyjevem balonu, je najbrž skopirano iz kratkega filma Busterja Keatona [gre za film **En teden** (One Week, 1920), op. avt.], kjer imata mladoporočenca hišo iz škatle, ki naj bi jo postavila sama. V nekem trenutku pristane na železniških tirih. Prihaja vlak in poskušata jo umakniti, vendar jima ne uspe. Nato vlak zavije okrog hiše in izkaže se, da je šlo ves čas za dva tira. Vendar takoj zatem z druge strani pripelje še en vlak. Ta se zaleti v hišo in jo uniči. Po drugi strani je tudi res, da sem delal brez dialogov, ker sem pred tem ravno zaključil film *Lily in Jim*, zato preprosto nisem več hotel animirati ust.«

Hertzfeldtovi filmi so prepoznavni po značilnih črno-belih človeških figuricah, narisanih le s kombinacijo načrčkanih

črt na belo podlago. O svojem prepoznavnem slogu šaljivo pravi, da tako pač riše, ker ni nikoli študiral animacije ali likovne umetnosti.

»Pri štirinajstih sem šel z družino na festival animacije v San Franciscu. To je bila zlata doba neodvisne animacije, vsi so bili mladi in v zagonu, vse na festivalu je bilo neverjetno. Vendar sem si še posebej zapomnil Billa Plymptona, ker je imel v svojih filmih le belo ozadje. Ker sem tudi sam animiral, mi je odleglo, ko sem videl, da obstaja Američan, ki se očitno z animacijami preživlja, hkrati pa tudi on ne mara risati ozadij.

Takrat je bilo treba vse delati na film, na plastične celice, ki si jih pobarval – to sem res sovražil, ker je bilo delo z njimi nerodno in umazano. Rad sem risal na papir, in to je tisto, zaradi česar se v mojih filmih slika ves čas premika. To mi je všeč, kinetično je, privlačneje. Gledalci radi gledajo nenehno gibanje. Vendar je tudi res, da to pomeni risanje vsega skupaj znova in znova.«

S svojim vplivom je zaznamoval celo generacijo mladih filmskih ustvarjalcev in animirane programe ameriških televizijskih mrež. Po njem se zgledujejo in ga imitirajo celo reklamni oglasi, čeprav je Hertzfeldt sicer znan tudi po tem, da odločno zavrača vse, kar je povezano z oglaševanjem. To je posmehljivo izrazil tudi v kratkem filmu *Neizbran*, ki je oblikovan kot namišljen reklamni portfelj.

»Film *Neizbran* sem naredil leta 1999 kot reakcijo na potrošništvo. Hoče biti pankovski in protireklamen. Iskalo

me je namreč veliko oglasnih agencij, in vse to sem sovražil. Prepričan sem, da so ameriške korporacije, ki vplivajo tudi na oglaševanje v drugih državah, nevarnejše kot naša vojska – ne ubijamo samo ljudi, temveč brišemo cele kulture. To je bilo moje pank-rokovsko obdobje, zaradi vsega tega sem bil zelo jezen. Absurdno je bilo le, da je vse skupaj še povečalo število ponudb, ki sem jih dobil. Ne razumejo, vidijo le, da je nekaj popularno, in si želijo to na vsak način uporabiti.

Pri filmu *Neizbran* sem hotel, da bi bil začetek čuden in ne preveč smešen, duhovitost bi se stopnjevala šele v nadaljevanju filma. V prvem prizoru sem tako zadnjo vrstico dialoga zaključil z zvokom sesalca, in na to sem bil zaradi neznanega razloga zelo ponosen. Ko sem film predvajal prvič, so se gledalci na ves glas smejali. Bil sem ogorčen – 'Saj to sploh ni smešno, zakaj se smejijo!?' Poleg tega pa so se smejali tako na glas, da sploh niso slišali sesalca.«

Neizbran se konča tako, da se papir, na katerem je narejena animacija, zmečka in raztrga. »Če sem odkrit, si nisem mogel zamisliti, kako bi film končal. Šale in gegi so bili krasni, a kako vse to zaključiti? Zato vse skupaj preprosto raznese. Tega sem se domislil po naključju. Še danes se mi zdi, da do ideje ne pridem sam – dobim jih pač. Nekaj mi naključno pride na misel in se mi zdi, da bo delovalo. Če že moram analizirati, mislim, da gre pri tem, kako sem naredil konec, za vpliv filmov Davida Lyncha, pri celem filmu pa za vpliv komedij skupine Monty Python.«

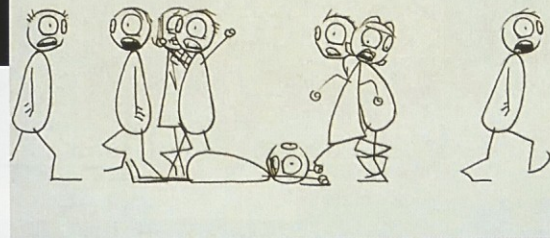
Kljub temu je ravno *Neizbran* tisti film, ki mu je prinesel nominacijo za oskarja, češnje na vrhu smetane filmske, medijske in seveda oglaševalske

industrije. »Ob tem sem se počutil čudno. Ko smo film prijaviли, je bila to napol šala: 'Zaradi nas bodo morali sedeti in ga gledati.' Potem pa so ga nominirali in šala je šla kar naenkrat na moj račun.

Zdaj sem član Akademije filmskih umetnosti in znanosti in mislim, da imajo dober namen. Veliko naredijo za filmske arhive, za filme iz drugih držav ... seveda pa so najbolj poznani po oskarjih. Med seboj se nikoli vsi ne strinjajo, vsak od njih bo o rezultatih podelitve oskarjev rekel, da so grozni, obupni. Gre namreč za konsenz, kar pomeni, da nihče ni nikoli zares zadovoljen. Glede tega sem še vedno malo idealističen: 'Če bom že zraven, bom glasoval premišljeno, morda lahko kaj spremenim od znotraj.' Najbrž ne. Zanimivo je, tako se stvari pač zgodijo v življenju.

Ko sem posnel film *Neizbran*, sem bil še zelo mlad – imel sem dvaindvajset let, pri triindvajsetih pa sem bil nominiran. Če se ti nekaj takega zgodi pri teh letih, si misliš: 'Vau, tole pa sploh ni težko. Od zdaj se bo to kar naprej dogajalo, pa sploh nisem tako trdo delal.' Potem z leti ugotoviš, da kakšen film dobi veliko pozornosti, drugi pa ne. Ukvarjaš se s tem, zakaj ne, če pa si ga imel za boljšega. Gre za nekakšno naključje, za srečo, vse skupaj nič ne pomeni. Seveda je super za slavo, vendar tega ne smeš vzeti osebno ali preveč resno. Ko se to na naslednjem filmu ne zgodi, namreč lahko postaneš zares grozen človek. Tudi če se, lahko postaneš zares grozen človek. Nate vpliva ne glede na vse in te zastrupi. Je zanimivo doživetje, ampak lahko padeš vase in te paralizira: razmišljaš le še o tem, kaj to pomeni, ali si dovolj dober, nič več idej ne dobivaš. Prijetno je, neverjetno je. Ampak enkrat se moraš vrniti na delo.«

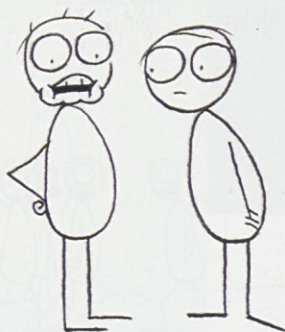
Bistvo življenja



Nekakšen uvod v njegovo trilogijo *Kakšen lep dan (Vse bo v redu [Everything Will Be OK, 2006], Tako ponosen nate [I Am So Proud of You, 2008])* in *Kakšen lep dan [It's Such a Beautiful Day, 2012])* predstavlja film *Bistvo življenja (The Meaning of Life, 2005)*, ki je kljub temu, da traja le trinajst minut, za ustvarjalca predstavljal izjemen napor.

»Samo za prizor z ljudmi, ki prihajajo in odhajajo iz kadra, sem potreboval dve leti, za cel film pa štiri leta. Večina animatorjev dela s posebno mizo z osvetljeno podlago, jaz pa nikoli nisem znal. Pravzaprav nikoli sploh nisem vedel, kaj to je. Nato sem jo kupil, vendar je še vedno nisem znal uporabljati. Kar naprej sem bil sključen nad svetilko nad navadno mizo.

Vsak lik je imel recimo svojo lastno, unikatno hojo. Nisem bil prepričan, da navaden papir za animacijo, ki je precej tanek, sploh lahko prenese delo, ki sem ga vložil v vsakega od njih. Vogali listov so se ves čas vihali, ker sem na vsakem toliko delal. To je bilo dolgo in osamljeno obdobje, med katerim sem hotel vse skupaj obesiti na klin. Ko sem film končal, sem bil res utrujen in depresiven. Bilo je preveč. Četudi mi je film všeč, zdaj vem, da se pri njem nisem ukvarjal s stvarmi, v katerih sem močan – ni bilo pisanja sproti, komedije, improvizacije. Samo gradivo, na katero sem se za zelo dolgo časa počutil priklenjenega. Bila je dobra šola za to, česar naj v prihodnje ne počnem več.«



Modrostni zob

Čeprav so sledi tega, po čemer ga danes najbolje poznamo, prisotne že v kratkih filmih, kot so *Billyjev balon*, *Lily in Jim*, *Modrostni zob*, *Neizbran* in drugi, pa njegova osrednja tema – brezup in strah pred tem, da je življenje nekaj povsem banalnega –, postane zares eksplisitna šele v filmih, ki jim sledijo, začenši z *Bistvom življenja*. Strah pred banalnostjo seže od jeze nad poneumljajočimi oglasi, televizijskimi oddajami in pavšalno vljudnostno komunikacijo do skoraj obupanega premlevanja, ali so v širši sliki povsem banalne tudi reči, ki jih imamo po navadi za pomenljive.

Ta občutek je še posebej silovit v trilogiji filmov *Kakšen lep dan*. V njej naj bi risani protagonist Bill na smrt zbolel, a nato kot po čudežu ozdravi in sčasoma spet zbolí. Njegovo doživljanje bolezní ni v ničemer posebej dramatično ali drugačno od tisočih in tisočih drugih življenj, ki jih bolezen ne zaznamuje: Bill še vedno vsak dan, ko pride domov, odloži ključe na kuhinjski pult, spi je kavo, kupuje sadje, se dobiva z bivšim dekletom in gleda televizijo, četudi vseskozi hudo trpi. Gre za spoznanje, da je banalno tudi njegovo trpljenje – in človeško trpljenje nasploh –, najgloblje tragično spoznanje, ki prežema vse Hertzfeldtovo delo.

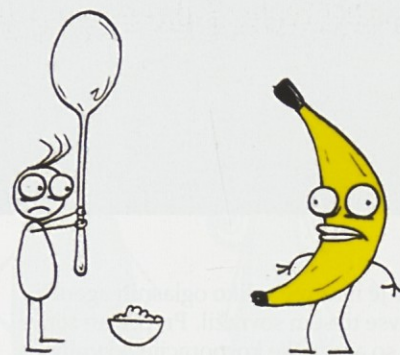
»V prvem poglavju sploh ne vemo, ali je Bill zares bolan ali ne. Pazil sem, da nisem razkril, kaj točno je z njim narobe. Če v prvem ali drugem delu razkriješ, da gre za raka, to postane film o raku, kar pa nekatere pripravi do tega, da se odklopijo, kot da se to njim ne more zgoditi, ker je tako nenavadno.

Tako pa je postalo univerzalnejše. Ne gre za podrobnosti – vsi bomo nekoč umrli. Lažje se poistovetimo. Vendar je v jedru zgodbe vseeno nekaj groznega, kar večino ljudi šele pripravi do tega, da cenijo, kar imajo.«

Hertzfeldtov način dela je v dvajsetih letih njegove kariere ostal skoraj nespremenjen. Čeprav je ravno s trilogijo *Kakšen lep dan*, ki je s tremi dvajsetminutnimi filmi pogosto predvajana kot celovečerec, ugotovil, da je celovečerni film veliko lažje prodati in da o njem kritiki veliko raje pišejo, se je po njej s svojim zadnjim filmom, *Svet jutrišnjega dne*, vrnil k ustvarjanju kratkega filma.

»Najprej nisem vedel, da bom naredil trilogijo. Tako sem se zabaval, da sem hotel nadaljevati. Še sam nisem vedel, kaj se bo zgodilo v naslednjem poglavju, in to me je zelo pritegnilo. Poleg tega je vsak film plačal za naslednjega. Tako je pri vseh mojih filmih, in to pomeni, da ne sme biti slab niti eden, ker si potem oplel. Vendar sem zdaj s tem vseeno zadovoljen.

V poznih devetdesetih sem se nekaj časa dogovarjal za celovečerni film pri studiu 20th Century Fox. Na koncu iz tega ni bilo nič, in vse skupaj je bila dobra šola. Imel sem idejo, ki sem jim jo predstavil. Najprej sem se pogovarjal z nekim šefom, potem pa so me kar naenkrat dodelili drugi kreativni direktorici. Že ko sem vstopil v njeno pisarno, bi se mi v glavi moral sprožiti alarm: vsepovsod so bile najstniške revije s slikami dvanajstletnikov zgoraj brez, šlo je za



Neizbran

revije, namenjene deklicam. Pomislil sem: 'Zakaj sem v tej pisarni?' Vse skupaj je bilo zelo čudno. Vprašal sem jo, zakaj bere te revije. Rekla je, da želi biti na tekočem s popularnimi zadevami, s tem, kaj je vseč majhnim deklicam in dečkom. Že takrat sem pomislil, da bi morali ustvarjati dobre stvari, ne pa slediti nareku najstniških revij. Ko sem ji predstavil svojo zamisel, je rekla: 'Zanimivo, imaš še kaj drugega?' Nisem imel – odgovoril sem, da sem mislil, da se dogovarjamo za to. Ste videli film *Ed Wood* [1994, Tim Burton]? V prizoru, ko se pogaja s producenti, reče vse, kar mu v tistem trenutku pride na pamet, samo da bi lahko naredil film. Glas v glavi mi je prigovaljal: 'Pač reci nekaj.' Potem sem se zavedel, da moraš narediti tisto, kar hočeš, ne tistega, kar lahko – drugače nima smisla.

Vprašal sem se, zakaj bi sploh moral ugajati tem ljudem. Imam občinstvo za kratke filme, zdaj ljudje že čakajo, kdaj bom končal naslednjega. To je prava redkost, kar zadeva animirane kratke filme in neodvisni film na splošno. Mislim, da je navsezadnje to to, kar si želi vsak umetnik: imaš dovolj denarja, da delaš, in delaš tisto, kar hočeš. Dobim idejo in lahko začnem risati še isti vikend, nikomur nisem dolžan polagati računov. Glede tega imam veliko srečo.«



kinodvorana
Žiga Brdnik

Leteči cirkus kina Udarnik

ali kako od znotraj izgleda boj za ohranitev zadnje mariborske mestne kinodvorane

Konec leta 2009 smo zmrzovali v kinih Partizan in Udarnik na Festivalu Dokma. Ekipa festivala je predstavila intrigantno idejo o obuditvi obeh dvoran, ki sta razen redkih priložnosti popolnoma zamrli in počasi propadali. Iskali so somišljenike in kot firbčna zelena novinarja ter člana mlade ekipe ustvarjalnih zanesenjakov v Društvu hedonističnih kreativcev sva z Žanom povabilo brez obotavljanja pograbila. Nadlegovala sva programsko vodjo festivala, ki si je izprosil teden dni za počitek. Ker njen telefon še nekaj časa po tem tednu ni ponudil drugega kot zvonjenje, se je medtem nاپletla že vzporedna zgodba, ki je hitro preseгла začetne idejne okvire. Društvo za razvoj filmske kulture je namreč prav tako opozarjalo na izumiranje kinodvoran, njegovi člani in kolegi iz drugih društev pa so tudi sicer sodelovali pri Dokmi in številnih drugih kulturnih prireditvah v mestu. Sledil je klic njenemu predsedniku, ki je navdušeno sprejel osnovni impulz ter hitro navrgel nekaj potencialnih soborcev.

Po dolgem času znova berem njegov mail z 28. novembra 2009: »Ideja je enostavna. Povezati nekaj angažiranih

posameznikov/društev iz Maribora, se povezati, ustvariti iniciativo, pozivati in opozarjati Mariborsko občino, apelirati na medije, lobirati pri DSU za čim nižjo ceno najema in delati program. Kontinuiran, zaokrožen, v sodelovanju. Kino-projekcije, Koncerte, Performanse, Razstave, Predavanja. Ali vse naenkrat. Začetek bo težek. Zadeva pa se lahko hitro začne odvijati v pravo smer.« Vedeli smo torej, kaj nas čaka, a ta »hitro« se je pokazal kot največja in najbolj naivna iluzija. Sploh z današnje perspektive, ko se zdi, da kufkovo birokratskega vozla, na katerem se lomi usoda zadnje mariborske kinodvorane, nikakor ni mogoče razvozlati, marsikdo pa bi teh pet let najraje pozabil in vse skupaj vrnil v prvotno stanje. Prvotno stanje?

Kulturni udarniki

Ekipa, ki se je izoblikovala iz pestre bere največjih zagretežev, je vsaj na začetku vzela ime Udarnik zares. Kaj je v prejšnjem sistemu pomenil ta izraz? Nadpovprečno pridnega, požrtvovalnega delavca, predvsem rekordno učinkovite rudarje. Takšen je bil na primer Alija Sirotanović v Bosni

in Hercegovini. In res smo se počutili kot rudarji, ko smo prvič dobili v roke ključ Šubičeve dvorane, ki je samevala že tri leta, in se podali v zatohli mrak.

Predprostoru je vladala čudna, improvizirano zbita in sestavljena škatlasta konstrukcija, kjer so nekoč prodajali vstopnice. Prvi koraki naprej so bili pogumni, a oprezni, čakajoč kakšno filmsko prikazen, ki bo na koncu hodnika skočila iz teme. Tik, tik, tik je kapljalo po razžrti preprogi, na lesena tla pod njo in po kovinski konstrukciji pod zaodrjem. Skozi leseno loputo in lestev so se s težavo prebijali žarki in rezali gost zrak. Voda je ustvarila tisoče vzorcev na razpadajočih stenah, plezalke so prodirale skozi špranjo, pod nogami je bilo očitno nekaj gnilega. Kot v kakšni neoneirovski vzporedni filmski dimenziji. Težka vlaga se je zažrla tudi v dvorano. Ko je svetloba prodrla med prelepe stole, potopljene v temo, si skoraj lahko slišal njihov hvaležni šepet. Spodnji del vrat je preperel in razžrt od nalivov zadnjih let popuščal pod silo vode, ki mu jo je pošiljal zarjaveli žleb v kotu zunanega stopnišča. Odtok je, poln vsakovrstne navlake, namreč že zdavnaj omagal. Pisarne je prekrivala



ogljeno črna plast, zunaj pa so kar naprej brenčale Mc'Donaldsove prezračevalne naprave. Na srečo jo projekcijska soba ni tako hudo skupila, pol stoletja stari, a še vedno preprosto lepi Iskrini projektorji so s pomočjo legendarnega kinooperaterja Frančka, ki smo ga uspeli znova aktivirati, stekli kot ure. Kot luč po teminah pozabljene dvorane nam je svetila zaprašena knjiga vtisov z zapisi, kot je ta: »Prosimo, ohranite to dobro staro dvorano za dobre filme – v Koloseumu je mraz (od vsega)!«

Udarnik se prebujata

Udarniško delo se je začelo spomladi 2010. Na čistilnih akcijah se je menjavalo nekaj deset kulturnih udarnikov. Vsak je poprijel za metlo, lopato, rokavice, sesalec, špohtl, čopič. Do prvega udarniškega tedna Udarnik se prebujata, ko je vsako društvo s svojega področja od 24. do 30. maja prispevalo program, sestanki pa so se izkristalizirali v prvi osnutek multikulturnega, civilno-umetniškega centra. Nataša je za prvo razstavo portretirala pokovko in jo iz rok obiskovalcev prestavila na steno. **Skriti zaliv** (The Cove, 2019, Louie Psihoyos) je krvavo oživil udarniško platno, še prej pa je s solzami in ganljivim govorom udarniško petletko pognala nekdanja biljeterka Marija.

Prva premiera je v nadaljevanju postala redni art kino program, ki je od letnega kina avgusta 2010 do lanskega leta v mesto prinesel več kot 1500 projekcij aktualne svetovne in slovenske filmske produkcije, ob tem pa še kopico filmskih festivalov, gostovanja ambasad, subkulturne premiere, pogovore s

filmskimi ustvarjalci, filmske in video serije ... Projekcija kulturnega **Outsiderja** (1997, Andrej Košak), ki je bila izvedena v navezavi z *Dnevi Slovenske kinoteke v Mariboru*, je prerasla v *Ambasado kinoteko*, ki je do leta 2014 pokazala retrospektivo japonskega filma, zaklade ameriške kinematografije (oboje preneseno na program Slovenske kinoteke), Kubricka, Fellinija, Karpa Godino, zlate palme ... Raper Emkej, ki je takrat šele dobival ime na sceni, se je brez rezerve vrgel v špil, dve leti kasneje pa je z več kot 300 obiskovalci že napolnil dvorano. Glasbeno dogajanje se je medtem selilo iz predprostora v dvorano, na kavarniški vrt, v lokal, kjer je filmski *Cafe* zamenjal nekdanjo bezniko, in na hodnik. *House Culture* je iz enega večera prerasel v oder *Festivala Lent*. Kritična masa s kolesarji je metastazirala v pogovore z aktivisti zagrebške filozofske fakultete, Srdo Popovićem, Hördurjem Torfasonom, razstavo vstajniških nalogov in dražbo za njihovo pokritje. *Slon po Animateki* in delavnica optičnih igrač sta zrasla v knjižico izobraževalnih vsebin, redne otroške projekcije, sodelovanja s šolami, festivala *Animateka v Mariboru* in *Mali Slon* ter partnerstvo v nacionalnem filmsko-vzgojnem programu. Zanimanje za kino in udarniška energija pa sta se medtem razširila še zunaj dvorane in mesta: v letnih kinih v Vetrinjskem dvoru, na *Letni oder* v Rušah in hrib Piramido, v Pesnico in še kam.

Udarnik 2010–2015

Število artkino projekcij: 1535
 Število kinotečnih projekcij: 83
 Število slovenskih filmov: 164
 Število dokumentarcev: 204
 Število otroških projekcij: 169
 Število gostovanj festivalov: 200
 Število izobraževalnih dogodkov: 94
 Število glasbenih dogodkov: 172
 Število razstav: 7
 Skupno število gledalcev na filmskih projekcijah (2011–2014): 47.250
 Skupna višina javnih sredstev (MzK + EPK 2012 + MOM + FC): 253.368EUR*

* Za primerjavo: ljubljanski Kinodvor, ki ima sicer neprimerljivo več programskih vsebin in bolj strukturiran program, prejme s strani Mestne občine Ljubljana neposredno na letni ravni okoli 480.000 EUR.

Kino brez filma

»And now for something completely different,« bi rekli montypythonovci. Vzporedno je namreč neprestano potekal in kljub zgornjim dosežkom še poteka boj za priznanje dela zavoda in posledično za nujno izboljšanje pogojev njegovega delovanja. To priznanje je sicer prišlo z najvišje uradne ravni marca 2013, ko je zavod pridobil status zavoda v javnem interesu in s tem tudi pravno podlago za uporabo javne kulturne infrastrukture ter kritje osnovnih stroškov obratovanja. A mariborski Urad za kulturo in mladino je obrnil ploščo in od nasvetov, da naj si zagotovimo ta status, prešel k dvomom, ali ima tak nacionalni status veljavo tudi na lokalni ravni. Sredstev za kritje obratovalnih in vzdrževalnih stroškov ni, sredstva, pridobljena na razpisih, so še naprej prihajala konec leta, od EPK pa je za trajnostne projekte, med katere je bil izbran tudi Udarnik, ostal le enkratni finančni obliž.

Tako smo od konca leta 2013, ko se je Udarnik vzpostavil kot celovit kulturi in kinu namenjen prostor, za kar je bil po zamisli arhitekta Vladimirja Šubica leta 1935 tudi zgrajen, letno plačevali več kot 50.000 evrov osnovnih obratovalnih stroškov: najemnin, ogrevanja, vode, elektrike, odvoza smeti. Najemnine so posebna zgodba. Ker so Mariborski kinematografi razprodali zrak med stebri v atriju, so v njem zrasli štirje ločeni prostori zasebnih lastnikov. Dvorano od vrat v predprostor naprej so pod lastništvo vpisali pri Družbi za svetovanje in upravljanje, d.o.o. (D.S.U.), ki zdaj postaja del Slovenskega državnega holdinga, ker je mariborska občina pred leti ni želela vpisati kot svojo lastnino. Zato od leta 2010 velik del javnih programskih sredstev zavod v javnem interesu še vedno plačuje nazaj v javno-finančno malho za najem arhitekturne dediščine mesta v lasti javnega podjetja. Razlaga, zakaj naj kino Udarnik ne bi bil javna kulturna infrastruktura, s čimer bi bili upravičeni do njegove uporabe brez najemnine, se glasi nekako takole: dvorana ni v 100-odstotni lasti države, ampak v 100-odstotni lasti podjetja, ki je v 100-odstotni lasti države. Dodatni obrat zgodba dobi, ko pride do težav pri zagotavljanju primernosti najetih prostorov s strani lastnika, torej

Statistika obiskanosti kinoprojekcij kina Udarnik 2011 – 2014

	Št. gledalcev	Št. projekcij	Povprečni obisk	Dodatno
2011	10.800	320	34 na projekcijo	
2012	18.350 (tretji v Sloveniji)	335 (222 artkino)	55 na projekcijo	59 povprečno na artkino projekcijo
2013	12.100	358	34 na projekcijo	
2014	6000	323	19 na projekcijo	
skupaj	47.250	1336	35 na projekcijo	

Financiranje Zavoda Udarnik iz javnih sredstev 2010 – 2014

	MOM	EPK	MK	FC	SKUPAJ
2010	2200 (nov 2010)	26.000 (dec 10)			28.200
2011	20.000 (feb 2012)	42.180 (sep 11 – jan 12)		5100 (dec)	67.280
2012	20.000 (dec 2012)	66.424 (apr 12 – apr 13)			86.424
2013	28.641 (dec 2013)	9.000 (avg 2013, ND*)	8700 (okt – dec)		46.341
2014	24.287 (jul, 60% - dec)				24.287
skupaj	96.240	143.598	8700	5100	253.638

VIR: Supervisor, <http://supervisor.kpk-rs.si/podj/54909236/>

*Javni zavod Narodni dom Maribor je razdeljeval sredstva za trajnostne projekte EPK 2012.

D.S.U. Ker so vsa javna sredstva prihajala z zamudo, večinoma enoletno, in ker so se od leta 2012 neprestano razpolavljala (kot prikazuje priložena tabela financiranja Zavoda Udarnik), je zavod posledično zamujal tudi s plačili:

- najemnin, zaradi česar D.S.U. ni želel vlagati v nujno vzdrževanje stavbe (na primer v nujno obnovo toaletnih prostorov, katerih neurejenost so večkrat očitali prav udarniški ekipi) in se na novo pogajati o najemu;
- stroškov, zaradi česar so mariborski filmski ljubitelji nekajkrat obsedeli na mrzlem;
- ustvarjalcev in distributerjev, zaradi česar so se poslabšali poslovni odnosi in plodna sodelovanja, prišlo pa je tudi do izgube številnih kakovostnih partnerjev.

Na absurdnost nastale situacije so bili opozorjeni uradniki, občinarji, EPK-jevci, ministri in župani. A do danes, ko se je občina končno začela dogovarjati za prenos lastništva z ministrstvom, pod katerega dvorana zdaj spada, se ni premaknilo nič. Ker lastništvo kot nujni pogoj za infrastrukturna sredstva in vlaganja ni urejeno, in ker občina ni pokazala zanimanja, da bi za to poskrbela sama, sta kino Udarnik in s tem Maribor ostala brez digitalizacije in zaradi tega tudi brez rednega art kino programa ter kinotečnih projekcij. Ironično se je to zgodilo po najbolj obiskani projekciji *Ambasade Kinoteke*,

na vrhuncu uspešne retrospektive dobitnikov zlatih palm, ko se je konec oktobra 2014 na **Šundu** (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino) zbralo več kot 100 gledalcev.

Blažena nevednost

Znova je goli John Cleese, le z metuljčkom na sebi, pritisnil na klavir, se prismojeno nasmejal in rekel: »And now for something completely different.«

Medtem je namreč sredi leta 2012 uradnik, ki je sprejemal naše prijave, katerega filme smo vrteli v kinu in ki smo ga celo povabili v svet zavoda, seveda v dobri veri začel sanjati o »mini« mestnem kinu v nekdanjem lutkovnem gledališču, kjer – glej ga zlomka – ni niti platna, niti projekcijske sobe, niti opreme, kaj šele ekipe, ki bi delala program. Maribor potrebuje kino s članstvom v Art kino mreži in Europa Cinemas, s filmsko-vzgojnim programom, kinotečnimi retrospektivami in pogovori o filmu, je globokoumno razložil v momentu blažene nevednosti, v katerem je seveda pomotoma pozabil, da se vse to v kinu Udarnik že dogaja. Da temu navkljub borba z birokratskimi mlini mogoče postaja celo kaj več kot donkihotovstvo, ki meji že na norost, je dal upati programski razpis za leti 2014 in 2015. Ta naj bi končno prinesel dvoletno sofinanciranje.

Kot posmeh našim upom smo od komisije dobili potrditev s pridržkom, kar je praktično pomenilo, da dvoletnega financiranja ne bo, saj bomo morali upravičenost znova dokazovati prihodnje leto. Izplačilo sredstev je ponovno zamujalo, in šele ko je bila ogrožena izvedba letnega kina in smo zaprosili za nujno izplačilo, je julija na račun priteklo nekaj denarja. A največji kavelj nas je čakal za vogalom naslednjega leta. Po birokratskem preigravanju z roki in formo oddajanja poročil za leto 2014 je občinska komisija za razdeljevanje programskih sredstev šele novembra 2015 kljub 27-stranskemu seznamu proramskih enot, izvedenih v 2014, ugotovila, da podoben program v letu 2015 ni izvedljiv. Torej, programa, ki smo ga po 11 mesecih opravljenega dela večinoma že izvedli, ni mogoče izpeljati, so sklenili, nam odklonili financiranje in nam tako za novo leto podarili velik finančni dolg. Pri tem so v ponovitvi

foto: Srđan Trifunović





Dope D.O.D. 2 - Mladininer oder, foto: Nejc Ketiš



Dubioza kolektiv, foto Grega Tanacek



Udarnik na prostem 2011, foto Boštjan Lah



Jimmi Tenor, otvoritev Evropske prestolnice kulture 2012, 13. januar, foto Žan Lebe, Grega Tanacek

momenta blažene nevednosti zavodu pripisali odgovornost, da se digitalizacija ni zgodila, da ni več kinotečnega programa in da se ne dela dovolj na filmskem izobraževanju (kljub članstvu v nacionalnem filmsko-vzgojnem programu) ter promociji kino programa (do takrat smo v letu 2014 našli več kot 500 medijskih objav). Za piko na i so še dodali, da je 27-stransko poročilo o delovanju zavoda »nepopolno, netransparentno in delno zavajajoče«, kar naj bi celo »nazorno« pričalo »o neresnosti prijavitelja, ter povzroča

dvom v njegove dobre namene pri gospodarjenju z obstoječim objektom in prejetimi sredstvi«. Medtem ko je Kinoteka pred letom 2011 za 17 tisočakov izvedla Dneve slovenske kinoteke, naj bi torej mi s 24 tisočaki izvedli njihov program, art kino vsak dan, digitalizirali in vzdrževali dvorano, po možnosti rešili njeno lastništvo, izboljšali promocijo filma in izobraževanje, po vrhu pa skrbeli še za finančno disciplino. Kako naj bi bila ta višja uradniška matematika izvedljiva, za zdaj še ni jasno. Trenutno tečemo

nov krog preigravanj z roki, pravnimi sredstvi in formami, na zgornji tabeli pa je za leto 2015 torej treba dodati ničlo.

Absurdnosti s tem še ni konec. Napadi blažene nevednosti o delovanju mestnega kina Udarnik so se začeli spreminjati v epidemijo. Širijo se med nekdanje udarnike in druge, ki nas kot tatovi časa želijo prepričati, da udarniška petletka sploh ni obstajala. Da je alternativa art kino v multipleksu Kolosej ali v nekdanjem lutkovnem gledališču. Dvomi se celo o tem, da Udarnik je kino in da je program v njem mogoče izvajati. Kot da smo znova leta 2007, ko se je Boštjan Lah ob prekinitvi skoraj stoletne tradicije delovanja mestnih kinodvoran v Mariboru v članku spraševal *Mariborski kino Udarnik umira?*, edino idejo za rešitev pa so tudi takrat odgovorni našli v preselitvi art programa v multipleks.

In zdaj ...

Cleese se je v naslednjih epizodah že naveličal ponavljati celotno stalno frazo Letečega cirkusa Montyja Pythona in se je raje ugriznil v jezik: »And now ...!« V takšni situaciji se je znašel tudi Udarnik. Udarniška vnema, ki je seveda zaradi neprestanega pomanjkanja sredstev za ljudi in produkcijo vedno strmo padala in naraščala, seveda še ni ugasnila. Nekoliko izčrpana in številčno zdesetkana, a z okrepitvami v ozadju, ekipa dela na razvijanju novih načinov stabilnejšega in še uspešnejšega delovanja Udarnika. Še vedno udarniško poprime za vsako delo, tudi – kako simbolično – za čiščenje kloake. A ostala je sama z dolgom in dvorano, ki ni digitalizirana, nima urejenega lastništva in je nihče redno ne vzdržuje, zanjo pa plačuje najemnino in obratovalne stroške. Tudi ideje, ki bi imele potencial za obuditev in nadgradnjo prvotne udarniške zgodbe ter vzpostavitev pravega civilno-umetniškega in izobraževalnega centra z mestnim kinom, še tlijo.



iz kinotečnih arhivov

Melita Zajc

Jaz, črnc

Jean Rouch in film v Afriki

»Vsak dan mladi ljudje, podobni junakom tega filma, pridejo v mesta Afrike. Zapustili so šolo ali delo na domačih poljih, da bi poizkusili najti svoje mesto v sodobnem svetu. Postali so ena od bolezni novih afriških mest, mladi brez dela. Razpeti so med tradicijo in mehanizacijo, med islam in alkohol. Zvesti so svojim prepričanjem ter obožujejo moderne zvezde boksa in filma. Šest mesecev sem sledil skupini imigrantov iz Nigra v Treichvillu, predmestju Abidjana. Predlagal sem jim, da posnamemo film, kjer bodo igrali sami sebe in bodo lahko naredili ali rekli, kar bodo hoteli. Tako smo improvizirali ta film. Eden od njih, Eddie Constantine, je bil tako zvest

svojemu junaku, Lemmyju Cautionu, agentu FBI, da so ga v času snemanja obsodili na 3 mesece ječe. Za drugega, Edwarda G. Robinsona, je film postal ogledalo samoodkrivanja. Bivši vojak v vojni v Indokini, ki se mu je oče odpovedal, ker je izgubil vojno, je junak tega filma. Predajam mu besedo.«

Tako pripoveduje glas Jeana Roucha na začetku filma *Jaz, črnc* (Moi, un noir, 1958), medtem ko kamera od blizu opazuje ljudi na pločnikih, avtomobile na avenijah velemesta, obalo, ki se utaplja v temi noči, počasi, dokler ne ostanejo osvetljeni samo širok nasmeh in velike oči mladega nasmejanega moškega. »Edward G. Robinson ni moje

pravo ime, tako mi pravijo prijatelji, ker sem podoben ameriškemu filmskemu igralcu,« pove, ko povzame pripoved. »Dame in gospodje, predstavljam vam Treichville!« Pripoveduje o množici imigrantov iz Nigra, ki v glavnem mestu Slonokoščene obale iščejo delo in boljše življenje. O kontrastu dveh četrti, Plateauja s pravkar zgrajenimi nebotičniki in širokimi avenijami, po katerih se v evropskih limuzinah prevažajo ljudje v zahodnih oblačilih, in Treichvilla na drugi strani zaliva, kjer se v pritličnih bivališčih drenjajo imigranti. Bližnji posnetki ljudi se izmenjujejo s posnetki plakatov hollywoodskih filmov ter stenskih slik in grafitov, ki upodabljajo motive zahodne potrošniške kulture. Pripoveduje o prijateljih, ki delijo isto usodo, Elite opravlja priložnostna dela, Dorothy Lamour je prostitutka, v katero je zaljubljen Eddie Constantine, prodajalec tekstila, Tarzan pa je taksist, ki zaročenko Jane ob sobotah v avtu vozi na plažo. Podobno shematična kot sestava nosilnih likov je tudi pripoved filma, znotraj katere podobe, ki jih izmenično spremljata glasova E. G. Robinsona in J. Roucha, rekonstruirajo tipični delavnik ekonomskega migranta v Abidjanu: vsakodnevno pot preko zaliva, iskanje dela, priložnostna opravila. Prenosna 16-milimetrska kamera omogoča, da so posnetki narejeni iz roke in lahko od blizu opazujemo čustva, fizične napore, socialne razlike. Ko Elite in E. J. Robinson na pločniku zaspita za nekaj ur, da nabereta moči, od spodaj opazujeta avtomobile, ki vozijo mimo, in sanjata o tem, da bosta nekoč imela dom, ženo, družino. Sobota je čas za izlet na plažo, zvečer ples, boks, igre na srečo. Vse je mogoče. A ko je vikenda konec, se razblinijo tudi sanje. Eddie Constantine konča v zaporu, E. G. Robinson se ob obali spominja vojne v Indokini.

Med ničem in bolečino

Ta zadnja sekvenca je najpomembnejši element filma. Majhne razlike med zaporednimi posnetki hoje ob obali, ki so jih prvi gledalci, kot se spominja Rouch, razumeli kot napako, so pomenile začetek *jump cut* montažne tehnike, ki je kasneje postala prepoznavna poteza



Jaz, črnc



Jaz, črnc



Jaz, črnc

francoskega novega vala. *Jaz, črnc* na tej točki tudi zaustavi dotlej linearni opis življenja migrantov – prestavi se v preteklost, s tem pa hkrati prenese pozornost na eno samo osebo ter iz nje naredi filmskega junaka. Junaka, ki ima na izbiro nič ali bolečino, kot pravi Godardov Michel (J. P. Belmondo) v **Do poslednjega diha** (*À bout de souffle*, 1959). Michel izbere nič – »bolečina je kompromis,« pravi. V filmu *Jaz, črnc* izbiro ponazarjata Eddie Constantine, ki je izbral nič in pristal v zaporu, ter Edgar G. Robinson, ki mu je ostala bolečina. Njegov položaj je drugačen od Michelovega, saj sam v filmu le zastopa izbiro, ki jo opravijo migranti – tudi sklepna sekvenca, ki razkrije njegovo sodelovanje v Indokini, tega ne spremeni. Poanta je v tem, da izbere ni. Novovalovci so se uprli klasični filmski pripovedi, vendar spektakularna Michelova smrt v filmu *Do zadnjega diha* pritrjuje klasičnemu razumevanju junaka kot gospodarja svoje usode. Motiv antijunaka kot nekoga, ki nima izbire, so pravzaprav najbolj radikalno zastavili avtorji, ki niso veljali za značilne predstavnike novega vala, poleg Roucha denimo Robert Bresson ali Jean Eustache. Pri Rouchu je, za razliko od omenjenih dveh, najbolj pomembno to, da je zanj odmik od klasičnega filma ne le formalna, temveč predvsem politična poteza. Kritiki mu očitajo, da je govoril v imenu Afričanov, namesto da bi njim samim dal besedo. Po mojem mnenju pa je, tudi z liki antijunakov, torej junakov, ki nimajo izbire, svet filma odprl za prebivalce globalnega juga, ki jim je kolonializem stoletja odrekal možnost, da bi oblikovali zgodovino. Omogočil jim je vstop tako med filmske junake kot tudi med ustvarjalce.

Roucheva metoda

Struktura, ki temelji na koncu, je osnova Roucheve poetike. Kot se je kasneje spominjal sam¹, je učinkovitost takega pristopa spoznal, ko je iz Afrike v Pariz prvič prinesel filmske posnetke. To so bili posnetki lova na nilskega konja, ki jih je najprej pokazal v Musée de l'Homme, potem pa mu je prijatelj Michel Leiris predlagal, da jih predvaja še v takrat popularnem nočnem klubu. Projekcija je požela takšno navdušenje, da je podjetje French Newsreel posnetke odkupilo za filmske novice. Tako je nastal film **V deželi črnih magov** (*Au Pays des Mages Noirs*, 1947), ki ga je sam Rouch imenoval »pošast«, saj so gradivo premontirali, mu dodali posnetke živali iz Indije in ga opremili s komentarjem v stilu kolesarske dirke. Zlasti konec je bil povsem v nasprotju z običaji Afrike, vendar pa je bil dramatičen, je kasneje komentiral Rouch. Tako je odkril, da je treba montirati »od konca proti začetku« in »najboljše posnetke prihraniti za konec«.

Tudi ekipa, s katero je sodeloval, se od prvih projektov ni dosti spreminjala. Z Damouréjem Ziko sta se spoznala že, ko je Rouch v času druge svetovne vojne v Nigru delal kot gradbeni inženir. Zika, pripadnik Songhajevega plemena zdravilcev in ribičev, je Rouchu pomagal pri navezavi stikov z domačini, hkrati pa je tudi sodeloval kot avtor in nastopal v njegovih filmih – etnografskih, kot je **Bitka na veliki reki** (*Bataille sur le grand fleuve*, 1950–52), pa tudi igranih, od **Jaguarja** (1954) do obešenjaške komedije **Kikiriki, gospod piščanec** (*Cocorico! Monsieur Poulet*, 1974). Za

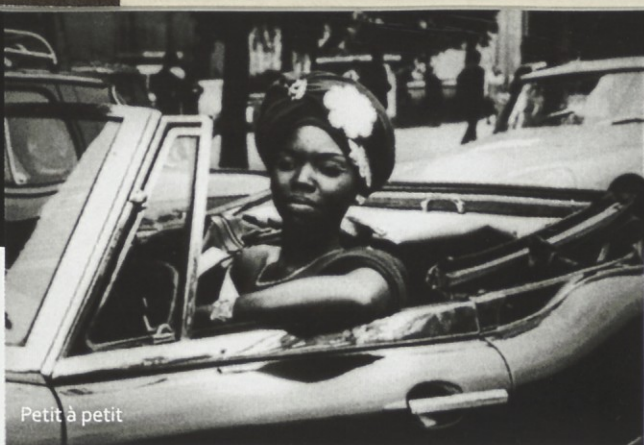
1 Dubosc, Dominique: Jean Rouch Premier film 1947, barvni 26 min, 1991.

Roucha seveda ne montaža in ne to, da so ljudje v etnografskih filmih igrali, ni zmanjšalo njihove dokumentarne vrednosti. Njegov vzornik je bil Robert Flaherty, ki je, kot je večkrat omenil, **Nanooka s severa** (*Nanook of the north*, 1922) posnel na enak način.

Rouch je resnico po potrebi tudi izzval, da bi prišla na dan, ne da bi to kakorkoli prikrival. Sam je svoje pristope imenoval »deljena antropologija« in »etno-fikcija«. Avtorjev angažma pa je bil tudi osnova razlikovanja med direktnim filmom ameriških dokumentaristov in francoskim *cinéma vérité*. Avtorji *cinéma vérité* so zavrnilo implicitne predpostavke objektivnosti nereflektiranega gradiva in namesto tega ponudili »resnico« lastnega opazovanja². Pokazali so mesto, s katerega govorijo. Rouch je samo sintagmo »cinéma vérité« oblikoval za potrebe promocije filma **Kronika nekega poletja** (*Chronique d'un été*, 1960). Film sta v Franciji posnela s sociologom Edgarjem Morinom. V njem sta prek pogovorov med običajnimi ljudmi analizirala aktualno situacijo v takratni francoski družbi, pa tudi lastno vlogo v procesu snemanja.

Tudi filma *Jaz, črnc* Rouch ni posnel s svojo stalno ekipo, in tudi ta je bil, celo bolj kot *Kronika nekega poletja*, prej raziskava kot film. Nastal je namreč kot rezultat sociološke raziskave o migracijah znotraj Afrike, konkretno ekonomskih migrantov, ki iz Nigra prihajajo na delo v Slonokoščeno obalo. Kot se spominja Oumaru Ghandu, Rouchev sodelavec in glavni igralec v filmu, so ga pri projektu prvotno zaposlili, da bi sodeloval pri

2 Winston, Brian: »The Documentary Film as Scientific Inscription«. V *Theorizing Documentary*, ur. Michael Renov: New York, Routledge, London, 1993, str. 50.



Petit à petit



Jaguar

anketiranju. Opraviti imamo torej s tem, kar so kasneje poimenovali dokudrama, eden prvih primerov pa je **Katy Come Home** (1966), film, ki ga je Ken Loach posnel za BBC, scenarij pa je nastal na osnovi študije britanskih brezdomcev.

Vsa ta dolga veriga oznak, ki se filmskemu ustvarjanju Jeana Roucha približajo le mestoma, najbolj priča prav o tem, da njegova dela presegajo ustaljene okvire filmske ustvarjalnosti. Pri označevanju je obilno sodeloval tudi sam, kar je bil najbrž edini način, da je našel mesto znotraj teh okvirov. Afriškemu filmu to ni uspelo. Še danes je ujet v razkorak med umetniškim filmom, ki ga financirajo zlasti evropski viri, predvajajo pa filmski festivali, medtem ko je domačemu občinstvu enako tuj kot podobni filmi globalnega severa, in Nollywoodom kot video različico komercialnega filma, ki je film publike globalnega juga, globalni sever pa ga trdno zaklepa v geto ne-filma z oznakami kot sta »domači video« in »ljudski film«.

Afriški film

Po osamosvojitvi Nigra je Rouch v Niameyu ustanovil Inštitut za humanistične študije in v okviru tega tudi filmski oddelek. Prepričan, da je »kamera orodje za dialog med različnimi kulturami na osnovi enakosti«, je omogočil, da so bili oprema in izurjeni strokovnjaki brezplačno na voljo tudi domačim filmarjem. Ti so se sicer še vedno soočali z omejitvami, na primer da so filmski trak lahko razvijali le v tujini, a ker so

imeli opremo zastoj, so lahko snemali vsaj nizkoprorračunske projekte. Danes si težko predstavljamo, kako je bilo to pomembno, a Rouch je to dobro vedel. Ko je leta 1961 za UNESCO napisal poročilo o filmu v Afriki, je začel z besedami zgodovinarja Georgesa Sadoula, ki je leto dni prej zapisal: »Petinšestdeset let po izumu filma (...) ne poznam enega samega celovečernega filma, ki bi ga naredili – igrali, posneli, napisali, zasnovali, zmontirali – Afričani, v afriškem jeziku. Dvesto milijonov ljudi je izključenih iz najbolj razvite med najbolj modernimi umetnostmi«⁴. Sklicujoč se na novi val kot na poizkus – »osvoboditi kinematografsko umetnost ekonomskih omejitev« – je Rouch za Afriko predlagal uporabo 16-mm tehnike, ki je takrat že omogočala visoko kakovost, kamere so bile enostavne za uporabo, stroški trikrat nižji kot pri 35-mm filmu, podeželske kinodvorane pa so bile pogosto že opremljene s 16-mm projektorji. Čeprav je bila študija naravnana čisto praktično, rezultatov ni dosegla, in še leta 2010 so teoretiki ugotavljali, da Afrika nima svoje filmske industrije⁵.

Ključno vlogo v razvoju afriškega filma je tako odigrala infrastruktura, ki jo je zagotovil Rouch sam – v okviru filmskega oddelka IHS v Niameyu je začel snemati filme Mustafa Alassan, avtor prvega afriškega vesterna. Pri filmu *Jaz, črnc* pa se je snemanja naučil Rouch sodelavec Oumarou Ghandi, ki je že s svojim prvim filmom *Cabascabo* (1968) navdušil na Mednarodnem

tednu kritike na festivalu v Cannesu. Film dokumentira Ghandovo osebno izkušnjo z vojno v Indokini in velja za nadaljevanje filma *Jaz, črnc* s perspektive Afričana.

Ob nastanku filma je veliko pozornosti poželo vprašanje, kaj je Rouch o sebi povedal s tem, ko je izjavil »Jaz, črnc« – osvobodil se je kot Francoz (Godard), prelomil je z etnografskim filmom (Deleuze). Z današnje perspektive se zdi enako pomembno to, kar je z rabo univerzalnega zaimka »jaz« storil za druge – omogočil, da ga izreče, in s tem postane subjekt izjavljanja in subjekt te izjave, kdorkoli. Celo Afričan, celo črnc. Kar nikakor ni samoumevno. Francoski maj 1968, s katerim so se identificirali novovalovci in drugi francoski levčarji, je sicer zastopal interese belih delavcev, ne pa tudi črnih migrantov, ki so se iz kolonij že takrat selili v evropske prestopnice. Na to je s filmom *Solei O* (1967) na primer opozoril mavretanski režiser Med Hondo, ki se, ironično, še danes preživlja s tem, da posoja svoj glas drugim (junakom filmov, sinhroniziranih v francoščino). Jean Rouch je s filmom *Jaz, črnc* osmislil usode ljudi, ki so bili za sodobnike anonimna množica, celo nevarnost, in njim dal besedo. Res se je sam podpisal pod filme, ki jih je ustvaril skupaj s sodelavci, vendar so mu dvoumnosti, v katere je zavil svoje delo, in dosledno zavračanje načela objektivnosti v dokumentarizmu in entografiji omogočili, da je stal na strani podrejenih. Cena za to je bila, da je bil tudi sam, enako kot filmi Afričanov, pogosto izločen iz filmske umetnosti in neznanka filmskih kultur kar celih nacij.

4 Sadoul v Rouch, Jean: *Ciné-Ethnography*, ur. Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, str. 47.

5 Rosen, Philip. V *Global Art Cinema*, ur. Rosalind Galt in Karl Schoonover. Oxford University Press, Oxford, 2010.

3 Rouch v Bregstein, Philo: *Jean Rouch and his camera in the heart of Africa*, barvni 74 min, 1986.



skratka

Bojana Bregar

Vse se vedno ne konča dobro

Brutalen, neizprosen, manipulativen, pretresljiv – to so nekateri od pridevnikov, s katerimi bi lahko začeli opisovati enega najboljših kratkih filmov leta 2015, vsaj po mnenju The Short Film Conference, profesionalnega združenja članov programskih svetov in direktorjev številnih evropskih festivalov kratkih filmov. Ti vsako leto glasujejo s svojimi favoriti leta in lani se je film **Alles wird gut**¹ (2015, Patrick Vollrath) na lestvicah znašel skorajda najbolj pogosto – četudi je na koncu »izgubil« proti hipnotičnemu **Sieben Mal am Tag beklagen wir unser Los und nachts stehen wir auf, um nicht zu träumen** (2014, Susann Maria Hempel).

Michael (Simon Schwarz) čaka pred zaprtimi dvoriščnimi vrati. Prišel je po hčerko, toda kljub vztrajnemu zvonjenju se njegova bivša žena lep čas ne prikaže iz hiše. Ko se naposled pojavi, se obotavlja sprehodi čez dvorišče, spremlja pa jo moški, brez dvoma novi partner. Vrata se odprejo in Lea (Julia Pointner), osemletna hčerka, steče k očku, ki naj bi jo do večera pripeljal nazaj domov k mami. A to se v resnici ne bo zgodilo.

Film odlikujeta predvsem njegova neposrednost ter minimalistična, premočrtna narativna linija, vendar pa režiser s spretnim emocionalnim stopnjevanjem pri gledalcu doseže, da ga v kritični točki, ko se zgodba razpleta,

praktično posrka vrtnec tesnobnega suspenza, ta pa se proti koncu le še bolj dramatično podaljšuje. Katarza je neizbežna, toda odreditve se ni nadejati. *Alles wird gut*, diplomski film Patricka Vollratha, ki je lani doštudiral režijo na Dunajski filmski akademiji, je namreč nastal pod mentorstvom velikega avstrijskega auteurja Michaela Hanekeja, ki zagotovo ne slovi po svoji ljubezni do preprostih filmskih koncev. Po Vollrathovih besedah² sta se učenec in mentor že od samega začetka zelo dobro razumela, predvsem glede tega, kaj naj bo kvintesenčna resnica umetniškega izraza v filmu – namreč avtentičnost.

¹ Vse bo še dobro

² Claudia Hagn: Glaubwürdigkeit ist alles, str. 38. Stat Landshut, 21. 3. 2015

Filmska realnost naj bo karseda blizu kompleksni realnosti, kot jo povprečno človeško bitje zaznava v svetu. A še pomembnejše je, da se gledalca film dotakne, ga čustveno predrami, v njem pusti sled.

Vse to je zlahka zaznati v filmu *Alles wird gut*, toda Vollrath svojih formativnih študentskih dni ni preživel izključno v eksploraciji in negovanju lastnih naturalističnih tendenc. Pred vpisom na akademijo je bil vajenec pri legendarnem podjetju ARRI, ki že skoraj okroglih sto let v Münchnu proizvaja filmske kamere ter podobno tehnično opremo za filmsko industrijo. Kasneje je delal kot montažer, leta 2008 pa je bil sprejet na dunajsko akademijo. Med študijem je poleg študentskih filmov snemal tudi oglase ter glasbene spote. Predstavljamo si lahko, da bi kaj takega v našem prostoru najverjetneje razumeli kot precejšen odmik od plemenitega artističnega poslanstva, vendar pa je Vollrath tako s svojim komercialnim kot akademskim

delom očitno postal ljubljeneč festivalskih žirij in publik, za kar jamčijo nagrade na domačih nemških ter tujih festivalih, na primer za filma **Ketchup Kid** (2013) in **Die Jacke** (2014). Četudi vsi kritiki ne delijo navdušenja nad njim, pa *Alles wird gut* v dosednji filmografiji mladega režiserja zagotovo predstavlja najbolj dosledno in v vseh vidikih dovršeno delo, ki presega in nadgrajuje njegova pretekla – predvsem se tokrat spretno izogne vrednotenju dejanj svojih protagonistov in s tem tveganju, da bi izpadli banalni in enodimenzionalni. Pri tem ima popolno podporo dveh odličnih igralcev. Oče, ki ga upodobi dunajski igralec Simon Schwartz, je popolnoma prepričljiv v svojem obupu, ki se sprevrže v nasilje in s tem film transportira iz drame na teritorij trilerja. Toda najbolj impresivno je opazovati desetletno Julijo Pointner, ki odigra hčerko. Lea je njena prva vloga, vendar popolnoma obvladuje spekter emocij, ki jih upodobi v tridesetih minutah, in čeprav bo to zvenelo

obupno klišejsko, bi bilo res vznemirljivo videti, kako se bo v prihodnosti njena morebitna igralska kariera nadaljevala.

Ko že govorimo o karierah – zdi se, da Patrick Vollrath z *Alles wird gut* začenja pisati svojo zgodbo o vzponu med najobetavnjše mlade talente v nemško govorečem svetu, zlasti ker se je film uvrstil v izbor letošnjih nominirancev ameriške filmske akademije v kategoriji za najboljši kratki igrani film. Februarja se bo tako pomeril v pestri konkurenci kratkih mojstrov, v kateri bo tudi najnovejši film legendarnega ameriškega animatorja Dona Hertzfeldta, **Svet jutrišnjega dne** (*World of Tomorrow*, 2015). Katera vrsta senzibilnosti bo na koncu slavila, bo jasno 28. februarja, *Alles wird gut* pa si boste pri nas morda letos lahko ogledali tudi na katerem od filmskih festivalov, če ga sile interneta slučajno že prej ne sprejmejo v svoje virtualno drobovje.





kritika

Andrej Gustinčič

Povratnik / *The Revenant*, 2015, Alejandro González Iñárritu

Ameriški Lazar

»Američani so pričakovali, da jim bosta Divji zahod in narava ponudila zgodbe o njihovem izvoru in določila nacionalne značilnosti. Ločili so se od svoje evropske preteklosti, tako da so si sebe zamislili v novih oblačilih, s spremenjenimi telesi in osvobojenim duhom. Ampak skozi te sanje o preporodu so se zalezovale more o izgubi, nazadovanju in razkosavanju.«
Jon T. Coleman, *Here Lies Hugh Glass*¹

Kot nekakšen ameriški Lazar Hugh Glass vsakih nekaj desetletij vstane od mrtvih in znova zavzame mesto v ameriški kulturi. Dobesedno se je splazil v zgodovino pred skoraj dvesto leti, da bi hkrati postal opomba pod črto v zgodbi osvajanja Divjega zahoda in osrednja figura ustvarjanja podobe nove ameriške nacije in samih Američanov kot posebne vrste ljudi.

Najnovejša inkarnacija je odlični Leonardo DiCaprio v **Povratniku** (*The Revenant*, 2015) Alejandra Gonzáleza Iñárrituja. Režiser in njegov soscenarist Mark L. Smith sta se lotila zgodbe, s katero so se ukvarjali že pisatelji, pesniki, slikarji in kiparji, in ki je bila predloga za vsaj še en film, za podcenjenega **Moža v divjini** (*Man in the Wilderness*, 1971) Richarda C. Sarafiana. V knjigah in filmih je Glass predstavljen kot prednik ameriškega imperializma, simbol skrajne moškosti, elementarni maščevalec in hkrati človek, ki je zmožen odpuščenja, vir ameriškega nacionalnega značaja, simbolni kritik tega značaja in vsega, kar je povzročil. Zadnje je v ospredju tako Sarafianovega *Moža v divjini* kot *Povratnika*.

Zgodovinska dejstva so pomanjkljiva. V avgustu leta 1823 je triinpetdesetletnega »lovca« na krzno Glassa, medtem ko je lovil hrano za odpravo, ki je iskala bobre ob reki Grand v današnji zvezni državi Južni Dakoti, napadla medvedka grizli. Hudo ga je raztrgala in pustila globoke rane na njegovem

¹ Coleman, Jon T., *Here Lies Hugh Glass: A Mountain Man, A Bear, and the Rise of the American Nation*. Hill and Wang, New York, 2012, str. 9.

telesu, a ostal je živ. Odprava je nadaljevala svojo pot. Dva tovariša sta ostala, da Glassa pokopljeta, ko umre. Trdoglavi Glass pa nikakor ni hotel izdihniti. Po nekaj dneh sta mu tovariša vzela puško, pištolo in nož ter ga zapustila, še živega, ker sta se verjetno bala Indijancev. Glass se je težko ranjen plazil do najbližje utrdbe, oddaljene kakšnih 320 kilometrov. Menda ga je gnala želja po maščevanju nad tovarišema, ki sta ga oropala in zapustila. Vemo, da ju Glass ni ubil, ko ju je našel. Nekaj let pozneje so njega ubili Indijanci. To je vse, kar vemo. Znale so mnoge nepotrjene zgodbe o tem, da so ga ugrabili pirati, da je plul pod zastavo zloglasnega Jeana Lafita, pa tudi da je živel s plemenom Pawnee in se poročil z Indijanko. Koliko od tega je res, ni jasno. Ostal je zavit v legendo.

Ameriški zgodovinar Jon T. Coleman je opazil, da so Glassove rane njega samega označile za nov tip človeka; takega, ki preživi najkrutejši spopad z naravo in ponovno vstane; osvajalca Divjega zahoda, z drugimi besedami Američana. Glass je povezava s časom, ko Američani še niso bili gospodarji zahoda. Ta je bil ogromno prostranstvo na meji Združenih držav; svet, v katerem belec ni bil le lovec, ampak tudi plen Indijancev, volkov, medvedov. Pripovedi, ki so nastale iz zgodb Glassa ter drugih lovcev in trgovcev zahoda, so bile očiščene najhujših fizičnih in mentalnih travm in pohabljanj tako osvajačev kot njihovih žrtev. Skozi te prečiščene pripovedi je podoba Američana postala bela in moška. Iz nje so Indijanci, svobodni črnci in sužnji ter ženske izključeni, čeprav so bili del trgovine z bobrovim krznom, tiste oblike kapitalizma, ki je vlekla Američane na zahod. Postali so stezosledci velike migracije, ki je sledila.

Glass predstavlja različne stvari različnim ljudem. V sijajnem romanu *Lord Grizzly* Fredericka Manfreda iz leta 1954 se Glass premika skozi »neodkrito« Ameriko kot slaba vest in najde moč, da oprosti tovarišema, ki sta ga zapustila. V Sarafianovem *Možu v divjini*, posnetem leta 1971, postane simbol upora proti ameriškemu ekspanzionizmu v filmu, ki je podobno kot nekaj vesternov tistega časa predstavljal alegorijo Združenih držav v Vietnamu. Preimenovan v Zacka Bassa preživi svoj spopad z medvedko in sledi odpravi, ki ga je zapustila. Ko jih na koncu najde, Bass/Glass (v impresivni osebi Richarda Harrisa) ne le vsem odpusti, ampak jih odpelje domov na vzhod. Dobesedno obrne hrbet ameriškemu projektu in kot nekakšen brazgotinasti hipijevski mesija popelje Američane iz dežele, v kateri nimajo mesta. Glass, svobodni lovec in proletarec Divjega zahoda, oropan in zapuščen od svojih ljudi, je bil prikladna figura za kinematografijo razočaranja zgodnjih sedemdesetih.

Roman Michaela Punckaja, ki delno služi kot literarna predloga za Iñárritujev film, je tradicionalna pustolovščina, Iñárritu pa predružači vir in popelje zgodbo v novo smer. Pri tem sicer spremeni tistih nekaj dejstev o Glassu, ki jih poznamo, a to za figuro, ki je prešla v legendo, ni tako zelo pomembno. Pri Iñárritiju ima Glass sina; rodil naj bi se njegovi ženi Indijanki, ki so jo ubili ameriški vojaki. Ne le da ga tovariša zapustita, ampak mu bednejši izmed njiju, eksplozivni rasist John Fitzgerald (Tom Hardy v odlični formi kot krepka upodobitev alfa-moške zlobe), zakolje sina. *Povratnik* nam ponudi

proti-legendo: ne osvajanje Divjega zahoda, ampak njegovo posilstvo; ne pot do odpuščanja, ampak pot v maščevanje, ki ne ponuja katarze in pusti maščevalca neizpolnjenega. Je pa res, da občasno zdrsnemo v očitnost in didaktiko: tako recimo ni potrebno, da nam Indijanec pove, kako so belci pokradli vso zemljo. Ne le, da to že vemo, ugotovitev izhaja tudi iz samega filma. In čeprav se film ne drži dejstev literarne predloge in predstavi drugačen konec zgodbe, pa Glassa hkrati vrne v svet, za katerega je Jon T. Coleman zapisal, da je bil očiščen za meščanski okus bralcev na vzhodni obali.

To je svet blata, težkih telesnih poškodb, neboljenosti in brutalnosti, pohlepa, intenzivnega rasnega sovraštva in boja za golo preživetje. Indijanci iščejo svoje ugrabljene hčere, belci hodijo skozi uničene indijanske vasi, kjer je težko razločiti mrtve od blata, v katerim ležijo; kjer so edine svetlejšje barve blede rdeče luže, v katerih se je kri razvodenela, ali rožnata barva obraza kakšnega trupla.

Iñárritu v tem filmu pokaže vso svojo režisersko spretnost. Izkaže se za mojstra obračanja kamere in kader sekvenc. Napad Indijancev na lovce na krzno na začetku filma se začne tako, da se kamera obrne od moških v ospredju, ki razpravljajo o hrani in ženah, da bi pokazala majhno figuro nagega moškega, ki kriči na pomoč, in s tem naznani začetek masakra, ki bo sledil. Z enim neprekinjenim premikom kamere nam pokaže prestrašene moške, ki čakajo napad, goreče puščice, ki letijo med drevesi, indijanske jezdece na vrhu brega, paničnega lovca, ki zbeži in je ubit. Iñárritu nas postavi v središče dogodkov.

Film je živo nasprotje postmodernizmu, pri gledalcih ne skuša ustvarjati zavedanja, da gledajo fiktivni konstrukt. Nasprotno, Iñárritu naredi vse, da bi izbrisal mejo med filmom in gledalcem. Cilj je popolna neposrednost, ki nas prisili, da čutimo mraz, vlago, strah in bolečino, ki jih čutijo liki. Hladna in neromantična fotografija Emmanuela Lubezkega dopolnjuje občutek neposrednosti: veliki plan DiCapria, ko nemočno gleda umor sina, ali njegov kričeči obraz, ko na konju beži pred Indijanci, ali njegov spust po divji reki ali strašna ravnodušnost narave, upodobljena v snežnih gorah in pokrajini, neskončnem blatu, v sivem in oblačnem nebu.

Povratnik je najpopolnejši režiserjev film do zdaj. Tako kot v lanskem oskarjevskem zmagovalcu **Birdman ali nepričakovana odlika nevednosti** (Birdman or The Unexpected Virtue of Ignorance, 2014) osredotočenost na pripoved omejuje Iñárritujevo nagnjenost k pretencioznosti in poudari vso njegovo režijsko spretnost.

Pogled, ki ga DiCaprio na koncu usmeri direktno v kamero, ne odtuji gledalca, ne učinkuje tako, da bi gledalca vrgel iz filma. Iñárritu želi, da pogledamo izmučenemu junaku v obraz, da priznamo njega in njegove izkušnje, da vidimo, kako ga je njegova odisejada spremenila. Neposrednost filma, bližina, ki jo čutimo do junaka in narave okoli njega, vse to upraviči ta pogled. Kot da bi Hugh Glass kljub časovni in prostorski oddaljenosti skušal vzpostaviti povezavo s sodobnim gledalcem in podreti klasično ameriško pripoved o Divjem zahodu, ki da je ustvaril novo, boljše, superiorno vrsto moža.



kritika

Nace Zavrl

Tangerine, 2015, Sean Baker

D(i)rkanje po Hollywoodu

Celovečerec **Tangerine** (2015) Seana Bakerja vseh 88 minut ne popusti agresivnega tempa niti za minuto. Po fabuli sodeč gre na prvi pogled za žanrsko, staromodno komedijo zmešnjav, nekje iz ere klasičnega predvojnega Hollywooda: film brez oprijemljive dramske strukture – brez zapleta, vrha in razpleta – spremlja protagonistki na poti skozi živo-oranžno-rdeče ulice Los Angelesa, od točke A do točke B, približno v realnem času poznega popoldneva. Film nas in protagonistki poganja čez serijo komično-dramskih ovir (ponekod dodelanih incidentov, drugod le enovrstičnih srečanj), do točke ko se – v slogu klasične chaplinovske komedije ali Griffithove kriminalke – na enem mestu, v širokokotnem *tableau* kadru prvič sreča celotna zasedba, osrednji konflikt pa dokončno razreši.

A v filmu ni poleg grobe pripovedne sheme nič staromodnega. *Tangerine* nas v dogajanje vrže *in medias res*, v neznan lokal, sredi pogovora med Sin-Dee (Kitana Kiki Rodriguez) in Alexandro (Mya Taylor). Da gre za božično noč na obrobju Hollywooda ter da sta Alex in Sin-Dee transspolni seks

delavki (slednja sveže iz zapora) izvemo šele iz dialoga. Ali pa tudi ne. *Tangerine* se ne ubada s podrobnimi obrazložitvami likov in dogajanja; namesto tega je razumevanje ohlapne zgodbe ter medosebnih razmerij prepuščeno predvsem gledalkam in gledalcem. Jasno je le, da narativni zagon prihaja iz Sin-Deejinega iskanja »bele ribe« – neznanke, cispolne ženske, ki naj bi med Sin-Deejinem prestajanjem kazni spala s Chesterjem, zvodnikom in neke vrste partnerjem naše protagonistke.

Film vključuje manjši etnografski projekt. Režiser Sean Baker in soscenarist Chris Bergoch – oba sicer seznanjena s problematikami seksualnih in porno industrij, ki sta jih skupaj raziskovala že v nizkoproročuncu **Starleta** (*Starlet*, 2012) – sta od glavnih igralk, lokalnih prebivalc LA-ja, nekaj mesecev pred snemanjem nabirala informacije o soseski, njenih družbenih normah ter načinih govora in obnašanja. Rezultat je kombinacija naturalistične igre ter necenzuriranega, neolepšanega, pogosto improviziranega dialoga. *Tangerine* z aktivno vpletenostjo trans protagonistk pri snovanju scenarija doseže spolzko raven »realističnega« in »avtentičnega«

(karkoli že pojma sploh zajemata), ki ju v filmskih upodobitvah transspolnih likov kronično primanjkuje.

Tangerine je grob, oster, neprikrito nasilen; režiser in igralki transfobije losangeleškega predmestja nikoli ne zakrijejo za udobno kuliso. Mya Taylor je ob sprejemu ponudbe za glavno vlogo od Bakerja zahtevala dvoje: »Prvič, hočem, da pokažeš kako brutalno, kako težko je naše življenje ... Drugič, hočem da bo film izjemno smešen.« Medtem ko si je (cispolni) Eddie Redmayne za vlogo trans slikarke Lili Elbe priporil nominacijo za najboljšo glavno vlogo na letošnjih oskarjih, sta bili Kitana Rodriguez in Mya Taylor za neprimerljivo dragocenejšo predstavo v *Tangerine* sramotno ignorirani. Vloge transspolnih likov v celovečernem filmu še vedno zavzemajo skoraj ekskluzivno cispolni igralci in igralki – Jared Leto kot Rayon v **Klubu zdravja Dallas** (Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée) in, med drugimi, Benedict Cumberbatch v prihajajočem **Zoolanderju 2** (Ben Stiller, 2016). Vloge trans oseb so povečini skrčene na eno ali dva preigrana stereotipa. Rayon je HIV-pozitivna narkomanka, ki do konca filma seveda umre, tako kot večina gej likov skozi zgodovino Hollywooda – med novejšimi, glej, **Philadelphia** (Jonathan Demme, 1993) in **Gora Brokeback** (Brokeback Mountain, 2005, Ang Lee). Če queer liki niso smrtna žrtev agresivne bolezni (praviloma aidsa), pa so utelešen vir zla in smrti kar sami: **Oblečena za umor** (Dressed to Kill, 1980, Brian De Palma).

Tangerine se stereotipizaciji queer in trans likov izogne; še več, z njo se neposredno sooči. Sin-Dee in Alex nista preteči morilki, nemočni smrtni žrtvi ali neskončen vir sekstističnih šal. Sta aktivni, odločni, vročekrvni protagonistki, ki zgodbo lastnoročno potiskata naprej z neustavljivim tempom. Nista brez svojih napak – Alex v čustveno morda najintenzivnejšem trenutku filma prizna, da je tudi sama pred nekaj tedni izdala najboljšo prijateljico in preživela noč s Chesterjem. V filmu ne manjka nasilja, fizičnega in verbalnega, tako s strani strank (ena izmed njih, moški srednjih let, po petminutnem blowjobu Sin-Dee zavrne plačilo in se spusti v prepir/pretep, ki ga prekine šele prihod policije) kot med protagonistkama ter njunimi sodelavkami in sodelavci. V filmu trans seks delavke niso izolirane v vakuumu, temveč delujejo in komunicirajo s širšim miljejem, tudi če interakcije niso vsakič nedolžne. Po nekaj trenutkih idile, ko Alex nam in prijateljici priredi kratek pevski *intermezzo* v lokalnem klubu, *Tangerine* nadaljuje z nezmanjšanim momentumom naprej. Film skozi ulice Los Angelesa vijuga hitro, na trenutke prehitro: prizori s čustvenim nabojem v neustavljivem tempu skorajda ne pridejo do izraza.

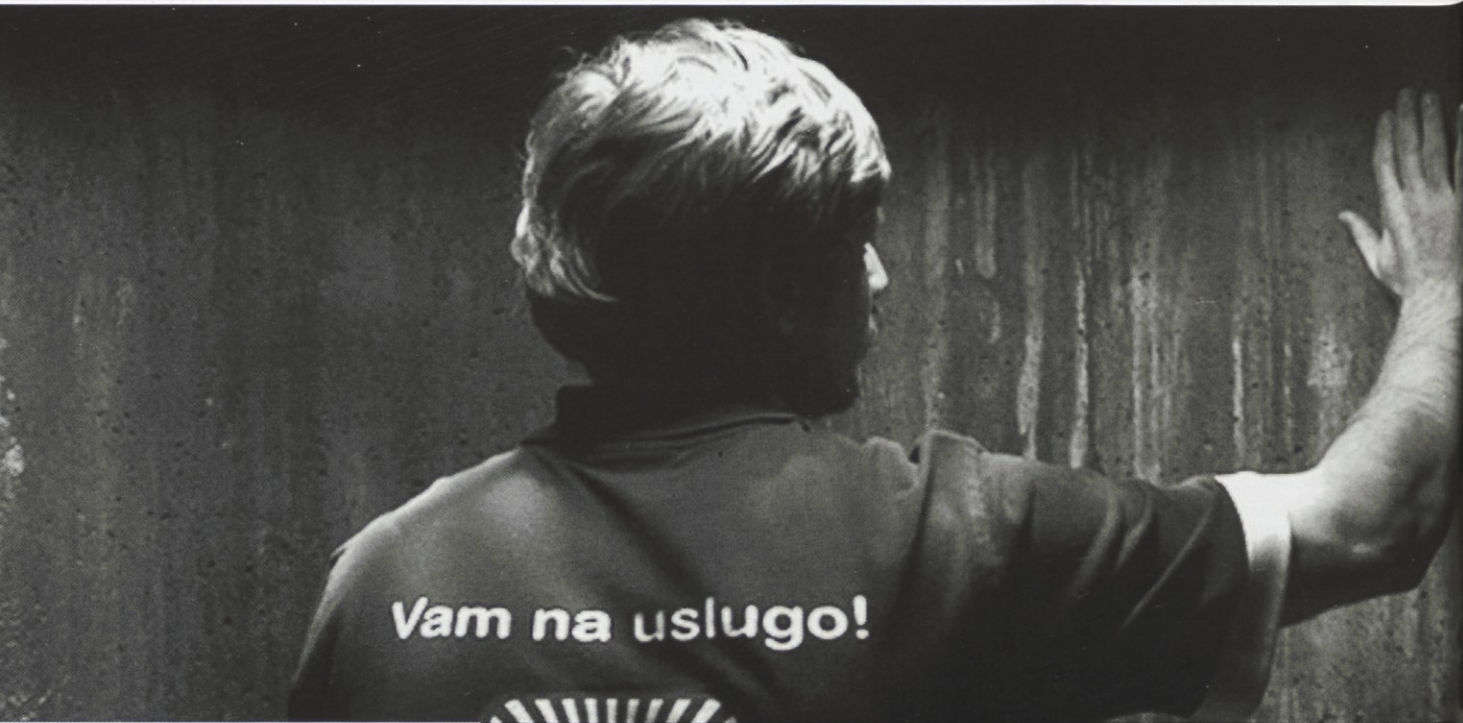
Če je film radikalen pri svojem izboru getoizirane skupnosti črnih trans žensk kot glavnih likov, je podobno radikalen pri vizualni formi in tehnologiji. *Tangerine* je, zaradi proračunskih omejitev, posnet s tremi iPhone 5s mobiteli. Baker in vodja fotografije Radium Cheung sta celovečernih 88 minut posnela le z nekoliko modificirano softversko opremo, nekaj anamornimi objektivni (za širokozaslonsko estetiko) in preprostimi steadicam stativom, za večjo stabilnost in gladkost med hitro hojo – nemalokrat tekom – ob protagonistkah. Kot pripomni Baker, denarja za veččlansko ekipo in izposojajo opreme pač ni bilo: proračun se sešteje na pičlih 100.000 dolarjev, mizerno vsoto v primerjavi z lanskim osem milijonskim **Me and Earl and the Dying Girl** (2015),

ki si je z Bakerjevim filmom delil premiero na festivalu Sundance. *Tangerine* je v celoti posnet na ulicah okrog Hollywooda, prav na božični večer; naturalizem eksplicitnih dialogov spremlja prostorsko-časovna avtentičnost.

Hkrati pa avdiovizualna estetika sledi temu, kar nas je naučil že David Lynch v prav tako digitalnem filmu **Notranje zadeve** (Inland Empire, 2006): Los Angeles je videti najbolje, ko ga namesto na film snemamo s poceni, nizkoresolucijskimi videokamerami. LA ni fotogenično mesto; njegovo vlogo v filmskem imaginariju pravzaprav lahko poenostavimo na nekaj ključnih točk: letališče (LAX), Sunset Boulevard ter seveda »Hollywood« (prvotno »Hollywoodland«, sicer zamišljen kot nepremičninski oglas) napis na Mount Lee hribu. LA, kot je pokazal Thom Andersen v ikoničnem filmskem eseju **Los Angeles Plays Itself** (2003) je pač videti najbolje, ko ga nekdo ruši ali uničuje: najbolj dramatično nam dogodek prikažeta **Dan Samostojnosti** (Independence Day, 1996, Roland Emmerich) z invazijo nezemeljanov in **Dan po jutrišnjem** (The Day After Tomorrow, 2004, Roland Emmerich) s serijo masivnih tornadov.

Baker in Cheung, podobno kot Lynch, se namesto tega spustita globoko v brezimne ulice losangeleškega mestnega jedra in okolice: namesto helikopterskih kadrov nebotičnikov in prostranih panoram se Bakerjeva kamera (dobesedno njegova, saj je eno izmed kamer upravljal sam) skozi živooranžne ulice prebija pri tleh, z agresivnim tempom in konstantnim rekadriranjem. Namesto iskanja slikovitih kompozicij *Tangerine* le sledi (oziroma poskuša slediti) Sin-Dee in Alex ter neprekinjeno spreminjanja našo vizualno perspektivo na dogajanje. Namesto opazovanja okolja se mobilna digitalna kamera raje ukvarja z zajemanjem in prenašanjem občutja hitrosti in medosebne napetosti. Hitra montaža ter sunkoviti premiki kadra – mogoči prav zaradi lahkotnosti miniaturnih iPhone kamer – nam slikovno posredujejo intenzivnost dialogov med Alex, Sin-Dee, Chesterjem in nekaj stranskimi liki, ki jim film nameni par minut pozornosti.

Kljub temu da nizkopračunec milijonskih dobičkov ne bo imel, gre del prihodkov od prodanih kart neposredno v lokalni Los Angeles LGBT Center. Po nekaj festivalskih turnejah in kratkem obisku ameriških ter angleških kinodvoran je film že dostopen na spletni platformi Netflix. Digitalni mali ekrani morda še bolj ustrezajo nizkopračunski, kockasti iPhone estetiki kot večmetrska kino platna. V vsakem primeru je *Tangerine* slogovno inovativna in reprezentacijsko dragocena komedija, ki v belo hollywoodsko indie sceno prinaša krvavo potrebno rasno diverzitetu. Razen zvodnika Chesterja so liki izključno črni. Sin-Dee in Alex – obe v svoji prvi celovečerni vlogi – film odločno, oskarjevsko poganjata do konca. Njun napeti sprehod skozi ulice Los Angelesa se v zaključku končno umiri, v ospredje pa po nekaj urah preganjanja in pregovarjanja prvič stopi medčloveška toplina. *Tangerine* ne prinaša le enega najboljših igralskih duetov v zadnjih letih – kljub žanrskim prijemom in moderni formi je film še vedno in predvsem igralski *tour de force* –, ampak je hkrati eden najprisrčnejših in ganljivo zabavnih božičnih filmov. Kitana Rodriguez, Mya Taylor, Sean Baker in družba gledalkam in gledalcem zarišejo kombinacijo družbene brutalnosti in človeške topline; čeprav prva nikoli ne stopi popolnoma v ozadje, v zaključku filma prevlada slednja.



Jašek, 2015, Urban Zorko

kritika

Anže Okorn

»Zašvasan«

Déjà vu. Posnetki jutranje Ljubljane v megli: obvezni začetek ali najavna špica prenekaterega slovenskega filma ali televizijske serije. »Prestolnica je navsezgodaj tako seksi – kot kapitalizem,« bi zapisal filmski kritik. Prazne ulice, prazen park pred parlamentom ter prazno parkirišče so kot vizualni odmev Privškove oziroma Velkavrhove »Nad mestom se dani«. Namesto Ditkinega glasu v *offu* radijski poročevalec: »V mesto prihaja evropski komisar za gospodarstvo Dick van Voick. Popoldne ga čaka izredni seminar z nadarjenimi študenti, od katerih bo izbral enega, ki bo z njim odpotoval v ...« – JAŠEK; v novico o visokem političnem obisku zareže naslov filma, ki mu kot nadaljevanje radijskega programa sledi reklamni oglas: »Eurodil, vse za vas!«

Skupaj s podiplomskim študentom Miho se zbudimo v kanalizacijskem jašku na parkirišču fiktivnega supermarketa Eurodil. Z besedami Ali Enovega komada *Takšnega dneva pa še ne*: »Ne sprašuj zakaj in niti zakva!« Do por približani obraz igralca Anžeta Zevnika; zmeda, izgubljenost, panika. Pogled

v nebo skozi reže pokrova jaška spominja na logo Dharma Initiative, raziskovalnega projekta iz misteriozne serije **Skrivnostni otok** (*Lost*, 2004–2010). Ujet v vlažno luknjo, skupaj s kuščarjem in žabo, tipa po luži, da bi našel prenosni telefon. Moker je ta seveda neuporaben.

Oh, šit! Srčni utrip rekreativnega tekača (Rok Kunaver), povišan do tiste stopnje, ko kuri največ telesnih maščob, je pomembnejši od Mihove nadaljnje usode. Vprašanje, če »smuča ali boarda«, pa pomembnejše kot klic policije, ki bi Mihi lahko prišla na pomoč. Slednji se znajde na ravni računalniške tablice ali pametnega telefona, je le še aplikacija bolj ali manj banalnih problemov naključnih mimoidočih.

Neki zaklošarjeni umetnik (Ivo Barišič) ga na primer obsodi kraje dobre ideje; sam se je baje zapiranja v jašek domislil že osemindesetega! »Danes gre svet v nič, a ne veš tega?« Ne, Miha ne ve, o čem govori gospod brezdomec,

ki ne prenese vikanja in katerega grožnje ni mogoče ločiti od poljuba. Počasi sesuva Mihovo filozofijo oziroma nekakšno manfro iz motivacijskega seminarja: »Pot je moja volja in jo poznam.«

Brezdomni Viktor ve, da Mihova pot ne vodi med zvezde, ampak v drek, očitno je bral Alfreda Jarryja. »Izolacija v kanalu je simbol ontološke krize Zahoda sveta [...] Slika krča sodobnega človeka,« ujetega v vse absurde »filozofije prebavnega trakta.« Edina razlika med Viktorjem in Mihom je ta, da tastarega takrat, ko je nastopal v kanalu, niso »zašvasali« zaradi evropskih varnostnih protokolov.

Jašek (2015) scenarista in režiserja Urbana Zorka, ki je nastal v koprodukciji Smehomata in RTV Slovenija, je filmski prebavni traktat. Kratki film, ki v dvajsetih minutah požre in izbruha skoraj vse sranje sveta. Reže kanalizacijskega pokrova so kot zaporniške rešetke, režiser pa se ves čas poigrava s tem, kaj snema skoznje in česa ne. Ko se že zdi, da je protagonist na pragu svobode, mu nekdo brezobzirno stopi na prste, da zgrmi nazaj med izmečke: proletarce, »cmerave umetnike in napol izpeljane koncepte«. Iz luknje bo prišel kot zmagovalec ali pa sploh ne ... Miha bere Steva Jobsa, ki citira Boba Dylana: »If you are not busy being born, you're busy dying.« »Opa!«

Jobs: priimek, ki ga gre razumeti v slovenskem prevodu – kot službe. Miha ima deset let izkušenj z organizacijo transporta ... Natančneje, pospravlja nakupovalne vozičke ... V resnici pa bi bil rad diplomat. Je študent enaindvajsetega stoletja. Eden tistih, ki je svojemu šefu (Klemen Mauhler) napisal diplomu. Žival, ki ves čas hodi na razgovore oziroma sestanke. Prisesan na seske zveri, ki rojeva tanke. Bitje **Tanke rdeče črte** (Thin Red Line, 1998, Terrence Malick). Kot Miho poučita zakajeni Tina in Jenny (Adriana Vučković, Tina Potočnik), ki se hoče z vsakim svojim klientom pogovarjati o literaturi, drugače pač ni zanjo: »Jobs je fajm ... t'ko eklektičen, sam' ni ...« »Ni?« vpraša Miha. »Ni!«

Kratki kadri, igra s sencami. Najboljši del filma je sanjska oziroma omamljena sekvenca; odmevi različnih glasov, utripanje perspektiv, bližnji posnetki razširjenih zenic in čutnih ustnic, Zevnikovi zvedavi pogledi v jašek in paranoični iz njega ... Kamera v *Jašku* je kot njegova definicija ženske: iz njenih ust »se ne rodi, ampak postane«, iz njegovih pa »jo naredi le njena rit«. Začetni megleni jutranji posnetki zasijejo v polnem sijaju šele z »zadnjo platjo« filma, ko je ponoči zaradi močne rumene luči razločna vsaka kaplja, ki pade na protagonista.

Gledalec ob koncu filma vseeno nekaj pogrēša! Občutek klavstrofobije. Čeprav ga režiser, montažerka Sara Gjerbek in direktor fotografije Lev Predan Kowarski pogosto »nazoomajo« čisto za ovratnik glavnega »bedaka«, da je tako resnično priča vsakega njegovega tika, se gledalec ne počuti utesnjeno! Morda zato, ker se v takih »jaških« dandanes vsi počutimo že čisto domače?

Kot pravi besedilo odjavne skladbe: »Ko bo konec sveta, mi ne prinašajte rož in ne pošiljajte sporočil.«





kritika

Petra Meterc

Mustang, 2015, Denis Gamze Ergüven

Pravljični *prison break*

Film **Mustang** (2015) francoske režiserke turškega porekla Denis Gamze Ergüven bi v grobih orisih lahko označili za nekakšno turško verzijo **Deviških samomorov** (1999) Sofie Coppola, katerih scenarij je bil sicer osnovan po istoimenskem romanu Jeffreyja Eugenidesa. Imamo torej zgodbo o odraščanju petih sester v najstniških letih ter konservativno družino, ki njihovim prvim indicem odkrivanja lastne spolne identitete poskuša odvzeti možnost razvoja s pretiranim nadzorom in omejevanjem osebne svobode. A če film Sofie Coppola ostaja v sferi zasebnega in psihološkega, je *Mustang* izraziteje političen ter bolj kot odraščanje naslavlja vprašanje položaja ženske v zasebni sferi, ki je

ponekod še vedno močno zasidrano v zastarelih patriarhalnih parametrih. Režiserka je namreč odraščala med Turčijo in Francijo in je, kot trdi sama, v svojem dolgotražnem prvencu želela spregovoriti prav o političnem vprašanju položaja žensk sodobne Turčije.

Pet sester, starih neke med 12 in 16 let, zaradi smrti staršev živi pri stricu in babici v podeželski vasi ob Črnem morju. Pripoved se začne z idiličnimi prizori igrive brezskrbnosti začetka počitnic, mehki sanjski kadri prikazujejo igro deklet s sošolci v morju ter pot do doma prek sadovnjaka, kjer z dreves utrgajo nekaj jabolok – a slednje namiguje na bližajoč se izgon iz raja brezskrbnosti. Doma jih s težko

roko pričaka babica, ki jih obtoži neprimerne vedenja s fanti na plaži, o katerem ji je poročala sosedka. Skrb za dobro deklet in njihovo čistost ter posledično primernost za poroko kaj kmalu spremeni dom v zapor in tovarno bodočih žena; prepovedani so jim izhodi, odvzete so jim reči, ki jih utegnejo pokvariti – telefon, neprimerne obleke, žvečilni gumi –, tetke jih učijo gospodinjstskih opravil. Ponje prihajajo, po staromodni formuli obiska in pitja čaja, od družine izbrani snubci in sestre druga za drugo odhajajo.

A dekleta so še vedno predvsem otroci. Tudi za zaprtimi vrati ostajajo v neprestanem gibanju, prizori so polni življenja, kamera sledi gibanju in se

premika z njimi, posnetki so dolgi, rezi minimalni. V notranjih prizorih kamera išče svetlobo in se usmerja proti njej, dekleta pa, z izjemo ene vse neprofesionalne igralka, v svoji ognjevitosti bistrosti deluje kot en sam, izjemno dinamičen kolektivni organizem, čigar glave (režiserka sama v intervjujih poudari, da si jih je zamislila kot nekakšno petglavo pošast) se morajo prisilno odtrgati od lastnega telesa, bodisi s poroko ali z uporom. Ujetost kamere v notranjost hiše mehčajo zunanji kadri (četudi le prizori gledanja, nagibanja in pobegov skozi okna) s svojo nežnostjo, lahkotnostjo ter igro svetlobe.

Iskrivost odraščanja kljub striktnim prepovedim vseeno najde svoje poti, ki dekletom izborijo občasne trenutke avtonomije. Iz hiše v duhu Panahijevega filma **Offside** (2006) kljub prepovedi »zaradi varnosti« pobegnejo na nogometno tekmo, sicer zaradi izgrediv moških na prejšnji tekmi namenjeno le ženskam. Prizor se pred gledalcem odvija v maniri videospota; barvito, preskakujoče, iz vseh perspektiv, občasno v slow-motionu. S posebno nežnostjo in simbolno močjo je posnet tudi kader, v katerem dve izmed sester, ker jima je to onemogočeno v morju, v kopalkah plavata, se škropita in se potapljata po postelji, med rjuhami.

Kljub temu da film spremlja preprosta naracija najmlajše sestre Lale (Günes Sensoy), kar zastavi začetni občutek neposrednosti in soudeležnosti, je naturalizem namenoma potujen prek občasnih lahkotno humornih sekvenc mladostniške »jebivetrskosti« ter filtra pravljicne zasnove pripovedi. Večkrat se namreč zazdi, da pripoved sledi strukturi pravljic; tako pet sester z nenaravno lepimi dolgimi lasmi brez staršev živi v oskrbi bolj ali manj zlobnega strica in babice ter drugih tet, ki delujejo kot nekakšne čarovniške pojave, katerih dejanja so sicer dobronamerna, a junakinjam nemalokrat prekrizajo pot in jim postavljajo ovire, saj vseeno sledijo patriarhalni figuri – stricu. Postopna fortifikacija hiše z vedno višjimi ograjami ter rešetkami spominja na zaprtje zlatolask v stolp, od koder lahko pobegnejo le s pomočjo svojih dolgih

las – a prav ta pobeg ni zares pobeg, saj jih v primeru *Mustanga* lepota le hitreje odda v prezgodnjo poroko. Pravi upor tako, spet po principu pravljice, predstavlja najmlajša hči, ki po atmosferičnem zasuku zadnjega dela filma, v katerem se poprejšnja lahkotnost grobo prizemlji, začne načrtovati svojevrsten »prison break«, še pred tem pa izvede simbolični upor in si dolge lase sama grobo postrizže. Tako kot v pravljicah dogajanje govori samo zase in zato v komentarju *voice-over* naracije ni preizpraševano.

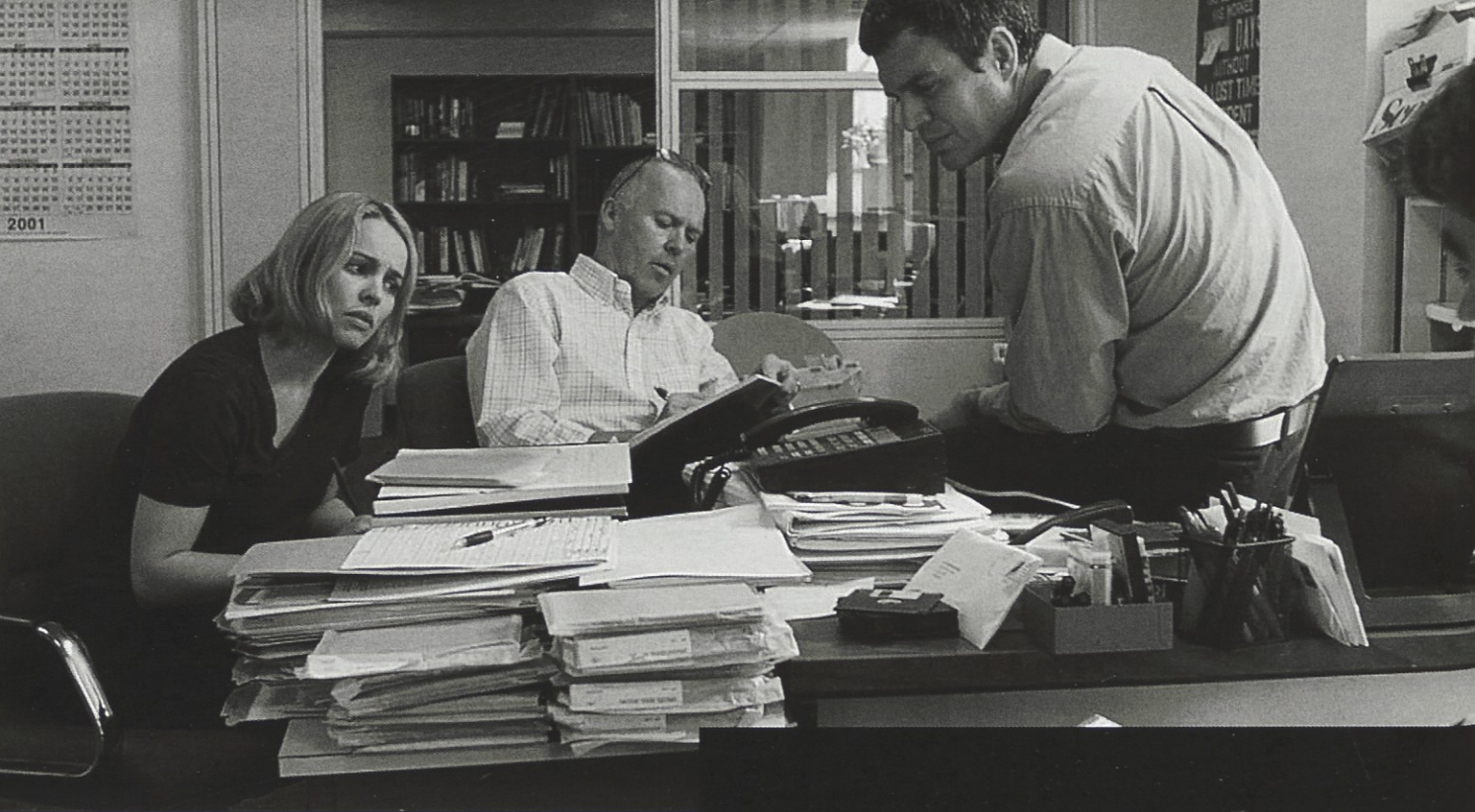
Komentar seveda ni potreben, političnost prikazane je jasna in ne zahteva posebnega poudarjanja konteksta in družbenega okolja, ki ga naslavlja. Dekleta, ki so preveč živahna in »spogledljiva«, doleti nadzor nad njihovimi telesi in seksualnostjo. Testi deviškosti preverjajo čistost in nedotaknjenost, obsesivna projekcija ženske seksualnosti kot neobvladljive in venomer grešne, četudi je ta še v otroških letih, pa junakinje vztrajno objektivizira in depersonalizira. Gre torej za poskus zavrtja seksualnosti tam, kjer je morda niti ni, in zdi se, da v pozicijo tovrstnih projekcij v določenih kadrih režiserka namenoma postavi tudi gledalca: prepleti dolgih nog in las deklet, medtem ko se v pižamah valjajo po tleh sobe, ter prizori plazenja pod ograji, v katerih se opazijo robovi njihovih spodnjih hlačk, namreč prek videnega hitro spodbudijo neprimerno seksualizacijo nedolžnega.

Režiserka sicer v filmu ne naslavlja Turčije in njene politike, a prek drobnih indecev v sferi zasebnega pusti ostre namige. Dva od bodočih mož deklet opravljata vojaški poklic oziroma gresta na obvezno vojaško služenje. V dialogu, ki ga ena izmed sester sliši skozi okno, stric v nejasnem kontekstu omenja feministke »ki ne želijo biti matere«, spet drugič ob telefonskem klicu, ko najmlajša hči sprašuje po svojem znanцу z dolgimi lasmi, z druge linije dobi odziv »da pri njih 'pedri' pač ne delajo«.

Turčija je v kemalističnem duhu modernizacije sicer ženskam formalno izborila večino svoboščin in pravic; leta 1934 jim je (pred Francijo in Italijo) denimo dodelila volilno pravico.

A emancipatorna načela moderne sekularne države se pogosto zdijo površinska, saj so se prek razvoja države venomer uveljavljala le formalno in v sferi javnega. Ženskam je bilo tako v javnosti prepovedano nošenje rute (kemalistom je šlo predvsem za videz modernosti), saj naj bi bilo to do ženske opresivno, hkrati pa so prav s tem želeli potrditi laičnost novozastavljene države, kjer v javno sfero verski simboli ne sodijo. A položaj ženske v Turčiji ostaja shizofren; v zasebnem še vedno prednjačijo formule patriarhalne tradicije prejšnjega obdobja in/ali islamske vere in s tem dogovorjenih porok, deviški testi niso stvar pravljic, prav tako ostaja spolno nasilje pogosto slabo kaznovano ali celo sploh ne. Močna seksualna represija torej ostaja in gre z roko v roki s seksualizacijo na vseh področjih, zaradi česar ženska še vedno ni odločujoči subjekt – prav to pa z izjemno pronicljivostjo in nežnostjo uspe prikazati Denis Gamze Ergüven.

Spoj izvrstne kinematografije z izjemno močnim političnim sporočilom je verjetno tudi razlog, da je film prejel že vrsto nagrad, med drugim Europa Cinemas Label v Cannesu, osvojil je srce Sarajeva, priboril pa si je tudi mesto v izboru nominacij za oskarja za tuji film. Prejel je tudi filmsko nagrado lux evropskega parlamenta, a žal se nagrada (že v imenu politična in zatorej politično podeljena filmu, ki se obregne v samo srž shizofrenega odnosa med formalno politiko in realnostjo vsakdana Turčije) v duhu nedavnih evropskih političnih pogajanj s Turčijo zdi podobno shizofrena kot tematika filma, ki ga nagrajuje.



V žarišču / Spotlight, 2015, Tom McCarthy

kritika

Ana Šturm

V žarišču

V žarišču (Spotlight, 2015, Tom McCarthy) se odpre z genialnim začetnim prizorom, v katerem režiser elegantno vpelje vse glavne teme in najpomembnejše akterje filma, v tem primeru družbene institucije.

Boston, 1976

Mati samohranilka, njeni otroci, dva duhovnika in državni tožilec se sredi tihega zimskega večera znajdejo na eni od bostonskih policijskih postaj. »Novinarji?« vpraša državni tožilec. »Samo nek tip iz Citizena, ampak smo ga poslali proč. Nobenih večjih časopisov,« odgovori policijski načelnik. »Naj tako tudi ostane,« doda tožilec in se odpravi v sobo za zasliševanje, kjer duhovnik pretreseni materi obljubi, da se kaj takega ne bo več ponovilo. Vse poteka mirno, brez neprijetnih vprašanj, skoraj samoumevno. Standardni postopek. Duhovnika, ki sta videti kot dva mafijska šefa, oblečena v temne plašče in klobuk, se na koncu v svoji limuzini nekaznovana odpeljeta v noč.

McCarthy v kratkem prologu pokaže, kako nemoteno je bostonska nadškofija več desetletij tiho in učinkovito, ob sodelovanju mestnih oblasti, prikrivala zlorabe otrok ter svoje duhovnike pošiljala v (lastne) rehabilitacijske centre, nato pa v druge, oddaljene škofoje, kjer se je zlovešči cikel zlorab večkrat ponovil. Na ta način jasno začrta okvir filma in s peščico

premišljenih potez skicira družbeno stanje in razmerje moči med ključnimi institucijami v enem najstarejših, najpremožnejših in najpomembnejših večjih (katoliških) mest v Ameriki. Vse, kar moramo vedeti, je že tu, v teh pičlih dveh minutah.

Boston, 2001

Iz Miamijskega časopisnega hišo *Boston Globe* pride novi urednik, Martin 'Marty' Baron (Liev Schreiber). Še preden uradno zasede svoje delovno mesto, ga vznemiri kolumna *Globove* novinarka Eileen McNamara o sodnem procesu proti duhovniku Johnu Geoghanu, ki naj bi spolno zlorabil več kot 130 otrok. Presenečen, da omenjena zgodba nima nobenega *follow-upa*, zanjo zadalži posebno ekipo raziskovalnih novinarjev, imenovano *Spotlight*. Na podlagi Geoghanovega primera in po dolgotrajnem, pol leta trajajočem intenzivnem raziskovalnem delu novinarji *Spotlighta*, Mike Rezendes (Mark Ruffalo), Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams), Matt Carroll (Brian d'Arcy James) ter Walter 'Robby' Robinson (Michael Keaton), njihov vodja, javnosti razkrijejo enega največjih škandalov Rimskokatoliške cerkve. Film temelji na dejstvih, zvesto sledi resnični zgodbi in resničnim osebam. Ekipa *Spotlighta* je leta 2003 za svojo obsesno raziskavo o množičnih zlorabah otrok s strani katoliških duhovnikov in sistematičnem prikrivanju teh zlorab prejela Pulitzerjevo nagrado, eno najpomembnejših na področju novinarstva. Škandal, ki so ga razkrili, še vedno velja za eno najvplivnejših

zgodb časopisa *Boston Globe*. V procesu dela so objavili več kot 600 člankov. Okrog 250 duhovnikov je bilo javno obtoženih, bostonski kardinal Law pa je leta 2002 posledično odstopil s položaja. Zgodba je pretresla lokalno skupnost, obkrožila svet, njene posledice in nezmožnost cerkve, da se sooči s tem problemom, pa je moč čutiti še danes.

Kako posneti dober, zanimiv in napet film o pol leta trajajoči novinarski raziskavi, ki v 90 odstotkih pomeni sestavljanje zapiskov, brskanje po arhivih, vnašanje podatkov v Excelove tabele in neskončno preverjanje zbranih podatkov? Znano je, da je novinarskih filmov malo, dobrih novinarskih filmov pa še manj; med slednje zagotovo spadata **Vsi predsednikovi možje** (*All the President's Men*, 1976, Alan J. Pakula) in **Zodiak** (*Zodiac*, 2007, David Fincher), če omenimo dva, s katerima ima *V žarišču* največ skupnega in se nanju tudi direktno navezuje. McCarthy se odloči za pristop, ki je v današnjem času glede na zahteve filmske industrije dokaj neobičajen – za umirjen, resen, zahteven in razmišljajoč film, ki zvesto sledi proceduralnosti novinarskega dela.

Glede na obravnavano tematiko bi *V žarišču* zlahka zašel v (pretirano) čustveno dramatisacijo. Režiser se zato raje zadržano, objektivno in z namenoma neopaznim vizualnim stilom – newyorški kritik A. O. Scott je zapisal, da je film vizualno zanimiv prav toliko kot dan star kavni madež na srajci – podrobno posveti procesu novinarskega dela. Raziskovalno novinarstvo je ključna akcija tega filma in McCarthy upa, da bo delovni proces slednjega za gledalca zanimiv sam po sebi. Ko pri delu sledimo novinarjem, podobno kot v filmu *Vsi predsednikovi možje*, dobimo občutek za svet okrog sebe. Prav ta pristop uspe, skupaj z množico preiščenih detajlov in tehtnih informacij ter brez velikih besed ali katarzičnih trenutkov, povedati zelo veliko pomembnih stvari o delovanju naše družbe.

Film je na osnovni ravni zgodba o tem, kako nastane zgodba. Narativa zelo natančno, dan za dnem sledi delu, ki ga opravlja ekipa *Spotlighta*, in zgodbi, ki nastaja v procesu njihovega raziskovanja, oboje pa hkrati predstavlja zgodbo, ki jo film pripoveduje. Čeprav do zadnje potankosti zvesto sledi procesu novinarskega dela, ta proces nikoli ni v napoto filmski zgodbi. Če smo se v filmu *Vsi predsednikovi možje* občasno izgubili v množici podatkov, datumov, imen in števil, nas McCarthy spretno vodi med enim in drugim. Zdi se, da se tako kot novinarji v njegovem filmu tudi sam osredotoča na vprašanja, katero zgodbo je vredno povedati in zakaj, na kakšen način pripovedovati in kaj v pripoved vključiti. Kaj izpustiti, čemu dati prednost? Katera linija zgodbe je (naj)pomembnejša? Pri dobri zgodbi je treba vsako stvar umestiti na ravno pravo mesto in film se tega zaveda. Vse je točno tam, kjer mora biti.

McCarthy tudi na vizualni ravni pogosto podčrtava spreminjanje perspektiv, skozi katere gledalci o videnem razmišljamo. Lep primer najdemo nekje sredi filma, ko se ekipa *Spotlighta* po telefonu pogovarja s strokovnjakom, ki že več kot 30 let raziskuje 'psihiatrični fenomen' zlorab. Pogovor razkrije, da je problem veliko širši, kot so si novinarji lahko predstavljali, jasno pa postane tudi, da če ga bodo želeli dojeti v celoti,

bodo o njem morali začeti razmišljati drugače. Kamera se v omenjenem prizoru od bližnjega plana telefona zelo počasi pomika nazaj in nam postopoma razkrije celotno sliko – štiri novinarje, ki šokirani nad prejetimi informacijami sedijo okrog telefona, medtem ko njihovi izrazi razkrivajo očiten zasuk v razmišljanju. Prizor na eni strani podčrtava napredovanje zgodbe in razširitev raziskave, na drugi pa nujnost celostnega pogleda na problem; gledalca na zelo enostaven način opozori, da mora tudi sam o tem, kar gleda na platnu, začeti razmišljati drugače. Gre za enega ključnih delov filma, kjer tako ekipa kot gledalec dobita novo perspektivo, novo pripovedno linijo, ki ji morata slediti – v ospredje stopi razmislek o družbenih strukturah in delovanju sistema.

»Osredotočiti se moramo na institucijo, in ne na posamezne duhovnike; na cerkveno politiko in prakso. Pokažite mi, da je cerkev zlorabljala sistem zato, da duhovniki ne bi bili kaznovani, in da so prav te duhovnike vedno znova nekaznovane premeščali v druge župnije. Pokažite mi, da so to počeli sistematično in da so navodila za tovrstno prakso prišla od najvišjih cerkvenih instanc.« Tudi *Globov* urednik Baron želi, da se ekipa *Spotlighta* osredotoči na sistemsko razsežnost zgodbe; skupaj z njimi pa v to naratovo pademo tudi gledalci. Hitro nam postane jasno, da nam film že ves čas, na podoben način kot serija **Skrivna naveza** (*The Wire*, 2002–2008, David Simon) – v kateri je, mimogrede, McCarthy upodobil Scotta Templetona, osovraženega novinarja časopisa *Baltimore Sun* – razkriva sistemsko delovanje institucij.

Institucije film preči na različne načine in z različnih perspektiv. S pomočjo preiščenih podrobnosti nam pokaže, kako so integrirane v naše življenje, na kakšen način izvajajo socializacijo in indoktrinacijo ter na kakšen način oblikujejo in nadzorujejo življenje vsakega posameznika. Ko novinarji v okviru svoje raziskave hodijo od žrtve do žrtve, se v vsakem kadru pojavi cerkveni zvonik ali pa v ozadju lahko slišimo cerkvene zvonove. Cerkev je v Bostonu vseprisotna entiteta, ki diha za vrat mestu in njegovim prebivalcem. Je entiteta, ki ji v tem mestu ne moreš ubežati. Ko Sacha žrtve vpraša, zakaj svoje zgodbe ni nikomur zaupal, ji ta odgovori zgolj: »Komu? Duhovniku?« Film ni osredotočen le na cerkev; pod svojo lupo postavi tudi novinarstvo, sodstvo, šolo in seveda družino. V središču se znajde tudi vprašanje o tem, kako je mogoče, da vsa skupnost zamiži na eno oko, obrne hrbet svojim najranljivejšim članom ter postane sokriva pri zločinu. Ali kot v enem od intervjujev med raziskavo pripomni policist: »Nihče si ne želi aretirati duhovnika.«

Film prevprašuje tudi, kaj se zgodi, ko se neka institucija izogiba odgovornosti in svojo moč ter družbeni položaj izkorišča. Prav tu pride na površje izjemno pomembna vloga (dobrega) novinarstva oziroma četrte veje oblasti. McCarthy se jasno pokloni novinarskemu poklicu in predvsem raziskovalnemu novinarstvu kot enemu pomembnejših družbenih korektivov. Že na samem začetku filma je prizor, ki to tezo podčrtava – novi urednik Baron je povabljen na srečanje z najvplivnejšim predstavnikom bostonske nadškofije, kardinalom Lawom. V kratkem pogovoru Law

priporo, da upa, da bodo s časopisom lahko dobro sodelovali, saj mesto najbolj cveti takrat, ko njegove ključne institucije delujejo skupaj, Baron pa mu na to odvrne, da mora časopis, če želi dobro služiti neki skupnosti, delovati predvsem in povsem neodvisno. Film tako deluje tudi kot vitalen opomnik integralne vloge novinarstva v naši družbi.

Da časopis sploh lahko deluje neodvisno in da se lahko postavi po robu instituciji, kakršna je katoliška cerkev, mora biti tudi sam trdna in dobro delujoča institucija. Boston Globe je bil leta 2001 na višku svojih moči. Novinarske zgodbe so lahko vplivne, če imajo najprej obsežno bazo bralcev, do katerih te zgodbe pridejo. McCarthy subtilno pokaže, kako pomembno je, da imajo časopisi tudi dobro finančno podporo, zaradi katere lahko delujejo neodvisno in zaradi katere si njihovi novinarji lahko privoščijo pol leta ali leto dni poglobljenega raziskovalnega dela za eno samo zgodbo. Opozori tudi, kako pomembno je nakopičeno in ohranjeno 'znanje' neke institucije (arhiv časopisa), pa tudi znanje, izkušnje in zaupanja vredni viri novinarjev, ki za časopis delajo že daljši čas. Za novinarje je velika prednost, če jim skupnost zaupa. Prav predhodno delo in ugled ekipe *Spotlighta* večkrat odpreta vrata do ključnih informacij. Ne nazadnje pa je pomembno tudi to, da uredniki in institucija sama brezpogojno stojijo za delom svojih novinarjev.



Na tako novinarstvo, kot ga McCarthy prikaže v *Žarišču*, danes naletimo le v redkih primerih. Čeprav se film dogaja leta 2001, se pravi včeraj oziroma zgolj petnajst let nazaj, imamo občutek, da gledamo zgodovinski film. Način novinarskega dela je skoraj v vseh pogledih enak, kot je bil na primer v filmu *Vsi predsednikovi moške* (1976). Občutek imamo, da gre za neko preteklo dobo, ki danes ne obstaja več. Na začetku novega milenija je bila uporaba interneta še v povojih, v filmu občasno slišimo kakega novinarja, ki reče, da bo na koncu svoje zgodbe pripel URL-povezavo, da si bodo bralci lahko ogledali dodatna gradiva. Novinarji se takrat še niso zavedali, kako velik vpliv bo imela nova tehnologija. Prav zgodba, ki so jo razkrili novinarji ekipe *Spotlight*, velja za eno prvih, ki je zaživela tudi viralno; za prvo veliko internetno zgodbo.

Po drugi strani pa ne moremo mimo dejstva, da film (u)lovi tudi duha časa in deluje kot opomnik na nezavidljivo stanje novinarstva ta hip, na načeto zaupanje, podhranjenost in posledično irelevantnost številnih nekoč pomembnih institucij. Pomislite samo, kaj se v zadnjem času dogaja z dvema največjima medijskima hišama pri nas; s časopisom Delo in z RTV Slovenija. Na krizo medijev, ki se je takrat šele počasi začela, film opozarja skozi majhne detajle. Tu in tam kdo omeni odpuščenje. Notranjost časopisa deluje prazno. Parkirišča pred stavbo *Boston Globa*, še ena referenca na slavni film Alana J. Pakule, pa so za razliko od neznanske gneče pred stavbo *The Washington Posta* sredi 70. let povsem prazna.

V *Žarišču* tako na neki način deluje kot vitalen apel dejstvu, da s tem, ko uničujemo resno novinarsko delo in ukinjamo lokalno novinarstvo, hkrati spodkopavamo demokratične temelje naše družbe. To potrjuje tudi ekipa, ki stoji za filmom. Scenarij je skupaj z McCarthyjem napisal Josh Singer, ki se je med drugim podpisal pod biografijo o Julianu Assangu, *The Fifth Estate* (2013, Bill Condon). Film pa je pod svoje okrilje vzela produkcijska hiša *Participant Media*, ki večinoma producira politično angažirane filme in dokumentarce. Med drugim so bili producenti filma *Lahko noč in srečno* (Good Night and Good Luck, 2005, George Clooney) in lanskoletnega »šokumentarca« novinarke in aktivistke Laure Poitras, *Citizenfour* (2014).

»Če bi novinarstvo zares umiralo – kako je potem mogoče, da navdahne tako vitalno umetnost, kot je ta film?« se v *The Village Voiceu* sprašuje Stephanie Zachareck. Film nam želi dati upanje, da se bo, dokler bodo trajale krivice, vedno nekdo boril tudi proti sistemu. Zato je med najganjivejšimi trenutki filma tisti, v katerem eden izmed novinarjev odvetniku, ki že več kot 30 let *donkijhotovsko* zastopa žrtve zlorab, ponosno prinese sveže natisnjen izvod *Boston Globa*, v katerem so razkrili cerkveni škandal. Odvetnik Garabedian, še vedno rahlo nezaupljiv, a vseeno zadržano ganjen, časopis odloži na svojo delovno mizo. Preden se odpravi v pisarno, kjer ga že čakajo nove žrtve, reče le: »Gospod Rezendes, nikoli ne nehajte opravljati svojega poslanstva.« Sistem namreč nikoli ne spi.



Tarantino

Bojana Bregar

Pet dejanj za osem podlih

1. dejanje: Django v belem peklu

Preden je na konec scenarija za **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) postavil zadnjo piko, je imel Quentin Tarantino za svoj osmi (ali deveti, če želite) film drugačen naslov. Imenoval se je *Django v belem peklu*. Prvzaprav je bila tudi zgodba precej drugačna. Django, kot vemo, je naslovni junak *exploitation* vesterna **Django brez okovov** (Django Unchained, 2012), v katerem Jamie Foxx prehodi križev pot temnopoltega sužnja z ameriškega Juga, dokler se sreča njegovih belih lastnikov ne obrne in zoglejijo, podobno, kot so se tri leta pred tem v pepel spremenili nacisti v *Neslavnih barabah* (Inglorious Basterds, 2009). Z *Djangom brez okovov* je Tarantino postavil svoj filmsko-fanovski spomenik Sergiu Corbucciu, italijanskemu režiserju špageti-vesternov, ki je v svojem **Djangu** (1966) nad brezvestne Ku-klux-klanovce poslal človeka brez usode, da jim pušča čebre krvi. Lik Djanga je po uspehu filma (in potem ko so ga neuradno oklicali za enega najbolj krvavih filmov vseh časov) dobil najprej svoje nadaljevanje, potem pa še nepregledno kopico posnemalec, ki so se vkrkali na ta dobičkonosni eksploatacijski vlak.

Kaj ima z vsem tem Tarantino? Precej. Namreč, tudi sam se je domislil, da bi svojega Djanga poslal novim dogodivščinam naproti. Ne na filmu, ampak na papirju. Django je tako skorajda postal junak serije *paperback* romanov, toda Tarantino si je nato premislil in se raje lotil pisanja novega scenarija – še vedno z Djangom v mislih (in v glavni vlogi). Potem pa naj bi med pisanjem zašel v slepo ulico, iz katere se Django ni mogel izvleči živ in zdrav, predvsem (in to je bilo odločilno) pa ne kot moralni zmagovalec. Tarantino po lastnih besedah ni imel srca, da bi ljudem, ki so njegovega Djanga videli kot simbol nečesa plemenitega in vzvišenega nad temno ameriško zgodovino sužnjelastništva, to zadovoljstvo vzel. Zato je svoje mesto v kočiji, ki se pelje po zasneženih hribih, Django odstopil drugemu temnopoltemu liku – majorju Marquisu Warrenu. Kar se je začelo kot prvo od nadaljevanj sage o črnem maščevalcu, ki išče pravico zase in za zatirane, se je v scenariju naposled izrisalo malce drugače in, roko na srce, precej bolj tarantinovsko. Kot najbolje pove sam: »Pomembno je bilo, da nihče od teh, ki se drug ob drugem znajdejo v Minniejini galanteriji, ni *dober* – da so torej vsi do določene mere negativci.«

2. dejanje: Podli Gawker

Sredi 2013 se je vedelo, da Tarantino dela na novem projektu ter da se bomo spet znašli na teritoriju zgodovinskih ZDA, v vesternu. Januarja 2014 je bilo svetu oznanjeno, da se bo novi projekt imenoval *The Hateful Eight*, zaokrožile pa so tudi govornice, da naj bi se v njem znova našlo mesto za Christopha Waltza, ki je bil del igralske ekipe v obeh prejšnjih »zgodovinskih« filmih. Potem pa se je le nekaj dni kasneje internet skoraj zrušil ob novici, da je nekdo delil povezavo s prvo verzijo scenarija *Podlih osem* na spletni strani z imenom Defamer, ki je last spletnega tračarskega imperija Gawker. Vost o pobeglem scenariju se je razširila kot ogenj po stelah Divjega zahoda, Tarantino pa je zelo javno in zelo zares pobesnel. Obstajalo naj bi le nekaj kopij scenarija in poleg njegovega producenta so jih dobili v roke Bruce Dern, Michael Madsen ter Tim Roth, ki jih je predvidel za prve zvezde svojega novega filma. Sledila je medijska različica zapleta *Podlih osem*, v kateri so vsi, ki so se počutili vsaj približno kompetentne, ugibali, kdo se skriva za dejanjem, ki ga je Tarantino označil za »boleče izdajstvo«. Tako boleče, da je izjavil, da bo prekinil priprave na snemanje ter izdani scenarij za kazen in v opomin storilcem do nadaljnega odložil v naftalin.

3. dejanje: Podlih osem jezdi znova – v 70 mm

Po nekaj mesecih ter po tožbi, ki jo je vložil proti Gawkerju, se je njegova jeza nekoliko razkadila. V aprilu je v sklopu dogodka Live Read, v organizaciji losangeleškega muzeja umetnosti pod vodstvom režiserja Jasona Reitmana, potekalo branje scenarija *Podlih osem* v živo z igralsko zasedbo, ki je bila precej podobna končni filmski zasedbi. Do konca leta 2014 se je tudi slednja izkristalizirala, ko sta se filmu uradno pridružila Jennifer Jason Leigh kot neustrašna in povsem brezobzirna članica tolpe banditov po imenu Daisy Domergue ter Channing Tatum, najskrivnostnejši (ter najbolj kratkoživ) lik, sicer brat gajstne Daisy. Pred njima so bili že potrjeni: Samuel L. Jackson kot že omenjeni major in temnopolti lovec na glave Marquis Warren; Kurt Russel kot John »The Hangman« Ruth, še en profesionalni lovec na ljudi; ostareli general bivše južne konfederacije Sanford Smithers z obrazom Brucea Derna in manični potencialni psihopat Chris Mannix (Walton Goggins); pa še preostali člani tolpe, znani pod svojimi lažnimi imeni – Mehičan Bob (Demián Bichir), gizdalinski Anglež Oswaldo Mobray (Tim Roth) in kavboj Joe Gage (Michael Madsen). S tem je bila zasedba osmih moralno oporečnih sojetnikov v koči sredi snežnega meteža v divjem Wyomingu popolna.

Wyoming sicer Tarantina ni videl, saj je snemanje prizorov na prostem potekalo na ranču v Telluridu, Kolorado, medtem ko so se za snemanje Minniejine galanterije preselili v studio v Hollywoodu, ki je bil v tipični perfekcionistični maniri, vredni Tarantina, ohlajen na temperature pod ničlo.

Toda ledeni studio ni nič posebnega. Zares impresivno je vse skupaj postalo, ko se je izvedelo, da bodo film posneli na 65-mm filmski trak ter da ga bodo nato – znova v tipično nostalgичno-fetišistično-cinefilske maniri – v izbranih kinodvoranah predvajali



s 70-mm filmskega traku. Še več, za snemanje so kanili uporabiti praktično starinske širokokotne leče »ultra panavision 70«, ki jih je Robert Richardson, Tarantinov stalni direktor fotografije (z njim je prvič sodeloval pri *Ubila bom Billa* [Kill Bill, 2003]), dobesedno izbrskal iz zaprašenih škotel skladišč filmskih studiev, ter z iznajdljivostjo nekoga, ki mora biti najmanj bližnji sorodnik MacGyverja, priredil in usposobil za uporabo na modernih kamerah. Ko se je januarja 2015 končno začelo snemanje, se je hkrati z njim pričela skrivna misija produkcijske hiše bratov Weinstein. Ta je najela strokovnjake, ki so po državi iskali 70-mm filmske projektorje, kar je trajalo skorajda tako dolgo kot snemanje filma. Naročeno jim je bilo, da naj priskrbijo 100 projektorjev. Dobili so jih 120. Weinsteinova sta s to potezo postala praktično večinska lastnika omenjene mašinerije v ZDA, in kar je najpomembnejše, mašinerije, ki deluje. Da so usposobili to množico antičnih beštij, so morali priskrbeti zamenjavo za odslužene dele, ki jih že desetletja nihče ne proizvaja več. Vse zato, da je *Podlih osem* lahko obkrožil svet na način, kot si ga je zamislil režiser, ki je nato vse skupaj zapakiral v cinefilsko ekstravaganco, imenovano »Roadshow«. Roadshow je pač, kot se šika, ekskluzivna, časovno omejena projekcija filma, pospremljena z glasbeno uverturo, s 15-minutnim premorom in seveda vključujočo 70-mm filmsko kopijo. S tem je Tarantino znova, kot že prej z »grindhouse« izkušnjo, obudil praktično izumrlo prakso, s katero so nazadnje v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja filmski studii vabili razvajene gledalske množice stran od TV-ekranov nazaj v kinodvorane in pred ogromna filmska platna. Seveda poleg »roadshowa« obstaja tudi »klasična« kino izkušnja, primerna za ne-fetišiste in navadne, popcorn goltajoče smrtnike, ki je štiri minute krajša, gledalca triurne kinoizkušnje pa prikrajša za uvodni pomp, nekaj neključnih prizorov skubljenja mrtve kokoši in za wc odmor.

4. Dejanje: Zaplet

Zgodba gre tako: Kočija, ki jo vleče šesterica konj, hiti ubežati snežnemu viharju za petami v mestece Red Rock, Wyoming.



V njej se poleg kočijaža peljeta John »The Hangman« Ruth, lovec na glave, ki je znan po tem, da svojim klientom nikoli ne sodi sam, temveč jih pred roko pravice in pred vislice privede pri polni zavesti. Nanj je priklenjena Daisy Domergue, banditka, na katero je razpisanih 10.000 dolarjev nagrade. Kočijo na poti zaustavi postava, ki pripada temnopoltemu moškemu srednjih let, oblečenemu v uniformo zvezne vojske. Državljska vojna se je sicer končala še pred nekaj leti, toda mož se še vedno kliče major, major Marquis Warren, in po uvodnem nezaupanju John Ruth prepozna kolega, ki se želi pridružiti dvojici na poti v Red Rock. Čeprav sta stanovska kolega (ali morda prav zato), ga preventivno razoroži, nato pa izreče dobrodošlico in kočija nadaljuje svojo pot. Toda ne za dolgo, kajti Daisy, ki ne mara temnopolnih ljudi in je tudi sicer pravi človeški katalizator negativne energije, užali majorja Warrena, ko povsem nespoštljivo pljune na njegovo dragoceno pismo, nanj naslovljeno s strani samega predsednika ZDA, Abrahama Lincolna. Pride do manjšega prepira, kočija je primorana za trenutek postati, ko jim iz daljave začne klicati še en potencialni potnik. Tudi tega John Ruth pozna, saj gre za sina zloglasne uporniške južnjaške vojske Chrisa Mannixa, ki naj bi postal novi šerif Red Rocka, vendar mu je na poti do mesta poginil konj. Tako ga vzamejo za sopotnika in nadaljujejo z vožnjo vse do male trgovine, nedaleč od mesta, kjer so se prisiljeni ustaviti ter izpreči konje, saj jih je vihar dohitel. Namesto Minnie, ki je lastnica omenjene trgovine, jih pričaka mož po imenu Mehičan Bob, ki trdi, da je Minnie na obisku pri mami in da mu je za ta čas prepustila posel. Četudi imajo nekateri pomisleke, druge izbire pravzaprav nimajo in tako se pridružijo trem preostalim obiskovalcem trgovine, s katerimi si bodo hočeš nočeš primorani deliti kavo, obaro in, kot se kmalu izkaže, krogle svojih revolverjev. Nekdo med njimi namreč ni to, za kar se izdaja.

5. Dejanje: Razsodba – Lobist Tarantino ter zakon Divjega zahoda

Veliko stvari je mogoče reči za Tarantinove filme in veliko ljudi jih ne mara, kar je dejstvo, četudi med njimi ni veliko cinefilov.

Ljubiteljev filmske umetnosti, to že morda, toda zagotovo ne cinefilov. Kajti eno je gotovo – in temu služi tudi morda odvečen kontekst h kritičnemu zaključku, ki ga mirne duše lahko izpustite, kot tudi kritiko samo, če ste tako razpoloženi – toda poudariti je treba, da brez izjeme vsi filmi Quentina Tarantina pridejo opremljeni s kontekstom, z ozadjem, z dodano vrednostjo, ki je zgodba o genezi vsakokratnega projekta. Tarantino je namreč redkega fenomen človeka-celostne umetnine, nekaj takega, kot je bil nekoč Andy Warhol za likovno umetnost, kar pomeni, da je uspel ustvariti svoj svet, lastno paralelno vesolje z idiosinkatičnim imaginarijem likov, krajev in simbolov, v katerega nas transportira skozi svoja dela. Za Tarantina vedno velja, da ni le režiser, ampak tudi kurator, ki prečeše neskončne filmske kolekcije in iz njih izlušči bistvo, tega pa potem transformira v nekaj, kar izgleda podobno in nam na podoben način prinaša užitek, vendar ima tisti vznemirljivi vonj po novem.

Tako je tudi s filmom *Podlih osem*, ki deluje kot najbolj meta-film v dosedanji Tarantinovi karieri. Bistvo sestavljata dve paralelni ideji – bolje rečeno, ideologiji – ki se skozi film peljeta po vzporednih tirnicah. Ena je ideja romantičnega Divjega zahoda, neskončnih neukročenih planjav, na obzorju katerih se sonce plapolajoče utaplja v obzorju, planjave pa samo čakajo na to, da jih poseli svoboden človek neomajnih načel in neskaljenega, enoznačnega smisla za pravico in osebno lastnino. Takšen je Divji zahod iz klasičnih vesternov štiridesetih in petdesetih let, katerih veliki junak je bil John Wayne, v konstelaciji *Podlih osem* pa mu ustreza kleni John Ruth, ki verjame v pravico rablja, da zasluži svoj vsakdanji kruh z izvajanjem zakona brez interesa in čustev, kot pravi sentimentalnež pa verjame tudi v obstoj Lincolnovega pisma, ki naj bi ga Marquis prejel od predsednika. Enakopravnost, strpnost in *fair-play* so možnosti, ki v njegovem svetu ne le obstajajo, temveč ga utemeljujejo.

Njegov nasprotni pol je Marquis, ki je s svojim večno priprtim pogledom izpod klobuka duhovni dvojček pretkanega, ciničnega antijunaka iz špageti vesternov. Lik Samuela L. Jacksona naj bi nas prav nič dvomno spominjal na Leeja Van



Cleefa iz Leonejevega filma **Dobber, grd, hudoben** (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966), seveda s to razliko, da mu je kot edinemu temnopoltemu v zasedbi naloženo zgodovinsko breme suženjstva in tako pozna resnico, ki jo John Wayne-Ruth iz vidnega polja svoje privilegirane perspektive nujno spregleda – zakon in pravica sta vedno na strani najmočnejšega. Lincolnovo pismo je le dimna zavesa, valuta, ki Marquisu kupuje čas in prostor v svetu, ki ni njegov.

John Ruth in Marquis Warren sta simbola dveh različnih Amerik, njunih dveh različnih resnic – ene uradne verzije in ene zakrite, cenzurirane, potlačene. S tem v mislih lahko rečemo, da je to najbolj odkrito političen od Tarantinovih filmov, kar sovpada tudi z njegovim opaznejšim javnim angažmajem. Ko se je lani pojavil v Bostonu na uličnih protestih proti policijskemu nasilju nad temnopoltnimi, je bila to odmevna poteza, ki ga je oddaljila od precejšnjega števila ljudi, predvsem policistov, ki te geste niso prav nič benevolentno sprejeli. Tarantino je bil sicer vedno »političen«, najbolj očitno, ko je branil svoja stališča ob obtožbah, da v filmih glorificira nasilje. Podlih osem je brez dvoma dokaz, da je svoj politični angažma v filmu potencial na povsem nedvoumni ravni, ko njegovi filmi eksplicitno postajajo politični. Da si je za to izbral žanr vesterna, se zdi naravno v času, ko je marsikatera politična razprava v ZDA (in ne le tam) primerljiva z diskurzom iz najbolj rasističnih in slaboumnih kavbojk. Po drugi strani takšno omajano zaupanje v politične predstavnike in v institucije samo od sebe spodbuja idealiziranje časov, ki so se zdeli preprostejši; ko je bil svet precej manjši in si vedno lahko vedel, kdo je tvoj sovražnik in kako se boriti proti njemu. Kot je nekoč rekel Bob Dylan, prišla je konjenica, Indijanci so padli, takrat, ko je bila dežela še mlada in je bil Bog na naši strani.

Spopad, ki se odvija znotraj zidov Minniejine galanterije, se z vzpostavitev ravnih ideološkega spopada teh dveh različnih Amerik zazdi nekako postranskega pomena, čeravno je metafora »družbe v malem« tukaj očitna. Kar se prične kot izjemno zanimiv zaplet, ki obljublja veliko, pa v vrhu in razpletu zgodbe *Podlih osem* nekoliko zbledi. Presenetljivo se scenarij tokrat ne zdi najmočnejše orožje v Tarantinovem arzenalu.

Ko se naši protagonisti zaprejo med štiri stene in pričnemo s klasičnim ugibanjem v stilu »whodunit«, v tem ni pravega užitka, ker nam primanjkuje informacij. Hkrati se atmosferi trilerja, če je to kdaj dejansko bil namen filma, ne posreči vzpostaviti, za kar bi lahko krivili ohlapnost scenarija, še rajši pa precej dolgovazne (čeravno ne nujno dolgočasne) dialoge, bolje rečeno monologe. V resnici je narobe krivdo valiti na obseg izrečenega. Eden največjih užitkov Tarantinovih filmov so pač zagotovo mojstrsko napisane enovrstične in bistri dialogi, in količina še nikoli ni bila resen problem. V *Podlih osem* pač primanjkuje potencialnih (dobrih) antologijskih stavkov, in nekje na prvi tretjini filma zmanjka tenzije in okretnosti v povedanem, čeprav je zelo očitno, da so člani igralske zasedbe povsem v svojem elementu. Še posebno Samuel L. Jackson ter Walton Goggins, ki bi zlahka zmogla postati protagonista lastnega filma, če bi se komu utrnila ta ideja. Nasprotno pa odlični igralec, kakršen je Tim Roth, kot gizdalinski mojster leporečenja žal ostane bolj na ravni karikature in bi ga kar malce pozabili, če nam ne bi v enem svojih prizorov tako energično pojasnil, zakaj svet potrebuje rablje.

Vsi ostali elementi filma, vključno, a ne izključno, s kostumografijo, glasbo (Ennio Morricone je brezhiben!) in seveda fotografijo, so pravi razlog, zakaj si morate film ogledati – in če imate slučajno priložnost, si naredite uslugo in si ga pojdite pogledat na 70 mm. Težko je opisati kvalitete, ki jih format doda k izkušnji, saj v resnici ostrina ali velikost nista tisto, kar bi bilo v tem primeru merodajno za cinematični užitek. Veliko je bilo povedanega na temo, da je bil ta razkošni format zapravljen z odločitvijo, da se z njim posname ljudi v interjerjih, toda najbrž boste imeli zelo redko priložnost na filmu videti to, kar lahko opišemo le s pojmom *teksture*: teksturo organske barve tkanin, narave, človeških obrazov, las, lesa, krvi, svetlobe in dima ... Pravzaprav je to resnično lahko primerjati z ogledom prizorov v živo, tudi zato, ker format omogoča, da z enim pogledom zajamemo praktično ves prostor v filmu. S tem se film približa gledališču, in menda se lahko nadejamo odrske uprizoritve *Podlih osem*, vsaj tako pravi Tarantino. Če se lahko nadejamo še kakšne nove 70-mm, pa bomo videli kmalu. In glede na tistih 120 sveže prenovljenih projektorjev morda ne bo ostalo zgolj pri upanju.



Podlih osem

Tarantino
Peter Žargi

Podlih osem in glasba vesternov

Ob napovedi **Podlih osem** (The Hateful Eight, 2015) Quentina Tarantina je veliko zanimanja sprožila novica, da to ne bo samo prvi Tarantinov film z originalno glasbo – in to z glasbo Ennia Morriconeja –, temveč tudi prvi skladateljev soundtrack za vestern po 35 letih. Morricone sicer ni znan le po tovrstni glasbi, vendar je šele on za ta žanr izumil zvočno pokrajino, ki se je obdržala desetletja in ki je postala sinonim za Divji zahod. Kljub temu da so vesterni stari kot film sam, pred-morriconejevska kombinacija bombastičnih aranžmajev in pesmi iz časov državljanske vojne nikoli ni delovala povsem immanentno.

Vestern je bil enostavno bolj svež in bolj ameriški kot njegovi soundtracki, in ko so najstniki začeli nažigati najbolj ameriški instrument, električno kitaro, bi morali biti pompozni orkestracijam skoraj sto let starih popevk šteti dnevi. Hollywood tega seveda ni opazil in je še večino šestdesetih nadaljeval skoraj po ustaljeni poti. Če se je filmov samih v

vsebinskem smislu vmes že loteval dvom o Divjem zahodu in Ameriki (Fordova **Iskalca** [The Searchers, 1956], **Mož, ki je ustrelil Libertyja Valancea** [The Man Who Shot Liberty Valance, 1962] ter Zinnemannov **Točno opoldne** [High Noon, 1952]), je glasbeno vestern vztrajal pri svoji okoreli estetiki. Tako je najbolj amerškemu filmskemu žanru morala pokazati pot Evropa; natančneje Sergio Leone in Ennio Morricone (kot so istočasno najbolj amerškemu glasbenemu žanru – bluesu – pot utirali Britanci).

Citate tipa »Some day this country's gonna be a fine good place to be« in Johna Wayna so počasi zamenjali protagonisti, ki so bili veliko bolj cinični in skeptični glede prihodnosti dežele, predvsem pa izrazito oportunistični. In to je odsevala tudi glasba. Tam-tame zlobnih Indijancev, popevke, ki so opevale ljubezen, čast in dolžnost (*Točno opoldne*), shizofrene čustvene zasuke (Steinerjeva glasba za *Iskalca*) in pretirano junaške melodije (*Veličastnih sedem* [Magnificent Seven,



1960, John Sturges]) so počasi zamenjali Morriconejevi hijenski glasovi, električna kitarra in žvižgi, polni pesimizma novega vesterna, ki je postal alegorija za kapitalizem in Vietnam. V njem ni šlo več za spopade časti, temveč konflikt interesov.

Hkrati pa so Morriconejeve razgibane, melanholične melodije k filmom ogromno prispevale tudi s svojo elegičnostjo. Nikoli ni dopuščal čiste, neoskrunjene zmage: v strelskih dvobojih ni samo gradil suspenza, temveč je risal človeško stanje, in tudi zmaga se ob njegovi glasbi in Leonejevih kadrih zdi kot samo odložen poraz.

Ostali italijanski avtorji so sledili Morriconejevemu zgledu in v nekaj letih je vsak vidnejši italijanski skladatelj (Riz Ortolani, Piero Piccioni, Luis Bacalov, Bruno Nicolai, Piero Umiliani) prispeval svojo mero kitar, sopranov in huronskih medmetov. Medtem je ameriški vestern počasi doumel razsežnosti Vietnama ter ameriške nenasitnosti in relevantnejši vesterni so se začeli obračati stran od svojega prej povečevanega okolja. Pozna šestdeseta in zgodnja sedemdeseta so prinesla – tudi v glasbenem smislu – novo smer: če smo pri obračunih na koncu Leonejevih vesternov vseeno lahko začutili obliko zadoščanja ali pravice, četudi začasne, so Altmanovi (**Kockar in prostitutka**, McCabe and Mrs. Miller, 1971) in Peckinpahovi liki (**Pat Garrett in Billy the Kid**, 1973) ob zvokih Cohena in Dylana umirali zaman in neizbežno. Sam Peckinpah sprva nad Dylanom ni bil navdušen, a ga je producent Gordon Carroll prepričal v nujnost sodobnega (a ne vsiljenega!) soundtracka. Tudi Leonard Cohen v sivem, blatnem, mrzlem zametku mesta, kjer se nastani McCabe, zveni, kot da tam prebiva, oziroma kot da se film dogaja v sedemdesetih, in enako velja za glasbo Burta Bacharacha, ki s svojim povsem drugačnim, lahkotnim značajem v **Butch Cassidy in Sundance Kid** (1969, George Roy Hill) nudi sanjavo protiutež neizbežnemu koncu naslovnih junakov.

Po skorajšnjem labodjem spevu vesterna s filmom *Pat Garrett in Billy the Kid* – po njem je bilo res težko povedati še kaj več – je žanr skoraj dvajset let hiberniral (nekateri krivijo **Nebeška vrata** [Heaven's gate], megaflop Michaela Cimina iz leta 1980, nekateri bivšega filmskega kavboja Ronalda Reagana). Ko se je vrnil, predvsem s filmom **Neoproščeno** (Unforgiven, 1992) Clint Eastwooda, so bili njegovi protagonisti še bolj utrjeni, kot smo jih videvali dve desetletji pred tem, in tako

kot novi protagonisti vesternov je tudi glasba postajala vedno bolj utrujena. Medtem ko je bil *Neoproščeno* glasbeno precej skromen, je Neil Young tri leta kasneje s svojim meditativnim, distorziranim kitarskim soundtrackom Jarmuschevega **Mrtveca** (Dead Man, 1995) nastavil ton vesterna za naslednjih dvajset let. Kar je nakazal Altman s *Kockarjem in prostitutko*, je postala stalnica; iluzija o velikih planjavah je bila do konca uničena. V resnici nisi nikoli mogel prav daleč pobegniti. In če so v prvih desetletjih anti-vesterna oziroma revizionističnega vesterna bili zlikovci železniški koncerni, korporacije, vlade in rančerji (*Kockar in prostitutka*, **Deadwood** [2004–2006, David Milch], *Pat Garrett in Billy the Kid*, **Divja horda** [The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah]), je novejši vestern ugotovil, da bežimo pred samim seboj oziroma da se bomo dobesedno požrli (**Sestradani** [Ravenous, 1999, Antonia Bird], **Bojna sekira** [Bone Tomahawk, 2015, S. Craig Zahler]).

Junaki sodobnih vesternov streljajo malodane po pomoti (William Blake v *Mrtvecu*) ali pa v končnem obračunu sploh ne pridejo do pištole (Stanley v **Ponudbi** [The Proposition, 2005, John Hillcoat], Silas v **Slow West** [2015, John MacLean]). Brad Pitt gre korak dlje in pištole odloži ter se pusti ustreliti (**Jesse James in strahopetni Robert Ford** [The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew Dominik]). Hilary Swank v **The Homesman** (2014, Tommy Lee Jones) se na tričetrt filma obesi – ne zdrži niti do konca. Tako je tudi glasba omenjenih vesternov počasna, zdelana, repetitivna in minimalistična, kot da je dokončno prepoznala, da so vsi poskusi kljubovanja zaman. Zamazani odmevi violine, klavirja, vibrafonov Nicka Cava in Warrena Ellisa (*The Assassination...*, *The Proposition* – avstralski vestern, kjer Aborigini pridejo do maščevanja še pred Djangom) so s svojo intimnostjo in introspekcijo daleč tako od pompoznega Dimitrija Tiomkina in Maxa Steinerja kot od Morriconejeve razvejane lirčnosti. Podobni estetiki sledijo tudi skladbe Marca Beltramija za *The Homesman* ter Jeda Kurzela za *Slow West*, le da s svojo neniansiranostjo puščajo okus po umetnih sladilih.

Kako se na takšnem pogorišču torej znajde *Podlih osem*? Najbolj dobrodošel del soundtracka je definitivno opomin, da se glasba v vesternu ne bi smela omejevati na kvazizgodovinsko verodostojnost, saj vestern svoje omejitve prepogosto vzame prereno in v strahu pred nepristnostjo oziroma izgubo prizemljenosti ne upa poseči po



Velika tišina



Za prgišče dolarjev

kakršnemkoli inštrumentu, ki ga leta 1845 nisi mogel naložiti na vagon in igrati sredi prerije. Če se je vestern v šestdesetih in sedemdesetih veliko bolj samozavestno sprehajal po poteh popularne kulture (Cohen, Dylan, Bacharach, mnogo italijanskih soundtrackov: **His name was King** [Lo chiamavano King, 1971, Giancarlo Romitelli], **Sabata** [1969, Gianfranco Parolini]), je to v kasnejših letih opustil bolj kot katerikoli zgodovinski žanr; še hedonizem Coppolove **Marije Antoinette** (Marie Antoinette, 2006) so spremljali na primer New Order, ki so najstniški dvor orisali bolje kot bi ga komorni orkester.

Tako se v filmu znajdejo tudi pesmi, ki na srečo izpadejo veliko manj očiten poklon kot na primer pri **Djangu brez okovov** (Django Unchained, 2012) ali **Ubila bom Billa 1&2** (Kill Bill vol.1/vol.2, 2003/2004), vendar delujejo samo na ravni posamezne scene, ne pa celotne dramaturgije. Ko se kamera ustavi na okrvavljenem obrazu odlične Jennifer Jason Leigh ob zvoku »Apple Blossom« White Stripes, pesem liku napove večji razvoj, kot ga film dejansko uresniči. Podobno velja za reciklažo »Now You're All Alone« Davida Hessa, ki se na podoben način pojavi v **Zadnji hiši na levi** (The Last House on the Left, 1978) Wesa Cravena, vendar v izrazito nelagodnejšem in psihološko izčrpavajočem prizoru, zato v Hateful Eight deluje spet le kot dramaturško nerodno umeščena referenca v zvezi s stranskim likom, za katerega že od prve minute vemo, da bo kolateralna žrtev in mu je posvečanje takšne scene le škodljiva kaprica.

Še očitneje se ta problem pojavi pri uporabi Morriconejeve »Regan's theme« iz **Izganjalca hudiča II** (The Exorcist II, 1977, John Boorman) ob počasnem posnetku kočije v snegu, ki je očiten poklon skladateljevi glasbi za enega najmočnejših vesternov, **Velika tišina** (Il Grande Silenzio) Sergia Corbuccija iz leta 1968. Ne le da je »Regan's theme« zasnovana zelo podobno kot glavna tema Corbuccijevega filma, temveč je v obeh filmih uporabljena na zelo podoben način. Vendar v *Il Grande Silenzio* lepota glavne teme sklone krog ob skrajno pesimističnem, mrkemu koncu, ki ga ne le dojamemo, temveč začutimo, v veliki meri tudi zaradi glasbe. V *Podlih osem* pa omenjena tema iz *Izganjalca hudiča* deluje kot pastiš; vrinjena in prekratka, uporabljena, ker je bilo nujno vsiliti še en poklon.

Vsekakor največkrat omenjana plat glasbe *Podlih osem* so predvsem nove Morriconejeve kompozicije, ki v kombinaciji

z nekaj še neuporabljenimi odlomki Morriconejeve glasbe za Carpenterjev **Stvor** (The Thing, 1980) ustvarjajo večino podlage. V svojem slikanju naslovne podlosti je Morricone v osnovi uspešen le delno: glasba je s premikom v področje srhljivk dobrodošel umik iz prezatohlih zakonitosti žanra, po drugi strani pa skladbe niso tako robate, srhljive in razgibane, njihovi zlovesčni intervali ne zbudijo takšnega nelagodja kot recimo pri sorodnih delih Miklosza Rosze ali Bernarda Hermanna, dveh mojstrov napetosti. Za razliko od *Stvora* na trenutke celo preveč vsiljuje naslovno podlost in ni si težko predstavljati, zakaj je Carpenter za *Stvor* uporabil samo del ponujene glasbe – in to seveda subtilnejšega.

Ne nazadnje pa lahko Morriconejev prispevek v visceralnosti sega le tako globoko, kot seže slika, ki jo spremlja – in filmu le na trenutke uspe zares sprožiti občutek paranoje in groze, kot je to uspelo *Stvoru*, saj so takšni izseki preveč utesnjeni med ciklofreničnim humorjem in preobremenjenostjo s postmodernizmom. Humorju samemu je treba priznati neko uspešnost, saj je bil v vesternih pogosto najbolj okorno izpeljana stvar – z izjemo legendarnih enovrstičnic Clinta Eastwooda in iskrivih trenutkov v nekaterih poznejših filmih, na primer *Mrtvecu*, *Ponudbi*, *Slow Westu*. Tarantinu pa je dobra šala bistvo, in porodi se vprašanje, ali je tako, ker se lahko v trenutni situaciji le še smejimo, ali pa je to največ, kar avtor premore.

V vsakem primeru je glasba delno onemogočena, ker ji vsebina in zgradba enostavno ne dopuščata več. Glasbo je pač težje brati na isti način kot film. Leonejevi **Za prgišče dolarjev**, **Za dolar več** in **Dober, grd, hudoben** (Per un pugno di dollari, 1964; Per qualche dollaro in più, 1965; Il buono, il brutto, il cattivo, 1966) niso večni le zaradi tega, kar iz njih lahko preberemo, in enako velja za večino omenjenih filmov. Pri Tarantinu ameriški sod sodnika na filmu sicer lahko vidimo, preberemo, a ga ne občutimo povsem, in brez te transcendence od filma ostanejo samo dialogi in citati. Tako tudi od glasbe ne ostane kaj dosti – je ena od kolateralnih žrtev. A vseeno *Podlih osem* ponuja oziroma ponovno obudi nekaj glasbenih izhodišč, ki jih žanru ne bi škodilo upoštevati, v kolikor le ne zaide v isto past.



Savlov sin

kadriranje

Nejc Pohar

Izza hrbta

Izhajamo iz filma **Savlov sin** (Saul fia, 2015), prvenca Lászla Nemesa, teza je začasna in vnaprej obsojena na obsojanje – reprezentacija ultimativne groze 20. stoletja je mogoča takrat, ko je formalno strukturirana tako kot računalniške igre, imenovane *third-person shooter* (TPS oziroma tretjeosebna streljačina). Zmotno bi bilo misliti, da poskušamo preko poskusa primerjave formalne strukture enačiti filmsko reprezentacijo ultimativnega zla in igričarske reprezentacije brutalnega nasilja, a na podoben način bi zgrešili tudi, če bi poskušali holokavst depolitizirati, v računalniških streljačinah pa ne prepoznavali določenega produkcijskega načina. V splošnem se zdi, da je treba vprašanje opredelitve pogleda postaviti v razmerju med filmom in računalniško igro, pri čemer velja takoj dodati, da določenih formalnih postopkov ne bi smeli ločevati od pripovednih postopkov, ampak, prej nasprotno, prav preko njih poskušati osvetliti tisto, kar se noče pripovedovati.

Razmerje med filmom in računalniško igro je zanimivo zaradi mnogih razlogov, zato je toliko bolj pomenljiva malodane gosposka zadržanost premisleka o tovrstnem razmerju. V nekem smislu so se igre večine svojih formalnih in vsebinskih postopkov učile od filma, hkrati pa so jih premislile na novo. In čeprav bi si upali pomisliti, da so računalniške igre v fazi formalnega pionirstva, kakršno je film prehodil od, na primer, kamere Domitor bratov Lumière do izuma steadicama Garreta Browna, pa učenje poteka tudi v obratni smeri. Vsekakor je razmerje med filmom in računalniško igro kompleksno in ima več vidikov. Naj na hitro skiciramo nekaj najpomembnejših. Za združevanje korporacij, ki proizvajajo filme in igre, je ključen kapitalski prevzem Columbia Pictures, ki jih je leta 1989 kupil Sony. Danes vse korporacije, ki spadajo med velikih šest, *Big Six*, proizvajajo tako filme kot igre; *remaki* potekajo v obeh smereh: Med igrami, nastalimi po filmskih predlogah, velja omeniti vsaj franšizo *Osmih potnikov*,

Vojne zvezd, *Indiane Jonesa*, *Matrixa* in *Piratov s Karibov*, med filmi, nastalimi po predlogah iger, pa vsaj franšizo *Resident evil*, *Doom*, *Need for speed*, *Max Payne*, *Assassin's Creed*. Obrazi igralcev se preko *motion capture* tehnik preslikavajo v digitalno sfero računalniških iger kakor Ellen Page in Willem Dafoe v *Beyond: Two Souls*. Igram je uspelo realizirati situacijo, kjer gledale kot igralec v realnem času vpliva na potek dogajanja, kakor v *Heavy Rain* ...

A te vrste prepletenost med filmom in računalniško igro nas tukaj ne bo zanimala. Naš zastavek je skromnejši, zanima nas le določen formalni postopek, tehnika kadriranja, v povezavi s trajanjem, potemtakem strategijo (ne)montaže – kadriranje izza hrbta. Zanimal nas bo torej način snemanja, ki je značilen tudi za film *Savlov sin*. Splošno gre za inačico kadriranja v hrbet, izza hrbta, kjer je kamera pozicionirana za junakom tako, da mu sledi. V ta namen velikokrat uporabljajo 40-mm in 50-mm objektivne, junak se praviloma premika naprej.

V kadru je cela postava, večkrat kadrirana centralno. V smislu premikanja kamere in junaka pred njo gre za dinamične kadre, kjer se premikata tako kamera kot junak, potemtakem klasična filmska vožnja, kjer se razdalja med kamero in junakom ne spreminja. Zdi se, da v tovrstnem primeru ne gre niti za subjektivni niti za objektivni plan. Status pogleda, in prav v njem se skriva naš zastavek, je paradoksalen.

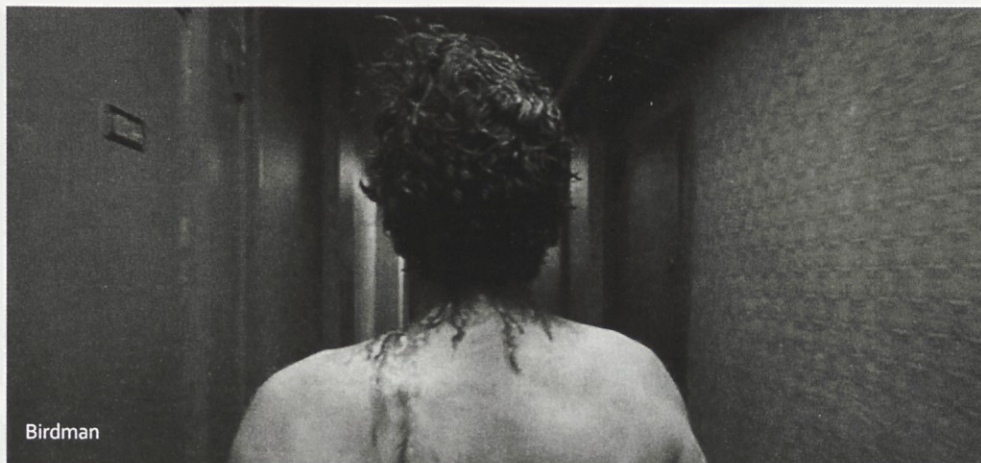
Preden se posvetimo konkretni situaciji, poskušajmo izdelati tipologijo situacij prvoosebni, subjektivnih snemalnih položajev (POV – Point of View Shot). Ob poskusu resnejše historiografske analize bi morda morali začeti z zadnjim kadrom Porterjevega **Velikega napada na vlak** (The Great Train Robbery, 1903), kjer Barnes pištolo uperi v kamero, platno, gledalca, ter nadaljevati s Keatonovim **Kavbojem Busterjem** (Go West, 1925), kjer je kamera postavljena na zatilje bika, ki dirja proti Keatonu. Če nas v prvem primeru reč gleda, v drugem primeru gledamo preko reči.

V grobem lahko opredelimo tri položaje in jih morebiti celo povežemo z žanri:

- klasični subjektivni posnetek, kjer vidimo skozi oči glavnega junaka (grozljivka),
- delni subjektivni posnetek, kjer vidimo skozi oči glavnega junaka, a je v kadru že vsebovan detajl, na primer roka s pištolo, morilsko orodje ... (*shoot out*, izveden iz vesterna, umor),
- pogled, kjer smo prilepljeni za junaka in ga gledamo v hrbet (film pregona, točka suspenza, pogled stvari).

Iz teh treh tipičnih situacij lahko izvedemo vsaj dve podvarianti, ki preigravata razmerje med subjektivnim in objektivnim:

- objektivni kader se spremeni v subjektivni posnetek – klasična strategija morilca v grozljivki, razne inačice Hitchcocka (njegov opus nasploh velja za visoko šolo tovrstnih pozicij pogledov), kasneje **Krik** (Scream, 1996, Wes Craven) kot šolski primer,
- subjektivni posnetek se spremeni



v objektivni kader, ustavi se, pusti junaku, da se oddalji, izgine (Antonioni, inačica v zadnjem kadru filma **Poklic: reporter**, 1975), - subjektivni posnetek se spremeni v pogled izza hrbta – od Forda do Wendersa, od sklepnega prizora **Iskalcev** (The Searchers, 1956, John Ford); ko Ethan Edwards Debbie pripelje domov, se kamera zapelje nazaj in v minutnem kadru pusti Edwardsu, da se obrne in odkoraka, ne da bi mu sledila, do uvodnega prizora **Paris, Texas** [1984, Wim Wenders], kjer *close upu* Travisa Hendersona sledi subjektivni kader, a vanj zakoraka prav sam, - voajeristični pogled izza hrbta se spremeni v subjektivni posnetek (Tarantinov **Šund** [Pulp Fiction], 1994), kamera je za hrbtom Butcha, ki hodi proti stanovanjski hiši, kjer je Vince, ob koncu kadra prehitil ter izostril fasado stavbe; v radikalni inačici bi se kamera izza hrbta zapeljala v junakovo glavo in izstopila skozi njegove oči).

Tako bi lahko v Savlovem sinu neznosnost taborišč prepoznali prav v tem, da nas filmska vožnja ne pelje od splošne situacije do objekta pogleda ali obratno, ampak je z vztrajanjem na formalni poziciji vožnje, kjer Savla gledamo v hrbet, se premikamo z njim, ta obenem tako subjekt kot objekt. Tu ne gre več samo za to, da je Savel že gledan, ko gleda, ampak za to, da Savel s svojim telesom zakriva, kar je nepredstavljivo, neupodobljivo,

ultimatovno grozo holokavsta. V nekem smislu vidimo to, kar vidi on sam, toda tako, da gledamo skozi njegovo zatilje. Savel sam pa deluje kot neke vrste madež, kadriranje izza hrbta, s katerim nam zakriva, kar se skriva pred njim, torej to, kar vidimo razostreno, pa je (edini) način reprezentacije tega, kar se dogaja.

Če klasična strategija grozljivke¹ objektivni posnetek preko žanrskih formalnih postopkov »spremeni«¹ v subjektivni posnetek, potem gre Savlov sin dlje v smislu, da ju združi znotraj ene podobe. Tovrsten formalni postopek je mogoče brati hkrati z neexplicitnim pripovednim postopkom prav v razsežnosti preostanka pripovedne strategije – je truplo dečka truplo Savlovega sina? Zapisano grobo, z jezikom Shyalamanovega **Šestega čuta** (The Sixth Sense, 1999), mar ni resnična grozljivost Savlovega sina v tem, da se Savel prikazuje mrtvemu sinu, ne da bi bil vedel, da je tudi sam že mrtev, in ne obratno?

Če bi skušali dopolniti tezo, da se junaki znotraj žanra vedno obnašajo v skladu z žanrskimi pravili, bi lahko malodane

¹ Grozljivka je ključna za razumevanje tovrstnega razmerja – klasificiranje grozljivke na tri etape prav preko tega, od kod Zlo/Stvar/Reč vstopa v kader, je najlažje izvesti na primeru prvih treh filmov franšize *Osmi potnik*. Če Scott napetost gradi na Alienu, ki vedno udari iz zunanosti polja, Cameron na tem, da je Alien nevaren šele takrat, ko je v kadru, pa Fincher poziciji združi tako, da je Alien nevaren takrat, ko je inkorporiran v telo poročnice Ripley in je s tem zunaj prav takrat, ko je znotraj.

kot didaktični pripomoček dodali, da je v trenutku, ko junaku sledimo s travellingom izza hrbta, ta slejkoprej obsojen na propad, če že ne smrt. Šolski primeri zadnjih let nas peljejo k Alex iz **Nepovratnega** (Irrversible, 2002, Gaspar Noé), Driverju iz **Vozi!** (Drive, 2011, Nicolas Winding Refn), Rigganu iz **Birdmana** (2014, Alejandro González Iñárritu), Victorii iz **Victorie** (2015, Sebastian Schipper) ...²

Kadriranje v računalniških streljačinah temelji na formalnih strategijah, izborjenih s pomočjo filma, a jih obenem redefinira, predvsem v razsežnosti izmenjevanja prvoosebnega in tretjeosebnega pogleda. Formalna strategija je preprostejša, kot se sprva zdi. Igralci lahko izbirajo med načinom subjektivnega posnetka, v katerega je že vpisan del telesa junaka (formalna strategija, podobna klasičnemu strelskemu dvoboju v vesternu, kjer kadriramo del telesa strelca, ponavadi je v kader vključena roka s koltom, ali temeljimo na radikalno subjektivnem posnetku, ki ga je izmojstril Gaspar Noé v filmu **V praznino** [Enter the void, 2009], kjer junak v določenih pozicijah vidi dele lastnega telesa), ali posnetkom izza hrbta, kjer je junak kadriran pred kamero. Oba formalna postopka sta vpisana v pripovedne postopke, ki se sprva zdijo skrajno bebavi in jih v žargonu lahko zgostimo v formulo »run and gun«, torej dobesedno v to, da tečemo, hodimo, se plazimo, se vozimo in medtem ubijamo z različnimi orožji. Če na eni strani lahko formalne strategije prvoosebnih streljačin iščemo skozi Hitchcocka (znameniti finalni pogled pištole doktorja Murchisona ob koncu **Uročene** [Spellbound, 1946]), nas tretjeosebne streljačine peljejo k vrsti vesternovskih strelskih dvobojev in h grozljivkam.

2. Ali bi bilo strukturno mogoče, kot primer si drznimo gledati **Psiho**, Lilino približevanje hiši posneti tako, da ne bi izmenjevali objektivnega posnetka Lile s subjektivnim posnetkom njenega pogleda na bližajočo se hišo? Zdi se, da bi se to lahko zgodilo tako, da bi Lilo kadrirali izza hrbta, a bi morala v tem primeru umreti tudi ona sama. V radikalni inačici bi začeli s kadriranjem izza hrbta, se zapeljali v Lilino glavo in, brez reza, izstopili v klasični subjektivni posnetek Stvari, torej hiše. A tudi v tem primeru bi morala Lila umreti.



Victoria



Nepovratno



Vozi!

Znotraj tovrstnih računalniških iger je pred nas, preden zares začnemo, vedno postavljena naloga, ki šele osmisli potek igre. Čeprav vemo, da je začetna zapoved (rešiti svet v *Half Life*, izvršiti misijo v *Call of Duty*, poplačati dolg v *Grand Theft Auto V...*) samo past, prevara, preko katere lahko uživamo v »run and gun«, »bejavem« tekanju in ubijanju, vanjo verjamemo. Ta zapoved je praviloma podana skozi uvodno, neigričarsko, filmsko sekvenco. V *Half Life 2* ima oseba, ki igralcu daje nalogo, G Man, ki je nekakšen kufkovski birokrat, celo telo. Uvodni kader je prav detajl njegovega očesa, a zato nikdar

ne vidimo glavnega junaka. V *Call of Duty: Black Ops* je tisti, ki zapoveduje (le še) akuzmatični glas, glavnega junaka vidimo, a je njegova/naša podoba multiplicirana skozi računalniške zasloni. V odprtih svetovih, kjer je igralski univerzum nezamejen, bi tako zlahka tekali v krogih in v neskončnost streljali v prazno, a prav začetna zapoved omogoča, da v njem začnemo uživati in da se igra lahko konča. V tem smislu že omenjeni G-Man iz igre *Half Life 2* v svojem zaključnem monologu na neki način izda resnico računalniških iger: »Raje kot da ti ponudim iluzijo svobodne izbire, bom izbral možnost,

da izberem zate, če in ko bo tvoj čas ponovno prispel.«

Savlov sin vztraja pri formalni logiki tretjeosebne streljačine vse do trenutka, ko Savel zagleda še živega dečka. Dotlej je v nekem smislu zveden na junaka računalniške igre brez zapovedi. V filmu se dvakrat pojavi klasično kader-protikader kadriranje, prvič, ko se sreča z Ello Fried, da bi mu predala eksploziv, in drugič, ob koncu, ko se spogleda z dečkom. Zaključni kader filma je znova posnet kot kader-sekvenca, dečka gledamo v hrbet in potujemo za njim, vendar je to edini kader v filmu, ki se konča tako, da dečka spusti, mu dovoli oditi, se objektivizira.

Druga linija ukvarjanja s tovrstnim kadriranjem izza hrbta nas pelje k njegovemu trajanju. V računalniških streljačinah smo večkrat soočeni s kadrom-sekvenco, ki v idealnem primeru odprtih svetov lahko traja neskončno dolgo. Zgoraj smo skušali pojasniti, da je edini način, da v njih uživamo, prav uvodna zapoved kot pripovedna strategija. Na splošno velja, da streljačine učinkujejo kot igra-sekvenca, torej kot neprekinjen kader brez »montažnih« rezov. V zadnjem času se tovrstna strategija pojavlja tudi znotraj filma, vendar bi bilo zmotno enačiti neprekinjenost kadra in odsotnost montaže, kaj šele tovrstno primerjati računalniško igro in film³.

Če bi skušali obrniti v uvodu vzpostavljeno logiko razmerja med formalnimi in pripovednimi postopki in

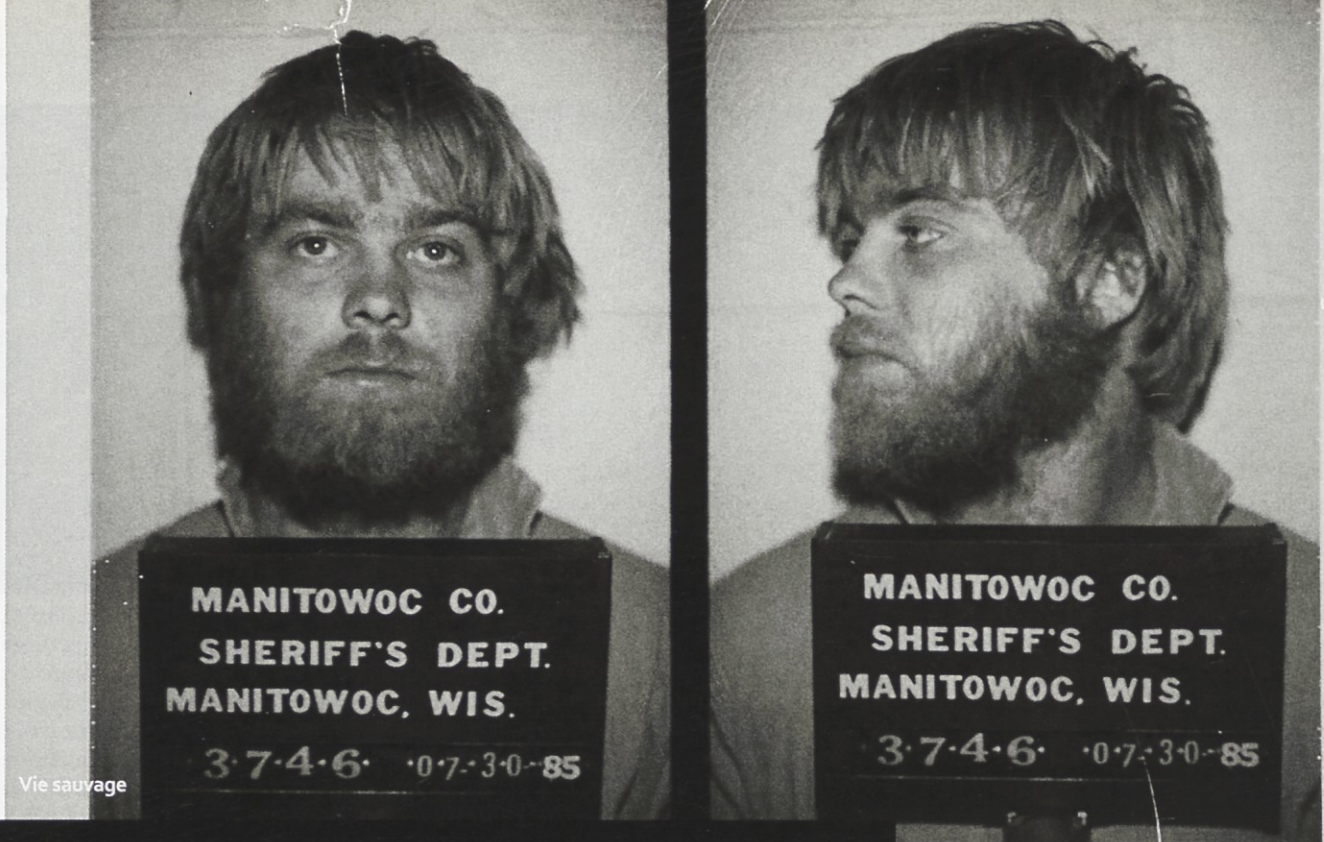


preko njih poskušali osvetliti tisto, kar se noče formalizirati, potem v *Savlovem sinu* političnosti ne bi prepoznavali v smislu odločitve o snemanju filma o holokavstu, ki ni ne komedija ne spektakel ne dokumentarec, ampak v odločitvi režiserja in direktorja fotografije, da bosta snemala na filmski trak in namesto *steadicam* ves čas uporabljala kamero iz roke. Če smo razvoju kadra-sekvence, ključnega za *Savlovega sina*, znotraj filma nekoč sledili preko izdelave tehničnih pripomočkov, ki so omogočali vrtoglavo prehajanje pogledov (*steadicam*, kran ...), danes osrednji problem predstavlja hitrost in način zapisovanja ter procesiranja podatkov (*motion capture*, *blue screen* ...), pri čemer je snemanje pogosto le predpriprava na zapletene operacije računalniške postprodukcije. A režiser

na čelu De Palma ...). Zasilno bi lahko zapisali, da »verniki« vztrajajo pri enotnem formalnem postopku in položaju vzpostavitve humanega pogleda, »razsvetljenci« pa ga preigravajo med božjim pogledom in pogledom drugega, pogledom stvari, pošasti. Ob tem je zdaj že jasno, da vzpostavitev pogleda ni nikdar nevtralna, raztežena, kaj šele nesnovna, neprikrivajoča ... V računalniških streljačinah formalni položaj, razmerje med subjektom in objektom, znotraj kadra-sekvence praviloma ostaja nespremenjen, vendar lahko igralec odloča o poteku dogodkov, spreminja svojo fizično pozicijo, »raziskuje« svet znotraj algoritma. A trumanshowstvo se ne skriva v svetu zunaj, temveč v tem, da je igralec/junak v primeru, če ubije (v *Call of Duty: Black Ops*) preveč ameriških vojakov, vrnjen na začetek igre.

in direktor fotografije *Savlovega sina* sta se odločila za bolj klasično in na neki način težjo pot. V pogovoru za *Madžarski filmski magazin*, jeseni 2015, je direktor fotografije Matyas Erdely na vprašanje o tem, zakaj sta film posnela tako, kot sta ga posnela, odgovoril takole: »Na filmu sva začela delati leta 2010 in sprva sva hotela uporabljati *steadicam*. László je celo obiskal izumitelja *steadicam*, Garreta Browna. Z njim sva se dolgo pogovarjala, kako film posneti, in na koncu nama je pravzaprav on sam odsvetoval *steadicam*. Imel je prav – da bi ustvarili tako specifičen slog, smo morali snemati iz roke. Sprva naju je bilo strah zaradi vseh stereotipnih uporab kamere iz roke. Dolgo sva premišljevala in se na koncu odločila, da je to edina rešitev.« Savel izza hrbta potemtako ni kadriran zato, da ne bi videli, kar vidi on sam, ampak prav zato, da bi s tem, ko se sam vrine med to, kar vidi, in tisto, kar vidimo mi, sploh lahko videli. Kamera iz roke in filmski trak (z globino polja, mehko bliko, razostritvijo ...) nam v kombinaciji s kadriranjem izza hrbta torej omogočata videti manj, vendar lahko le tako sploh vidimo. A v trenutku, ko iz podobe odstranimo madež, vpisan v samo podobo, izgubimo tudi podobo samo.

3 Kader-sekvenca je zanimiv zaradi mnogih razlogov. Sprva se zdi, da ohranja enotnost časa/prostora, vendar se kmalu izkaže, da so njegove izpeljave raznorodnejše (vsaj od **Ruskega zaklada** [Ruskij kovčeg, 2002] Sokurova, ki znotraj enega prostora plasti različne čase, do Figgisove **Časovne kode** [Timecode, 2000], ki znotraj enega časa plasti različne prostore). Za nas je bolj ključno ukvarjanje s pogledom, znotraj kadra-sekvence se lahko vzpostavijo neverjetno zapletena razmerja in preigravo različne registre pogleda. V grobem bi lahko umetnost kadrov-sekvenc razdelili v dve skupini, prvi, morda »verniki«, jih snemajo tako, da »življenju pustijo, da se odvijte pred kamero« (Tarkovski, Tarr, Schepfer, Van Sant ...), drugi, morda »razsvetljenci«, orkestrirajo življenje do zadnjega detajla (začenši s Hitchcockom, Ophulsom, za njima Kubrick, Altman, P.T. Anderson, Cuarón, Innaritu,



Vie sauvage

TV-serije

Ana Jurc

Pod udarom zakona

Making a Murderer ali neznosna teža odprtih vprašanj

Dobri stari dokumentarci o resničnih zločinih z razcvetom novega podžanra doživljajo svojevrstno renesanso. Netflixova deseturna serija **Making a Murderer** (2015, Laura Ricciardi in Moira Demos) je resničnostna televizija za intelektualce, ki bi dali roko v ogenj, da jim je gledanje resničnostne televizije pod častjo.

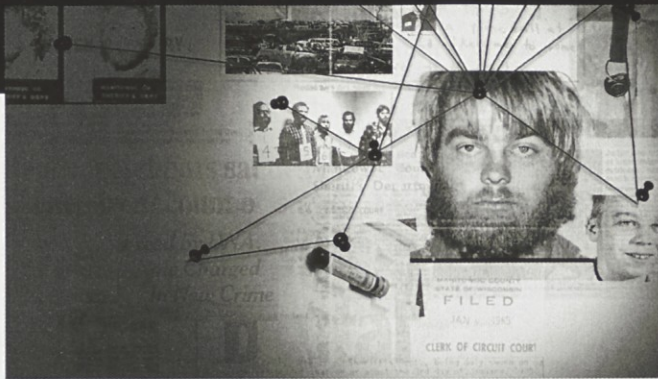
Do nedavnega je bil referenčni primer žanra, ki skuša na novo pretresati dejstva nezadovoljivo zaključenih kriminalnih sojenj, **The Thin Blue Line** (1988, Errol Morris), dokumentarec o Randallu Dalu Adamsu, ki je bil obsojen na smrt zaradi umora policista, ali pa **Paradise Lost** (2011, Joe Berlinger in Bruce Sinofsky), trilogija o najstnikih, ki naj bi leta 1993

v Memphisu umorili tri osnovnošolce. Randal Dale Adams je bil leto dni po premieri dokumentarca opran krivde; fante, portretirane v *Paradise Lost*, je osvobodila analiza DNK.

V zadnjem letu in pol sta ponudba in ugled tovrstnega raziskovanja skokovito narasla. Najprej se je pojavil podcast *Serial*, v katerem odpiramo arhivski primer Adnana Sayeda, ki je bil leta 1999 obsojen za umor svojega nekdanjega dekleta. Sledil je HBO dokumentarec v šestih delih, **Jinx** (2015, Andrew Jarecki), ki tipični format prekucne na glavo in namesto nedolžnosti dokazuje krivdo svojega portretiranca Roberta Dursta. To nas pripelje do najnovejšega in morda najodmevnejšega dodatka

kanonu: Laura Ricciardi in Moira Demos sta za Netflix posneli dokumentarno serijo, posvečeno še enemu obsojenemu morilcu, ki od samega začetka trdi, da zločina ni storil. Kar pa je pri nadaljevanji *Making a Murderer* najzanimivejše, poleg osvežujoče odsotnosti pretiranega, pokroviteljskega razlaganja v nasnetem besedilu, morda niti ni vprašanje krivde oziroma nedolžnosti Stevena Averyja.

Težko je sicer spregledati izhodiščno hipokrizijo premise: v imenu masovne zabave, našega kampanjskega požiranja nadaljevanj, se eksploatira mizerijo družbenega razreda, ki ga sicer tematizira in parodira predvsem resničnostna televizija najnižjega ranga (na primer



Prihaja Honey Boo Boo, 2012–2014 na TLC, v širšem kulturnem diskurzu pa ostaja spregledan in brez glasu.

Zgodbo, po kateri bo človek dvakrat premislil, preden se poda v srce »ponosne mlekarske države«, je treba orisati vsaj v grobih potezah. (Je opozorilo o kvarnikih uporabno za resnično zgodbo, ki se ji na spletu v zadnjih mesecih skoraj niste mogli izogniti?) *Making a Murderer* popisuje usodo Stevena Averyja, majhnega kriminalca iz ruralnega Wisconsin, ki je na lastni koži izkusil, kako nevarno je biti v nemilosti zakona, če si pripadnik deprivilegiranih množic. Leta 1985 je bil obtožen in spoznan za krivega poskusa umora Penny Beernsten, ki je bila med jutranjim tekom po plaži brutalno napadena. Žrtev ga je identificirala, sodišče pa za 23 let poslalo za zapahe. Preden ga je analiza DNK oprala krivde, jih je odslužil 18.

Krepko postarani Avery, ki za seboj očitno ne vlačí zagrenjenosti zaradi dveh izgubljenih desetletij, je leta 2003 torej spet svoboden možak. Vrne se na svoj domači odpad odsluženih avtomobilov, pozira z dojenčki v naročju in dobrovoljno daje intervjuje za lokalne televizijske postaje. Na predlog svojih odvetnikov toži državo za 36 milijonov dolarjev – izkazalo se je namreč, da so imeli policisti okrožja Manitowoc tako v času preiskave kot tudi deset let kasneje oprijemljive dokaze, ki bi Averyja oprali krivde, med drugim celo prostodušno priznanje pravega storilca, pa so ga kljub temu pustili gniti v zaporu.

Leta 2005, ko se počasi izrisuje, v kako velikih škripcih je zaradi vsega šerifov urad (odškodnine, ki jim grozi, nikoli

ne bi mogli plačati), v Manitowocu nenadoma izgine 25-letna fotografinja Teresa Halbach. Najbrž ni težko uganiti, na čigava vrata pridejo potrkat kriminalisti. Štiri mesece kasneje pridejo še po Averyjevega nečaka, 16-letnega Brendana Dasseyja, ki je na zaslišanju priznal, da sta s stricem Halbachovo posilila, mučila, umorila in nato njene ostanke zažgala na dvorišču. Leta 2007 sta bila oba obtoženca – v ločenih procesih – spoznana za kriva in obsojena na dosmrtno zaporno kazen (v Averyjevem primeru brez možnosti predčasne pomilostitve).

Laura Ricciardi in Moira Demos ti razsodbi v desetih delih serije *Making a Murderer* predstavita na način, ki v gledalcu ne more zbuditi drugačne reakcije kot absolutno grozo spričo očitne zarote in sodnega sistema, ki je ne zna in ne zmore sankcionirati. Naštejmo le nekaj primerov: zaradi konflikta interesov (Averyjeve tožbe) bi moral šerifov urad Manitowoca primer predati sosednjemu okrožju – a vendar se glavni obrazi manitowoške oblasti pojavijo na vsaki prelomni točki preiskave. Eden od njih je bil domnevno več ur sam ob žrtvinem avtu, preden so v njem našli Averyjevo kri. Njegov kolega v Averyjevi prikolicí najde ključni dokaz – in to sredi sobe, potem ko so prostor vsaj petkrat premetali (in prvič, ko je v njem sam). Tretji v garaži – spet šele po večkratni preiskavi – naleti na delec krogle in forenzičarki naroči, naj »poišče dokaze, ki Tereso povezujejo s prikolicó ali garažo«. In še češnja na tej sadni kupi groze: obramba je odkrila, da je bil pečat na epruveti v arhivih shranjene Averyjeve krvi zlomljen, na zamašku pa je bila sled votle igle,

s katero si je nekdo sposodil vzorec (za podtikanje madežev v žrtvin avto, je jasna implikacija).

Ob teh podatkih ledeni kri, a najtežje prebavljivi so prizori zaslišanja Brendana Dasseyja, redkobesednega, vase zaprtega, otroško naivnega najstnika s hudimi učnimi težavami in brez kriminalne preteklosti. Fant, ki je ob prvem stiku s policisti še trdil, da ni Halbachove nikoli videl, v »prijateljskih« kletih s policistoma – brez prisotnosti njegovega odvetnika – postopoma razkriva vse grotesknejše, pornografsko nazorne podrobnosti mučenja in umora na posteljo privezanega dekleta. V vsaki ponovitvi zgodbe vanjo ubogljivo dodaja podrobnosti, ki mu jih sugerirata zasliševalca. »Kako sta se lotila njene glave?« sprašuje kriminalist Fassbender. »Postrigla sva jo?« je edina stvar, ki pade na pamet Brendanu; ker sta sogovornika videti nezadovoljna, doda še, da sta jo tepla. »Poglej, te bom kar vprašal,« naposled izgubi potrpljenje policist, »Kdo od vaju jo je ustrelil v glavo?« Brendan zdaj seveda potrdi, da sta jo tudi ustrelila. V trenutku, ko je priznanje podpisano, državni tožilec skliče tiskovno konferenco, na kateri Dasseyje morbidno zgodnico predstavi kot dejanski potek dogodkov in tako bodočim porotnikom v zavest vsadi neizbrisljive *tableaux* sprevrženosti.

Brendan je kasneje svoje priznanje preklical, tako pisno kot na zatožni klopi, a škoda je bila že nepopravljiva. Naj si je še tako težko predstavljati, zakaj bi nekdo priznal umor, ki ga ni zagrešil, postane ob posnetkih zaslišanja jasno, kako lahko izkušen preiskovalec s pravimi prijemi iz ranljive priče izbeza natančno tisto, kar

hoče slišati. Tudi Brendanova mama ne more razumeti, od kod je fant privlekel vse podrobnosti nečesa, kar se sploh ni zgodilo. »Ugibal sem,« je njegov prostodušni odgovor. »Tako kot pri domačih nalogah.«

Po njunih izjavah sodeč sta imeli avtorici sprva v mislih veliko krajši projekt, a je Netflix, bodisi iz umetniških ali pa malo bolj pragmatično komercialnih razlogov naročilo povečal na predimenzioniranih deset ur. Impresivna minutaza – na strežnike vržena v zadnjih tednih decembra, ko je večina Američanov med prazniki iz prve roke spremljala lastne družinske sage disfunkcionalnosti – seveda narekuje ritem, v katerem je montirana 700-urna gora razpoložljivih posnetkov. *Making a Murderer* se poslužuje vročičnega kopičenja podatkov in karakterizacij, na videz brez kakršnega koli zunanje pritiska k zgoščevanju ali preskakovanju. Vizualni pleonazmi – vedno isti kadri Averyjevega posestva in turobnih policijskih poslopij – materialu dodajajo element epskosti: gledalec je vržen v gozd podatkov, ki jih mora osmisлити brez pomoči pripovedovalca ali kakršne koli spremne besede. Pri Netflixu se še kako zavedajo privlačnosti teorije zarot in svoje implicirane obljube, da bo inteligen ten gledalec lahko iz gomile materiala izluščil resnico, ki naj bi se skrivala za t. i. »uradno zgodbo«.

Puščoba Wisconsina – že pokrajina sama nastopa kot nepremičen, neusmiljen monolit – je obrodila, nakažeta avtorici dokumentarca, izrojeno večglavo hidro birokratizirane oblasti, ki jo bolj kot iskanje pravice zanima pokrivanje, oprostite izrazu, lastne riti. Skoraj nepredstavljiva je razsežnost moralne izprijenosti, ki bi dopustila, da je bil isti revni, neizobraženi, intelektualno podpovprečni posameznik najprej po krivem obtožen posilstva, nato pa še žrtev zarote, v kateri mu je sistem namerno podtaknil umor. Zveni kot situacija, ki bi jo moral orkestrirati cel panteon stripovskih zlobcev. Stud in ogorčenje sta edini logični reakciji: in ravno to je tisti pogojno problematični vidik vsega projekta.

Že uvodna špica z glasbeno podlago dvakratnega oskarjevca Gustava Santaolalle bolj kot le bežno spominja

na neki drug, fiktivni spust v razpadajoče drobovje družbe, serijo *True Detective* (2014–, Nic Pizzolatto) – le da tokrat ne blodimo med satanisti ameriškega Juga ali po industrijskem peklu Los Angelesa, pač pa si za ponazoritev duhovne izpraznjenosti časa sposodimo kuliso avtomobilskega odpada v podeželskem Wisconsinu. Ton, pokrajina, akterji – vsaka podrobnost sugerira moralni in telesni razkroj, zlo in stagnacijo; popolnoma jasno je, kdo je preprost, a nedolžen, in kdo pokvarjen ter prebrisan. Za vmesno sivino ni prostora. V takem kontekstu ni težko nastaviti iztočnice za gledalčevo pravičniško ogorčenje, pa čeprav se avtorici zaklinjata, da se projekta nista lotili z izdelano predpostavko o Averyjevi krivdi oziroma nedolžnosti.

Po ogledu serije je popolnoma jasno, na katerem bregu stojita – obenem pa se zdi skoraj naivno verjeti, da bi porota toliko časa premišljevala in nato obtoženca pokopala na podlagi enakih informacij, ki smo jih dobili gledalci. (V resnici je zaradi odmevnosti serije na dan prišlo kar nekaj podatkov, ki pričajo v korist tožilstva, a so bili v končni različici »priročno« izpuščeni.)

Fascinanten element serije je tudi njena razčlemba ameriškega razrednega sistema. Že v uvodni epizodi je teza jasno razvidna: malomeščanska družba, ki jo poseeblja šerifov urad okrožja Manitowoc, ne more skriti svojega prezira nad socialno deklasiranostjo rodbine Avery; prav ta predsedek naj bi usodno preusmeril tok Stevenovega življenja. Najzgovornejši je morda prizor iz sklepnega dela, v katerem zasebni preiskovalec v elektronskem pismu Dassejevemu odvetniku (ki skrivaj, in seveda ne za dobrobit svojega varovanca, ves čas sodeluje s tožilstvom) z neprikritim odporom oriše Averyjev klan: »Sem se je hudič resnično prišel udobno namestit. V nobenem od njih ne najdem ničesar dobrega. Ti ljudje so poseebljeno zlo. Neki prijatelj je pripomnil: 'To družinsko drevo ima eno samo vejo. Posekajmo ga. Njihov genski bazen je treba izprazniti.'«

Nekaterih karakterizacij pa niti ni treba ubesediti: vedno znova vidimo

Averyjeve, kako na sodišče poklapano prihajajo v delovnih pajacih in rožastih haljah, medtem ko brat Terese Halbach svojo tragedijo pred kamerami dostojanstveno podoživlja v obleki s kravato. *Making a Murderer* nazorno pokaže, da posameznik brez finančnih sredstev v spopadu s sistemom nima nobenih možnosti. (»Revni izgubijo,« je jasno celo obtožencu samemu.) Glasneje kot denar v Ameriki seveda govori le še slava: ravno zaradi odmevnosti njegovega primera je Avery v svoj kot dobil elitno ekipo odvetnikov, med njimi idealista Deana Stranga, ki v močvari korupcije deluje kot poslednji branik pravičnosti, kot poseebljena integriteta Atticusa Fincha (in hej, internet je iz njega naredil celo seks simbol).

Morda ključna komponenta zasvojljivosti serije, to, kar človeka žene, da se študiozno prebije skozi deset ur materiala, v katerem niti malo ne uživa, je v njenem nakazanem epilogu, v pozivu k akciji, ki naj bi sledila odjavni špici. Gledalec je bil pravkar priča grotesknemu izkrivljenju resnice – kaj naj glede tega ukrene? Odgovor je v letu 2016 samoumeven: katarza ga čaka na Twitterju. V tednih po objavi serije *Making a Murderer* se je splet spremenil v valilnico amaterskih detektivov, ki na forumih prečesavajo forenzične podatke, rekonstruirajo časovnico noči umora, v sodnih zapisih iščejo oprostilne igle v senu in v medmrežje histerično vpijejo svoje zahteve po pravici.

Življenje ni jasno razčlenjena sezona dokumentarca, in uteha v nepreglednosti kaosa je ravno zavest, pa naj bo še tako utopična, da lahko morda aktivizem iz fotelja nekako reši življenje dveh nedolžnih ljudi.

Taka sveta zaverovanost v Averyjevo nedolžnost je seveda enako problematična kot avtomatično pristajanje na njegovo krivdo – in morda je ravno v tem frustrirajoča privlačnost serij o resničnih zločinih: ker, za razliko od instant forenzike tipa *Na kraju zločina*, nikoli dobimo dokončnih odgovorov, nas nenehno pušča lačne novih informacij. Kako priročno, da je pred kratkim v javnost pricurljala vest, da se avtorska ekipa serije z Averyjem že pogovarja o možnosti dodatnih epizod.



TV-serije

Tina Bernik

Danski serijski uspehi

»Prihajam z Danskega filmskega inštituta, pri katerem smo se ob razvoju, ki ga doživljamo na področju serij, začeli šaliti, da bi ga morali spremeniti v Dansk fikcijski ali pripovedni inštitut,« se je lani poleti na Motovunskem filmskem festivalu pošalil predstavnik Danskega filmskega inštituta (Det Dansk Filminstitut) Christian J. Lemche, ki je bil v preteklosti tudi predsednik mednarodne mreže za promocijo evropskega filma (European Film Promotion, EFP). Razlog za njegov obisk Motovuna tokrat niso bili danski filmi, ampak televizijske serije, ki so na omenjenem festivalu dobile poseben prostor. Lemche je tega, da se za TV-serije oziroma njihovo predvajanje vedno bolj zanimajo tudi filmski festivali, že vajen, trendu pa se z razporejanjem sredstev in vedno bolj obsežno promocijo TV-produkcije prilagaja tudi državni filmski inštitut. Na Berlinalu so Danci letos tako predvajali mladinsko

serijo **Heartless** (2014) in doslej na televiziji sploh še ne videno finančno dramo **Follow the Money** (Bedraget, 2016), v Motovunu švedsko-danski kriminalni hit **Most** (Broen, 2011–), prav tako pa so nekatere serije prikazali na filmskem festivalu v Torontu.

Velika podpora države

Državna agencija za film Dansk filmski inštitut (DFI), ki je bila ustanovljena leta 1972 in deluje pod okriljem ministrstva za kulturo, podpira razvoj, produkcijo, promocijo in distribucijo filmov ter mednarodnih koprodukcij, četrtno svojih sredstev pa vlaga v dejavnosti in produkcije za otroke in mladino. DFI, ki je za obdobje 2011–2014 od države prejel 281 milijonov evrov, je za dansko produkcijo filmov leta 2013 na primer namenil skoraj 40 milijonov evrov, svoj delež – približno 10 milijonov

evrov na leto – pa prispeva tudi državni Danmarks Radio (Danish Broadcasting Corporation), medtem ko oba, tako nacionalna televizija kot omenjena agencija, v zadnjih letih posvečata večjo pozornost tudi TV-serijam. Rezultati so očitni. **Oblast** (Borgen, 2010–), **Uboj** (Forbrydelsen, 2007–2012), **Most**, **Zapuščina** (Arvingerne, 2014–) in še bi lahko naštevali, sploh če bi pogledali še k enako dejavnim sosedom, na Švedsko, kalijo pa se že nove serije, ki glede na avtorske ekipe še pred začetkom predvajanja napovedujejo lepe uspehe. Država izdatno financira državnega izdajatelja radijskih in televizijskih programov Danmarks Radio, pa tudi Dansk filmski inštitut, ki ne podpira samo tistih TV-serij, ki jih že tako sofinancira država, ampak tudi tiste, ki jih snemajo zasebne družbe oziroma zasebne televizije, po novem, od lanske jeseni, pa DFI skrbi tudi za promocijo danskih TV-serij, kar se kaže v njihovi vedno

pogostejši prisotnosti na mednarodnih filmskih festivalih. »V preteklosti sta bila svet filma in serij ločena, zdaj, ko za serije vlada vedno večje zanimanje, pa se marsikje začenjata zlivati,« spremembe opazuje Lemche, ki se zaveda, da se te dogajajo ne samo zaradi naraščanja kakovosti TV-produkcije in priljubljenosti TV-serij, ampak tudi zaradi navad gledalcev, ki serije in filme gledajo drugače, kot so jih, ko so poznali samo linearno televizijo, DVD- ali videopredvajalnike in kinematografe. »Televizija je postala prava stvar zaradi tehnološkega razvoja, ker jo lahko gledamo na vseh napravah, in to kadarkoli želimo. Ločitev med filmi in serijami je obstajala predvsem zato, ker so gledalci filme in serije včasih gledali drugače, uspeh filma pa je bil odvisen predvsem od izkupička v kinematografih. Če pogledate infrastrukturo v filmski industriji, je ta zelo staromodna in ni ugodna za potrošnike. Najprej imate premiero v kinematografih, potem pa sledi dolgo čakanje, preden film lahko vidite prek drugih medijev, kar je eden od glavnih razlogov, da ljudje filmov ne želijo več gledati. Če si film želijo ogledati doma, ga želijo videti takoj, a tega ne morejo. Če so ga zamudili v kinu, bodo nanj, da ga bodo videli na kakšni drugi platformi, morali čakati štiri mesece, kar je zoprno. To staromodno čakanje, časovni zamik, se dogaja praktično povsod, je pa res, da je zaradi številnih različnih interesov težko najti pravo pot.« Tako na razvoj filmske in televizijske industrije gleda Lemche in priznava, da idealne rešitve še niso našli niti na Danskem. »Imeli smo nekaj poskusov, idej. Nekatere filme, ki smo jih financirali, smo lansirali po običajni poti, tako da je po prihodu v kinematografe nastopil običajni časovni zamik, preden je film prišel na druge platforme, nekatere pa smo lansirali na vseh platformah hkrati, a je kočljivo najti ustrezno rešitev. Velik problem za produkcijske hiše je zagotovo tudi piratstvo, vendar se popolnoma ujema s problemom časovnega zamika med predvajanjem filmov v kinematografih in na drugih platformah. Brez dvoma bi bilo veliko ljudi pripravljenih plačati za film, da bi ga videli takrat, ko ga želijo, a ko ta še ni na voljo,« pojasnjuje Lemche in poudarja, da je v zadnjih petih, sedmih letih precej upadla tudi prodaja DVD-kopij, hkrati pa ponudniki VOD – videa na zahtevo tega

upada še vedno niso uspeli nadomestiti, čeprav je na primer Netflix s svojo bogato zbirko filmov in serij praktično povozil zdaj že zastarele DVD-je.

Film in TV-serije

Eksplzija danske televizijske produkcije se je v zadnjih desetih letih brez dvoma zgodila s TV-serijama *Most* in *Oblast*. Iz prve so Britanci in Francozi ter Američani naredili celo svoj *remake*, enako pa se je v ZDA zgodilo tudi s serijo *Uboj*, medtem ko je *Oblast* na televizijah po svetu zaokrožila samo v izvirniku. Največje TV-uspešnice, ne samo *Oblast* in *Most*, ki ga poznajo celo v nekaterih azijskih državah, so praviloma prikazane tudi zunaj Danske, prav tako pa jih predvajajo plačljive televizije v ZDA in ponudniki videa na zahtevo. Povpraševanje po nordijski TV-produkciji je vedno večje, Danci in Švedsi pa so, zlasti s kriminalkami, ustvarili tržno nišo, v katero vstopajo tudi druge države, na primer Francija, če tradicionalno uspešne Velike Britanije, ki je s posodobljeno in prenovljeno TV-produkcijo v zadnjih letih tudi sama storila velik korak naprej, niti ne omenjamo. Ker so se Danci v svetu uveljavili kot država, ki producira dobre filme in serije, raste tudi njihova samozavest. Lotevajo se ambicioznejših projektov, danske ustvarjalce pa vedno raje angažirajo tudi druge države, naj gre za njihovo vlogo pred kamero ali za njo. Veliko scenaristov na Danskem ima večjo svobodo, več prostora za ustvarjanje in pisanje zgodb. Serije, kot so *Oblast*, *Most* in *Uboj*, pa so premaknile meje, postavile nove temelje in ustvarile nova pravila.

Lemche opaža, da uspeh danskih serij vpliva tudi na turizem, saj obiskovalci pogosto povprašujejo po lokacijah, kjer so snemali določene serije, zlasti *Most*. Bistvo danskega uspeha vidi predvsem v tem, da njihovi ustvarjalci ne ločujejo filmske in televizijske produkcije tako kot to počno v drugih državah: »V nordijskih državah serije in filme delajo isti ljudje in se te produkcije ne ločujejo tako kot drugod, tako da režiserji in scenaristi prehajajo med enim in drugim, kar je blagodejno vplivalo tako na filmsko kot televizijsko produkcijo. Poleg tega imamo tudi zelo

močnega državnega izdajatelja radijskih in televizijskih programov DR, ki ga financira država in je v serije vedno vlagal veliko denarja. Ljudje, ki so delali v filmski industriji, so se pred 15, 20 leti odločili, da bodo začeli delati visokokakovostno televizijo na področju igrane produkcije. Že v 70. letih je na primer nastala odlična serija, klasika *Matador* (*Matador*, 1978–1982), ki pa nikoli ni bila predvajana zunaj Danske.«

Vedno je prostor za dobre zgodbe

Novih zgodb za snemanje na severu Evrope ne zmanjka, k temu pa prispeva tudi taktika Dancev in Švedov, ki praviloma ne posnamejo več kot treh sezon posamezne serije, kar je tudi posledica majhnega produkcijskega prostora in zato nenehne potrebe po razvoju. »Če imaš v predvajanju štiri serije hkrati in so vse popularne – kje bo potem prostor za nove stvari? Vem, da mnogi Američani ob uspehu serije rečejo, zakaj ne nadaljujemo in ne posnamemo petih ali šestih sezon, vendar to ni naš način, kar ima veliko opraviti s tem, da poskušamo najti nove zgodbe in talente,« pojasnjuje Lemche, ki pravi, da danske TV-serije po novem podpira tudi Netflix, ki se je denimo priključil k produkciji serije o svobodomiselni učiteljici in mami samohranilki *Riti* (*Rita*, 2012–) ter financiral njeno tretjo sezono. Poleg novih talentov in zgodb Danci iščejo tudi nove pristope. Nov pristop so na primer preizkusili v nedavno začeti dramski seriji o kuharskem šefu, ki ima težave z mafijo, in o ovdovelem sommelierju *Broke* (*Banker*, 2014–), ki je nastala v produkciji danske nacionalne televizije in je dolga samo 30 minut. Odločitev, da bodo posamezni deli serije dolgi le pol ure, se je izkazala za dobro, saj so jo poleg domačega uspeha prodali tudi v tujino. Američani, natančneje televizija AMC, pa že pripravlja *remake*, le da bo ameriška različica imela enourne epizode. Novo serijo *The House That Jack Built* (2016), o kateri še ni informacij, pripravlja tudi Lars von Trier. Z velikim pričakovanjem pa gledalci na Danskem in drugje čakajo novo serijo avtorja *Oblasti* Jeppeja Gjerviga Grama *Follow the Money*, ki se bo spopadla s finančni krizo, korupcijo in pohlepom. Dobrih zgodb, kot kaže, še nekaj časa ne bo zmanjkalo.



zgodovina filmskega organiziranja

Lucija Šiftar

Lokomotiva Berta

Pogled v zgodovino – 45 let od ustanovitve amaterskega filmskega društva Minifilm Ljubljana

Filmski klub Minifilm Ljubljana je začel delovati konec leta 1970, v obdobju, ko je na območju Slovenije dobesedno mrgolelo amaterskih filmskih in foto klubov. Njihova krovna organizacija, tedanja Foto kino zveza, jih je združevala okrog 130, z nekaj manj kot 6000 člani, pri čemer lahko o številu tistih, ki so se s filmom ukvarjali neorganizirano, le ugibamo.

Da bi lažje ponazorili, kako popularno je bilo takrat ljubiteljsko kulturno in umetniško ustvarjanje, ostanimo za uvod še nekaj časa pri številkah: v Zvezi kulturnih organizacij Slovenije je bilo leta 1976 skupno 695 društev, od tega 106 delavsko-prosvetnih društev Svoboda, 144 kulturno-umetniških društev, 118 kulturno-prosvetnih društev, 203 prosvetna društva, 45 mladinskih kulturno-umetniških društev, 79 pionirskih kulturno-umetniških

društev, poleg teh pa še 271 samostojnih kulturno-umetniških skupin. Vseh aktivnih članov v teh društvih in skupinah je bilo kar 55.366.

V obdobju filmskega ustvarjanja željnih ljubiteljev sta iz preostankov neformalnega filmskega združenja Odsev konec leta 1970 ustanovila Filmsko društvo Minifilm Ljubljana sošolca iz srednje tehnične šole, Vasja Herbst in Miro Kermelj, oba navdušena za film in oba polna idej. Brez denarja in brez prostorov (lastnih dejansko niso imeli nikoli) so začeli s filmsko dejavnostjo, ki ni zajemala zgolj najema dvoran in prikazovanja filmov, ampak se je resno zavzemala za filmsko vzgojo in samostojno ustvarjala kratke filme.

Smernice delovanja Minifilma so se že od začetka nagibale v dve smeri. Prva je bila izobraževanje. Filmske avtorje

in mentorje so po izobraževalnem programu izpopolnjevali na področju vseh faz nastajanja filma in jih hkrati urili v spoznavanju poetike filma, sodobne filmske govornice in njenih estetskih tokov.

Društvo je svoje izobraževalno delo jemalo zelo resno in tako k njemu tudi pristopalo. Člani, ki so se želeli izučiti filmske obrti, so snemali t. i. študijske filme. Ti so se delili na začetniške in nadaljevalne. Začetniški so smeli biti dolžine od ene do treh minut, posneti pa so morali biti po predpisani ali lastni (a odobreni) temi na črno-bel osemmilimetrski ali super-osemmilimetrski trak. Nadaljevalni študijski film se je razlikoval le po dolžini (ta je bila že zajetnih osem do deset minut), tema pa je morala biti lastna (a prav tako kot za začetno raven odobrena s strani društva).



Čokolada za babico



Prijateljstvo v nesreči



Lokomotiva Berta

Študijske in vse ostale filme so prikazovali na klubskih srečanjih, ki so potekala enkrat letno in bila neke vrste interni festival oziroma so imela tekmovalni značaj. Ogledom filmov je sledil kritiški pogovor med avtorji. Najboljši so prejeli standardno plaketo Ljudske tehnike, plaketo Janeza Puharja. Člani, ki so na rednih klubskih srečanjih s svojimi filmi prejeli zadostno število točk in naredili izpit, so pridobili naziv kinoamater. Da je šlo zares, pove podatek, da sta bili v komisiji, ki je ocenjevala filme, tudi takratni filmski kritičarki Mirjana Borčič in Miša Grčar.

Najboljši izdelki posameznega leta so bili prikazani še enkrat, na posebnem večeru, imenovanem Filmski trenutek Minifilma.

Druga pomembna dejavnost oziroma smernica delovanja društva so bili filmski večeri. Društvo jih je prirejalo v Klubu delegatov na Puharjevi ulici v Ljubljani. Programska usmerjenost Minifilma je bila pestra in kakovostna, verjetno najzanimivejši za obiskovalce pa je bil kratki film, ki ga niso mogli videti drugje kot na festivalih. Predvajali pa so tudi angažirana dela Krsta Papiča in Rudolfa Sremca, filme, ki si jih takrat ni upal predvajati nihče drug. Na filmskih večerih so sodelovali tudi avtorji, ki so se z obiskovalci radi pogovarjali o svoji ustvarjalnosti.

Dejavnost, ki je prerasla golo zanesenjaštvo in prešla v resno in disciplinirano angažiranost, je prav gotovo zaslužila pozornost – občinstva, filmskih delavcev, filmskih avtorjev in navsezadnje organizacij, ki so jim pomagale. Občinstvo so bili predvsem

mladi ljudje; beležili so kakšnih štirideset rednih obiskovalcev, to, da so shranili njihove naslove, kamor so jim kasneje pošiljali vabila na filmske večere, pa je bila že prava mala marketinška kampanja. Pozneje, ko so pripravili dolgoročen filmski program, ki je bil znan že mnogo prej, tovrstna aktivnost ni bila več potrebna.

Veliko zanimanje za filmske večere so kazali vzgojno-varstveni zavodi in ljubljanska društva prijateljev mladine. Minifilm je namreč posebno pozornost namenjal snemanju igranih otroških in mladinskih filmov, kar se danes v duhu zgodovinske odmaknjenosti kaže kot daleč najpomembnejša dejavnost. Med letoma 1973 in 1984 so jih skupaj posneli kar enajst (**Dedek Mraz za vas otroci, Dedek Mraz prihaja, Alenka sanja o Dedku Mrazu, Pogled v svet živali, Čokolada za babico, Cirkus, Triglavska roža, Lokomotiva Berta, Prijatelji Dedka Mraza – nakup daril v Nami ...**). Vse te filme si je ogledalo okrog 90.000 otrok iz Ljubljane, Celja, Maribora, Kopra in še nekaterih krajev po Sloveniji; tistih krajev, kamor so mini filmske ekipe, sestavljene iz po dveh članov društva, v svojem prostem času potovale s projektorjem, platnom in trakom. Da so otrokom vrteli filme, je bil njihov prispevek društvu. Na tem mestu je društvo torej imelo družbeno pomembno vlogo. Otrokom so približevali filmsko umetnost in jih bogatili s primernim filmskim programom, k sodelovanju pa so pritegnili tudi nekaj pedagoških delavcev.

Otroške in mladinske filme za vzgojno-varstvene zavode in šole je snemala (tudi pripravljala filmske cikle in pogovore

ob njih) klubska *sekcija za vzgojni in poučni film*. Sekcija je bila iskana predvsem ob proslavah Dedka Mraza.

Za te aktivnosti so člani društva žrtvovali svoj prosti čas vse do leta 1989, ko je filmske trakove počasi začela nadomeščati video tehnologija; takrat so tudi minifilmarji pričeli razmišljati o tem, da bi svoje filme presneli na videokasete.

Sinopsise in scenarije za otroške in mladinske filme so izbirali kar s klubskimi natečaji, še pomembnejše pa je morda to, da so ob predvajanjih opazili tudi veliko zanimanje otrok za filmsko delo. Tudi sami minifilmarji so bili mladi, stari med 15 in 30 let.

Pravcate male uspešnice so bili filmi *Čokolada za babico, Pogled v svet živali in Dedek Mraz za vas otroci*. *Čokolada za babico*, profesionalni filmski izdelek, posnet s filmsko ekipo, je imel kar 109 predvajanj in več kot 12.000 ogledov. Film *Pogled v svet živali*, ki je na festivalu otroških filmov v Ljubljani leta 1979 dobil priznanje za film, ki se najbolj približa otrokom, je imel 19.300 gledalcev, film *Dedek Mraz za vas otroci* pa je sploh prvi barvni slovenski film o Dedku Mrazu. Projekcijam je sledil prihod »pravega« Dedka Mraza. Sredstva za realizacijo filma, ki je otroke navdušil, so prispevala podjetja Nama, Žito in Jugobanka.

Finančne težave so pogosto premagovali z zavzetostjo in navdušenjem. Njihovo delo ni bilo nikoli plačano (razen za filme po naročilu), stroške, ki so jih imeli s projekcijami, snemanji, najemi dvoran in ostalim so pogosto plačevali domala z računalcem v roki. Kasneje



Triglavsko roža



Spoznanje

sta jih financirali Ljudska tehnika in Kulturna skupnost, posebno uslugo jim je delal Klub poslancev, ki jim je najem dvorane zaračunal po *amaterski* ceni (trideset dinarjev). Nekaj denarja so dobili tudi od lastne dejavnosti (sekcija Super-16 je snemala filme po naročilu), članarin in prodanih vstopnic za filmske večere. Kljub večletni želji klub nikoli ni dobil svojih prostorov. Še ena zanimivost: leta 1973 je vstopnica za kinopredstavo amaterskih filmov imela ceno tri dinarje.

Nagrade, pohvale in priznanja z vseh festivalov je domala nemogoče prešteti. Dolgoletnemu predsedniku Vasji Herbstu pa je ostal najmočnejše v spominu festival UNICA, na katerega niso bili sprejeti. Kino zveza Jugoslavije je leta 1970 avtorjema filma namreč poslala takle posebej zanimiv odgovor: »... Vaš film je že pregledan in s strani selektorja ocenjen kot zelo dober. Z ozirom na scene s črnci pa selektor meni, da vašega filma **Živimo za jutri** (1969) na ta festival ne pošlje. Glede na to, da se ta odvija v Tuniziji, bi ga gledalci lahko narobe razumeli ...« Režiserja napačnega filma sta bila Vasja Herbst in Miro Kermelj.

A če bi zgolj na podlagi vseh ohranjenih zapisov in števila filmov, ki so jih posneli (okrog 10 na leto), sklepali, da je bil amaterski film zelo popularen, bi se vseeno nekoliko prenašli. Minifilmariji so filmske večere prirejali zaradi popularizacije amaterskega filma, ki je – po njihovih besedah – običajno ostajal zaprt v okviru festivalov. Leta 1971 je Sandi Videmšek na vprašanje o tem, kakšno je njegovo mnenje o amaterskem filmu pri nas, odgovoril takole: »Amaterski film mora priti v širšo javnost, kajti opažamo, da je

filmski amaterizem pri nas preveč zaprt, premalo filmov lahko vidimo. Amaterjem je treba dati možnost za projekcije filmov v dvoranah, in to ne samo nekajkrat na leto v času festivalov. Čeprav amaterji delamo bolj zase, se izpovedujemo, bi svoja dela radi pokazali širšemu občinstvu.« A nekaj velja zagotovo: amaterski film je bil v 70. in 80. letih vsekakor bolj spoštovan kot danes.

Da je – vsaj v izobraževalnem smislu – res imel velik pomen, je razvidno iz dejstva, da so sprva kot filmski amaterji delovali avtorji, ki so kasneje postali znani filmski ustvarjalci na področju vse Jugoslavije, amaterski film pa je bil njihova prva filmska šola. Med Slovenci, ki so prešli v profesionalno filmsko oziroma televizijsko ustvarjanje, so svojo filmsko oziroma televizijsko pot v Minifilmu Ljubljana začeli ali v njem v nekem obdobju delovali denimo Rudi Križanič (montažer), Boris Pavlin, Sandi Videmšek (snemalec), Jože Perko (snemalec), Jože Pečko (novinar), Slavko Hren (režiser), Marko Žgajnar (snemalec) in igralec Marko Okorn. Perko in Pečko sta klubu prinesla ugled z večkrat nagrajenima filmoma **Prodov šelest** (1973) in **Cankarjanstvo je bilo** (1973; nagrajen desetkrat), kot zanimivost pa naj povemo, da je bila članica društva tudi televizijska Miša Molk.

Ustvarjalni vrh društva Minifilm pa nedvomno predstavlja film **Lokomotiva Berta** (1980). V teh dneh mineva natanko 35 let od prve projekcije. Posneli so ga s profesionalno filmsko ekipo. Po zgodbi Vitana Mala je scenarij napisal Miro Pribela, režiral ga je Slavko Hren, posnel, zmontiral in glasbeno opremil Janez Peče, med igralci pa

najdemo Jožeta Zupana, Andreja Kurenta, Igorja Šterka, Štefana Loziča, Marka Stančina in učence OŠ Franceta Bevka iz Ljubljane.

Minifilm je bil ambiciozen klub, ki je na področju kulture filma prispeval veliko. Iz številnih časopisnih prispevkov tako razberemo različne zanimivosti: da so si želeli sodelovanja z RTV Slovenijo, da so leta 1972 z Viba filmom priredili Večer novih slovenskih kratkih filmov, poskušali so z **Izseljenskim obzornikom** (1969; posneta je bila ena epizoda), ki bi rojakom na tujem prikazoval značilne dogodke v Sloveniji v nekem obdobju, želeli so posneti celovečerni igrani film in imeli željo predvajati svoje filme v Avditoriju Portorož. Društvo je v teku približno devetnajstih let delovanja uredilo foto-filmski laboratorij, ustanovilo strokovno knjižnico in Filmski studio Minifilm, organiziralo izlete, strokovne ekskurzije, najrazličnejše predstavitve, povezovali so se z ostalimi kinoamaterji in filmskimi organizacijami in z njimi izmenjevali filme. Za ambiciozno delo jim je ob desetletnici delovanja Mestna zveza organizacij za tehnično kulturo podelila srebrno plaketo Borisa Kidriča.

Naj zaključim prispevek s prijaznimi besedami Miše Grčar, zapisanimi v Delu 26. 5. 1973: »Ta ljubezniva filmska dejavnost, ki je preživela otroštvo in našla svoj prostor pod soncem in ki so jo podprle že številne 'odrasle' organizacije (med katerimi ne smemo pozabiti tudi televizije), bi zaslužila pozornost vse javnosti – seveda, če bo nadaljevala tako, kakor si je postavila svoje cilje.«



atlas filmskih lokacij Slovenije

Gregor Bauman

Pravljična dolina Soče kot fantazijska dežela Narnija

Julija 2007 se je v bližini Bovca tako in drugače zgodila pravljica. Na naša tla je stopila produkcija vseh presežnikov, posnela beg vojakov in konjenikov čez most in odšla, ne v Narnijo, temveč nazaj v Hollywood.

Nekega dne je režiser Andrew Adamson z letalom letel čez Slovenijo, točneje čez dolino Soče, in bil tako očaran nad videnim, da se je pred njim takoj odvrtel film. Ne cel, le nekaj kadrov, ki pa so bili dovolj šne zagotovilo, da je naredil vse potrebno in ogromno hollywoodsko produkcijo *Zgodba iz Narnije* pripeljal na Bovško. S tem je celo našim filmašem pokazal neokrnjeno fotogeničnost pokrajine, ki so se je izogibali v velikem loku in ki prav kliče k vsežanrski filmičnosti. Ali kot je takrat zapisal Marcel Štefančič Jr.: »Ko se film

premakne na Sočo in njeno okolico, ne potrebuje specialnih efektov.« Postaviti je treba le kamero, vse ostalo naredi pokrajina. Andrew je videl ta »široki kot«, mi pa smo z njim dobili film, s katerim smo se na dolgo in široko hvalili naokoli in sčasoma vedno bolj pozabljali nanj.

Lokacija: Bovško in dolina Soče

V premiernem »atlasu filmskih lokacij« se oziramo proti naravi. Saj vemo, kako smo glasni, ko govorimo o naravnih lepotah naše male domovine, četudi je odnos do njih pogosto vprašljiv, velikokrat pa jih znamo tudi spregledati. Dolina Soče je eden izmed takšnih biserov, ki v naših medijih največkrat najde prostor šele, ko se v vrtincih

sinjemodre reke »zatakne« kakšen češki raftar ali ko gledamo, kako propadata hotel Krn in omrežje žičnic na Kaninu. Z okoljevarstvenega stališča – ker je sonaravnost Slovincem povečini tuja – je morda tako celo v redu, saj bi prevelik naval *od zunaj* imel negativne posledice na naravo, kar poznamo vsi, ki smo kdaj pa kdaj zavili na stranske poti in od tam videli učinke ali dediščino »sproščenega« oziroma nenadzorovanega turizma. Zatorej upam(o), da bo odgovorne v Posočju res vodila strategija razvoja *zelene destinacije*, kot so zapisali na svoji spletni strani.

V dolino Soče – ne glede na to, kje vstopiš vanjo – se človek zaljubi na prvi pogled. Reakcija Andrewa Adamsa zatorej prav nič ne preseneča. Nastala je kot posledica delovanja soškega ledenika,

ki jo je izoblikoval po svoji premikajoči se »podobi« in katerega dotiki so tudi povprečnemu geomorfološkemu očesu še danes vidni na vsakem koraku. Poleg podnebja na stiku Alp in Sredozemlja so mu pri preoblikovanju krajine najbolj »pomagali« potresi, saj je pokrajina seizmično zelo dejavna. Reka Soča je glavna žila, v katero se stekajo številni manjši pritoki in hudourniki, kar slikovitost krajine z razvejanim sistemom vintgarjev in tolmunov še toliko bolj poudari. Ti skriti kotički so v zadnjem desetletju vse manj skriti, saj nove oblike (adrenalinske) turistične ponudbe vanje vodijo povečini manjše skupine ljudi. Da pa ni vse v naravi, je tu tudi zgodovina in znamenita Soška fronta, ki jo je obiskal in se na njej boril Ernest Hemingway, kar je bil povod za roman Zbogom orožje. Številni ostanki na vsakem koraku (kaverne, trdnjava Kluže) delujejo prav neverjetno filmsko in čudno je, da tega še nihče ni izkoristil. Res se zdi, da nihče od tukajšnjih režiserjev nikdar ni bral Simona Gregorčiča, kajti že v njegovi odi Soči je preroško zapisano in opisano vse. Geografija, zgodovina in skelet scenarija obenem.

Sinopsis: Princ Kaspijan

Sprva se je slišalo pravljичno, a kmalu je postalo še kako res: Andrew Adamson se je odločil posneti beg vojakov in konjenikov čez most Baruna na Bovškem. To je ogromno produkcijo, morda celo največjo v zgodovini naše filmske umetnosti, pripeljalo v dolino Soče. Tako se je zgodba Princa Kaspijana, pravzaprav njen dramatični vrhunec, po številnih snemalnih dneh na Novi Zelandiji in Češkem, za nekaj dni ustavila tudi pri nas. Franšiza filmov je sicer nastala po literarni predlogi severnoirskega pisatelja Cliva Staplesa Lewisa. Princ Kaspijan je zabeležen kot četrti del iz serije sedmih knjig in po vrstnem redu druga adaptacija na filmski trak (v tem trenutku potekajo resna pogajanja za četrti film iz serije). Zgodba se osredotoča na vnovično potovanje štirih otrok v fantazijsko deželo Narnijo, kjer spoznajo, da je od njihovega zadnjega obiska minilo tisoč tristo let. V tem času se je seveda veliko



spremenilo in deželi vladajo temne sile. Brata in sestri Pevensie (William Moseley, Anna Popplewell, Skandar Keynes, Georgie Henley) združijo moči s princem Kaspijanom (Ben Barnes), da bi s prestola vrgli njegovega pokvarjenega strica ter deželi prinesli red in mir. Za ta namen je filmska ekipa najela ajdovsko Primorje, ki je na sotočju reke Soče in potoka Gljun zgradilo lesen most, da bi lahko na njem posneli zadnje prizore filma, ki naj bi tudi obveljali za njegov dramaturški vrhunec. Pri tem je bilo prizorišče skrbno zavarovano, vendar še vedno ne dovolj, saj so domačini vedeli, kje poiskati stranpoti in tako na spletu še vedno lahko izbrskamo gverilske filmčke s prizori s snemanja. Princ Kaspijan je pomenil največji in najdražji projekt studiev Walt Disney in Walden Media v letu 2007 (okoli 250 milijonov dolarjev).

Odjavna špica

Filmska pustolovščina Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan je vložena sredstva povrnili, vendar prinesel premalo dobička, zato je njegov uspeh treba jemati z rezervo. Po snemanju je ekipa most podrla in naravo povrnila v prvotno stanje. Po ekološki strani se s takšnim dejanjem lahko strinjamo, po popkulturni malo manj. Z neke varne razdalje lesena arhitektura ni grobo posegla v okolje in bi danes pomenila dobrodošlo turistično atrakcijo, zlasti če upoštevamo, da naj bi na filmski trak prenesli vseh sedem knjig. To pomeni, da bi ob premieri naslednjega dela prihajalo do spontane samoobnovitve zanimanja za lokacijo. Enkratni prihod

številčne filmske ekipe (govorilo se je o okoli 1100 ljudeh) je za kratek čas seveda dodatno napolnil občinsko in privatne blagajne, z odhodom pa je evforija vse bolj tonila pozabo. Veliko se je govorilo o gradnji narnijskega parka, a na koncu vse tiho je bilo. Kako se takšni stvari streže, je pokazalo mesto Dubrovnik, ki je od produkcije serije **Igra prestolov** (Game of Thrones, 2011–, David Benioff, D. B. Weiss) odkupilo železni prestol ter ga za ceno enajstih evrov postavilo na ogled na Lokrumu. V njej kot Tyrion Lannister nastopa tudi Peter Dinklage, zagotovo najbolj izpostavljen igralec, ki je tistega deževnega poletja 2007 snemal na Bovškem. V tem času je propadlo tudi ajdovsko Primorje, do nedavnega pa se ni dobro pisalo niti bovškemu turizmu. Le soška pokrajina je ostala ista, vedno privlačna, ki čaka in čaka ..., da jo bo kdo znova odkril.

Naslov filma: Zgodbe iz Narnije:

Princ Kaspijan

Originalni naslov: The Chronicles of Narnia:

Prince Caspian

Letnica filma: 2008

Premiera: 16. maj 2008,

slovenska premiera: 31. julij 2008

Dolžina: 150 minut

Režija: Andrew Adamson

Scenarij: po predlogi C. S. Lewisa:

Andrew Adamson, Christopher Markus,

Stephen McFeely

Glasba: Harry Gregson-Williams

Produkcija: Walt Disney Pictures in Walden Media

Glavni igralci: Ben Barnes, Georgie Henley, Skandar Keynes, William Moseley,

Anna Popplewell, Sergio Castellitto

Nagrade: 2 nagradi (BMI Film & TV Awards, Teen Choice Awards) in 19 nominacij

revija za film in televizijo

ekran



Naslednja številka Ekra izide 15. aprila

Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številk znaša 25 EUR + poština (4 EUR za 6 števil, 12 EUR za tujino) Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov: EKРАН, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na 01/43 42 510.

Naročilnica

Na dom želim prejemati revijo Ekran.
Letna naročnina znaša 25 EUR in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon

datum in podpis

Pravne osebe

Naziv
kontaktna oseba
naslov
pošta in kraj
elektronski naslov
telefon
datum in podpis
davčna številka
davčni zavezanec (obkrožite) DA NE

Odprodaja starih letnikov Ekra: revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2015 pa za ceno 20 EUR. Naročnina na info@ekran.si.

Kino ekran

Nova kinotečna rubrika *Kino Ekran* je tu zato, da filmska kritika ne bi bila zgolj pisanje, ampak tudi živa filmska misel. Misel pa je najbolj živa takrat ko stopi v dialog. V dialog z bralci, gledalci, s filmom in s kinom.



V naslednji izvedbi **Kino Ekran**, ki bo na sporedu v četrtek, 25. februarja, ob 20.15h, si bomo v Slovenski kinoteki ogledali film **Klub golih pesti (Fight Club, 1999)** Davida Fincherja. O filmu se bosta po projekciji pogovarjala **Ekranova kritika Andrej Gustinčič in Bojana Bregar.**

Vstop na projekcije v okviru nove kinotečne rubrike **Kino Ekran** je prost za vse **naročnike revije Ekran**. Več o tem in podobnih projektih revije Ekran lahko sproti izveste v Ekranovem obvestilniku. Prijave sprejemamo na info@ekran.si.

DS

186 642 2016



920162665, 1

COBISS



MLADININ DVD

Že deseto leto zapored vam ponujamo možnost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!

www.mladina.si/trgovina