

Letnik LIX

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

ekran

Intervju

Timon Šturbej
Hilmiir Snær Guðnason
Pasolini 100!
Od rojstva Boga
do smrti človeka

TEMA

FILM SOLEIL
Casovni stroj
Dersu Uzala
Miti in ikone
Sidney Poitier

MAREC | APRIL 2022



UVODNIK	Ana Šturm Besede upora	02
JAVNO PISMO	Žiga Brdnik Spoštovana varuhinja pravic gledalcev_k in poslušalcev_k RTV Slovenija	06
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič <i>Ema Freš, Bob leta</i> : Kakšno prihodnost ima mlajša generacija voditeljev na malih ekranih pri nas?	09
ČASOVNI STROJ	Viktor Konjar <i>Dersu Uzala</i> 12 Muanis Sinanović Dersu Uzala med »plemenitim divjakom« in junakom za naš čas 15 Valerie Wolf Gang »Ljudje iz škatlic« 18	
INTERVJU	Jurij Drevenšek Hilmir Snær Guðnason 23 Veronika Zakonjšek Timon Šturbej 30	
OZADJA	Pia Nikolič Zvok v kinodvoranah 34	
EKSPERIMENTALNI FILM	Vitja Dominkuš Dreu Eksperimentiranje s filmsko zgodovino 38	
TEMA: FILM SOLEIL	Marcel Štefančič, jr. Kako so nove mutacije kapitalizma šokirale film noir in kako je film noir vrnil udarec 40 Ivana Novak Karate udarec zgodovini nasilja: <i>Slab dan v Black Rocku</i> 47 Anja Banko Ko je zunaj prevroče 51 Bojana Bregar Daj, mucka! Potolci že ta patriarhat! 53	
PREPOVEDANE ŽENSKÉ	Igor Kernel V primežu predsodkov in cenzure 56	
KRITIKA	Jernej Trebežnik <i>The Beatles: Get Back</i> 60 Žiga Brdnik <i>Poletje soula</i> 61 Muanis Sinanović <i>Božja roka</i> 63 Veronika Zakonjšek <i>Bergmanov otok</i> 64 Anja Banko <i>Moč psa</i> 66 Robert Kuret <i>Jagnje</i> 68	
SERIJE	Igor Harb <i>Postaja II</i> 70 Ajda Bračič <i>Nasveti Johna Wilsona</i> 72	
FESTIVALI	Simon Popek 51. Rotterdam 75 Ana Šturm Pogled na vzhod: nekaj azijskih presežkov iz Rotterdama in Berlina 77	
NETFLIX	Nejc Pohar Netflix ni opij za ljudstvo 79	
PASOLINI 100!	Ahmed Ahmetović Od rojstva Boga do smrti človeka 84 Majda Širca Pasolinijevo Izrekanje 89	
GLASBOFIL(M)I	Igor Bašin Ko so filmi zavrteli muziko 93	
PODOBA GLASBE	Anže Okorn »Ko bi le imel kamnito srce« 97	
MITI IN IKONE	Andrej Gustinčič Zadnji dobri mož: Sidney Poitier 100	

Snježana Vračar Mihelač

Bil je najlepši dan

ko je mesto umiralo
nič ni bilo samoumevno
držala sem se za robove
sinestetičnih spominov
lovila sem ravnotežje
slutnjo oblakov
spráševala sence
kakšen bo zvok
muzejev koncertnih in kinodvoran
če jim odvzameš mehko telesa
znake sem brala pozorneje
in se upirala vrtincem melanholije
trpkost je pritiskala alveole
moj jezik labirint
noč je s črno uniformo
prekrila trge
izginjalo je vse kar sem imela rada

/BESEDA UPORA/

Iz hrvaščine prevedla **Natalija Milovanović**

Ana Šturm
BESEDE UPORA

»Besede so dogodki; ustvarjajo in spreminjajo stvari.«

– Ursula K. Le Guin

Ena beseda, ki (že od nekdanj) spreminja tok zgodovine. Vojna. Beseda (ne)moči.

»Nikoli več« je bila mantra, ki smo jo ves čas ponavljali, utopično prepričanje, da se kaj takega ne more več zgoditi, ponoviti.

»Nikoli več = vedno znova,« je te dni v prispevku za spletni medij *The Chronikler* zapisal vojni dopisnik Boštjan Videmšek. Vietnam, Jugoslavija, Afganistan, Somalija, Irak, Kongo, Kurdistan, Gruzija, Sirija, Ukrajina.

»To je ta nova normalnost, ki so nam jo obljubljali,« v *Mladini* dodaja Marcel Štefančič, jr. – ali kot je čivknil nekdo na Twitterju: »Virus je mutiral. Odpadli sta mu prvi dve črki in postal je Rus.«

Mir(no)!

**»Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni:
tisti, ki pridejo za nami, bodo lažje razumeli.«**

– Gregor Strniša, *Cro-magnon*

Za rusko javnost vojne uradno ni, saj so oblasti (Roskomnadzor) medijem prepovedale uporabo te besede. »Uradno je to *specoperacija*, zaradi česar je po Rusiji v trenutku zakrožila anekdota, da je Roskomnadzor vsem knjižnicam v državi poslal obvestilo, naj naslov Tolstojevine knjige *Vojna in mir* takoj prilagodijo zdajšnji politični retoriki,« v *Sobotni prilogi* piše Branko Soban.

Neodvisni ruski časopis *Novaya Gazeta*, za katerega je nekoč poročala tudi Ana Politkovska, je prejel ukaz, da morajo v svojem poročanju nehati uporabljati besede »vojna«, »okupacija« in »invazija«. Vojno bomo še naprej imenovali vojna, pravi nobelov nagrajenec za mir Dimitri Muratov, ki časopis vodi že tri desetletja.

»Vsi avtokratski režimi se bojijo resnice, bojijo se besed.«

– *Branko Soban*

»Danes več kot polovica človeštva živi pod avtokratsko vladavino in v tem smislu je demokracija v svetu resno oslABLJENA,« pravi sociolog, politolog in profesor Rudi Rizman.

Tudi pri nas že daljši čas lahko spremljamo avtokratske težnje. Vedno večji apetiti politike po nadzoru se te dni udejanjajo na TV Slovenija – od utišanja posameznih kritičnih glasov do degradacije in celo ukinitve nekaterih (predvsem političnih) oddaj. To vodi v postopno uničenje nacionalne medijske hiše oziroma v njeno preoblikovanje v režimski medij. »*Studio City* ni ukinjen (le predstavili so ga na 29. februar press),« se samo na pol hecajo v Mladininem *Rolanju po sceni*.

Novinarjem TV Slovenija so besedo (od)vzeli tako pred kot za kamero. Njihovo delo ob ruski invaziji na Ukrajino so popolnoma diskreditirali, ko so ga nadomestili s predvajanjem (in simultanim prevajanjem) *BBC World News*. Mnogi zaposleni so v tem času ugotovili, da nimajo več nobene besede pri odločanju. Programsko-produkcijski načrt (PPN) za leto 2022 je bil kljub nasprotovanju (proti je bilo 93 odstotkov novinark in novinarjev informativnega programa) sprejet. Podobno je potekalo tudi glasovanje za novega odgovornega urednika oz. urednico informativnega programa TV Slovenija. Čeprav je za kandidata Mitjo Preka glasovalo več kot 80 odstotkov novinarskega kolektiva, je generalni direktor Whatmough (ki sicer tudi sam ne izpolnjuje pogojev za svoj položaj) na to mesto imenoval Jadranko Rebernik.

Ponovno bo treba v boj za uredniško neodvisnost in profesionalno integriteto, za pravico do besede.

»Vse velike spremembe sveta se rodijo iz besed.«

– *Marjane Satrapi*

V predvolilnem obdobju aktivacija civilne družbe na ulicah prehaja v aktivacijo civilne družbe v volivke in volivce. V sodelovanju med ADDK (Aktiv delavk in delavcev v kulturi) in NON-GRUPO se je pod imenom *Beseda upora* pričelo zbiranje oz. urejanje uporniške rabe jezika: od poezije in proze, preko grafitov, protestnih transparentov in javnih nagovorov, do internetnih pripisov z namenom dokumentiranja fenomena nove rabe jezika v dobi iliberalnega zasuka slovenske oblasti proti Višegradu.

Beseda upora je večplasten projekt, ki zajema branje, poslušanje, opazovanje in iskanje uporniških misli in izjav. Izbor »upornih besed«, ki so navdihnile tudi pričujoči uvodnik, bo v obliki knjige izšel 21. 3. na svetovni dan poezije, pod urednikovanjem Dejana Kobana in z likovnim oblikovanjem Ištvana Išta Huzjana.

Koban in Huzjan sta izbrala tudi za prgišče »upornih besed«, ki jih lahko zasledite na straneh tokratnega Ekрана, več pa jih najdete na strani www.besedaupora.si, kjer si lahko naročite tudi brezplačen izvod omenjene knjige.

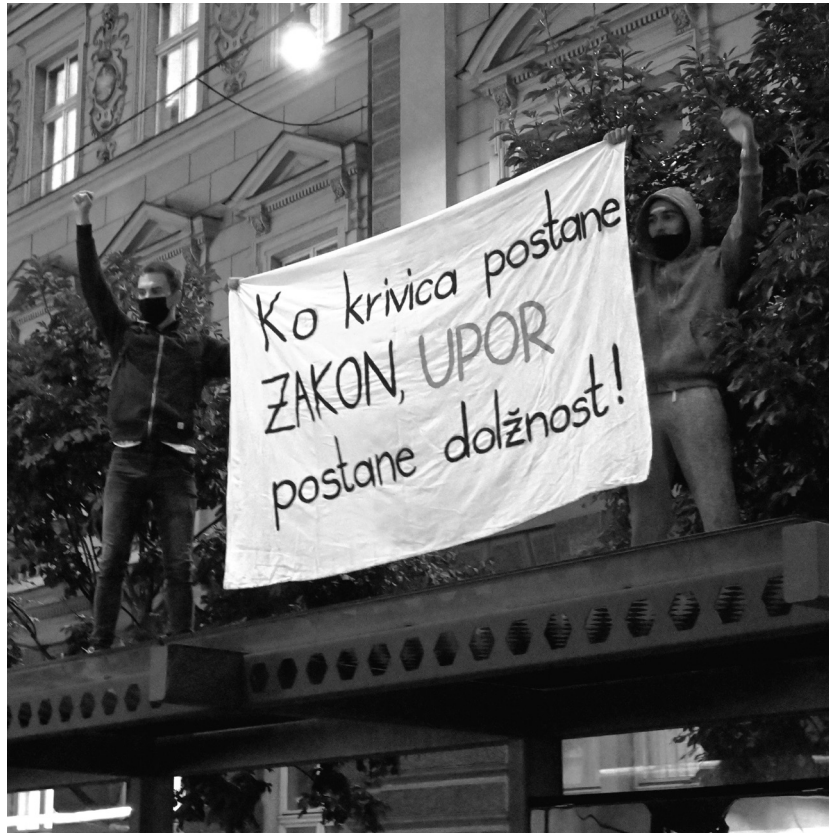
Od besed k dejanjem?

Ko besede izrečete ali zapišete, začnejo živeti svoje življenje.

Pred nami so pomembne nacionalne volitve v številnih evropskih državah, tudi pri nas.

Kot v prispevku *Smrt avtokraciji, svoboda narodu* piše Marcel Štefančič, jr., bi morali prav zdaj vsi »odločno obsoditi in odsloviti vse evropske avtokrate in liberalce, ki so z zaničevanjem demokracije, vladavine prava in človekovih pravic ustvarili moralni kontekst za napad na Ukrajino«. Avtokrate, ki Putinov napad na Ukrajino manipulativno in oportunistično izkoriščajo kot predvolilno darilo, avtokrate, ki svoje pozicije izkoriščajo zgolj in samo za uveljavljanje zasebnih interesov, avtokrate, ki izvajajo cenzuro nad mediji in masovno širijo dezinformacije ter izvajajo pritisk nad kritičnimi posamezniki in posameznicami.

Naj se sliši tudi vaša beseda upora. (Od)dajte (ji) svoj glas. Za boljši jutri za vse. Za demokracijo. Za kulturo. Za film. Še preden izgine vse, kar imamo radi.



SOLZIVEC (5. 10. 2021) | FOTO BOŽIDAR FLAJSMAN | /BESEDA UPORA/

JAVNO PISMO



UPOR RTV (7. 1. 2022) | FOTO BOŽIDAR FLAJŠMAN | /BESEDA UPORA/

Spoštovana varuhinja pravic gledalcev_k in poslušalcev_k RTV Slovenija,

kot plačnik RTV naročnine in državljan Republike Slovenije z veliko zaskrbljenostjo spremljam spremembe na javni radioteleviziji, ki so še posebej izrazite v kriznih časih zadnjih dni, ko poteka vojna v Ukrajini in ko se bližajo državnoborske volitve v Sloveniji. Kritični časi, ki jih preživljamo, kličejo po neodvisnem in stabilnem viru novic ter njihovi kontekstualizaciji, na katerega se lahko kot državljani in državljanke zanašamo, zato bi rad opozoril na vedno bolj alarmantno stanje na RTV Slovenija, ki v poskusu političnega prevzema in diskreditacije postaja talec kratkoročnih in partikularnih političnih ter zasebnih interesov.

RTV Slovenija je javni zavod posebnega kulturnega in nacionalnega pomena, ki opravlja javno službo na področju radijske in televizijske dejavnosti z namenom zagotavljanja demokratičnih, socialnih in kulturnih potreb državljanek in državljanov Republike Slovenije, Slovenk in Slovencev po svetu, pripadnic in pripadnikov slovenskih narodnih manjšin v Italiji, Avstriji in Madžarski, italijanske in madžarske narodne skupnosti v Republiki Sloveniji. Zakaj navajam nekaj tako očitnega, kot je 1. člen Zakona o Radioteleviziji Slovenija (ZRTVS-1)? Kot je opozoril dr. Marko Milosavljevič, ga je predsednik Programskega sveta RTV Slovenija dr. Peter Gregorčič v sporni »Izjavi Programskega sveta ob nedavnem poročanju RTV Slovenija o vojni v Ukrajini«, ki je bila izglasovana in objavljena 28. februarja 2022 v podporo novemu uredniškemu vodstvu ob skrajno nenavadni potezi neposrednega prenosa BBC-jevega programa o vojni v Ukrajini na Televiziji Slovenija 2, več kot očitno kršil. Zapisal je: »Dokler bo temu tako, se bomo morali Slovenci zadovoljiti s tem ...« S tem je Gregorčič z javne funkcije v javni debati izključil dobro polovico upravičenih do javnega servisa institucije, katere programski svet vodi: Slovenke, državljanke in državljane Republike Slovenije, ki niso slovenske narodnosti, in pripadnike ter pripadnice narodnih manjšin, živečih v Sloveniji. Le štiri vrstice nad zakonsko kršitvijo so se mu zapisale besede, ki jih je vredno še enkrat prebrati in dosledno upoštevati: »Po mnenju Programskega sveta je trenutno stanje mogoče spremeniti zgolj z dosledno uporabo zakonskih določb.« V skladu z njegovimi lastnimi

besedami je torej na mestu opravičilo in odstop dr. Petra Gregorčiča, ki je na RTV prišel s strankarske televizije Nova24 TV, v katere lastniški strukturi so nekateri vodilni člani vladajoče stranke SDS, drugih medijskih izkušenj pa ni izkazal.

Istega dne med 9.30 in 10.30 je bila s sporeda umaknjena že napovedana informativna oddaja Studio City, ki sem se jo v luči napovedanih aktualnih tem (vojna v Ukrajini, mladi volivci in volivke, predvolilno dogajanje in grozeča inflacija) namenil gledati. Propagandni zmazek v obliki na silo raztegnjene oddaje Odmevi z zelo neinovativnim in neposrečenim imenom Odmevi Plus, nepoglobljenim izborom tem, njihovo površinsko in enostransko obdelavo ter osrednjim gostom, ki je manj kot dva meseca pred volitvami termin in ukrajinsko tragedijo očitno izkoristil za predvolilni boj, o vojni v Ukrajini pa nam ni povedal prav nič novega, nikakor ni zadostil državljski potrebi po informiranosti. Takšen rokohitrski in nam, plačnikom RTV prispevka nikjer pojasnjen poseg v že načrtovano oddajo je več kot očitno kršenje 2. člena ZRTVS-1, ki zagotavlja »institucionalno avtonomijo in uredniško neodvisnost RTV Slovenija«. Na kršitev tega člena so opozorili tudi zunanjepolitični novinarji_ke in dopisniki_ce RTV Slovenija v zvezi s popolnoma neposrečeno in mestoma protizakonito (saj vsi elementi prenosa niso bili prevedeni) potezo prenosa BBC-jevega programa. Zunanjepolitična redakcija, aktiv in sindikat novinarjev_k TV Slovenija so zahtevali odstop v. d. direktorja TV Slovenija Valentina Areha in v. d. odgovorne urednice Jadranke Rebernik, ki po njihovem mnenju s takšnimi potezami želita »popolnoma razvrednotiti in marginalizirati delo zunanjepolitične redakcije na TV Slovenija« – moram reči, da upravičeno, saj večjemu amaterizmu na javni radioteleviziji doslej še nismo bili priča. Programski svet, ki naj bi težil h kakovostnemu programu in nediskriminatorni informiranosti javnosti, je njihovo zahtevo gladko zavrnil in podprl urednika, in to med drugim tudi z odkrito rasističnimi izjavami nekaterih članov, na primer Žige Kušarja.

Cenjeni kolegi in kolegice so ob tem znova opozorili, da je načrtovan Programsko-produkcijski načrt (PPN) za leto 2022 nestrokovno in ruši funkcijo javne radiotelevizije, vodstvo pa jih je pri njegovem soustvarjanju izrinilo in zavajalo javnost, da vodi dialog z njimi. PPN je bil sprejet kljub nasprotovanju kar 93 odstotkov novinarov in novinarjev informativnega programa (134 od skupno 143 jih je glasovalo proti), rezultat tako nestrokovne poteze pa je bil jasno viden prav pri poročanju o ruskem napadu na Ukrajino, za kar hoče vodstvo, ki deluje po svojem, nestrokovno neutemeljenem načrtu, odgovornost naprtiti novinarskemu kolektivu. Sporno »uravnoteževanje« (ki je vedno bolj očitno zgolj krinka za neposredne posege v uredniško neodvisnost in avtonomijo), ukinjanje in prestavljanje kreditibilnih specializiranih oddaj se medtem dogaja tako na zunanjepolitičnem (Globus, Zrcalo tedna, Dnevnikov izbor) kot na notranjepolitičnem področju (Studio City, Politično, Točka preloma, Tarča), kar je v tako imenovanem »supervolilnem« letu, ko nas čakajo tri pomembne odločitve o vodenju vlade, države in lokalnih skupnosti, skrajno problematično.

V zelo zahtevnem obdobju za svetovno in slovensko demokracijo, ko se morda celo odloča o njenem nadaljnjem obstanku, izgubljam nujno potrebne standarde in neodvisne stebre kritičnega, neodvisnega novinarstva. In to, da se osnovne državljske pravice prebivalcev in prebivalcev Republike Slovenije upoštevajo manj kot škodljiva

in prepirljiva mnenja politikantov, ki v nasprotju z vsemi delovnimi ljudmi Republike Slovenije javno izpričano ne plačujejo RTV prispevka (eden takšnih, Vane Gošnik, celo sedi v Programskem svetu), se mi zdi v takšni situaciji velika nevarnost za demokracijo. In to, da RTV Slovenija vodijo očitno nekompetentni in politično kontaminirani ljudje, ki se vehementno vpletajo v materijo, ki je ne poznajo – kot se je na primer generalni direktor Andrej Grah Whatmough, ki nima zakonsko predpisanih treh let izkušenj z vodenjem velikih organizacijskih sistemov in prav nikakršnih s filmskim in medijskim delom, neposredno vpletel v razpis za razdelitev sredstev neodvisnim filmskim produkcijam in onemogočil delo enemu najbolj kakovostnih in nagrajevanih filmskih ustvarjalcev zadnjih let – je lahko samo pot v katastrofo in de facto ukinitev demokratične ureditve Republike Slovenije.

Imamo samo en javni medijski servis, ki (citiram zakon) »zagotavlja verodostojne in nepristranske informativne oddaje«; »kakovostne izobraževalne oddaje«; »produkcijo igranega programa«; »oddaje, ki odražajo življenje in probleme različnih struktur prebivalstva, pri čemer izhaja iz načela enakopravnega obveščanja«; »visoko kakovostno lastno produkcijo, namenjeno otrokom, mladostnikom in starostnikom«; »predstavlja in promovira slovensko kulturo in znanost«; »posebno pozornost posveča problematiki in zahtevam otrok ter družin, in skupin ljudi s posebnimi potrebami, ki so zaradi posebnih okoliščin bolj občutljive za dogajanje v družbi«; »širi razumevanje vseh ključnih vprašanj delovanja demokratične družbe«; »informira o vprašanjih zdravja, varstva okolja in varstva potrošnikov«; »spodbuja kulturo javnega dialoga ter omogoča širok prostor za javne razprave o problemih v družbi« itd. In če nam ga bodo enkrat vzeli, ga bo zelo, zelo težko dobiti nazaj. Zato se je zanj in za številne zaupanja vredne medijske delavce in delavke ter njihove sodelavce in sodelavke, ki za nas opravljajo to, za demokratično družbo nepogrešljivo javno službo, vredno boriti. In plačevati RTV prispevek. Kaj je vendar 12,75 evra v zameno za vse našteto?

Ljubljana, 1. marec 2022

Žiga Brdnik

Lovro Matič

Nova programska shema

Programski svet na RTV
(po volji koga, to se ve)
nam pripravlja nov program –
program Preklopite drugam.

/BESEDA UPORA/

Jaša Lorenčič

EMA FREŠ, BOB LETA: KAKŠNO PRIHODNOST IMA MLAJŠA GENERACIJA VODITELJEV NA MALIH EKRAHNIH PRI NAS?

VABILO NA KOSILO IZ DNEVNE SOBE

Bojda je Juriju Drevenšku že dan po vodenju letošnje prireditve *Bob leta* zazvonil telefon. Klicatelj? Nekdo od (ne)posredno obravnavanih v scenariju Jureta Karasa. Drevenšek, tako vsaj pravi anekdota iz druge roke, baje ni verjel, da ga res kliče eden bolj prepoznavnih Slovencev. Sam je, kakor bi najbrž marsikdo od nas, bojda ocenil, da gre za zelo poceni zajebavanje. Povrhu takoj naslednji dan. Na nedeljo. Dopoldan. Zato je nato pri novinarjih celo preveril, ali je vseeno možno, da ga res kliče ta-in-ta. Ja, je presenečen izvedel, res je bil ta-in-ta. Povod za klic? Povabilo na kosilo. Razlog? Ker da se je obravnavanemu štos na njegov račun tako zelo dopadel.

Za mlajšo, milenijsko ali – prosto po Drevenšku in njegovem podkastu na Valu 202 – »špilferderbersko« generacijo je kaj takega najbrž še vedno precej velik šok. Ne toliko sama prepoznavnost: ne nazadnje je Drevenšek prireditev *Bob leta*, kot rečeno, vodil že petič. In je predvsem profesionalni igralec. Več kot le vaje nastopanja, to je njegov poklic. In če že nič drugega je – po nastopanju v zdaj že davno pozabljeni in kmalu ukinjeni seriji **Brat bratu** (2008) – zlasti v lanski TV-seriji **Primeri inšpektorja Vrenka** (2020) lahko mainstreamovsko dokončno spoznal, da je Slovenija še vedno tudi država (javne) televizije. Tiste, klasične. Ob uri. Ne na zamik ali zahtevo, temveč ob tej in tej uri v »dnevni sobi«.

KALUP OMEJENE PREPOZNAVNOSTI

Ampak če je TV-serija, kot je bila **Vrenko**, ponudila več dokaj enakovrednih, ne nujno izstopajočih likov, saj so bili v ospredju in naslovu primerno predvsem primeri po knjižnih predlogah Avgusta Demšarja, je *Bob leta* nekaj, kar lahko na nacionalni

ravni še vedno nekoga tudi definira. Včasih celo nepovratno, četudi za Drevenška vsaj za zdaj glede na njegovo večplastnost ni bojazni, da bi padel v kalup omejene prepoznavnosti. Pa četudi dobi izjemno minutažo, kakršne na tak način ne dobi skorajda v solo vlogi nihče drug.

Bob leta v tem vidiku, če ga dojemamo kot prireditev na televiziji, vseeno izstopa. Poldruga solo ura v *prime-time* terminu na nacionalni televiziji je huda redkost. Kar je vedel že Tadej Toš, ko je skozi svojih sedem vodenj sprva zgradil *Bob leta* na raven nacionalne TV-prireditve, nato pa vse bolj pilil še svoj lik (in delo).

NIČ NI VEČNO

A hkrati slovenska televizija, ko gre za razvedrilne vsebine in voditelje, ni tako samoumevna, kot bi se morda (nekdaj) zdelo. Če nekaj dela in uspeva na radiu, odrih, spletu, ne bo nujno obstalo tudi pri gledalcih. In obratno. Toš je, spomnimo, dobil svojo oddajo *Državljan Toš*, ampak je bila ta kratke sape. Ni bil edini, enako se je leta 2013 primerilo Denisu Avdiću na isti televiziji. Dve sezoni je na Pop TV zdržal Klemen Slakonja z *Je bella cesta*. Ne, lasten šov ni uspel niti njemu, pa je imel za seboj zelo uspešno vodenje *Eme*, kasneje pa milijonske ogleda imitatorskih videov.

Da nič ni večno, je z novim letom spoznal tudi Blaž Švab, ko se je poslovil kot stalnica petkovih harmonikarskih večerov na nacionalki. Do lanske pomladi je sedem let vodil nezamenljivi *Slovenski pozdrav*, ko je nato prišlo do dokaj nenadne spremembe in vpeljave svežega koncepta z novo oddajo *V petek zvečer*. Ampak glavna sprememba je bila zamenjava voditeljice: Darjo Gajšek je namreč zamenjala Melani Mekicar. Ne za dolgo.

Bob leta v tem vidiku, če ga dojemamo kot prireditev na televiziji, vseeno izstopa. Poldruga solo ura v *prime-time* terminu na nacionalni televiziji je huda redkost.



A hkrati slovenska televizija, ko gre za razvedrilne vsebine in voditelje, ni tako samoumevna, kot bi se morda (nekdaj) zdelo. Če nekaj dela in uspeva na radiu, odrih, spletu, ne bo nujno obstalo tudi pri gledalcih. In obratno.

Priložnost je sicer dotlej solidno, ne pa nacionalno prepoznavna radijska voditeljica in plesalka zagrabila do te mere, da so ji na nacionalki zdaj zaupali ne le *Emo Freš*, temveč vodenje kar treh večerov *Eme*. S sovoditeljem Bojanom Cvjetičaninom, frontmanom popularne skupine Joker Out. Gajškova, ki je javno obžalovala, ker ni bila več del tandema s Švabom, pa se je zmagoslavno vrnila ob petkih zvečer takoj po novem letu z *Zimskim pozdravom*. Brez Švaba, ki je z Mekicarjevo odšteval na nacionalki minulo silvestrovo. S tem je Gajškova pokazala, da se je včasih bolje držati ene vsebine in postati obraz posameznega žanra in izkušnje.

TO NI TRAČ

Opisani razplet ni bil mišljen, da bi se bral kot trač. Gre le za ponazoritev, koliko še vedno štejejo termini in vsebine na nacionalki, ki – če odštejemo (pre)številne licenčne šove oziroma kvize – edina pri nas goji avtorske razvedrilne oddaje v živo. Ker nima konkurence, je neizbežno v svojem mehurčku. (Ne)hote.

Ampak bolj kot sami koncepti in izvedbe oddaj se poraja vprašanje prihodnosti tovrstnih priložnosti. Kajti nezamenljivih več kot očitno ni, kot sta lahko spoznali Zvezdana Mlakar in Vesna Milek, kmalu pa bo očitno znova tudi Miša Molč. Če se že izkušena imena ne morejo varno namestiti, pri čemer ostaja izjema Mario Galunič, ki je imel pred *Jokerjem* kar štiriletni premor, zdaj pa v svojem družinsko prijaznem, skoraj konservativnem stilu vodi izvirno turški kviz, kako je potem šele mladi generaciji?

Težava za »mlade« voditelje, kamor bi pogojno lahko uvrstili Drevenška, ki sicer primarno na *Bobu leta* zabava občinstvo v dvorani SNG Maribor, in Mekicarjevo, je, da so lahko relativno neoprijemljivi, mimobežni, projektni. Najbrž že zato, ker televizija niti ni njihov medij, še vedno pa jim mamljivo nudi bolj stabilno (finančno) okolje. Sami niti ne nagovarjajo enake ciljne skupine, kot je denimo najštevilčnejše TV-gledalstvo.

Tako najbrž prihaja do ironije, da bo Melani Mekicar po silvestrovanju na nacionalki šele z *Emo* zares nagovorila bolj po emšu svojo generacijo, medtem ko bo za Cvjetičanina, ki se je medtem že znašel polbiografsko v seriji **Gospod profesor** (2021), prav nasprotno, saj bo z *Emo* dobil potrditev in možnost, da je končno tisti lik, ki ga tudi »mulci poznajo«: ti bodo rekli staršem, ki še gledajo televizijo na tradicionalen način, da je pa ta »okej model«. V tem primeru *Emo* daje Cvjetičaninu širšo legitimnost, skoraj še bolj, kot je nekdanje veljalo denimo za Tomija Megliča v eri *Videospotnic*.

KJE SO INFLUENCERJI?

Obenem pa niti influencerska generacija zares še ne pride zraven, ko gre za prvo ligo TV-vsebin. Preskoka še ni na vidiku, kar velja za licenčne oddaje, intervjuje in kvize. Peter Poles, ki je mimogrede finale *Eme* vodil kar štirikrat in imel svojo oddajo tudi na nacionalki, je na Pop TV zacementiran z Vidom Valičem, ki je prav tako že vodil *Emo*. Ampak tam sta obsojena na predvidljive vloge. Če je prav *Emo* paradni konj domače TV-produkcije, potem se mladim ali pa novim piše bolj ... kratkoročno. Vsaj tistim, ki bi nemara resnično radi izpilili obrt televizijskega nastopanja. Ula Furlan, denimo, več od ene priložnosti na *Emi* ni dobila, kljub temu da je za hip predstavljala tip sveže, zagnane, odprte generacije. Enako velja denimo za Tanjo Kocman, ki je takrat še najmanj prepoznavna v trojčku vodila *Emo* skupaj z Majo Martino Merljak in Tino Gorenjak.

Tako kot so *Bob leta* zaupali Juriju Drevenšku, se je na *Emi* v solo voditeljski vlogi zelo urbano znašla Ajda Smrekar, ki pa tudi ni dobila naslednje priložnosti. Te je dobival le Slakonja. Za stalnost je pač potrebna vztrajnost, kot dokazujeta Tilen Artač, ki je *Kaj dogaja?* prevzel po zdaj že skoraj tradicionalno zgozdnjem odhodu Jonasa, ter Jure Godler (*Milijonar, Ta teden*). Oba sta sicer začela skupaj z imitacijami v oddaji *Hri-Bar*.

TV KOT VIZITKA

Vse opisano za tiste mlade, ki bi (še) radi bili TV-osebnosti, pomeni trenutno bolj ali manj le eno. Pot do TV-ja vsaj skozi glavna in velika vrata vodi prek radia, igre, glasbe. Če je za Klemna Slakonjo, še enega diplomiranega igralca, veljalo, da bi bilo še najbolje, če na *Eurosong* pošljemo kar njega, je zdaj drugače. Ne nazadnje se je tudi Blaž Švab prebil do televizije kot pevec Modrijanov. Nacionalka ne skriva, da je naklonjena Cvjetičaninu, in s tem kaže, da bolj zaupa tistim, ki so se naredili v širšem prostoru, kot tistim, ki so nastali na (njeni) televiziji, kar je prav letos lahko spoznala Eva Boto, ko je vodila »zgoj« *Emo Freš*.

Televizija je za mlajšo generacijo še vedno »starošolska« vizitka – predvsem pa potencial za najširšo prepoznavnost. Kar se sicer najbrž bolj pozna v številu osebnostnih člankov kot novih sledilcev. Za razvoj TV-osebnosti in resne obrti voditeljstva je priložnosti premalo, predvsem pa izbiri delujejo, žal, ihtavo in kot nekaj, kar starejši načrtujejo z »dajmo nekaj za mlade«, ne da bi jih povsem razumeli ali želeli. S čimer na dolgi rok delajo škodo predvsem sebi. Milenijci namreč več kot očitno vedo, da gre za vzajemno izkoriščanje. In sami vzamejo, kar pač lahko. Tudi kosilo. Vsekakor pa precej manj kot televizije na dolgi rok jemljejo same sebi. Svoje bistvo.

Za razvoj TV-osebnosti in resne obrti voditeljstva je priložnosti premalo, predvsem pa izbiri delujejo, žal, ihtavo in kot nekaj, kar starejši načrtujejo z »dajmo nekaj za mlade«, ne da bi jih povsem razumeli ali želeli.



Viktor Konjar

DERSU UZALA



DERSU UZALA | 1975

Scenarij Akira Kurosawa, Jurij Nagibin | Režija Akira Kurosawa
Fotografija Asakazu Nakai, Jurij Gantman, Fjodor Dobronravov
Glasba Isaak Švarc | Vloge Jurij Solomin, Maksim Munzuk
Proizvodnja Mosfilm/Toho, ZSSR/Japonska, 1975
Nagrade zlata medalja za najboljši film na 9. mednarodnem
filmskem festivalu v Moskvi 1975, oskar za najboljši tuji film 1976

S katerekoli strani se mu približamo ... svet, ki ga je Kurosawa podoživel in realiziral v liku svojega Dersuja Uzale, se nam razkriva kot brezmejna apoteoza miru, avtentične človečnosti in popolnega zlitja s naravo. To je svet, ki ga ni več, in obenem svet, po katerem hrepenimo. Dalo bi se reči tudi: to je labodji spev enega najpomembnejših in najbolj konsekventnih avtorjev v dosedanji zgodovini sedme umetnosti. Z gledišča svoje življenjske zrelosti se z zbranim vedenjem o vsem, kar konstituira naše bivanje, ozira k spominom in izlušči iz njih eno samo, izčiščeno, do skrajnosti preprosto, vsa spoznanja obsegajočo prisposodbo. Z Dersujem Uzalo nam skuša dopovedati: vrednote in veličina človeškega doživljanja so v zlitju z elementarnostjo narode, tiste, ki človeka obdaja, in tiste, ki je globoko v njem, v njegovem bistvu; svet civilizacije pomeni izničenje človekove avtentičnosti, celo njegove možnosti, da bi živel skladen s samim seboj.

V osrčju režiserjevega ravnanja je absolutna zbranost, ki z brezmejnimi notranjimi in zunanjimi mirom obvladuje ne le miselni in čustveni tok pripovedi, pač pa življenjsko spoznanje v celoti.

Prisposodbo za svojo izpoved je Kurosawa našel v potopisnem tekstu pisatelja Aleksejeva, čigar literarno besedilo zajema domala vse vnanje momente filmske pripovedi, kakršna se nam razkriva z Dersujem Uzalo; pa vendar je presaditvi besedila v filmski izraz botrovala višja stopnja izpovedne zavesti, oplemenitenjena z veličino spoznanja o tragičnem medsebojnem izključevanju dveh svetov: sveta narode in sveta civilizacije. To je dimenzija, ki se je Aleksejev ni zavedal – bolje povedano: se je ni mogel zavedati tako radikalno, kot se je zaveda Kurosawa. Glede tega je njegov film izrazito sodoben in aktualno akcentuiran, pa čeprav ostaja zvest fabulativnemu toku ter ambientu literarnega izvirnika in nima nikakršnih ambicij, da bi prigrdo iz prvih let našega stoletja kakorkoli transponiral v naš čas. Aktualizacija se v celoti dogaja na notranjem planu, v emocionalnem učinku te preproste in v svoji preprostosti v klasično veličino povzdignjene anekdote. Podoživimo jo kot pisatelj najgloblji in najdragocenejši življenjski spomin. Njegove iztočnice so v kratkem filmskem prologu, ki ima po vsem videzu dvojno funkcijo: ob svojem ponovnem prihodu na kraj nekdanjega doživetja, o katerem nam bo pripovedoval, se pripovedovalec, nekdanji ruski oficir, sooči tako s časovno distanco kot s spremembami, ki so jih prinesla leta.

Nekoč samotni, nedotaknjeni sibirski gozd, prisposodba narode same, ni več, kar je bil nekoč. Že so v njem zapele sekire, že se je začela era eksploatacije. Sveta, ki je bil, ni več.

A prav o tem svetu nam bo pripovedoval film, o svetu in o času, ki mu je dajal obeležje Dersu Uzala, samotarski lovec, osrednji lik pripovedovalčevega doživetja. Dersu in vse, kar je bila vsebina njegovega življenja, vse tisto, kar je bilo in česar ni več, navdaja pripovedovalca in prek njega tudi nas, ki smo povabljeni k podoživljanju njegovih spominov – z neizmerno nostalgijo, ki je značilni ton Kurosawove filmske pripovedi in poezije.

Racionalno jedro te izpovedi je v svojem bistvu konservativno, saj videva vrednote življenj v svetu, ki je minil. Toda ta nostalgična poza se nas nikakor ne dotika kot nekaj odbijajočega. Nasprotno. Osvoji nas in nas prepriča s svojo popolno prežetostjo z vrednotami pristne človečnosti in s svojo brezmejno zagledanostjo v veličino preprostosti in prirodnosti. Iz take zasnove je Kurosawa ustvaril še eno izmed svojih umetnin, dovršeno v svojem brezhibnem zlitju vsebine in forme, po pripovedni in filmsko izrazni strukturi izrazito preprosto, notranje skladno, v najboljšem pomenu besede klasično. Njena najočitnejša značilnost sta razmeroma skopo vnanje dogajanje, a zato tolikanj močnejše poudarjeni notranji tok človeških vezi, ki se spletajo med oficirjem Aleksejevim in njegovim nenavadnim prijateljem, samotarskim lovcem Dersujem, tem utelešenjem narode in vseh njenih vrednot. Filmsko pripovedovanje seveda že po svoji naravi zahteva vizualno gibanje fabule – in mojstrstvo filmskega pripovedovalca se izkazuje ravno v tem, da najde pravo sorazmerje med vnanjimi dogodki ter notranjim tokom emocionalne napetosti, ki gledalca zvabi v sodoživljanje. Kurosawovo mojstrstvo je v pripovedovanju, ki je na videz skrajno skopo, racionalno, skoncentrirano, pa obenem razkošno v svoji psihološki detajliranosti, ki vsakokrat izčrpa vse možnosti in zaključuje kader šele takrat, ko je situacija razčlenjena in razgrnjena do kraja. To je režija, ki gradi na popolni psihološki motiviranosti slehernega detajla, pri čemer se detajli na videz neopazno in z docela naravno samoumevnostjo vklaplajo drug v drugega. Rezultat take preciznosti je pretehtano usklajevanje pripovedne celote in vseh njenih posameznih vizualnih delcev. V osrčju režiserjevega ravnanja je absolutna zbranost, ki z brezmejnimi notranjimi in zunanjimi mirom obvladuje ne le miselni in čustveni tok pripovedi, pač pa življenjsko spoznanje v celoti.

Glede na vse to je **Dersu Uzala** film, ki presega samo fakturo zgodbe in se pred gledalčevimi očmi neopazno, s sugestivno močjo svoje vsebine in svojega načina filmskega pripovedovanja prelevi v življenje samo. Povsem samoumevno je, da ob

gledanju tako zastavljene filmske naracije pozabimo, da smo pravzaprav samo gledalci. V tem pa je tudi najvišji možni dosežek filmske režije.

Lik samotarskega gozdnega moža, lovca, ki je do zadnjih celic svojega bitja zrasel s naravo, sredi katere živi in jo tudi docela obvlada, ko se postavlja v bran vsem njenim nevarnostim, je nedvoumno utelešenje najvišjih človeških vrednosti. S polno pravico ga je mogoče – v soglasju s Kurosawo, ki nam pojmov sicer ne sugerira, njegovi miselni in emocionalni zaključki pa so vendarle kristalno jasni – imenovati »mali veliki človek«. Majhne rasti, zapreden v svoj lastni jaz, s poudarjenimi potezami živalskih čutov, nagonov in spretnosti, nam ta mož skozi vrsto prigrad, ki oblikujejo celotno zgodbo, razkriva svojo čisto dušo, svojo neomadeževano prirodnost, svoj neskaljeni notranji svet – in skozi vse to svoje velike človeške vrednote, zavoljo katerih sta se s kapetanom Aleksejevim človeško tako globoko in zares zblížala.

Kurosawa nas s celotnim spletom tega zblíževanja na globoko motiviran način pripelje k vsebinskemu in miselnemu epilogu zgodbe. Kapetan se odloči, da bo Dersuja, ki se mu ima med drugim zahvaliti tudi za življenje, povedel s seboj v mesto in mu dal dom v lastni hiši. Vstop v civilizirane oblike življenja pa Dersuja ne le zmede, pač pa tudi docela porazi. Odvzete so mu

bile korenine in brez njih je zgubljen. Rešitev zanj je edinole v vrnitvi v njegov svet neomadeževane narode. Razkol obeh svetov je neizogiben, toda obenem tragičen. Kajti Dersu Uzala se tja, od koder je bil prišel, ne zmore vrniti. Na poti iz mesta v gozdove ga napadejo razbojniki, mu iztrgajo puško, ki mu jo je bil podaril kapetan, in ga ubijejo. Vendar je očitno, da smrt ni bila naključna. Globoko utemeljena je prav v svojem izpovednem motivu, ki ga skozi celotni film razkriva veliki ustvarjalec Kurosawa: Dersu Uzala je doživel ob srečanju s svetom civilizacije svoje tragično izničenje. Civilizacija ubija človeka, ubija, kar je v njem najbolj človeškega. In tu, izpoveduje umetnik, ni nobene upanja. Svet pravih vrednot umira ali pa je nemara že mrtev. Pomoči ni. Sta samo bolečina in možnost, da se je zavemo.

Kljub vsemu temu pa Kurosawov film ne izzveni tragično. Kvečjemu nostalgčno. Dersuja in njegovega sveta nemara res ni več. Njegovo življenje se je izteklo, njegovo poprej brezmejno obvladovanje narode se je izničilo, naroda sama je izgubila svojo moč in se upognila pod močjo agresivne civilizacije, toda ideal vrednotenja vsega tega je neizogibno prisoten. In zato filmska freska, ki jo obvladuje ta neizmerno svetla barva človeške čistosti, nikakor ne izzveni kot tragična drama, pač pa zgolj in samo kot prepričljiva in neponovljivo lepa, toplá, prežarjena hvalnica narode in avtentičnega življenja.

Prispevek Viktorja Konjarja o filmu **Dersu Uzala** (Akira Kurosawa, 1975) je bil prvotno objavljen v reviji Ekran, letnik 1976, št. 3, str. 24–25.

Muanis Sinanović

Dersu Uzala med »plemenitim divjakom« in junakom za naš čas

Ko z današnje perspektive gledamo Kurosawov film **Dersu Uzala** (1975), njegov edini ruski film, posnet na 70-milimetrski trak, potem pa se lotimo branja kritike Viktorja Konjarja, nas tekst istočasno potegne v vznemirljiv prekočasovni dialog in ustreže nekaterim našim pričakovanjem.

Eno od njih je nekritičnost do pripovednega tropa plemenitega divjaka, ki ga Kurosawa do neke mere izostril in na njem načrtno gradi. Prijateljstvo med moderniziranim Rusom Aleksejevom in domorodcem naslovnega imena se pogosto preveč nagne na stran prvega, tako da je drugi lik, čeprav z veliko simpatijo, ki jo vzbuja, v pogledu pripovedi obravnavan nekoliko pokroviteljsko. Konjar tega problema ni zapazil, kar je pričakovano: zahodna teorija, predvsem pa mainstream kultura, se v tistem času ni kaj veliko spraševala o evrocentričnosti, Saidova klasika *Orientalizem*, osrednja kritika zahodnega pogleda, pa je izšla šele štiri leta po obravnavanem filmu. Tako Konjarjev tekst vztraja pri binarnih opozicijah, ki jih je sicer kritizirala tudi kakšna druga teorija: neokrnjena narava proti umazani civilizaciji; čista duša proti pokvarjenosti mestnih ljudi; živalski instinkti domorodca proti zakrnelosti človeka industrijske civilizacije.

S tem ne želimo reči, da v omenjenih nasprotjih ni nekaj resnice. Sicer nas **Dersu Uzala** sploh ne bi mogel pritegniti in ga, v najboljšem primeru, ne bi imeli za relevantnega. Problem je, da so začrtana kot nekaj zapečatenega, nepresežnega, zaprta v izraze omejujočega in rasiziranega diskurza. Tudi sam Said ne trdi, da nekatere predstave o »Orientu« nimajo teže, temveč da so prignane do skrajnosti, spremenjene v karikature, ki si simbolno podvržejo Drugega.

Kakorkoli, s temeljnim občutjem in vtisi se lahko strinjamo. Ne glede na določeno inherentno omejenost filma je ta vendarle veličasten odziv na svojo epoho. Obravnava odnos med dvema

metafizikama: razčarano modernostjo in začarano tradicijo. Svoje omejitve preseže s tem, da Aleksejev in Dersu vendarle nista zgolj nosilca svojih idej, temveč sta tudi meseni, kompleksni človeški bitji, ki ju združi veliko in plemenito prijateljstvo.

Začaranost pomeni vsepovezanost sveta v verigo ljudi, narave, živali, pojavov. Vidimo, da Dersu Uzala tudi živali imenuje ljudi, ogenj ima za živo in zavestno bitje, ki nanj vpije, naj utihne. Izkaže se, da njegov svetovni nazor ni naivnejši, temveč pravilnejši: izraža razumevanje procesov znotraj naravnega okolja, predvsem gozda, razmerja in ravnovesja med pojavi, človekovega mesta v njem in njegovega odnosa z drugimi bitji. S svojimi sposobnostmi razumevanja gozda si med ruskimi vojaki hitro pridobi spoštovanje in postane njihov vodič. Razčarani svet je svet novoveške metafizike, v katerem je človek subjekt, vse ostalo pa objekt, prepuščen človekovemu obvladovanju. Rusi prodirajo v sibirskie gozdove zato, da bi sekali les, postavljali naselja, pri tem pa se ne ozirajo na notranje procese narave.

Tudi na tem mestu lahko opazimo moment, ki je Konjarju zaradi zgodovinskega trenutka ušel. V svoji kritiki na opisani odnos med svetovnjima nazoroma nekako gleda kot na že zaključen. Človek je naravo že obvladal. Z današnje perspektive opazimo, da ni tako, da je bilo povračilo le odloženo ter da je začela narava v času podnebne krize znova določati človeške odnose. Pravzaprav človeštvo postavlja pred apokaliptične vizije.

Konjar Kurosawovo mojstrstvo izpostavlja predvsem z vidika psiholoških detajlov. Deloma mu lahko pritrdimo; vendarle pa opazimo, da so se igra in kadri dialogov skozi čas v svetu filma spremenili in zdaj pri tem filmu delujejo nekoliko odtujeno. Kot da bi se v medčloveških odnosih nekaj spremenilo in se nam opazovanje starejših interakcij zdi kot del nečesa deloma tujega. Vendar je to bržčas vsaj toliko posledica spremenjenih



Izkaže se, da njegov svetovni nazor ni naivnejši, temveč pravilnejši: izraža razumevanje procesov znotraj naravnega okolja, predvsem gozda, razmerja in ravnovesja med pojavi, človekovega mesta v njem in njegovega odnosa z drugimi bitji.

odnosov med ljudmi kot sprememb v filmski tehniki in estetiki. Sami bi težo mojstrstva raje premaknili nekam drugam, na stran filmskega lirizma. Gre za zelo poetično delo, stkanó iz barv, zemlje in zvokov. Kurosawa ulovi neverjetne prizore iz sibirske divjine: svetlobne trakove pod veliko luno, soprisotnost lune in sonca, vihar. Barva gozdov se vpíja v nas. Zemljo, po kateri ves čas hodijo, zaznavamo čutno, organsko, skoraj kot bi se vlažna plazila med našimi prsti. Gre za film, ki v nas prebujá zavest o arhetipu zemlje. Predvsem pa gre za izjemno zvočno doživetje: šumi vode, listja, zvoki ptic in drugih bitij, praske-tanje ognja se v ozadju predvajajo kot *soundtrack* kozmosa in stopajo v zavest kot pritajeni protagonisti.

Še nekaj je, na kar tedanji kritik ni mogel biti toliko pozoren: 70-milimetrski trak, na katerega je **Dersu Uzala** posnet. Z vidika današnjega gledalca ta nanese še dodatno plast nostalgije: nostalgijo po minulih dogodkih, minulem prijateljstvu, o katerem film govori, ter nostalgijo po starem svetu.

V trenutni situaciji ima lahko velik pomen prikaz prijateljstva. Zdi se, da se to v sodobnih razmerah spreminja v cinična zavezníštva ter vzajemno površinsko izkoriščanje za blaženje samote in iskanje hitrega užitka. Globoko prijateljstvo med dvema moškima je, po eni strani, lahko hitro označeno kot neskladno z idealom moškega, istočasno pa trenutni *woke* boji pogosto vsakršno moškost označujejo za izprijeno. Karikirano rečeno: iz vseh moških, ki so kdaj živeli, retroaktivno dela stereotipne pošasti. Aleksejev in Dersu sta tako primera nekakšne zdrave nor-

malnosti: polno razviti in senzibilni človeški bitji, zmožni razvitega čustvovanja in plemenitih ter plodnih prijateljskih odnosov.

Tako zaradi opisane liričnosti kot zaradi topline prijateljstva nas film gane kot le redkokatera sodobna produkcija. V nas prebudi mehko, ki jo družba prekriva s katranskimi plastmi cinizma in ironije ter, na videz paradokсно, njene zveste spremljevalke – jeze. Lahko bi rekli, da je pravi balzam za sodobno duševnost.

Po drugi strani nas napake preteklosti opozarjajo, da ničesar ne smemo idealizirati. Da bi nam film predstavil takšno zgodbo, mora Dersu Uzala umreti. V mestu je kot otrok – tako kot je na neki način otrok Aleksejev v gozdu. Ne moremo reči, da je ta smrt zgolj lekcija o prevladi novoveške instrumentalizacije narave. Je tudi žrtvovanje lika, ki je sicer prikazan v širokem razponu svoje človečnosti, vendar ne brez rezerve – vedno ostane malo tudi plemeniti divjak. Ta pa mora, da bi bili mi ganjeni, umreti.

Tako **Dersu Uzala** ponuja ne zgolj izjemno umetniško ter specifično estetsko doživetje, temveč tudi izhodišče za razumevanje različnih ideologij, njihovih kompleksnih odnosov, njihovih genealogij in zgodovine. Tega se ne smemo ustrašiti: na eni strani nas lahko navda želja po potlačitvi problemov, na drugi, v skladu z nekaterimi trendi, po brutalnih kritikah. Niti eno niti drugo ni upravičeno. Film je tako nadčasno umetniško delo kot zgodovinski artefakt. In kot tak nas lahko vzgaja v kompleksnem razmišljanju o fenomenih, ki se nam kažejo v vsakdanjem in zgodovinskem življenju.

Valerie Wolf Gang

»Ljudje v škatlicah«

Kinodvorane in kulturna prizorišča se počasi polnijo, zdi se, kot da se ves svet znova postavlja na noge, močno oslABLJENE zaradi mišic, ki so dolgo mirovale. Korak je šibek, a vztrajen. Kondicija se počasi obnavlja, naše duše so žejne novih dogodkov, druženja, kreativnih misli in zanimivih projekcij naše domišljije. Novice z vzhoda prinašajo veter, poln meglic in negotovosti, ki nam zastira pogled in nas pušča ujete v času brez besed. Tako kot pred prižganim ognjem v topli hiši naenkrat obsedi stari mož Dersu Uzala, ki je osrednji lik v istoimenskem filmu režiserja Akire Kurosawe iz leta 1975. Trdne stene in toplina civilizacije, ki ga varujejo pred neskončno divjo Tajgo, nam vsaj za trenutek pričarajo občutenje varnosti; a ta trenutek je kmalu prekinjen z mislijo mirnega Dersuja, ki nesrečno reče: »Kako lahko ljudje živijo v škatlicah?«

Ta preprosti stavek me je na sončno februarso soboto spremljal že od trenutka, ko sem si tik pred jutranjim vzhodom na nahrbtnik pripenjala cepin in si na čevlje natikala dereze. Mrzel veter je švigal mimo mene in se zaletaval v avtomobil, ki sem ga previdno parkirala v visok sneg in držala pesti, da mi bo po vrnitvi z gore uspelo izpeljati iz kupa snega nazaj v dolino. Sobota je posvečena dnevu resetiranja misli, saj je za mano še en naporen teden, prepleten s številnimi mednarodnimi projekti, odprtjem nove samostojne razstave, raziskovanjem umetne inteligence in razvojem scenarija. Absoluten preplet obveznosti in kreativnega dela, produktivnih srečanj in realizacij idej. Veliki pritiski, ki se dnevno vrstijo v številnih škatlicah. Vikendi pa so idealna priložnost, ko si lahko prečistim misli, odpnem varnostne pasove odgovornosti in se prepustim trenutku, ki me vsakič znova potegne v načrtovanje prihodnosti.

Korak je sprva hiter, saj mi vse telo trepeta od jutranjega mraza, a kmalu me strmina ogreje in požene kri po žilah. Pljuča se razprejo, vdihnejo svež gorski zrak, oči pa v daljavi iščejo namige o

pravilni smeri. Prav letos praznuje znamenita Knafelčeva markacija 100 let, odkar je začela varno usmerjati planince in zbu-jati zaupanje, da se podajajo na dobro vzdrževano pot. Trenutno so gore še polne snega, tako da je moj korak previden, prav tako pa navigiranje in pozorno opazovanje, saj nisem prepričana, da bom opazila vsako oznako, ki se lahko skriva pod kakšen snežni zamet. Zavedam se, da je narava močnejša od mene, in tako kot v Kurosawovem filmu vem, da so »ogelj, voda in veter trije najmočnejši ljudje«, ki me lahko v trenutku speljejo s poti in za vedno izbršejo s planeta.

Minljivost je nekaj, kar nas pogosto plaši; so trenutki, ko dobesedno visiš na robu prepada. Ne veš, ali boš prestopil ta prag, pa se zaveš, da minljivost ni tisto, česar bi se morali bati. Bati bi se morali pretesnih škatlic, ki nas dnevno zapirajo – metaforično in hkrati tudi dobesedno. S tem nam kradejo najvrednejši element naših življenj: čas. Prišel bo čas, ko ne bo več časa, in prišel bo čas, ko nam bo za minljivost vseeno. V tistem trenutku bomo spoznali, da se v vsakem izmed nas skriva mali gozdni mož, ki si želi stopiti ven iz škatlice, v neskončno Tajgo, in se preprosto samo nadihati svežega zraka. Brez obveznosti, brez rokov oddaje, brez signala, brez opomnikov, brez elektronskih sporočil in digitalnih zaslonov.

Kurosawa tako skozi čudovito pripoved o preprostem gozdnem možu in njegovem trčenju s civilizacijo prikaže obe možnosti naših odločitev. Vsaka pot je lahko radikalna in kakršnokoli pretvarjanje in siljenje v življenjski slog, ki nam ne ustreza, je lahko pogubno za našo dušo in telo.

Trenutki počitka, odklopa in pobega v naravo so ključni elementi za simbiozo obeh svetov. V sodobni družbi je praktično nemogoče živeti popolnoma odklopljen, a pomembno je, da najdemo čas zase in si tako napolnimo baterije, predvsem pa poskrbimo za zdravo psihofizično ravnotežje, kar nam omogoča, da bomo veliko bolj kreativni, produktivni in sproščeni pri vsem, kar delamo. Kurosawa tako skozi čudovito pripoved o preprostem gozdnem možu in njegovem trčenju s civilizacijo prikaže obe možnosti naših odločitev. Vsaka pot je lahko radikalna in kakršnokoli pretvarjanje in siljenje v življenjski slog, ki nam ne ustreza, je lahko pogubno za našo dušo in telo. Prav tako je vpliv okolice lahko usoden za posameznika, če se mu popolnoma prepusti. Harmonija in kompozicija obeh plati zgodbe tako najdeta idealno pot šele takrat, ko smo suvereni v svojih odločitvah in se zavedamo, kaj si pravzaprav želimo v življenju.

Močen veter še zadnjič potegne sunek čez moje telo, nato pa nastane zatišje, ki prinese neskončno tišino. Moj dih in bitje srca v popolni prisotnosti trenutka, in pogled, ki zagleda še zadnjo markacijo pred osvojitvijo vrha. Razgledi napolnijo mojo dušo in na ustih se mi pojavi širok nasmeh ob zavedanju, da sem na vrhu gore šele na pol poti. A ta pot je čudovita, ker vem, da me pelje ven iz pretesne škatlice.

Ana Pepelnik

ne upor

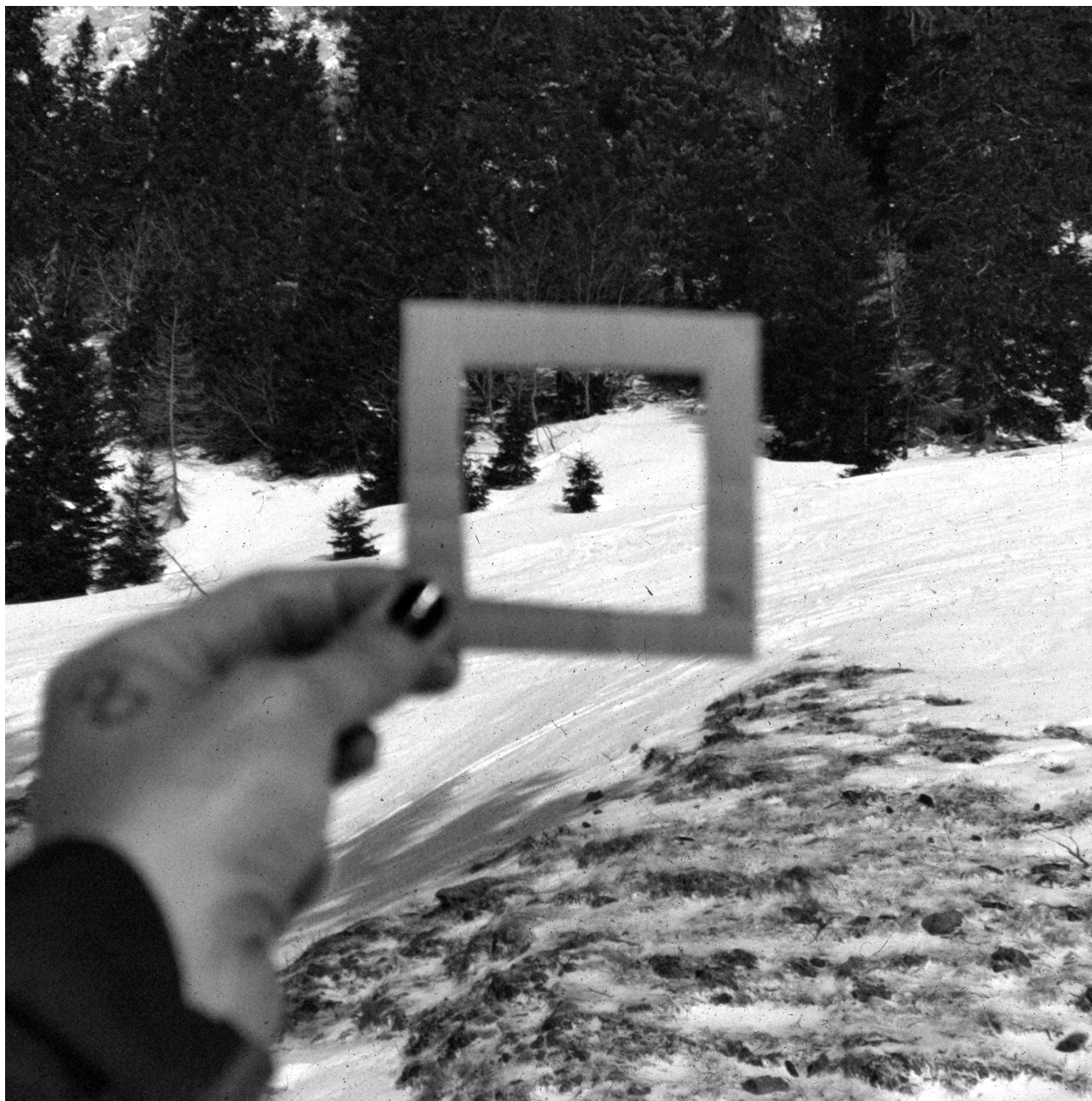
Moj upor je neupor ne ker nebi imela moči za upor besedišča za upor ne da sem preneumna ne da nimam stisnjene dvignjene ne sam oči ampak pesti --- ne. Samo sem to je --- moj edini upor --- stem ko sem se svet vrti for love is the strongest death ker je najmočnejši premik proti --- soncu skoz ne --- čez --- temo z luno v luno z zvezdam v zvezde s kopjem ščitom rožo oceanom vodo drevesom vse do zemlje da jo primeš dvigneš za prgišče vzameš suneš prot nebu razpreš pest sprožiš prste razpreš premakneš v dotik tako lahen da se premakne pramen las in dotakne pade neopazno na ranjeno telo --- ta krik --- nem

/BESEDA UPORA/



Valerie Wolf Gang
Triptih, Vol. 2: Ljudje v škatlicah
35 mm film, februar 2022

01 Na vrhu gore smo šele na pol poti.



Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 2: Ljudje v škatlicah

35 mm film, februar 2022

02 Iz majhnega semena se lahko razvije mogočno drevo, če le ima prostor, čas in potrpljenje sveta, da ga sprejme v svoje vrste.



Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 2: Ljudje v škatlicah

35 mm film, februar 2022

03 V vsakem kotičku našega planeta se skriva namig o bitju, ki si poskuša ustvariti svoj čudoviti svet neskončnih misli.

Jurij Drevenšek

HILMIR SNÆR GUÐNASON

»MORAM PRIZNATI,
DA SEM OB AVDICIJAH
VEDNO V ZELO
VELIKEM STRESU«

Islandski igravec Hilmir Snær Guðnason je Ljubljano obiskal v sklopu promocije celovečernega filma Jagnje (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson), ki je svetovno premiero doživel na 74. mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu v sklopu sekcije Posebni pogled. S Hilmirjem sva se pogovarjala dan po premierni projekciji v ljubljanskem Kinodvoru. Upoštevajoč predpostavke, da v pogovoru sodelujeva dva aktivna filmska ustvarjalca in da je v današnjih časih vse tehnične in faktografske podatke mogoče izbrskati v treh sekundah, sva se odločila, da se bova v tem pogovoru skušala izogibati običajnim vprašanjem ter se raje osredotočila na igralski pogled pri ustvarjanju celovečernega filma ali kreativnega procesa.

Za začetek naj povem, da sem se zelo razveselil, ko sem dobil ponudbo, da bi se pogovarjal z islandskim igralskim kolegom. To se mi namreč zdi odlična priložnost, da se o igri pogovarjam z nekom, ki ni iz naših krajev, iz našega miselnega mehurčka, ki je zunaj okvirjev domačega okusa. Ampak ko sem zapustil dom in se odpravil na intervju, sem se spraševal, kaj sploh počnem ... | Ni problema, samo pogovarjala se bova, bova že nekaj pričarala. (*smeh*)

Odlično, potem pa predlagam, da začneva bolj formalno. Kako je prišlo do sodelovanja pri filmu Jagnje? | Bil sem na avdiciji. Režiserja sem sicer že poznal, ker je pomagal pri različnih filmskih ekipah, s katerimi sem sodeloval pri drugih projektih. On je šel šele kasneje študirat filmsko režijo. Sem pa igral v njegovem kratkem filmu, ki ga je posnel, da bi ga sprejeli na filmsko šolo. Mislim, da je imel za glavno moško vlogo v mislih

samo dva igralca, a menim, da sem vlogo dobil tudi zato, ker je bila za glavno žensko vlogo izbrana Noomi Rapace. Od nje sem deset let starejši; pri drugi izbiri je bila razlika v letih namreč še večja in je režiser verjetno mislil, da bova na platnu tudi zaradi tega bolje delovala kot par.

So na Islandiji avdicije ustaljena praksa za vsak film? Kakšen je proces izbire igralcev? | Ne, pri nas avdicije niso nekaj običajnega. Največkrat te režiser samo pokliče in ti ponudi vlogo. Zdaj se sicer začanja dogajati, da te režiser pokliče in z njim preživiš nekaj časa, prebereš prizor, on vse skupaj posname, te opazuje in v mislih ocenjuje, ali si pravi obraz za določeno vlogo. V zadnjem času so »klasične« avdicije bolj pogoste, mogoče bi bili radi v tem pogledu bolj podobni – Hollywoodu? (*smeh*)

Tudi v Sloveniji se z avdicijami še nismo povsem udomačili, čeprav je to v tujini povsem normalen proces, kjer se sicer vedno čudijo, da te k projektu neposredno povabi kar režiser ali producent. | Tako je, da – ampak zato, ker poznamo vse režiserje in producente, no, skoraj vse, razen povsem novih obrazov. Pri mladih se sicer zgodi, da mogoče ne poznajo tvojega prejšnjega dela, ker te nekaj časa niso videli ali pa so študirali v tujini in niso toliko v stiku, pa te potem hočejo na ta način preizkusiti.

Si osebno želiš več avdicij, se ti zdijo koristne kot način izbire? | Moram priznati, da sem ob avdicijah vedno v zelo velikem stresu; nekako ne vem, kako jih opraviti. Sam tega, da dobiš le en prizor ter da nimaš celotnega teksta, da nimaš pojma, kaj je situacija, kaj je karakter, ne maram. Zdi se mi, da takrat samo ugibam, kaj je prav in kaj ne, kaj je primerno. Avdicij ne maram





»Moram priznati, da sem ob avdicijah vedno v zelo velikem stresu; nekako ne vem, kako jih opraviti. Sam tega, da dobiš le en prizor ter da nimaš celotnega teksta, da nimaš pojma, kaj je situacija, kaj je karakter, ne maram.« - HSG

preveč. Sicer jih redno opravljam tudi v tujini in tudi tam je isto, nekako ne veš, kaj iščejo na drugi strani. Opravljal sem recimo avdicije v Londonu in počutil sem se grozno. Razmišljal sem le o svoji angleščini in izgovorjavi, tudi vloge na koncu nisem dobil. Obstaja pa primer, ko sem uspešno opravil avdicijo za nemški film, čeprav nemško ne govorim. Besedilo sem se naučil na pamet, na Islandiji poiskal nasvet glede izgovorjave, šel na avdicijo, a se pred tem dobro odločil, da bom to vzel kot delovni proces, kjer se bom z režiserjem pogovarjal, kaj sploh išče, kaj mi lahko pove. Ko sva končala, sem vprašal, ali naj poskusim še drugače. Na avdiciji sem delal, kot običajno delam na materialu, in to je bilo dobro. Raziskoval sem in nisem samo kazal, kaj znam ali se razkazoval. Če bi imel več avdicij, bi sigurno še kdaj delal po tem principu. Avdicija je čudna stvar.

Čudna, da. Avdicija namreč ni igra. Proces avdicije je lahko neke vrste prezentacija, ki se razlikuje od tega, kar običajno počneš kot igralec ... | Tako je, kot si rekel. Popolnoma se razlikuje od igre, ker moraš v vsega petih minutah pokazati nekaj, o čemer nimaš pojma. Velika razlika je v primerjavi s tem, ko se dobiš z režiserjem in skupaj debatiraš, raziskuješ material, to je normalen proces.

Kakšen je tvoj delovni proces, ko si izbran za vlogo, kakšne so tvoje priprave? Po premierni projekciji v Kinodvoru si namreč na pogovoru z občinstvom povedal, da si si za film Jagnje naredil še svoj alternativni čustveno-miselni scenarij. Vstopaš v nov material bolj metodično, analitično, ali se bolj zanašaš na instinkt? | Sicer sem sam bolj intuitiven igralec, se mi pa zdi, da moraš z vsakim režiserjem najti skupni jezik. On lahko v nekem trenutku čisto drugače poimenuje situacijo. Kar je za njega več, lahko zame pomeni manj ali bolj šibko, recimo. Z Valdimarjem Jóhannssonom sva zelo dobro sodelovala, že pred začetkom vaj sva imela ogromno sestankov, predebatirala sva zgodbo, moj lik, in lahko sem predlagal kakšne popravke, ki so tudi v končni verziji. Nato smo šli na lokacije snemanja, na čisti sever, in naredili nekaj poskusnih posnetkov; tudi preko tega sem bil lažje v pravem razpoloženju za lik. Noomi se nam je zaradi drugih obveznosti pridružila šele dan pred snemanjem, tako da smo z njo potem samo skočili v vodo na glavo. »Alternativni« scenarij je drugače bolj moja metoda pri odrski igri. Tako si pomagam, da si zaposlim um, da vedno nekaj počnem, da imam o čem misliti, da ne čakam samo na iztočnico.

Pripraviš si torej material, da tvoj lik živi in se odziva. | Tako je.

Kako pa si dojemal situacijo, da je bilo treba v ta film skočiti na glavo, da ni bilo priložnosti za skupne vaje z glavno

soigralko? Sta se z Noomi poznala že prej? | Skupaj sva se ogrela, skupaj sva šla čez vse prizore, zvadila sva vse prizore pred samim snemanjem, jih v celoti pregovorila, se pogovarjala tudi med odmori. Zelo sproščeno sodelovanje. Sicer sem si na začetku mislil, da bo z njo težavno delati, ker je zelo znana igralka, in te znajo včasih biti precej arogantne. Na takšno situacijo sem se pripravil, a ko sva se srečala, je bila popolno nasprotje, izredno topla in prizemljena oseba, tako da sva se takoj lahko ujela kot zakonska partnerja.

Koliko prostora si vzameš pri oblikovanju vloge? Imaš raje, da ti režiser pove, kaj želi, in to udejanjiš? Ali pa si vzameš prostor, da raziščeš material in potem preko tega sodeluješ z režiserjevo idejo? | Delujem bolj na ta drugi način. Želim imeti besedo, a hkrati ne zahtevam, želim predlagati. Želim imeti pol-pol odnos z režiserjem, zdrav odnos, zdrav pogovor. Ne maram režiserjev, ki se vtaknejo v vsako malenkost, v vsako misel.

Uuu, tu sva na istem. (smeh) Kako pa deluješ na filmskem setu? Koliko si na samem setu odprt za predloge, kako postavljaš meje, da se ne posega vate? | Trudim se ostati zelo odprt za predloge. Sicer hočem ustvarjati, a če režiser predlaga drugačno izvedbo v določeni situaciji, se bom seveda potrudil. Kakorkoli obrnemo, je to še vedno tudi njegov projekt, tudi zanj mora vse skupaj ostati neka igra. A kljub temu vprašam, ali lahko kaj izvedem tudi na moj način. Velikokrat so režiserji odprti za takšne predloge, še posebej če so pred tem dobili to, kar so iskali.

Kako pa je bilo na setu filma Jagnje? Kako je zate potekalo snemanje – glede na to, da si večno filma odigral samo z eno soigralko in z likom, ki je bil kasneje dodan v postprodukciji? | Z Noomi je bilo zelo enostavno in lepo, kot sem že prej omenil. Pri otroku-jagnjetu pa smo morali zelo natančno poznati svoje in otrokove reakcije, imeti izdelane situacije, kako bo vse skupaj videti v končni verziji, ker na samem setu teh reakcij s strani otroka ni bilo. Pogosto sem se spraševal, kako se počutijo hollywoodski igralci, ki skačejo pred *green screenom* in gledajo, kako jih dinosaver napada. (smeh)

Ti je bilo težko? | Bilo je drugače. Na koncu to izvedeš tako pogosto, da se navadiš. Pred prvo projekcijo v Cannesu sem se spraševal, kako bo vse skupaj izpadlo, ali bo tako, kot sem si predstavljal.

Kako pa si se privadil na dejstvo, da so vajinega otroka igrali štirje različni otroci? Si pred snemanjem delal posebej z njimi? | Ja, poskusil sem vsakega posebej spoznati, ga sprostiti in pripraviti do tega, da bi me sprejel. Kasneje sem sicer vedel, da mi ne bodo vračali čustev med samim snemanjem, ker so bili

za kaj takega še premladi. Sicer pa smo prizore najprej posneli z otrokom, potem z lutko, nato pa še z živim jagnjetom, ki ga je ekipa morala animirati zaradi pogledov v določenem trenutku. Vsak kader in prizor smo torej posneli na štiri načine; otrok, lutka, jagnje in še z neko malo tehnično kroglo, ki so jo potrebovali za postprodukcijo. Zelo tehnična igra, na trenutke zelo naporna, še posebej z živaljo.

Ste lahko kljub tem omejitvam na setu tudi kaj improvizirali? | Da, seveda smo. Delali smo tudi različne variacije prizorov.

Ste že pred začetkom snemanja diskutirali tudi o žanru filma? Jagnje se namreč neprestano sprehaja po robu med več žanri. Sam si po projekciji v Kinodvoru rekel, da ste igrali *hipernaturalizem*. | Res je. Midva z Noomi sva sicer morala igrati, kot da je otrok povsem normalen, da situacija ni nič nenavadnega. Moment nenavadnega vnese s svojo prisotnostjo šele brat.

Tehnično vprašanje: ali med snemanjem sproti gledaš posnetke, ki si jih posnel, jih analiziraš? | Ne, tega ne maram. Zaupam ljudem, ki sedijo za monitorjem. Nočem gledati posnetkov, ker nočem, da bi me karkoli zmedlo, kakšna nepomembna malenkost, kot je recimo moj videz. Naj drugi gledajo. Zdi se mi, da imam več svobode, če ne gledam.

Analiziraš svoje delo po končanem filmu? Po projekciji? | Ja, mislim, da vsi igralci to počnemo. A kot igralec si svoj najhujši kritik, včasih še prehud. Gledaš, kaj je narobe, kaj bi lahko bilo drugače. Tudi igralec mora v nekem trenutku prepustiti vajeti in zaupati režiserju, montažerju. Popolnoma pa razumem ljudi, ki gledajo posnetke med snemanjem. Mogoče bi to počel, če bi se režiral sam.

Glede na to, da sta tako Slovenija kot Islandija majhni državi, me zanima, kako si tolmačiš dejstvo, da je Islandija v zadnjih nekaj letih zelo prisotna na vseh večjih filmskih festivalih in da so islandski filmi zelo odmevni? | Predvsem mislim, da smo včasih delali predvsem filme, ki niso šli predaleč, ki so bili »varni«. Hoteli smo biti takšni, kot so drugi pričakovali od nas, recimo Hollywood. Razmišljali smo, kako bi oni posneli vikinske filme. Pri nas to ne gre, ker nimamo tolikšnih sredstev, niti načina. Mislim, da se je preobrat zgodil, ko smo začeli snemati naše zgodbe, zgodbe, ki se tičejo nas ter našega prostora, in hkrati pokazali, da smo majhen narod, ki ima svojo tradicijo in ki se te tradicije ne sramuje. Mislim, da ljudi ne zanimajo filmi o policistih in kriminalcih v tako malih krajih, kot so na Islandiji. Ljudi zanima, kdo smo, kako živimo, kakšna je videti naša narava. No, vsaj mene to zanima, ko gledam tuje filme in ne

»Želim imeti besedo, a hkrati ne zahtevam, želim predlagati. Želim imeti pol-pol odnos z režiserjem, zdrav odnos, zdrav pogovor. Ne maram režiserjev, ki se vtaknejo v vsako malenkost, v vsako misel.« – HSG

»Mislím, da se je preobrat zgodil, ko smo začeli snemati naše zgodbe, zgodbe, ki se tičejo nas ter našega prostora, in hkrati pokazali, da smo majhen narod, ki ima svojo tradicijo in ki se te tradicije ne sramuje.« – HSG

hollywoodskih izdelkov. Zanimalo bi me, kakšna je Slovenija, kako živite, kako ste preživeli, kakšno je življenje na podeželju. Mogoče zato, ker imam sam rad podeželje. V končni fazi se mi zdi pomembnejše povedati svoje zgodbe, da ne poskušaš kopirati drugih držav. Ima to smisel?

Mislím, da ga ima. Vrniva se k igralcem. Ali je večina islandskih igralcev akademsko izobraženih ali so naturščiki? | Večina je šolaníh. Veliko je diplomantov domače akademije, čeprav je vedno več ljudi, ki so izobrazbo pridobili v tujini. Njim je sicer težje, ker jih nihče ne pozna, ko se vrnejo domov. Nekateri so sicer odlični, a težje pridejo do priložnosti. Nekaterim uspe, a po težji poti.

V Sloveniji je zelo podobno. Koliko pa se na islandskih šolah posvečate filmski igri? Pri nas je namreč še vedno, kljub temu da smo v 21. stoletju, večinski poudarek na gledališki igri in izrazu. | Tudi na Islandiji je podobno. Večinoma smo izobraženi za igro v gledališču. Sam sem večino svojih znanj in veščin pridobil z izkušnjami. Nismo šolani za filmsko igro. Tudi takrat, ko sem sam obiskoval igralško šolo, je bil filmski igri namenjen

samo seminar, tako da sem se moral sam priučiti posebnosti in značilnosti. Dobesedno sem se učil na svojih napakah, gledal filme in si mislil: »Joj, kako si teatrski.« To se je sicer dogajalo, ko sem bil mlajši, nato pa sem pač pri naslednjem filmu poskušal napake odpraviti.

V časih, ko sem sam hodil na igralško akademijo, so nas učili predvsem profesorji starejše generacije, ki so imeli prizmo nastavljeno predvsem na gledališče in gledališko igro. Film in televizija sta bila pojmovana kot nekaj komercialnega in slabega, to ni umetnost ... | Opisuješ popolnoma enako situacijo, kot smo jo imeli na Islandiji. Višja umetnost naj bi bila samo gledališče. Zdaj ni več tako. Filmi so danes za igralce pomembnejši kot gledališče. Tudi občinstvo jih zelo rado gleda, radi imajo islandske igralce in filme. Tudi pri nas se je dolgo govorilo, da igralci igrajo preveč gledališko, a so se ljudje zdaj navadili sploh gledati predvsem islandske filme, zato ni več tako. Glede na to, da smo oboji iz malih držav, bo verjetno tako tudi pri vas.

Kako pa dojemaš najbolj stereotipna vprašanja o igri v smislu: kje raje igraš, na filmu ali televiziji? Pred kamero ali na odru? Oseбно mislim, da so ta vprašanja že v osnovi napačna, ker predpostavljajo, da delamo dve različni stvari; igra je le igra, vsaj zame, le medij je drug. | (*smeh*) Ja, tako je. Sam imam sicer rad tako gledališče kot film. Od petindvajsetega do triinpetdesetega leta sem v gledališču in gledališče je zame v zadnjem času postalo zelo naporno. Rad ga imam, a bi se z njim raje ukvarjal malo manj. Predvsem iz vidika, da imaš v gledališču zelo zvezane roke. Čez vso zimo si cele dneve na vajah in predstavah. Zaradi tega sem izgubil celo nekaj prijateljev, ker nikoli nisi prisoten, vedno imaš neke druge obveznosti. To me je začelo utrujati. A imam gledališče kljub temu zelo rad, ne bi ga rad zapustil; mor-da bi že zaradi tega vidika raje kdaj delal kakšen film več.

Kritike prebiraš? | Včasih sem jih, zdaj pa več ne. Tako sem se odločil. Kritike so včasih tako slabe, res podcenjujoče. Recimo: v gledališču si za potrebe predstave vadil osem tednov, vsak dan od desetih do štirih, s kolegi soigralci in režiserjem ter dramaturgi pretresel vsa vprašanja, poskušal pogledati iz vseh kotov, se spraševal o vseh situacijah, nato pa pride nek kritik, sedi v dvorani dve uri in napiše samo, da bi nekaj moralo biti drugače. Kot da se tega nismo vprašali že sami in se odločili, kakor smo se? To lahko človeka zelo razjezi, da ne rečem zafrustrira ... Moram reči, da mi nikoli ni preveč dobro delo, da sem bral kritike, in sem zaradi tega to tudi nehal početi.

Pogrešaš torej argumentirano kritiko. | Ja, ali pa pridejo in napišejo samo opis vloge. Igral jo je ta ali ta. Ti bom povedal primer.

Na nekem gostovanju v Litvi sem izvedel, da se tamkajšnji kritiki za svoje delo šolajo štiri leta, da znajo dobro analizirati. Pri nas na Islandiji žal ni tako. Kritiki postanejo lahko kar novinarji, ki se s tem področjem sicer ne ukvarjajo, ali pa so to literarni avtorji, ki jih prosijo, da napišejo kritiko. Oni pa potem samo napišejo, ali jim je kaj všeč ali ne. Nekateri kritiki so celo režiserji in igralci, ki jim ni uspelo, pa so zdaj zaradi tega kritiki. Potem pa z neko jezo in zamero pišejo o igralcih in kulturni sceni.

Si prepričan, da govoriš o Islandiji in ne o Sloveniji? | Hahahahaha.

No, zdaj pa brez heca. Zanima me, kako igralce v družbi sprejemate kot ustvarjalce. Sprašujem, ker trenutno v Sloveniji poteka debata glede implementacije evropskih direktiv in zakona o spremembah in dopolnitvah zakona o avtorski in sorodnih pravicah ter predloga zakona o spremembah in dopolnitvah zakona o kolektivnem upravljanju avtorske in sorodnih pravic. S tem bi avdiovizualni igralci v Sloveniji prvič dobili priznane pravice, kot jih imajo igralski kolegi v drugih državah. V Sloveniji smo namreč na tem področju med najmanj uspešnimi v Evropi in svetu. Kako se igralci na Islandiji zavedajo svojih pravic in koliko jih uveljavljajo? | Huh. Žalostna zgodba. Mi smo v tem pogledu na istem kot vi. Včasih smo te pravice imeli, danes pa jih ne priznavamo več. Mi namreč nismo člani Evropske unije. Pri prvem filmu, ki sem ga posnel, sem imel priznane pravice; od honorarja do nadomestila za ponovna predvajanja tako na televiziji kot kje drugje. To se je prav tako dogajalo, ko sem snemal tuje produkcije. V nabiralnik sem samo prejel ček z določenim zneskom, ki mi je pripadal glede na prodajo filma. Na Islandiji pa se je zgodilo naslednje: produkcije so igralcem pred časom začele ponujati višje honorarje v zameno, da se odpovejo pravicam. Bili smo mladi in neumni, to danes lahko rečem, in smo takšne ponudbe tudi sprejeli, ker smo hoteli imeti naenkrat višje plačilo, kasnejšim nadomestilom smo se pa naivno odpovedali. In še danes je žal tako, stanje se ni spremenilo. Sam igram v filmih skoraj osemindvajset let in pred kratkim se mi je zgodilo, da sem dobil ponudbo za igranje glavne vloge v celovečernem filmu. Honorar, ki mi je bil ob tej priložnosti ponujen, pa je bil popolnoma enak kot tisti, ki sem ga prejel za prvi film pred osemindvajsetimi leti. In zdaj smo se na Islandiji začeli boriti, da pridobimo nazaj svoje pravice in da si izborimo nadomestila, ki nam pripadajo. Imamo sicer samo sindikat igralcev v gledališču, ki pa ga uspešno prepričujemo, da se je treba boriti. Borimo se torej za isto stvar. Mogoče bi bila edina rešitev, da se zavzamemo, stopimo skupaj in rečemo, da ne bomo igrali, nihče, dokler naše zahteve ne bodo uveljavljene. Ampak igralci smo pri skupnih bojih zelo slabi, redko znamo stopiti skupaj.

V Sloveniji smo uspeli vzpostaviti društvo slovenskih avdiovizualnih igralcev (Društvo DSI). Zaenkrat delujemo zelo usklajeno in ubrano, tudi na tem področju. Zavest o poštenem plačilu je tudi med igralci vedno bolj prisotna. A je treba priznati, da imamo tudi mi težave prepričati ljudi, da je naše delo treba začeti vrednotiti drugače. Vsaj tako kot glasbene kolege, nič več. | Odlično, ampak tako je. Če postaviš stvari v tako perspektivo, gre lažje. Vsepovsod po svetu so te stvari urejene, očitno samo v Sloveniji in na Islandiji ne. Tukaj se lahko poistovetimo, žal.

Končajva v bolj veselih tonih: katero najbolj neumno vprašanje ti kot igralcu največkrat zastavijo in katero vprašanje bi si želel dobiti? | Hahaha. Zanimivo, bom takole odgovoril: vsi tukaj v Sloveniji ste se zelo pripravili na intervju. Pobrskali ste za podatki, nekako sestavili koščke in me celo presenetili, ker ste vedeli res veliko. Na Islandiji me mladi novinarji, ki se ne pozanimajo, s kom se pogovarjajo, še vedno največkrat vprašajo, kar sva omenila prej in na kar sem odgovoril v vsakem intervjuju v preteklih osemindvajsetih letih: *kakšna je razlika med igro na odru ali pred kamero?* A sam bi želel drugačno vprašanje, in sicer: *kakšna je razlika v sami igri in kje točno je razlika?* To bi bilo dobro vprašanje za igralce.

Kaj pa: kako se naučiš besedilo? | Hahaha in seveda: *kako ne zamešaš predstav?* Ampak to verjetno samo dokazuje, kako ljudje v resnici ne poznajo našega poklica. Igralci bi se seveda vprašali kaj drugega. Recimo kakšne tehnike uporabiš, da se sprostiš, da »greš« iz vloge, kako se miselno pripraviš? Ali si med igro ujetnik svoje predstave o liku ali mogoče razmišljaš o čem drugem, medtem ko igraš, ali recimo kako ti uspe biti tako poln življenja med izvajanjem. Takšna vprašanja bi me zanimala.

Vem, kam meriš. A tako je bilo tudi po projekciji filma, ko so te vprašali, kako se vživiš, kako si se odzival na okoliščine, kako si lahko igral v tem specifičnem žanru, ti pa si mrtvo hladno rekel samo: »Enostavno, jaz sem igravec.« | Ja! (*smeh*) To je moje delo. (*smeh*)

Prispevek Roberta Kureta o filmu **Jagnje** (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson) lahko preberete na strani 66.

Veronika Zakonjšek

TIMON ŠTURBEJ

»KOT IGRALEC SE VEDNO
SKUŠAM POTOPITI VASE,
ITI VSE GLOBLJE IN
POISKATI DELČKE, KI JIH
NAVADNO NE POKAŽEM«



S Timonom Šturbejem, ki se je letos uvrstil med deseterico evropskih vzhajajočih zvezd, sva se ujela v zgodovinski koncertni dvorani Maistersaal berlinskega Kreuzberga. Prostoru, le dobrih sto metrov oddaljenem od nekdanjega zidu, kjer je nekoč deloval kulturni Hansa Studio, ustvarjalni prostor Davida Bowieja, Nicka Cava in Iggyja Popa, v katerem so nastali albumi, ki so (re)definirali neodvisno in eksperimentalno glasbeno sceno druge polovice 20. stoletja. Berlinski festival bi težko našel dvorano, bolj primerno za predstavitev vzhajajočih zvezd evropskega filma. Prostor, prežet z zgodovino razdeljenega Berlina, a hkrati že od vselej definiran z eksplozijami mladostniške ustvarjalnosti in vznikajočih talentov.

Organizacija Evropske filmske promocije (EFP), ki je letos praznovala pol-jubilejno 25. leto, danes združuje že 37 evropskih držav, v svetu evropskega filma pa je prepoznala, iz njega izluščila ter v mednarodne filmske vode izstrelila že okoli 300 vzhajajočih zvezd: novih obrazov in izstopajočih igralskih talentov, ki jim s povezovanjem, mreženjem in novimi stiki vsaj delno (o) lajša razburkano plovbo v svet avdicij in grajenja karier zunaj meja njihovih držav in jezika. Lahko bi rekli, da se je do danes vzpostavila že kot svojevrstna znamka, ki stremi k prepoznavanju heterogenosti evropskih identitet, njihovih raznovrstnih osebnosti in talentov. Temu je nedvomno pričal tudi letošnji nabor desetih različnih osebnosti, ki so se med seboj čudovito dopolnile v eklektično celoto. Celoto, ki je pred nami razprla paletu desetih različnih držav, jezikov in kulturnih ozadij, a tudi profesionalnih izkušenj, izobrazbe in širših življenjskih interesov.

Na eni strani smo tako videli Timona Šturbeja, ki je z izjemnim igralskim razponom od Želeta v **Posledicah** (2018, Darko Štante) do Tomaža v **Jeздеcih** (2022, Dominik Mencej) navdušil letošnjo žirijo, a katerega primarni svet vendarle predstavlja gledališče: »Gledališče je bolj performativno, dogaja se 'tukaj in zdaj', zaradi česar ustvarja takojšnjo povezavo z občinstvom. Igre ne moreš kar 'izklopiti', zato moraš vso svojo energijo projicirati na igralce. Po drugi strani pa kamera ujame vse tiste manjše detajle igre, ki jih v gledališču ne moreš zares izkusiti.« Na drugi strani te impresivne deseterice smo ujeli tudi Marie Reuther iz Danske, ki se gledališke obrti šele uči in je pred kratkim preživela svoj prvi odrski nastop v Moliérovih komediji, Hanno van Vliet iz Nizozemske, ki ji je v navdih igrati nepopolne like, saj odpirajo razmislek in dialog o kompleksnih ženskih identitetah, ter Emilia Sakraya, ki je odraščal ob gledanju Jackieja Chana in si želi tovrstno fizično prezenco nekoč tudi sam poosebiti pred kamero. Ne nazadnje pa je bila med njimi tudi 19-letna Gracija Filipović, protagonistka filma **Morena** (2021,

Antoneta Alamat Kusijanović), ki je bila v zgodnjih najstniških letih za vlogo odkrita med naturščiki, a svoje prihodnosti ne vidi v svetu igre: danes študentka biologije je za svoj življenjski fokus raje izbrala okoljevarstvo in naravo. »Včasih zna biti težko. Bila so že obdobja, ko sem imela zjutraj intervjuje, popoldne pa sem se učila za izpite ... Ampak seveda ni nemogoče, če imaš disciplino in si pripravljen trdo delati,« je na Berlinalu komentirala svoje usklajevanje dveh diametralno nasprotnih svetov.

Timon Šturbej se je na domačih tleh zapisal že kot tretja vzhajajoča zvezda po presoji žirije: leta 2013 se je v Berlinu mednarodni publiko predstavil Jure Henigman, leta 2017 Maruša Majer, preden je v proces izbiranja stopila petčlanska mednarodna žirija, pa so si ta naziv prislužili tudi Marko Mandić, Iva Krajnc Bagola in Aleksandra Balmazović. A ko pogledamo nekoliko širše, nabor imen hitro postane še bolj impresiven: Carey Mulligan, Nina Hoss, Franz Rogowski, Adèle Haenel, Hilmir Snær Guðnason, Mélanie Laurent, Riz Ahmed, Alicia Vikander, v eni prvih edicij pa je status vzhajajoče zvezde pripadel tudi samemu Jamesu Bondu, Danielu Craigu.

Do točke, ko s Timonom sedeva za njegovo mizo številka 5, je že utrujen. Njihov urnik je zapolnjen do minute: medijske predstavitve, intervjuji, spoznavanje novih agentov in kasting direktorjev. Čeprav se je dan šele dobro začel, so za njim že tiskovna konferenca, televizijski in radijski intervju, za mano pa ga čaka še dobrih pet ur intervjujev z mednarodnimi mediji. Vidno varčuje z energijo, njegovi odgovori so preudarni in umirjeni, a iz njega kljub vsemu veje predvsem navdušenje, da se je znašel v naboru tako različnih, zanimivih, drugačnih ljudi. Na tej točki se poznajo le dober dan, a energija med njimi je povezovalna, prijateljska.

Čeprav se je dan šele dobro začel, so za njim že tiskovna konferenca, televizijski in radijski intervju, za mano pa ga čaka še dobrih pet ur intervjujev z mednarodnimi mediji.

Žirijo je prepričal izjemen igralski razpon, ki ga pokažeš s filmoma *Posledice* in *Jezdeca*. Če gre pri prvem za zelo fizično vlogo, nekakšno manifestacijo toksične moškosti, v *Jezdecih* vidimo popolno nasprotje; gre za zelo subtilno in zadržano igro. Kako si se lotil razvijanja teh dveh povsem diametralnih likov? | V bistvu sem se likov lotil na precej podoben način. Šlo je predvsem za brskanje po sebi in za iskanje nekih plati, ki jih na ta način načeloma ne izražam. Predvsem pri *Posledicah* mi je bilo glavno doseči neko mentalno stanje in samozavest človeka, ki je v mnogih aspektih čisto drugačen od mene. Pridobiti to njegovo odrezavost in nasilje. Ne preizpraševati svojih odločitev. Nepričakovano reagirati in presenečati sebe. Pri *Jezdecih* pa sem se veliko ukvarjal predvsem z narečjem, to je bil res velik izziv. In pa z raziskovanjem Prlekije in tamkajšnjega življenja. S spoznavanjem ljudi, ki so tam.

Prav to pristno prleško narečje, ki ga demonstrirata s soigralcem Petjo Labovićem, je eden bolj fascinantnih aspektov filma *Jezdeca*, ki pa je za mednarodno žirijo vendarle ostal povsem neopažen. Kakšen je bil tukaj proces učenja? | Prvi stadij učenja je bil z učiteljem dialektja, inštruktorjem Gašperjem Lovrencem, sicer prav tako igralcem. On naju je učil in pripravljaj na snemanje. Na koncu pa sva šla še do mojih sorodnikov v Prlekijo in nekaj časa preživela z njimi, da sva se čim bolj asimilirala in dodatno razvila uho.

Torej imaš korenine tudi v teh koncih? | Tako je, ta svet mi ni bil čisto tuj. (*smeh*)

Na kakšen način pred snemanjem razdelaš svoj lik in katere informacije so ti najpomembnejše, da se lahko suvereno potopiš v njegovo realnost? | Seveda zmeraj poskušam čim natančneje poustvariti njegov svet, razdelati razne podrobnosti in koščke informacij, ki v scenariju morda manjkajo. Kasneje pa se skušam predvsem čim bolj vživeti v dane situacije. Si predstavljati, kako bi se take vrste človek znašel v situaciji, ki je pred nami. Kako bi se navsezadnje jaz sam znašel v takšnih pogojih. Kot igralec se vedno skušam potopiti vase, iti vse globlje in poiskati delčke, ki jih navadno ne pokažem. Rad pa pristopim k likom, ki se čutijo živi.

Si svet okoli lika rad ustvariš sam ali gre za proces pogovora z režiserjem? | Zmeraj gre za neko soustvarjanje. Mogoče gre večinoma za neke bolj individualne, samostojne priprave, ampak veliko tudi predebatiram z režiserjem in soigralci.

Kako je ta proces potekal pri *Posledicah*? Si v *Želetu* vseeno poiskal neko humanost, si razložil, osmisliil njegova moralno

sporna dejanja? | Nanj nikoli nisem gledal kot na negativen lik. To lahko zelo omejuje ustvarjalni proces. Predvsem sem poskušal upravičiti njegova dejanja in poiskati razloge, zakaj se tako obnaša. In ga ne preizpraševati. Ga ne ožigosati.

Kakšen način sodelovanja z režiserjem ti je navadno najbližje? Imaš rad, da pri filmih ostaja prostor za tvoj lasten kreativni input in improvizacijo? | Seveda je pomembna neka artistska vizija režiserja ali ekipe. Predvsem imam rad, kadar pridemo na neko skupno valovno dolžino, da imamo neko osnovno informativno ozadje, ki stoji in se sklada. Potem pa znotraj tega obožujem, kadar se odpre tudi prostor za improvizacijo.

Kako pa je sploh prišlo do teh dveh sodelovanj? Si se udeležil avdicij ali sta te režiserja že vnaprej predvidela v vlogah? | Dare (*Štante*, op. a.) je takrat naredil avdicijo na AGRFT, ki sem se je udeležil in bil izbran. Ampak na tej točki še ni bilo točno določeno, katero vlogo bo kdo igral. Tako da nisem zares pričakoval, da bom igral prav *Želeta*. Me je kar presenetilo, ampak sem Daretu hvaležen za to zaupanje. Pri *Jezdecih* je bilo pa tako, da je Dominik prišel do naju s Petjo, saj naju je imel že kar nekako v glavi kot protagonista.

***Jezdeca* je film ceste, nekakšna prleška variacija *Easy Riderja*, ki pa je v svojem jedru predvsem zgodba o odraščanju. Kakšno je bilo ozadje snemanja? Prijateljstvo vaju s Petjo deluje povsem naravno, tudi na motorjih delujeta suverena.** | (*smeh*) Res je popolnoma naravno, ker sva prijatelja že od otroštva, praktično iz plenic, tako da nama na tem odnosu ni bilo treba pretirano graditi. Oziroma sploh ne! Je bila stvar narejena, še preden smo začeli snemati. Motorji pa ... mopeda sta bila že od začetka nekako suverena, je imel pa Petja inštrukcije za motor, ki ga vozi v filmu.

Kaj pa z vidika dinamičnosti snemanja, ki jo je prineslo pogosto menjavanje lokacij? In načina snemanja – je bil potek kronološki ali ste delali velike časovne preskoke? | Ta del je bil zelo naporen, sploh ker smo snemali poleti. Bilo je ogromno, ogromno lokacij, tudi v različnih državah ... En del filma smo snemali tudi na Hrvaškem. Predvsem je bilo res vroče v volnenih oblekah! Tudi snemali nismo kronološko, tako da smo scenarijsko precej skakali, zato je bilo treba imeti zelo razdelane stvari in predstavo o tem, kje v zgodbi se nahajamo.

Je tak »fragmentiran« način dela dodaten izziv za igralca? | To je zmeraj izziv filma. Redke so priložnosti, da se lahko snema kronološko. Mislim, da je to načeloma velika prednost, kakor je na drugi strani neko kronološko sosledje scen prednost gledališča.

Kakšno je pri nas sploh stanje filmske igre? Si v teku študija veliko sodeloval s študenti filmske režije ali pa za primarni fokus igralske izobrazbe še vedno velja predvsem gledališka igra? | Še zmeraj je primarni fokus gledališka igra, ampak imamo na Akademiji vendarle tudi predmet Igra pred kamero, kjer se spoznavamo z njenimi osnovami ter sodelujemo s študenti režije in scenaristike. Tako da to povezovanje vsekakor je. Tudi jaz sem imel že v času študija dosti tovrstnih sodelovanj, kasneje pa sem se udeležil še delavnic filmske igre v Münchnu, kar je bila prav tako izredno zanimiva izkušnja.

Trenutno si zaposlen v ljubljanski Drami. Kako ob vseh rednih vajah in gledaliških predstavah časovno organiziraš še sodelovanja na filmskih projektih? Kako usklajuješ delo, da ne pride do preobremenjenosti? | Te urnike je vedno zelo težko usklajevati. Predvsem gledališki urnik ni zares fleksibilen, zato gre zmeraj za neko preobremenjenost. In iskanje lukenj v času. Tako je spajanje in usklajevanje obojega vsekakor naporno.

Imaš kakšne metode za vzpostavljanje distance do vlog, ki so psihično še posebej naporne? | Strogo ločujem profesionalno in osebno življenje. Konec koncev gre za igro ... In smisel nje je igranje. (*smeh*)

Izbor med evropske vzhajajoče zvezde ti bo odprl vrata v mednarodni svet avdicij, direktorjev kastinga in agencij. Kaj upaš, da boš odnesel od te izkušnje? Je tujina nekaj, kamor te vleče in na kar se nameravaš v naslednjih letih osredotočiti? | Vsekakor to nameravam in upam, da mi prinese kakšno vlogo v evropskem filmu. Z agentom že delava na tem, da bi nekako prestopil to mejo v svet. Redno mi pošilja podatke za avdicije, kar se bo po tej izkušnji zagotovo dogajalo še bolj pospešeno.

Agenta imaš torej že od prej. Kako je prišlo do tega sodelovanja? | Dobil sem ga v Londonu, ko smo bili s **Posledicami** na londonskem filmskem festivalu BFI. Takrat mi je Rok Biček, soproducent filma, svetoval, naj si naredim *showreel* in vabila na projekcije pošljem čim več agentom, ki iščejo mlade talente. In sem to tudi naredil. Nekaj jih je odpisalo, Robin Hudson iz agencije Olivia Bell pa je bil tisti, ki me je vzel pod svoje okrilje.

Kako ste se letošnji vzhajajoči zvezdniki ujeli kot ekipa? Po energiji, ki smo jo ujeli na odru, delujete kot res raznolika skupina. | Noro je! Res. Gre za enostavno krasne ljudi. Super talentirane, zanimive. In pa čisto drugačne. Redko se znajdeš v družbi toliko zanimivih ljudi, da ti pozornost kar skače in sploh ne veš, komu jo dati v specifičnem trenutku. S kom se pogovarjati, ker bi rad vse čim boljše spoznal. (*smeh*)

»Strogo ločujem profesionalno in osebno življenje. Konec koncev gre za igro ... In smisel nje je igranje.« – TŠ



JEZDECA | 2022

Pia Nikolič

Zvok v kinodvoranah

Nekega poznonovembrskega dne, ko je zunaj že bril mrzel veter in so se temperature spustile pod ničlo, je topla dvorana Kina Bežigrad voljno čakala, da kot eno od prizorišč 32. *Liffa* pred svoje platno sprejme dobrih filmov željne obiskovalce. Tja jih je privabil film **Pravi moški** (Ich bin dein Mensch, 2021, Maria Schrader), ki pretresa vprašanja človekovih pravic, definicije čutečega bitja in ljubezni. Futuristična filozofska intimna romanca naj bi bila miren film, brez sunkovitega gibanja kamere in nenadnih šokantnih zvokov, a je bila vse prej kot to. Pretirana glasnost filma je udeležence projekcije napadla tako intenzivno, da bi obiskovalci lokala po zvočni sliki prej pričakovali, da gledalci v kinodvorani gledajo vojni film. Preživetje pred platnom so zagotavljali samo čepki za ušesa, s pomočjo katerih je zvok postal ravno dovolj znosen.

Filmski zvok predstavlja enega glavnih dejavnikov, zaradi katerih je filme bolje gledati v kinu. Danes ima marsikdo projektor in platno že doma, precej manj ljudi pa ima doma kakovostno ozvočenje. V času, ko se nekatere kinodvorane na Japonskem ponašajo že z 32 različnimi zvočniki, ponekod nameščenimi tudi na tla in na strop, je razlika med gledanjem filma v kinu ali pa na laptopu, tablici ali celo mobitelu očitna še tako slabo privajenemu ušesu. Zanimivo je, da v času, ko nam je na voljo najboljša tehnologija v vsej zgodovini, večina ljudi filme gleda na najslabši možen način. A luksuz ogleda filma na nekajcentimetrskem zaslonu pametnega telefona na avtobusu na poti v Tolmin ne odtehta izkušnje doživetja filma v kinematografu. Razen če je ta zaradi (pre)glasnega zvoka obupna.

Tehnologija danes omogoča kakovostno snemanje slike na veliko različnih načinov in z veliko različnimi aparaturami. Z montiranjem kratkih videov se otroci v šolah ponekod srečajo že pred vstopom v najstniška leta. A tisto, kar največkrat izda, ali so film ustvarili profesionalci ali pa gre za

amaterski izdelek, je po navadi prav zvok. Lahko gre za slabo posnet govor, ki je posledično nerazumljiv in popači pripoved oziroma vsebino, s čimer popači tudi razumevanje, lahko gre za odsotnost ali slabo izbiro glasbenih podlag in šumov. Slednji morajo biti usklajeni z vidnim, glasbena podlaga pa mora biti umeščena na mesta, ki podkrepijo videno ali nakužejejo tisto, kar bomo šele videli. Razni moteči elementi, kot so šumenje mikrofona ali preglasni vrhunji, lahko uničijo filmsko izkušnjo, ki naj bi jo zvok podkrepil in obogatil, tako da je v povprečju film zaradi zvoka v dveh tretjinah lahko razumljiv tudi slepemu obiskovalcu kinematografa. Na slabih, v osebni računalnik integriranih zvočnikih med dobrim in slabim zvokom po navadi ne opazimo tako velike razlike, kot jo lahko zaradi velikosti, moči in kakovosti zvočnikov opazimo v kinu, kjer zvok lahko bistveno vpliva na način gledanja filma, na čustva, na doživetje vidnega – če je le pravilno posnet, zmiksano in predvajan.

Kinodvorane po Sloveniji se z zvokom ukvarjajo na različne načine. Pri enih za zvok skrbi izkušen in izkušen kinooperater, drugod se zdi, da se gumba za glasnost že leta ni dotaknil nihče. Medtem ko pri nekaterih slišiš vse, ne da bi ti pri tem razgnalo bobenčke, so pri drugih filmske projekcije prav zaradi preglasnega ali neustreznega zvoka lahko za gledalca zelo neprijetna izkušnja.

Več zaporednih slabih izkušenj z zvokom v kinu Bežigrad je pisko pričujočega članka pognalo k vprašanju. Zanimalo jo je, ali se je v tej situaciji znašla osamljena ali pa so problem opazili tudi drugi obiskovalci te kinodvorane. Pristojne v omenjenem kinu je zato povprašala, kdo se odloči, kakšna bo glasnost pri posameznem filmu, kdaj se jim zdi, da je določen film pretih ali preglasen in zakaj mislijo, da pride do tega, od česa



**Zanimivo je, da v času,
ko nam je na voljo najboljša
tehnologija v vsej zgodovini,
večina ljudi filme gleda
na najslabši možen način.**

Zvok se torej lahko razlikuje od dvorane do dvorane, ključ je predvsem v predpripravi na film, za kar je zadolžen kinooperater, ki mora poznati akustiko lastne dvorane in čim bolj izenačiti nivoje, da bodo približno enako slišni v različnih delih dvorane.

je odvisno, kako glasno se film sliši v njihovi kinodvorani, kako kompenzirajo zvok pri filmih, kjer je glasnost glasbe občutno glasnejša od glasnosti govora, ter kako izobraženi so njihovi kinooperaterji.

Nuša iz Kina Bežigrad je odgovorila, da se s pritožbami glede zvoka srečujejo »praktično samo pri risanih animacijah. Pri slednjih imamo jakost zvoka nastavljeno nižje, ampak so nekateri otroci bolj občutljivi na zvok kot drugi, seveda pa je vse odvisno tudi od starosti.« Za glasnost pravi, da jo določajo filmski studii, ki pošiljajo navodila za nastavitev glasnosti za posamezen film. Je pa jakost zvoka odvisna še od obiska in načina kodiranja. V kolikor ocenijo, da je glasnost prenizka ali previsoka, jo korigirajo sami. Ne vplivajo pa na glasnost glasbe, kadar je občutno glasnejša od glasnosti govora. Čeprav je piska slišala, da na neki projekciji biljeterka ni znala pojasniti, kje se nahaja kinooperater, Nuša odgovarja, da ga imajo, in da »mora opraviti tečaj, ki ga organizira proizvajalec našega kinoprojektorja«.

Janja Plestenjak iz kinematografov Kolosej je na ista vprašanja odgovorila skromneje, vendar jedrnato: »Nihče se ne odloči, kakšna bo glasnost pri določenem filmu, ker je jakost zvoka v dvoranah standardizirana in je za vse filme enaka (torej mi tega ne spreminjamo). V Koloseju delamo izjemo samo pri animiranih predstavah, kjer so glavna publika otroci (tam vrtimo filme na

malo nižji jakosti, kot je standard). Ljudje smo različni in tudi pri jakosti zvoka so naši obiskovalci različni. Lahko se zgodi da se pri isti predstavi enemu obiskovalcu zdi jakost preglasna, drugemu pretiha. In ravno zato se držimo standardov in jakosti ne prilagajamo posameznikom.« Odgovora na naša vprašanja od drugega velikega ponudnika kinoprojekcij Cineplexx do zaključka redakcije žal nismo dobili.

Podrobneje so nam odgovorili iz kinodvoran, kjer ne predvajajo le komercialnih uspešnic, temveč tudi umetniške filme. Pozornost, ki jo – tisti, ki so nam odgovorili – posvečajo zvoku, se zdi opazno večja. Ne gre le za zmanjšanje jakosti zvoka ob projekcijah, namenjenih otrokom, in upoštevanje standardov, ki jih določijo filmski studii. Iz Art kina Odeon iz Izole so nam odgovorili, da se denimo za glasnost filma odloči kinooperater »ponekod z navodili ali predlogi ustvarjalcev ali producentov«. Nekajkrat se je že zgodilo, da so obiskovalci opozorili na določen moteč zvok glasbe, a to naj se ne bi dogajalo velikokrat. »Razlog je lahko več dejavnikov: še zmeraj je kinodoživetje drugačno kot domače in vseeno človek ni zmeraj pripravljen in potrebuje nekaj časa, da se navadi na glasnost (in sliko), ampak nekateri so preprosto občutljivi. Tukaj so tudi pričakovanja obiskovalcev na podlagi izbranega naslova.« Pri tem gre že za tretji odgovor, ki kaže, da so se gledalci pritožili

zaradi prevelike glasnosti, ne pa zaradi prenizke. »Kako se film sliši v kinodvorani, je odvisno od dobrega ozvočenja in primerne akustike dvorane,« nadaljujejo. Zanimalo nas je še, kako kompenzirajo razlike v glasnosti glasbe in govora, ki se v zadnjih nekaj letih povečujejo. Za razliko od komercialnih ponudnikov, ki tega niso omenili, pred vsako projekcijo preverijo aspekte zvoka. Na vprašanje, kdaj je film preglasen ali pretih, pa smo dobili le: »Tukaj je treba opozoriti na samo kopijo filma, ki je lahko že po sebi pretiha ali preglasna.« Za zvok pri njih sicer skrbi tehnično usposobljen kader, ki »ga pošiljamo na izobraževanja za operaterja s področja kinematografije«, teh pa v Sloveniji žal skoraj ni.

»Zdi se mi, da smo v Kinoteki nazadnje organizirali tečaj za kinooperaterje neke okrog leta 2006, ko sva ga opravila oba z Markom (Turkušem, prav tako kinooperaterjem v Slovenski kinoteki, op. a.). Art kino mreža še občasno organizira delavnice in izobraževanja, to je pa tudi vse,« se spominja kinooperater in konservator-restavrador Gašper Milkovič Biloslav iz Slovenske kinoteke. Pri njih glasnost filmov v dvorani sproti prilagajajo kar biljeterji, saj direktnega dostopa iz kabine do dvorane ni. »Zvok sicer v kabini slišimo preko monitorjev, vendar to ni dovolj zanesljivo, saj ne daje realnega občutka za prilagajanje glasnosti direktno iz kabine. Ko filme testiramo, sicer pazimo in opazimo, če kaj zelo

močno odstopa v obe smeri, je pretiho ali preglasno, in na to vnaprej opozorimo biljeterje,« nadaljuje Milkovič Biloslav. Filme namreč tudi oni predvajajo vsaj dvakrat, najprej na testni projekciji, nato pred splošno javnostjo. »Če je v določenem filmu glasba glasnejša od dialogov, je problem pri končnem miksu zvoka, na katerega ne moremo vplivati. Da bi za vsak film posebej uravnavali jakost za vsak kanal zvoka, pa nima smisla. Kot rečeno, biljeterji sproti po svojem občutku in tudi glede na napolnjenost dvorane prilagajajo glasnost, ampak za vse ozvočenje naenkrat. Se pravi nekako prilagajajo ekstremne razlike v glasnosti med različnimi deli istega filma. Razlik v glasnosti posameznih kanalov zvoka, kot se denimo pojavljajo pri govoru in glasbi, pa ne prilagajamo.« V primeru večjega obiska biljeter ne poveča nujno glasnosti, po besedah kinotečnega kinooperaterja je to zelo težko posplošiti: »Odvizno, kaj je na platnu in kdo sedi v dvorani. Načeloma tisti, ki vedo, kaj delajo, filme pripravijo tako, da je vse v nekih normalnih mejah. Pri amaterskih zadevah se znajo včasih pojaviti problemi. Kinoteka je posebna sama po sebi že zaradi tipa filmov, ki jih vrtimo. Dosti je filmov starejših letnic, prihajajo iz različnih držav, vmes pa se najde tudi precej amaterskih, neodvisnih ali kaj podobnega,« zaključuje Milkovič Biloslav.

Bojan Bajsić, vodja tehničnega oddelka v ljubljanskem Kinodvoru, se spomni še podrobneje: »Do 90. let so potekala predavanja in bili izvajani izpiti za kinooperaterja pri Delavski univerzi v Ljubljani. Od takrat naprej je nekaj uradnih izobraževanj izvedla Slovenska kinoteka, zdaj pa na približno vsaki dve leti z Art kino mrežo Slovenije izvajamo večdnevno izobraževanje za delo z digitalnimi projektorji, delo z digitalnimi nosilci in kopijami, delo v

kinematografu na splošno in podobno. Delo samo ima nekatere podobnosti z obstoječimi poklici NPK (nacionalne poklicne kvalifikacije), vendar trenutno nima svojega statusa. Čeprav je včasih delo opravljal predvsem tehnični kader s področja strojništva in elektrotehnike, je zdaj poklic kinooperaterja bolj del IT oz. multimedijske panoge, saj zahteva več znanj iz računalništva, mrežnih tehnologij, skrbi za strežniške sisteme ipd., prav tako pa veliko znanj iz bolj praktičnih segmentov tako imenovane 'industrije srečanj', kot so znanja o oblikovanju zvoka in luči. Tradicionalnih kinooperaterjev, posebej takih, ki znajo upravljati še z analognimi nosilci, je zdaj zelo malo. V Sloveniji bi predvidel, da je aktivnih kakšen ducat.«

Pri glasnosti morajo tako kinooperaterji upoštevati več dejavnikov. Standarde in priporočila, ki obstajajo posebej za kinodvorane. Pri tem se ločijo standardi za glavne zvočnike, ki se načeloma nahajajo za platnom in proizvajajo 90 odstotkov vsega zvoka v posameznem filmu, in standardi za prostorske, oziroma *surround* zvočnike. Z njimi je treba doseči enakomerno pokritost po vsej dvorani. »Drugi, ki vplivajo na glasnost pri filmu, so filmski oblikovalci zvoka, ki ga posnamejo na film. Tudi oni se držijo standardov in se skušajo ne oddaljiti od norm. Odgovorni so za to, da je nivo med samim filmom konsistenten. Če je na primer del filma preglasen, drugi pa preveč potiho, je po navadi za to odgovoren oblikovalec zvoka,« nadaljuje Bajsić. Poleg tega je zanj pomembna vloga kinooperaterja, ki mora prilagoditi nivoje glasnosti za posamezen film: »To je treba narediti za vsak film, napovednik, skratka kakršenkoli material posebej. Čeprav standardi za predva-

janje so in jih, kot sem že omenil, skušajo vsi upoštevati, lahko pride do manjših ali večjih razlik, posebej v zadnjih letih, ko se enak material uporablja tako v svetu kina kot v *broadcast* svetu, kjer so standardi drugačni, zato je težje določiti 'pravilnejši' postopek.« Jakosti zvoka tudi v Kinodvoru med samo projekcijo ne spreminjajo. »Sodobni kino je sicer opremljen z opremo za avtomatično procesiranje preglasnih delov in jih lahko zniža, vendar to dojemamo kot poseganje v avtorsko delo, zato si takšnih posegov v zvok ne dovolimo. Do večjih nihanj znotraj filmskih materialov je prišlo predvsem v zadnjih letih z večjo količino materiala, ki se uporablja hkrati kot osnova za kino kot *broadcast* predvajanje. V času analognih nosilcev ni bilo tako velikih razlik pri uporabi standardov.«

Zvok se torej lahko razlikuje od dvorane do dvorane, ključ je predvsem v predpripravi na film, za kar je zadolžen kinooperater, ki mora poznati akustiko lastne dvorane in čim bolj izenačiti nivoje, da bodo približno enako slišni v različnih delih dvorane. Nekatere bo zaradi odboja zvoka in zasedenosti ta tišji, drugje glasnejši ali popačen. Zdi se, da zvoku več pozornosti namenjajo v kinematografih v sklopu Art kino mreže kot pa pri komercialnih ponudnikih, kar vpliva na kakovost same projekcije in posledično morda tudi na število obiskovalcev. Ne nazadnje pa je razumevanje zvoka odvisno tudi od poslušalca, saj določene frekvence dojemamo na različne načine. Najnadležnejše so višje frekvence, katerih zaznava nam z leti odмира. Pri tem ne gre pozabiti niti na dejstvo, da se v kinodvoranah, tako kot na koncertih, zvok najbolje sliši nekje na sredini dvorane. Nekje tam, kjer je stičišče katet pravokotnega trikotnika, če platno razumemo kot hipotenuzo.

Vitja Dominkuš Dreu

Eksperimentiranje s filmsko zgodovino – ustvarjalnost Norberta Pfaffenbichlerja

»Čudno«, »drugačno«, »neprijetno« in »brezvezno« je le nekaj pogostih izrazov, ki se običajno lepijo na eksperimentalno (in avantgardno) umetnost. Na drugi strani pa številni zagovarjajo tezo, da prav eksperimentalno (in avantgardno) ustvarjanje predstavljata tisti »resnično« individualen in »pravi« umetniški izraz. Ne glede na stran te enačbe, na kateri se nahajamo, pa ne moremo mimo dejstva, da je to, kar imenujemo eksperimentalni film, neizpodbitno vezano na celostno filmsko kulturo in jo spremlja že od samega začetka.

Eksperimentalni film se postavlja nasproti popularnemu filmu oziroma temu, kar v določenem družbeno-zgodovinskem trenutku dojemamo kot konvencionalno ter sprejeto filmsko formo. Dojemanje eksperimentalnega filma se ves čas spreminja in je v odnosu do tistega, kar je v družbi prisotno kot sprejeta umetniška oziroma kulturna forma. Obenem pa ima tudi samo eksperimentalno gibanje svojo zgodovino, iz katere prav tako črpa lasten navdih.

Že v zgodnjih 20. letih 20. stoletja, ko je film postal del velike zabavne industrije in izoblikovana izrazna in umetniška forma, so dadaistična in nadrealistična umetniška gibanja iskala in ustvarjala filmske podobe, ki so zavračale ter presegle takratne filmske konvencije. Skozi zgodovino razvoja eksperimentalnih filmskih form pa so se izoblikovali tudi mnogi označevalci in poimenovanja, ki so, podobno kot pri popularnem filmu, poskušali sistematizirati in razlikovati vse te mnogotere izrazne forme. Morda velja poudariti, da abstrakcije, nadrealizem, strukturalizem in »individualni« izraz niso stvari, ki bi bile ekskluzivno vezane na sfero eksperimentalnega filma. Omenjene izrazne oblike so vseprisotne in jih zasledimo tudi v bolj konvencionalnih in popularnih filmskih formah. Prav v tem leži resnična lepota filmske podobe, ki se lahko brezmejno giblje po prostranosti tako formalističnega kot tudi narativnega izražanja in ustvarjanja.

Prav na to presečišče se umešča avstrijski multimedijijski umetnik in kustos Norbert Pfaffenbichler, ki se od sredine 90. let poleg filma udejstvuje tudi skozi široko paleto avdiovizualnih instalacij, performansov in videov. V času svoje ustvarjalne kariere je od leta 1996 posnel 18 filmov – kratkih, srednjemetražnih in dolgometražnih. Ob pregledu njegove filmografije lahko opazimo nanašanje na bogato zgodovino in vpliv različnih eksperimentalnih filmskih izrazov: od izrazito abstraktnih kratkih filmov, ki temeljijo na poigravanju s podobami, katerih temelj so matematični algoritmi, do kolažnih sestavljanj in distorzij, ki svojo vsebino črpajo iz obširne filmske zgodovine. Kolekcijo »zgodovinskih filmskih kolažev« je Pfaffenbichler združil pod imenom **Filmske beležke** (Notes on film). V njih se avtor neposredno poigrava z že obstoječimi filmskimi podobami, ki jih črpa iz različnih koncev filmske zgodovine. Tako z repetitijo in lastnim manipuliranjem že videnih in obstoječih filmskih podob ustvarja nov, lasten filmski izraz.

Kot pravi avtor sam: »Element ponavljanja je v medij filma vpisan na različne načine. Eden od namenov filmskega aparata je identično ponavljanje nespremenljivega.« V kar dveh takih filmskih eksperimentih se Pfaffenbichler pokloni legendi filmske komedije Charlesu Chaplinu. V **Intermezzu: Filmska beležka 04** (Intermezzo [Notes on Film 04], 2012) kratek komični segment lovljenja po tekočih stopnicah iz filma **V trgovski hiši** (The Floorwalker, 1916) pretvori v divjo in nasilno distorzijo ter popačenje filmske podobe, pri tem pa se še dodatno zanaša na predirljivo zvočno podlago – tako kot tudi v večini svojih drugih filmov. Nekoliko manj abstrakten in v svoji izvedbi bolj strukturalističen je mozaik v **Filmski beležki 03: Mehanični mozaik** (Notes on Film 03, Mosaik Mecanique, 2007), kjer vse kadre *slapstick* komedije **Filmski Johnnie** (A Film Johnnie, 1914) prikaže hkrati v simetrični mreži, drugega za drugim. Vsak prizor, od enega reza do drugega, od prvega do zadnjega

»Element ponavljanja je v medij filma vpisan na različne načine. Eden od namenov filmskega aparata je identično ponavljanje nespremenljivega.« – NP



Gledalec je priča shizofreni grozljivki, v kateri se Karloff sooča z različicami samega sebe v različnih maskah, v različnih starostih, spolih in rasah.

kadra deluje po principu zanke. Zaradi različnih dolžin posnetkov nastane utripajoč vizualni poliritem; dolžina mozaičnega filma natančno ustreza dolžini originala. Vrhunec sage *Filmskih beležek* pa Pfaffenbichler doseže v treh segmentih, posvečenih trem kulturnim filmskim zvezdam: Lonu Chaneyju, Borisu Karloffu in Jamesu Masonu. Čeprav so si vsi trije filmi v ideji in strukturi identični, še posebej izstopajo domiselnost, igrivost in grotesknost filma **Maska norosti: Filmske beležke 06 B/Monolog 02** (A Masque of Madness [Notes on Film 06-B, Monologue 02], 2013), ki je v celoti »sešit« iz prizorov in mnogih podob kultnega igralca Borisa Karloffa, v zgodovino filma zapisanega predvsem kot moža, ki je upodobil Frankensteinovo pošast. Pfaffenbichler je skozi domiselno montažo sestavil lastno filmsko pošast iz vseh ohranjenih filmskih nastopov omenjenega igralca. Gledalec je priča shizofreni grozljivki, v kateri se Karloff sooča z različicami samega sebe v različnih maskah, v različnih starostih, spolih in rasah.

V svojem zadnjem filmskem delu se je Norbert Pfaffenbichler premaknil od abstraktnih podob in zgodovinskih kolažev ter posnel igrani film z naslovom **2551.01** (2021). Tudi ta se – sicer zelo ohlapno – navezuje na še eno Chaplinovo filmsko klasiko **Deček** (The Kid, 1921). Vendar pa je ta simpatična pripoved v svoji sodobni reinterpetaciji postavljena v odvraten, moten in grotesken panoptikon. Po epskem začetku filma nas ta v nadaljevanju skupaj z glavnim likom, ki v spremstvu malega dečka potuje po klavstrofobičnem labirintu predorov in hodnikov, brez oken ter vrat, ujame v nenehen občutek nelagodja in tesnobe, ki mu ne moremo ubežati. Kot da bi nas po ogledu Chaplinovega **Dečka** pogoltnila neobvladljiva nočna mora. Avtor se z gledalcem še dodatno poigrava s kratkimi komičnimi vložki, ki se s filmskim stilom ter zvočnimi inserti poklonijo tradiciji *slapstick* komedije.

Za Pfaffenbichlerjeve filme zlahka rečemo, da so drugačni, neprijetni ali celo moteči. Vendar avtor raznolike forme in izraze eksperimentalnega odprto in plodno povezuje s popularno filmsko podobo in na ta način skozi svoje ustvarjanje opozarja na mnogoterost in prepletenost bogate filmske zgodovine.

Norbert Pfaffenbichler bo s filmoma **2551.01** (2021) in **Sel iz senc: Filmske beležke 06 A/Monolog 01** (A Messenger from the Shadows [Notes on Film 06 A/Monologue 01], 2013) med 19. in 24. aprilom gostoval na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

TEMA: FILM SOLEIL

Marcel Štefančič, jr.

Kako so nove mutacije kapitalizma šokirale film noir in kako je film noir vrnil udarec



STEKLI PSI | 1992

D. K. Holm je leta 2005 objavil knjižico *Film Soleil* (Pocket Essential), v kateri je opozoril, da se je v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja razvil nov žanr, film soleil, ki pa korenini v klasičnih filmih noir. A je »več kot le variacija filma noir«. Film soleil je rekonfiguracija filma noir, kar pomeni, da se »vse tiste dobro znane noir podobe obrnejo na glavo«, da se torej »mračna ulica spremeni v suho, od sonca ožgano cesto«, da se »mračna aleja preoblikuje v avtocesto, ki neusmiljeno seka puščavo, polno izsušenega grmičevja«, in da »ženska v kavbojskih škornjih sedi v drvečem avtu, ki ga šofira moteni moški, ki ga biološki goni bolj kot k seksu vodijo k boju za denar«. Tu – bodisi v Boormanovi **Čistini** (Point Blank, 1967), Ritchiejevem **Levu med gangsterji** (Prime Cut, 1972), Peckinpahovem **Pobegu** (The Getaway, 1972), Altmanovem **Privatnem detektivu** (The Long Goodbye, 1973), Malickovi **Surovi baladi** (Badlands, 1973), **Kitajski četrti** (Chinatown, 1974) Polanskega, Pakulovih **Morileh in pričah** (The Parallax View, 1974) ali Pennovih **Nočnih potezah** (Night Moves, 1975) – se zločini, z incestom vred, dogajajo pri belem dnevu, na vrelem soncu, bodisi v avtu, na cesti, trailer parku ali sredi puščave, kjer si »hkrati povsod in nikjer« in ki »ponuja hkrati prihodnost in smrt«.

Film soleil vzame tisto, kar je bilo tipično za film noir, njegove temeljne elemente – »in prižge luč«. Sence meče le še sonce. Noir je bil črno-bel, soleil je barven. »Noir je bil New York, soleil je Los Angeles.« Mrak, samotne ulice, slepe ulice, obvozi, temna mesta, tesnoba in preteklost, ki so spleтали noir, so na lepem nepomembni in nebitveni. »Film soleil je nasprotje filma noir – noč postane dan, mesto podeželje, sočna ljubezen pa surov seks, poln sovraštva.« Raymond Chandler postane Jim Thompson, cigareta LSD, alkohol kokain, sen budnost, dvojna prevara pa trojna ali četverna. V filmih noir se zločin ne izplača, v filmih soleil pač, navsezadnje, Steve McQueen in Ali MacGraw v *Pobegu* s plenom po vseh dvojnih, trojnih in četvernih preva-

rah, pasteh, preizkušnjah in *cliffhangerjih* vendarle zbežita v Mehiko – v svetlobo, na sonce, na varno, v *happy end*. *Happy end* so doživeli tudi drugi kriminalci, recimo Walter Mathau v filmu **Ubijte Charleya Varricka** (Charley Varrick, 1973, Don Siegel), Robert Duvall v filmu **Umri na drugem mestu** (The Outfit, 1973, John Flynn) in Kathleen Turner v **Telesni strasti** (Body Heat, 1981, Lawrence Kasdan), reimaginaciji **Dvojnega zavarovanja** (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder), v katerem se pohlep ni izplačal. V **Telesni strasti** pač. Razlika med obema filmoma ni le v tonu. Ali seksu.

»Pohlep je dober,« je oznanil karizmatični borzni špekulant Gordon Gekko (Michael Douglas), protagonist Stonovega **Wall Streeta** (1987), junak Reaganove (kontra)revolucije, ki je sprožila neoliberalne ekonomske sile, te pa so v osemdesetih in devetdesetih pognale nov val soleila, ki so ga intonirali filmi **Telesna strast**, **Krvavo preprosto** (Blood Simple, 1984, Joel Coen), **Živeti in umreti v Los Angelesu** (To Live and Die in L.A., 1985, William Friedkin), **Lovec na ljudi** (Manhunter, 1986, Michael Mann), **Ubij me še enkrat** (Kill Me Again, 1989, John Dahl), **Ko se zmračí, ljuba moja** (After Dark, My Sweet, 1990, James Foley), **Goljufi** (Grifters, 1990, Stephen Frears), **Vročé mesto** (The Hot Spot, 1990, Dennis Hopper), **Blodnja** (Delusion, 1991, Carl Colpaert), **Le ena napačna poteza** (One False Move, 1992, Carl Franklin), **Stekli psi** (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino), **Red Rock West** (1993, John Dahl), **Kalifornija** (1993, Dominic Sena) in tako dalje.

Prepad med bogatimi in revnimi je v teh filmih še globlji, gangsterji so še hujši, konfrontacije so še brutalnejše, sebičnost je še neusmiljenejša, moški so še šibkejši in še bolj neumni, mizoginija je še toksičnejša, obsedenost je še kompulzivnejša, nihilizem je še očitnejši. Ali kot pravi detektiv Robert Culp v filmu **Hickey & Boggs** (1972, Robert Culp): »Dobiti moram večjo

pištolo. Ničesar več ne zadenem.« Kapital je ljudi čedalje bolj korumpiral in kriminaliziral, mala mesta – če pomislim le na tisto v **Poboju** (The Kill-Off, 1990, Maggie Greenwald) – so postala kolektivi kriminalcev, da so »na dnu fejest ljudje« in da se dvignejo »le elite in prasci«, kot je še v **Zasebnem detektivu** (Harper, 1966, Jack Smight) mislil detektiv Paul Newman, ni več držalo, seks – stisnjen v kontekst novega vala hardcore feminizma, detronizacije belega heteroseksualnega moškega, demontaže patriarhalnih privilegijev in aidsa – je postal vojna. Svet je postal antisocialen, neobvladljiv in fašistoidno represiven – kajenje, zaščitni znak filmov noir, so prepovedali. V filmih noir je denar znak moralne izprijenosti – v filmih soleil je pohlep nekaj »dobrega«. Noir je obležal na soncu – ožgan od nove, povsem deregulirane ekonomije, nove, neoliberalne patologije in nove, financiralizirane psihologije.

Prepad med bogatimi in revnimi je v teh filmih še globlji, gangsterji so še hujši, konfrontacije so še brutalnejše, sebičnost je še neusmiljenjša, moški so še šibkejši in še bolj neumni, mizoginija je še toksičnejša, obsedenost je še kompulzivnejša, nihilizem je še očitnejši.

Življenje je postalo nestabilno in groteskno. Nihče ni več od nikogar pričakoval, da bo govoril resnico. Policaju, ki ni bil skorumpiran, ni bilo mogoče verjeti. Dolga ni bilo več mogoče odplačati, o čemer bi lahko James Caan – profesor književnosti v **Kvartopircu** (The Gambler, 1974, Karel Reisz), kompulzivni hazarder, ki rad zaide na sonce (Las Vegas) – pisal romane. Vsi so le še trgovali in poslovali, kot recimo potepuški Nicolas Cage, ki se pusti v filmu **Red Rock West** plačati obema zakoncema, ko se hočeta znebiti drug drugega. Goljufija je postala afirmacija identitete, kot je pokazala **Hiša iger** (House of Games, 1987, David Mamet). Ljudje so bili le še citati, le še reciklaže, ki jih je treba »obarvati«, da se sploh ločijo (**Stekli psi**).

Detektiv, ki se je utapljal v nostalgiji in metaforah, kot recimo Burt Reynolds v **Nevarnem mestu** (Hustle, 1975, Robert Aldrich), je bil obsojen na smrt. Rop je bil razredno maščevanje (**Umri na drugem mestu**). Nasilje je bilo zgoščeno, predirljivo, prežemajoče, junake, ki drug drugemu niso kradli le denarja in žensk, ampak tudi avtorska dela, recimo romane (**D.O.A.** [1988, Rocky

Morton in Annabel Jankel]), je vedno znova čakal individualni, personalizirani, sprivatizirani osebni pekel. V glavo jim je prišel Hannibal Lecter, tedaj – v **Lovcu na ljudi** – še Hannibal Lecter. Rešitev je bila v brezosebnosti, kot ugotovi Gene Hackman v **Prisluškovanju** (The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola). Striparka Courteney Cox, ki v **Modri puščavi** (Blue Desert, 1990, Bradley Battersby) misli, da je v puščavi – v puščavskem mestecu, sredi soleila – na varnem, se ne bi mogla bolj motiti.

Film noir je mutiral v film soleil, toda filmi soleil so bili že številni klasični filmi noir. Alain Silver in Elizabeth Ward sta leta 1992 uredila enciklopedijo filma noir (**Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style**), Holm pa pravi, da je bila v tretji izdaji te enciklopedije skoraj tretjina od 153 filmov noir dejansko filmov soleil, med drugim **Dvojno zavarovanje**, **Mildred Pierce** (1945, Michael Curtiz), **Obvoz** (Detour, 1945, Edgar G. Ulmer), **Smrtni greh** (Leave Her to Heaven, 1946, John M. Stahl), **Poštar zvoni vedno dvakrat** (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett), **Iz preteklosti** (Out of the Past, 1947, Jacques Tourneur), **Dama iz Šanghaja** (The Lady from Shanghai, 1948, Orson Welles), **Bulvar somraka** (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder) in kakopak **Veliki karneval** (Ace in the Hole, 1951, Billy Wilder), ki se odvrti sredi bele, razsijane, razbeljene novomehiške puščave, v katero se zgrne vsa Amerika, ki tragedijo prelevi v orgiastični, morbidni, primitivni entertainment. »Tu raste nova skupnost,« vzklikne radijski reporter. Veliki karneval – soleil soleila – je bil tako groteskna obsodba pohlepa, kulture narcizma, populizma, logike prostega trga in kapitalizma, da so ga razglašali za protiameriškega, nekateri pa so celo rekli, da je tak, kot bi ga posneli Sovjeti. A najboljši filmi noir, od **Dvojnega zavarovanja** in **Dame iz Šanghaja** do **Morilcev** (The Killers, 1946, Robert Siodmak) in **Dotika zla** (Touch of Evil, 1958, Orson Welles), so itak izgledali natanko tako – kot da so jih posneli Sovjeti.

Film noir je bil pritajena, implicitna kritika Amerike in kapitalizma, toda Billy Wilder je najprej z **Bulvarjem somraka** in potem z **Velikim karnevalom** sam noir tako radikaliziral, da je dobil dermatitis in mutiral v soleil – vse je bilo belo in razsvetljeno, vse se je videlo, vse tisto »protiameriško«, pritajeno v filmu noir, je izbruhnilo in zasijalo, vse tisto, kar je bilo prej implicitno (kritika Amerike, njenega kapitalizma, njenega morastega sna, njene *inquiétude*, njene *malaise*, njenega socialnega razpadanja, njenega moralnega razkroja, njenega apokaliptičnega občutja), je bilo zdaj eksplicitno in direktno, že skoraj »sovjetsko«. **Veliki karneval** je film noir in vso tisto neznošno patologijo, ki je brbotala v njem, spravil na sonce. Za tak obrat je v osemdesetih poskrbel neoliberalizem, ki je film noir – no, neonoir, alias

postnoir noir, alias postklasični noir, alias nouveau noir – prislil, da se je radikaliziral, da je šel iz sebe in čez sebe, da je šel na sonce, da se je odprl, da ni več ničesar skrival, da se je prelevil v eksplicitno, direktno kritiko kapitalizma in da je osvetlil šokirane obraze, ožgane od neoliberalizma, pošasti brez odrešilnih vrlin. Film soleil jim je dal tretjo dimenzijo, obenem pa je publiko – »vse tiste čudovite ljudi v mraku«, kot bi rekla Norma Desmond – mentalno in emocionalno pripravljaj na ekscese neoliberalizma, na nasilne čase. Že Lee Marvin je v **Čistini** izgledal tako, kot da je vstal od mrtvih. Ko gledaš te filme, imaš občutek, da njihovi režiserji obžalujejo, da se niso rodili v Evropi.

Zakaj si je Holm izmislil novo žanrsko oznako, nov zbirni pojem? Verjetno se je naveličal noči, v kateri so vsi filmi noir črni. Ali natančneje: moteče ni bilo le to, da so vsi filmi noir veljali za filme noir, ampak tudi to, da so za filme noir veljale kar vse kriminalke po vrsti – in spet ne le kriminalke. Filma noir je bilo nenadoma preveč. Vse je bil film noir. Noir Cinematic Universe. Michael F. Keaney je v klasičnem obdobju – med letoma 1940 in 1959 – našel kar 745 filmov noir (*Film Noir Guide* [2003]), medtem ko jih je John Grant v kompletni filmski zgodovini našel kar 3250 (*A Comprehensive Encyclopedia of Film Noir* [2013]). Noir so kakopak tudi vsi neonoirji. Alain Silver in James Ursini, ki imata film noir bolj za »ameriško filmsko gibanje« kot za žanr, neonoir pa bolj za žanr kot za gibanje, v svoji monografiji o ameriškem neonoirju – *American Neo-noir* (2015) – za neonoirje razglasita tako rekoč vse kriminalke in trilerje, posnete po **Morilcih** (*The Killers*, 1964, Don Siegel) in **Čistini** (več kot 500 filmov).

Film noir ima več izvorov. Film soleil pa ima, pravi Holm, le en sam izvor – film noir. Nastal je pod vplivom enega samega vira – filma noir. Film soleil je vse pobral pri filmu noir. Noir je bil njegov ready-made.

Vse to govori o dominantnosti in imperialnosti filma noir (navsezadnje, noir je obsedel kozmetično industrijo, oglaševanje, album Carly Simon ipd., tako da je bilo življenje videti le še kot imitacija filma noir). Treba je bilo potegniti ločnico. Toda Holm ni potegnil le ločnice, ni le konstruiral nove žanrske oznake, ni le prerazvrstil in premetal filmov noir, ampak je znotraj samega filma noir odkril nov žanr – film soleil. In odkril ga je retroaktivno – tako kot so retroaktivno odkrili film noir.

»Poleti 1946 so francoski gledalci odkrili nov tip ameriškega filma. V nekaj tednih, od sredine julija do konca avgusta, je v pariške kinodvorane prišlo pet filmov, ki jim je bil skupen zelo čuden in nasilen ton, začinjen z edinstveno vrsto erotike: Hustonov **Malteški sokol**, Premingerjeva **Laura**, Dmytrykov **Moj ljubi morilec**, Wilderjevo **Dvojno zavarovanje** in Langovala **Ženska v izložbi**,« pravita Raymond Borde in Étienne Chaumeton v sloviti *Panorami ameriškega filma noir* (*Panorama du film noir américain*, 1955), prvi knjigi o filmu noir.

Francoski filmski kritiki, ki so bili med vojno tako odrezani od Amerike, da so imeli malo podatkov o holivudski produkciji in da so bili glede novih režiserjev nevedni, leta 1946, ko so jih preplavili še drugi filmi noir, recimo **Najeti morilec** (*This Gun for Hire*, 1942, Frank Tuttle), **Morilci, Gospa v jezeru** (*Lady in the Lake*, 1946, Robert Montgomery), **Gilda** (1946, Charles Vidor) in **Globoko spanje** (*The Big Sleep*, 1946, Howard Hawks), niso točno vedeli, kaj se je zgodilo, toda prav zato, ker so vsi ti filmi pred njih padli naenkrat, ker so jih torej videli drugega za drugim, tako rekoč v enem požirku, v enem gledanju (*binge!*), pa četudi so bili posneti v razponu petih let, so sploh lahko ugotovili, da se je nekaj zgodilo.

Prav zato, ker so vse te filme – »moraste, čudne, erotične, ambivalentne, krute«, »antisocialne«, prikazane »skozi oči kriminalcev«, tesnobno gnane z logiko sanj, »negotovimi motivacijami«, »občutkom odtujenosti«, »nekoherentno in brutalno atmosfero«, »nasilno seksualnostjo«, »latentno homoseksualnostjo«, »policijsko korupcijo«, »vsemogočnostjo denarja«, »realističnimi prizorišči, dobro razvitimi stranskimi liki, prizori nasilja in vznemirljivimi pregoni«, postavljene med poklicne morilce, gangsterje, policaje, privatne detektive, sanjače, amnezike, negotove in nestabilne koalicije, »žrtve, ki so žrtve prav zato, ker ne morejo biti eksekutorji«, sprte z »uradno ideologijo« (svoboda, enakost, sreča, napredek, materinstvo, optimizem, puritanizem, amerikanizem, asimilacija, ekonomski liberalizem, pozitivizem ipd.) – videli naenkrat, so lahko zaznali veliki prelom.

In vsi ti filmi, ki so na pariška platna prišli hkrati, so »gledalcem vsilili koncept filma noir«, pravita Borde in Chaumeton. Ker so jih videli naenkrat, so se jim razkrili kot nekaj novega, kot neke vrste »čudež«. Ergo: prav vojna – ločenost od ameriškega filma – je omogočila to veliko prepoznanje in »odkritje« novega filmskega koncepta, filma noir. In dalje, prepoznanje filma noir – novega filmskega koncepta – je omogočilo prav to hkratno gledanje množice filmov, ki niso nastali hkrati, ampak v razponu več let. To, da so vse te filme videli naenkrat, jim je omogočilo, da so nanje pogledali z distance – kot da so že preteklost,

kot da je njihove notranje zgodovine že konec, kot da je film noir že žanr in kot da tisti, ki filme noir snemajo, vedo, kaj počnejo, da potemtakem vedo, da snemajo filme noir. Niso vedeli. Tako kot Lawrence Kasdan, Joel Coen, William Friedkin, Michael Mann, John Dahl, James Foley, Stephen Frears, Dennis Hopper, Carl Colpaert, Carl Franklin in Quentin Tarantino niso vedeli, da snemajo filme soleil.

Ahistorični pogled je omogočil odkritje zgodovine – novega v zgodovini, preloma v zgodovini, revolucije v zgodovini filma, filmske revolucije, filma noir. In prav temu svojemu nenadnemu uvidu – temu svojemu gledanju, temu osupljivemu razodetju, temu epistemološkemu rezu, temu nepričakovanemu srečanju z novim – so dali francoski filmski kritiki ime film noir.

In Holm je odigral vlogo Nina Franka, velikega prijatelja modernistov (kot so bili James Joyce, Samuel Beckett, Philippe Soupault, Robert Desnos, Max Jacob, Jean Cocteau, René Clair in Mac Orlan), ki je – 28. avgusta 1946 v članku »Novi policijski žanr«, objavljenem v socialistični reviji *L'Écran français* – izumil, odkril in definiral film noir, v katerem je videl modernistični prelom s tradicijo.

Ne, Robert Siodmak, Fritz Lang in Billy Wilder, kralji filma noir, niso vedeli, da snemajo filme noir. »Vraga, tedaj nismo vedeli, kaj je film noir,« je rekel Robert Mitchum. »Snemali smo filme – in to je bilo vse. Cary Grant in ostale zvezde so dobili vse luči. Mi pa smo sete razsvetljevali s cigaretinimi ogorki.« Nihče ni rekel: hej, zdaj gremo pa posnet en film noir! To so počeli šele kasneje, v sedemdesetih, osemdesetih in devetdesetih letih – v času neonoirja, potemtakem v času filmov soleil.

Film noir, »najljubši žanr vsakega režiserja«, kot je nekoč rekel Dennis Hopper, je vse, kar hočete – sinonim za kriminalko, B-film, žanr, odklon od žanra, podžanr, nekaj medžanrskega, postžanrskega, metažanrskega, žanr, ki ga ni bilo, serija filmov, gibanje, slog, cikel, ton, stališče, šola, gledišče, *look*, atmosfera, svetovni nazor, *zeitgeist*, obdobje, fenomen, načelo, simptom, *no man's land* med slogom in žanrom, metafora, senzibilnost, produkt filmske tehnike, filmska tendenca, set markerjev, antimit, fetiš, talisman, amalgam nesinhronih elementov, polje filmske rezistence, hibrid glamurja in grobosti, vampir, film o smrti, mejni film, fluid, neksus modnih trendov, novi val, kanon, privilegiranec, antieskapizem, analitična kategorija, disident, afektirana reakcija na trenutek v zgodovini, metafilm, diskurzivni konstrukt filmske kritike in teorije, ameriško nezavedno, moška fantazija, način razumevanja sveta, mistika, prikazen, črna luknja, bolezen, truplo.

Vse to. In še več – odmev II. svetovne vojne, holokavsta in atomske bombe, izraz boja za svobodo znotraj represivne filmske industrije, subverzija naracije v času krize, ki predstavlja prav krizo naracije, žanr ameriškega hladnovojnega liberalizma, germanizacija Hollywooda, evropeizacija Hollywooda, absorpcija etabliranih žanrov (detektivskih filmov, boksarskih filmov, zaporniških filmov, gangsterskih filmov, policijskih filmov in melodram), filmski stroj.

Življenje je postalo nestabilno in groteskno. Nihče ni več od nikogar pričakoval, da bo govoril resnico. Policaju, ki ni bil skorumpiran, ni bilo mogoče verjeti.

Film noir je zelo težko definirati, ker je nastal pod vplivom številnih dogodkov, trendov, silnic, kulturnih preokupacij, modernizmov, žanrov, slogov, poetik, eksperimentiranj in umetnosti – potemtakem pod vplivom številnih virov. Naredilo ga je najboljše od vsega. Naredile so ga tudi najboljše filmske fantazije – in najboljše fantazije o filmu. Film noir ima več izvorov. Film soleil pa ima, pravi Holm, le en sam izvor – film noir. Nastal je pod vplivom enega samega vira – filma noir. Film soleil je vse pobral pri filmu noir. Noir je bil njegov *ready-made*. Zato je med filmi soleil toliko noir pastišev, toliko poklonov klasičnim filmom noir, toliko rimejkov, citatov in reimaginacij klasičnih filmov noir ter toliko retronoirjev (ki bi jih Fredric Jameson razstavil v »muzeju imaginarnosti«). Zato Robert Duvall v filmu **Umri na drugem mestu** srečuje igralce iz klasičnih filmov noir – Roberta Ryana, Timothyja Careyja, Marie Windsor, Elisho Cooka Jr. in Emila Meyerja. Zato je privatni detektiv Marlowe, protagonist **Marlowa** (1969, Paul Bogart), ekranizacije Chandlerjeve **Sestrice** (*The Little Sister*, 1949), baziran v losangeleški Bradburyjevi stavbi, v kateri so se dogajali številni filmi noir. Zato film **Zbogom, lepotica** (*Farewell, My Lovely*, 1975, Dick Richards), posnet po romanu Raymonda Chandlerja, izgleda tako, kot bi ga sanjal kak fen. In zato je Hillov **Voznik** (*The Driver*, 1978) tipični film soleil, pa četudi se tako rekoč v celoti odvrti ponoči, v neskončni, napol distopični losangeleški noči – zaveda se namreč pravil filma noir, logike žanra, njegovega notranjega mraka. Ko Ali MacGraw v **Pobegu** dahne, »Oh, vse to je le igra«, se zdi, kot da hoče reči – vse to je le igranje s pravili filma noir! Rimejki filmov noir so bili doslednejši in bolj noir od originalov. Z njimi so tekmovali. Spomnite se le Wendersovega **Hammetta** (1983). Ali Altmanovega **Privatnega detektiva**.



Film soleil vzame tisto, kar je bilo tipično za film noir, njegove temeljne elemente – »in prižge luč«. Sence meče le še sonce.

Film soleil je mogoče lažje definirati, ker zajema le iz enega vira. V soleilu se noir vrne k svojim koreninam. Film soleil je nezavedno filma noir. Kar seveda pomeni, da je šele film soleil pravi film noir. Film noir, ki ga je mogoče definirati. Film noir, ki končno in dokončno postane žanr. Ali kot pravi Foster Hirsch v knjigi *Detours and Lost Highways* (1999): »Filmi, posneti po klasičnem obdobju filma noir, bi bili lahko dejansko dokaz, da je film noir žanr.« Hirsch pravi, da je bil **Dotik zla** film noir, ki preveč ve o filmu noir, a to bi bila tudi odlična definicija filma soleil – film noir, ki preveč ve o filmu noir.

Ker pa je film noir postal imperialen, ker je preplaval vse filme, kontaminiral in zasenčil vse druge žanre, ker je torej grozil, da si bo pokoril film, so že prej skušali potegniti meje, da bi film rešili pred invazivnim, parazitskim, vsemogočnim alienom. Peter Valenti je tako leta 1978 – v članku »The 'Film Blanc': Suggestions for a Variety of Fantasy, 1940–45« (*Journal of Popular Film*) – skoval izraz film blanc, s katerim je skušal kontrastirati in »rešiti« filme, ki bi jih lahko požrl film noir, pa četudi je šlo za filme, ki naj bi bili – ironično! – pravo frivolno nasprotje filmov noir, potemtakem nasprotje mraka, cinizma, fatalizma, pesimizma, depresije, zamorjenosti, obupa, groze, strahu, kriminala, seksa, strasti, maščevalnosti, moralnega propada, realizma, urbane odtujenosti in anemije, nelagodja, melanholije, odtujenosti, slabega počutja, paranoje.

Za filme blanc je namreč razglasil romantične, sentimentalne, optimistične, fantazijske, mistične, resurekcijske, reinkarnacijske, nezemeljske, »magične« *feel-good* filme, kot so **Prihaja gospod Jordan** (*Here Comes Mr. Jordan*, 1941, Alexander Hall), **Fant z imenom Joe** (*A Guy Named Joe*, 1943, Victor Fleming), **Hišica na nebu** (*Cabin in the Sky*, 1943, Vincente Minnelli), **Med dvema svetovoma** (*Between Two Worlds*, 1944, Edward A. Blatt), **Nebo lahko počaka** (*Heaven Can Wait*, 1943, Ernst Lubitsch), **Razposajeni duh** (*Blithe Spirit*, 1945, David Lean), **Vprašanje življenja in smrti** (*A Matter of Life and Death*, 1946, Michael Powell in Emeric Pressburger), **Življenje je čudovito** (*It's a Wonderful Life*, 1946, Frank Capra), **Duh in gospa Muir** (*The Ghost and Mrs. Muir*, 1947, Joseph L. Mankiewicz) in **Portret Jennie** (*Portrait of Jennie*, 1948, William Dieterle), ki se dogajajo v onostranstvu, v posmrtnem ali obsmrtnem življenju, v nebesih, sanjah in alternativnih svetovih, v eterični, kozmični »čakalnici«, med nebeškimi sli in odrešeniki, duhovi in angeli, med telesom in dušo, med življenjem in smrtjo, med nebom in zemljo, med vidnostjo in nevidnostjo.

V teh filmih običajno nekdo umre (letalska nesreča, kozmična motnja, samomor ipd.) in se vrne kot duh (ki išče novo telo, novo identiteto, ljubezen, odrešitev ipd.), zato niti ne preseneča, da so – tako kot filmi noir – zacveteli prav med II. svetovno vojno, v času morije, klavnice, umiranja, ko so ljudje potrebovali

tolažbo in upanje, da je mogoč stik z mrtvimi in da s smrtjo še ni konec življenja (in ljubezni, sreče ipd.). Filmi blanc so sporočali: četudi umreš, se ti nič ne zgodi. Še več: smrt je pot do sreče.

To se lepo vidi v **Fantu z imenom Joe**: ko umre vojni pilot Joe (Spencer Tracy), ostane tak, kot je bil – ko se vrne kot duh, se namreč popolnoma nič ne spremeni. Mrtev je tak, kot je bil živ. Dorindi (Irene Dunne), ljubezni svojega življenja, celo pomaga do nove ljubezni (Van Heflin) in sreče. Umre torej zato, da bi bil lahko konec srečen. Umre za *happy end* – da bi lahko žensko svojih sanj podobno kot Humphrey Bogart v **Casablanci** (1942, Michael Curtiz) junaško in nesebično prepustil nekomu drugemu.

In zdaj se vprašajte: je kaj bolj perverznega in morbidnega od tega, da žensko, ki jo brezmejno ljubiš, prepustiš nekomu drugemu? Filmi noir tega ne bi mogli bolje izraziti. In dalje: mar ni v filmih blanc smrt le pot do sreče in *happy end*a? Še huje: mar ni smrt *happy end*? Filmi noir tega ne bi mogli bolje povedati. Filmi noir so filmi o smrti in tostranstvu, filmi blanc pa filmi o smrti in onostranstvu – toda: mar ne gre v obeh primerih le za estetizacijo, stilizacijo in – če hočete – holivudizacijo smrti? V obojih, filmih noir in filmih blanc, pa je tudi veliko megle – v prvih nastopa kot označevalec tostranstva, v drugih pa kot označevalec onostranstva.

Vse to seveda pomeni, da se je film noir zelo dobro stegnil in zažrl v »optimizem« in »svetlobo« romantičnih fantazij, ki jih je Valenti označil za filme blanc. Filme blanc prežema morbidni, perverzni mrak, ki so ga artikulirali in opolnomočili filmi noir. Fantazije, ki poganjajo filme blanc, niso nikoli nedolžne. Film noir bi lahko požrl film blanc. Tako kot bi lahko požrl film soleil, svoje lastno nezavedno.

Retrospektiva **FILM SOLEIL** bo med 19. in 24. aprilom na ogled na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Nežka Struc

* * *

zgubana postajam, veš?
 tvoj vrat bo krvav
 rep odsekan
 uhљи povezani
 zobje iztrgani
 brez upanja
 hodili bodo mimo tebe
 in tvoj brat bo mrtev
 brez strahu
 se vzpenjaš na strehe
 bežiš od sluzi
 kristali padajo na tla
 hladijo fukročke
 nasmehneš se
 15 minut pred smrtjo
 se še vedno lahko zaljubiš
 brez neba
 tvoje veselje jih najbolj boli
 brez ograj brez boga brez obljub brez želja

/BESEDA UPORA/

Ivana Novak

Karate udarec zgodovini nasilja: *Slab dan v Black Rocku*

Propagandni film **Mali Tokio, ZDA** (Little Tokyo, U.S.A.), posnet leta 1942 po napadu na Pearl Harbor, se konča z množično evakuacijo Japoncev iz losangeleške regije: možje, ženske in otroci s kovčki stojijo na cesti in v kolonah čakajo za vkrcanje na tovornjake. Nato vidimo izpraznjene ceste in zmagoslavne časopisne naslove, npr.: »Zadnji Japonec zapustil Los Angeles!« Novinarica poroča: »Žal v času vojne lojalni trpijo enako usodo kot nelojalni.« Nekaj srhljivega je v tem *happy endu*. Kajti določeni deli niso zaigrani – gre za resnične arhivske posnetke internacije Japoncev v ameriške 'relokacijske centre', ameriška koncentracijska taborišča. Film danes velja za sramotno rasistično propagando. Prek paranoičnega junaka, ki razkrinka vohunsko mrežo japonskih kolaborantov, je namreč med vojno širil sporočilo, da so vsi Japonci potencialni kolaboranti, tudi če so ameriški državljani. Cilj filma je bil legitimirati Izvršno povelje 9066, s katerim je ameriška oblast prisilno internirala 120.000 v Ameriki živečih Japoncev, od tega dve tretjini z ameriškim državljanstvom. Kasneje je obveljalo, da internacija ni bila motivirana z resnično grožnjo kolaboracije, temveč z golo paranojo pred 'rumeno nevarnostjo' (*yellow peril*).

Ta je Američane plašila že dolgo pred letom 1942 zaradi množičnega priseljevanja azijskih delavcev in kmetovalcev čez Pacifik v 19. stoletju. Svoje strahove so lajšali z agresivno rasistično politiko in kratenjem pravic Japoncev, npr. z akti, ki

so jim preprečevali lastništvo zemlje. Rasizem je bil sistemski, med vojno se je le najbolj eksplozivno manifestiral. Reaganova Amerika pa je šele v 80. letih razsodila, da je bila internacija Japoncev med vojno rasistično dejanje, in določila odškodnine.

'Rumena nevarnost' je pustila svojo sled tudi v filmski zgodovini. Pearl Harbor je odprl sezono lova na Japonce. Ključni del te rasistične gonje je bil film kot propagandno orodje za prikazovanje Japoncev kot diabolične skupnosti, ki si zasluži smrt. V povojnem času se je eksplicitna rasistična propaganda v filmih umirila. A rasizem ni izginil, le preselil se je v orientalistične stereotipe (spomnimo na Gospoda Yunioshija v **Zajtrku pri Tiffanyju** [Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards], učbeniški primer orientalističnega komičnega olajšanja).

Neposredno po vojni so zelo redki, a pomembni filmi – daleč pred duhom časa – zavzeli kritično držo do japonofobije. Rasizmu se je zoperstavljala Samuel Fuller v **Jekleni čeladi** (The Steel Helmet, 1951) z japonsko-ameriškim vojakom, ki se kot pravi patriot bori na ameriški strani, in v **Škrlatnem kimonu** (Crimson Kimono, 1959) z redko videno ljubeznijo med Američanom japonskega rodu in Američanko na velikem platnu. John Sturges je posnel **Slab dan v Black Rocku** (Bad Day at Black Rock, 1955), ki deluje kot opravičilo za zgodovino nasilja 'pravih' Američanov nad 'nepravimi' Američani. Trije filmi

in morda še kakšen več – a treba je vedeti, da je bil rasizem v času nastanka teh filmov še zelo normalen, vgrajen v duh časa. Serija **Oglaševalci** (Mad Men, 2007–2015) je mojstrsko slikala to osupljivo normalnost spolne in rasne segregacije v ZDA v 60. letih in njeno postopno odpravljanje do konca desetletja. V epizodi »Krizantema in meč« (E.4/S.5) Roger Sterling, šarmantni rasist in seksist, zavrača poslovanje z japonskim podjetjem Honda. Njegov patriotski rasizem je tako močan, »intoxicating«, da prevlada celo nad njegovo podjetnostjo in ekonomskimi interesi. Sturgesov film pa je morda prvi po vojni tako dobro zadel to omamno kombinacijo patriotizma in rasizma.

SLAB DAN V BLACK ROCKU

Slab dan v Black Rocku je komorna mojstrovina o ksenofobiji, ki ji je po Pearl Harborju podlegel ameriški svet. Je film o tem, kako težko, dolgo in mučno je odpravljanje rasizma. Je film, ki se opraviči za rasne zločine z žanrskimi, skoraj kampovskimi prijemi, kot bi sporočal, da je resnica pregrozna, da bi jo naslovili direktno, brez ovinka prek žanrske izumetničenosti. In to desetletja pred tem, ko je s kampovsko reparacijo zgodovinskih krivic zaslovel Quentin Tarantino. A v filmu Johna Sturgesa reparacije ne pridejo v obliki spodvijanja zgodovine, temveč v obliki postopnega – mučnega – razkrivanja zamolčane zgodovine nasilja.

Zgodba je postavljena v leto 1945, takoj po koncu vojne. Le da v Black Rocku, ameriški severnozahodni puščavski postojanki z manj kot desetimi hišami in prav toliko prebivalci, vojne še ni čisto konec. To hitro ugotovi vojni veteran John J. Macreedy (Spencer Tracy), prvi tujec, ki od začetka vojne obišče to vukojebino. Da tujec v teh koncih nima kaj početi, mu takoj pokažejo lokalni frajerji, ki ksenofobijo dihajo namesto zraka. Mesto se vede kot »sod smodnika«, pripominja Macreedy med prvim sprehodom po Black Rocku. Lokalci ga poskušajo na vse mogoče načine sabotirati, izgnati. Ko Macreedy oznani razlog prihoda – da išče moža, Japonca po imenu Komoko – pa mesto končno eksplodira, postane nasilno.

SLAB DAN V BLACK ROCKU si lahko med 19. in 24. aprilom ogledate na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Macreedy se ne pusti ustrahovati. Vanje dreza, dokler najmlajšega med njimi ne preplavijo občutki krivde in izdavi resnico. Eden od ameriških prebivalcev je Komoko prodal neplodno zemljo, da bi ga zafrknil. A Komoko je kopal tako dolgo in globoko, dokler ni prišel do vodnega izvira in začel veselo kmetovati. Že Japončev ekonomski uspeh je v lokalcih vzbudil frustracijo. Mladenič pove, da se je skupina moških dan po Pearl Harborju tako napila – »patriotsko napila«, je njegov posrečen izraz –, da so požgali Komokovo kmetijo, ga ustrelili in sredi puščave pokopali, ne da bi mu dali grob. Od patriotskega rasizma so bili omamljeni, zadeti.

Komoko sistematično pooseblja vse nedolžne žrtve ameriške japonofobije. Bil je eden tistih, ki so jih zafrkavali, jim odrekli pravice, jih obravnavali kot smeti in okrutno umorili, ne da bi jih pokopali – odrekli so jim status ljudi. Komoko je posredno, prek sina, ameriški domoljub: njegov sin je v vojni padel, a prej je Macreedyju rešil življenje, za kar mu želi Macreedy – zato je prišel v Black Rock – izročiti medaljo.

A opravičilo ni dovolj – ni dovolj, da izvemo resnico, takšen sistem zločinov v fikciji terja primerno kazen, katarzo. Nič čudnega ni, da se film zateče v žanrsko teatralnost. K nečemu, pravzaprav, kampovskemu. Kako: Macreedy se je iz vojne vrnil s paralizirano roko, ki jo ima ves čas pospravljeno v žepu. Ko mu dokončno prekipi ustrahovanje, enega od največjih škodljivcev onemogoči z nekaj čistimi, elegantnimi enoročnimi udarci. Seveda je to pretirano, domala nemogoče – a on rasista premaga z eno roko. In od kod izvira borilna tehnika, ki je tako preprosta in ekonomična, a tako močna, da drugega skoraj pokonča – karate? Od nikoder drugod kot z Japonske, dežele zenovskega minimalizma. Krog krivice in maščevanja je sklenjen v duhu pravega teatra, fikcije, ki kljub svoji nemoči lahko premaga zgodovino.

Don Siegel je menil, da gre za popoln scenarij. Topografija prizorišča vsebuje le nekaj hiš in puščavo; izoliran kraj, prišleka, objekt (medaljo), ki mora k svojemu lastniku. Nič v filmu ni odveč in v tem je dejansko nekaj zelo – japonskega. Zen budizem pravi: življenje naj bo očiščeno vse navlake, preprosto, okleščeno na gole osnove. Mika me postavi tezo, da žanr skriva prvine budizma – žanr je konec koncev fikcija, očiščena navlake resničnosti življenja. Torej, klasični Aristotel. Grki in zen? Aristotel je v *Etiki* pisal, da človek ne sme gledati, kaj vse mu manjka, ampak kaj vse mu tisto, kar ima, omogoča. Sturgesova mojstrovina kaže, kako obsežno zgodovinsko temo lahko razpre zelo minimalistično zastavljena zgodba. In s tem se Japonski priklanja celo na ravni filmske forme.



SLAB DAN V BLACK ROCKU | 1955

Slab dan v Black Rocku je komorna mojstrovina o ksenofobiji, ki ji je po Pearl Harborju podlegel ameriški svet. Je film o tem, kako težko, dolgo in mučno je odpravljanje rasizma.



SLAB DAN V BLACK ROCKU | 1955



Anja Banko

Ko je zunaj prevroče

Na začetku vse poteka zelo hitro. Gosta zavesa dežja dviguje meglice, grom in veter raznašata hrup. Bližnji posnetek luči ob strehi hiše, hiter rez in skok na polkno v vetru, še en hiter rez in skok na rdečkasto postajo za bencin sredi dvorišča. Iz hiše priteče mlad moški in se živčno usede v živo rumen kabriolet. Odtonek rumene deluje kot spomin, da je avto v drugačnih, bolj sončnih časih morda prinašal veliko svobodnega zadovoljstva. Moškemu sledi obupana ženska in kriči: »Rocky!«, on pa že izgine po razmočeni cesti v daljavo. Dokler on ali avto ne zmoreta več. Iz dežja pripelje tovornjak in ga vzame s sabo. Prišel je, kakor je odšel. In končno dospel. V Salino. Na policijsko postajo.

Pot v Salino (La Route de Salina, 1970, Georges Lautner) je eden tistih skorajda izgubljenih biserov komercialne produkcije evropskega filma 60. in 70. let, za katero se je zdelo, da bi morda lahko postala tudi uspešnica večjega kalibra. Ne nazadnje je bil to čas, ko se je klasični hollywoodski studijski sistem na razne načine skušal izviti iz krize, tudi s skokom na staro celino, kjer je bila produkcija cenejša in živahnejša. Zato pravzaprav ni nič nenavadnega, da se je tudi Georges Lautner, sicer emblematični velikan francoskega popularnega filma, ki je režiral komične akcije in *polarje* z zvezdniki tipa Belmondo, Delon, Ventura ali Gabin, podpisal pod mednarodno produkcijo, kakršna je bila **Pot v Salino**. Za režiserja je bila to sicer enkratna pustolovščina, ki je postala izjemna vaja v povsem drugačnem slogu in edini film, posnet z ameriško zasedbo presenetljivega kalibra: ob kultni Gildi, *femme fatale* in *pin-up* dekletu Riti Hayworth, ki je bila v tistem času že v zatonu kariere, nastopajo starosta Ed Begley v svoji zadnji vlogi in dva, takrat dokaj nova obraza: Robert Walker Jr., ki se je leto prej izkazal v eni od stranskih vlog **Golih v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), in Mimsy Farmer, ki je iz otroške zvezdnice postala novodobna *femme fatale* posthipijevske generacije (s prelomno vlogo heroinske zapeljivke Estelle v še enem kulturnem filmu kontrakture **Več** [More, 1969, Barbet Schroe-

der]), za tem osvojila evropski žanrski film (npr. **Štiri muhe na sivem žametu** [4 mosche di velluto grigio, 1971, Dario Argento], **Parfum ženske v črnem** [Il profumo della signora in nero, 1974, Francesco Barilli]), nazadnje pa je kot kiparka sodelovala na oddelkih za posebne učinke pri filmih, kot sta **Čarli in tovarna čokolade** (Charlie and the Chocolate Factory, 2005, Tim Burton) ali **Varuhi galaksije** (Guardians of the Galaxy, 2014, James Gunn).

Podobno odmevna so tudi imena ustvarjalcev avtorske glasbe za film: francoski popzvezdnik Christophe in skupina Clinic so s skladateljem Bernardom Gerardom ustvarili žvižgajoče psihe-delične napeve, ki z varljivo zapeljivostjo hitro naježijo dlake in se na trenutke zdijo, kot da bi bili vzeti iz Morriconejeve partiture za enega od Leonejevih vesternov. **Pot v Salino**, ki je bila zaradi cenejše produkcije namesto na zahodni ameriški obali posneta na vulkanskih tleh Kanarskih otokov, je tako imela vse pogoje, da bi postala hit. Z dobršno mero *zeitgeistovskega* razpoloženja se je povsem aktualno vpisovala v kontekst kontrakture: mladost z obravnavo generacijskih razlik, postopaška svoboda, razgreta telesa, predanost trenutku in užitku. A film ni imel sreče – nekatere puščave, kot je bila tudi tista v **Točki Zabriskie** (Point Zabriskie, 1970, Michelangelo Antonioni), s svojimi brezkončno-fatalističnimi horizonti pravega občinstva še niso našle. **Pot v Salino** je bila večinoma predvajana kot *double feature*, kmalu pa je, morda tudi zaradi žgočega tabuja v središču zgodbe, skorajda izginila v žanrski poplavi obdobja.

A nevarno-zapeljiva filmska melodija je znova zazvenela sredi neke druge puščave. Za piflarje obskurnega in žanrskega je Quentin Tarantino v filmu **Ubila bom Billa 2** (Kill Bill, Vol. 2., 2004) pustil referenčni bonbonček in za širše občinstvo spihal prah s podob **Poti v Salino**, ki jo je pred gotovo pozabo rešila restavracija in digitalizacija, za katero so v lanskem letu poskrbeli pri Kinu Lorber.

***Pot v Salino* je nevaren trip psihedeličnih odtenkov, ki je vreden, da zasije v svojih najboljših barvah – poudarjeni barvni elementi rumene, rdeče, modre in zelene v slogu poparta ne spominjajo zaman na barvno paleto še enega poletno-zapeljivega filma, *Nori Pierrot* (Pierrot le Fou, 1965, Jean-Luc Godard), v katerem so cesta, ženske in vročina podobno nevarni.**

Pot v Salino je nevaren trip psihedeličnih odtenkov, ki je vreden, da zasije v svojih najboljših barvah – poudarjeni barvni elementi rumene, rdeče, modre in zelene v slogu poparta ne spominjajo zaman na barvno paleto še enega poletno-zapeljivega filma, **Nori Pierrot** (Pierrot le Fou, 1965, Jean-Luc Godard), v katerem so cesta, ženske in vročina podobno nevarni. **Pot v Salino**, ki je adaptacija istoimenskega romana francoskega pisatelja Mauricea Curyja, se začne iz junakove pripovedi, ki nas iz nevihtne sedanosti prestavi v razbeljeno žgoč dan. Jonas (Walker Jr.), tipičen hipi brez predzgodbe in prebite pare, štopa na cesti do Saline. Med čakanjem na prevoz nadaljuje pot po neskončni puščavski cesti kar peš, dokler izmučen in žejen končno ne zagleda hiše. A njena prijetnost je varljiva – lastnica ga zamenja za izginulega sina Rockyja. Jonas vlogo pragmatično in naivno sprejme, zakaj pa ne – za nekaj dni bo osrečil Maro (Hayworth), sam pa se bo spočil. A klasična filmska motiva tujca v mestu in menjave identitete pripeljeta do tragedije, ki bo klasično razkrila vso gnilobo pod lično urejenimi fasadami. Ko se vrne Marina hčerka in Rockyjeva sestra Billie (Farmer), se zdi, da bo Jonasove predstave konec. A tudi Billie ga prepozna kot Rockyja. Nelagodje je skoraj pozabljeno, srečni združitvi verjame celo Marin snubec, ostareli Warren (Begley), ki družinsko trojico opazuje z neprijetno poželjivim pogledom. Jonas presenečeno nadaljuje igro in se sprašuje, zakaj vsi sodelujejo v farsu o srečni vrnitvi izgubljenega sina.

Dokaz, kako popačena je resnica, najde Jonas na Rockyjevi fotografiji – moška si nista prav nič podobna. To je trenutek, ko napeto nelagodje, ki ga je zasejal že nenavadno zapeljiv odnos Billie do Jonasa kot Rockyja, zategne voz v grlu. Občutek zdrsa v norost poudarja tudi nenavadna pokrajina: črn vulkanski pesek se staplja v nebeško modrino morja, ob katerem se, umaknjena od obsojajočih pogledov, pod krili prav tako modrega šotora strastno ljubita Jonas – Rocky in Billie. Da je prizor še

bolj neprijeten, poskrbi vpadljiv pogled Warrena, ki pomenljivo opazuje dogajanje na plaži. Zdi se, da je žgoča vročina povsem zameglila razum protagonistov.

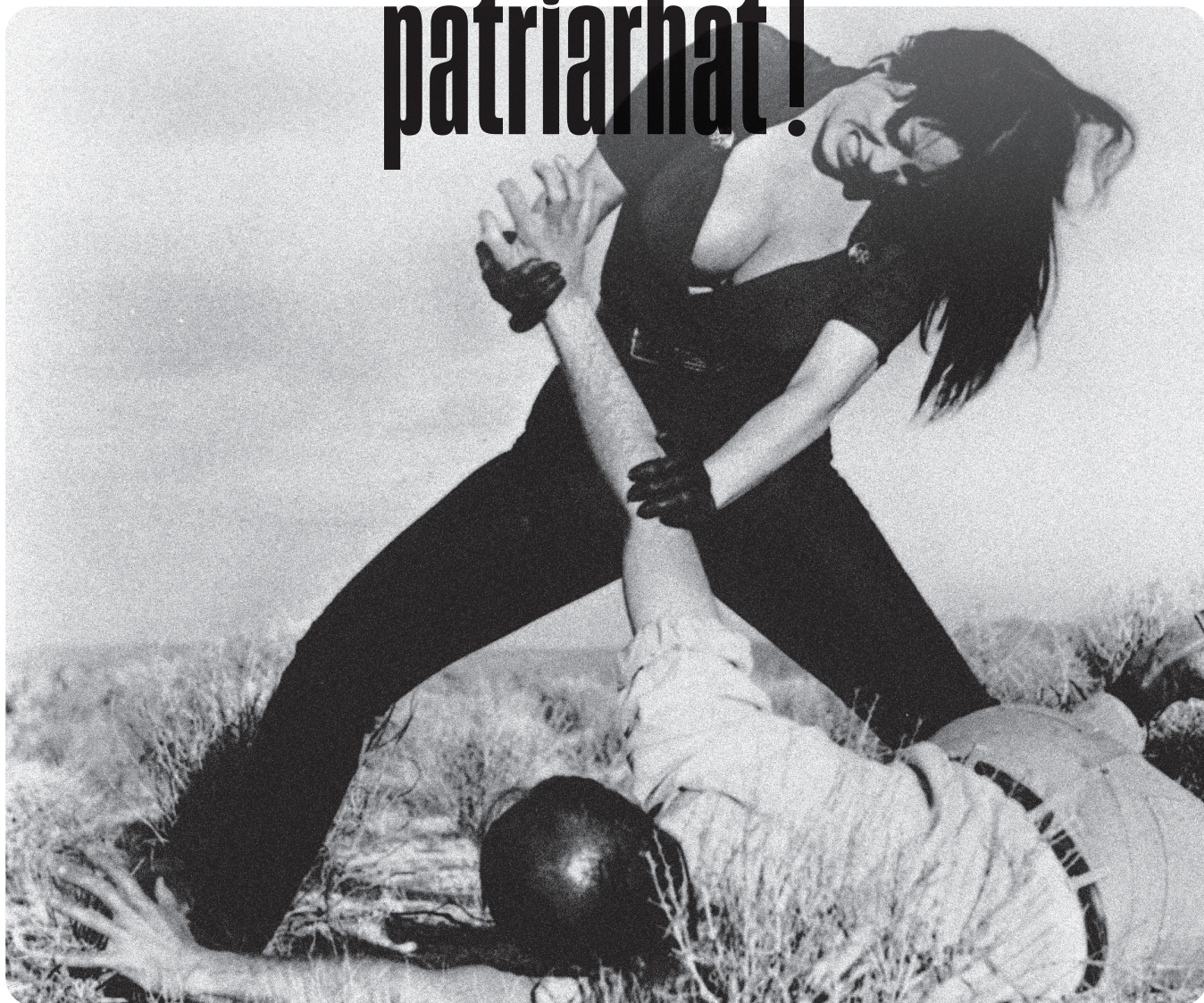
Rockyjevo izginotje Jonasu ne da miru, vendar je Billiejn magnetizem čedalje močnejši. Pot, ki teče po telesih, bližnji posnetki odsotnih pogledov, potopljenih v strasti in bolečine, se zdijo kot žebliji, ki prikazuje nesrečne usode protagonistov na že determinirano pot. Fatalistična predanost Jonasa pripelje samo do enega konca, odrešitev pa prinese šele močan naliv, ki odplakne vročično norost. Trenutek streznitve je za Jonasa trenutek hrupne sivine, ki ne ponudi ne sonca ne barv – hipnotična distorzija glasbene podlage kot nelagodna usedlina ostane v trebuhu.

Film soleil je skovanka D. K. Holma, ki se pri žanrskem kategoriziranju **Poti v Salino** ne zdi napačna – filmski tropi filma noir kot arhetipske predloge so zrcaljeni v razbeljeno puščavo, na neskončno cesto, daleč od zakotnih črno-belih ulic, kjer so fatalke kljub razigranemu poletnemu videzu vzorčastih hipi oblek še nevarnejše. Cigaretni dim duši vročina, alkoholni hlapi prehajajo v dim marihuane, v kateri je samodestruktivno poželenje brezciljnega moškega lika, ki tokrat namesto dežnega plašča nosi raztrgane kavbojke in cunjaste srajce, povsem brez omejitve – edini horizont je praznina puščave, ceste, morja in norosti. A medtem ko junak filma noir običajno pripoveduje že iz onostranstva, je junak filma soleil še vedno tukaj. Čeprav: je prihodnost zanj sploh mogoča?

POT V SALINO si lahko med 19. in 24. aprilom ogledate na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Bojana Bregar

Daj, mucka! Potolci že ta patriarhat!





DAJ, MUCKA, UBIJ, UBIJ! | 1965

Od nekdanj sem bila fascinirana nad junakinjami, ki se obnašajo kot moški, predvsem ker se mi je zdelo, da je njihovo življenje veliko bolj zabavno kot pa tisto, v katerega so »tradicionalno« zaklenjene ženske na platnu (še bolj kot seveda v sami realnosti). Seveda je bilo takih junakinj v mojih letih ždenja pred televizijskim ekranom bore malo (še dobro, da smo imeli vsaj **Ksena** [Xena: Warrior Princess, 1995–2001] in **Buffy** [Buffy The Vampire Slayer, 1997–2003]).

Ko sem nekje v času študija videla film **Daj, mucka, ubij, ubij!** (Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965, Russ Meyer), je bilo to zame povsem novo odkritje. Vznemirljiv, bombastičen, energičen film predvsem in zgolj zaradi njegovih izjemnih protagonistk: ne le da so lepe in močne in v oblaku peska pustijo vse filmske klišeje, ampak imajo tudi vse najboljše enovrstičnice v filmu – kar je itak najbolj pomembno, če si filmski lik. Nikoli me ni posebej prizadelo, da je Tura Satana, ki igra Varlo, glavno anti-junakinjo, tako nesmiselno nasilna – zakaj nekaj bi me to prizadelo, če sem do svojega 10. leta videla že celo tono popolnoma nesmiselno nasilnih filmskih in TV-smrti – le da so bili v 99 % zanje odgovorni moški liki? Najpomembnejše od vsega: končno je bila enkrat ženska tista, ki ji je dovoljeno biti odrezava – in to ne v tistem obupnem stereotipnem smislu ženske pasivno-agresivne »žlehtnobe«, ampak v smislu, da s svojimi briljantnimi enovrstičnicami ostalim zapre usta in zablokira možgane. Kot Clint Eastwood v filmu **Škorpion ubija** (Dirty Harry, 1971, Dan Siegel), recimo.

»I never try anything, I just do it. Wanna try me?«

Daj, mucka, ubij, ubij! je kulturni film in eden najbolj prepoznavnih filmov ameriškega režiserja Russa Mayerja, ki se je na začetku kariere proslavil kot kralj »nagic« in režiser tako imenovanih »nude cuties«, nato pa do konca desetletja s filmi, kot sta **Lisica!** (Vixen!, 1968) in **Dlje od Doline lutk** (Beyond the Valley of the Dolls, 1969), razburjal cenzorje in naposled pomagal utreti pot seksualno eksplicitnejšim prizorom v kinodvoranah širom ZDA. Malce prej, leta 1965, je Russ Mayer produciral in posnel film z naslovom **Motorpsiho!** (Motorpsycho!, 1965), v katerem trije nasilni motoristi terorizirajo nedolžne prebivalce majhnega mesta, dokler se jim ti ne postavijo po robu. Film je postal velik hit in Russ, ki je veljal za izjemno podjetnega človeka, se je odločil nadaljevati z uspešnim poslovnim modelom. Toda tokrat so namesto treh poblaznelih motoristov v glavnih vlogah pristala tri nevarna, divja, prsata dekleta, ki terorizirajo kup nič hudega slutečih moških.

Na začetku nas pripovedovalec »posvari« pred »novo vrsto žensk, ki so mehke, prožne in tudi dišijo kot ženske ... Vendar, pozor! Ta divja nova vrsta preži na svoj plen kjerkoli in kadarkoli! Ena od njih je morda vaša tajnica, morda medicinska sestra ali celo plesalka v go-go baru!!« **Mucka**, ki pade v kategorijo t. i. seksploiacijskih filmov, je več kot le to – je inteligentna družbena satira, ki nasilno in brez oklevanja obračuna s patri-

arhalno družbo in pri tem ne jemlje talcev. Ženske so torej »povidvale« – aka niso več podrejene patriarhatu – in vozijo hitre avtomobile, kadijo, nosijo (tako zelo oprijete) hlače in so poleg vsega še nasilne – še več – smrtonosne!

Že sam začetek filma je senzacionalističen. Po uvodnem »opozorilu« nam v prvi sceni dobesedno skočijo v naročje tri protagonistke: Varla (Tura Satana), Rosie (Haji) in Billie (Lori Williams) so plesalke v go-go baru in ovešene z resicami se kot kače zvijajo na drogu, v posmeh prepotenemu moškemu občinstvu, ki z izbuljenimi očmi, v ekstatični agoniji skozi zid glasne rokenrol glasbe tulijo: »Hitreje, HITREJE!!«

V naslednjem prizoru plesalke, zdaj oblečene v tesne *jeans* hlače, kot antične furije drvijo vsaka v svojem dirkalniku po asfaltni cesti, ki se dobesedno topi pod njihovimi kolesi. Med strah vlivajočim smehom se spustijo v vratolomno dirko po razbeljeni puščavi in k nevarni igri izzovejo čednega Tommyja, ki mu prepozno postane jasno, da se je znašel na napačnem mestu ob napačnem času. Za Tommyja se srečanje konča z zlomljenim vratom, njegova punca Linda sedi ugrabljena v Varlinem prtljažniku in punce hitijo dalje po avtocesti, na begu pred zakonom. Odločijo se za skrivališče na osamljenem ranču, katerega lastnik je pred leti ohromel v nesreči z vlakom. Poleg skrivališča jih zanima tudi domneven zajetni šop denarja, ki ga je lastnik prejel za odškodnino.

Ne le da so lepe in močne in v oblaku peska pustijo vse filmske klišeje, ampak imajo tudi vse najboljše enovrstičnice v filmu – kar je itak najbolj pomembno, če si filmski lik.

Na ranču jih pričaka stari, invalidni in zelo pasji *pater familias* v družbi dveh sinov; oba sta postavna in si očitno z dekleti delita prepričanje, da so *jeans* hlače dovolj ozke takrat, ko jih je nemogoče sleči – torej te v njih nihče ne more posiliti. Stari oče je, odkar se je ponesrečil, postal zagrenjen sovražnik žensk. Za nesrečo naj bi bila kriva pač ena od njih – dekle, ki jo je rešil pred vlakom, a je nato sam končal pod kolesjem. Njegova mizoginija torej izvira iz prepričanja, da je »dober moški«, ki so ga uničile »zlobne ženske«. **Daj, mucka, ubij, ubij!** tako sicer satirično, vendar tudi povsem realistično portretira paranoidno vizijo patriarhata, ki v svoji neskončni žeji po obvladovanju vzvodov moči ženske deli na »dobre« in »slabe« – in ne le ženske, ampak tudi moške podvrže istemu sistemu vrednotenja.

Na začetku nas pripovedovalec »posvari« pred »novo vrsto žensk, ki so mehke, prožne in tudi dišijo kot ženske ... Vendar, pozor! Ta divja nova vrsta preži na svoj plen kjerkoli in kadarkoli! Ena od njih je morda vaša tajnica, morda medicinska sestra ali celo plesalka v go-go baru!!«

Varla kot utelešenje boginje maščevanja tej želji po zatiranju žensk – ki jo enači z moškim, ne ozirajoč se na logiko »dobrega in slabega« – z velikim užitkom zlomi noge in vrat. Odločna, muhasta in pametna – povrh vsega pa še smrtonosna. »Ubila je človeka z golimi rokami!« kot kriči mala Linda, ko za trenutek uspe pobegniti in na poti zagleda prvega moškega, ki jo lahko morda reši (*spoiler*: ne uspe mu). Kako slasten preobrat je film, kjer je ženska negativka, ki se izmaže iz vsake situacije, in to nikoli po zaslugi moškega. Kako bi ne postala junakinja v naših očeh? Ne le junakinja – boginja!

Najbrž ni naključje, da sta med velikimi oboževalci filma John Waters in Quentin Tarantino – oba štejeta **Daj, mucka, ubij, ubij!** med svoje vplive; Waters je zagotovo fan domiselnega *camp* dialoga, tesnih usnjenih hlač in seveda perfektnega videza Turinih glamuroznih obrvi. Tarantino pa se je »Mucki« poklonil z vratolomno vožnjo treh deklet v filmu **Smrtno varen** (*Death Proof*, 2007) in neznansko lahkotnostjo lastnih nasilnih prizorov – spomnimo se le, kako pod peto ene od maščevalk konča »ubogi« Kurt Russel.

Russ Meyer bi bil prejkone bolj »po nesreči« štet med feministične režiserje, upoštevajoč ostala dela v njegovem mag-nus opusu. Njegova fascinacija nad močnimi ženskami izvira predvsem iz mazohističnega užitka dominacije (kakor je sam večkrat poudaril). Ne glede na namen je z »Mucko« nedvomno pustil svoj pečat v filmski ter popkulturi.

DAJ, MUCKA, UBIJ, UBIJ! si lahko med 19. in 24. aprilom ogledate na 9. festivalu žanrskega filma Kurja Polt.

Igor Kernel

V primežu predsodkov in cenzure

Med sekcijami vsakoletnega festivala *Liffe* so retrospektive pogosto med najbolj zanimivimi. Izbor takšnih filmov je navadno prečiščen, saj so vanj uvrščena dela, ki so prestala test časa, pogled na tista, ki smo jih pred desetletji že videli, pa bo danes drugačen, kot je bil v času njihovega nastanka. Retrospektiva »Prepovedane ženske«, ki smo si jo lahko ogledali lani novembra, je še posebej pritegnila zaradi kakovosti desetih predvajanih filmov, pa tudi zaradi same tematike. Ti filmi se sicer razlikujejo, vsem pa je skupno, da so v okolju, v katerem so nastali, v svojem času veljali za problematične ali celo nesprejemljive.

Dejansko so le polovico od omenjenih desetih filmov, ki smo jih videli na festivalu, režirale ženske, prav tako pri najmanj treh od njih usoda žensk sploh ni v prvem planu. Zato naslov retrospektive, »Prepovedane ženske«, morda ni najbolj posrečen; očitno je šlo predvsem za poskus postavitve teh filmov v določen kontekst s približno skupnim imenovalcem. A bolj kot to sta za nas seveda pomembna visoka raven prikazanih filmov in tisto, kar nam imajo povedati.

Dela, vključena v retrospektivo, so nastala v različnih državah, časovni razpon od najstarejšega do najmlajšega med njimi je trideset let, tudi obravnavajo različna obdobja. Kljub tem razlikam pa bi jih lahko razdelili na tri ohlapne sklope, po pristopu do obravnavanih tem in z njim povezanim filmskim jezikom. Prva med omenjenimi kategorijami je navidezna lahkotnost ali celo frivolnost v upodabljanju družbe, obe sta šli očitno v zobe komunističnim oblastem; v drugem sklopu so filmi, sporni zaradi junakinj, ki se nočejo uklanjati družbenim konvencijam; v tretjem pa so obravnavane usode posameznikov oziroma posameznic, ki se znajdejo v neusmiljenem kolesju represivnega sistema in pri tem po svojih močeh skušajo obdržati osebno integriteto. Vsak od teh treh sklopov obsega po tri filme, deseti film pa je dokumentaren in ga zato že takoj na začetku obravnavamo posebej.

Dokumentarni film **Obljubljene dežele** (Promised Lands, 1974) je edini film te zvrsti od štirih, ki jih je režirala Susan Sontag, znana ameriška pisateljica, fotografinja, filmska ustvarjalka in politična aktivistka židovskega rodu. Nosi letnico 1974, posnet pa je bil, ko je Sontagova kmalu po jomkipurski vojni, ki je potekala oktobra 1973, odšla v Izrael. Kot vemo, so v tem dvajsetdnevem spopadu, kljub začetnim nasprotnikovim uspehom, Izraelci popolnoma porazili arabske sile, katerih glavni no je tvorila združena egiptovska in sirska vojska. Susan Sontag, ki se je v Izrael odpravila, še preden so bili sklenjeni mirovni sporazumi, je tako lahko posnela ostanke uničenih ali poškodovanih tankov na bojišču ter zoglenela trupla sirskih vojakov na Golanski planoti. Med prizori, ki se gledalca najbolj dotaknejo, so poskusi vojaških zdravnikov, ki z drogami in spodbujanjem podoživljanja bitk »zdravijo« posttravmatski stresni sindrom prizadetih vojakov, njihove metode pa so še najbolj podobne mučenju. Film Sontagove nam govori o globokih koreninah etničnega konflikta, ki je v svojem bistvu nerešljiv, saj imajo »obljubljene dežele« za svoje eni in drugi, tako Izraelci kot Arabci. Predvsem pa je režiserka želela pokazati, kako po jomkipurski vojni Izrael vidi sebe. Kljub zmagi nad najbolj sodobno opremljeno združeno arabsko vojsko je postalo jasno, da Izrael v resnici ne more mirno spat. Za prebivalstvo je začetni prodor Arabcev pomenil pravi šok, zato je bilo obdobje po novembrski vojni čas »izgubljenih iluzij«. Ta podoba ni bila tisto, kar so želele videti izraelske oblasti, zato so bile **Obljubljene dežele** v Izraelu prepovedane, na slab odziv pa so naletele tudi v ZDA.

Alica v mestu čudes (Alicia en el pueblo de maravillas, 1991) Daniela Díaza Torresa je duhovita pripoved o kulturni svetovalki, ki se znajde v nenavadnem mestu, odlagališču za nekdanje državne uradnike, ki so prišli v nemilost. Mesto zanje pomeni nekakšne vice, od koder ne morejo pobegniti. Gre za nadrealistično komedijo absurda, ki je seveda satira na dogajanje v ku-

banski družbi. Ni presenetljivo, da je film po prvih dneh predvajanja doživel velik uspeh, bolj nenavadno je, da so oblasti šele po premieri ugotovile, kakšnemu filmu so pravzaprav dale dovoljenje za prikazovanje, nato pa so ga seveda prepovedale. Naslednji film iz tega sklopa je režirala Věra Chytilová, ki je ni treba posebej predstavljati. Vemo, da so ji po provokativnih **Marjetičah** (Sedmikrásky, 1966), njenem najbolj znanem filmu, oblasti zelo otežile delo. Po **Rajskih sadežih** (Ovoce stromů rajských jíme, 1970), ki smo jih imeli tokrat priložnost videti na velikem platnu, pa so Chytilovo za nekaj časa popolnoma onemogočili in svoj naslednji film je posnela šele leta 1976. Imela se je za veliko individualistko in njena dela so zelo osebna. Takšni so tudi **Rajski sadeži**, ki jih odlikujeta prepoznaven slog in prava eksplozija ustvarjalnosti, prekipevajo od energije in zdijo se kaotični, a dejansko od začetka do konca sledijo viziji režiserke, ki je slovela, da ima popoln nadzor med snemanjem svojih filmov, ti pa nas ob vsakem ogledu prevzamejo s svojo izvirnostjo. Zadnji film iz tega sklopa, Hladnikova **Maškarada** (1971), se od drugih dveh razlikuje po tem, da je pri nas sicer prišel v kino, vendar s cenzuriranimi prizori golote, integralno verzijo pa smo si lahko ogledali šele leta 1982. Bolj kot sama golota je bil problematičen način, na katerega je bila ta prikazana, predvsem pa so bili sporni odnosi med samimi liki (v smislu, da »naša mladina že ni takšna«) ter njihova odkrita promiskuiteta in »nemoralnost«. Hladnik je imel nesrečo, da je na tem področju oral ledino, saj se je prikazovanje seksualnosti le nekaj kasneje pri nas popolnoma sprostilo, kar velja tako za domače kot uvožene filme. Po drugi strani pa bi imel verjetno spet težave tudi danes, če bi hotel snemati na tak način, predvsem zaradi jasnih namigov na otroško homoseksualnost v **Maškaradi**. Kot zanimivost dodajmo, da je bilo poleg **Maškarade**, za katero je napisal scenarij Vitomil Zupan, sporno še eno delo, posneto po romanu tega kontroverzega pisatelja. Gre seveda za morda naš najboljši vojni film, **Nasvidenje v naslednji vojni** (1980) Živojina Pavlovića, ki smo ga sicer lahko gledali v kinodvoranah po Sloveniji, drugod po Jugoslaviji pa je bil popolnoma odrinjen in namenoma prezt.

Viridiana (1961) Luisa Buñuela, klasično delo tega slovitega režiserja, je v tem kontekstu zanimiva zaradi tega, ker je eden od zgolj treh filmov, predvajanih na retrospektivi, ki niso nastali v komunistični državi. Gre za zgodbo o redovnici, ki se tik pred večnimi zaobljubami, po poskusu spolne zlorabe na posestvu njenega strica in njegovem kasnejšem samomoru, odreče samostanskemu življenju, namesto tega pa skuša hoditi po samostojni poti dobrotnice. **Viridiane**, pa tudi drugih Buñuelovih filmov, ni mogoče razumeti brez njegove izkušnje katolištva, ki ga je globoko zaznamovala in s katero se je prek svoje umetnosti soočal vse življenje. Ker je Cerkev v **Viridiani** prepoznala oči-

tno norčevanje iz katoliških vrednot (najbolj znan je prizor, kjer Buñuel razcapane, zastojkarske brezdomce posede v kompoziciji z Da Vincijeve *Zadnje večerje*), je bil film v Španiji prepovedan vse do leta 1977. Tisti, ki danes (seveda upravičeno) hvalijo Buñuelovo **Viridiano**, pa se najbrž ne zavedajo, da bi ta pogumni, brezkompromisni ustvarjalec, ki v filmu izpostavlja zlaganost dušebrižništva, s koreninami v narcističnem dojemanju samega sebe zaradi namišljene empatije do »drugačnih«, danes izbral bolj aktualne tarče in marsikateremu gledalcu ne bi bilo niti najmanj všeč, ko bi se prepoznal v takšnem njegovem filmu. Preostala dva filma iz sklopa o ženskah, odločenih, da ne bodo upoštevale pričakovanj svojega okolja, sta **Asjina sreča** (Istorija Asi Kljačinoj, kotoraja ljubila, da ne vyšla zamuž, 1966) Andreja Končalovskega in **Bežna srečanja** (Korotkie vstreči, 1967) Kire Muratove. Oba sta sovjetska in oba izpostavljata notranjo moč podeželskega dekleta, ki se kljub zaljubljenosti ne pusti ujeti v prevladujoče kalupe odnosov v tedanji družbi. Prav ta poudarjena samosvojost je zbudila komunistične oblasti, zato sta bila filma za dve desetletji žrtvi sovjetske cenzure.

Med filmi iz tretjega sklopa najprej omenimo **Vzpon** (Voshoždenje, 1977) Larise Šepitko, dobro režirano in odigrano delo, z vrhunsko kamero. Vizualna lepota filma bi bila v ostrem kontrastu s podobami spolne nemoči in ujetosti v zaslisevalsko kolesje beloruskih pomožnih enot v nemški vojski, če ne bi vmes svetil tudi žarek upanja. Vsi igralci so izvrstni, najbolj izpostavljene so seveda glavne tri vloge, obeh zajetih partizanov in njunega zaslisevalca v nemški službi, ledeno hladnega, kot je hladna pokrajina, prekrita z debelo snežno odejo, ki je služila za ozadje in je resničen eksterier, ne studijski. Ranjeni partizan, ki je prej deloval kot šibkejši od obeh, vzdrži mučenje in v očeh na smrt obsojenih, med katerimi je tudi nič kriva mati treh otrok, ki se je tam znašla zaradi obeh partizanov, postane tolažnik in opora za vse ostale. Medtem pa se njegov telesno močnejši in samozavestnejši soborec pod pritiskom zlomi in prestopi k pomožni policiji, obremenjen z zavestjo zdrsa v brezno krivde, saj je priča usmrtitvi sojetnikov. Larisa Šepitko je obveljala za »težavno« ustvarjalko že zaradi svojega prejšnjega filma, tokrat pa je cenzuro zmotilo prikazovanje pogumnega partizana, ki v nekaterih prizorih deluje skorajda mistično, podobno samemu Kristusu, kar je bil tudi režiserkin prikriti namen. Če se ne bi po posebni projekciji za **Vzpon** zavzel sam Pjotr Mašerov, beloruski partijski sekretar in veteran II. svetovne vojne, bi film šel v bunker, tako pa je namesto tega leta 1977 romal na berlinski festival in bil tam nagrajen z zlatim medvedom.

Zločin v Cuenci (El crimen de Cuenca, 1980) režiserke Pilar Miró je ekranizacija resnične zgodbe, ki se je začela leta 1910 z



AS JINA SREČA | 1966



RAJSKI SADEŽI | 1970

obtožbo dveh prebivalcev mesteca v španski provinci Cuenci, da sta umorila enega od someščanov, za katerim se je izgubila sled. Najprej ju zaradi pomanjkanja dokazov izpustijo, nato pa leta 1913 še enkrat odprejo primer. Čeprav v priporu vztrajno zanikata krivdo, ju civilna garda podvrže izjemno surovemu mučenju, ki je v filmu prikazano tako nazorno, da ga je zelo težko gledati. Nazadnje ne moreta več vzdržati in krivdo priznata, porota pa ju leta 1918 (vmes sta ves čas v zaporu) obsodi na osemnajst let ječe, iz katere sta nazadnje izpuščena leta 1924. Šele potem se izkaže, da je njun domnevno umorjeni someščan še vedno živ, o procesu pa ni vedel ničesar. Pilar Miró je zaradi skrajno negativnega prikaza vloge civilne garde v tem filmu prišla pred vojaško sodišče v času »demokracije«, pet let po Francovi smrti. Sodišče je primer opustilo, avgusta 1981 pa je **Zločin v Cuenci** dobil dovoljenje za predvajanje in postal do tedaj najbolj gledan film v Španiji.

Tudi tretji film iz zadnjega sklopa, **Zaslišanje** (Przesłuchanie, 1982) Ryszarda Bugajskega, nam govori o tem, kaj se zgodi, ko nekdo po nedolžnem pride v roke brutalnega represivnega aparata. Žrtev je tokrat mlada pevka, njeni mučitelji pa so iz poljske komunistične službe državne varnosti. Le malo filmov je, pri katerih bi gledalec tako močno občutil popolni brezup, v katerem se znajde posameznik, ki je prepuščen na milost in nemilost svojim ječarjem, in se pri tem zavedal, da se lahko zgodi karkoli, rešitve pa ne bo od nikoder. Prizori poniževanj, groženj in mučenja so toliko težje gledljivi, ker je žrtev ženska in je zato zavest o njeni krhkosti in ranljivosti še večja. Na osuplost mučiteljev se zgodi neverjetno, junakinja **Zaslišanja** se ne zlomi in enega svojih nekdanjih ljubimcev noče lažno obtožiti protidržavne dejavnosti. Film sloni na pričevanjih dveh nekdanjih političnih zapornic, na Poljskem so ga leta 1982 prepovedali in začeli predvajati šele po padcu komunizma, leta 1989, naslednje leto pa je Krystyna Janda v Cannesu dobila nagrado za najboljšo igralko.

Filmi iz retrospektive »Prepovedane ženske« nas spodbujajo k razmisleku, nekateri med njimi nas tudi globoko pretresejo. Vsi opisani filmi, tudi najmlajši med njimi, so stari več desetletij, a bilo bi zelo narobe, če bi mislili, da je to, o čemer govorijo, stvar preteklosti. Združeni narodi so šele konec leta 1984 sprejeli konvencijo proti mučenju, a kar nam kažejo **Vzpon, Zločin v Cuenci in Zaslišanje**, se še vedno dogaja, četudi v drugačnih okoliščinah: v Iranu in drugih islamskih državah, na Kitajskem in v Severni Koreji, v Južni Ameriki in Afriki. Mučenje zapornikov je v rabi pri pridobivanju vojaških oziroma obveščevalnih podatkov tudi v nekaterih državah, ki veljajo za demokratične, navadnim ljudem, ki si upajo misliti drugače, pa danes na Zahodu grozita nevarnost javnega linča in izgube službe v imenu »politične korektnosti« in boja proti »sovražnemu govoru«.

Prav tako je povsod po svetu vedno bolj aktualna tudi filmska cenzura, pri čemer filmskih vsebin ne prilagajajo le na Kitajskem in v sorodnih državah, tudi na Zahodu jih, zato nas ne preseneča več, kadar celo pri novih izdajah filmskih uspešnic ustrezno prilagajajo ali odstranjujejo prizore, ki danes veljajo za neprimerne.

Ker je Cerkev v *Viridiani* prepoznala očitno norčevanje iz katoliških vrednot (najbolj znan je prizor, kjer Buñuel razcapane, zastojkarske brezdomce posede v kompozicijo z Da Vincijeve *Zadnje večerje*), je bil film v Španiji prepovedan vse do leta 1977.

Vse to se ni dogajalo in se ne dogaja le »drugod«, tiče se tudi Slovenije. Teror, ki ga gledamo v **Zaslišanju** in je bil v 50. letih prejšnjega stoletja, pa tudi kasneje, del vsakdana na Poljskem, je bil pri nas v istem obdobju enak ali še hujši. Čeprav veliko slišimo o »drugáčnosti« našega bivšega režima od konca 60. let dalje, je bila ta »drugáčnost« predvsem v večji odprtosti mejá in postopnem spreminjanju družbe v potrošniško, pri filmih pa se je ta odprtost najbolj poznala v toleranci do prikazovanja seksualnosti, vse do druge polovice 80. let, ko je v naše kinodvorane prodrla tudi čista pornografija. A čeprav smo bili v 80. letih deležni »svobode« gledanja pornografije, celo tedaj določenih filmov nismo smeli uvoziti v Jugoslavijo, ker so bili politično neprimerni, nekaj pa jih je bilo zaradi istih razlogov cenzuriranih. Tudi v iztekajočem se desetletju komunističnega režima smo se bali Udbe, graničarji pa so še vedno streljali na ljudi, ki so šli nelegalno čez mejo; med žrtvami so bili tako tisti, ki so na tak način hoteli priti iz Jugoslavije na ono stran, kot nesrečniki, ki so hoteli priti k nam. »Prepovedani filmi« pri nas v obdobju skupne jugoslovanske države pa so sploh posebna tema, o tem obstajata obsežna dokumentacija in arhivsko gradivo, kjer najdemo naslove filmov, domačih, predvsem pa tujih, ki niso smeli priti v naše kinematografe, prav tako si lahko tam preberemo imena in priimke tistih, ki so odločali, kaj smemo gledati in česa ne. Tudi zato je retrospektiva »Prepovedane ženske« aktualna tukaj in zdaj, morda pa bo celo delovala kot spodbuda, da ta segment zgodovine kinematografije na Slovenskem končno bolj temeljito obdelamo.

Fernej Trebežnik

Novo zadnje poglavje

THE BEATLES: GET BACK | 2021

Film o glasbeni skupini The Beatles dandanes sam po sebi ni več zares omembe vredna novica. Doslej je bilo namreč posnetih že za cel kup igranih in dokumentarnih, umetniških in komercialnih, dobrih in slabih filmov o Beatlih, z Beatli ali zaradi Beatlov. Tudi sicer skupina predstavlja eno tistih poglavij polpretekle (popkulturne) zgodovine, katerih podobe in zvoki so se skozi socializacijo povsem spontano zasedrali v kolektivno nezavedno celotnih generacij. Ko je leta 2019 nov dokumentarček o bendu napovedal še novozelandski režiser Peter Jackson, znan po razvlečenih trilogijah, je bilo spet na mestu vprašanje, ali lahko o beatlomaniji, o umetnostnem inovatorstvu ali pa o prezgodnjem razpadu skupine sploh izvemo še kaj novega. Toliko bolj smo bili zato presenečeni, ko se je izkazalo, da je uspel Jackson iz pozabljenega arhivskega materiala izrezljati izjemno svež, doslej nedostopen vpogled v kreativni proces in notranjo dinamiko benda, s tem pa praktično na novo spisati zadnje poglavje tisočkrat povedane zgodbe.

Treba je sicer poudariti, da film **The Beatles: Get Back** (2021, Peter Jackson) nikakor ne stremi k ponovnemu razkopavanju bendove skupne poti, ampak je usmerjen v precej bolj specifičen zgodovinski trenutek. Deloma gre pravzaprav le za film o filmu, natančneje o dokumentarcu **Let It Be**, s katerim je Michael Lindsay-Hogg leta 1970 ovekovečil snemalni proces istoimenskega albuma. V tem pa, mimogrede, tiči še dodaten razlog za naša pričakovanja, saj

omenjeni film nikomur ni ostal v pretirano lepem spominu. Šlo je namreč za vizualno in pripovedno neizrazit, neprilvačen izdelek, ki je hote ali nehote izpostavil predvsem slabo vzdušje v snemalnem studiu ter s tem vplival na splošno percepcijo pozne faze benda. Tudi zato ni nikogar preveč zanimalo šestdeset ur takrat posnetega, a neuporabljenega videografa – vsaj dokler ga ni v roke dobil Jackson. Ta je v njem prepoznal nov potencial in ga zmontiral v tridelni, osemurni film, s katerim je dosegel povsem drugačen učinek.

Podobno kot pri njegovem vojnem dokumentarcu **Nikoli se ne bodo postarali** (*They Shall Not Grow Old*, 2018, Peter Jackson) je tudi v tem primeru veliko vlogo igrala že tehnična restavracija gradiva. Slednje je leta 1970 ob neposrečeni širitvi s 16- na 35-milimetrski film po nepotrebem izpadlo zrnato in temačno, tokrat pa je uspel režiser s pomočjo računalniških algoritmov podobam vlti novo najdeno ostrino in svetle, živahne barve, s tem pa preseči časovno zaznamovanost posnetkov. Še večji preboj je dosegel na področju zvoka, saj je sistem strojnega učenja s prepoznavanjem glasov posameznih oseb in inštrumentov filmski ekipi omogočil,

da je določen glas v vsakem prizoru dvignila na zeleno jakost in torej iz hrupa vsakič izpostavila zeleni element. Pri tem je ključno, da film nikoli ne izpade pretirano umeten ali prisiljeno tehnicističen, ampak vse orisano deluje dokaj neopazno in torej le kot podlaga, na kateri lahko vsebina posnetkov končno zares pride do izraza.

Ob ogledu se je dobro tudi zavedati, da je bend takrat res že vstopil v zadnje leto skupnega delovanja in da je imel za sabo že kakšno travmatično snemalno seanso ter celo kakšen komercialni neuspeh. Poleg tega je bilo snemanje plošče in filma **Let It Be** že v izhodišču sorazmerno kaotično. Beatli so se januarja 1969 zbrali z le megleno idejo o tem, kaj želijo sploh ustvariti in kaj se dogaja okrog njih. Šlo je za vaje, za katere so pričakovali, da bodo v dveh, treh tednih privedle do koncerta (prvega po treh letih) in do albuma, proces pa je v véritéjevskem, »fly on the wall« stilu spremljala še zmedena filmska ekipa. Jacksonov film z nekaterimi dolgimi sekvencami neizogibno in namerno odseva orisano ohlapnost ter odprtost, a uspe skozi dogajanje vendarle potegniti tudi jasno rdečo nit in film navdati z oprijemljivo dinamiko, občasno celo suspenzom.



Režiser v film ni vključil nobenih »govorečih glav« ali vsiljivih komentarjev, izjema so le občasni metatekstualni elementi, kot so odštevanje dni na koledarju, pripisi imen likov in kratki opisi določenih dogodkov, kar bo za fane občasno izpadlo kot nepotrebno prilagajanje sredinskemu občinstvu, a v splošnem filmu vendarle vdihne prepotrebno jasnost in strukturo. Dramaturgijo tokrat sicer izrišejo že dogajalni prostori in nekateri stranski liki, saj prvi del zaznamuje snemanje v negostoljubnem filmskem studiu Twickenham, v drugem sledi premik v prostore beatlovskega multimedijskega projekta Apple, v zadnjem pa je v celoti prikazan še znameniti koncert s strehe iste stavbe. Še več: Harrisonov (začasni) odhod iz benda ali pa kasneje napoved strešnega koncerta delujeta celo kot »cliffhangerja« na prehodih med deli, v tretjem delu pa dodatno dogajalno napetost vnese še vzporedni prikaz posnetkov koncerta in policistov, ki skušajo priti na streho, da bi koncert prekinili.

Ob vseh teh izkazih Jacksonove pripovedne spretnosti velja vendarle poudariti, da je film najbolj dragocen in ganljiv, ko ostaja osvežujoče nevsiljiv ter nudi nič več in nič manj kot preprost vpogled v delovni proces štirih izjemno nadarjenih in karizmatičnih posameznikov. Na ideji, da bo snemanje Beatlov samo po sebi prineslo gledljive rezultate, je sicer temeljil že muzikal **Magical Mystery Tour** (1968, The Beatles), pa je bil končni izdelek večini tako nezanimiv, da se je moral bend zanj javno opravičevati. Gradivo filma **Get Back** je drugačno že v tem, da ni zrežirano in torej predstavlja eno redkih priložnosti, da si Beatle ogledamo povsem pristne in naravne, s čimer njihove osebnosti in njihovi odnosi zares pridejo do izraza. Čeprav se skozi prizore v filmu potrdi, da tri kreativne sile benda niso bile več zares na isti valovni dolžini, bolj kot nesoglasja izstopata njihova medsebojna naklonjenost in spoštovanje, kar se kaže že v kopici šaljevih, humornih, občasno tudi

ljubeznivih vložkov. V podobnem smislu film vsaj malce opravi tudi s trdovratnim, seksističnim mitom o škodljivem vplivu Yoko Ono na odnose med Beatli: njena stalna, tiha prisotnost ob Johnu sicer res izpade nenavadno in spomni na kakšnega izmed njenih umetniških performansov, a Yoko ob tem deluje povsem prijetno ter ni v ničemer moteča za ustvarjalni proces. Poznavalci in ljubitelji pa bodo precej zadovoljenja dobili že ob natančnih, dolgih prizorih ustvarjanja, ki po eni strani delujejo kot novi dokazi beatlovske genialnosti (najizraziteje morda v nepozabnem prizoru, v katerem Paul pred našimi očmi iz preprostega brenkanja iznajde ritem in melodijo naslovnega hit singla), po drugi pa zajamejo tudi težavnost, mukotrpnost umetniškega dela (denimo v prizorih nenehnega ponavljanja iste skladbe). Film torej uspe hkrati delovati kot demistifikacija in beatifikacija Beatlov. Ringo, znan po svojih malapropizmih, bi temu najbrž rekel beatlifkacija.

Na mestu je seveda vprašanje, koliko bodo v osemurnem prikazu bendovih snemalnih vaj uživali tudi tisti, ki se na glasbo Beatlov nikoli niso intimno navezali. Za te posebneže bo film predolg in preveč brezciljen, a velja še enkrat poudariti, da gre vendarle za veliko več kot le še za en film o Beatlih. Že ob sami vsebini se ponuja cel kup iztočnic za širši razmislek o naravi umetnosti, ustvarjalnosti, sodelovanja ali pa zvezdnitva v svobodnjaškem, revolucionarnem vzdušju šestdesetih. Predvsem pa lahko **Get Back** brez zadržkov označimo za veliko avtorsko delo, ki s poglobljeno obravnavo ostro zamejenega dogajanja, s spretno manipulacijo arhivskega gradiva in z inovativno rabo sodobne tehnologije preizkuša meje žanra glasbenega filma – oziroma predstavlja novo prelomnico v njegovem razvoju.

Žiga Brdnik

Novo pisanje glasbene zgodovine z dušo

POLETJE SOULA | 2021

Nehvaležno in nepravilno je začeti s primerjavo. Med družbeno zavednim in kot vse kaže odlično organiziranim festivalom, takoj za tem za pol stoletja pozabljenim nekje v kleti, in tridnevno organizacijsko polomijo, ki je postala vsedoločujoči popkulturni dogodek prihodnjih desetletij. Pa vendar si jo bom za ilustracijo razsežnosti takšne zgodovinske nepravilnosti privoščil – z upanjem, da mi bodo vsi vpleteni oprostili in ob olajševalni okoliščini, da so ga dejansko skušali (neuspešno) prodati kot »črnski Woodstock« ... Dajmo si za trenutek zamisliti, kako bi se obrnila popularna glasba, če sveta ne bi obkročili posnetki Cockerjeve priredbe komada Beatlov »With A Little Help From My Friends«, Hendrixove izvedbe ameriške himne, izjemnega nastopa naslednje leto preminule bluzovske dive Janis Joplin, divjega bobnarskega sola v Santanovem komadu »Soul Sacrifice«, legendarnih jutranjih budnic Joan Baez in Jefferson Airplane ter še kopice drugih glasbenih presežkov pred nepregledno hipijevsko množico. Težko, ne?! No, isto poletje je v newyorškem Harlemu potekal *Harlem Cultural Festival* – ne prvi in ne zadnji, a najbolj kulturni. Dajmo si za trenutek zamisliti, kako bi se obrnila popularna glasba – in mogoče še bolj uporni duh tega znamenitega leta 1969 – če bi svet obkročili posnetki srceparajočega glasbenega posvetila »Take My Hand, Precious Lord« kraljice gospela Mahalie Jackson v

duetu z izjemno Mavis Staples eno leto prej umorjenemu Martinu Luthru Kingu, noro dobrega Stevieja Wonderja, eksplozivnega Slyja in družine Stone, kitarskega mojstra B. B. Kinga, glasbene meje presegajočih 5th Dimension, »črnske princeze« Nine Simone in številnih drugih ikon črnske glasbe.

Po ogledu dokumentarca **Poletje soula** (Summer of Soul, 2021, Questlove) – s pomenljivim podnaslovom »ko revolucija ni prišla na televizijo« (v izvirniku ...Or, When the Revolution Could Not Be Televised) – je jasno, zakaj je eden kulturnih vrhuncev črnske glasbe in gibanja za opolnomočenje temnopoltih Američanov in Američank kar za petdeset let ostal v »bunkerju«. Posneti material iz Harlema, ki ni zanimal nobene od televizij niti filmskih producentov, medtem ko se je dokumentarec iz Woodstocka kopal v soju žarometov oskarjev, s številnimi objavami, kritikami, ponovnimi izdajami in režiserjevimi rezi, so šele lani končno ugledali luč sveta tudi posnetki iz Harlema, ki jih je za Hulu zrežiral glasbenik in glasbeni pro-



ducent Questlove. In to, da je režiser tudi sam bobnar (v skupini The Roots), izstopa že od prvih kadrov, ko se dihjemajoč bobnarski solo Stevieja Wonderja – priznam, da nisem vedel, da to sploh zmore – začne stapljati z duhom časa, ki so ga zaznamovali gibanje za državljske pravice, črni panterji, atentati na črnske politične voditelje, študentski protesti in kulturno prebujanje na valu glasbe. In to kakšne glasbe. Takšne, ki daje ritem in ton revolucionarnim časom, ki združuje, izraža, kanalizira, uči in aktivira; ki izvabi solze v oči in nasmeh na usta; ki premakne telo in duha v gibanje.

Questlove bi se kaj lahko ustavil pri njej in bi bil s tem njegov prvenec dovolj zanimiv že iz muzikofilnega, umetniško-zgodovinskega vidika. S tem, da bi rešil te prelomne podoobe, o katerih eden izmed obiskovalcev v solzah pove, da ni bil več niti prepričan, da jim je bil priča, bi že storil dovolj. A več kot očitno se je zavedal, da bi bilo z današnje perspektive to kljub temu premalo, saj se je tudi kontekst glasbenega dogodka zabil, pozabil, izkrivil. Ni šlo namreč le za glasbo, sicer ne bi bilo problema in bi dokumentarec že zdavnaj nastal. Šlo je za mnogo več, za črnsko zoperstavljanje rasizmu, za črnski ponos, za črnsko opolnomočenje po stoletjih zatiranja in trpljenja. »Črn in ponosen« je odmevalo z odra in izpod njega, iz zvočnikov in tisočerih grl. Harlem, ki je skozi enostransko prikazovanje postal simbol kriminala in prekučevanja, je skozi to gibanje in glasbeno revolucijo znova vstal – »kot bi vrtnica zrasla iz betona«. Festival je v dveh mesecih obiskalo več kot 300 tisoč ljudi, pri čemer ne poročajo o nikakršnih incidentih – za varnost pa so skrbeli kar črni panterji. Poleg izjemne družbene teže, ki jo film nosi, pa mu uspe tudi neverjetno močno prenesti čustva posameznih trenutkov in edinstvenost določenih pripetljajev, dodatno potenciranih s spominjanjem številnih glasbenih zvezdnikov, ki so tam nastopili, in ljudi, ki so jih poslušali ter družno uživali v njihovih nastopih.

Tudi ob tretjem ogledu nastopa Mahalie Jackson, Mavis Staples, Bena Brancha in Jesseja Jacksona z najljubšo pesmijo Martina Luthra Kinga »Take My Hand, Precious Lord«, ki naj bi si jo tudi zaželel v zadnjih besedah Branchu tik pred atentatom, so se mi orosile oči. Moment presenečenja, ki ga je Sly ustvaril s spolno in rasno mešano zasedbo pri pretežno temnopoltem prebivalstvu Harlema, ga postavlja med najbolj prelomne glasbene skupine. Pesem Nine Simone »Young, Gifted and Black«, ki je črnski mladini vlila moči in samozavesti za prihajajoča leta in desetletja, še vedno ni izgubila moči. Brezbriznost in kritičnost do s festivalom hkratnega pristanka na Luni, ki ga še danes vsi slavimo, medtem ko bi »milijoni dolarjev zanj lahko šli za revne v Harlemu in po vseh ZDA«, postavi ta zgodovinski dogodek v popolnoma novo luč. Vznesenost in virtuoznost 19-letnega Stevieja Wonderja, ki je očitno našel svojo moč in fokus prav s harlemskim nastopom in se pretvoril v glasbenika aktivista, mojstra osvetli v novi, že pozabljeni luči. Piko na i pa postavi čudovito mešanje s portoriškimi, afriškimi in drugimi kulturami, saj priča o preseganju meja, ki ga je zmožna le glasba. Še in še bi lahko naštevali in le upamo lahko, da bo iz 40 ur posnetkov, ki jih je zajela ekipa pod vodstvom producenta Hala Tuchina – brez sredstev in dodatnih luči, »zaradi česar je moral biti oder obrnjen proti soncu« – kot vrtnica iz betona pozabe zraslo še mnogo takšnih nepozabnih in čustvenih trenutkov. Skratka, gre za biser popularne kulture, človeškega upornega duha in lepote, ki bi moral naslednjih 50 let doživljati enako pozornost, kot jo je Woodstock preteklega pol stoletja. Zgodovino je treba vedno na novo odkrivati in pisati, prav Questlovov in Harlemov film je eden izmed najmočnejših pričevalcev te najpomembnejše zgodovinske lekcije.

Muanis Sinanović

Legende in anekdote

BOŽJA ROKA | 2021



Interpretacija najnovejšega Sorrentinovega filma nas postavlja pred številne zagate. Po njegovih lastnih besedah gre za projekt, ki ga je posnel zaradi osebnega zadoščanja, kar pomeni, da ima veliko osebno vrednost. Vprašanje je, ali je to, kljub temu da gre za mojstra, dovolj, da zadovolji tudi kritične gledalce. Naslednje vprašanje je, ali je upodobitev osebne zgodbe dovolj, da je upodobitev sama tudi zares osebna. In ali lahko, če nam zadeva ni najbolj všeč, režiserju, ki ga sicer izrazito spoštujemo, pogledamo skozi prste in jo obravnavamo sproščeno, kot nekakšno izjemo, ki potrjuje pravilo.

Božja roka (È stata la mano di Dio, 2021, Paolo Sorrentino) je v prvi vrsti nostalgičen skupek anekdot. Te anekdote kljub osebni naravi delujejo, kot da koketirajo z občinstvom, ki ima rado idejo o institucionalni-

zirani norosti Mediterana in mest z Juga. Liki iz družinske preteklosti so karikirani, njihove lastnosti pretirane. Sorrentino se večkrat spogleduje z južnoameriško pripovedno tradicijo, predvsem magičnim realizmom. Da bi pričaral atmosfero Neaplja, kakor se ga spominja, v zgodbo vpleta metafizične in nadnaravne prvine, ki se zlivajo z uličnim življenjem. Tega mu samega po sebi seveda ne moremo očitati. Nič ni bolj privlačnega od nepričakovanih dogodkov v mestih, od tistih trenutkov, ko se stvari povežejo na načine, ki pretrsejo naše dojemanje resničnosti, o njihovem *šmeku*, ki bogati in širi izkušnjo življenja.

Vendarle pa se zdi, da gre v tem primeru predvsem za fetiš samoeksotizacije, za osamljene trenutke, ki so med seboj povezani z zelo rahlo vezjo oziroma dramatizacijo. Skoraj bi lahko ocenili, da je na delu nekakšna cenzura. Če **Božjo roko** primerjamo z **Veliko lepoto** (La grande bellezza, 2013, Paolo Sorrentino), katere osrednji protagonist je, lahko bi rekli, prav tako mesto, in sicer Rim, lahko v njej opazimo vrzel eksistencialnih tem. Jep Garribaldi v klasičnem režiserjevem filmu je vpet med silnice ljubezni, hedonizma, minevanja, religije in razreda. Ničesar od tega ne zasledimo v zadnjem filmu. Od kod ta cenzura izvira, lahko le špekuliramo. Morda gre za določeno blokado pri predelavi osebnega materiala ali pa preveliko nostalgično zagledanost vanj.

Če je bil Sorrentino v preteklosti pronicljiv kritik višjih slojev, zdaj ta kritika umanjka. To bi resda lahko pripisali nejasni razredni poziciji družine, kljub temu pa se znotraj prikazane družbe odpirajo relacije, ki bi si zaslužile podrobnejšo obravnavo.

Prav tako se zdi, da se film ne oddalji od stereotipov mediteranskih žensk: histeričnih lepotic, ki želijo razdati svoje telo, zagrenjenih ostarelih matron, ki pljuvajo sovraštvo, prevaranih žena, moške potrditve željnih igralk. Temu zopet lahko ugovarjamo z dejstvom, da gre za, vsaj deloma, faktografski material. Vendarle bi bile te spolne vloge lahko podrobneje obravnavane, film pa ostane predvsem pri njihovi površinski fetišizaciji. Podobno je z vlogo velikega režiserskega učitelja, klasičnega umetniškega patriarha, ki si lahko privoščiti poniževati. Njegova norost in njegovo despotstvo sta glorificirana. Predvsem pa se zdi, da je lik vpeljan zato, ker to mora biti, ne da bi bilo njegovo razmerje z likom mladega protagonista, ki kasneje postane režiser, podrobneje razdelano.

Razočara nas tudi prikaz Maradone, ki je odgovoren za naslov in osrednjo temo filma. Za tiste, ki z zgodovino nogometa niso seznanjeni: božja roka je besedna zveza, ki imenuje igralčev gol v četrtfinalu svetovnega prvenstva leta 1986 proti Angliji, s katero se je njegova država nedavno zapletla v vojno za Falklandske otoke. Kljub ilegalnosti zadetka je bil ta zaradi nenavadnega kota, pod katerim je žoga zadela roko, priznan, saj sodnik situacije ni mogel dovolj natančno videti. Eden od posrečenih trenutkov filma je, ko sorodnik glavnega lika to interpretira kot nekakšen antiimperialistični umetniški performans. V naslednjem prestopnem roku je prvi igralec sveta iz slovite Barcelone nenadejano prestopil k v evropskem merilu manj pomembnemu klubu Napoli. Sorrentinova starša sta umrla v požaru, on pa je bil pred njim rešen zaradi udeležbe na tekmi lokalnega kluba. Legendi gola z roko se torej

pridruži legenda Maradonove rešitve mladeničevega življenja. Glede na pomembno vlogo, ki jo ima pokojni nogometaš v zgodbi, bi pričakovali več kot zadovoljitev s stereotipom nedosegljivega zvezdnika, ki ga lahko uzremo le od daleč ali za hip.

Legendarnost je pravzaprav osrednja tema in motiv, ki se samozagledano vije skozi vso zadevo. Predvsem gre za poskus zakoličenja neke krovne legende, ki jo sestavlja seštevek različnih legend. Anekdote se vrstijo, in če ponovimo, je končni vtis bližje nezavezujoči pripovedi o mladosti, ki jo izreka ostarel moški, kot zaokroženemu filmskemu izdelku. To bi nekaterim gledalcem sicer lahko bilo všeč. Posebno morda tistim, ki na mit Juga in Mediterana gledajo od zunaj, ki do tega dela sveta gojijo hrepenenje, se jim zdi romantičen in misteriozen.

Drugim se bo vse skupaj zdelo na prvo žogo. Lahko bi dobili vtis, da gre za poskus nečesa, kar je že davno, na prodornejši način, napravil Kusturica. Da gre za ponavljanje zbledelih pripovedi. Gre za film, pri katerem kritika težko pomaga, saj je o njem zaradi njegove oblike in konteksta – vsaj po našem pojmovanju – težko vzpostaviti konsenz na podlagi obstoječih meril. V tokratnem besedilu smo se odločili za nenaklonjeno interpretacijo.

Kljub temu pa Sorrentinu tudi tukaj lahko priznamo nekaj nespornih zaslug. Njegovo režijsko mojstrstvo je nespregledljivo, njegov čut za plane, kadre, reze in občo estetično mestne ter naravne pokrajine prav tako. Ne glede na površnost zgodbe vseeno uspe podati idiosinkratičen vtis o svojem mestu in času lastnega otroštva. Ravno zaradi povezave med visoko estetiko ter nereflektiranostjo zgodbe pa se ne bomo uspeli ogniti obtožbi estetizacije.

Veronika Zakonjšek

Prizori iz življenja umetnice

BERGMANOV OTOK | 2021

Pridejo dnevi, ko pisanje postane napor. Ko misli zastanejo, ko se vsak stavek okorno in z naporom preliva na papir, ko prsti negotovo obstanejo nad tipkovnico. Domišljija ugasne, kreativnost ponikne in naše telo zastane v ustvarjalnem krču. Primežu miselne stagnacije. Prokrastinacije. Kako izplavati iz te črne luknje neproduktivnosti, kreativne izčrpanosti? »Pojdi počet kaj drugega,« predlaga partner protagonistke **Bergmanovega otoka** (Bergman Island, 2021, Mia Hansen-Løve), s katerim gostujeta na poletni umetniški rezidenci švedskega otoka Fårö. Otoka, na katerega je pred več kot 60 leti, na pobudo svojega direktorja fotografije in zaradi snemanja filma **Čez temno ogledalo** (Såsom i en spegel, 1961), prvič stopil Ingmar Bergman ter se nanj kmalu zatem za stalno preselil. Tam je ustvarjal, pisal, snemal, umrl. »Kot recimo kaj, postanem gospodinja?« cinično odvrne Chris, občemer Tony brezbrizno skomigne z rameni. »Zakaj pa ne, gre za plemenit poklic.«

Tako Chris kot Tony sta režiserja. Romantična partnerja, starša, a predvsem filmska umetnika, ki na otok prispeta, da bi razvijala vsak svoj scenarij. Kar Tonyju uspe skorajda takoj: bel računalniški zaslon se polni s fiktivnimi dialogi, zgodba se premišljeno sestavlja, medtem ko zvežčič, poln ročnih skic in vizualnih utrinkov, tiho konstruira njegove (umetniške?) perverzije trpinčenja žensk, zamaskirane v žanrske konvencije trilerjev. Sedenje za pisalno mizo, kjer sta nekoč nastajala scenarija

Persone (1966) in **Prizorov iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1973), v njem tiho podžiga produktivnost samega Bergmana, ki je do svojega 42. leta posnel 25 celovečernih filmov, vodil gledališče in režiral celo paletu odrskih dram.

A Chris z duhom tega vseprisotnega filmskega velikana bije drugačno bitko.

Z začasnim življenjem v njegovi hiši, obdana z njegovimi osebnimi predmeti, spokojno naravo in idiličnimi razgledi, ki so bili nekoč v navdih tudi njegovi trpeči duši, namesto v pričakovan kreativni zagon (po)tone v ciklen nemirne tesnobe, pomanjkanja koncentracije in želje po raziskovanju otoških kotičkov, ki presegajo absurdne turistične znamenitosti Bergmanovega safarija in pretencioznih fanovskih diskusij o »pravem« pomenu, prevodu in brezčasni veličini njegovih del. Namesto polnjenja prazne delovne beležke tako raje sede na kolo ter se odpravi v neznano: po makadamskih poteh, praznih asfaltnih cestah, skalnatih obalah. Išče pot, ki jo bo navdihnili, ji odprla glavo in odpihnili globoko zasedrano miselno blokado. Raziskuje pravi zaključek, smiselno nadaljevanje svoje zgodbe. Beži pred dušičim pogrešanjem hčerke ter utesnjujočimi občutki življenja v senci svojega dosti starejšega, že uveljavljenega in mednarodno priznanega partnerja, ki se na njeno ustvarjalno stisko odziva brezbrizno apatično in komaj zaznavno pokroviteljsko.



»Mislite, da je mogoče ustvariti izjemen opus dela in hkrati vzgojiti družino?« Chris nekega večera vpraša omizje švedskih intelektualcev in ob tem subtilno dregne tudi v svojo situacijo starševstva in delitve spolnih vlog znotraj intimno-partnerske zveze. Bergman je imel ne nazadnje devet otrok, s šestimi različnimi ženskami. Življenjski stil, ki se sliši mamljiv tudi provokativno razpoloženi Chris, saj se pravzaprav ne bi branila devetih otrok. S šestimi različnimi moškimi. Obenem pa bi snemala filme. In vodila gledališče. »Se ti zdi, da bi Bergman res dosegel vse to, če bi obenem menjaval plenice?« hudomušno odgovori miza ter nam med vrsticami ponudi odgovor za nesorazmerje kariernega uspeha našega rezidenčnega para.

Mia Hansen-Løve skozi Chris in njeno odkrivanje okoliških lepot počasi odpira dialog z velikim režiserjem, njegovim delom, osebnim življenjem in posmrtno persono, ki je kljub nejevolji domačinov zavzela domala vso identiteto otoka. Dialog, v katerem stopa direktno, prek obiska Bergmanovega filmskega tedna in ogleda **Krikov in šepetanj** (Viskningar och rop, 1972) s 35-mm filmskega traku, v dvorani, kjer je

stol v prvi vrsti še zmeraj rezerviran za pokojnega režiserja. »Je kot grozljivka brez katarze,« po filmu razmišlja Chris in pred nami razgrne režiserkin lasten dvoumni odnos do režiserjevega temnega opusa. A dialog se dogaja tudi indirektno, vizualno, skozi sliko, ujetjo na cinemaskop – anamorfne leče, s katerimi Bergman svojega otoka začuda nikoli ni ujel na film –, skozi lovljenje radovednih, igrivih in sproščenih trenutkov življenja, povsem neznanih Bergmanovim likom, ujetim v večno agonijo. Navsezadnje pa režiserka dialog razpira tudi sama s sabo, s svojimi fantazijami, neizživetimi sanjami, nekdanjim zakonom z Olivierjem Assayasom, pogosto mukotrpnim kreativnim procesom, materinstvom ter težavnim usklajevanjem družinskega in profesionalnega življenja.

Scenarij, ki se obotavlja, zakrčeno in negotovo piše v protagonistkini glavi, se na neki točki preljuje na film in **Bergmanov otok** se na novo konstruira. Fragmentira. Postane meta film. Film v filmu. Film o filmu, v katerem nastaja nov film. Kaj je pravzaprav sploh še res in kaj fikcija? Kje se konča režiserkina (avto)fikcija in prične njena neukročena domišljija, spomini,

fantazije, nikoli zaključene najstniške ljubezni in avanture? Odlično Vicky Krieps zamenja Mia Wasikowska, v čevlje Tima Rotha stopi Anders Danielsen Lie, medtem ko Bergmanova prezenca ostaja. Le da intelektualno pretenciozne pogovore o nje-govi genialnosti zamenjajo iskreno cinični komentarji lokalcev, ki menijo, da je bil preprosto kreten. »Je verjel v Boga, ni verjel v Boga? Nobenega Šveda ne zanima!«

Bergmanov otok je film o ustvarjanju. O prepletanju kreativnega procesa in intimnega življenja. O izzivih partnerske zveze dveh režiserjev, kjer kariera enega ob izgradnji družine skoraj neizbežno (u)trpi na račun drugega. O neizbežnih frustracijah pisateljske blokade ter nevidnih preprekah in ovirah, na katere ženska pogosto naleti v še vedno pretežno moškem filmskem svetu. Brez jasnih zaključkov in razlag Mia Hansen-Løve pušča na stežaj odprta vrata različnim branjem in interpretacijam, a nekaj nam po filmu vsekakor postane jasno: če bi bil Bergman ženska, do svojega 42. leta zagotovo ne bi posnel 25 celovečernih filmov, vodil gledališča in režiral cele palete odrskih dram.

Anja Banko

Disonanca klavirskega avtomata

MOČ PSA | 2021

Moč psa (The Power of The Dog, 2021) novozelandske režiserke Jane Campion je kot britev ostra razpoloženska študija razmerij moči, ki svoje ostrine ne črpa le iz presenetljivega končnega preobrata. Ta ne nazadnje le sklene do potankosti umerjene podobe in montažne reze, ki v disonantnem napevu venomer krhajo povrhnjico vidnega in napeljujejo na tisto, kar ni nikoli izrečeno, večno postavljeno v slutnjo zunaj filmskega polja. Gre za enega tistih filmov, ki se odvijajo v vztrajnem zadrževanju diha, s pogledom, pozorno uprtim med dolge sence in tišine. Zdi se, da je od nekega trenutka dogajanje zamrznjeno v tesnobi. To še dodatno izžareva temačno okostje lesene hiše, ki se osamljeno upira neskončni, od nevidnega sonca ožgani preriji.

Neizrečeno in ambivalentno, ki puhti od zadržane želje, se kot rdeča nit vije po avtoričinem opusu: Jane Campion, ki se z **Močjo psa** v film vrača po dvanajstih letih, je nezadržno slikala junakinje, ki se tako ali drugače borijo proti sponam patriarhalne družbe: Sweetie, Janet, Ada, Isabel, Ruth, Frannie in Fanny se v soočanju z različnimi filmskimi žanri in travmami dotikajo istega – zatirajočega moškega pogleda, ki navsezadnje določa tudi Robin iz televizijske nadaljevanke **Skrivnost jezera** (Top of The Lake, 2013 in 2017). Glede na režiserkin opus se morda zdi, da je **Moč psa** povsem drugačen film, saj se zgodba ovija okoli nasprotnega pola – moškosti. To poudarja tudi žanrska osnova vesterna, ki že s svojimi tropi arhetipsko določa klasično

podobo moških zgodb o junaštvih, osvajanju in pokoritvi deviške zemlje, ko sta Zakon in Morala še v rokah posameznika s prežvečenim listom tobaka v ustih.

A preobrat v žanru vesterna ni novost. Ta se v aktualnih neožanrskih različicah iz mitološko-akcijskega *entertainment*a spreminja v subtilnejše in poglobljenejše študije intimnega ali družbenega značaja s filmi režiserk, kot sta Chloé Zhao (**Dežela nomadov** [Nomadland, 2020], **Jezdec** [The Rider, 2017]) ali Kelly Reichardt (**Prva krava** [First Cow, 2020], **Meekov delež** [Meek's Cutoff, 2010]). Skozi optiko prevetritve in subverzije žanra bi lahko gledali tudi **Moč psa**. To določa že dogajalni čas, postavljen v leto 1925, ki kontekst Divjega zahoda postavlja v zadnje izdihljaje. Junaki so v neskončni preriji brezbrizno podvrženi usodi modernih časov, ki prehitvajo stare tradicije. Slavna preteklost kavbojev, ki so jezdili pokončno in drzno, v večnem oblaku alkohola in neustrašno objeti z divjino, je samo še pripoved. To že od začetka opeva Phil (Benedict Cumberbatch). Njegove zgodbe se vrtijo okoli legendarnega, skorajda mitološkega kavboja Henryja Bronca, ki zanj predstavlja več kot očetovsko avtoriteto – od njega se je namreč naučil čisto vse, slavi ga skoraj po božje –, celo njegovo sedlo je še vedno sredi hleva kot na oltarju, kjer ga Phil vsak večer skrbno zlošči.

Philovo nasprotje je George (Jesse Plemons), ki se na bratove provokacije odziva z zadržanim odmikom. Njun letni prihod v mesto, kamor priženeta živino, je prizor naraščajoče napetosti, skorajda groze, ko se izpod kopit živine in kavbojev v daljavi vije ogromen oblak peska. To še poudarja nasprotje s sopostavljenim prizorom v snažni sobici z nežnimi tapetami, kjer suhljat in bledoličen Peter (Kodi Smith-McPhee) skrbno zvija okrasno cvetje iz papirja – to bo ob srečanju s Philom dobesedno zanetilo prve iskre naelektrenega

odpora, kar še podkrepi naraščajoče nelagodna disonanca mehaničnega zvoka klavirja v ozadju prizora.

Ritem pripovedi je počasen, tragična usoda se kot grozeča senca v spranih odtenkih razpenja v napet pripovedni lok, po katerem so v zmerni razdalji in ritmu raztreseni mnogi namigi. Ti se kot v dobri detektivki sestavijo šele na koncu, iz retrogradne pozicije – pravzaprav konec napovejo že uvodne Petrove besede, ki zazvenijo, še preden ugledamo sliko: »Po očetovi smrti sem si želel le še materino srečo. Kakšen moški bi bil, če ne bi pomagal svoji materi? Če je ne bi rešil?« Ko se v prvem prizoru s sliko premaknemo drugam, k spoznavanju Phila in Georgea, na Petra in njegovo mater Rose (Kirsten Dunst) skorajda pozabimo. A diverzija je kratke narave – vsi štirje se kmalu srečajo na usodni večerji, ki napove zaplet, ko v Philovi senci zgorijo papirnate rože in utihne veselo bučanje klavirskega avtomata.

Takrat se George zaljubi v Rose. Tako kot vsakršna druga nežnost v filmu je tudi ta bežna, večinoma jo zgolj slutimo v zatemnitvah med prizori. Izstopa redek, če ne edini trenutek razigrane svobode v filmu: ko se George poroči z Rose kljub Philovemu nasprotovanju (po njegovem ženske zanima samo denar), jo iz mesta odpelje na družinski ranč, njen sin Peter pa za trenutek izstopi iz dogajanja, saj odide na študij medicine v mesto. Na poti do novega doma Rose od Georgea nenadoma zahteva, da se ustavi. Ko stopita iz avta v od vetra razburkano prerijo, ga povabi, da zaplešeta. To Georgea spravi do solz, kamera pa se od njunega objema počasi oddalji in ju pusti skorajda neznatno majhna sredi pokrajine. A nebo nad gorami se pomrači – že naslednji prizor prihoda v novi dom odpre vrata v pekel. Odločna nežnost, s katero je Rose še malo prej nagovorila Georgea, počasi popolnoma ponikne, dokler njen lik ne zbledi v tesnoben alkoholni delirij.

Phil je namreč neomajen: Rose in njen poženščeni sin Peter sta nadlogi v njegovem svetu, ki ga preveva vonj po blatu, kravjelih, švicu in sveže slečeni živalski koži. Svojo prevlado, ki ni zgolj fizične, temveč tudi intelektualne narave (izkaže se, da se George ni veliko šolal, medtem ko je Phil končal študij klasičnih jezikov na Yalu), kruto izkazuje nad Rose – zdi se, da sence v temačni hiši vsepovsod skrivajo Philov pogled. V še posebej okrutnem prizoru, žanrsko vrednem grozljivke, Rose vadi na novem klavirju, ki ga je zanjo kupil George, da bi z njim navdušil visoko družbo na prihajajoči večerji. Ne gre ji – njen prejšnji klavir je bil ne nazadnje zgolj klavirski avtomat – zalomi se ji na vedno istem prehodu Strussevega »Radetzkega marša«. Nenadoma zasluti priprta vrata, skozi katera se najprej prikrađe zgolj tih pripev bendža. Phil se je kot duh prikradel po stopnišču navzgor, od koder zdaj nenadoma ugledamo njegov jastrebovski pogled pod ostro-navpičnim kotom in bendžo v njegovih rokah, ki nazadnje preglasi in pokonča negotov Rosin

poskus. Zadihamo šele skupaj z Rose, ko iz hiše odvihra v razpihano prerijo.

Ko se med študijskimi počitnicami družini na ranču pridruži še Peter, je njegovo nežno telo, nevajeno življenja na ranču, jezdenja, vetra, živine, le dodatna bodica za Phila. Ga je morda strah, da Peter ogroža njegovo moškost, ki se jo na vse pretege trudi dokazovati, ko brez rokavic kastrira živino? Njegove razbrzdane in zamazane roke ne zmoti niti globoka ureznina, ki bo kmalu postala usodna.

S Petrovim prihodom se film prevesi v zadnji del, ki v hitrejšem ritmu napoveduje konec: Phil je v Petru končno dobil vrednega in zato privlačnega nasprotnika – četudi je ta telesno še šibek in nespreten, ga zdaj ni več sram. Peter Philu brez zadržkov zre naravnost v oči, dokler njegovi pogledi postopoma ne zadajo prvih večjih razpok v Philov obrambni zid. Ob tem postane tudi Henry Bronco čedalje pogostejša referenca, homoerotične revije in obris sence ležečega

psa na obzorju pa so Philove skrivnosti, ki jih ne more ali ne želi več skrivati pred Petrom. Od tu se film razvije kot dobro napeta psihološka kriminalka, ki jo z vsemi zapleti spregledamo še v trenutku, preden se pojavi odjavna špica.

Moč psa je v svoji natančni odmerjenosti precej klasično filmsko delo, v sklepkih, pregebih in pogledih obrušeno do potankosti. Škoda, da so ta sodobni klasicizem le redke in redki lahko ujeli na velikih platnih. Za večino so nenavadne prerije mitološkega, tokrat novozelandskega Divjega zahoda, ki za gledalce, vajene klasičnih vesternov, morda delujejo tuje, ujete na male zaslone Netflixovih spon. To pa nas zopet pripelje do nostalgичno zdrsanega vprašanja, kaj tovrstna produkcija in distribucija pomeni za prihodnost filmske industrije in kina. »Netflix rules.« Ali pač?



Robert Kuret

Horor brez hororja

JAGNJE | 2021

Jagnje (Dýrið, 2021, Valdimar Jóhannsson) – kako ga ne spojlati?

Morda najprej z ohlapno žanrsko opredelitvijo, ki jo je začrtal Todorov: bolj kot fantastika (ko tisto, kar je zunaj normalnega, zbuja pozornost, čudenje, tesnobo) se zdi, da **Jagnje** spočetka deluje v domeni magičnega (ko se »nenaravne« stvari dojema kot nekaj običajnega). To torej zbuja vtis nekega arhaičnega, pradavnega, že skoraj mitskega sveta. K temu seveda pripomore tudi okolica: narava, meglice, pašniki, staje ... na osamljeni kmetiji nekje v islandskih planinah, v popolni izolaciji od sveta, kjer imata zakonca Maria in Ingvar ovčje-kozjo farmo. In nekega večera pri kotenju mladičev opazita nekaj nenavadnega – kar nekaj časa ne izvemo, kaj točno je to, saj vidimo le njuna frapirana obraza, le jagnje – jagnje božje –, ki je prišlo na svet, naenkrat postane del njune družine, kot njun otrok.

Jagnje je horor brez hororja – stalno smo v pričakovanju nečesa, kar bo skočilo iz meglice, še posebej zaradi uvodne sekvence, kjer v kot-da-prvoosebni perspektivi spremljamo nečloveško sopihajočo entiteto, ki splaši čredo konj. In stalno smo v pričakovanju neke pošastne mutacije ali dejanja, ki ga bo izvedlo jagnje. Spi v otroški postelji poleg obeh »staršev«, oblečeno je v hlače in pulover ter se na trenutke obnaša kot pravi otrok (uboga starše, jim postreže za mizo, gre z njimi na sprehod), le da je njegova prisotnost stalno nema – jagnje se ne oglašja, je

pasivno in morda ravno zaradi tega stalno na nekaj namiguje. Še posebej, ko se v idilično družinsko sliko privali Ingvarjev brat Pétur. Že ob njihovem prvem obedu deluje kot gledalčev avatar, ko vidi oblečeno jagnje in se odzove na edini možen »realistični« način: kaj se tu dogaja?

Jagnje je po eni strani nenaravno: je žival, do katere se obnašajo kot do človeka. Poleg že omenjenih lastnosti (obleke, otroška posteljica, obedovanje za skupno mizo) tudi hodi po dveh nogah – ko gredo z njim na sprehod, ni na vrvcu ali nekje pred lastnikom, ki bi ga gnal na pašo, ampak ga držijo za roko kot malega otroka. Tak portret živali je seveda absurden, saj jo počloveči: postopek je diametralno nasproten od recimo filma **Vesoljski psi** (Space Dogs, 2018, Elsa Kremser in Levin Peter), ki moskovske ulične pse prikazuje ravno v njihovi radikalni tujosti, nečloveškosti, nerazumljivosti. Ki psom priznava, da ostajajo večno na drugi strani. Zdi se, da **Jagnje** izvaja nasprotno operacijo: gre za domestifikacijo, skoraj že antropomorfizacijo živali, kakršna je značilna tudi za pravljice. Jagnje živi z ljudmi in njegova »nečloveškost« je delno postavljena v oklepaj.

A tu je treba izpostaviti ključno razliko med žanri: če si predstavljamo, da bi bilo **Jagnje** pravljica za otroke, zvečine najbrž niti ne bi delovala v smeri strašljivega, neprijetnega ali nenavadnega: par brez otrok, ki jima je pred leti umrla hči, dobi novega otroka v podobi živali, ki pa opravlja funkcijo otroka. Razlika je v tem, da bralec ali poslušalec ne bi bil vizualno stalno soočen z živaljo v človeški preobleki, ki večinoma stmi v svoje »starše« in je tuja ravno zaradi nepenetrabilnosti lastne »notranjosti«. Film je pri tem precej subtilen: na jagnjetu ni nič zares strašljivega, pošastnega ali nenaravnega razen njegovega obstoja in pojavnosti same. A prav to zgolj-pojavnost režiserju Jóhannssonu uspe podčrtati: zgolj to, da obstaja, je tisto, kar je vir občasne strašljivosti.

S čim Jóhannsson poudari ta zgolj-obstoj? Morda na to lahko odgovorimo, če si zopet predstavljamo, da bi bilo **Jagnje** pravljica za otroke. V tem primeru bi jagnje, ki je deležno naklonjenosti in ljubezni staršev, to ljubezen in naklonjenost tudi opazneje vračalo ali se nanjo odzivalo. Jagnje pa, nasprotno, zaznamuje neka distancirana, trpna drža: če bi v pravljici tudi samo postalo počlovečeno, pridobilo držo »človeškega agenta« (v smislu delovanja), ga tu zaznamuje neka indiferentna drža. Je ubogljivo, neškodljivo, a v svojem obstoju/delovanju – kljub človeškim pritiskom – v osnovi še vedno tuje: staršev ne pričaka z zajtrkom, nikdar jih ne potegne za roko, da bi jim pokazalo kaj nenavadnega; zdi se le, da deluje kot neki prazen zaslon, ki ga Ingvar in Maria napolnita s svojo projekcijo in vsebinami.

Ravno pasivnost, neke vrste neudomačenost jagnjeta podtalno in komaj zaznavno stalno vibrira z grozljivo-skrivnostno frekvenco (zanimivo: glasba je iz filma praktično odsotna, je pa zato toliko več atmosferskih zvokov okolice). Pri tem se **Jagnje** tudi očitno spogleduje z žanrom ljudskega (folk) hororja: ruralna pokrajina, kjer za šarado vsakodnevnega življenja biva neka temna skrivnost.

Jagnje torej zaradi svoje netransparentnosti in trpnosti naslovnega junaka razpira tudi metaforični okvir, s katerim je možno gledati film. Če smo prej govorili o drugosti-kot-človeškosti, **Jagnje** obenem stalno razpira tudi človeškost-kot-drugost. Če se torej sprva zdi, da se drugost-živalskost-jagnje zvaja na človeškost (kot recimo dinozavri v **Jurskem parku** [Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg] postanejo metafora za družinsko dramo ali kot globoko v vesolju tisoče let v prihodnosti opice na **Planetu opic** [Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner] postanejo metafora človeške družbe), potem **Jagnje** razpira tudi dimenzijo človeškosti-kot-drugosti.

Če drugost-kot-človeškost drugost domesticira, ji odvzema njeno drugost, tujost, alienskost, jo razumeva v okviru že znanega, potem **Jagnje** razpira tudi nasprotno gledanje, človeškosti-kot-drugosti, kjer je sama kategorija človeka/otroka prikazana kot nekaj tujega, živalskega, nedostopnega, nerazumljivega, hibridnega. Kvaliteta **Jagnjeta** je ravno to, da omogoča branje/gledanje v obe smeri.

Prav v tem smislu se **Jagnje** poigrava tudi z izvornimi opredelitvami fantastičnega/magičnega. Če zakonca Maria in Ingvar živita v magičnem svetu, kjer drugost v nekem specifičnem primeru razumeta kot še en odvod človeškosti in ta drugost postane enakopraven del njune skupnosti (jagnje kot otrok), potem prihod Ingvarjevega brata Pétura vpelje fantastičnost v smislu prepoznavanja te drugosti (jagnje kot jagnje, ki ne more biti del človeške skupnosti). Pri tem pa **Jagnje** omogoča tudi nadaljevanje in obrat takega branja: pripoznavanje drugosti kot drugosti, ki ga izvaja Pétur, bi pomenilo tudi njeno izključevanje iz skupnosti, nestrpnost do hibridnega bitja, ki bi se moralo vrniti »k svojim«, ali konec koncev tudi nesprejemanje kakršnekoli že – metaforizirane – otrokove drugačnosti. Tako bi se – skoraj paradoksalno – magičen svet, ki ne prepozna tujosti, izkazal za bolj »enakopravnega«, fantastičen, ki tujost prepozna in posledično tudi rangira življenjske oblike, pa za bolj ksenofobnega.

A **Jagnje** teh pozicij ali likov ne zapira v trdne, izgotovljene sheme oz. takih shem niti ni možno aplicirati, saj je še vedno jasno razvidno, da Ingvar in Maria kljub sprejetju nenavadnega jagnjeta v svoj dom ostale ovce in koze še vedno redita v hlevu in na pašnikih, torej je njun odnos pač tradicionalen odnos do drobnice. Še več: potem ko vzameta jagnje v hišo, se pod njunim oknom začne oglašati jagnjetova biološka mati, kar prav tako zbuja nelagodje, ki lahko za naslednjim voglom izbruhne v horor

in maščevanje narave – zato se ga morata znebiti. Prav s takimi prizori film jasno pokaže, da svet ni magično-arhaično-pravljичno enovit in da v njem na vseh linijah pokajo silnice antagonizmov modernosti. Po drugi strani pa tudi skeptični Pétur v enem samem rezu začne sprejemati jagnje kot legitimnega člana družine, ne da bi izvedeli, kaj je njegovi odločitvi botrovalo. Film vsebuje kar nekaj takšnih malih nerazumljivosti, nejasnosti, zamolkov, preskokov, ki jih ne razlaga in ki ključno pripomorejo k atmosferi stalnega pričakovanja nečesa.

Jagnje sicer ima svoje slabe trenutke, še posebej proti koncu, recimo vzpostavljanje ljubezenskega trikotnika, ki deluje kot neko mašilo oz. precej neprepričljiva dramtizacija dogodkov, kot predpakiran trop, ki mu film sam ne doda absolutno ničesar – kakor da ne bi povsem vedel, kam točno naj se odpelje, kako naj razreši nastavljeno zanko hororja brez hororja. Tako zdrzne v burlesko in se konča v dvoumnosti – tam, kjer je bil že ves čas. To po eni strani deluje kot edini možen izhod, kot prehod stalne hladno-skrivnostne atmosfere v sesutje resnosti, po drugi strani pa lahko retroaktivno afirmira določene trenutke s komičnim potencialom in nakaže možnost gledanja, ki se mu morda med prvim ogledom nismo v tolikšni meri prepustili.

Gregor Kosi

dno

ni dna
le dodatki
in privilegiji
poglabljanja
s tokom

/BESEDA UPORA/



Igor Hfarb

Ali smo že pripravljene na zgodbe o pandemiji?

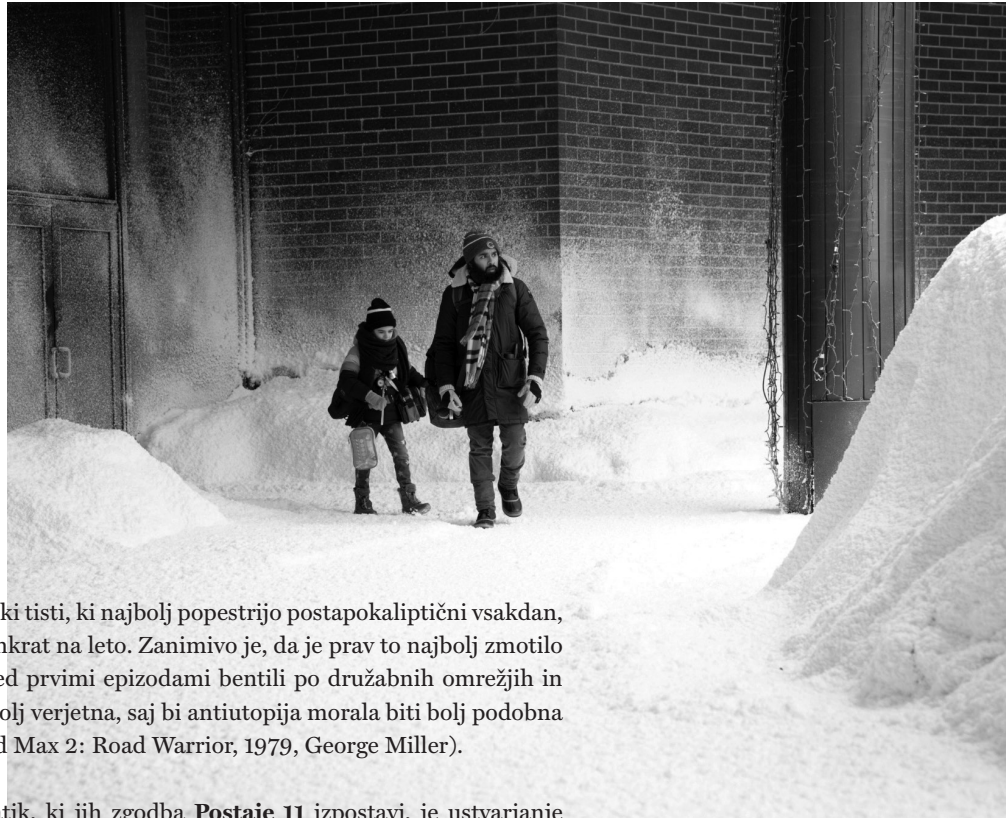
POSTAJA 11 | 2021–2022

Ali smo na pragu slovesa od pandemije (upamo) pripravljene na serijo o pandemiji in postapokaliptični družbi, ki jo ta prinese? Koncept se lahko zdi eksploatijski in neokusen, celo nepotreben, saj želimo to obdobje čim prej pustiti za sabo. A kot vsaka travma tudi to poglavje zgodovine potrebuje poglobljen premislek skozi umetnost in tukaj vstopi **Postaja 11** (Station Eleven, 2021–2022).

Postaja 11 ni zgodba o propadu civilizacije, temveč o upanju za njen ponovni vzpon na drugačnih temeljih. Osrednje dogajanje je postavljeno v leto 20 po pandemični apokalipsi, v kateri je umrla velika večina ljudi, in spremlja Potujočo simfonijo, skupino glasbenikov in igralcev, ki potuje med naselbinami v okolici Michigan-skega jezera ter prireja koncerte in predstave Shakespearjevih del za zabave željne prebivalce. Hkrati poteka tudi pandemična zgodba Kirsten Raymonde (Mackenzie Davis v letu 20 in Matilda Lawler v letu 0), glavne igralki te skupine, ki jih je ob nastopu prvega vala štela osem, ko je igrala v predstavi »Kralj Lear« ter obtičala z neobičajnim skrbnikom. Ob tem se razvija še zgodba Arthurja Leanderja (Gael García Bernal), slavnega igralca z glavno vlogo v isti predstavi, ki ima močan vpliv na Kirsten in vse ostale like. Naslovna **Postaja 11** pa je risoroman, ki ga ustvarja Arthurjeva prva žena Miranda Carroll (Danielle Deadwyler) in ki nato za nekatere junake (povsem po naključju) dobi skoraj religiozno težo.

Serija temelji na knjižni uspešnici Emily St. John Mandel iz leta 2014, ki bo letos izšla tudi v slovenskem prevodu, tako da je zgodba nastala pred dejansko izkušnjo pandemije, je pa ta dodobra zaznamovala snemanje, ki je bilo vmes za daljši čas prekinjeno. To sicer ni vplivalo na kakovost serije, prej nasprotno, saj so bili ustvarjalci prisiljeni improvizirati s kostumi, lokacijami in sceno, ki so tako videti še bolj pristno post-civilizacijski, igralci pa so pri ustvarjanju likov lahko črpali tudi iz lastnih izkušenj izgube, izolacije in tesnobe. Priredba se precej oddalji od zgodbe romana, predvsem v smeri moralno bolj razgibanega sveta, saj nima absolutno pozitivnih ali negativnih likov. Osrednja dihotomija sveta je namreč zastavljena med ljudmi, rojenimi pred pandemijo, in tistimi po njej (t. i. pre-pani in post-pani), saj je prve zaznamovala travma hude izgube, slednji pa so osvobodjeni predsodkov in drugih cokel sodobne civilizacije ter pripravljene na izgradnjo novega sveta. Medtem ko se roman občasno z upanjem ozira na ponovno vzpostavitev civilizacijskih osnov, serija nastavlja temelje drugačne družbe, kjer morda ni več antibiotikov in bencina, a je več prostora za lepoto, umetnost in ljubezen.

Kljub fokusu v prihodnost je prve, pandemične epizode **Postaje 11** skorajda mučno gledati, saj prikaz praznjenja supermarketov, zablokiranih bolnišnic in vseprisotnih smrti sproži spomine na paniko z začetka 2020 (in več kasnejših), a **Postaja 11** to prelomnico predstavi z manj senzacionalizma in brutalnosti kot **Obstati** (The Stand, 2020, Josh Boone in Benjamin Cavell) in **Y: Zadnji človek** (Y: The Last Man, 2021, Eliza Clark), ki sta prav tako osnovani na priznanih starejših literarnih delih in sta bili posneti med pandemijo. Obe sicer vključujeta elemente fantastike, medtem ko je **Postaja 11** tipičen primer spekulativne fikcije. Čeprav se vse tri serije osredotočajo na življenje v novi realnosti, sta drugi dve bistveno bolj akcijsko naravnani in preživetje predstavljata na povsem osnovni ravni, medtem ko ima Potujoča simfonija (in posledično serija) moto izposojen iz **Zvezdnih stez**: »Ker zgolj preživeti ni dovolj.« Kot serija nazorno prikaže že v prvih kadrih, ki so postavljeni



v leto 20, so kulturni dogodki tisti, ki najbolj popestrijo postapokaliptični vsakdan, sploh ker se zgodijo zgolj enkrat na leto. Zanimivo je, da je prav to najbolj zmotilo nekatere gledalce, ki so med prvimi epizodami bentili po družabnih omrežjih in IMDb-ju, da zgodba ni dovolj verjetna, saj bi antiutopija morala biti bolj podobna **Cestnemu bojevniku** (Mad Max 2: Road Warrior, 1979, George Miller).

Ena izmed osrednjih tematik, ki jih zgodba **Postaja 11** izpostavi, je ustvarjanje skupnosti, pri čemer v prihodnosti leta 20 predstavi več različnih tipov skupnosti, od osnovnih vaških, ki se vzpostavljajo iz potrebe po sobivanju in sodelovanju, do bolj konservativnih in zaprtih, kot je skupina preživelih na majhnem letališču, pa do bolj ezoteričnih, kot sta Potujoča simfonija in kult »post-panov«, ki ga ustanovi skrivnostni Prerok na podlagi naukov iz risoromana **Postaja 11**. Tudi ta strip vključuje posebno postapokaliptično skupnost, vesoljsko postajo 11, na katero so se zatekli ljudje na begu pred vesoljsko invazijo in ki zdaj tavajo skozi vesolje, medtem ko spomini na življenje na Zemlji bledijo. Film prikaže strip, nekatere scene in liki se pojavijo v osrednji zgodbi, glavni junak doktor Enajst pa je tudi občasen narator serije. Ob prepletanju časovnih linij in številnih zgodb znotraj zgodbe – poleg risoromana zrcalo dogajanja v seriji postavijo tudi postavitve dram, predvsem **Hamleta**, in pa pesmi, ki jih simfonija ustvarja – je **Postaja 11** v nevarnosti, da se izgubi znotraj lastne kompleksnosti, a avtor Patrick Somerville z ekipo skozi format serije učinkovito izolira posamezne elemente znotraj epizod, širši kontekstualni elementi, ki se prepletajo skozi vso serijo, pa vabijo k ponovnemu ogledu.

Ali smo torej že pripravljene za zgodbe o pandemiji? Če je ta tragična prelomnica naše dobe zgolj vsiljeni element zapleta, kot na primer pri filmu **Izolacija** (Locked Down, 2021, Doug Liman), ali pa potenciran do absurda kot v **Pesmi ptic** (Songbird, 2020, Adam Maso), prvem filmu, posnetem v Hollywoodu po prvotni zapori leta 2020, o katerem ni vredno izgubljati besed, potem najbrž ne. Če je zgodba dodelana, zanimiva in prispeva k širšemu razumevanju družbenega stanja, kot **Postaja 11**, potem pa vsekakor.

Ajda Bračić

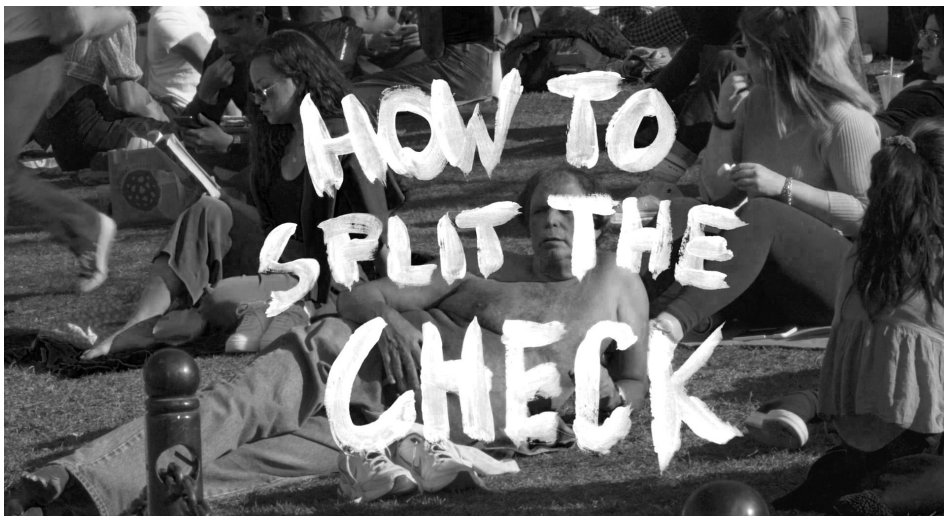
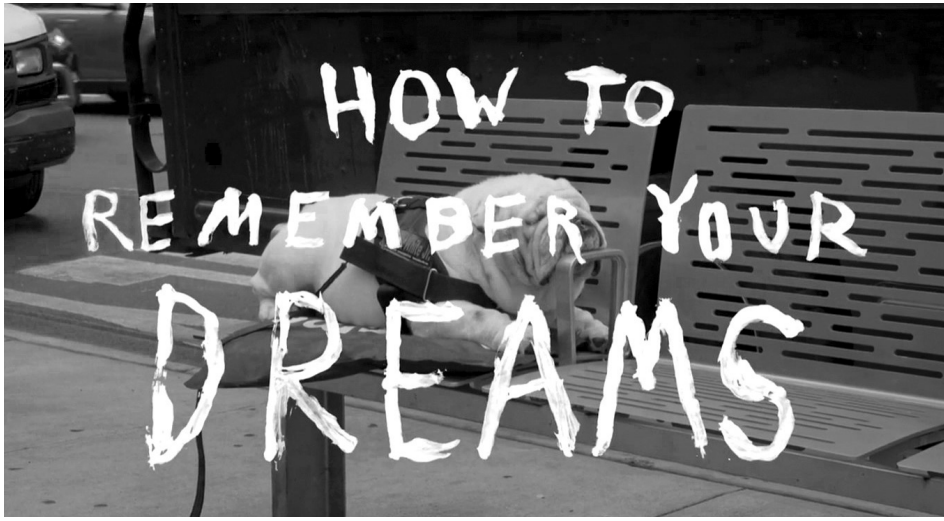
Ne vem, kako. Naj vam pokažem.

NASVETI JOHNA WILSONA | 2020-

John Wilson se zdi kot nekdo, s komer bi bilo nadvse zabavno preživljati čas. Nekateri ljudje imajo sposobnost, da jih za vsakimi vrati pričaka nekaj povsem drugačnega od tistega, kar bi tam pričakovali – in da je vrsta teh odpirajočih se vrat malodane neskončna. Če z Johnom Wilsonom vstopimo v supermarket, da bi kupili nekaj osnovnih živil, se čez nekaj ur morda znajdemo na konferenci združenja ljudi, ki se spominjajo zgodovine drugače, kot je bila zapisana. Če razmišljamo o nakupu prevleke za kavč, slej ali prej srečamo borca proti obrezovanju prepucijev. Če želimo skuhati rižoto, vmes prenehamo s kajenjem, če pa po naključju zaidemo na festival rokoborbe, kaj kmalu pijemo sok na obisku pri amaterskem lovcu na pedofile.

Serija **Nasveti Johna Wilsona** (How to with John Wilson, 2020–), ki z letošnjim letom vstopa v svojo tretjo sezono, je zasnovana kot niz 25-minutnih epizod, kratkih dnevniških esejev, v katerih avtor obravnava določeno vprašanje v obliki, ki spominja na format 'tutoriala'. V poplavi kratkih spletnih videov, s pomočjo katerih se lahko naučimo skoraj vsega (kdo pa še ni v trenutku šibkosti v brskalnik vpisoval *how to open a bottle without an opener* [kako odpreti steklenico brez odpiralca] ali česa podobnega?), se Wilson loteva tako bolj nevsakdanjih tem (Kako si razdeliti račun? Kako vzdrževati vsakodnevni klepet?) kot tudi takšnih, ki se zdijo povsem oprijemljive in celo banalne (Kako pokriti svoje pohoštvo? Kako postaviti zidarske odre?). Kljub širokemu naboru tematik se prav vsaki izmed epizod poseči globoko v človeško zavest. Wilson naracija, ki je na trenutke prisrčno okorna, včasih pa naravnost boleče precizna v svojih ugotovitvah, kombinira s posnetki z ulic New Yorka (pa tudi drugih mest in ameriškega podeželja). Perspektiva se iz pejzažnega nabora utrinkov, ki so sestavljeni v večplasten kolaž, včasih v hipu usmeri v posamičen pripetljaj, človeka ali zgodbo, ki avtorja na videz naključno fascinira. Spretna montaža sopostavlja pripovedovalčev razmislek s presenetljivimi, banalnimi in nevsakdanjimi podobami, ki pa ravno zaradi razkoraka med pričakovanim in vidnim delujejo nadvse duhovito. New York, je menda priznal tudi Wilson sam, je idealno mesto za snemanje tovrstne serije, saj predstavlja zgoščeno tkivo vsega človeškega, kjer se na ulicah in v četrtilih plastijo številne raznolike usode, prepričanja in značaji. A vendar serija **Nasveti Johna Wilsona** ni dokumentarec o velemestu, prej dokumentarec o stanju človeškega duha. Posnetki, ki bi v drugačnem kontekstu lahko delovali zgolj dokumentarno, tu postanejo sredstvo za avtorsko izrekanje, v spretnih montažerjevih rokah pa spregovorijo o nepričakovanih korespondencah, ki so kdaj vizualne, spet drugič pomenske, a vedno presenetljivo jasno razumljive. Tisto, k čemur se avtor znova in znova vrača, je obravnava obrobne, efemerne, nefotogenične ali nezanimivega, ki pa skozi serijo na prav nič ozaljšan način postane nepogrešljivo in toplo. Morda serija prav zato deluje tako simpatično – ker s povsem enako resnostjo in odprtostjo obravnava velika vprašanja in majhne nesmisle, spodrslja je in zmage. Lepo je vedeti, da je večina posnetkov kljub zložni rasti produkcijske ekipe skozi sezone in čedalje večjemu priznanju serije v javnosti dejansko nastala naključno: kljub temu da za vsako epizodo obstaja grob scenarij z obilico možnosti za zastranitve in prostora za nepredvidljivo, Wilson pravi, da so dejanski posnetki, ki se naključno zgodijo v času produkcije posamezne epizode, vedno neprimerno boljši, zato je treba vsak scenarij napisati vsaj še enkrat.

Ne le v filmu, temveč v svetu umetnosti na splošno, je že nekaj časa opaziti porast literariziranih avtobiografij oziroma avtofikcije, ki se poigrava s tankim ravnovesjem



med avtorjevim resničnim življenjem in izmišljenim, fikcionaliziranim pripovedovanjem. Ta postopek je zanimiv prav zaradi načrtnega izzivanja tihega sporazuma, ki se sicer vzpostavlja med avtorjem in gledalcem, in v katerem se gledalec zaveda, da tisto, kar gleda, ni resnično, pa je vseeno plod avtorjevega specifičnega uma in specifičnih okoliščin. Literarizirana avtobiografija ali fikcija z avtobiografskimi elementi lahko stopi korak dlje in bralcu zamaje trdna tla pod nogami. So se avtorju omenjene situacije resnično zgodile? Je glavni lik res avtor? Komu lahko zaupamo? Wilson v seriji počne podobno – s strateškim razgaljanjem delov svoje osebnosti in zgodovine gledalca pripravi do tega, da mu ta povsem verjame, in ustvari zaupljivo, iskreno atmosfero. Gledalec se z avtorjem poistoveti in njegove izkušnje prireja svojim lastnim. To izmenjevanje subjekta je v seriji še dodatno poudarjeno s konsistentno rabo druge osebe v pripovedovalčevi narativi. Wilson o svojih izkušnjah, ki jih spremljamo na videu, pripoveduje, kot bi pisal recept: vzameš to, greš tja, razmišljaš ono, čutiš tisto. V kombinaciji s *POV* kamero 'iz roke' in dejstvom, da Wilsona le zelo redko uzremo v kadru, serija deluje zelo prvoosebno, celo intimno. Gledalec se globoko poistoveti s protagonistom, katerega identiteta pa se ves čas giba od Wilsona-avtorja prek Wilsona-osebe do gledalca in spet nazaj. Tukaj leži enostavna privlačnost serije, pa tudi njena največja past – kljub iskrenosti, ki jo prežema, je nujno zavedanje, da je dogajanje v njej vseskozi preslikano skozi prizmo avtorskega, partikularnega, fiktivnega. Wilson pokaže vse, tudi nerodne, neprijetne trenutke, pa vendar marsičesa ne pokaže. Ravno avtorski izbor, selekcija in kompozicija pa predstavljajo tisti element, zaradi katerega lahko serija deluje tudi v nasprotju s svojim zastavljenim ciljem. V resničnem življenju je namreč med drobnimi, iskričnimi kadri in navdihujočimi srečanji neskončno veliko prostega teka, ki ne vodi nikamor.



John Wilson se zdi kot nekdo, s komer bi bilo nadvse zabavno preživljati čas. Zdi se kot nekdo, s komer bi se veljalo družiti v napornih, težkih, turobnih življenjskih obdobjih, na primer ob koncu pubertete, po razpadu romantične zveze, ob težki bolezni, med žalovanjem. Brez pretvarjanja in pričakovanj je v mimobežnih situacijah namreč sposoben zagledati prismuknjeno-nesmiselno-velikodušno-žalostno-lepo bistvo človeškega obstoja. Ga ne le zagledati, temveč tudi pokazati. Ga ne le pokazati, temveč to narediti tako, da se nam zdi, da smo ga uzrli sami, brez tuje pomoči. **Nasveti Johna Wilsona** je *feel-good* serija, ampak na nekakšen polnozrnat, zdrav način. Če je **Ljubezen je slepa** (Love is Blind, 2020–) čokoladna torta, ki jo poplaknemo s kokakolo, so **Nasveti Johna Wilsona** granola ali avokadov toast: občutek, da je na svetu vredno živeti, spakiran v za mlajše milenijce prebavljiv paket. John Wilson deli nasvete o vsem in še čem, a tega ne počne na pokroviteljski, vseveden način, temveč kot okoren, ljubezniv starejši brat, ki ga ni sram priznati, da tudi sam prav ničesar ne razume. V tem je čar – v tem skupnem odkrivanju. To odkrivanje je najpomembnejši nasvet. Vprašanje, ki si ga serija znova in znova zastavlja, je pravzaprav *Kako živeti?* In v isti sapi priznava: *Ne vem, kako. Naj vam vseeno pokažem.*

Simon Popsek

Izhod v sili

51. MEDNARODNI FILMSKI
FESTIVAL V ROTTERDAMU (IFFR)
26. JANUAR – 6. FEBRUAR 2022

Rotterdamski filmski festival se bo kot kaže izkazal za največjega nesrečnika pandemije. Januarja je odpadla že druga zaporedna fizična edicija (in druga pod programskim vodstvom Vanje Kaludjerčić), kar se ni zgodilo nobenemu izmed evroameriških filmskih dogodkov večjega formata.

Splet je znova poskrbel za izhod v sili, kar pa festivalu, ki še posebej skrbno slavi vizualne presežke v vseh mogočih izraznih oblikah – od eksperimentalnega do komercialnega in žanrskega filma – ne dela ravno usluge. Sekcija *Big Screen Competition*, ki so jo pred leti ustanovili prav z namenom poudarjanja vizualno še posebej ekspresivnih del, s selitvijo v virtualno okolje izpade kot velik in boleč antiklimaks. Vizualne presežke smo morali skratka tudi letos nantantazirati sami, npr. ob mini retrospektivi ekscentrične ameriške cineastke Amande Kramer, spiritualne sorodnice Anne Biler (*Viva* [2007], *Ljubezenska čaravnica* [The Love Witch, 2016]), ki je v enaki meri ljubiteljica *fifties looka* in melodramatičnega kiča, le da se sama še malce bolj nagne proti avantgardnemu fetišizmu kakšnega Kennetha Angerja. Njeni filmi so še posebej ustvarjeni za veliko platno, saj prisega na *style over substance* doktrino, ki jo nazorno odraža tudi njen novi film **Please Baby Please** (2022), »zgodba« o boemskih zakoncih iz newyorškega Lower East Sida, ki nekega večera na poti domov prisostvujeta

obračunu dveh mestnih tolpa, pa ju očarajo (še posebej njega) mačoti v črnem usnju, oblečeni po modi t. i. *teddy boys* in Stanleyja Kowalskega, posledično pa obudijo njuno dolgo potlačeno spolno slo. **Please Baby Please** se zdi kot križanec Angerjevih underground filmov in *fifties* muzikalov, žal pa jih TV-ekran zavoljo pomanjkanja naracije okusno zdizajmiranih setov, kostumografije in ekstravagantno oblikovanih priček ni sposoben prevesti v zadovoljivo filmsko izkušnjo. Malce bolje se v tem kontekstu obnese **Imejte usmiljenje!** (Give Me Pity!, 2022), še en režiserkin povsem svež film in nova kičasta rekonstrukcija nekega obdobja; v tem primeru se film poigrava s formatom celovečernega plesno-glasbenega televizijskega šova sedemdesetih let, v katerem blesti nova zvezdnica malih zaslonov Sissy St. Claire, ljubljena občinstva ... ki pa *tisti* večer v teku oddaje doživi nenadno – in nenačrtovano – streznitev. Film o zlaganosti medijskega sveta, zvezdniskega sistema in plehkosti matinejske zabave.

Na velikem platnu bi zagotovo (še) bolje izpadel tudi **Tralala** (2022), novi muzikal bratov Jean-Marieja in Arnauda Larrieuja, tip romantične komedije s prepevanjem, kakršno lahko posnemajo samo Francozi. Brata Larrieu sta v preteklosti že pokazala, da se požvižgata na konvencije, in tako se obnašala tudi tokrat. Boemski postopač in ulični glasbenik Tralala (Mathieu Amalric)

sredi Pariza sreča prelestno dekle v modrem (je le prikazen?); nato dobi »znamenje«, ki ga popelje v Lourdes, kjer se mu prikaže devica Marija v podobi Josiane Balasko, ki ga »prepozna« kot svojega dolgo odsotnega sina ... kar Tralala izkoristi in brez pomisleka sprejme vlogo dolgo odsotnega posebneža številčne družine, čigar predstavo nekateri »sorodniki« sprejmejo, drugi pa ga takoj spregledajo. Rezultati obešenjaškega ringelšpila so mešani, njun film je mestoma zelo iritanten – verjetno tudi predolg –, ampak premore genialne trenutke komedije absurda in avtentičnih emocij, da nenadnih izbruhov glasbeno-plesnih točk ne omenjam. Ogled v kinu z razpoloženo publiko bi **Tralala** verjetno dvignil na neko povsem drugo raven.

Posvetimo se še resnim filmom, ki definirajo rotterdamsko selekcijo, sploh v tekmovalnem programu, ki je letos kot najboljšega prepoznal film **Eami** (2022) paragvajske režiserke Paz Encina. V svojem drugem celovečercu (prvem po 2006) se odpravi v amazonski pragozd, med člane plemena Ayoreo-Totobiegosode, ki jim zaradi krčenja gozda grozi izgon v civilizacijo. V ospredje postavi mladenko Eami, njeno ime v lokalnem jeziku pomeni drevo, pa tudi svet. Kar za staroselce nosi isti pomen. **Eami** prinaša magični realizem s skrajnega roba filmske sintakse; gre za počasno, meditativno stvaritev, naslonjeno na lokalne

legende in mitologijo. Zvočna kulisa filma je impresivna, malo manj pa junakinjin introspektivni in »poetični« notranji monolog, za katerega bi bilo bolje, če bi prostor prepustil (redkejšim) odkruškom pogovorov z resničnimi staroselci.

Največje zanimanje med tekmovalnimi filmi je sicer požel prvenec avstralskega režiserja Davida Easteala, nekdanjega uslužbenca birokratskega aparata, ki svoj triurni film **Ravnice** (The Plains, 2022) v celoti postavi v avtomobil; ne v slogu filma **Locke** (2013, Stephen Knight), ki iz urgentne vožnje ustvari intimni cestni spektakel, temveč v slogu mojstrovine Jamesa Benninga in Bette Gordon **Združene države Amerike** (The United States of America, 1975), perfektne mešanice filma ceste in socio-političnega zemljevida ZDA iz časa po Watergatu in v obdobju dramatične končnice v Vietnamu. Benning in Gordon sta se v New Yorku usedla v avto in se s 16-mm kamero, fiksirano na zadnjem sedežu ter usmerjeno skozi vetrobransko steklo – *Gun Crazy style!* – odpravila proti Los Angelesu. **Ravnice** prevzamejo isti fiksni zorni kot kamere, tudi protagonista sta dva, ca. šestdesetletni Andrew, odvetnik iz okolice Melbourne, ki vsako popoldne okrog petih sede v avto in se odpravi na približno uro trajajočo vožnjo proti domu,

ter mlajši kolega David, ki se mu občasno pridruži. Easteal dogajanje zameji na približno leto dni; menjajo se letni časi, sprva formalno komunicirajoča kolega si v pogovorih postajata vse bolj domača, zaupata si vse več družinskih detajlov. Andrewova konstanta v monotoniji vsakodnevnosti je klic 95-letni mami, ki v domu za ostarele boleha za demenco, ter ženi, s katero načrtujeta večerna opravila. To je v principu ves narativni arzenal filma, Easteal ga občasno prekine s posnetki Andrewovega drona na podeželskem posestvu, ki njegovo družinsko dinamiko postavi v malce drugačno perspektivo. Na papirju popolnoma antifilmski koncept v praksi vendarle učinkuje dovolj zanimivo, da v svojem psevdodokumentarnem dispozitivu drži gledalčovo pozornost. **Ravnice** niso kakšno veliko delo sodobnega filma, kot eksperiment v izraznih možnostih filmskega medija pa ponujajo več kot dobrodošlo popestritev.

Nekaj bressonovskega je v drugem celovečercu Rickya D'Ambrosa, špartanskega cineasta, naklonjenega redukcijam v vseh segmentih filmske pripovedi in estetike. Slog filma **Katedrala** (The Cathedral, 2022) je tako »škrt«, da D'Ambrose celo osrednjemu junaku odreče tako rekoč vsakršno karakterizacijo ali psihologizacijo. Osrednji junak je Jesse Damrosch, ki se staršema

Richardu in mami Lydii rodi leta 1987. Preostanek filma bomo spremljali njegovo tiho in obstransko dojetje družinske dinamike vse do polnoletnosti, pa družinska srečanja in praznike, vse silovitejša pričkanja med sorodniki, ločitev staršev, očetovo drugo poroko z manikerko iz Trinidada, vse pogostejše finančne težave itd. Izkaže se, da obema poloma številčne družine – tako po očetovi kot mamini strani – primanjkuje empatije in iskrenega humanizma; razmerja se krhajo na vseh straneh, skrb za starejše jim je španska vas, zamere se poglobljajo, pred nami je skratka zelo atipičen portret »tipične ameriške družine«, kakršne poznamo iz mainstreama. D'Ambrosova askeza je občasno malce iritantna, liki se prosto pojavljajo in odhajajo, na neki točki prevlada popolna zmeda okrog tega, kdo je kdo in komu je kdo umrl ali se zameril – kljub romaneskni pripovedni tehniki, po kateri nam ženski glas občasno razlaga dogajanje. **Katedrala** je vredna pozornosti, če ne zaradi drugega zato, ker ji uspe prikazati najbolj obstranskega osrednjega junaka, junaka, ki se nahaja v tako rekoč vsakem prizoru, čeprav se zdi, da naracija (in življenje) tečeta mimo njega. Zveni kot oksimoron, ampak v tej D'Ambrosovi iznajdbi je nekaj intrigantnega.



Ana Šturm

Pogled na vzhod: nekaj azijskih presežkov iz Rotterdama in Berlina

51. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL
V ROTTERDAMU (IFFR)

26. JANUAR – 6. FEBRUAR 2022

&

72. MEDNARODNI FILMSKI
FESTIVAL V BERLINU

10. – 20. FEBRUAR 2022

Program 51. Rotterdama smo bili že drugo leto zapored primorani spremljati iz osame domačega kavča. Med filmi, prikazanimi v glavnem tekmovalnem programu (Tiger Competition), ki slavi inovativne, drzne in avanturistične filmske glasove ter ponudi vpogled v ustvarjalnost, preokupacije in senzibiliteto mlade generacije, ki bo šele oblikovala prihodnost neodvisnega umetniškega filma, so še posebej močan vtis pustili trije azijski avtorji mlajše generacije.

Najmlajši med njimi, kitajski scenarist in režiser Gao Linyang, rojen na začetku 90. let, je za igrani prvenec **Ponovno ljubiti** (To Love Again, 2022), grenko-sladek portret starejšega para, ki se po najboljših močeh, z obilico topline in potrpljenja, prebija skozi hitro spreminjajoč se moderen kitajski vsakdan, prejel posebno omembo glavne žirije in nagrado Fipresci, ki jo podeljuje mednarodno združenje filmskih publicistov.

Ponovno ljubiti je zrel in ganljiv film, poln subtilnega humorja, ki pa v »globini polja«, za prvim planom odnosa, zgrajenega na razumevanju in skrbi, razkriva tudi globoko bolečino in zgodovinsko travmo, prežemajočo telesa in duše ljudi, ki so v nedavni preteklosti – v času kitajske kulturne revolucije – doživeli travmatično izkušnjo nasilnega ustrahovanja. Natančno dodelan, asketski scenarij spretno mediira med občutki nežnosti in bolečine, med upanjem

in razočaranjem, med ljubeznijo in izgubo, življenjem in smrtjo, ter potrpežljivo čaka na žarek krhkega upanja, ki ga prinašajo predvsem humorni vložki iz prigod vsakdanjega življenja, recimo okvara hladilnika, pobegla mačka ali zagrenjen sosed, ki mu ne ugaja, da skupina razposajenih ljudi pred njegovim oknom pleše valček.

Če neprijetni spomini na brutalno in kaotično preteklost v **Ponovno ljubiti** ves čas tlijo tik pod površjem in sem ter tja skalijo srečo tihega in zadržanega para, pa v animiranem dokumentarcu, prav tako celovečernem prvencu **Srebrna ptica, mavrična riba** (Silver Bird and Rainbow Fish, 2022, Lei Lei), prevzamejo osrednje tematsko sidrišče. V Ameriki delujoči kitajski režiser in animator Lei Lei, rojen sredi 80. let, je navdih za svoj film našel kar doma, v pripovednih meandrih zgodb svojega dedka Lei Tinga in očeta Lei Jiaqia.

Njuna zgodba je umeščena v čas gospodarskih in socialnih reform, znanih pod imenom »veliki skok naprej« (1958–62), ter posledične kulturne revolucije (1966–76). Lei Ting je bil kot ugleden bančni uslužbenec v skladu z vladajočo ideologijo označen kot nekdo, ki je »okužen« z buržoazno kapitalistično ideologijo in zato ločen od družine ter izgnan v odročno vas, v t. i. prevzgojni kamp, kjer naj bi izkusil »življenje navadnega delavca«. Ob smrti žene, o kate-

ri so ga uradne oblasti »pozabile« obvestiti, pa sta njegova otroka pristala v sirotišnici. Osebna zgodba, zabeležena v audio intervjuju, se v **Srebrni ptici, mavrični ribi** prepleta s kolektivnim spominom, ki ga nosijo bogato plastene vizualne podobe. Lei nas s pomočjo intimnih družinskih pripovedi ter inventivne manipulacije in reimaginacije dokumentarnega gradiva – od arhivskih posnetkov in fotografij, prek družinskih albumov in popkulturnih podob iz časopisov in revij –, ki ga nadgradi s preprosto, a močno emotivno animacijo, ustvarjeno v različnih tehnikah, od kolaža do stop animacije, popelje skozi burno desetletje Maove Kitajske.

Tudi v ozadju filma **Yamabuki** (2022), japonsko-francoske koprodukcije, pod katero se podpisuje konec 70. let v Osaki rojeni režiser Yamasaki Juichiro, gledalec lahko zazna dolgo senco zgodovine, v tem primeru japonsko-(južno)korejskih odnosov, ki jih Juichiro preplete skozi dve vzporedni usodi. Zgodba, ki se sicer nekoliko preveč zanaša na narativ »(ne)srečnega zaporedja dogodkov«, tako s pomočjo ohlapnih povezav prehaja od nekdanjega južnokorejskega olimpijskega prvaka v jahanju, danes migrantskega delavca, zaposlenega v kamnolomu v japonskem rudniškem mestu Mianwa, ter skozi vsakodnevne proteste na ulicah istega mesta, ki se jih redno udeležuje tiho in stoično najstniško dekle z naslovnim

imenom Yamabuki oz. japonska vrtnica. Nekoliko šibkejši scenarij rešuje vizualni aspekt filma in režiserjev čut za estetiko podob, ki se bohотиjo na globokih, temno saturiranih barvah 16-mm filmskega traku.

Za še eno vizualno poslastico je poskrbel – prav tako na 16-mm filmski trak posnet – japonski film **Keiko** (Keiko, me wo sumasete, 2022, Shô Miyake). Eden najlepših filmov letošnjega 72. Berlinala je bil prikazan v novi tekmovalni sekciji *Encounters* (uvedena leta 2020), ki bi jo po ideji (in ideologiji) še najlažje primerjali prav z »rotterdamskimi tigri«. Bogate in prijetno nostalgичne zrnaste podobe urbanega Tokia je na lokacijah, na katere je svoje **Potovanje v Tokio** (Tôkyô monogatari, 1953) umestil Yasujirô Ozu, na filmski trak tokrat lovil direktor fotografije Hidetoshi Shinomiya, ki je med drugim zaslužen tudi za zasanjane podobe Hamagucijeve mediativne drame **Drive My Car** (2021).

Keiko temelji na resnični zgodbi oziroma na (avto)biografski knjigi boksarke Keiko Ogasawara, ki je kljub gluhonemosti postala profesionalna boksarka. Minimalistična in prefinjena pripoved o pogumnem in odločnem dekletu z obrobja Tokia, o pospešeni gentrifikaciji, razkroju skupnosti in družbenih vezi ter izginjanju starih »obrti« – med drugim prizadetih zaradi pandemije covid-19 – je film, ki se po eni strani navdihuje pri **Rockyju**, na drugi pa globoko in spoštljivo priklanja največjim japonskim mojstrom. **Keiko** je boksarski film in hkrati njegova antiteza. Tih, umirjen in kontemplativen: popolno nasprotje dejanskemu športu.

S pospešeno modernizacijo in izginjanjem tradicionalnih načinov življenja se ukvarja še en azijski film, prikazan v letošnjem glavnem tekmovalnem programu berlinskega festivala. **Povrnemo se v prah** (Yin Ru Chen Yan, 2022) je zelo klasično, preprosto in humanistično delo, ki mestoma spo-

minja na poetiko filma **Dersu Uzala** (1975, Akira Kurosawa). Mlad neodvisni kitajski režiser Li Ruijun v popolnoma suverenem delu v središče postavlja cikličnost narave, razumevanje njenih procesov in »avtentično« življenje v skladu z njenimi ritmi – življenje, ki ga tudi v najbolj ruralnih predelih Kitajske danes ogroža nepovratna širitev mest, ki pod betonskimi temelji in asfaltnimi cestami dušijo rodovitno prst.

Povrnemo se v prah odlikuje dokumentaristični pristop, ki v podobah – mestoma vrednih velikega Vittoria de Sete – beleži kmečki vsakdan, od setve do žetve, od mletja žita do zasluženega počitka. Prav prizori »kmečkih« opravil, recimo mlatenja žita s pomočjo oslička in mukotrpne gradnje hiše iz glinenih opek, ki so se pred tem v neskončni spirali sušile pod vročim soncem, sodijo med vrhunce filma. K pristnosti pripomore tudi dejstvo, da Ruijun bolj ali manj dela z naturščiki. Večina nastopajočih prihaja iz njegove rodne vasi Gaotai, v kateri je film tudi posnet, v vlogo glavnega protagonista pa je stopil kar njegov stric, sicer kmet. **Povrnemo se v prah** tako deluje tudi oziroma predvsem kot dokument izginjajočega načina življenja in številnih znanj, ki na vse hitreje moderniziranem kitajskem podeželju izginjajo v prah.

Zdi se, da je za mlade režiserje na Japonskem in Kitajskem nastopilo obdobje soočnja z lastno zgodovino; z osebnimi in kolektivnimi zgodbami, ki grozijo, da bodo utonile v pozabo. Pripravljeni so razumeti in se soočiti s težo preteklosti in z bolečino, ki še vedno zaznamuje starejše generacije in vso družbo. Z raziskovanjem in prevpraševanjem lastne zgodovine, zanimanj in identitet znotraj vselej kompleksnih družbeno-političnih odnosov skozi svoje delo iščejo mesto zase.



Nejc Pohar

Netflix ni opij za ljudstvo

V drugem delu tretje sezone **Hiše papirja** (*La casa de papel*, 2017–2021) roparska združba iz cepelinov na trge Madrida meče denar, kmalu zatem pa Profesor, njihov *mastermind*, »ljudstvu«, množici preko medijev sporoči, da dalijevska maska predstavlja simbol odpora in da je prepričan, da bo njihovo gibanje zanetilo globalni upor. A se ob koncu zadnjega dela pete sezone izkaže, da je roparska združba prepričala policijo, da na prazno mesto državnih rezerv zlata, od koder je ukradla zlato, namesti bakrene palice, pobarvane z zlato barvo, njej pa pod pretvezo javnosti, da so jih ubili, omogoči, da so v vojaškem helikopterju prepeljani iz Španije, kamor so jim dostavljene tudi resnične, torej zlate, državne rezerve. Če smo od tretje do konca pete sezone med napetostmi med dvema akterjema, torej policijo, ki je branila interese države, in roparji, ki so se jim upirali, spremljali javnost v obliki protestnikov, ki so pred banko navijali za roparje, a prej kot na organiziran upor spominjali na rumene jopiče ali na tragikomičnost vdiralcev v Kapitol, se je ob koncu pete sezone izkazalo, da se je družbeni boj, ki preko ropa državnih rezerv preigra scenarij, podoben grški in delno tudi španski dolžniški krizi, prevedel v simbolni dolg do očeta in realni dolg do nečaka in s tem monetarno ekonomijo že prešil s svojevrstno libidinalno ekonomijo. Delavski razred, ki je protestiral pred vrati banke, pa je enostavno pozabil oziroma ga ukinil kot množstvo atomiziranih posameznikov, ki imajo dovolj, a ne vejo točno, česa. Profesor ob koncu, po popolnem, gledano s historičnomaterialističnega vidika, razvrednotenju borbenega napeva »Bella ciao«, svoji zaročenki prizna, da je popoln rop planiral in izvedel zato, da bi nadaljeval delo, ki ga je začel njegov oče, da je potemtakem ropar zato, ker mora ohranjati družinsko tradicijo. V tem smislu serija na prvi pogled deluje povsem konservativno, a je prav v tej gesti vztrajanja način, da je vsaj za hip ne vidimo kot poskusa, kako preko navidezne antikapitalistične drže utrjevati, reproducirati kapitalizem ter vzpostavljati konkurenčnost *no matter what*

kot gibalo lastnega podjetja – od sklicevanja na *Lazarillo de Tormes* kot veliki roman Zlate dobe španske književnosti do poslednje vožnje v vojaškem helikopterju.

Srečko Horvat nas v spletnem pogovoru, posvečenem **Igri lignja** (*Squid Game*, 2021–), pozove, naj končno začnemo govoriti o libidinalni in ne samo politični ekonomiji, ob tem pa predlaga iznajdevanje načinov, s katerimi bomo lahko »mi, progresivci, demokrati, subverzivneži osvetlili ali pa celo proizvedli libidinalno ekonomijo, ki se ji bo uspelo izvleči iz kapitalističnega realizma«. Na koncu zadnjega dela zadnje sezone **Hiše papirja**, tako rekoč po koncu odjavne špice, se na zaslonu pojavi napis, ki povzema vseh pet sezon: »Zahvaljujemo se vsem vam, resničnemu odporu, odporniškemu gibanju,« torej vsem nam, gledalkam in gledalcem, ki smo priklopljeni na Netflix. Naša teza, do katere se bomo prebili preko ovinka, stavi na to, da obeh stališč ne gre misliti ločeno, prej obratno, da v primeru, če zanikamo, ukinemo eno izmed obeh na videz nasprotujočih si smeri, izgubimo tudi drugo, a da obe smeri skušata kapital misliti z aparatom, ki ne zmore biti niti spekulativen, v kolikor v novonastajajočem obdobju kapitalizma prepoznamo tisti produkcijski sistem, v katerem še nismo izumili miselnih orodij, s katerim bi ga lahko opisali oziroma napovedali. Če je ta zapis sprva kanil motriti špansko serijo **Hiša papirja**, se je kmalu izkazalo, da lahko v Netflixovi strategiji merjenja uspešnosti serij in filmov (prvenstveno po jezikovnem kriteriju angleščine vs. neangleščine) prepoznamo nekaj, kar nas vodi stran od ponavljanja mnenj ... kot parol, ki bi nas zlahka zapepljale na stran vrednostnih sodb. Ob tem velja bralko in bralca opozoriti, da lahko svojo miselno kondicijo v slovenskem jeziku preverita v obsežnem bloku, posvečenem Netflixu, izdanem v 10. številki revije *Dialogi*, letnik 2021, pod naslovom *Netflix: kritični pogled*.

Če zapleten mehanizem personifikacije določenih vsebin, ki ga Netflix v mnogočem sploh ne zakriva (od sistema klasifikatornih stolpcev in vrstic glede na pretekle načine gledanja, različnih fotografij, ki, glede na ciljno občinstvo reprezentirajo enake vsebine, spreminjanja predlaganih vsebin glede na čas gledanja ...), deluje kot samouresničujoča se prerokba, potem, in v tem je ključni poudarek, tudi vsebine same delujejo na podoben način. Če pristanemo, da netflixovski algoritem sledi logiki ekonomije pozornosti (torej, zapisano poenostavljeno, razmerju med ravno dopamina in serotonina), potem svet tako na strani distribucije in produkcije kot na strani potrošnje zvedemo na biologizem. S tem pa že onemogočimo pojem duha, v kolikor v njem prepoznamo mišljenje in kreacijo, pa tudi, spet poenostavljeno, razredno zavest. V tem smislu gre Netflix misliti kot platformo, preko katere lahko dosežemo popolno, personificirano odvisnost, in hkrati kot platformo, kjer so nam na voljo tutoriali meditacijskih in drugih tehnik, ki tovrstno popolno odvisnost odpravljajo. Ni namreč resne odvisnosti brez obeta antistrupa, ki ga praviloma dobavlja diler, v našem primeru ga imenujemo distributer. V tem ni nikakršne ironije ali dokazov o iznajdljivosti kapitalizma, ampak je to, obratno, njegov strukturni pogoj. Tako najuspešnejše vsebine, ki praviloma prečijo čim več žanrov, zvedenih na formulo, »kjer je nasilje, tam je seks« (**Hiša papirja** kot *crossover* akcije, ropa, romance, **Igra lignja** kot *crossover* eksploatacije, romance, športno-tekmovalnega podžanra ...), temeljijo na podobni algoritemski logiki, kjer je pod osnovno grandiozno premiso na narativni liniji vpetih čim več različnih odvodov, ki vodijo v najraznorodnejše smeri. Strukturno so tako podobne strategiji netflixovskega klasificiranja vsebin, vsak izmed likov prehaja v druge like, kolektiv praviloma omogoča možnost odvodov, *sequelov*, *prequelov*, stranskih zgodb in zapletov, po navadi temelječih na ljubezenskih in/ali sorodstvenih vezeh. Narativni postopki postžanra torej niso postopki, ki delujejo kot algoritem, ki statistiko uporablja kot način klasificiranja, ki naj privede do personificiranja, ampak so narativni postopki postžanra delovanje algoritma samo.

Ni namreč resne odvisnosti brez obeta antistrupa, ki ga praviloma dobavlja diler, v našem primeru ga imenujemo distributer. V tem ni nikakršne ironije ali dokazov o iznajdljivosti kapitalizma, ampak je to, obratno, njegov strukturni pogoj.

V primerjavi s to postžanrsko logiko klasični žanri, npr. **Gomorra** (Gomorra: La serie, 2014–2021), kjer se mafijci večino časa vozijo od umora k umoru, od spletke k spletki, v svoji duhamorni repetitivnosti delujejo malodane etično v smislu vztrajanja na v začetku začrtani logiki žanrskih pravil, ki ne dopušča sopranovske igrivosti in relativizacije osnovnih načel, s tem pa deluje emancipatorno v smislu banalizacije bleščavega sveta hitrih avtomobilov in večnega bega pred gotovo nasilno smrtjo, v kolikor navzven dolgočasno, predvidljivo življenje (izginjajočega) srednjega razreda pojmuje kot »razredni« ideal.

V idealnem svetu personificiranja bi lahko iz naključno posnetih prizorov strojna inteligenca ob zadostni količini podatkov proizvedla vsebine, ki so prilagojene, ustvarjene za vsakega posameznika in posameznico, dobesedno skrojene, zmontirane prav zanjo in zanj. Tovrsten postopek je podoben postopku npr. Facebooka, ki nam, npr. ob rojstnem dnevu, iz naših preteklih objavljenih posnetkov in podob zmontira kratek film. Tako je ena morebitnih prihodnosti tovrstnih postopkov enotna, povezana platforma, kjer bodo vsebine popolnoma personificirane (v tehničnem smislu je to že mogoče preko glasovnega prepoznavanja in obraznega mapiranja [*facial motion capture*]), forme pa spojene (tendencia *merganja* računalniških iger in serij, med primeri velja navesti epizodo **Črnega ogledala** [Black Mirror, 2011–2019] z naslovom **Bandersnatch** [2018], med sijajnimi igrami s podobnimi tendencami vsaj »Heavy Rain«).

Vendar bo to popolnoma personificirano spajanje fikcije in fakcije proizvod avtomatizirane strojne inteligence. Tovrstno stanje, ko je popolna personifikacija, v tem smislu že identitetna politika, zvedena na infinitezimalnost, mogoča preko zadostne količine podatkov, ki jih v realnem času obdeluje strojna inteligenca, intuitivno predstavlja paradoks, a se strukturno kaže kot edini način, da do tovrstnega stanja sploh lahko prispemo. Če iz pozicije duha kot proizvoda človeka še lahko trdimo, da je temeljna prevara kapitalizma v tem, da si je na narativni ravni prisvojil antikapitalistične boje ter jih skozi samo formo uporabil za to, da reproducira samo strukturo kapitala, potem iz pozicije strojnega algoritma, čigar vsota je večja od seštevka njegovih delov (formalna klasifikacija vpliva na produkcijo vsebin, vsebine pa vplivajo na samo formo), še ne moremo opredeliti nastajajočega novega družbenega reda, v katerem pa lahko v obrisih prepoznamo temeljni družbeni boj, ki pa ne poteka več nujno med lastniškimi razredi v tradicionalnem smislu, temveč med različnimi tokovi podatkov, v kolikor jih ne ločujemo nujno le po liniji lastništva, ampak tudi po liniji ločevanja med človeške in strojne.



Netflixova statistika, pridobljena na Netflixovi spletni strani dne 17. decembra, med televizijskimi serijami, ki smo jih v prvih 28 dneh po *releasu* največ ur gledali v neangleškem jeziku, na prvem mestu navaja **Igro lignja**, ki ji na drugem, tretjem in četrtem mestu sledijo četrta, tretja in peta sezona **Hiše papirja**. Med angleško govorečimi serijami je na prvem mestu **Bridgerton** (2020–), sledijo mu tretja sezona **Čudnih stvari** (Stranger things, 2016–), na tretjem mestu pa je prva sezona **Veščeca** (The Witcher, 2020–). Ena izmed ključnih klasifikatorskih strategij Netflixa je torej v strogem ločevanju serij na angleške in neangleške. Na eni strani torej dve seriji, ki uprizarjata potencialno sedanost, napovedujočo morebitno prihodnost, na drugi tri serije iz preteklosti, prva iz londonskega 19. stoletja, druga iz ameriškega leta 1985, tretja pa iz fiktivnega, domnevno evropskega, 13. stoletja. Naša zasilna teza v izogib osebnim kriterijem »kvalitetne« televizije je, da gre tovrstno vzpostavljanje jezikovnih razredov misliti hkrati z vpenjanjem na časovno os, da gre torej angleško govorečo preteklost gledati hkrati z ne-angleško govorečo sedanostjo, ki štrli v prihodnost. Pojmovni aparat razdvojevanja oziroma postavljanja na bodisi sinhrono bodisi diahrono os ni zadosten, v kolikor razrednega boja torej ne gre iskati samo v razmerju med jezikom in postavljanjem na časovnico, ampak hkrati v sami Netflixovi metodi razdvojevanja ter sistematizacije serij na serije v angleščini in ne-angleščini. Če Netflix svet na strani produkcije deli po jezikovni osi, pa gle-

dalcu, registriranem v Sloveniji, omogoča, da serije kot sinhronizirane posluša v različnih jezikih, v primeru npr. **Igre lignja** v angleščini, italijanščini, madžarščini in nemščini, podnapise pa bere v angleščini, nemščini, korejščini in hrvaščini. Tako si lahko zamislimo situacijo, ko serijo, producirano v Koreji, poslušate v madžarščini, obenem pa berete hrvaške podnapise. Novost kapitala potemtakem ni v tem, da govori v mnogoterih jezikih, ampak da svojo nemost z njimi prekriva (pri tem velja opozoriti, da je Akademija nagrado za najboljši film v tujem jeziku leta 2020 preimenovala v nagrado za najboljši mednarodni film).

Netflix torej ni opij za ljudstvo, ni droga, ki pri vseh konzumentih povzroča podobne, če že ne enake učinke, ampak, prej, designerska droga, v realnem času sproti prilagajana vsaki gledalki, gledalcu v skladu z vzporednim razpadanjem srednjega razreda na atomizirane in izolirane enote.

Ali s formulo:

$$\text{neangleščina} + \text{distopična (bližnja) prihodnost} = \frac{\text{kolektiv}}{\text{posameznik}} + \text{analognost}$$

$$\text{angleščina} + \text{utopična preteklost} = \frac{\text{posameznik}}{\text{kolektiv}} + \text{digitalnost}$$

Algoritma, iz katerega bi lahko v določenih pogojih izvedli pojem singularnosti, ne gre pojmovati kot zunanje drugosti in mu pripisovati »svetega« statusa, ampak ga v tehnološkem smislu videti kot posledico načina povezovanja različnih platform, ki zaradi hitrih tehničnih inovacij omogočajo personifikacijo v realnem času. Netflix torej ni opij za ljudstvo, ni droga, ki pri vseh konzumentih povzroča podobne, če že ne enake učinke, ampak, prej, designerska droga, v realnem času sproti prilagajana vsaki gledalki, gledalcu v skladu z vzporednim razpadanjem srednjega razreda na atomizirane in izolirane enote. Morebitne univerzalnosti ne gre iskati ne v preizpraševanju narativnih postopkov (digitalizacija kapitala onemogoča oziroma reducira vrsto žanrov, resen rop v 21. stoletju je hekanje bitcoinovskih stavnic in ne fizično vdiranje v sefe, ki zagotavlja žanrske figure, kot so pregon, vdor, in ki v grobem temelji na razliki med gledalci in akterji v smislu vedenja in videnja) ne v iskanju razlik, izgubljenih v prevodu (v **Igri lignja** eden izmed »lingvističnorazrednih« očitkov o družbeni zavesti tiči v prevodu stavka, ki ga izreče ena izmed udeleženk igre: »Zelo sem pametna, a nikdar nisem imela možnosti, da bi študirala« v: »Nisem genijalka, a to lahko rešim«), ampak v razliki med angleško in neangleško govorečimi vsebinami, ki so neločljivo povezane s konstrukcijo

forme. Strojno inteligenco samo bi lahko iskali prav v razliki, vzrleti med dvema »človeškima« jezika, torej angleščino in neangleščino. Kot smo skušali pokazati zgoraj, tovrstno razlikovanje po diahroni osi ni posledica »ideološkega« razlikovanja, temveč njegov vzrok, s tem pa že način, kako lahko predvidimo dva tokova, ki vodita k »singularnosti« in ju zmoremo poimenovati zahodni tok in vzhodni tok. Če zahodni tok skuša revidirati kolonialistično-kapitalistično preteklost, da bi v njej prepoznal univerzalne, obče vrednote, vzhodni tok z napovedovanjem, revizijo prihodnosti utrjuje svojo hegemonijo, s katero naj regulira tržno ekonomijo. Ključno vprašanje torej ni, če nas digitalni algoritem že regulira, ampak kako se tovrstnega nadzora zavedamo. V tem smislu bodo avdiovizualne vsebine, ki niso regulirane na tovrsten način, prej kot sredstva množične potrošnje in s tem že nadzora (nadzora v smislu omogočanja podatkovnih tokov v realnem času) postale privilegij tistih, ki bodo izvzeti iz digitalnega prostora. Vprašanje, s katerim se bo veljalo ukvarjati v prihodnosti – bo tovrsten privilegij omogočal in ohranjal pojem svobode? Se bodo torej tisti, ki bodo izvzeti iz tovrstnega digitalnega prostora, pojmovali kot svobodna živa bitja na drugačen način kot tisti, ki iz tovrstnega digitalnega prostora ne bodo izvzeti?

Arjan Pregl

Duh časa

Kot vse kaže, bom čez par let, ko bom z otrokoma gledal Indiano Jonesa, razlagal: Vesta, ko so snemali ta film, je bil nacizem še nekaj slabega.

/BESEDA UPORA/

VEŠČEC | 2020-



HIŠA PAPIRJA | 2017-2021



PASOLINI 100!

Amir Ahmetović

Od rojstva Boga do smrti človeka



PTIČKI IN PTIČICE | 1965

Pasolinijeva dela prežema globoka ljubezen do človeka, ki je ob vdoru tehnologije, kapitalistične ideologije in množičnega konsumerizma začel izgubljati svoj *arche*, izvor smisla, iz katerega njegova človeškost raste in se ohranja: »Sedaj se je zgodilo nekaj, kar nima svoje ekvivalence v človeški zgodovini, in zgroženi smo ob misli, da naši otroci in naši zanamci ne bodo kakor mi. Na neki način je konec sveta.«

Krizo, ki je izvorno predvsem kriza kulture, so v 19. in 20. stoletju premišljevali in oznanjali mnogi misleci, med njimi Nietzsche, ki v *Volji do moči* zapiše takole: »Vsa naša evropska kultura se z mučno krčevitostjo, ki narašča iz desetletja v desetletje, že dolgo pomika proti katastrofi; nemirno, nasilno, strmoglavo: kakor reka, ki hoče h koncu, ki nič več ne premišljuje, ki jo je strah premišljevat.«

Pasolinijeva Italija je Italija povojnega stanja v času politične razburkanosti, študentskih uporov, predvsem pa vdora neo-kapitalizma, ki je začel rušiti tedanje vrednote in bliskovito vzpostavljati nove. Po izgubi profesure zaradi obtožb homoseksualnih odnosov s študenti, se je, globoko razočaran, z materjo preselil v Rim na obrobje mesta, kjer ga je očaralo tamkajšnje življenje lumpenproletariata, kriminalcev in prostitutk, o čemer je začel pisati. Njegov prvi roman, *Dečki življenja*, ki se je kasneje pretočil v filmski prvenec *Berač* (Accattone, 1961), je že podlegel cenzuri, ki bo postala Pasolinijeva stalna spremljevalka. Ravno tako kakor *Mama Rim* (Mamma Roma, 1962) raziskuje življenje rimskega mestnega obrobja, kjer Pasolini zasije s talentom za uprizarjanje uličnega življenja, predvsem življenje prostitutk in zvodnikov, s katerim je tudi Felliniju pomagal pri scenariju za *Kabirijene noči* (Le Notti di Cabiria, 1957). V primerjavi s filmi italijanskega neorealizma je Pasolinijevo mestno obrobje še bolj umazano, resnično, nevarno in nizkотно, je pa tudi prostor ljubezni. Pasivno prenašanje bede riše vzporednico med »ubogimi grešniki«, sam Berač pa je figura nekega narobe-Kristusa. Že spočetka je jasna Pasolinijeva naklonjenost nasprotjem, predvsem podana kot mešanje svetega in profanega, ki od začetka do konca zaznamuje njegovo ki-

nematografijo. S pomočjo raznih tehnik in režijskih prijemov kombinira tisto najnižje z najvišjim. Na primer nasilni ulični pretep, ki ga spremlja Bachov »Pasijon po Mateju«.

Z depikcijo življenja na obrobju Rima ne izpostavlja bede prebivalcev, temveč, nasprotno, slavi njihovo radikalno drugačnost od kulture konsumerizma, ki je začela prevračati večja mesta. Sam je ta prevrat dojel v vsej grozovitosti ravno tako kakor Marx, ki ga je poimenoval »genocid kulture«. Vizija Pasolinija ni nič manj radikalna, saj pravi, da »mladi Rimljan, ki je obtičal v limbu med starimi in novimi vrednotami, ne obstaja več«.

Njegov namen je vse do smrti ostal družbo suvati s protiudarci v nasprotno smer škodljivih sil novih ideologij, ne pa se zgolj uveljavljati kot umetnik. Mnogi filmi, ki kritizirajo določeno politiko, režim ali ideologijo, se ujamejo v past, da so katarzični, in že sam ogled deluje kot tisto, kar smo dolžni storiti, da spremenimo svet. Nasprotno Pasolini za gledalca ustvari drugačno izkušnjo, recimo *Svinjak* (Porcile, 1969) ne ponudi nobenega lika, s katerim bi se lahko poistovetil, na koncu filma ni nobene rešitve, gledalca pusti zmedenega po na videz disonantnem nizu prizorov, gostim in ponavljajočim se dialogom ter neprijetnim občutkom praznine. Ničesar ni na filmu, kar bi nam ponudilo oporo, smo v nenehnem padanju. Ko se film konča, nimamo ničesar v rokah. »Človek si ne more ne želeti biti srečen,« se glasi starogrška modrost; *Svinjak* človeka udari s tem, da njegovo željo po ogledu za nazaj naredi nemogočo.

Preden nadaljuje s celovečerci, Pasolini naredi kratko vmesno ekskurzijo z dokumentarcem *Zborovanje v ljubezni* (Comizi d'amore, 1964), posnetem v slogu *cinéma vérité*, kjer skozi intervjuje želi opozoriti Italijo na problematičen odnos do seksualnosti, ki je predvsem v zatiranju in zapiranju javnega govora o njej. Seksualnost v njegovih filmih igra ključno vlogo, skozi to prizmo osvetljuje temne kotičke človeka – naj bo to seksualnost kot perverznost, ljubezen, duh maščevanja, gola radost ali greh. Seksualnost je zanj nekakšen pogled v bistvo človeka, ki je v središču njegovega kozmosa, iz nje bistveno

Ena vidnejših tragedij ob vdoru in prevladi konzumerizma je izgublajoči boj italijanske agrikulture, ki ji je bil Pasolini posebno naklonjen, saj so bili to zadnji braniki ohranjanja odnosa do narave, cikličnosti in večnega vračanja, na katerem so temeljile starodavne religije.

izhajajo vsi njegovi motivi za delovanje. Enak pogled ima na primer Derrida, ki, ko ga v nekem intervjuju vprašajo, kaj bi si želel videti, če bi posneli dokumentarec o velikih filozofih 19. in 20. stoletja, odgovori, da bi želel izvedeti kaj o njihovem seksualnem življenju, ker so njihova dela izrazito asekusualna. Zatiranje spolnosti obširno raziskuje Foucault v svoji *Zgodovini seksualnosti* (mimogrede: ta izide kmalu po Pasolinijevi smrti), ki nam lahko pomaga tolmačiti Pasolinijev interes zanjo. Izhodišče Foucaultovega raziskovanja je ugotovitev, da je na začetku 17. stoletja v javnem prostoru prišlo do velikega obrata pri seksualnosti, in sicer da je »tisto, kar ni podrejeno potomstvu ... pregnano, zanikano in omejeno na molk« ter da »zatiranje predvsem deluje kot obsodba na izginotje«. Začetek tega preobrata sovпада z začetkom kapitalizma in Foucaultu se ponudi razlaga, da »je (seks, op. a.) nezdržljiv s splošnim in močnim uvajanjem v delo«. Posebno pozornost nameni govoru o seksu, iz katerega »veje nekakšen upor, obljubljena svoboda, prihodnja doba nekega drugega zakona«. Mar ni vsa Pasolinijeva kontroverznost, izgnanost iz partije, pozicije profesorja, podvrženost cenzuri itd. točno ta upor? Kakor pravi Foucault, je postalo od 17. stoletja naprej »omeniti seks težje in dražje«. Pasolini je plačeval to ceno, kar pa je bil zanj del enačbe – in ravno zato ga lahko cenimo, ker je imel čut za to, kje v družbenem tkivu se nahajajo osja gnezda, kot umetnik, ki je ljubil svet in človeka, pa je vedel, da je njegovo poslanstvo drezati v njih: »Če bi verjel, da so moji filmi popolnoma integrirani v družbo, ki si želi takih filmov, jih verjetno ne bi posnel. Prepričan sem, da je nekaj na njih, kar ne more biti integrirano.«

Naslednji celovečerec in njegova prva mednarodna uspešnica, *Evangelij po Mateju* (Il vangelo secondo Matteo, 1964), za razliko od ostalih filmov o Kristusu ne gradi svoje zgodbe, ampak se odloči slediti svetopisemski, zato ne podleže skušnjavi, da bi evangelij interpretiral. Pasolinijevo osrednje izhodišče pri tem filmu je, da ga želi posneti kot »ateist, ki gleda skozi oči ponižnega vernika«. Njegov Jezus je kvazi marksističen (proti materializmu in diktaturi), arhetip vodje, v resnici ne tako različen od njega samega, ki ni »prišel zato, da prinese

mir, ampak meč«. Od tod najbrž tudi skoraj neopazen odmik od lakonskosti Svetega pisma, kjer Pasolini ne skuša zgolj nuditi poročila Jezusovega delovanja, temveč ga veliko bolj zanima analiza zapletenega odnosa med Jezusom in svetom. Predvsem pa je znova poln nasprotij. Nebeško kraljestvo ima zemeljski pomen, božja beseda pride do nas »od spodaj«, preko upora, skozi boj zatiranih. Navsezadnje lahko krščanstvo po grobi zunanji formi primerjamo s kapitalizmom: oba prinašata zapovedi, in če se jih držimo, tudi odrešenje. Nietzsche krščanstvu očita nizkotno taktiko: najprej je človeka zastrupilo, nato pa mu ponudilo rešitev. Kapitalizem zapove zavezanost delu in boju na trgu, s konzumerizmom ves svet postane velika veleblagovnica, vendar se kot odrešitev ponudi ideja bogastva, s katerim nam ni treba več skrbeti za nobeno pomanjkanje ali odrekanje, svet bi se nam tako rekoč odklenil. Če bi oboje skušali zreducirati na najožjo možno definicijo, je krščanstvo vera v enega Boga, ki je ustvaril svet, kapitalizem pa ideologija, v kateri ni pomembno nič drugega kakor gospodarska rast. Torej na eni strani Jahve, na drugi Denar. Tako ne preseneča, da cilj filma ni bil prikazati zgolj Jezusove zgodbe, temveč poleg nje še dve tisočletji krščanstva, ki sta sledili.

S filmskim esejem *Ptički in ptičice* (Uccellacci e uccellini, 1966), ki je odraz Pasolinijeve ideološke krize oz. spoznanja, da se družba ne pomika v smer marksistične revolucije, ampak tone še globlje v kapitalizem, se poslovi od nasledstva neorealizma in se s filmom *Kralj Ojdip* (Edipo re, 1967) obrne k mitu, kjer bo modernega človeka raziskoval skozi perspektivo njegove mitološke podlage. Ena vidnejših tragedij ob vdoru in prevladi konzumerizma je izgublajoči boj italijanske agrikulture, ki ji je bil Pasolini posebno naklonjen, saj so bili to zadnji braniki ohranjanja odnosa do narave, cikličnosti in večnega vračanja, na katerem so temeljile starodavne religije. Obdelovanje zemlje pomeni vpetost v cikel štirih letnih časov, vzhajanja in zahajanja Sonca, ter izročnost večnemu vračanju smrti in rojstev. Za modernega človeka to po Pasoliniju nima več smisla, ker je to cikličnost zamenjal neskončni cikel produkcije in konsumpcije.



Seksualnost v njegovih filmih igra ključno vlogo, skozi to prizmo osvetljuje temne koticke človeka – naj bo to seksualnost kot perversnost, ljubezen, duh maščevanja, gola radost ali greh. Seksualnost je zanj nekakšen pogled v bistvo človeka, ki je v središču njegovega kozmosa, iz nje bistveno izhajajo vsi njegovi motivi za delovanje.

V **Medeji** (Medea, 1969) je tako v ospredje postavljen trk med Medejo in Jazonom oz. trk med arhaičnim ljudstvom, ki temelji na magiji in odnosu do svetega, ter modernizirajočo in racionalno kulturo, ki je pozabila na mit. Jazon ne razume več kentavra (simbol mitskega), mentorja iz mladosti, potrebuje njegovo človeško kopijo, da mu prevaja njegov govor, vendar ni absolutno odrezan od njega, še vedno ga vidi in sliši kot nerazločno mrmranje.

Izrek (Teorema, 1968) in **Svinjak** s svojo zahtevno strukturo in naracijo že mejita na eksperimentalni film in želita v duhu odpora do konzumerizma biti tisto nekonzumerabilno, se zabave lačnemu potrošniku zatakni kot kost v grlu. Filma nastaneta v letu študentskih protestov in sta odgovor na to, kar je Pasolini videl kot poglavito šibkost uporniškega gibanja: zanašanje na racionalni diskurz, ki se ni zmozel postaviti po robu novosti kapitalistične moči. Film kot izrazno sredstvo predstavlja to okrepitev kot stičišče estetskega in političnega. V **Izreku** v premožno družino, prikazano v sterilnosti svojih buržoaznih vrednot, vdre nekaj radikalno drugačnega, pristinega, in skupnost, ki ji umanjka občutek za sveto in skrivnostno, to srečanje z izvornim (ki se seveda zgodi preko spolnega odnosa) opustoši. Pasolini še vedno ostaja kritik ideologije in ne ljudi, na aristokratsko družino gleda s sočutjem, morda celo simpatijo. Srce filma najdemo povzeto v izjavi Odette, po stiku z Obiskovalcem, »Skozi ljubezen, ki si mi jo dal, sem se zavedala svoje bolezni«, ki zatem najde rešitev samo še v samomoru. Moderni človek, hipnotiziran in okupiran v bledem svetu golega potrošništva in vrednot neoliberalizma, se niti ne zaveda svoje »bolezni«, ne ve, da mu manjka tisto izvorno. Ko Dean Komel govori o humanistični vednosti, pravi, da »v kolikor ne črpa iz izvira človeškosti, postane sistematično in sistemsko izčrpavanje njenega smisla, čemur smo danes v izdatni meri priča«. K tej človeškosti se po njegovih besedah premikamo samo tako, da gremo »nazaj k ...«, in v tem je smisel Pasolinijevega »vračanja k« mitu. Bolj kot se oddaljujemo od izvora, bolj se briše sam temelj, in dovršitev tega brisanja je stanje, ki mu je Nietzsche rekel »nihilizem«.

Ko opravi z zahtevnimi, visoko intelektualnimi filmi, preide v nasprotje in posname najbolj nepolitične in »užitne« filme, ki temu ustrezno dosežejo največji komercialni uspeh. V *Trilogiji življenja* (**Dekameron** [Il Decameron, 1971], **Canterburyjske zgodbe** [I Racconti di Canterbury, 1972] in **Cvet tisoč in ene**

noči [Il fiore delle mille una notte, 1974]), ki kar kipi od golo-te in telesne strasti, vidimo očiten kontrast s problematičnim odnosom do seksualnosti, problematiziranim v **Zborovanjih v ljubezni**. Pomenljiv je tudi poudarek na seksualni svobodi žensk, ki so v moderni družbi glede tega posebej zatirane; njihova dostojnost in dostojanstvenost sta v trilogiji popolnoma ohranjeni, kljub odkritemu izražanju seksualnega nagona. Predvsem mu gre za prikaz sveta, kjer spolnost v osnovi ni problem, ki ga je treba rešiti. Prikazana je s tako dostopnostjo, enostavnostjo in duhovitostjo, da se zdi, kakor bi se Pasolini na nočnem kopianju prvi slekel in nas povabil, naj mu sledimo.

V svetu *Trilogije življenja* je prikazan človek v svoji izvorni človeškosti, ovit v čarobno preteklost sveta srednjega veka, kjer je še prisotno tisto predznanstveno skrivno in magično. Kljub vsemu grešnemu in temnemu, kar pritiče človeku, vzbudi prijeten občutek, da je ta človeški kozmos nekaj toplega in svetlega, celo rajskega. S tem doseže najprej to, da seksualno, ki je bilo v prejšnjih filmih predstavljeno v kontekstu psihoanalize, zdaj prikaže, nasprotno, v naravnem okolju. Drugače rečeno, seksualno vstane s Freudovega kavča ter se vrne nazaj na ulice in v spalnice, v javni in zasebni prostor, kjer človek občuje s človekom. Postavljeno v naravna razmerja lahko za nazaj in naprej postavi kriterij, kaj je tista normalnost, od katere ostali filmi odstopajo.

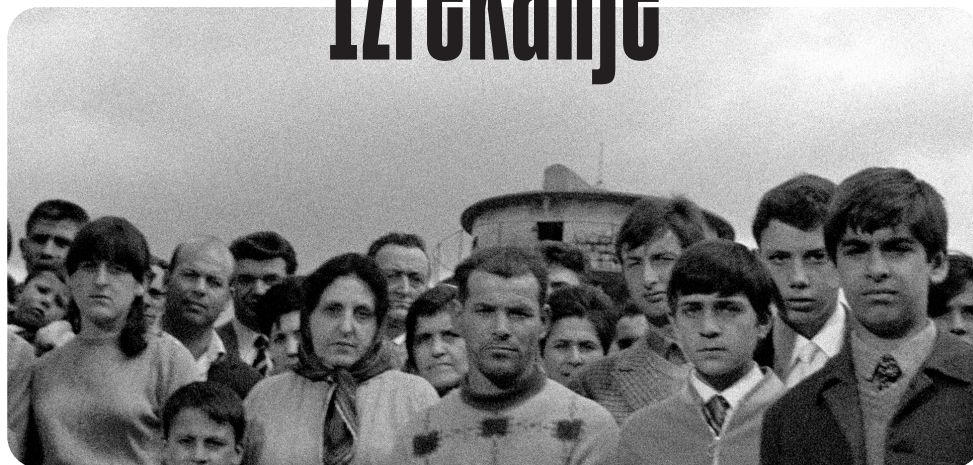
S tem je postavljen teren za njegov zadnji in najbolj temačen film, **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975), ki ugasne Sonce sveta *Trilogije življenja*. Zdaj je v kontrast postavljena sprevržena spolnost metafora za iznakaženost človeka, pijanega od moči, s katero se dviga nad teleasa, zreducirana na predmet, na produkt, ki je na razpolago. V nasprotju z ohlapnim in ekspresionističnim stilom je v **Salòju** zaznati več natančnosti, ostrih robov in pravih kotov, stilistično se spogleduje z obdobjem **Izreka** in **Svinjaka**. Kakor je Žižek nedavno že razglasil dogajanje konca sveta, je **Salò** glasnik iste novice. Človek se je odločil prisluhni nareku, ki ga nagovarja kot žival. Dovršitev Nietzschejeve prognoze je v človekovi ugotovitvi, da mu ni treba več misliti. **Salò** eksplicitno referira na Dantejevo **Božansko komedijo**, in morda lahko osrednjo misel filma premislimo z njenim citatom, ki se glasi: »Upoštevajte svoje poreklo, niste ustvarjeni za življenje kot zveri, ampak za sledenje kreposti in znanju.«

Retrospektiva **PASOLINI 100!**
bo med 31. marcem in 8. majem
na ogled v Slovenski kinoteki.

Majda Širca

Pasolinijevo Izrekanje

IZREK | 1968



Izrek (Teorema, 1968, Pier Paolo Pasolini) je provokativna erotična tragikomedija epskih razsežnosti in drzen metaforični izrek, hkrati pa tudi napad na okorele vrednote religije in izpraznjene medsebojne odnose v meščanski družbi.

Kmalu po filmu je Pasolini izdal tudi istoimenski roman v verzih, neke vrste raziskavo in razvoj filmskega projekta, katerega osnutek sega že v leto 1965, a ga je objavil šele po nastanku **Izreka**, češ da knjiga dopolnjuje morebitne vrzeli pri razumevanju filma.¹

Teorem oziroma izrek pomeni trditev, do katere pridemo z logičnim sklepanjem ali dokazovanjem na podlagi temeljnih resnic in načel. Seveda je interpretacij, katere so te temeljne resnice, tako v literarnem kot v filmskem delu lahko kar nekaj. Lahko pa je ta znanstvena diagnoza oziroma izvid, za kar naj bi pri tej pripovedi po Pasolinijevem mnenju šlo, razumljiva na zelo hermetičen način in v absolutnem izreku samo avtorju samemu. Kar pa nam ne omejuje možnosti različnih interpretacij, za širino katerih se je Pasolini vedno zavzemal.

Skoraj ni bilo filma, zaradi katerega Pasolinija ne bi silovito napadali, ampak ob **Izreku** se je nestrpnost še podvojila, saj so ga linčali kot pošast nesoglasij.

Pomembno je vedeti, da gre za prelomni film v njegovem opusu, ki je nastal v času avtorjevih osebnih kriz, njegovega zelo kritičnega odnosa do takratnih študentskih gibanj, obupnega in obupanega razočaranja nad (evropsko) malomeščansko neoliberalno miselnostjo in ob vse bolj artikuliranem naslanjanju na tretji svet, ki je bil njegovo edino upanje.

V **Izreku** hišo premožne malomeščanske italijanske družine lombardijskega podjetnika obišče skrivnosten, nedoumljivo privlačen in očarljiv Gost (Terence Stamp), ki v filmu komajda spregovori, a vseeno vse usodno zaznamuje. V njem »prepoznamo tisti nasmeh človeka, ki ničesar ne izgublja, saj se daruje brez ostanka, ne da bi senca ponosa ali prezira skazila njegovo neomadeževano milino«.²

Kmalu se povsem udomači, četudi ne kaže, da bi ga družina dobro poznala. Vanj se takoj zaljubijo služkinja, sin, hčerka,

¹ Pasolini, Pier Paolo. *Izrek*. Ljubljana: Študentska založba – knjižna zbirka Beletrina, 2000. Knjiga *Teorema* je v italijanski prvič izšla leta 1968 pri založbi Garzanti Editore S.p.A.

² Pasolini, Pier Paolo 2000, str. 73.

mati in naposled tudi oče. Po konzumaciji ljubezni vseh družinskih članov in hišne dekle se lepi tujec nenadoma odreče gostoljubju in odpotuje tako nenadno, kot je prišel. Po njegovem odhodu v drugem delu filma poskušajo vsi – vsak s svojim privilegijem spoznanja o sebi in drugih – na vse načine udušiti svojo žalost, ki je tako izrazita, da se povsem spremenijo. Sprememba je preveč usodna, da bi se lahko vrnili na prejšnje stanje, a hkrati tudi preveč radikalna, da bi jo lahko mirno prežvečili in ponotranjili.

Mati Lucija (Silvana Mangano), prej angelska vestalka brezhibno urejenega domačega ognjišča, se po odhodu Gosta strtega srca vozi po mestu in opreza za plačljivimi fanti, s katerimi ima razmerje bodisi za grmovjem bodisi v zapuščenih hišah. Po srečanjih sicer občuti gnus, a tudi vznemirjenje. Ni več v oklepu meščanske gospodarice, neha se ličiti, kroži naokrog v pričakovanju čudeža in na koncu pristane pred kmečko podobo Križanega. »Ne vem, kako sem lahko toliko časa živela v praznini – šele sedaj se tega zavedam ... Napolnil si mi življenje z realnim interesom; v moje življenje si vnesel ljubezen ... a z odhodom boš vse uničil,« prepričuje Gosta v želji, da bi ostal. Sin Pietro (Andrès José Cruz Soublette), prej tipičen študent, otročji, sramežljiv, nesamozavesten in z rahlim priokusom likov iz nemih filmov, se po odhodu Gosta in po njunih intimnostih odreče ob rojstvu načrtani družinski poti, s katero bi nadaljeval tradicijo premožnih industrialcev. Postane slikar. »Ti si me spremenil – prej sem bil tako kot vsi ostali, mogoče z napakami, ampak enak drugim,« se zahvaljuje Gostu.

Pietrova mlajša sestra, zadržana in mladostno radovedna Odetta (Anne Wiazemsky), ima ob sebi mehkužnega fanta iz istega družbenega razreda, ki se mu bo po odhodu Gosta odpovedala. »Ti si me spremenil v normalno dekle!« mu reče ob slovesu.

Oče Paolo (Massimo Girtti), uspešen podjetnik s čírom na želodcu in dolžnostnim odnosom do žene, obudi svojo zatrto slikarsko strast in tovarno preda v last in upravljanje delavcem. Strežnica Emilija (Laura Betti), ki je prva podlegla lepemu obiskovalcu, pa zapusti družino, pri kateri je delala, in se vrne v domači kraj. Z njo se dogajajo čudeži, postane svetnica, prehranjuje se s koprivami, lebdi v zraku in se da živa pokopati.

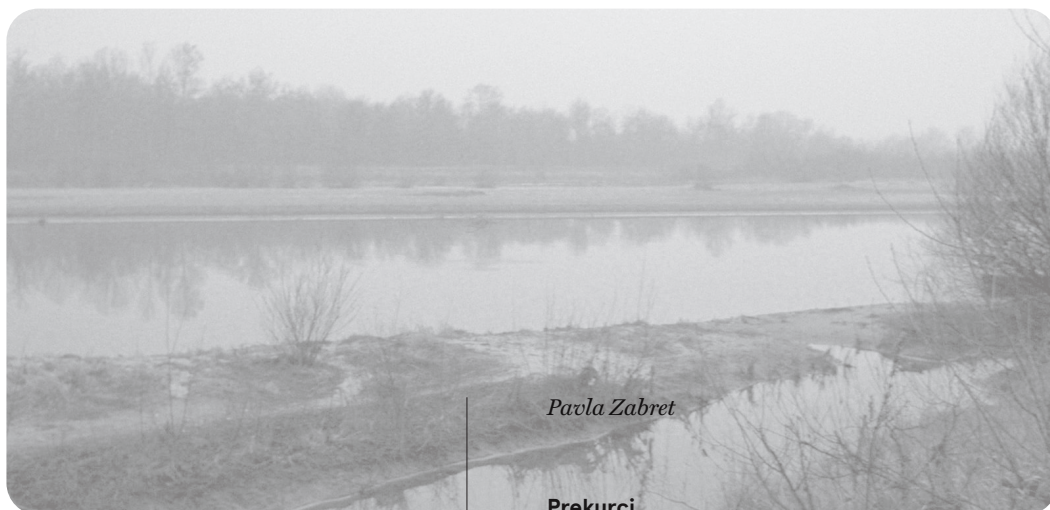
Kdo je ta neznanec, ki je postavil njihove poglede, čustva, vrednote, zavedanje telesa in seksualnosti v popolnoma nov fokus? Jih je obiskal hudič ali božanstvo? Za kakšno diagnozo gre? Kdo je fant, ki za razliko od ostalih natančno opisanih protagonistov ostane popolna neznanka in brez kakršnih koli referenc tako v literarnem tekstu kot tudi v filmu? Njegov prihod najavi

sel (Nineto Davoli), ki mu je ime Angelino (angelček) in nastopa kot svetopisemski angel oznanjenja. Je edini, ki se smeji, razigrano pleše, sliši glasbo in se brez razlikovanja druži s služkinjo. Ko prinese telegram s sporočilom »Pridem jutri!«, se v filmu pojavijo zvok in barve. Gost je vedno v belem, opazuje brez zapeljevanja in ne daje pobud. Odnose vzpostavlja s pogledi in skrbno umestitvijo v prostor: v kadru za njim izstopa monografija o Chaplinu (ki ga je Pasolini še posebej cenil), bere knjigo *Konstrukcija civilne družbe*, nikoli ne poskrbi, da bi bili protagonisti ljubosumni in skoraj vedno je z njimi sam. Vse omami. Vse brezmadežno oplodi. Prej tako otročji in neroden Pietro pred njim izgubi razsodnost. Zmore zbrati pogum, da ponoči pride v obiskovalčevo posteljo. Emilija se mu takoj ponudi in hkrati joče od sramu, že ko vidi njegove spodnjice. Oče Paolo, vljudno hladen do ravno tako laboratorijsko hladne, a senzualne žene, ozdravi.

Resnični čudež oziroma mistično izkušnjo doživi le Emilija, kar odpira vprašanje, zakaj si je Bog – kajti pri Gostu gre za Boga – za možnost razodetja izbral prav revno žensko. Mogoče zato, ker buržuji ne zmorejo resnične vere? Ali zato, ker je Pasolini prisegal na preprostega in še ne kontaminiranega človeka? Ali torej lahko religija preživi in ohrani svoje avtentično le v ruralnem okolju tretjega sveta?

In naprej: ali oznanjenje pomeni spregled, redefiniranje stanja stvari in nov začetek? Je zato industrialec predal tovarno delavcem in se razlastil ogromnega puščavskega silosa sredi meglene praznine? V uvodnem predgovoru filma, ki je posnet kot televizijska reportaža, dobijo delavci vprašanje, ali se ne počutijo ponižano, ker so dobili tovarno kot darilo. Ali bi jim bilo ljubše, če bi se zanj borili? Niso bili prikrajšani za revolucionarno prihodnost? Kam neki vodi delavski razred? Novinar sprašuje delavce, ali je dejanje njihovega gospodarja izoliran pojav ali rezultat sodobnih trendov. Dokaj apatični delavci prikimajo, da gre za sodobne trende. »Bi lahko bil to neki simbol novega videnja moči, neki prvi prispevek k splošni spremembi in transformaciji malomeščanstva?« nadaljuje novinar. A odgovorov ni. Se pa vzpostavljajo nova vprašanja globljega dometa: namreč, če meščanski razred spreminja svojo pozicijo, torej koncept lastnine – ali je delavski boj sploh še smiseln? Ali kapitalist, ki podari svojo lastnino – vedno zgreši?

Na koncu se Paolo, zdaj bivši tovarnar in predstavnik kapitalizma, znajde v praznini, divjini, puščavi in vulkanski naplavini (posneti na Etni), ki pomeni zavrnitev vsega posvetnega, materialnega, posedujočega. Puščava je druga plat tovarne. Nag zaključki s krikom, ki je lahko krik novega rojstva, lahko krik groze



Pavla Zabret

Prekurci

se gnati ali se goniti?
da se ženemo v to, da se gonimo
gorje nam, če se ne zganemo

izgorevati ali se žgati?
pregoreni se zapuščeni
iztekamo iz dežja pod napušč

ora et labora
garbaj in se goni

/BESEDA UPORA/

ali pa tudi razočaranja. »Ne znam povedati, kakšen krik je to; vsekakor pa je grozljiv [...], a po svoje tudi radosten, saj mi je vrnil otroškost. Je krik, ki oznanja, celo v tej neobljudeni pokrajini, da obstajam – ne le da obstajam, marveč tudi, da vem.«³

Da bi se družba spremenila, se mora buržoazija soočiti z revolucionarno protiburžujško izkušnjo. Mora prepoznati svojo praznino, impotenco, se soočiti s svojo smrtjo in premisliti vrednote.

Vemo ali pa predpostavljamo, da misteriozni Gost, ki po starem antičnem mitu o obiskovanju vstopi v premožno meščansko družino, kjer ga imajo vsi člani družine radi, predstavlja božanstvo nadnaravnih moči. Kot takega ga v **Izreku** prepoznajo šele, ko nenadoma odide. Je mogoče prav to spoznanje tisti *izrek*, na katerega namiguje Pasolini? Praznina namreč nudi spoznanje njihove lastne praznine – da torej ni šlo za fanta iz krvi in mesa, temveč za nekaj drugega, za nekaj več, za nekoga, ki vidi dlje. To pa je le Bog. Ampak s takim Bogom, ki bi se utelesil na tako mesen, seksualen, erotičen in poželjiv način, se do zdaj še nismo soočili. Vsaj v krščanstvu ne. Kajti to ni Zevs, ki bi v obliki laboda podiral Ledo ali kot božanstvo plodil smrtnike. Ali pač? Je Faust, je Eros, je Užitek?

V družino je vdrl kot najvišje in neustavljivo utelešenje pozelejnja, uničil njeno enotnost in pustil po odhodu za seboj razvaline ali kar puščavo, kjer še trava ne raste več. Tovarnar Paolo in najbolj vzorčen predstavnik kapitalne elite bo na koncu lunatično in nag begal po vulkanski lavi, izvrženi, izbruhani – tako kot on sam – iz izgorele notranjosti zemlje in erosa. Potem ko bo s svojimi solzami ozdravila gnojne rane otrok in delala druge čudeže, se bo na koncu dekla Emilija dala zakopati na njivi, kjer so bagri pripravili teren za nove industrijske zgradbe. Zakopala jo bo stara kmetica – igra jo Pasolinijeva mati Suzana, ki je bila pred tem Jezusova mati Marija v filmu **Evangelij po Mateju** (Il vangelo secondo Matteo, 1964). Film se konča v puščavi, s katero se začenja naslednji Pasolinijev film **Svinjak** (Porcile, 1969).

Šestdeseta leta so v zahodnem svetu predstavljala optimizem, Evropa se je po vojni ekonomsko utrjevala – v Italiji je tisti čas velikega gospodarskega in tehnološkega napredka dobil vzdevek *il boom* –, ljudje so si lahko privoščili vedno več izdelkov, ki so jim olajšali ali obogatili življenje. Po drugi strani pa je ta

optimizem prečil dvom, prepoznaven tudi v drugih, ne le Pasolinijevih delih. Michelangelo Antonioni je na primer v filmu **Rdeča puščava** (Il deserto rosso, 1964) opozarjal na senčne plati industrializacije, izpostavil izpraznjene medsebojne odnose in nasilje nad okoljem, ki je postalo žrtev napredka. Če je Antonioni fokusiran na naracijo porušene intimnosti in zastrupljenosti prostora, je Pasolinijeva filmska govorica popolnoma metaforična, kruta v brutalnosti sporočila in neumljena pri nudenju kakršnegakoli izhoda, razen če zadnjega krika v puščavi ne razumemo kot izreka za ponovni začetek.

Zaradi nespodobnosti, prizorov razvratnosti, pohote, obscenosti, perversnosti in homoseksualnih odnosov sta **Izrek** napadli cerkev in oblast, ki je film tudi prepovedala. Padalo je z leve in desne. Državni tožilec je za Pasolinija in producenta Donata Leonija zahteval šestmesečno zaporno kazen ter uničenje filma. Obtožb sta bila oproščena – z zanimivo obrazložitvijo, da preobrat, ki ga povzroča **Izrek**, sploh ni spolni, pač pa ideološki in mističen. Ker pa gre za nedvomno umetniško delo, **Izreka** ni mogoče osumiti nespodobnosti. Sedem let kasneje se pri filmu **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) tovrstno razumevanje ni ponovilo.

Izrek je bila prikazan leta 1968 na beneški Mostri, kjer je bila Laura Betti nagrajena za glavno žensko vlogo. Zanimivo je, da so se tisto leto režiserji pripravljali na bojkot in so medse povabili tudi Pasolinija, ki pa je bil na film očitno preveč navezan, da bi ga umaknil. Je pa protestiral in se skupaj z mladimi filmarji zavzemal za večjo demokracijo v kinematografiji. Zasedli so filmsko palačo in bili obsojeni zaradi izrabe javnega dobrega.

Ob filmu **Izrek** se je francoska filmska revija *Cahiers du Cinéma* distancirala od Pasolinija, katerega najpomembnejše teoretske tekste je sicer prej redno objavljala. Visoko je cenila Pasolinijeve zgodnje filme in podpirala tudi njegovo teorijo »filma poezije«. Kot navaja Alain Bergala, razhajanja niso izhajala toliko iz estetskih in filmskih razlag kot iz dejstva, da je Pasolini »zelo glasno razlagal svoje 'pretočne' poglede na kifeljce in študente maja '68«. ⁴ Skratka, radikalnost Pasolinijevih tez ni naletela na zadržanost le pri cenzorjih, ampak tudi pri teoretikih, ki so *post festum*, morda tudi zaradi zadrege, vzpostavili njegov mit mučenca, intelektualca, oporečnika in heretika.

³ Pasolini, Pier Paolo 2000, str. 174.

⁴ Bergala, Alain. »Pasolini, za dvakrat nečist film«. *Ekran*, št. 1, vol. 13, letnik XXV, 1988, str. 21

Igor Bašin

Ko so filmi zavrteli muziko

Ali filmi vplivajo na porast popularnosti določene zvrsti glasbe, ali spodbudijo k ustvarjanju oziroma njeni posvojitvi, recimo v neavtohtonem okolju? Odgovor se glasi: Da! Kot odličen primer se nam ponuja pojav iz 50. in 60. let, ko je socialistično Jugoslavijo obnorela mehiška glasba. Pred desetimi leti je ta fenomen romaneskno opisal Miha Mazzini v knjigi *Paloma Negra*, iz raziskave zanjo pa je leto kasneje nastal še dokumentarec **YuMex – Jugoslovanska Mehika** (2012), ki je od nedavno prosto dostopen na Mazzinijevem YouTube kanalu. V istem času je Croatia Records objavila zajetni CD *box-set* 101 mehiškanska, ki ga je sestavil priznani hrvaški glasbeni urednik in producent ter neutrudni kronist popularne glasbe in Jugotonov arhivar Siniša Škarica. In od kod takšno navdušenje nad mehiško glasbo na hribovitem Balkanu pred več kot pol stoletja?

YUMEX

Legenda pravi, da je za njeno popularnost odgovoren jugoslovanski politik Moša Pijade, ki je predlagal, da se vrzel, nastala z informbirojem, ko so konec 40. let z ohladitvijo odnosov s Sovjetsko zvezo izginili sovjetska glasba z radijev in sovjetski filmi iz kinodvoran, zapolni z mehiškimi filmi, ki so takrat doživljali razcvet. Mehika, ki jo je druga svetovna vojna komaj oplazila, je v 40. letih doživljala visoko ekonomsko rast in na njeni podlagi se je razvila močna nacionalna kinematografija, ki se je v marsičem zgledovala po Hollywoodu. Svetovno prepoznavnost in priljubljenost je dosegla po drugi svetovni vojni s filmoma **Maria Candelaria** (1944) in **Biser** (La Perla, 1947) režiserja Emilia Fernández, ki je za prvega prejel zlato palmo v Cannesu leta 1946, Jugoslavijo pa je osvojil na začetku 50. let s filmom **En dan življenja** (Un día de vida, 1950). Nosilna pesem filma »Mama Huanita« je tako močno okužila jugoslovansko občinstvo, da jo je vrsta jugoslovanskih izvajalcev in pevcev priredila,

Ali filmi vplivajo na porast popularnosti določene zvrsti glasbe, ali spodbudijo k ustvarjanju oziroma njeni posvojitvi, recimo v neavtohtonem okolju? Odgovor se glasi: Da!

izvajala in posnela. Ne samo izvajalci mehiškega melosa, kot so Slavko Perović iz Beograda, Nikola Karović iz Nikšića in reški Trio TiViDi, po njih še Predrag Cune Gojković, Ivo Robić, Ivica Šerfezi, Mišo Kovač, Pro Arte. Mehiški filmi so glorificirali kmečke vstaje proti veleposestnikom, junaki so posebjali revolucionarno misel Panche Ville in Emiliana Zapate, kar je več kot ustrezalo jugoslovanski propagandi. Ljudje so drli na kinopredstave, med njimi so bili tudi glasbeniki, ki so si med večkratnimi ogledi zapisovali note predvajanih skladb, nato pa so jih priredili in prepesnili. Nekateri so samo imitirali mehiško glasbo, drugi so jo povezali z dalmatinsko ali beograjskimi starograjskimi melodijami ter iznašli lastno, avtohtono mešanico. Zanimivo je, da bolj ko so bili izvajalci oddaljeni od Mehike, bolj so bili po zvoku in opravi podobni *marichijem*. V Makedoniji je deloval ansambel Magnífico, ki se je oblačil po mehiško in pel v španščini; v Srbiji so se oblačili po mehiško in peli v srbsščini, na primer »Paloma« Ljubomira Milića (njegovji ženi Danica Milić in Miroslava Mrda ter hčerka Adelita so pele in posnele mehiško obarvano glasbo v spremljavi njegovega ansambla); na Hrvaškem se niso oblačili po mehiško in so peli po hrvaško, na primer Trio TiViDi; v Sloveniji so radi poslušali mehiško glasbo, vendar so se bolj nagibali h *countryju*, na primer Rafko Irgolič.

Priljubljenost mehiške glasbe je skozi 50. leta strmo naraščala, val pa je sprožil trio Dragana Tomljanovića. Komercialni potencial so založbe prepoznale in po Jugotonu sta tovrstne plošče objavljali še PGP RTB in Diskos. Naklade so presegle pričakovanja, da je bilo kupljenih več plošč, kot je bilo gramofonov v državi. »Ljudje so kupovali plošče za boljše čase, ko si bodo lahko privoščili gramofon,« razloži Siniša Škarica v dokumentarcu **YuMex**. Mehiška glasba je bila kljub priljubljenosti bolj na obrobju tedanje estrade, kjer sta vladali predvsem popevka pod velikim vplivom San Rema in francoskega šansona ter narodno zabavna glasba. S svojo romantiko, melanholijo, sentimentalnostjo in patetiko je nagovarjala širok krog poslušalcev, od državniške elite do kmeta in delavca. Ob koncertih je bil radio ključni kanal, kjer se je najpogosteje predvajala na željo poslušalstva. Veliki met se je zgodil Triu TiViDi z leta 1961 objavljeno EP ploščo, ki jo je posnel z Meksikanskim orkestrom Nikice Kalogjere, tedaj priljubljenim dirigentom in vročim aranžerjem zabavne glasbe. Na pobudo reškega tria je skupaj s književnikom Borom Pavlovićem spisal šlager »Sombrero«, ki je v hipu postal hit. Prodaja plošče je preseгла magično številko sto tisoč prodanih izvodov in se v jugoslovansko popularno glasbo zapisala kot prva zlata plošča. A tako kot je zlata era mehiške kinematografije minila v drugi polovici 50. let, je navdušenje nad mehiško glasbo v Jugoslaviji pešalo skozi 60. leta, ko je nastopila nova generacija: vzporedno z vzponom tako imenovane novokomponirane narodne glasbe je nastopila era rocka, ki je skozi 60. leta postajal relevantna glasbena zvrst, zlasti med mladimi.

»ROCK AROUND THE CLOCK«

Leta 1960 je v zbirki žepnih knjig *Školjka* Mladinske knjige izšel prevod romana Evana Hunterja *Džungla v razredu*, ki so ga v ameriškem izvorniku izdali leta 1954. Zgodba o odnosu učitelja in njegovih učencev – mladostnikov na poklicni šoli – seže v čas po drugi svetovni vojni v ZDA in odpira, kot je zapisal urednik zbirke Ivan Potrč, »problem, nad katerim se bodo bralci lahko zamislili, saj to ni samo problem ameriške družbe, ampak je problem iztirjene mladine kjerkoli po svetu, na zapadu ali na vzhodu«. Roman je le leto po uradnem izidu, leta 1955, doživel istoimensko filmsko adaptacijo v režiji Richarda Brooksa. Skupaj z *Upornikom brez razloga* (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray) in *Valom najstniškega nasilja* (Teen-Age Crime Wave, 1955, Fred F. Sears), ki sta prišla na ameriška platna istega leta, sodi v špico filmov, ki so v 50. letih predstavljali preobrat v dotedanji hollywoodski produkciji. Po drugi svetovni vojni se je znašla v krizi, iz katere je izšla s spremembo poslovne strategije. Namesto univerzalne zabave za vso družino je s

segmentacijo občinstva ponudila filme za določen/e del/e populacije, osrednjo pozornost pa so naklonili mladostnikom kot glavni skupini filmskega občinstva. Nagovorili so jih z vsebino in liki, ki so jim bili blizu, ter spregovorili o njihovih križih in težavah, najsibo v šoli, doma, na ulici, med vrstniki in odrasčanjem ter vstopanjem v svet odraslih, s čimer so se odzvali na spremembo vloge in mesta mladine v družbi. Porodil se je filmski žanr, namenjen najstnikom, ki se je v 50. letih vrtel okoli delinkvence med mladimi ter ponazarjal njihovo uporništvu in pereč generacijski konflikt. V tem kontekstu se je popularnost rokenrola med mladimi ponudila kot izvrsten magnet.

Džungla v razredu (Blackboard Jungle, 1955) se je v filmsko zgodovino zapisala po inovativni uporabi rokenrola v filmu. Zgodba pravi, da si je takrat štiridesetletni režiser Richard Brooks sposodil plošče pri sinu glavnega igralca filma Glenna Forda in poiskal glasbo, s katero bi odslikal svet in zabavo mladim, ter naletel na pravšnji »Rock Around the Clock«, skladbo Billa Haleyja & His Comets. »Včasih so dovolj štiri minute, da zaznamujejo film in spremenijo tok filmske glasbe,« je v knjigi *Glasba v filmu* zapisal Michel Chion o **Džungli v razredu**. »[...] glasba v špici tega humanističnega filma je obsla svet in pripomogla, bolj kot najboljša izmed marketinških akcij, k priljubljenosti *rock'n'rolla*. Naslovna pesem Billa Haleyja & The Comets 'Rock Around The Clock', še bolj pa uvertura *One o'clock, two o'clock, three o'clock* je imela tolikšno moč, da je dobesedno prestrelila gledalce v kinodvorani.«

»Rock Around The Clock« velja za prvo rokenrol skladbo, uporabljeno v hollywoodskem filmu, ki jo je dobesedno katapultiral na vrh Billboardove lestvice. Mularija je navalila v kino, kjer je med uvodno sekvenco plesala, vreščala, norela, ponekod pa je prišlo tudi do nasilja in vandalizma, kar je sprožilo moralno paniko dušebrižnikov, ki so sodili, da rokenrol kviri mladino. Zato so ponekod pri projekcijah utišali komad v uvodu, v Atlanti in celo v Memphisu, rojstnem kraju rokenrola, pa so ga prepovedali. V Veliki Britaniji, kjer so film prikazovali s cenzorskimi rezi, so bile kinopredstave pospremljene z neredi, ki so jih sprožili t. i. *teddy boys* med občinstvom, v nekaterih zahodnoevropskih državah pa je bil film prepovedan, na primer v Italiji. **Džungla v razredu** je zaznamovala rokenrol revolucijo, kar je le leto po premieri izkoristil producent Sam Katzman v rokenrol muzikalu **Rock Around The Clock** (1956, Fred F. Sears), v katerem so ob Billu Haleyju & His Comets nastopali še Alan Freed, The Platters, Tony Martinez and His Band in Freddie Bell and His Bell-boys. Z njim se je sprožil val plesno-glasbenih najstniških filmov, rokenrol pa je vstopil v film, ker se je, kot ugotavlja Michel Chion, »uspeš uveljaviti kot nova zvrst zaradi svojega scenskega



Mularija je navalila v kino, kjer je med uvodno sekvenco plesala, vreščala, norela, ponekod pa je prišlo tudi do nasilja in vandalizma, kar je sprožilo moralno paniko dušebrižnikov, ki so sodili, da rokenrol kvari mladino.

značaja in zmožnosti, da se vpiše v klasični model popevke, kar mu je omogočilo, da je znova odkril forme in tradicionalne konvencije muzikala«. Četudi **Džungla v razredu** ni bila prikazana v Jugoslaviji v 50. in 60. letih, je njen sloves segel do nas. Ob tem, da je uspešnico »Rock Around The Clock« javno izvajal Bojan Adamič s svojim orkestrom že leta 1956 in jo med drugim zaigral za železno zaveso, na koncertu v Sovjetski zvezi, je bila v navdih Jugu Grizelju pri scenariju za socialno dramo **Črni biseri** (Crni biseri, 1958, Toma Janić) o mladih delinkventih, ki je bila prikazana na puljskem festivalu leta 1958.

Rokenrol vibra je k nam prihajala prek ulovljenih skladb na tujih radijskih frekvencah, z zapisi v tisku in s ploščami, prineseni s potovanj po Zahodu, pa tudi s po Jugoslaviji potujočimi lunaparki, kjer se je ob vrtenju ringelšpila dalo slišati skladbe Elvisa Presleyja, Fatsa Domina, Paula Anke, Pata Boona in drugih ameriških zvezd rokenrola, ki so postajale obvezne v repertoarju jugoslovanskih izvajalcev. Med gledalci je bil takrat najbolj priljubljen filmski žanr vestern, iz katerega je prva generacija jugoslovanskih rockovskih skupin tudi črpala navdih; tako so na začetku 60. let zagrebški Lotosi predelali legendarni instrumental »Apache«, Magneti iz Šibenika so segli po »Jahačih s horizonta/Riders In The Sky«, sarajevski Indexi pa po temi iz filma **Sedem veličastnih** (The Magnificent Seven, 1960, John Sturges).

Leta 1958 so Natovi analitiki prepoznali v rokenrolu podobno moč in potencial za amerikanizacijo sveta kot prej pri jazzu, zato ne čudi, da je bil istega leta dopolnjen IMG sporazum med Jugoslavijo in ZDA iz leta 1952. Ta je prinesel ameriško tehnično (beri: finančno) pomoč Jugoslaviji, s katero je po ugodnem deviznem tečaju uvažala ameriške kulturne dobrine, sprva hollywoodske filme in tiskovine, tudi strip, od leta 1958 pa še dis-

kografske proizvode. Prve licenčne plošče rokenrola z Elvisom Presleyjem na čelu so bile objavljene v Jugoslaviji na začetku 60. let, medtem ko so do sredine 60. let t. i. delinkventni filmi, tudi tisti z rokenrolom, sodili v paket, ki ga je zaradi prikazovanja temnih plati ameriškega življenja Informativna služba ZDA (USIA) prepovedovala izvažati v Jugoslavijo. Mednje sta sodila tudi **Džungla v razredu** in **Upornik brez razloga**. »Po desetih letih bomo vendar lahko videli **Upornika brez razloga**, ki je ob svojem nastanku vzbujal mnogo zanimanja tako zaradi snovi kot zaradi režiserja in glavnega junaka,« je leta 1965 zapisal Vitko Musek v *Ekranu* št. 29 in dodal: »Že to (poleg resnice, da se razmeroma 'primerni' spori med starši in otroki pojavljajo v različnih oblikah tudi pri nas) je bila verjetno dovolj šnja motivacija, da se je slovenska distributivna hiša odločila za uvoz filma tudi sedaj, ko so mu ameriški cenzorski organi končno po desetih letih dovolili vstop v Jugoslavijo.« Ključno vlogo je vendarle odigrala sprememba zunanje in kulturne politike Jugoslavije, ki sta ji bila ameriška forma in način podajanja vsebin privlačna za uveljavljanje množične kulture, pa tudi njeno popuščanje občinstvu, da dobi, kar hoče, ugotavlja Radina Vučetić v monografiji **Koka-kola socializam**. V drugi polovici 60. let so začeli kapljati z rokenrolom zabeljeni filmi, kar je potekalo vzporedno z vedno bolj avtorskim rokenrolom, ki je postajal trši pod vplivi beat skupin z The Beatles in The Rolling Stones na čelu, da pa so se kanali res sproščali, potrdi prikazovanje filma **Bonnie in Clyde** (Bonnie & Clyde, 1967, Arthur Penn) v Jugoslaviji le leto po ameriški premieri, ki je bila pospremljena z istoimensko sedeminčno ploščo Dragana Stojnića. Popularni šlager so posneli še pevka Vana Pandurovič ter Stjepan Džimi Stanić (kot Bonnie) in Drago Diklić (kot Clyde), medtem ko je modni časopis *Bazar* sledil revijam *Newsweek* in *Harper's Bazaar* in reklamiral modo navdahnjeno s tem filmom.



Anže Okorn

»Ko bi le imel kamnito srce«

John Hillcoat je režiral glasbeni spot za skladbo »Never Look Back« rap dua Run the Jewels. Se pravi, kot gre tudi refren: »Nikoli ne glej nazaj!« Zajebimo ta velelnik! Morda celo ukaz? Ozrmo se v čas, ko duo uradno še niti obstajal ni in sta Killer Mike ter El-P furala skupno turnejo, ki je bila naslovljena *Kjer so divje stvari* – kot film Spika Jonza (*Where the Wild Things Are*, 2009) po Sendakovi slikanici. Evropski del turneje, na žalost brez afroameriškega dela bodočega dvojca, sem takrat ujel v Linzu, in sicer v najbolj zanikrni dvoranici, ki si jo morete zamisliti, ob kateri bi se zdela še naša (žal že bivši) Rog in (zakenkrat še) Metelkova kot newyorški Madison Square Garden. El-P je v živo predstavljal album *Cancer 4 Cure*. Četudi strastni kadilec je moral v tisti v zakajeni luknji – ki je bila kot suhi liniški piškoti daleč od prisposodnega kozarca z marmelado – priznati, da komaj diha! Ampak si je kljub temu prižgal rdečega marliča in začel rapati svoj distopični pogled na svet. Rak kot zdravilo ... Sivina cigaretne dima kot ena od možnih perspektiv zdravja je spominjala na apokaliptične prizore iz *Ceste* Cormaca McCarthyja, ki jo je leta 2009 adaptiral ravno Hillcoat:

»Ležal je in poslušal, kako kaplja v gozdu. Skalnata tla. Mraz in tišina. Pepel nekdanjega sveta, ki ga hladni in nepredvidljivi vetrovi sem in tja nosijo v prazno. Sopihaajo naprej in raztrosijo in nato spihajo še naprej. Vse je odtrgano s svojih korenin. Nič več trdnega ni v pepelnatem zraku. Vse skupaj ohranja samo dih, trepetajoč in kratek. Ko bi le imel kamnito srce.«¹

Rak rana – smrt najboljšega prijatelja, zaradi katere je šla posredno »cungrunt« tudi El-P-jeva indie rap založba Def Jux in je zato ostal tako rekoč brez prebite pare; v skladu s svojimi irskimi koreninami zlorablja alkohol, droge ... Pesmi z albuma govorijo o smrtni žrtvi zaradi štirih dolarjev; posttravmatskem stresu vojaka, ki je sovražnika prisilil v kopanje lastnega groba; družinskem nasilju pri sosedih; o tem, da tako kot Groucho

Marx tudi El-P ne želi biti del nobenega kluba, ki bi ga sprejel za svojega člana itd. Aja, pa nad Brooklynom je mogoče videti drone ... Od depre do trenutka, ko posrečena hip-hop kombinacija podzemnega New Yorka in *Atlante* (2016–, Donald Glover) El-P-ja in Killer Mika izstrelji v *Medzvezdje* (*Interstellar*, 2014, Christopher Nolan). Slednje je, kljub temu da velja za enega največjih fanov *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) ter njegova produkcija kar kriči ime Vangelis, ustreznejši vizualni približek El-P-jevi poeziji, v mislih imam predvsem Nolanovo sekvenco lova na odsluženi dron indijskih zračnih sil. Divje družinsko zasledovanje vohunskega brezpilotnika – z laptopom v naročju; polja koruze, ki jo kljub počeni gumi na glasbeno podlago Hansa Zimmerja cefra zmahani *pickup* tovornjak; kmečki očetje in sinovi oportuno postajajo hekerji, hčerki pa se vojaško železje okoli dragocene baterije pazljivo sklatenega trota, ki bi bila kot nalašč za kombajn, zasmili: »Ali ga ne bi mogli samo izpustiti? Saj nikomur ni storil žalega?«

»Ta stvar se mora prilagoditi [...] Kot mi vsi,« reče hčerki oče Matthew McConaughey.

Rak rana – v imenu očeta in sina in »do fula retardiranega« HA HA, reference na *Tropski vihar* (*Tropic Thunder*, 2008, Ben Stiller) oziroma, kot rapa El-P, »Moje ime je Sam« (*I Am Sam*, 2001, Jessie Nelson). Seveda ne gre brez humorja, še posebej, če se znajdemo sredi apokalipse ...

Zajebimo zombije! To je raperski *bromance*! Run the Jewels, ki osvajata največja svetovna koncertna prizorišča, sta skupaj

¹ McCarthy, Cormac. *Cesta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008, str. 13.



luškana kot Emma Stone in Jesse Eisenberg v **Dobrodošli v deželi zombijev** (Zombieland, 2009) Rubena Fleischerja. Bajе dajeta na odru vselej vse od sebe, kot da bo vsak čas **Konec turneje** (The End of the Tour, 2005, James Ponsoldt), kar je hkrati tudi naslov igranega filma o Davidu Fosterju Wallaceu oziroma promociji njegovega zašpehanega romana *Infinite Jest*, v katerem kot kak *jewel runner* zapiše: »Ja, paranoičen sem – ampak ali sem dovolj paranoičen?«

Čenče izza šanka, s stopnišč ter z marihuano in PCP-jem zakajenih dvigal socialnih naselij najbolj zakotnih ulic: »panksioznost«, ki v vsakem trenutku določa vezaj med besedicama hip-hop, se pravi ime kulturnega gibanja, nastalega v newyorških getih konec sedemdesetih; kislа resnica, ki pronica v podtalje, in nenehna navzočnost grožnje, da bo ta, ko končno zavzame svetovne odre, hkrati poslana v egotripizdematerine, ter tako začela postajati svoje lastno zlagano nasprotje.

»Poglej, ti, no, ta prostor! Preuredili ste – krasno! [...] Ampak kdo sem jaz, ki se ne zagrebem za svojo porcijo?« rapa na prvi RTJ plošči v komadu »Christmas Fucking Miracle« El-P sam sebi v opozorilo ...

Z Geomrom Romerom in **Nočjo živih mrtvecev** (Night of the Living Dead, 1968), s katero je ta, kot piše Marcel Štefančič, »skušal ustvariti vtis televizijskih posnetkov iz Watta in Vietnama«, in jo Hillcoat v maniri hip-hopa posempla za »Never Look Back«, se znajdemo na pokopališču nekje v Pensilvaniji. »Barbra (Judith O'Dea) in Johnny (Russel Streiner), sestra in brat, se pripeljeta na očetov grob, ki ga – na materino željo (ki je kakopak zahteva) – obiščeta vsako leto.«² Grozeče grmi. Killer Mike in El-P, ki z ruto in selotejpm »popravi« vzvratno ogledalo avtomobila, se ravno pomenljivo spogledata ob ameriški zastavi na nabiralniku ene izmed okoliških hiš, »Bolje bo, da spizdiva od tuki!«, ko jima zmanjka bencina: »Madrfrak!«

Ko zombi, ki se primaje kar od nekje, »zgrabi Barbro« – ta je ob očetovem grobu ravno počepnila k molitvi – »junaško vskoči Johnny, ki z glavo trešči ob nagrobnik – in umre. Ne zato, ker bi bilo z njim kaj narobe, temveč zato, ker je nekaj narobe s svetom. To, da si živ, ni več prednost. Smrt ni konec življenja – obstaja tudi posmrtno življenje, uči in obljublja krščanstvo. Toda kot kaže **Noč živih mrtvecev**, ni nič strašnejšega od posmrtnega življenja.«³

»Barbra – vsa panična, zmedena, histerična – [...] se zateče na osamljeno kmetijo, kjer se ji kmalu pridruži Ben (Duane Jones), temnopolti sofer tovornjaka, v kleti pa se že skriva nekaj »preživelih«: Harry (Karl Hardman) in Helen (Marilyn Eastman), zakonski par s hčerko Karen (Judith Ridley), ter Tom (Ketih Wayne) in Judy (Judith Ridley) najstniški parček. Zgoraj leži napol požrto truplo,« spodaj pa na televiziji gledajo posnetek koncerta Run the Jewels, ki s karseda na horuk *old school flowom* rapata o podobnostih s svojimi starši – Killer Mikov kriminal na drobno ter El-P-jevi čiki in alko – predvsem pa o služenju denarja kot edinem načinu, da se človek dandanes dokoplje do neodvisnosti: čas kot traper: **Povratnik** (The Revenant, 2015, Alejandro G. Inárritu).⁴ Aja, pa o tem, da so dandanes namesto idej visokoteleči le še droni. »Dokumentarni, surovi, newsreelski, naturalistični, nezglancani, črno-beli, cineritejski slog fotografije« tako vzorcev iz **Noči živih mrtvecev** kot novih posnetkov Mikovega in El-ovega bežanja pred zombiji, »vse to le dodatno poudari.«⁵

»Happy enda ni. Optimizma je konec. Zmaga nihilizem. Vsi begunci, skriti na kmetiji, umrejo.«⁶

Najbolj pomenljiva izmed smrti je gotovo Benova – črnca namreč zjutraj, ko je tako rekoč že vse mimo, misleč, da je zombi, likvidirajo belopolti »šerifovi možje, ki izgledajo kot Nacionalna garda, strah in trepet kontrakulture«, ter ga z mesarskimi kljukami zvelečjo na grmado.⁷ Osamljena farma, na kateri sta se znašla tudi Killer Mike in El-P, tako z asociiranjem na linčanja in neštete tone napalma postaja ali ena izmed nekdanjih južnjaških plantaž bombaža ali pa Vietnam, v katerem so v prvih bojnih vrstah umirali predvsem črnici, Ben ali Martin Luther King ali pa naši sodobniki Michael Brown, Eric Garner in George Floyd, ki so vsi umrli pod roko belih policistov.

»Romero je večkrat poudaril, da ni hotel posneti niti političnega filma niti filma o medrasnih odnosih [...], temveč film o svetu, ki se spreminja, o ljudeh, ki se tudi v najbolj kritičnih trenutkih ne razumejo [...],« zato moramo biti pozorni na dejstvo, da Mike in El, ko se enkrat znajdetata zabarikadirana v hiši iz Romerovega filma, za obrambo pred zombiji uporabita natanko tiste mesarske kavljce, s katerimi so Bena na ogenj zveleli šerifovi možje.⁸ Nikakor ne gre za izključevanje ... Vse njune plošče imajo poanto Deleuzove »vključujoče disjunkcije«, ki v poštevenem jemu eno perspektivo za drugo, pri tem pa ves čas vztraja na humorni vmesnosti. Tako kot so straniščni štosi s pomočjo Duchampovega pisoarja nenehno tik pred tem, da postanejo poezija, sta tudi Run the Jewels v vsakem trenutku tik pred tem, da postaneta zombija – in tega se še kako dobro zavedata – četudi imata polna usta kontrakulture, disidentstva, manjšinske Amerike, državljanske nepokorščine, črnkega boja za državljanske pravice, nove levice, ženskega in protivojnega gibanja, komunskega samoorganiziranja, študentskega revolta, prevrednotenja vrednot, protestnih maršev, psihedeličnega »spreminjanja zavesti« in tako dalje ... Nikoli se ne ve!

»Ko bi le imel kamnito srce.«

² Štefančič, jr., Marcel. *Zombi: Od Romera do Romera*. Ljubljana: UMco, 2017, str. 37.

³ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 40.

⁴ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 40, 41.

⁵ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 48, 49.

⁶ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 53.

⁷ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 53.

⁸ Štefančič, jr., Marcel 2017, str. 50.

MITI IN IKONE

Andrej Gustinčič

Zadnji dobri mož
Sidney Poitier
1927 — 2022



ČRNA KARAVANA | 1972

Sidney Poitier je na velikem platnu deloval kot človek, ki se neustrašno zavzema za svojo človečnost v svetu, polnem predsodkov, malenkostnosti in strahu, in to je počel z duhom in omikanostjo. Ta sijajni igralec, ki je umrl januarja v petindevetdesetem letu, je bil mešanica navidezno protislovnih prvin. Bil je možat in izžareval je moč, a hkrati je bil nežen in nikoli grozeč. Deloval je kot gospod, pravzaprav kot aristokrat, hkrati pa kot človek iz ljudstva. Bil je izredno fizičen igralec, njegove roke recimo nikoli niso mirovale, bil pa je tudi, skupaj z Marlonom Brandom in Marcellom Mastroiannijem, eden redkih igralcev, ki nas je znal prepričati, da razmišlja. Ko je govoril, je puščal vtis, da previdno izbira svoje besede, tudi njegov molk v filmih, recimo **V vročici noči** (*In the Heat of the Night*, 1967, Norman Jewison), je bil zgovoren. Imel je nekaj življenjskega. V filmu **Rob mesta** (*Edge of the City*, 1957, Martin Ritt) o delavcih v newyorških lukah je utelešal duh in razburljivost mesta, v katerem živi. V zgodovino se je vpisal kot prvi veliki črnški hollywoodski zvezdnik in prvi črnc, ki je dobil oskarja za najboljšo glavno moško vlogo – za film **Lilije s polja** (*Lilies of the Field*, 1963, Ralph Nelson). Nemogoče bi si bilo predstavljati plejado sodobnih temnopoltih zvezdnikov, če ne bi bilo Poitiera in njegovega vzpona v prvo ligo hollywoodskih zvezdnikov petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja.

Rodil se je leta 1927 v Miamiu na Floridi kot sedmi otrok pridelovalca paradižnikov s Cat Islanda na Bahamih, kjer je tudi odraščal. Ko je bil star petnajst let, se je vrnil v Miami, nato pa se odpravil v New York, kjer je v gostilnah pomival posodo, da bi preživel. Bil je le napol pismen, s težkim bahamskim naglasom, zato se je njegov prvi poskus, da postane igralec, končal katastrofalno; predstavnik ameriškega črnškega gledališča (ANT) mu je rekel, naj gre raje nazaj pomivat posodo. Ampak Poitier se je s pomočjo starega judovskega natakara naučil brati, svoj naglas pa je spremenil v unikaten način govora, ki je kasneje z nepredvidljivimi ritmi in intonacijo postal slaven. V Ameriki se je prvič srečal z rasizmom, ki ga kot otrok na Cat Islandu sploh ni poznal, in bilo je neizogibno, da bodo rasni odnosi rdeča nit skozi skoraj vse njegove vloge. Že v prvem filmu **Brez izhoda** (*No Way Out*, 1950, Joseph L. Mankiewicz) je igral mladega zdravnika, ki mora skrbeti za rasističnega ničvredneža (igral ga je njegov prijatelj Richard Widmark). V klasiki Stanleyja Kramerja **Beg v verigah** (*The Defiant Ones*, 1958) je igral kaznjenca, ki zbeži iz zapora, privezan z verigo na belega rasista (Tony Curtis). Film je bil kontroverzen, zlasti med temnopoltimi gledalci, in sicer zaradi konca, v katerem se Poitier odloči, da pomaga Curtisu, namesto da bi zbežal pred policijo. Vendar sam Poitier ni imel zadržkov glede konca, v katerem zmagata lojalnost in toleranca.

Morda najmočnejšo vlogo njegove kariere najdemo v filmu **Rozina pod soncem** (*A Raisin in the Sun*, 1961, Daniel Petrie), posnetem po drami Lorraine Hansberry, v katerem je igral moža, ki se bori za nekakšen občutek moškosti, ki ga spodkopavata tako bela družba kot domači matriarhat. Njegova bolečina se v filmu fizično izraža. Ko mu postane jasno, da je prizadel svojo dolgo trpečo ženo, stoji z rokami v žepih in sklonjeno glavo. Ko njegova nezrelost in abotnost postaneta jasna ženskam v družini, se mentalno in fizično sesuje. Ko meni, da ga nihče v družini ne jemlje resno, se spusti globoko v negibnost in tišino, ravnodušen do veselja žene in upornosti matere. Takšne vloge pa so bile izjema. Pogosteje je igral moške, ki se zavedajo lastne vrednosti in so občasno zaradi nje celo malo domišljavi. V filmu **V vročici noči** ali v bolj vedrem **Iz ljubezni do Ivy** (*For Love of Ivy*, 1968, Daniel Mann) komaj skriva prezir, ki ga čuti do belih likov okoli sebe. **V vročici noči** pravzaprav ustvari univerzalen portret kultiviranega človeka, ki je obkrožen s primitivizmom in neumnostjo.

V času vzpona gibanja Black Power so ga doletele tudi kritike nekaterih črncev in levčarjev, ki so menili, da ni dovolj jezen ali izzivalen, da deluje kot fantazijska figura belih liberalcev: črnc, ki jim ne grozi. Kritičarka Pauline Kael je nekje celo zapisala, da je primer »dobrega črnca«. Žanr urbanih akcijskih filmov, znanih kot *blaxploitation*, je bil že za vogalom. Časi so se spreminjali. Kritizirali so pomanjkanje erotične dimenzije likov, ki jih je igral. Morda je kot bodoči ženin bele ženske v **Ugani, kdo pride na večerjo** (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967, Stanley Kramer) res preveč popoln in zadržan, ampak film je vseeno bil za svoj čas precej drzen.

Gre pa tudi za njegovo filmsko podobo. V enem svojih najlepših filmov, v **Koščku modrine** (*A Patch of Blue*, 1965) britanskega scenarista in režiserja Guya Greena, je igral človeka, ki reši slepo mladenko (Elizabeth Hartman) pred družinskim nasiljem. Nekateri so menili, da se film ne razvije v ljubezensko zgodbo zaradi strahu pred črnsko spolnostjo in potrebo, da Poitier ostane spolno nenevaren. »Vsi vemo, da med njima raste ljubezen, ampak na koncu, namesto da bi se uveljavil in jo odpeljal v posteljo, jo raje poslušno pošlje v šolo za slepe,« je zapisal temnopolti filmski zgodovinar Donald Bogle.¹ Lahko pa tu vidimo nek drug

¹ Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks, An Interpretative History of Blacks in American Films*. London in New York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2001, str. 182.

Ta sijajni igralec, ki je umrl januarja v petindevetdesetem letu, je bil mešana navidezno protislovnih prvin. Bil je možat in izžareval je moč, a hkrati je bil nežen in nikoli grozeč. Deloval je kot gospod, pravzaprav kot aristokrat, hkrati pa kot človek iz ljudstva.

element, ki predstavlja najpomembnejšo prvino privlačnosti Poitierove filmske podobe: ne želi se pridružiti vsem drugim, ki so to dekle izkoriščali. Odnos je preveč neuravnotežen, ker je mladenka tako željna kakršne koli nežnosti in topline. »Oprosti,« ji pove, ko jo zavrne. »Ti si zares doživela veliko gorja.« To je klasična vloga Sidneyja Poitiera. Gre za enega zares redkih igralcev, ki nežen in nesebičen odnos do ženske lahko naredi ne le ganljiv, ampak tudi prepričljiv. To je Poitier v svoji najbolj pristni izdaji šestdesetih let; Poitier kot zadnji dobri mož.

Ko gledamo film **V vročici noči**, v katerem igra Virgila Tibbisa, policista iz Philadelphie, ki je nehote potegnjjen v preiskavo umora v primitivnem majhnem mestecu na ameriškem jugu, vrvečem od rasizma, je napade nanj težko razumeti. Poitier in režiser Norman Jewison sta namreč poskrbela za morda najbolj revolucionaren prizor ameriške kinematografije tistega časa. Skupaj s šefom policije mesteca se Virgil odpravi na pogovor z lokalnim mogotcem. Ta je rasist, ampak tudi ljubezniv, vse dokler mu ne postane jasno, da ga Virgil želi zaslišati. Virgilu prisoli zaušnico, ki bi jo moral pripadnik podrejene rase ponižno sprejeti, vendar Poitier prav nič ponižno belega mogotca v hipu udari nazaj. Časopisi so takrat opazili, da so temnopolti člani občinstva ploskali, medtem ko so beli gledalci slišno zajeli sapo.

Poitierov čas filmskega superzvezdnika se je končal na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Postal je režiser uspešnih komedij in se le redko pojavljal pred kamero. Režiral je vestern

Črna karavana (Buck and the Preacher, 1972), ki je dal črnski publiko prve črnske vestern ikone v osebnostih Poitiera, Harryja Belafonteja in Ruby Dee. Deset let je opravljal tudi funkcijo ambasadorja Bahamov na Japonskem. V zadnjih desetletjih življenja je užival v sijaju starega heroja in mentorja nove generacije temnopoltih igralcev, ki jim je prav on odprl vrata. Stare zamere so bile že zdavnaj pozabljene. Na televizije je igral velike osebnosti iz zgodovine, kot sta Thurgood Marshall in Nelson Mandela, jim vdahnil globino lastnih izkušenj in dodal lastno karizmo njihovi.

Svojo zadnjo veliko filmsko vlogo je odigral leta 1971 v sicer popolnoma spregledanem filmu **Brat John** (Brother John) v režiji Jamesa Goldstona. Igral je Johna Kana, skrivnostnega svetovnega popotnika, ki se vrne v rasno razdeljeno rodno mesto, da bi obiskal umirajočo sestro. Izkaže se, da je pravzaprav angel smrti in znanilec poslednje sodbe človeštvu. Poitier je popolno upodobil ta elegantni, mirni lik. Govoril je tiho, nikoli ni dvignil glasu ali se razburjal, deloval je oddaljeno in nedotakljivo, z obrazom, ki se ga ni dalo prebrati, hkrati pa je imel neposredno fizično karizmo. Slavna zaušnica iz filma **V vročici noči** tu dobi nadgradnjo, ko temeljito pretepe rasističnega šerifovega namestnika. Brat John, ki je priča vsem zlu in trpljenju človeštva, je neke vrste seštevek likov, ki jih je igral od začetka kariere. Publika je v njem vedno videla vzor človeka, ki bo zavzel pravo stališče, ki ne bo popuščal, niti na platnu niti v življenju, saj ima nezlomljivo vero v samega sebe. Navsezadnje – kdo je primernejši, da nam sodi?



V VROČICI NOČI | 1967

EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LIX, marec | april 2022

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajatelj Slovenska kinoteka

zanjo Ženja Leiler Kos

sofinancira Ministrstvo za kulturo RS

glavna in odgovorna urednica Ana Šturm

uredništvo Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič,

Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smiljanič,

Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

svet revije Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik,

Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec

lektura Mojca Hudolin

oblikovanje in prelom Ajda Schmidt

uporabljene črkovne vrste Miller Text (*Carter & Cone*),

Aperçu (*Colophon*), WT Kormelink (*Wise type*),

Cako (*Violaine et Jérémy*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

natisnjeno na papirju Goričane Sora Press Cream 110 g/m²,

Fedrigoni Arena Ivory Smooth 250 g/m²

tisk Cicero Begunje

naklada 500 izvodov

naslov uredništva

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

telefon +386 (0)1 43 42 510

e-pošta info@ekran.si

spletna stran kinoteka.si/revija-ekran

cena pozamezne številke 6 €

letna naročnina (6 številke) 30 € + poštšina

| *naročnina velja do pisnega preklica* |

transakcijski račun SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302