

Letnik LIX

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

Dvojni pogled
Top Gun
Glasbofil(m)i
Rock dokumenti
Miti in ikone
Nicholas Cage

Na domačem vrtu
Urška Djukić in Kukla
Časovni stroj
Klavir
Ozadja
Drago Jarić

JULIJ | AVGUST |
SEPTEMBER 2022

ekran

fuck.



KAZALO

GOSTUJOČI UVODNIK	Žiga Brdnik Film v koalicijski pogodbi in kazino v multipleksu	02
IN MEMORIAM	Peter Žargi Vangelis (1943–2022)	04
ČASOVNI STROJ	Stojan Pelko Piano	07
	Veronika Zakonjšek Rekvjem ženski svobodi	09
	Valerie Wolf Gang »Ista miza, drug planet«	11
PRITISK DALJINCA	Jaša Lorenčič Poslednji »naj komentator«?	16
INTERVJU	Petra Meterc Gustav Hoegen	18
	Veronika Zakonjšek Matevž Luzar in Simon Tanšek	23
	Simona Jerala Lucie Liu	30
OZADJA	Žiga Brdnik Drago Jarić	32
FOKUS: 18. KINO OTOK	Miha Veingerl <i>Verschwinden/Izginjanje</i>	35
	Veronika Zakonjšek Ljubezensko pismo uporu	38
	Anja Banko Pod povrhnjico človeškega izkustva sveta	40
	Petra Meterc Intervju z Markom Grbo Singhom	42
DVOJNI POGLED: TOP GUN	Igor Harb Oglas za »dobre, stare čase«	45
	Nejc Pohar <i>Make Maverick Great Again</i>	47
KRITIKA	Muanis Sinanovič <i>2017 – tri, dva, ena, nič, Slovenija je evropski prvak</i>	51
	Veronika Šoster <i>Severnjak</i>	52
	Anže Okorn <i>Dej no</i>	53
	Podkast O.B.O.D. <i>Vse povsod naenkrat</i>	56
TV-SERIJE	Petra Meterc <i>To je naše mesto</i>	58
	Jaša Lorenčič <i>Trigrad</i>	61
FESTIVALI	Sanja Struna <i>FEFF Udine</i>	65
	Ana Šturm <i>Crossing Europe Linz</i>	68
	Melita Zaje <i>FESCAAAL Milano</i>	70
	Kristina Kokalj <i>V-F-X Ljubljana</i>	72
NA DOMAČEM VRTU	Žiga Brdnik Urška Djukić	75
	Anja Banko Kukla	78
DO ZADNJE BESEDE	Tinkara Uršič Fratina O osamljenosti – drugače	84
	Ajša Podgornik Dekonstrukcija kavboja	85
	Lana Maksima Rumbak Je napočila nova doba superjunaških filmov?	86
	Marja Kodre Prelivanje motornega olja in ples teles	87
	Goro Modic Film kot prebuditev ali sužnji svoje preteklosti	88
GLASBOFIL(MI)	Igor Bašin Rock dokumenti	89
BOTER 50!	Andrej Gustinčič Zatočišče	96
MITI IN IKONE	Robert Kuret Tri opombe o Nicholasu Cageu	99

Žiga Brdnik

FILM V KOALICIJSKI POGODBI IN KAZINO V MULTIPLEKSU

Film se je končno znašel v koalicijski pogodbi! Saj ni res, pa je, da se veselimo že, ko nas politika sploh opazi, pa čeprav gre za pičla dva stavka, ki jih je mimogrede zapisala nova vladajoča slovenska koalicija: »Zagotovili bomo ustrezno raven in trajno stabilnost financiranja slovenskega filma v skladu z javnofinančnimi zmožnostmi ter posodobili organizacijo avdiovizualnega področja v smislu bolj neodvisnega delovanja.«

Glede na dosedanje izkušnje filmskega področja na Slovenskem bi bilo kakršnokoli prenaplajeno veselje velika naivnost. V izogib temu se je treba ozreti navzven in navznoter. Da smo zadovoljni s takšnimi floskulami, kot sta »ustrezna raven« in »trajna stabilnost«, ki bi v delujoči demokratični družbi morali biti osnovna higiena, za zagotavljanje katere so nekateri dobro plačani, je pokazatelj alarmantne ponižnosti. Seveda je to boljše kot dve leti tlačenja pod škornjem liberalne, vedno manj prikrito totalitarne zdaj že nekdanje vlade, ki je film očitno želela uničiti, če si ga že ni mogla podrediti, a sme biti dovolj le za kratek vdih in počitek od alanfordovskih pogovorov z ministrom, ki sam sebe imenuje v tretji osebi, odločitve o financiranju filmskega področja pa medtem prepušča »policajem« in »voja-kom« z nespregledljivim avtoritarnim vzgibom. Če se teh floskul ne bo jasno specificiralo in oblikovalo ter pri tem novi oblasti strogo gledalo pod prste, če se filmska stroka ne bo samozavestno postavila zase, so gotovo obsojene na mrtvo črko na papirju.

Filmskim delavcem in delavkam bi že moralo postati jasno, da filmskega področja namesto njih ne bo uredil nihče, ne politiki s podcenjujočimi obljubami ne uradniki, ki jim napovedana neodvisnost delovanja prav tako ne diši. Oboji namreč odlično živijo od skregane, ponižane in kruhoborske scene, saj je njihova plača zagotovljena iz proračuna, medtem ko filmske ekipe čakajo na podcenjene honorarje in producenti zanje zastavljajo svoje hiše.

Hvalevredna enotnost zadnjih dveh let proti skupnemu sovražniku zato zdaj ne sme usahneti. Filmska scena je upravičeno lahko samozavestna, saj se število mednarodnih nagrad, koprodukcij in drugih uspehov kljub slabi situaciji množi. Slovenski film je znova na pomembni prelomnici, ki spominja na leto 2002, ko je nova, poosamosvojitvena generacija avtorjev in avtoric naredila prvi preboj, a žal tam prav zaradi pomanjkanja jasne (politične) vizije in enotnega pritiska iz filmskih vrst tudi ostala. Zdajšnja generacija filmark in filmarjev ne obeta nič manj kot takratna, zato bi od nove koalicije, ki je svojo kampanjo močno gradila na kulturnih temah, sodelovanju z nevladniki in svobodi, pričakovali mnogo več od napisanega.

Imenovanje Nine Ukmar, ki je uspešno vodila Art kino mrežo Slovenije in Kosovelov dom v Sežani, za vodjo kabineta ministrice za kulturo, je prvo konkretno dejanje, ki zbujajo upanje na boljše čase. Zdaj pa na delo. Namesto »ustrezne ravni« mora politika operirati s konkretnimi številkami in namesto »trajne stabilnosti« bi lahko končno že začela razmišljati o strateškem vlaganju in razvoju področja, ki poleg jasno izpričane duhovne in izobrazbene vrednosti vsak vloženi evro dokazano večkratno povrne v proračun: neposredno v obliki davkov, posredno pa v obliki spodbujanja tako opevanega sektorja turizma in gostinstva, ob tem pa tudi malih obrti, tehnologije in še česa drugega.

Da se dogajajo koprodukcije s filmskima velesilama Francijo in Italijo, da slovenske filme sofinancirajo Norvežani, Nemci in Čehi, da slovenski filmarji in filmarke snemajo v Hollywoodu in so povabljeni na rezidenco v Cannes, so izjemne prilžnosti, a preveč prepučene iznajdljivosti in genialnim prebliskom posameznikov. Teh bo ob pomanjkanju sistemske podpore prej ali slej zmanjkalo zaradi odhodov v druge sektorje ali tujino, kar se na žalost že dogaja: pri čemer od odhoda izrazito komercialno naravnane Okorna veliko bolj boli odhod filmskega *auteurja* Roka Bička. Da znajo v tujini bolje prepoznati in ceniti talent naših filmarjev, bi morale sprožati alarme, ne pa da se jih dodatno šikanira s poceni nacionalističnimi litanijami – kot se je zgodilo Bičku ob sporni odločitvi direktorja RTV Slovenija, ki je filmu **Črna mati zemla** samovoljno odrezal sofinanciranje. In če smo že pri nacionalki, je ob vsej nujni podpori, ki jo trenutno potrebuje informativni program, treba raziskati dejstvo, kako je lahko prišlo do tega, da zaradi togosti postopkov, politično spornih odločitev in programske omejenosti nekateri filmarji in filmarke z največjo in najpomembnejšo javno avdiovizualno institucijo ne želijo več sodelovati.

Medtem ko se doma bje bitka za omejeno javnofinančno pogačo, se globalno dogajajo ogromni premiki v filmski industriji, kjer vedno večji del dobičkov s pretočnimi platformami posrkajo tehnološki veliki, filmska industrija pa se znova izrazito monopolizira: veliki studii so z odprtjem svojih platform, platforme pa z odprtjem svojih studiev enostavno preskočili vmesni člen distribucije in prikazovanja. Ob tem, da kljub evropski direktivi tega področja nismo še niti približno pravično uredili v prid filmarjem in filmarkam ter gledalcem in gledalkam, se bistveno oži tudi manevrski prostor velikih komercialnih prikazovalcev oziroma multipleksov, ki se rešujejo z vedno bolj divjimi in škodljivimi idejami – potem ko so že krepko izčrpali tranzicijsko kinematografsko nepremičninsko razprodajo. Tako je Maribox, naslednik mariborskega Koloseja, na Mestno občino Maribor lansiral turbokapitalistično idejo, da bi kar v multipleksu blizu mestnega središča odprl kazino.

Mariborski mestni svetniki, ki so glasovali o soglasju, so dobili gradivo le en dan pred sejo, razpravljali pičlih 23 minut in nato predlog večinsko podprli. S tem so pokazali, da akutnosti situacije enostavno niso kos, ali pa da so popolnoma ignorantski do filmskega občinstva, posebej mladih. Ti so namreč še vedno glavna ciljna publika multipleksov in to, da jim zdaj poleg sladkih pijač, hitre hrane in velikokrat poneumljajočih vsebin želijo podtahniti še igralne avtomate, je čisto nova raven izkoriščanja. Če bo država podala soglasje in bodo v multipleksu res odprli kazino, bo to novo podcenjevanje filmske kulture in parazitiranje na eni najbolj ranljivih populacij. Vprašanja, ki se ob tem odpirata, sta vsaj dve. Kje je meja brezsrčne komercializacije in kapitalizacije filmskega prostora? Vsak sam pri sebi in vsi skupaj – od filmskih producentov in ustvarjalcev do distributerjev, kritikov in financerjev – pa se moramo vprašati, koliko je pri tem sploh še etično sodelovati.

IN MEMORIAM

Peter Žargi

VANGELIS
1943-2022



Maja je v 79. letu starosti umrl skladatelj Vangelis¹, širši javnosti najbolj poznan po glasbi za filme **Ognjene kočije** (Chariots of Fire, 1981, Hugh Hudson), **Iztrebljevalec** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) in **1492: Krištof Kolumb** (1942: Conquest of Paradise, 1992, Ridley Scott). Svojo glasbeno pot je začel v progresivnem rocku ter dosegel precejšnjo prepoznavnost s skupino Aphrodite's Child, nato pa se posvetil samostojnemu ustvarjanju ter glasbi za filme in serije, predvsem za številne priredoslovne ter umetnostne dokumentarne filme Frederica Rossifa (**Divje slavje** [La Fête sauvage, 1975], **Divja opera** [L'Opéra Sauvage, 1976–1981], **Apokalipsa živali** [L'Apocalypse des animaux, 1970], **Pablo Picasso, slikar** [Pablo Picasso, peintre, 1981]). Ta prefinjena dela so kompozicijsko in aranžersko sorodna marsikateri tedanji francoski dokumentaristični (in ostali filmski) glasbi, a že nakazujejo kasnejšo veličastnost, izčiščenost ter spogledovanje z bolj dobesedno imitacijo svetovnih glasbenih etno-tradicij.

Prehod v pompozna osemdeseta, ki so ga dobro prenesli le redki skladatelji, je Vangelis ne le preživel, temveč tudi pomagal definirati s svojim do tedaj največjim uspehom, glasbo za **Ognjene kočije**, resnično zgodbo dveh britanskih tekačev med pripravami na olimpijske igre leta 1924. Kompozicijsko se je Vangelis od mnogih sodobnikov z ozadjem v progresivnem rocku razlikoval v tem, da svojega prvotnega glasbenega *prog* okolja ni nikoli skušal prenesti na film, temveč se je močno naslanjal tudi na poenostavljeno klasično-romantično tradicijo filmske glasbe. Kombinacija enega samega, jasnega vodilnega glasu – po navadi akustičnega inštrumenta ali vokala – z bogato, žametno podlago sintetizatorskega orkestra je nakazala trend popularne glasbe (še mnogo bolj kot filmske) in določila velik del *mainstream* glasbenega kodeksa osemdesetih: veliko transparentno kodiranih čustev v zapomljivih glasbenih frazah. A za razliko od večine filmov osemdesetih let v **Kočijah** takšna glasbena estetika v kombinaciji s starinsko, blede podobo britanskega podeželja in univerz ustvari izjemen kontrast, saj vizualna stran filma, z izjemo počasnih posnetkov, v ničemer ne imitira kristalno čiste, anahrone glasbene podlage.

Ognjene kočije so prinesle tudi enega prvih premikov za sintetizator od prirodnega certifikata sodobnosti, kompromisa ali pa žanrske, eksperimentalne stalnice proti praktičnemu kompozicijskemu sredstvu zunaj žanrskega filma. Do tedaj skoraj neizogiben orkester je postal vsaj delno zamenljiv, tako v smislu ekonomičnosti² kot zmogljivosti, ki so jo začeli nuditi tedanji samplerji in sintetizatorji; seveda je to naznanilo tudi prelom v potencialnih zvočnih paletah filmske glasbe.

Ognjenim kočijam je sledila glasba za **Iztrebljevalca**, ki je skladatelja dokončno umestila v filmsko zgodovino in še vedno velja za enega presežkov filmskoglasbene umetnosti. Leta 1982, ko je revolucija elektronske popularne glasbe že nekaj let pronicala v film preko Tangerine Dream, Giorgia Moroderja in Johna Carpenterja, je Vangelis predvidel občutke, ki desetletja kasneje ob razmahu *retrowavea* preplavljajo današnjo popularno kulturo. Paul Sammon v knjigi **Future Noir** to poimenuje *Future-nostalgia*; pomeni lahko marsikaj – popravni izpit preteklosti, ki je nismo nikoli izkusili, a jo vseeno znova in znova podoživljamo: ugibanje o prihodnosti in tehtanje, kaj od sedanjosti bi najbolj pogrešali; trenutke, za katere že vemo, da so izgubljeni.

Glasba **Iztrebljevalca** ostaja najbolj intrigantno in najkompleksnejše Vangelisovo delo; morda zato, ker je minevanje že v osnovi kompleksnejše od zmagoslavja (**Ognjene kočije** in **1492**), saj smo o prvem opominjani vsakodnevno, zmagoslavje – kakršnega slika film – pa ostaja nekakšno izmuzljivo mitološko bitje. Vsekakor je **Iztrebljevalec** nudil primerno platno za Vangelisovo razgledanost in poznavanje različnih žanrov, stilov. Svet Ridleyja Scotta oz. Phillipa K. Dicka ostaja slaven po svojem postmodernem mnoštvu prepletajočih se jezikov, ras, kultur; svet, kjer sobivata nepredstavljiva tehnološka razvitost ter popolna beda tretjega sveta intenzivneje kot kjerkoli danes – četudi smo na dobri poti.

Pri Vangelisovi glasbi v **Iztrebljevalcu** se zdi, kot da je končno dobil priložnost združiti vse, kar ga navdihuje – v zvoku megapolisov prihodnosti so doma pastiši arabskih lestvic, noirovskega saksofona, Frankieja Vallija, atonalne glasbe, jazza; morda je v **Iztrebljevalcu** celo dosegel tisto, o čemer je *prog* rock leta pred tem le sanjal.³ Ali kot je dejal Rutger Hauer, ki v filmu upodobi vodjo replikantov Roya Battyja: »Glasba v **Iztrebljevalcu** je tako pretresljivo lepa. Obenem pa je še marsikaj drugega. Kičasta, zlovesčča, strašljiva, žalostna.«

¹ Rojen Evangelos Odysseas Papatheassiou.

² Yamaha CS80, eden glavnih Vangelisovih inštrumentov, je leta 1977 – preračunano v današnjo vrednost – stala približno 33.000 dolarjev, tehtala pa čez 90 kilogramov, a dolgoročno je vseeno šlo za cenejšo naložbo od snemalnih ur z orkestrom.

³ Žanr, ki je mislil, da lahko preseže svoj domet oz. svojo genezo, je že tako našel zatočišče ali nadaljevanje ravno v filmski glasbi (Goblin, Tangerine Dream, različne krautrock skupine).

Leta 1982, ko je revolucija elektronske popularne glasbe že nekaj let pronicala v film preko Tangerine Dream, Giorga Moroderja in Johna Carpenterja, je Vangelis predvidel občutke, ki desetletja kasneje ob razmahu *retrowavea* preplavljajo današnjo popularno kulturo.

Kljub finančni neuspešnosti je **Iztrebljevalec** utrdil Vangelisov status skladatelja, čeprav je kasneje napisal relativno malo glasbe za velike ali opazne filme, z izjemo nagrajene **Antarktike** (1983, Koreyoshi Kurahara) in Scottovega **1492** ter **Aleksandra** (Alexander, 2004) Oliverja Stona. Med vidnejšimi projekti kasnejših desetletij je bila morda najbolj izpostavljena *Mythodea*, prvič izvedena že leta 1993, kasneje pa uporabljena kot spremljava za Nasino misijo na Mars (Mars Odyssey 2001). Vendar je Vangelis vseskozi pisal za kratko- in dolgometražne filme, predvsem dokumentarne, in ogromen del njegovega opusa bo šele zahteval primerno obravnavo in proučevanje, saj je večina teh filmov danes težko dostopna ali obskurna. Do tedaj pa naj Vangelisov odhod pospremi osupljivo dejstvo: ker glasba **Iztrebljevalca** zaradi različnih zapletov ni uradno izšla do leta 1994, je na črnem trgu, kot navaja Sammon doslej izšlo vsega skupaj *dvaintrideset* njenih neuradnih izdaj.



Stojan Pelko

PIANO



KLAVIR | 1993

Na začetku je bila kupčija. Ado (Holly Hunter) starši omožijo kar po pošti – in to z moškimi, ki ga ni videla še nikoli v življenju. Zato ni naključje, da je njeno izkrcanje na divji obali Nove Zelandije na las podobno predaji priporočene pošiljke: njeno telo gre nad buječimi valovi in glavami mornarjev iz rok v roke, vse dokler se ne dotakne trdnih tal. Skrb za suho obleko? Že, že, a tudi anticipacija tega, kar bo ustvarilo osrednjo dramatično os vsega filma: nepooblaščen, po možnosti še malo neotesane roke se bodo polastile tujega telesa (je že kdaj kdo pomislil, da *DHL* morda pomeni tudi David Herbert Lawrence?). Ko se s hčerjo in klavirjem znajde na vetrovni morski obali, je Ada dejansko miniaturizirana na enega od paketov in skrinj, ki jih je vse polno okrog nje. Kdo je njen naslovnik, kdo jo bo odprl, kdo poslal nazaj?

Nato sledi nova kupčija. Novopečeni soprog (Sam Neill) ne kaže prav posebne sentimentalnosti do klavirja, ki je opravil že tako dolgo pot. Odloči se ga pustiti kar na obali, na milost in nemilost prepuščenega valovom, vetru in slanim poljubom. Da se bodo prav zaradi tega dejanja za vedno zaprla usta njegove soproge, je gotovo jasno. Tudi če bi ne bila nima, bi od tega trenutka dalje zagotovo z njim ne spregovorila niti besede. Zato pa je tu sosed Baines (izjemna kreacija Harveyja Keitela), ki predlaga soprogu naslednjo kupčijo: dam ti kos zemlje, če si lahko domov privlečem tisti zapuščeni klavir. Rečeno – storjeno.

Nato pride glavna kupčija. Zdaj, ko že imam klavir, pomisli Baines, bi bilo dobro, ko bi se tudi kaj naučil. Morda ne ravno klavirskih lekcij, zagotovo pa vem, kdo bi bil najboljši inštruktor. Brez dvoma doseže film Jane Campion svoje vrhunce prav v trenutkih uprizarjanja te peklenko prijetne kupčije med nemo Ado in vse prej kot gostobesednim Bainesom. »Za vsako tipko po eno lekcijo,« predlaga on. »Za vsako črno!« je neizprosna ona. Prevlada njena, pri čemer cena lekcij narašča premosorazmerno s količino vanje vloženih emocij in slečenih oblačil. Drugače rečeno: partnerja te kupčije bi si mirno porekla »*Nice doing business with you!*«

Tako se sredi novozelandske divjine spleta strastna vez mlade, nepotešene ženske in morda prvič zares ljubečega suroveža. Za svojo ljubezen ne potrebujeta prav veliko besed: govorita z rokami, kramljata s pogledi, šepetata s telesi ... Vsaj ena podrobnost je, ki si jo velja zapomniti. Po navadi mislimo, da je gestualna komunikacija nemih ljudi simplificirana na najbolj elementarna in čim bolj lapidarna sporočila. Zato je absolutno fascinantno videti, kako Holly Hunter (kajti tokrat gre tudi za njo, ne zgolj za Ado) na situacije, ki bi zahtevale zgolj rahlo odkimavanje nas govorečih, v resnici odgovori s celo »trjado« gest, mimike in pogledov.

Dokler ostaja govorica v zraku, je nežna in prijetna. Če pa jo zapišemo, dobi nove, včasih prekleto nevarne razsežnosti. Tistih nekaj besed, ki naj bi zgolj simbolično zapisale in za vedno potrdile njuno ljubezen, povzročijo pravo katastrofo. Ada na zadnjo tipko vkleše svoje ljubezensko sporočilo in ga skrbno zavitega izroči hčerki Flori, ki tako igra vlogo klasičnega *go-between*. Vendar je naš mali angelček (zaradi udeležbe v vaški gledališki prireditvi si nadene angelska krilca, nato pa jih praktično ne sname več) prav zares od hudiča: namesto ljubimcu odnese sporočilo možu! Soprog si jo v navalu besnega ljubosumja najprej hoče na silo vzeti, nato pa ji meni nič, tebi nič odseka prst. Napačno izrečena/izročena beseda se tako vseka naravnost v telo: beseda za besedo, prst za prst.

»Za vsako tipko po eno lekcijo,« predlaga on. »Za vsako črno!« je neizprosna ona. Prevlada njena, pri čemer cena lekcij narašča premosorazmerno s količino vanje vloženih emocij in slečenih oblačil.

In še zadnja kupčija. Mož sprevidi, da proti strastem tudi sekira ne pomaga – in omogoči srečni družinici, ki jo zdaj sestavljajo Ada, Baines in mala Flora, da se vrne nazaj na Škotsko. Upam si trditi, da je šele to zares prava peklenška kupčija, pogodba s hudičem. Če je namreč vaš pojem srečne družine mož, ki je za vedno iztrgan iz svojega habitusa (Baines se je tako »udomačil« med divjaki, da nosi celo njegov obraz sledi maorskega tetoviranja); žena, ki s kovinskim prstom tolče po klavirju, in hčerka, ki nima le dveh očetov, temveč tudi že v najzgodnejši otroški dobi izreka le materine besede – tedaj bi morali kdaj pa kdaj obiskati Adamsove!

Videti je, kot da je tudi Ada za hip sprevidela popolno brezizhodnost takšnega *happy enda*. Le tako si lahko namreč razlagamo njen teatralen poskus samomora na poti nazaj, ko najprej »pogubi« klavir, nato pa nenadoma zatakne svojo nogo v švigajočo vrv, da jo potegne za klavirjem v morske globine. Film, ki bi se dejansko držal proklamiranih referenc na sestre Brontë, bi se moral v tem trenutku končati. No ja, brez muke se še čevljev ne sezuje – zato se Ada pod vodo pomatra, nato pa zmagoslavno izplava. Za nas je tisti, ki se je vrnil iz tega sveta večne tišine, lahko le še zombie (»*revenant*«, bi rekli Francozi), obsojen na tavanje med življenjem in smrtjo, povsod prisoten in nikjer doma. Zlovešč kovinski zvok umetnega prsta, ki mehjemu zvoiku klavirja daje drugačen prizvok, je njegov zvok *par excellence*.

Veronika Zakonjšek

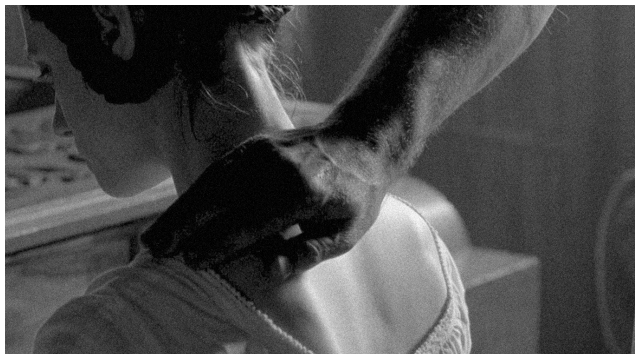
REKVIEM ŽENSKI SVOBODI

Ko v uvodnem kadru **Klavirja** (The Piano, 1993, Jane Campion) prvič zagledamo Ado McGrath, nas ta s šibkim, otroško zvonečim glasom v zunanosti polja igrivo povabi v svoje življenje. Gre za njen notranji glas, ujet v prizmo šestletnega dekleta, ki se nekega dne odloči obnemeti in se za vselej zaviti v tišino. Ado, danes odraslo žensko in mater, zdaj z virtuosnim plesom prstov spremlja le še zvok veličastnega klavirja. Ta v svet razliva njena čustva ter ji zunaj polja jezika odpira prostor komunikacije, ki z zasanjano nežnostjo in nevidno strastjo vznemirja v rigidno pragmatičnost zavito okolico. Njena tišina ni znak šibkosti. Odločitev ne govoriti je upor, normativni odklon in drzna neubogljivost v družbi, ki ženskam ne priznava nikakršne avtonomije. Ada je navsezadnje zgolj last svojega očeta, dokler je ta ne poroči v novo lastniško razmerje. »Na začetku je bila kupčija,« tako svoj tekst odpira Stojan Pelko, ko opisuje Adin prihod na Novo Zelandijo, kjer se njeno drobno telo v daljnem planu vetrovne obale hitro zreducira na kos pohištva, ki skupaj z zaboji oblek, predmetov in klavirjem na razburkanih valovih prispe v neznano, tuje okolje otoka Aotearoa. Tega si zdaj v procesu neusmiljene kolonizacije domorodne zemlje prilasča in ga izkorišča novi lastnik, Adin mož Alisdair Stewart.

Adino naivno, skoraj adolescenčno vznemirjenje ob novici dogovorjene proke je že takoj po izkrcanju grobo presekanu, ko je s

hčerko zaščito pred neusmiljeno naravo primorana poiskati kar znotraj lastnega steznika. Njuni telesi sta preprihani, čevlji premočeni. A neprijetna realnost novega življenja na drugi strani sveta se pred njima dokončno razpre šele s prihodom hladnega in togega moža, ki je ideji neme žene sprva naklonjen. Le kdo si v svojem gospodinjstvu ne bi želel tihe, poslušne in ubogljive soproge? A Ada se nemudoma izkaže za popolno nasprotje konvencionalnih standardov ženskosti tistega časa: njena stoična tišina, ki izžareva pokončno držo in nezlomljivo trmo, rigoroznega Stewarta tako že ob njenem prvem srečanju hkrati (u)jezi in (pre)plaši.

Ada namesto v polju besed, teh »nesmiselnih« družbenih ritualov, ki v svet (pre)pogosto trosijo prazne nesmisle, nevedne posluha (kot osebju novega doma pojasni njena navihana hčerka Flora), prebiva v svetu glasbe. Ta se vseskozi sestavlja in komponira v njeni glavi, ko se s preigravanjem harmonij potaplja vse globlje v meditativno stanje popolnega miru. A za Stewarta klavir nima nikakršne vrednosti. Vidi ga le kot velik kos lesa, ki je pretežek, da bi ga nosili z obale. Klavir, Adino zatočišče, vir navdiha in nadomestni glas, tako zapuščen obtiči na mokrem, slanem pesku. To siceršnje utelešenje visoke kulture, anglikanskega elitizma in prefinjene izobrazbe na otoku izgubi vso simbolno vrednost – dokler ni Stewartu v zameno zanj ponujena nova kupčija, tokrat v obliki lastniške, obdelovalne zemlje.



Na tem mestu v igro stopi George Baines. S svojimi maorskimi obraznimi tatuji in razumevanjem domorodskega jezika se izrisuje kot nasprotje hladnemu in rigidnemu Stewartu, ki na Maore gleda z arogantno zaničevalnostjo kolonialnega razlaščevalca zemlje. A čeprav Baines kulturno izmenjavo postavlja nad nasilno brisanje domorodnih tradicij, vendarle tudi sam sodeluje pri prisvajanju ozemlja in kupčijah, ki kažejo jasne zamerke kapitalističnega prilaščanja in trgovanja. Tako Stewartu kmalu ponudi kos zemlje, ki je vprašljivo njegova: v zameno za klavir, ki ga ne zna igrati in katerega edina vrednost je, da mu omogoča sklenitev naslednje kupčije. Ada, še zmeraj popredmetena in oropana svoje subjektivnosti, si ga namreč lahko prisluži nazaj – v zameno za seksualne usluge.

Nenehen dež, ugrezajoče blato, mogočna drevesa in neprehodni gozdovi pred nami slikajo elemente gotske mistike in mračne realnosti prisilnega zakona, pogubne vznikajoče romance in prebujanja zatrte (ženske) seksualnosti, pod katero tiho tlijo grozote imperialnega kolonializma, ki s svojim »civilizacijskim« projektom briše in ruši vse, kar je obstajalo poprej. Viktorijanska kultura, polna sramu, (seksualne) represije in dogmatičnih restrikcij, se zato v prvi vrsti začanja dopolnjevati in kompenzirati z drugo obliko človeške perversije: eksploatacijo narave in domačinov. »Kako sploh vedo, da je zemlja res njihova?« Stewart prevzetno pripomni, ko maorski domačini odklonijo prodajo svete zemlje, na kateri so pokopani njihovi predniki. »Saj z njo ničesar ne počno, je ne požigajo, ne obdelujejo!«

Telesna transakcija, v katero se zapleteta Baines in Ada, tako primarno temelji na podobni logiki kapitalizma, kjer prvi eksploataira ranljivo pozicijo druge, ki v separacijski stiski od svojega klavirja kljub močnemu notranjemu konfliktu pristane na kupčijo. A tukaj v ospredje stopi provokativna subverzivnost Jane Campion (ki se je s **Klavirjem** zapisala tudi v zgodovino filma, saj si je z njim kot prva – od leta 2021 pa končno ne več

edina – režiserka v Cannesu prislužila zlato palmo): erotični zasuk zgodbe, ki se prične kot prisila, perverzna ukana, se nenadoma prevesi v Adino raziskovanje seksualnosti zunaj polja viktorijanske represije in nadzora moža, kar vprašanje feministične sporočilnosti filma v teku naslednjih treh desetletij odpele v spiralo neskončnih diskurzov in akademskih analiz.

Z današnje pozicije branja gre filmu (s tem pa tudi Pelkovi kritiki, ki ta aspekt **Klavirja** zaobide) morda še najbolj »očitati« predvsem pretirano osredotočenost na politiko spolov, ki povsem zasenči rasne tenzije, zgolj bežno nakazane v ozadju. Maorski liki, pogosto neimenovani in brez vsakršne karakterizacije, ostajajo ujeti na obrobju ter zgolj površinsko opozarjajo na nasilna razmerja moči in neizprosno izpodrivanje njihove kulture, ko jih v komaj zaznavnih trenutkih ujamejo med petjem britanske himne in šivanjem kostumov za pantomimsko izvedbo francoske ljudske zgodbe; predstave o nevarnosti ženske radovednosti in transgresije, ki se konča s kazenskim (in preroškim!) padcem sekire.

Ada skozi film ostaja narator svoje zgodbe ter s tem razpolaga vsaj s kančkom moči, ki ji je v svetu, ki mu vladajo moški, sicer kategorično odvzeta. Ko največjo izdajo v tekmovalni potezi za mamino ljubezen in pozornost doživi od lastne hčerke ter po brutalnem fizičnem napadu telepatsko prodre v Stewartove misli in ga prepriča, da jo reši iz prisilnega in nasilnega zakona, si tako končno izbiri vrnitev z otoka. A ta je daleč od plovbe v svobodno prihodnost. Ko na poti »domov« zahteva, naj klavir zalučajo s palube v večni grob na dnu morja, njena noga navidezno namerno zatava v vrv, ki jo skupaj s klavirjem potegne pod gladino. Njena zavest kljub vsemu izbere življenje: a Ada ni rojena za konformno družinsko življenje, kakršno si na rodnem Škotskem zdaj ustvarja z Bainesom. Tako ponoči še zmeraj sanja o svojem klavirju, spečem na dnu oceana, ter svojem breztežnem telesu, ki lebdi nad morsko melodijo rekviema ženski svobodi.

Valerie Wolf Gang

»ISTA MIZA, DRUG PLANET«

Moja generacija 30+, ki je trenutno v vzponu karier, najsibo kulturnih, športnih, političnih, vodstvenih, komercialističnih, znanstvenoraziskovalnih, hkrati pa tudi na vrhuncu fizičnih moči, prevzema močne družbene niti, ki operirajo z našim vsakdanom in vplivajo na potek življenja vseh nas. Veliko breme pada na naša ramena, saj prevzemamo vse zgodbe in dogodke preteklih generacij, ki so skrbele, da je naša družbena ureditev tekla dalje in se eksponentno hitro razvijala na najrazličnejših področjih. Cilj je jasen: uspeh, uresničene želje, vedno novi izживi, preizkušnje in preseganje mejnikov človeških zmožnosti.

Veliko se pogovarjamo o izzivih, ki se nam postavljajo na življenjsko pot, a večina pogovorov poteka okrog uresničevanja nalog, kot da bi si zastavili nek »to do« spisek, ki ga moramo vsak dan »pokljukati«, da lahko mirno zapremo oči. Marsikdo ima zaradi tega vsaj na videz miren spanec, a globoko v snu se soočimo sami s sabo in našimi najglobljimi čustvi, ki so pravzaprav najpomembnejši del vseh nas.

V filmu **Klavir** (The Piano, 1993, Jane Campion) se skozi izjemno zgodbo iz oči v oči soočimo z močnimi energijami občutenja ter čustveno inteligenco posameznikov, ki se prepletajo v zanimivih odnosih in družinski dinamiki. Ta občasno kaotično razpada, a se ravno zaradi te tenzije stopnjuje do trenutka, ko razum izgubi kompas in se prepusti naravi človeškega obstoja celotnega vesolja čustev. Soočimo se s čedalje pogostejšim družbenim fenomenom, kako so lahko ljudje zaprti drug pred drugim, osamljeni in prestrašeni, kako nikoli ne izveš, če nikoli ne vprašaš, pomoč pa lahko pride iz najbolj nepričakovanih virov. Tih dialog, ki poteka med vrsticami. Tišina, ki pove več kot tisoč besed.

Če se vrnem k razmišljanju o moji generaciji, kateri v filmu pripada tudi glavna junakinja, ki začne novo življenje na novi zemlji, z novim partnerjem in popolnoma drugo kulturo, se mi misli nemudoma osredotočijo na vse zgodbe in pripovedi bližnjih, ki pogosto potarnajo, da se počutijo sami v partnerskem odnosu, čeprav sedijo v istem prostoru in preživljajo ure in ure drug z drugim. Netflix, serije, pijače s prijatelji, domača soba in dva telefona, dva računalnika. Ista miza, a drug planet.

Strast in napetost, ki ju čutimo skozi film, se v takšnih odnosih izgubljata in zdi se, da se človeštvu oddaljujeta na vseh področjih; podobno opažam tudi ob pripovedih občutenj ljudi na delovnih mestih in v prostem času. Marsikdo me pogosto vpraša, kje najdem motivacijo za vsakdanje aktivnosti, ki jih rada podelim tudi s kakšno fotografijo na socialnih omrežjih, in ob poslušanju takšnih vprašanj se mi skorajda zazdi, da gre za neko posebno super moč, ki jo človeštvo počasi izgublja in tone v temno dobo apatije. Se nad nami morda zadržuje siv oblak, ki postaja čedalje bolj gost in še bolj temen?

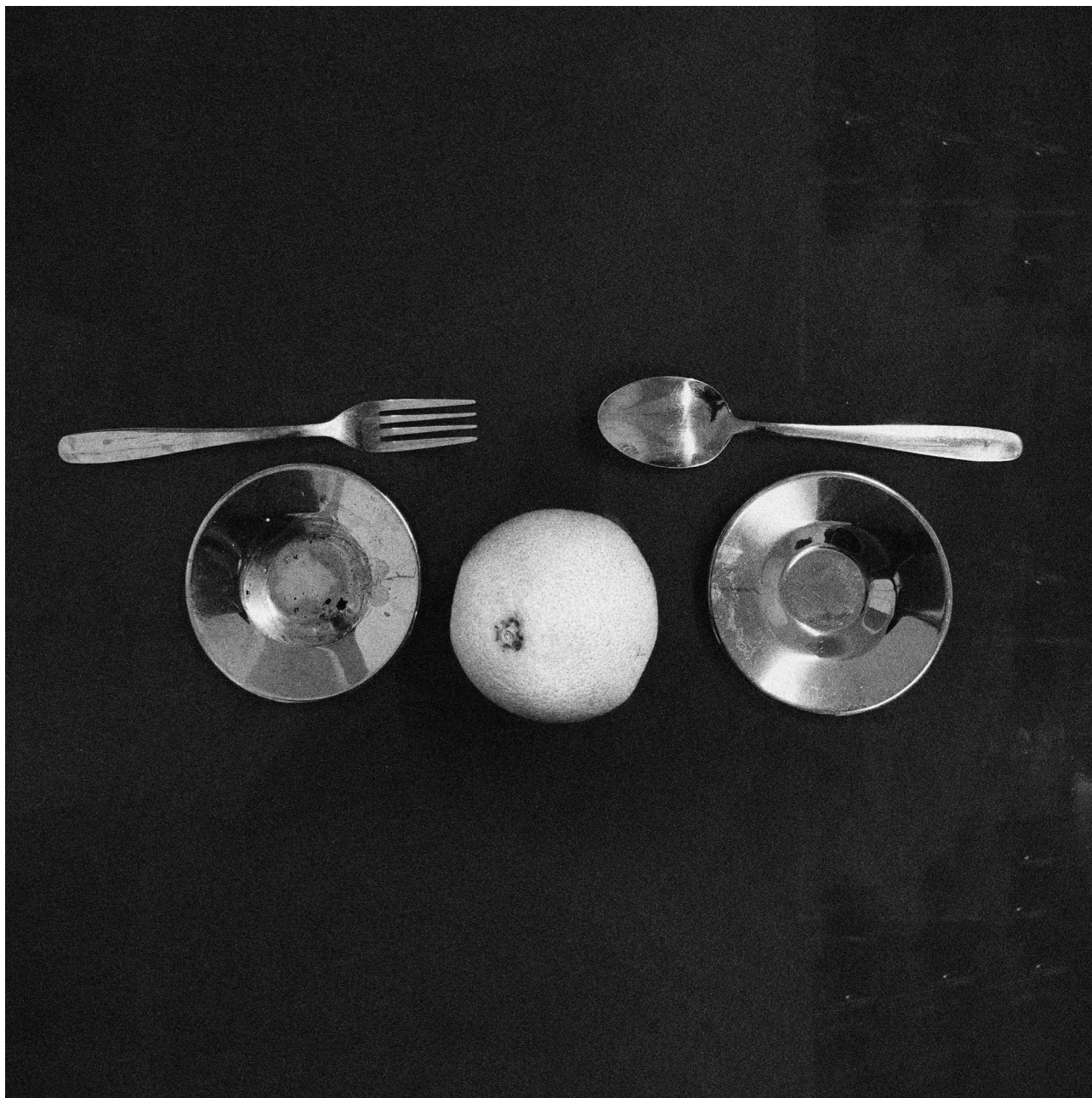
»Skrivnost« moje »motivacije« je pravzaprav samo ena: radovednost. Ta značjski element rada ohranjam že od nekdaj, saj me ravno to vsak dan znova zbuja že pred sončnim vzhodom ter si želi odkrivati različne zanimivosti naše družbe in okolja. Ključna začimba radovednosti pa je definitivno rutina, ki sem si jo ustvarila v preteklih letih, saj sem tudi jaz človek, ki tako kot vsak doživi kakšen slab dan, melanholijo in nerazpoloženost; a ob vedenju, da me rutina vsakič pripelje do boljšega počutja in dobro izkoriščenega dneva, si želim konstantno ohranjati to harmonijo in nadaljevati z načrtom, ki sem si ga zastavila.

Pomembni pa so trenutki, ko smo spet skupaj, za isto mizo, v istem prostoru in z mislimi na istem planetu; da se vedno znova radi vračamo domov, v objem drug drugega ter kakovostno preživet čas skupaj, ko nam – tako kot v filmu – v duši zaigrajo prijetni toni klavirja in se ustvari popolna simfonija, ki manevrira med manj prijetnimi občutji in popolno evforijo.



Načrt je posvečen predvsem temu, da poleg vseh opravljenih poslovnih obveznosti, ki skrbijo za stabilno finančno življenjsko shemo, omogoča tudi zavesten odklop od dela – vsak dan se trudim, da pustim delo tam, kamor spada, in se odklopim, razgibam, sprostim, nasmejem, živim.

Tudi v odnosih, naj bo to družinski krog, partnerstvo ali prijateljstvo, sta pomembna harmonija in ravnotežje obojega: razgibane aktivnosti poleg službe, marsikaj zunaj cone udobja, predvsem pa menjava okolja in tudi čas, ki ga ne preživljamo skupaj, saj potrebuje vsak človek tudi svoj čas samo zase. Pomembni pa so trenutki, ko smo spet skupaj, za isto mizo, v istem prostoru in z mislimi na istem planetu; da se vedno znova radi vračamo domov, v objem drug drugega ter kakovostno preživet čas skupaj, ko nam – tako kot v filmu – v duši zaigrajo prijetni toni klavirja in se ustvari popolna simfonija, ki manevrira med manj prijetnimi občutji in popolno evforijo.

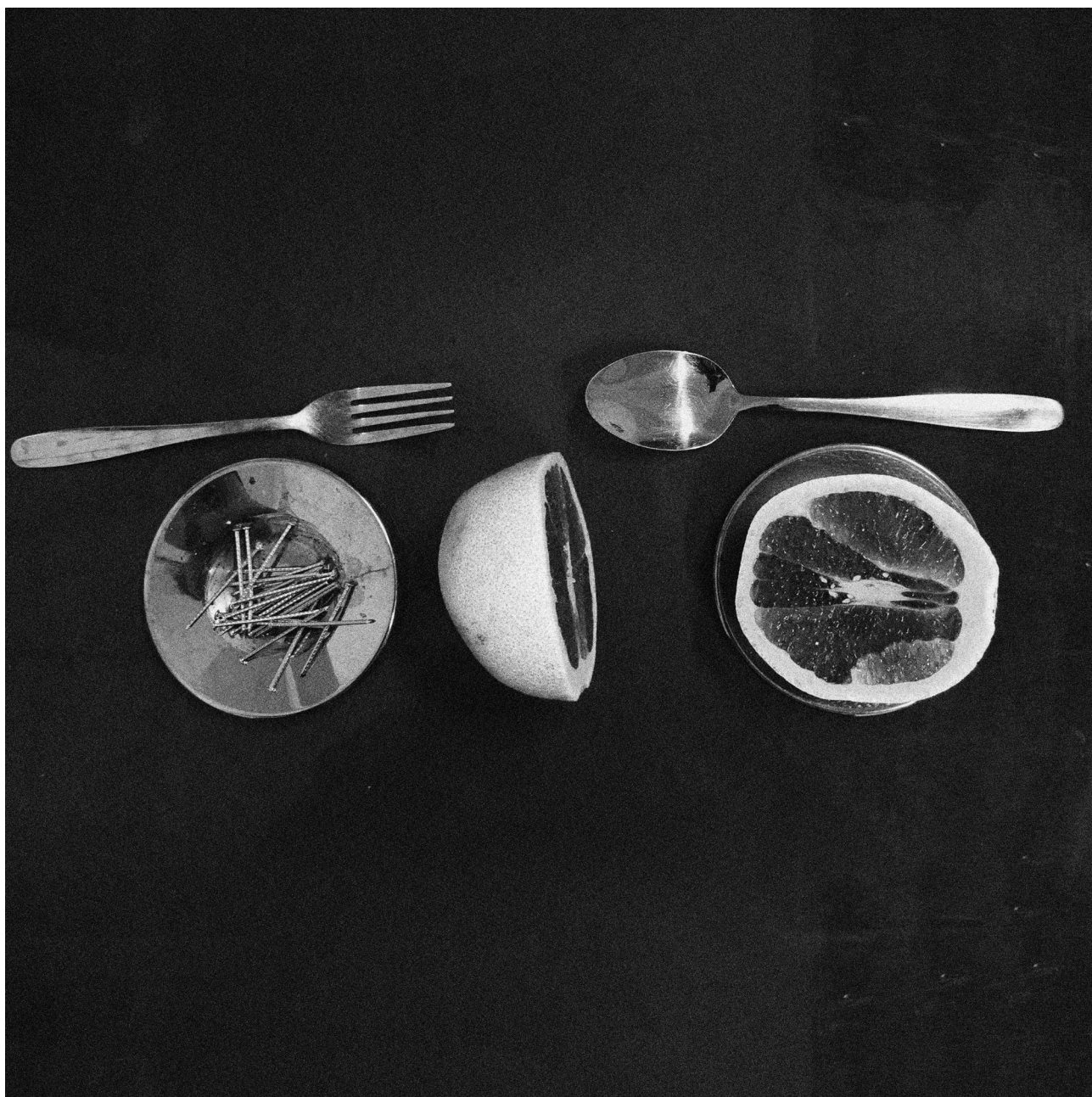


Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 4: »Ista miza, drug planet«

35-mm film, junij 2022

01 Isti prostor in čas nista dokaz,
da smo drug z drugim.



Valerie Wolf Gang

Triptih, Vol. 4: »Ista miza, drug planet«

35-mm film, junij 2022

02 Vsak zase, a hkrati skupaj. Različna mnenja in pogledi nas lahko pripeljejo do trenutkov, ko vitaminska bomba posrka moč kovine, iz koktejla sveže energije pa nastanejo nove ideje, ki porinejo človeštvo naprej in skupaj ustvarjajo nova polja možnosti odpiranja razvoja družbenega sistema.



Valerie Wolf Gang

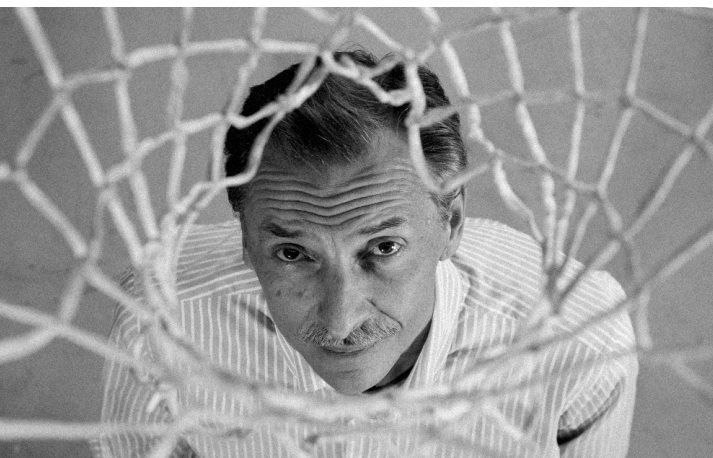
Triptih, Vol. 4: »Ista miza, drug planet«

35-mm film, junij 2022

03 »Prestrašil se je in nehal je poslušati,« nam namigne Ada v filmu **Klavir** (The Piano, 1993, Jane Campion). Križiče, kjer pogosto zavijemo vsak v svojo smer in za vedno nastane tišina.

Jaša Lorenčič

POSLEDNJI »NAJ KOMENTATOR«?



»Na vrsti je Španka Blanca Fernández Ochoa.« – Miha Žibrat

Takih ne delajo več. Ne, popravek. Takih ne delamo več. Ne moremo. Ker jih skoraj ne gledamo več, kakor smo jih nekdanj gledali in poslušali. Kajti niti šport, ta zadnja »monokulturna« izkušnja, ko (še) postanemo prva oseba množine, skoraj ni več, kar je bil. Skoraj. Kajti vsake toliko. Smo. Prva oseba množine. Ampak to je sila, sila redko. Če ni več, kar je bil, kaj potem zdaj šport na slovenskih televizijah (še) je?

PO MOJI URI ...

Ko se je junija nenadno poslovil Miha Žibrat (1952–2022), dolgoletni novinar, reporter in urednik na Televiziji Slovenija, se je nadaljeval in stopnjeval začetek konca klasične športnokomentatorske ere v Sloveniji. Tiste ere, v kateri so reporterji »stare šole« celo definirali posamezne športe in panoge. Era je, kot se je dalo brati v številnih pietetnih poklonih Žibratu, postala nostalgija za časom, ko so se v kolektivno zavest najširšega gledalstva, ki je sicer iz spomina naštevalo tudi številne (jugoslovanske) predhodnike, še vtisnile izjave tipa »po moji uri« (Ivo Milovanović), »Lakovič za triiiii« (Žibrat) ali »pa nova očala imam« (Andrej Stare).

Žibrata je vselej odlikoval uglajen, poznavalski, zborni, preudarni, za današnje čase domala gosposki slog. Še takrat, ko se je v prenosu na Eurobasketu 2007 šokantno spozabil z izjavo, »Pietrusa je pa zdaj treba kar na gobec«, mu tega ni šlo

zameriti. Pokazal je, zgolj enkrat samkrat, kako zelo mar mu je bilo zlasti za košarko, ko se je tudi skozi njegov preudarni glas, v katerem je bilo vedno nekaj ubije-te-na-koncu upanja, boleče zdelo, da medalje slovenska košarkarska reprezentanca nikdar ne bo dočakala.

AVTOMATSKI PRIMAT

Predvsem pa je poosebljal in še bolj podaljševal čas, ko je še bilo »samoumevno«, da (naj)večje dogodke – zaradi kombinacije pozno uvedene konkurence in RTV prispevka – prenaša Televizija Slovenija, zlasti kadar so zraven slovenski športniki. V opusu osmih poletnih in sedmih zimskih olimpijskih iger je Žibrat že in še ujel (post)tranzicijsko obdobje, ko (R)TV Slovenija že dobro desetletje ni imela več avtomatskega primata (če odštejemo zimske športe, ki so kolumna zase).

Za olimpijske igre primat za zdaj še ima, kar se je toliko bolj pokazalo v »super olimpijskem polletju«, ko so se zvrstile za Slovenijo izredno uspešne in posledično rekordno gledane igre v Tokiu (2021) in Pekingu (2022). Je pa Žibrat, kakor vsi drugi, največji uspeh slovenske košarke z zlatom v Carigradu leta 2017 lahko spremljal na Kanalu A. Tekme je čustveno komentiral njegov nekdanji sokomentator in sprva tudi neke vrste interni »rival«, Peter Vilfan. Njun slog je (bil) precej različen, njune razlike opazne in odmevne.

KAVČ SELEKTORJI

Ko sem leta 2010 na *Večeru* sodeloval v akciji »Naj komentator«, v kateri sem intervjuval širši nabor slovenskih športnih komentatorjev, se je »tekmovanje« dobrim namenom navkljub naposled bolj ali manj zreduciralo na – okus. Saj po svoje bi kaj takega morali pričakovati. Vsakega lahko zanese, da se prelevi v

(kavč) selektorja, in podobno je tudi s komentiranjem. Vsi imamo slej ko prej mnenje in marsikdo preko prsta oceni, da ve več in da bi to znal povedati bolje. Karkoli »bolje« že pomeni.

Učbenika, kako komentirati prenose, ni. So le različni pristopi. Ko se je v Sloveniji prvič primerilo, da nacionalka nečesa (naj) večjega »samoumevnega« ni več prenašala, je bilo po tedanjih ocenah še prezgodaj. Bilo je poleti 2002 ter svetovno prvenstvo v nogometu v Južni Koreji in na Japonskem, ko se je v slovenski nogometni reprezentanci povrh zgodila neslavna »Šmarna gora«. Prva priložnost za novo generacijo, delno mlajšo delno bolj moderno, je izpadla zamujeno, nepripravljeno in presveže za dotlej še uveljavljeno »mono« gledalsko izkušnjo. Kot da na konkurenco še nis(m)o bili pripravljene. Z oceno, da je formula ena z Miranom Ališičem, ki je tako kot Goran Obrez začel na TV Slovenija v časih, ko je to bila edina možnost, na Pop TV pač dovolj.

NA »KONKURENCO« NEPRIPRAVLJENI

Slovenski TV gledalci niso bili pripravljene – in niti niso mogli biti – ne na selitev ne na eksplozijo prenosov. Zlasti v primeru najbolj popularnega športa: nogometa. Tako se je zgodilo, da je pravice dobila še TV3, ki je prenašala Euro 2008. Sicer pa se je krepila ponudba z angleško ligo, ko je ta zlagoma začela spreminjati ves nogomet, v Sloveniji sprva na (če se je še kdo spomni) Prvi TV. Ko se je začela seliti (in deliti) še liga prvakov in je nastala še prva slovenska športna televizija Šport TV, zatem pa je v Slovenijo prodril mednarodni konglomerat Sportklub ter za povrh lani še Arena TV, ki je pospešila ekskluzivo vsebin, vezanih na operaterje, je »monokultura« skoraj dokončno razpadla.

Tanjše ko so postajale televizije, širša je postala ponudba. In hkrati ožja, kar je komentatorje in vsebinsko dojemanje prenosov začelo tiščati v mehurčke. V primeru odkupov pravic nekaterih tekmovalj – denimo tekme slovenske nogometne reprezentance ali večji del tekem slovenskega nogometnega prvenstva – se je začelo dogajati, da že dva soseda nista mogla gledati iste tekme, saj sta Sportklub in Arena TV ekskluzivno vezana na določenega operaterja.

Gnev se je pokazal zlasti ob tekmah slovenske nogometne reprezentance v ligi narodov, ki jo prenaša Sportklub (ta ima tudi pravice za Prvo ligo Telemach, kjer bizarno pravico do prvega izbora odstopi konkurenčnemu Šport TV-ju, dostopnemu v vseh shemah), ko se je prvič zgodilo, da smo imeli dva komentatorja, pri čemer ne prvi ne drugi ni bil strokovni komentator: Goran in Dejan Obrez.

»LEGENDARNOST« KOMAJ ŠE MOGOČA

Ocenjevanje komentatorjev bo vedno padlo v kategorijo subjektivne presoje. Po domače: okusa. Najboljši tak primer je Andrej Stare, za katerega ni težko zgrešiti, da mu je prav zaradi dolgoletnega staža in renomeja dovoljeno precej več – povrh na nacionalki –, kakor bi bilo komu drugemu. Stare, ikona Planice in atletike, ima tako strastne oboževalce kot zagrizene nasprotnike in je tudi zato šel, tako ali drugače, med legende. Blizu temu je bil Ivo Milovanovič, ki se je vmes posvetil tudi mentorstvu (Sportklub) in vneto branil svoj pristop, ki mu je (naj)bolje uspeval v rokometu; v njem je doživel tudi najbolj ikoničen moment kariere, ko mu je, objokanemu, v objem ob slovesu rokometashev skočil še takratni premier Miro Cerar.

Če smo nekdanj nekako stereotipno delili sloge in jih prepoznavali, občasno pa z zgledi iz tujine (Hrvaška, Avstrija, Italija, Anglija) kritično soočali domače komentatorje, je zdaj predvsem poplava prenosov tisto, kar celo onemogoča prepoznaven »slog«. Ne stil sam po sebi, temveč »legendarnost« zmanjšuje prevelika ponudba. Izjema bo osta(ja)la TV Slovenija, dokler bo prenašala olimpijske igre. Takrat se pač pričakuje največ, kar je v primeru košarke lahko (kot lekcijo) spoznal Miha Mišič ali (kot nagrado) Marjan Fortin.

SO LEGENDE DANES ŠE MOGOČE? SO, A TEŽKO

Zakaj? Mešanica, glavna razloga pa sta, kakopak, RTV prispevek in bogata dediščina. Še zdaj velja, da kadar TV Slovenija v prenose vложи vse, kar premore in zna, je praktično neprekosljiva. Najboljši tak primer je, povrh prav ob meteornem vzponu Primoža Rogliča in Tadeja Pogačarja, pokrivanje kolesarstva in njegove krone: Dirke po Franciji. Prav tak pristop, poosebljen v Tomažu Kovšci, Martinu Hvastji, Davidu Črmelju, Mihi Mišiču ter kamermanih in montažerjih, je domala najboljše, kar lahko slovenske televizije ponudijo. Ko se srečata vrhunska vsebina in produkcija.

Žal pa je to pri nas, tudi zavoljo pomanjkanja TV oddaj, prej izjema. Skoraj stvar entuziazma. Saj ta je v športu pač vedno več ali manj nujen. Ampak v tem trenutku so legendarni prenosi možni le izjemoma. Pa ne zaradi talenta in uspehov slovenskih športnikov. Ti so včasih skoraj še »predobri«. Kar manjka, je negovanje in še bolj spoštovanje dediščine ter šele nato njeno posodabljanje. Če kdo, je to v času, ko »smo« poslednjega »naj komentatorja« najbrž že slišali, najbolje vedel Miha Žibrat.

Petra Meterc

GUSTAV HOEGEN

»Šlo je za nekaj podobnega Dorianu Grayu Oscarja Wilda, kjer se toksična osebnost protagonista manifestira v sliki«



Gustav Hoegen, rojen na Nizozemskem, je oblikovalec animatronike, med drugim znan po svojih spektakularnih zasnovah animatronike za filme, kot so **Prometej** (Prometheus, 2012, Ridley Scott), **Spopad titanov** (Clash of the Titans, 2010, Louis Leterreier), **Hrestač in štiri kraljestva** (The Nutcracker and the Four Realms, 2018, Lasse Hallström in Joe Johnston), **Srce iz črnila** (Inkheart, 2008, Iain Softley), **Skrivnost bratov Grimm** (The Brothers Grimm, 2005, Terry Gilliam), **Štoparski vodnik po galaksiji** (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy, 2005, Garth Jennings), **Ex Machina** (2014, Alex Garland) ter **Čarli in tovarna čokolade** (Charlie and the Chocolate Factory, 2005, Tim Burton).

Hoegen je odraščal na Nizozemskem in se nato pri 19 letih preselil v Anglijo, kjer je cvetela filmska industrija, katere del je želel postati. Študiral je na Bournemouth Art Institute, smer Dizajn modelarstva. Po dveh letih na fakulteti mu je bilo ponujeno vajeništvo pri londonskem studiu za fizične posebne učinke in izdelavo modelov, Artemu. Leta 2013 so Gustava Hoegena in Neala Scanlana povabili k vodenju oddelka za posebne učinke za bitja za novo trilogijo **Vojne zvezd** in dva *spin-off* filma **Vojne zvezd**. Po petih letih in stotinah bitij, nezemljanov in androidov se je **Vojna zvezd** končala in Hoegen je začel novo poglavje kariere z ustanovitvijo lastnega podjetja Biomimic studio.

S Hoegnom smo se pogovarjali na festivalu *Crossing Europe* v Linzu, kjer je predstavljal film **Valitev** (Pahanhautoja, 2022), prvenec finske režiserke Hanne Bergholm, pri katerem je poskrbel za jajce in iz jajca izvaljeno, ptiču podobno bitje, ki je v središču omenjene telesne grozljivke.

**

Kdaj ste se odločili, da želite postati oblikovalec animatronike?

| To se je zgodilo že zgodaj, ko me je oče kot otroka peljal gledat **Vrnitev Jedijskega** (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi, 1983, George Lucas) v Tuschinski Theatre v Amsterdamu, stari kino v *art deco* slogu. Od tistega trenutka naprej so me popolnoma očarali fantastični filmi in še posebej vse obrti, ki so potrebne, da nastanejo. Navdušilo me je, kako lahko ljudje ustvarijo vse te realistične modele in bitja zgolj z golimi rokami. To je v meni sprožilo veliko zanimanje za procese izgradnje, začel sem brati knjige o tem, znova sem si ogledal vse klasike, kot sta **Osmi potnik** (Alien, 1979, Ridley Scott) in **RoboCop** (1987, Paul Verhoeven) – ena mojih najljubših – nato pa začel spoznavati ljudi, ki stojijo za tem. Spoznal sem, da je to dejanski poklic. Najprej se mi je zdelo, da je to predobro, da bi bilo res, nato pa sem pomislil, da je prav to morada tisto, kar želim postati, in očitno je bilo. Torej sem to nekako vedel, že odkar sem bil star šest let. Samo uresničiti se je moralo.

Kakšno izobrazbo ste pridobili za to delo? | Pri devetnajstih sem zbral ves pogum in odšel v Anglijo, da bi začel kariero na področju posebnih učinkov. Najprej sem šel na kolidž Bournemouth, a sem se zelo kmalu odločil, da se lahko več naučim z dejanskim delom v industriji. Tako sem šel z majhnim portfeljem nenapovedano trkat na vrata studiev. Ko prideš v studije, te nešteto krat zavrnejo, zato je bilo res težko vstopiti v ta posel. Zavrnitve so bile demoralizirajoče, vendar sem imel na svoji strani mladost. Ko si mlad, si malo bolj naiven in imaš malo več neke vrste lažnega poguma; na ta način verjameš vase. Tako sem vztrajal in končno dobil priložnost pri podjetju Artem, ki se ukvarja predvsem z oglasi, delajo modele, bitja za njih in podobno. K sebi so me vzeli za tri mesece, nato pa sem tam ostal tri leta in s tem opravil nekakšno vajeništvo. Seveda pa me je potem ta posel do neke mere tudi utrudil, saj nisem mogel zares uporabiti svoje ustvarjalnosti. Ko imaš pri takem delu nalogo izdelati model avtomobila, moraš izdelati model avtomobila, in to je to, ne moreš zgraditi svoje interpretacije avtomobila.

Potem sem odkril animatroniko in bil sem navdušen, da znajo ti ljudje narediti neverjetne mehanizme in jim dati svoj pečat, kar me je zelo pritegnilo. Prvih nekaj let mi v veliko poskusih ni uspelo, vendar je bilo v meni vseeno nekaj, kar so ljudje prepoznali, določen talent, in tako so me zaposlili. Potem sem le še razvijal svoje sposobnosti in ostalo je zgodovina.

Kdaj pa ste prvič delali pri filmski produkciji?

| Kot lahko razberete iz prej povedanega, je bila moja pot do velikih filmov dolga in raztegnjena. Nekateri vstopijo v filmski svet takoj po fakulteti, sam pa sem moral zares garati. Ko se je to končno zgodilo, je bil občutek neverjeten. Moj prvi projekt je bil film **Obiskovalci** (Just Visiting, 2001, Jean-Marie Poiré), kjer sem bil na umetniškem oddelku, saj rad tudi rišem. To je bila moja prvotna ambicija, biti oblikovalec. Tu so se moje sanje vsaj malce uresničile, za film sem oblikoval nekaj bitij. Potem je sledilo dolgo obdobje brez filmov, po katerem pa je prišla **Skrivnost bratov Grimm**, ki me je pripeljala do **Štoparskega vodnika po galaksiji** ter **Čarlija in tovarne čokolade**. Od takrat so sledili film za filmom, kar se je zaključilo z **Vojno zvezd** in nato z **Valitvijo**, prvim filmom mojega lastnega podjetja.

Kako ste prišli do dela pri Vojnah zvezd? | Na spletu sem leta 2009 prvič objavil svoj predstavitveni video animatronike in nič se ni zgodilo, nato sem to storil še leta 2010, spet se ni zgodilo nič, potem pa sem objavil še enega leta 2012. Kot je pri mnogih stvarih, včasih potrebuješ tisto majhno iskrico – in predvidevam, da jo je tisti video imel, saj je čez noč postal viralen. Nekega dne sem se zbudil in imel je 200.000 ogledov, številka

pa je le še naraščala. Predstavil ga je tudi CGBros, pomembno spletno središče za računalniško animacijo, kjer so se odločili promovirati tudi animatroniko ... in potem so začele prihajati ponudbe. Ena izmed njih je bila za **Vojno zvezd**.

Name se je na podlagi tega predstavitvenega videa neposredno obrnil Lucasfilm, in to je bila, razume se, najboljša ponudba, kar sem si jo lahko zamislil. Tako sem takoj, brez predhodnih izkušenj, kako voditi veliko ekipo, privolil v delo. Imel sem več sestankov, prvih nekaj je šlo zelo dobro, nato pa sem imel še enega s Kathleen Kennedy, vodjo Lucasfilma. Njena naloga je, da izbere prave ljudi za pravo delo, in navdušena je bila nad mojimi sposobnostmi, nad mojim delom. Videla je, da znam delati animatroniko, vendar ni bila prepričana, da lahko vodim vso ekipo. Tako so se sčasoma odločili, da poleg mene vzamejo mojega starejšega kolega, Neala Scanlana. Neal je vodil celotni oddelek, jaz pa animatroniko, kar je bila odlična odločitev.

Kako velika je bila vaša ekipa in kakšno je sploh delo na tako megalomanskem projektu? | Oddelek za posebne učinke za bitja (*creature effects*) je ves pod eno streho, vendar ga sestavljajo različni oddelki, denimo tisti za animatroniko, ki sem ga vodil sam in kjer smo naredili vso robotiko, torej vse, zaradi česar se stvari premikajo. Potem je tu še oddelek za kiparje, kjer naredijo vse like iz gline ali drugih materialov, da jih oživijo. Nato so še delavnica s kalupi, kjer izdelujejo kalupe za vsa bitja, pa oddelek za umetniške zaključke, oddelek za lase, za oblačila, oblikovalski oddelek, ki naredi vse koncepte bitij. Vse to je pod eno streho, kar je zelo navdihujoče.

Na začetku filma je v studiu samo vodja vsakega oddelka s svojo, recimo mu ali ji, desno roko, ko pa je delo v polnem teku, gre za dobrih sto ljudi, ki delajo na oddelku, in približno dvajset ali petindvajset jih je zgolj na oddelku za animatroniko.

Kljub vseprisotni računalniški animaciji torej veliki studii še vedno cenijo animatroniko? | Mislim, da so se želeli vsaj malo odmakniti od tega. So veliko podjetje in brez dvoma opravljajo raziskave, kaj želi občinstvo, ki je ne nazadnje najmočnejši subjekt v filmski industriji. Prepričan sem, da so se zavedali, kaj se dogaja z občinstvom po vsem svetu. Jasno je, da bo računalniška animacija vedno vseprisotna, vendar mislim, da so želeli poustvariti delček čarovnije uspeha, ki ga je bila **Vojna zvezd** deležna vse od svojih začetkov. In tisto, kar je tipično za **Vojno zvezd**, so hrapavost in oprijemljive stvari, kot so resnična bitja, resnične vesoljske ladje itd. Zato so si res prizadevali, da bi bile te stvari prave, želeli so zgraditi prava prizorišča in tako naprej. To filozofijo so želeli ohraniti tudi v novih filmih. Ne razumite me

narobe, še vedno je pri vsem skupaj na tone in tone računalniške animacije, a kljub temu so naši delavnici dali izjemno priložnost.

Kako dolgo je potekalo vaše delo za Vojno zvezd in kako se je iz osebnega vidika posvetiti takšnemu projektu? | **Vojna zvezd** se je začela leta 2013, zadnja, ki smo jo delali, pa se je končala leta 2019. Torej skupaj šest let, vmes si morda mesec ali dva prost, vendar je bilo neizprosno. Bilo je zabavno, a tudi vse tvoje življenje je tam, vse je posvečeno **Vojni zvezd**, in potem kar naenkrat mine šest let. Torej moraš dobro razmisliti, ali želiš s tem nadaljevati, kajti če bi se še naprej loteval tega, bi bil potem, ko bi to dokončal, možki v petdesetih, ne da bi se dejansko zavedal časa. V takšen projekt daš veliko sebe, zahtevana je velika predanost, ne gre samo za delo, ampak tudi za vsa potovanja, obiskovanje snemanj, obiskovanje lokacij ...

Projekt, ki je sledil Vojni zvezd, je bil film Valitev, torej ste iz gromozanskega studia prišli na občutno manjšo produkcijo avtorskega filma ... | Zame je zelo simbolično, da je to prvi celovečerni film mojega podjetja. Prišel sem do konca **Vojne zvezd** in čutil sem, da sem nasičen s to izkušnjo, vedno pa sem si predstavljal, kako lepo bi bilo, če bi imel svoj majhen studio. In tako je verjetno ob pravem času prišla Hanna (Bergholm, režiserka filma **Valitev**; op. a.) in mi poslala mail s čudovito zasnovano, kjer je bilo ptičje bitje bolj ali manj končano. Koncept je bil narejen, kar je super, saj lahko začneš s tem. Čutil sem, da je to popoln projekt za zagon mojega podjetja, film z nadnaravnim bitjem, odličen koncept in vse to. Zato sem se strinjal in na srečo so dobili sredstva ravno ob koncu **Vojne zvezd**. Čeprav sem bil še vedno v studiu, je v moji delavnici začel delati kipar, ki je ustvaril Alija, ptičje bitje iz filma, ko pa sem končal **Vojno zvezd**, sem tudi sam takoj skočil na ta projekt.

Če začneva iz nič in greva do točke, ko ste dosegli to, kar vidimo v filmu, kakšen je bil proces ustvarjanja te ptici podobne pošasti? | V ekipi je delalo približno dvanajst do trinajst ljudi. Toda ves proces se začne s konceptom, ki ga je Hanna izvrstno zasnovala in je bil, ko smo ga dobili, skoraj končan. Potem so nam ga dali v roke, mi pa smo ga povečali, dobesedno na list papirja, ga postavili ob bok dvanajstletni deklici velikosti glavne junakinje Tinje, Hanna pa je izbrala, kakšno velikost želi. Ko smo imeli svoj primerek, je zelo nadarjen kipar ustvaril celotno telo bitja iz gline; naredil je vse podrobnosti, vse gube, vse. Ko je bila Hanna s tem zadovoljna, smo vključili izdelovalca kalupov, ki v bistvu naredi kalup za negative iz *fiberglassa* vrh glinene skulpture. Ta je sestavljen iz veliko različnih delov, tako da ga lahko razstavite in znova sestavite. Ko je bilo to pripravljeno, mi je predal kalup, tega sem obložil s plastjo gline debeline, ki

»Ko prideš v studije, te nešteto-krat zavrnejo, zato je bilo res težko vstopiti v ta posel. Zavrnitve so bile demoralizirajoče, vendar sem imel na svoji strani mladost. Ko si mlad, si malo bolj naiven in imaš malo več neke vrste lažnega poguma; na ta način verjameš vase.« – GH

narekuje debelino morebitne kože iz penastega lateksa. Znotraj te plasti gline, znotraj tega kalupa, smo zopet naredili plast iz *fiberglassa*, kar tvori skeletno jedro, in to skeletno jedro uporabljamo za izdelavo svoje mehanike. Ta ustvari mejo med kožo in notranjostjo. V bistvu je kot majhna škatla, v katero moraš spraviti vso mehaniko. Na primer, ptičja glava ima določeno velikost in vanjo moram vključiti vso svojo mehaniko, da glava oživi. Veliko časa sem porabil za mehaniko, naredil pa sem tudi vse premikajoče okončine, ki so jih upravljali lutkarji.

Naslednji korak je izdelava kože, ki je iz penastega lateksa, kar je res stresen proces. Imaš kalup, imaš notranji kalup in med ta dva vstaviš penasti lateks, vse skupaj daš v pečico in upaš, da bo koža prišla ven takšna, kakor jo želiš. Velikokrat namreč pride ven z ogromnimi luknjami in spomnim se, da sem to počel tri dni in še vedno nismo imeli ničesar, kar bi lahko uporabili. Ker smo imeli omejen proračun, smo morali paziti, da ga ne presežemo. In potem smo v zadnjih dveh dneh dobili primerno kožo, kar je bilo fantastično. Ko je to storjeno, gre koža na mehaniko, telo pobarva spreten slikar in nazadnje se opravi še delo s perjem in dlako.

Ko je lutka narejena, se začnejo vaje. Pridejo profesionalni lutkarji, s katerimi sem delal pri **Vojni zvezd**, ki so dejansko že prej vadili z lutko brez kože, samo s skeletom. Pri Hanni sem bil zelo vztrajen, da najame profesionalne lutkarje, saj to lahko odloča, ali bo lutka na filmu videti dobro ali ne. Če nekdo nima izkušenj z upravljanjem tako zapletenega bitja, na platnu to nikakor ne bo delovalo. Vseh skupaj nas je bilo šest. Pet dni smo vadili, da je bil proces koheziven.

Kakšni so bili glavni pogovori z režiserko o tem, kako naj bi se to bitje gibalo, kakšne občutke naj bi izražalo ...? | Če pogledam nazaj na nit najinih mailov, jih je vseh skupaj okoli tristo ali štiristo (*smeh*), dvajset že samo glede tega, kako naj bi bil videti jezik bitja. Naša glavna naloga je bila, da ustvarimo nekaj, kar bi predstavljalo Tinjine duševne bolečine, njene frustracije, zato je bilo telo tega bitja tako zelo skrivljeno. Šlo je za nekaj podobnega Dorianu Grayu Oscarja Wilda, kjer se toksična osebnost protagonista manifestira v sliki. Junakinjo v filmu rad primerjam z njim, saj se tudi njene notranje frustracije manifestirajo v njeni dvojnici. To je bila zasnova, nato pa smo se začeli z likom ukvarjati podrobneje. Bitje je moralo delovati grozeče, kar smo dosegli s pretiranim videzom kosti – naredili smo jih bolj štrleče, zvite, kar je videti precej strašljivo, obenem pa smo vedeli, da mora gledalce za to bitje tudi skrbeti, zato smo mu naredili velike oči, podobne liku Bambija. Pomembno je bilo tudi, da lahko vsaj malce spreminja izraze na obrazu. Režiserki se je zdelo bistveno, da lahko gledalci do bitja občutijo tako gnus kot tudi sočutje.



GUSTAV HOEGEN | FOTO CROSSING EUROPE

Z vsem tem znanjem smo nato začeli oblikovati detajle, kar pa je potekalo zelo hitro. Naše reference so bile najrazličnejše ptice, ptice, ki so se komaj izvalile, pa tudi osebe z anoreksično motnjo. V tej fazi smo vsak element telesa vzeli v mikroskopsko obravnavo – vse od prstov in žil do gub ter kože kot pri osebah z anoreksijo, saj na njihovih telesih ni ničesar, kar bi kožo podpiralo, zato je ta videti, kot da visi čez kosti ... Nato je sledilo barvanje. Šli smo čez vse, korak za korakom, dokler nismo prišli do rezultatov, ki jih je želela.

Glede na to, da ste imeli za snemanje tega filma na voljo le sedem dni, si predstavljam, da to pomeni velik pritisk za ekipo. | Še vedno ne vem, kako nam je uspelo. Med vajami smo postavili *storyboard* in vsi papirji, če bi jih sestavili, bi bili približno osem metrov široki, dva metra visoki. Pomislili smo, o moj bog, kaj smo naredili? Imeli smo torej pet dni vaj in vse to smo morali narediti. Petih dni nismo potrebovali le za vaje gibov, ampak tudi za vaje postavitve. Z vsakim kotom kamere je postavitve drugačna. Torej imate veliko ptico, ki mora na primer sedeti v banji. Kako to storite, ne da bi lebdela na vodi? Na neki točki filma mora viseti v garderobi ... vse te stvari. Pripraviti smo morali banjo, popraviti garderobo ..., poleg tega pa smo morali vaditi gibe in iti čez vse prizore.

Kako vadite interakcije med igralci in takšnimi bitji? V filmu Valitev nastopa otroška igralka, ki mora komunicirati z bitjem, a verjetno kot igralka še ni bila v takšni situaciji ... | Ne, to je bila njena prva vloga in moram ji čestitati, saj je neverjetno, da dvanajstletnica na svojih plečih nosi ves film. Uspelo ji je več kot fenomenalno. Ko smo do nje prišli z bitjem, Alijem, in ji ga predstavili, smo bili še posebej pazljivi. Najprej je bila malce začudena, vendar pa je že profesionalka, zato se je takoj prilagodila in smo lahko z njo imeli vaje. Mislim pa, da je zelo pomagalo tudi to, da je bilo tam fizično bitje, na katero se je lahko odzivala. Kadarkoli delaš z otroki, je to tisto, kar naredi razliko, to, da imaš na snemanju nekaj resničnega, s čimer lahko čustvujejo, tudi odrasli igralci imajo to najraje.

Kot ste omenili, s filmom Valitev začenjate delo z lastnim podjetjem za animatroniko. Pri kakšnih filmih bi z njim radi sodelovali v prihodnosti? | Osebnost bi rad nadaljeval na področju bolj neodvisnih filmov, čeprav je to veliko težje – kar počnem, je namreč zelo drago in avtorski filmi včasih preprosto nimajo takšnega budžeta. Vseeno pa bi želel sodelovati pri bolj umetniških filmih, če želite, takšnih, ki imajo manjše sete, so bolj osebni ... To je tisto, kar najraje počnem.

MATEVŽ LUZAR IN SIMON TANŠEK NA SETU FILMA ORKEŠTER | FOTO MITJA LUČEN



Veronika Zakonjšek

MATEVŽ
LUZAR &
SIMON
TANŠEK

»Za marsikoga je slovenski film psovka, sam pa ga vidim predvsem kot priložnost, da opazujem in komentiram svet, v katerem živim«



Težko pričakovani tretji celovečerni film režiserja in scenarista Matevža Luzarja je nastajal dolgih šest let. **Orkester** (2021), ki v ospredje postavlja člane pihalnega orkestra, ko odrinejo iz domačega Zagorja na gostovanje v majhno avstrijsko mesto, nas po principu filma ceste z avtobusom odpelje na (po)potovanje, kjer je bolj kot končna destinacija pomembna pot; in bolj kot končni koncert dogajanje, ki vodi do njega. »Špricer!« se zadere družina, ko pred svojim prevoznim sredstvom pozirajo za gasilsko fotografijo. Sliko kmalu dopolnijo avstrijske pivnice, litrski »krigli«, petje, ples in opito muziciranje. Tu je mladi voznik avtobusa, ki se trudi vzbuditi zaupanje starejšega sodelavca. Dva člana, ki ne moreta pobegniti svoji žurerski naravi. In srednješolska članica, ki na poti spozna drugi obraz svojega očeta. Film, ki je bolj kot o glasbi in naslovnem orkestru predvsem film o slovenski družbi, karakterju in ljudeh, ne more niti mimo tega, kako odsotnost orkestra iz Zasavja dojemajo žene, ki ostanejo doma.

Ko se je marca 2020 ustavila država, z njo pa tudi finančna izplačila filmskemu sektorju, je **Orkester** za slabi dve leti obstal in dočakal svetovno premiero šele na 31. ediciji nemškega festivala *Cottbus*. Pot filma do končne destinacije, tj. velikega platna in domačih kinematografov, je bila tako trnova in naporna, a v svojem prodornem in ravno prav humorjem prerezu slovenske družbe danes zato zazveni še toliko bolj sveže in aktualno. O nastajanju filma smo se pogovarjali z Matevžem Luzarjem in njegovim rednim sodelavcem, direktorjem fotografije Simonom Tanškom.

**

Vajino sodelovanje se je začelo že leta 2006, ko je Matevž posnel svoj študentski film *Prezgodaj dva metra spodaj*, a tokrat sta prvič stopila na geografski in kulturni teritorij vajinih korenin: v Zasavje. Kako se je zgodilo, da je v ospredje te zgodbe stopil prav orkester? | **MATEVŽ:** Že v teku študija so mi mentorji večkrat sugerirali, naj naredim film o Zasavju. Ker ni veliko filmov, ki bi govorili o naši geografski lokaciji, kjer je življenje precej specifično, drugačno. In sam sem se na te pobude vedno odzval, da bom tak film naredil, ko bom v Zasavju našel temo, ki mi bo dovolj zanimiva. Nekaj časa sem tako razvijal scenarij, ki je bil fokusiran na rudarje, ampak zgodbe nikoli nisem povsem zgrabil. Dokler se ni porodila ideja, da bi delal film o pihalnem orkestru. Navsezadnje gre za enega ključnih elementov naših krajev: pihalne godbe so bile vedno del rudnikov, del ikonografije Zasavja. In to je bila moja vstopna točka v razvijanje te ideje. Temo sem imel sicer že ves čas pred očmi, a ko sem z orkestrom potoval po koncertih, gostovanjih in budnicah, je nekako nisem videl. S Simonom se pa seveda že od nekdaj rada pogovarjava o naših koncih. Kadar sliši kakšno zgodbico iz Zasavja, mi jo vedno pošlje.

SIMON: Kakšno gostilniško! (*smeh*) O ljudeh, kot jih vidimo v filmu. Zasavje je res posebno okolje. In domačini smo tega navajeni; ko »naše« zgodbe poveš nekemu zunaj, pa hitro dobijo prizvok neverjetnosti, že skoraj znanstvene fantastike. Pogosto gre za popolne absurde.

MATEVŽ: Predvsem imamo drugačen humor – nekemu, ki ni iz tega okolja, se lahko zdi krut. Gre seveda za posledico naše zgodovine: naših rudnikov in težke industrije. Ljudje so dvesto let delali pod zemljo – in to se v zasavski DNK še zmeraj pozna.

Čprav gre za igrani film, na trenutke deluje kot observacijski dokumentarec. Kako sta dosegla to domačnost in sproščenost orkestra pred snemalno ekipo, da se na trenutke zdi, kot da se prizori spontano razvijajo pred kamero? | **MATEVŽ:** Teme nikoli nisem raziskoval v smislu dokumentarnega filma, ker me je vedno zanimala izključno igrana forma, mi je pa v tej seveda blizu element observacije. Scenarij sem prvotno napisal v skladu z neko povsem klasično produkcijo igranega filma, kjer bi orkester sestavili iz profesionalnih in ljubiteljskih igralcev, nato pa so skozi dnevno druženje s člani orkestra njihove zgodbe pričele vse bolj vplivati nanj. Scenarij se je začel spreminjati in vse bolj mi je postajalo jasno, da bo te situacije na filmu težko poustvariti: da bo vse skupaj izpadlo dosti bolj pristno, če pred kamero postavimo kar te ljudi. Okoli tega sem se nato precej boril sam s sabo, saj me je bilo te odločitve strah. Nisem vedel, kako se bodo te osebe v okviru klasičnega filmskega snemanja obnašale pred kamero, kar je predstavljalo veliko tveganje, saj nisem želel, da bi zgolj bili pred kamero – hotel sem, da igrajo. Zato sem začel na tej točki nekoliko drugače pristopati do njih in z njimi preživljati vedno več časa. Če zdaj pogledam proces nastajanja **Orkestra**, je res bližje nastajanju dokumentarnega filma, kjer moraš s svojimi protagonisti preživeti ogromno ur, da se na koncu občutita njihova pristnost in iskrenost.

SIMON: Z njimi sem prvič sedel na avtobus, ko so šli na tekmo v Italijo. Bilo je kakšne pol leta pred snemanjem, izlet pa je vsega skupaj trajal pet, šest dni. Kasneje smo se nekajkrat dobili še na kakšnem pikniku, in tako so me počasi vzeli za svojega. Res je šlo za precej dokumentaren pristop spoznavanja ... in s producentko Petro Vidmar sva na neki točki prejela celo svoja »pleharska« imena: jaz sem postal Boris, ona Katarina. Med snemanjem me nihče ni klical Simon. (*smeh*)

MATEVŽ: Ker sem sam toliko časa preživel z orkestrom, mi je bilo pomembno, da to izkusijo tudi moji sodelavci. Da se poistovetijo s tem svetom in te ljudi čim bolj razumejo. Film smo ne nazadnje delali na povsem drugačen način kot kadarkoli do zdaj, zato

so morali biti res vsi »on board«; v polni pripravljenosti, da se skupaj (tako dobesedno kot simbolno) nekam (od)peljemo.

Pri določenih likih niti za trenutek ne podvomimo o njihovem večletnem prijateljstvu, čeprav gre za odnose med naturščiki in profesionalnimi igralci. Kako so potekale priprave na snemanje, da ste med njimi dosegli tako pristen občutek že skoraj bratske povezanosti? | **MATEVŽ:** Kot režiserja me zanima tudi ta sinergija. Stik dveh svetov: nekoga, ki je prvič pred kamero, z nekom, ki je profesionalni igralec. Kako se to zlije in sestavi skupaj. Nekateri se seveda dosti bolj pobratijo kot drugi: dober primer sta lik Pajota in Iveta. Pajo (Lovro Lezić) je bil v tistem času prva trobenta orkestra, po poklicu je poštar, in to je bila njegova prva izkušnja pred filmsko kamero. Ob njem imamo nato Iveta, ki ga igra Gaber Trseglav. Gre za najboljša prijatelja in huda žurerja, zasnovana po žal že pokojnih legendah pihalnega orkestra, katerih dinamiko sem želel poustvariti. In Gaber je tu res zavzeto pristopil k projektu, ko se je po končani predstavi v MGL pripeljal v Zagorje in določeno obdobje živel kot Pajev cimer. Prek njega je spoznaval kraj, tamkajšnje ljudi, žure in orkestrske vaje, ter si v posebno knjižico zapisoval naše narečne besede. Povsem se je vrgel v vlogo ... in se tudi z orkestrom zлил v eno, postal njihov član. Seveda pa se je moral za ta namen naučiti igrati pozavno! Za kakšne druge like pa recimo že v štartu nisem želel, da se preveč udomačijo z orkestrom. Takšen primer je predvodnik, ki ga igra Gregor Zorc, saj je njegova pozicija znotraj orkestra drugačna. Gre za njihovega vodjo, zato mora obstajati neka distanca. Čeprav se je tudi on stopil s svojo vlogo, orkester pa ga je takoj sprejel za svojega šefa, dirigenta.

Na kateri točki produkcije ste se odločili, da film izčistite do točke črno-bele slike in mu odvzamete barve? | **SIMON:** Že med pisanjem scenarija mi je Matevž na kavi večkrat omenil, da bi se rad vrnil k osnovnim pogojem, v kakršnih smo nekoč

»Zasavje je res posebno okolje. In domačini smo tega navajeni; ko »naše« zgodbe poveš nekemu zunaj, pa hitro dobijo prizvok neverjetnosti, že skoraj znanstvene fantastike. Pogosto gre za popolne absurde.« – ST

»Če zdaj pogledam proces nastajanja *Orkestra*, je res bližje nastajanju dokumentarnega filma, kjer moraš s svojimi protagonisti preživeti ogromno ur, da se na koncu občutita njihova pristnost in iskrenost.« – ML

delali študentske filme. Ko smo delali **Vučkota** (Matevž Luzar, 2007), nismo imeli niti monitorja: Matevž je sedel pri kameri in gledal z očmi. Kar še danes rad počne! Zato sva se ves čas veliko dobivala in debatirala o tehničnih aspektih filma. Takrat je bila ravno poplava *dronov, sliderjev in steadicamov*: tehničnih prijemov, ki za filmsko pripoved niso toliko pomembni, ampak filmu zgolj dodajo nek efekt. In sva se odločila, da teh stvari ne bova uporabljala. Mogoče *crane*, ampak le v primeru statike, snemanja z vrha, kar se je na koncu realiziralo pri zaključnem koncertu orkestra. Stvari sva tako vse bolj reducirala, hkrati pa so padale odločitve, da bomo priznavali reflekse na steklih, oljnih stenah, parketu. Da bomo uporabljali statiko in širokokotne objektivne. Šli smo tudi v zelo bogato scenografijo, v sliko z detajli. Pika na -i tej stilizaciji pa je bila izzivalna pobuda Katje Šoltes, ko je predlagala, da če smo že vse reducirali, pa dajmo še barvo! (*smeh*)

MATEVŽ: Katja je imela pri tem filmu precej ključno vlogo. S Simonom oba živiva v Zasavju in vse tamkajšnje lokacije, ki se pojavijo v filmu, dobro poznavata. Dnevno hodiva mimo njih. Zato je imela Katja nalogo, da gre sama na ogled, ter med »turiističnim« raziskovanjem Zasavja najde in fotografira lokacije, ki se ji zdijo zanimive. In zgodilo se je to, da na njenih fotografijah nekaterih lokacij, ki jih sicer gledam vsak dan, nisem prepoznal. Ker so bile videne in v fotografijo ujete z drugimi očmi.

Je bila tudi montažerka Jelena Maksimović v film vključena zaradi svojega »tujega« pogleda? Kot nekdo iz okolja, ki ni zasavsko, pa tudi ne slovensko ... | **MATEVŽ:** Jelena je sicer montažerka, a kot režiserka ustvarja tudi dokumentarne filme, ki so mi blizu. Sem pa seveda hkrati izhajal tudi iz tega, da najdem nekoga, ki ni obremenjen z našo ikonografijo in z našo glasbo. Nekoga, ki mi bo v montaži nudil svež pogled in drugačno razmišljanje, kar je na koncu dosti pripomoglo k filmu. Montirala sva nekaj mesecev, vmes tudi na daljavo, v Slovenijo pa je uspela priti šele proti koncu montaže, ko je bilo prehajanje med državami spet mogoče. Takrat sva se skupaj zapeljala na vajo orkestra, kjer je te like, s katerimi je prej dnevno živela v montaži, končno tudi v živo spoznala. To je bil res zanimiv trenutek.

Zanimiv je tudi element vertikalne kamere, ki se pojavi, ko najmlajši člani orkestra snemajo s telefonom. Ti posnetki delujejo pristno interaktivni, posneti iz perspektive najstniških deklet, in ustvarjajo zanimiv kontrapunkt sicer statični kameri. | **SIMON:** Meni so bili to najboljši dnevi snemanja, ker so te prizore Matevž in dekleta snemali sami. (*smeh*) S telefonom. Jaz sem se takrat z monitorjem skril za sedež in opazoval. Čeprav je bilo seveda tudi tukaj pozicijsko vse premišljeno in naštudirano. Ni bilo kar tako, zdaj pa vzemimo telefon in malo snemajmo! Z Matevžem sva delala snemalno knjigo s tlorisi, kamor sva vrisovala pozicije igralcev in kamer, in isti princip je veljal tudi za prizore s telefoni. Najprej sicer nisva bila povsem prepričana, ali snemati horizontalno ali vertikalno ..., ampak sva se po nekaj testih odločila za pokončno sliko. Da se je ustvarila čim večja razlika med perspektivama, kar smo v postprodukciji še potencirali, ko smo v teh prizorih ustvarili drugačno črnino, belino in kontraste.

MATEVŽ: Pristop snemanja s telefonom nikoli ni bil mišljen kot nekaj, kar naj bi fasciniralo ali izstopalo v svoji drugačnosti. Izviral je iz razmišljanja o generaciji, stari od 14 do 18 let, kjer je telefon res vseprisotno orodje in njihov primarni način komunikacije. Ustvariti sem želel perspektivo skozi njihove oči in zabeležiti svet na način, kot ga oni opazujejo: čez telefon. Tehnologija je postala del nas, tak pristop snemanja se je skladal z izražanjem teh likov. Sem pa sam glede tega precej purističen: kot filmarja me vedno zmoti, ko se fotografira pokončno. To je nekaj, kar so prinesla družbena omrežja in med mladimi se danes vse snema le še z vertikalno pozicijo telefona. Seveda pa sva s Simonom veliko debatirala, če bo tak princip snemanja res funkcioniral. Kako bo deloval ta prehod med perspektivama, v subjektivni pogled mladih? Simon je na začetku dvomil, češ, kako bomo zdaj to snemali kar s telefonom. (*smeh*)

Takšni posnetki lahko sicer v filmih izpadejo moteče in neestetško, tukaj pa presenetljivo dobro delujejo. | **SIMON:** Zato, ker se vertikale ves čas pojavljajo tudi v kadrih, snemanih na kamero. Tako v interierjih kot eksterierjih smo delali na tem, da bi bile v kompoziciji kadrov vertikale čim bolj prisotne. Da ni moteče, ko se perspektiva v nekem trenutku spremeni, in da se ti detajli na naši podzavestni ravni nekako povežejo med seboj.

Film se poigrava tudi z nekronološkostjo in menjavanjem perspektiv. Člani orkestra se tako v nekem trenutku odmaknejo na stran, v ospredje pa stopijo njihove žene. Kako se je vzpostavila ta zgodba? | **MATEVŽ:** Ta perspektiva žena, ki ostanejo doma, se mi je zdela izjemno pomembna. Ker so tudi one, kakorkoli obrnemo, del tega orkestra, čeprav v njem ne igrajo.

V scenariju je ta zgodba nekako delovala kot tujek. Vsak, ki je začel brati film o orkestru, je pričakoval samo orkester ... Zame pa so orkester tudi ženske, ki med gostovanjem ostanejo same doma. Tudi one so vpete v to dogajanje in predstavljajo pomembno komponento filma. Je bil pa seveda izziv, kako njihovo zgodbo umestiti znotraj filma, da bo delovala povezano. Tukaj sva z Jeleno Maksimović veliko raziskovala, kje je pravi trenutek, da vstopi ta zgodba. Pri pisanju njihovih likov pa sem seveda v glavnem črpal iz lastnih izkušenj in opazovanj. Zasavske žen(sk)e so fascinantne in močne, od nekdaj so predstavljale glavni steber knapovske družine. Pred dobrimi sto leti so dosegle, da so prejemale del rudarske plače, kar je družini iz meseca v mesec omogočalo preživetje. Tudi prvi rudarski štrajk so organizirale ženske, ki so delale na odprtem kopu v Trbovljah! Za igralski ansambel mi je bila zato pomembna ta izkušnja Zasavja in prisotnost našega dialekta. Tudi one so šle žurat v Zagorje in raziskovat naše kraje, da so se navadile na lokacijo, ki v filmu predstavlja njihov dom. Veliko pa je pripomogla tudi naša scenografinja Katja Šoltes, da so se igralkle že prek rekvizitov povezale s svojim likom in prostorom.

Kakšna pa je bila izkušnja snemanja znotraj prostorsko utesnjenega avtobusa? | **SIMON:** Pot iz Zagorja do avstrijskega mesta smo snemali na relaciji Maribor–Koper, ki smo jo prevozili tudi do petkrat na dan. Delali smo po 700 kilometrov dnevno, čeprav sam zaradi gledanja skozi kamero večino časa nisem vedel, kje smo. Moj notranji GPS je bil do konca dne že čisto zmeden. Sicer pa v avtobusu praktično nikoli ni bilo več kot petdeset ljudi, ker smo snemali po delih: najprej sprednji del avtobusa, nato zadnjega, kar je bilo časovno zelo komplicirano. Šlo je za zaprt avtobus, kjer je med levo in desno vrsto sedežev le dober meter prostora, zato smo vse delali postopoma. Počasi. Na začetku smo se tega izziva kar malo bali, tako da smo celo razmišljali, da bi vse skupaj posneli v studiu, kjer bi avtobus tresli in simulirali vožnjo po realni cesti. Ampak se ni izšlo. Ko gre vozilo v ovinek ali šofer pritisne na zavoro, se namreč naše telo in glava premakneta, a ko smo to poskusili izpeljati v studiu, se je vsak premaknil malo po svoje. Interval gibanja ni bil sinhron. Zato smo opustili to idejo in šli na avtobus, na cesto. Na stativ smo namestili napravo, ki je s kamere pobirala vibracije, in snemali v realnem prostoru. Kot se rad pošalim, gre za najbolj statičen film, kjer je kamera naredila največ kilometrov. (*smeh*) Le za voznika, igralca Gregorja Čušina in Jerneja Kogovška, smo uporabili *green screen* in ju posneli pred njim, ker nista imela izpita za vožnjo avtobusa. Njuna obraza in ozadje smo tako združili šele v postprodukciji.

INTERVJU



ORKESTER | 2021 | FOTO GUSTAV FILM



MATEVŽ: Najlažje se sliši: gremo v studio, ki nam nudi najbolj nadzorovano okolje. V njem bo najlažje delati! Pa v bistvu ni tako. Je enako zahtevno kot na lokacijah, a na koncu ne bo iskreno, ne bo realno. V tem filmu je bilo zato res veliko podvigov, ki se jih sploh ne vidi. Ampak ne vem, če bi kmalu spet kaj delal na avtobusu. (*smeh*)

SIMON: S člani orkestra se sicer hecamo, da bo sledilo nadaljevanje **Orkester 2**, kjer gredo na morje. Z ladjo. Je pa to samo v njihovih glavah, ker smo snemali pozimi in so si ves čas želeli, da bi bili nekje na toplem.

Kljub naslovu filma v Orkestru predvsem veliko pijejo in bolj malo muzicirajo. Pa vendar na koncu filma vidimo njihov koncert in koreografijo, ki pa je terjala kar nekaj dodatnega raziskovalnega dela. | **MATEVŽ:** Ko sem o orkestru razmišljal v kontekstu filma, nisem želel, da statično igrajo na odru. Če imam v filmu orkester, seveda moram pokazati koncert, a nisem bil naklonjen ideji, da ob tem stojijo pri miru, v vrsti. In tako sem začel razmišljati o figurativnem nastopanju, ki ga poznamo pri pihalnih orkestrih in se mi je zdelo v kontekstu zgodbe zelo na mestu. Ker je takšen nastop na nek način zelo urejen. Zelo precizen, s čimer se postavlja kot dober kontrapunkt vsemu ostalemu dogajanju: žuranju, gostilniškemu petju in igranju inštrumentov v alkoholiziranem stanju. Vse to se naenkrat obrne na glavo, v nastop pred občinstvom, korakanje, oblikovanje različnih figur. To pa je povzročilo, da sem nekoliko obsesivno padel v koreografijo teh nastopov in začel raziskovati, kako se različne figure dopolnjujejo. Idejo sem nato predstavil orkestru, a se je pojavila manjša zadrega. »Ups, tega pa že dolgo nismo počeli!« (*smeh*) Posledično je to prineslo dva, tri mesece intenzivnih tedenskih vaj v telovadnici v Zagorju, kjer smo se skupaj učili pravilnega

korakanja, ritmičnosti in oblikovanja figur. In mislim, da smo na koncu prišli do nekega rezultata: gre za drugačno sceno, ki te preseneti. Tudi na orkester skozi ta koncert začneš gledati nekoliko drugače. Do te točke je njihova pot na gostovanje kot sindikalni izlet, potovanje, ki pa ima vendarle tudi nek namen. Tako jih večino časa opazujemo, kako se popolnoma sprostijo ..., potem pa morajo naslednji dan na tekmovanju odigrati en dolg komad, kjer žirija ocenjuje njihovo izvedbo. Ta dva ekstrema sta fascinantna! Situacija pa hkrati veliko pove o našem karakterju: ne samo zasavskem, ampak na splošno slovenskem.

SIMON: Ko sva delala tlorise, sva s figurativnim nastopom kar nekako odlašala. Nisva povsem vedela, kako se lotiti zadeve. Potem pa se je nekega dne Matevž pojavil s tremi učbeniki o figurativnih nastopih, v nemščini in angleščini, polnimi skic gibov, pravilnih premikov, držanja prevodnikove palice ... In sva začela risati. Matevžev sin nama je naredil figurice, ki sva jih nato premikala po mizi, da sva si lažje predstavljala. Ko smo začeli vaditi v telovadnici, pa sva jim na sredino zmontirala 6-metrsko palico, da so držali linijo, ko so se vrteli v krogu. Da ni nihče prehiteval ali zaostajal. Z vrvjo smo si pomagali, da so držali distanco. Na samem prizorišču snemanja pa smo jim lahko zaradi črno-bele slike tlakovce pobarvali z različnimi barvami, da so vedeli, kje se morajo zasukat. (*smeh*)

MATEVŽ: Predvsem mi je bilo pomembno tudi njihovo igranje v teku filma. Da je vse v živo, posneto na lokaciji. Ker je takšna glasba nekaj povsem drugega; trobenta v živo drugače zazveni.

Orkester skoraj antropološko zareže v srž slovenske družbe in kulture. V naš alkoholizem, pa tudi v našo dvoličnost, neiskrenost in beg pred odgovornostjo. Kako se je ta kritika,

to ogledalo slovenski družbi, razvila v scenariju – ne da bi se kadarkoli prelila v moraliziranje? | **MATEVŽ:** Da bo film na nek način antropološka študija, raziskovanje določene teme, je bil zame vse od začetka ustvarjanja **Orkestra** eden pomembnejših aspektov. Če sem do tega trenutka delal predvsem filme, ki se ukvarjajo s posameznikom, kjer je bil v ospredju zmeraj le en lik, največ dva, oseba, ki se ji v življenju zgodi neka sprememba, me je tukaj bolj zanimal širši družbeni moment. Hkrati pa mi je ta film predstavljal priložnost, da raziskujem neke slovenske lastnosti. Slovenski karakter. O tem tudi sicer veliko razmišljam: kaj so naše teme, kaj je slovenski film. Za marsikoga je slovenski film psovka, sam pa ga vidim predvsem kot priložnost, da opazujem in komentiram svet, v katerem živim. **Orkester** presega Zasavje in komentira neke širše slovenske lastnosti. Seveda pa imam rad like, ki so v enem hipu dobri, v nekem drugem pa ne več tako zelo. To je čar življenja, od koder črпам tudi humor, ki dostikrat izhaja iz situacij. In prav to mi je predstavljalo največji režijski izziv: da brez moraliziranja poskusim zaobjeti naše okolje in narediti slovenski film. Z vso dvoličnostjo in laganjem vred, kar je neka lastnost, ki me v dramaturškem smislu zelo zanima.

Simon je na začetku omenil, da se jim je prvič pridružil na gostovanju v Italiji, tukaj pa spremljamo njihovo pot v Avstrijo, ki odpira zanimivo polje dožemanja naših južnih sosedov. Na eni strani imamo avstrijski par, na drugi voznika bosanskih korenin ... Percepcija »južnjaka« se glede na geografsko lego neke nacije vseskozi spreminja. | **MATEVŽ: Točno to me je tukaj zanimalo, ta dinamika sever-jug. Dejstvo, da na geografsko južnega sosedu vedno gledamo nekoliko drugače. In v tem kontekstu mi je zanimiv predvsem odnos Avstrija-Slovenija, kjer nas izpred let družijo neka skupna zgodovina, podobni kulturni vzorci in ne nazadnje tudi glasba. Ampak vmes so neki hribi, ki nas ločujejo. Zato je bilo to, da gredo v germanski svet, zelo načrtno. V Avstrijo, ki je hkrati tako blizu, a na nek način daleč. Predvsem v času Jugoslavije je bilo čutiti to njeno oddaljenost. Postala je kraj, kamor se je šlo po nakupih, od koder se je tihotapilo robo. Po drugi strani pa je seveda zanimiv tudi odnos Slovenije do ostalih sosedov. Gre za nekaj, s čimer se borimo vsi narodi. Tudi Avstriji so navsezadnje južni sosedje Nemčije. To raziskovanje je ogledalo vsem nam.**

Do članov orkestra, ki v filmu nastopijo kar s svojimi praviimi imeni, sta najbrž razvila tudi velik občutek odgovornosti. Kako so se odzvali, ko so prvič videli končno verzijo filma? | **SIMON: Prva projekcija zaključenega filma za člane ekipe in orkestra je bila pred novim letom, decembra 2021, v kinodvorani v Zagorju. Prišel je skoraj ves orkester, ki se je ob tej priložnosti prvič videl na platnu, tako da so bili sprva nekoliko zadržani.**

Seveda so imeli neke povsem pričakovane pripombe: zakaj pa izgledam tako debel, zakaj pa tako govorim. (*smeh*) Kar so čisto človeške reakcije za nekoga, ki ni igralec in se ni vaju videti in slišati na platnu. Ampak to je trajalo samo prvih nekaj minut filma, kjer se je vsak osredotočal le nase. Potem so se nekako sprostiti, padli notri in se začeli smejeti.

MATEVŽ: Sam sem bil nekoliko zaskrbljen, ker sem na nek način ves film črpal iz tega orkestra. Nisem povsem vedel, kako bodo reagirali nanj, kakšen bo njihov odziv. Ker navsezadnje niso le igrali. V filmu imajo svoja imena, poustvarjajo kakšne dogodke, kar črto med igro in resničnostjo nekoliko zabriše. A je nato orkester film dojel kot igranega in že po nekaj minutah padel v zgodbo.

Čeprav gre za zabavno filmsko izkustvo, pa je bila pot nastajanja tega filma vse prej kot takšna. Orkester je bil velika žrtev političnih ukrepov, ki so čas koronakrize izkoristili za popolno finančno blokado filmske industrije. | **MATEVŽ: Trajalo je absolutno predolgo, da je film prišel ven. Zaradi nefinanciranja filmskih projektov zamujamo kar dve leti, zame in Petro Vidmar, ki je kot producentka nosila vso finančno odgovornost, pa je bilo leto 2020 eno najhujših. Ko zdaj pogledam nazaj, postanem od vseh zapletov popolnoma utrujen. Snemali smo v Zagorju, kjer seveda tudi živim. In kjer v tistem obdobju storitve niso bile plačane. Vsi so vedeli, da sem delal ta film jaz, kar res ni bilo prijetno. Vsak, ki nam je nudil neke storitve, ki je za produkcijo nekaj naredil, je seveda vedel samo to, da producent, ki je izdal naročilo, prejete storitve ni plačal. Kako da država ne daje denarja? Seveda ga daje! Saj vsi dobivamo temeljni dohodek! Saj imate sklenjene pogodbe! **Orkester** je bil tako ena največjih žrtev politike in zastoja financiranja: ravno smo končali snemanje, ko se je zaprla vsa država. Seveda so imeli tudi drugi filmi podobno situacijo, le zneski so bili nekoliko manjši.**

SIMON: Filmski ustvarjalci smo takrat še nekako razumeli in vedeli, kaj se dogaja, tisti, ki so na lokacije snemanja dovažali hrano in ekipam nudil nastanitve, pa so seveda mislili, da gre za nateg.

MATEVŽ: Vedno, ko snemamo film, je ključen tudi pritisk časa. Kako posneti tisto, kar moramo, znotraj snemalnega dne. Meni je bilo pomembno, da smo imeli dovolj časa za počasno grajenje scen. Da smo se lahko igrali. Zaradi finančne situacije, v kateri je slovenski film, je lahko ta presija s časom kdaj tudi usodna; spravi te v nek krč. Sam pa mislim, da bi se morali pri nastajanju filma predvsem čim več igrati. Čim bolj sproščeno delati, čeprav je stvari treba najprej logistično dobro premisliti. Sproščenost vseh, ki so pred in za kamero, je ključna, da lahko vsak nekaj prispeva k enoti, ki se ji reče film.

Simona Ferala

LUCIE LIU »Ustvarjanje tega filma me je zelo spremenilo«

Center za tajvanske študije na Filozofski fakulteti in Slovenska kinoteka sta konec maja gostila dogodek, posvečen tajvanski LGBT+ skupnosti. Minevajo namreč tri leta, odkar je Tajvan – kot prva azijska država – uzakonil poroke istospolnih parov. Od tedaj je bilo na otoku sklenjenih že več kot 7000 istospolnih zakonskih zvez. Prvi del dogodka je potekal na Filozofski fakulteti, kjer je dr. Astrid Lipinsky, sinologinja in pravnica z dunajske univerze, predstavila zgodovino prizadevanja za uveljavitev LGBT+ pravic na Tajvanu. Dr. Lipinsky je bila tudi mednarodna strokovnjakinja za enakost spolov na revnem podeželju Shandong na Kitajskem, sicer pa je direktorica dunajskega Centra za tajvanske študije.

Povečini študentska publika se je nato z dobro obiskanega predavanja prestavila v Slovensko kinoteko, kjer je nemška režiserka Lucie Liu predstavila svoj prvi celovečerni film **Taipeilove*** (2019). Dokumentarec je bil posnet, tik preden je Tajvan legaliziral gejevske in lezbične poroke, po svoji strukturi pa je izjemno preprost. Protagonisti na režiserkina vprašanja odgovarjajo v slogu govorečih glav, njihove pripovedi pa mestoma prekinjajo posnetki parade ponosa v Tajpeju, narejeni z dronom. A kljub temu je dokumentarec za Tajvan vseeno prelomen, saj LGBT+ tematike pred tem tam še nihče ni obravnaval na tak način. Z mlado režiserko, novinarko in politologinjo Lucie Liu sva se pogovarjali tik po projekciji v Slovenski kinoteki.

**

Po projekciji si občinstvu pojasnila, da si **Taipeilove* sama producirala in financirala. Zakaj si se odločila za tak način dela? Bo tako tudi pri tvojem naslednjem filmu, ki ga zdaj snemaš?** | Ja, **Taipeilove*** sem čisto sama producirala in financirala – če ne štejem manjše *crowd founding* kampanje. Ker sem imela poleg snemanja še eno službo, sem na koncu lahko tudi vsakemu v ekipi nekaj malega plačala, razen sebi.

Nikoli nisem hodila na filmsko šolo; pred tem sem na Fakulteti za komunikacijske in poslovne vede diplomirala iz politologije, zato nisem niti vedela, da bi morala imeti producentko oz. producenta. Želela sem le slediti svoji ideji in jo realizirati po svoje.

Ko bom naslednjič delala celovečerni film, bom vsekakor drugače poskrbela za produkcijo. Trenutno delam na drugem filmu, ki bo hkrati moja magistrska naloga. A nisem prepričana, če ga bom kdaj predstavila javnosti, saj je tema zelo delikatna. Povem lahko le, da gre za begunsko zgodbo, povezano s Hongkongom.

Kako dolgo je trajalo snemanje filma? | Na Tajvanu sem bila 8 mesecev. Nekaj časa je namreč trajalo, da sem našla svoje protagoniste in snemalno ekipo. Iskala sem tudi nasprotnike istospolnih porok, saj sem želela pokazati tudi drugo stran. Na Tajvanu so še vedno ljudje, ki so proti temu, da bi bila LGBT+ skupnost enakopravna. Naš prvi snemalni dan je bil oktobra, ko je bila tam parada ponosa.



LUCIE LIU | FOTO OSEBNI ARHIV

Tajpejska Parada ponosa je v filmu videti res ogromna. | Ja, in po letu 2017 je postala še večja. Pridejo tudi ljudje iz drugih azijskih držav, saj so v Tajpeju lahko brez strahu. Nekoč sem na ulici srečala dva fanta iz Japonske in Koreje, ki sta mi povedala, da je parada ponosa edini dan v letu, ko se lahko na ulici poljubljata in držita za roke. To se me je tako dotaknilo, da sem se odločila za ta film. Takrat zakona o istospolnih zakonskih zvezah še ni bilo niti v zraku. Imela sem izjemno srečo, da se je zakonodaja začela spreminjati, ravno ko smo snemali film.

Bilo je kar bizarno, da sem pri 23 letih posnela svoj prvi film, ki je bil hkrati prvi film z LGBT+ tematiko na Tajvanu. Zato je film veliko potoval. Premiera je bila leta 2019 v Berlinu in mislila sem, da bo to edina projekcija. Nato pa so začela prihajati vabila univerz, nevladnih organizacij, festivalov. Na filmskem festivalu v Seulu smo dobili celo nagrado. Tudi med zaprtjem je bila vsaj ena projekcija vsak mesec, jaz pa sem imela Q&A preko Zooma.

Kako si sama povezana s Tajvanom? Kako si prišla do tega, da posnameš film prav tam, glede na to, da živiš v Berlinu? | Namravala sem na prakso v Peking, a nisem dobila vize; Kitajska mi je bila bolj domača, saj smo hodili z družino vsako leto tja na počitnice. Nato mi je prijateljica predlagala, da grem na Tajvan. Prijavila sem se in pričela s prakso v Goethe inštitutu na Tajvanu. Ker je bilo v tistem času veliko filmskih festivalov, sem spoznala, kako živahni sta filmska in LGBT+ scena. Ta svet me je tako pritegnil, da sem si tudi sama zaželela uporabiti filmski medij za svoj izraz.

Kako bi primerjala LGBT+ sceno v Berlinu in Tajpeju? | Podobnost vidim predvsem v tem, da so lezbijke precej manj vidne. V Tajpeju sta jim namenjena samo ena čajna hiša in en klub, ki pa ne obratuje redno. Gejevska scena pa ima zase celo mestno četrt. Podobno je tudi v Berlinu.

Si med ustvarjanjem tega filma prišla do kakšnih spoznanj? | Predvsem do tega, da si moram bolj zaupati. Skozi proces snemanja sem spoznala, da moram slediti svoji intuiciji. Ko smo začeli snemati, so me obhajali dvomi, da nisem prava oseba za ta film, da pripovedujem zgodbo, ki ni moja. Nato sem se odločila, da ne bom govorila namesto nikogar, da bo vsak lahko govoril le zase. Spoznala sem tudi, da moraš biti zelo odločen, ko film delaš sam. Obhaja te veliko dvomov in moraš znati odgovoriti predvsem sam sebi, zakaj si tam upravičeno.

Razvila sem tudi odpornost na stres. In zavedanje, da moraš biti do vseh prijazen, tudi ko gredo stvari narobe. Čeprav slabo govorim kitajsko, sem se naučila nekaj kitajskih šal, tako da sem med snemanjem lahko od časa do časa sprostila vzdušje. Kadar je bila ekipa zelo utrujena, sem vse skupaj peljala na večerjo.

V dokumentaristiki še vedno prevladujejo beli moški. Spomnim se, kako mi je nekaj tipov pokroviteljsko želelo svetovati, kako naj se lotim stvari. A rekla sem jim: ne, film hočem narediti sama. Nisem želela, denimo, avstralskega snemalca. Želela sem tajvansko ekipo, ljudi, ki razumejo, kaj se dogaja. Zato so vsi v ekipi Tajvanci, celo glasbeniki. Le montažerka je iz Singapurja, razume kitajščino in angleščino in živi v Berlinu. Ustvarjanje tega filma me je zelo spremenilo. Zdaj veliko bolje vem, kaj vse zmorem, ko si nekaj zares želim.

Žiga Brdnik

DRAGO JARIČ

Živi leksikon, ki razsvetljuje slovenski film

Srečanje z Dragom Jaričem, dolgoletnim mojstrom osvetljave, ki ima pod palcem že krepko več kot sto mednarodnih in slovenskih celovečercer, je lekcija iz zgodovine filma in filmske tehnologije. »Če le znaš vprašati.« To je tudi njegov moto. Pravi, da se je učil od največjih mojstrov fotografije in režiserjev, zdaj pa uči druge – »z veseljem; za tiste, ki vprašajo, vem, da so dobri«. Mnogi, sploh tisti za in pred kamero, ki jim je slika življenjskega pomena, znajo to prekleto ceniti. Ne le vsi filmarji in filmarke, s katerimi je delal, tudi estradniki in estradnice, za katere je osvetljeval videospote, resničnostne šove in serije. Srečanje z njim je tako tudi lekcija iz skromnosti. »Tega ni treba posebej omenjati. To delam tako, mimogrede. Srce in dušo sem dal filmu. Dajva se o tem pogovarjat,« je dejal in v slogu ganljivih govorov ob prejemu prestižnih nagrad odrecitiral zahvalo: »Brez žene ne bi mogel nič. Za vso podporo in potrpljenje se ji iz srca zahvaljujem ... Da ne boste pozabili tega napisati.«

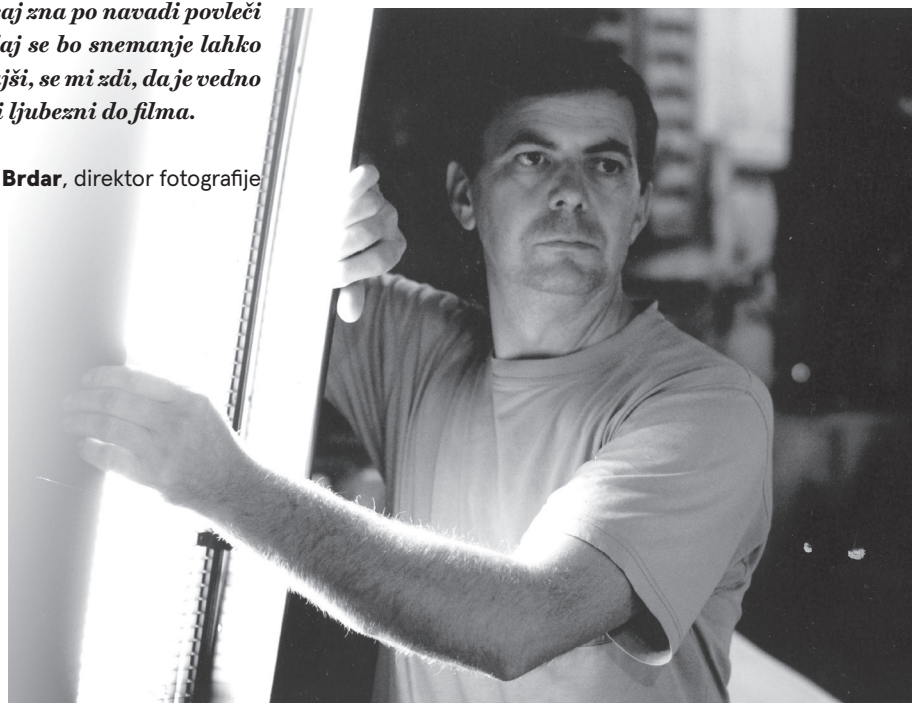
Film zahteva vsega človeka, in ko se je Drago vanj zaljubil, se je vanj tudi povsem in načrtno vrgel. Pravzaprav se je začelo z ljubeznijo do fotografije: »V osnovni šoli me je zanjo navdušil učitelj tehnike Marko Bajič, ki je vodil fotografski krožek. V šoli je postavil tudi improviziran studio, kjer sem se prvič srečal s tovarniškimi reflektorji. Med počitnicami sem šel nabirat hmelj, da sem si lahko kupil fotoaparat – rusko znamko Smena 8. Nato sem si v kleti doma postavil laboratorij.« Ko je videl *making of Bitke na Neretvi* (1969, Veljko Bulajič), je iz statičnih nemudoma preklopil na gibljive sličice. »Tomislav Pinter (direktor fotografije; op. a.) me je tako navdušil, da sem učitelja takoj vprašal, kako bi lahko postal del tega. Dejansko je poklical na Jadran film, se pozanimal in mi povedal, da moram po osnovni na elektrotehniško šolo – smer: »jaki« tok.« Drugi za njegovo kariero usoden naslov je bila *Povest o dobrih ljudeh* (1975, France Štiglic), ki si jo je ogledal v domačem kinu v Zalogu. »Na koncu špice se je izpisalo ime Viba film. Poiskal sem naslov v imeniku

in potem kar nekaj časa odlašal, preden sem se opogumil. Sramežljiv človek sem,« se je nasmehnil kot fant izpred pol stoletja. »Ko sem prvič stopil pred tisto cerkev (Vibini prostori so bili nekoč v cerkvi sv. Jožefa), sem zagledal napis Viba film, Zrinjskega 9, naredil en krog, zagledal kamione, lesene plohe, mizarsko delavnico, a ničesar, kar bi kot popolni začetnik lahko povezal s filmom. Mislil sem: »Tu se ne more snemati film.« In se vrnil domov. Nato sem poskusil še enkrat, takoj zjutraj. Pred stavbo je bilo polno ljudi v kostumih, nekateri so bili še na maski, čakal pa jih je že avtobus z odprtimi vrati, da jih odpelje na snemanje. Ogovoril sem prvega, ki je prišel mimo – to je bil Jože Trtnik (tonski mojster; op. a.). Odpeljal me je v kadrovsko do Brigite Rihar, ki mi je rekla: »Tako rabimo lučkarje. Lahko se pridružite ekipi, da vidite, kako se dela.« Kako povedno – pristal je v **Idealistu** (1975, Igor Pretnar) – njegova prva mentorja pa sta bila Janez Stare in njegov pomočnik Ljubomir Stamenković – Tošo.

»Pa kako se spomnite vseh teh imen in naslovov?« sem se začudil enciklopedični natančnosti. Pri tem so sogovorniku kar zažarele oči, skromnost in sramežljivost pa sta se umaknili skritemu daru za pripovedovanje detajlov. »Pravijo mi živi leksikon. Spomnim se ne le vseh filmov, ampak vseh kadrov, ki smo jih posneli. V **Petelinjem zajtrku** (2007, Marko Naberšnik) na primer. Čakali smo na magičen trenutek na Ljubljanskem barju. Pia in Primož ležita na tleh, zraven bale sena, romantika ...« Pri tem se mi kar izrišejo kadri, ki jih opisuje – sestavim lahko sliko, ki sem jo gledal, in dogajanje v ekipi, kot bi bil del nje. A Drago že hiti naprej z zanimivimi anekdotami, ki jih kar stresa iz rokava. Po več kot štirih desetletjih in pol ter vsaj 120 celovečernih filmih je veliko več kot le lučkar. »Ko berem scenarij, si že predstavljam film; vem, koliko bi lahko stal; kako bo tekla zgodba. Pri **Inventuri** (2021, Darko Sinko) sem takoj po zadnji klapi rekel: »Fantje, imamo dober film.« In res, **Inventura** je na *Festivalu slovenskega filma* pobrala pet nagrad: za najboljšo

Drago je gotovo najizkušenejša oseba na teh prostorih, kar se tiče področja osvetljave, z njim pa ne sodelujem toliko le zaradi izkušenj, ampak predvsem, ker ima film zelo rad. Vedno prebere scenarij in zna zelo dobro oceniti končno minutažo. Poleg tega ima zelo lepo energijo, saj vnaša v hektično filmsko produkcijo blagodejno mirnost in samozavest. Zato je vedno prvi sodelavec, na katerega pomislim, da bi ga imel na snemanju, ko mi produkcijski okviri to omogočajo. Drago je opazovalec sveta, odlično zna interpretirati stvari z uporabo svetlobe, saj dobro pozna filmski jezik in razume, kako zgodba preraste v vizualno podobo. Pri tem je tudi zelo fleksibilen in se zna prilagoditi razmeram, tudi če reflektorjev sploh ne postavimo in delamo z naravno svetlobo. Vedno, ko nam jo zagode vreme, vsi najprej pogledamo njega, saj zna po navadi povleči pravo potezo in dobro oceniti, kdaj se bo snemanje lahko nadaljevalo. Čeprav ni več najmlajši, se mi zdi, da je vedno vitalnejši – mislim da prav zaradi ljubezni do filma.

Marko Brdar, direktor fotografije



Drago je umirjen, nikoli ne zganja panike in v svojem umirjenem tempu z ravnim hrbtom vse »zrihta« po planu, za katerega se že vnaprej natančno dogovori z direktorjem fotografije. Tako je vedno odlično pripravljen, ob tem pa tudi kooperativen, zato je res dober lučkar. Skratka, je človek, ki ga hočeš na snemanju, saj prinaša mir in zanesljivost. Prav to, da nimam nekkih posebnih anekdot z njim, priča o tem, kako pripravljen in osredotočen je pri svojem delu. To nagrado si vsekakor zasluži.

Emma Kugler, režiserka in scenaristka

režijo, glavno in stransko moško vlogo, najboljšo glasbo in najboljši prvenec; Darko Sinko pa je prejel tudi Štigličev pogled za izjemno režijo. Pri scenarijih za slovenske filme vidi velik napredek, kar pripisuje organiziranemu izobraževanju na tem področju, predvsem scenarističnim delavnicam, kot je Scenarnica. »Snemamo res dobre filme, kapo dol mladim sodelavcem. Prej je imel režiser veliko več časa za priprave, več snemalnih dni, zdaj pa je film izjemno težko narediti, saj je sredstev vedno manj – potrebujemo veliko improvizacije. V tujini nihče ne more verjeti, s kako malo denarja snemamo. Upam, da se bo to končno spremenilo. Mislim, da so na dobri poti, ker so enotni – združenja filmskih delavk in delavcev se med seboj podpirajo, kar naši generaciji nikoli ni uspelo. V slogi je moč.«

Kljub temu da je v pokoju, se zato še z veseljem odzove na povabila k sodelovanju. Trenutno največ sodeluje z direktorjem fotografije Markom Brdarjem, nekoč sta bila njegova najtesnejša sodelavca Tomislav Pinter in Vilko Filač. »Ko sem videl tisti film o snemanju Neretve, si nikoli nisem mislil, da bom enkrat njegova desna roka. Nekoč me je mimogrede povabil v svojo počitniško hišo v Zavalo na Hvar. Ko sem enkrat dopustoval v bližini, sem se odpeljal do Zavale, se mu prikradel za hrbet, ko je pekel ribe, mu prekril oči in čakal, da ugane, kdo sem. Seveda ni zadel, a ko me je zagledal, je bilo veselje,« se z velikim spoštovanjem in naklonjenostjo spominja Pinterja. Usoda je hotela, da sta v istem letu, ko je praznoval svoj 100. celovečerni film **9:06** (2008, Igor Šterk) preminila tako Pinter kot Filač, najuspešnejša direktorja fotografije iz nekdanje skupne države. Ker sektorja luči nikjer posebej ne nagrajujejo, se vsakič, ko je bil nagradjen direktor fotografije, kot zmagovalc počuti tudi Drago. V zadnjih letih je tudi sam prišel na svoj račun. Kot prvi mojster osvetljave je leta 2018 prejel nagrado iris, ki jo Združenje filmskih snemalcev Slovenije podeljuje za izjemen prispevek k filmu, lani pa je postal še dobitnik nagrade kosobrin, ki jo Društvo slovenskih režiserk in režiserjev podeljuje dragocenim filmskim sodelavcem za neavtorske poklice v produktivni kinematografiji.

Pa ga nikoli ni mikalo, da bi se tudi sam preizkusil v vlogi direktorja fotografije? »Nekateri so me večkrat nagovarjali, naj poskusim, tudi Tomislav. A to me nikoli ni zanimalo. Svetlobo obvladam, to je zame igra. Ni mi težko premakniti ene in iste luči 100-krat, če je treba. V sliki pa se nikoli nisem počutil suverenegega. Imam to srečo, da dobro vidim na daljavo – vsako pikico na luči opazim. To je moja prednost. Ko nekaj opazim, to povem direktorju fotografije, na njem pa je, ali to upošteva ali ne.« Ko pogovor nanese na luč, ga ni mogoče ustaviti ... »Ko sem začel delati, je bila občutljivost filma 100 ASA. Imeli smo velike luči na oglje Brut in ob vsaki je moral nekdo stati, jo korigirati ter

paziti, da ni ugasnila. Če se je to zgodilo, si se jih naposlušal!« Leta 1978 so prišle prve HMI luči, ki so imitirale dnevno svetlobo, naslednja prelomnica pa se je zgodila s prihodom filmskega traku s 500 ASA občutljivosti. Prvi film, ki je bil nanj posnet, je bil **Christophoros** (1985, Andrej Mlakar). »Ne vem, kje je Rado Likon izbrskal ta Fujijev trak, ampak takoj smo ga morali preizkusiti. Na koncu je bilo v prostoru tako temno, da tajnica režije ni videla pisati, zato smo ji nastavili posebno lučko.« Sodeloval je tudi pri zadnjem filmu, posnetem na 35-milimetrski trak – to je bil **Šanghaj** (2012, Marko Naberšnik). Od takrat je v rabi digitalna tehnologija, ki je tudi na področju osvetljave veliko spremenila. »Prišle so led luči, ki so zelo priročne, saj ne oddajajo toplote, imajo nizko porabo energije in delujejo tudi na baterije, vse barvne učinke pa imajo že vnaprej nastavljen. To je močno pospešilo snemanje. A problem, ki je s tem nastal, je, da zdaj nekateri – predvsem producenti – mislijo, da je mogoče z njimi vse posneti.« Sam je tudi tukaj skromen, saj ima še vedno najraje klasične luči na nitko. »Tople so in naravne, podobne soncu. To mi je pri srcu, sonce imam že od nekdaj najraje.«

Ni čudno, saj je na snemanjih po navadi tudi dežurni vreme-nar. »Tako sem naštudiral gibanje oblakov, da lahko velikokrat ocenim, kdaj se bodo premaknili. Ko pride nevihta, se po navadi vsi začno živčno prestopati in razmišljati, da bi snemanje prestavili. Jaz pa jih bodrim: »Malo še počakajte, fantje, boste videli, da bo.« Nebo se odpre in magija se zgodi. Po nevihtah je vedno najboljša svetloba,« se zmagovalno nasmehne ob spominu na snemanje filma **Uglaševanje** (2005, Igor Šterk) na ljubljanski železniški postaji. Ekipa je snemala zadnji kader in že obupala zaradi slabega vremena, Drago pa jih je prosil, naj počakajo, in tako priklical čudež: sonce je posijalo med dvema oblakoma in osvetlilo vlak, čudoviti prizor pa je posnel direktor fotografije Simon Tanšek. Tako kot vreme zna po pol stoletja dela na filmu oceniti tudi značaje sodelavcev. Najraje se spominja vseh odličnih direktorjev fotografije, scenografinj, režiserjev ter drugih sodelavk in sodelavcev. Prav vse, s katerimi je preživel lepe trenutke, pozna po imenu, priimku in naslovih filma, pri katerih so sodelovali. Pri tem pa jim tudi oprost, če si ga po filmsko kdaj privoščijo. »Enkrat samkrat sem dubliral na filmu in nikoli več. Snemali smo **Vdovstvo Karoline Žašler** (1976, Matjaž Klopčič) in vskočiti sem moral v vlogo ljubimca Milene Zupančič, ko ju Polde Bibič zasači v gozdu. Naročili so mi, naj pobegnem in tečem, dokler ne zavpijejo: »Stop!« Kamera se je že zdavnaj ustavila, ko sem še kar tekel, ker me nihče ni ustavil. Dokler nisem padel in se zapletel v robide. Komaj sem se izmotal, izkušeni »stari mački« pa so se krepko narežali. Kot mlademu filmskemu delavcu so mi dali lekcijo, da sodim za kamero in ne pred njo.«

Miha Veingerl

VERSCHWINDEN / IZGINJANJE



VERSCHWINDEN/IZGINJANJE | 2022 | FOTO VERTIGO

Implicitna lastnost manjšin je, da se večina nanje spomni predvsem ob kakšni krivici ali obletnici – ali kadar se lahko drugi začnejo ponašati s kakšnim dosežkom manjšine. S koroškimi Slovenci ni dosti drugače. Pozornost jim je zagotovljena, če se izkažejo z vrhunskimi dosežki na nemškem govornem področju, na primer z nagrado Ingeborg Bachmann (Maja Haderlap), s položajem umetniškega direktorja Burgtheatra (Martin Kušej) ali veliko avstrijsko državno nagrado (Florjan Lipuš). V soju žarometov se znajdejo tudi, ko jih v okviru praznovanja stote obletnice koroškega plebiscita seveda ni mogoče ignorirati. A večino preostalega časa so koroški Slovenci relativno nevidni.

Problematike slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem se je v svojem najnovjšem filmu znova lotila koroška Slovenka Andrina Mračnikar. Leta 1981 rojena absolventka dunajske filmske akademije je omenjeno tematiko na različne načine obdelala že večkrat; s kratkim filmom **Andri 1924–1944** (2002), dokumentarnim celovečercem **Korošec govori nemško** (Der Kärntner spricht Deutsch, 2006), igrano-dokumentarnim televizijskim filmom **Koroška – stoletje pod Kepo** (Kärnten –

Ein Jahrhundert unterm Mittagsgogel, 2016, so režiser Robert Schabus) in aktualno z letos spomladi premierno predvajanim dokumentarnim filmom **Verschwinden/Izginjanje** (2022). Avstrijsko-slovenska koprodukcija, pri kateri sta sodelovali produkcijski hiši Soleil Film in Vertigo, je aprila na *Diagonali* v Gradcu prejela nagrado občinstva (in zelo čustven odziv publike), junija pa odprla *Kino Otok* v Izoli.

Rdeča nit filma je skrb za ohranjanje slovenske kulture, predvsem jezika na avstrijskem Koroškem. Od plebiscita leta 1920, pri katerem se je 59 % volivcev izreklo za Avstrijo, je delež slovenskih govorcev v deželi namreč korenito upadel, z okoli 18 % na okoli 2 %. Slovenščino sicer še naprej poučujejo na ljudskih šolah, a zatem, se pravi po 10. letu starosti, zaradi premalo ponudbe marsikateri učenec nima več možnosti obiskovanja tovrstnega pouka. Slovenski jezik vedno bolj postaja jezik babic, kar malodušno prizna tudi eden prvih sogovornikov v filmu, ko izjavi, da je premlad, da bi znal govoriti slovensko. O tej krizi, o kateri marsikdo molči, spregovorijo tako učitelji slovenščine kot znani odvetnik Rudi Vouk: skupni imenovalac stališč

je jasen. V idealnem primeru bi morali razširiti šolske vsebine, hkrati pa uveljaviti slovenski jezik kot enakovrednega nemške-mu. Slovenščino bi morali več uporabljati v javnosti, v birokratskih postopkih, tudi v prostem času, podobno praksi drugih večjezičnih območij po Evropi. Prosto družinskih in družbenih kontekstov, konotacij, bremen. V času, ko tole pišem, so se sicer na avstrijskem Koroškem lotili prenove 18 slovenskih kulturnih domov, v eni od občin postavili dodatne dvojezične krajevne table, predvsem pa na zvezni ravni pripravili reformo sodstva, po kateri bi dvojezična postala sodišča v Celovcu, Beljaku in Velikovcu. A nič od tega ne bo zares preprečilo upada slovensko govorečega prebivalstva. Če povzamem režiserkino izjavo iz filma: kaj koristi jezik, če ga ne moreš govoriti z nikomer?

Že omenjene table so drugi ključni pojem filma. Po členu 7 avstrijske državne pogodbe iz leta 1955 ima slovenska manjšina na avstrijskem Koroškem in Štajerskem zagotovljeno pravico do lastnih organizacij, zborovanja, tiska, izobraževanja, statusa drugega uradnega jezika v upravnih in sodnih postopkih ter postavitve označb in napisov topografske narave v lastnem jeziku. Tako naj bi vsaj bilo. Kot predstavijo sogovorniki v filmu, se je šele skoraj dve desetletji kasneje realizacije konkretno lotil kancler Bruno Kreisky, ki je dal postaviti table in se zavzel tudi za ostale dejansko ustavno določene pravice Slovencev. A temu je leta 1972 sledil napad na krajevne table («Ortstafelsturm»), pri katerem je jezna nacionalistična množica nasilno odstranila ali uničila mnoge tovrstne napise. Od 70. let naprej na avstrijskem Koroškem redno potekajo demonstracije in protidemonstracije. Slovenci vztrajajo pri svojih pravicah, Avstrijci jih zmerjajo z izdajalci, nacionalisti ali partizani in napadajo slovensko gimnazijo v Celovcu kot izvor zla. Vzporedno so od leta 1994 potekali pravni boji že omenjenega Vouka na ustavnem sodišču, odločbe sodišča o postavitvi dvojezičnih krajevnih tabel in farski podobno izpodbijanje teh odločb pod vodstvom takratnega koroškega deželnega glavarja Jörga Haiderja. Vse dokler niso predstavniki slovenskih organizacij in koroška deželna vlada, tudi ob sodelovanju desničarskega Koroškega Heimatdiensta (soodgovornega za »Ortstafelsturm«), leta 2011 sklenili kompromisa o postavitvi 164 dvojezičnih krajevnih tabel. Kot je v nekem intervjuju pred kratkim dejal Valentin Inzko, ki je takrat sodeloval pri pogajanjih, bi uresničitev leta 1955 pomenila 800 tabel ...

Andrina Mračnikar se političnih in zgodovinskih komponent problematike koroških Slovencev loti tako z intervjuji kot z uporabo arhivskega gradiva, najsi bo tujega ali lastnega iz preteklih dokumentarnih projektov. Kot je povedala v pogovoru po projekciji, se po filmu **Korošec govori nemško** ni hotela več lotiti te tematike. Namesto tega se je želela osredotočiti na igrani film

in torej nadaljevati, kar je začela predvsem s srhljivko **Ma Folie** (2015). K dokumentarni formi jo je znova spodbudil profesor Oliver Rathkolb, osrednji strokovnjak za novejšo zgodovino in med drugim avtor remek dela o avstrijski zgodovini po letu 1945 **The Paradoxical Republic**. Leta 2017 jo je povabil, da bi s kratkim filmom sodelovala pri njegovi raziskavi kraja Keutschach/Hodiše. Film, katerega produkcija je slednjič trajala do jeseni 2021, je hitro prerasel izhodiščno fazo in postal celovit prikaz dogajanja na avstrijskem Koroškem. Kot je dejala režiserka v Izoli, se je zavestno odločila, da v film ne vključi tudi stališč in dejanj Jugoslavije oziroma Slovenije glede zaščite manjšine v Avstriji, saj bi sicer projekt prerasel zastavljene okvire. Odločitev je obveljala kljub dejstvu, da je med snemanjem ugotovila, da problematika koroških Slovencev v Sloveniji ni znana. Kot pravi, se Slovenci očitno ne zavedajo, da imajo kraji, v katere hodijo nakupovat, močno slovensko zgodovino in kulturo.

Kljub začetnim pomislekom se je Andrina Mračnikar odločila ostati v filmu prisotna s svojim glasom, kar še podčrta zelo osebno naravo dokumentarca **Verschwinden/Izginjanje**. V bistvu vso pripoved prenašajo ženske iz Andrinine družine: babica, mama, stara teta in Andrina sama. Družina Mračnikar je žal, podobno marsikateri drugi družini na tem območju, utrpela ogromno; od smrti Andrija, ki je padel kot partizan, deportacij v taborišča in ponemčenja priimka do napadov na njihovo imetje in verbalnih zmerljivk. Med slednjimi je postalo klasično razlikovanje med Slovenci in tako imenovanimi vindišarji. Slovenci so večni radikalni uporniki, neotesani in drugorazredni ljudje, »podobni Judom, ker zmeraj nekaj zahtevajo«, kot je lahko prebrala Andrinina stara teta v anonimnem pismu, ki ga je prejela okoli leta 2000. Vindišarji, ki jih imajo prav tako za manjvredne, tujce, včasih neumne, pa so v zavesti avstrijske večine stopničko višje, ker so na plebiscitu glasovali za »enotnost

Implicitna lastnost manjšin je, da se večina nanje spomni predvsem ob kakšni krivici ali obletnici – ali kadar se lahko drugi začnejo ponašati s kakšnim dosežkom manjšine. S koroškimi Slovenci ni dosti drugače.

in svobodo« Koroške in/ali se posledično asimilirali. Pojem vin-dišarjev je vpeljal Martin Wutte, nacionalističen, antisemitističen in militanten zgodovinar, ki pa je očitno še dovolj relevanten, da se mu je šel pokloniti tudi aktualni koroški deželni glavar Peter Kaiser. Isti politik, ki se je letos aprila opravičil koroškim Slovincem za deportacije leta 1942.

Tudi zaradi teh dihotomij bo zanimivo spremljati odziv občinstva na avstrijskem Koroškem. Kot je razvidno v filmu, je snemalna ekipa pred kamero ujela tudi desničarske skupine ali nacionalistične lokalne politike pri njihovem tolmačenju zgodovine, v Celovcu pa doživela celo prepoved snemanja na eni od lokacij. Očitno je odkrit odpor do slovenščine in Slovencev še zmeraj močan. Tega tudi projekcije v juliju oziroma avgustu najbrž ne bodo korenito spremenile. Zavesti docela kot kaže ni uspelo spremeniti niti morda do zdaj najbolj odmevnemu dokumentarcu na to temo v zadnjih 20 letih, **Člen 7 – naša pravica** (Artikel 7 – Unser Recht, 2005, Thomas Korschil in Eva Simmler), ki ga takrat koproducentka, avstrijska radiotelevizija ORF »zaradi tehničnih razlogov« ni hotela predvajati. Kot meni Andrina Mračnikar, bo ORF njen aktualni film prikazal, a najbrž v kakšnem poznem večernem terminu, ko ne bo dosegel velikega dometa.

Slednjega ni dosegel niti avstrijski predsednik Alexander van der Bellen, ko se je na praznovanju stote obletnice koroškega plebiscita Slovincem v slovenskem jeziku opravičil za zamude in krivice pri uveljavljanju njihovih pravic. Gesta, ki bi jo lahko Slovenci skorajda primerjali z varšavskim padcem Willyja Bran-

da na kolena. A v Avstriji so Van der Bellnove besede obvisle v zraku, komentarji ali drugi odzivi so večinoma izostali. Tudi obljube o novem zakonu o manjšinah so do zdaj ostale zgolj obljube. Kot kaže, želi večina – žal tipično avstrijsko – problematiko pomesti pod preprogo, saj vendar Slovenci morajo biti zadovoljni s kompromisom glede tabel. Kar je za nekoga proces sprave, je lahko za drugega potrditev, da je politika do neke mere na Koroškem talka nacionalistov. Najhujše pri tem je, da so se situacijo očitno sprijaznili tudi koroški Slovenci. Nekoč so trpeli in umirali za slovenščino, zdaj tiho sprejemajo kompromis.

Andrina Mračnikar, ki zase pravi, da je težje snemati dokumentarce, saj ti predstavljajo večjo odgovornost, je s filmom **Verschwinden/Izginjanje** uspela v 100 minutah tudi največjemu laiku predstaviti bistvo problematike koroških Slovencev. Upal bi si trditi, da s tem presega vse dosedanje filme s to tematiko, zato bi ga morali vključiti v čim več šolskih in drugih podobnih programov. Film, ki najde ravnovesje med emocionalnim okvirjem ter sistematično in natančno analizo, jeseni prihaja tudi na redni spored slovenskih kinematografov.

Režiserka, ki ji privoščim, da s filmom dvigne čim več prahu, medtem razvija scenarij za igrani film o partizanih, s čimer bo v avstrijsko kinematografijo vnesla dolgo zapostavljen in nerazumljen element polpretekle zgodovine. Kakor do zdaj pa bo ob vsem, kar počne, s svojim sinom še naprej govorila slovensko. Saj vendar »Milo, meine Liebe« še zdaleč ne zveni enako kot »Milo, moja ljubezen«.



VERSCHWINDEN/IZGINJANJE | 2022 | FOTO VERTIGO

Veronika Zakonjšek

LJUBEZENSKO PISMO UPORU

Noč nevednosti (A Night of Knowing Nothing, 2021) indijske režiserke Payal Kapadia nas že s svojim uvodnim kadrom pogoltne v tišino. Tišino, polno črno-belih podob študentov, ki se v neslišnih glasbenih ritmihi gibljejo po plesišču. Njihov ples, igriv in sproščen, se v odsotnosti zvoka zdi kot medel spomin; nostalgichen utrinek nekega preteklega časa. A zrnasto sliko teles, ki polnijo plesišče študentskega kampusa, kmalu dopolni neskladna zvočna slika, ki prične z vizualnim dogajanjem na platno odpirati poetični dialog, poln političnega naboja. Skozi glas v zunanosti polja spoznamo anonimen – in fiktiven – ženski glas, ki nam skozi branje ljubezenskih pisem počasi odstira pogled v sodobno indijsko družbo. Njeno ime je L.

L s svojimi pismi, ki mestoma prehajajo v dnevniške zapise, zasebne misli ter skice človeških rok in teles, nosi in povezuje filmsko naracijo, ki se esejistično prepleta med dokumentarnim in fiktivnim; političnim in osebnim; poezijo in uporom. Kar se odpre kot osebna pripoved o ljubezni in bolečini, ko L skozi pisma nagovarja svojega odsotnega partnerja, kmalu preseže meje njunega medkastnega razmerja ter se razlije čez robove zasebnega, v sfero javnega, političnega. Pred nami se odstirajo plasti študentskega upora in zatiranja kritične misli, ki zarežejo naravnost v jedro njune partnerske zveze ter v tišini pretrgajo ljubezenske vezi. Osebno = politično nam vseskozi sugerira film, ki v središču postavlja študentsko stavko; ta leta 2015 izbruhne v kampusu indijskega Filmskega in televizijskega inštituta ter v naslednjih petih letih postane le še delček masovnega študentskega gibanja, ki uporniško zajame državo. Vzpon brahmanizma, *hindutve* in policijskega nasilja nad študenti, ki jih nasprotovanje ideologijam verskega fundamentalizma zapečati kot »protidržavne«: Kapadia z mehkim prehajanjem med dokumentarnimi in arhivskimi posnetki pred nami (na)slika realnost sodobne Indije, v kateri se z zmago stranke BJP na državnih volitvah leta 2014 temelji demokracije razblinjajo v nedosegljiv ideal.

Privatizacija, medijska manipulacija, rastoča cenzura, kastna diskriminacija, femicidi, islamofobija in vzpon policijske države so razlogi, ki mlade politično angažirajo in jih, kričeče politične slogane, Leninove citate ter pozive k družbeni enakosti in javnem dostopu do izobrazbe, besne in obupane poženejo na ulice. »Eisenstein, Pudovkin – we shall fight, we shall win!« vpijejo študentje filma, ki jim novo univerzitetno vodstvo odteguje svobodo do (prostega in kritičnega) ustvarjanja, medtem ko si študentje muslimanske manjšine in pripadniki kaste dalitov¹ po brutalnih pretepih policije celijo krvave rane. **Noč nevednosti** se tako pred nami razpira kot politični kolaž arhivskih 8-mm posnetkov, na telefon ujetih protestnih utrinkov, posnetkov CCTV kamer, fotografij in časopisnih izrezkov, ki jih – dopolnjujoč meditativno naracijo L – na trenutke preseka radijske in televizijske izjave »nasprotnega« političnega pola; propagandnega aparata države. Ti o študentih, ki v svoji bitki za enake možnosti napovedujejo gladovne stavke ter si v najtemnejših trenutkih filma protestno jemljejo življenja, poročajo kot o lenuhih in državnih parazitih. Izkoriščevalcih sistema. »Želimo si družbe, kjer bosta imela otrok čistilke in zdravnika enake možnosti dostopa do izobrazbe!« so besede, ki v uličnem odmevu megafona postanejo antihindijske, nevarne, kaznive. A Kapadia študente fragmentarno lovi tudi v mirnem zavetju njihovih študentskih sob ter nam med njihovim spanjem, zajtrkovanjem, obešanjem perila in ležernim gledanjem Godardovega **Do zadnjega diha** (À bout de souffle, 1960) ponuja tiho reprezentacijo normalnega študentskega življenja.

¹ Daliti, znani tudi pod imenom nedotakljivi, predstavljajo pripadnike najnižjega sloja kaste, ki je bila prvotno izključena iz štirikratnega sistema varne hinduizma.

Kako lahko en sam film poseduje toliko nasilja in lepote hkrati? Poezija in agresija se stapljata v eno, ko mehko besed preplavlja vizualne utrinke uličnega terorja. Študentje so ne nazadnje del istega gibanja, znotraj katerega svojo osebno-politično bitko bije tudi L. Ko osebni boj prerašča okove njene ljubezenske zgodbe, prične tudi aspekt političnega vse siloviteje vdirati v polje osebnega. Njen partner je bil še do nedavnega del stavke, a je zaradi spornosti medkastle zveze nenadoma poniknil v tišino. Toda ali boj proti diskriminatornemu, na rasizmu in razrednem elitizmu temelječemu sistemu res kaj šteje, če se v krogu lastne družine ne zmoremo upreti verskemu fundamentalizmu svojih staršev? Mar se temelji demokracije ne postavljajo ravno skozi najbolj osnovne, partnerske in družinske odnose – ter šele nato pridobivajo moč za širjenje v višje pore družbenih struktur?

Kapadia svoj prodorni pogled na neki točki usmeri tudi v notranjost uporniškega gibanja, v katerem pod skupno idejo boja za enakopravnejšo družbo (že) vznikajo neenakosti v slišnosti, privilegijih in nevidnih strukturah moči. A vendar njena kontemplativna (samo)refleksija dogodkov, ki jih je kot študentka indijskega Filmskega in televizijskega inštituta tudi sama doživela, v zavedanju kompleksnosti dogodkov ne ponuja nobenih zaprtih zaključkov in odgovorov. Je partner L resnično zapustil zaradi njene pripadnosti nižji kasti – ali pa jo je v luči časopisnih izrezkov, ki opominjajo na očetovske umore hčerk, poročenih zunaj kast, hotel le rešiti pred zagotovljeno smrtno kaznijo? Ali je policija res izključno del koruptivnega političnega sistema ali pa na nek način tudi oni predstavljajo fragment proletarskega boja?

Četudi gre za gibanje, prežeto z obupom razrednih, spolnih in verskih neenakosti, iz filma vendarle tudi v njegovih najtemnejših trenutkih veje občutek optimizma in vere v lepšo prihodnost. **Noč nevednosti** je tako film, ki je hkrati nostalgičen in aktualen. Dokument časa, ki se v širšem kontekstu slika kot ljubezensko pismo upor, prijateljskim vezem, moči skupnosti in mladosti. Filmski esej, ki se odpre in zapre s prizorom razposajenega plesa: te najbolj iskrene in sproščene oblike upora rigidni in fašistoidni družbi.

NOČ NEVEDNOSTI | 2021



Anja Banko

POD POVRHNJICO ČLOVEŠKEGA IZKUSTVA SVETA

Lahko bi rekli, da se vse začne z velikim pokom. Čeprav je še pred tem, čisto na začetku, tišina. Negibnost. Tisti najbolj izmuzljiv in skorajda neresničen trenutek dneva, tik pred zoro, ko se temne globine noči dvigujejo in neopredeljiva modro-rožnata sivina napoveduje sončni vzhod. Običajno je to trenutek najdrznejših sanj, ki so tako otipljive in resnične, kot da se bodo vsak čas izmuznile v budnost. In nenadoma veliki pok. Bum! Je to zvok človeškega srca, ki neha utripati?

Tajski mojster počasnega filma Apichatpong Weerasethakul odpre svoj novi film **Memoria** (2021), prvi posnet zunaj Tajske, v Kolumbiji, z nenavadnim nagovorom. Nenaden zvok iz negibnosti uvodnega prizora zažene film, prebudi protagonistko, razpre nočno poltemo v jutro, na sedežu morda za trenutek zdrami občinstvo. V naslednjem prizoru se na parkirišču v še vedno modro-rožnati sivini začnejo oglašati parkirani avtomobili. Zvok alarmov, ki v verižni reakciji postanejo skorajda orkestrska kompozicija – pesem oživljenih predmetov, ki se je naključno manifestirala v svet človeške zaznave. Prizor traja toliko časa, da nam je že skoraj vseeno, kaj je sprožilo alarme, in sprejememo logiko naključne resničnosti filmske pripovedi.

Jessica (Tilda Swinton) je botaničarka, gojiteljica orhidej, Britanka ali morda Škotinja, ki živi v Medelinu in je v Bogoti na obisku pri sestri. Ta je v bolnici zaradi nikoli zares pojasnjene bolezni: morda jo preganja povozeni pes, ki ga je pobrala s ceste, a v njegovi smrtni agoniji vseeno pozabila pri veterinarju. Spet v drugem prizoru z enako umirjeno prepričanostjo išče vzrok v zgodbi o plemenu Nevidnih ljudi, ki živijo globoko v amazon-skem gozdu in načrtno ne stopajo v stik s svetom. Raziskuje jih za gledališko predstavo in morda jo je dohitel njihov urok. Neki preprodajalec, ki je želel zgraditi cesto z enega konca Kolumbije na drugega, je skupaj s pomočnikom izginil neznano kam.

Zgodbe, njihovi fragmenti se množijo in kot sedimenti nalagajo na pripovedno linijo, dokler jih v naslednjem prizoru subtilna počasnost ritma in širokokotna kamera, večkrat postavljena v nečloveško perspektivo, iz prenizkega, previsokega ali preveč oddaljenega kota, da bi lahko natančno videli protagoniste, ne odplakne med kupe ostalih spominov, nekam pod preprogo napol budne zavesti občinstva. Dokler prizor traja, je še kako resničen in živ: tak je tudi lik Hérnana, oblikovalca zvoka, h kateremu Jessico napoti sestrin mož, da bi ji pomagal najti zvok – veliki pok, ki jo je tistega jutra prebudil.

»Je kot ... velikanska betonska krogla, ki pade na kovinsko dno, obdaja pa jo morje,« oklevajoče, a preudarno Jessica opiše zvok Hérnanu. Njena španščina je rahlo obotavljajoča, tuja, v naglasu in ritmu zamaknjena, kot se po velikem poku zdi tudi ona sama. Jessica je že tako iztrgana iz okolja, v katero je postavljena: je tujka v deželi, tujka v jeziku, iz morda sveže raztrganega gnezda, kot se tu in tam iz drobcev pogovorov, razsejanih po filmu, sestavlja ozadje njene zgodbe. Morda Jessica za nekom žaluje – ji je umrl mož? Je vse skupaj le psihološki odziv na travmo, stres, utrujenost, nespečne noči? Je morda posledica genske bolezni, virusa, okužbe? Obisk zdravnice Jessici ne da odgovora. »Kupite si ortopedsko blazino, morda je halucinacija [...] Tukaj ima veliko ljudi halucinacije,« poskuša zdravnica, ki ji sprva noče predpisati pomirjevala in ji poda letak s pobudo »Jezus je z vami«. Tablete po njenem mnenju ne pozdravijo vzroka, temveč zmanjšajo empatijo, zakrijejo tako lepoto kot žalost sveta.

Jessico zvok zasleduje, preganja. Že kmalu na začetku filma še en veliki pok – moški se živčno vrže na tla pred prehodom za pešce in si v agoniji prekrije glavo. Ljudje najprej ne opazijo, potem zmedeno pogledujejo. Moški vstane in brezglavo steče stran, kot da mu gre za življenje. Zunaj kadra je očitno avtobusu počila zračnica. So ta zvok slišali vsi ali le moški? In potem spet,



med večerjo s sestro, njenim možem in otrokom: *Bum!* Jessica se enkrat, dvakrat silovito zdrzne, a očitno je, da zvoka ni slišal nihče drug. Včasih je zvok močan, drugič razdrobljen, kot da bi se nekdo usedal v škripajoč stol – ali pa je morda res stol, ki ječi pod težo človeka? Včasih je bobneč kot grom, ki se razlega pred nevihto. Čeprav je morda le grom – nebo v tistem prizoru zares potemni. In spet tretjič je zvok popolnoma jasen. Kristalno čist zazveni v prostoru, ki mu ne pripada.

»To je med 60 in 100 Hz. Pri teh zvokih je odvisno, kako jih poslušáš. S slušalkami, preko televizorja, v kinodvorani ali pa na zvočnem sistemu, kot je ta,« pravi Hérnan. Zdi se, da je veliki pok Jessicino senzibilnost prestaval na nov nivo, jo naravnal na drugo frekvenco. V bolnišnici se naključno seznanjajo z antropologinjo. Ta sestavlja sveže odkrita okostja, izkopana ob gradnji avtocestnega tunela, ki bo povezoval državo. *Z enega konca Kolumbije na drugega*. Eno od njih je deključino, staro nekje šest tisoč let, z luknjo v glavi, ki so jo verjetno izvrtali, da bi skozi izpustili duhove. Jessica se je nežno in previdno dotakne, kmalu zatem pa tudi sama odpotuje iz mesta na podeželje, globlje v divjino, skozi vmesne prizore podzemne tunelske vrtine, ki delujejo kot iz ZF filmske priredbe *Potovanja v sredino zemlje* Julesa Verna. Jessica zvok, gotovo ne po naključju, opisuje kot zemeljski: »Je kot grmenje iz središča Zemlje.«

Jessicino potovanje prelomi film iz ene polovice v drugo, kar je pripovedna linija, ki jo režiser v svojem opusu večkrat uporablja. Če so najprej podobe mesta, betonskih ulic, hladnih in velikih prostorov snemalnega studia, univerzitetne knjižnice, bolnišnice, laboratorija, se v drugem delu čeznje razraste drugost – bohotno zelenje džungle, vriskanje opic, šumenje reke. Mladi oblikovalec zvoka Hérnan je izgubil, morda niti nikoli ni obstajal, a Jessica najde še enega Hérnana, zdaj starejšega moškega, ki ob reki čisti ribe. Hérnan, ki morda celo ni z Zemlje, ničesar ne pozabi. Hérnan tudi ne sanja. Nikoli. Ko ga Jessica prosi, naj ji pokaže, kako spi, se uleže pred njo v travo. Nekaj časa ju kamera opazuje z razdalje, v popolni sredinski poziciji, njenih obrazov ne vidimo – on

v travi, ona s hrbtom proti kameri. Preskok v bližnji plan, na Hérnanov obraz, ki z napol odprtimi očmi zre v praznino. Je umrl? Apichatpong pusti, da prizor traja, dokler nenadoma nismo več pozorni na Hérnana, temveč na vsako bilko, ki se ukloni v vetru, na prelet mušice, na spreminjanje sence na njegovem obrazu.

Jessica je k Hérnanu morda nezavedno prišla poiskati odgovor na vprašanje velikega poka. Dvodelnost pripovedi je še poudarjena: če je v prvem delu iskala z razumom, z zvočnimi slikami in posnetki, se zdaj prepusti intuiciji, lastni emociji in empatičnosti. Kot ji pokaže Hérnan, je Jessica kot antena, veliki pok ni del njenega notranjega sveta, temveč je del celote – preteklosti, prihodnosti, trenutnosti. Modernizacija, tradicija in daljna preteklost se v **Memorii** prepletajo: stroji sodobnosti odkrivajo tisočletno zgodovino, in medtem ko režejo zemljo, jo premikajo – radijske novice poročajo o potresu, zaradi katerega je voda onesnažena.

Memoria je morda avtorjev najbolj ekološki film, a ne zgolj v smislu okoljevarstva, temveč preučevanja finih in trdno spletenih ozaveščenih in nezavednih niti, ki vežejo človeka na Zemljo, za katero čas teče drugače: skozi pogled človeka zaradi njene počasnega teka v njej domuje večnost. Ko Hérnan ob reki pograblji kamen, mu ta pripoveduje zgodbo iz časa, ko je bil še skala. V mogočnosti prostora in časa, ki se razpira v filmu skozi premišljene simetrične kompozicije, mestoma nenavadno osvetljevanje, perspektive in kote kamere, sploh pa skozi zvočno sliko, ki postane vodilna izkustvena nit, se Jessica skupaj z občinstvom skoraj izgubi. Njen blede obraz in bledikasta oblačila jo postavijo v ozadje, medtem ko neverjetno preseže resničnost. Morda je veliki pok pok motorja vesoljske ladje, za katero se zdi, da se je zagnala po dolgem času, da bi iz gozda poletela neznan kam. Apichatpongu uspe s filmom ponovno dvigniti tanko povrhnjico, ki prekriva človeško izkušnjo sveta, in to na način, ki od občinstva zahteva poudarjeno opazovanje filmskega časa in prostora z vsemi čutili – tudi tistimi, ki jih med glasnim drvenjem vsakdana zunaj kinodvorane včasih pozabi.

Petra Meterc

MARKO GRBA SINGH

»Ko sem delal ta film, sem spoznal, da so spomini včasih lažni«

Marko Grba Singh se je rodil leta 1988 v Beogradu, v Jugoslaviji. Trenutno je na doktorskem študiju filmske režije na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Posnel je več videospotov za srbske rock in pop skupine. Njegov prvi srednjemetražni film **Abdul in Hamza** (Abdul & Hamza, 2015) je bil v tekmovalni sekciji *FID Marseille*, kjer je osvojil posebno omembo žirije. Leta 2016 je v okviru projekta Looking China posnel kratki dokumentarec z naslovom **Zvezde nad Gaomeiguom** (Stars of Gaomeigu, 2017) v Yunnanu na Kitajskem, ki je prejel nagrado za najbolj inovativen kratki film na *Visions du Reel* leta 2017. Njegov kratkometražec **Če bi bilo po moje, ne bi nikoli odšel** (If I Had It My Way I Would Never Leave, 2015) je bil prikazan na filmskem festivalu v *Cannesu* 2017 v sekciji ACID. Trenutno je umetniški vodja filmskega festivala *BELDOCS*. Z režiserjem smo se pogovarjali na festivalu *Kino Otok*, kjer je predstavljal svoj zadnji celovečerec z naslovom **Rampart** (2021).

Rampart je filmski esej o otroštvu in o prostorih spominjanja. V zapuščenem stanovanju v Novem Beogradu se ob režiserjevi prisotnosti začno prebujati spomini na otroštvo. S praznih sten nas *VHS* posnetki odnesejo v leti 1998 in 1999, ko je bil režiser star dvanajst let. Spremljamo nostalgične trenutke otroške igrivosti in družinske dinamike, ob tem pa zunaj stanovanja, v katerem biva, Natove sile bombardirajo Srbijo. Film je tako tudi intimno okno v bližnjo preteklost in spregovori o osebnem, otroškem doživljanju dogodkov.

**

Kaj pomeni naslov filma, Rampart? | To je angleška beseda, ki ima različne pomen; lahko se uporablja kot glagol ali samostalnik, pomen pa bi bil nekakšna utrdba, utrditi ali ustvariti nekakšno strategijo, kako ostati za zidom trdnjave. Zelo zanimivo mi je bilo tudi, kako beseda zveni, ko jo izgovoriš, zveni

kot nekakšna pravljica beseda. Uporabil sem jo zato, ker je stanovanje v filmu trdnjava spominov, ki nas je ob marsičem, kar se je dogajalo, nekako varovala, torej je bilo stanovanje mehanizem za obrambo. Za ljudi, ki igrajo videoigre, je tu še en pomen. Sredi filma je prizor, v katerem z višine vidimo načrt mesta in po tem načrtu se podoba raztopi v podobo mesta iz videoigre »Heroes of Might and Magic«, ki se imenuje Rampart.

Si o tem filmu razmišljal, še preden so se tvoji starši odločili zapustiti družinsko stanovanje – ali si dobil idejo prav ob njihovi izselitvi? | Začel sem ga načrtovati, ko je bilo stanovanje že prazno. Pravzaprav sem se vračal tja fotografiral stanovanje in razgled iz njega. Nekako sem hotel posneti film o tem. Nato se je ideja razvila v film o spominih na otroštvo in na neki način tudi o koncu otroštva. A osnovna ideja je izhajala iz stanovanja, vsako sobo sem želel povezati z enim spominom iz preteklosti, kar pa se je kasneje nekako razširilo na vse območje, kjer sem odraščal, tudi na hišo in tako naprej.

Spomini v tvojem filmu so prikazani skozi VHS posnetke. Predstavljam si, da si jih imel veliko in jih je bilo treba pregledati ter narediti izbor. Kako si se odločil, kaj vključiti v film? | Imeli smo veliko materiala, saj je moj dedek, čeprav ni bil povezan s filmsko umetnostjo in ni bil nikakršen profesionalc, imel veliko kamer, že v šestdesetih in v sedemdesetih letih. Zelo rad je dokumentiral naša družinska srečanja, praznike, rojstne dneve, izlete. Všeč mu je bilo, ko smo bili vsi skupaj. To je počel trideset let, zato je bilo materiala veliko. Vedel sem, da imamo v hiši ogromno *VHS* kaset, zato sem, ko sem začel razmišljati o povezovanju tega stanovanja in sob s spomini, začel zbirati tudi gradivo, ki sem ga imel na voljo, nato pa se je nekako izkazalo, da bo film govoril o otroštvu. V stanovanju iz filma sem sicer živel od leta 1994 do 2015, torej je šlo za dolgih dvajset let, vendar sem se odločil osredotočiti na otroštvo.

Kakšen je bil torej proces montaže? | Del filma, ki se dogaja v sedanjem času, smo posneli v zgolj štirih dneh, toda delo v montaži je trajalo skoraj eno leto. Pravzaprav smo delali v času zaprtja zaradi pandemije. Najtežje je bilo ustvariti preskoke, skakanje iz sedanjosti v preteklost, iz preteklosti v sedanost, to je bila verjetno ena najtežjih stvari pri tem filmu.

Ob preskokih smo se začeli igrati tudi z zvokom. Prvi skok v preteklost se zgodi z zvokom *dial-up* modema. Ko zaslišite ta zvok, takoj veste, da gre za davne čase. (*smeh*)

Tudi dvojne ekspozicije v filmu se zdijo kot nekakšne zataknjenosti v času, zdi se, kot da bi gledali duhove ... | Tako je, z dvojnimi ekspozicijami sem želel doseči učinek prelivanja. Kot da bi ti, ko prvič poskusiš vžgati avto, to spodletelo, potem pa, ko ga poskusiš vžgati drugič, uspe ... in zapelješ se v preteklost. Tako je bilo denimo pri prvem prizoru, kjer se podoba sobe iz stanovanja preliva s posnetkom zabave. Tudi zadnji prizor je podoben, s tem sem film zaokrožil; najprej spomini privrejo iz sten stanovanja, nato pa se vanje tudi umaknejo. Stanovanje tako postane simbol preteklosti.

Odločil si se tudi za specifično zgodovinsko obdobje, leti 1998 in 1999, ko je prišlo do bombardiranja sil Nato v Srbiji. | Najprej smo pregledali ves material. Nekaj je bilo posnetega celo v New Yorku, kjer živi moj stric, dedek je tudi tam snemal ... Potem pa sem ugotovil, da ne morem vključiti vsega. Ta leta so bila zelo specifična – če se vrnem k pomenu naslova, gre za nekakšno obzidje, za občutek varnosti ... Hkrati pa se je po tem obdobju končalo tudi moje otroštvo, saj sem kmalu zatem postal najstnik.

So v Srbiji gledalci film gledali tudi kot pripoved o bombardiranju? | Trudil sem se, da bi bilo jasno, da film ne govori o tem; na vsak način sem se želel izogniti kakršni koli viktimizaciji. Nikakor nisem hotel, da bi v filmu izpadel kot žrtev, čeprav je ta dogodek iz otroštva zame zagotovo travmatičen. Film govori predvsem o prostorih mojega otroštva. Gledalce vrne v njihovo otroštvo, morda pa tudi v dogodke, ki so bili za njih travmatični.

Tudi tvoj prejšnji film, Abdul in Hamza, je do neke mere oprt na specifičen prostor. V Rampartu pa se zdi, da ima stanovanje, ki je v središču filma, vlogo samosvojega bitja. Kako si sam razmišljal o prostoru med ustvarjanjem filma? | Spomnim se, kako nam je Srđan Golubović, ki nam je predaval na filmski režiji v tretjem letniku študija, govoril, da je ob snemanju svojega prvega filma, **Absolutnih 100** (Apsolutnih 100, 2001), sam sebi napisal, da v filmu nastopajo trije liki. Dva brata in bloki Novega Beograda, t. i. *soliteri*, kar je name naredilo močan vtis.

Stanovanje je v mojem filmu pravzaprav organizem, ki odмира. Odmira naš čas z njim, seveda pa bodo vanj prišli neki novi ljudje. Kot da bi se naši spomini iz teh zidov počasi izcedili in gre za neke vrste konec, spet na drug način pa bodo ti spomini živeli naprej. Vsekakor gre za živ organizem, pri tem se je vse skupaj tudi začelo. Brez stanovanja ne bi bilo filma.

Kako si osebno doživljal ustvarjanje filma, ki je zelo intimen, saj se ukvarja s tvojim otroštvom, pa tudi z družinsko odgovornostjo? | Ko sem začel pregledovati posnetke iz preteklosti, sem imel močan občutek depersonalizacije. Medtem ko sem gledal tega otroka, je bil nekaj časa to samo otrok, to nisem bil jaz. To je res čudno. Značajske sem danes tako zelo drugačen, zdaj sem veliko bolj umirjen in tako naprej ... Na začetku je bilo to res zahtevno.

Kako se spominjaš tega obdobja otroštva in kaj te je najbolj presenetilo, ko si brskal po spominih? | Iz teh časov se pravzaprav ne spomnim veliko. Ko sem delal ta film, sem spoznal, da so spomini včasih lažni. Prepričan sem bil namreč, da so se nekateri dogodki zgodili pred nečem ali po nečem ... Spomini so v tem smislu lahko zelo zapleteni. To je bila tudi osebno zelo dobra izkušnja, lahko bi jo opisal kot nekakšen terapevtski proces, saj je šlo za podoživljanja tega časa, starše sem spet videl mlade ...

Si se s starši pogovarjal o tem, kaj nameravaš s filmom? Si jim pred končno verzijo pokazal tudi grobo montažo? | Pokazal sem jim grobo montažo in jih vprašal, ali se s tem strinjajo. Vse, ki se pojavijo v filmu, sem vprašal, ali jim je to, kar nameravam pokazati, v redu. Odzivi so bili različni. Nekateri filma niso hoteli gledati, saj bi bilo morda gledanje starih posnetkov za njih preveč nostalgичno ali stresno. A na koncu je bil film vsem zelo všeč. Moja babica je še živa in se je gledanju filma upirala skoraj eno leto. Zaradi mojega pokojnega dedka se ji je zdelo, da bi bilo to zanjo pretežko. Ko pa ga je navsezadnje pogledala, je bila res vesela.

V filmu mrgoli kulturnih, predvsem pa popkulturnih referenc, v njem so celo posnetki videoiger, pa premor za oglase. Mi lahko poveš kaj več o tem? | Vedno sem si želel v enega svojih filmov vključiti oglase, a nisem vedel, kako. Pri mojih prejšnjih filmih je bilo to nemogoče, zdaj pa sem dobil priložnost. (*smeh*) Prvi skok v preteklost v filmu je posnetek zabave brez zvoka, nato imamo prizor mene kot otroka z mojimi hrčki in za tem sem želel imeti nekaj, kar bi presekalo intimo. V film smo vstavili stare oglase, da bi gledalca šokirali. Ko gledalec vidi oglase, začne razmišljati, da je v tem filmu res prav vse mogoče.

Pravzaprav smo imeli nekaj podobnega kastingu za oglase (*smeh*). Zbrali smo jih res veliko in iz množice smo najprej

naredili izbor petih, potem pa se je to zdelo preveč, zato smo izbrali tri – oglas za juho, zaradi družine, saj film v nadaljevanju začne spoznavati mojo družino, drugi oglas je v filmu samo zato, ker sta v njem prisotni letnici, 1998 in 1999, in želel sem si, da se s tem film postavi v kontekst, tretji pa je oglas za avtomobil, kar je prav tako smiselno, saj v drugem delu filma naša družina zapusti državo z avtom. Šlo je za tovrstno logiko.

Ali razmišljaš o tem, da bi uporabil še kakšen del družinskega VHS gradiva pri kakšnem od tvojih naslednjih filmov? | Vse kasete smo digitalizirali, tako da jih imamo za osebni arhiv, vendar nisem prepričan, da se v njem skriva še kakšen film. Moj naslednji projekt je pravzaprav priprava na moj drugi dedek, a tokrat bo šlo za igrani film.

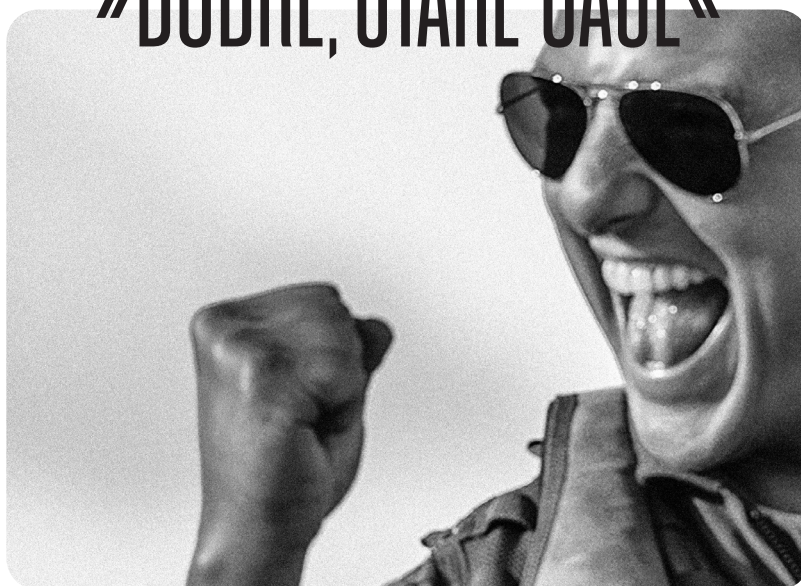
Lahko poveš kaj več o tem? | Moj priimek je Grba Singh – moj dedek je prišel iz Pandžaba v Indiji. Bil je sikh. Umril je trinajst let pred mojim rojstvom in zdaj snemam film o tem, kako bi bilo, če bi bil mlad v današnjem, sodobnem svetu.

»Z dvojnimi ekspozicijami sem želel doseči učinek prelivanja. Kot da bi ti, ko prvič poskusiš vžgati avto, to spodletelo, potem pa, ko ga poskusiš vžgati drugič, uspe ... in zapelješ se v preteklost.« – MGS



Igor Farb

OGLAS ZA »DOBRE, STARE ČASE«



TOP GUN: MAVERICK | 2022

V času pisanja je **Top Gun: Maverick** (2022, Joseph Kosinski) največja filmska uspešnica leta 2022, nezmanjšana popularnost filma v tednih od premiere pa kaže, da bi lahko to krono obdržal vse do konca leta. Gledalcem je več kot očitno všeč dobra mera nostalgije, saj sta z njo postregla tudi edina dva po obisku primerljiva lanska filma, **Ni čas za smrt** (No Time to Die, 2021, Cary Joji Fukunaga) in **Spider-Man: Ni poti domov** (Spider-Man: No Way Home, 2021, Jon Watts). Kakšno nostalgijo prodaja Tom Cruise, si lahko najbolje ogledamo skozi kratko analizo izvirnega **Top Guna** (1986, Tony Scott).

Legendarna kritičarka Pauline Kael je v recenziji za *The New Yorker* zapisala, da producenta **Top Guna** (Jerry Bruckheimer in Don Simpson) in režiser filma Tony Scott menijo, da je bistvo filma trženje in prodaja, ampak da je **Top Gun** v tem smislu sam sebi namen. Kritiko je zaključila s pikro trditvijo: »Poster za rekrutiranje, ki se ne ukvarja z rekrutiranjem, temveč s tem, da je poster.«¹ Medtem ko je med prvimi zaznala močne gejevske podtone, ki so film definirali skozi prihodnja desetletja (»bleščeč

homoerotični oglas«), pa je pri političnem vplivu brcnila v temo. Seveda je po bitki najlažje biti general, a že ob prvem ogledu **Top Guna** se kot otrok spomnim mogočnega (iz kasnejše perspektive prepoznanega) propagandističnega vtisa, ki ga je naredil name. Čeprav pionirček, torej vesten član socialistične družbe, sem bil takoj po ogledu filma prepričan, da je ameriška vojska edina prava in da se Američani nedvomno borijo za boljši svet.

Zgleden je tudi vpliv na žanr akcijskega filma osemdesetih: **Top Gun** je predstavljal odločno prelomnico med temačnimi trilerji konca sedemdesetih in navdušenim povečevanjem individualizma, ki je še zmeraj vseprisotno, trenutno v superjunaških filmih. Ključna razlika je v tem, da so filmi kot **Trije kondorjevi dnevi** (Three Days of the Condor, 1975, Sydney Pollack), **Pobesneli Max** (Mad Max, 1981, George Miller) in

¹ Kael, Pauline. »Top Gun«. *The New Yorker*, 16. 6. 1986.

Legendarna kritičarka Pauline Kael je v recenziji za *New Yorker* zapisala, da producenta *Top Guna* (Jerry Bruckheimer in Don Simpson) in režiser filma Tony Scott menijo, da je bistvo filma trženje in prodaja, ampak da je *Top Gun* v tem smislu sam sebi namen. Kritiko je zaključila s pikro trditvijo: »Poster za rekrutiranje, ki se ne ukvarja z rekrutiranjem, temveč s tem, da je poster.«

Bojevniki podzemlja (The Warriors, 1979, Walter Hill) poudarjali izgubljenost posameznika v boju s sistemom, nova generacija pa je izpostavljala posameznikovo posebnost, ki lahko spremeni svet. To je najbrž najbolj očitno prav v seriji filmov **Rambo**, kjer prvi del, **Rambo oz. Prva kri** (First Blood, 1982, Ted Kotcheff), predstavi tragično zgodbo neuravnovešenega in nepotrebne vojne veterana, v **Rambu III** (1988, Peter MacDonald) pa junak skorajda samostojno osvobodi Afganistan izpod sovjetskega jarma. **Top Gun** je po kratki epizodi novega Hollywooda vrnil sporočilo ameriškega vojne filma na tirnice, ki jih je postavljala John Wayne. Kar niti ni nepričakovano, glede na to, da je v Beli hiši sedel Waynov sodobnik Ronald Reagan, prav tako igralec v vesternih.

Top Gun odkrito naslavlja polarizirano globalno politično situacijo, v kateri so edini akterji ameriška in sovjetska vojska. Ni nepomembno poudariti, da seveda ni bilo tako, a za potrebe filmske zgodbe je tak pristop preprosto primernejši. Nedvomno pa je sodobna globalna ureditev še bolj multipolarna, a aktualni **Top Gun: Maverick** se tudi v prikazu političnega okolja, v katerega vcepi dobro mero jingoizma, zgleduje po prvem filmu. Sovražnik je eden, to pot poimenovan zgolj »sovražnik«, iz informacij, ki jih liki mimogrede navržejo, pa lahko sklepamo, da gre za Irak (imajo napredno ameriško vojaško tehnologijo iz osemdesetih) ali Iran (imajo jedrsko centrifugo). A to ni pomembno, saj ta film ne potrebuje celovitega sovražnika, temveč zgolj enoznačnega nasprotnika, proti kateremu morajo junaki združiti moči pod Maverickovim vodstvom. In to je pravzaprav tudi zdaj srž zgodbe: Maverick mora ponovno dokazati, da je dovolj resen in odgovoren, da lahko vodi misijo, ob tem pa tudi dovolj samosvoj in izviren, da jo uspešno izvede.

Številni elementi so tako zgolj predelave prvega filma, pri čemer je posodobljen čas dogajanja in, vsaj v prvem delu, izpostavljen tudi aktualno moralno-etično vprašanje uporabe dronov namesto vojakov. Srce filma sta dve zgodbi o razmerjih: prva se razvija med Cruiseovim Maverickom in Roosterjem v podobi Millesa Tellerja, sinom Maverickovega nekdanjega partnerja Goosa, ki je umrl v nesreči v prvem filmu. Po začetnih sporih se med njima sčasoma vzpostavi očetovski odnos, s čimer film premišljeno in nič kaj subtilno nagovarja pričakovano ciljno publiko očetov, ki so peljali svoje sinove na ogled. Drugo razmerje je Maverickova romanca z lastnico bara Penny, ki jo upodobi Jennifer Connelly, a za razliko od tiste z inštruktorico Charlie (Kelly McGillis) iz prvega filma deluje površinsko, tudi ob (ali pa morda prav zaradi) njene najstniške hčerke, ki v Mavericku skuša zbuditi občutek odgovornosti. Nekoliko antiklimatično film ne prikaže scene z ljubljenjem, a morda je bilo režiserju Kosinskemu jasno, da preprosto ne zmore doseči visokih standardov prikaza ljubljenja v igri senc mesečine, ki je skoraj tako močno zaznamovala **Top Gun** kot posnetki letal.

Top Gun: Maverick je bolj ali manj ultimativni nostalgичni trip: napet akcijski triler, ki po eni strani osupne z akcijskimi prizori, po drugi pa se skozi jasen fokus na medsebojna razmerja in čustva približa sleherniku. Ob tem prek mimikrije prizorov iz prvega filma ne ponese gledalca zgolj skozi prostor in čas k podoživljanju spominov, temveč s svojo filozofijo in končno razrešitvijo tudi v tisti fiktivni prostor in čas, ko sta nenadkriljiva tehnologija in pristno tovarištvo ameriške vojske lahko rešila vse probleme človeštva.

Nejc Pohar

MAKE MAVERICK GREAT AGAIN

Canski filmski festival se je 31. avgusta 1939 začel z zasebno projekcijo filma **Notredamski zvonar** (The Hunchback of Notre Dame, 1939, William Dieterle). Naslednje jutro so nemške čete vkorakale na Poljsko. Festival je bil do leta 1946 prekinjen. Leta 2022 ga je odprl ukrajinski predsednik Zelenski; medtem je v Ukrajini že več mesecev potekala vojna. Zelenski je v svojem govoru poudaril, da se Ukrajina ne bo nikdar predala, ob tem pa omenil več filmov in filmskih junakov: Guida iz filma **Življenje je lepo** (La vita è bella, 1997, Roberto Benigni) polkovnika Kilgora iz **Apokalipse zdaj** (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), Alda Raina iz filma **Neslavne barabe** (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino), ključni podarek pa namenil filmu **Veliki diktator** (The Great Dictator, 1940) Charlieja Chaplina: »Potrebujemo novega Chaplina, ki bo znova dokazal, da kinematografija ni nema.« Zelenski je citiral zaključni Chaplinov govor iz **Velikega diktatorja**: »Preveč mislimo in premalo čutimo. Bolj kot stroje potrebujemo človečnost. Bolj kot pamet prijaznost in nežnost. Vsem, ki me lahko slišijo, govorim – ne obupajte. Sovraštvo ljudi bo minilo in diktatorji bodo umrli.« Ob tem je opozoril na strašljivost vojne v Ukrajini ter poudaril, da »naših mest ne uničuje virtualna grafika«. Zelenski se je na pariškem sejmu VivaTech 16. junija 2022 pojavil kot hologram: »Za predsednike je nenavadno, da se pojavljajo kot hologrami, ampak to ni edini vidik **Vojne zvezd**, ki ga udejanjamo. Nobena druga država na svetu vam ne bo omogočila, da uporabljate tako napredne digitalne tehnologije na državni ravni. To je eksperiment in digitalna revolucija, hkrati pa modernizacija obstoječega sistema«. Zelenski je v vojni torej prepoznal analognost, v nevojnem stanju pa obet digitalnosti, s čimer se je že približal Mavericku.

Chaplina v obeh delih **Top Guna** – (**Top Gun** [1986, Tony Scott] in **Top Gun: Maverick** [2022, Joseph Kosinski]) – reinterpreтира tudi stotnik Pete »Maverick« Mitchell, ki svojim

letalskim tovarišem in varovancem vztrajno ponavlja, naj tam zgoraj ne mislijo, ker bodo v hipu mrtvi, da naj ne zaupajo znanju iz priročnikov, ampak svojim instinktom. Ko se Maverick v filmu **Top Gun: Maverick** prvič sreča s kontraadmiralom Chesterjem »Hammer« Cainom, ga ta na njegovo vrnitev na Top Gun pripravi s kratkim uvodom. Pove mu, da »letala, ki jih preizkušate, slejkoprej sploh ne bodo več potrebovala pilotov, pilotov, ki morajo spati, hoditi na stranišče, pilotov, ki ne spoštujejo ukazov. Vse, kar ste storili, je to, da ste tem ljudem kupili nekaj časa. Prihodnost se bliža. In vas ni v njej. Konec je neizogiben. Vaša vrsta bo izumrla.« S tovrstno napovedjo premika od analognega k digitalnemu bojevanju, kjer bodo človeške smrti le še kolateralna škoda v vojnah za ozemlja, na katerih je mogoče uveljavljati lastništvo, s tem pa širiti imperij, kontraadmiral napove **Top Gun: Maverick** kot nostalgičen film, nostalgičen v smislu ostankov analogne sedanjosti, nostalgičen tako v smislu tehnologije kot človeške proteze, kot v smislu instinkta kot lastnosti, s katero človek presega stroj, nostalgičen torej v definiranju sedanjosti kot analogne (v smislu antropocentristične in ne direktno tehnološke analognosti) filmske sedanjosti, nostalgičen v smislu nostalgije po nostalgiji.

Skazi tovrstno prizmo razmerja med mislijo in instinktom, analognostjo in digitalnostjo, vojno podob in podobo vojne gledamo **Top Gun: Maverick** hkrati kot film nostalgije po nostalgiji in kot *high concept* film, ki zgodbo razveže, podredi afektu, visceralni izkušnji. S tem se vzpostavlja kot film na robu dveh prihodnosti, na eni strani prihodnosti čistega visceralnega užitka, razvezanega narativnosti, ki jo prevzemajo serije kot daljše forme, a hkrati tudi prihodnosti vedno tesnejšega prepletanja vojnega in filmskega aparata, ki svojo moč maskira z antropocentrizmom, nostalgijo kot načinom izpovedovanja vere v človeka, ki je v primerjavi s strojem, mašino, privilegiran kot instinktivno in ne misleče bitje. Tako se manjša razlika



med junakom in superjunakom, Maverickom in Marvelom, a hkrati povečuje skupna finančna in logistična pomoč ameriškega obrambnega ministrstva obema skupaj. Skozi primerjalno analizo obeh **Top Gunov**, med katerima je 36 let razlike, lahko ugotovimo, da je sovražnik v novem času:

- ✦ oddržavljen (piloti se podajo v neimenovano sovražno, brezobzirno državo – nekatere analize predvidevajo, da gre zaradi bogatenja urana za Iran –, medtem ko je bila 36 let prej preko rdečih zvezd na letalih direktno predstavljena kot Sovjetska zveza);
- ✦ depersonaliziran (če smo v **Top Gunu** sovražnega pilota prepoznali zaradi čelade z rdečo zvezdo, mestoma so se za netransparentnim šlemom zasvetile njegove modre oči, se v sequelu predstavniki sovražnika pojavijo le v totalu);
- ✦ letalsko tehnološko zastarel (letalno, s katerim pobegneta oba ameriška pilota, je komajda vozno, še več, je stara verzija ameriškega letala; v prvem filmu se je na nebu bila enakopravna bitka med letali F in Mig);
- ✦ zunaj dosega jurisdikcije Združenih držav Amerike (v prvem filmu je sovražnik vdrl na področje, ki ga varuje ameriška vojska, v *sequelu* pa ameriška vojska preprečuje globalno katastrofo na tujem ozemlju).

A to, kar povezuje **Top Gun** in njegov *sequel*, v mnogočem posnet s podobnimi vizualnimi prijemi, ni ne ohranjena belozoba ameriška lepota Toma Cruisea, ne podoben narativni zaplet oziroma njegova odsotnost, ne heteroseksualna romanca, ne medgeneracijsko sodelovanje, kjer inštruktor motivira mlajše generacije, jim z vero v človeka in instinkt pokaže, da je nemogoče lahko mogoče, ampak Maverickova mantra o odsotnosti mišljenja kot zagotovila za uspeh. Če je v **Top Gunu** Maverick svoje zračno mojstrstvo utemeljeval s parolo, da si tam zgoraj mrtev v trenutku, ko začneš misliti, nanjo kot inštruktor svoje varovance večkrat opozarja tudi v *sequelu*: »Pozabi na knjigo, zaupaj svojim instinktom. Tam zgoraj nimaš časa misliti. Če misliš, umreš.«

Tako je **Maverick** še zadnji v vrsti *blockbusterjev*, ki človeški instinkt, občutek, prepoznava kot tisto nekaj, kar človeka loči od stroja (in ne od živali), s tovrstnim antropocentrizmom pa novodobni imperializem utemeljuje kot človeku lasten ter ga ohranja pri življenju skozi herojsko formo kot ostalino časov pred razvojem strojne inteligence. Če zunajfiktivno obdobje 36 let, pretečenih med obema filmoma, preko wikileaksa ustekleničenih v posnetek iz leta 2007, kjer ameriška vojska iz helikopterja pobije več Irčanov, gledamo kot insert iz videoigre, kot kolateralno škodo 9/11 zrušenja newyorških Dvojčkov kot

odpustka za prikrivanje tovrstnih dejanj, potem lahko vidimo, kako se v tem času radikalno ni spremenila samo podoba vojne, status faksije, ampak tudi vojna podob, status fikcije, ki se plati zaradi vzpostavljanja različnih generacij in njihovega odnosa do podobe same. V tem smislu gre, če si drznemo psihologizirati, **Top Gun: Maverick** gledati v vrsti filmov, posnetih za generacijo X (nostalgija, temelječa na zunajfilmski resničnosti), Marvelove podobe vojne kot filme milenijcev (prehajanje svetov več znotrajfilmskih resničnosti in zunajfilmske resničnosti, njihovo spajanje), Netflixovo serijo **Ljubezen, smrt in roboti** (Love, Death & Robots, 2019–) (kratka, narativno raznorodna forma, proizvedena digitalno) pa kot formo generacije Z. A gre v tovrstni psihologizaciji videti tudi vedno intenzivnejše spajanje tako filmske kot vojaške industrije, privatnega in državnega kapitala, kjer ameriška vojska filmskim studiem prepušča kreativne strategije kot strategije njene lastne samopromocije, torej prav tovrstnega vzpostavljanja generacij. Pravo vprašanje ni vprašanje razmerja med privatnim in javnim, hollywoodskim in vojaškim, ampak vprašanje razmerja med človekom in strojem oziroma algoritemskih bojev znotraj različnih avdiovizualnih form, s katerimi si prilaščajo preteklost ter nostalgijo vzpostavljajo kot enega izmed načinov tovrstnega prilaščanja.

Če v vzporednem rojstvu filma in avionov prepoznamo nove načine bojevanja, velja ob tem spomniti na Viriliojevo klasifikacijo: »stare« vojne so bile kartografske, secesijska fotografska, prva in druga svetovna kinematografski, vietnamska televizij-ska, zalivska pa digitalna, virtualna. S tem se radikalni status filma vpisuje v 20. stoletje, 21. stoletje pa napoveduje kot stoletje, kjer se v nastajajočem novem svetovnem redu sami načini bojevanja vračajo v preteklost, njihova reprezentacija pa štrli kot prihodnost prisvajanja reprezentacije. Če v podobah sodobne ukrajinske vojne torej prepoznavamo mučno in trpko regresijo, lahko v vojnah podob uzremo množenje podob, poskuse njihove personifikacije, ki utrjujejo globalna razmerja. Tudi zato gre danes ponovno brati **Logistiko percepcije**, standardno delo Paula Virilioja, v našem primeru predvsem drugo poglavje z naslovom »Kino ne pomeni videti, ampak leteti«. Če je funkcija orožja najprej funkcija očesa, lahko v podobah vojne zlahka prepoznamo razvezovanje forme in vsebine, v sekvencah zračnih bitk pa esenco proizvajanja spektakla, ki družbi film in vojno: »Vojna se ne more nikdar osvoboditi magičnega spektakla, saj je njen namen prav proizvajanje tovrstnega spektakla: poraziti sovražnika ni toliko poraziti kot »očarati« ga, mu vcepiti strah pred smrtjo, preden zares umre.«

Filmi zračnih dvobojev oko torej osvobodijo težnosti, a vanj hkrati vpišejo osvajalsko težnjo. Če gre v tovrstnih podobah vojne videti bojevanje za vojno podob, potem velja opozoriti, da se do njih lahko praviloma dokopljejo samo, zgodovinsko gledano, imperialistične kinematografije. Zapisano drugače, sekvence vojnih bitk si lahko privoščijo le države, kjer film deluje kot industrijska panoga, kot mašina za prisvajanje zgodovine, v konkretnem primeru praviloma prisvajanje prve in druge svetovne vojne, redkeje pa tudi napadov iz vesolja. Za zdaj v številu filmov, ki vsebujejo tudi prizore zračnih bitk, seveda prednjačijo ZDA, a so se na ta seznam vpisale tudi Velika Britanija, Nemčija, Francija, Japonska, Kitajska in Rusija. V podrobnejši analizi bi veljalo primerjati sekvence zračnih bojev, za zdaj pa opozorimo, da je **Top Gun: Maverick** edini film, ki svoje misije ne utemeljuje na konkretnem sovražniku, ampak na jedrski grožnji nekonkretne države.

Zgodovina sodelovanja med Hollywoodom in ameriškim obrambnim ministrstvom (department of defense) sega daleč nazaj; začenja se s filmom **Krila** (Wings, 1927, William A. Wellman), prvim, ki je prejel oskarja za najboljši film, se ojača med drugo svetovno vojno v protinacističnih filmih, ljubezensko razmerje nadaljuje v času hladne vojne (če so notranji naporji H'wooda po koncu druge svetovne vojne še pozunanjeni: *red scare*, črna lista ...) in se pozunanji z Bondovo serijo, začenši z Roso Klebb iz filma **Iz Rusije z ljubeznijo** (From Russia with Love, 1963, Terence Young). V kapitalskem smislu pa se po zlati dobi Hollywooda kot postvietnamskem obdobju okrepi do te mere, da v današnjem času kontrakulturo nadomesti žanr superjunakov, ki predstavlja privilegirano mesto v smislu odsotnosti »vsakršne podobnosti z resničnimi osebami« ter vzpostavljanjem Amerike kot *even greater than again*, prvenstveno zato, ker zmore zunanjega sovražnika iskati v imaginarnem in ne simbolnem, ga razpršiti, umestiti v fiktivno okolje.

Tako je *Maverick* še zadnji v vrsti *blockbusterjev*, ki človeški instinkt, občutek, prepozna kot tisto nekaj, kar človeka loči od stroja (in ne od živali), s tovrstnim antropocentrizmom pa novodobni imperializem utemeljuje kot človeku lasten ter ga ohranja pri življenju skozi herojsko formo kot ostalino časov pred razvojem strojne inteligence.

Če se je Harvey Weinstein poskušal odlepiti od velikih studiev preko svojevrstnih art filmov, sta Jerry Bruckheimer in Don Simpson podobno osamosvojitve dosegla z vzpostavitvijo *high concept* filmov v navezavi z ameriško vojsko. Produkcija Bruckheimer/Simpson je štartala s filmom **Flashdance** (1983, Adrian Lyne), dokončno prevlado pa dosegla že s četrtem, s filmom **Top Gun**, in preko njega zakoličila tudi režijsko sodelovanje s Tonyjem Scottom; prav njemu je **Top Gun: Maverick** tudi posvečen. Bruckheimer po Simpsonovi smrti v navezavi z ameriško vojsko podpisuje poleg **Top Guna** vsaj še filme **Sestreljeni črni jastreb** (Black Hawk Down, 2001, Ridley Scott), **Pearl Harbour** (2001, Michael Bay) in **Armageddon** (1998, Michael Bay). Obrambno ministrstvo je kasneje financiralo tudi filme **Iron Man** (2008, Jon Favreau) – film se začne s sekvenco, v kateri Tony Stark, pogodbenik ameriške vojske, v Afganistanu skuša prezentirati svojo novo raketo –, **Hulk** (2003, Ang Lee), **Iron Man 2** (2010, Jon Favreau), **Stotnik Amerika** (Captain America, 2011, Joe Johnston), **Stotnik Amerika: Zimski vojak** (Captain America: The Winter Soldier, 2014, Anthony in Joe Russo) in **Stotnica Marvel** (Captain Marvel, 2019, Anna Boden in Ryan Fleck) s Carol Danvers kot pilotko Air Forcea. Pri tem velja slediti preusmeritvi fokusa s filmov na nove medije, predvsem računalniške igre in virtualno realnost, kot način, kako vojsko ter vojaško urjenje urediti na bistveno bolj neposreden in efektiven način.

Če je obdobje od začetkov druge svetovne vojne do konca hladne vojne obvladoval film, se je fokus po 9/11 premestil na digitalne medije. Tako bi si upali trditi, da je film postal medij, s katerim ameriška vojska prikriva svoje resnične operacije, a hkrati novači nove članice in člane (po filmu **Top Gun** se je število prijav med letalce povečalo za 500 %), novi mediji pa že rekrutirane novince urijo v bojevanju. Pri tem velja opozoriti, da v prvoosebni streljačini klasično zgodbo nadomešča vedno bolj izpopolnjena visceralnost. Tako Zied Rieke, glavni oblikovalec igralne serije *Call of Duty*, zatrdi: »Zgodba je nekaj, s čimer se nismo nikdar pretirano ukvarjali. S premikom od druge svetovne vojne k fiktivnim vojnem smo njen pomen odstranili. Z vojaškimi svetovalci smo porabili več tednov, da bi ugotovili, kako igralca pritegniti v tovrsten svet, ki ne temelji na zgodovinskih dejstvih.« Če je ameriška vojska v času druge svetovne vojne proizvedla serijo filmov z naslovom **Zakaj se borimo** (Why We Fight, 1942–1945, Frank Capra), je v začetku 21. stoletja proizvedla serijo računalniških iger s krovnim naslovom *Ameriška vojska* (America's Army [1999–2018]). Njen snovalec, polkovnik Casey Wardynski, je igre označil kot način, kako »s pomočjo računalniške tehnologije javnosti omogočimo izkušnjo virtualnega vojaka, ki je privlačna, informativna in zabavna«.

Ameriška vojska je v okviru Univerze Južna Kalifornija leta 1999 ustanovila Inštitut za kreativne industrije, ki ga večinsko financira še danes ter se ukvarja z osnovnim in naprednim raziskovanjem »tehnologij, simulacij, človeškega delovanja, računalniške grafike, umetne inteligence in narativnosti«. Na Inštitut je nekaj dni po 9/11 predsednik Bush poslal svojega svetovalca Karla Roveja, da bi, kot je zatrdil Michael Macedonia, vodja znanstvenega oddelka Poveljstva ameriške vojske za simulacijo, urjenje in instrumentalizacijo, »vojska in kreativci s skupnimi močmi ugotovili, kaj se nam lahko zgodi in kako bomo to preprečili. Filmarji mislijo bolj kreativno, zato bomo z njihovo pomočjo skušali predvideti različne scenarije prihodnosti boja proti terorizmu.« Filmske vrste so na sestanku zastopali Steven D. Souza (scenarist filma **Umri pokončno** [Die Hard, 1988, John McTiernan]), David Engelbach (scenarist serije **MacGyver** [1985–1992]), Joseph Zito (režiser filmov **Ugrabitev** [The Abduction, 1975], **Pogrešan v akciji** [Missing in Action, 1984] in **Delta Force One** [2000]), Spike Jonze (**Biti John Malkovich** [Being John Malkovich, 1999]), Mary Lambert (**Visoka družba** [The In Crowd, 2000]) in David Fincher (**Osmi potnik 3** [Alien 3, 1992], **Klub golih pesti** [Fight Club, 1999]).

Hollywoodske vojne filme smo nekoč gledali zato, da bi prihodnost sveta razumeli skozi strategijo ameriške vojske, ki jih je proizvajala kot ščit pred neposrednimi posledicami vojn, ter skozi tovrstne podobe sovražnika prepoznavali strategije upora. Premik od človeške k strojni inteligenci, premik od filma k novim medijem, je misijo premaknil v smer zakrivanja razvoja vojaških operacij oziroma ohranjanja videza herojskosti znotraj same fikcije, ki preko novomedijskih podob vojn (tiktokarskih posnetkov prizorov ukrajinske vojne, youtubovskih posnetkov...) implodira sama vase. Tako vojni film postaja ščit pred posnetki drugih, razpršenejših medijev, s tem pa kapitalaska bitka ne poteka več med fikcijo in fakcijo, ampak fakcija služi kot virtualna platforma, preko katere se na različnih ravneh fikcije odvija boj za njeno prisvajanje. Tovrstnih postopkov ne gre pripisovati samo pospešeni privatizaciji prostora digitalnih medijev, ampak tudi poskusom redefiniranja zgodovinskih dejstev znotraj njih samih. Mavericku ob koncu filma ne preostane nič drugega, kot da v svojem letalu P 51, paradnem lovcu ameriške vojske v drugi svetovni vojni ter kasneje tudi korejski in vietnamski vojni, odleti nazaj, v varno zavetje druge svetovne vojne, torej v čas, kjer ne more videti niti serije **Domovina** (Homeland, 2011–2020), v kateri je, kot v offu uvodne špice slišimo reči Carrie Mathison, »po 9/11 vsa država postala neumna«, niti filmov **Prihod** (Arrival, 2016, Denis Villeneuve) in **Duh v školjki** (Ghost in the Shell, 2017, Rupert Sanders).

Muanis Sinanović

Sveži spomini na triumf

2017 – TRI, DVA, ENA, NIČ, SLOVENIJA
JE EVROPSKI PRVAK | 2022

V času privajanja na epidemijo in prvega zaprtja javnega življenja je mednarodno občinstvo kratkočasila velika športna drama, zgodba o uspehu, žrtvi in moštvenemu duhu. To je bila ameriška mitologija v podobi serije **Zadnji ples** (The Last Dance, 2020, Jason Hehir), ki je predstavila zgodbo zadnje sezone legendarnega moštva Chicago Bulls pod taktirko najbrž največjega košarkarja vseh časov, Michaela Jordana.

Vojnovičev **2017 – tri, dva, ena, nič, Slovenija je evropski prvak** (2022) je pravzaprav podobno zastavljen dokumentaristični izdelek. Preprosto in zgovorno: pred nami se vrstijo nostalgični arhivski posnetki in izjave košarkarjev, ki podoživljajo dogajanje in nam kaj zaupajo o njegovem ozadju. Tako kot je v prvem primeru v ospredju ena šampionska sezona, je v drugem zmagovalno prvenstvo. Podobnosti pa razkrivajo tudi razlike med obema pristopoma oziroma med dvema ideologijama.

V **Zadnjem plesu** pripoved pravzaprav aproprira Jordan, individuuum, ki ima glavno besedo o njenem pomenu. Dobljamo vtis o neskončno ambicioznem posamezniku, ki je zavoljo uspeha pripravljen žrtvovati tudi medčloveške odnose. Same po sebi se porajajo vzporednice s korporativnimi ameriškimi menedžerji; Jordan je pravzaprav idealnotipski »ameriški psiho«. V primeru filmske obravnave slovenske reprezentance pa je v ospredju moštveni duh, igralci imajo enakopraven dostop do besede in interpretacije. Primerjave lahko gre-

do še globlje. Ameriška in jugoslovanska šola košarke sta najbrž najuspešnejši v zgodovini igre, istočasno pa gojita principa, ki sta si vsaj v nekaterih pogledih nasprotna; eden je sorodnejši socialističnemu, drugi kapitalističnemu duhu. Vendar v iskanju binarnega nasprotja ne smemo pretiravati, kot se rado zgodi, saj se predvsem v zadnjem desetletju oba pristopa drug od drugega učita in se dopolnjujeta, Evropejci pa, skupaj s slovenskim Dončićem, prevzemajo vodilno vlogo v ameriški ligi.

Košarkarski igralci so hvaležni tudi kot liki dokumentarnih filmov, saj so od nekdanji znani kot artikulirani športniki; v nasprotju z veljavnim stereotipom za nogometaste, ki ni popolnoma neosnovan, so košarkarji večinoma dobri in duhoviti sogovorniki pred kamero. Tega seveda ne želimo povezovati s kakšno esencialistično psihologijo, saj vsi vrhunski športniki načeloma izkazujejo visoke kognitivne sposobnosti, sociološko ozadje pa bi na drugi strani bilo bolje prepustiti sociologom, presega namreč okvire tega besedila. To velja tudi v našem primeru, saj je poslušati igralce vseskozi kratkočasno, njihove pripovedi pa sestavljajo mozaik, ki se zanimivo poveže v zgodbo nekega kolektiva. Izvemo ravno dovolj, da smo zadovoljivo informirani in se avra skrivnosti na ustreznih točkah ohrani. Najbrž pa k dobremu vtisu prispeva tudi navijaška investicija, čustvena navezanost, iz katere izhaja lakota po spoznavanju človeške plati igralcev, ki jih med gledanjem tekem spremljamo, ko opravljajo svoje delo brez besed. Ne slišimo njihovih izbruhov čustev, zgolj vidimo jih, s čimer strukturno ohranjajo herojsko distanco.

2017 je tako povsem simpatičen film, ki navijačem omogoči, da se preko ekrana podružijo z igralci, ponuja pa tudi podoživljanje enega najlepših obdobj slovenskega športa, ne glede na to, kaj si mislimo o folklori nacionalizma, ki takšne dogodke neogibno spremlja – morda pa ravno v

tem pogledu, saj so uspešne reprezentance pravzaprav najresnejši pričevalec multietnične realnosti na ravni množične kulture.

Kakorkoli, tisto, kar bi film dvignilo na še višjo raven, tisto, kar nekoliko pogrešamo, je prikaz institucionalnega, menedžerskega ozadja, dramatisacija, oris širšega klubskega in družbenega konteksta reprezentančne košarke, delovanja Košarkarske zveze in problemov, ki se gotovo pojavljajo pri gradnji uspešnega naskoka. Nekaterih aspektov se film zgolj površinsko dotakne, medtem ko se jih, skupaj z drugimi, **Zadnji ples** podrobneje loti. Krajša dolžina v primerjavi s serijo gotovo ne more biti dober izgovor. Tako pač dobimo vtis, da gre za promocijski spot Košarkarske zveze, kar pa je bržčas vsaj deloma povezano tudi z nedavnostjo osvojitve prvenstva, saj ne omogoča ustrezne distance pogleda na »predvčerajšnji« dan – zmaga se je namreč še zmeraj zgodila »včeraj«. Vsega skupaj, kot pravimo, ne moremo pretirano zameriti, saj je funkcija filma predvsem, da ob peti obletnici obeleži neko konstitutivno dogajanje in opravi povezovalno vlogo.



Veronika Šoster

Nordijska mitologija in frčanje odsekanih glav

SEVERNJAK | 2022

Režiser Robert Eggers je z zgodovinskimi grozljivkami zaslovel kar hitro, najprej leta 2015 s **Čarovnico** (*The Witch*), ki se dogaja v 17. stoletju v Novi Angliji in korespondira s čarovniškimi procesi v Salem (za še bolj polno izkušnjo priporočam branje srhljive in šokantne drame *Lov na čarovnice* Arthurja Millerja). Štiri leta kasneje je opus dopolnil s **Svetilnikom** (*The Lighthouse*, 2019), ki se dogaja v klavstrofobičnem okolju otočka nekje na območju Nove Anglije 19. stoletja, kjer dva svetilničarja povleče v spiralo norosti in bolečine. Pri svojem tretjem filmu z naslovom **Severnjak** (*The Northman*, 2022) pa se je odločil ozreti še dlje v preteklost (nekoč je v intervjuju izjavil, da bi mu počilo srce, če bi kateri od njegovih filmskih likov v roke prijel pametni telefon), in sicer v Skandinavijo zgodnjega 10. stoletja.

Scenarij za film je napisal skupaj s Sjónom, enim najbolj priznanih islandskih avtorjev (v slovenščini lahko beremo v eno knjigo združeni njegovi noveli *Modra lisica* in *Fant, ki ga ni bilo*), ki je med drugim pisal besedila za Björk, s katero se poznata še iz najstniških let. Prav tako kot njegovi noveli je tudi **Severnjak** primerno prvinski in poetičen obenem. Čeprav naj bi iz Eggersovega opusa izstopal, ker je od vseh omenjenih filmov najbolj hollywoodski, všečen in dostopen, z njim še vedno ostaja zvest svojemu režiserskemu *credu* in gledalcu nikakor ne prizanaša, temveč ga zgrabi za goltanec in ga do zadnjega kadra ne izpusti.

Fabula **Severnjaka** je zgrajena premišljeno, saj je ravno dovolj prepoznavna, da se nam zdi kot nekaj, kar nam je blizu, s čimer se lahko povežemo, obenem pa temelji na mitu, kar jo močno umešča v kontekst 10. stoletja. Ko se domov po dolgi odsotnosti vrne kralj Aurvandill (Ethan Hawke), ga pričakata žena, kraljica Gudrún (Nicole Kidman), in njegov dedič, princ Amleth. Da bi sina pripravil na vladanje, se udeležita obreda, ki ga vodi Heimir (Willem Dafoe). Kralja kmalu zatem za tem umori njegov brat Fjölur, ki se polasti kraljestva in žene ubitega. Amleth pobegne in priseže maščevanje, ki pa ga izvede šele leta kasneje, ko med enim izmed plenjenj s svojo vikinško družino naleti na vikinjo (Björk, ki se v klasičnem celovečercu pojavi prvič po 22 letih (!) in popolnoma navduši s svojo prezenco), ki ga opomni na njegovo poslanstvo.

Odrasli Amleth (Alexander Skarsgård) se tako kot suženj pretihotapi na Islandijo, kamor je bil izgnan njegov stric, na poti pa sklene zavezništvo z Olgo (Anya Taylor-Joy), ki naj bi imela posebne sposobnosti. Seveda se maščevanje ne izide, kot si je zamislil, saj sta stric in Amlethova mama umor načrtovala skupaj. Če se vam zdi zgodba znana, je to zaradi Shakespearovega *Hamleta*, ki je nastal na isti podlagi kot **Severnjak** – po legendi o Amlethu, čigar omemba se prvič pojavi v *Prozni Eddi*, zbirki nordijskih mitoloških pesmi in legend, ki naj bi jih v 13. stoletju zbral in zapisal islandski politik, pesnik in zgodovinar Snorri Sturluson (prav zgodba o Amlethu pa se je pojavila pri danskem zgodovinarju Saxu Grammaticu, prav tako v 13. stoletju). Delo je največji vir sodobnega znanja o nordijski mitologiji, ki je v zadnjih letih dobila pravi zagon nikjer drugje kot v Hollywoodu, predvsem z Marvelovima Thorom in Lokijem. Prvi kader filma se sicer naslanja ravno na njunega očeta, vrhovnega boga Odina, saj vidimo dva krokarja v letu – aludirata na Hugina in Munina, ki mu sedita vsak na eni rami in predstavljata misel in spomin.

Čeprav je nordijska mitologija v bolj povprečnih izdelkih hitro banalizirana, se pri Eggersu dogaja nekaj drugega – obravnava jo spoštljivo in premišljeno. Ogromno materiala, ki je simboličen oziroma zgodben (recimo pot v Valhallo po junaški smrti), prikaže konkretno, pri tem pa ne izvaja kakšnih metaprijemov, ne komentira, ni pokroviteljski, ne aktualizira, ni pristranski, na noben način ne razkrije, da vse to upodablja iz sodobnosti, ampak preprosto pokaže, kako so svet videli takrat, kar je res redko. V tem smislu je film zelo odprt in pluralističen; kar veruješ, je zate sveto in nihče drug pri tem nima besede, sporoča s **Severnjakom**. To je na primer lepo izvedeno z drevesom kraljev, s katerim Amleth pride v stik med obredom, ko se dotakne očetove odprte rane in prek njegove krvi uzre celo veličastno drevo za vse kraljeve rodove nazaj. Vrhunski je tudi prizor boja z nemrtvim bojevnikom (tj. draugr), v katerem najprej spremljamo napeti boj meča na meč, ki se konča z obglavljenjem bojevnika (tudi sicer v tem filmu glave kar frčijo okrog!), nato pa dobimo še alternativni prizor, v katerem Amleth meč preprosto izpuli iz rok preperelega okostnjaka. Oboje je prikazano nevtrarno, zato se zdi, da Eggers gledalca spodbuja k razmisleku, zakaj bi bilo eno bolj realno od drugega in ali ne more za vsakogar obstajati tisto, v kar verjame. Mešanje realnih in sanjskih oziroma blodnjavih prizorov je postalo Eggersov podpis, zato je pohvalno, da jih je obdržal tudi v tem bolj komercialno naravnem filmu.

Spoštljivo je tudi Eggersovo ravnanje z gradivom v smislu pravilnosti in zvestobe; hitro postane jasno, da je obdobje preštudiral in se vanj poglobil, da pa smo s celovečercem dobili le košček vsega znanja, ki ga poseduje. Zveste so na primer upodobitve različnih naselitev, orožja, ritualov, pokopov, pogovarjanja z bogovi, pa tudi posameznih likov ali skupin, kot so berserkerji (fanatični bojevniki, oblečeni v živalske kože, ki so jih med bitkami poslali naprej,

da so zastrašili prebivalce pred prihodom vojske), valkire (bojevnice, ki pogumne junake pospremijo na zadnjo pot v Valhalla) in podobno. Ta predanost materialu, ki bi jo kdo lahko razumel kot obsedenost, pa niti malo ne zaduši končnega izdelka, temveč mu daje ravno pravi prvinski in realistični nadih, da nas takoj in za ves čas trajanja prestavi v mitološke čase.

Najbolj izstopajo prav prizori, napolnjeni z mitologijo; Eggers se nanje tudi najbolj zanaša, medtem ko so nekateri dialogi (sploh s tokrat res leseno Nicole Kidman) in bolj realni prizori pogosto prisiljeni in nerodni. Škoda je tudi lika Olge Anye Taylor-Joy, ki se ob srečanju z Amlethom hvali, kako je zvita in sposobna, v resnici pa je skoraj ne vidimo v delovanju; na njej bi bilo lahko več poudarka, kljub temu da gre za Amlethovo zgodbo maščevanja. Kar bo oboževalce nordijske mitologije najbolj zmotilo, pa je zagotovo jezik – namesto izvirnika so se odločili za angleščino, kar je seveda razumljivo in tudi prebavljivo, vendar sem ves čas razmišljala, kako bi film šele deloval, če bi bil tudi v tem pogledu zvest. Prizori, kjer je jezik le uporabljen, so namreč veliko bolj epski in še bolj povzdignejo občutek, da spremljamo veliko sago. **Severnjak**, najbolj metalski film zadnjih let, bi si po mnenju pišoče kritičarke in metalke v *soundtracku* sicer zaslužil vsaj kak komad benda Amon Amarth, a tudi v tej izvedbi ne pušča dvoma, da gre za velik, testosterona poln film, ki na maščevanje ne gleda kot na nekaj, kar izbereš, ampak nekaj, kar je treba narediti. In včasih je pač treba. Divje in epsko.

Anže Okorn

Micelij, ki celi vse rane?

DEJ NO | 2021

Ob imenih oziroma logotipih treh produkcijskih hiš se s platna, »črn'ga kot zamor'c«, zasliši glas: »Zastavil ti bom vrsto vprašanj. Ni pravih ali nepravilnih odgovorov.« Potem ga zagledamo. Joaquin Phoenix, ki nadaljuje: »Kaj misliš o prihodnosti? Kakšna bo po tvojem? Kaj bo z naravo? Kako se bo spremenilo tvoje mesto?« Koliko že videnega vsebuje ta »gluma« v velikem planu? Gledalec se spomni na **Njo** (Her, 2013, Spike Jonze), kjer je Phoenixov junak tako rekoč govoril sam s sabo – z na kožo napisanim informacijskim sistemom, umetno inteligenco. Četudi smo napovednik za **Dej no** (C'mon C'mon, 2021), novi film Mika Millsa, že videli, bi šlo pri tem še zmeraj lahko za mokumentarec v stilu **Še vedno sem tu** (I'm Still Here, 2010, Casey Affleck). Vsako vprašanje, ki se ga domisli, spremlja telesni gib ali vsaj grimasa. Pri enem se v znak odobravanja nagne globoko naprej, pri drugem ima priprte oči ali rahlo ugrizne v spodnjo ustnico, pri tretjem se spet mršči. Phoenix igra radijskega novinarja, v tem prvem prizoru pa bi mu lahko očitali, da načrtno gradi izraz, formalizem. Do kolikšne mere je izumetničena ta – rečeno v igralskem žargonu – »figurica«? Ali Phoenix »ubije« v najboljšem prenesenem pomenu besede ali je enostavno *too much*? Morda pa igra ni pretirana; morda pa novinarju, ko takole napenja možgane, kaj vse bi vprašal otroke, ki bodo imeli nekoč možnost svet obrniti na bolje, pomaga, če ob tem malce zaigra? Gledalec pomisli še na dva njegova filma: **Nikoli zares tukaj** (You Were Never Really Here, 2017, Lynne

Ramsay) in **Jokerja** (2019, Todd Phillips). **Dej no** je črno-bel, vprašanja, ki si jih zastavlja, pa so mavrična: »Bodo družine enake? Kaj si boš zapomnil? Česa se bojiš? Te kaj jezi? Si osamljen? Kaj te osrečuje?«

In tako kot nam šinejo v glavo možni odgovori nanje, zareže v Phoenixov melanholičen pogled naslednji – panoramski – prizor. Detroit z višine povprečnega nebotičnika. Kot bi želela kamera z drona počasi objeti vse mesto, a vseeno obdrži distanco, prositor za zadihat. Podobna scena se potem v filmu ponovi še trikrat, le da iz Los Angelesa, New Yorka in New Orleansa, vselej pa sledita še vsaj dve krajši, bližje mestu, z mestnih ulic, nekakšen uvod v dokumentarni del filma: »Obiskujeva mesta po vsej državi in intervjujova otroke – o življenju in o tem, kaj si mislijo o prihodnosti.« Te mestne sekvence, tako rekoč brez ljudi, vsaj v ospredju jih ni, gledalcem omogočijo priti do sape po dih jemajočih, a vendarle vsakdanjih dialogih, ki so idejna vzporednica igri senc prekrasne fotografije Robbieja Ryana, preden pridejo do besede otroci, te pa nam do srca. »Amerika je marsikaj ...« slišimo reči najstniško Detroitčanko ob seriji posnetkov propadajočih sosesk njenega rojstnega mesta, ki pa ga že v naslednjem hipu začne zagovarjati iz zunanosti polja, češ da je v njem vendarle moč najti tudi dobro ... Pri **Dej no** gre od prve do zadnje minute za sivo cono nerazločljivosti, s katero naj bi imeli opraviti novinarji. Johnny, tako je namreč ime liku, ki ga igra Phoenix, je tak novinar; zanima ga sivina. Pusti ji do besede in ne skače vanjo, omejen na črno ali belo vnaprej pričakovanih odgovorov. Ampak če je Millsov film hvalnica najzlahtnejšim predstavnikom 4. veje oblasti, se gledalci moramo vprašati, zakaj določenih stvari v filmu ne vidimo. Zakaj je vse tako čisto? Že sam izbor intervjuvancev... Zgoraj omenjena apologetka Detroita iz geta; sin kaznjena, ki šokira s tem, kako razumno se spopada z očetovim odvzemom prostosti; z užitkom prisluhnemo dekletu v



puloverju z napisom Howard University – očitno je, da gre za jagodni izbor mladih, na katerih svet stoji. Ali zato v **Dej no** pogrešam malo svinjarije? Ne, povsem dovolj je malo kasneje (ko v enem izmed newyorških prizorov v ozadju opazujemo skejterje) pomisliti na **Mularijo** (Kids, 1995) Larryja Clarka, seriji **Oz** (1997–2003) ter **Oranžna je nova črna** (Orange Is the New Black, 2013–2019), Singeltonovo **Šola za življenje** (Higher Learning, 1995) ... Siti smo takšne Amerike! »Predvsem bi morali posvečati več pozornosti dogajanju okoli sebe. To se mi zdi velika težava pri dobesedno vsem,« reče Johnnyju v mikrofon ena od intervjuvanih ...

Toda ta Johnnyjev ših, poslanstvo oziroma novinarsko turnejo, ki bi lahko imela delovni naslov **Otroci ne lažejo** (Kids Say the Darndest Things, 1998–2000), v nekem trenutku zmoti osamljeni večer v hotelski sobi, ko pade odločitev, da bo končno poklical sestro. Igra jo sijajna Gaby Hoffmann. Njun telefonski pogovor – oba sta ga vesela, obema je odleglo – spremljajo prizori, ki bi jih v literaturi lahko označili kot tisto, kar je »med vrsticami«. Avdio se prepira z vizualnim, mučna tišina je s podobami na bojni nogi, čas pa celi vse rane. Smrt mame. »Nisem vedel, ali bom poklical jaz ali boš ti ... Ali bo sploh kdo.« »Dober dan za pogovor je.«

Na tej točki se film, svojevrstna upodobitev Sokratove majevtike, filozofskega babištva, pravzaprav šele začne. Sestrin partner Paul (Scoot McNairy) je odšel službeno v Oakland, (spet) ima duševne težave, zato mu bo šla tja pomagat. Vprašanje, ki ga Johnny zastavi, je: »Kdo bo pazil na Jesseja?« Sestra Gaby in Paul imata namreč sina.

Arhetipska podoba moškega in otroka, ki se držita za roke in hodita skozi pokrajino. Tako se je začelo, pravi Mills, in z njegovim starševstvom. Slednje je skanaliziral v scenarij, ki temelji na igri nasprotij. Za začetek – nekaj najbolj intimnega je spravil

na filmska platna širom sveta. Kemija med Phoenixom in Woodyjem Normanom, ki nepozabno odigra Jesseja, kar kliče po veličastni moči snemalne naprave, o kateri Johnny nečaku pove, da »vsakdanje stvari naredi nesmrtno.«

Jesse strica, ki je vse do poglobitve nujnega razmerja kot novinar predvsem zastavljal vprašanja in poslušal, tako rekoč prisili v odgovore. Vzgoja vselej poteka v obeh smerih, je ogledalo, postajanje. Sijajno metaforo zanj v filmu ponudi prav Jesse: »Tam so dolge, dolge, dolge, dolge nitke gliv. Nitke, ki so glive. Te povezujejo drevesa. Drevesa so tukaj, zelo so visoka, tam dobijo vso hrano. Hrana gre skozi nitke v drugo drevo. Tako dobijo vso hrano in gredo skozi. Drevo ...« S koreninami in vejevjem ... Pa še eno ... Pa še eno ... Vmes pa rizom, micelij. Prizor, ko Jesse vse to govori oziroma razlaga, je esenca filma. Ponosna mama in njen razneženi brat, ki mu je kristalno jasno, da vselej seveda ne gre tako zlahka ... Če sem glede otvoritvenega prizora namignil na Phoenixovo pretirano igro, povzame način, kako se z očmi odobravajoče premakne od Normana, ko ta opisuje micelij, do povsem materinske Gaby Hoffmann, vse kasnejše sprehode Jesseja in Johnnyja, ves dialog, to, kako prihaja glasba iz ozadja, ne nazadnje vso tako toplo posneto Ameriko, pa naj bo ta svinjska od tazadnjega sluma ali urejena kot prva dama. Vsi ti nivoji v filmu drug drugemu prisluhnejo. Deleuzove podoče-časa so sama ušesa!

»Nihče ne ve, kaj dela.« To ni le tolažba, s katero Gaby pomiri Johnnyja, ko ta na eni točki odpove kot novopečeni varuh, ampak tudi bistvo življenja. Pravzaprav je nemogoče karkoli dokončno naštudirati ... do smrti.

So le trenutki, ki dobi človek občutek, da ni nikjer doma, da je nomad; ko ga kot glavna junaka iz **Dej no**, zjebana od konstantnega *jet lega*, daje nespečnost in nervira velelnik:

»Poišči način, da ti bo udobno iskati samega sebe.«

»Veliko bla bla bla.«

So le trenutki, kot je tisti, ko Jesse Johnnyja, ki mu bere **Čarovnika iz Oza**, vpraša po poroki. »Nisem mu povedal, da bi bil rad [poročen]. Da jo pogrešam. To sem čudaško obrnil na šalo.«

Mogoče nam pa dejansko ne preostane drugega?

»Bodi smešen, vejica, kadar si lahko, pika.«

Ampak smešno je po moje prej na strani tropičja, ki hkrati zaključuje in pušča odprto, kot pa pike ... Tropičje, morda ... družina med ločili oziroma ločilo, ki največ pove o družini – kot Millsovi trije filmi: **Začetniki** (Beginners, 2010), **Ženske 20. stoletja** (20th Century Women) in **Dej no**. Črno-belo in siva. Nebotičniki, hollywoodske palme (vse tja do zlate) in pesek Venice Beacha. Taksi do letališča. Letalo, ki vzleta. In ovčke, kot nežno imenujemo te vrste oblakov. Nosečniški trebušček; čudaški in ekscentrični Jesse ter njegova babica na smrtni postelji. Naturščiki, filmske zvezde, migetajoče med resničnim svetom in fikcijo – ter slejkoprej – filmi kot micelij, ki celi vse rane?

Podkast O.B.O.D.

Vse, kar potrebujemo, povsod in naenkrat, je prijaznost

VSE POVSD NAENKRAT | 2022

O filmu **Vse povsod naenkrat** (Everything Everywhere All at Once, 2022) ne moremo govoriti, ne da bi obenem govorili o žanru. Avtorja filma Dan Kwan in Daniel Scheinert oziroma »Daniela«, kot sta se množinsko poimenovala, v filmu namreč premišljeno prepletata različne žanre in njihove podžanrske variante ter z njihovimi osnovnimi elementi (klišeji) v gledalcu ustvarita pričakovanje predvidljivega razpleta, nato pa v skrbno izbranem trenutku »zamenjata ploščo« in pripoved speljeta v povsem nepričakovano smer. Tako deluje na primer uvedba dobesedno *preobložene-ga krušnega peciva kot mcguffina*, ki pomeni grožnjo obstoju sveta. Ali pa srečni konec. A gremo lepo po vrsti. (Ker ne moremo o vsem kar naenkrat.)

Vse povsod naenkrat je zgodba o Evelyn Wang (Michelle Yeoh), ki se trudi pred odločilnim sestankom z davčno revizorko (Jamie Lee Curtis) urediti davke za svojo samopostrežno pralnico. Vodi jo z možem Waymondom (Ke Huy Quan), ob tem pa skuša najti čas tudi za vnovično navezavo odnosa z ostarelim očetom, ki ga imata na obisku, in otoplitev odnosa z »uporniško« mladostniško hčerko Joy (Stephanie Hsu), ki ne dosega njenih visokih pričakovanj. Sredi te melodrame komunikacijo z Evelyn nenadoma vzpostavi njen mož iz vzporedne dimenzije, kjer potrebujejo prav njeno pomoč pri reševanju večeso-

lja, saj je Evelyn nihče drug kot *Izbranka*. Kronično nezadovoljna in neizpolnjena Evelyn v tem vesolju je rezultat odločitev, ki jih je sprejela v življenju, a ker se z vsako možno odločitvijo vesolje razcepi, ima v mnogih vzporednih svetovih uspešnejše življenje, kjer je do vrhuncev moči razvila svoje številne sposobnosti, kot so borilne veščine, kuhanje, igranje klavirja s stopali in kar je še tega. Obiskovalec iz druge dimenzije ji razloži še, kako dostopati do teh znanj in jih izkoristiti v boju zoper ultimativno zlo, ki želi seveda povzročiti dokončno uničenje vsega.

Filmov, ki so se podali v večvesolje, je res veliko, sploh v zadnjem času, ko sta ta koncept, ki komercialno nadvse uspešno deluje v njihovih stripovskih serijah, na platnih in pretočnikih zagrabila DC in Marvel, slednji nazadnje v **Doktor Strange in multivesolje norosti** (Doctor Strange and the Multiverse of Madness, 2022, Sam Raimi). Pri tem pa le redki izkoristijo potencial, ki ga prinaša koncept, po katerem so mogoče prav vse variacije neke realnosti, saj je – podobno kot pri prej omenjenem pecivu – preveč vsega (variacij likov, realnosti, gegov itd.) težko ukrotiti v zanimivo in konsistentno zgodbo. A prav tukaj se **Vse povsod naenkrat** izkaže, saj kompleksnost sveta gradi izredno premišljeno in postopoma, pri čemer junakom pušča dovolj prostora za rast, z uporabo sidrskih vizualnih elementov pa hkrati poskrbi, da gledalec z lahkoto sledi zgodbi in sproti dojema njeno metaforiko. Najvažnejše pa je, da kljub mestoma absurdnemu in abstraktnemu dogajanju (npr. samozavedajoči se kamni v vesolju, kjer se zavestno življenje ni razvilo) nikoli ne spregleda, da gre v srčiki za zgodbo o družinskih odnosih in da je – ne glede na sentimentalnost take izjave – edini odgovor na probleme avtonomnega člana ožje skupnosti prijaznost, razumevanje in ljubezen drugih članov. Na videz instantni odgovor oziroma razrešitev, ki pa deluje:

kot nakaže film, lahko lik Joy razumemo kot tipično milenijko, ki se skozi sodobno kapitalistično družbo prebija z ne povsem določenimi občutki tesnobe, depresije in eksistencialističnega nesmisla, hkrati pa je zaznamovana tudi z družinskim nesprejemanjem njene spolne usmeritve in materinimi neizpolnjenimi pričakovanji, ki izhajajo iz Evelyninega nerazrešenega odnosa z očetom in priseljenske etike – prvega seveda ožja družina ne more razrešiti, drugo lahko popravi, pri obojem pa mora nuditi prav vse prej naštetu. Režiserja sta v intervjuju za IGN celo izjavila, da sta želela narediti »prijaznost tako vznemirljivo kot finale Johna Wicka«. In to jima je prav gotovo uspelo, čeprav ima njun film v resnici precej več skupnega z nekim drugim akcijskim filmom, v katerem je v glavni vlogi Keanu Reeves – namreč z **Matrico** (The Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski).

Vse povsod naenkrat je v mnogih pogledih kopija oziroma, bolje rečeno, zrcalna slika **Matrice**. Številne scene so skoraj dobesedno izposojene, denimo prvi stik Evelyn z vzporednim vesoljem si iz **Matrice** izposodi tako vizualne elemente (pisarna s predelki, dvigala in komandni štab v premikajočem se vozilu) kot drobce dialoga oziroma žargona, pozneje pa isti matriki sledijo še odkrivanje in učenje »supermoči« ter seveda pretepaški spopadi. Ti so si podobni že na prvi pogled (in popolno nasprotje lanski **Matrici: Obuditvi** [The Matrix Resurrections, 2021, Lana in Lilly Wachowski]), saj so tudi tu oblikovani z izpiljenimi koreografijami hongkonških mojstrov borilnih veščin *wushu*, izvajajo pa jih igralci sami – Michelle Yeoh in Ke Huy Quan sta že v prejšnjih filmih dokazala, da obvladata te prijeme, mnoge stranske like pa so upodobili kar kaskaderji. Pretepi so kinetični, domiselni, vpeti v okolje, v katerem se dogajajo, in zares vznemirljivi, kot sta režiserja hotela, a ključnega pomena je njihov rezultat: prav nihče, s katerim se spopadeta glavna junaka, ne umre.

Prej omenjeno prijaznost do soljudi v zgodbo vpelje Waymond kot svoj kredo, nato pa postane ključni nauk, ki ga mora usvojiti tudi Evelyn, da lahko v zadnjem spopadu – podobno kot Neo v **Matrici** – preskoči na višjo raven zavedanja in ustavi vsak udarec, še preden bi se ta zgodil – in sicer tako, da nasprotnikom uresniči njihove najgloblje želje. S tem jih nevtralizira na enak način kot Neo in Trojica stražarje med rešitvijo Morfeja, le da je njen rezultat prostor, poln zadovoljnih ljudi namesto trupel. V tem kontekstu je zanimiva tudi vzporednica z zadnjim prizorom iz **Matrice**, ko Neo med supermanskim letom izjavi: »Pokazal vam bom svet ... v katerem je vse mogoče. Pot, ki jo boste izbrali naprej, pa prepuščam vam.« **Vse povsod naenkrat** se zaključí s prav istim sporočilom, a nato vidimo tudi odločitev, ki so jo junaki izbrali – odpravijo se na davčni urad, da zaključijo revizijo, tokrat skupaj kot družina.

Vizualna metaforika filma je zgodba zase: ne le da dopolnjuje zaplet in razplet filma, temveč razširi pojem večvesolja v neslutene dimenzije. Vsako vzporedno vesolje, ki ga vidimo (nekatero zgolj za delček sekunde, druge večkrat obiščemo in spoznamo tamkajšnje različice protagonistov), je prikazano v drugačni tehniki, z drugačno perspektivo, barvnimi lestvicami in tudi razmerji, da je gledalcu prehod zmeraj dovolj očiten, podobe na platnu pa izstopajo z drugačnostjo. Osrednja vizualna podoba in metafora filma je seveda črno pekovsko pecivo – *bagel*, naložen z vsem (dobesedno), ki se sesede v črno luknjo in ki ga je ustvarila Evelynina hčerka Joy kot rezultat neprestanega materinega (in družbenega) pritiska, da bi dosegla ameriške sanje. Podoba črnega kroga se pojavi na mnogih točkah filma in navadno zaznamuje prihajajočo nevarnost, najbolj veličastno takrat, ko si ga davčna uradnica pripne na čelo. Svoje nasprotje pa dobi v samolepljivih plešočih očesih (*googly eyes*), ki jih Waymond navdušeno lepi povsod in so njegov popoln

kontrast – tu je črna sredica, obod pa bel. V zadnjem spopadu, ko si ga Evelyn prilepi na čelo, ta podoba simbolizira tudi njeno tretje oko, saj v tistem trenutku prevzame nadzor nad svojo usodo. Nekoliko nenavadno naključje je, da je koncept tretjega očesa kot posledice soočenja z večvesoljem uporabil tudi doktor Strange v filmu, ki je polnil kinodvorane le mesec dni prej.

Posebno omembo si zaslužijo podobe vzporednih vesolj, ki pogosto črpajo vizualne iztočnice iz drugih filmov. Tako je denimo vzpon sveta, kjer imajo ljudje hrenovke namesto prstov, predstavljen skozi predelavo scene s praljudmi iz **2001: Odiseje v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), v nekem drugem svetu se odvija različica zgodbe filma **Ratatouille** (Brad Bird, 2007), a z rakunom namesto podgane itd. Teh povezav nima smisla naštevati in analizirati, saj jih je preveč, je pa nujno izpostaviti najbolj cinefilske. V vzporedni dimenziji, kjer se Evelyn in Waymond ništa poročila in je ona (prav zato, ker je bila »neobremenjena« z njenim razmerjem) postala filmska zvezda, se po mnogih letih vendarle srečata na premieri njenega nove-

ga filma in med njima spet preskoči iskrica. Njun dialog (pretežno v kitajščini), kostumi, maska, scena ter uporabljena barvna shema si izposojajo iz filmov Wonga Kar Waia, predvsem iz **2046** (2004), pri katerem je bil Ke Huy Quan asistent režije. Ta segment ni zgolj poklon enemu največjih sodobnih kitajskih režiserjev, temveč odlično služi predstavitvi in izgradnji njunega razmerja iz na videz brezupne zakonske naveličanosti v prvotni dimenziji v »filmsko romanco«, ki iz »karwajjevske« dimenzije kmalu pljuske tudi tja.

Žanrsko in vizualno eklektični mešanici zaradi močne avtorske vizije ustvarjalcev uspe v ključnem elementu: da je več kot le seštevček svojih delov. K temu pripomorejo tudi vsi odtenki humorja; od satire in absurda do fizične komike in parodije. Po nadrealističnem odštekanem **Švicarskem možičku** (Swiss Army Man, 2016), prvencu Danielov, je zato njun drugi film vsekakor dokaz, da znata narediti tudi komercialnejši, širšim množicam dostopnejši (žanrski) film – ne da bi morala za to žrtvovati svojo umetniško integriteto. Da bi le tako ostalo tudi v prihodnje, v tem in vseh drugih vesoljih.



Petra Meterc

Prav nič skrivna naveza

TO MESTO JE NAŠE | 2022

»Niti pomisliti ne smeš, da bi temu sranju rekel vojna.«

»Zakaj ne?«

»Vojne se končajo.«

– Detektivi Carve, Hauk in Greggs, **Skrivna naveza**, 1. sezona

Pred dvajsetimi leti, natančneje 2. junija 2002, je bil premierno predvajan prvi del serije **Skrivna naveza** (The Wire, 2002–2008) izpod peresa Davida Simona, ustvarjene za tiste, ki s(m)o odraščali ob nešteti televizijskih serijah, v katerih je policija preganjala zlobneže in roparje bank ter serijske morilce, da bi tovrstne mitske podobe ne le razbila, temveč iz raztreščenih delčkov sestavila kompleksno in brutalno, pravzaprav frankensteinovsko podobo, ne le policije, temveč sistema, ki ga ta vzdržuje.

Skrivna naveza v času predvajanja ni dosegala dobre gledanosti, prejela ni skoraj nobene večje nagrade, pa vendar gre danes za serijo s kulturnim statusom, h kateri se mnogi vračajo kot k prelomni sociološki študiji. Ko se je leta 2008 zaključila, je Simon dejal, da si želi, da se njegovo upodobitev Baltimora presoja v luči prihodnosti. Želel je, da serijo razumemo kot slutnjo prihodnosti, v kateri se bodo razsežnosti policijske države le še razširile. Tako bi v prihodnosti, ko bi nekdo zatrdil, da *tega nihče ni pričakoval*, lahko nekdo s police potegnil DVD-je in dejal: »Ne recite, da niste vedeli, da se to dogaja. Saj so o tem naredili celo prekleto TV-serijo.«

Ameriko kot policijsko državo danes v knjigi **Konec policije** (Verso, 2021) natančno analizira Alex Vitale, ki v luči protestov proti policijskemu nasilju, med drugim v Fergusonu in Missouriju po umoru Michaela Browna, razmišlja, ali lahko policijske reforme prinesejo prepotrebne spremembe. Vitale vidi moderno policijo kot orodje za družbeni nadzor in pokaže, da razmah policijskih pooblastil ne pomeni popolnomočnej skupnosti, socialnih pravic, niti javne varnosti. Nasprotno, v sistemu vedno večjih razrednih neenakosti in odsotnosti socialne države, posledica česar je množično brezdomstvo, ki ne nudi duševne pomoči in ustvarja odvisnosti, je policija tista, ki blaži simptome izkoriščevalskega sistema tako, da populacijo z margine pospravlja z ulic in skladišči v zaporih.

Simon je večkrat rekel, da **Skrivna naveza** ne govori o korupciji, temveč predvsem o institucionalizirani inerciji. In prav slednje je tisto, o čemer govori najnovejša HBO serija, pod katero se je podpisal – **To mesto je naše** (We Own This City, 2022, Reinaldo Marcus Green). Lahko bi rekli, da je s slednjo potrdil lastno slutnjo: Amerika je kot policijska država vsa ta leta kasneje še kako v formi in niti neuspehi t. i. vojne proti drogami niti protesti gibanja *Življenja temnopoltih štejejo* in njihovi pozivi k policijskim reformam ter zmanjšanju financiranja policije niso prinesli sistemskih sprememb.

Miniserija, ki temelji na istoimenski reportažni knjigi novinarja *Baltimore Sun* Justina Fentona, podrobno opisuje vzpon in propad enote za nadzor strelnega orožja baltimorske policije. Zgodba se osredotoča na narednika Wayna Jenkinsa, enega od osmih policistov, ki so bili v letih 2018 in 2019 obsojeni zaradi različnih obtožb korupcije. Čeprav je osrediščena okoli omenjene delovne skupine, slika širše



stanje baltimorske policije po aprilu 2015, ko je prav ravnanje slednje privedlo do nasilne smrti Freddieja Graya. Petindvajsetletnega Afroameričana je policija aretirala, med vožnjo v policijskem kombiju pa je utrpel takšne poškodbe, da je čez nekaj dni zaradi posledic umrl. Mrliški oglednik je smrt označil za umor, zato so bile proti šestim policistom vložene obtožnice, Grayeva smrt pa je v Baltimoreu izzvala množične proteste, ki so vodili v razglasitev izrednih razmer in začasno vzpostavitev policijske ure. Omenjena smrt je nekakšna referenčna točka miniserije, v kateri se pravzaprav ves čas govori o obdobju *pred in po* Freddieju Grayu – a če nam utegne omenjena delitev v prvem delu serije še vzbuditi naiven preblisk, da bomo v *po* uzrli kanček optimizma, nas Simon kmalu vrže ob izjemno realna, predvsem pa nič kaj mehka tla. Po Freddieju Grayu se je baltimorska policija znašla v, recimo temu, eksistencialni krizi – če te lahko za nasilno izvajanje policijskega dela, ki včasih pač prinese tudi smrt nadzorovanih, kazensko ovadijo, potem, no, potem bodo nadzor preprosto v veliki meri opustili.

Ko se v seriji v Baltimore pripelje odvetnica Urada za državljanske pravice Nicole Steele, ki naj bi opravila oceno policijskega dela po Freddieju Grayu, na poti zagleda policista, ki ga ob poskusu nasilne aretacije obkroži množica s pametnimi telefoni v rokah in snema vsak njegov gib. Čez nekaj časa policist obupa, aretiranca izpusti in v množico zakriči: »Jebeš to. Ni vredno! Sami sebi bodite policija!« Ali kot miselnost kasneje kolegu opiše omenjena odvetnica: »Če morajo po Freddieju Grayu opravljati policijsko delo pravilno, ga ne bodo več opravljali.« Opravljali pa ga ne bodo zato, ker policijskega dela brez nasilja preprosto ne znajo izvajati. Posledično se je v Baltimoreu občutno zmanjšalo število aretacij, leta 2015 so zabeležili največje število umorov od devetdesetih, skokovito pa je narasla tudi stopnja ostalega kriminala.

Baltimorska policija je na povečanje kriminala odgovorila z ustanovitvijo posebne enote za nadzor strelnega orožja, ki naj bi z ulic počistila nezakonito orožje. Narednika Jenkinsa, ki je enoto vodil, in preostale člane so dve leti po Grayevi smrti in oprostitvi šestih policistov, krivih za njegovo smrt, aretirali po, denimo temu, precej srečnem naključju, ki jih je vodilo v odkritje megalomanskih kršitev, med drugim kraj denarja ter preprodajanja in kraj droge ob policijskem delu.

Jenkins svojemu bivšemu članu enote, zdaj detektivu za umore (ki ga, kot da bi Simon želel zabavati gledalce, igra Jamie Hector, v **Skrivni navezi** zvezda narko scene Marlo Stanfield), nekoč izusti: »Kako za vraga zaslužiš z reševanjem umorov?« Jenkins, ki ga v serijo uvede njegovo predavanje policistom, v katerem ponosno naznani, da nasilneži nimajo nikakršne možnosti za vstop v njegovo enoto, je torej stavil na zaslužek. Na drugi strani enačbe razkritij je policist Hersl, ki ostaja v službi kljub 46 pritožbam zoper njegovo brutalnost. Na slednjega je torej stavil sistem.

Miniserija zgodbe spleta nelinearno, z mnogimi širšimi in ožjimi okviri, vključno z intervjuji Nicole Steele, vzporedno preiskavo zveznih agentov, pa hipnimi preskoki v pretekle racije enote in Jenkinsonove začetke dela pri policiji, ne nazadnje pa tudi z zaslišanji članov enote, zaradi česar se delčki resda sestavljajo počasi, pa vendar, kot je od Simona pričakovati, asociativno precizno in z veliko mero suspenza. Čeprav ne razvija likov na način, kot je to lahko počela **Skrivna naveza**, in si ne more privoščiti humorne lahkotnosti, saj gre za šest delov in ne pet sezon, se v zgoščenosti informacij in izjemni igri praktično vseh, pa tudi v skrbno odmerjenih šalah, prav nič ne izgubi.

Ob razkritjih serije, ki je, ponovimo, posneta po resničnih dogodkih, kar je pri vsem še najbolj srhljivo, torej Simon ne okoliši več. Citat iz **Skrivne naveze** (izjava McNultyja, policista s človeškim obrazom, policistu na patrolji, ki je nekomu dal kazen zgolj zaradi poziva k več aretacijam iz vrha) – »Naj ti zaupam majhno skrivnost, policist na patrolji je edina prava diktatura v Ameriki, človeka lahko pripravimo, zapremo ali pa rečemo, jebeš to in se napijemo do smrti pod hitro cesto in bodo naši partnerji jamčili za nas. Nihče, prav nihče, nam ne zapoveduje, kako naj napravimo našo izmenno!« – se ponovi v seriji **To mesto je naše**, tokrat iz ust policista, ki usposablja mladega Jenkinsa: »Mali, v Ameriki ni bolj trdne diktature od policista na njegovi patrolji.«

Načelo torej ostaja enako, pa naj ga udejanja policist z vestjo ali brez nje; tokratno, zdi se dokončno sporočilo Simona pa je identično misli, ki izhaja knjige Alexa Vitale: da je najboljša rešitev za slabo policijo konec policije.



Jaša Lorenčič

»Kjer je boršt, tam je kri«

TRIGRAD | 2022

Slovenci smo vselej obdani z gozdom. Povsod, kamor seže pogled – gozd. Le Švedska, Finska in Estonija so bolj gozdnate evropske dežele.

Kar se (nam) pozna. Doslej najbolj gledan slovenski film? Je (iz)povedano že v naslovu: **Pr' Hostar** (2016, Luka Marčetič). Drugi najbolj gledan film? **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevar), ki se prav tako mladostniško »utabori« ob gozdovih. Po hostah je pohajkoval arhetipski (pra)junak Kekec, najbolj gledana slovenska grozljivka **Idila** (2015, Tomaž Gorkič) se je »zgrozila« v skrivnostih »lesa«, svojevrsten čas in prostor je navsezadnje našel tudi intimno poetični film **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019, Gregor Božič). Saj ni čudno, ko pa ima slovenščina toliko izrazov za gozd. Gaj, gmajna, hosta, les, log, šuma, boršt.

Da, boršt.

Kdor je (bo) gledal televizijsko nadaljevanko **Trigrad** (2022, Sonja Prosenc) na Televiziji Slovenija, bo boršt stežka pozabil. Predvsem tisti, ki so se prebili do zadnjega, osmega dela. In v borštu sklenili enega najdaljših (ca. 500 minut!) slovenskih filmov. Ker **Trigrad** je pravzaprav film, ki nikakor ni želel biti serija, potem pa je to na koncu postal, zato je z liki vred zataval v mi(s)tični gozd.

Kar je za serijo, ki se ji upira žanrska opredeljenost do točke, da izbiro prevali na gledalca, usodno. In to navkljub čutnemu stiku s pogansko nravjo in sodobno ekološko ozaveščenostjo. Kajti ustvarjalci z režiserko Sonjo Prosenc na čelu se želijo po osmih urah vsaj izvleči, če ne celo zmagovalno – in to na račun gledalca in njegovega (po)trpljenja – soočiti z borštom, ki na koncu namesto njih razreši mučno vprašanje: bo iz dreves serija le »spoznala« gozd ali bo iz gozda »videla« drevesa?

Trigrad (obstaja sicer istoimenski kraj v Bolgariji) je fiktivni kraj globoko v Julijskih Alpah. Ker je kraj torej neotipljiv in nedefiniran, ga morajo definirati liki. Toda vsi, kar je po komentarjih sodeč znova odvrčalo gledalce, v tako odmaknjeni vasi govorijo bolj ali manj v ljubljanski izreki, kar sicer ni tako izstopajoče moteče, kot je bilo v **Primerih inšpektorja Vrenka** (2021–), ki so postavljeni v Maribor; vsekakor pa taka odločitev eliminira prostor na račun »vsesplošnosti«.

Že izhodiščno je torej hiba prav nedefiniranost. **Trigrad** bi lahko bil privlačna izjema, tako pa je zgolj in samo ime, ki ne postane metafora ali simbol. Na kratko, **Trigrad** ni unovčil okolja, temveč ga je simbolno (pre)izkoristil.

Režiserka se je glede na izjave zavedala, da gre v osnovi za dramo, ampak so si v ekipi, kakor je dejala za MMC, rekli, da »če bi kdo iskal prvine žanra ali poskušal žanrsko opredeliti serijo, naj bodo to tisti, ki jo bodo gledali«. S takim pristopom ni nič narobe, a režiserka s tem filmski poetiki navzlic odločitev strahopetno prelaga na in v gledalca.

Če je **Trigrad** drama, kar v osnovi seveda (tudi) je, potem je neizživeta drama, saj se je likom vse zgodilo v preteklosti do točke, da bi si zavoljo njihovih spominov celo raje pogledali »prequel« oziroma predzgodbo. Če pa je **Trigrad** detektivka ali kriminalka, kar ne nazadnje tudi je, saj imamo vsaj dva umora, iz preteklosti se jih navrže še kar nekaj (»ni prvič, da bi puška pela«), ljudje se pretepajo, merijo s puškami, želijo rezati



z motorko ali obešati z viličarjem, slej ko prej pa pride o dogajanju vohljat še policija, potem je absolutno predolga, premalo napeta in enostavno nima tako močnih likov, da bi se primerjala s čimerkoli. Naj gre za **Pravega detektiva** (True Detective, 2014–2019), **Twin Peaks** (2017, David Lynch) ali katerokoli novo skrivnostno dramo.

Ne gre za »predalčkanje« ali nehvaležno primerjavo z n-krat dražjo produkcijo. Ne. To je v tem primeru le izgovor. Gledalec se nič kriv, nič dolžen znajde diapazon-sko razpet med psihopatološkimi uvidi na eni in skoraj komično akcijskimi prizori z motorko na drugi strani (»Če noče podpisat, bomo pa sami. Saj rabimo samo roko«). **Trigrad** ni art projekt, temveč nekaj, kar je, hote ali ne, vedelo, kdaj in kje in za koga bo na sporedu. Nihče ne terja, da se ustvarjalci prilagajajo čemurkoli. Ne. Toda v tem primeru gre za nekaj povsem drugega: **Trigrad** je poetiko dal na račun (nujnega) obrtniškega formata. In ravno zato je toliko bolj pod drobnogledom.

Osnova **Trigrada** je prihod Črta (Marko Mandić) v vas, kjer je zelo kratek čas odraščal in jo zapustil še rosno mlad pred 35 leti. Po očetovi smrti je podedoval del gozda, ki naj bi ga zgolj v enem popoldnevu prodal. Njegova vrnitev v pristno, a hkrati zaplankano vas je okorna in mlahava. Sam si je sicer želel večino Trigrada pozabiti, ampak Trigrad je pač tip kraja, kjer ljudje ne pozabljajo, čeprav je prav v takih krajih spomin šepav in nevaren. Zlasti ko vedo, kakšno posestvo ima Črt. In še posebej, če je okrog posestva toliko skrivnosti in hkrati potencialov.

Da serija ni zgolj film, temveč dejansko tudi serija, poskrbi (vsaj) Gaber Trseglav kot župan Milan. Prav njegov lik ima daleč največ (neizkoriščenega) potenciala, že zaradi odnosa z ljubico Heleno (Mirjam Korbar) in še bolj zavoljo hčerke Mete (Suzana Krevh). Njegovo resda delno klišejsko in tudi črno-belo gledanje na gozd zgolj preko (lastnega) dobička ohranja vsaj osnovno ogrodje in (pra)trk zgodbe. Deluje kot antijunak, svojevrstni Bedanec nove dobe v kraju, ki vendarle premore tudi »kosobrinasto« Jasno (Katarina Stegnar), gozdarko in naravovarstvenico, kar potencialno izkazuje »slovenskost«: napišeš knjigo, splezaš na najvišji vrh in posadiš – lipo. Ampak že gole obrise osnovne zgodbe porušita uvodna dela, ko Črtu načrte prekriža nekaj tako banalnega, kot je domala usodno nočno popivanje v lokalni krčmi, kjer ga vsi bolje poznajo – gotovo pa bolje, kot pozna on sebe. Kajti Črt, tako vsaj ugibamo, ki je ostal brez mame (ta je čudno izginila), odraščal pa v rejništvu, se zaziblje nekje med resničnostjo in domišljijo v deželi napojev in strupov, nizajo se nepojasnjeni dogodki, on pa izgine in se znajde v naravi – sam. In gol.

Prav sunkoviti prebliski, ki pa niso zaključki, ne, niti blizu »cliffhangerjev«, seriji škodijo. Od tu naprej je **Trigrad** iskalna akcija, kjer pa tisti, ki iščejo, začenjajo izgubljati še sebe, ko mi(s)tičnost narave trči ob vsakodnevne navade. Tako pride do »boja« med naravo in posameznimi individualnimi usodami. Kar je v slabo izpeljanem boju med »kapitalom in naravo« vnaprej izgubljena bitka, saj že pregovorno narava vselej zmaga.

Trigrad je z vidika igre zato bolj psihološka analiza kot zgodba: pojdi v boršt in povem ti, kdo si. Ampak koncept »manj je več« scenarija je (pre)tvegan in za (naj)širše gledalstvo (pre)težek. In to kljub metodni igri Mandića, remek dela Stegnarjeve in skritega dragulja Suzane Krevh.



Sonja Prosenc je povedala, da je bil **Trigrad** tudi za Nino Zupančič in Gregorja Fona, ki sta prispevala idejo in zasnovo serije, pri pisanju pa se jima je nato pridružila še sama, odklon od običajnih form v našem prostoru. Toda odklon od katerih form? Saj je Fon, denimo, podpisan pod **Ekipo Bled** (2019–), **Nova dvajseta** (2013–2016) in **Primere inšpektorja Vrenka**. Tako je **Trigrad**, če že, najprej interni odklon, vzpostavljanje (avto)alternativnosti znotraj lastnega pisanja. In četudi je **Trigrad** resda precej manj tekstovno zgoščen od prej naštetih serij, ne predstavlja dramatičnega, večjega, stilsko prepoznavne(jše)ga odklona. Če že, je igra tista, ki mora na račun scenarija predstavljati odklon.

Izjava Mandiča, da je **Trigrad** »na neki način zelo slovenski, kaže nas z našo temno platjo vred«, zagotovo drži. Toda **Trigrad** je na tem mestu presojan kot TV-serija. Tu in zdaj. Lahko bi dolgo in nujno hvalili krasno fotografijo Mitje Lična, ki je enigmatično iz boršta ustvaril glavni lik, ali glasbo dvojca Silence, ki je svoj že tako prepoznaven mistični slog na(d)gradil ter glasno stopnjeval tam, kjer je scenarij umolknil.

Ampak **Trigrad** je serija, ki je bila film in je šele na koncu ugotovila, da bi lahko bila serija. Kar je lahko celo izzivalno in kreativno, legitimno in nujno vprašanje pa je: na račun koga? Kajti to je bila res velika priložnost za razvoj formata nadaljevank. In opore na pogansko/starodavno/staroslovensko izročilo. **Trigrad** pa je šel v gozd zato, da bi našel nekaj, česar že sprva ni imel. Zgodbe.

Sanja Struna

Vrnitev v evropsko srce azijskega žanrskega filma

24. FEFF – FESTIVAL
DALJNOVZHODNEGA FILMA, UDINE

22.–30. APRIL 2022

Prva korenina festivala, ki si je za svoje srce izbral Udine (Videm), je pognala pred 24 leti iz želje po ustanovitvi novega žanrskega festivala, ki bil širil obzorja prebivalcev Furlanije – Julijske krajine. V iskanju fokusa za festival je pogled na Daljni zahod zaradi navdušenja ekipe nad romantično kriminalko **Chungking Express** (Chung Hing sam lam, 1994, Wong Kar Wai) najprej pritegnil Hongkong; ta je postal fokus prve edicije na novo ustvarjenega *Festivala daljnovzhodnega filma (Udine Far East Film Festival – FEFF)* leta 1999.

Naslednjih 20 let je festival *FEFF* rasel vzporedno in simbiozno s prepoznavnostjo in popularnostjo azijskega filma na Zahodu; ni naključje, da med redne goste festivala štejejo filmske legende, kot so Johnnie To, Peter Ho-sun Chan in zdaj že pokojni Ringo Lam. Pred svoje platno so zvalili svetovna imena, kot je Jackie Chan, in nudili platformo danes tudi širši publiki znanim režiserjem, ko so ti še iskali svoje evropsko občinstvo – med njimi sta Kim Jee-won in Park Chan-wook.

Do leta 2019 so Udine veljale za priljubljeno filmsko letovišče za filmske in kulturne entuziaste in strokovnjake; kraj, kjer na svoj *gelato* v vrsti čakaš pred enim najbolj znanih korejskih igralcev, nato pa se en za drugim odpravita na projekcijo filma, v kateri slednji igra glavno vlogo. Kraj,

kjer trepetajoč japonski študent filma z rokami objema svoja kolena, da ne bi med pitjem *espressa* za sosednjo mizo zmotil svojega najljubšega režiserja (vendar zbere pogum in dobi tako avtoogram kot nekaj spodbudnih besed). Kraj, kjer se utrujena filmska novinarka po treh zaporednih intervjujih vrže na travo pred Teatro Nuovo in svoj obraz nastavi aprilskemu soncu – med mežikanjem pa ugotovi, da sta enako storili režiserka in igralka, s katerima je ravnokar zaključila intervju. Kraj, kjer v miru spiješ kozarec slovenskega refoška in se potem odpraviš na polnočno filmsko pretepanje v akcijskem filmu, ki si ga z veseljem ogledaš že desetič – tokrat v restavrirani obliki in na velikem platnu ... no, in potem se je zgodilo leto 2020.

Pandemija koronavirusa je 22. edicijo *FEFF* prestavila na splet, vendar se ekipa ni dala; za 23. izdajo so zamenjali termin in julija 2021 izvedli hibridni festival s projekcijami filmov zvečer na prostem in v eni od najbolj prostornih kinodvoran v Udinah, medtem ko je večina gostov zunaj Italije festival lahko spremljala samo prek spleta in platforme *mymovies.it*.

Energična ekipa festivala v času pandemije seveda ni počivala in prvotni festivalski temelji so dobili tudi nekaj izboljšav. Konec aprila letos so se tako ponovno odprla vrata ljubljene Teatra Nuovo (in sekundarne

lokacije, kina Visionario), v glavni dvorani katerega so letos premierno (13 svetovnih premier, 18 mednarodnih premier in 11 evropskih premier) predvajali 72 težko pričakovanih filmov iz 15 azijskih držav. Na rdeči preprogi se je zvrstila vrsta gostov, čeprav se je vpliv pandemije prav pri številu slednjih še vedno močno poznal.

Vsem, ki smo na festival pripotovali iz drugih držav, je dodatno pričakovanje predstavljalo obljubljeni obisk častnega gosta in napovedanega dobitnika nagrade murva (Mulberry) za življenjsko delo – vsestranskega umetnika in legende japonskega filma, Takeshija Kitana. Kitano je svojo kariero v 70. letih začel kot del komičnega manzai dueta *Tsū Bīto* (sl. Dva udarca) in jo najprej v 80. razširil kot televizijski voditelj z zdaj kultno oddajo **Fūun! Takeshi-jō** (sl. Turbulentno! Takeshijev grad), nato pa, po spletu okoliščin, kot režiser. Film **Nasilni policaj** (Sono otoko, kyōbō ni tsuki, 1989) je dotodanje Kitanove komične vloge gangsterjev in policajev potisnil na drugo stran in zanj pomenil prelomnico. Že leta 1993 je Kitano napisal in režiral, pa tudi odigral glavno vlogo v filmu **Sonatina** (Sonatine), ki je po premieri v *Cannesu* Kitano kot filmskega ustvarjalca popeljal pod svetovne žaromete. Leta 1997 je njegov uspeh zacementiral beneški zlati lev za film **Ognjem** (Hana-bi), za katerega je Kitano spet napisal scenarij, ga produciral, režiral in

v njem odigral glavno vlogo. Seveda pa to ne pomeni, da Kitano ni več sodeloval pri filmskih projektih, ki niso nastali pod njegovimi prsti. Vsem, ki jim je frustracija med pandemijo pomagala hladiti nasilje v Netflixovi stvaritvi **Igra lignja** (Ojning-eo geim, 2021), je priporočen ogled kulturne klasike **Battle Royale** (2000, Kinji Fukasaku), v kateri Kitano odigra ključno vlogo. Med milenijskimi projekti japonskega renesančnega moža je nujno treba omeniti samurajsko akcijsko dramo **Zatoichi** (Zatōichi, 2003), ki je Kitano znova prinesla mednarodno priznanje, vključno s srebrnim beneškim levom za najboljšo režijo. Večino omenjenih projektov si je bilo v Udinah letos mogoče ogledati na velikem platnu, in le predstavljate si lahko razočaranje, ki je sledilo, ko je Takeshi Kitano dobesedno na dan odhoda svoj obisk na festivalu *FEFF* odpovedal.

Ob množici prikazanih filmov so se zvrstili številni pogovori z avtorji, med katerimi je bila rdeča nit, brez presenečenja, pandemija in njen vpliv na filmsko industrijo. Ta je še dodatno obremenila filmsko produkcijo v malih državah, kot sta Malezija in Laos, ki so se morale že prej boriti za obstoj in so ravno dobile dovolj prepoznavnosti in vetra v krila, nato pa so se zaradi striktnih ukrepov znašle v brezvetrju. Iz omenjenih dveh, pa tudi iz drugih azijskih držav, prihajajo uniformna poročila o premiku filmske ponudbe na lokalne in globalne pretočne platforme. Izjemi sta Kitajska in Japonska, ki sta v zadnjih dveh letih še okrepili prisotnost domačih produkcij na svojih tleh, Kitajski pa je uspelo, da se je kot filmski trg prebila na prvo mesto na svetu in po desetletjih truda krono izmaknila Hollywoodu. Na drugi strani je pandemija močno prizadela Južno Korejo, in to ravno v času, ko je južnokorejskim filmom končno uspel preboj do *mainstream* občinstva. Po uspehu **Parazita** (Gisaengchung, 2019, Bong Joon-ho) je bilo v delu več kot 60 visokobudžetnih korejskih filmov, katerih vstop

na trg je bil z začetkom pandemije zamrznjen za nedoločen čas – do danes jih je luč kinodvoran ugledala le slaba peščica.

V Južni Koreji, ki je še leta 2019 držala svetovni rekord za obisk kinodvoran glede na število prebivalcev (4,37 na prebivalca), je namreč glavno merilo za uspeh t. i. 10-milijonti obisk oziroma prodanih 10 milijonov filmskih vstopnic – prodaja, ki je potrebna za pokritje stroškov produkcije. Primer tega je tudi na festivalu *FEFF* predvajana akcijska drama **Pobeg iz Mogadiša** (Mogadisyu, 2021, Ryou Seung-wan). Film temelji na resničnih dogodkih in pripoveduje zgodbo južno- in severnokorejskih diplomatov, ki se leta 1991 znajdejo v središču dogajanja in skorajda brez možnosti za umik med izbruhom vojne v Somaliji. Film je bil posnet na Madagaskarju in ima zasedbo igralcev najvišjega ranga; za povrh je okronan z izpiljenimi akcijskimi prizori in posnet po liniji najvišje kakovosti, tudi v okviru računalniške grafike. Ryou je s produkcijo zaključil le nekaj tednov pred izbruhom pandemije; film s tako drago produkcijo pa bi moral za pokritje stroškov prodati najmanj 6 milijonov vstopnic. Namesto načrtovane premiere je bil film »poslan na klop«, dokler ni južnokorejska vlada za omilitev posledic pandemije sprejela ukrep, ki je vsaj za leto 2021 ustvarjalcem zagotovil 100 % dobiček od prodaje, do povrnitve stroškov; Ryou je svoj film poslal v kinematografe in s 3,6 milijona prodanih kart za las pokrtil vložek. Istočasno je svoj film okronal za *blockbuster* poletja 2021, navdušene stoječe ovacije pa je prejel tudi po predvajanju v Udinah.

Med filme, ki so bili po prejemu programa v Udinah najtežje pričakovani, se uvrščajo še **Posebna pošiljka** (Special Delivery, 2022, Park Dae-min), v katerem mlada profesionalna voznica pred skorumpiranim policistom poskuša rešiti majhnega dečka. Akcijski prizori so neverjetno dobro izpeljani, Park So-dam pa navduši še z eno platjo svojega igralskega talenta.

Metamorfozo svojega talenta je izvedel tudi eden iz svete korejske igralske trojice (Lee-Hwang-Song), Hwang Jung-min: v filmu **Talec: Pogrešan zvezdnik** (Injil, 2021, Pil Gam-seong) odigra verzijo sebe kot igralca, ki si ga za talca vzame tolpa neusmiljenih kriminalcev. Film presenetljivo uspešno niha med nasiljem in humorjem in obdrži pozornost gledalcev vse do zadnje sekunde. Slednje drži tudi za politični triler, še en film, ki izvor črpa iz dejanskega dogodka – predsedniških volitev leta 1971, ki jih je avtokrat Park Chung-hee skorajda izgubil, saj se je iz ozadja kot protikandidat vzdignil Kim Dae-jung (pozneje je bil izvoljen za mandat 8. predsednika Republike Koreje med letoma 1997 in 2003). **Kingmaker** (2022, Sung Hyun) je stilistično izvrsten; poleg odlične igre pa rdečo nit zgodbi nudijo odnosi med liki, sploh tisti med igralcema Sol Kyung-gujem kot kandidatom Kimom in Lee Sun-kyunom kot njegovim problematičnim, a genialnim svetovalcem Seo-jem.

Splošno gledano je bil južnokorejski filmski nabor v Udinah med najmočnejšimi. To dokazuje tudi dejstvo, da je nagrado zlata murva (Golden Mulberry) za najboljši film po izboru občinstva prejel **Čudež: Pisma predsedniku** (Gi-Juk, 2021, Lee Jang-hoon). Film podaja fikcionalizirano zgodbo o resničnem nastanku prve železniške postaje v Koreji v privatni lasti, ki so jo zgradili lokalni prebivalci leta 1988. Yangwon je odročno mesto s slabimi cestnimi povezavami; v osemdesetih so železniški tiri, ki so brez postaje vodili skozi mesto, predstavljali edini način za dostop in izstop iz mesta. Zaradi nepredvidljivih urnikov vožnje vlakov je pot po tirih privedla do več smrtnih izidov; meščani so v Modro hišo zato predsedniku Južne Koreje poslali več kot 50 pisem s prošnjami za izgradnjo železniške postaje. Film prevevata nostalgija in melanholija, Lee pa ga je začinil z odličnim razmerjem topline in humorja, ki postajata njegov prepoznavni znak.



**

Vse, ki vas zanima odkrivanje korejske produkcije, lahko razveselimo z informacijo, da si bo nekatere v tekstu omenjene filme mogoče ogledati tudi v Sloveniji, in sicer septembra na **Tednu korejskega filma**, ki se bo tokrat s spleta preselil v Kinodvor.

Ana Šturm

»Fantazije upora«

FILMSKI FESTIVAL
CROSSING EUROPE, LINZ
27. APRIL–2. MAJ 2022

Festival *Crossing Europe* v Linzu je eden tistih dogodkov, na katere se človek zmeraj znova rad vrača – tako zaradi vedno navdušujočega filmskega programa, ki pogosto postreže z novimi odkritji, kot zaradi nadvse prijetnega in prijateljskega vzdušja malega-velikega festivala. Vodenje *Crossing Europe* sta po odhodu dolgoletne direktorice Christine Dollhofer letos prevzeli Sabine Gebetsroither in Katharina Riedler. Zamenjava vodstva se v programu in organizaciji tokrat še ni konkretnije občutila, vsekakor pa bo zanimivo spremljati nadaljnji razvoj festivala pod njuno vizijo. Na *Crossing Europe*, ki je, kot pove že ime, osredotočen na pregled evropske filmske produkcije, se je letos odvrtelo 140 celovečernih, dokumentarnih in kratkih filmov, ki so obravnavali najrazličnejše aktualne tematike in številne probleme, geografske posebnosti in zgodovinske travme, s katerimi se sooča stara celina. Evropa, ki se je po (minuli?) pandemiji zapletla še v kruto vojno, se s svetlobno hitrostjo iz dneva v dan spreminja pred našimi očmi. Kot sta v nagovoru zapisali tudi novi direktorici, so filmi, ki smo si jih lahko ogledali na festivalu, ponudili dobro priložnost za nujen razmislek o »demokraciji, raznovrstnosti, odprtosti in solidarnosti – ki morajo tudi preseči meje Evropske unije«.

Glavno nagrado v igranem tekmovalnem programu je letos prejela poljsko-italijansko-češka koprodukcija **Tiha zemlja** (Ci-

cha ziemia, 2021) poljske režiserke Age Woszczyńska. Gre za emocionalno zahtevno in napeto dramo o paru na počitnicah, ki se ne odvijajo po njunih pričakovanjih. V tekmovalnem programu dokumentarcev je slavil Srđan Kovačević¹ s filmom **Tovarne delavcem** (Tovornice radnicima, 2021), ki predstavi zgodbo delavskega lastništva v tovarni ITAS. Film smo lahko videli tudi pri nas, na marčevskem *Festivalu dokumentarnega filma*, nedavno pa še na *Festivalu delavskega filma Kamerat* v Hrastniku. **Tovarne delavcem** je res izjemen film, ki bi si zaslužil tudi redno distribucijo po slovenskih kinematografih. »Slovenske barve« je na tokratni ediciji *Crossing Europe* z **Obzornikom 670 – Rdeči gozdovi** (2022) in **Obzornikom 80 – Metka, Meki**² (2021) zastopala Nika Autor³, v spremljevalnem programu pa si je bilo mogoče ogledati tudi slovensko koprodukcijo **Telesce**⁴ (Piccolo corpo, 2021) Laure Samani.

V tokratnem zapisu bomo nekaj več besed namenili festivalski sekciji *Nočni pogled* (Nachtsicht), namenjeni pregledu evropskega žanrskega filma, ki sicer, razen seveda na specializiranih festivalih – le redko dobi vidnejše mesto v festivalskih programih. Kurator *Nočnega pogleda* Markus Keuschnigg, sicer umetniški vodja največjega avstrijskega festivala fantastičnega filma *SLASH*, je filme letos zbral pod naslovom »Fantazije upora«. »Fantazija je vedno pri-

padala zatiranim, marginaliziranim, deportiranim in vsem drugim outsiderjem tega sveta, zato letošnji program prinaša pet fantazij o samoopolnomočenju in upor,« je zapisal o(b) programu v festivalskem katalogu. Naj gre za upor sodobnim ideologijam; v primeru filma **Barbaque** (2021, Fabrice Éboué), politično nekorektno črne komedije o obupanem mesarju, je to recimo veگانstvo, upor nacizmu oziroma vsem oblikam fašizma, ki ga v italijanskem skorajda superjunaškem *blockbusterju* **Freaks Out** (2021, Gabrielle Mainetti) na bombastičen način izvede skupina cirkuških »spak« v sodelovanju s skupino norih partizanov, ali pa upor proti konformizmu in z njim povezanimi lastnimi strahovi, s katerimi se mora v paranormalnem, magičnih sil polnem latvijskem gozdu soočiti mladi avanturist Andrej v grozljivki **Upurga** (2021, Uģis Olte).

V programu *Nočni pogled* sta letos izstopali dve deli, osrediščeni okoli travmatizirane junakinje, ki na koncu najde moč za upor. V filmu švedske režiserke Hanne Bergholm

- 1 Intervju z režiserjem Srđanom Kovačevićem si lahko preberete v *Ekranu* maj/junij 2022.
- 2 Recenzijo filma **Obzornik 80 – Metka, Meki** si lahko preberete v *Ekranu* julij/avgust 2021.
- 3 Intervju z Niko Autor lahko preberete v *Ekranu* julij/avgust 2021.
- 4 Recenzijo filma **Telesce** si lahko preberete v *Ekranu* januar/februar 2022.

Valitev (Pahanhautoja, 2022) skozi zgodbo o odraščanju najstniške gimnastičarke Tinje najdejo prostor teme, kot so čustvena manipulacija, družbeni pritisk in frustracije mladih, zlasti žensk ob odraščanju v svetu, ki od njih zahteva nič manj kot popolnost. Film je poln cinofilskih referenc, od **Stepfordskih žensk** (The Stepford Wives, 1975, Bryan Fobes), prek **Carrie** (1976, Brian de Palma) do **Izzarevanja** (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), poklanja pa se tudi številnim filmom o pošastih (*creature fea-*

ture). Prav nenavadno bitje, ptici podobna pošast Allia⁵, film **Valitev** poleg aktualne in korektno obdelane tematike dvigne nad povprečje: Allia je nekakšen izkrivljen *doppelgänger* glavne junakinje Tinje, zlobno ogledalo frustracij in črna luknja za odlaganje potlačenih čustev. Vsa jeza, zloba in negativna čustva mlade protagonistke se vizualizirajo v osupljivo zasnovani in domišljeni mehanski pošasti, ki deluje prav zaradi svoje izjemno otipljive in realistične fizične, ne zgolj digitalne prezenze.



Kung Fu Zohra (2021, Mabrouk El Mechri), nepričakovano zabaven vrtljak filmov **Karate Kid** (The Karate Kid, 1984, John G. Avildsen), **Ubila bom Billa 1** (Kill Bill: Vol. 1., 2003, Quentin Tarantino) in **Prizorov iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1974, Ingmar Bergman), z izjemno zadovoljujočim koncem skozi žanr filma borilnih večšin naslavlja tematiko družinskega nasilja. Glavna junakinja Zohra, ljubiteljica kung-fu filmov, je ujeta v nasilen zakon. Ker nima službe se svojemu možu le stežka postavi po robu, odhod od nasilnega partnerja pa ji otežuje tudi hči, ki ima z očetom dober odnos. Film precizno in postopoma, korak za korakom jasno predstavi ključne aspekte družinskega nasilja in pasti, v katere se lahko ujamejo njegove žrtve. Poglobljeno se posveti temu, koliko poguma, dela, načrtovanja in žrtvovanja je potrebno, da se ženska tovrstnemu nasilju lahko upre. Kljub zelo pereči in aktualni tematiki, je **Kung Fu Zohra** izjemno zabavna in igriva, pa tudi nadvse katarzična filmska izkušnja, ki gledalce, predvsem pa gledalke, tudi čisto zares opolnomoči. **Valitev** in **Kung Fu Zohra** žanrske obrazce spretno subvertirata za poudarek družbenokritičnih tematik. Prinašata polnokrvno filmsko zabavo, ki ne podcenjuje svojih gledalcev, za kar smo jima seveda nadvse hvaležni.

⁵ Več o kreatorju omenjene pošasti Gustavu Hoegenu in njegovem delu pri filmu **Valitev** si lahko preberete v intervjuju na strani 18.

Melita Zajc

Glasovi podrejenih v sodobnem filmu

FESCAAAL – FESTIVAL FILMA AFRIKE,
AZIJE IN LATINSKE AMERIKE, MILANO

29. APRIL–8. MAJ 2022

FESCAAAL, Festival filma Afrike, Azije in Latinske Amerike, že več kot 30 let prirejajo v severni italijanski prestolnici Milano. Pobudnik in organizator je nevladna organizacija COE, ki deluje na področju mednarodnega sodelovanja, njena specializacija pa je izobraževanje s pomočjo umetnosti. Ob tem, ko s filmom izobražujejo občinstvo, se spreminjajo tudi sami. Tako je ob ustanovitvi leta 1991 festival promoviral takrat nastajajoče afriške kinematografije, potem so pogled razširili na kinematografije globalnega juga in razvili »festival treh celin«, letošnja izdaja pa je opozorila na nastajanje nove vrste filmskega festivala, nekakšen metafestival. Svoj program oblikujejo iz filmov, ki so predvajani na prestižnih festivalih A kategorije, vseeno pa se od teh bistveno razlikujejo, saj izbirajo tiste filme, ki predstavljajo temeljne premene na področju filmskega medija in opozarjajo na ključne geostrateške spremembe sodobnega sveta. Glede na to, da festivali A kategorije v imenu dobrega filma predvsem promovirajo svoje kanone, kar glede na bogato in raznoliko filmsko ustvarjalnost postaja vse bolj anahronistično (ko na primer ob obilici avtorjev po večkrat nagradijo istega avtorja), je ta metafestivalaška drža posebej dragocena.

Vsi Afričani

Kaj so torej tisti globalni premiki, o katerih govorijo filmi zadnjega leta? Družbene neenakosti so tudi v najbolj razvitih državah

globalnega severa dosegle takšne razsežnosti, da se te ne razlikujejo več bistveno od globalnega juga. Tako je Robert Guédiguian, tankočutni popisovalec preobrazbe evropskega delavskega razreda v reveže, pogled usmeril v afriško državo Mali neposredno po osamosvojitvi. **Mali pleše twist** (Twist à Bamako, 2021) poveže politični aktivizem in neuslišano ljubezen v maniri, ki morda nekoliko preveč spominja na klišeje socialističnega realizma. Vendar pa ob tem pričljivo obudi spomin na prva leta postkolonializma, ko so v mnogih afriških državah osvoboditev izpod kolonialne oblasti spremljali gospodarski razcvet, vzpon socializma in razcvet popularne kulture – glasbe, mode, fotografije. To postopno odkrivajo tudi drugi aktualni projekti, na primer retrospektivna razstava znamenitega ganskega fotografa Jamesa Barnorja, ki so jo pripravili v Londonu (Serpentine Galleries), trenutno je na ogled v Luganu (MASI), od tam pa se seli v ZDA (Detroit Institute of Arts).

Podobno so pri ustvarjanju omnibusa **Leto neskončne nevihte** (The Year of the Everlasting Storm, 2021), ki prinaša pogled na čas koronske krize s perspektive globalnega juga, ob znamenitih avtorjih »world cinema«, kot sta Jafar Panahi in Apichatpong Weerasethakul, ki sta za ponazoritev težavnega ohranjanja stikov v času karantene izbrala živali, prvi kuščarja, drugi pa insekte, sodelovali tudi režiserji globalnega severa.

Laura Poitras je na primer skupaj s skupino Forensic Architecture opozorila na nevarnost kibernetnega orožja in program Pegasus, David Lowery pa se je z vpeljavo perspektive osebe v grobu zanimivo približal občutkom nemoči sodobnih subjektov, ki daleč presega izkušnjo koronske krize – od brezperspektivnosti do vztrajnih prizadevanj podrejenih, da bi prišli do besede.

Otroci revnejši od staršev

Tako kot družbene razlike so tudi podobnosti med ljudmi najprej strukturne. Zato ni posebno presenečenje, da tudi pojav otrok, ki so revnejši od svojih staršev, kar je bila nekoč značilno evropska posebnost, postaja globalen. Tako je celo na demografsko najmlajši celini, Afriki, filmi, ki so posvečeni tej temi, pa so zaradi tega še posebej tragični. Med njimi je **Grobarjeva žena** (The Gravedigger's Wife, 2021), zmagovalka lanskega festivala Fespaco in prejemnica kopice drugih festivalskih nagrad; film je režiral finsko-somalijski režiser Khadar Ayderus Ahmed, dogajanje pa je umeščeno v Republiko Džibuti. Da bi plačal zdravljenje hudo bolne žene Nasre, se Guled odpravi v rojstno vas. Absurdnost namena, da bi od obubožanih kmečkih staršev zahteval dediščino, kateri se je v pričakovanju boljšega življenja odpovedal ob odhodu v mesto, se izvrstno ujema z absurdnostjo poti, ki ga vodi od urbanega sluma do izsušenih, peščenih in skalnatih planjav roga Afrike.

Ironično pripoved o žalostnem propadu nekoč bleščave ideje napredka režiser **Grobarjeve žene** ublaži z vrsto idealizacij, od presunljive lepote in dobrote bolne žene do zgodbe o brezpogojni ljubezni. Nasprotno nas dokumentarec **Mi študentje** (Nous, étudiants!, 2021, Rafiki Fariate), prvoosebna pripoved prijateljev, ki študirajo ekonomijo na Univerzi v Banguiju v Centralnoafriški republiki – režiral jo je eden izmed njih –, s tem sooči neposredno in brez olepšav. Njihova pripoved pokaže, kako ob mnogih razlikah, od moči tradicije do kulturnih navad, kot je prevažanje živih živali na motorju, postopoma prevladujejo podobnosti z globalnim severom, začenši z dojemanjem starejših kot tistih, ki so zasedli ključna mesta v družbi in mlade silijo v trajno prekaren položaj.

Mit družine in starševske ljubezni

Poleg ideje napredka se tudi ideji družine in starševske ljubezni v sodobnih filmih z globalnega juga vse bolj kažete kot lepa laž, ki je sicer učinkovito pomagala pri vzponu kapitalizma, na primer upravičevala zastojno delo žensk, a danes ne deluje več. Pogost motiv mladoletnih nevest vse bolj opozarja na širši pojav ekonomske motiviranosti odnosov staršev do otrok. **Izpit** (Ezmûn, 2021) kurdskega režiserja Shawkata Amina Korkija, dobitnika nagrade Fipresci na festivalu v Karlovih Varih, pripoveduje o prizadevanjih starejše sestre, da bi mlajšo ubranila pred prisilno poroko, s katero se hoče oče po materini smrti znebiti odgovornosti do hčera. Film je zasnovan kot komedija, zaplete ob goljufanju na sprejemnih izpiti pa izkoristi za to, da pokaže še na mnoga druga protislovja koruptivne in mačistične družbe iraškega Kurdistanu.

Film **Soula** (2021, Salah Issaad), posnet po resnični zgodbi Soule Bahri, mlade matere samohranilke, ki jo je oče z novorojenim otrokom nagnal od doma, med drugim pokaže na prikrito policijsko represijo v temeljih sodobne alžirske družbe. Nastal

je v okviru delavnice Final Cut beneškega festivala in bil kot najboljši film nagrajen na Mednarodnem festivalu v Bejrutu, Soula Bahri pa je v njem sama odigrala tudi glavno vlogo. Vseeno pa to ne odpravi nelagodja ob tem, da je ta napeti film ceste z odličnim *soundtrackom* RAI in sodobne alžirske glasbe posnet s pozicije moškega pogleda, ki njeno telo, tako kot trpljenje Soule in nasilje nad njo, medtem ko o tem pripoveduje, tudi izkorišča kot vir ugodja.

Manj zadreg te vrste vzbujajo filmi, ki prihajajo iz držav z močnejšo filmsko tradicijo. Filipinski **Če je lepo vreme** (Kun maupay man it panahon, 2021), filmski prvenec Carla Francisca Manatada in prejemnik nagrade mladinske žirije na lanskem festivalu v Locarnu, je film katastrofe. Divjanje tajfuna služi kot kontekst v opozarjanju na nesposobnost filipinskih oblasti, da bi v takih pogojih ohranile vsaj minimalno družbeno strukturo, na drugi strani pa na hipokrizijo družbe, v kateri ljudje v isti sapi molijo za milost in se brez milosti do soljudi borijo za preživetje. Predvsem pa je to pripoved o Andreji, dekletu, ki si zaman prizadeva rešiti fanta Miguela, saj ta ne more zapustiti matere Norme, ki zaradi teže osebnih problemov ne dojame resnosti situacije.

Amparo, junakinja istoimenskega kolumbijskega filma, prvenca režiserja Simóna Mesa Sotoja, je nasprotno tipična mati, pripravljena za sina žrtvovati vse. Le da v tem filmu to ni (več) norma, pač pa se izkaže kot del patologije sodobne kolumbijske družbe. Vzporedno s tem, ko filmska pripoved korak za korakom subtilno odkriva

nove plasti koruptivne in nasilne družbe, se lika predane matere in neboljjenega odraslega sina izrišeta kot glavna simptoma njene disfunkcionalnosti. Posebej je k upodobitvi nelagodja, ki danes neizbežno spremlja motiv brezpogojne materinske ljubezni, prispevala izvrstna igravica Sandre Melisse Torres, ki je bila za to večkrat nagrajena, med drugim na festivalu v Cannesu kot vzhajajoča igravska zvezda.

Tudi **Freda** (2021), celovečerni prvenec režiserke Gessice Généus, je film, ki nosi ime glavne junakinje. Kot najstarejša hči matere, ki je kasneje postala verna katoličanka in je svojo ljubezen do boga kazala tudi s krščanskimi imeni svojih otrok, nosi Freda pogansko ime. Podobno razsvetljevsko deluje tudi njena drža – ne poslušata pastorja, ki ga obožuje mati, in si ne išče bogatega moža, kakor stori sestra. Tudi v tujino, kamor družina pošlje mlajšega brata, ne gre, čeprav se je njen partner, ki ga je v prestolnici Port-au-Prince med spanjem ranil zablodeli metek, pred nasiljem sodobnega Haitija zatekel v Santo Domingo. Arhivski posnetki dodajo vtis neposrednosti in povečajo občutek brezizhodnosti življenja v tej karibski državi, ki je že leta 1791 izvedla revolucijo in se osvobodila kolonialnih oblasti. Freda, ki se na začetku aktivno udeležuje političnih debat na univerzi, v teku filma popusti vztrajanju matere, naj opusti študij in se zaposli. Pomaga sestri, ki v idealiziranem zakonu postane žrtev nasilja, odpusti materi, financira bratov odhod. Kot bi bila v svetu, kjer vladajo naravne katastrofe, politično nasilje in kolonialna dediščina, trdoživost žensk še edina svetla točka.



Kristina Kokalj

Med realnostjo in fikcijo eksperimentalnega filma

V-F-X LJUBLJANA

19.–21. MAJ 2022



UTRINKI IZ LJUBLJANEGA | 1965

Slovenska kinoteka je v maju že drugo leto zapored odprla vrata mednarodnemu festivalu eksperimentalnih avdiovizualnih praks *V-F-X Ljubljana*, ki ga organizira skupaj s SCCA-Ljubljana/Postajo DIVA. Lani je festival postavil temelje, na katerih je letos suvereno gradil in nadaljeval s svojim poslanstvom – predstaviti občinstvu široko polje raznolikih pristopov k eksperimentalnemu filmu in videu.

Tokratno izdajo festivala je odprl razmislek o vlogi kuratorja. Nemška kuratorica in sodirektorica evropskega *Media Art Festivala EMAF* v Osnabrücku Katrin Mundt je pripravila predavanje z naslovom *Kuriranje filma in videa – samoizbrisno predavanje*, v katerem se je dotaknila dilem in zagat, ki

nastopijo v procesu kuriranja umetniških del. Za festival je pripravila tudi program štirih eksperimentalnih in esejističnih filmov z naslovom *Zagonetke*, ki se poigravajo z iluzijami in manipulacijami, ki jih dojemamo kot resničnost. Film **Instantno življenje** (Instant Life, 2021, Anja Dornieden, Juan David González Monroy in Andrew Kim) je posnet kot tridelna rekonstrukcija najdenega filma z istim naslovom, ki je tudi sam rekonstrukcija še starejšega filma z istim naslovom. Ko nas narator nagovori, naj ne poskušamo rešiti zagonetke, se mu seveda moramo upreti, da bi se izvlekli iz pasti manipulacij in trikov, s katerimi nas zapleta v pripoved. Obstanemo med realnostjo in fikcijo, ranljivi in prepuščeni svobodni volji filmskega aparata.

Osrednji del festivala je predstavljala retrospektiva hrvaškega avtorja Vladislava Kneževića, ki je gledalce popeljal po abstraktnih pokrajinah s pridihom futurizma. Knežević se skozi svoja dela sprašuje, kaj ostane, ko filmu odvzameš narativnost in čustva, ga oguliš žanrskih predispozicij, dekonstruiráš njegovo linearnost in iz njega izvabiš popolnoma avtentično dimenzijo. Njegovi filmi bolj kot čustva nagovarjajo čute. Gledalca sooča z dejstvom, da je kino tehnološki sistem, ki poleg reprezentiranja lahko tudi dobesedno modulira percepcijsko resonanco subjekta. Telo gledalca opravlja funkcijo vmesnika med subjektom in objektom. Percepcija občasno povzroči iluzijo. Ta v konceptu kina pomeni razhajanje med kinematografskim

in običajnim zaznavanjem, ki se beleži kot premikanje telesa skozi prostor na platnu. Del programa Kneževičevih filmov je bil predvajan s sistemom za stereoskopski 3D prikaz, film **Aqualia** (2021) pa je bil na ogled v 360-stopinjskem prikazu na VR točki v kavarni Kinoteke, s čimer smo imeli priložnost doživeti imerzivno izkušnjo kinematografske kinestezije, pri kateri telo postane objekt senzorne vključenosti.

Avtorica tega besedila pozdravljam Kneževičevo zavezanost prevpraševanju medija, a vendar priznavam, da sem do njegovih filmov po ogledu privzela držo precejšnje ravnodušnosti. Ob tem spoznanju sem bila primorana zopet analizirati svoj odnos do eksperimentalnega filma – oziroma do estetskih, tematskih, idejnih in konceptualnih meril, po katerih sodim filme. Zdi se, da so ti kriteriji vsaj na videz arbitrarni, nekonsistentni in podvrženi osebnim preferencam. V nekaterih filmih lahko prepoznam določene kvalitete, vendar jih – če si dovolim nekoliko ezoterike – ne začutim. Tovrstni miselni procesi me nikoli ne pripeljejo do konkretnih zaključkov, gotovo pa je ena od delnih ugotovitev vedno ta, da na moje doživljanje filma vpliva njegova umestitev v program. Ker so eksperimentalni filmi praviloma kratki, je vloga kuratorjev, ki jih povezujejo v koherentne entitete, izredno pomembna.

Z raziskovanjem sil, materialov in mehanizmov delovanja filmskega aparata me je zato pozitivno presenetil program z naslovom *Dinamika prostora*, ki ga je premišljeno pripravila Marina Kožul, sodirektorica festivala eksperimentalnega filma *25 FPS* iz Zagreba. Omenjeni festival se je v preteklih sedemnajstih letih uveljavil kot eden najpomembnejših festivalov eksperimentalnega filma v Evropi. Vsako leto prikaže aktualen pregled sodobne mednarodne eksperimentalne produkcije, poleg tega pa ponuja lokalnim eksperimentalnim avtorjem eno redkih priložnosti predvajanja

na velikem platnu. To je gotovo eden od razlogov, zakaj se vse več mladih hrvaških avtorjev oddaljuje od postulatov klasične filmske tradicije in išče svoj osebni izraz v polju nekonvencionalnih pristopov.

Dinamika prostora je program filmov hrvaških avtoric različnih generacij, katerega namen je s filmskimi sredstvi in jezikom raziskati sile, ki povzročajo gibanje in delovanje. Fotografija je partikularen objekt, ki ga Hrvošlava Brkušić v filmu **Gore** (Planine, 2018) postavi na časovnico. Iz najdenih diapozitivov izbere motiv gorskih pokrajin in z njihovim hitrim izmenjavanjem draži gledalčeve čute. Množica dražljajev hitro nizajočih se podob povzroča intenzivno vizualno izkušnjo. Film zunanost sprva ponotranji, nato pa jo s postprodukcijskimi postopki razkroji, razblini in naredi nerazpoznavno, kot bi nas želel pripraviti na občutek odtujenosti, s katerim nas bo prežl naslednji film. **Kako se pogovarjati z mamom** (Kako razgovarati s mamom, 2020, Dalija Dozet) je tankočutna osebna izpoved o odnosu med mamom in hčerjo, avtorico filma. Razmerje je vsakodnevni izum, ki ga hči brezupno želi rešiti površnost. Pri tem nas povabi na pot razmisleka o paradoksu bližine, ki se poveča z razdaljo. Iz nje po soočenju z osebno stisko je nastal tudi film **Plejade** (2021, Mateja Zidarić). Morebiti usodno medicinsko diagnozo je avtorica vpela v mrežo asociacij, mitov in metafor – konstrukcijo na odgovor lastnega manka. Slike ultrazvoka, v katerih najde podobnost s satelitskimi slikami luninega površja, se s pomočjo montaže plastijo preko *WhatsApp* sporočil, posnetkov spletnih kamer in zadetkov iskanj na *Googlu*. V iskanju smisla in utehe napolnjuje praznino, ki jo predstavlja utelešena figura subjekta, za katerega se predpostavlja, da ve. Kot plasti avtoričinega filma so se zgoraj omenjeni in neomenjeni filmi programa vsebinsko in vizualno prepletali ter se zaokrožili v koherentno celoto, ki je ponujala množstvo vstopnih točk za razmislek in refleksijo.

Domača tla je v sodelovanju z arhivskim oddelkom Slovenske kinoteke zastopal program zgodnjih del Vinka Rozmana. Eklektičen program je deloval kot nekakšen Rozmanov dnevnik, v katerem smo se seznanili z njegovimi hobiji, družbenopolitičnimi prepričanji, spoznali njegove prijatelje in družino ... Premierno sta bila predstavljena dva Rozmanova digitalno restavrirana filma, preostali del programa pa nam je performativno plat kinoizkušnje razkrival z brnenjem 8-mm projektorjev iz zadnje vrste kinodvorane in ročnim usklajevanjem slike in zvoka.

Tudi letos je festival *V-F-X Ljubljana* zaključil Luka Prinčič z novo edicijo svojega raziskovalnega avdiovizualnega performansa **trans.fail/xenotopic.network**, ki je novo lokacijo festivala – Cukrarna bar – odel v pulzirajoče, abstrahirane podobe in ritme. Preko konceptov tujega (*xeno*), prostora (*topic/topos*) in omrežja (*network*) Prinčič opozarja na transmedijskost okolja sodobnega človeka in pasti digitalnega »napredka«. Forma torej vsebino odpira novim branjem in širi razumevanje medija samega.

Prakse iz tujine, predstavljene na festivalu, so zopet pokazale, da na področju eksperimentalnega filma in videa v Sloveniji naza-dujemo. Ker so tovrstne prakse le redko na voljo za ogled preko tradicionalnih distribucijskih kanalov, lahko le upamo, da bo festival *V-F-X Ljubljana* tudi v prihodnje ta manko vsaj deloma zapolnil.

NA DOMAČEM VRTU



Zdi se, da slovenski film v tem trenutku stopa v novo obdobje.

Dve desetletji po tistem, ko smo z **Varuhom meje** (2002) režijo celovečernega igranega kinematografskega filma prvič zaupali ženski – Maji Weiss, se veselimo leta, ko se v polju slovenskega filma pripravljajo oziroma obetajo kar štirje celovečerni igrani in dokumentarni prvenci v avtorstvu mladih slovenskih režiserk.

Pred nami se – tudi glede na številne nedavne mednarodne uspehe naših režiserk – izrisuje svetla prihodnost, ki končno prinaša tudi potencial spolne enakosti in enakomerne zastopanosti, tako za kamero kot pred njo.

Kakšna bo prihodnost slovenskega filma skozi perspektivo mladih filmskih ustvarjalck: režiserk, igralk in producentk? Kakšne so njihove izkušnje in želje, kakšni obeti in pričakovanja za naprej? O tem in še marsičem drugem smo se tokrat pogovarjali s scenaristko in režiserko Urško Djukić ter s scenaristko, režiserko in glasbenico Kuklo. V *Ekranu* november/december bosta sledila še intervjuja s producentko Katjo Lenarčič ter z igralkama Živo Selan in Anjo Novak.

Vabljeni k branju.

**

Objavljeni prispevki, ki jih lahko berete v *Ekranu*, so skrajšane verzije integralnih pogovorov, ki jih v avdio obliki v celoti lahko poslušate na podkastu Filmarija: www.dsr.si.

**

Seriya štirih pogovorov Na domačem vrtu je nastala kot skupni projekt Društva slovenskih filmskih publicistov in publicistk FIPRESCI, revije Ekran, Društva slovenskih režiserjev in režiserk (DSR) oziroma njihovega podkasta Filmarija ter s podporo Slovenskega filmskega centra (SFC).

Žiga Brdnik

URŠKA DJUKIČ »Ženska seksualnost je bila pri nas sistemsko zatrta«



BABIČINO SEKSUALNO ŽIVLJENJE | 2021

Urška Djukič (1986) je filmsko in video umetnost študirala na sedanji Akademiji umetnosti v Novi Gorici. Že s prvim profesionalnim kratkim filmom **Dober tek, življenje!** (2016) je dobila nagrado za najboljši kratki film na Festivalu slovenskega filma v Portorožu. Dve leti za tem je bila povabljena na Tovarno Jugovzhodne Evrope (SEE Factory), rezidenčni program *Quinzaina* in *Sarajevskega filmskega festivala*, v okviru katerega je z Gavrilom Tzafero soredirala kratki film **Ena in edina** (The Right One, 2019), ki je bil predstavljen na *Canskem filmskem festivalu*, isto leto pa je izšel tudi kratki film **Lovka** (2019), za vlogo v katerem je Nataša Barbara Gračner prejela nagrado na mednarodnem festivalu *SHORT to the Point*. Isto leto je bila Djukič sprejeta na scenaristično rezidenco *Cinéfondation La Résidence du festival de Cannes 2019/20*, v okviru katere je razvijala svoj celovečerni prvenec z naslovom **Little Trouble Girls**. Medtem ko se ta počasi bliža snemanju, je mednarodni preboj dosegla s kratkim animiranim dokumentarcem **Babičino seksualno življenje** (2021), ki ga je soredirala s francosko animatorico Émilie Pigeard po knjižni predlogi Milene Miklavčič **Ogenj, rit in kače niso za igrače**.

Film je doživel izjemno pestro festivalsko pot ter pobral petnajst odmevnih nagrad in priznanj, med njimi veliko nagrado za kratki film na finskem festivalu *Tampere*, nominacijo za evropsko filmsko nagrado na švedskem festivalu *Uppsala*, nagrado za najboljši dokumentarni film v Marseillu, nagrado za najboljši animirani film na *GoShort Nijmegen*, nagrado za najboljši dokumentarec na festivalu *2ANNAS Riga*, posebno omembo na britanskem festivalu *ENCOUNTERS* ter na francoskem *LES ARC*, nagrado občinstva na *Animateki*, vesno za posebne dosežke na *Festivalu slovenskega filma ...*

»Zelo vesela sem, da je film z vsemi temi nagradami dobil tolikšno vidnost, saj odpira pomembno temo, o kateri je treba govoriti (glavna tema filma je patriarhalno zatiranje žensk in njihove spolnosti, ki jo razvija skozi pričevanja resničnih »babič« iz omenjene knjige; op. a.). Mislim, da so to ljudje začutili kot univerzalno težavo, s katero se srečujejo tudi v vseh državah, kjer so film nagradili. Čeprav film govori o naši preteklosti in naših prednikih, je vseeno tudi sodoben, saj se enake stvari dogajajo še danes.«

**

Vam je ob vseh obveznostih in poteh ostalo kaj časa za delo na celovečernem filmu? | Vmes sem se veliko ukvarjala z razvojem celovečernega filma, je pa res, da festivali vzamejo ogromno časa in energije. Potovanje s spoznavanjem ljudi in novih okolij je odlično, a ko se vrneš, si utrujen, zato sem izbirala, na kateri festival dejansko grem, da mi je ostalo dovolj energije za delo. Izraelski producent Katriel Schory mi je v nekem pogovoru omenil, da ljudem po dveh letih uspešnega festivalskega življenja velikokrat zmanjka časa in zagona za nov projekt. Kar malo po vojaško mi je rekel, naj grem domov ustvarjat, saj so ti trenutki, ko te vsi vabijo in nosijo po rokah na festivalih, res lepi, a niso realno življenje.

Kako se odločite, kam potovati? Je to vaša odločitev ali si razdelite obveznosti s soustvarjalci in soproducenti? | Da, z Émilie (Pigeard, soredizajmerka filma *Babičino seksualno življenje*; op. a.) sva si razdelili obveznosti, kar je super, da smo lahko prisotni na več festivalih. Greva na tiste, ki so pomembni za industrijo, in tiste, ki so nama res ljubi. Spoznali sva se na majhnem, a odličnem festivalu na Siciliji in po vsej verjetnosti se bova jeseni tja vrnili in skupaj zaključili festivalsko pot. Manjši festivali so lahko zelo lepi in čarobni, ker imaš več možnosti za povezovanje z ljudmi. Ogromni festivali, kot je *Cannes*, so sicer zanimivi, da vidiš, kako stvari delujejo, a je občutek precej drugačen, saj sta v prvem planu biznis in blišč. Ko sem bila prvič v *Cannesu*, se spomnim trenutka, ko so pred rdečo preprogo prosjačili Romi in so jih policisti odstranili, medtem ko smo v dvoranah gledali filme o njih in drugih marginalnih skupinah. Kako paradoksalen je ta svet.«

»Mislim, da prihaja ženski val, še posebej prihodnje leto, saj je Slovenski filmski center letos podprl kar štiri filme ženskih ustvarjalk, od tega tri debitantske. To je vznemirljivo za Slovenijo.« – UD

Kakšna je bila vaša izkušnja s cansko rezidenco? Kaj to pomeni za nekoga, ki razvija svoj prvenec? | To je ena najpomembnejših rezidenc za scenaristiko na svetu. Je neke vrste sito – ko se ob tvojem filmu pojavi ta znamka, te vsi vzamejo bolj resno in si dejansko tvoj film med tisočimi drugimi tudi ogledajo. Sicer pa je bila izkušnja sama izjemna. Naselili so nas v ogromno stanovanje na prestižni lokaciji v Parizu in nam dali dovolj sredstev, da smo lahko pol leta samo pisali in ustvarjali. Ta čas sem izkoristila za pisanje scenarija, hkrati pa tudi za temeljit premislek o svojem življenju, hotenjih in željah. Poleg tega nas je prestolnica kulture, umetnosti, filozofije tudi napolnila z različnimi vtisi. Francozi veliko bolj cenijo film in umetnost na splošno – ljudje neprestano hodijo v kino, tam so pred kinodvoranami še vedno vrste, veliko je manjših dvoran, kratka, gledanje filmov in pogovarjanje o njih je tam del vsakdanjega življenja –, zato se kot filmarka tam počutim drugače.

Koliko ste sodelovali in se pogovarjali z drugimi rezidenti in rezidentkami? | Na rezidenci sem bila z indijsko filmarko Payal Kapadia, močno feministko; v Indiji je težko biti ženska, kaj šele feministka. Letos je v *Cannesu* dobila nagrado za najboljši dokumentarni film (*Noč nevednosti* [A Night of Knowing Nothing, 2021]). Veliko sva kuhali skupaj in naučila me je pripravljati indijske jedi. Bila sta tudi Singapurec Chiang Wei Liang in Kitajka Zi Gao, ki je razložila, kako močno cenzuro imajo na Kitajskem. Njen kolega je svojemu filmu dal naslov *My Big Dream* (Moje velike sanje; op. a.), in ker je po tamkajšnji ideologiji majhen človek, je moral spremeniti naslov v *My Small Dream* (Moje majhne sanje; op. a.). Z nami je bila tudi Newyorčanka Javen Rohanson, ki je imela pri svojih 28 letih že ogromen kredit zaradi študija filma v Ameriki. Hitro mi je postalo jasno, kako težko je drugod po svetu. Po pogovorih z njimi sem se počutila, kot da sem odraščala v najbolj liberalni, socialni in udobni državi.«

Pa vendar so tudi pri nas na delu represivne sile, s katerimi se ukvarja prav vaš prvenec. Koliko nam lahko o njem že poveš? | V filmu se ukvarjam z vprašanjem, ali je v tem represivnem svetu mogoče živeti v skladu s samim seboj. Film preizprašuje družbena pravila glede telesnosti in čutenja lastnega telesa. Povezan je z *Babičinim seksualnim življenjem*, ki prikazuje zgodovino intimnih odnosov skozi pričevanja naših prednikov, celovečerni film pa govori o tem, kako ti vzorci, ki se prenašajo iz roda v rod, vplivajo na odraščanje mladih deklet.

Medgeneracijskih travm ste se dotikali tudi v prejšnjih filmih. V Ena in edina se soočita potencialna tašča (Mirjana Karanović) in snaha (Doroteja Nadrah), srečanje pa je prav zaradi generacijske razlike zelo mučno. Ob ogledu si lahko jezen

na taščo in njeno vzgojo, po drugi strani pa je na svoj način pomagala snahi, ko je razkrila pravo naravo svojega sina (Muhamed Hadžović). Bi lahko rekli, da je kljub veliki razliki med njima neko zavezništvo? | Bolj sva izhajala iz vprašanja, kako ženske vplivajo na patriarhalni sistem in kako ga z lastnim načinom delovanja in vzgoje svojih sinov tudi podpirajo. Imeli smo možnost delati z Mirjano Karanović, kar je bila super izkušnja, saj je vrhunska igralka. Ker smo snemali film v enem kadru, smo potrebovali nekoga, ki ga nosi, in v tem se je res izkazala. Imela je tudi veliko svojih idej, saj ji je bilo jasno, koga igra in kako močno je ta tema prisotna na Balkanu.

V Lovki obrnete perspektivo. Mati (Nataša Barbara Gračner) se želi približati patriarhalni strukturi in se narediti močno, zaradi tega pa izgubi stik s hčerko (Ana Pavlin), ki si želi bolj običajnega življenja. | Izgubi stik s hčerko in z lastno ženstvenostjo. Delovanje v moškem svetu po moških principih in pravilih je zahtevalo žrtev. Ta film se je začel kot raziskava za dokumentarec o lovkah – teh je v Sloveniji okrog 500 –, a ker nisem dobila sredstev zanj, sem napisala scenarij za kratki igrani film, ki se je povezal tudi z mojo temo: kako kot ženska delovati na vodilnem položaju. Ženske na vodilnih položajih so dostikrat prevzele moško držo, da so jih spoštovali tudi moški. A to je odmik od same sebe, od naravnega načina delovanja v skladu s seboj, to je pretvarjanje, ki te lahko izčrpa. Kasneje dojameš, da sploh ni važno, kaj pričakujejo drugi, ampak kaj imaš ti v sebi in kako lahko to uporabiš, da vodiš nek proces. Tisti, ki jim ego ne dovoli, da bi sledili, bodo tako ali tako odpadli sami od sebe.

In kakšne so bile v tem pogledu vaše izkušnje v Franciji, Sarajevu, Sloveniji ...? Se morate filmarke še vedno bolj boriti za priložnosti – kot lovka v vašem filmu? | V zadnjih desetih letih so se stvari precej spremenile. Podpore ženskim ustvarjalkam je več, to je postal trend, ki ga zdaj predpisujejo tudi evropske direktive. Prej sem čutila razlike, zdaj pa več ne. Tudi kakšni starejši gospodje se vzdržijo komentarjev, ki bi jih pred desetimi leti še izrekli. Mislim, da prihaja ženski val, še posebej prihodnje leto, saj je Slovenski filmski center letos podprl kar štiri filme ženskih ustvarjalk, od tega tri debitantske. To je vznemirljivo za Slovenijo.

Koliko se v Sloveniji filmarke med seboj povežete in podpirate? V okviru Društva režiserk in režiserjev je nastal Klub režiserk. Se je med vami oblikovalo zavezništvo? | Je. Bistveno je, da se podpiramo in da imamo dobre odnose, v tem je naša moč in tako lahko delamo več in bolje. V Klubu gre za povezovanje, druženje, spoznavanje in izmenjavo izkušenj. Na druge ne gledamo kot na konkurenco, ampak gre za vzpostavljajanje zdravega

okolja, kjer bomo vsi skupaj boljši, če bo vsak posameznik delal bolje. Tako bomo izboljšali pogoje za ustvarjanje filmov v Sloveniji in zvišali kakovostno raven filmov.

Ste ženske na snemanjih bolj odprte za sodelovanje, je to morda tudi generacijska lastnost ali je takšno predalčkanje po spolu in starosti prav tako esencialistično? | Odvisno od značaja osebe, bi rekla. Sem pa vesela, da imamo zdaj filmarke večjo podporo kot včasih. Zaradi tega so tudi izbruhnile vse te potlačene zgodbe, ki prej niso dobile možnosti, da bi bile povedane.

Tudi Babičino seksualno življenje je tak izbruh potlačene zgodovine ženske seksualnosti pri nas, o kateri do zdaj nismo veliko slišali. Ravno knjiga Milene Miklavčič je bila ena prvih, ki je razkrila, kako je bilo nekoč. | Res je. Ta knjiga je prva poljudna raziskava intimnosti naših prednikov na Slovenskem. Ko sem jo prebrala, mi je takoj postalo jasno, zakaj imamo Slovenci bolj previden ali zadržan odnos do spolnosti. To je še vedno tabu. S tem je povezano veliko sramu in krivde. Ko sem pred leti delala dokumentarec o Mileni Miklavčič, je povedala, da je intervjuvala 2000 žensk, ki so bile mlade v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja, in nobena izmed njih ni nikoli doživela orgazma. To pomeni, da je bila ženska seksualnost sistemsko zatrta. Ko je katoliška dogma ženski užitek označila za greh, je zlahka zasužnjila ženske, ker jih je odrezala od lastne moči, od čutenja lastnega telesa. S tem je naredila ogromno škode in ustvarila ogromno zagrenjenih ljudi. Norma je bila, da si je moški lahko vzel, kar je hotel, kadar je hotel, na kakršenkoli način. In to je proizvedlo veliko travmo. Še danes je tako. Veliko moških misli, da je enakopravnost že dosežena, ampak dejstva kažejo drugačno sliko. Politične odločitve o regulaciji ženskega telesa, novice o moških, ki so ubili ali zlorabili svoje žene, da ne omenjam krhkosti emancipacije, ki se je brutalno pokazala v Afganistanu. Pri filmu **Babičino seksualno življenje** mi je bilo zato pomembno, da pripravim ljudi do tega, da začutijo bolečino teh žensk, saj mislim, da se lahko samo z empatijo, iskrenim čutenjem sočloveka, ti odnosi spremenijo. Film je zame katarzična umetnost, ker lahko z gledanjem začutiš bolečino nekoga drugega in s tem na nek način očistiš tudi lastno bolečino.

filmarija

Pogovoru z Urško Djukić lahko v celoti prisluhnete v sklopu poletne edicije podkasta **FILMARIJA – NA DOMAČEM VRTU** na www.dsr.si.

Anja Banko

KUKLA »Vem, kaj čutim, kam hočem. Zdaj pa moram do tja priti«

KUKLA | FOTO LAZAR BOGDANOVIC



Kukla, režiserka in glasbenica, je po zaključku študija na AGRFT s svojevrstno govorico, oblečeno v cvetje, neonske barve, prepleteno s slovanskim izročilom in potopljeno v vprašanje spola kmalu postala prepoznavno avtorsko ime. Njen kratki film **Plavanje** (2014), zgodba o najstnici na pragu ženskosti in trku dveh kultur, je dobil nagrado za najboljši slovenski film na *Mednarodnem festivalu kratkega filma v Ljubljani – FeKK*, videospot za komad »Meduze« avangardnih hiphop/trap/rap ustvarjalcev Matter iz leta 2015 pa je bil prvi videospot, predstavljen v programu kratkih filmov na Festivalu slovenskega filma in hkrati vizualno referenčna točka za celo obdobje alternativne ljubljanske scene.

Kukla je svojo estetiko in avtorsko govorico pilila skozi snemanje videospotov za vrsto drugih domačih in tujih izvajalcev – med njimi so Senidah, Dino Merlin, Mrfy, Your Gay Thoguhts. Njen kratki film **Sestre** (2021) je osvojil vrsto domačih in tujih nagrad, nedavno pa mednje dodal še glavno nagrado z enega najprestižnejših festivalov kratkega filma v Clermont-Ferrandu.

Kukla se v času tega pogovora nahaja v Parizu, kjer kot ena od šestih perspektivnih mladih režiserk in režiserjev s svojim prvencom v nastajanju **Fantasy** gostuje v canskem programu *Résidence*, ki pod okriljem Cinéfondation izbranim mladim ustvarjalcem z vsega sveta za štiri mesece in pol ponuja umetniško rezidenco.

**

Kako poteka rezidenca? | Tu sem že tri mesece in pol. Je izkušnja, formativna za vse življenje. Imaš čas in prostor, da pišeš, razvijaš film, ni praktično nobenih omejitev ali pričakovanj. Dobila sem tudi možnost, da se povežem s svetovalcem za scenarije, s katerim sem si zelo želela sodelovati. Zraven pa seveda Pariz, ki je neverjetno živo mesto.

Kako si prišla do rezidence? | Pred dobrim letom sem se prijavljala na ogromno razpisov. Bila sem na morju in nisem šla plavat z ostalimi, ampak sem ostala doma in pisala. Nisem si zares predstavljala, kako izgleda rezidenca, nekaj me je pritegnilo. Nato sem dobila e-pošto, da sem v ožjem izboru. Sledil je intervju s komisijo in še v istem dnevu sem dobila rezultate.

Konkurenca za tak program mora biti velika. | Georges Goldenstern, ki vodi ta projekt že 20 let in je bil vodja zadnje selekcije za našo pomladno edicijo, pravi, da se v povprečju prijavi 300 celovečernih projektov. Za prijavo pošlješ *treatment*, režisersko eksplikacijo in kratki film.

Kakšen je rezidenčni program? | Na nek način je to sanjska rezidenca. Nekdo se je zavedel, kako pomembno je, da avtorji dobijo mir, stanovanje, nekaj financ, da se jim ni treba ukvarjati s kupi

komercialnih projektov ali se prijavljati na razpise. Očitno je tudi, kako drugače Francozi gledajo na film in umetnost, ki sta cenjena in spoštovana. Zavedajo se, kako je za navdih pomembno kulturno in umetniško okolje. Tako imamo možnost za raziskovanje in obiskovanje muzejev, galerij, kinoteke. Edina obveznost je bila predstavitev filma na canskem festivalu, kar je bila velika čast in hkrati priložnost za spoznavanje potencialnih koproducentov in sodelavcev. Kasneje se gre še v Locarno na filmsko akademijo, vendar se letos tega ne bom mogla udeležiti, saj bom rodila.

Kako je bilo v Cannesu? | Bila je dolga in intenzivna izkušnja. Spoznala sem ozadje festivala, organizacijo, blišč in tudi bedo. Predstavljal sem si ga malo drugače. Vzporedno poteka še en Cannes, ki je Cannes influencerjev. Zanimivo je bilo opazovati ljudi v oblekah, ki pozirajo, vmes turiste v plastičnih natikačih, nedaleč stran pa potekajo pomembni sestanki za nek nov veliki film. Glede filmov morda nisem imela sreče – najbolj me je navdušil film **Dalva** (2022, Emmanuelle Nicot).

Kako se Fantasy spreminja pod vplivom Pariza? | Vzela sem si čas za raziskovanje. Nekateri stvari moram še enkrat prebrati, druge berem prvič. Zanimivo je, koliko likov iz **Fantasy** srečujem na ulici. Zavedla sem se tudi, kako pomembna je funkcija svetovalca za scenarij, ki je v Sloveniji nimamo. Našla sem nekoga, ki je film začutil na isti način kot jaz. Scenarij zdaj še poglobljam, bo pa kot običajno pri meni odprta forma, ki se dopolnjuje na snemanju. Sicer pa je to odličen trenutek za introspekcijo – pred tem sem nekaj let pisala po delavnicah, na letališčih, ko sem čakala na let z enega snemanja na drugo, s festivala na festival. Končno imam čas, da se lahko povsem posvetim pisanju. Vem, kaj čutim, kam hočem. Zdaj pa moram do tja priti.

Kako gledaš na položaj mlade filmske ustvarjalke v primerjavi s kolegicami in kolegi iz tujine, ki si jih spoznala v okviru rezidence? | Opazne so ogromne razlike. *Što južnije, to tužnije*. Flurin Giger, ki je iz Švice, ima čisto drugačne možnosti kot mi z Balkana ali pa Arvin Belarmino s Filipinov, kjer je čisto drugačna tudi politična atmosfera. Za neke stvari smo lahko hvaležni, glede drugih pa bi bilo treba nekaj narediti, razmisliti, kako jih lahko tudi sami spremenimo. Pri nas se v zadnjem času trg in scena za mlajše avtorje odpirata, na Zahodu pa je to trend že dolgo časa. Obstajajo skavti, katerih primarna dejavnost je poiskati nov talent. Trenutno je *trendy* biti ženska, kar niti ni slabo. Zdi se mi čisto prav, da tudi ženske končno zajahamo ta val. V Sloveniji imamo veliko kvalitetnih filmskih ustvarjalok, ki niso dobivale veliko priložnosti, sedaj pa končno jih; pa ne zato, ker bi hoteli dokazati, da nismo šovinisti, pač pa zato, ker gre dejansko za dobre projekte. Kot ženska se je definitivno težje

prebiti, sploh v tako moški industriji. To so tudi moje izkušnje, prav tako pri komercialnih projektih. Imam pa pravilo, ki je tudi pravilo št. 8 v filmu **Sestre** – ne smili se sama sebi. Seveda je potrebno ovrednotiti travme in bolečino, a na koncu dneva so to stvari, ki nas delajo močnejše. Vendar nočem relativizirati. Dobro je pogledati širšo sliko – v primerjavi s Švico imam tisočkrat slabši položaj, v primerjavi s Filipini pa tisočkrat boljšega. Zdaj pa je odvisno od mene, kako se bom v tem kontekstu postavila.

Zdi se, da zmoreš skorajda iz nič pričarati resničen nadrealistični glamur, ki še posebej zaznamuje tvoj avtorski podpis videospotov. Kaj je tisto, kar navdahne tvoje podobe? Tudi tvoje filme označuje »videospotovska estetika«. | Vsak projekt je zgodba zase, pri vsakem pa so prisotni strah, navdušenje, pričakovanja, vznemirjenost, strast. Delam za različne avtorje, vedno pa mi je pomembno, kako se glasbeniki počutijo, ko dobijo videospot, oz. ko ga soustvarjamo skupaj. To mora biti del njihove zgodbe in ne zgolj moje videnje njihove glasbe. Od tega je odvisen proces – včasih me navdihne melodija, drugič besedilo.

Ko delam *treatment*, grem po sekundah, po vsaki spremembi v glasbi, vsakem delčku teksta, včasih imam inspiracije že od prej in jih uporabim. Najprej vedno preposlušam komad, od sto do tisočkrat. Šele ko ga tolikokrat poslušam, vidim, kakšne slike se mi ob njem rišejo. Glede filma me zanima hibrid, spoj filma in videospota. Morda zveni preveč eksperimentalno, preveč pop, ampak v bistvu ni. Videospot se je od konca 80. in začetka 90. let infiltriral v človeško podzavest dojemanja avdiovizualnega dela, tako da je postal del našega vsakdanjika. Zato je s to formo zanimivo eksperimentirati znotraj večje forme oz. ju preplesti.

Videospotovski je tudi tvoj način vizualne pripovedi: lebdeč in mestoma odsekan ritem, gibanje kamere, asociativno podajanje zgodbe skozi barve, vizualne simbole. Zdi se, da nas kot Alica v čudežni deželi skozi zajčjo luknjo pelješ na drugo stran sivih in spranih podob sveta. | Zelo me zanima magični realizem, sanjska logika. Kot je rekel Joseph M. Khan: »Music videos don't have logic but have dream logic, because music.« To je moje vodilo. Povsod naokoli je toliko racionalnosti, včasih jo je treba malo izklopiti. Razum uporabljamo, ko delamo film. Če je celostno obravnavan, je film zelo natančna umetniška forma. Vseeno je leto 2022, moramo se odpreti, vsaj zunaj se na tem področju veliko dogaja. Med sodobnimi ustvarjalci so mi zanimivi avtorji, kot so Romain Gavras, Megaforce in drugi pod okriljem Iconoclasta, recimo Nadia Lee Cohen, Diana Kunst, Mau Morgo. Delajo progresivne stvari in se ob tem zabavajo. Zdi se mi, da smo včasih tako togi, da nas je preveč strah – ti ljudje pa gredo pogumno v svoje projekte.

Kako na tvoje ustvarjanje vpliva misel na večno premajhen proračun? | Ravno nekaj dni nazaj sem se pogovarjala s punco, ki v Parizu počne podobne stvari kot jaz. Rekla sem ji, da pri nas nimamo zares vzpostavljenega sistema. Morda za reklame in filme, a je zastarel. Nimamo pa sistema za trženje talentov, za biznis. Pri videospotih smo se učili iz procesa. Kot ni svetovalec za scenarije, ni agentov, ki bi imeli pod svojim okriljem različne filmske delavce in ustvarjalce. V tujini je za to poskrbljeno. Sicer pa je vse proces učenja. Ne želim priti do točke, ko bi imela občutek, da obvladam. Pomembno je, da k projektu pristopiš, kot da je prvič v življenju, da ne izgubiš iskričnosti, igrivosti, radovednosti. Seveda pa je dobro imeti zdravo mero samozavesti, sploh v našem okolju.

Te besede na nek način izražajo tudi značaj tvojih ženskih likov, ki so močni, samozavestni, ne glede na njihove včasih punčkasto-igrive ali pretirano ženske podobe. | Samo v Sloveniji je ta ideja »pretirano ženskega«. Zadnje čase kroži po družbenih omrežjih po vsem Balkanu toliko šal na račun Slovencev ... Kot da nihče ne sme živeti tistega, kar in kot hoče biti. Vse mora biti varna sredina, malo sprane, bež barve, da je sploh sprejemljivo. Ženstvenost ni na noben način šibkost. To se mi zdi zelo pomembno, zato bom to še bolj poudarjala v svojih delih. Ženstvenost tudi nima samo ene oblike. Na koncu so stvari veliko bolj enostavne in odprte, kot si upamo priznati.

Razpiranje binarne podobe se kaže skozi vsa tvoja dela – od prvega kratkega filma Plavanje, v katerem vprašanje spola in kulture obravnavaš še dokaj kategorično, do Sester, s katerimi začneš razpirati spekter identitet in problematik, ki so mnogo bolj fluidne. | Nisem odraščala le v Sloveniji, ampak na Balkanu, v različnih sredinah. Tako dobiš drugačen pogled na stvari; obkrožen si z drugačnimi kulturami, nacijami, načini življenja, tradicijami. Imela sem obdobje, ko sem bila obsedena z islamom in restrikcijo, ki sem jo v tem videla, čeprav sem kasneje spoznala, da je za nekoga tam lahko veliko svobode. Zanima me pogled na preteklost skozi oči prihodnosti in obratno. Prijatelj mi je rekel, da dajem mrtvim stvarjem nov dah, novo življenje. Ne moremo zanikati svoje preteklosti, a ni dobro, da smo njeni sužnji. Kulturno in socialno imamo ogromno ostankov prejšnjih sistemov, s tem ne mislim nujno socializma, ampak patriarhalnih ureditev, tradicij. To je temelj, ki ga moraš spoznati in ga preseči, ker imaš to možnost. Živiš *zdaj*. Zavedam se, da si do neke mere omejen. Ravno to me zanima: kako znotraj omejitev najti svobodo. S tem se na nek način ukvarjam, odkar sem bila otrok – svoboda je bila zame vedno ogromna beseda. Pri tem je ključna identiteta – definira tvoj obstoj, a je lahko tudi zapor za tvojo dušo, bitje. Trenutno me najbolj zanima, kako živeti svobodo čez svojo identiteto.

V Sestrah se mi zdi zanimiv še en koncept – sestrstvo, ki je bistvo, osnova feminizma. Od kod ideja za trojico? | *Liberté, égalité, sororité* – zdaj tudi *maternité*. Zelo me zanimajo dinamične skupine – dva še nista skupina, trije pa že. Trojka, sveta trojica, je zanimiva oblika, ker veliko pove o tem, kako smo zgrajeni kot družba in o sami človeški naravi. Je tudi grozeča oblika – dva se lahko obrneta proti enemu, vedno so opcije za pozicije oz. borbe moči. Trojka je z razlogom magično, pravljico število. Sestrstvo pa je neka osnova, da gremo ženske sploh naprej. Tudi meni je pokazalo moč, ki jo lahko imaš, da greš in ustvarjaš. Kar sem hotela pokazati s **Sestrami** in tudi s **Fantasy**, je, da svoje identitete ne smeš nikoli zgraditi samo na eni stvari. Tudi sestrstvo ne more biti tvoja edina identiteta, je pa lahko njen lep in močan del.

Bodo sestre v Fantasy doživele vsaka svoj razvojni lok ali bodo delovale kot kolektiv? | Na tej točki ne morejo delovati kot zdrav kolektiv. Da bi zrastle njihovo prijateljstvo, morajo zrasti vsaka zase. Tako nastanejo toksične dinamike skupin, ko si ljudje ne upajo zares stati na lastnih nogah, potem pa se zapletajo v odvisniške odnose. Da si zares dober prijatelj, partner, starš, umetnik, moraš biti najprej v redu s sabo.

V Sestrah je več prizorov, ki so bili občutljivi za snemanje, predvsem prizor spolnega napada. V tujini postaja koordinator intimnih prizorov na snemanju obvezen. Kako kot režiserka pristopaš do teh situacij? Kako ocenjuješ zavedanje teh problematik na slovenski sceni? | Pri nas je težko najti nekoga, ki se s tem ukvarja, zato sva s producentko Barbaro Daljavec pripravljene povabiti nekoga iz tujine. V tem trenutku imam odprt zavihel Ita O'Brien – to je koordinatorica intimnih odnosov, s katero želim delati. Kot režiserka si prizadevam, da se na snemanju vsi počutimo varne, da ne prihaja do novih zlorab in da se zavedamo, da je to, kar delamo, film in ne realnost.

Govoriva o pogledih in v okviru filmske teorije je koncept ženskega pogleda večkrat obravnavan kot izmuzljiv, morda celo nemogoč, zaklenjen v ideji moškega pogleda, ki definira kinematografski aparat. Kaj zate pomenijo ti koncepti? | O tem veliko razmišljam. Tudi na predstavitev po različnih festivalih sem imela zaključek na to temo – v smislu, da je bilo žensko oko dolgo zakopano. Že Bourdieu je rekel, da je moška dominacija tako vpeta v našo kolektivno zavest, da je sploh ne zaznamo. Zdi se mi, da moramo žensko oko šele izkopati in morda bomo na koncu videli, da ni pomembno, ali je žensko ali moško, ampak da je samo oko. Do tja je še dolga pot. Definicije so kočljive, hitro se zapletejo same vase in lahko postanejo pozitivno diskriminatorne.



Kakšni so tvoji načrti za prihodnost? | Zadnja tri leta nisem imela zares stalnega naslova. Kar čudno mi je, ker se moram nekje za nekaj časa ustaliti – zdaj Beograd, nato Ljubljana, ker bom tam snemala **Fantasy**, potem projekti v tujini. Ampak identitete, vloge so ključna stvar. Prihajata dve ogromni stvari – materinstvo in celovečerni prvenec. Zdaj ko prihaja do finalizacije filma, se mi to zdi nekaj čisto norega. Toliko časa sem delala na scenariju, na idejah. Govorijo mi, da sem hitra, a se mi ne zdi tako. Še tri leta nazaj sem projekt predstavljala v Torinu, prijavljali smo se na razpise, za razvoj scenarija ga nismo dobili, a sva se z Barbaro odločili, da bova sami investirali v projekt. Potem je bila Scenarnica, First Film First, Les Arcs Talent Village, La Résidence. Pri nas na akademiji ne dobiš veliko scenarističnih orodij za pisanje celovečerca, zato se greš učiti drugam. Povrhu vsega ves čas delaš še na drugih projektih. Kar naenkrat se naberejo leta in se vprašaš, ali je to, kar delaš, sploh še zanimivo, smiselno. Potem se zgodi, da dobiš kak razpis in si srečen.

Zdaj prihaja čas, ko bomo snemali, montirali, delali na postprodukciji. Do takrat je še eno leto, ki pa bo mene preletelo, ker bo združeno z vlogo materinstva. Ampak kot pravimo z Matter v »Anakondi«: »Edino kar je, je zdele in zdej.« Kamorkoli me bo pot zapeljala, vem, da bo prava. Seveda imam veliko načrtov, tudi za naslednji projekt po **Fantasy**. Glasbi sem se odpovedala, a jo skrivaj ves čas delam zraven. Delam tudi na komercialnem področju, predvsem reklame, ki so na nek način moja »dnevna služba«. A prvi dve stvari sta Jadran in **Fantasy**. Slednje je ogromen projekt, v katerega je vključeno veliko ljudi in področij. Želim ga izpeljati celostno, kot to zahteva od mene. Pred mano je eno res polno, lahko bi rekla – plodno leto.

filmarija

Pogovoru s Kuklo lahko v celoti prisluhnite v sklopu poletne edicije podkasta **FILMARIJA – NA DOMAČEM VRTU** na www.dsr.si.

DO ZADNJE BESEDE



MARJETICE | 1966

V okviru letošnjega celoletnega praznovanja 60-letnice revije *Ekran* smo se odločili, da obudimo ekranovo »malo šolo pogleda« oziroma ekranov filmskokritičski krožek, ki je v nekoliko posodobljeni obliki dobil ime *Do zadnje besede*. Krožek smo zasnovali tako, da je primeren za vse, ki se s pisanjem filmske kritike šele spoznavajo, pa tudi za tiste, ki se z njo že ukvarjajo, saj ponuja sistematičen in poglobljen vpogled v različne žanre pisanja o filmu (filmska kritika, intervju, esej) in v sam medij filma. Na sedmih srečanjih, ki so potekala med februarjem in aprilom 2022 v prostorih Slovenske kinoteke, smo se tako v radovedni družbi поблиžje, preko ogleda in podrobne analize izbranih filmskih del, seznanili z raznolikimi aspekti filmske umetnosti, kritike in teorije ter se filmske podobe (na)učili loviti v besede.

Prvi letnik krožka *Do zadnje besede* smo uvedli s spoznavnim srečanjem udeleženk in udeležencev ter projekcijo Kubrickovega zgodnjega filma **Rop brez plena** (*The Killing*, 1956). Na drugem srečanju smo se na predavanju *Kaj je filmska kritika?* seznanili z osnovami filmske kritike in njenih različnih žanrov. Scenaristka in režiserka Urša Menart nas je na naslednjem predavanju, namenjenem estetiki filma, popeljala skozi različna filmska izrazna sredstva. Predavanje je pospremil ogled kulturnega filma hongkonškega režiserja Wonga Kar-waija **Chungking ekspres** (*Chung Hing sam lam*, 1994). Sledilo je predavanje filozofa, pedagoga in nekdanjega urednika revije *Ekran* Cirila Oberstarja o političnem dokumentarnem filmu, na katerem smo se spraševali, zakaj je vsaka filmska podoba tudi politična podoba, ter si ogledali izbor kratkih filmov angažiranih ustvarjalcev iz jugoslovanskega prostora.

V drugi polovici srečanj smo se ob projekciji avantgardno-anarhistične komedije **Marjetice** (Sedmikrasky, 1966, Vera Chytilová) ukvarjali z vprašanjem avtorskih poetik, ki nam ga je pomagala osvetliti filmska kritičarka, prevajalka in prejemnica priznanja revije *Ekran*, Petra Meterc. Stojan Pelko pa nas je skozi eno od osrednjih del ameriške kulture – film **Iskalca** (The Searchers, 1956, John Ford) – popeljal v žanrske zakonitosti vesterna. Zaključno srečanje je potekalo v sklopu *Festivala žanrskega filma Kurja Polt*. Ogledali smo si od sonca razbeljen iranski film soleil **Prihaja zmaj!** (Ejdeha vared mishavad!, 2016, Mani Haghighi) in kratek znanstvenofantastični mokumentarec **Manivelle – Poslednji dnevi jutrišnjega človeka** (Manivelle – Last Days of the Man of Tomorrow, 2017, Fadi Baki). Projekciji je sledil pogovor o obeh filmih, o kinematografijah Bližnjega vzhoda in o tem, kako se vanje umešča žanrski film.

Številčen in zavzet odziv večinoma mladih udeležencev nas je prijetno presenetil. Na krožku se je srečevalo več kot 30 vedoželjnih peres. Udeleženke in udeleženci so na vsakem predavanju prejeli tudi krajši tematski seznam izbrane literature za nadaljnje samostojno raziskovanje, pa tudi praktične naloge, preko katerih so postopoma vstopali v žanr pisanja filmske kritike. Za zaključek so samostojno napisali filmsko kritiko bodisi enega od ogledanih filmov bodisi filma iz aktualne kinematografske distribucije.

V nadaljevanju vas tako lepo vabimo k branju izbora najboljših tekstov, ki so pod mentorstvom Anje Banko, Vitje Dominkuša Dreua in Ane Šturm nastali v teku filmskokritičkega krožka *Do zadnje besede*. Nadejamo se tudi, da boste katero od avtoric in avtorjev kmalu lahko bolj redno brali na naših straneh.

Najlepša hvala vsem, udeležencem in predavateljem, za udeležbo, angažma in zaupanje.

**

Krožek bomo izvajali tudi v prihodnjem letu. Po drobnogled bomo vzeli nove teme in sveže filme. Program in prijave bomo objavili pozno v jeseni. Če vas udeležba zanima, za več informacij spremljajte naše kanale.

**

Filmskokritičski krožek Do zadnje besede je nastal kot skupni projekt revije Ekran, Slovenske kinoteke, Društva slovenskih filmskih publicistov in publicistk FIP-RESKI ter v sodelovanju s Festivalom žanrskega filma Kurja Polt in s podporo Slovenskega filmskega centra (SFC).

Tinkara Uršič Fratina O osamljenosti – drugače

CHUNGKING EKSPRES | 1994

Tri leta pred britansko predajo Hongkonga Kitajski je Wong Kar-wai posnel kulturni **Chungking ekspres** (Chung Hing sam lam, 1994). Film mu je služil kot *palate cleanser* med montažo epskega zgodovinskega filma **Ostanki časa** (Dung che sai duk, 1994), iz ustvarjalnega predaha pa je nastal eden njegovih najbolj znanih in vplivnih filmov. V **Chungking ekspresu** avtor z dvodelno naracijo prikaže Hongkong devetdesetih v vsej njegovi hitrosti, raznovrstnosti, barvitosti in osamljenosti. S samosvojim slogom in izvirnim vizualnim pripovedovanjem predstavi zgodbi dveh parov, ki to nista. Ženska z blond lasuljo (Brigitte Lin) je ena izmed mnogih nevidnih ljudi, izgubljenih v labirintu Chungking Mansiona, kjer je tudi sredi dneva temno. Tudi policista 223 (Takeshi Kaneshiro) lov za kriminalci zanese tja, sicer pa s kupovanjem konzerv ananasa odšteva dneve do 1. maja, ko si bo dokončno priznal, da je rok njegovi zvezi potekel. Njune poti se srečajo ravno v noči na 1. maj, ko hlad ulic zamenja toplina človeške bližine, pa čeprav le v majhnih pozornostih, ki si jih protagonista izmenjata – v obliki očiščenih čevljev in voščila za rojstni dan. Sredi istega mesta se ob približno istem času v kiosku s hitro hrano Midnight Express srečata Faye (Faye Wong), zaslanjano, samosvoje in navihano dekle, ter policista 664 (Tony Leung). Faye dela za šankom in *na repeat* posluša »California Dreamin'«, medtem ko 664 svojo žalost ob razhodu s punco utaplja v črni kavi in noče prevzeti kuverte, ki mu jo je tam pustila bivša. Faye, ki je zatreskana vanj, mu

želi na nekonvencionalne načine pomagati, vendar čas ni na njuni strani in njene kalifornijske sanje se prehitro uresničijo.

Skozi ves film se režiser poigrava prav s časom, tako na vsebinski kot formalni ravni. Film se začne s prvo od mnogih sekvenc, posnetih v *step-print* tehniki z ročno kamero. Sledimo ženski z blond lasuljo, ki po ozkih hodnikih Chungking Mansiona stopa, kot da pozna vsak koticček te podzemne mreže, zraven pa slišimo dramatični »Baroque« Michaela Galassa. Medtem ko se glavna tema skladbe ponavlja in nadgrajuje, je v fokusu kamere le ona. Vse okrog nje je zamazano, nejasno, deluje kot nizanje *freeze frame* prizorov, ki tako sopostavljeni ustvarijo vtis hitenja, izgubljenosti, osamljenosti protagonistke, kot da bi vstopili v neki sanjski svet, kjer čas teče drugače. Že s tem prvim prizorom Wong Kar-wai nakaže značaj Hongkonga, velemesta, v katerem je posameznik marsikdaj le zrno v morju peska, vsaka stvar pa ima svoj rok trajanja. Če v prvem delu s *step-print* tehniko režiser prizore pohitri, da se kar izgubimo v nizih zbranih posnetkov in občutimo utesnjenost, ki jo čutita protagonista, v drugem delu tehniko uporabi, da prizore upočasnjuje, s tem pa vzpostavi in poudari njihovo sanjavo atmosfero. Tako na primer v drugi zgodbi vidimo policista 663, ki počasi srka kavo iz plastične skodelice in zamišljeno gleda v daljavo, medtem ko pred njim zamegljena, nezostrena množica ljudi hiti v različne smeri. S tovrstno tehniko režiser razkriva notranji svet protagonistov. Čas nam predstavi na način, kot ga doživljajo oni – enkrat jim teče počasi in poudari občutek odtujenosti protagonistov, drugič hitro, da jim kar spolzi med prsti. V njihovem svetu ni nič stalno, na mestu, jasno določeno. Žalost, utesnjenost, osamljenost in druga podobna čustva so poudarjena tudi s kadriranjem in kotom kamere. Ta se v takih trenutkih rahlo nagne, da je diagonalno usmerjena navzdol, s tem pa nakaže nestabilnost situacije, v kakršni so tako v prvi kot drugi zgodbi protagonisti.

Režiser atmosfero gradi tudi z raznoliko barvno paletto: prvi del filma se skoraj v celoti dogaja ponoči, prevladujejo temni posnetki z modrimi podtoni v Chungking Mansionu, kamor sončna svetloba niti ne seže. Kontrastni so prizori v baru, kjer prevladuje topel, rumen ton, saj imata tu protagonista čas, da se umirita, spočijeta in zbereta misli. Ko v drugi zgodbi 663 zamenja izmeno, s Faye pa navežeta stik in se vse več pogovarjata, modrino zamenja sončno rumena. S tem ko se protagonista v naključnem trenutku zblížata in si utrgata kanček časa drug za drugega, se tudi atmosfera prelevi v pozitivno, optimistično, ki vztraja do konca, vendar ne izpodbije osnovne premise osamljenih posameznikov, ki v neonskem Hongkongu devetdesetih hrepenijo po bližini, smislu ter sanjarijo o drugih krajih in časih.

Stilistično izrazita vizualna pripoved Wong Kar-waija skoraj brez besed ustvarja hkrati utesnjeno, otožno, izgubljeno, pa tudi hudomušno atmosfero filma. Preko nje režiser razkriva odnose med protagonisti, predvsem njihova notranja občutja. Njihov skupni čas je omejen, naj se tega zavedajo ali ne, in ko se izteče, se na platno izteče tudi film. S svojim impresionističnim slogom je **Chungking ekspres** močno vplival na nadaljnjo filmsko produkcijo – s svojim duhom je zaznamoval vsa devetdeseta ter postal klasika, ki se ji čas še dolgo ne bo iztekel.



Ajša Podgornik
**Dekonstrukcija
 kavboja**

ISKALCA | 1956

Ko so Marionu Robertu Morrisonu leta 1930 prvič zaupali glavno vlogo v filmu **Velika sled** (The Big Trail, 1930, Raoul Walsh in Louis R. Loeffler), si nihče ni mislil, da bo iz tega človeka nastala ena največjih ikon ameriške kinematografije. Svoj preboj med zvezde je Morrison pod umetniškim imenom John Wayne dočkal šele slabih deset let pozneje v **Poštni kočiji** (Stagecoach, 1939), ki je hkrati naznanila dolgoletno in izjemno plodno sodelovanje z režiserjem Johnom Fordom. Ta je na začetku svoje uspešne kariere, v kateri je posnel več kot 150 filmov in zanje dobil kar štiri oskarje za najboljšo režijo, utelešal samo idejo ameriških sanj. Kot sin irskih priseljencev se je namreč z lastno iniciativo in neutrudnim trdim delom prikopal do skoraj mitskega statusa. To pa ne pomeni, da do svoje domovine ni bil kritičen.

Čprav gledalci tega praviloma niso zaznali, sam pa o tem po navadi ni hotel govoriti, mnogi Fordovi filmi skrivajo ostro kritiko, usmerjeno zoper državo, v kateri so nastali. **Sadovi jeze** (The Grapes of Wrath, 1940), ki problematizirajo nepravilnost v času velike depresije, so med njegovimi filmi najbolj kritični, grajo zoper sistem pa najdemo tudi v vesternu **Iskalca** (The Searchers, 1956). Preprosto zgodbo o stricu (Wayne) in nečaku na večletnem iskanju sorodnice Debbie, ki so jo ugrabili Indijanci, danes slavimo kot šolski primer klasičnega vester- na, zaradi česar lahko spregledamo globljo sporočilnost filma, ki izhaja iz premetenega simbiotičnega razmerja kot pes in mačka različnih velikanov: Wayna in Forda.

John Wayne je v Združenih državah predstavljal vse, kar je bilo ljudem pomembno. Avtoritarno močatost, domoljubje, preprostost in trdoživost malega človeka. Vedno je bil tisti, ki težavo reši brez nepotrebnih manevrov in je pogosto glas razuma glede na drugega, bolj idealističnega protagonista. Naj bo to hladnokrvni stric, ki zagretega nečaka vedno znova ozemljeje z ironijo v **Iskalcih**, ali godrnjavi lokalec, ki mora idealističnemu advokatu večkrat pokazati, kako se stvarjem streže v **Možu, ki je ubil Libertyja Valancea** (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962). Prav John Ford pa je bil tisti, ki je kavboju Waynu med pečinami Monument Valleyja dal dom in zanj ustvaril fiktivno zgodovinsko okolje, ki je v očeh njenih gledalcev s časom preraslo v dejstvo življenja na velikih ameriških planjavah.

John Wayne kot Ethan Edwards je v **Iskalcih** posebitev mita o ameriški zgodovini. Možak se po več letih zdoma vrne iz državljanske vojne, kjer pa se njegov »heroizem« počasi konča. Sklepamo lahko, da je bil pred vojno zaljubljen v svojo svakinjo in da je plod te ljubezni morda mala Debbie. Čustvo, ki ga je Ethan gojil do mame, pa se do njene hčere prekine takoj, ko deklico Indijanci vzamejo za svojo. Svojo sovražnost do njih pokaže že na začetku filma, ko iznakazi truplo nekega Apača, da ta ne bi imel pokoja niti po smrti. Gledamo ga v tihi podpori genocida indijanske vasi, pro-

ti koncu pa je že na meji tega, da bi ubil lastno sorodnico samo zato, ker se ji med domorođci ne godi pretirano slabo.

V **Iskalcih** je podoba ideala moškosti, ki jo je utelešal Wayne kot popolni ameriški junak, postavljena pod vprašaj. Ford nas skorajda sprašuje: je tak človek res junak? Je glas razuma res lahko nekdo, ki mirno gleda brezsrčne poboje nebelih manjšin, skruni sovražnikova trupla, ljubi ženo svojega brata in je zaradi lastnih predsodkov na robu detomora? Režiser nam to pokaže tako, da Ethana na koncu kaznuje; ni namreč sprejet v topel dom med prijatelje in sorodnike, niti ne odjaha v sončni zahod v iskanju nove pustolovščine. Le poklapano stopi s praga hiše, kjer se – z enim najbolj ikoničnih prizorov v zgodovini sedme umetnosti – film konča. To vsekakor ni človek, ki si zasluži pohvale in nagrade.

Fordu je prav sodelovanje z Waynom omogočilo, da je postavil pod vprašaj mit o ameriški zgodovini, ki ga je sam sicer pomagal ustvariti. Igralčevo podobo, njegov status v ameriški kulturi in pričakovanja gledalcev je obrnil v svoj prid, rezultat pa je film, ki še vedno ostaja aktualen – Indijance v filmu namreč lahko nadomesti katerakoli zatirana skupina, saj lahko teh tudi danes najdemo še preveč.



Lana Maksima Rumbak

Je napočila nova doba superjunaških filmov?

BATMAN | 2022

Matt Reeves se je z novim **Batmanom** (*The Batman*, 2022) znašel pred težko nalogo – v poplavi superjunaških filmov ustvariti takega, ki bo enega najbolj ikoničnih likov v popularni kulturi predstavil v novi, a še vedno prepoznavni preobleki, in v (post)koronskem svetu prepričati gledalce, da se znova odpravijo v kino. Dober obisk kinodvoran in pozitivni odzivi tako gledalcev kot kritikov kažejo, da je nalogo opravil z odliko. Med razlogi za pozitivne odzive se nemara skriva dejstvo, da smo morali na kakovosten film o Batmanu čakati skoraj desetletje, potem ko se je z **Vzponom viteza teme** (*The Dark Knight Rises*, 2012) zaključila Nolanova trilogija. Kinodvorane pa smo verjetno napolnili tudi doživljenjski *twihardi*, ki filmsko kariero Roberta Pattinsona, zdajšnjega nadvse črnogledega Batmana, spremljamo že poldrugo desetletje in smo po fantastičnih **Dobrih časih** (*Good Time*, 2017, Benny in Josh Safdie), **Visoki družbi** (*High Life*, 2018, Claire Denis) in **Svetilniku** (*The Lighthouse*, 2019, Robert Eggers) skupaj s preostalim svetom navdušeno prikimavali zaslužnemu *mainstream* prepoznanju Pattinsona kot unikatnega igralca z izjemno filmografijo. Hkrati sta Reeves in Pattinson hvalevredno uspela poustvariti človeškost nadčloveške osebe v trenutku, ko večina superjunakov potuje v veselje in se ubada s čarovnijo. Pa je to dovolj, da upraviči slavaspev **Batmanu**?

Odtujena sirota Bruce Wayne si kot Batman – še nikdar poprej niso bile meje med eno in drugo identiteto tako zabrisane – otroške travme lajša z nočnimi obračuni s kriminalci, v katerih Pattinson soigralcem nameni več dolgih pogledov kot v vseh filmih sage **Somraka** (*The Twilight Saga*, 2008–2012), kar ob slabih dialogih nesmiselno podaljša že tako dolg film. Ko začne Ugankar (Paul Dano) Batmanu po brutalnih umorih gothamskih funkcionarjev na krajih zločina puščati uganke, se Bruce prelevi v detektiva, ki bi se bolje kot v superjunaškem filmu pravzaprav znašel v filmu noir. Da je **Batman hommage** Fincherjevima neo-noirjema **Sedem** (*Seven*, 1995) in **Zodiak** (*Zodiac*, 2007), je razvidno že iz samega lika Ugankarja kot *influencerske* kombinacije Johna Doeja in Zodiak Killerja: njegovih zakodiranih sporočil, s kramo natrpanega stanovanja in počekanih dnevnikov.

Združitev superjunaškega žanra s filmom noir potrjuje tudi *chiaroscurna* (dejanska in metaforična) grobost in umazanost mesta Gotham; *voice-over* naracija in poželjivost Seline Kyle (Zoë Kravitz) – na trenutke skoraj arhetipske *femme fatale*, ki Batmana izkoristi v svoj prid. Čeprav so vsi liki boleče dvodimenzionalni (izjema je le Colin Farrell, ki kot Pingvin v pogosto dolgočasno črnino **Batmana** vpelje pogrešano energijo), je slednja najbolj opazna pri Selini, kjer je Zoë Kravitz od prvega trenutka pozicionirana kot seksualni objekt, pa naj bo to skozi prvi odziv ostalih likov v obliki »komplimentov« in posesivnih dotikov, ali prizor, ko jo skozi Bruceove oči, daljnogled in okno tudi mi, gledalci, voajeristično opazujemo med preoblačenjem. Kljub temu je Selina ključna pri razrešitvi Ugankarjeve obsesije z Batmanom, izhajajoče iz občudovanja vigilantovega targetiranja pokvarjenih. Ugankar nato poskuša v izredno antiklimaktičnem tretjem dejanju v Gotham vpeljati kaos, dokončno odpraviti korupcijo bogatih in opolnomočiti tiste, ki jih je druž-

benenakost najbolj prizadela. Se sliši znano? Ugankar bi se verjetno fantastično razumel z Arthurjem Fleckom, alias **Jokerjem** (*Joker*, 2019, Todd Phillips).

Je morda **Batman** kot druga plat **Joker**-kovanca možen razlog za navdušenje kritikov? Gre za željo po filmih, ki niso »zgolj« superjunaški, temveč nekaj več? Pa naj bo to preplet bodisi z družbeno kritiko bodisi z drugim žanrom, v tem primeru filmom noir, ali s prikazom osrednjega lika kot manj arhetipskega, bolj realističnega in zato takega, s kakršnim se lahko lažje identificiramo? Le kdo nima nepredelanih travm iz otroštva?

Novi **Batman** in **Joker** očitno nakazujejo, da bomo v prihodnje gledali podobne poskuse prehajanja meja superjunaškega žanra, kot se je zgodilo s *post-horror* filmi, kjer se ob zgoraj omenjenih karakteristikah odklon od žanrsko-konvencionalnih grozljivk kaže predvsem v spremembi tona. Če podobno opažamo prerod superjunaškega žanra v *postjunaškega*, pa držimo pesti, da se bo v prihajajočih žanrskih podvigih za razliko od tokratnega – sicer z odličnim uvodnim prizorom in vizualno impresivnega – **Batmana** poskrbelo tudi za kaj več vsebine.



Marja Kodre

Prelivanje motornega olja in ples teles



TITAN | 2021

Odhajam iz kinodvorane in se ozrem po množici, ki se zbira pred vhodom kinematografa. Na njihovih obrazih se slikajo raznovrstne grimase. Groza, smeh, ogorčenost, šok. Na mojem se pojavi nasmešek, v trebuhu pa luknja. Kaj se je ravnokar zgodilo? Po ogledu filma **Titan** (Titane, 2021) francoske režiserke Julie Ducournau pogovori med prijatelji po filmu res niso dolgočasni. **Titan** je izkušnja.

Krvavenje motornega olja iz telesa, zabadanje lasnice v telesne odprtine in razbit nos ... te podobe so del zgodbe o mladi ženski, ki je kot otrok utrpele avtomobilsko nesrečo. Alexia, ki jo upodobi Agathe Rousselle, ima od nesreče naprej v lobanji vstavljeno medicinsko ploščico iz titana, a še bolj nenavadno je dejstvo, da protagonistka čuti močno seksualno slo po avtomobilih. Julie Ducournau, ki je vzbudila pozornost že s prvencem **Surovo** (Grave, 2016), v katerem raziskuje kanibalistične težnje študentke veterine, je za **Titana** prejela zlato palmo v *Cannesu*.

Alexia, ki na videz deluje dokaj androgina, je kot erotična plesalka sprva močno seksualizirana in v tej podobi postavljena v submisiven položaj. A ob njeni seksualizirani podobi ne uživajo le drugi. V svoji seksualnosti na lasten mehanski način uživa tudi sama, dokler njen lik ne doživi preobrata in se opolnomoči z izvajanjem nasilja nad drugimi in sabo ter z igranjem s pripisanimi spolnimi vlogami in zunanjo

podobo. Prvi izrazito brutalen prizor v filmu je okruten izbruh nasilja, s katerim se Alexia odzove na napad oboževalca: v uho mu zarine lasnico, iz ust žrtve pa se valijo poplave spenjene slin. Prizor spremljamo v tišini, ki kar traja in traja in ne pusti, da bi odvrnili pogled. Brutalnost, ki smo ji pričrta v prizoru, je lahko zgolj posledica surovega ravnanja s telesom, vendar je za Alexio to nasilje hkrati emancipatorno, saj se zoperstavi spolnemu nasilju in se povzdigne iz podrejenega položaja. Avtorica je v odnosu do nasilja v filmu ambivalentno igriva: že kmalu sledi še en ekspliciten, a delno humoren prizor, pospremljen z navihano melodijo, ob katerem se nekaterim na obrazih rišejo nasmeški, drugi pa se kremžijo. Režiserkino osebno noto poudarja tudi izbira glasbe, ki ob nasilnih prizorih ustvarja mestoma hudomušno, zabavno, a hkrati neudobno atmosfero, spet drugič pa nas v tišini brezkompromisno pusti, da se soočimo z vso gnusnostjo nasilnih prizorov.

Skozi film sledimo liniji, ki pelje od seksualizirane in docilne podobe ženskosti do preobrata k androgini, ki je vzporedna nasilni samosvojesti. Glavni lik se s hipnim pogledom poslovi od primarne družine, ki jo zažge skupaj s svojim domom, spremeni identiteto, zamaskira svoj spol ter se udobno namesti v drugo, izbrano družino. Njena nova sredina je izključno moško okolje gasilskega doma, njena družina pa postane hipermaskulini gasilec, ki v Alexii najde svojega dolgo izgubljenega

sina Adriana. Režiserka se igra s tipično feminilnimi in maskulinimi spolnimi vlogami: Alexia se zdaj kot moški – Adrian poskuša vključiti v gasilski vsakdan, hkrati pa je noseča. Frustracije njene nosečnosti ostanejo skrivnost, v interakciji z zunanjim svetom pa preizkuša masko maskulnosti. Igro pripisanih spolnih vlog opazimo tudi v gasilski skupnosti, ki se ponaša s fizično močjo, a je hkrati ljubeča in zaščitniška, kar ne sovpadajo s stereotipnimi podobami hipermaskuliniziranega sveta. To opazimo tudi v prizoru gasilske zabave, ki deluje sproščeno in brezskrbno, tudi zaradi režiserkine izbire lahkotnega *synthpop* komada, ki pričara takšno vzdušje. Alexia se v novi skupnosti za trenutek počuti sprejeto.

Prikaz telesnosti, ki je nasilna, spolno zaznamovana, trpeča, starajoča in spremenjajoča se, v nas sproži močan fizičen odziv. Telo lahko razumemo kot udeležanjanje naše identitete, našega jaza, ki od našega razuma in čustvovanja ni ločeno. Prizori gasilskega rejva, ki se razvije v homoerotično opazovanje zapeljivega plesa Alexie kot Adriana, pričakovani kolaps v odkritju njene prave identitete in brutalni, a na neki način ljubeči porod v nas vzbujajo nelagodje, smeh, živčnost, osuplost. Kot dokazuje pričujoči film, telo ni samo golo meso, ampak je nosilec pomena nas samih. **Titan** nas sooči s telesom kot takim, telesom kot orodjem za izraz naše identitete in potencialov njegove ekstremnosti ter nas v tem plesu identitet ne pusti ravnodušnih.

Goro Modic

Film kot prebuditev ali sužnji svoje preteklosti

V PRAZNINO | 2009

Film argentinskega režiserja Gasparja Noéja **V praznino** (Enter the Void, 2009) nas skozi oči protagonista Oscarja (Nathaniel Brown), ameriškega dilerja, ki živi v Tokiu, popelje na psihedelično potovanje skozi dogodke, ki so ga travmatično zaznamovali. Najprej spoznamo njegovo sestro Lindo (Paz de la Huerta), takoj zatem pa z Oscarjem vstopimo v psihedelični svet DMT-ja,¹ ki je prikazan z geometričnimi in fraktalnimi barvnimi liki. Nato spoznamo še prijatelja in sostanovca Alexa (Cyril Roy), s katerim se na poti do nočnega bara The Void, kjer naj bi Oscar prodal droge, zapleteta v pogovor o **Tibetanski knjigi mrtvih**, ki govori o posmrtnem življenju duše in njeni reinkarnaciji. A v baru namesto kupca Oscarja pričaka policijska zaseda. Ustraši se, v paniki zbeži na stranišče, upajoč, da se bo tako rešil, a ga skozi vrata ustrelji policija.

Film je posnet na eksperimentalen in nekonvencionalen način: že prvi prizor se odpre iz prvoosebne perspektive – dogajanje spremljamo skozi Oscarjeve oči. Ta subjektivni pogled režiser doseže s postavitvijo kamere, ki deluje, kot da je pritrjena na igralčevo glavo, z zvočnim predvajanjem njegovih misli v offu in občasnimi hitrimi zatemnitvami zaslona, ki dajejo vtis, da lik mežika. Opisani uvodni prizor traja prvih 25 minut filma in je posnet v enem kadru. Tudi po Oscarjevi smrti se film nadaljuje na enak način, skozi prvoosebni pogled

protagonista, le da je ta zdaj nemi opazovalec svojega preteklega in prihodnjega življenja. Edini čas, ki ga film predstavi realistično in nefragmentirano, je sedanost, ki pa je dogajalni čas le v začetnem prizoru. Nadaljevanje je kot vizualizacija prej omenjene **Tibetanske knjige mrtvih**, saj se dogaja točno po narativi, ki jo na začetku filma opisuje Alex. Oscar tako sprva opazuje svojo preteklost, kot da bi lastna dejanja gledal izza svojega hrpta, nato pa še prihodnost, po svoji smrti iz nekoliko višjega zornega kota, kot da bi lebdel nad svojimi znanci. Je nemočen nemi opazovalec, ki niti na svojo preteklost niti na prihodnost ne more vplivati. Režiser tako kot npr. v filmih **Lux Æterna** (2019) in **Nepovratno** (Irreversible, 2002) daje velik poudarek vizualni interpretaciji zgodbe. Naslanja se na estetiko nočnega Tokia, njegovih neonskih luči in na učinke psihedeličnih drog.

Na koncu se Oscar znajde v Hotelu ljubezni, kjer si lahko izbere, v koga se bo reinkarniral. Pri tem se zastavlja vprašanje, ali je Oscar sploh zares umrl ali je ves film samo njegov trip, ko na DMT-ju doživlja svojo smrt, posmrtno življenje, travme, ideje in prepričanja, ki so si ga lastili v življenju. Ne glede na to, za kateri konec se odločimo, je očitno, da Oscar ni nadzoroval svojega življenja, ampak je življenje nadzorovalo njega. Za primer lahko vzamemo obljubo, ki sta si jo dala s sestro. Po tragični smrti staršev sta si kot otroka obljubila, da se ne bosta nikoli zapustila. Ko so ju ločili in poslali v različna rejniška domova, se je Oscar počutil krivega in nato naredil vse, da je po dolgih letih spet zaživel s sestro. Zdi se, da je prav ta prelomljena obljuba držala njegovo življenje v primežu, česar se niti sam ni dobro zavedal. V tem kontekstu se zdi precej ironičen tudi Oscarjev komentar v pogovoru z Lindo, ko mu ta omeni iskanje bolj varne in legalne službe. Oscar se z njo ne strinja in ji odgovori, da so vsi, ki delajo, sužnji, a hkrati ne opazi, da je tudi sam suženj svojih travm iz preteklosti.

Film je tako vizualno kot vsebinsko izzivalen. Gledalca postavi v prvoosebno perspektivo, ki je v filmski pripovedi redko uporabljena. S tem režiser v gledalcu vzbuja intenziven občutek, da je neposredno del zgodbe. Oscar svoje z okovi nadzorovano življenje spoznava šele, ko je v stiku s smrtjo. Kot gledalci spoznavamo njegovo življenje skupaj z njim, oboji v poziciji nemočnega nemega opazovalca. Ne glede na to, ali Oscar zares umre ali ne, ta pogled z distance tako njemu kot gledalcu omogoči neizprosno samospoznanje, da preteklosti ni moč spreminjati. Naša pretekla dejanja vplivajo na vse pomembne življenjske odločitve, čeprav morda zares čutimo drugače. Preteklost nam odvzema svobodo, ki jo je moč čutiti le v trenutku sedanosti, doseganje tega pa je za človeka verjetno ena izmed težjih, če ne najtežja naloga. Film nam poskuša odpreti oči, nas prebuditi v smislu, da se podamo na pot samospoznanja, preden je za to prepozno. Preden bomo tudi sami postali nemočni opazovalci svojega iz preteklosti zapečatenega življenja. A to je le ena od možnih interpretacij, ki jo omogoča ravno prvoosebna in zato subjektivna perspektiva, pri kateri gledalec nima možnosti zunanjšega pogleda, saj opazuje, začuti in spozna zgolj tisto, kar vidi protagonist. To vsakomur omogoča, da Oscarjevo življenje do neke mere primerja s svojim, kar privede do neskončnih možnosti interpretacije. A vsako povezuje ista ideja: film je prisposodba za življenje. Vprašanje je le, če smo se z njim sposobni soočiti in se tako dokopati do svobode, ki jo nosimo v sebi.

¹ DMT je halucinogena droga, ki se naravno pojavlja v številnih rastlinah in živalih. Zaradi intenzivne psihedelične izkušnje jo imenujejo tudi »molekula duše« (ang. Spirit molecule). Kathleen, D. »Everything you need to know about DMT«. 28. 12. 2017. Dostopno na: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/306889>; pridobljeno 24. 6. 2022.

Igor Bašin

ROCK DOKUMENTI



GIMMIE SHELTER | 1970

Leto 1969 je bilo prelomno in burno v številnih pogledih. V Pragi se zažge Jan Palach v protest proti sovjetski zasedbi Češkoslovaške. V Vietnamu se nadaljuje vojna. Po nogometni tekmi med Hondurasom in Salvadorjem med državama izbruhne stourna vojna. Na meji med Sovjetsko zvezo in Kitajsko se vnamejo spopadi med armadama. Hladna vojna v šahu drži ves svet. V ZDA zapriseže Richard Nixon, Brežnjev pred Kremljem preživi atentat. V Franciji odstopi Charles de Gaulle, na predsedniškem mestu ga nasledi Pompidou. Za vodjo Palestinske osvobodilne organizacije je izvoljen Jaser Arafat, po državnem udaru v Libiji pride na oblast Gadafi, Švedska dobi za premierja socialdemokrata Olofa Palmeja, Willy Brandt postane zahodnonemški kancler, Golda Meir pa prva premierka Izraela. Na Severnem Irskem se vnamejo spopadi med paravojaškimi skupinami, britanska vojska pride delat red. Vrstijo se teroristične akcije od Quebeca do Španije. Ob študentskem gibanju potekajo delavske stavke, demonstracije za človekove pravice, rasni nemiri, pohodi za mir. S stonewallskim uporom v New Yorku se sproži gibanje za pravice homoseksualcev v ZDA. Pri Santa Barbari v morje steče okoli sto tisoč sodčkov nafte. Peking dobi podzemno železnico. Aktivirana je predhodnica interneta Arpaneta. V nebo poletita letali jumbo jet in concorde. V Saint Louisu umre (kasneje potrjeni) prvi uradni bolnik aidsa v Severni Ameriki. »Verniki« Charlesa Mansona morijo na domu Romana Polanskega na Beverly Hillsu in med žrtvami je njegova žena, igralka Sharon Tate. Nobelovo nagrado za književnost dobi Samuel Beckett. Pelé doseže svoj tisoči gol. BBC istočasno kot ITV uvede stalni program v barvah in začne predvajati se-

rijo **Leteči cirkus Montyja Pythona** (Monty Python's Flying Circus, 1969–1974). Na Evroviziji slavijo kar štiri države: Španija, Velika Britanija, Nizozemska in Francija. Osvaja se veselje: Sovjeti izvedejo prvi prehod med plovili v vesolju in proti Veneri izstrelijo sondo, ki dobre štiri mesece kasneje pristane na njej; Američani odgovorijo s sondo proti Marsu ter prvi stopijo na Luno. »Ta majhni korak za človeka, a velik skok za človeštvo« si v neposrednem televizijskem prenosu ogleda pol milijarde ljudi po svetu; BBC ga pospremi s skladbo »Space Oddity« Davida Bowieja in mu tlakuje pot do večne slave.

Leto 1969 je obveljalo za pomemben mejnik tudi v zgodovini popularne glasbe. Zgodilo se je marsikaj, kar je do danes doseglo mitske razsežnosti in legende. Tistega leta so vrhove lestvic osvajale skladbe »Sugar Sugar« virtualne glasbene skupine The Archies, ki je izrinila The Rolling Stones s »Honky Tonk Women« s prvega mesta na britanski lestvici, »Son of a Preacher Man« Dusty Springfield, »Crimson and Clover« Tommyja Jamesa & The Shondells, »Everyday People« ter »Hot Fun in the Summertime« Sly & The Family Stone, »Dizzy« Tommyja Roeja, »Proud Mary« Creedence Clearwater Revival, »Aquarius/Let the Sunshine In« The 5th Dimension, »In the Year 2525« Zagerja & Evansa, »Lay Lady Lay« Boba Dylana, »I Can't Get Next to You« Temptations, »I'll Never Fall in Love Again« Toma Jonesa. Na ameriške in britanske top liste so se prebijali tudi ne-angloameriški izvajalci, na primer nizozemski Shocking Blue, Jamajčan Desmond Dekker, egipčansko-francoski kantautor Georges Moustaki, avstrijski pevec Christian Anders ter

Jane Birkin & Serge Gainsbourg, ki sta moralneže šokirala z žgečkljivo »Je t'aime... moi non plus«. Gilberto Gil in Caetano Veloso sta se po zaporu (zaradi protivladnih dejavnosti doma) iz Brazilije preselila v London in okužila svet s tropicalijo. Na kinoplatna sta prišla filma **Polnočni kavboj** (Midnight Cowboy, 1969) Johna Schlesingerja in **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969) Dennisa Hopperja, ki po besedah Michela Chiona v knjigi **Glasba v filmu** nista uporabljala več »partiture, ki natančno sledi dramaturškemu loku dogajanja, temveč že obstoječe popevke, vključene v film brez sprememb, s svojim besedilom in ritmom«, ter tako utrdila nesmrtno vez med filmom in glasbo na *soundtrackih*. Z albumi so debitirali Led Zeppelin, Chicago, The Jackson 5, Crosby, Stills & Nash, The Allman Brothers, The Stooges in MC5. Janis Joplin je objavila prvi solo album. King Crimson so s ploščo *In the Court of the Crimson King* odprli vrata progresivnemu rocku. Na glasbeniško pot je stopil Brian Eno kot član Scratch Orchestra Corneliusa Cardewa. Deep Purple so združili moči z The Royal Philharmonic Orchestra in s *Concerto for Group and Orchestra* v Royal Albert Hall uprizorili prvo sodelovanje rock skupine in klasičnega orkestra. The Who so objavili rock opero *Tommy*. Z več kot pol milijona prodanih plošč *Switched-On Bach* in s pobranimi grammyji zanjo je Wendy Carlos rušila rekorde in klasična glasba je dobila nov, svež zamah v popularnosti. Miles Davis je objavil eno prvih plošč jazz-rock fuzije *In a Silent Way*, na kateri sta sodelovala tudi John McLaughlin in Chick Corea. Poleti 1969 se je s serijo koncertov v Las Vegasu po osmih letih odsotnosti vrnil na odre Elvis Presley, s »Suspicious Minds« pa tudi na vrhove lestvic. Na festivalu *Isle of Wight* je tri leta po prometni nesreči z motorjem spet javno nastopil Bob Dylan. Le slab mesec po tistem, ko so The Rolling Stones odpustili Briana Jonesa, so njegovo truplo našli na streho založbe Apple in The Beatles so odigrali svoj zadnji nastop, ujet v filmu **Let It Be** (Michael Lindsay-Hogg, 1970), ter se nato zapletli v pravne spore, ki so v nadaljevanju pripeljali do razpada skupine. John Lennon je začel leta 1969 nastopati z Yoko Ono, s katero se je istega leta poročil in izvajal mirovniške proteste *Bed-In*. Med številnimi glasbenimi festivali sta največjo odmevnost in pozornost pritegnila *Woodstock Music & Art Fair* in *The Altamont Free Festival*. Če je *Woodstock* pomenil vrhunec *flower power* generacije, je umor osemnajstletnika na *Altamontu* v Kaliforniji, ki ga je zagrešil član Hell's Angels med nastopom The Rolling Stones, obveljal za simbolični konec hipi gibanja. Oba dogodka sta bila upodobljena in ovekovečena v dokumentarcih **Woodstock** (1970) v režiji Micheala Wadleigha in **Gimme Shelter** (1970) bratov Maysles ter Charlotte Zwerin.

Do danes je levji delež legendarnih dogodkov in izvajalcev ter osebnih in kolektivnih zgodb popularne glasbe in kulture tako rekoč konzerviran v številnih glasbenih dokumentarcih, celovečercih in serijah novejšega in starejšega datuma. Vendar zgodovina ni konzerva, ampak sod brez dna, ki nas rad preseneti in oplemeniti z novimi dejstvi, naključji in preobrati v razumevanju in osmišljanju (pol)preteklosti. Tako je glasbeni festival *Wattstax*, ki ga je avgusta 1972 priredila založba Stax v Los Angelesu v počastitev sedme obletnice nemirov v afroameriški skupnosti okraja Watts, dolgo veljal za »črni Woodstock«, predvsem po zaslugi koncertnega dokumentarca **Wattstax** (1973) v režiji Mela Stuarta. Laní na *Sundanceu* premierno predvajano **Poletje soula** (Summer of Soul [...Or, When the Revolution Could Not Be Televised], 2021, Questlove) je popravilo »krivice« in osvetlilo dolgo zamegljen in v pozabo odrinjen dogodek *Harlem Cultural Festival*, ki se je zgodil v istem času kot »beli« *Woodstock*. Od konca junija do konca avgusta 1969 je vsako nedeljo potekal festival afroameriške kulture v Harlemu v New Yorku, v Mount Morris Parku (danes park Marcusa Garveyja), kjer je njegov prireditelj in voditelj Tony Lawrence zvrstil plejado glasbenic in glasbenikov tistega časa. Nina Simone, B.B. King, Sly & The Family Stone, Stevie Wonder, Mahalia Jackson, Chuck Jackson, The 5th Dimension, Abbey Lincoln & Max Roach, The Staple Singers in mnogi drugi so v šestih nedeljah zapored zbrali okoli tristo tisoč ljudi. Če se je na *Woodstocku* enota klovnov Please Force na čelu z Wavyjem Gravyjem šla redarje, na *Altamontu* pa so za (ne)red skrbeli Hell's Angels, so v Harlemu zagotavljali varnost pripadniki Črnih panterjev (Black Panthers). Praznik afroameriške enotnosti, kulture in glasbe je na Lawrenceovo pobudo snemala ekipa s petimi prenosnimi videokamerami televizijskega producenta Hala Tulchina. Iz zbranih štiridesetih ur materiala sta nastali dve enourni televizijski oddaji, ki sta bili še isto poletje predvajani na CBS in ABC, nato pa so zaradi nezanimanja drugih televizijskih kanalov posnetki obležali v skladišču za naslednjega pol stoletja. Šele v biografskem dokumentarcu **Kaj se je zgodilo, gospa Simone?** (What Happened, Miss Simone?, 2015) v režiji Liz Garbus so bili prvič uporabljeni koncertni kadri Nine Simone s harlemskega festivala. Zasluge za ponovno odkritje teh zgodovinsko vrednih trakov gredo filmskemu arhivarju Joeju Lauru, ki jih je našel leta 2004. Šele deset let kasneje, leta 2016, je Laurovemu nekdanjemu sodelavcu in producentu Robertu Fyvolentu uspelo prepričati Hala Tulchina v prodajo televizijskih in filmskih pravic za te posnetke, ki so bili žlahtni povod za **Poletje soula**. Tako kot nam je Malik Bendjelloul pred desetimi leti s **Searching for Sugar Man** (2012) na novo odkril Rodrigueza, ki ga je iz pozabljene legende s preloma 60. v 70. leta preobrazil v živo legendo, nas filmski debi Ahmirja

NE GLEJ NAZAJ | 1967



KAJ SE JE ZGODILO, GOSPA SIMONE? | 2015





Thompsona – Questlova, bobnarja skupine The Roots, razsvetli z dogodkom, ki ga ni bilo mogoče predvajati po televiziji, kot piše v podnaslovu filma po parafrazi slogana in naslova skladbe Gila Scott-Herona »Revolution Will Not Be Televised« iz leta 1970. Bil je preveč nevaren, pravzaprav subverziven za tedanja ameriško družbo. Tleči rasni segregaciji se je zoperstavil z afroameriško kulturo in glasbo. Thompson v maniri aktualne rockumentaristike kombinira arhivske koncertne posnetke s pričevanji, spomini in komentarji, ki razgrnejo zgodovinski kontekst tega dogodka, s tem na pol koncertno-glasbenim filmom na pol zgodovinskim dokumentom pa apelira, da je boj za svobodo in človekove pravice neminljiv.

Po številnih nagradah za najboljši dokumentarni film je bilo **Poletje soula** letos ovenčano še z oskarjem za najboljši dokumentarec. Šlo je po stopinjah **Woodstocka**, ki je pobral oskarja leta 1971, da bi danes lahko zaključili, da sta volk sit in koza cela. Čeprav sta filma **Woodstock** in **Poletje ljubezni** ustvarjena v različnih obdobjih, ju veže isto prelomno leto 1969, po katerem so glasbeni in koncertni filmi dobili močan zamah. Niso le sledili brbotu in živzavu na polju popularne glasbe v prepletu z družbenim, socialnim in (sub)kulturnim dogajanjem, ampak pomembno sooblikovali njeno popularnost in razširjenost. Stranski, a nespregledljivo pomemben vpliv na to so imeli tehnični razvoj in inovacije snemalne tehnike od konca 50. let naprej, ki so prinesle lahke prenosne 16-mm kamere, prenosne magnetofone in mikrofone ter visoko občutljiv filmski trak, ki ni potreboval dodatne osvetljave. Posledično so zmanjšali število ljudi v snemalnih ekipah, predvsem pa povečali njihovo agilnost, mobilnost in neopaznost na terenu. Revolucija snemalne tehnike je spodbudila nove pristope v filmski umetnosti, dokumentarnemu filmu pa omogočila neposrednost, direktnost, pristnost, prisotnost in ne nazadnje vpogled v realno življenje, kar so postali ključni postulati skozi 60. leta razvijajočega se direktnega filma.

Začetke direktnega filma najdemo v krogu filmarjev, zbranih konec 50. let okoli nekdanjega vojnega poročevalca Roberta Drewa in njegovega združenja *Drew Associates*, ki je stilistično zagovarjalo pristop »muhe na zidu«, torej biti prisoten, a neopazen na prizorišču dogajanja, v katerega se ne posega, ampak se ga samo beleži, po vsebinski plati pa se je raziskovalno posvečal razmerju med »običajnostjo« in »izjemnostjo« ter preučevanju družbenih slojev, državnih institucij in njihovega vpliva na družbo. Jedro *Drew Associates* so ob Robertu Drewu zastopali še Richard Leacock, D.A. Pennebaker in Albert Maysles, ki so se v nadaljnji filmski karieri zelo posvečali umetnosti, kulturi in glasbi. Albert Maysles je z bratom Davidom v filmu **Kaj se dogaja! The Beatles v ZDA** (What's Happening! The Beatles in

the USA, 1964) dokumentiral prvo ameriško turnejo The Beatles, leto kasneje pa projekt Yoko Ono *Cut Piece*, da o **Gimme Shelter** ne izgubljam besed. Richard Leacock je že pri dvajsetih letih sodeloval kot kameraman pri **Ko slišim zaigrati banjo** (To Hear Your Banjo Play, 1941) o folk glasbenem festivalu na jugu Virginije, za film **Jazz Dance** (1954) pa je na trak ujel sproščeno in spontano plesanje na dixieland. Ko je Robert Drew začel delati za televizijo ABC, sta Leacock in D.A. Pennebaker ustanovila filmsko podjetje, ki je med drugim produciralo **Portret Stravinskega** (A Stravinsky Portrait, 1965), **Ne glej nazaj** (Don't Look Back, 1967) in **Monterey Pop** (1968). Pod slednja dva se je kot režiser podpisal Pennebaker. V filmu **Ne glej nazaj** je ujet Bob Dylan na angleški solo turneji leta 1965 in je ob **Festivalu** (1967) Murrayja Lernerja, posnetem na *Newport Folk Festivalu* med letoma 1963 in 1965, dokumentiral Dylanov blasfemični preklop z akustike na elektriko, ki je daljnosežno spremenil tokove v folk in rock glasbi. V filmu **Monterey Pop** je ovekovečen eden najimpresivnejših trenutkov miroljubja, ljubezni, harmonije in sloge flower power generacije na *Monterey International Pop Festivalu*, ki je junija 1967 pred več kot trideset tisoč ljudmi na prostoru za samo deset tisoč oseb zbral glasbeno špico tistega trenutka: Big Brother and the Holding Company z Janis Joplin na mikrofону, Jefferson Airplane, Otis Redding, Ravi Shankar, The Mamas & The Papas, The Who, The Jimi Hendrix Experience, Canned Heat, The Grateful Dead idr. Od 70. let naprej se je Pennebaker posvečal predvsem koncertom in portretom izbranih imen, kot so **Little Richard: Keep on Rockin** (1973), **Alice Cooper** (1970), The Plastic Ono Bandu v **Sladki Toronto** (Sweet Toronto, 1971) ali zadnjemu koncertu Davida Bowieja leta 1973 v glam rock preobleki alterega Ziggyja Stardusta v **Ziggy Stardust and the Spiders from Mars** (1979). Ob novih produkcijah starih, zgodovinskih nastopov Jimija Hendrixa in Otisa Reddinga na *Montereyu*, Jerryja Leeja Lewisa, Chucka Berryja in festivala *Woodstock* v **Dnevniku iz Woodstocka** (Woodstock Diary, 1994) je med drugim režiral še **101** (1989) o Depeche Mode in portret Victorie Williams **Happy Come Home** (1997). S tem opusom iz druge polovice življenja je napovedal oziroma bil v koraku s premiki glasbenih filmov od direktnega filma k bolj retrospektivnim, zgodovinskim in biografskim konotacijam. Nedvomno pa je s svojimi kolegi ter razvitimi pristopi in samo dediščino navdihnil številne, tudi Questlova, ki je pri režiji **Poletja soula** uspel ohraniti žar, neposrednost in nepotvorjenost *Harlem Cultural Festivala*.

Direktni film je skozi 60. leta rasel skupaj z novim raziskovalnim novinarstvom in gonzo publicistiko, ki se je porajala v kontrakturi in underground tisku, iz katerega je izšla tudi revija *Rolling Stone*. Pisci so stvarnost spremljali, beležili, komentirali

in posredovali s poudarjeno osebno (odpadniško) noto ter z angažiranim in proaktivnim peresom, zavračali so objektivnost in politično korektnost tradicionalnega novinarstva ter zabrisali mejo med publicistiko in književnostjo. Srboritosti in neposrednosti žurnalizma so svoje dodali tudi glasbeni kritiki, novinarji in publicisti. Z lucidnimi analizami in drznimi podoživljanji so prodorno razlagali pojave na glasbeni in kulturni sceni. Nič manj aktiv(istič)ni niso bili filmarji, ki jih neukrotljivost glasbe in prodornost mladine nista pustila hladnih. Oboroženi s prenosnimi kamerami so držno in tudi naivno dokumentirali tekoče dogajanje ter spremembe v družbi, kulturi in glasbi. Prepuščali so se trenutku, lovili detajle in skušali ujeti človeško plat svojih osrednjih ali naključnih junakov. Sledili so jim za odrom, na odru in pod njim, na koncertih in turnejah, prepustili so se spontanosti življenja tukaj in zdaj ter tako ulovili prelomne trenutke popularne glasbe in zapustili zajeten zalogaj dokumentov.

Po mnenju Michela Chiona je bil komercialni uspeh filmov **Monterey Pop** in **Woodstock** začetek novega žanra reportažnega filma s festivalov pop glasbe, ki »je omogočil, da so po vsem svetu prikazovali filme o glasbenih žanrih, ki jih dotlej gledalci sveta skoraj niso poznali, saj sta jih radio in TV ignorirala – denimo reggae v filmu **S težkim korakom** (The Harder They Come, 1972) Perryja Henzella o Jimmyju Cliffu.« Na istem mestu v knjigi *Glasba v filmu* opozori na nenavadnost, »da se pop in film po liniji filmske fikcije nista srečno združila, da bi tako za daljše obdobje prenovila film. To se je nepričakovano zgodilo v zvrsti dokumentarnega filma, posnetega na festivalu ali turneji – pesmi, intervjuji z umetniki, producenti in poslušalci so se prepletali z vizualnimi zapisi iz ozadja kakega koncerta ali anekdotami. Ta tip filma, ki je imel širok razpon distribucije v kinodvoranah, se je kot žanr zelo osamosvojil in vplival celo na nastanek filma Roba Reinerja **To je Spinal Tap** (This is Spinal Tap, 1984), ki je nekakšen *pasticcio* o izmišljeni skupini in je s svojimi lažnimi »resničnimi dogodki« in vtisom spontanosti zanimiv le, če smo videli določeno število filmov, ki jih parodira.« Omenjeni neuspeh združitve popa in filma po liniji filmske fikcije se zanimivo kaže v večni dilemi: Rollingi ali Beatli? Nedvomno so The Beatles z angažiranjem Richarda Lesterja v filmih **A Hard Day's Night** (1964) ali **Help!** (1965), v katerih je bilo, po besedah Chiona, »nesmiselno dogajanje le iztočnica za popevke«, bistveno prispevali k beatlomaniji in popularnosti glasbenih filmov, a če te filmske projekte primerjamo z The Rolling Stones v filmih **The Rolling Stones Rock and Roll Circus** (1966, Michael Lindsay-Hogg), **Charlie Is My Darling** (1966, Peter Whitehead in Mike Gochanour), **Sympathy for the Devil** (1968, Jean-Luc Godard), **Stonesi v Hyde Parku** (The Stones in the Park, 1969, Leslie Woodhead

in Joe Durden-Smith), **Cocksucker Blues** (1972, Robert Frank in Danny Seymour) in ne nazadnje **Gimme Shelter**, je Chionov zaključek še kako jasen in otipljiv, da mu lahko samo prikimamo. Zaobjemajo slovito krilatico »sex, drugs and rock'n'roll« in nagovarjajo filmarje, naj se posvečajo dokumentiranju tekočega dogajanja.

Danes, ko smo s pomočjo moderne tehnologije viralno prisotni na licu mesta dogajanja in iz fotelja z vrčkom piva in kolicami sodelujemo v revoluciji, je mobilizacijska moč filmov za rock kulturo skoraj nepojmljiva. Do konca 80. in zgodnjih 90. let se je glasbena kultura vrtela predvsem okoli poslušanja, glasbene filme pa se je hodilo v kino ne le gledat, ampak predvsem poslušat. Znan je primer **Zadnjega valčka** (The Last Waltz, 1978) Martina Scorseseja, ki so ga ob predvajanih v naših kinih ljudje hodili gledat, pardon, poslušat po večkrat, tudi desetkrat. Omogočil je vstop na nedosegljiv koncert skupine The Band in biti ob boku gostom tega legendarnega koncerta: Bobu Dylanu, Vanu Morrisonu, Joni Mitchell, Neilu Youngu in Ericu Claptonu. Koncertni in glasbeni filmi so bili kot (novi) nosilec zvoka, kar se je materializiralo z VHS kaseto in kasneje z DVD.

Če sem začel z letom 1969, naj tudi končam z njim. V obravnavanem kontekstu sta se zgodila vsaj še dva zanimiva primera. Oktobra 1969 je Richard Nader organiziral prvi *Rock and Roll Revival* koncert, na odru katerega so nastopili Chuck Berry, The Platters, Bill Haley & The Comets, The Shirelles, The Coasters, Jimmy Clanton in Sha Na Na. S to obuditvijo polpretekle mladosti se je razgrnil tepih nostalgije in *revivalov*, ki se ciklično pojavljajo in odvijajo vse do danes. Med zgodnejše filme, ki so se na to posrečeno navezali, sodijo **Ameriški grafiti** (American Graffiti, 1972) Georgea Lucasa. Drugi primer je radijski dokumentarec *Zgodovina rokenrola* (The History of Rock'n'Roll), ki je bil v izvorni obliki predvajan v neprekinjenem trajanju 48 ur na zadnji februarjski vikend leta 1969 na postaji KHJ v Los Angelesu. V dokumentarcu so se lotili takrat še mlade zgodovine rokenrola in ob glasbi predvajali številne intervjuje, pričevanja in mnenja vseh vpletenih, od glasbenikov do ostalih, povezanih z rokenrol cirkusom. Formo te radijske oddaje sta njena producenta Bill Drake in Gene Chenault poimenovala s posrečenim križancem besed »rock« in »dokumentarec«, se pravi rockumentarec, ki ga je kot termin hitro posvojil filmski svet. Ne nazadnje je šlo oziroma gre za isto formo, ki je usodno konzervirala rockumentarce in tudi samo zgodovino popularne glasbe, kar se je konec 20. stoletja pokazalo v občutni prevladi retrospektivnih, zgodovinskih in biografskih d/rookumentarcev na rovaš filmov, ki sprotno, v realnem času pokrivajo, raziskujejo, beležijo in posredujejo stvarno glasbeno dogajanje tukaj in zdaj.



NEULTIMATIVNIH 10+ GLASBENIH FILMOV 20. STOLETJA

Jazz na poletni dan

(Jazz on a Summer's Day, 1959, Bert Stern)

Johnny Cash v zveznem zaporu San Quentin

(Johnny Cash in San Quentin, 1969, Michael Darlow)

Pink Floyd: v živo v Pompejih

(Pink Floyd: Live at Pompeii, 1972, Adrian Maben)

Rokerji

(Rockers, 1978, Theodoros Bafaloukos)

Punk Rock film

(Punk Rock Movie, 1978, Don Letts)

Rude Boy

(1980, Jack Hazan in David Mingay)

The Cramps: v živo s psihiatrične bolnišnice Napa State

(The Cramps: Live at Napa State Mental Hospital, 1981, Joe Rees)

Propad zahodne civilizacije

(The Decline of Western Civilization, 1981, Penelope Spheeris)

Uh! Glasbena vojna

(Urgh! A Music War, 1981, Derek Burbidge)

Wild Style

(1982, Charlie Ahearn)

Stop Making Sense

(1984, Jonathan Demme)

Andrej Gustinčič

ZATOČIŠČE

BOTER, NOVI HOLLYWOOD

IN DUH ČASA

Čeprav je **Boter** (The Godfather, 1972) Francisa Forda Coppole eden od mejnikov kratkega obdobja, znanega kot novi Hollywood, je to film, ki je odmeval v duhu časa in se mu hkrati upiral. Če pogledamo filme, ki jih je Coppola posnel pred in po njem, vidimo, da je **Boter** neke vrste odgovor, sicer dvoumen, na dileme, s katerimi so se ti filmi ukvarjali. Še več kot to, zgodba o mafijski družini Corleone je bila odgovor na občutke pustote in izgubljenega raja številnih Američanov, ki so odmevali v filmih Coppolovih generacijskih vrstnikov.

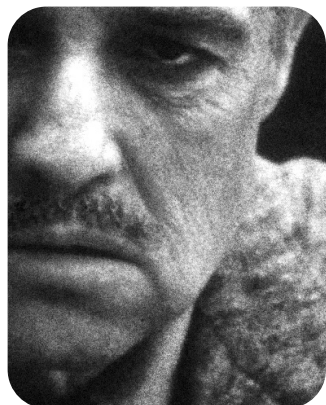
Predsednika Kennedy in Johnson sta korenine ameriških težav iskala v revščini in rasni neenakosti. V sedemdesetih letih, ki jih **Boter** močno reflektira, čeprav se dogaja prej, se je *zeitgeist* spremenil. Nixon in njegovi somišljeniki so razlog za ameriške težave našli v propadanju družine ter zatonu zaupanja v vrednote in institucije, ki so se po koncu druge svetovne vojne zdele samoumevne. Tak pogled je spremenil percepcijo upora črncev, vzpona feminizma in protivojnih demonstracij. Te prvine niso več delovale kot progresivne, ampak kot simptomi bolne družbe, ki se je preveč oddaljila od tradicionalnih vrednot in družbenih odnosov. Coppola in soscenarist Mario Puzo, po čigar literarni uspešnici je film posnet, sta predstavila patriarhalno in jasno hierarhično alternativo kot nekaj, po čemer je hrepenelo veliko ljudi. Hkrati pa sta pokazala, da takšna ureditev temelji na nasilju.

V delih, ki jih je Coppola posnel pred **Botrom**, pa tudi v filmu **Prisluškovanje** (The Conversation, 1974), ki je prišel dve leti pozneje, sta občutka izgube in anonimnosti del tkanine filmov. »Ne bi me motilo, da vse moje osebne stvari zgorijo, ker ni-

mam osebnih stvari,« pove junak **Prisluškovanja**. »Nimam nič vrednega.« Stanovanje, v katerem živi, je brezosebno in film se v glavnem dogaja v javnih ali anonimnih prostorih, kot so parki, pisarne, skladišča ali hotelske sobe. Izjema je stanovanje junakove ljubice, ki deluje toplo in domače, a je iz njega izgnan. Na koncu je popolnoma sam.

Filma **Zdaj si velik fant** (You're a Big Boy Now, 1966) in **Deževni ljudje** (The Rain People, 1969), ki sta posneta pred **Botrom**, ponujata razpadajoče družine, dušeči matriarhat in vzkipljive, a šibke očete ter malce zastrašujoče ženske. Junak filma **Zdaj si velik fant** nam pove, da je vse, kar je dobil od družine, »dvom v samega sebe, frustracija in stalen občutek krivde«. Trudi se zadovoljiti zahtevnega očeta in posesivno mater. Oče se izkaže kot nadlegovalec mladih žensk, ki zanj delajo, medtem ko je mati enostavno oseba, pred katero mora bežati. Ta nebogljeni mladenič se zaljubi v plesalko, ki prav uživa v poniževanju – in ne samo da ni dramaturško kaznovana, ampak je na koncu velika zmagovalka filma. Čeprav se pojavi stereotipno dobro dekle, ki junaka ljubi, je svet v tem filmu prikazan kot v bistvu sovražen.

Junakinja **Deževnih ljudi** beži pred zakonom, v katerem se počuti kot v pasti, in pred možem, s katerim ne more komunicirati. »Želim se ga osvoboditi vsaj za pet minut, pol dneva, eno uro. Niti sama ne vem,« reče svoji zbegani materi. Ne more se zanašati na njeno podporo, prav tako ne na očetovo, ki se takoj razjezi. Sama sebe opiše kot neodgovorno, kruto in brezciljno. Film se dogaja na ameriških cestah, v avtomobilih in hišah družin, v katerih pod površjem vrejo sebičnost in pomanjkanje medčloveške empatije. Edini pristen odnos je med junakinjo in



avtoštoparjem, nogometašem, ki je po poškodbi postal slaboumen. Odnos brez prihodnosti. Tako kot v filmu **Zdaj si velik fant in Prisluškovanju** (pa tudi v režiserjevem uradnem prvenecu **Dementia 13** iz leta 1963) ni ničesar toplega ali domačega.

Življenja brez sidrišč so bila stalnica novega Hollywooda. V enem najbolj značilnih filmov tistega časa, **Pet lahkih komadov** (Five Easy Pieces, 1970) Boba Raflesona, je prizor, v katerem junak filma, ogorčen in odpadniški potomec premožne umetniške družine, poskuša govoriti s svojim očetom, ki je po možganski kapi ostal nem. »Čutim, ne vem, če bi ti lahko govoril, sploh se ne bi pogovarjala,« reče sin, ki od frustracije joče. Propad komunikacije med očetom in sinom je popoln. V **Botru** pa je pogovor med starim patriarhom Vitom Corleonejem in njegovim najmlajšim sinom ter naslednikom Michaelom poln neizgovorjene ljubezni in solidarnosti, čeprav se pogovarjata o vojni z drugimi mafijskimi družinami.

Za razliko od večine filmov vrstnikov je Coppolov film zgodba o močni družini, katere člani so pripravljani ubijati in umreti drug za drugega, pa tudi o moči in modrosti starega patriarha, ki sta neoporečni. Vemo, da so to morilci. Vemo tudi, da gledamo alegorijo kapitalizma in sliko funkcioniranja vsake institucije, ki uporablja silo, da bi obstala. Filmu uspe ustvariti tako tesno povezavo z gledalci, da postanemo pajdaši gangsterjev na velikem platnu. Smejemo se, ko eden od podšefov opomni svojega človeka, ki je ravno ustrelil nekega izdajalca v glavo, naj pusti pištolo in vzame *cannole*. Hkrati gre za ceno, ki se plača za tradicionalno patriarhalno življenje.

Epopeja družine Corleone spominja na velike literarne dinastije, kot sta družina Compson v romanih Williama Faulknerja ali Glembajevi Miroslava Krležje. Tudi tu bo šlo za ambicijo in nepremišljenost, ki bosta od znotraj zastrupila družino, a **Boter** zgolj namiguje na nekaj, kar se bo razvilo v njegovih dveh nadaljevanjih. Namesto tega prvi **Boter** zapeljivo ponuja, kar so iskali junaki in junakinje režiserjevih prejšnjih filmov: zatočišče. Muzikal **Finianova mavrica** (Finian's Rainbow, 1968, Francis Ford Coppola) najde nekaj takšnega v idealizirani skupnosti s pomočjo irske magije v izmišljeni Mavrični dolini izmišljene zvezne ameriške države Missitucky. To pa ni še bilo to. Coppola je zares našel svoje zaskrbljujoče zatočišče v prvem prizoru **Botra**, v zatemnjenem kabinetu dona Vita Corleoneja, kjer stari mafijski boter sprejema goste na poroki svoje hčere in jim izpolnjuje želje. Kot da je klatež iz kaosa šestdesetih let, romar na ulicah New Yorka in na ameriških avtocestah našel svoj dom, a se zaveda, da je ta dom, navidezno poln toplote in lojalnosti, zgrajen prek kriminala in umora.

Kritičarka Pauline Kael je v igri Marlona Branda kot Vita Corleoneja videla sliko prvinskega zla, primitivno sveto pošast. Zapisala je, da je »eden tistih starcev, ki nosijo v krhkih telesih brezkončne zamere in starodavna sovraštva, tiste pošasti, ki se spominjajo drobcenih podrobnosti starih poslov, ko niso zmogni niti sami sebi več zavezati vezalk.«¹ Kaelova ima nedvomno prav. Don Corleone daje ponudbe, ki jih ni mogoče zavrniti, in ni prisoten, ko njegovi podrepaniki izvršujejo njegove ukaze.

Coppola in soscenarist Mario Puzo, po čigar literarni uspešnici je film posnet, sta predstavila patriarhalno in jasno hierarhično alternativo kot nekaj, po čemer je hrepnelo veliko ljudi. Hkrati pa sta pokazala, da takšna ureditev temelji na nasilju.

¹ Kael, Pauline. *Deeper Into Movies*. London in New York: Marion Boyars Publishers Ltd. Str. 423.



Kritičarka Pauline Kael je v igri Marlona Branda kot Vita Corleoneja videla sliko prvinskega zla, primitivno sveto pošast.

Tu je paradoks tega lika in filma, saj najbolj ostane v spominu prav gosposko vedenje starega dona, ki na trenutke spominja na starega sicilijanskega plemiča v **Gepardu** (Il Gattopardo, 1963) Luchina Viscontija. V filmu je prava narava te družine kot termit, ki skrivaj uničuje. Dolga prva sekvenca je razdeljena na avdienco z botrom v bogatih, temačnih barvah v njegovem kabinetu in na proslavo poroke donove hčere zunaj na vrtu pod bleščečim poletnim soncem. To je porazdelitev sveta, v katerem živijo liki, razdelitev na temno in svetlo, moške in ženske, ki so zaščitene, a nesvobodne, na delo in družino; dobro organiziran svet, ki se spremeni v trdnjavo, ko ga karkoli ogroža.

Na koncu novi boter Michael likvidira sovražnike in tekmece. Ubiti da tudi sestrinega moža in nato o tem laže svoji ženi. Medtem ko mu njegovi ljudje čestitajo in kot novemu donu poljubljajo roko, eden od njih zapre vrata pred njenim obrazom. Tu se končno prekine povezava med liki in gledalci, ki so bili v glavnem prizanesljivi do mahinacij in nasilja družine Corleone. Bilo nam je vseeno, če ubijajo druge gangsterje ali skorumpirane ljudi, a zdaj je Michael spustil laž v odnos s svojo simpatično in nič krivo ženo. Na tem mestu smo kruto prebujeni iz mamljivega sna o bratstvu in lojalnosti, o nekem staromodnem svetu, in začenjamo razmišljati o tem, kdo Corleonejevi zares so.

Robert Kuret

TRI OPOMBE O NICOLASU CAGEU

KAPITALIZIRANJE NICOLASA CAGEA

Začnimo na koncu, pri njegovem zadnjem filmu: **Neznosno breme ogromnega talenta** (The Unbearable Weight of Massive Talent, 2022, Tom Gormican). Gre, na kratko povedano, za film, ki bi moral biti brsteči spomenik kulturnemu igralcu, a ga v bistvu strpa v pokoj. Zakaj? Precej preprosto: ker ne ujame pravega duha Nicolasa Cagea, ampak raje streže s kislimi forami, *bromanco*, ki je doživela vrhunec konec predprejšnjega desetletja. Impotentni citati ne ponujajo dosti več od intelektualističnega načina gledanja, ki doživlja vrhunec ob prepoznavanju referenc, *oh, ja, to je pa iz tega filma*.

Nicolas Cage je ujet v hipersvet, kjer je lahko le še nostalgična referenca na lastne norije in intenzitete. Iz mesa postane znak. To, da film kapitalizira na njegovem kultu, da na tron postavi Cagea neposredno, mu izmakne prav tisto značilno cageevsko. Pa naj se ob njegovem dretju lastnega imena – v mlajši različici – še tako prepričujemo o nasprotnem.

Učinek je podoben tistemu žalostnemu momentu, ko je Tom Green v *stand-up* nastopih začel oponašati najbolj znane citate iz svojega kulta **Freddy je odpisan** (Freddy Got Fingered, 2001, Tom Green), filma, za katerega je danes popolnoma nepredstavljivo, da bi prišel iz parkljev katerega od velikih hollywoodskih studiev. Ko je skratka rahlo postarani Tom Green skušal izvabiti poslednje smehce z imitacijo citatov – a la »Daddy would like some sausage, daddy would you like some sausages?« –, je bilo jasno, da je nekega obdobja nepreklicno konec. Najbolj jasno je to ravno ob momentih, ko neko obdobje še kar trmasto vztraja, kot razpadajoči kadaver, ki opleta iz groba, čeprav ga je zgodovinski čas dokončno pospravil pod zemljo in iz njega naredil stvar arheologije.

Neznosno breme se pač spravi na enega tistih elementov, ki veljajo za neko obče mesto Nicolasa Cagea, tisto, kar v filmih z njim že vsi pričakujemo: da se mu bo malo zmešalo, da bo naredil neko norijo. Ali ni tudi *casting* Nicolasa Cagea vedno bolj povezan ravno s tem elementom, zaradi katerega je dobil kulturni naziv igralca generacije? Vrhunec je tu bržkone ujel Panos Cosmatos z **Mandy** (2018) – ostalo je bilo pobiranje drobtinic. Ravno zato je tako svež tudi njegov prejšnji film **Prašič** (Pig, 2021, Michael Sarnoski): ker se odpove predimenzioniranosti in se zaveže minimalizmu, naturalizmu – in ravno tu ponudi Cageu prostor za raziskovanje in inovacijo. Tega **Neznosno breme** ne prepozna, čeprav ima nekaj dobrih momentov, predvsem na začetku: ko Cage recimo objokuje svojo usodo, se za hip zdi, da je ravno sentimentalnost, razčustvovanost tista smer, ki bi lahko v neki drugi dimenziji zopet priklicala njegovo kaotično energijo, ne da bi še enkrat reproducirala, kar smo lahko že dodobra spoznali.

STRAST DO REALNEGA IN VIBIRANJE DUHA

Če sprejmemo neko osnovno delitev gledališča (ali igre) na fizično in psihološko, potem je Cage na prvi pogled bliže prvemu. Če je psihološko gledališče asociirano z metodo Stanislavskega, z realizmom oz. naturalizmom likov, potem lahko njihovo gradnjo razumemo v smeri od znotraj navzven (raziskovanje motivacij, psiholoških globin, spominov, prek katerih naj se dosežejo določena stanja). Nasprotno je pri fizičnem gledališču, kjer je ta smer obrnjena: stanja so ustvarjena (pri Živadinovu na primer velikokrat repetitivno) s telesno aktivnostjo, kar je podobno tistemu znanemu Pascalovemu izreku »Pokleknite in molite in vera bo prišla sama od sebe«. Cage je svoj stil igre v nekem trenutku poimenoval novi šamanizem (*nouveau shamanism*): gre za takšno razraščanje in intenzivnost domišljije, da

začne ta dobivati povsem realne, telesne dimenzije. Strategija je podobna priklicevanju, tisti vrsti moči fikcije, ki ima lahko povsem realne učinke, ki ustvarja, spreminja ali uničuje svet (Cage je ustvaril tudi mit, da si za katero od vlog izbere predmet, ki naj bi poosebljal duha te vloge, in si ga všije v kostum).

Čeprav seveda ne moremo popolnoma ločiti fizičnega in psihološkega gledališča, je jasno, kako pomembna sta fizično gledališče in njegova tradicija (recimo Artaudov teater krutosti, balijsko gledališče, japonsko kabuki gledališče, ki ga omenja tudi Cage itd., pa seveda tradicija nemega filma, zlasti nemškega ekspresionizma) za izoblikovanje njegovega performativnega stila. Kajti za vloge, ki se jih oprime izraz »cageevske«, je značilna prav poudarjena telesnost.

Pravzaprav lahko njegovo intenzivno telesnost, s katero portretira svoje najbolj izrazite like, umestimo v tendenco, ki je po Badiouju zaznamovala 20. stoletje: strast do realnega. Temu konceptu se lahko približamo z delitvijo med ikono in ekscesom, med sublimnim in materialnim, med reprezentacijo, ki kaže na nekaj drugega od same sebe, in na reprezentacijo, ki želi postati ta stvar sama. Znak v smislu označevalca, ki napotuje na neko označeno, se v drugem primeru sesede oz. napihne sam vase, sam postane označeno.

Ta tendenca doseže eno svojih bolj razvidnih mest v delih ruskih futuristov, ki so v svoji zaumni poeziji kovali nove besede; te se niso pripenjale na noben diskurzivni pomen, ampak so učinkovale predvsem s svojo zvočnostjo (ali grafičnostjo), torej predvsem z materialno pojavnostjo. Podoben primer je tudi abstraktni ekspresionizem, kjer prednjači intenziteta barv (na kar je s svojimi barvno nasičenimi platni, kjer nabuhla površina sama vpija pozornost, kazal recimo že van Gogh). Kar obstaja, je skratka le – ali predvsem – materializacija besede oz. barve, brbotajoča in intenzivna materija, ki postane svoje lastno presežno. Če si za ponazoritev izposodimo znani Heglov izrek: duh je kost – duh brni in vibrira do tolikšne intenzivne mere, da postane materialni fenomen (in ravno odkritja postnewtonske fizike sledijo tej liniji materialnosti tistega, kar je nekoč spadalo v sfero duhovnega).

Eden najbolj prominentnih predstavnikov te linije – intenzivne telesne materializacije – z začetka stoletja je bil Antonin Artaud s svojim teatrom krutosti. Artaudu se je recimo zdelo, da je nesmiselno v slogu psihološkega gledališča nagovarjati sposobnost doumevanja množice, ampak da bo gledališče nepogrešljivo, ko nam bo zopet posredovalo vse tisto, kar imajo v sebi ljubezen, zločin, vojna ali pa norost. Pri tej smeri ne gre

za preprosto ukinitvev transcendence na račun imanence, ampak tolikšno intenzivnost imanence, da ta postane svoja lastna transcendenca. Po Artaudu gre za »razodetveno moč snovi«, istost stvarnega in abstraktnega, kjer čiste energije in intenzitete postanejo snovne. »Globoko mrmranje nagonov je pripeljano do stopnje prosojnosti, ko nam na fizičen način razodevajo najbolj skrite zaznave duha.«

Zdi se, da se Nicolas Cage s svojo intenzivnostjo umešča v to linijo. A stvar seveda ni tako zelo preprosta.

GOVOREČE TELO

Eden njegovih filmov, ki je z leti pridobival vse bolj kulturni status, je bil **Poljub vampirja** (Vampire's Kiss, 1988, Robert Bierman). Cage v njem igra pisateljskega agenta Petra Loewa, ki je prepričan, da se spreminja v vampirja. To je tudi ena prvih vlog, kjer je Cage izrazil »ušel z vajeti«, čeprav film danes ni popolnoma pozabljen ravno zaradi njegove prezenca – ta filmu daje celo določeno sublimnost. Seveda so tu igralčevi glavni elementi, recimo zrenje s pretirano izbuljenimi očmi, kot da mu bodo skočile iz jamic in kot da bo vrenje pod njimi ali pod celotnim obrazom zdaj zdaj izbruhnilo na plano, glasno recitiranje abecede vpricho psihoterapevke ali pa skakanje po mizah. A poleg vsega tega je opazna tudi izrazita telesna transformacija: Cage se drži vedno bolj zgrbljeno, njegov pogled postaja voden, zdi se, kot da mu udje uhajajo izpod nadzora in bežijo v neke svoje smeri. V nekem smislu se njegovo telo začne ukrivljati pod različnimi silami, ki pritiskajo nanj.

Poljub vampirja pa je zanimiv še zaradi nekega drugega razloga: gre namreč za sodobno variacijo trka med modernim in arhaičnim svetom. Če so ostale vloge v tem filmu (razen prikazovanja vampirke) zaznamovane z realizmom in bivajo znotraj materialno-mentalnih koordinat sodobne ameriške metropole, potem Cage izstopa iz tega okvira tako po »vsebini« kot po stilu igre, ki ne sledi metodi, ampak obuja neko starejšo tradicijo fizičnega gledališča. Lik namreč izgubi svojo človeškost v smislu zavesti, subjektivitete, in postane mesto nekih neživih – ali nemrtvih – intenzivnosti in tujih sil, ki delujejo prek njega, ki jih sam vedno bolj kanalizira. Prav zaradi tega daje učinek blaznosti, obsedenosti itd.

»Cageevske« like – morda najbolj izstopa Castor Troy iz filma **Brez obraza** (Face/Off, 1997, John Woo) – bi lahko opisali z Bazinovo oznako, da gre za shakespearejanske figure, večje od življenja samega, kakršni so recimo Lynchevi obsceni očetje, od barona Harkonnena iz **Duna** (1984) do Denisa Hopperja

Deluje kot nekakšen vesoljec, lik iz druge dimenzije, burkež z odra, ki stoji na robu realnosti kot njeno ogledalo; ki pači njeno podobo in v katerem se na robovih kot na visoki vročini stopi iluzija realizma.



iz **Modrega žameta** (Blue Velvet, 1986), od Bobbyja Peruja iz **Divjih v srcu** (Wild at Heart, 1990) do Mr. Eddyja iz **Izguljene avtoceste** (Lost Highway, 1997). A vseeno je treba vzpostaviti neko razliko, ne le na račun tega, da se v **Divjih v srcu** v glavni vlogi pojavi tudi Nicolas Cage, ki kljub svojemu divjanju, brutalnemu obračunu na začetku filma, senzualnosti z Lauro Dern, elvisovskem rokenrolu in prepričanju, da je njegova kačja lederjakna simbol njegove osebne svobode, vendar *ni* Bobby Peru. Za boljšo ponazoritev te razlike se bomo vrnili še k enemu skriteму dragulju, in sicer filmu **Smrtonosna prevara** (Deadfall, 1993), ki ga je režiral Cageev brat, Christopher Coppola.

Gre za film, ki je moral biti s svojim noirovskim slogom v 90. letih čisti anahronizem, a vseeno premore B-filmski šarm, zaradi katerega ga je užitek gledati. Cage se tu pojavi v stranski vlogi, kjer se mu razmeroma ves čas bolj ali manj meša. Gre za kričeče oblečenega pomočnika postaranega mafijca, ki svoje vrstice komaj razumljivo brblja, če se že ravno ne dere (za Cagea je velikokrat značilno privzemanje nenavadnih ali pa vsaj zaznamovanih govornih registrov), ki togotno naskakuje posteljo in igra največjega frajerja daleč naokoli ..., le da je za razliko od Castorja Troya pravzaprav luzer. (Za najbolj osnovno izterjavo ni zmožni poskrbeti več mesecev, njegova žena – kot da noirovska fatalka – ga vara z osrednjim likom, predvsem pa ostaja v spominu njegovo vsakokratno silovito zakrčeno držanje steklenice piva, kot da bi jo moral ves čas stiskati za vrat, da mu ne bi padla iz rok.) Eden njegovih osrednjih atributov so tudi črna sončna očala, zaradi katerih velikokrat ne vidimo njegovih oči, ko pa jih vidimo, so te zabuhle, odsotne in vodene, kot da sploh ne bi bil pri zavesti. Kot da je on-kot-zavest odsoten, ampak ga žene zgolj nevidna sila; a to ni sila, ki obvladuje svet – kot je značilno za like, večje od življenja samega –, ampak ga ta svet stalno tepta, sam pa tega kot da ne opazi in gre po svoje naprej kot nekakšen antisheaksperjanski lik, prej manjši kot večji od življenja samega. Lik tega ponesrečenega mafijca izpostavljamu ravno zato, ker – podobno kot Peter Loew v **Poljubu vampirja** – Cage v njem upodablja lik, ki je s svojo človeško zavestjo skoraj

povsem odsoten; deluje kot neka sila narave, a gre vendar za ponesrečeno silo, ki ni zavojevalka sveta, a kljub temu ne izgublja svoje intenzivnosti. Ravno zaradi tega lahko ostane figura, ki ni tragična, a vsaka sekunda njene prezenze ustvari energetsko polje in vleče gledalčevo fascinacijo. Prav ta intenzivnost in energija se opazno zmanjšata, ko Cagea po uri filma ne vidimo več.

Igralski pristop Nicolasa Cagea, ki je pogosto označen kot *over-the-top*, po drugi strani lahko povzroči tudi učinke potujitve do določenega lika (bolje rečeno: do pričakovanih obrazcev, kako bi se tip lika moral obnašati). Morda to pride dobro do izraza v manj znanem filmu njegovega strica Francis Forda Coppole, **Peggy Sue se je poročila** (Peggy Sue Got Married, 1986), kjer Cage igra srednješolskega frajerja in kasneje zvezdo reklam, očitnega popularneža, ki ga ob prihodu na obletnico srednje šole takoj obda krog ljudi. A Cage vlogo tega frajerja odigra z rahlo spačenim glasom (sam je rekel, da se je zgledoval po liku plastelinastega konja Pokeyja iz priljubljene stop animirane serije za otroke **The Gumby Show** [1953–1969, 1982–1989]), zato naj bi šel po lastnih besedah precej na živce svoji filmski izbranki Kathleen Turner, pa tudi producentom. A prav zaradi tega glasu je Cage potujil pričakovani trop srednješolskega frajerja, ki dobi neko povsem nepričakovano dimenzijo čudaškosti.

S tem manevrom Cage svojemu liku doda noto potenciranosti, predimenzioniranosti, zaznamovanosti – kar krasi vse njegove zapomnljive like –, zato deluje kot nekakšen vesoljec, lik iz druge dimenzije, burkež z odra, ki stoji na robu realnosti kot njeno ogledalo; ki pači njeno podobo in v katerem se na robovih kot na visoki vročini stopi iluzija realizma.

→ Na fotografijah na naslednjih straneh

- 1 **SMRTONOSNA PREVARA** | 1993
- 2 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988
- 3 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 4 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988
- 5 **NEZNOSNO BREME OGROMNEGA TALENTA** | 2022
- 6 **PRAŠIČ** | 2021
- 7 **PEGGY SUE SE JE POROČILA** | 1986
- 8 **MANDY** | 2008
- 9 **DIVJI V SRCU** | 1990
- 10 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 11 **BREZ OBRAZA** | 1997
- 12 **POLJUB VAMPIRJA** | 1988

1



4



2



5



3



6



7



10



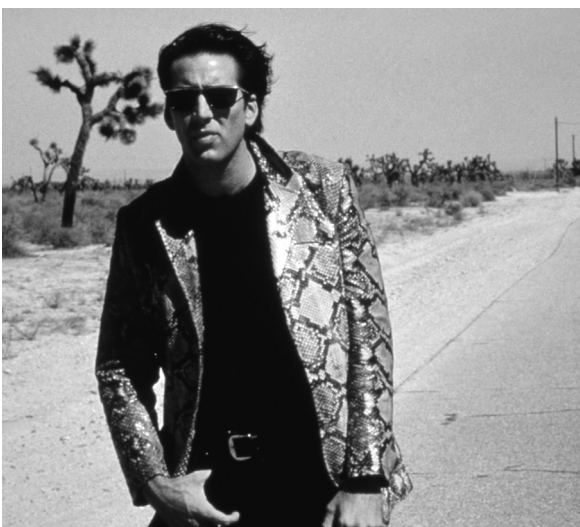
8



11



9



12



EKRAN | revija za film in televizijo

letnik LIX, julij | avgust | september 2022

ustanoviteljica Zveza kulturnih organizacij Slovenije

izdajateljica 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*),

Mantra (*Cynthia Torrez*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

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

Fedrigoni Arena Ivory Smooth 250 g/m²

tisk Itagraf, Ljubljana

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

ekran

>> Filmeski
Slovenija

filmarija

ADSR
DRUŠTVO SLOVENSKEH
REŽISERJEV IN REŽISERK
DIRECTORS GUILD OF SLOVENIA



**SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER**
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE

Slovenska kinoteka
filmski muzej