

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVI
november-december-januar
2019/2020



Tema Pogled živali v filmu

Spregle dane Montažerke, nevidne scenaristke filma

Dvojni pogled Joker Todda Philipsa

TV-serije Prišleci

FSF Slovenski filmi v 2019

Iz kinotečnih arhivov James Agee in Noč lovca

KINO EKRAN

Viharni vrh

19. 12. ob 19.00

V Kinu Ekran si bomo ogledali najbolj aktualno interpretacijo slovitega romana Emily Brontë, film **Viharni vrh** (Wuthering Heights) iz leta 2011, ki ga je posnela priznana britanska režiserka **Andrea Arnold**. Po projekciji se bosta o filmu pogovarjala filmska kritika **Ana Jurc** in **Igor Harb**.



VSEBINA

UVODNIK	<i>Živalski pogled – ravnodušen pogled</i> / Zdenko Vrdlovec / 2
PRIZNANJE REVIJE EKTRAN	<i>Marcel Štefančič jr.</i> / Zdenko Vrdlovec / 3
FESTIVALI	<i>76. Beneški filmski festival</i> / Simon Popek / 4
INTERVJU	<i>Jan Vromman</i> / Žiga Brdnik / 7 <i>Pedro Costa</i> / Matic Majcen / 12 <i>David Lloyd</i> / Igor Harb / 17
FSF	<i>Kapital po domače</i> / Peter Žargi / 23 <i>Kako je beneški mizar premagal gospodarje kriminala</i> / Maša Pfeifer / 27
ŽIVALSKI POGLED	<i>Da bi le govorile? Modusi reprezentacije živalskih subjektivitet v filmu</i> / Tomaž Grušovnik / 31 <i>(Ne)znosna bližina</i> / Aljaž Krivec / 34 <i>Živalsko pogled-platno</i> / Muanis Sinanović / 39 <i>Intervju z Olmom Omerzujem</i> / Petra Meterc / 43 <i>Intervju z Martinom Turkom</i> / Ana Šturm / 44
KOSTANJEVI GOZDOVI	<i>Jesenske impresije ob Zgodbah iz kostanjevih gozdov</i> / Ana Šturm in Veronika Zakonjšek / 47
OROSLAN	<i>»Fajn človek je bil«</i> / Petra Meterc / 51 <i>Oroslan in etika dobro povedanega</i> / Ciril Oberstar / 53
KRITIKA	<i>Portret mladenke v ognju</i> / Jasmina Šepetavc / 56 <i>American Factory</i> / Jernej Trebežnik / 57 <i>Solsticij</i> / Anja Banko / 59 <i>Ryuichi Sakamoto: CODA</i> / Peter Žargi / 61 <i>Božja milost</i> / Jernej Trebežnik / 63 <i>Ray & Liz</i> / Oskar Ban Brejc / 65 <i>Agova hiša</i> / Veronika Zakonjšek / 67
DVOJNI POGLED: JOKER	<i>Glas ljudstva, zatiranega in čistega</i> / Robert Kuret / 69 <i>»No, zdaj se nihče ne smeji«</i> / Lea Kuhar / 71
PORTRET	<i>Vse o Almodóvarju: Bolečina in slava</i> / Tina Poglajen / 75
IÑARRANTU V SARAJEVU	<i>Ego, ritem in algoritem</i> / Žiga Brdnik / 78
SPREGLEDANE	<i>Montažerke, nevidne scenaristke filma</i> / Jasmina Šepetavc / 81
BRANJE	<i>Še vedno militantni</i> / Nace Zavrl / 86
IZ KINOTEČNIH ARHIVOV	<i>James Agee in Noč lovca</i> / Andrej Gustinčič / 88
TV-SERIJE	<i>Prišleci</i> / Igor Harb / 93
KONFERENCA ZFS	<i>Nazaj k osnovam</i> / Manca Perko / 95

ŽIVALSKI POGLED – RAVNODUŠEN POGLED

ZDENKO VRDLOVEC

V spisu *Montaža prepovedana* je André Bazin formuliral tole pravilo: »Ko bistvo nekega dogodka sloni na hkratni navzočnosti enega ali več dejavnikov dogajanja, je montaža prepovedana.« To pravilo je formuliral nekaj vrstic zatem, ko – sicer pod črto – omenja angleški film *Nebo brez jastrebov*, v katerem je odkril »nepozabno sekvenco«. To je sekvenca, kjer so v enem in istem kadru prikazani otrok, ki nosi levjega mladiča, levinja, ki sledi otroku, in prestrašena dečkova starša. Takšen prizor bi seveda lahko bil (in večinoma tudi je) prikazan montažno, se pravi v ločenih kadrih, ali z uporabo projekcije ozadja (*back projection*), toda v tem primeru, trdi Bazin, »se prizor nikoli ne bi odvijal v svoji fizični in prostorski realnosti« in bi imel le »pripovedno vrednost, ne pa tudi vrednosti realnosti«. V čem pa je ta »vrednost realnosti«? Mar ne v reprezentaciji realne smrtne ogroženosti? Ne, pravi Bazin, »vprašanje ni, ali je bil fant resnično v nevarnosti, temveč samo, ali je reprezentacija spoštovala prostorsko enotnost dogodka«. Naj ta »prostorska enotnost« še tako korespondira z naturalizmom percepcije, je vendarle bolj simptom fetišizma bazinovske realistične estetike – fetišizma zato, ker prikriva »ontološko nemožnost« filmskega realizma. Na fetišistični utajitvi, kot se imenuje razcep med vednostjo in verovanjem, temelji sama definicija bazinovske realistične



estetike: »Za estetsko polnost dela je nujno, da lahko *verjamemo* v realnost dogodkov, *vedoč*, da so ponarejeni« (v *Montaža prepovedana*). Zato Bazin tudi ni v skrbeh za tistega dečka, ki mu je za petami levinja, ker ve, da je bila levinja udomačena, ne pa resnična zver. Če bi bila resnična zver, ne bi bilo ne dečka ne filma. Tega sicer ne reče, zato pa nekje drugje pravi: »Ni mogoč film o resničnih kanibalih, ker bi ti snemalcu odrezali glavo.« Kar nam daje vedeti, da ima »ontološka nemožnost« filmskega realizma precej visok kriterij – nič manj kot resnično smrtno ogroženost, ampak samo človeka, ne pa tudi zveri.

Obstaja še drug dispozitiv »soočenja« človeka in zveri – živalski vrt. John Berger v spisu *Zoo (Critique, št 375–376: »Animalité*, 1978) kletke z živalmi celo imenuje »kadre«, a zato živalskega vrta še ne primerja s filmom: »Obiskovalci živalskega vrta stopajo od kletke do kletke kot obiskovalci umetnostne

galerije, ki se ustavijo pred neko sliko in stopijo k drugi.« Nekatere kletke so simulacije naravnih okolij določenih živali, simulacije, ki so za gledalca kot gledališka scenografija, za živali pa radikalni minimum okolja, ki jim omogoči preživetje. Živalski vrt je torej namenjen gledanju živali, toda gledalec ne bo nikoli srečal pogleda živali. Živali gledajo proč ali, kot Berger lepo pravi, »slepo gledajo onstran«. So kot imunizirane proti vsakemu srečanju, ker nič ne more pritegniti njihove pozornosti. Tako je videti, kot da so zavzele neko držo, ki je sicer tipično človeška – držo ravnodušnosti. Če obstaja kaj takega, kot je »živalski pogled«, potem bi to bil edino ta pogled ravnodušnosti; zato se motijo vsi filmi, ki ga iščejo v živalskih očeh. Ko gre za živali, je filmski realizem še najmočnejši v zvočni komponenti; ko daje slišati cviljenje smrtno ranjenega psa, hropenje umirajočega konja, cviljenje prašiča pred zakolom ...

BIJ DE BEESTEN AF (APE AND SUPER-APE, 1972, BERT HAANSTRA)

MARCEL ŠTEFANČIČ JR., FILMSKI KRITIK

PETER STANKOVIĆ IN MARCEL
ŠTEFANČIČ JR.



Osnovna dejstva so tale: Marcel Štefančič jr. je filmski kritik in esejist pri tedniku *Mladina* (vse od leta 1986, vmes pa je ustanovil tudi filmsko revijo *Oskar* in pisal za *Ekran*), potem urednik mesečnika *Global*, voditelj TV-oddaje *Studio City* in avtor mnogih, več kot sto knjig, ki se tematsko raztezajo od filmske teorije in zgodovine slovenskega in svetovnega filma do družbeno-kritičnih del. Prejel je že več nagrad: zlato ptico

za knjigo *Najboljša leta našega življenja*, nagradi Marjana Rožanca za knjigo *Kdor prej umre, bo dlje mrtev* in za *Esej o največjem: Ivan Cankar* ter dva viktorja za voditelja informativne TV-oddaje.

Poleg teh dejstev pa je treba omeniti vsaj še tole: Marcel Štefančič jr. je borgesovska figura. Edino argentinski pisatelj Jorge Luis Borges, ki je tudi sam pisal filmske kritike, bi si namreč lahko zamislil literarni lik, ki se je namenil popisati vse filme sveta. Toda niti Borges najbrž ne bi verjel, da takšen lik tudi v resnici obstaja. Če tudi vi ne verjamete, potem pač še niste prešteli in pregledali vseh Marcelovih Filmskih almanahov ali – zmotno misleč, da je Ivan Cankar samo slovenski pisatelj in dramatik – še niste prebrali Marcelove knjige o Cankarju, ki je v resnici učbenik filmske teorije in zgodovine. Če pa se vam zdi, da v njegovih spisih pogrešate zgodovino afriškega ali indijskega filma, potem sta za to samo dva razloga: ali mu takšne zgodovine še nihče ni naročil ali pa – kar je tudi verjetneje – zanjo ni imel časa, ker je moral toliko pisati o slovenskem filmu (če pomislimo samo na knjigi *Slovenski film 2.0* in *Maškarada*) in se celo pognati na lov za izgubljenim zakladom, če lahko tako rečemo nekdanjim koprodukcijam Triglav filma. In še zadnji »če«, ki pa ni noben pogojnik. Torej: če Marcela v zadnjem času precej zaposluje ameriški predsednik, to

Svet revije Ekran je letošnje priznanje revije za film in televizijo Ekran podelil Marcellu Štefančiču jr.

pač ne more biti ovira, da ne bi postal dejanski borgesovski lik.

V tem opisu je morda nekaj ironije, ampak samo toliko, kolikor je potrebna za trdnejši realizem. Ki pa se žal ne more meriti z natančnostjo in obenem poetičnostjo zapisa Aleša Debeljaka o Marcellu Štefančiču. Naj zadostuje samo nekaj Debeljakovih stavkov: »V svoji naglo rastoči kritiški produkciji je Marcel obdeloval Hollywood in avtorske filme, književne umetnine in popularne ikone, politične dileme in družbene strukture, z objavami pa je rasla tudi prepoznavnost njegovega stila. /.../ Marcel s stilističnimi nabritostmi dokazuje avtorsko enkratnost, z razkošno erudicijo uprizarja informativno izčrpnost, z izbrskanimi podrobnostmi iz biografij, bibliografij in filmografij osvetljuje širše družbene procese, koketira s pobalinsko nesramnostjo in raketira s prenikavimi domisljicami in vidno uživa v sposobnosti za sočasno uporabo zahtevnih pojmov in vsakdanjih podob, to pa tako, da estetika vedno znova zanosi z etiko. /.../ Marcel ima bralsko in cinefilsko strast ter analitično pamet, široko razgledanost in pisateljsko spretnost, kar mu je omogočilo, da si je v teku let pridobil znatno verodostojnost. /.../ Marcel je kritik v najboljši moderni tradiciji.«

ZDENKO VRDLOVEC,
v imenu sveta revije Ekran

FILMSKI FESTIVAL V BENETKAH

SIMON POPEK

Benetke 2019: Netflix utrdi svojo festivalsko platformo

76. Beneški filmski festival, 28. avgust – 7. september

Benetke so letos zaznamovali soliden (tekmovalni) program in odločitve uradne žirije pod predsedovanjem argentinske cineastke Lucrecie Martel. Čislana avtorica nevsakdanjega, razmeroma radikalnega režijskega podpisa je še pred prihodom na Lido izrazila solidarnost z gibanjem MeToo in komentirala odločitev festivalske direkcije, da v tekmovalni program pripusti zadnji film Romana Polanskega. Nazadnje mu je podelila veliko nagrado žirije, drugo po teži. Da je zmagal **Joker** (2019) Todda Phillipsa, je bilo drugo veliko presenečenje, ne ker bi bila geneza Batmanovega antagonista slab film, temveč preprosto zato, ker gre za enega multipleksom namenjenih izdelkov, ki naj ne bi »potrebovali« nagrad in naj jih zato tudi ne bi nagrajevali.

Joker je bil povsem solidna žirantska izbira, sploh v kontekstu nekaterih drugih del, ki so jim mediji pripisovali velike možnosti za zmago, na primer češki pornografiji nasilja **Painted Bird** (2019) Vaclava Marhoula, ki se je iz (vsaj navidezne) realistične obravnave grozot druge svetovne vojne zelo hitro sprevrgla v komično grotesko, ob kateri smo se nazadnje lahko samo še smejali.

Najboljši film festivala? **Martin Eden** (2019) Pietra Marcella. Adaptacija istoimenskega romana Jacka Londona je klasičen, žlahten primer italijanskega političnega filma, ki ga zadnja desetletja pogrešamo in katerega tema je relevantna še danes. Mornar Martin sredi Neaplja reši fanta iz buržoazne družine pred nasilneži, kar ga pripelje v krog privilegiranih. Hitro se zaljubi v Eleno, pri kateri ga poleg lepote navdihujeta izobraženost in umetniška žilica, dve stvari, ki ju sam nikoli ni imel. Odloči se postati pisatelj, še prej pa se želi samoizobraziti, kar naj bi se odrazilo v grobem,

realističnem slogu pisanja, ki ga bo približal socialistom. Pietro Marcello ima med ljubitelji psevdo dokumentaristike poseben status, zlasti zavoljo **Volčjih ust** (La bocca del lupo, 2009), dramatziranega dokumentarca in hibrida številnih estetik in poetik. V nenavadni ljubezenski zgodbi med delavcem in transseksualko so se panoramski prizori sodobne Genove mešali z arhivskim materialom, ki prikazuje nekdanje cvetoče mesto in njegovo postopno stagnacijo. Marcello je fetišist arhivskega gradiva, s pridom ga uporablja tudi v prvem igranem poskusu; *Martin Eden* je majhen poetični čudež, namenoma anahronističen in napolnjen z arhivskimi posnetki, ki sugerirajo čas Jacka Londona, čeprav scenografija in kostumografija igranega dela namigujeta, da je dogajanje postavljeno v sedemdeseta leta 20. stoletja. Da se Marcello poigrava z gledalčevo percepcijo, je jasno najkasneje ob koncu filma, ko se usoda naslovnega junaka sklene z napovedjo druge svetovne vojne!

Netflix je vladal Mostri tudi letos; predstavil je tri solidne filme, s katerimi si več kot očitno gradi prestižni festivalsko-oskarjevski status. Po nekaj pretirano sentimentalnih filmih se je Noah Baumbach vrnil z **Marriage Story** (2019), zrelo, trezno realizirano zgodbo o prekletstvu zakonske ločitve,



THE LAUNDROMAT (2019)

na pragu katere se znajdetata off-broadwayski režiser (Adam Driver) in igralka (Scarlett Johansson), ki se ji po mnogih vlogah v moževih produkcijah obeta televizijska kariera na zahodni obali. Konvencija ločitvenega podžanra pravi, da se mora med zakoncema znajti otrok, čemur se *Marriage Story* niti ne skuša upreti. Pomembno je, da se Baumbach ne odloči



eksploatirati tega (praviloma izkoriščanega) čustvenega elementa, temveč raje izpostavi (rahlo karikirano, čeprav brutalno) odvetniško vojno, v katero zakonca padeta kljub začetnemu dogovoru, da bosta vse skupaj rešila brez pravnih krvososov. *Marriage Story* ni toliko variacija na Bergmanove **Prizore iz zakonskega življenja** (Scener ur ett äktenskap, 1973), kvečjemu analiza umazanega razpada zakonske zveze, ob katerem je nazadnje obema žal, da se je zgodil.

Soderberghov **The Laundromat** (Netflix #2) je učinkovita agitka, apel za očiščenje davčnih oaz in obglavljenje sumljivih bančnih poslov ter malce manj učinkovit primer filmske naracije. Film so navdihnili Panamski dokumenti iz leta 2016, osredotoči pa se na nedavno ovdovelo upokojenko (Meryl Streep), katere mož je s še dvajsetimi turisti umrl v ladijski nesreči. Ko pride čas poplačila zavarovalnih odškodnin, oškodovanci spoznajo kruto resnico: zakonodaja je spisana tako ohlapno, da omogoča nepregledno množico slamnatih podjetij, raztresenih po vsem svetu, pa tudi manipulacije, malverzacije in čisto običajno lopovščino. Primer je znan, Soderbergh ga začini s kopicco vzporedno tekočih in zelo ilustrativnih

primerov prelivanja, skrivanja in prenašanja lastništva. Da je film preplavljen s top mednarodnimi zvezdniki, je jasno samo po sebi, toda ti zvezdniki služijo (tudi) za *comic relief* in šarmantno odvratanje pozornosti. Soderbergh skratka na malce perverzen način z gledalci manipulira podobno kot z naivnimi vlagatelji manipulirajo finančne institucije. Kar za *Laundromat* ni usodno, saj sklepna poanta zares zadane.

Avstralec David Michôd je z zgodovinsko dramo **The King** (2019) za Netflix ustvaril presenetljivo uspešno in »revizionistično« adaptacijo Bardovega teksta o princu Halu, angleškem prestolonasledniku, in njegovem hedonističnem in razgrajaskem prijatelju Falstaffu. Slednjemu se Hal ob prevzemu žezla ne odreče, temveč ga vzame za ključnega vojaškega svetovalca, ki mu bo v vojni proti Francozom oziroma v bitki pri Agincourtu dajal ključne taktične nasvete! *The King* je vizualno mračna, a produkcijsko igriva prilika; francoskega prestolonaslednika Charlesa s sarkastičnim protiangleškim *šlifom* denimo igra pobjahani Robert Pattinson.

Lepo presenečenje je s filmom **Mosul** (2019) pripravil tudi Matthew Michael Carnahan, čigar prvenec je pošten,

hitropotezen, umazan, a tudi emotiven akcijski film, postavljen v čas iraške vojne in osvobajanja Mosula, ki ga je leta 2016 obvladovala Islamska država. Med mnogimi frakcijami iraških osvobodilnih sil je tudi odpadniška SWAT enota, ki je nekoč pripadala uradni policiji, a se je pred časom odcepila in se proti ISIS, ki v mestu izgublja bitko, bori sama. Ekipa polkovnika Rayyana se odloči za nevarno misijo skozi polovico mesta. *Mosul* mestoma priključuje **Bojevnike podzemlja** (The Warriors, 1979) Walterja Hilla, temelji pa na članku iz New Yorkerja in vojno predstavi kot kontinuirano, nikoli prekinjeno bitko, brez herojstev, inspiracijskih govorov in himnične glasbe, temveč kot stresno »službo«, polno notranjih konfliktov, dvomov v odločitve in ciničnega nasilja. Konec je katarzičen in čustven, podobno kot pri Hillu, saj se izkaže, da je bila misija odpadnikov doseči in oskrbeti družinske člane.

Naj omenim še dva izstopajoča dokumentarca. Lauren Greenfield premore malce čudno fiksacijo, zanimajo jo ekstremno premoženje in »nori« bogataši, kar je pred leti

več, pod Dutertejem se dogaja revizija zgodovine in politična rehabilitacija Marcosovih, ki jih kritična opozicija v kratkem vidi znova na oblasti. Vse to je stranski produkt *Kingmakerja*, ki si je za zvezdnico izbral Imeldo, »mamo naroda«, ta pa v blodnjah o lastni veličini ni sposobna trohice kritičnega mišljenja, zlasti v zvezi z diktatorjem in nakradenim bogastvom. V njenih razglabljanjih o filipinski preteklosti in sedanosti je nekaj tragikomičnega, obenem pa veliko nevarnega, saj lahko z izdatnimi finančnimi donacijami vpliva na rezultate volitev, norim egocentrikom tipa Duterte pa pomaga do oblasti in omogoči obračun s političnimi nasprotniki. Film je malce kaotično organiziran, a tema je preveč eksplozivna, da bi mu odrekli pozornost.

Leap Of Faith (2019) Alexandra O. Philippa, dokumentarec o snemanju Friedkinovega mojstrskega **Izganjalca hudu** (The Exorcist, 1973), je *masterclass* režiserja, izvrstnega govornika in izjemno natančnega analitika tako lastnega opusa kot umetnostnih vplivov, od glasbe in slikarstva do zgodovine filma v celoti. »Hurricane Billy« 105 minut



THE KINGMAKER (2019)

demonstrirala z odmevnim portretom družine nepremičninskega mogula v **Kraljici Versaillesa** (The Queen of Versailles, 2012). V Benetkah je predstavila film **The Kingmaker** (2019) o obscenosti moči in oblasti, kjer kot »ustvarjalka vladarjev« nastopa Imelda Marcos, danes devetdesetletna vdova nekdanjega filipinskega diktatorja Ferdinanda Marcosa, ki je državi z diktaturo vladal med letoma 1965 in 1986. Filipinom se medtem obeta ponovni vzpon Marcosovih, ki so v času vladavine nakradli in državi odtujili milijarde dolarjev, še



MOSUL (2019)

eruditsko govori o nastanku Blattyjeve adaptacije, od uvodnega prizora v Iraku do sklepne sekvence na znamenitem stopnišču. Friedkin je analitičen in anekdotičen, blago ironičen in duhovit, predvsem pa nikoli dolgočasen ali, bog-nedaj, samozadosten, saj vedno najde in omeni sodelavca, ki mu je pomagal pri realizaciji posamične ideje. *Leap of Faith* je velika šola filmske režije in razumevanja medija, čisto nasprotje praviloma dolgoveznim režiserskim komentarjem na DVD izdajah.

Intervju z Janom Vrommanom

»O kapitalizmu, ki je požrešen kot prašič«

ŽIGA BRDNIK

Človek in prašič si delita veliko več, kot se zdi na prvi pogled – dolgo zgodovino sobivanja, podobno anatomijo in predvsem požrešnost. Kateri od njiju je v trenutni industrijski hiperpridelavi mesa potegnil kratko, je jasno. Kdo jo bo v prihodnje, če tega ne bo kmalu spremenil, pa tudi. Te teme se je z dokumentarnim filmom **Zgodovina prašiča (v nas)** (De geschiedenis van het varken (in ons), 2017) lotil belgijski filmar **Jan Vromman**, ki je bil tudi gost na letošnjem festivalu Kino Otok v Izoli. Od leta 2003 se je njegovo filmsko delo upočasnilo zaradi

težav s pridobivanjem sredstev, poleg tega pa se je posvetil učenju filma. Večji razmiki med filmi pa nastajajo tudi zato, ker je po navadi zapisan velikim projektom in temam. Skorajda monumentalni dokumentarec o ladjedelcih v Belgiji z naslovom *Zolang er scheepsbouwers zingen* je na primer dolg več kot štiri ure, pri tem, ki je bil tema pogovora, pa se je moral zelo potruditi, da se je omejil na dve uri. »Zahteval je veliko časa, saj sem ga začel razvijati štiri leta nazaj. Pridobivanje sredstev, razvoj scenarija in snemanje so kompleksni procesi, ki zahtevajo svoj čas. To mi kot dokumentaristu ugaja, saj se lahko za nekaj let poglobim v en univerzum in res živim z



določeno tematiko, dokler film ni zaključen in grem na naslednjo.«

Kako se lotite raziskovanja za svoje filme in kako ste se ga lotili specifično za film Zgodovina prašiča (v nas), ki ni samo informativni dokumentarec, temveč tudi filmski esej, temelječ na mestoma literarnem tekstu?

Res je. Ko sem si zamislil strukturo filma, sem izbral nekaj glavnih tem: na primer zgodovino prašiča v srednjem veku, zgodovino lova, DNK ... Zato sem iskal informacije v tej smeri in v svojem

računalniku začel zbirati dokumente na vsako od tem. Zbral sem ogromno gradiva o ekonomskih vidikih pridelave hrane, dobil sem tudi veliko knjig o prašičih, različnih rasah in njihovi zgodovini. Potem sem delal intervjuje, tudi z ljudmi, ki se v filmu ne pojavijo, med drugim z zgodovinarji srednjega veka. Glede na količino stvari, ki sem jih raziskal, v filmu na koncu ni pristalo skoraj nič od vsega zbranega. Za gledalca, ki gleda, pa je to veliko. S telefonom sem snemal prašiče, kako se svobodno sprehajajo po ulicah v afriških vasicah, ampak jih je bilo pretežko integrirati v film. Veliko takšnih in podobnih aktualnih in zgodovinskih podrobnosti sem moral izpustiti.



Dokumentarec bi moral delati z dokumenti, zgodovinskimi viri, večjim številom sogovornikov, a veliko dokumentaristov tega več ne počne – delajo samo na empatiji, sočutju.

Na podlagi česa se odločate, kaj vključiti v film in česa ne?

Šele ko stvari posnameš, vidiš, katere delujejo in katere niso toliko zanimive. Podobe iz laboratorija, kjer delajo s prašičjim DNK, so na primer zelo dolgočasne, zato jih nisem mogel veliko uporabiti. Prav tako je dolgočasno, če je preveč podob iz intervjuja: profesor je na primer povedal za 20 minut zanimivih stvari, a je nemogoče vse vključiti v film. Filmar na neki točki pride v konflikt z znanstvenikom, saj je treba film posneti. Podoba kmeta, ki zbira prašičjo spermo, je zabavno in simpatično videti, zato mu kot filmar nameniš več časa. Treba je slediti logiki, kaj bolje deluje na platnu, zato je eliminacija neizbežna. Filma nisem mogel raztegniti na tri ure, saj bi bil to filmski samomor; že dve uri sta za festivale in televizijo težavni. Tudi producent me je prosil, naj ne presežem dveh ur – na koncu sem pristal na dveh urah in dveh minutah (*smeh*). Razviti moraš občutek, kaj je bistveno za zgodbo: če govoriš o prašičih v Španiji, ti ni treba govoriti še o prašičih v Afriki, saj so si stvari podobne in je bolje, da se ne podvajajo. Ob podobah in dokumentih pa je treba dati čas tudi elementom, kot je glasba. Če filmu ne daš dihati, ga lahko ubiješ. Že tako je prisotnost glasu zelo zgoščena, ne more pa biti vseprisoten.

Kako takšno logiko združiti s formo filmskega eseja?

Filmski esej daje svobodo, ki je znanstveni tekst nima. V francoščini »essai« pomeni, da lahko poskušaš, da torej ni treba biti znanstveno popolnoma dosleden, čeprav je večina stvari preverjenih. Kot dokumentarist želim informirati, gledalcu predočiti podatke in dejstva. A zakaj bi moralo biti podajanje informacij dolgočasno ali zgolj negativno? Informacija mora navsezadnje spodbujati radovednost, razmislek in znanje o življenju. V mojih filmih je res veliko informacij, tudi neumnih, vendar se jih trudim podati na način, da gledalec tega ne občuti zgolj kot še eno informacijo. Zato sta potrebna zgodba in glas, ki omogoča osebno navezanost. Tudi če narator govori o zelo tehničnih stvareh, lahko to pove tako, kot da se z nekom pogovarjaš iz oči v oči. Informacija mora biti tudi kontekstualizirana, obkrožena s podobami in glasbo, še vedno pa je to informacija. Trudim se zagovarjati takšno izbiro dokumentarista, saj tudi pri svojih študentih opažam, da se izogibajo intervjujem in podajanju informacij, ker naj bi bili »dolgočasni«. Jaz se tega zavedam, a hočem informacije integrirati in se jim ne izogniti. To je moja motivacija.

Ali vaši filmi začnejo nastajati s podobami ali s scenariji?

Z obojim. Če napišeš scenarij v najčistejši obliki, v bistvu pišeš podobe. V mojem prvem scenariju sta se v gozdu ponesrečila motorist in divji prašič, ki krvavita na cesti,

in ko se oba toka krvi srečata, nastane naslov filma. To so podobe – ki si jih lahko predstavljaš, ki jih nosiš v sebi. Šele potem pride ostalo, tudi globalna struktura filma. Ta je za dve uri dokumentarca zajemala dvajset strani. Včasih v njej opredelim: to želim povedati – torej vsebina; to želim pokazati. Ko grem v mesno-predelovalno tovarno, si zamislim, o čem se bomo pogovarjali in s kakšnimi podobami bom to prikazal – s stroji na primer. Tako je videti moj scenarij, čisto drugače kot za igrani film. Veliko problemov nastane, ker so dokumentaristi pogosto prisiljeni napisati scenarij na enak način kot scenaristi za igrane filme, vendar to ni mogoče. Na razpisih za sredstva hočejo zgodbo, v kateri na 30. strani mož ubije ženo. Vsi želijo zgodbo. Saj tudi jaz snemam zgodbe, a drugačne od tega.

... ker izhajajo iz raziskovanja, zato ne moreš vnaprej vedeti, kaj bo iz njega izšlo ...

Izhajajo iz življenjskih izkušenj, raziskovanja, stvari, ki jih vidiš na terenu. Vse skupaj se sestavi v podobe, ki jih želiš pokazati in videti.

Kako na vas kot dokumentarista vpliva tema filma? Zadnja štiri leta ste se ukvarjali s prašiči v povezavi z ljudmi. Na kakšen način se je spremenil vaš odnos do teh živali, do svinjskega mesa, do družbe, ki živa bitja obravnava kot potrošno blago, čeprav z njimi sobivamo že tisočletja in nam zagotavljajo preživetje? Ste na primer nehali jesti meso?

Bolj ko o tem razmišljam in več ko tega vidim – mesnopredelovalnih obratov in gigantske populacije, ki se samo povečuje in ima vedno večje potrebe po hrani, tudi mesu, seveda – bolj se sprašujem, kako bomo zmožni to spremeniti. Sploh ni dvoma, da bomo morali jesti manj mesa. A film mi je dal misliti o celotnem ekonomskem sistemu: o kapitalizmu, ki je požrešen kot prašič in ki je zelo destruktiven. Ni mi dal misliti le o prašičih, ampak tudi o kravah, o tem, kako nastaja Ikeino pohištvo ... Z načinom, kako proizvajamo in trošimo stvari, smo na slabi poti. O tem sem prepričan, in če bomo hoteli kaj spremeniti, bomo morali spremeniti ves sistem proizvodnje in delovanja ekonomije. Najprej si nisem predstavljal, da bo ta vsebina toliko vplivala name, a opažam, da jem manj mesa, in trudim se, da bi ga še manj. Če že jem meso, pa skušam kupiti takšnega, ki je proizvedeno na etičen način in po možnosti v lokalnem okolju.

Vaš osebni angažma, tj. vaše mnenje o tej temi v filmu ne pride od izraza. Jaz sem ga gledal kot kombinacijo antropološke

raziskave in osebne izkušnje, saj ste s prašičerejo v domači vasi povezani že od otroštva.

Na neki točki v filmu rečem, da je najboljši hlev prazen hlev. S tem jasno podam svoje stališče. Sicer pa imate prav. Nisem želel posneti aktivističnega filma, ki bo uporabljen proti nečemu. Mislim, da je človeštvo v zgodovini kot ladjica sredi oceana. Ne moreš kar vzeti pištole in pokončati vseh ljudi, ki delajo slabe stvari. Ljudje že od nekdaj delajo dobro in slabo, zato nisem agresiven do posameznikov. Z obtoževanjem ne pomagaš rešiti situacije, k rešitvi prispevaš, če se trudiš razumeti. Zato ne napadam, ampak stremim k razumevanju. V svojih filmih, dokumentarcih, nisem borec, aktivist, drugače pa je v mojem zasebnem življenju. Srce me boli, ko na primer gledam, kaj se dogaja z ljudmi, ki bežijo v Evropo zaradi dogajanj v svoji domovini, a v filmu bi se trudil to predvsem razumeti.

To ni bilo mišljeno kot kritika. Videl sem že ogromno aktivističnih dokumentarcev na to temo, a dosežek vašega filma v primerjavi z njimi je predvsem v tem, da ljudje začutijo, kako je danes biti v koži prašiča. In da lahko na podlagi tega razvijejo empatijo do njega, se z njim celo do neke mere identificirajo, saj je že tako dolgo del naše zgodovine in kulture.

Prašiči – divji ali udomačeni – niso za nič od tega odgovorni. Oni le živijo kot del človeške kulture in mi živimo z njimi, zato je naslov filma *Zgodovina prašiča (v nas)*. Brez tega dodatka »v nas« film ne bi imel smisla. Prašiča imamo dejansko v nas samih. Tudi jaz osebno sem požrešen: rad imam hrano, ženske, umetnost. To je tipično za človeštvo: da smo na simbolični ravni prašiči. In zato je prašič dobrodošla žival za snemanje filma, saj ima tako močno simbolično vrednost in nosi tako dvoumen pomen. Tega nimajo krava, lev ali čebela. Tako blizu nam je, da lahko v sebi, ko pogledamo pobližje, zagledamo prašiča. To potrjuje celo anatomija, saj so notranji organi prašiča izjemno podobni človeškimi in praktično enako veliki.

Tako podobni, da so že izvedli transplantacijo prašičjega srca v človeško telo ...

In potem je to človek s prašičjim srcem. Čudovito! (smeh)

Mislim, da je to dobra lekcija. Industrija prideluje meso z ekonomsko gledano nizko ceno za človeka in v vseh pogledih visoko ceno za prašiča. A če gledamo zgolj skozi prizmo stroškov, potem ima to tudi za nas vedno večjo ceno na drugih področjih, kot so zdravje, okolje in etika.



ZGODOVINA PRAŠIČA (V NAS) (2017)

Seveda. Na prvi pogled je cena prašičjega mesa nizka, a kakšna je cena tega, da je zemlja zaradi dobičkov korporacij, kot je Monsanto, uničena – zaradi pesticidov in herbicidov. In kakšna je cena za naša telesa, ker se prehranjemo z nekakovostnim mesom. Živilska in kmetijska industrija sta v vseh pogledih vedno bolj grozni. Cena tega je ogromna, česar pa ne vidimo, ker ni pred našim nosom, podobno kot globalno segrevanje.

Za vas je to tudi osebna zgodba, saj je vaša vasica zelo vezana na tradicijo prašičereje. Kako ste se spopadli s tem, da je to tako močan del vaše osebne, vaše in ne nazadnje tudi belgijske zgodovine?

To je moj način pripovedovanja zgodbe: za temo sem se začel zanimati, ker je tako pomemben del mojega otroštva in zato sem to vključil tudi v film. Prašič je bil v kulturi vasi marsikje prisoten. Kot lahko vidite v filmu, smo imeli celo parado, posvečeno prašiču, nekateri moji prijatelji prihajajo iz družin, ki imajo v lasti prašičje kmetije. In če si pri takšni temi specifičen, pokažeš tudi to, kar se je zgodilo tebi. To ljudje hitro prepoznajo. Mojo izkušnjo lahko prepoznajo Nemci, to lahko prepoznate Slovenci in to lahko prepoznajo številni drugi. Če ne greš na osebno raven, zgrešiš tudi univerzalno. Moj princip je, da se razumem kot oko občinstva.

Kako zdaj gledate na podobe iz vaše vasi, kjer ljudje na primer paradirajo s prašičjimi glavami na kolih in slavijo smrt živali? Parade zdaj več ni, tudi drugih parad, ki so slavile folklorni ples in podobno, je zdaj manj. Bile so vezane na določeno mentaliteto in nanje gledam z veliko ljubezni. Pomen kolektivnih podob, kot sta parada ali karneval v neki vasi, je v tem, da ljudi spravi skupaj, jih poveže v skupnost. Če tega ni, smo izgubljeni v naših individualnih svetovih. Zdaj hodimo na nogometni stadion, kjer kričimo in navijamo za svojo ekipo, ampak mislim, da to ni dober način za ustvarjanje skupnosti. Ta potrebuje ulične parade, skupne zabave, a takšne, ki so kakovostne, ki imajo preteklost in tradicijo. Veliko o tem razmišljam in menim, da bi bilo lepo, če bi na novo iznašli kolektivne zabave in gostije. Če hočemo kaj spremeniti na tem svetu, potrebujemo skupnost. Zdaj razpadamo v nepovezane skupinice: na ekstremno desnico in ekstremno levico; na nešteto Facebook skupin. Vsi smo zakopani v svoje malenkosti, za skupne zadeve pa nam ni več mar, saj nimamo več stičnih točk. Prej je imela to vlogo religija, pa nisem religiozen človek, da bi jo želel propagirati.

Ste imeli ob ustvarjanju filma kakšne etične pomisleke pri prikazovanju klanja prašičev? Koliko v takem primeru pokazati, da na gledalca učinkuje globlje kot le šok?

Ko sva s snemalcem snemala lov, najin lovec v dveh dneh ni sprožil strela, saj lovci velikokrat ne streljajo. Sprva sem si mislil, da je to sranje, saj sem hotel videti kri. A ko sem malo razmišljal, se mi je to zazdelo neumno. Velikokrat sem se spraševal o tem, a ker gre vseeno za realnost, sem se odločil vključiti nekaj posnetkov lova na divje prašiče, ki so jih napravili lovci sami. Podobe so krute, ampak mislim, da jih z naracijo postavim v kontekst, da jih gledalec lahko prebere in ne izpadejo senzacionalistično. Niso za šov, ampak za pogovor. Podobe kolon iz Španije so zame nekaj lepega. Se opravičujem, ampak v tem vidim nek odnos do živali, nekaj človeškega. Tukaj je tudi element skupnosti, saj si ljudje pri tem pomagajo, skupaj si naredijo hrano za dobršen del leta. Takšna tradicija jih povezuje, saj nekaj skupaj spišejo, pojejo, prašič pa je imel do trenutka, ko ga ubijejo, dobro življenje. Zato me te podobe niso šokirale. Po drugi strani so mi v veliko klavnicah dovolili gledati klanje, niso pa mi dovolili snemati – na primer na Kitajskem in v Flandriji. V filmu vidimo samo en zakol v klavnici, pa še to na star način, ko mesar zakol opravi z nožem in ne s strojem, ki lahko zakolje tudi do 2000 prašičev na dan. Težko je nekaj takšnega posneti in pokazati na platnu, ampak vseeno je to vprašanje konteksta in teksta, ki tak posnetek spremlja.

Kako izbirate teme za svoje filme?

Ne delam na perecih, aktualnih temah, prav tako ne na empatiji do določenih skupin ljudi. Najbolje moje delo opisuje prav izraz esejistični film, ki dela na refleksiji določene teme in ne sledi določenemu liku ter ni vezan na specifično lokacijo kot večina dokumentarcev. Raje imam nekaj divjega, eklektičnega, kar gre v več smeri, za vsako pa se pri tem potrudim najti primeren slog, se igrati s sliko. Tudi v tem filmu sem za vsako poglavje poiskal drugo formo, kar ni preprosto in običajno, saj ni koherence, osnovnega lika, lokacije, časovnega poteka ... Ampak ukvarjam se s takšnimi temami, kot je zgodovina človeštva, zato potrebujem drugačen pristop, več likov. Kar povezuje tako eklektičen, divji film v celoto, sta glasba in naracija.

Je to bolj podobno življenju samemu?

Da, lahko bi rekel, da je naše življenje eklektično in fragmentirano. To se tudi že kaže v modernem filmu ...

Postmodernem. (smeh)

Tako je. Sem postmoderen, eklektični filmar. (smeh)

Intervju s Pedrom Costo

»Film nima povezave z resnico. Kvečjemu ima povezavo s pravico«

MATIC MAJČEN

Portugalski režiser Pedro Costa že dolgo velja za enega najbolj neomajnih avtorjev evropskega filma. Šestdesetletnik s svojimi deli, kot so **Kosti** (Ossos, 1997), **V Vandini sobi** (No Quarto da Vanda, 2000), **Mladost na pohodu** (Juventude em Marcha, 2006) in **Konj po imenu denar** (Cavalo Dinheiro, 2014), že dolga leta daje glas ubožanim imigrantom z Zelenortskih otokov, ki so novi dom našli v natrpni lizbonski barakarski četrti Fontainhas. A medtem ko bi običajni filmarji temo revščine in nevidnih ter izkoriščanih migrantskih delavcev izkoristili za aktivistično naravnane dokumentarce, je bil Costa v svojem slogu venomer zelo daleč od teženj po iskanju resnice. Dokumentarni film **All Blossoms Again** (Tout reflurit, 2006, Aurélien Gerbault) je ob spremljanju zakulisja snemanja *Mladosti na pohodu* razkril, da Costa performanse svojih naturščikov pili do popolnosti, že skorajda na ravni kakšnega Ingmarja Bergmana, in prizore pogosto posname tudi 30-krat ali 40-krat, pri tem pa vsak obrazni trzlaj in vsako izrečeno besedo z nastopajočimi zvadi do zloga natančno – čeprav scenarij ob začetku snemalnega dne sploh še ni obstajal. Režiserjeva metoda izvrstno oriše, da gre za moža



nasprotij in umetniških paradoksov, ki ravno s pomočjo takšne ustvarjalne trme in slogovne izmuzljivosti premika meje ustaljenih kategorij filmskega ustvarjanja. In to kljub temu, da ima po svojih ustvarjalnih koordinatah še vedno, vsaj na videz, marsikaj skupnega z režiserji t. i. počasnega filma.

Čeprav tega ne bo priznal, je Costa z novim filmom **Vitalina Varela** (2019) dosegel vrh mednarodne prepoznavnosti, saj je z njim osvojil zlatega leoparda na filmskem festivalu v Locarnu, nagrado za najboljšo igralko pa je prejela tudi

protagonistka Vitalina Varela sama, kar je precej neverjeten podatek, če pomislimo, da gre za damo brez kakršnih koli igralskih izkušenj (bežno se je pojavila le v režiserjevem prejšnjem filmu *Konj po imenu denar*). Film *Vitalina Varela* nas popelje v svet eksistenčnih trenj ženske iz Zelenortskih otokov, ki ji po 40 letih dovolijo vstop v Portugalsko, a le zato, da bi lahko prisostvovala pogrebu svojega moža, ki je prišel v Evropo pred mnogimi leti iskat boljše življenje. Film je refleksija izgubljenih sanj, nostalgije po idili zapuščenega doma in pogledov v negotovo prihodnost v neizprosni kapitalistični okolju. Costa je film tudi tokrat posnel v svojem

FOTO: ALEXANDER TUMA (VIENNALE)

značilnem slogu, v katerem je resnična zgodba zgolj podlaga za vizualno skrajno izpilen način pripovedovanja, ki ga krasi fantastična fotografija Leonarda Simõesa in protagonistko obdari že s skorajda ikoničnim statusom. Osebni stik s Costo pokaže, da gre za človeka, ki je tudi sam globoko zaznamovan z resničnimi, težkimi zgodbami svojih likov, saj svojim igralcem pomaga urejati dokumentacijo in s tem tudi sam preživlja njihove stiske. Pedro Costa se zato sila redko nasmeji. Prav zaradi tega je največji dosežek našega dunajskega intervjuja bržkone ta, da je svoje besede vsaj enkrat ali dvakrat, čeprav še vedno bežno in zadržano, nadgradil z majhnim nasmehom.

Na kateri točki vašega prejšnjega filma Konj po imenu denar (2014) je postalo jasno, da si Vitalina Varela zasluži lastni film?

Vsi filmi se začnejo s srečanji. S kraji, z ljudmi. Ne gre za napisano zgodbo ali scenarij. Ne gre za to, da film sanjam in ga vnaprej vidim v svoji glavi. Filme na istem kraju snemam že celo večnost. Že leta in leta. V bistvu je čudno, ker danes še vedno govorim o »tem kraju«, a ta kraj danes ne obstaja več. Nekoč je bil Fontainhas neke vrste mesto, citadela, soseska, potem pa so ga porušili. Jaz sem sledil njegovim prebivalcem, kamor so jih pač premestili. Od tedaj sledim njihovim usodam. Na tem potovanju sem spoznal vrsto ljudi, a v glavnem je šlo za tri: najprej za Vando, s katero sem posnel film *V Vandini sobi*, nato za Venturo, še enega prijatelja, s katerim sem posnel več filmov in nastopa tudi v tokratnem. Šele nato sem spoznal Vitalino. Vsi trije prihajajo z Zelenortskih otokov, vsi so imigranti. Na srečanjih z njimi sem spoznal, da mi želijo zaupati svoje zgodbe; to sem sprejel ter jih skušal preleviti v filme.

Kakšen je danes Fontainhas?

Ničesar ni več. Danes je to veliko križišče avtocest. Prazen kraj. Tuneli, ceste. Del prebivalcev so preselili v socialna stanovanja. Čeprav so te hiše za spoznanje bolj udobne, je v marsičem še slabše, kot je bilo prej. Zaradi tragedij, ki jih trpijo, zdaj pravijo, da pogrešajo stare kolibe, staro sosesko. Del prebivalcev so razselili po drugih soseskah v mestu. Še vedno obstajajo otoki, kakršen je bil Fontainhas, in mislim, da bodo ostali, dokler bo na svetu nepravilnost. Dokler bodo prihajali ljudje iz Afrike, si bodo skušali za silo ustvariti prostor, kjer bodo živeli. Na začetku jim je vedno zelo težko. Ne morejo najemati stanovanj, ne morejo jih kupovati, zato po mestu nastajajo ti otoki nelegalnih hiš. Film sem posnel v enem takšnih krajev, ki sicer obstaja že zelo dolgo, a je zdaj postal tako velik, da ga je bolj ali manj nemogoče porušiti.

Večina evropskih držav se je z migrantsko problematiko prvič soočila v času begunske krize v tem desetletju, Portugalska pa je imela ta problem vseskozi. So bile soseske kot Fontainhas vedno tudi politični problem z javno razpravo v medijih ali pa gre za neviden pojav, ki ga raje skušajo pomesti pod preprogo?

Vsekakor gre za politično temo, ki pa je tudi nevidna. Oboje je. Hočem reči: Portugalska je bila med največjimi imperiji sveta. Bili smo celo prvi, še pred Anglijo, Nizozemsko in Španijo. Pod svojim okriljem smo imeli velik del Afrike, Indije, Brazilije. Nismo ravno izumili trgovanja s sužnji – vsekakor pa smo ga pognali v tok, in to v ogromnem merilu. Pravzaprav smo na Zelenortskih otokih, arhipelagu sredi Atlantskega oceana, od koder prihaja Vitalina, v 14. ali 15. stoletju zgradili prvo tržnico s sužnji iz Afrike, ki so jih prevažali v Brazilijo, v Evropo. Šlo je za eno največjih tovrstnih središč. Tam se še vedno nahajajo ostanki zaporov in trga s sužnji. Prebivalci Zelenortskih otokov so mešanci – kreoli, mulati – portugalskih, španskih, nizozemskih, francoskih korenin ter sužnjevi iz kontinentalne Afrike. Lahko rečemo, da je šlo za povsem novo raso, ki je nastala v 16. stoletju. Na Portugalskem smo polovico 20. stoletja imeli diktaturo, ki se je končala leta 1974. Večino stoletja smo živeli pod neke vrste mehkim fašizmom. Mehkim pravim zato, ker ni šlo ravno za milijone mrtvih, morda za tisoč ali dva. Fašizem ni bil tako viden, a je pustil globok psihološki pečat, ki ostaja še danes. Leta 1974 smo imeli revolucijo, ki je bila tudi zadnja v Evropi. Države kot Angola, Zelenortski otoki in Gvineja so se takrat, leta 1974 ali 1975, osamosvojile, portugalski del Indije že malo prej. Potem pa se je začel velik val migracij, večinoma prav z Zelenortskih otokov. Gre za zelo neprijazen, težak kraj za življenje. Zemlja je vulkanska, tam so samo skale in lava, zato je agrikulture malo, industrije pa skoraj nič. Imajo samo trgovanje, ribolov in gradnjo cest. To je edino, kar lahko tam počneš. Iščejo druge načine preživetja, zato pridejo na Portugalsko, na Nizozemsko, v Francijo. Danes je več prebivalcev Zelenortskih otokov v tujini kot pa v domači državi. Ti ljudje na Portugalskem praviloma živijo v zelo negotovih razmerah. Po revoluciji so se sicer spremenile na bolje, a še vedno ostajajo problemi z neenakostjo, krivicami, nezaposlenostjo, dostopom do javnih storitev – na primer izobraževanjem. Vitalino sem prvič srečal leta 2013 in zgodba v filmu je popolnoma resnična. Na Portugalsko je prišla samo zaradi pogreba moža, a je pogreb nato zamudila za 3 dni, ker ni pravi čas prejela vseh dokumentov. Že vnaprej so jo sprejeli z nezaupanjem, zato je vizo dobila z zamudo, kar je zelo kruto. Kljub temu je nato želela ostati na Portugalskem. Na



VITALINA VARELA (2019)

Zelenortskih otokih nima ničesar več. Ima sinove, a so zdaj že odrasli. Začela je snemati z nami, mi pa smo ji pomagali urediti papirje. Trajalo je 2 leti, da smo ji uredili bivanjsko dovoljenje, ki ga mora zdaj vsako leto podaljševati. Ni enostavno. Z nami ima sklenjeno pogodbo, pred snemanjem je delala kot čistilka. Takšne službe imajo ženske, ki pridejo od tam, moški pa so večinoma zidarji in kamnoseki. Opravljajo le najtežja dela. Povsod je tako.

Dilemo, s katero se soočajo ti ljudje, ste postavili v jedro vašega filma – ali živeti mizerno življenje v Evropi ali pa ostati v skromni, a vendarle domači idili Zelenortskih otokov. Izhajajoč iz filma je nekoliko presenetljivo, da se Vitalina raje odloči za mukotrpno iskanje boljšega življenja na Portugalskem.

Mislím, da lahko to popolnoma razumemo. Zahodnoevropska kapitalistična družba je na nek način še vedno zelo privlačna. Še vedno ima svojo moč zapeljevanja, svoj čar – denar, seveda.



Ljudem še vedno vceplja to lažno miselnost, da lahko imaš v letu, dveh, morda desetih, več denarja, da boš lahko nekaj privarčeval. To razmišljanje ljudem še vedno predstavlja neko obzorje. Vseeno pa pravo udobje, sreča in olajšanje pri Vitalini nastopijo šele, ko se spominja svojega doma, ko pomisli na gore, na morje, na sonce, na ovce. Šele takrat nam reče: »Srečna sem.« Gre za težko in preprosto življenje, a vseeno ta nasprotja živi iz dneva v dan. Vsak dan sem na robu tega, da bi jo vprašal, ali si morda ne želi nazaj domov – morda bi ji šlo tam bolje. A tega raje ne storim. Gre za grozljivo vprašanje, ona pa v vsakem primeru hoče ostati tu.

S prebivalci Zelenortskih otokov filme snemate že več kot 20 let. Se še spomnite, kako je bilo, ko ste prvič stopili v Fontainhas, kaj ste takrat občutili in kako vas je to okolje prepričalo, da ste začeli tam snemati?

To je bilo v obdobju, ko sem imel veliko dvomov glede svojega ustvarjanja. Nisem vedel, ali sploh želim nadaljevati. Za sabo sem imel dva filma (**Blood** iz leta 1989 in **Down to Earth** iz leta 1995, op. a.), oba zelo konvencionalna, predvsem v produkcijskem smislu. Posneta sta bila po vseh pravilih filmskega ustvarjanja – od producenta in scenarija do urnika s profesionalnimi igralci, tehniki in tako naprej. Pri drugem filmu sem že dvomil, ali je to življenje, kakršnega želim. Bil sem obupan in potr, ker se mi je zdelo, da potrebujem več časa za ustvarjanje. Nisem mogel več razmišljati. Zdelo se mi je, da ne morem več pisati scenarija in snemati po njem. Snemanje napisanih vrstic in dialogov je postalo zelo boleče. Patetično. Absurdno. Tri leta dela na scenariju sem naenkrat začel dojemati kot nekaj potvorjenega, umetnega. Zdelo se mi je, da bi bilo bolje, če bi snemal dokumentarce ali vsaj nekaj bližje temu. Potem sem se zatekel k ideji, da bi me ta izkušnja lahko vodila v snemanje z manjšo ekipo, s prijatelji. Da mi ne bi bilo treba biti tako profesionalen. Da bi imel več prožnosti. Iskal sem način, kako bi sam organiziral in produciral film. Ni šlo za to, kaj sem hotel snemati ali kako, šlo je bolj za praktičen vidik snemanja. Potem pa sem po vrsti naključij naletel na to sosesko imigrantov z Zelenortskih otokov. Nekaj sem jih spoznal, bili so zelo prijazni, odprli so mi vrata. Nekaj časa sem ostal pri njih in začel sem razmišljati oziroma fantazirati, da bi morda lahko tam posnel film. In tako sem se soočil z vprašanjem – kako? Vedel sem, da tja ne morem pripeljati cele ekipe; njihova prebivališča so premajhna in način snemanja filmov se preprosto ne ujema s tem. Zdelo se je narobe v vseh pogledih – v ekonomskem, političnem. Preprosto ne bi delovalo. Zato sem šel v trgovino in kupil majhno videokamero.

Film sem nato bolj ali manj posnel sam. In delovalo je. Zame je bil to tako ali drugače čudež. Srečanja s temi ljudmi so bila močnejša kot vsi snemalni urniki, profesionalne ekipe, vsa oprema skupaj. Realnost in moč te izkušnje je bila že sama po sebi neke vrste zavezujoča pogodba, a brez papirjev in podpisov. Šlo je za zaupanje. Denarja tako ali tako nisem imel. Nastopajoče sem plačeval s cigaretami in morda z nekaj evri. Žepnino. Na ta način se je začelo.

Vaše filme od tedaj zaznamuje nekakšno osnovno notranje trenje. Na eni strani ste z njimi šli bližje realnosti, a ste bili po drugi slogovno vedno oddaljeni od bolj verističnih reprezentacij. Ali pa recimo od tistega klasičnega pristopa, da bi z njimi posneli dokumentarni film.

Res je. Zdajle vam bom povedal nekaj povsem nasprotnega kot prej. (*nasmeh*) Sovražim dokumentarce. Res jih sovražim. Doma pogosto prižgem televizijo in zasledim filme o kakšnem zaporniku pred usmrtnitvijo ali o krokodilih v Egiptu ali pa o nesreči letala 212 – skratka tisto, kar danes imenujemo dokumentarni film. Na programu Viennala imajo letos dokumentarec o režiserkini babici (**Maman Maman Maman**, 2019, Lucia Margarita Bauer, op. a.) ali pa film o Stalinovem pogrebu (**State Funeral**, 2019, Sergej Loznica, op. a.). Jaz ne bi šel gledat teh filmov. Ne zato, ker bi imel kaj proti njihovim ustvarjalcem. Pravzaprav o teh filmih sploh ničesar ne vem. Gledat jih ne grem samo zato, ker vem, da gre za dokumentarce, ki poskušajo podajati neke vrste resnico. Že mladi in naivni režiserji imajo dandanes željo, da bi bili s svojimi filmi resnični. To je želja, ki je jaz nimam. Mislim, da film nima povezave z resnico. Kvečjemu ima povezavo s pravico. A ideja, da bi lahko posneli film, v katerem se pojavi neke vrste resnica ... V filmu ne delate z resnico, temveč s filmom samim, s posnetki, ki jih posnamete s kamero. Ker si snemal resnično osebo, to še ne pomeni, da gre za resnico. Gre za to, kako ti ljudje predstavijo svoje zgodbe, svojo resnico, a to še nič ne pomeni. V svojem življenju sem videl le nekaj filmov, ki sem si jih zapomnil, pa še to le v mlajših letih. Morda se jih spominjam 15. En film Jeana Eustacha, dva ali trije Wanga Binga, zapomnil sem si Flahertyja, pa Jeana Roucha. Takšni filmi mi ostanejo v spominu. Razen teh mi v spominu ni ostal niti en dokumentarec, ki bi ga lahko označil za vsaj soliden film. Film, ki bi stal kot film. Filma, kakršen je *Vitalina Varela*, nisem posnel zato, da bi bil bližje realnosti, čeprav delam skupaj z realnostjo. Težko je razložiti, a mislim, da je film na prvem mestu, šele nato je realnost. Med snemanjem delaš z napravo. In če se ne zavedaš, da je ta naprava neumna

in hladna, če iz nje narediš fetiš, če jo začenska razumevati kot nekaj, kar lahko pove resnico, potem si pogorel.

Mislím, da k temu pomemben delež prispeva tudi splošna percepcija dokumentarca kot nečesa, kar je bližje resnici, za razliko od igranega filma, ki že po osnovni definiciji ponuja nekaj umetnega, fikcijskega, v obliki zahtevnejšega art filma pa obenem tudi nekaj, kar je bilo posneto za nišno, praviloma zelo izobraženo občinstvo.

To pravite zato, ker sva zdaj tu, kjer sva. Na festivalu. Nisem povsem prepričan o tem. Morda imate prav. Morda sem jaz tisti, ki vam pripovedujem neumnosti. V filmu je še vedno prisotno nekaj primitivnega, nekaj prvinskega, v nekem smislu tudi popularnega, čeprav se je treba poglobiti tudi v etimologijo te besede. Potem pa se spomnim na **Jokerja** (2019, Todd Phillips), kjer je strategija filma nekoliko zmedena. Mimogrede, *Jokerja* nisem gledal, samo spomnil sem se nanj kot na primer. Filmska industrija – *mainstream* počasi postaja zelo estetiziran in intelektualen ter gre celo bližje filozofiji. Enako bi lahko rekli za **Iztrebljevalca** (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott), **Matrico** (*The Matrix*, 1999, Lana in Lilly Wachowski) in marsikatero drugo veliko ameriško produkcijo. Zgodbe o apokalipsi, o koncu sveta. V njih je prisotna filozofija, politika, ti filmi posredujejo apokaliptično sporočilo in njihova estetika je skladna s tem, obenem pa je postala zelo izpiljena. Ti filmi niso za vsakogar, a obenem tudi so. Morda sem nekoliko provokativen, če rečem, da imam včasih raje film, ki ga je proizvedla velika ameriška mašinerija kot pa veliko t. i. avtorskih filmov. Morda malo fantaziram in pretiravam, a včasih je več za videti in za razmišljati o družbi in o življenju ob takšnem velikem, dobro narejenem hollywoodskem filmu kot pa ob avstrijskem, portugalskem, španskem ali mehiškem art filmu. Odvisno. Korupcija vsekakor obstaja na obeh straneh. Najbolj me moti, da mladi ustvarjalci še vedno ustvarjajo na isti način in se pri tem vdajajo pravilom. Vdajajo se producentom, agentom in vsemu ostalemu, kar gre zraven. Samo zato, da bodo lahko posneli naslednji film. Nočem pridigati in tole so morda težke besede, a zelo malo filmov mi daje občutek, da so bili narejeni, kot da gre za ustvarjalčev zadnji film. Zase lahko rečem, da bi *Vitalina Varela* lahko bil zadnji film. Seveda ne zadnji film na svetu, temveč moj zadnji film. Morda se tega ne vidi, a takšen film terja ogromno dela. Izčrpalo nas je. To je preveč dela za 3 ali 4 ljudi. Na primer iskanje denarja tam, kjer ti ga morda ne bodo dali. Pa boj z vsemi problemi. In še posebej gradnja filma s protagonistko. Zelo težko bo spet dobiti denar za

naslednjega. Nekateri ljudje – morda tudi jaz – bodo svetu filma vedno dajali občutek, da bo njihov naslednji film enak. Morda nam bo vendarle odprl tudi kakšna nova vrata, kot pravijo kritiki. A za ljudi, ki dajejo denar, se ne bo nič spremenilo. Še vedno se bo treba znova pogajati z istimi ljudmi. Nisem prepričan, da imam moč, da grem še enkrat v to. Prav zato rad vidim takšno napetost v filmu. A ne vidim jih veliko, ki bi mi dali ta občutek.

Zanimivo je slišati to od vas – z vidika filmskega kritika bi prej rekel, da je slog filmskega ustvarjanja, ki ga danes imenujejo počasni film, prav v teh letih doživel dokončno uveljavitev na najvidnejših festivalih, vključno z vašim uspehom z Vitalino Varelo. Vam se torej ne zdi, da imate kaj skupnega z režiserji, kot so Lav Diaz, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang in tako naprej?

Mislím, da sem zelo drugačen od njih in oni vam bodo povedali enako. Seveda smo prijatelji, poznamo se, občasno se vidimo. A to je bolj slika, ki jo je ustvaril filmski svet, in ta slika je edino, kar druží naše filme. Rekel bom – in spet nočem biti provokativen –, da smo v smislu politike filma zelo različni. Nočem se pogovarjati o estetiki, to je bolj vaša naloga, a jaz za sabo nimam producentov. Sem bolj v položaju samostojnega dokumentarista. Bolj ali manj sem sam. Kadar imam kaj denarja, zberem nekaj prijateljev, da jih lahko plačam. Njih, ne profesionalnih igralcev. Potem gremo k nekemu, kot je Vitalina, in ji ponudimo iste pogoje. Na tej podlagi se potem odločimo, ali lahko iz tega nastane film. Ponavljam – ko filmarji rečejo, da je njihov film preprosto moral nastati, jaz pravim ravno nasprotno. Včasih kakšen film tudi ne sme nastati. Tudi zaradi tega filme nizam tako počasi. Nekateri niso mogoči, ne obstajajo. Če bi jih posnel, bi se zdeli izumetničeni. Morda film, o katerem razmišljam v danem trenutku, sploh ni mogoč. To ni pesimizem, to je realnost. Bolje je film ne-narediti. To sem večkrat tudi sam storil. Da sem film ne-posnel. (*nasmeh*) V tem vidiku mislím, da sem zelo drugačen od omenjenih režiserjev. Nimam producenta in ga sploh nočem. Ne gre za to, da jočem, ker bi potreboval producenta. Ne, prosim vas – ne potrebujem ga. Nočem agentov. Raje spremenim način svojega življenja. Tudi to sem storil. Živim s filmom. In v tem se razlikujem od njih. To je moja majhna kritika. Mislím, da če bi filmski ustvarjalci vsaj malo spremenili način produkcije svojih del, bi s tem odpravili tudi nekaj krivic v filmskem svetu. Na drugi strani je ogromno denarja, na naši pa zelo malo. To velja tudi za svet t. i. počasnega filma. Ne bom navajal imen, a prepad med nami je ogromen.

Intervju z Davidom Lloydom

»Zgodba s sporočilom je boljša kot zgodba brez njega«

IGOR HARB

Glavni gost jesenskega stripovskega festivala Tinta, ki je potekal v Kinu Šiška, je bil David Lloyd, stripovski avtor, ki je najbolj znan po vizualni podobi risoromana *V for Vendetta*. Z Alanom Moorom sta ga ustvarjala med letoma 1982 in 1989 in velja za eno prelopnih del medija, kasneje pa je postal tudi predloga za filmsko uspešnico **V kot vroče maščevanje** (*V for Vendetta*, 2005) v režiji Jamesa McTeigua. Med Lloydova ključna dela sodi še risoroman *Kickback*, zadnje desetletje pa je založnik spletne stripovske naročniške izdaje *Aces Weekly*, ki bralcem vsak teden prinaša nove zgodbe, prilagojene za elektronske zaslone. David Lloyd je imel na Tinti nabito polno dvorano; predaval je o stripovskem ustvarjanju, razlagal ključne osnove dela in bodočim avtorjem dajal napotke. V pogovoru je bil sproščen in brez dlake na jeziku, seveda pa sva morala začeti z *V kot vroče maščevanje*.

V uvodu za izdajo risoromana V for Vendetta (V kot vroče maščevanje) iz leta 1990, ki jo gulim že dolga leta, ste zapisali, da je ta roman namenjen ljudem, ki ne izklopijo televizije, ko



pridejo na spored poročila. Še zmeraj mislite tako – ob trenutni ravni kakovosti novic?

Se bojim, da si nisem premislil. Ko sem odraščal v Angliji, smo imeli zgolj kratke novice na televiziji, sicer pa smo jih brali v časopisih. Živel sem z zavedanjem, da večini ljudi novice niso pomembne, da jih na televiziji zanima predvsem zabava, ne pa tisto, kar je dejansko pomembno za njihova življenja. In enako je danes. Imamo sicer 24-urne novice, ampak ljudi še zmeraj zanima predvsem zabava; menim, da si name-

noma zatiskajo oči pred resnimi temami. Včasih so uporabljali Marxov citat, da je religija opij ljudstva, danes pa to velja za 24-urne zabavne vsebine. Ljudje verižno gledajo serije in se izogibajo resnici ter še zmeraj izklaplajo novice. Menim, da bi jih morali pustiti vklopljene. In biti pametni.

Kako pa gledate na mešanico novic in zabave, kot so denimo oddaje Prejšnji teden nocoj z Johnom Oliverjem (Last Week Tonight with John Oliver, 2014) ali pa The Daily Show? Menite, da tak pristop predstavi aktualno dogajanje širšemu krogu ljudi ali le banalizira resne teme?



V Angliji nimamo nič tako izvirnega. Včasih smo imeli odlično politično satiro, ampak zdaj očitno ni več prostora za to. Sicer pa mislim, da so ljudje, ki gledajo tovrstne oddaje, že politično ozaveščeni ali celo aktivno vključeni v dogajanje, kar se mi zdi pozitivno.

Vrnimo se k uvodnim besedam v risoroman. Tako vaš uvod kot uvod Alana Moora sta izjemno temačna in Moore celo zapiše, da razmišlja o emigraciji iz Velike Britanije. Menite, da so se v skoraj treh desetletjih, odkar sta to zapisala, stvari obrnile na bolje? Ali pa se uresničujejo vaši strahovi?

Saj veste, kako je v Veliki Britaniji, vse dogajanje okrog brexita ... To zelo obžalujem, saj si želim, da bi bili bolj povezani, ampak je, kar je. In potem je tu še naš populistični premier, ki govori določenemu krogu ljudi zgolj tisto, kar želijo slišati, in je nekakšna pomanjšana kopija Donalda Trumpa. Vse to je precej slabo. Alanov uvod omenja Margaret Thatcher in veliko bralcev je menilo, da *V kot vroče maščevanje* pravzaprav govori o njej, ampak to ne drži. Strip sva začela ustvarjati leta 1981, ko je šele dobro nastopila položaj premierke in še ni kazala svojih kasnejših, nekoliko diktatorskih prijemov. K pisanju naju je spodbudil vzpon desničarskih, fašističnih strank, kakršna je Nacionalna fronta. Morate vedeti, da je

bilo to takoj po punku, gospodarstvo je bilo na psu in z najočnejšo zgodbo sva hotela nagovoriti nekatere tedanje strahove. Ampak model za družbeno preobrazbo ni bila Anglija, temveč Nemčija v tridesetih. Po gospodarski krizi in hiperinflaciji je bilo na političnem polju več različnih akterjev, ki jih je Hitler uspešno zmanipuliral, in ko so ljudje iskali odrešitelja, so dobili njega. Populizem je uporabil na isti način kot mnogi diktatorji, ugotovil je, kako lahko nagovori ljudi oziroma njihov obup. In če pogledamo, kaj se dogaja zdaj, imamo enako vrsto ljudi, demagoge, ki hlepijo po moči, pri tem pa izkoriščajo šibke in jemljejo denar bogatih.

Torej menite, da drvimo proti svetu, kot ste ga opisali v *V kot vroče maščevanje*?

Ne. Še vedno imamo demokracijo. Ta morda res ni več takšna, kot je bila nekoč. Korporacije in posebni interesi imajo zdaj več moči, kot so je imeli kadarkoli. Izkoriščajo jo tako, da prek lobiranja vplivajo na politike. Ne glede na to, koga voliš, ne moreš dobiti tega, kar hočeš, ker korporacije nadzirajo stopnjo družbenih sprememb. Podnebne spremembe so tipičen primer. Če bi naredili raziskavo in vprašali ljudi, ali menijo, da naj država kaj stori glede tega, bodo praktično vsi odgovorili pritrdilno. Ljudje, ki vodijo korporacije, pa

niso tega mnenja, saj v prvi vrsti zasledujejo dobiček, večina pa jih je dovolj starih, da jim je lahko vseeno za prihodnost. Tako je demokracija na zelo trhljih nogah. Ampak še zmeraj vztraja. Po drugi strani pa imamo v *V kot vroče maščevanje* popolno diktaturo in mislim, da do nje v tem koncu sveta ne bo prišlo. Drugod je drugače. Če samo pogledamo Hongkong – tam se borijo za preživetje svojih vrednot, demokratičnih vrednot. Poskušam najti nekaj optimizma v tem svetu in demokracija je najboljša, kar lahko ponudim.

Ustvarili ste podobo maske Guya Fawksa, ki je kasneje postala simbol mnogih upornikov in disidentov, predvsem pa skupine Anonymous. Kako se počutite, kadar to masko prevzame kakšna skupina, s katero se ne strinjate?

Glede tega nisem posebej zadovoljen. Pravzaprav je bil samo en primer zlorabe, neka desničarska skupina je uporabila masko in z njo povečevala nasilje; no, pravzaprav je šlo bolj za sceno iz filma. Nisem bil navdušen, ampak ne morem prav veliko narediti. Ko nekaj ustvariš, dobi to svoje mesto v svetu in od ljudi je odvisno, kako se bodo odzvali. Večinoma pa so masko uporabljali za pozitivne cilje, kot simbol upora proti tiraniji, na kar sem izjemno ponosen.

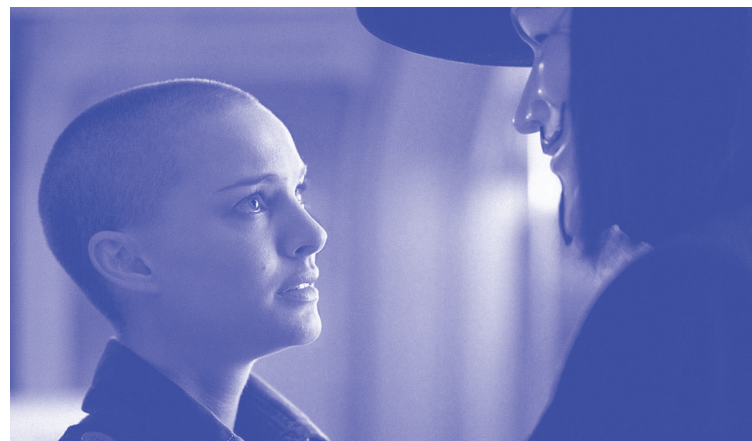
Kako pa gledate na to, da ogromna korporacija AT&T, ki je prek Warner Bros. in založbe DC lastnica podobe, služi ob tem? To je majhna ironija, kajne? Da nek simbol upora proti sistemu financira ta sistem – in po drugi strani, da sistem podpira simbol upora. Sicer je fino, ker tudi jaz dobim majhen odstotek od uradno licenciranih mask, seveda pa so to večinoma ponaredk. Ampak če damo ironijo na stran, poskušam vedno gledati širšo sliko in ocenjevati splošni vpliv, ki ga ima ta podoba.

Zadnje čase se zdi, da smo vse pogosteje priča nekakšni komercializaciji upora, ko so ljudje zadovoljni s tem, da kupijo uporniško knjigo, kot je *V kot vroče maščevanje*, si ogledajo film, o tem tvitajo, dejansko pa sprememb ne zahtevajo. Se tudi vam zdi tako?

Ni vsak človek ustvarjen za to, da bi se pridružil prvi liniji protestov. Osebnostno menim, da je napisati knjigo, ki ima dejansko sporočilo in opomni ljudi na njihove družbene odgovornosti, bolje, kot če tega ne bi storil. Potem je od bralcev odvisno, kaj bodo naredili. Konec koncev se moramo sprijazniti, da smo kot posamezniki omejeni glede tega, koliko lahko spremenimo. Ampak zmeraj se najdejo ljudje, ki so pripravljeni protestirati in zahtevati spremembe – pri nas v Veliki Britaniji denimo okoljevarstveni aktivisti Extinction Rebellion. Zmeraj so tudi taki, ki čutijo, da morajo protestirati, na primer v Hongkongu. Za družbene spremembe je potrebnih veliko ljudi, ampak če imaš možnost, da jih na nek način opomniš, aktiviraš, je to bolje, kot da bi stal ob strani. Ne pričakujem pa, da bi moji bralci dejansko karkoli naredili, želim si le, da bi dojeli sporočilo. To je bistvo vsega, kajne, povedati zgodbo s sporočilom, ker je to bolje kot zgodba brez sporočila.

Film je bil izjemno uspešen, ampak kot ste prej omenili med vrsticami, je bil tudi kritiziran zaradi povečevanja skrajno stiliziranega prikaza nasilja v akcijskih prizorih. Se vam je zdelo, da so avtorji filma v tem pogledu pretiravali? Ali se vam zdi, da to nekoliko odvrne od osrednjega sporočila zgodbe, ki je v risoromanu in filmu kljub vsem razlikam pravzaprav enako?

Kot ste rekli, je jedro zgodbe v obeh delih enako. Resda film izpusti ideje o anarhizmu, o možnosti vzpostavitve anarhije kot družbenega reda, ampak glede nasilja je filmska



predelava povsem svoje delo, s povsem drugim ciljnim občinstvom. Sam sem med ustvarjanjem stripa pri prikazu nasilja več izpustil kot narisal, ker menim, da ima to v stripovskem mediju pogosto večji učinek. Ampak filmarji so snemali hollywoodski *blockbuster* za široke množice in zanj je bila že sama zgodba precej radikalna. Producent Joel Silver je s tem filmom veliko tvegala. V hollywoodskih filmih sta osrednjega pomena konflikt in akcija in oboje mora biti veliko bolj fizično predstavljeno kot v stripu. Zame je film preprosto druga različica zgodbe. To mi je bilo jasno že od začetka, zato me spremembe ne motijo.

Kickback je še en vaš slovit risoroman, ki je v celoti plod vaše- ga dela. Gre za policijsko kriminalko, v kateri se glavni junak sprva dobro znajde v koruptivnem sistemu, nato pa najde svoje moralno jedro in začne spreminjati sistem. Strip je pogosto našel primerjave s filmi, kot sta *Serpico* (1973, Sidney Lumet) in *L.A. zaupno* (*L.A. Confidential*, 1997, Curtis Hanson). Ali so ti filmi in ta žanr kriminalke vplivali na ustvarjanje stripa?

Vsekakor. Filmii so pustili močan pečat na mojem delu in želel sem se pokloniti svojim najljubšim kriminalkam. Nisem pa ciljaj konkretno na *Serpico* ali kak drug film, temveč sem želel ustvariti zgodbo o tem, kako pokvarjen sistem spremeniti od znotraj. Tematsko je precej vzporednic z *V kot vroče maščevanje*, kjer je družba prav tako pokvarjena, V pa jo skuša pripraviti do tega, da se spremeni. V *Kickbacku* je glavni junak korumpiran policist, ki se odloči, da ne bo več tak. Toda težava je v sistemu. Gre za pogost problem velikih policijskih sistemov, denimo v ZDA in tudi v Veliki Britaniji, kjer je korupcija zasidrana v načinu delovanja. V tem je podoben *Serpico*. Vendar pa moje najljubše kriminalke niso nujno povezane s korupcijo, temveč s slogom. **Bullitt** (1968, Peter Yates) je denimo moj najljubši film, obožujem tudi **Čistino** (*Point Blank*, 1967, John Boorman), krasen film je tudi **Naglica** (*Hustle*, 1975, Robert Aldrich) z Burtom Reynoldsom v glavni vlogi, pa seveda **Umazani Harry** (*Dirty Harry*, 1971, Don Siegel). To so filmi o posameznikih, ki se odločijo postaviti zase in upreti sistemu, o ljudeh, ki so jih lovke korupcije že povlekla navzdol, a so se odločili postaviti zase. To je pomembno sporočilo, saj vse vleče navzdol; če menimo, da imamo možnost plačati manj davkov, bomo to tudi storili, čeprav se zavedamo, da so davki pomembni za vzdrževanje varnosti in socialne države. Ob tem pa se sploh ne počutimo skorumpirane. Na tak način nas politiki tudi zavedejo, obljubijo nam, da bodo naredili nekaj prav za nas.

Filmi in stripi pogosto vplivajo drug na druge v smislu vizualnih elementov in tematik. Kateri filmi so najbolj vplivali na vaše stripovsko ustvarjanje? In obratno, pri katerih filmih ste opazili, da se pozna vpliv vašega stripovskega ustvarjanja?

To pa je veliko vprašanje. Če govoriva na splošno o filmu, gre to nazaj do Orsona Wellsa in filmov, ki sem jih videl kot otrok, denimo **Sindbadovo sedmo potovanje** (*The 7th Voyage of Sindbad*, 1958, Nathan H. Juran). Ko sem bil najstnik, sem vsak teden hodil v kino na dvojne predstave, veliko filmov sem gledal tudi na televiziji, ampak ne bi mogel izbrati enega samega; name je vplivala kombinacija vsega mogočega.

Kaj pa vpliv vašega ustvarjanja – ali pri ogledu novejših filmov kdaj opazite vaš vpliv?

To je zelo delikatno vprašanje (*smeh*). Za svoj spletni stripovski projekt *Aces Weekly* sem napisal in narisal zgodbo *Valley of Shadows* (2012) – to je tudi zadnja stvar, ki sem jo zaključil, ker se sicer bolj ukvarjam z založništvo. Nedavno sem videl film z Joaquinom Phoenixom **Nikoli zares tukaj** (*You Were Never Really Here*, 2017, Lynne Ramsay). Če najprej preberete moj strip in si potem ogledate film, boste našli precej podobnosti. Odličen film je in ima nekaj vzporednic v moji zgodbi, predvsem pa v podobah. Kasneje sem izvedel, da se scenarist (Jonathan Ames, op. p.) prav tako ukvarja z grafičnimi romani. In čeprav ne morem trditi, da me je kopiral, je vzporednic precej.

Zadnje desetletje so stripovski filmi nekaj najbolj vročega v Hollywoodu. Kateri pa je vaš najljubši, poleg seveda V kot vroče maščevanje?

Novejših filmov ne gledam, tako da ne vem nič o **Stotnici Marvel** (*Captain Marvel*, 2019, Anna Boden in Ryan Fleck) ali vseh teh filmih. Nazadnje sem ujel **Čudežno žensko** (*Wonder Woman*, 2017, Patty Jenkins) in mi je bila zelo všeč, dober scenarij ima in vizualno podoba. Sicer pa mi je bil všeč recimo **Dick Tracy** (1990, Warren Beatty), še pred tem pa televizijska serija *Batman*, ker je bila zelo smešna. Osebnost me ne zanima temačen in močan Batman, ampak humor v njegovi zgodbi.

Kaj je potrebno za uspešen prenos čarovnije zaporednih podob stripa v gibajoče se podobe filma?

Ker večina stripov uporablja filmske prijeme, se mi zdi, da s pretvorbo stripovskih podob v film ne bi smelo biti prav veliko dela. Nedavno sem se dogovarjal za snemanje filma po stripu *Kickback* in menim, da bi lahko preprosto vzel stran iz stripa in jo uporabil za storyboard. To ne bi smelo biti težko.

Kaj pa osnovni koncept stripa, kjer se lahko veliko zgodi v prostoru med dvema sličicama, medtem ko se pri filmu ne more; se vam ne zdi, da je tukaj nevarnost, da bi film pri prenosu nekaj izgubil?

Tega ne vem natančno, ker nisem filmar, morda pa me prav zato ni prepričalo **Mesto greha** (Sin City, 2005, Robert Rodriguez in Frank Miller). O polomu, ki se imenuje **Prikazen** (The Spirit, 2008, Frank Miller), sploh nima smisla razmišljati. Res ne vem, kaj so mislili, saj s stripom nima prav nobene povezave. Poleg tega se mi zdi, da skušata ta dva filma podobe na platnu napolniti s stripom, vendar bi morala uporabiti filmski jezik. Dobro pretvorbo je mogoče ustvariti, ampak res ne uspe prav pogosto.



Kaj pa Pot v pogubo (The Road to Perdition, 2002, Sam Mendes), ta film prav tako temelji na risoromanu in je odličen? Ja, ampak film je bistveno boljši od knjige (smeh). Mislim, da se je to zgodilo pomotoma, zgodba je precej spremenjena.

V večina sodobnih stripovskih filmov prinaša superjunaške zgodbe, čeprav so še pred časom nastajali tudi filmi po drugih stripovskih žanrih, denimo prej omenjena Pot v pogubo ali pa V kot vroče maščevanje. Zakaj menite, da je tako?

Denar (smeh). Film o superjunakih navržje veliko denarja, ampak ne vidim, da bi koga zanimalo posneti film, kot je **Svet duhov** (Ghost World, 2001, Terry Zwigoff), čeprav bi bilo to lepo. Osebnostno si želim, da bi ljudje brali več stripov, in moram reči, da ti filmi o superjunakih nimajo pozitivnega učinka, saj se uspeh filmov, kot so *Možje X*, ne pozna pri prodaji stripov.

Ampak pri V kot vroče maščevanje je film nedvomno spodbudil prodajo risoromana ...

To že, ampak prav zato, ker gre za zaključeno zgodbo. To je tako kot pri *Viharju*; če posnameš film po romanu, bo ta spodbudil prodajo knjige. Če pa posnameš film o Batmanu, potem težko priporočiš katerega od številnih stripov, kjer se pojavlja, saj izhajajo vsak mesec novi, ki so precej različni in se tudi razlikujejo od filma.





KORPORACIJA (2019)



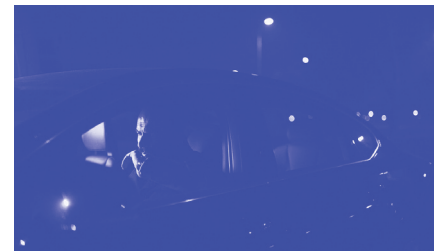
KAPITAL PO DOMAČE

PETER ŽARGI

Bryan D. Palmer v eseju »Night in the Capitalist, Cold War City: Noir and the Cultural Politics of Darkness« med najprepoznavnejšimi lastnostmi povojnega *filma noir* navaja slikanje zastrašujočega individualizma, odtujenega iskanja izmuzljive materialne gratifikacije ter spoznanja, da se tudi navidezno zaščiteni srednji sloj zdaj sooča z možnostjo finančne negotovosti in s pomikanjem navzdol po družbeni lestvici. Kasneje, v 70. letih, ko so indici propada ameriškega sna dosegli vrhunec z afero Watergate, je problematiko politične negotovosti in nezaupanja v vlado nadaljeval *neo-noir*, hkrati podaljšek in parafraza povojnega *noira*; predelal je vse od impeachmenta (**Vsi predsednikovi možje**/All the President's Men, 1976, Alan J. Pakula), prisluškovanja (**Prisluškovanje**/The Conversation, 1974, Francis Ford Coppola) in žvižgačev (**Serpico**, 1973, Sidney Lumet) do vmešavanja v volitve (**The Parallax View**, 1974, Alan J. Pakula) in nepooblaščenega delovanja vladnih agencij (**Trije Kondorjevi dnevi**/Three Days of the Condor, 1975, Sydney Pollack) ter seveda gospodarskega kriminala (**Kitajska Četrta**/Chinatown, 1974, Roman Polanski). Če ima Slovenija svoj Facebook profil, bi lahko pod zgoraj navedeno zapisala: »Dobesedno js.«

In tudi trije paradni konji letošnjega Festivala Slovenskega Filma, **Jaz sem Frenk** (2019) Metoda Pevca, **Korporacija** (2019) Mateja Nahtigala in **Vsi proti vsem** (2019) Andreja Košaka, so v današnji Sloveniji zagledali priložnost za kriminalno dramo, a žal ponujajo izredno pomanjkljivo obdelavo družbeno-politične tematike, predvsem boja proti skorumpiranim elitam in njegovih kolateralnih žrtev.

V Pevčevem filmu Frenk (Janez Škof) zatava na set *Operacije Cartier*, le da je delavce tokrat že dohitela recesija. Lastnik tovarne čevljev umre, in kljub stečaju zapusti sinovoma Frenku in Branetu (Valter Dragan) na švicarskem računu milijone, ki jih je, vse kaže, odtujil med tranzicijo: podrobnosti poslov so nam prihranjene, je pa eden izmed stricov v ozadju tudi Rac Polič, po čemer vemo, da je situacija vsekakor resna. Film se osredotoči na konflikt med bratoma, socialistično naravnanim Frenkom, ki je ravno prišel iz izraelskega kibuca in z denarjem noče imeti nič, ter podjetnikom Branetom, ki ga izvor denarja seveda ne obremenjuje. V njegovih očeh mu ta denar pripada tako, kot mu pripada Ines (Katarina Čas), depresivna, zadrogirana, apatična in zatrta žena, v kateri ne vidi samo



lastnine, temveč, kot pravi slovenski neoliberallec, celo breme: Ines je zanj eden tistih družbenih parazitov, ki jih moramo tako in tako le vzdrževati.

A *Jaz sem Frenk* svojega fokusa ne usmeri najbolje; če ima namen raziskati manj črno-bele vidike razrednega boja in posledičnega razkola v družbi, to dobro skriva. Pevec niha med poenostavitvami tipa »tovarne delavcem« in drobci osebne drame, nikjer pa ne postoji dovolj dolgo, da bi tehtno struktural svoj prav. Škofov odlični Frenk je sicer mojstrsko zastavljen med ležerno brezbriznostjo in ideološko dolžnostjo, vendar pa nima protiteži: Brane in Ines sta preveč enodimenzionalna, da bi lahko skupaj s Frenkom bolje poudarjala recimo motiviko propadlih sanj (skupaj so imeli bend), ljubezenskega trikotnika (Ines je Frenkova mladostniška ljubezen) ali pa dialektike socializem-kapitalizem. Tako je film večino časa medlo vpet med različne socialno obarvane narative, ki jih nikoli dodobra ne izkoristi. Ni dovolj artikuliran, da bi vodil k razmisleku, poetičnost pa se mu tudi vseskozi izmika, saj se premalokrat oprime slike, tišine in prodorne glasbene teme – neofolkovske žalostinke – ki jo oklevajoče uvede povsem prepozno. In ko v zadnji tretjini dokončno pokaže, da nima izdelanega



cilja, se zdi v tem podoben svojemu junaku – ve samo, česa si ne želi, ni pa zares radikalen, bodisi v svoji naivnosti ali v ambiciji. Tako kot Frenk tudi film v resnici ničesar ne postavi na kocko in morda se konča po Eliotovski, *not with bang, but a whimper*, a bolj zaradi kohezijskega sesutja kot pa namere.

Medtem ko je *Frenk* poenostavljena, fiktivna variacija na režiserjev ganljivi dokumentarec *Dom* (2015), je Nahtigalova *Korporacija* le infantilna skrunitev *Kitajske četrti* Romana Polanskega, kjer plejada neizdelanih likov z imeni, ki v našem okolju izpadejo kot psevdonimi avstrijskih porno igralcev (Heinz, Gloria Link, Ronald Rihter, Leon Gall), skače naokoli v sin-cityjevskem post-mestu. Če je Frenk zataval na set *Operacije Cartier*, potem inšpektor Leon Gall v *Korporaciji* zatava v Möderndorferjev *Inferno* – naslovna Korporacija namreč želi porušiti

barakarsko naselje in zgraditi tam prihodnost, tako kot jo želita zgraditi Šugmanov direktor v *Infernu* – namesto tovarne – in Noah Cross v *Kitajski četrti* namesto pomarančnih nasadov¹.

V pravem *neo-noir*u so liki, skupaj z občinstvom, pogosto v temi; tako zasebnega detektiva Jaka Gittesa (Jack Nicholson) v *Kitajski četrti* opozorijo, da se mu niti sanja ne, v kaj se je zapletel. A če v filmu noir tradicionalno nič ni, kot se zdi, je v *Korporaciji* – razen preobratov, ki jih *ad hoc* stlačijo v zadnjih 5 minut – vse točno tako, kot se zdi. Ravno lucidni, pronicljivi Gittes je tako navajen pravilno predvidevati, da se mu resnica začne izmikati, ko naleti na povsem nepredvideno situacijo, ki ga privede nazaj v nočno moro iz njegove preteklosti, medtem

¹ Zakaj to počnete? ... Kaj, česar si že ne morete privoščiti, bi lahko še kupili? - Prihodnost, g. Gitts! Prihodnost.

ko je Leon po drugi strani upravičeno suveren glede lastnega raziskovanja, saj ga pripelje naravnost do (skorajšnje) rešitve. Za razliko od Gittesa se ne moti kaj dosti, nič ga ne preči, in to je eden glavnih razlogov, zakaj v njem ni sledu človeškega izkustva. Ne le on – skoraj vsi liki v *Korporaciji* pravzaprav obstajajo samo zato, da izrekajo *noirovske* replike.

Kitajska četrt, zelo pogosto citirana kot eden scenaristično najbolj dodelanih filmov, ves čas izmika resnico pred nosom tako Jaku kot gledalcu ter počasi razkriva perfidnost in razsežnost kapitalističnega kriminala. Označena je bila tudi za metaforo brezplodnosti človeškega ukrepanja; majhni delčki informacij in replik vseskozi pletejo nit neizogibnosti, ki se prikaže šele, ko je prepozno. *Korporacija* se po drugi strani komaj odloči, kdo je odgovoren za umor, kaj šele da bi mu dala alegorično vlogo. S svojim koncem resda namiguje, da je



razsežnost gospodarsko-političnega kriminala večja, kot lahko slehernik dojamemo, ter da bo vsak upor zatrt, vendar njena vsiljena referenčna drža – tu so hitri zoomi, eastwoodovske enovrstičnice in liki, omejeni na vsebinskost *hashtaga* – preprečuje občutenje srha neizbežne »prihodnosti«, kakršno slikajo na primer filmi *Prisluškovanje*, *Trije Kondorjevi dnevi* in seveda *Kitajska četrt*. *Korporacija* tudi ni nekakšen metafikijski komentar žanra, v katerem bi gledalec prepoznaval parodijo žanrskih konvencij in bil preko nje hkrati popeljan v resnico znotraj t. i. realnosti fiktivnega sveta, kar uspe recimo Altmanovemu *The Long Goodbye* (1973): tu gre bolj za razdišan potpuri, ki mimogrede odključka brez interne logike vse, kar se je ustvarjalcem zdelo *neo-noirovsko* markantno ali provokativno: od rojenih psihopatov s tetovažami tipa *Rdeči zmaj* (»Že kot otrok je bil čuden«) do nakazanega incesta (ki za

razliko od *Kitajske četrti* seveda ne nosi nobene teže ali komentarja²), karikiranih antagonistov ter *femme fatale*, ki verjetno v zgodovini filma še ni bila tako močno zreducirana na statista z vlogo.

Nerazumevanje lastnega okolja pa v *Korporaciji* doseže vrhunec z anonimnostjo mesta, ki je kljub poplavi atipičnih nočnih kadrov Ljubljane in Zagreba še bolj zreducirano kot liki. V ponovnem poskusu, da bi v svojem filmu ustvaril »brezimno urbano džunglo« – o tem kritično piše že Polona Petek v *Ekranu* dec/jan 2016 – je le reiteriral prastaro floskulo o tem, da Slovenci nimamo svoje identitete. Kriminal v Ljubljani?

2 Vernon Shetley v članku »Incest in kapital v *Kitajski četrti*« zapiše, da apropiacija javne lastnine za zasebne cilje v primeru *Kitajske četrti* postane podobna incestu, saj naj bi oboje predstavljalo zločin, ki krši celotno družbeno pogodbo in spodkopava možnost organiziranega družbenega življenja.

Nihče ne bo verjel – raje nastavimo par prostitutk v izložbo za Miheličevo bencinsko črpalko na Tivolski, da bo bolj amsterdamsko. Kraj dogajanja v fikciji resda ne potrebuje poimenovanja ali očitne prepoznavnosti, vendar tovrstno izogibanje dejanskosti deluje kot izogibanje odgovornosti do poznavanja lastnega okolja.

Ustvarjalci *Korporacije* so morda gledali *Kitajsko četrt*, vendar je niso videli oziroma se iz nje niso ničesar naučili o ujetosti posameznika in ponavljanju zgodovine, še manj pa o rušilni požrešnosti variacij sodobnega kapitalizma, ali vsaj o scenaristiki. *Korporacija* je v teh elementih tako negotova, da se poraja vprašanje, kaj jim je bilo pri mojstrovini Polanskega sploh všeč, če je niso razumeli. Nahtigalov film ne deluje ne ideološko ne arhetipsko, temveč je le medij za ideje, ki jih ne zna nadzorovati in sinergirati. Ne potrka na neprijetno znotraj nas, prav tako pa nas – vsaj namerno – ne zabava.

Podobno enoznačno dojema *zeitgeist* Košakov *Vsi proti vsem*, le da mu za vzor ne služi *neo-noir*. Pravzaprav ni jasno, kaj si jemlje za vzor, saj še najbolj spominja na krimi verzijo *TV Dober dan*, v kateri se predvsem veliko vozijo in pijejo viski iz dekanterjev – v Sloveniji žal posnamemo več reklam kot filmov. Obstaja le v svojem vakuumu, neobremenjenem s strani kakršnekoli filmske zapuščine, kjer glasba vsakič dramatično podpre zaplet in kjer policaji še vedno govorijo stvari kot na primer »Na obeh vaju mam, tička. Se bomo že še videli.«

Franta (Vlado Novak), bivši udbaš in župan fiktivnega kraja po imenu Rovte (vsa podobnost z nefiktivnim krajem Rovte je, sklepamo, naključna), najame lokalnega kriminalca Fleischmanna (Valter Dragan), da očrni njegovega mladega protikandidata, priljubljenega

levičarja z veliko možnostjo za zmago. A Fleischmann protikandidatu naprti pedofilsko afero, ki ima veliko težje posledice, kot je župan predvidel. Franta, ki naj bi bil filmski odgovor na Kantorja iz Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*, seveda nima Kantorjeve brezvestne hladnokrvnosti in vizije – gospodarskega kriminala in politike je bil vajen še iz časov, ko ju ni narekoval le volatilen prosti trg. In ko Fleischmann, ki tudi sam še ni dojel, kako hitro se spreminja kapitalistična pokrajina, ob pogledu na zemljišča (spet!), ki jih bo lahko poceni odkupil kot protiuslugo za svoje storitve, zamrmra, »Nikoli jim ne bo jasna cela slika«, deluje, kot da bi govoril o avtorjih filma.

Vsi proti vsem ima podobno težavo kot *Korporacija*; z vidika kritike tako imenovanega avtokratskega neoliberalnega kapitalizma ne prikazuje ustroja družbe, ki omogoča sistematično ropanje in nasilje ter hkrati ustvarja začarani krog potrošniške – in posledično državljanske – inertnosti. Obenem pa mu povečini telenovelska igra (z izjemo Silve Čušin kot županove žene), generični dialogi in odsotnost kakršnekoli estetike preprečujejo, da bi v formalističnem okviru svojega žanra ujel značilnosti okolja, kjer dnevno prevprašujemo demokracijo in svobodo, kjer v vladi vidimo le še ponudnika storitev in kjer preko družbenih omrežij omogočamo nadzor, o kakršnem so obveščevalne službe le sanjale. Že naslov filma bi lahko nudil boljše izhodišče: več ljudi kot z nasiljem si bo v prihodnosti neoliberalni kapitalizem – vsaj v državah zahodnega sveta – lahko podredil prav z ideologijo, ki zagotavlja, da je »vsi proti vsem« naravno stanje ter da je le posameznik sam odgovoren za svoje mesto v družbi in za svoj uspeh. To je sporočilo oglasov (»Tvoje življenje – tvoja izbira«,

»Ko vsak dan dobim, kar si zaželim, sem zmagovalec«) in to je sporočilo, ki ga posvojenega naprej vsiljujemo po družbenih medijih. Kot v intervjuju pove filozof Zdravko Kobe: »Danes pa neuspeh, ki je glede na razširjenost pač sistemski rezultat, razumemo predvsem kot osebni poraz, kot izraz lastnih psiholoških slabosti in napačnih odločitev.«³ *Vsi proti vsem* tako ni nič več kot tavanje po medprostoru popularne kulture in novinarskega senzacionalizma, s svojim nerazumevanjem tako mehanizmov zgodbe in filma kot tudi problematike sodobnih politično-gospodarskih ureditev pa

storil z vsem nakradenim denarjem. »Še vedno je hodil na morje z družino kampirat, v prikolico zraven naše.« In naši tajkuni so vedno res izgledali, kot da ne vedo, kaj početi s tem denarjem; v tem smislu so *Frenk, Korporacija* in *Vsi proti vsem* vsaj zvesti slovenski izkušnji. Za razliko od Noaha Crossa v *Kitajski četrti* prave prihodnosti ne bi zares videli, tudi če bi jim jo dostavil Amazon, saj prihodnost zanje izgleda kot BTC. Ti trije filmi prav tako ne vedo, kaj početi s svojim denarjem, razen morda tega, da lahko z njim nahranijo nekaj filmskih ekip. Če bi ga zažgali, kar naj bi v 90. letih perfor-



KITAJSKA ČETRTE (1974)

prispeva le k še večjemu odporu do slovenskega filma, za mnoge pa morda tudi do tovrstne tematike.

Pred leti mi je na vlaku sopotnik, ki je bil iz istega kraja kot eden izmed takrat obsojenih gospodarstvenikov, povedal, kaj ga je pri teh aferah najbolj fasciniralo: za omenjenega tajkuna se mu je zdelo, kot da nima pojma, kaj bi

mativno storil elektronski dvojec KLF (milijon funtov na otoku Jura), bi bil to bolj realističen in bolj udaren komentar prostega trga. Seveda pa bi bilo boljše, če bi ta denar namenili komu drugemu. Kot so na FSF namreč vseskozi glasno opozarjali, ima slovenski film že tako kronične težave s financiranjem; a še večje težave se kažejo na tistih področjih filma, ki sploh ne zahtevajo tolikšnih sredstev.

3 Mladina 39, 2016

KAKO JE BENEŠKI MIZAR PREMAGAL GOSPODARJE KRIMINALA

O TEM, KAJ JE 22. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA NAPOVEDAL IN KAJ PRINESEL

MAŠA PFEIFER

O zmagovalcu letošnjega Festivala slovenskega filma, filmu Gregorja Božiča in Marine Gumzi **Zgodbe iz kostanjevih gozdov** (2019), je bilo do datuma objave tega besedila zapisanega in povedanega že veliko; da je presegel običajno domačo produkcijo, da napoveduje prelom v naši kinematografiji, da je magičen, poetičen, resnično »filmski« film, skratka film, ki je nastal zato, da bi končno vznemiril formalistične estete in pripovedne čustvenjake ter pomiril analitike strukture in scenaristike, ki običajno prihajajo iz kinodvoran s peno na ustih – iščoč druge, kolege kritike. O filmu iz kostanjevih gozdov se skoraj ni bilo mogoče pogovarjati na tisti kritiški način, kjer je iskanje dobrega prolog v izpostavljanje slabega ali obratno. Zgodil se je svojevrsten magični realizem tudi zunaj dvorane – s filmom ni bilo nič zares narobe. Na povprečnega gledalca je uspešno prenesel emocijo, ni ga izzival z napakami, pustil je, da se vanj potopi. Čisto preprosto, deloval je kot dober film.

A še preden je bil film prikazan in je tako absolutno slavil, je festival napovedoval, da bodo bolj kot pravljič

o pozabljeni Benečiji za slovenski film pomembne zgodbe o življenjskem realizmu trka ideologij starega in novega političnega sistema, o korupciji in poštenjaku, ki je obstal sredi nevihte gospodarskega kriminala. Napovedano je bilo *relevantno poseganje v okolje*; socialno zavedni filmi, politični angažma, celo politični triler. Letošnji festival slovenskega filma naj bi s filmi **Jaz sem Frank** (2019, Metod Pevce), **Korporacija** (2019, Matej Nahtigal) in **Vsi proti vsem** (2019, Andrej Košak) predstavljal premik od že izpete socialne drame med štirimi stenami v širšo sliko ozadja, ki prav tisto socialno dramo od prej tudi ustvarja. Za vsemi tremi so stali močna in ambiciozna ideja ter relativno visoka produkcijska sredstva, vendar ob koncu festivalskega tedna nobena izmed njih ni uspela prepričati ne strokovne žirije za domači igrani film ne gledalcev. Zakaj je konec koncev politični triler premagala pravljičica?

Da bi zares razumeli, zakaj je *Zgodbam iz kostanjevih gozdov* uspelo pobrati 11 vesen, moramo pustiti ob strani notranjo politiko dodeljevanja

produkcijskih sredstev, izpostavljanje določenih filmov in podporo določenim avtorjem, pa naj bo še tako mikavno – o tem se, na način *LJ zaupno*, šušlja že dovolj. Pojasnjevanje teh delovanj ne bo spremenilo nastalih filmov, ki so zmagovalcu predstavljali največjo konkurenco. Vseeno pa se moramo ustaviti prav pri pojmu samega pojasnjevanja; ta se kot ključni problem pojavlja pri pripovedih najbolj izpostavljenih filmskih del. Filmi režiserjev Metoda Pevca, Mateja Nahtigala in Andreja Košaka so gledalcu veliko preveč nazorno razložili in žal premalo nakazali, da bi se ta lahko o videnem spraševal in razmišljal sam. Preveč samozavedajoči miselni aparat ustvarjalcev filmom, kot so *Jaz sem Frenk*, *Korporacija* in *Vsi proti vsem*, ne dela nobene usluge. Intenca režiserjev je bila razkrita kot šiv na obleki, ki bi moral biti na drugi strani tkanine, skrit in neopazen. Osnovna premisa vseh treh, ki poudarja, da bosta zlobna korupcija in gospodarski kriminal uničila osnovne človeške vrednote, ni presenetila nikogar. Vendar ne bi smelo biti nujno tako preprosto.



Če predpostavljamo, da s filmom v resnici nihče ne izumlja na novo tistega, kar v realnem družbenem in čustvenem svetu že ne bi obstajalo v taki ali drugačni različici, potem bi moralo ostati kar nekaj prostora, da vsem znano zgodbo o boju za obstanek povemo še enkrat, drugače in globlje. Veliko energije pa bi morali vložiti tudi v to, da se tisto, kar je realno, pretvori v fikcijo, ki ji na koncu zares verjamemo. To se zgodi le redko, če si film na vsak način prizadeva gledalcu preveč pojasniti, za kakšen film točno gre, in ga na vsakem koraku na to tudi opominjati.

Ne govorimo o tem, da bi morali omenjeni filmi izumiti nekaj zunaj tega sveta, kar zgodbe o pokvarjenih lokalnih tajkunih in županih tako ali tako niso – dovolj močno jih pokrivajo slovenski mediji. Tisto, kar jih dela pripovedno šibke, so pravzaprav sponje, ki so jih nadeli svojim glavnim, še bolj pa

stranskim junakom. Poskus razširitve okvirja iz socialne drame v večjo sliko, torej večjo idejo, žal pušča posledice pri gradnji likov, ki so zaradi potrebe prav te večje ideje ostali slabo razviti – in neverjetni na ne preveč dober način.

Zaradi osnovne strukture vseh treh pripovedi, ki še vedno počiva na zgodbi o boju med dobrim in zlim, se liki težko razvijejo mimo klišejske ter včasih že skoraj kostumske obravnave. Polni stereotipni in klišejski podobi se je delno izmuznil le Frenk. Kolikor je ta in Janez Škof v njegovi vlogi pristen, duhovit in krvav pod kožo, toliko so simplificirani liki, ki se pojavljajo ob njem. Podoben, če ne identičen problem imata tudi filma *Korporacija* in *Vsi proti vsem*. Zgodilo se je, kot se je že velikokrat prej v slovenskem filmu, da so filmski liki tipizirani in zreducirani na karikirane ideje o tem, kakšni naj bi bili videti in kako naj bi se obnašali ljudje iz dveh diametralno

nasprotnih socialnih ali čustvenih okolij. Ostali so podrejeni osnovni strukturi zgodbe, boju med dobrim in zlim, in kot taki tudi ne morejo dosti dlje od tega. Ironično: glede na to, kdo je odnesel lovorike s festivala, so postali vse bolj podobni junakom iz pravljic, za katere že vnaprej vemo, kdo so in kaj so. Konvencionalno, po ljudsko pričevani podobi je mali človek razcapan, dobrodušen, požrtvovalen in vaje batin, gospodar pa svoje bogastvo pridobiva z izkoriščanjem malega človeka in nekaj kriminala na strani. Zlobci zato obvezno in še vedno nosijo črne usnjene jakne ali kičaste poslovne obleke. Ženske so po drugi strani izkoriščane za katalizatorke pripovedi. Če so mlade, so ne glede na status podobne lajdram, ali pa to celo so, če pa niso, so odcvetele in so zato dobre za čustveno podporo. Zaradi vsega hudega zdaj vsaj trdno stojijo na tleh, lahko tolažijo ostale ali mestoma



pridobijo status relevantne akterke. Bolj izjema kot pravilo je, tako kot Frenk, le Kaja (Jana Zupančič) iz *Korporacije*, ki ji je edini dovoljena igra zunaj tipizacije. Vse že vnaprej znane in izpete podobe gledalcu vzamejo ravno tisto, po kar je znova prišel, ko je šel gledal novi slovenski film. Pričakovanje, da bo videl nekaj, kar ga bo končno presenetilo, ga odrešilo tistega, kar že pozna, zato ne potrebuje filma, da mu to razloži.

Tudi zato ni nič čudnega, da so *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* tak uspeh. Tiha in precej bolj intimna, z magičnim prepletom pripoved o ljudeh iz pozabljene, z gozdom prepredene pokrajine med Slovenijo in Italijo, bi lahko, prav tako kot filmi Pevca, Nahtigala in Košaka, v svoj prvi plan zaradi zgodovinskih dejstev postavila politično-ekonomsko bedo. Prav tako bi lahko pustila, da škrti mizar ostane škrt in zadnja kostanjarka ne vzame kovčka,

ampak ostane, torej da se nič razen zgodovine ne bi spremenilo. Ne edina, pa vendar glavna prednost filma režiserja Gregorja Božiča in scenaristke Marine Gumzi je ta, da sta si kot ustvarjalca dovolila fokus premakniti od zgolj ideje k filmu, ki si bo drznil prepustiti zgodbo gledalcu. Njun film bi zagotovo lahko bil hermetično lovljenje smisla, zmedeno večnivojsko pripovedovanje, a se v iskanju filma, ki bo znal povedati ravno prav, nista ustrašila lastne vizije. Nista pozabila, da je film vizualni medij, ki potrebuje v zapisu scenarija tudi tišino in dodelano atmosfero; da bi pokazal svojo vsebino, ne potrebuje le dialoga. Na filmski trak nista spustila odvečnih eksplikacij, temveč sta uspešno usmerjala like, da se razkrivajo sami, ne toliko z besedami kot dejanji. Ne z velikimi gestami, temveč povsem človeškimi, ki počasi rahljajo trdo mizarjevo srce in opogumljajo mlado žensko pred

odhodom. Njuno srečanje ob lovu na kostanje, ki so se iz košare raztresli v vodo, generira poetično in pravljico pripoved, ki skozi intimno opominja na družbeno in ne obratno. Ali z drugimi besedami: film *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* ni pustil, da ga požre ideja o nečem, kar je večje od človeka, o fiktivnem absolutu dobrega ali slabega. Film režiserja Gregorja Božiča in scenaristke Marine Gumzi je kljub jemanju snovi iz pravljic poskrbel, da za zastorom sanjivosti lahko vidimo in bolje čustvujemo s tistim, kar je najprej eksistencialni boj za obstanek in šele pozneje napad s krampom, lopato in pištolo. Upravičena zmagovalca letošnjega Festivala slovenskega filma sta pravzaprav postala, ker sta razumela osnovo vsakega dobrega filma – ne glede na začetno idejo mu gledalec, kritiški ali laični, mora verjeti in vmes pozabiti, da je bil ta film nekoč le na papirju.



Da bi le goovorile?

Modusi reprezentacije živalskih subjektivitet v filmu

TOMAŽ GRUŠOVNIK

Kot otrok sem imel živali rad na tako obsedeno nezdrav način, da sem mamu prepričal, naj odpre trgovino z malimi živalmi. Seveda pa je bilo premalo živali gledati le v poslovalnici, zato so mi kmalu pri sosedovem steklarstvu naročili izdelavo terarija, ki sem ga namestil v svojo sobo, vanj pa vtaknil dva zelena legvana. A tudi to, da sem spal v isti sobi s kuščarjema, je bila še premajhna bližina z divjino: legvana sem namreč želel imeti nenehno pod nadzorom, zato sem na terarij nastavil kamero, ki mi jo je stric kupil za birmo. Kamera je vsako minuto naredila eno sekundo dolg posnetek, tako da je na koncu nastala časovna lupa premikanja dveh legvanov po terariju. Čeprav sem danes prepričan, da takšne prakse predstavljajo zlorabo živali, se mi po drugi strani zdi, da je tovrsten posnetek deloma primerljiv s fotopastmi in z nameščanjem kamer na živali, te pa imam za enega zvestejših prikazov posamičnih živalskih subjektivitet, in sicer zato, ker preprosto pustijo živali, da je sama akter v posnetku, da sama izbira lokacije in svoje življenjske situacije. Moremo potem reči, da je najustreznejši način prikazovanja posamične živalske subjektivitete nameščanje GoPro akcijske kamere na kožuhe in perje nečloveških naturščikov? Dejansko se zdi, da bo moj odgovor na to vprašanje pritrديلen, ko si bomo ogledali različne načine predstavljanja živali in njihovega pogleda v filmih, kar bom tukaj skušal razgrniti skozi tako imenovane moduse reprezentacije živalske subjektivitete.

Če že govorim o modusih reprezentacije, moram najprej vsekakor postaviti neke parametre, merilo, v skladu s katerim bom te moduse razvrščal. To osnovno merilo bo precej preprosto, in sicer daljica, ki bo za eno krajišče imela antropomorfizem, za drugo pa (če naj skujem nov izraz)

automorfizem. Na enem skrajnem koncu tega kontinuuma bo torej popolno počlovečenje živali (pripisovanje človeških lastnosti živalim), na drugem pa poskus dopustiti, da skozi prikaz na zaslonu vznikne bitju lastna (autos-) podoba (morphe). Morda bo še najboljša ilustracija tega merila nje-gova aplikacija, torej opis modusov reprezentacije živali in njihovih subjektivitet v izbranih filmih in literaturi.

Samo še ena opomba pred začetkom razvrščanja reprezentacij živalskih subjektivitet – o slednjih govorim v množini zato, ker pač nimamo ene vrste živali, temveč po oceni zoologov 7,77 milijona živalskih vrst, ki so med sabo tako različne kot netopirji in vinske mušice. Govoriti o »eni« živalski subjektiviteti bi zato bila kategorična napaka, ki jo dobro opisuje Derridajev pojem »l'animot«, skovanka iz francoskih besed »l'animal« in »le mot«, ki pomenita »žival« in »beseda«, s čimer skuša poudariti, da »žival« ni nič drugega kot beseda, ki združuje in tudi malo nasilno izenačuje milijone sicer zelo različnih vrst živih bitij.

Modus #1: antropomorfizem

Med filmi, ki najbolj uprizarjajo ta modus, je gotovo **Babe** (1995, Chris Noonan), film o majhnem govorečem pujsku, ki se po vzoru ovčarskih psov nauči zganjati ovce. Vse živali v tem filmu – od psov, mačke in ptičev do ovac in celo miši – so skrajno antropomorfizirane, in sicer do te mere, da govorijo angleško. Takšno uprizarjanje živalske subjektivitete lahko mirno primerjamo z animiranimi filmi, kot je **Levji kralj** (The Lion King, 1994, Roger Allers in Rob Minkoff). V literaturi je ustrezna tega žanra basen, pripovedka, v kateri nastopijo počlovečene živali, ki so jim pripisane tipične človeške vrline in pregrehe (lisica je zvita, mravlja marljiva, volk

hudoben, sraka kradljiva ...). Indijska *Pančatantra* ter Ezopov in La Fontainov opus so reprezentativna dela s tega področja, ni pa treba posebej poudariti, da je tak prikaz živali najbolj problematičen, saj žival tukaj nastopa zgolj kot kostum, v katerega je oblečen človeški igralec. Še drugače: o racah od racmana Jaka izvemo bolj malo, praktično nič.

Dejansko takšen prikaz izmaliči živali in človekov stik z njimi, saj ideja, da bi morale živali govoriti, vzvratno ustvarja občutek, da takšnih, kot so zdaj, ne razumemo. Ko gledamo filme, kot je *Babe*, si za naše živali morda zaželimo, »da bi le govorile«, da bi jih mi bolje razumeli. Težava te želje pa, kot rečeno, ni zgolj v tem, da živali tlači v njim neustrezen človeški način bivanja (če si predstavljamo, da bi živali to naredile človeku, si lahko zamislimo ptiče, ki bi človeka vrgli iz bloka v želji, da postane kot oni), ampak tudi v tem, da živali naredi bistveno manj razumljive, kot dejansko so. Ta želja namreč implicira, da živalim zdaj nekaj manjka in da posledično naša komunikacija z njimi ne more biti popolna, kar pa je iluzija, podobno kot bi bila iluzija misliti, da je človek invaliden, ker nima kril. Komunikacija z živalmi je lahko prav tako dobra kot z ljudmi, včasih še boljša; misliti, da so ohromljene, ker ne govorijo, pa je znova kategorična napaka.

Zato nas morda mika, da bi filme iz tega žanra v celoti odpisali kot škodljivo šaro. To drži v več kot devetdesetih odstotkih primerov, vendar pa je po drugi strani vseeno zanimivo, da je menda ravno omenjeni film o prašičku veliko ljudi spravil na pot vegetarijanstva, če že ne veganstva. Nekako paradoksalno torej počlovečenje oziroma antropomorfizacija živali ljudem, ki so od njih odtujeni, vendarle približa, čeprav na problematičen način. Povzemimo: tovrstni filmi so načeloma škodljivi za živali, ker jih prikazujejo v nevarno izmaličeni luči, njihova umetniška vrednost je zanemarljiva (razen morda v smislu posebnih učinkov), vendarle pa lahko imajo včasih pozitivne posledice za dobrobit živali.

Modus #2: antropocentrizem

Od antropomorfizma le malo različen je prikaz živali v sklopu »antropocentrizma«, torej stališča, po katerem je človek, kot bi rekel Protagora, »mera vseh stvari«. Značilni filmi, ki spadajo v to kategorijo, so recimo **Komisar Rex** (Kommissar Rex, 1994–2004, Peter Hajek) ali **Sreča na vrvcu** (1977, Jane Kavčič). V teh filmih so torej živali pač živali – v tem primeru so psi pač psi –, a težava je, da so prisiljeni v koncept igranja, ki si ga je zamislil človek.

Čeprav morda ne govori, pes v takem filmu vendarle izvaja trike, podvržen je strogi dresuri in igra za človeški pogled. Velikokrat živali v tem modusu nastopajo kot metafore in so uporabljene kot preneseni pomen, pri čemer je lep primer takega filma **Pijevo življenje** (*Life of Pi*, 2012, Ang Lee). Tem igranim filmom se pogosto pridružujejo še razni dokumentarci, ki so znova narejeni čisto za človeški pogled: družina levov se tako prebija skozi vsakdan podobno kot človeška družina, pri čemer domislic poln pripovedovalec komentira dogajanje. Sentiment, ki preveva te filme in te dokumentarce, je sentiment zoološkega vrta, ki je narejen za obiskovalčev pogled, v resnici pa čedalje težje tekmuje z videoprodukcijo vrste Animal Planet, ki vse nezanimive in neprijetne izkušnje z živalmi za gledalca priročno odstrani (lansko leto sem tako mladinko v živalskem vrtu na vprašanje, kako ji je všeč, slišal reči, »eh, živali so dolgočasne in smrdijo«). Definitivno pa med antropocentričnimi dokumentarci prednjači **Tihi svet** Louisa Malleja in bolj znanega Jacques-Yvesa Costeauja (*Le Monde du silence*, 1956), kjer ekipa francoskih pomorščakov po vzoru nekdanjih kolonizatorjev zmasakrira podvodni svet (med drugim lovijo ribe z ročnimi bombami, se lotijo koralnega grebena s kladivi, v kropu kuhajo žive jastoge, se zapeljejo čez kita, ga ubijejo s harpuno, privežejo ob bok ladje in ga hranijo morskim psom, potem pa si na palubi privoščijo večerni koncert klasične glasbe z violončelom).

Dodajmo še, da je vmesna točka med antropomorfizmom in antropocentrizmom lahko Apulejev *Zlati osel*, antična romaneskna pripoved o mladem naivnem fantu, ki ga vraževerje pripelje do čarovnice, da ga začara v osla. Ta osel mora potem prestati vse možne preizkušnje (težko se je znebiti vtisa, da gre za parodijo *Odiseje* in *Eneide*), na koncu pa mu svečenice boginje Isis povrnejo človeško podobo in postane vegetarijanec. Vmesno pozicijo med prvim in drugim modusom tej pripovedi jamči na eni strani dejstvo, da je človek začaran v osla, na drugi pa vendarle tak prikaz, ki se skuša prebiti do »oslovske subjektivitete« in prikazati trpljenje teh živali na človeku razumljiv način. Toliko kot opomba, da so seveda številni primeri pripovedi, tako književnih kot filmskih, lahko vmesni povezovalni členi med tukaj razgrnjenimi modusi.

Kaj lahko rečemo o umetniški vrednosti tovrstnih prikazov? Če pustimo ob strani *Zlatega osla*, ki je pač antična mojstrovina, lahko rečemo, da je umetniška vrednost takih filmov znova majhna. Gre namreč še zmeraj za naivni in ne-reflektirani prikaz drugega in njegove subjektivitete.

Modus 3#: automorfizem

Še en »a-nekaj-morfizem«, tokrat tudi že omenjeni auto-morfizem, ki skuša prikazati subjektiviteto, lastno nekemu bitju. Umetniška in refleksijska vrednost tega pristopa je seveda največja, v nekem smislu pa je to tudi edini zares dostojen pristop do živali. Lep primer takega filma je **Srečno, Baltazar** (Au hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson), kjer imamo dejansko opraviti z oslom in njegovo življenjsko zgodbo, prepleteno z zgodbami drugih krajanov. Bressonov Baltazar ne govori, niti ni metafora za kakšno človeško situacijo. Je pač žival med ljudmi, doleti pa ga takšna in drugačna usoda (kar vendarle malo spominja na Apulejevega osla ...). Če naj v sklopu tega omenim še kakšen film, bi izpostavil kratkometražne **Pastirje iz Orgosola** (Pastori di orgosolo, 1958, Vittorio de Seta), kjer je drobica pač portretirana takšna, kot je. Morda se malo po tem filmu zgleduje tudi celovečerni sodobnejši **Štirikrat** (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino), ki se zgleduje po pitagorejski ideji četverne eksistence, pri čemer eno od teh eksistenc tvori živalska bit, ki je v filmu uprizorjena skozi življenje drobice. Tudi na začetku omenjane GoPro posnetke različnih živali bi sam uvrstil sem, ker je v njih res uprizorjena »živalska perspektiva«, pri čemer pa seveda puščam ob strani problematično vsiljivost takšnih praks.

Na literarnem področju je dokaj težko najti ustreznico temu modusu, ker literatura seveda operira z jezikom in posledično težko prikazuje živali s stališča njihovih lastnih subjektivitet. Morda je zato v tem kontekstu še najrelevantnejša daoistična ideja, da kar je všeč človeku, ni nujno tudi živali, ki pravzaprav razpira problem raznolikosti subjektivitet. V mislih imam denimo odlomek iz *Zhuang Zi-ja*: »Pavijani se družijo z opičjimi samicami, jeleni s košutami, jegulje plavajo družno z ribami. Lepotici Mao Qiang in Li Ji razveseljujeta moške oči. Če pa ju vidijo ribe, se brž potope v globino. Če ju vidijo ptiči, sfrčijo v višino. Če ju vidijo jeleni, zbežijo. Katero od teh bitij pa ve, kaj pod nebom je prava lepota?«

Tudi med drugim in tretjim modusom so zanimivi vmesni členi; če naj omenim enega slovenskega, je to gotovo Mako Sajko s **Turnirjem pri Šumiku** (1965). Po eni strani v tem kratkometražnem filmu brez pripovedovalca zasledimo poskus prikaza jelenje subjektivitete, kar ga uvršča v tretji modus, po drugi pa se film ne more otresti svoje antropocentričnosti, ki skače iz naslova in posledično usmerja režijo, da jelenji svet približuje trubadurskemu vi-teštvu. Posebnost filma je gotovo glasba, ki ne le komentira

dogajanje, ampak vase vpleta tudi jelenje rukanje, zaradi česar bi morda lahko bila zanimiva za zoomuzikologe.

Namesto zaključka – modus #4: zoobizarci

Nobena klasifikacija ne bi bila popolna, če ji ne bi nekaj uhajalo, in tako je seveda tudi s pričujočim poskusom. Kategorija, ki zavzema vso populacijo filmov, ki ne sodijo nikamor na mojo premico, ampak so v tem smislu novi x, y in z v filmskem prostoru, je verjetno najzanimivejša. Med takšne bizarce sam uvrščam **Belega boga** (Fehér isten, 2014, Kornél Mundruczó), ki prikazuje upor mešanecv iz budimpeštanskega azila. Živali tukaj ne govorijo, niti niso, recimo, metafora za ljudi (za delavce ali imigrante), ampak so preprosto neki x, maščevalni pobesneli psi, ki terjajo pravico vse do končne sprave, kar predstavlja presunljivi sklepni prizor, kjer oče s hčerjo tako rekoč pomoli skupaj s pasjim vodjo upora. Naslednji bizarec, ki ga v tem kontekstu ne smem prezreti, je **Rjovenje** (Roar, 1981, Noel Marshall), »najnevarnejši film vseh časov«, ki je terjal okoli sedemdeset zelo resnih, smrtno nevarnih poškodb igralcev (od zlomov in zastrupitev krvi do dvakratnega skalpiranja ...), kar je razumljivo, če upoštevamo, da v filmu nastopa okoli sedemdeset levov in tigrov, po deset jaguarjev, pum in leopardov, dva slona in še kakšna druga divja žival. In ideja filma? Spoznati, da se v družbi prostoživečih divjih mačk rodu *Panthera* nimamo česa bati, saj so v resnici crkljive muce! Tak načrt rezultira v shrljivo komedijo, kjer tropi levov in tigrov lovijo člane znanstvenikove družine po začasno zapuščenem ranču, jih mrcvarijo in maličijo do krvi (ki je na traku kar lepo prava, človeška kri), vse dokler družinica ne ugotovi, »da so muce v resnici zelo prijazne«. Bizarec od bizarca, skratka. V to nekategorijo bi gotovo lahko uvrstili še kakšen poseben film, med drugim poldokumentarec Wernerja Herzoga o grizlimožu **Človek grizli** (Grizzly Man, 2005), ki prikazuje z divjimi medvedi obsedenega Timothyja Treadwella, dokler ta ne konča pod čeljustjo enega od aljaških orjakov.

Na literarni sceni bi v okviru te nekategorije lahko omenil *Mamute* Jerneja Županiča, ki so literarne hiperhimere, delavske zooantropične pojave, pa tudi strip *Sin očeta medveda* Nicolasa Presla, ki prikazuje usodo medvedočloveka in zopet ni niti zgolj preprosta metafora niti prava živalska subjektiviteta, temveč bizarni zooantropični hibrid.

Mjav, prrr

(Ne)znosna bližina

ALJAŽ KRIVEC

Vzpostavljanje dihotomije med človekom in nečloveškimi živalmi je zaznamovalo (in še zaznamuje) najrazličnejše miselne tokove. Pri tem ne gre zgolj za kontinuiran poskus ograjevanja prvega od drugih, temveč tudi za povraten proces: poskus same definicije človeka preko zavesti o hkratni podobnosti in razliki. Obenem se seveda tovrstnemu pogledu zoperstavljajo alternativni. Tudi na področju sodobnega zagovora pravic živali še vedno igra pomembno vlogo denimo evolucijska teorija, ki dokazuje, da med človekom in drugimi živimi bitji vlada biološka kontinuiteta. Po drugi v samem središču poststrukturalizma Derrida opozori na rabo besede »žival«, ki naj zajame skoraj nepreštevno število vrst (čeprav bi med njimi našli nekatere, ki so izredno blizu rastlinam, pa spet druge, ki so izredno blizu človeku) in v odgovor ponudi možnost uporabe besede »animot«, pri čemer »-mot« kot francoska beseda za »besedo« izvede simbolno gesto, ki pripozna »besedno nasilje« v našem konceptu živali.

Na tem mestu seveda nimam prostora za resnejši pregled idejnega ozadja (ne)dihotomije človek-nečloveška žival, a naj ta zelo grob oris služi kot vstopna točka v nekaj besed o podobi živali v izbranih filmskih delih. Zdi se, da naša recepcija terja nenehno meandriranje med pogledom, ki zagovarja to dihotomijo, in pogledom, ki jo ruši. Razlog je preprost: v večini umetniških del živali nastopijo v vlogi metafore za človeške usode, občutja (v nekaterih primerih, denimo v umetnosti za otroke, je to še posebej pogosta praksa). Metafora pa ne bi učinkovala, če se ne bi po eni strani priznavalo podobnosti, ki sploh omogoča moment prepoznavne usode, in po drugi razlike, ki tako umetniško delo nadgradi z mimetičnim elementom.

Kokoške na begu (Chicken Run, 2000, Peter Lord in Nick Park) globoko zagrižejo natanko v to dvojnost. In zdi se, da

se uvodni takti animirane uspešnice iz leta 2000 tega dobro zavedajo. Kot v preizkusu napol polnega/praznega kozarca se mora gledalstvo odločiti, ali spremlja koncentracijsko taborišče ali (kokošjo) farmo. A vprašanje se s prihodom prve kokoške (Ginger) ne razblini: prav, gre za farmo, a vsi vemo, da lahko ta služi kot metafora za koncentracijsko taborišče. Dokler ne spoznamo, da gre v resnici za »fabriko«. Tako na videz banalna akcijska zgodba za otroke uspe poseči po nekakšnem intersekcionalnem pristopu. Ne gre zgolj za vizuro koncentracijskega taborišča/farme (in s tem zloglasne primerjave, ki jo je kot prvi bržkone uporabil Isaac Bashevis Singer), temveč tudi za delovno silo, ženski(!) kokošji proletariat, ki se lepega dne odloči, da ne bo dopuščal lastninjenja njihovih teles, temveč poiskal pot proti svobodi. Odločitev pade, še preden se lastnica, gospa Tweedy, odloči, da bo (posel pač) kokoši po novem raje mlela v mesne pite z nekakšnim super-sodobnim strojem, najnovjšim krikom tehnologije. Ker ne gre za to, da je enkrat »preprosto preveč«, ampak da je problem lastninjenje samo na sebi.

In zgodba drži vodo, kamorkoli se že nagnemo. Lahko vlečemo vzporednice z **Velikim pobegom** (The Great Escape, 1963, John Sturges), lahko govorimo o neprestani »razpoložljivosti« ali delavcih_kah, morda še posebej tistih v klavni industriji ali o ženskah v patriarhalni shemi. Po drugi strani pa se zdi, da tovrstna estetika vsake toliko zahteva tudi pogled, ki se zazdi kot povsem vulgaren: kaj pa če je to dejansko film o (sicer antropomorfiziranih) kokoših nesnicah? Tistih, ki naj vsak dan znesejo toliko in toliko jajc, sicer jih (tako v filmu kot tudi sicer) ubijejo, in katerih življenje je podvrženo ekonomskim računicam v industriji, ki stavi na avtomatizacijo procesov. In ob morebitnem ugovoru, da kokoši niso zmožne organizirane-ga odpora/pobega, se lahko vprašamo kot Oksana Timofejeva:

BELI PES (1982)



KOKOŠKE NA BEGU (2000)



»Človek bi lahko ugovarjal, da 'ribe ne morejo izpeljati revolucije', toda mar res vemo, ali to zmorejo proletarci?«

Pri tem petelin Rocky gotovo ne bo v pomoč, kot jo ljubljaja njegov videz (in glas mu je v izvorniku posodil kar Mel Gibson) »letečega petelina«, ki se naposled izkaže za plod cirkuške točke s topom. Kokoške morajo v španovijo s transhumanizmom kot v **Sorry to Bother You** (2018, Boots Riley), kjer proletariat obrne gensko modificiranje v kentavre (ki bi delali hitreje in močnejše) v svojo korist, in kot takisto gensko modificirana Okja v istoimenskem filmu (**Okja**, 2017, Bong Joon-ho) postane zanimiva kot subjekt osvoboditve šele ob genski modifikaciji, Shulamith Firestone pa predlaga, da bi žensko osvobodili s pomočjo zunanjih maternic. Tako kokoške zgradijo nekakšno ogromno, letečo kokoš, ki jih uspe popeljati v boljši jutri, medtem pa v stroj za mesne pite pade ... gospa Tweedy.

Če kokoši *Kokošk na begu* po povsem osebnostni, psihološki plati seveda niso niti ljudje niti kokoši, a bi lahko z nekaj predelavami bile eno ali drugo, se za neimenovanega psa iz filma **Beli pes** (White Dog, 1982, Samuel Fuller) zdi, da je neprimerno bolj podvržen naši interpretaciji kot povsem racionalnemu sledenju njegovim značilnostim, tako pa lahko (ponovno test s kozarcem) nastopi bodisi kot pes bodisi kot človek.

Ko igralka Julie Sawyer (igra jo Kristy McNichol) povozi »belega psa«, v nekaj minutah filma spozna praktično vso

problematiko zavrženih živali ... Od tega, da se potikajo v zanje neprimernem okolju, prek prenapihnenjen cen veterinarskih storitev in vse do krute prakse evtanaziranja v zavetiščih (ker toliko ljubljencev pač nihče ne potrebuje). A »beli pes« je napadalen in kasneje izvemo, da je pravzaprav treniran, da prepozna in ubije temnopolte osebe (in kot pes seveda vidi črno-belo).

Da bi psa označili za rasista, zveni pretirano, a prav v tem na videz logičnem zadržku tiči najsijajnejša razsežnost zgodbe (za izhodišče je služil istoimenski roman Romaina Garyja iz 1970): je mogoče za medčloveški rasizem pokazati s prstom na določeno osebo? Če pokažemo na skrbnika (ki ga v filmu na hitro spoznamo), se nemudoma zapletemo tudi v vprašanje, kdo je odgovoren za njegov rasizem. In po drugi strani: kako se rasizma znebiti, če prav nikoli na nikogar ne pokažemo s prstom? Meandriranje med enim in drugim ima v *Belem psu* korelat v meandriranju med človekom in nečloveško živaljo. Skrbnik je morda odgovoren, a tisti, ki aktivno pobija, je »beli pes«, vsak od njiju igra svojo vlogo v perpetuiranju rasizma.

Tako se tudi soočimo z dvojnimi pogledom v samem filmu. Ko Julie pripelje psa v podjetje, ki se ukvarja z dresuro živali za potrebe snemanja filmov, se sreča s trenerjema Carruthersom in Keysom. Prvi v potencialno prevzgojo ne verjame in predlaga, da se psa evtanazira, drugi

(temnopolti) trener pa prevzgojo psa vidi kot možnost, da bi se sploh naučil »zdravljenja bolezní, ki se ji reče rasizem«. Zaključek filma nam da vedeti, da imata prav oba – in da se obenem oba motita. »Belega psa« Keys dejansko odvadi napadanja temnopoltnih, a takoj za tem se pes odloči, da bo napadel Carruthersa. Čeprav to v filmu ni eksplicitno povedano, se zdi, da belega psa vodi predvsem jeza, to pa po prevzgoji usmeri proti belemu moškemu, predstavniku tiste družbene skupine, ki ji je pripadal njegov prvi skrbnik. Četudi je morda njegova detekcija tokrat videti natančnejša, pa je naenkrat zdrsnil v obratno zanko homogenizacije neke družbene skupine.

Keys belega psa ustrelí (preden bi dejansko ubil Carruthersa) in s tem zagotovi pesimističen zaključek zgodbe. Ne le da rasizem ni bil ozdravljen (le preusmerjen), temveč je proces terjal še eno žrtev (tokrat pasjo). In še pomembnejše: tisti, ki je belega psa prvi seznanil z agresijo/rasizmom, je ostal nedotaknjen, in kar se nas tiče, si je morda omislil novega psa, skoraj gotovo pa je rasizem prenašal na vnukinji, ki smo ju spoznali v teku filma.

Beli pes tako nastopa v dvojni vlogi. Če se (ponovno) poslužimo dobesedne interpretacije, ni prav nič pretirano reči, da gre za realistično zgodbo o psu, ki je bil priučen rasizma. Da je pse mogoče trenirati na ta način, nas uči zgodovina, in tudi v filmu so omenjeni denimo psi, ki so na suženjskih plantažah opravljali vlogo lova na pobegle sužnje. Obenem beli pes ni antropomorfiziran. Ne le da ne govori človeškega jezika, temveč niti ne spominja denimo na psa Beethovna iz istoimenske franšize, v kateri so nam interpretacije junakovih dejanj tako rekoč položene v usta. Temu navkljub pa je prikazan dovolj plastično, da vemo, da imamo opraviti s kompleksno, živo osebo. Pri belem psu nismo nujno prepričane_i, kaj mu roji po glavi, nam je pa jasno, da mu je ob nesreči in pri veterinarju nelagodno. Vidimo lahko, da premore zaščitniško plat (Julie obvaruje pred vlomilcem, takrat se tudi odloči, da ga bo posvojila), da je do neznanih oseb zadržan, a – z izjemo temnopoltnih – ni neprijazen. In jasno nam je tudi, da ob srečanjih s temnopoltnimi izkaže mračni del svoje osebnosti. Šele s tem izrazitim privilegijem »pasjemu« lahko služi kot prisposodba za človeško. Njegova zvestoba je tako rekoč korelativna tradicionalnim družinskim vrednotam in njegovi izpadi niso bolj nenadni kot vzpon ksenofobnih politik zadnjih let ali fašistoizacija družbe v prvi polovici dvajsetega stoletja, njegov psihološki profil (tako rekoč pranje možganov in odraščanje v nevarnem okolju s travmo) pa ni nekaj izključno pasjega.

Tudi tokrat se zgodi, da nečloveška žival zasede podobno strukturno mesto kot neke druge (človeške) družbene skupine. In to je pravzaprav že tradicija »pasjega simbola«. Na pamet pade kasnejši, a na zanimiv način korelativen primer. Režiser Steve Jacobs je leta 2008 posnel film **Sramota** (po romanu nobelovca Johna Maxwella Coetzeeja, ki je v izvorniku izšel leta 1999) in pri tem zaznal, da je vloga psa v knjižni predlogi ključnega pomena. V krutih razmerah post-apartheida v Južnoafriški republiki temnopolti pobijajo pse, ker so ti simbol nadvlade (pes konkretno napade temnopolto osebo), medtem ko jih belci_ke pobijajo v zavetiščih, torej sistematizirano, ker jih je preprosto preveč za posvojitve (in to akcijo prikazujejo kot nekakšno pomoč psom). Psi tako postanejo kolateralne žrtve krutih razmer: v isti sapi se jim prigovarja diametralno nasprotni reči, v sebi pa gojijo jezo, ki je ne znajo niti zajeziti niti zares usmeriti, zato so na koncu žrtvovani, kakor da bi se znašli v nekakšnem zgodovinskem ciklu vojnih in mirnih obdobij, pri čemer so slednja samo priprave na naslednjo vojno.

Medtem ko se za *Kokoške na begu* zdi, da s seboj nosijo pretežno kritiko kapitalizma in da gre pri stiku človek-nečloveška žival izključno za preslikavo strukturnih pozicij, in ko se za *Belega psa* zdi, da uspe najti ravnotežje med slednjim in psihologijo samega lika znotraj izrazito protirasističnega narativa, pa **Srečno, Baltazar** (Au Hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson) vzpostavi lik oslička (Baltazarja) kot dejanski dramski oziroma filmski lik, ki sam na sebi ne narekuje interpretacije v polju metaforike. Oziroma drugače: Baltazar sploh ni več metafora, temveč moramo v tej poziciji razbirati in vrednotiti njegove akcije kot take.

K temu pripomore že naravna vpeljava njegovega lika. Ne govorimo o belem psu, ki je tako rekoč »umetno« postavljen v središče (da bi lažje služil kot simbol?), temveč o osličku, ki preprosto zasede vlogo v filmu: ko se nekaj časa ne pojavlja, ga denimo ne pogrešamo, saj ni nosilec teme, ki bi narekovala sam ton. Vendarle pa bi bilo mogoče reči, da nastopa kot osrednji lik nekakšnega »bildungsromana«, saj spremljamo zgodbo od njegovega rojstva do smrti.

Film odpre Baltazarjevo riganje, zaznamo lahko njegovo bolečino, ko ga pretepajo, strah, ko mora bežati, mir, ko je svoboden oziroma sam zase, zaznamo lahko njegovo naklonjenost do deklice Marie ... A ne gre zgolj za odnos med Baltazarjem in kamero. Tovrsten občutek okrepi okolica, ki Baltazarja sprejme kot sorodnega, najsigre za krst, Gerardovo ljubosumje (prepričan je, da je Maria v resnici zaljubljena v Baltazarja) ali katerikoli odnos, ki ga drugi nastopajoči gojijo ali vsaj skušajo gojiti z oslom. Njegovo popotovanje

skozi različne družbe (menjavanje skrbnic_kov) in usode življenja (med drugim se znajde denimo v cirkusu) Baltazarju preprosto pripisuje mesto, ki je skoraj praviloma namenjeno človeškim osebam. Ali drugače: predstavljajte si klasično, večkrat predelano Apulejevo (sicer komično) delo *Zlati osel*, kjer se glavni junak Lucij spremeni v osla, in odštejte moment metamorfoze, ki je na ravni potrebe po »sublimnosti« lika pravzaprav nepotreben.

A osel zasede še eno pozicijo klasičnega lika iz zgodovine filma (in drugih umetnosti), ki napravi rahel odmik od personalizacije, zasede pa drugo pomembno mesto. Baltazar je namreč neke vrste svetniška figura. O pomenu tovrstnega lika priča že Bressonovo ustvarjanje (denimo lik Mouchette v istoimenskem filmu iz 1967), posebej pomenljiva pa je bržkone zadnja scena v filmu, ko Baltazar v skoraj bibličnem prizoru leže med ovce in umre. A prav to spogledovanje s podobo svetnice (Mouchette) oziroma z metafizičnim (zaključna scena filma) ga obenem legitimira kot klasični lik v umetnosti, vendar mu z enostranskim, nekoliko mističnim prikazom odvzema vsaj delček osebnosti, s čimer v samem umetniškem delu zasede mesto, ki je pogosto rezervirano za Drugega. V tem primeru je to najočitneje lahko ženski lik (Mariina in Baltazarjeva zgodba sta nekako vzporedni), na ta

način pa odpre tudi vsaj kanček politične razsežnosti, ki jo je zaznati v *Kokoškah na begu* ali *Belem psu*, vendar v teh primerih skozi režiserjevo »zarečeno«.

Četudi so primeri, kot je Bressonov, ko nečloveške živali zasedejo preprosto eno od »klasičnih vlog« – brez pretenzij po vzpostavitvi metafore in brez antropomorfizacije –, redki, nas vsakršna drugačna vpeljava živalskih likov v film ne sme nemudoma zapeljati na polja, za katera se zdi, da jih hoče film v prvi vrsti vzpostaviti. Tudi kadar nečloveške živali nastopajo izrazito metaforično, se vendarle velja vprašati, kako bi tovrstna metafora sploh lahko delovala, če se ne bi umetniška dela posluževala prav igre podobnosti in razlik. Pri tem kakopak najhitreje pride do izrazitega razhajanja med psihologijo antropomorfizirane in neantropomorfizirane živali, četudi se lahko za besedami in dejanji, ki pripadajo »človeški sferi«, skriva tudi duševno življenje živali, ki se nahaja na istem spektru, le da je strukturirano in izraženo na drugačen način.

Mnogo lažje pa je razumeti, da lahko živali (tudi v naštetih) filmih zasedejo sorodne strukturne pozicije v določenih družbenih pojavih. To pripoznanje nam lahko služi kot prvi korak k redefiniciji odnosa med človekom in nečloveško živaljo, obenem pa nam v tej igri podobnosti in razlik odpira možnost za boljše razumevanje enih in drugih, enih preko drugih.



OKJA (2017)

Živalsko pogled-platno

MUANIS SINANOVIĆ

Obče mesto je, da žival kot lik pripovedi navadno nastopa v vlogi simbola, prikaza neke človeške lastnosti. Tako je v pravljicah in basnih, raznovrstnih poučnih zgodbah od *Rdeče kapice* do Orwellove *Živalske farne*. V splošno zavest se vpisujejo preko jezika, pa tudi preko podobe, risbe, ki spremlja zgodbo, krasi naslovnice, preko slikanic. Znotraj kinematografske zgodovine to tradicijo živalskih likov – ki so, prvič, antropomorfizirani, prikazi človeških karakternih potez, in drugič, se v njihovo zunanjo podobo vpisujejo človeške poteze skozi likovni prikaz – nadaljujejo animirani filmi in serije. Seveda živali tu po navadi govorijo človeški, prečloveški jezik. Pri tem se kaj lahko spomnimo na opazko Ludwiga Wittgensteina: če bi lev znal govoriti, ga gotovo ne bi mogli razumeti, saj bi njegov govor izhajal iz druge življenjske oblike. Omenjena tradicija prav to razliko v življenjskih oblikah, nepremostljivo razliko, istočasno izrablja in prikriva. Z instrumentalizacijo sorodnosti, ki jih imajo upodobljene živali s človekom – denimo čustev –, prikrivajo razlike in s tem izražajo tisti civilizacijski mehanizem, ki omogoča okrutno podreditev v svetu medicinskih eksperimentov ter okrutne živilske industrije. Živali so preklane na dvoje, na sferi popolne domačnosti in popolne tujosti, kar omogoča pozabo njih samih kot celovitih bitij; živali se v spontani zavesti vedno znova spreminjajo v tvor, ki je napol simbol in napol zombijevsko orodje, s katerim je mogoče početi raznovrstne stvari. Skratka, zastopajo dve bistveni potezi človeškosti: jezik in uporabo orodij.

Seveda v zgodovini literature in animiranih gibljivih sličic najdemo izjeme. Na Zahodu malo znani sufijski tekst *Primer živali proti človeku pred kraljem džinov*, ki ga podpisuje anonimna ezoterična bratovščina iz Basre 10. stoletja, je izjemno filozofsko in literarno čtivo. V njem nastopajo živali s

specifično svojimi lastnostmi, denimo razumom, ki je manjši od človekovega. A človekove prednosti postanejo obremenilni dokazi proti njemu; kajti vsaka vrsta živali človeka pred razsodiščem džinov (duhovnih bitij) sodi za slabo ravnanje z njo, utemeljeno z izkoriščanjem privilegijev. Pri tem gre za zanimivo medigro antropomorfnosti in neantropomorfnosti; živali in ljudje se srečajo na terenu jezika, torej tudi skupnega razuma, ki pa ni oropan specifik vsake vrste posebej.

Izstop iz logike predstavljanja živali kot zgolj zastopnic človeških lastnosti se denimo zgodi v ameriškem animiranem sitcomu **Bojack Horseman** (2014–, Raphael Bob-Waksberg). Naslovni junak je konj, odsluženi hollywoodski igralec v alternativnem univerzumu, kjer LA namesto ljudi naseljujejo živali na dveh nogah. Horseman je nekakšna konjska verzija Charlieja Sheena, arhetipskega propadajočega zvezdnika, ki želi svoj nihilistični zaton pospremiti s čim več humorja – le da je ta pri omenjeni animirani seriji bolj eksistencialističen. Prav v tem, da so tu živali videti popolnoma kot ljudje, je presežena tista distanca, ki omogoča antropomorfizacijo na varni razdalji – kajti povsem očitno je, da te živali niso več živali, s tem pa so že osvobojene svojega ustaljenega mesta v simbolnem redu.

V obeh omenjenih primerih se srečamo z obratoma znotraj logike antropomorfne prikazovanja živali; te so sicer res podobne ljudem, vendar ni pozabljena njihova različnost. Razlike so prisotne v vidnem polju, vendar ne morejo biti brez ostanka očitne projekcije človeškega pogleda.

Ne preseneča, da se paradigma simbolizacije živali, značilna za pravljice, na filmskem platnu najbolje znajde v animiranem filmu. Od **Levjega kralja** (*The Lion King*, 1994, Roger Allers in Rob Minkoff) ali **Sto in enega dalmatinca** (*101 Dalmatians*, 1996, Stephen Herek) in **Reševanja malega**

TORINSKI KONJ (2011)



Nema (Finding Nemo, 2003, Andrew Stanton), ki so zaznamovali otroštva milenijske generacije, do Andersonovega **Otoka psov** (Isle of Dogs, 2018, Wes Anderson), ki predstavlja tipični žanr animiranega filma, v katerem se prelivata arhetipska zgodba, dostopna otrokom, in referencialno polje, ki slednjim ostane skrito, a omogoča uživanje odraslim – do te mere, da gre prej za film za odrasle kot za otroškega. Za slikanice ali stripe je značilna zmožnost bujenja domišljije. Potujoči um risarja lahko napravi kar najbolj neverjetne kompozicije in z nekaj preprostimi potezami svoji viziji v prid obrača fizikalne in biološke zakone. Razmik med dvema ustrezno zastavljenima risbama omogoča domišljiji pristo pot, tipično zapolnjevanje manka, kakršnega opisuje fenomenologija. Pravljice urijo tisti del otroškega uma, ki je bistven za človekovo smiselno delovanje v svetu, razumevanje *gestalta*, konteksta in s tem zmožnosti tvorjenja pomena v svetu, ki človeku nikoli ni dan vnaprej, temveč ga ta v skladu z določenimi kodi ter empatijo zapolnjuje zase in za druge – če se jaz in drugi pri zapolnjevanju kontekstov na neki ravni ne bi povezala, bi prišlo do psihoze. Tudi zato velike vojne lahko razumemo kot nekakšne psihoze, ki izhajajo iz radikalno različnih interpretacij in kodificiranj sveta. Animirani

filmi za odrasle nagovarjajo tisto presežno vrednost domišljije, tisto v njej, kar je vredno samo na sebi in ni samo proces v razvoju; dotikajo se želje po tem, da bi interpretacije ostale odprte, s tem pa tudi možnosti sveta, svetov ali prehajanja med njimi v varnem plovilu. Zaradi podobnega razloga nas kljub vsej grozi fascinirajo tudi distopične krajine; prikazujejo radikalno drugačen svet, ki pa je obenem interpretacija, v katero je vpisana varna gledalska pozicija na nekakšnem metafizičnem kinematografskem sedežu.

Za Andersenove filme bi na splošno lahko rekli, da si delijo bistvo z animiranimi filmi; prostorske strukture, ki jih v njih najdemo, se dotikajo tistega domišljjskega jedra, prav kakor čarobni elementi njihovih pripovedi. *Otok psov* upodablja še en arhetip simbolizacije živali, namreč potovanja. Potovanje živali je metafora za človeško življenje; avanture, tegobe, dramatični obrati in premagovanje razdalj so očitne prisposode človeških življenj. V filmu animirani liki spominjajo na lutke – in kaj je lutkovna predstava drugega kot prenos slikanice ali stripa v tridimenzionalno obliko, obenem pa sorodnica otroškega igranja z lutkami, barbikami ali akcijskimi figurami. *Otok psov* ponuja estetsko dovršen fetiš objekta domišljije, ki kulturno kodificirano dobrohotno

podobo psa popolnoma izkoristi za dajanje nekega sicer precej očitnega političnega ali kulturnega komentarja. Zgovorno je, da se povsem brezsravno posluži binoma mačk in psov, kjer mačke nastopajo kot temni arhetipski liki nasproti pasjim. Pri tem je živalskost psov seveda odtujena v njihovi reprezentaciji, katere izvori se zdijo povsem očitni – psi so nam všeč, ker predstavljajo idealen model poslušnosti in brezpogojnega prijateljstva. Neredko srečamo velike ljubitelje psov, ki so ob opozarjanju na industrijsko krutost živilske industrije ravnodušni, kdaj celo napadalni; privilegij »ljubezni do živali« si pač zaslužijo samo določene živali, v katere je mogoče projicirati ustrezno fantazmo. Podobno je z Orwellovo živalsko farmo, v kateri svinje, bolj enake med enakimi, zastopajo enostavno fantazmatsko vlogo pogoltnih, manipulativnih, umazanih bitij. Čeprav je bil Orwell socialist, pa so prav ti nereflektirani arhetipi pogosto orodja tudi za izključevanje ljudi skozi dehumanizacijo: zatiralci pogosto pravijo, da so nekatere skupine ljudi mrčes, zalega, podgane in podobno, kar predstavlja diskurzivno predstopnjo preganjanja, čigar podlaga je stereotipizacija skupin živali. S tem ne želimo zanikati pedagoškosti, poetičnosti, spoznavne vrednosti nastopanja živali kot simbolov; njihova bližina, povezana s tujostjo, spodbuja čudenje in primerjave, upravičeno fascinacijo. Gotovo je mogoče reči, da živali pogosto nastopajo kot simboli – ne da bi bile ujete v proizvodni dispozitiv zastiranja – v različnih tradicionalnih kulturah. Zdi se, da simboliziranje postane izkoriščanje predvsem v modernosti, ki je med drugim utemeljena na Descartovem mehanicističnem pogledu na živali, na njegovi živo secirani žabi. Navsezadnje potreba po skritosti nekaterih aspektov živali nastopi v sodobnosti; klavnice in farme za množično rejo morajo biti umaknjene iz vsakdanjega toka življenja, prav tako laboratoriji za medicinske poskuse.

Nasprotno se zdi, da (neanimirani) film med drugim prav pri vprašanju živalske subjektivnosti in njene radikalne tujosti predstavlja nov, *sui generis* medij. Film lahko s svojo fotografsko odsliskavo živali, a tudi z montažo, kadriranjem in podobnim, razkriva vizualni aspekt realnosti, v katerem se nam žival kaže kot tujec. Njeno molčeče obnašanje, ki se v našem pogledu ves čas giblje med razumljivim in nerazumljivim, smiselnim in nesmiselnem, njen obraz z grobimi, poenostavljenimi potezami, ki v molku enako zakrivajo kot razkrivajo, lahko morda bolj kot katerikoli drug medij ali umetniška oblika razlikuje prav film; ta enako domačno nedomačni prodor v vidno, ki za svojo očitnostjo skriva čarobnost tehnologije in montaže. Med filmom in živaljo obstaja

neka naravna bližina prav v tem, da sta za nas oba – danes – neogibna, s tem samorazvidna, obenem pa zatemnjena. Oba k nam najprej pristopata s podobo, šele potem z zvokom, govorom.

Bressonova klasika **Srečno, Baltazar** (Au Hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson) se možnosti filma poslužuje na kar najbolj domišljen način. Naslovni osel Balthazar nastopa v svoji skrajni nedoumljivosti in neantropomorfnosti, a vendar je nekakšno platno, na katerem se odvija človeška drama. Njegov pogled sklene sporazum s pogledom kamere, ki pogosto opazuje pasni predel človeških bitij. Človek je zabrisan. Oslova molčeča perspektiva določa naše razumevanje zgodbe, usod palete različnih likov iz francoske podeželske skupnosti. Zdi se, da v tej odtujenosti človeka samega, ki se zgodi pri približanju živali, osteklenijo tudi obrazi igralcev; njihove poteze so zvedene na obrise, ki pogosto ne odražajo globine tragedije ali drame, ki jo preživljajo. Zajame jih indiferentnost, ki jo po navadi pripisujemo živalim, narašča vtis o skrivnostnem notranjem življenju Balthazarja. Poudarimo: ne gre toliko za to, da bi se nam ta približal, kot za to, da se nam približa njegova nedostopnost; še vedno gre za bitje, katerega obnašanje pogosto vidimo kot enostavno reagiranje na dogajanje; bežanje ob zažganem papirju, privezanem na rep, zmeda ob izgubljenosti v bližini tihotapskega prehoda državne meje, ki jo prekine strel in ga požene v beg, nič hudega sluteče mirovanje v nevarnosti, ki je ne slutiti, predvsem pa grozljiva nemoč vplivati na svoje življenje v okvirih človeške skupnosti, ki ji je popolnoma podrejen. Pes je večinoma reprezentiran kot bitje neomejenega dajanja in zvestobe, spregledana pa je neogibnost teh njegovih lastnosti, njihova vpisanost v njegovo naravo, ki je nujno podrejena – kot takšen pa je hvaležno izhodišče za epske metaforične zgodbe. Bresson pa s svojo režisersko pozornostjo omogoči, da dotična podrejenost in neogibnost oslove narave pride na plan v svoji travmatični razsežnosti in se spoji s svojo nerazločljivostjo od njegovega notranjega življenja, zavezanega molku.

Podobno srečanje z življenjem kopitarja se zgodi v Tarrovem **Torinskem konju** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr and Ágnes Hranitzky). Življenje hčere in očeta na osamljeni domačiji v 19. stoletju je zbito na karseda rudimentarno raven; prehranjevanje s krompirjem, sekanje drv, sedenje ob oknu in poslušanje neprestano zavijajočega, dromlajočega vetra, ki deloma ohromelemu očaku ne dovoljuje na pot. A tudi konj izgubi voljo in se noče premakniti. Pomenljivo je, da gre za tisto žival, ob kateri je Nietzsche



OTOK PSOVI (2018)

padel v katatonijo in za stalno obmolknil. Objeta molčeča konjska glava je za morda še vedno najbolj poštenega misleca nihilizma predstavljala dokončni pogled v brezno. Nietzschejev izrek o praznini, ki pogleda nazaj, ko predolgo gledamo vanjo, se zanj samega morda uresniči v pogledu konja. In konjev pogled je osišče Tarrovega filma. Med drugim se soočimo z velikim planom njegovega obraza. Ampak ključni aspekt živalskega pogleda je podoben kot pri Bressonovem *Balthazarju*; nema prisotnost bitja določa naše razumevanje človeških zadev. Med pustimi, ponavljajočimi se prizori ogoljenega življenja v hiši nam *pogled ves čas uhaja v nevidno štalo, h konju*. Pascal Bonitzer je poudarjal, da je bistveno za pogled na filmski prizor tisto, kar je zunaj njega. Zunanje, nevidno, določa vidno. Zdi se, da ima v hlevu skriti konj neko nemogočo razlago, da njegovo doživljanje položaja skriva ključ. Konj je, navsezadnje, edino bitje, ki v filmu stori dejanje, čeprav je to dejanje odpovedi. Res je, da protagonista sredi vetrovja obišče bogati vaščan, ki od njiju kupi žganje in pri tem izvede dolg monolog iz Nietzschejevega teksta o močnih ljudeh. A sledi eden najbolj sublimnih prizorov; obilni premožnež se, medtem ko ga hči opazuje skozi okno, pogumno korakajoč oddaljuje v vetru, čez ravnico in proti gričem. A le dokler se patetično ne ustavi, odpre steklenico in se z nekaj dolgimi požirki ne podredi naravnim silam in sploh teži sveta. Prav ta teža, ki dogajanje zreducira na najmanjši imenovalc človeškega življenja, človeški jezik na preproste funkcionalne stavke,



prebudi zgovornost konjevega molka. Omenili smo veliki plan njegovega obraza; to, da ima oči na straneh, da ga v tem prizoru ne moremo videti »iz oči v oči«, povzema pomen živalskega pogleda v obeh omenjenih filmih.

Živalski pogled nas zmede, s pomočjo filmskih postopkov režiserja posega v tok pripovedi, sega onkraj pripovedi in je tako pogled-platno. Da, pogled živali, ki ga posredujeja režiserja, omogoča, da se na njenem telesu kot na platnu predvaja film, njen naravni zaveznik. In najbrž ni naključje, da kritična, bolj prodorna obravnava živali v modernem simbolnem univerzumu tako prodorno nastopi s filmom, najbolj značilnim modernim medijem.

Intervju z Olmom Omerzujem

»Pri Družinskem filmu je bila zgodba s psom Robinsonom prva izhodiščna ideja za film«

PETRA METERC

Na kateri točki načrtovanja si vedel, da bo v tvojih filmskih pripovedih prisoten tudi pes? Kako si si zamišljal vlogo psa pri Družinskem filmu (2015) in kako v Zimskih muhah (2018)?

Pri *Družinskem filmu* je bila zgodba s psom Robinsonom prva izhodiščna ideja za film. Dolgo sem jo nosil v sebi in v glavi preigraval možne zgodbe, v katere bi vključil epizodo z družinskim ljubljencem, ki na otoku preživlja samotarsko življenje. Fasciniral me je prehod iz zgodbe, ki je družinskega dramskega značaja, v zgodbo psa, ki sredi filma začne na simbolni ravni poosebljati družinsko tragedijo.

Pri *Zimskih muhah* sem vlogo psa želel karseda počlovečiti. Iskal sem velikega psa, ki bi sedel v isti višini s fantoma v avtu. Je tretji član posadke. Pogosto se zdi, kot da prisostvuje dogajanju; je nekako čustveno povezan z glavnima junakoma.

Kako si za filma izbral psa? Obstajajo za njih posebni castingi?

Na Češkem sodelujem z Otom Barešem in njegovimi sodelavci, ki so posebej usposobljeni za delo z živalmi pri filmu. Ota je sodeloval tudi pri mnogih koprodukcijskih filmih – njegova je bila na primer lisica v znanem Trierjevem Antikristu. Castingi seveda obstajajo, a v manjšem številu kot pri igralcih.

Kako poteka delo z živalmi na setu, si imel dreserje? Kaj se je pri živalih na snemanjih izkazalo za najtežavnejše? Lahko z nami поделиš kakšno anekdoto?

Na setu je vedno dreser, ki v sodelovanju z mano skuša izpeljati in si izmisliti način, kako psa izuriti za dani prizor.

Veliko lažje je, če je prizor podrobno razkadriran. Z montažo si tu lahko priskočiš na pomoč, lahko skriva nekatere pomanjkljivosti. Pri *Družinskem filmu* je bila stvar nekoliko bolj težavna, ker je slog filma temeljil na dolgih posnetkih. Skušali smo se čim bolj prilagoditi psu in smo pogosto čakali na pravi trenutek, ko bi pes pozabil, da okoli njega stojimo člani filmske ekipe. V tem delu snemanja je šlo za nekoliko bolj dokumentarističen pristop.

Kakšne nasvete glede dela z živalmi dobijo igralci?

Stvar lahko postane težavna, če se igralec in pes »ne spoprijateljita«. Lahko se tudi zgodi, da igralec ni prevelik ljubitelj psov, kar pes seveda začuti in začne igralca ignorirati. Zgodilo se mi je že, da smo morali za določene prizore zamenjati psa s psom iste pasme, ker se z igralcem nista »ujela«.

Pri Družinskem filmu gre za izjemno pomenljiv konec s psom. Kako si razmišljal o »živalskem pogledu« na to, kar film sporoča?

Zelo mi je bila ljuba ideja, da poskusim ustvariti pogled na družinska razmerja, polna melodramatičnih zapletov skozi optiko poljudnoznanstvenega dokumentarca (tipa National Geographic). Film odpiram z LCD zaslonom v avtomobilu in pogledom žab, ki se drstijo v mlakuži, končam pa s psom, ki po vrnitvi z robinzonskega otoka, sprva nekoliko užaljeno, ne prepozna svojega gospodarja, glave družine. Seveda je v samem konceptu precej skrite ironije.

Intervju z Martinom Turkom

»V filmu *Nedeljsko jutro* imamo otroke, psa in fazana, tako da je bilo snemanje precej zapleteno«

ANA ŠTURM

Režiser in scenarist Martin Turk se je rodil in odraščal v Trstu. Po študiju filmske in televizijske režije na AGRFT v Ljubljani, kjer je leta 2003 za diplomski kratki igrani film **Izlet** prejel Univerzitetno Prešernovo nagrado, je posnel več kratkih filmov, ki so prejeli številne nagrade doma in v tujini. Leta 2012 je posnel celovečerni igrani prvenec **Nahrani me z besedami**, ki ga je razvijal na prestižni pariški rezidenci canskega filmskega festivala. Na podlagi kratkega filma **Dobro unovčeno popoldne** (2016), ki je pravzaprav nastal kot napovednik za celovečerno formo, je dve leti pozneje luč projektorja ugledal koprodukcijski film **Dober dan za delo** (2018), »portret človeka, ki je predober za ta svet«. *Dober dan za delo* je po uspešni mednarodni festivalski poti na letošnjem Festivalu slovenskega filma prejel tudi vesno za posebne dosežke. Turkov najnovejši projekt – mladinska drama o odraščanju, postavljena v idilično Belo krajino, **Ne pozabi dihati** (2019) – pa je prav te dni doživel svetovno premiero na festivalu v Rimu. Nekje vmes se je zgodil še kratki film **Nedeljsko jutro** (2017), domiselna jesenska vinjeta o dveh fantih, njunih očetih in psu.

V kratkem filmu *Nedeljsko jutro* ima poleg štirih človeških protagonistov pomembno vlogo tudi pes, v tem primeru nemški ovčar. Kaj je bil katalizator zgodbe in zakaj ste se odločili, da bo imel pes tako pomembno vlogo? Ste mogoče že pri pisanju scenarija razmišljali, kako boste projekt izvedli produkcijsko?

Ideja filma je bila predstaviti zgodbo dveh družin, dveh očetov in njunih sinov, v kateri nek dogodek spremeni odnose med njimi. V eni družini je odnos med očetom in sinom dober, v drugi pa problematičen. Po dogodku se ta dinamika spremeni: tista, ki sta imela slab odnos, se zbližata, druga dva, ki sta imela dober odnos, pa se oddaljita. Element, ki povezuje te dogodke, je pes. Da imamo v zgodbi lik psa, je bilo torej jasno že od vsega začetka.

Ko sem začel pisati scenarij, nisem zares razmišljal, kako bomo prizore s psom izvedli. Razmišljanje o tem po navadi pride v poznejši fazi. Vedel pa sem, da je mogoče s psi marsikaj narediti, saj sem imel nekaj izkušenj z delom z njimi že na snemanju filma *Nahrani me z besedami*. Tako sem od začetka želel, da ima pes pomembno vlogo, izvedbeno pa sem se s tem začel konkretnije ukvarjati šele pred produkcijo, ko smo se bolj podrobno pogovarjali, kako se bomo tega sploh lotili.

Kje ste dobili psa? Kako poteka izbor? Ste imeli na voljo več opcij? Kako ste se odločili prav za tega, ki na koncu nastopi v filmu?

Zgodba s psom pri tem filmu je bila na začetku zelo stresna, saj smo bili najprej dogovorjeni, da bomo delali s slovenskim psom in dreserjem. Z njim smo se tudi že vse dogovorili, izbrali smo psa ..., ampak na koncu se vse skupaj nekako ni izšlo. Tako smo tik pred snemanjem ostali brez psa, in če smo



NEDELJSKO JUTRO (2017)

hoteli film realizirati tako, kot smo si ga zamislili, z jesenskimi barvami in določenim tipom vremena, smo morali zelo hitro poiskati zamenjavo.

Ker novega dreserja nismo uspeli dobiti pri nas, smo se nato najprej obrnili na Hrvaško, iskali smo ga v Srbiji in na Češkem. Ampak smo bili prepozni, saj so bile vse njihove živali že na drugih projektih, tako da tudi pri njih psa nismo dobili. Nato so nas prijatelji, italijanski koproducenti na enem od naših projektov, napotili na podjetje Movie Dog iz Torina.

Imeli smo srečo, da so imeli ravno takrat, ko smo snemali, še čas. Poslali so nam nekaj fotografij psov in nam priporočili nemškega ovčarja po imenu Jado, ki naj bi bil za naše snemanje najbolj primeren in najbolje pripravljen. Tudi za nas je bil ta tip psa primeren. Ko sem pisal scenarij, sem imel določen tip psa že v mislih. Želel sem, da je velik in temnejše barve. Za zgodbo je bilo namreč pomembno, da če psa sredi gozda vidiš nekje od daleč, bi ga lahko zamenjal za večjo gozdno žival, recimo srno. In Jado je temu ustrezal. Na voljo smo imeli še nekaj drugih možnosti, ampak ker so tudi oni menili, da je Jado najboljša opcija, smo se odločili zanj.

Sicer pa izbor načeloma poteka tako, da dreserjem poveš, kaj potrebuješ oziroma kakšno žival želiš, oni pa ti pošljejo oziroma pokažejo slike živali te ali podobne vrste, ki jih imajo na voljo in s katerimi delajo. Če pa hočeš delati s prav specifično vrsto živali, in imaš več časa za produkcijo, ti lahko poiščejo tudi to žival in ti jo nato posebej zdresirajo.

Rečeš recimo: hočem čivavo in oni ti najdejo čivavo, se dogovorijo z njenimi lastniki in ti jo pripravijo za film. Če imaš čas, je to mogoče, če pa ne, se moraš sprijazniti s tem, kar se pač da dobiti.

Kako poteka delo z živalmi na setu? So potrebne posebne priprave?

Samo delo na setu je zelo specifično, saj se psa, razen igralca, ki ima z njim direktno povezavo, nihče ne sme dotikati. Pes je lahko v stiku samo s svojim dreserjem in z igralcem, s katerim bo komuniciral. Vse drugo ga samo zmede. Na setu ga nihče drug ne sme božati ali mu dajati hrane. Pes je vedno pri strani, na čakanju. Šele ko je na setu pripravljeno čisto vse, pride, zvadi, kar ima za narediti, nato se scena posname in potem gre stran. Pes mora imeti svoj mir, saj ga lahko vsaka najmanjša stvar zmede, zato je na setu vedno nujno spoštovanje do njegovega dela.

Posebne priprave so izjemno pomembne. Italijanska dreserja sta nas prosila, naj jima čim bolj natančno povemo, kaj vse mora pes narediti – kaj od njega zahtevamo. Recimo to, da mora iti do določenega igralca, ki mu bo dal hrano, da mora teči in se na neki določeni točki ustaviti, pogledati naokrog in nato teči naprej, da mora ležati na tleh in se delati mrtvega ... Vse to mora biti natančno opisano, po možnosti v dobrem zgodborisu, da dreser točno ve, koliko kadrov bo, kako jih bomo posneli in kaj mora pes v njih narediti. Dreser

se na podlagi tega pripravi in natrenira psa, da bo naredil točno te stvari, ki jih želimo.

Pri *Nedeljskem jutru* so bile priprave dokaj zahtevne. Imeli smo veliko pasjih scen, poleg tega pa z italijanskimi dreserji še nikoli nismo delali. Z njimi do snemanja pravzaprav nismo imeli pravega stika. Pogovarjali smo se zgolj prek e-pošte in po telefonu in nismo mogli vedeti, ali bo vse skupaj sploh delovalo. Lahko smo samo upali, da bo vse potekalo v redu. Po drugi strani pa niti nismo imeli izbire. Na koncu se je izkazalo, da so bili izjemno profesionalni in je bilo z njimi super delati.

Kako se na delo z živalmi pripravljajo igralci in ostali del ekipe?

Ekipa mora biti pripravljena, da bo prišla žival. In tisti trenutek, ko žival pride na set, mora biti ekipa zelo mirna in stoodstotno skoncentrirana. Če kdo žival zmoti, bo slabo opravila svoje delo. Ekipa mora v bistvu prav vse do najmanjše potankosti pripraviti vnaprej, od kamere do maske.

V *Nedeljskem jutru* smo imeli situacijo, ko je moral pes ležati na tleh in se delati, da umira. Vse smo natančno pripravili. Z direktorjem fotografije smo se vnaprej dogovorili, kako bomo sceno posneli, kje bodo postavljene kamere ... Nato so dreserji pripeljali psa. Bil je mir in tišina. Psa so postavili v ležečo pozicijo, maska je pripravila rano in kri, dreser je bil vseskozi čim bližje psu in ga miril. Pes je, ker je bil set pripravljen in miren, potem pol ure negibno ležal in se delal mrtvega, mi pa smo vmes trikrat premaknili kamero in posneli, kar smo potrebovali.

Tu je treba res omeniti izjemno delo dreserja, ki je miril psa. Pripraviti psa, da je toliko časa pri miru, saj ga zmoti vsak zvok, vsak premik ... je res težko, sploh ker je vmes maskerka ves čas hodila do psa in mu močila rano, da je bila videti sveža. So pa tudi dreserji na koncu pohvalili ekipo, ker je bila dobro pripravljena, mirna in je spoštovala psa in njegovo delo. Ravno pred našim snemanjem so imeli namreč slabo izkušnjo na nekem italijanskem projektu, kjer je bila ekipa ves čas glasna in psu ni pustila, da se umiri.

V zaključni špici lahko preberemo, da so na snemanju sodelovali trije dreserji živali. V filmu se poleg nemškega ovčarja namreč pojavi tudi fazan. Imamo v Sloveniji specializirane dreserje, ki se profesionalno ukvarjajo z dresuro živali za nastopanje v filmih? Kdo so?

V špici smo imeli napisane tri dreserje. Dva sta imela psa, to sta bila lastnik psa in njegov dreser. Lastnik in dreser vedno delujeta v paru. Dreser pripravi psa, lastnik pa je zraven in

pomaga. Tretja oseba, ki je napisana v zaključni špici, pa je bil gospod, ki je na set prinesel fazane.

V Sloveniji, kolikor vem, se samo ena oseba specifično ukvarja s tem poklicem. To je dreserka Mia Zaharijaš, ki v glavnem za vse slovenske filme in reklame dela s psi in mačkami. Potem pa je še Jože Ilc, ki dela z ostalimi živalmi. Z njim smo sodelovali pri filmu *Ne pozabi dihati*. On ima na voljo bolj divje živali. Delati z divjimi živalmi je zelo težko. Gre za drugačen način dela, saj jih ne moreš naučiti, da nekaj naredijo. Fazana, ki se pojavi v *Nedeljskem jutru*, smo morali za sceno v filmu privezati na vrstico, da je stal tam, kjer je moral, da smo ga lahko posneli. Vrstico smo potem v postprodukciji izbrisali. Imeli smo tudi srečo, da je dreser na snemanje prinesel dva fazana, saj se nam je prvi odtrgal z vrvice in zbežal, tako da smo sceno lahko posneli šele z drugim.

V filmu *Ne pozabi dihati* smo snemali s košuto. V prizoru košuta stoji na cesti, in ko se avto pelje proti njej, mora zbežati. Košuto smo ogradili na lokaciji, okrog katere smo snemali, in ji dali na sredo ceste koruzo. Tako je bila tam in je jedla koruzo, ko je proti njej pripeljal avto, v katerem smo imeli kamero, ki je snemala subjektivni pogled glavnih junakov. In ko je košuta slišala avto, je zbežala – ker pa je bila okrog seta postavljena ograja, so jo lastniki lahko ujeli.

Kako dojemate delo z živalmi na setu? Kaj so prednosti? Kaj je največji izziv pri tem delu?

Delo z živalmi si kot scenarist vedno predstavljam tako, kot da gre samo za še en lik, da je vse skupaj podobno kot z igralci. Producenti ti vedno pravijo, da se izogibaj otrokom in živalim, saj to podraži film in zakomplicira snemanje. Jaz pa mislim, da so živali pač del zgodbe, in če si zamisliš, da bi jih imel v zgodbi, to pač napišeš in se pozneje ukvarjaš z dejansko izvedbo.

Ne bi rekel, da je delo z živalmi nek poseben izziv. Mi delamo tako, da delo in snemanje z živalmi potekata enako kot snemanje z ljudmi. Gre za povsem navaden del procesa. Imaš profesionalce, ki se s tem ukvarjajo in ti olajšajo delo, da ni preveč stresno.

V *Nedeljskem jutru* imamo otroke, psa in fazana, zato je bilo snemanje precej zapleteno. Ampak ker smo imeli profesionalno ekipo, je vse skupaj potekalo zelo normalno. Za tovrstno delo res rabiš profesionalce, ki se ukvarjajo s tem, sicer ni mogoče snemati. Če nisi dobro pripravljen, enostavno izgubljaš preveč časa. Za delo z živalmi so potrebne tri ključne stvari: priprave, priprave in priprave.

Jesenske impresije ob Zgodbah iz kostanjevih gozdov

ANA ŠTURM IN VERONIKA ZAKONJŠEK

Ana: V trenutku, ko se lotevam pisanja teh vrstic, sem na Dunaju, kjer se odvija Viennale, najpomembnejši avstrijski mednarodni filmski festival. Sedim v kuhinji starega meščanskega stanovanja na obrobju strogega centra in se s težavo upiram škatli čokoladnih maronov, ki leži na mizi. Kostanj je zame sinonim za jesen. Je njena najbolj značilna barva, vonj in okus. Na Facebooku opazim, da so kostanjepeki v Ljubljani prav te dni dobili nove škrniclje, ki ljubitelje pečenega kostanja vabijo k ogledu **Zgodb iz kostanjevih gozdov** (Gregor Božič, 2019). Omenjeni film po odmevni projekciji na Festivalu slovenskega filma v Portorožu, kjer je prejel kar 11 vesen, novembra najprej prihaja na platna Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala, takoj zatem pa na redni spored naših art kinematografov.

Protagonista *Zgodb iz kostanjevih gozdov* sta ostareli Mario, redkobesedni mizar, in Marta, poslednja kostanjarka iz Benečije. V povojna leta umeščeno dogajanje je prepojeno z melanholičnim vzdušjem in začinjeno s kančkom nostalgичnega šarma. Zapis svetlobe na celuloidnem traku v estetsko dovršene podobe prevaja lepoto in toplino, pa tudi žalost in osamljenost nekega prav posebnega kraja in časa. »Na filmski trak smo skušali prenesti duh Benečije, tega posebnega prostora, ki so ga skozi stoletja oblikovale politične napestosti in revščina, pa tudi izseljevanje prebivalstva. Želeli smo, da bi prostor zaživel kot glavni junak filma – skozi atmosfero večinoma zapuščenih vasi, skozi arhitekturo in predmete, skozi privide in prisluhe, ki so ostali za njihovimi nekdanjimi prebivalci, ter, najpomembnejše, skozi naravo – v obliki, ki je neločljivo povezana s tem prostorom: kot pravljica, ki jo prebereš pred nočjo,« pravi režiser Gregor Božič.

Mario v enem izmed pogovorov z zdravnikom, h kateremu večkrat pride po zdravila za bolno ženo, reče: kako

to, da vem, kaj boste rekli? Vi pa veste, kaj bom rekel jaz? In nikoli nama ne uspe reči nič ... nič iz srca. Za razliko od njiju so *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* film, ki (spre)govori iz srca. Ko se kot gledalec potapljaš v njegove podobe, čutiš, da v ozadju stojijo ljudje, ki so ta film delali z ljubeznijo, vztrajnostjo in neverjetnim občutkom za vsak posamezni fotogram, zvok, besedo in pogled. Veš, da gledaš nekaj, v kar so ustvarjalci dali velik del sebe. Zgodbe, obsesije, žalost in veselje, ki živijo v njih, so postali del fino stkane umetnine, ki se iz podob prek platna preliva v gledalca. Vsa ekipa, od avtorjev – Gregorja Božiča in Marine Gumzi – do izjemnih igralcev, direktorja fotografije, scenografov, kostumografinj ..., je filmu omogočila najboljše možne pogoje, da se odtisne v gledalca.

Veronika: Celovečerni prvenec Gregorja Božiča, *Zgodbe iz kostanjevih gozdov*, je bogato čutno doživetje, ki se izmika popolnemu ubesedenju. Vizualna poezija se razliva čez filmsko platno in transcendirata simbolno polje jezika ter beneško in slovensko primorsko narečje povzdiguje v skorajda nadnaraven element. Filmska pripoved se odvija skozi preišljene kompozicije, dodelano scenografijo in poetično fotografijo, ki se s pretanjenim občutkom poigrava s svetlobo, barvnimi kontrasti, slikovitostjo narave, padanjem senc(e), dvigovanjem jutranjih meglic in toplo svetlobo, ki skozi okno nežno boža tihozitje na mizi. *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* zaobjamejo vso lepoto jesenskih barv: pred nami se razprostirajo gozdne poti, pravljični travniki, mogočna drevesa, žuboreča voda in v reki plavajoči kostanj, ki ga, tik preden v mrzlo, deročo vodo ponj seže kostanjarka Marta, bežno objamejo sončni žarki. Mehka zrnata slika celuloidnega traku ustvarja brezčasno vzdušje pozabljenega, zapuščenega kraja, ki na



ZGODBE IZ KOSTANJEVIH GOZDOV (2019)

filmskem platnu, odet v bogastvo jesenskih barv, oživi in zadira v mističnem duhu (ne)davne preteklosti.

K melanholični atmosferi, ki se prepleta z elementi sanj in magičnega realizma, pripomore tudi zvočna podlaga, eterični zvok teremina, nenavadnega, na zvočne valove igranega inštrumenta, ki skozi avtorsko glasbo islandske skladateljice Hekle Magnúsdóttir poudarja vseprisoten občutek minljivosti, izgube, življenja in spomina. Teremin, ki na trenutke zazveni kot disharmonična violina, ustvarja vzdušje skoraj nadnaravnih, mi(s)tičnih razsežnosti. Gozdovi, travniki, domovi in gostilne, kjer Benečani z vso resnostjo in zbranostjo večere preživljajo ob igranju *more*, so se z leti izpraznili, a njihovi spomini in odtisi preteklih generacij živijo naprej – v vetru, drevesih, sončnih žarkih, hrastovih predalnikih, glineni posodi, neodposlanih pismih in cvetočem kostanju.

Zvok teremina se skoraj neopazno prepleta z naravnimi zvoki vetra, šelestenja in nežnega valovanja morja, na trenutke pa v ospredje stopi tudi zasanjana melodija harfe. Oba inštrumenta skozi otožno melodijo, ki se sliši kot odzven nekega preteklega, odteklega časa, z občutkom dopolnjujeta

preigravanje glavnih tem te pravljicne poezije: smrti, izgube, osamljenosti, množičnega preseljevanja in pretrganih družinskih vezi, mimobežno nakazanih skozi nikoli odposlana, v predal zaprta pisma. Pisma, ki simbolizirajo zgodovino, bledečo kulturo ter neizrečena čustva družinskih članov, ločenih v povojni revščini in množičnem prečkanju razburkanega oceana – tega prostranega morja, ki v svoji brezmejni veličini predstavlja upanje, odprte možnosti in nove začetke. Tja se ne nazadnje v begu pred osamljenostjo in pomanjkanjem s skromnim kovčkom odpravi tudi Marta. V Avstralijo. Stran od jeseni ... in kostanjev.

Ana: Prizor, v katerem Marta v kostanjevo rjavem plašču s svojim skromnim kovčkom stoji na pomolu in gleda prek razburkanega, od mrzlega vetra spihanega morja, zame predstavlja esenco filma. Omenjena podoba, ki ti s svojo surovo lepoto vzame dih in zlomi srce, je podoba, v kateri se zgosti vsa teža življenja, od revščine, prek odpovedovanja in izgube, do osamljenosti in strahu pred neznanim svetom, ki se razprostira nekje na drugi strani oceana. Hkrati se ista

podoba skozi zlato svetlobo vzhajajočega sonca poslavlja od te teme in polni z nekimi novimi sanjami in obeti. Je podoba, v kateri so hkrati prisotne hladna realnost sveta in tople sanje o lepšem življenju. Sanje, ki nam pomagajo misliti zunaj okvirov možnega. Domišljija je tista, ki uravnava naše notranje ravnovesje in nam pomaga preživeti v težkih časih.

Zgodbe iz kostanjevih gozdov so film, ki pripozna(va) pomen domišljije in domišljijo s pridom uporablja v svojem pripovedovanju. Od socialnega realizma se oddaljuje s pravljničnimi elementi in prizemljenim humorjem. Razgibane pripovedne tehnike, od pripovednega okvira, prek prikaza številnih lokalnih običajev, do mitoloških treh svetih kraljev v podobi Janje Majzelj, Marka Breclja in Matija Solceta, v film vnašajo prijetno lahkotnost in igrivost. Avtorja se s pridom poigravata s pravljničnimi elementi in gradita zanimivo teksturo realnosti, ki se vseskozi nelinearno vije med resničnostjo, zgodovino, spomini, sanjami in domišljijo. Zgodba, ki jo razpletata, tako mestoma dobi skoraj amarcordovske kvalitete. Duh Federica Fellinija tudi sicer sem in tja zatava v kakega od prizorov – na misel recimo pride obilno obložena miza na poroki, na kateri svatje razigrano plešejo. Poleg vseh omenjenih elementov filmu nekako uspe ujeti tudi ton in intimno atmosfero zgodb, ki so jih pripovedovali naše babice in naši dedki.

V zaključni špici poleg stavka, da v filmu ni bila zlorabljen ali poškodovan nobena žival, lahko preberemo tudi, da je bila posebna pozornost posvečena zaščiti naravnih površin in energetskih virov. *Zgodbe iz kostanjevih gozdov* so prvi film, v katerem sem zasledila ta(k) napis – napis, ki priča o ustvarjani in predvsem življenjski filozofiji avtorjev. Gledalec sicer že v teku filma lahko začuti poseben odnos in spoštovanje do narave, te tihe priče človeškega obstoja. Mogočni kostanji, ki definirajo slikovito pokrajino Benečije, so več desetletij zagotavljali les, iz katerega je ustvarjal mizar Mario, in okusne plodove, s prodajo katerih je Marta zaslužila za pot čez morje, pred nekaj leti pa so navdihnili filmsko zgodbo o njunem življenju.

Veronika: Film do narave in njene dolgoletne simbioze s človekom pristopa z globokim spoštovanjem. Mogočna kostanjeva drevesa dajejo občutek davne, pol tisočletja stare zgodovine, skozi katero so gozdni plodovi beneške pokrajine preskrbovali generacije domačinov, ki ob boku veličastne narave zasijejo v svoji krhkosti in minljivosti. A čudovita pokrajina, prežeta z romantično misterioznostjo, vse redkejšemu prebivalstvu ne omogoča pogojev za lahko življenje. Kraj zaznamujejo trdo fizično delo, zgaranost in težavno pridobivanje surovin, ki jih

človek potrebuje za preživetje. Skupaj s tradicijo, običaji in kostanjarskimi poklici tako pojenja tudi človeška simbioza z beneško zemljo in gozdovi, veličastna neokrnjena narava pa ob preseljevanju ljudi začena preraščati zapuščene kamnite hiške in zabrisovati še zadnje sledi za ljudmi, ki jih je povojno življenje pregnalo v svet. A njihova povezanost z domom vendarle ostaja. Ob Mariovem dotiku drevesa, ki v samoti stoji sredi prostranega travnika – potem ko svoje prihranke odstopi Marti ter ji omogoči vkrcanje na ladjo –, se zazdi, kot da drevo tiho simbolizira vse odhajajoče in razseljene. Drevo, čigar korenine so trdno zasidrane v zemlji Benečije, a katerega veje in krošnje se v iskanju novih možnosti in svobode širijo v prostrano nebo.

Kljub jasni umeščenosti v specifičen prostor povojne Benečije se film vzpostavi kot univerzalna, skoraj pravljnična pripoved, ki presega vsakršno geografsko in časovno zamejenost. Igrivi domišljijski vložki in eterična povezava človeka in narave se dotaknejo prav vsakega gledalca ter presegajo poznavanje primorske zgodovine in njihovih s fantazijskimi elementi prepređenih ljudskih izročil, ki jih avtorja igrivo prepletata s kratkimi zgodbami Antona P. Čehova. Med njimi posebej izstopa *The Looking-Glass*, kratka zgodba o predanosti, osamljenosti, ljubezni in upanju, stkanih med zakonskim parom. Ko eden izmed njiju nepričakovano podleže bolezni, se sredi noči odpravita na dolgo in težko pot do zdravnika – kot smo priča tudi pri Mariu in njegovi bolni, zgarani, od težkega življenja utrujeni ženi. Ko ji zdravnik brez podrobnejšega pregleda pripiše tifus, se film nekoliko šaljivo in z dobršno mero domišljijanskega obrata pokloni Čehovu. Gre za premišljene in ustvarjalne variacije njegovih literarnih predlog in domiselnih prepletanj z vaškimi izročili, ki se v skoraj pravljničnem duhu poigravajo s fantazijskimi elementi.

Ko Mario med enim izmed obiskov zdravnika, kjer znova prejme nenavadno diagnozo tifusa, ugotavlja, da jima nikoli ne uspe izreči nič iz srca, zdravnik modro odgovori, da govorjenje iz srca ni za ljudi, kot sta onadva. »Mogoče bomo iz srca lahko govorili čez sto let, ko bodo razmere boljše. Zdaj pa pojdi domov, vzemi zdravilo in bodi tiho.« *Zgodbe iz kostanjevih gozdov*, ki nežno prehajajo med preteklostjo, prihodnostjo, domišljijo in spomini nekega časa in prostora, gledalcu resnično (spre)govorijo iz srca. A mnogi med nami, kljub pretečenemu času in nedvomnemu izboljšanju razmer, še vedno odhajamo domov, jemljemo zdravila in ostajamo tiho. Morda pa nam prav človeškost in toplina, ki v tej melanholični pripovedi zasijeta z vsakim sončnim žarkom, podata navdih, da – kot Gregor Božič in Marina Gumzi – tudi mi spregovorimo iz srca ... ob škrcniclju sveže pečenih kostanjev.



OROSLAN (2019)

PLAYING MEN (2017)



»Fajn človek je bil«

PETRA METERC

Na začetku je bila kratka zgodba Zdravka Duše. Matjaž Ivanišič jo je prebral in se, kot pove v intervjujih, k njej vedno znova vračal, v njegovem spominu pa se je zgodba začela stapljati s podobo nekoga, ki ga je režiser dobro poznal. In ker mu obris človeka, ki se je kot literarni lik dokončno ločil od papirja ter našel novo različico v osebnem pomnjenju, ni dala miru, se je odločil, da iz tega naredi film.

V ospredju filma **Oroslan** (2019), ki je premiero poleti doživel na festivalu v Locarnu, je odsoten, ravno preminul junak. Filmska pripoved pa je bolj kot upodabljanje določene zgodbe poetičen skupek skrbno sopostavljenih drobcev, iz katerih vznikajo premisleki o razplatenosti spominjanja in kolektivnem odzivu na smrt človeka v majhni, odmaknjeni skupnosti. Zdi se, kot bi Ivanišič želel, da se gledalcem zgodi podobno kot njemu – če je bila pri njem kratka zgodba tista, na katero so se pripenjale določene podobe in osebni spomini, gre tu za nekakšen obratni proces. Iz filmskih podob in fiktivnih spominjanj, izpričanih v filmu, si vsak gledalec sestavi svojo različico zgodbe zdaj že neobstoječega junaka.

Dvainsedemdeset minut filma se opira na tri poglavja. Na samem začetku nas statični prizori pokrajine z redko poseljenimi hišami prostorsko umestijo. Sledi dolga sekvenca razdeljevanja kosil v tipskih plastičnih, nadstropnih posodicah, sprva v od pare zamegljeni menzi, pozneje pa, čeprav se kamera komaj loči od menažk, spremljamo avtomobil enega od domačinov, ki hrano razvažna na oddaljene kmetije tistim, ki si je sami ne morejo več pripravljati. Ponavljajoč proces ustavljanja ob hišah in puščanja menažk na za to določenih mestih deluje kot leitmotiv za karakterizacijo skupnosti, ki zaradi maloštevilčnosti in odročnosti že iz praktičnih razlogov ne more biti kaj drugega kot povezana. Posodica, ki ni pobrana s svojega mesta, tako naznani nekaj izrednega.

Spoznanje, da gre za smrt osrednjega filmskega lika, ki ga sploh nismo imeli priložnosti spoznati, ni prikazano kot središčni dogodek, za kar režiser poskrbi s ponovnim ponavljanjem se vzorcem – tako najprej spremljamo hojo vaščanke, ki je opazila, da nekaj ni prav, od lokalne gostilne do junakove hiše in nazaj. Nato se iz gostilne do Oroslanove hiše odpravita še dva vaščana, stopita v hišo, se zopet vrmeta v gostilno, potem spet nazaj do hiše in še enkrat do gostilne, pri čemer se kamera usmerja v zmerno pospešujoče udarjanje korakov ob asfalt. Smrti tako v filmu ne razberemo kot dogodek, ki bi bil povzdignjen nad vsakdan, ampak predvsem kot situacijo, prek katere opazujemo sprva pretežno neme odzive skupnosti.

V osrednjem delu filma se v lokalni skupnosti pojavi zunanja oseba, moški srednjih let, ki se v vas pripelje z Oroslanovim bratom. Čeprav ne vemo, v kakšnem odnosu sta, kmalu razberemo, da je prvi tu, da bi beležil lokalna pričevanja o ravnokar preminulem, čeprav ni jasno, zakaj bi to počel.

Ko gledamo prizor v mesnici, v kateri – kot kasneje izvedemo od brata – je svoje čase delal Oroslan, se zgodi zanimiv preskok iz zunajfilmskega v filmsko. Gre za še enega v vrsti dolgih, na videz dokumentarnih prizorov procesa dela, s katerimi Ivanišič vsakdan vaščanov, pa naj to hoče ali ne, umešča v kontekst delavskega razreda. Poleg zunanjega pogleda na vas in pokrajino ter lokalne gostilne so takšni ali drugačni obrati namreč med redkimi skupnimi prostori v filmu. Ko se prizor v mesnici zaključi, iz nje s kamero v roki stopi že omenjeni »tujec« – lahko si mislimo, da je novinar, filmar, kar pač hočemo –, s čimer se vloga Ivanišiča, ki ga poznamo predvsem kot dokumentarista, torej tistega, ki ljudi pred kamero spodbudi, da tako ali drugače spregovorijo (četudi z molkom), simbolno prenese na junaka znotraj fiktivnega okvirja.

Na tej točki film zakoraka v beleženje pričevanj, in čeprav omenjenega junaka poslej vidimo le še v gostilniškem dialogu z Oroslanovim bratom, je prav zgoraj omenjeni trenutek zadosten, da nakaže zasuk v pripovedi. Kot bi že sama pojavitev zunanje osebe, ki jo zanimajo zanjo do neke mere nedostopne štorije, vzpostavila primerno distanco, iz katere smo lahko tistemu, kar povedo vaščani, priče tudi gledalci. In tako imamo kar naenkrat občutek, da ne vemo več, ali smo se znašli v dokumentarnem ali igranem filmu.

Vendar Oroslan ni dokumentarec, čeprav so vaščani naturščiki (razen Milivoja Mikija Roša v izjemno odigrani vlogi Oroslanovega brata), ki v svoja izjavljanja vpletejo lastne zgodbe in lasten način pripovedovanja v porabščini, kar prizorom daje odtenek etnografskosti. In čeprav se v sklepnem delu filma vaščani pojavljajo v frontalnih postavitvah in ob govorjenju gledajo v kamero. In čeprav nekje vmes, kakor je pogosto pri dokumentarcih, platno zapolnijo črno-bele fotografije, na katerih naj bi gledali Oroslana in njegovega brata v mladih letih.

V vsem tem je pravzaprav glavni trik, ki podžge našo domišljijo: čeprav gledamo fikcijo, si v mislih vsak gledalec izriše svojstveno podobo Oroslana, za katero se ravno zaradi preiščenih detajlov, umeščenih v navidezno vsakdanost, zdi, da ne more biti nič drugega kot resnična. Podobe, ki se izrišejo ob pripovedih, so specifične in zamegljene hkrati, zato je povsem mogoče reči, da je Oroslanov več.

Ko brat in vaščani o Oroslanu spregovorijo, o njem izvedemo nekaj splošnih dejstev; da je delal kot mesar, da ga je rad pil, da ni nikoli imel žene in da je trpel zaradi epilepsije. Vse drugo so naši vtisi; razbiramo jih iz tona pripovedi, iz njihovih poudarkov, humornosti ali zadržanosti. O njem se izrekajo vsi. Čeprav dobimo občutek, da ga je le malokdo poznal



intimno, se v majhni skupnosti vsak oprime tistega, kar jima je v življenju prekrizalo poti. Od skupnih posedanj v gostilni, dela in skupnih voženj z avtobusom ter tistega, kar je kdo kje slišal, pa do enostavnih opredelitev tipa »fajn človek je bil«.

Izrekanja pred kamero tako kolektivno zapolnijo prostor, ki je po Oroslanovi smrti v skupnosti ostal izpraznjen. Film pa dokaže predvsem to, da imajo posamezniki s še tako marginalno zgodbo v tovrstni skupnosti še vedno svoj prostor; tako pred smrtjo, kot po njej.

Oroslan in etika dobro povedanega

CIRIL OBERSTAR

Anekdota o nastajanju filma **Karpopotnik** (2013) Matjaža Ivanišina gre nekako takole. Ko je Ivanišin Karpa Godino seznanil z idejo, da bi o njem posnel dokumentarni portret, se je portretiranec strinjal, a pod pogojem, da se on sam v filmu ne pojavi – »ne v sliki ne v zvoku«. Želel si je še, da tudi njegovih prijateljev in sodelavcev film ne bi vključeval. Na podlagi te prepovedi je nastal odličen esejski dokumentarec o Karpovem delno izgubljenem filmu *Imam jednu kuču*, ki ga je Ivanišin zasnoval v dialogu svojih posnetkov z ohranjenimi fragmenti filma iz leta 1971. Posnet je na poti po Vojvodini, med obiskovanjem istih protagonistov, trkanjem na vrata istih hiš ter vožnjo po istih cestah, ki jih je 40 let prej obiskoval, odpiral in prevozil že Karpo.

Po celovečernem prvencu **Šentilj – Spielfeld, mejni prehod, ki ga ni več** (2009), ki se je ukvarjal s spominom na nekoč slavni, zdaj pa zaprt mejni prehod, je *Karpopotnik* že drugi Ivanišinov film, ki se ukvarja z odsotnostjo. Brez Karpa Godine in njegovega filma, je film, kakor je takrat v Ekranu zapisala Katja Čičigoj, »popotovanje po (namišljenem) spominu filmarja s fikcionalizacijo njegovih doživetij na način dnevninskih, anekdotičnih opazk; obenem je to poetična meditacija o določenih krajih in pronicljiva antropološka študija ljudi«.

Ravno zato se sprva zdi, da je kasnejši Ivanišinov film **Playing Men** (2017) veliko bližje klasični antropološki študiji moških iger na področju Mediterana. Toda film se nekje na sredini prelomi in neha slediti brueglovskemu portretiranju starodavnih iger; namesto tega režiser kamero usmeri nase, v svojo ustvarjalno krizo in v lasten odnos do igranja ... V tem drugem delu dokumentarca nastopi morda tudi najbolj intimen prizor, ko Ivanišin pred kamero povabi svojega teniškega soigralca in gledališkega igralca Petra Musevskega ter ga prosi za pomoč v obujanju

spominov na igro, ki sta jo nekoč oba strastno igrala – tenis. Sledi nekajminutna čustveno investirana anekdota o doživljanju teniškega dvoboja med Ivaniševićem in Patrickom Rafterjem v Wimbledonu leta 2001, ki je zaznamoval teniško obdobje generacije. Tekma je prikazana brez slike, zreducirana je na glas komentatorja, ki ga spremlja zatemnjeni ekran. Musevski, ki ga vidimo, kako sedi na malce zapuščenem teniškem igrišču, se končnice tekme spominja v dialogu z režiserjem, ki ga neprestano naslavlja kot nekoga, s katerim si deli isti spomin. V tem smislu je Ivanišin neke vrste obrnjeni Hitchcock, ki se je »k dialogu zatekel le takrat, ko res ni šlo drugače«, sicer pa se je zgodbo vedno trudil povedati s sliko in čim manj govora. Nasprotno se Ivanišin k dialogu zateče natanko takrat, ko slika zadane na rob svoje pripovedne moči.

»Res nisem kazal nobenih posnetkov dvoboja. Zdelo se mi je pomembno, da si gledalci sami predstavljajo ta moment, zaključek tekme. Slišati samo glas komentatorja se mi je zdelo dovolj. Šlo je za zelo napete trenutke; veliko ljudi, ki so sedeli pred televizorji, tekme sploh ni moglo gledati. Ob zaključku dvoboja so mižali ali pa se obračali stran, vstajali od televizorja. Skratka, redki so končnico dvoboja sploh gledali, večinoma so samo poslušali. Zato se mi je zdelo pomembno, da na tej točki v filmu prikažem črno platno in samo poslušamo komentatorjev glas.«

V tem kratkem in natančnem odgovoru na vprašanje, zakaj ni prikazal posnetka slovitega dvoboja, je morda zajeta ena ključnih režijskih potez Matjaža Ivanišina. Poskus zajetja trenutka, ko se slika umakne pred realnostjo, ko se realnost izmakne slikovnemu zajetju. Namesto dvoboja zato v filmu vidimo le temno platno in slišimo glas pripovedovalca, športnega komentatorja, ki je dvoboj spremljal v živo. Toda ta prvi komentar je v resnici





KARPOPTNIK (2013)



že podvojen z drugim komentarjem, s spominjanjem Ivanišinovega prijatelja.

Tisto, česar ne vidimo, o čemer lahko slika le nezadostno priča, tako postane snov anekdotičnega pripovedovanja, večkratnega uokvirjenja s pripovedjo. Tekmo najprej doživljamo le skozi glas televizijskega komentatorja, potem skozi zgodbo Musevskega, ki pa hkrati pripoveduje tudi že o komentatorjevem glasu, povzema njegove vzklike in citira njegove stavke. Tako se nam dogodek – namesto da bi se nam skozi večkratno posredovanje oddaljeval –, nasprotno, približuje.¹ Učinek je podoben kot pri Picassovih portretih, ki delujejo kot krpanka več pogledov na istega portretiranca, iz različnih smeri in brez skupne mere. Tudi pri Ivanišinu se posredovani dogodek lomi v različnih pripovedih in pripovednih tehnikah (slika, zvok brez slike, anekdota ...), pri čemer smo kot gledalci dokumentarca priča obstoju neke (prijateljske) skupnosti, ki se ustvarja skozi doživljanje in deljenje iste dogodkovne realnosti. Skozi kroženje osebnih anekdot in v trudu njihove ubeseditve.

Da pri tem ne gre le za bežen režijski preblisk, priča tudi zadnji film Matjaža Ivanišina, **Oroslan** (2019). Tu srečamo podoben pristop k pripovednemu in slikovnemu zajetju nekega dogodka, pomembnega za skupnost. Najdemo ga v osrednjem prizoru smrti glavnega, a vseskozi odsotnega

protagonista, ki je zrežiran podobno previdno kot teniški dvoboj v filmu *Playing Men*.

Smrti Oroslana se najprej približamo skozi sum gospe, ki pred njegovo hišo opazi nepobrano menažko s hrano. Ko posumi, da je nekaj narobe, odide in svojo skrb sporoči v bližnjo gostilno. Tako lahko sicer le sklepamo, saj kamera gostilno kaže od daleč, pogovora za vrati pa ne slišimo. Od tam gostilničar v njegovo stanovanje pošlje dva mlajša gosta. Oroslanovi hiši se približata z usklajenimi koraki; medtem ko vstopita, kamera ostane zunaj. S podobnim tempom hišo zapustita in se vrmeta v gostilno, potem pa se s pospešenim korakom znova napotita k Oroslanu, a kamera tudi zdaj ne prestopi praga hiše. V hitrem teku se vrmeta nazaj v gostilno, nato pride policija in za njo pogrebniški.

Tako filmska slika na neki način večkrat obkroži mesto smrti, a ga nikoli ne pokaže, ne pokuka za vrata, ne zadovolji naše voajerske želje. Pogled se trikrat ustavi na pragu hiše in režija nam ne dovoli vstopiti v sobo, kjer je Oroslan umrl. Šele ko njegovo truplo odnesejo iz hiše, kamera sicer prestopi prag, a le zato, da bi se takoj obrnila proti izhodu in nam od znotraj pokazala, kako njegova prijateljica Eva zapahne vrata in odide. Naš pogled in pogled kamere nato še za nekaj kratkih trenutkov ostaneta zaprta v hiši pokojnega. O tem, kako je umrl, spet ne izvemo ničesar. Tudi sicer vsi vpleteni v odkritje trupla ves čas svojega tekanja sem in tja molčijo in ne spregovorijo.

Ta začetni del filma predstavlja prvo približevanje Oroslanovi smrti.

¹ Značilnost, ki jo je na letošnji Jesenski filmski šoli v predavanju o Matjažu Ivanišinu in njegovih delih odlično analiziral Andrej Šprah in jo povezal z refrakcijskim filmskim esejem.

PLAYING MEN (2017)



Drugo približevanje dogodku nastopi precej kasneje, ko nekdo, o komer vemo le to, da je snemalec, ob kozarcu piva poslušal pripovedovanje svojega sodelavca, Oroslanovega brata. Po dveh anekdotah pride na vrsto zgodba, ki v besedi predstavi tisto, kar smo pred tem že videli v sliki. A tudi ta pripoved je posredovana, je pričevanje iz druge roke, njen vir je Eva, ki je zaradi menažke pred hišo prva posumila, da z Oroslanom nekaj ni v redu. Šele zdaj izvemo, zakaj sta gostilniška gosta dvakrat vstopila v hišo in da ju je tja poslal gostilničar, izvemo pa tudi, kaj so se pogovarjali za zaprtimi vrati gostilne in kaj je bil razlog smrti. Pripoved o tem, kako je Oroslan umrl, ki jo naposled slišimo od njegovega brata, je za nas torej trojno posredovana, najprej skozi nemo filmsko sliko, brez dialogov in razlage, in potem še skozi pričevanja Eve in zdravnika, ki sta povzeti v pripovedi Oroslanovega brata. Dogodek je razdrobljen in večkrat uokvirjen, večkrat posredovan.

Na kraj in dogodek Oroslanove smrti smo pripeti le z besedo, slika pa, nasprotno, umanjka. Oroslanov brat takole povzame svojo ikonoklastično držo: »Niti nisem šel gledat. Kaj pa naj bi tam videl. Ničesar ne moreš videt. Kaj bi videl.« A kamor sliki ni dovoljeno, je dovoljeno besedi. Zdi se, da Ivanišin neupodobljeno, neprikazano realno nekega dogodka (pozitivno ali negativno travmatičnega) podpre z etičnim imperativom dobro povedanega. Nemogoče je prezreti, koliko energije in truda je vloženo v ta mimobežni, vsakdanji gostilniški pogovor dveh sodelavcev ob pivu – in

nasploš v pripovedovanje anekdot, ki bodo prebivalce neke vasi šele povezale v vaško skupnost.

Na formalni ravni je pripoved ključne anekdote tudi v *Oroslanu* zaupana profesionalnemu igralcu Milivoju Rošu², medtem ko je večina drugih nastopajočih naturščikov. A v spominjanju sovaščanov, ki jih ti naturščiki igrajo, je prav tako opazen napor, skoraj imperativ dobro povedane zgodbe. In čeprav gre za igrani film, je v tem naporu nekaj dokumentarnega, prikaz resničnega truda, vloženga v anekdote, povezovalke žive vaške skupnosti, ki jih Ivanišin tako rad prikazuje na platnu.

Tu naletimo na neke vrste paradoks, saj Ivanišin velja za izrazito kinematografskega, filmičnega režiserja, ki stavi na podobo in na estetiko posnetka, ki zaupa sliki, da pove zgodbo. Hkrati pa se zdi, da njen domet tudi zelo natančno zameji, da sliki začrta meje in da obstaja področje, kamor slika ne sme, kjer podobo zadane anatema. Hannah Arendt je nekje trdila, da mora del posameznikove intimne ostati v temi, skrit pred skupnostjo, nedostopen pogledu drugih in pred njim zaščiten natanko zato, da bi se skupnost lahko obdržala kot skupnost intimnih posameznikov. In zdi se, da za Ivanišina varuh te intimne ostaja anekdota. Obstaja del dogodka, ki se prenaša s sliko, in del dogodka, ki se prenaša z dobro povedano zgodbo. Zato njegovi filmi včasih spominjajo na vesterne, včasih pa na antične epe.

2 Podobno je bilo ubesedenje Ivaniševičeve tekme zaupano gledališkemu igralcu Petru Musevskemu.

PORTRET MLADENKE V OGNJU

JASMINA ŠEPETAVC

Razkrivanje ženskih svetov

Režiserka Céline Sciamma se je od svojega prvenca **Vodne lilije** (Naissance des pieuvres, 2007) o dekletih v ekipi umetnostnega plavanja in prvi (lezbični) ljubezni, predvsem pa dveh nadaljevanj trilogije filmov o odrasčanju – zgodbi o transspolnem otroku, **Pobalinka** (Tomboy, 2011), in filmu o skupini temnopoltih najstnic v pariškem predmestju, **Banda punc** (Bande de filles, 2014) – uveljavila kot filmska ustvarjalka, ki ji uspe zgraditi minimalistične, a zato nič manj fascinantne mikrosvetove deklet, queer in spolno nebinarnih oseb, hkrati pa z njihovimi čustvi in izkušnjami preplaviti raznolike gledalke_ce. Za to, da uspeš oblikovati zaprt filmski mikrokozmos marginalnih likov in ga hkrati deliti z občinstvom, ki v njem lahko najde svoj mali prostor, je potrebna velika mera izmojstrene avtorske zadržanosti. A v svojem zadnjem in najbolj dodelanem filmu, **Portret mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019), ki je tudi njen prvi, v katerem se ne ukvarja z otroškimi in najstniškimi liki, je Céline Sciamma v svoji senzibilnosti za skrbno tempirano razkrivanje ženskih svetov in lezbične želje dosegla novo avtorsko zrelost.

Zgodba filma se dogaja v 18. stoletju, na veličastni kulisi odročnega bretanskega otoka, kamor prispe mlada slikarka Marianne (Noémie Merlant). Neka grofica (Valeria Golino), naveličana samotnega okolja, kamor so jo nekoč poročili njeni milanski starši, poskuša svojo hčer Héloïse (Adèle Haenel, ki je z režiserko sodelovala že v Vodnih lilijah, na festivalu Liffé pa smo jo lahko videli še v filmu **Semiš jakna** (Le daim, 2019, Quentin Dupieux)), omožiti nazaj v Milano, zato slikarko najame, da bi za milanskega snubca naslikala njen portret. Marianne ob svojem prihodu izve, da Héloïse poroko zavrača in je pred njo odgnala že vrsto drugih slikarjev, zato se mora slikarka pretvarjati, da je njena družba za sprehode, jo skrivaj opazovati in ponoči slikati njen portret po spominu. Njune izhode iz graščine sprva zaznamuje mučna tišina, ki jo preglasi bučanje morja ob obali otoka, a sčasoma ženski spleteta vse bolj ranljivo vez, ki preraste v strastno ljubezen.

Portret mladenke v ognju je v svoji premisi preprost in zadržan, nima dinamike nedavnih lezbičnih kostumskih ekstravaganc z uporniškimi protagonistkami – na primer **Služkinje** (Ah-ga-ssi, 2016, Chan-wook Park) in **Najdražje** (The Favourite, 2018, Yorgos Lanthimos) – niti nima velikega narativnega zapleta, temveč v počasnem ritmu teče čez dneve svobode, ki preostajajo junakinjama. Bolj kot na narativni kompleksnosti film gradi na plastenju specifične atmosfere, ki jo le redko, a takrat z veliko učinkovitostjo, poudari glasba – a capella pesem vaških žensk in, v daljšem prizoru, ki film čustveno zaključuje, Vivaldijevi *Štirje letni časi*. V Cannesu je *Portret* dobil queer palmo, ki jo izbrana žirija vsako leto podeli enemu od filmov z LGBT+ tematiko, in nagrado za najboljši scenarij, pod katerega se je podpisala režiserka sama. Likom so besede položene v usta takrat, ko so nujne; ko niso, jih avtorica prepušča pogledom in gestam. Njeni eksaktno napisani dialogi so temelj filma, a fascinantni so predvsem zato, ker pokažejo, kako dobro zna pisati ženske like in v zgodbo splesti plasti simbolike in mitologije, ne da bi jo z njima zadušila. Predvsem pa postane očitno, kaj lahko dodelan scenarij ponudi igralkam, ki opisane ženske utelesijo. Zadržana Haenel na obrazu nosi tiho uporništvo ob vnaprej določeni usodi, ki ji ne more ubežati, dokler je počasi ne zamenja previden nasmešek; Marianne, sprva samozavestna umetnica, s pogumnim pogledom stalno preiskuje svoj slikarski objekt, a ga razume vse manj in hkrati vse bolj, kar vidno razoroži njeno samozaverovanost. Céline Sciamma je v intervjujih povedala, da je v *Portretu* skušala prikazati prebujanje želje, ki je kot nekakšna koreografija. Igralki koreografijo odplešeta izjemno, predvsem skozi poglede, ki ne govorijo le o prebujajoči se želji med njima, ampak so učna lekcija ženskega in lezbičnega pogleda v filmu – direktorica fotografije Claire Mathon s strateško uporabljenimi kadri in protikadri, ki se osredotočajo na njune obraze, drobne





geste ali scenografske/kostumografske detajle, med njima ustvarja vzajemnost, ki je v filmu videna le malokrat, sploh ker gledalci sami drugo žensko opazujemo skozi njune oči. Ta pogled je nezgrešljivo drugačen od tistega v drugih filmih s podobno tematiko, denimo **Adelinega življenja** (La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche), ki gledalsko pozicijo poveže z voajerizmom in objektivizacijo lezbičnih teles. *Portrait*, nedvomno preiščen tudi po teoretski plati, z zavedanjem zgodovine nasilnih reprezentacij queer oseb v filmih pred njim, konvencionalne reprezentacije žensk namerno spodkopava in prikaz želje na filmu razpira novim potencialom, podobnim opisu queer želje, ki ga ponudi feministka Elisabeth Grosz: seksualnost in želja v filmu nista zavezani klasičnim reprezentacijam in kategorizacijam, temveč »energiji, draženju, impulzom, dejanjem, gibanjem, praksam, trenutkom, pulzom čutenja«.¹ Želja protagonistk *Portreta* se rojeva v srečanju singularnih elementov, je intenzivno investirana ne le v dotike, temveč v tišine, poglede, barve, zamahe čopiča, tek ... Film se ne podredi zlahka niti tradicionalnim predstavam seksualnega akta in erogenih con ter njuno seksualno srečanje na platnu erotizira na nepredvidljive načine.

Če *Portretu* na eni strani uspe gledalce odpreti za intenzivnost želje med ženskama, ki včasih dobi sanjsko kvaliteto, se režiserka, podobno kot v svojih prejšnjih filmih, ne odpove realistični pripovedi o omejitvah žensk nekoč in danes. Junakinji se sprehajata po neukrotljivi pokrajini zapuščene atlantske obale (ki simbolizira njuno notranjo jezo in neuklonljivost zahtevam časa in družbe), a hkrati vseskozi vemo, da ta samotna pokrajina predstavlja le začasno utopijo, v kateri nobena od njiju ne bo mogla ostati dolgo. Na začetku denimo izvemo, da je usoda poroke z milanskim neznancem

1 *Space, Time and Perversions: Essays on the Politics of Bodies*. St Leonards: Allen & Unwin, 1995.

Héloïse doletela, ker je njena sestra, ki bi se morala poročiti z njim, raje storila samomor. Pojavi se tudi tema neželene nosečnosti in splava ter omejitev, ki jih ima sicer bolj svobodna Marianne kot ženska v svojem poklicu. Céline Sciamma zgodbo, ki je v feminističnem poudarku brezčasna in aktualna, pripoveduje na nevsiljiv način, ki pa se navsezadnje v gledalca vtisne globlje kot prozoren politični nauk.

V zadnjih letih lezbične kostumske drame postajajo stalnica velikih festivalov in najbolj pričakovanih filmov leta. Cinični sklep bi bil, da zato, ker lekcije o ženski podrejenosti in njihovih upiranjih bolje prebavljamo v zgodovinskih kostumih, ki nas distancirajo od naše sedanjosti – oziroma se ta na koncu zdi kar zadovoljiva v primerjavi s priložnostmi žensk v preteklosti. A lezbičnemu kostumskemu triu zadnjih treh let bi s takšnim cinizmom delali veliko krivico, saj so *Služkinja*, *Najdražja* in *Portrait mladenke v ognju* nedvomno filmi, ki so postavili nove mejnike za reprezentacijo (queer) žensk v filmu in feministične načine uporabe medija. *Portrait* pa je tudi za tiste gledalce, ki jih politika reprezentacij in pogleda ne zanima preveč, izjemen vizualni dosežek čudovitih podob, ki spominjajo na klasične slike, in je zato nedvomno vreden (p)ogleda.

AMERICAN FACTORY

JERNEJ TREBEŽNIK

Fabriciranje nove Amerike

Filma **American Factory** (2019), novega celovečerca izkušene dokumentaristične dvojice (Julia) Reichert in (Steven) Bognar, se je smiselno lotiti že pri samem naslovu. Njegova navidezna točnost in deskriptivnost je namreč namerno zavajajoča oziroma prežeta z ironijo, kar film vsaj delno uvršča v linijo duhovnih prednikov, usmerjenih v razkopavanje določenih aspektov sodobne ameriške družbe. Če je **Lepota po ameriško** (*American Beauty*, 1999) razgaljala disfunkcionalnost klasične ameriške družine, **Ameriška pita** (*American Pie*, 1999) smešila ameriške srednješolske seksualne obsesije, **Ameriški psiho** (*American Psycho*, 2001) pa poudarjal materialistično plehkost korporativnih ZDA, **Ameriška tovarna** na

primeru tovarniške proizvodnje v Ameriki predvsem nakaže, da je ta vse manj ameriška.

Ko je leta 2008 ZDA prizadela svetovna gospodarska kriza, je morda najhujše posledice čutil t. i. »rjasti pas«, industrijsko območje v okolici Velikih jezer na severu države. Mesto Dayton v zvezni državi Ohio je takrat z zaprtjem tovarne General Motors izgubilo na tisoče delovnih mest, rešilno bilko pa mu je leta 2014 presenetljivo ponudil kitajski investitor. Podjetje Fuyao, ki je med vodilnimi proizvajalci vetrobranskih stekel na svetu, je s ponovnim odprtjem proizvodnje na isti lokaciji revitaliziralo lokalno ekonomijo, a je s tem, ko je v tovarno pripeljalo še nekaj sto kitajskih delavcev, poskrbelo tudi za kompleksen trk kultur, ki pravzaprav predstavlja podlago filma *American Factory*.

Prikaz privajanja kitajskih delavcev na ameriško delovno (in življenjsko) okolje v tem primeru vsaj v uvodnem delu privzame relativno humorno, lahkotno obliko. Takšna so denimo že bizarna predavanja o ameriški kulturi, ki jih za Kitajce priredijo ob prihodu in na katerih denimo izvedo, da je v Ameriki dovoljeno reči vse (»celo žaliti predsednika«). Na podoben način so seveda kulturnemu šoku podvrženi Američani na »študijskem« obisku na Kitajskem, v antropološkem smislu pa so še zgovornejši prizori, ki kažejo, kako delavci obeh kultur na delovnem mestu ne najdejo skupnega jezika, saj so kitajski mentorji vajeni delati precej več kot Američani, kar privede do mnogih nesporazumov in nesoglasij.

Ob prikazu zapletenih (medkulturnih) razmerij v tovarni se film naslanja na izpovedi kar najrazličnejših tovarniških akterjev in namerno ne vzpostavi nobene očitne pripovedne hierarhije. Pogosto ubira pristop muhe na steni (*fly-on-the-wall*), s katerim kamera nevsiljivo, kot bi bila ena izmed tam zaposlenih, zajema delovni proces ali vsakdanja opravila, pri čemer se osredotoča na mimobežne izjave, pogovore in obrazno mimiko vpletenih; klasičnim dokumentarističnim »govorečim glavam«, vsakršnemu komentiranju in intervencijam pa se uspe v celoti izogniti. S tovrstnim prostim zajemanjem resnice, ki se zdi mestoma bolj čudna od fikcije, se film namenoma že igra z mejami samega žanra in deluje kot obrnjena verzija nedavnega portugalskega (anti-)sistemskega premisleka, (sicer igranega) filma **Tovarna nič** (*A Fabrica de Nada*, 2016, Pedro Pinto), ki se je z minimalistično, *cinéma vérité* estetiko vedel kot dokumentarec, oziroma vsaj kot dokufikcija, s svojo široko paletto likov pa je bil v klasični samoupravni, delavski maniri prav tako izrazito ansambelski. Tudi režiserka Julia Reichert, sicer oklicana za botro ameriškega neodvisnega filmskega gibanja, se je



s podobno odprtim, sodelovalnim pristopom, ki je tudi za sam žanr deloval sveže, levičarskega, radikalnega boja proti kapitalističnim razmerjem moči lotevala že večkrat. Medtem ko je v filmu **Union Maids** (1976) dala glas ženskam, ki so že v tridesetih letih 20. stoletja sodelovale pri sindikalnem organiziranju, je v **Seeing Red** (1983) zasledovala celo razvoj ameriške komunistične stranke oziroma raziskovala možnosti za preseganje dvostrankarskega sistema. Navsezadnje pa ne gre pozabiti, da sta Reichert in Bogner že leta 2008 posnela kratki film o propadu daytonske tovarne, ki je bila v lasti korporacije General Motors (**The Last Truck: Closure of a GM Plant**). Ta film je z osredotočanjem na osebne poglede delavcev že uspel zajeti določen skupnostni krizni moment, a sta avtorja zaradi bolj poglobljene in daljše (večletne) obravnave v primeru *American Factory* uspela iti še dlje.

Zanimivo je, kako uspe film kljub večplastni analizi razmerij moči in kljub preskakovanju med prikazi kitajskih in ameriških delavcev, pa tudi vodstvene strukture podjetja, vse do konca delovati izjemno lucidno in jasno. Pri tem vsaj delno nakaže tudi vzročno-posledične povezave med (finančnimi, zdravstvenimi ...) stiskami delavcev in tovarniškimi vzvodi odločanja, oči pa ima ves čas že uprte v smer strukturnih, sistemskih dejavnikov. Ti pridejo do izraza predvsem v drugi polovici filma, ki je osredotočena na boj ameriških delavcev v tovarni za njihovo pravico do sindikalnega združevanja, s čimer film postaja še precej bolj neposredno političen. Kitajski lastnik organizacijo sindikata namreč prepoveduje, saj verjame, da bi posrednik med njim in delavci le upočasnil komunikacijo in proces proizvodnje, zato s svojo ekipo sproži umazano kampanjo, ki skuša delavce opozarjati na slabosti sindikatov. Filmu uspe tudi relativno jasno nakažati, kako nečloveški urniki in težaško delo delavce namerno, uspešno depolitizirajo, s čimer delodajalec/sistem doseže, da do radikalnih sprememb ne pride. Na podoben način morda



SOLSTICIJ

ANJA BANKO

Poletni obrat ali preobrazba grozljivega

učinkuje tudi prikaz napetosti med kitajskimi in ameriškimi delavci, saj se pokaže vrsta ovir, ki preprečujejo, da bi si ob tovarniškem sodelovanju lahko obetali vsaj zemetke internacionalizacije delavstva in združitve v boju proti izkoriščevalskemu sistemu.

Pri spopadanju z eksplicitno političnimi temami pa zbode v oči določena nevtralnost, morda celo topost pogleda avtorjev, ki sta odločena, da bosta očitnim nepraviciam navkljub poskušala razumeti poglede vseh vpletenih strani. Pozicija obeh režiserjev je že od začetka njune kariere povsem jasna, o čemer ne nazadnje priča že izbira tematik, pri *American Factory* pa kljub temu izstopa način, s katerim tudi ob prikazu občutljivih tem in kapitalističnih zmot deluje presenetljivo spravljivo in optimistično. V tem kontekstu pride do izraza že glasba: medtem ko je na primer režiserka Julia Reichert v filmu *Union Maids* podobe delavskih bojev opremila z ameriško folk glasbo, tudi sicer tesno sopotnico ameriških protikapitalističnih protestov, tokrat prizore težaškega tovarniškega dela in nezdravih delovnih razmerij spremlja prazna, neke vrste povzdignjena glasba, ki morda po nepotrebnem ustvarja komični učinek. Še preden bi se torej kapitalizem pokazal v vsej svoji tragiki, ga film prikaže kot farso, temu pristopu pa gotovo zmanjka nekaj politične in revolucionarne moči. Lahko bi rekli, da se zdi film v kontekstu ameriškega političnega sistema bolj demokratski kot socialističen – zgovoren je že podatek, da je za njegovo distribucijo (med drugim) poskrbela novoustanovljena produkcijska hiša zakoncev Obama.

American Factory torej načeloma spretno zajema zgodovinski trenutek, ko se je razmerje moči med industrijskimi velesilami nagnilo na stran Kitajske. Kljub koherentnemu, zabavnemu ter angažiranemu dokumentiranju novih obrazov globalizacije pa priložnost za ostrejši, stvarnejši poziv k spremembam vendarle zgreši.

Poletni solsticij je poseben dan v letu – je dan, ko sonce vztraja na nebu najdlje in ima največjo moč. Prav zato se kresovi zaganjajo tako visoko v nebo – da bi pomagali soncu, ohranili njegovo moč in se dotaknili onega sveta. Solsticij je dan in je noč, ko so meje med svetovi najtanjše: vidimo prihodnost, skrite zaklade in razumemo govorico živali. Na kresno noč se po ljudskem izročilu dogajajo čudežne stvari: čudežna je voda, v kateri se dekleta umivajo – device bodo v njej ugledale obraz svojega bodočega moža. Rastline, ki so nabrane v naravi, imajo magično in še bolj zdravilno moč kot običajno. Po poletnem solsticiju postanejo najbolj plodne: cvetijo, se medijo in plodijo. Bitje narave na kresno noč buhti in vedri, cveti in diši, tema se umika svetlobi, cikel življenja je v svoji najbolj žareči točki. In najbolj žareča točka življenja je tista, ki je obenem najbližje svoji obratni točki – smrti.

Prav takšen je *Solsticij* (Midsommar, 2019) ameriškega režiserja Arija Asterja, ki v na prvi pogled proti-podobii svojega celovečernega prvenca, grozljivo-temačne uspešnice *Nasledstvo* (Hereditary, 2018), žari v barvah, presvetljenih s svetlobo večnega poletnega, skandinavskega dne. Fasciniran z idejo anglosaškega folklornega izročila, film upodablja vse uvodoma omenjene trope: sonce, ogenj, plodnost, čudežne rastline, device, majske kraljice, sklenjen cikel življenjskega kroga – žrtvovanje in smrt.

Klasični scenarij za zloveščo katastrofo se nastavlja več kot očitno – poleg osnovne premise ga namreč napoveduje že sam uvod. Ta nastopi kot pravi gledališki prolog: v shakespearijanski referenci se odstre slikovito izrisana renesančna gledališka zavesa v temno noč nad vrstnimi predmestnimi hišicami, ki tiho spijo v vrtincu skorajda umetno gostega snega. Dani (Florence Pugh) živčno kliče svojega fanta Christiana (Jack Reynor), saj ji je shizofrena sestra zopet poslala grozljivo sporočilo, da se skupaj s starši poslavlja s tega sveta. Christian ji – ob pobudi prijateljev – ne verjame,

saj se zdi, da gre le še za enega njenih tesnobnih krikov po pozornosti. Začetni vzvod, ki bo zasenčil dolg poletni dan, je skorajda arhetipsko predpisan: Dani postane sirota brez družine, s Christianom, ki ji več kot očitno ne predstavlja nikakršne podpore – njuno razmerje je s klicaji obsojeno na skorajšnji propad. Fantje se za odhod na švedski praznik dogovorijo brez nje – z izgovorom, da bodo raziskovali za svojo doktorsko nalogo. Družba protagonistov je plastično-tipična za žanr grozljivke: psihično ranjena, žalujoča in tesnobna junakinja Dani, njen arogantni in vase zagledani fant Christian, frivolni in brezobzirni šaljivec, kvazi-casanova Mark, preambiciozni študent antropologije Josh (v kritični ironiji nad antropološko fascinacijo povrh vsega še Afroameričan) in več kot preveč prijazni švedski kolega Pelle. Dani se v čudno-manipulativni maniri priključi Christianu in prijateljem na potovanju, a napadi tesnobe kot rezultat spopadanja z žalovanjem se bodo v švedski kvazi-hipi komuni očitno razrešili v »narobe«.

Majhna švedska komuna sredi slikovite zelenkaste pokrajine, kjer se zemlja v presvetljeni belini dne spaja z nebom, ameriške študente sprejme v čudovitih belih oblekah, s čudežnim čajem iz posušenih gob. Razmak v zavesti poleg halucinogenih elementov še pogloblja večno sonce – naivna antropološka fascinacija zavesti zahodne civilizacije se ob tem veselo masti. Komuna ima stroga in nenavadna pravila, ki jih bodo protagonisti v svoji zacementirano egoistični maniri prestopili in bili za to skladno s svojimi značaji kaznovani, kar je seveda očitni del grozljivega scenarija. Tako v počasnem ritmu, ki se razpira v skorajda presežni dve uri in pol trajanja, v filmu dejansko nič ne nastopi zares kot presenečenje: Asterjev *Solsticij* je v tej perspektivi več kot dobro stoječe zastavljen primer žanra grozljivke oziroma njenega tematskega podžanra, folklorne grozljivke (*folk horror*), ki v svojih ljudskih, arhetipskih tropih viskozno filmskih podob spretno prevrača v »več-kot-zgolj« običajno grozljivko.

S slednjo oznako referiramo na med kritiško srenjo nedavno vznikla poimenovanja »elevated horror«, »prestige horror« oziroma »post-horror«, vse večkrat omenjana ob valu novih filmov žanra grozljivke. Sprožil naj bi jih razvpiti film *VVitch* (2015) Roberta Eggersa, v katerem po motivih ljudskega izročila iz pionirskih časov Nove Anglije spremljamo spolno zorenje mladega dekleta iz – v divjino izobčene – puritanske družine. Zgodba v temačnih tonih in asociativnih namigih preigrava značilne trope iz ljudskega izročila čarovništva (na ravni simbolov in alegorij). Razlika od »tradicionalnih« mainstream franšiznih grozljivk (na primer *Priklicano*



zlo [*The Conjuring*, 2013] oziroma *The Conjuring Universe*, ki danes obsega sedem filmov) pa se najbolj kaže v ritmu filmske pripovedi. Značilna za ta »novi val« grozljivega žanra naj bi bila odsotnost klasičnih vzvodov strahu in gnusa, kakršni so *jump scare*, filmi z duhovi in prekletimi hišami, razmesarjeni in krvavo viseči notranji organi *slasherjev* in *body horrorja*. Z drugimi besedami: groza se v novem valu filmov ne vzpostavlja več v značilno direktni podobi in njeni preveč viskozni telesnosti (posebni učinki – protetika ali CGI) zaradi »zgolj-šokiranja«. Prej nasprotno – podobe so zadržane, groza se razpira v atmosfero samo skozi pretakanje filmskih podob, zvezanih v nenavadnih naracijah, ki jih ključno določajo elementi elipse, asociacij in tistega, kar je zunaj filmskega polja: torej v neupovedanem in ne prikazanem. K temu ključno prispeva omenjeni ritem filmskih pripovedi, ki je večinoma počasen: zdi se, da se zgodbovni zapleti, kot v *Solsticiju*, luščijo počasi, groza se stopnjuje v množenju nepojasnjene, k čemur je večkrat dodan še žanr drugega pola, na primer komedije, satire, kriminalke ... V ta kontekst tako uvrščamo tudi Jordana Peela s filmoma **Zbeži!** (*Get out!*, 2017) in **Mi** (*Us*, 2019), ki ju celo sam avtor ne opiše kot grozljivki, temveč kot družbeni srhljivki (social thriller). Žanr ima že tudi svoj slovarski Wikipedia razdelek: opisan je kot podžanr grozljivke, ki elemente slednje uporabi za prikazovanje družbenih neenakosti in zatiranja. Hkrati s temi opredelitvami nastopajo že tudi kritike, ki jim je sicer nemogoče oporekati: kaj ni skorajda ves žanr grozljivega in srhljivega – od Hitchcocka, Carpenterja in Cravena do drugih žanrskih mojstrov – pravzaprav vedno kulturni tekst, ki v kritični dispoziciji naslavlja določeno družbeno tematiko? Kaj pa je na primer klasični zombijevski film drugega kot kritika potrošniške, materialistične, rasistične, kapitalistične družbe?

V tem kontekstu se je nujno strinjati s kritiko, ki pravi, da oznake »elevated«, »prestige« ali »post« horror niso morda



nič drugega kot marketinška strategija, ki skuša žanr grozljivke dvigniti na raven »art« produkcije – karkoli naj bi ta oznaka v svoji široki rabi določala. V ta kontekst se sicer uvršča predvsem množica naslovov, ki je nastala pod okriljem ameriških *indie* produkcijskih magnatov A24 – **Pod kožo** (*Under the Skin*, 2013, Jonathan Glazer), omenjeni **The VVitch**, **Zelena soba** (*Green Room*, 2015, Jeremy Saulnier), **It Comes at Night** (2017, Trey Edward Shults), **Vrhunec** (*Climax*, 2018, Gaspar Noé), tudi *Nasledstvo* in *Solsticij* – ali Bloomhouse Productions, ki je že v osnovi specializirana za tovrstno žanrsko produkcijo: na primer **Paranormalno** (*Paranormal Activity*, 2009) z vsem nadaljevanji, omenjeni *Zbeži!*, **Noč čarovnic** (*Halloween*, 2018, David Gordon Green) ... Žanr grozljivke je namreč večkrat negativno pogojen kot *trash*, B-ali C-produkcija, ki uživa v neumnih, stereotipnih scenarijih in se duši v presežni množini posebnih učinkov z namenom šoka. Posledično je seveda lažje pridobiti produkcijska sredstva ter distribucijo in festivalsko občinstvo v kameleonski metamorfozi označevalcev, ki skušajo grozljivko povzdigniti nad »nizke« konotacije žanrske oznake, kar je predvsem ignorantsko do zgodovine filma in žanra samega, oznake »visoke« in »nizke« umetnosti pa precej žalostno usidrane v kritiško logiko pred-dvajsetega stoletja.

V kontekstu zgodovine filma se na primer *Solsticij* vzpostavlja v očitnih vzporednicah s kulturnim arhetipskim primerkom žanra folklorne grozljivke **Mož iz protja** (*The Wicker Man*, 1973, Robin Hardy). Ta prav tako postavlja preveč racionalnega prišleka (policista) v sredo izolirane in nenavadne otoške komune, ki slavi poganske praznike plodnosti. Če se zdi, da skuša junak iracionalna pravila bolj kot ne spretno izigravati, da bi prišel do svojega končnega cilja (najti izginulo dekle), se perspektiva v končni instanci zaobrne: junak je bil vseskozi črni peter, spretno zapeljano žrtveno jagnje – v plamenih, ki objamejo živega moža iz

protja, zmaga je iracionalna tema. Podobna premisa kulta, žrtvovanja v zahvalo in za pomiritev bogov, nastopa tudi v *Solsticiju*, pri čemer se očitno odpira dodatna tema, razpadla ljubezenska zveza in prevara: končno Christianovo obsodbo na smrt namreč določi Dani – sveže okronana majjska kraljica, ki najde v psihedelično-tesnobnem trenutku svoje mesto v svetu v novi družini švedske komune. Večplastno branje vzvodov zgodbe (žalovanje, družina, ljubezen, smrt, maščevanje ...) je sicer klasični pristop k branju filmskega teksta, ki se v žanr grozljivega obrača predvsem skozi eksplicitno prevlado temačnega, iracionalnega trenutka konca. Presežna vrednost če-že oznake »več-kot-grozljivka« (*elevated horror*) pa je v vzpostavljenem kontekstu položena predvsem v filmsko podobo kot tako: v rabo in preigravanje filmskih izraznih sredstev, ki od simbolno premišljene barvne palete, izbrane rabe glasbe, montažnih prehodov in klasičnih žanrskih filmskih tropov folklorne grozljivke ponuja dovršeno celoto. Užitek je v pogledu, ki se v počasnem ritmu razmajane zavesti in brutalne čudnosti kljub realizaciji pričakovanega pusti presenetiti globoki temini, ki vseskozi zaobjema presvetljene in žareče podobe poletnega solsticija. Te v končnem trenutku zvezne bližine vrhunca življenja in smrti gotovo vzbujajo nelagodje in grozo, konkurenčno takim in drugačnim tropom žanra grozljivk.

RYUICHI SAKAMOTO: CODA

PETER ŽARGI

Portret glasbenega velikana

V okviru septembrskega festivala SONICA je bil v Kinoteki prikazan dokumentarni film **Ryuichi Sakamoto: CODA** (2017) režiserja Stephena Nomure Schibla, ki smo ga tako lahko pri nas videli z nekaj več kot enoletno zamudo. Tudi Sakamoto sam je postal subjekt dokumentaristike relativno pozno, kar pa ob njegovi nevsiljivi, nevpadljivi in skromni držji morda niti ni presenetljivo, saj kljub univerzalni prepoznavnosti in eni najbolj cenjenih in najdaljših karier tako v filmski kot v



popularni in sodobni klasični glasbi tudi nikoli ni postal predmet tolikšnega kulta kot nekateri njegovi sodobniki.

Klasično šolani glasbenik in etnomuzikolog s poglobljenim zanimanjem za tradicionalno in elektronsko glasbo je zaslovel kot član skupine Yellow Magic Orchestra, manične zmesi popa, elektronike, ambientalne glasbe in novega vala, ki je zraven predvidela še hip-hop in industrial ter zasnovala glasbo videoiger za naslednje desetletje. V vsakem elementu svojega multidiscipliniranega sloga so bili tako samozavestni, da je vse izpadlo prelahko, in Sakamotove solo plošče so prav tako izražale sorodno obvladovanje glasbenih idiomov.

Kot filmski skladatelj pa je bil Sakamoto eden prvih, ki je prepoznal tip minimalizma, kakršnega potrebuje film, oziroma prvi, ki je elektronsko glasbo (ki si je počasi utirala pot v film že od sredine 40. let, z vrhuncem v sedemdesetih) tako homogeno in kontrolirano združil z ostalimi tradicijami; v tem je bil tudi v naslednjih desetletjih redko presežen. Težko si je predstavljati vplivnejši in močnejši debi filmskega skladatelja, kot je njegova glasba za **Vesel Božič, gospod Lawrence** (1983, Nagisa Oshima), v katerem je ob boku Davida Bowieja tudi zaigral. Svoje etnomuzikološko znanje je ponovno združil z neoromantiko za Bertoluccijevega **Zadnjega kitajskega cesarja** (The Last Emperor, 1987) v stil, ki ga je v naslednjih desetletjih kot filmski skladatelj pogosto priklical nazaj v različnih permutacijah. Zadnja je bila glasba za **Povratnika** (The Revenant, 2015) Alejandra Inarrituja, ki jo je prispeval poleg Carstena Nikolaia in Bryceja Dessnerja in v njegovem opusu predstavlja eno najuspešnejših združitvev minimalizma elektronske in klasične glasbe. Tukaj ne govorimo o implementaciji elektronike v orkester tipa Hans Zimmer, kjer je že tako nasičenemu orkestru dodane še malo elektro-korajže za dobro mero in za zanimivejše dodatke na DVD-ju, temveč o popolni homogenosti obeh svetov, ko je ločnica med električnim in akustičnim lahko tudi nezaznavna. Omenjena homogenost

– kjer minimalizem ni le izgovor za pomanjkanje kompozicijskega znanja – se kaže predvsem kot vrh ledene gore kompozicije, ki sporoča, da bi se lahko skladbe vsak trenutek razvezale v Sakamotove oprijemljivejše kompozicije, kakor recimo v ponesrečeno prevedenem **Čaju v Sahari** (The Sheltering Sky, 1990, Bernardo Bertolucci).

Ryuichi Sakamoto: CODA ni le dokumentarec o Sakamotovem filmskem ustvarjanju, niti ni kronološki pregled njegovega opusa, temveč portret jeseni nekega ustvarjalca, ki je še vedno izrazito sodoben ter aktualen. Skromnejši, sivolasi Sakamoto je sicer vsake toliko kontrastiran s svojo mlajšo, bolj odrezavo verzijo, ki deluje, kot da morda še ni povsem ponotranjila minljivosti, o kateri v zadnji sceni filma govori monolog Paula Bowlesa (avtorja knjižne predloge *Čaja v Sahari*) in kateri Sakamoto vseskozi išče novo glasbeno spremeljavo. Zunaj tega pa spremljamo – brez kakršnih koli komentarjev, razen Sakamotovih – kolaž trenutkov iz skladateljevega življenja, od kontemplacije nedavno prebolelega raka do aktivizma za opustitev jedrske energije in, seveda, skladanja.

Ravno v slednjem je dokumentarec najuspešnejši, saj je eden redkih filmov, ki nudi vpogled v ustvarjalni proces skladatelja, vendar brez pompa. Filmsko beleženje umetniškega procesa je vedno precej nehvaležna naloga, vnaprej obsojena na pomanjkljivost, kljub temu pa filmu mestoma uspe zajeti pot glasbe od zasnove do udejanjenja. To je posebej očitno pri skladbi *Solari* s Sakamotovega novega albuma *async*, parafrazi ultimativnega filmskega skladatelja, Bacha, in sicer njegovega korala in preludija v f-molu: Sakamota sta navdihnili raba omenjene skladbe v *Solarisu* Andreja Tarkovskega v aranžmaju Edvarda Artemieva, ob kateri Kris in Hari nemo lebdita poleg Breugelovih »Lovcev v snegu«, in pa zbirka polaroidov Tarkovskega.

Drugi uspeh filma pa je pogled na Sakamotovo beleženje minevanja, od pričevanja o katastrofah (Fukušima, 11.



september) do snemanja »ledu iz predindustrijske dobe« – na teh točkah film drsi iz kadra v kader brez izpostavljanja pripovednih tehnik, zavedajoč se, kako poveden je Sakamoto sam po sebi, s svojo mirno, a radovedno prezenco. Film CODA tako demistificira avtorja, ne da bi tvegala izgubo magičnosti Sakamotove glasbe.

Glede na to, da so redki akterji popularne kulture druge polovice 20. stoletja ostali relevantni tako dolgo oziroma se celo razvijali in izboljševali, bi od CODE upravičeno pričakovali, da zajame več tiste vseprisotne Sakamotove pomembnosti, zlasti vizionarskega vpliva na glasbena gibanja od osemdesetih dalje, še posebej na hip-hop. Očitno pa CODA preteklost pojmuje kot že dovolj zajeto v skladateljevi (izredno bogati in polnopomenski) sedanjosti. Film tako ostane prostovoljno ujet v nežni kontemplativnosti, ki krasa Sakamotova kasnejša obdobja – in pri zastrašujoči mašineriji pompozne hvale, kateri smo ponavadi priča v sorodni dokumentaristiki, sta mirnost in fragmentiranost izrazito dobrodošli. Prav tako se film večje izogne narativu zmage in kljubovanja, najsibo v okviru bolezni ali pa aktivizma: bolj se usmerja v meditativni oris izginjanja in preporeda. Morda je škoda, da ena izmed nakazanih niti filma, ki jo vidimo v scenah, kjer Sakamoto s snemalnikom lovi zvoke iz okolja, pritrjuje pogosti izjavi, da je karkoli lahko glasba. Ravno na primeru Sakamota bi namreč upravičeno dejali: vse je lahko glasba – če si dober skladatelj. CODA podobno kot njen portretiranec nima odvečnih not. Žal ni tako večša kompozicije, da bi lahko ustvarila film, povsem vreden svojega subjekta, vendar vseeno nudi dostojen portret glasbenega velikana oziroma vsaj kakovostno izhodišče za nadaljnje raziskovanje.

BOŽJA MILOST

JERNEJ TREBEŽNIK

Ozonova zresnitev

Če bi k filmu **Božja milost** (Grâce à Dieu, 2019), novemu celovečercu francoskega režiserja François Ozona, pristopili le zaradi navezanosti na Ozonovo dosedanje delo, bi kinodvorano najbrž zapuščali razočarani. *Enfant terrible* sodobnega



francoskega filma (oziroma eden od njih) si je namreč ime zgradil z igrivimi, erotičnimi (komičnimi) trilerji, ki so se izmikali žanrskim konvencijam, s tem pa so že lahko nakažovali tudi promiskuitetnost ali celo moralno sprevrženost svojih likov in francoske družbe na splošno. *Božja milost* po drugi strani predstavlja resen, stilistično in dramaturško zadržan vpogled v francoski cerkveni škandal, pri čemer ostane tudi relativno malo prostora za avtorski pečat. Zgodnjega režiserjevega ikonoklazma praktično ni več mogoče zaslediti, a lahko po drugi strani morda prav v tem iščemo odraz njegovega nagnjenja k večnem spreminjanju in presenečanju.

Hkrati je nujno poudariti, da je splošna predstava o delih François Ozona vendarle nekoliko varljiva oziroma preveč vezana na njegova popularna zgodnja dela, kakršni sta na primer **Sitcom** (1998) in **8 žensk** (8 femmes, 2002), zaradi katerih je bil prepoznan kot eden osrednjih avtorjev t. i. novega francoskega ekstremizma. Vzporedno je pri režiserju skoraj ves čas obstajala tudi druga, stilsko manj samosvoja, a pripovedno zrejša plat, ki je z osebnimi dramami tipa **Pod peskom** (Sous le sable, 2000) in **Mlada in lepa** (Jeune & Jolie, 2013) morda prinesla njegov vrhunec. Ko jo obravnavamo v kontekstu teh filmov, *Božja milost* izpade za odtonek manj presenetljivo. Je pa vendarle jasno, da gre za delo, ki bo v Ozonovi filmografiji izstopalo že zaradi tesne vezanosti pripovedi na nedavne resnične dogodke in s tem zaradi očitne družbene, celo politične dimenzije.

Božja milost predstavi zgodbo moških, ki sprožijo kampanjo proti duhovniku, ki jih je v otroštvu spolno nadlegoval, pa tudi proti cerkvenim dostojanstvenikom, ki so za nadlegovanje vedeli, a so ga prikrivali. Na ta način lahko film razumemo kot francosko verzijo ameriške drame **V žarišču** (Spotlight, 2015, Tom McCarthy; pozorno oko lahko v enem izmed prizorov Božje milosti na policijski postaji ulovi celo plakat tega oskarjevca), a je tokrat pripoved speljana še dlje

stran od kakršnega koli senzacionalizma in od šokantnih poznih odkritij. Namesto tega se po uvodni ugotovitvi enega izmed osrednjih likov, da duhovnik, ki ga je nadlegoval, še vedno dela z otroki, film obrne navznoter in se usmeri v osebno doživljanje nekaterih žrtev nadlegovanja (pa tudi v njihovo družinsko življenje) ter v proces njihovega sodnega in medijskega boja proti cerkvi, pri čemer je ves čas jasno, da dramaturški lok ne more več prinesiti večjih presenečenj. Izpostaviti velja način, na katerega uspe Ozon ustvarjati in (večino časa) ohranjati oprijemljiv suspenz, pri čemer pride do izraza predvsem njegova nadarjenost za razkrivanje majhnih človeških kapric in nagnjenj. Tokrat še posebej izstopa neprisiljena, a presenetljiva, skoraj »hitchcockovska« preusmeritev pozornosti v pripovedi z enega osrednjega lika na drugega in kasneje še na tretjega. Na ta način uspe brez pretiravanja ali pripovednih olupšav prikazati različne plati posledic, ki jih lahko travmatična otroška izkušnja pusti človeku (in njegovim bližnjim), hkrati pa ob koncu film svoj zagon najde prav v povezavi med žrtvami oziroma v njihovem zavzemanju za skupni boj proti cerkvenemu prikrivanju resnice, ki ne nazadnje doseže vsaj manjše cerkvene reforme.

Bolj kot večji preobrati, ki bi nenadoma zamajali tok filma, njegov ton narekujejo majhne prelomnice, ki do izraza pridejo ravno zaradi Ozonove prefinjene, natančne obravnave. V prikazu ključnih korakov travmatiziranega posameznika v procesu prebolevanja je tokrat denimo prelomen prizor mučnega srečanja, mediacije s pedofilnim duhovnikom, ali pa novinarska konferenca, na kateri se z obtožbami sooči lyonski nadškof. V takšnih primerih se pokaže, kako močno se je Ozon naslanjal na resnični potek dogodkov in na dobesedne izjave vpletenih. Ob razpletanju pripovedi pa tudi tokrat izstopajo nekatere Ozonove stilistične izbire, denimo rahlo zamegljeni, slabo fokusirani posnetki določenih prizorov iz otroštva osrednjih likov, ki torej nejasno, travmatično preteklost že oblikovno ločijo od sedanjosti, ali pa kadri, posneti v cerkvah in okrog njih, ki izstopajo s svojo širino in z dramatično osvetlitvijo ter nakazujejo nadzemeljsko veličastnost, oziroma se ji morda že posmehujejo. Pomembno vlogo v pripovedni strukturi predstavljajo tudi pisma, ki si jih pošiljajo osrednji liki (kar denimo spomni na Ozonov predzadnji film **Frantz** izpred treh let). Medtem ko jih na glas prebirajo, spremljamo s pismi nepovezane prizore. A v primerjavi z njegovimi starejšimi filmi režiserjeva filmska govorica tokrat ostane izrazito pridušena. Če je doslej z mešanjem konvencij različnih žanrov znotraj enega filma večinoma ustvarjal izrazito originalna dela, se v tem primeru



smernicam mainstreamovskih evropskih dram ne izogiba zares, hkrati pa je jasno, da bi lahko močno stilizirana obravnava občutljive teme pozornost preusmerjala stran od resnosti težav, ki so povezane z njo.

Film z avtorjevimi starejšimi deli povezujejo še sledi Ozonovega premišljevanja fiksnosti identitet, pa tudi težnja po destabiliziranju pogledov na spolnost in spol, čeprav k temu pristopa iz povsem drugačnega zornega kota kot sicer. Če je na primer v filmih *Sitcom*, *Mlada in lepa*, **Nova prijateljica** (*Une nouvelle amie*, 2014) in **Dvojna igra** (*L'Amant double*, 2017) z eksplicitno seksualnostjo rad izzival in šokiral francosko javnost, tokrat raziskuje okoliščine, v katerih je seksualnost ne le skrajno problematična, ampak celo kriminalna. Ta nastavek mu brez dvoma vzame del njegove subverzivnosti in ustvarjalnosti, a s premisleki posledic, ki jih lahko seksualna travma pusti na gradnji spolne identitete (pa tudi usmerjenosti) posameznika in na njegovem seksualnem življenju, še vedno najde zanimive odvode, ob katerih deluje izvirno in samosvoje. Načeloma pa se raziskovanje deviantne seksualnosti v veliki meri umika vprašanjem »prave« religije, ki jo nakazujejo razlike med nekaterimi žrtvami pedofilije; eni namreč še vedno verjamejo v boga (a se borijo proti cerkveni instituciji), drugi iz cerkve izstopijo.

Že zaradi prikaza gorečega boja osrednje skupine likov za spremembe v cerkveni organizaciji je film nezgredljivo družbeno angažiran in relevanten. O tem pričajo tudi poskusi francoske cerkve, da bi preprečila premiero filma. Zgodba o spolnem nadlegovanju, ki je bilo pometeno pod preprogo in je tam ostalo, vse dokler se ni oblikovala angažirana civilna iniciativa, ne nazadnje spomni tudi na gibanje *Me Too*. V zgodbi duhovnika Praynata, za katerega so se žrtve bale, da bo umrl, preden bi mu bilo sojeno, pa bi lahko videli tudi odmev zgodb o propadlih vplivnejših in o skrivnostih, ki jih odnašajo s seboj v grob.

Bolj kot z umetniškega vidika ostaja *Božja milost* pomembna kot družbeni komentar in razmislek, ki kar kliče po nadaljnjih obravnavah in debatah, čeprav film najbrž ne izdaja nobenih smernic za nadaljevanje Ozonove nepredvidljive kariere. *Božja milost* kljub tehnični dovršenosti in prefinjeni obdelavi občutljive tematike vsekakor ne bo film, ki bi si ga ob omembi režiserjevega imena prvega priklicali v spomin, njegov največji greh pa predstavlja prav ta avtorska neizrazitost oziroma medlost. Po eni strani gotovo velja, da se Ozon, podobno kot na primer njegov vzornik R.W. Fassbinder, pri predstavljanju različnih zornih kotov družbe svoje nacije namesto v ustvarjanje čistih mojstrovlin namereno usmerja v gradnjo pisane, raznolike, impresivne filmografije, a *Božja milost* po drugi strani predstavlja prav tisto, česar v njegovem opusu ne bi pričakovali: film, ki izgleda tako, da bi ga lahko posnel tudi kdo drug.

RAY & LIZ

OSKAR BAN BREJC

Ko kapitalizma ne moreš premagati

Richard Billingham je velik del umetniškega opusa posvetil svojim staršem – Rayu in Liz; po seriji fotografskih portretov, ki je bila nominirana za Turnerjevo nagrado, in video inštalacij iz devetdesetih se je njegova vizija staršev in otroštva materializirala tudi v celovečernem filmu *Ray & Liz* (2018). Geneza Billinghamovega projekta je precej zanimiva: potem ko je (še v času življenja obeh staršev) posnel kratek film o očetu in napisal kratek scenarij o svojem stricu, je pomislil, da bi lahko s še enim kratkim scenarijem vse tri ideje združi v celovečerni film.

Postopno dodajanje idej je očitno prepoznavno v strukturi filma; Billingham nas v treh obsežnih prizorih (kjer eden deluje kot nekakšna okvirna zgodba, druga dva pa kot *flashbacka*) popelje na obrobje Birminghama v obdobje svojega otroštva in mladosti ter v središče revne disfunkcionalne družine. Starša Richarda in njegovega mlajšega brata Jasona



sta agresivna Liz ter pasivni alkoholik Ray (ki ju v *flashbackih* odlično odigrata Ella Smith in Justin Salinger). Billingham je želel na podlagi spomina čim bolj poustvariti občutek in vzdušje obdobja, ki jih prikazuje, a film kljub temu ne daje občutka izrazite subjektivnosti; že določanje protagonista ni enoznačno. Če v prizoru, ki deluje kot okvirna zgodba, kamera nedvoumno sledi le ostarelemu Rayu in bi zaradi tega lahko oba *flashbacka* pripisali njegovemu spominjanju, pa tako sklepanje zaplete že prvi *flashback*; v njem namreč namesto Rayevega doživljanja situacije zaznamo njegovo (in tudi Lizino) odsotnosti v njej. Prav tako je le redko prisoten mladi Richard. Drugi *flashback* se v celoti osredotoči na dogodka nekaj let pozneje, ki prikazujejo njegovega mlajšega brata v dneh, preden ga socialna služba odpelje v rejniško družino.

Če zgornji opis (razen v fragmentirani pripovedni strukturi) precej spominja na tradicionalni britanski socialni realizem, pa Billinghamu bolj zanimajo vprašanja, ki za družbeno angažirani film niso običajna. Emblematičen je že začetni prizor, ki povezuje oba *flashbacka*. Prikazuje namreč Raya, samega v majhni sobi, kako dneve preživlja ob velikanskih platenkah domačega žganja, ob gledanju skozi okno in čakanju, da ga obišče Liz, ki ga je očitno vrgla iz stanovanja. Njegova povezanost z družbo v filmu ni prisotna niti eksplicitno niti preko odsotnosti, prej gre za neke vrste družbeno brezcilnost – v njegovih dejanjih namreč ni niti sledu razrednega boja, v njegovi popolni izolaciji pa tudi ni prostora za družbo.

Prav pri netipični uporabi konvencij socialnega realizma je film *Ray & Liz* najbolj zanimiv. Odpiranje okostenelega žanra za nove ideje in formulacije je že leta 2014 v analizi prvih dveh filmov Joanne Hogg opazil teoretik David Forrest. »Opažamo lahko način, kako realizem deluje na bolj posreden način v socio-političnem smislu: z uporabo stilističnih in včasih stiliziranih poudarkov na resničnem kot območju



za reflektivno raziskovanje vsakdanjega življenja.«² In pa: »Začetne točke za avtentičnost ne predstavlja ukvarjanje s specifično temo ali temami, ampak predvsem avtobiografsko raziskovanje samega sebe in prostorov osebne izkušnje.«³ Forrest filme avtorjev, kot so Shane Meadows, Joanna Hogg, Andrea Arnold ..., ki pred socialno v svojih filmih postavljajo zasebno, umešča v filozofski kontekst ideje Marka Fisherja o »kapitalističnem realizmu«. Gre za znano Fisherjevo maksimo, po kateri »si lažje od konca kapitalizma predstavljamo konec sveta.«⁴ V družbenem kontekstu, kjer sta vsakršen poskus boja proti kapitalizmu in njegova kritika (s socialnorealističnim filmom na čelu) spretno komodificirana, prodana in s tem onemogočena, se režiserji od loachevskega agitativnega filma odvrtačo k iskanju bolj osebnih načinov ubeseditve izkušnje sveta.

Forrestova razlaga razvoja socialnega realizma se popolnoma sklada z Billinghamovim ciljem v filmu *Ray & Liz*: »Med snemanjem sem se karseda držal svojega spomina, namesto da bi poskušal poustvariti dejstva objektivno.«⁵ Billingham se tako povsem usmeri v natančno poustvarjanje sveta, ki ga lahko gledalec naseli, kot da bi bil dejansko pred njim. To mu uspe predvsem s posnetki, ki iz znanega okolja radikalno povečajo čisto vsakdanje predmete, zaradi česar delujejo kot tuji, skoraj popačeni. Detajl muhe na ustju platenke je tako eden izmed mnogih primerov, kjer se s konvencijami socialnega realizma sreča Billinghamova izrazito fotografska senzibilnost. Ta se prej kot na pripovedno

logiko dogodkov in odnosov osredotoča na majhne detajle, teksture predmetov ... Tako se zdi, da je avtorjev cilj taktilno reprezentirati neki oddaljen prostor iz preteklosti, in ta cilj je pomembnejši kot sam pomen pripovedi. Pomembnejši od likov so kosi pohištva ali način, kako se na njih naguba staro usnje, porumenela dna starih žarnic, poležane odeje in rjuhe na posteljah, ki so jih telesa likov zapustila. V številnih ekstremnih close-upih Billingham pogosto del telesa povsem loči od njegove celote, s tem pa svojim likom odvzame senzomotorno kontinuiteto⁶ telesa. Tako denimo ne vidimo Raya, ki pije, ampak le usta, ki pijejo, kadijo, vpijejo.

Glavna kvaliteta Billinghamovega filma je v taktilni resničnosti sveta, ki ga ustvari – ker je prepričan, da lahko haptični značaj predmetom in njihovim teksturam v filmu in fotografiji omogoči le snemanje na filmski trak, je film *Ray & Liz* posnel s 16-mm kamero. Spirale dima, ki se dvigujejo od cigarete, komaj opazni madeži na kičasti sliki, miniaturni tipalki muhe niti za trenutek ne dajejo občutka brezpredmetne stilizacije in »umetniškosti«. Billingham z njimi ustvarja svet, ki neutrudno pronica v gledalca, dokler ni povsem zatopljen vanj; takrat postaneta kaotična vzgoja in vedenje staršev neskončno bolj učinkovita, kot če bi bila prikazana na konvencionalen pripovedni način. Trenutki skoraj dotakljive tišine in kontemplacije, v katerih liki najdejo oddih, pa s tem pristopom postanejo še bolj ganljivi. Gledalec se ob gledanju zave, da ti trenutki tišine in hrupa, nasilja in nežnosti niso v dialektičnem razmerju, ki bi iz njih prineslo razvoj – situacijo, ki je od prejšnje drugačna, tako na ravni družinskih kot družbenih odnosov. Gre prej za ciklično ponavljanje brez spremembe. Vendar tega ni treba razumeti kot družbeni defetizem. V tovrstnem prikazu najrevnejši sloji niso več nosilci

2 Forrest, David: »The films of Joanna Hogg – new British realism and class«, v *Studies in European Cinema*, letn. 11, št. 1. Str. 69.

3 Ibid., str. 68.

4 Fisher, Mark: *Capitalist Realism – Is There No Alternative*. Winchester, Washington: Zero Books, 2009. Str. 1.

5 <https://lwlies.com/interviews/richard-billingham-ray-and-liz/>.

6 Izgubo senzomotorične kontinuitete lahko razumemo povsem delezovsko kot prelom s podobo-gibanjem oziroma podobo-akcijo.

socialne nepravilnosti, temveč resnični ljudje, katerih izkustvo ni definirano le z njihovim družbenim slojem, ampak zlasti z njihovim specifičnim doživljanjem sveta.

Lika Raya in Liz zasedata ambivalentno mesto na osi med preprosto neodgovornimi in nasilnimi ljudmi ter nasilnimi ljudmi kot neizbežnim produktom nasilnega sistema. Tam, kjer v tradicionalnem filmskem socialnem realizmu najdemo Sistem, se v filmu *Ray & Liz* nahaja radikalno taktilna specifičnost sveta, ki ga liki naseljujejo. Ta specifičnost nas neizbežno odvrne od širšega iskanja krivca za situacijo družine; z njo se – kot iz dneva v dan – premikamo iz enega prostora stanovanja v drugega, od enega dotika k drugemu, od enega vonja k drugemu ...

AGOVA HIŠA

VERONIKA ZAKONJŠEK

Varna hiša kosovskega podeželja

Odprtje letošnje sekcije *East of the West* filmskega festivala v Karlovih Varih je potekalo v znamenju celovečernega prvenca kosovske režiserke Lendite Zeqiraj **Agova hiša** (Shpia e Ages, 2019), ki je z novembrom prišla tudi na platna ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala. Lendita Zeqiraj, redka predstavnica kosovske kinematografije, se je v svet filma prvotno zapisala z večkrat nagrajenima kratkima



filmoma **Balkon** (Ballkoni, 2013) in **Ograja** (Gardhi, 2018); slednji je po številnih uspehih na drugi strani Atlantika nedavno prejel nagrado tudi na ljubljanskem festivalu kratkega filma. V svoji skromni, a impresivni filmografiji režiserka postavlja pod drobnogled sodobno kosovsko družbo, razpokane odnose med generacijami in grobo dinamiko med spoloma, filme pa zaznamuje tudi s prepoznavnim avtorskim jezikom, polnim dinamične koreografije kamere, dolgih kader-sekvenc in bližnjih planov, ki v gledalcu vzbujajo tesnoba, skoraj klavstrofobičen občutek.

Kratki film *Ograja*, mojstrsko posnet v enem samem kadru, se tako slogovno kot narativno prepleta z režiserkinim celovečercem; gre za filma o ženskah različnih generacij, ukleščenih v življenje pod eno streho. Ženske v *Agovi hiši* ohlapno združujejo nepredstavljive travme preteklosti, medtem ko v *Ograji* med njimi zeva hud generacijski prepad – med globoko zakoreninjenimi arhaičnimi pogledi na svet starejših žena ter mlajšo generacijo, ki se tiho upira trdno zakoličenim miselnim ograjam tradicije, patriarhata in ksenofobije. Pa vendar so vse postavljene v pozicijo dvojne zatiranosti: tako s strani globoko zasidrane patriarhalne kulture širše kosovske družbe kot miselnih pregrad in predsodkov, ki jih ta kultura vgrajuje v njih same. Ko skozi bučen smeh opisujejo nasilje, ki so ga utrpeli s strani svojih mož, in fizično napadejo dekle, ki v iskanju »boljših moških« pristane na zmenek zunaj svoje rase, pomagajo vzdrževati vzpostavljen patriarhalni sistem, ki jih zadržuje v krempljih nemoči.

Protagonistke *Agove hiše* se nam predstavijo v sproščenem, lahkotnem tonu, ko na vrtu svoje hiše, obdane s slikovito podeželsko pokrajino, v krogu lupijo papriko. Ob tem načenjajo žgečkljive, seksualne, na trenutke vulgarne teme, med katerimi ne manjka glasnega smeha in šaljivih zmerljivk. Dinamika med njimi nakazuje skoraj družinsko bližino, polno razburkane vzkipljivosti, a ni težko izluščiti, da žensk ne združujejo nikakršne sorodstvene vezi; to dejstvo dodatno zakoliči prisotnost Zdenke, depresivne Hrvatice, ki jo skupina sumničavo in s kančkom sovraštva zavrača kot Srbkinjo. Njena prisotnost naš fokus iz šaljivih dialogov in bučnega smeha, ki v retrospektivi deluje kot filter za predelovanje travm, subtilno preusmeri na vojne zločine Miloševićeve vlade, ki so med kosovskim prebivalstvom pustili globoke, krvave, nezaceljene rane.

Film zaznamuje topla barvna paleta, dolgi neprekinjeni kadri in dinamična, dokumentaristično observacijska ročna kamera tunizijskega direktorja fotografije Sofiana El Fanija, ki je svoj pečat pustil že na filmih **Adelino življenje**

(La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche) in **Timbuktu** (2014, Abderrahmane Sissako). Zgoščena uporaba bližnjih planov nam sugerira prostorsko (in mentalno) ujetost protagonistk, katerih zgodba se v časovnem sosledju enega samega dne pred nami razgrinja kot resničen kos življenja. A kamera se vendarle prereditko odmakne od njihovih vihravih odnosov, ujetih v bližnje plane smeha, petja in preprirov, ter gledalcu skorajda ne pusti (za)dihati.

Narativni lok *Agove hiše*, katere temelje postavljajo ženske protagonistke, se sklene z 9-letnim Ago, ki daleč od Prištine, med slikovitim kosovskim hribovjem, kot edini predstavnik moškega spola prebiva v socialni »varni« hiši. Obsojen na utesnjeno življenje med ženskami Aga sanja o svojem »izgubljenem« očetu, ki si ga iz skopih opisov matere Kumrije izrisuje kot vojnega heroja, tragično ujetega v srbskem zaporu. Tako po zaprašenih makadamskih poteh preprodaja cigarete in upa, da bo nabral dovolj denarja za obisk srbskih zapornih celic. To povedno prikaže kader, v katerem se Aga v maniri **Taksista** (Taxi Driver, 1969, Martin Scorsese) postavi pred kopalniško ogledalo in obračunava z namišljenim nasprotnikom: »Kje je moj oče?« z vso resnostjo sprašuje v polomljeni srbščini, medtem ko z roko imitira pištolo.

Med preprodajo cigaret po bližnjih zapuščenih cestah se v sili razmer »spoprijateljki« z osornim in arogantnim Cero, ki mlademu Agi brezbrizno predaja odslužene patriarhalne nasvete o tem, »kaj pomeni biti moški«. V njuni dinamiki ne manjka mimobežnih zmerljivk in klofut, Cera pa kot pomehkuženo obnašanje pri Agi obsoja že golo dejstvo, da v avtu uporablja varnostni pas. Gre za svet, kjer se moškost še vedno izkazuje predvsem z nasiljem in agresijo – tako se nam skozi lik Cere počasi izrisuje slika, ki popolno izoliranost ženskih protagonistk postavlja v vse bolj razumljiv kontekst. Ta se nam v celoti jasno izriše šele, ko nas film grobo pahne v televizijski intervju: pred kamero mednarodnih novinarjev se končno ubesedi okoliščine, ki so jih pripeljale v hišo. Njihova pričevanja poskušajo v simbolni svet jezika pretvoriti neopisljive vojne grozote. Zgodbe, ki opisujejo pogosto spregledane (in nevidne) rane ženskih teles in psihološkega ustroja, delujejo katarzično, njihova prvoosebna pripoved, ki prevzema obliko intervjuja – kot v *offu* presunljivega dokumentarca **Globina dve** (Dubina dva, 2016, Ognjen Glavonić) –, pa gledalcu dopušča, da si teže ubesedenega v vizualno sliko pretvori sam. Močna emocionalna nota konca, ki Agi v trenutku poruši temelje pod nogami, tako učinkovito sklene lok zgodbe, čeprav si ta za pristanek na cilju vzame občutno preveč časa.



Aga, ki se po celodnevni odsotnosti v poznih večernih urah vrne domov, tam naleti na tuje novinarje – voajeristično prehaja med poslušanjem njihovih izjav in navihanim opazovanjem preoblačenja »tet« v sosednji sobi in se zabava v svoji nevidnosti zunanjega opazovalca, ki s temnega dvorišča skozi razsvetljena okna lovi notranje dogajanje. A ko se pred kamero postavi njegova mati, se Agova krhka identiteta v trenutku sesuje – njegov oče ne nazadnje ni vojni heroj, ki po krivici trohni v zaporu, temveč eden iz gruče neznanih Srbov, ki so njegovo mater v času večmesečnega ujetništva dnevno posiljevali.

Film s tem pogumno odpira vprašanja o cikličnosti nasilja in zakoreninjenosti družbeno-kulturnih vzorcev, ob čemer z odprtim koncem pomen Agovega neizbežnega prehoda v moškost prepusti gledalčevi interpretaciji. Bo ob nadaljnjem druženju s Cero, edinim očetovskim likom, ki mu je v tem odmaknjenem okolju na voljo, prevzel njegove karakteristike in postal sin svojega očeta? Ali pa bo ob poznavanju svojih temnih korenin prekinil cikel mizogine agresije in utrl pot novi generaciji moških?

GLAS LJUDSTVA, ZATIRANEGA IN ČISTEGA

ROBERT KURET

Pred leti je spletna stran Cracked objavila seznam 9 filmskih zlobcev, ki imajo pravico na svoji strani (»9 Famous Movie Villains Who Were Right All Along«): hijene iz **Levjega kralja** (The Lion King, 1994, Roger Allers, Rob Minkoff), roboti iz **Matrice** (The Matrix, 1999, 2003, Andy Wachowski, Larry Wachowski) in **Animatrice** (The Animatrix, 2003), orki iz **Gospodarja prstanov** (The Lord of the Rings, 2001, 2002, 2003, Peter Jackson) ... Eden ključnih poudarkov članka je bil, da mnoge filmske klasike na os zla postavijo deprivilegirane manjšine, ki jih vladajoči razred izkorišča ali izžene na družbeni rob in ki želijo bodisi socialno pravičnost bodisi maščevanje zatiralcem. Hijene so bile izgnane iz življenjskega cikla obilja, kjer je bilo hrane dovolj za vse, in životarijo na slonjem pokopališču; roboti so bili leta in leta zaslužnjeni, nato pa so ustanovili svojo robotsko utopijo, ki je hitro postala vodilna svetovna gospodarska sila, zato so jih ljudje želeli iztrebiti; orke so vilinci stalno uporabljali za svoje strelske vaje in tudi kraljestvu ljudi je bilo vseeno za njihove pravice, skratka, bili so potisnjeni na obrobje svobodnega Srednjega sveta.

Joker (2019) Todda Philipsa je pomemben film ravno zato, ker izvede ta obrat v kontekstu vsem znane klasične zgodbe: prikaže hrbtno stran bogatunskega Batmana in locira rojstvo Gothama v središče revščine, brezposelnosti, družinskih patologij, odmiranja socialne države in cinizma elit, saj jih odpadniki, kakršen je Arthur Fleck, bodoči Joker, zanimajo le v vlogi štosca, ki se mu bodo lahko režali. Joker v dobi rimejkov pravzaprav pokaže, v kateri smeri bi morali nastajati rimejki (in kje recimo novi **Levji kralj** [The Lion King, 2019, Jon Favreau] zamudi priložnost, da bi povedal vsem znano zgodbo iz druge perspektive).

Joker brbota od socialnega besa, od nastrojenosti proti bogatim; in film mu podeli vso pravico, da nasilno obračuna

s tistimi, ki so ga tako ali drugače izrabili. Njegova dejanja so (tarantinovsko) opravičena z maščevanjem, zaradi česar je film doletel marsikateri očitek, da glorificira nasilje. Kritika je še poudarjena s tem, da gre pri Jokerju za osamljenega belega moškega, celo za incela (Indiewire, Time), ki postane upravičen do nasilja in maščevanja.

Čeprav morda *Joker* res izraža nastavke za zgodbo o incel-u, pa Arthur Fleck nikakor ni portretiran kot incel: je sicer samski, nima spolnega življenja, živi pri mami in sanjari o sosedi, ki ga nekoč ogovori v dvigalu. Vendar ne izraža mizoginije, besa ob romantičnem/seksualnem zavračanju ali sovraštva do žensk; bolj gre za romantično hrepenenje, ki ostaja neuresničeno. Film večkrat poudari, da je njegov problem to, da je izmeček družbe, eden od mnogih, na kate-rega je država pozabila in ga pustila gniti nekje na obrobju mesta, od koder se ne bo nikdar izkopal. Problem filma tiči nekje drugje: Arthur je kvečjemu premalo incel, film ga hoče ohraniti preveč čistega.

Nanj stalno nalaga krivice, ki šibijo njegov hrbet (dobesedno: Philips poudarja njegovo skrivenčeno in shirano telo), stalno trpi zatiranje, posmehovanje, trpinčenje, vedno težje socialne razmere, izgubo službe, zdravstvene oskrbe, obenem pa je žrtev patologij, v katere se je rodil. Res je sicer, da Arthur izvede moralno in kako drugače sporna dejanja, a vedno kot reakcijo na storjene krivice; do vseh svojih dejanj je upravičen, vsa so podložena z gladko delujočim urnim mehanizmom motivacije. Joker v vse bolj nemirnem Gothamu v nekem trenutku postane obraz revolucije, predstavnik zatiranega ljudstva, in tu lahko najdemo enega pomembnejših razlogov za način njegovega prikaza.

V *Jokerju* so občutne reference na Scorseseya, predvsem na **Kralja komedije** (King of Comedy, 1982) in pa **Taksista**

JOKER (2019)



(*Taxi Driver*, 1976); a prav s tem, ko se želi pripeti na dediščino Scorsesejevih klasik, postajajo razlike med filmi očitne. Če je Travis Bickle po eni strani vojni veteran, podobno kot Arthur odpadke družbe, je po drugi strani prikazana tudi njegova nestrpnost. *Taksist* veliko bolj subtilno lovi (moralne) sivine in postopoma plasti glavni lik, medtem ko *Joker* gledalca že s prvim prizorom nesubtilno vrže v primeren emocionalni okvir dojemanja Arthurja kot žrtve: oblečen je v klovna, skupina mulcev mu ukrade napis, s katerim promovira razprodajo trgovine v stečaju, nato pa ga v neki zakotni ulici še zbrcajo. Arthur skratka že takoj doživi nasilje, ne da bi ga kakorkoli spodbudil.

Prav v tem, ko ga hoče pokazati kot žrtev, pa se zgodi *glitch* v tranziciji do Jokerja, kot ga sicer poznamo: kot klinično natančnega načrtovalca, kot inteligentnega provokatorja, ki v retoričnih vragolijah presega Batmana, njegov »politični program« pa večinoma sestavljajo anarhija, kaos in uničenje struktur. Tako mora film razvoj do nam znanega Jokerja v neki točki sforsirati: kako je mogoče, da Arthur v zatemnjenem klubu *stand-up* komikov z nekaj deset obiskovalci na odru enostavno zatrokira in komaj pove šalo, medtem ko se kot gost talkshowa v elitnem televizijskem terminu obnaša povsem artikulirano, nadzorovano, in se iz velikega oboževalca voditelja v trenutku prelevi v kritičnega opazovalca, ki je zmožen reflektirati eksploatacijo lastnih ponesrečenih štosov za zabavo privilegirancev. Tu je skratka fantazmatski element



KRALJ KOMEDIJE (1982)

v snovanju Arthurja/Jokerja, ki prinaša združitev nepremostljivih nasprotij: brez nekega jasnega razvoja je obenem tako nemočna žrtev kot manifestativni glas revolucije.

Čeprav film oznanja družbeni upor, pa se gre vprašati, v katero smer se pomika ta revolucija. Kot je recimo ilustriral članek »First as Farce, then as Tragedy« na portalu *Left Voice*, je fašizem zgodovinsko apropriral simbole levice ter razredni boj nadomestil z rasnim bojem (bogataši in buržoazija postanejo judovska zarota), ob tem pa propagiral tudi vrnitev k čistemu, avtentičnemu, brezmadežnemu ljudstvu. Problem portretiranja Arthurja Flecka, od koder izginjajo sivine, značilne za Trávisa Bickla, je torej ravno v tem, da obraz revolucije – deprivilegiranec z roba – postane čist element, gola žrtev socialnih razmer, kljub grozodejstvu načeloma dober človek, s katerim očitno simpatizira tudi film, saj ima pravico do svojega maščevanja. Pravica do maščevanja, do povračila krivic pa je možna le s takim čistim prikazom nič krivega obrobneža, ki postane obraz ljudstva. Tu smo svetlobna leta stran od *Taksista*. Protofašistični element je rojen.

Zdi se, kot da današnji čas enostavno kliče po reimaginaciji klasik, po tem, da vidimo naše heroje kot predstavnike privilegirane razreda, katerih arhetipski sovražniki so ves čas zahtevali le socialno pravičnost in ki so pravzaprav primernejša točka identifikacije za večino gledalcev. Od Petra Jacksona recimo nismo potrebovali še **Hobitove trilogije** (*The Hobbit Trilogy*, 2012, 2013, 2014), ampak morda trilogijo o tem, kako so se orki znašli na družbenem robu in kako je sistemsko izkoriščanje vodilo do tega, da so se združili pod totalitarnim voditeljem, ki zasede mesto božanstva. Tudi Joker na koncu spominja na odrešenika, pred katerim poklekne množica, ter tako – kot opozori razmislek s portala *Left Voice* – postavi pod vprašaj ves revolucionarni potencial nemirov, ki jih je zanetil.

»NO, ZDAJ SE NIHČE NE SMEJI«

LEA KU HAR

Kljub temu da je režiser Todd Philipps dogajanje **Jokerja** (2019) postavil na temne ulice New Yorka (Gothama) s konca sedemdesetih oziroma začetka osemdesetih let, ravno z namenom, da bi se distanciral od futuristično naravnane DC vesolja, mu distance ni uspelo zares vzpostaviti. Joker je DC vesolje temeljito zaznamoval. Zaznamoval ga je s svojim nepričakovanim uspehom in z obeti, da bo postal eden najbolj dobičkonosnih filmov o super junakih v vsej zgodovini filmske industrije. To je dosegel do te mere, da *DC Comics, Inc.* razmišlja, da bi ustanovili *DC Black*, tj. posebno serijo filmov, ki sicer še vedno izhajajo iz stripov, vendar temeljijo na poglobljeni študiji osebnega razvoja super junakov in na eksperimentalnem pristopu njihovega prikaza. Joker je DC univerzum zaznamoval tudi s tem, da je spreobrnil eno njegovih največjih dosedanjih uspešnic. Po *Jokerju* noben *Batman* ne bo več isti. Tudi če ga bodo poskusili snemati na isti način, ga ne bomo mogli gledati z istimi očmi.

Čeprav je lastni produkcijski hiši film prinesel velik uspeh, naj bi po mnenju gledalcev in mnogih filmskih kritikov splošni družbi predstavljal predvsem veliko nevarnost. Kdo natanko je v nevarnosti in zakaj, je predmet številnih debat. Ameriški zvezni preiskovalni urad (FBI) naj bi pred izidom filma na internetnih platformah našel ekstremistične komentarje *incelov*, samskih moških, ki živijo v nehotenem celibatu, zaradi česar je ameriška vojska izdala obvestilo o grožnji potencialnega množičnega streljanja na premierah filma. Večje ameriške verige kinematografov, kot sta na primer *AMC Theatres* in *Landmark Theaters*, so zato prepovedale gledalcem *Jokerja*, da na film pridejo v kostumih z maskami ali z namazanimi obrazi. Nevarnost filma je predvsem posledica določene nejasnosti o tem, kar naj bi film zares sporočal. Je »nevarna levičarska mojstrovina« ali »cinični

priročnik za incele«? Želi prikazati brezsmiselnost človeškega življenja ali želi poudariti pomen politične udeležbe? Je lev ali desen? Podpira *antifa* ali *alt-right*? Je njegova odlika morda ta, da ga ne moremo uvrstiti v vnaprej določene kategorije, ali pa je nemara slab ravno zato, ker sproža neskončne razprave o tem, kaj naj bi resnično pomenil?

Menim, da je ena izmed odlik filma ravno ta, da proizvaja množstvo različnih pozicij, ki so posledica vprašanj, na katera ni mogoče enoznačno odgovoriti. Rečeno drugače, film je dober ravno zato, ker omogoči gledalcu, da s svojim pogledom zapolni in osmisli osrednji del zgodbe. Še več, dober je zato, ker to počne na zelo prefinjen način. Skozi ves film zgodba neprestano prehaja med realnostjo in fikcijo, to prehajanje pa je omogočeno s funkcijo, ki jo ima v filmu *smeh*. Smeh je bil ključni element bolj ali manj vseh predhodnih filmov, ki jih je režiral Todd Philipps. Vendar pa je med preteklimi komedijami, kot so na primer vsi trije deli **Prekrokane noči** (*Hangover*, 2009, 2011, 2013) in **Vojni psi** (*War Dogs*, 2016) ter novo nastalim *Jokerjem* prišlo do velike spremembe. Kot v številnih intervjujih razloži režiser sam, se je snemanju komedij odpovedal, saj v trenutno obstoječi *woke kulturi*, tj. kulturi, v kateri prevladuje politična korektnost, ni več mogoče snemati komedij, ne da bi nekoga užalil. Vendar pa se Philipps v *Jokerju* ni povsem odrekel smehu. Spremenil je zgolj njegovo funkcijo. Medtem ko je v prejšnjih filmih smeh pripadal gledalcu oziroma je bil mišljen kot odziv gledalca na film, je pri *Jokerju* ena izmed ključnih komponent filma samega.

V *Jokerju* je skozi smeh prikazana družbena realnost Gothama. Ker je sama realnost razdvojena, ima tudi smeh kot njen zastopnik dvojno funkcijo. Na eni strani imamo zabavno-lahkotni smeh oddaje *V živo z Murrayjem Franklinom*; na drugi strani pa neobvladljive izbruhe Arthurja Flecka (Joaquin



JOKER (2019)

Phoenix). Medtem ko prvi prikazuje zabavno industrijo kot nekakšno lepilo, ki drži skupaj družbeno realnost Gotham, mesta, v katerem je Arthur odraščal in v katerega se na vse pretege želi vključiti, predstavljajo Arthurjevi nenadzorovani izbruhi nekaj, kar se v obstoječo družbeno realnost ne more vklopiti, nekaj, kar družbo od znotraj razkraja. Smeh je kot zastopnik obeh družbenih momentov tisti, ki filmu omogoča subtilno prehajanje med področjem fikcije in realnosti; med področjem zasebne in intimne sfere Arthurjeve norosti in področjem javnega političnega udejstvovanja.

Pot preobrazbe Arthurja Flecka v Jokerja je pot borbe za pripoznanje. Arthur si želi postati *stand-up* komik, saj je bil po pričevanju lastne mame rojen zato, da ljudem prinaša nasmeš na obraz. Vendar pa se njegov smeh ne more vklopiti v obstoječo zabavno industrijo, zato si je Arthur primoran

zgraditi lastno fikcijo, znotraj katere lahko deluje. Ker nima osnovnih sredstev za življenje, fantazira, da je uspešen komedijant. Ker nima partnerice, fantazira o ljubezenskem odnosu s sosedo Sophie Dumond (Zazie Beetz). Ker nima očeta, fantazira, da mu Murray Franklin (Robert De Niro) v lastni oddaji izraža očetovsko ljubezen in ponos. Vendar pa se veliki želji navkljub Arthurjeva fikcija v družbeni realnosti Gotham ne more uresničiti. Ne more si zgraditi boljšega družbeno-socialnega položaja, ne more pridobiti dekleta ali očeta. Vse, kar lahko sprovede, je le groteskni smeh, ki ga ves čas opozarja na lastno izključenost.

Pot Arthurjevega pripoznanja se začne, ko na vlaku ubije tri mlade poslovneže. Ne ubije jih zato, da bi vzpostavil nekaj novega, temveč da bi obranil to, kar ima. Ne ubije jih v imenu razredne vojne, temveč preprosto zato, ker so ga

pretepali in zaničevali. Ubije jih, ker mu niso dopustili niti tega, da živi v lastnem občutku nelagodja, ki mu ga sproži nenadzorovani smeh. Prvi uboj torej ni zares ključen. Da bi Arthur postal Joker, je moral pustiti preteklost za sabo. Moral je ubiti mamo in moral je umreti njegov oče. Z ubojem mame dokončno prestopi mejo in iz realnosti dokončno prestopi v fikcijo. Tik preden mamo – Penny Fleck (Frances Conroy) – zaduši, ji pravi: »Se spomniš, kako si mi včasih govorila, da je moj smeh bolezensko stanje, da je nekaj narobe z mano? Nič ni narobe. To sem pravi jaz.« Potem ko mama umre, gre domov, si obleče kostum in si prične nanašati masko na obraz. Iz Arthurja postane Joker. Vendar pa preobrazba še ni dokončna. V heglovskem žargonu bi lahko rekli, da postane Joker *za sebe* in ne Joker *na sebi*.

Joker *na sebi* postane takrat, ko umre njegov oče. Lahko bi rekli, da njegov oče umre dvakrat. V obeh primerih ga ubije strel iz pištole in v obeh primerih uboj pospremi vzklik: »Dobiš to, kar si j**** zaslužiš.« Enkrat umre kot Murray Franklin, njegov fantazijski oče, drugič kot Thomas Wayne (Brett Cullen), njegov biološki oče. Šele ko umreta oba, Arthur zares postane Joker. Šele po uboju obeh namreč delovanje partikularnega posameznika pridobi univerzalno politično razsežnost. Na oddaji *V živo z Murrayjem Franklinom* Arthur tako še vedno zatrjuje, da njegova dejanja niso politična. Na eno izmed Murrayjevih vprašanj neposredno odgovori: »Nisem političen. Želim zgolj nasmejati ljudi.« Njegova želja je še vedno želja posameznika, ki si želi biti slišan. Vendar pa se Arthur hkrati tudi zaveda, da se kot Joker v družbeno realnost nikoli ne bo mogel vključiti. Na oddajo tako ni prišel zato, ker bi želel svojo fiktivno realnost zoperstaviti obstoječi družbeni realnosti Gothama, temveč da uniči delitev, ki obe vzpostavlja. Arthur tako pravi: »Komedijska je subjektivna, Murray. Ni to tisto, kar pravijo? Vsi vi, sistem, ki ve tako veliko, odločite, kaj je prav in kaj narobe. Na isti način kot odločite, kaj je smešno in kaj ni.« Murray umre zato, da bi padla ločnica med družbeno realnostjo in norostjo Arthurjeve fikcije. Umre zato, ker je obstoj druge pogojen z uničenjem obeh. S smrtjo Murrayja Franklina razpade stari sistem in vzpostavi se kaos. Ko Arthurja strpajo v policijski avto in ga peljejo čez mesto, vidimo, da je Gotham v razsulu. Ljudje z maskami razbijajo stavbe, zažigajo avtomobile, tepejo policaje ... Starega sveta ni več. Poanta tega prizora ni, da so zatirani končno premagali zatiralce ali pa da se je čisto zlo polastilo razrednega boja. Poanta je, da se lahko družbena pravila starega Gothama uničijo zgolj tako, da se v celoti uniči sistem, ki jih je vzpostavil.

Eden najbolj genialnih momentov filma je ta, da Joker ni tisti, ki ubije Thomasa Waynea, očeta bodočega Batmana. To je ključno zato, ker pokaže, da Batmanov boj z Jokerjem ni osebni boj, kot je nemara prikazano v vseh Batmanovih filmih. Thomas Wayne ne umre pod njegovimi rokami, temveč v njegovem imenu. Ko ga ustrelji naključni protestnik, ta ponovi stavek, ki ga je izrekel Joker, ko je ubil Murrayja. Isti stavek, ki pa nosi drugačen pomen. Če uboj Murrayja zruši delitev med realnostjo in fikcijo, uboj Waynea Jokerjevo fikcijo dokončno univerzalizira. Z umorom Waynea se Jokerjeva fikcija sprevrže v novo družbeno realnost. V predzadnjem prizoru filma ga tako vidimo, kako stoji na avtu in je obdan s protestniki, ki nosijo njegovo masko, medtem ko uničujejo mesto. Njegov smeh ni več tisto, kar razkrajaja, temveč tisto, kar združuje. Joker tu postane Joker.



JOKER (2019)

Ogromno filmov prikazuje neoliberalne politike varčevalnih ukrepov, sistemsko revščino in nasilje, zvitost zatiralcev in pogum malega človeka. Vendar pa vsi govorijo o Jokerju. Zakaj? Ker je eden redkih filmov, ki premešča meje med fikcijo in realnostjo. Po eni strani to počne na čisto operativni ravni: vzame enega najbolj poznanih likov zabavne industrije in ga vrže v drug svet, pretrese njegove predpostavke in nas prisili, da ga gledamo na povsem drugačen način. Joker kot fiktivni lik postane najbolj Joker ravno v filmu, kjer je najbolj realistično prikazan. Po drugi strani pa do istega premika pride v samem filmu. Tisto, kar bodri domišljivo gledalcev in kar sproža številne debate, ni spoznanje, v kakšen fiktivni svet nas lahko vrže obstoječa družbena realnost, temveč spoznanje, da je obstoječa družbena realnost zgolj ena izmed možnih fikcij.

Vse o Almodóvarju: Bolečina in slava

TINA POGLAJEN

Pedro Almodóvar je vedno snemal filme z avtobiografskimi elementi, kot sta na primer **Slaba vzgoja** (*La mala educación*, 2004) ali **Vrni se** (*Volver*, 2006). Pri sedemdesetih letih je posnel svoj najbolj avtobiografski in najbolj oseben film doslej: **Bolečina in slava** (*Dolor y gloria*, 2019). V njem nastopata njegova stalna sodelavca, Penelope Cruz in Antonio Banderas, ki igrata najpomembnejša dela njegovega življenja: njegovo mamo in njega samega kot filmskega režiserja.

Antonio Banderas je Salvador Mallo, režiser v zrelih letih, ki ima težave z zdravjem in ustvarjanjem. V osemdesetih je posnel uspešnico *Sabor* (»Okus«) in se zaradi njegovega nastopa sprl z glavnim igralcem, Albertom Crespom (*Asier Etxeandia*), s katerim zdaj že trideset let nista govorila; nanj ga spominja oglasni plakat za film, na katerem je naslikana rdeča jagoda med ustnicami. Njun spor spominja na resnično ohladitev odnosa med režiserjem in igralcem: Banderas je z Almodóvarjem prvič sodeloval leta 1982 v **Labirintu strasti** (*Laberinto de pasiones*) in filmih, ki so mu sledili do zgodnjih devetdesetih, s čimer je postal prepoznaven, potem pa ga je zavrnil, ker so mu ponudili glavno vlogo v ameriški produkciji **Kralji mamba** (*The Mambo Kings*, 1992). Almodóvar je bil do njegove odločitve za Hollywood zelo kritičen – in naslednjič sta sodelovala šele leta 2011, v filmu **Koža, v kateri živim** (*La piel que habito*). V *Bolečini in slavi* se Banderasov lik – režiser Salvador Mallo – vendarle odloči, da je prišel čas, da pokoplje stare zamere; s Crespom se začneta dobivati in – za Salvadorja prvič pri 60 letih – kaditi heroin.

Labirint strasti

Mallo je že pred časom napisal avtobiografsko besedilo o svoji mladosti, ki jo je preživel skupaj z argentinskim ljubimcem Federicom, zasvojenim s heroinom. Crespo vztraja, da bi

zgodbo rad upodobil na gledališkem odru, in ko se resnični Federico naključno znajde med občinstvom, Salvadorju preteklost dobesedno potrka na vrata stanovanja (ki je, mimogrede, resnično Almodóvarjevo stanovanje v Madridu). Moška drug drugemu nazdravita, obujata spomine na mladost in čas, ki sta ga preživela skupaj, nato pa, preden se prijateljsko poslovita, drug drugemu priznata, da še vedno čutita medsebojno privlačnost.

Da bi razumeli pomen obdobja, o katerem se pogovarjata, se moramo ozreti v špansko zgodovino. Tako Antonio Banderas kot Pedro Almodóvar sta z ustvarjanjem pričela v času razpada Francovega režima. Oba sta se poistovetila z *la movido*, kot so po diktatorjevi smrti poimenovali nenaden vznik svobodne popkulture. Almodóvarjevi zgodnji, danes ikonični filmi so ujeli val vznemirjenja na novo osvobojenega ljudstva in na neki način simbolizirali svobodno in demokratično Španijo; španski časopisi so celo pisali, da je sam Almodóvar postal simbol španskega razdora s frankizmom. Zgodnje Almodóvarjeve filme, pa tudi njegovo persono in smer, v katero je pozneje stekla njegova kariera, je nedvomno oblikovala zlasti *la movida madrileña* (»madridska scena«); madridsko kontrakulturno gibanje, za katerega sta bila bistvena živahno nočno življenje in eksplozija novih trendov v glasbi, modi, oblikovanju, umetnosti in filmu, ki so imeli svoje središče v španski prestolnici – »scena« je ime dobila po drogeraški subkulturi.

Vrhunec je dosegla med letoma 1981 in 1985, ko se je sprostila energija, ki se je v družbi in kulturi nabirala vse od konca Francovega režima in mesto iz zanikrnega spremeni v emblem sodobnosti. Od tod izvira tako *bricolageovski* vizualni slog Almodóvarjevih filmov, pri katerem so bistveni preureditev in rekontekstualizacija predmetov, tako da ti



BOLEČINA IN SLAVA (2019)



PEPI, LUCI, BOM IN DRUGA OBIČAJNA DEKLETA (1980)



pomenijo nekaj novega, pa tudi campovski humor in kultura, ključni del njegovih filmov, dediščina parodičnih drag skupin (kot so na primer *Diabéticas aceleradas*, diabetičarke s pospeškom) ter gejevskih in trans skupnosti. Vsi skupaj so z reappropriacijo tradicionalne španske ikonografije popkulturo osvobodili frankističnega fašizma.

Da bi ponazorili, kakšen je bil tedaj videti Madrid in kako je Almodóvar pričel ustvarjati, lahko o *Bolečini in slavi* nemara razmišljamo v paru z diametralno nasprotnim delom njegove kariere, filmom **Pepi, Luci, Bom in druga običajna dekleta** (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón) iz leta 1980, campovski komediji, ki jo je Almodóvar posnel v obdobju, preden je začel svoje filme snemati z resnejšimi sredstvi. Gre za zgodbo o Pepi, »neodvisni, moderni ženski«, Luci, mazohistični gospodinji, in Bom, lezbijki in punk rock pevkki. Ker ni imel niti denarja niti izobrazbe (filmsko akademijo je Franco zaprl), so filmi iz tega časa nedodelani, polni zasilnih rešitev in nerodne montaže, a jih hkrati določa subverzivna, anarhična predrznost, ki jo je režiser v poznejših filmih nekoliko omilil. Če je torej *Bolečina in slava* film, ki razkrije veliko o Almodóvarjevem življenju, kot se pojavlja v njegovih filmih, potem *Pepi, Luci, Bom* razkrije veliko o njegovem načinu snemanja – produkcijska zgodba filma je postala del mitologije tistega časa.

Takole je bilo: njegov cimer je v stanovanju gojil marihuano in Almodóvar se je bal, da bo za to izvedela policija. Od tu ideja o Pepi in policistu. Denar za film (pol milijona pezeta, kar bi danes pomenilo kakšnih 15.000 €) so mu dali prijatelji in znanci, ki so ga podpirali – vsi igralci in igralke ter Almodóvar sam so delali brez plačila. Še po tistem, ko so film povečali na 35-mm filmsko kopijo (najprej je bil posnet na 16-mm filmski trak), proračun ni bil višji od treh milijonov pezeta (kar bi danes pomenilo dobrih 100.000 €). Snemanje se je začelo leta 1978 in končalo junija 1980 – od tu tudi težavna kontinuiteta filma: Pepi (Carmen Maura) je junija 1979 odložila album s Supermanovimi nalepkami, da bi odprla vrata, decembra 1979 je vrata dejansko odprla, bližnji posnetek nje in policista pa so posneli šele junija 1980. Ko je zmanjkalo denarja in je Almodóvar na vsak način hotel končati film, je to nameraval storiti tako, da bi se postavil pred kamero in opisal občinstvu, kako bi posnel konec, če bi za to dobil sredstva (nazadnje jih je, in njegova zgodnja ljubezen do metafikcije je morala še malo počakati). Film ima mnogo nepravilnosti; v nekem trenutku se v njem sam Almodóvar vseeno pojavi, le da mu glava sega ven iz kadra, in komentatorji filma so to videli kot del radikalno nove pripovedne tehnike.

Med pisanjem scenarija in snemanjem filma je Almodóvar vsak dan do treh delal v španskem nacionalnem telefonskem podjetju Telefónica, kjer je bil »pisarniški čudak«; za snemanje je petkrat izkoristil možnost neplačanega dopusta, ki jo je imel kot zaposleni v javnem sektorju, a se je moral vrniti v službo, ko mu je zmanjkalo denarja. Nazadnje je odšel za 18 mesecev in ga ni bilo več nazaj. Almodóvar, ki ni imel filmske izobrazbe, je vse svoje filme pred *Pepi, Luci, Bom* posnel na Super-8, a jim ni mogel dodati zvoka, ker je bil magnetni trak prešibek in pretanek. V Madridu je zaslovel, ko je na projekcije v barih in na zabavah s sabo nosil še kaseto z glasbo, sam pa odigral vse dialoge in odpel pesmi. Navada mu je očitno ostala, saj so igralke, ki so delale z njim, pozneje povedale, da jim je vloge pojasnil tako, da jih je najprej sam odigral z različnimi glasovi.

Meseno poželenje

Penelope Cruz v *Bolečini in slavi* igra režiserjevo mater iz časa, ko je bil še otrok. Salvador Mallo živi z njo v revnem vaškem domovanju, kjer nekoliko starejšega Eduarda (César Vicente) poučuje branja in pisanja v zameno za njegovo pomoč pri hišnih opravilih. Ko ga nekega dne vidi golega, od razburjenja omedli – in jasno postane, kaj je gonilna ustvarjalna sila režiserja, ki je svojo produkcijsko hišo poimenoval *El deseo* (»želja«), svojim filmom pa nadel naslove, kot so *Labirint strasti*, **Zakon poželenja** (*La ley del deseo*, 1987), **Zveži me** (*¡Átame!*, 1989), **Meseno poželenje** (*Carne trémula*, 1997) in tako naprej. Film ima tudi nekaj drugih podobnosti z Almodóvarjevimi otroštvom: kot otrok je živel na ulici, na kateri sta bila tudi kino in šola – oba sta ga ključno zaznamovala. Ker so ga poučevali salezijanci (v filmu *Slaba vzgoja* je upodobil tudi s tem povezane spolne zlorabe), je pel v cerkvenem pevskem zboru in verjel, da greši, ker si želi videti filme, posnete po igrah Tennesseeja Williamsa. Vseeno je gledal ameriške komedije z Doris Day, v katerih so imeli »zelo čiste kuhinje«, kot se je izrazil v nekem intervjuju, nanj pa je vplivala tudi španska pevkka Lola Flores.

Julieta Serrano (ki je nastopila v *Pepi, Luci, Bom* in kot neuravnovešena Lucía tudi v *Ženskah na robu živčnega zloma* [*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988]) v *Bolečini in slavi* igra njegovo mater, ko je že odrasel. Ta mu prostodušno reče, da »ni bil dober otrok« in mu na smrtni postelji prepove, da bi jo uporabil v kakšnem od svojih filmov. »Ne maram avtofikcije,« reče v verjetno najbolj ironični izjavi v celem filmu. Tudi njene prijateljice naj bi se jezile zaradi načina, kako jih, vaške ženske, upodablja v svojih filmih, ker naj bi se jim

SLABA VZGOJA (2004)



posmehoval. »Nikakor,« ugovarja režiser, »neizmerno jih občudujem.« Že en ogled filma *Vrni se* ali njegovih nešteti drugih upodobitev skupin žensk nedvoumno pokaže, da je res tako.

Bolečina in slava

Kaj bi lahko bilo za ustvarjalca, ki je veljal za simbol osvobodjene Španije, za ključnega predstavnika kontrakulturnih, punkovskih, antifašističnih, campovskih, queerovskih subkultur, lahko bolj radikalno od tega, da vse to odvrže in posname film o lastni ranljivosti in šibkosti, o tem, kako trpi za tinitusom, kroničnimi bolečinami v hrbtu, glavoboli, paničnimi napadi in tesnobo? *Bolečina in slava* je v primerjavi z Almodóvarjevimi najbolj znanimi deli nenavadno konvencionalen film, a še ta bi v rokah kateregakoli drugega režiserja deloval nezaslišano ekstremno – kot na primer, ko protagonist svoje bolečine zaradi pešajočega zdravja in ustvarjalno blokado blaži s heroinom. A Almodóvarjeva posebnost je bila vselej tisto, čemur so kritiki včasih rekli »vsakdanja nenavadnost«; namreč njegova sposobnost, da se je kljub vsem nezaslišanim stvarjem, ki jih je posnel,

uspešno upiral oznaki »kontroverznega«. Tisto, kar bi bilo v drugačnem kontekstu senzacionalno ali kar bi kršilo tabuje, je vedno upodabljal absolutno naravno: ne le prizori, kot je tisti v *Visokih petah* (Tacones lejanos, 1991), v katerem ženska na televiziji v živo prizna umor svojega moža, kot da bi šlo za nekaj povsem navadnega, temveč tudi neštete upodobitve žensk, ki koketirajo s policisti in jih potem omamijo z uspavalnimi tabletami, ki lulajo po stenah stanovanja, ki zasledujejo svoje ljubimce, nun, ki jemljejo LSD in heroin ter se ljubijo z drugimi nunami, transseksualcev in transseksualk, gejev in lezbijk, nešteti prostitutk in prostitutov, voajerjev in voajerjk, mazohistov in mazohistk, sadistov in sadistk. Almodóvarjevi filmi so feministični, a kot da bi bili to skoraj slučajno: tak učinek imajo skozi njegovo poigravanje z žanri, rekontekstualizacijo popkulturnih elementov, predvsem glasbe in televizije, ter metafikcijo, skozi poigravanje z moškim pogledom in parodično naslavljanje ženske pasivnosti in trpljenja. Nič čudnega, da njegovim filmom in njihovi edinstveni mešanici melodrame, farse in družbene satire še danes težko najdemo vzporednice.

Ego, ritem in algoritem

ŽIGA BRDNIK

Sarajevski filmski festival je na svoji 25. izvedbi gostil mehiškega oskarjevca Alejandra Gonzaleza Iñárrituja, avtorja filmov **Pasja ljubezen** (*Amores perros*, 2000), **21 gramov** (21 Grams, 2003), **Babilon** (*Babel*, 2006), **Birdman ali nepričakovana odlika nevednosti** (*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*, 2014), **Povratnik** (*The Revenant*, 2015) in virtualno-resničnostne dokumentarne izkušnje *Carne y Arena*. Sarajevčani so ga nagradili s častnim srcem Sarajeva, nagrado za prispevek k svetovni kinematografiji, in ga povabili, da je v narodnem gledališču izvedel »masterclass« predavanje.

Orgija interesov

Za nekatere je film način izražanja osebnih pogledov, za druge je samo zabava, mnogim je medij za ustvarjanje dobička – industrija ali neprestano razvijajoča se tehnologija. Vse to je film in še mnogo več. »Začel se je v Franciji kot spektakel za zabavo ljudi in se razvil v najpomembnejšo umetniško obliko. Ker je vse naštetu, je postal orgija interesov, kjer v isti postelji spijo poetični principi in prostitutka, ki se prodaja za denar,« je povedal Iñárritu. »Radikalni poeti so popolnoma zavrnilo narativno obliko, po drugi strani pa plačanci kapitala želijo samo eno stvar ... Kako že temu rečejo v Združenih državah Amerike? 'Vsebinska za polnjenje naftovoda.' Tako temu pravijo v velikih studiih,« je še omenil in kasneje dodal, kako »ta hobotnica interesov včasih zlomi ustvarjalno svobodo, da bi kovala dobičke«.

Diktatura algoritma

Algoritem nam na »streaming« platformah neprestano servira, »kar si želimo«, in s tem za vsakogar ustvarja potrošniško nišo, je nadaljeval oskarjavec. »Vsak gledalec ima svojo nišo. Posledično ni več filmov, o katerih bi se vsi pogovarjali in

debatirali. Kar je po svoje fantastično, saj je več raznolikosti. Več je možnosti, da film nastane in da postane viden, zaradi česar nastajajo odlične stvari. Ima pa to lahko tudi grozne posledice. Algoritem je sicer pameten, lahko se odloči namesto nas, ne more pa biti ustvarjalen. Ne more vedeti tega, za kar niti ljudje sami še ne vemo, da si želimo,« je opozoril. S prijatelji režiserji se heca, da je konec njihovega sveta že tukaj, saj obstaja podjetje z računalnikom, v katerega je vnesenih 48.000 različnih scenarijev iz petdesetih let in tu lahko na podlagi analize ugotavljajo vzorce uspešnih filmov. »Zdaj lahko studii vnesejo scenarij v stroj in ugotavljajo, kolikšen odstotek podobnosti ima z nekim filmom. Smo torej v tej grozni diktaturi algoritma, ki ni človeška in nas zapira v ožino, hkrati pa zbuja odpor. Živimo v zelo zanimivih in razburljivih časih.«

TV ubija filmski jezik

»Video killed the radio star,« je v osemdesetih prepeval znan pop komad, in če parafraziramo njegov naslov ter Iñárrituja, TV danes ubija filmski jezik. Filmi se prav pod diktatom zgornjih mehanizmov, ki popularizirajo serialni način pripovedovanja, zanj gibljejo v prehitrem tempu, čeprav po drugi strani pozdravlja kakovost današnje televizijske produkcije in priznava, da bi v svoji mladosti z veseljem imel takšno televizijo. V govoru ob podelitvi nagrade je povedal, da film potrebuje veliko več kontemplacije in malo več potrpljenja, da je lahko skrivnosten, poetičen, globok: »Gledalci so nestrpni, želijo več dogajanja: 'ubij že nekoga!' Filmi iz preteklosti so raziskovali različne načine pripovedovanja, razvijali filmski jezik. Takšni filmi so izginili. Zaradi bliskovitih sprememb mora biti zadostitev takojšnja. Filmi morajo biti globalni, prinašati morajo dobiček, zato postajajo reklame



za kokakolo, ki naj zadovoljijo ves svet.« Spreminja pa se tudi način gledanja filmov, pri čemer vedno bolj prevladuje »streaming« izkušnja. »Ker je doma za zaslonom toliko več motenj, je potrebne veliko več pozornosti za gledanje filma. Jaz moram biti v maternici, v kinu, sicer se hitro izgubim.« Iñárritu je tudi velik zagovornik nepopolnosti, delanja napak, tveganja. »Prvi film ne sme biti popoln. V tem je nekaj poetičnega, človeškega. Ko opazim takšne nerodnosti, so mi všeč. Umazanija, to je tisto, kar dela pravega pripovedovalca. Tega kot človek, ki podpira izražanje samega sebe, vključno z napakami, ne želim izvzeti iz filma, kot producent pa bi nekako moral, zato zaradi teh dilem kdaj tudi trpim.«

Bananina palma

»Moji filmi vedno nastajajo iz globoke osebne potrebe, iz tega, kar želim takrat povedati. Črпам iz notranjega glasu, notranjih konfliktov in strahov. Pridejo nekako naravno. Če sem bananina palma, bom pač vedno delal banane,« je slikovito ponazoril izhodišče svojega ustvarjalnega procesa. In dodal, da je film zanj tudi neskončni proces učenja, saj ni mogoče, da bi ga kadarkoli v celoti zajel in razumel. Pravi, da je imel v Hollywoodu srečo, saj je njegov prvi film *Pasja*

ljubezen požel toliko zanimanja, čeprav priznava, da zdaj ne bi več posnel takšnega filma. »Ne vem, od kod sem takrat vzela energijo za nekaj takšnega, saj bi bil zdaj popolnoma izčrpan. Odločil sem se, da bom v prihodnje delal bolj sproščeno.« Ker je bilo takrat zanimanje za neodvisni film veliko in so vanj vlagali tudi neodvisni studii, je lahko še pri drugem in tretjem filmu sam nadzoroval posneti material. »Na srečo lahko rečem, da je vsaka napaka v filmih moja,« se je nasmehnil. Filmov se loteva konstruktivistično, tako, da neprestano secira svoje scenarije in jih sestavlja nazaj v celoto. »Vsaka scena je del celote in ima jasen cilj, ki ga mora izpolniti, prav tako pa tudi vsak lik v filmu. Pri delu z igralci je pomembno, da začneš z jasno usmeritvijo, sicer jih lahko zmedeš. Potem pa jim je na teh skupnih temeljih treba dati prostor.«

Ritem je bog

Zelo poučna je bila zanj izkušnja, ko je kot moderator, nekaj časa pa tudi kot direktor, delal na najbolj poslušanem radiu mehiške prestolnice. »Tam sem se naučil, kako tri ure samo z glasbo in s svojim glasom držati občinstvo za aparati.« Od tam izhaja tudi njegova ljubezen do glasbe. Pravi celo, da bolj zaupa svojim ušesom kot očem in da je zvok njegov primarni





PASJA LJUBEZEN (2000)

instinkt. »Ritem je bog, vse je utemeljeno na njem, svet je sestavljen iz frekvenc. Zato sem obseden z njim, glasba ima name večji vpliv kot sami filmi. Tudi scenarij je le partitura, po kateri igram. Samo en delček, ki ni v taktu, lahko uniči ves film, kot rakavi delec. Ritem tudi narekuje vsak kader: kako nekdo v njem hodi, kdaj je tiho in kdaj govori. Vse te malenkosti lahko povzdignejo ali uničijo kader. Tudi premikanje oči gledalca, njihovo obračanje, temelji na ritmu. En rdeč pulover v ozadju lahko popolnoma uniči ritem gledanja, saj bo vso pozornost potegnil nase.« V kombinaciji slike in zvoka vidi nešteto možnosti, ki jih ni mogoče izčrpati, zato rad tesno sodeluje s skladatelji filmske in druge glasbe.

Ego in meditacija

Zanimivi so bili njegovi motivi za nastanek filma *Birdman*, za katerega pravi, da ni intelektualni film, ampak film o egu, ki ga je bilo najbolj naravno postaviti v gledališče. Sam se s svojim egom spopada s pomočjo meditacije. »Ko meditiram, slišim svoj glas bolj jasno. Velikokrat je voznik ego, jaz pa sem zgolj sovoznik. Ego je podoben algoritmu, to nisem jaz sam, ampak 'bad guy', ki se razteguje v eno ali drugo smer. Je vse, kar nisi ti sam.« Zato preizkuša različne načine meditacije, ki mu pomagajo pridobiti prostor v glavi za ustvarjanje in pretresanje novih idej. »Poskušam odpreti vrata, da prisluhnem. In da posledično lahko zdravim.« Ko ne snema filmov, ima rad svojo rutino in živi »čisto običajno življenje«, ki mu

je zelo pri srcu, pravi. »Filmarji smo sicer zelo dolgočasni ljudje,« se je ob tem nasmehnil. Njegova najljubša razvada je na primer pitje jutranje kave.

Osma umetnost

Dotaknil se je tudi svoje zadnje stvaritve »Carne y Arena«, ki jo je ustvaril v tehnologiji virtualne resničnosti. Pogovarjal se je s stotinami priseljencev na obeh straneh mehiško-ameriške meje in prek njihovih pričevanj ustvaril virtualni prostor s fizičnimi elementi, kot so pesek, občutek topline ognja in hladu noči, da poudarijo izkušnjo. Begunci so v filmu igrali sami sebe, z njimi je imel tudi gledališke vaje. Povedal je, da je bila produkcija zelo draga in da je še vedno omejena na specifičen prostor, a dodal, da odpira popolnoma nove umetniške horizonte, ki sploh še niso raziskani in bodo v prihodnosti ustvarili »osmo umetnost«. »VR je izjemna senzorična izkušnja, ki te povsem prevzame. Ne ponuja počitka, podobno kot Bergmanovi filmi, ki me že od nekdaj navdihujejo. Zame je virtualna resničnost nekaj preprosto čudovitega. Je vse, kar kinematografija ni, umetniška forma, ki se še sploh ni prav rodila. Ukvarja se s podobnimi problemi, a ponuja popolnoma nove odgovore in rešitve, saj se je film ujel v tradicionalni način podajanja zgodbe, ki ga je pobral iz knjig in gledališča. VR odpira čas, prostor in ritem gledalca, ki si lahko te tri elemente oblikuje po svoje. Tako omogoča neskončne možnosti za izražanje.«

Montažerke, nevidne scenaristke filma

JASMINA ŠEPETAVC

Začetki filma so razumljivo drugačni od tega, kar pod pojmom poznamo danes: prvi filmski poskusi niso imeli namena graditi fiktivne zgodbe, temveč prikazati, kaj novi medij lahko stori, posneti košček vsakdana v gibljivih podobah. Zato so pionirke in pionirji na koncu 19. stoletja novi izum – filmsko kamero – postavili na fiksno mesto in na filmski trak beležili dogajanje pred njimi. Ti prvi največ nekajminutni filmski poskusi niso imeli nobenih rezov, poudarki kratkih vinjet so bili na spontani scenografiji, kostumografiji in umetelnih gestah portretirancev, ki so se postavili pred kamero. V članku o pionirki filma Germaine Dulac smo zapisali, da se je njena francoska predhodnica, verjetno prva režiserka v zgodovini, Alice Guy, prva zavedla, da film ni samo medij, ki prikazuje vsakdanjo realnost, temveč medij, ki lahko ustvarja fiktivne zgodbe vseh vrst. Za tiste čase prelomna ideja je film spremenila za vedno, kompleksnost zgodb pa je z množtvom krajev in likov v filmu pomenila, da so filmarke in filmarji morali najti prijeme, kako te zgodbe povedati na vizualno najbolj razburljive načine. Tako se je rodila filmska montaža, ki je (potem ko se je začetna fascinacija nad medijem polegla) uspela iz relativno dolgočasnih posnetkov v

film vnesti ritem, čas, zgodbo. Inovacije v montaži so odgovorile na začetne težave pionirk in pionirjev filma: kako dve sočasni dogajanja postaviti v razmerje, ne da bi najprej prikazali eno, se nato vrnili na začetek in isto stvar iz drugega zornega kota gledali še enkrat, kako v dinamičen odnos postaviti dve osebi, ne da bi obe videli v enem kadru, kako v filmu potovati skozi čas ... Ampak ne prehitujmo. Montaža je z uveljavitvijo ideje, da je film primeren medij za fikcijo, kmalu postala nepogrešljiv del filmskega ustvarjanja, a kot taka ni bila priznana še kar nekaj časa, kar je bilo povezano tako s samim delom – rezanjem traku v odmaknjeni sobi – kot tudi s spolom tistih, ki so montirale na začetku.

Ko je Alice Guy posnela vrsto filmov v Franciji, je odšla na zahodno obalo ZDA, kjer je ustanovila svoj filmski studio Solax, še zdaleč pa ni bila edina uspešna ženska v filmski industriji tistega časa. Filmska zgodovinarica Jane Gaines¹ piše, da so do sredine dvajsetih let 20. stoletja v ZDA ženske v filmu uspevale bolj kot v kateremkoli drugem področju javne sfere, ne samo kot igralk, temveč

kot producentke, scenaristke, režiserke in montažerke. Zgodovina nemega filma je presenetljivo bogat vir fascinantnih ustvarjalok, ki so v filmskih poklicih tistega časa pridobile neverjeten vpliv in priznanje: Lois Weber, varovanka Alice Guy, je bila najbolje plačana med tedanjimi režiserji; igralka Mary Pickford, znana predvsem po svojih vlogah mladih angelsko skodranih deklic, je bila za kamero ena najvplivnejših poslovnih žensk industrije in je s Charliejem Chaplinom, Douglasom Fairbanksom in D. W. Griffithom ustanovila filmski studio United Artists; Dorothy Arzner pa se je z mesta rezalke (*cutter*, kot so se nekoč imenoval tiste, ki so delale s filmskim trakom) prebila do režiserskega mesta, ki ga je obdržala še po tistem, ko so iz industrije izrinili skorajda vse ženske.

Ta preobrat je pomemben in zahteva nekaj kontekstualizacije: na začetku ameriškega filma so ustvarjalke vstopale v filmske poklice na različne načine, mlade ženske so velikokrat poslale svoje zgodbe studiem, ki so jih nato najeli za raznolike vloge – pisale in popravljale so scenarije, pomagale pri režiji, bile so kaskaderke in kuhale so kavo. Če so bile scenaristke in režiserke po navadi iz višjih razredov in bolj izobražene, je bil poklic rezalke dostopen predvsem

¹ 2018. Pink-Slipped: *What Happened to Women in the Silent Film Industries?*. Urbana – Champaign: University of Illinois Press, 2018.

DOROTHY ARZNER



ELIZAVETA SVILOVA



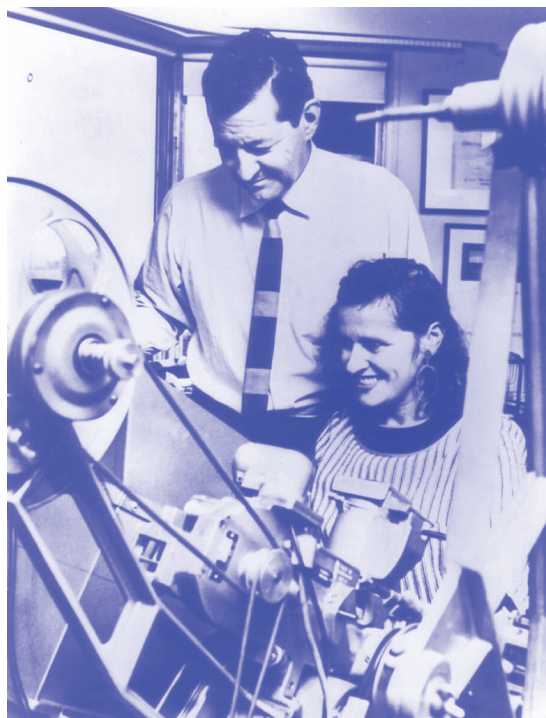
LOIS WEBER

MARY PICKFORD





DEDE ALLEN



FAITH HUBLEY

ženskam nižjega razreda, ki so se težko prebile do drugih del v industriji. Poklic montažerke je bil namreč sprva dojet kot preprosto manualno delo, primernejše za ženske, ker naj bi bile spretnejše v sorodnih veščinah – šivanju in kvačkanju –, bolj potrpežljive, poklic pa naj ne bi zahteval pretirane kreativnosti. Tako je preprosti spolni stereotip odprl pot do montaže predvsem revnim ženskam, sploh zato, ker je bil poklic popolnoma spregledan in večinoma anonimen (ime montažerja se na začetku ni niti pojavilo v zaključni špici). A montaža je z režiserji, kot je D. W. Griffith, ki je poudarjal križno montažo, eksperimenti

in pisanji o montaži Dzige Vertova in Sergeja Eisensteina ter zavedanjem, da je montaža tista, ki zgodbo organizira v smiselno celoto, postala vse bolj cenjen del filmskega ustvarjanja, hollywoodski mogotec Irving Thalberg pa naj bi bil tisti, ki je rezalke preimenoval v montažerke (*editors*).

Do sredine dvajsetih let 20. stoletja, piše David Meuel v knjigi *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*,² pa se je v filmski industriji

2 David Meuel: *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland&Company, 2016.

zgodil premik, ki je pomembno vplival predvsem na ženske vseh razredov: studii so v iskanju vse večjih dobičkov začeli posvajati poslovne modele avtomobilske industrije; filmarji in filmarke, ki so nekoč opravljali več nalog hkrati, so se morali specializirati, vsaka od specializacij pa je postala spolno zaznamovana. Večina poklicev je postala za ženske naenkrat »pretežkih«, »fizično prezahtevnih«, »nepomirljivih z njihovimi dolžnostmi žene in matere«, ideja, ki se je v industriji v naslednjih desetletjih le še utrdila (leta 1940 se v *Los Angeles Timesu* pojavi zapis »izginjajoč poklic deklet, ki režejo«). Faith Hubley, montažerka

in animatorka, denimo opiše, kako sta z legendarno montažerko Dede Allen³ na začetku štiridesetih let v studiu Columbia iskali službo:

»Z Dede sva poskušali dobiti službo kot montažerki, a so nama rekli, 'Ne gre, ker sta dekleti.' Vprašali sva jih, 'Zakaj ne?' In so odgovorili, 'Ker nista dovolj močni.' Potem sva se poredili in jim pokazali, da lahko dvigneva težke škatle, ampak so nama rekli, 'Nismo sproščeni z vama, ker ne preklinjata.' Nato sva vadili, govorili 'jebeš' in 'kurac', hodili po studiu in ponavljali 'jebeš kurac, jebeš kurac', nakar so nama zabrusili: 'Dekleta tako ne govorijo!«

Nekoč uspešne režiserke so postale preveč tvegana izbira za dražje zvočne produkcije, ženske pa naj ne bi bile primerne za obdelavo in montiranje zvoka, čeprav so veliko prvih zvočnih filmov zmontirale ravno one: Blanche Sewell pri studiu MGM, Viola Lawrence za Goldwyn in Jane Loring za studio Paramount, Barbara McLean pa je montirala prvi zvočni film v produkciji Mary Pickford **Koketa** (Coquette, 1929).⁴ Tako je izjemno pomembna sredina filmark v dvajsetih letih iz industrije skorajda popolnoma izginila, čeprav je manj kot desetletje prej še ustvarjala za kamero. A kljub poskusom, da ženske izrinejo iz

montaže, je to ostal edini poklic, kjer se jim je v omejenem številu vseeno uspelo obdržati, verjetno tudi zato, ker je bila montaža, kot piše režiserka Su Friedrich, nevidno delo v temni sobi, njene akterke in akterji pa večinoma pozabljeni.

Su Friedrich je letos preko ameriške Univerze Princeton lansirala digitalni arhiv montažerk, *Edited by*, ki se podobno kot projekt Univerze Columbia, *Women Film Pioneers Project*, poglobi v zgodovine pozabljenih filmskih ustvarjalok.⁵ Priznana feministična eksperimentalna režiserka se je projekta lotila potem, ko je v neki filmski knjigi opazila, da so pod vsakim filmom navedeni režiser in drugi filmarji, nikoli pa montažer. Tako se je zakopala v spletno filmsko bazo IMDb in ugotovila, da so večino filmov, ki so jo zanimali, montirale ženske. Dobrih deset let pozneje lahko v njenem arhivu montažerk preberemo fascinantne zgodbe o filmski zgodovini, ki je večina od nas ne pozna. Ena denimo govori o Violi Lawrence, prvi montažerki v Hollywoodu, ki je med drugim delala z že omenjeno Dorothy Arzner, pa tudi z Orsonom Wellesom. Ko je ta snemal svoj film noir **Dama iz Šanghaja** (1947, *The Lady from Shanghai*), je Viola posredovala pri studijskem direktorju, Harryju Cohnu, češ da je film zmešnjava in da Welles ni posnel niti enega bližnjega plana. Welles je moral tako nazaj za kamero in nekatere prizore posneti na novo. Podoben vpliv je imela Margaret Booth, ki je kariero začela leta 1915 kot montažerka za D.W. Griffitha, v tridesetih letih pa je

postala vodja montažerskega oddelka studia MGM. Tam naj bi imela izjemno velik vpliv glede zaključnega reza filma: pogosto naj bi režiserje poslala snemat prizore na novo ali napisala dodatne scene, če z zgodbo ni bila zadovoljna, režiserjev pa v montažni sobi raje ni videla, ker je trdila, da so večinoma slabi montažerji. Ona naj bi bila tista, zaradi katere je Thalberg rezalke preimenoval v montažerke,⁶ saj naj bi bila njegoja najbližja sodelavka v filmski produkciji. Margaret Booth za svoje delo ni prejela tekmovalnega oskarja, je pa leta 1978 dobila častnega – druga dobitnica častnega oskarja za montažo je bila Anne V. Coates, ki je montirala tudi film **Lawrence Arabski** (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean). Varovanka obeh pionirk, Blanche Sewell, je montirala klasične, kot sta **Kraljica Kristina** (Queen Christina, 1933, Rouben Mamoulian) in **Čarovnik iz Oza** (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming). Slednjega ji je studio prepustil zato, ker je bila Blanche Sewell, sicer priženjena sorodnica Walta Disneyja, tista, ki mu je neurdno svetovala pri montaži **Sneguljčice in sedmih palčkov** (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937, David Hand in drugi); dobila je sloves montažerke, ki razume emocije filma in jih zna združiti s primernim ritmom, zato so upali, da ji pri **Čarovniku** uspe poustvariti uspeh Sneguljčice.

Pregled arhiva montažerk skozi članke, anekdote in intervjuje pokaže prispevek teh večinoma spregledanih žensk k opusom posameznih režiserjev: Marguerite Renoir k filmom partnerja Jeana Renoirja; Verne Fields k

3 Dede Allen je priložnost za montažo dobila šele po petnajstletnem delu v studiu (kot kurirka), kmalu pa se je povzpela med najbolj priznane montažerje. Med drugim je montirala filme **Igralec biljarda** (The Hustler, 1961, Robert Rossen), **Pasje popoldne** (Dog Day Afternoon, 1975, Sidney Lumet) ter **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967, Arthur Penn). Več na: <http://womenfilmeditors.princeton.edu>.

4 Hatch, Kristen. 2013. »Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood's Pioneering Female Film Editors«. V Jane Gaines, Radha Vatsal in Monica Dall'Asta, ur.: *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries. Dostopno prek: <https://wfpp.columbia.edu/essay/cutting-women/>.

5 Podobno umanjkanje zgodovine ustvarjalok in njihovih prispevkov k slovenskemu filmu je mogoče opaziti pri nas. Več o slovenskih montažerkah v prihajajočem članku Ane Šturm v reviji Kino!, v katerem govori o treh ključnih montažerkah pri nas: Milki Badjura, Darinki Peršin in Marički Pirkmajer.

6 Beauchamp, Cari: *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

filmom Petra Bogdanovicha in Stevena Spielberga, katerega **Žrelo** (Jaws, 1975) naj bi rešila dvakrat – pred studiem, ki ga je želel ustaviti, in s svojo spretno montažo; Ulle Ryghe k opusu Ingmarja Bergmana; Gabrielle Cristiani k delom Bernarda Bertoluccija. Lyudmile Feiginova je pomagala Andreju Tarkovskemu; Sally Menke Tarantinu; Susan Morse Woodyju Allenu; Thelme Schoonmaker Martinu Scorseseju ... Prispievala so tudi k filmskim gibanjem: prve temnopolte montažerke v francoski kinematografiji so bile Marie-Josèphe Yoyotte, Agnès Guillemot, Cécile Decugis, Hélène Plemiannikov in druge v francoskem novem valu; Beate Mainka-Jellinghaus v nemškem novem filmu; dela Andrée Davanture z afriškimi režiserji, kot so Souleymane Cissé, Safi Faye, Gaston Kaboré; ali prispevek egipčanske montažerke Rashide Abdel-Salam k egipčanskemu filmu – montažerka je postala, ker ni mogla biti igralka, saj ni pravilno izgovarjala r-jev.

A kljub nekaterim zgodbam priznanja in uspeha montažerk se veliko biografij bere kot tragična lekcija o zgodovinskem izbrisu in o seksističnih predpostavkah avtorskega dela. Elizaveta Svilova je bila ruska montažerka, ki je z delom v studiu začela že pri rosnih dvanajstih letih. Poročena je bila z Dzigo Vertovom, precej bolj znanim likom filmske zgodovine, ki danes velja za pionirja filmske montaže. V resnici naj bi Svilova in Vertov vse filme, tudi znamenitega **Moža s kamero** (Človek s kino-apparatom, 1929), naredila skupaj, Svilova pa je soustvarjala tudi inovacije na področju montaže, ki jih danes pripisujemo predvsem njenemu možu. Ta se je krivice izbrisa zavedal in je v dnevnik zapisal vse o pomembnih dosežkih svoje žene, nato pa nadaljeval:

»Na petnajsto obletnico sovjetskega filma, ko so bili vsi njeni študenti in prijatelji nagrajeni, je bila tovarišica Svilova uporabljena za primer: kaznovana je bila z očitnim ignoriranjem in ni prejela niti certifikata. Samo resen prekršek bi upravičil to pomanjkanje priznanja. A edini zločin tovarišice Svilove je bila njena skromnost!«⁷

Podobna usoda je doletela italijansko montažerko Jolando Benvenuti, redno sodelavko Roberta Rossellinija, katere ime so v filmih **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) in **Paisa** (Paisà, 1946) zamenjali za ime moškega kolega Eralda Da Rome, in poljsko montažerko Halino Ketling-Prugar, ki je delala predvsem z Andrzejem Wajdo, o katerem v intervjuju na strani arhiva pravi, da je rad zasluge za montažo filmov prevzel sam, nje pa ni nikoli javno omenil. Marcia Lucas, nekdanja žena bolj znanega Georgea Lucasa, je bila montažerka Scorsesejevih filmov **Alice ne živi več tukaj** (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974) ter nadzorna montažerka njegovega **Taksista** (Taxi Driver, 1976) in filma **New York, New York** (1977). Za moža je somontirala več filmov iz cikla *Vojne zvezd*: s Paulom Hirschem in Richardom Chewom **Epizoda IV: Novo Upanje** (Episode IV: New Hope, 1977), za katerega so dobili oskarja, nato še **Epizoda V: Imperij Vrača udarec** (Episode V: The Empire Strikes Back, 1980) in **Epizoda VI: Vrnitev Jediija** (Episode VI: Return Of The Jedi, 1983). Pozneje je o delu z možem povedala:

»Bila sva partnerja, partnerja na ranču, v najinem domu, in te filme

sva naredila skupaj. Nisem prispevala petdeset odstotkov, ampak sem čutila, da sem prispevala nekaj drugačnega [...] Vendar George tega ni nikoli priznal. Mislim, da mi je zameril kritiko, občutil jo je, kot da ga ponižujem. V njegovi glavi sem za vedno ostala neumno deklet iz Valleyja. Nikoli ni mislil, da imam kaj talenta, da sem pametna, in nikoli mi ni priznal nobenih zaslug. Ko sva zaključevala Jediija, mi je rekel, da sem precej dobra montažerka. V šestnajstih letih skupnega življenja je bil to edini primer, ko me je pohvalil.«

Popis montažerk in njihovih zgodb ni le začetek odkrivanja prispevka žensk k filmskemu ustvarjanju po svetu, temveč je tudi reinterpretacija kreativnega procesa produkcije filma. Zgodovine spregledanih filmskih poklicev, v katerih so se v večjem številu navadno znašle ženske, ob bolj podrobnem pregledu njihovega vpliva pokažejo, da je individualno avtorsko delo genialnega režiserja, ki se je uveljavilo v interpretacijah filma, zgodovinsko netočno. Montažerke, ki so se ohranile v filmski industriji kljub načrtnemu izrinjanju žensk iz filmskih poklicev, sploh takrat, ko so ti postali priznani in bolje plačani, so bile pomembne inovatorke filmske montaže z veliko nadzora nad procesom končnega reza filmov, ki so prišli do gledalcev v kinodvoranah, četudi se njihova imena na filmih včasih sploh niso pojavila. Montažerke, ki so v zgodnjih letih filmskega medija prišle do svojega poklica zato, ker niso bile dovolj izobražene in iz pravih razredov, da bi bile scenaristke, so kot po hudomušni igri ironije kmalu postale zadnje scenaristke filma: kose traku so lepile v prizore in te razporejale v zgodbe, vanje pa vnesle gibanje, poudarke, ritem in čas – vse tisto, kar pod pojmom filma razumemo danes.

7 Kaganovsky, Lilya. *Film Editing as Women's Work: Ésfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage*. 2018. Dostopno prek: <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303>.

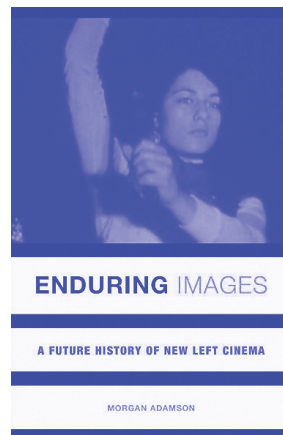
Še vedno militantni

NACE ZAVRL

»Kolikokrat so nam že rekli, da so družbena gibanja nove levice končana, da so vsa tista prizadevanja strahotno propadla ter da je njihova edina preživela dediščina le impotentna in razdiralna politika identitet,« se na prvih straneh svojega monografskega prvenca sprašuje Morgan Adamson, avtorica lani izdane študije *Enduring Images: A Future History of New Left Cinema* (poslovenjeno *Vztrajne ali trdovratne podobe: prihodnja zgodovina kinematografije nove levice*), natisnjene pri založniški veji Univerze v Minnesoti. Morgan Adamson, sicer izredna profesorica na fakulteti Macalester v mestecu Saint Paul zunaj Minneapolisa, se v svoji šestdelni razpravi spopada z razširjeno percepcijo, da uporniška zavzemanja v viharjih poznih šestdesetih (osrediščenih kajpak okrog pariškega maja '68, ko so se delavski in študentski protiavtoritarni boji spajdašili v ognjevito, enkratno celoto) niso uspela proizvesti zelenih, zahtevanih sprememb. Še več, osvobodilni boji tiste četrte stoletja naj k olajšavi vsakdanjih življenjskih pogojev ne bi ničesar pripomogli, saj so vsakršen radikalni prevrat sami zavirali, nevtralizirali; z vzpostavitevjo neoliberalnega ekonomskega konsenza na začetku osemdesetih se, sledeč nepogrešljivemu sociološkemu vrtnanju Kristin Ross, namreč aktivira mirijada raznovrstnih propagandnih tehnik, ki nam vsaka na svoj način skušajo dopovedati, da se na bojiščih propadle nove levice ni zgodilo čisto nič.

»Če bi bilo to res,« se pravilno zamisli Morgan Adamson, »zakaj potemtakem isti protisistemski nagibi, značilni za revolucionarne kampanje šestdesetih in sedemdesetih, še danes odločujoče zaznamujejo našo množično imaginacijo, s tem ko vsaka prihajajoča generacija mladih levičarjev znova in znova odkriva politične projekte Črnih panterjev, izgredov Stonewall, Cheja Guevare ter situacionistov, in ko

Morgan Adamson,
*Enduring Images: A Future
History of New Left Cinema*
(2018)



komentatorji na desnici že neštetič okrivijo vstajniško levičo za propad starodavnih 'družinskih vrednot' ter tradicij Zahodne civilizacije kot take?« Protikulturalna, študentska, antiimperialistična, črnska, queerovska in feministična prizadevanja (vsa področja novolevičarske kritike družni nastrojenost proti zatiralskim ter zbirokratiziranim mehanizmom *establišmenta*) še naprej pogojujejo naše dojemanje politike, aktivizma in angažirane umetnosti; tu moramo avtorici seveda pritrditi.

Stvar se prvič siloviteje zaplete ob omembi operativnega pojma, ki ji bo služil kot nekakšno energetska stičišče, okrog katerega se zbira pestra paleta (divergentnih, časovno in geografsko razpršenih, med sabo na trenutke nasprotujočih si) filmskih praks. O čem sploh govorimo, ko govorimo o *kinematografiji nove levice*, in zakaj si korpus povojnega zavzetega filma sploh zasluži novo, poenotujočo oznako? »Med termine, ki so jih doslej uporabljali v obravnavah izdelkov, o katerih bomo govorili tu, štejemo *militantni film*, *politični film* in *protifilm*,« piše avtorica, njen skromni seznam pa bi zlahka tudi potrojili: *tretji film*, *esejski film*, *protestniški pamflet*, *filmska agitka*, *obzorniški* in *protiobzorniški kolektivi*, vse to je progresivni-emancipatorni-levi film. »Četudi ti izrazi niso nenatančni (včasih po njih posežejo celo novolevičarski cineasti sami), pa v vsakem vidim določeno pomanjkljivost, nezadostnost, saj kategorijam umanjka historična določenost ... z njimi se opisuje širok spekter ustvarjanja, od medvojne avantgarde do sodobnega dokumentarca. Sami po sebi ne opredeljujejo nobene posebne politike ali militantnosti, tako kot tudi ne uspejo osvetliti, proti čemu se dotične gibljive podobe sploh borijo ter *kako*.«

Argumentativni moment, ki ga na tem mestu privzame avtorica, je drzen, provokativen, razburljiv, toda nikakor



ne šokanten; navezuje se namreč na dolgo, vsem že znano tendenco znanstvenega pisanja, ki originalnost ter težo svoje teoretske intervencije nalaga na pleča konceptualne, kategorialne kreativnosti. Namesto starih, okostenelih klasi fikcij, ki prosto po Morgan Adamson ne nudijo zgodovinske preciznosti, nam predlaga novo, bojda rigoroznejšo, predvsem pa popolnoma *svoyo* strokovno označbo, ki naj bi se pastem ter pomenskimi tegobam vseh prejšnjih izognila. Napaka obstoječih terminologij, s katerimi orisujemo polje radikalnih filmskih eksperimentov, ni ta, da bi svoj objekt obravnave zamejevale *prestogo* (kot bi od standardne poststrukturalistične obsodbe pričakovali), temveč da ga ne zamejujejo in ne lokalizirajo *dovolj*. Vrednost starih pojasnevalnih nalepk, zlasti tistih za militantno in politično umetnost, je strašansko omejena natanko zato, ker njihov domet, njihov miselni prostor, *ni*. Prevetritev raziskovalnega terena, če verjamemo Morgan Adamson, bo tako uresničena samo s specializacijo ter piljenjem izrazoslovja; arhiv, iz katerega bo proučevalec preteklosti črpal, lahko ostane nedotaknjen pod pogojem, da pisec korenito premisli in prestrukturira svoj označevalni aparat.

S tem historiografskim zasukom v mislih tudi bolje razumemo avtoričino odločitev, da v svojih šestih študijah primerov zaobjame le bolj in manj kanonična dela, ki so bila (obsežneje, detailneje in pogumneje, skratka bolje) izkopana ter neštetočrat prečesana že drugje, ne nazadnje dokaj obširno tudi v slovenščini. Med platnicami *Enduring Images* se tako znajdejo preboji tipa **Finally Got the News** (1970) s strani slovitih ameriških agitatorjev Newsreel, zvezdniški francoski kinopamflet **Cinétracts** (Philippe Garrel, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Jackie Raynal, Alain Resnais in drugi, 1968), Markerjev esejistični krik **Globine zrak** so

rdeče (*Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977), proletarski solidarnostni poskusi skupin Medvedkin in Dziga Vertov, delček marginalne pozornosti pa je namenjen tudi italijanskim feminističnim grupacijam, ki so v sedemdesetih sodelovale z agresivnejšimi strujami operaizma, in gverilskim video omrežjem, ki so pod stražo predsednika Nixona v severnoameriškem *undergroundu* sejala drobce upora ter državljanske nepokorščine. Žal sta natanko poglavji, ki se izrecneje spoprijemata s slednjima dvema pojavoma, količinsko najskromnejši, četudi se programsko najpopolneje skladata s pojmovanjem nove leveice kot »mednarodne kritike kulture, zlasti fenomena množičnih medijev ... kot gibanj, ki so z vzpostavitvijo alternativnih produkcijskih, distribucijskih in prikazovalnih mrež spodkopavali temelje kulturnih industrij,« ki ga avtorica predloži v uvodu.

V samem zaključku je poseg Morgan Adamson, kljub (ali pa točno zaradi) njene terminološke igrivosti, razmeroma klasičen in predvidljiv. Svoj sklep najlepše povzame sama: »Onkraj tistih metod, ki imajo nefikcijske podobe za neposredne upodobitve realnosti in ki jih presojujejo na podlagi njihove (ne)zvestobe do stvarnega sveta, bo knjigo *Enduring Images* zanimalo, kako kinematografski dosežki nove leveice *intervenirajo* in *sodelujejo* v predruženju kulture, politike in zgodovine.« Tej ugotovitvi težko nasprotujemo; gotovo je vključitev filma kot osrednjega orodja in orožja v osvobodilnem boju ena zanimivejših epizod kinematografije dvajsetega stoletja. A kljub vsemu bi si želeli več – več ekskurzij zunaj kanona, več idejne (in ne le izrazoslovne) drznosti, ne nazadnje pa tudi več faktografsko-lektorske natančnosti. Knjigi, ki na neki točki citira revijo »*Cashiers*« *du cinéma*, pač težko s celim telesom zaupamo.

James Agee in *Noč lovca*

ANDREJ GUSTINČIČ

Kdo je dejansko napisal scenarij za filmsko klasiko Charlesa Laughtona *Noč lovca* (The Night of the Hunter, 1955), priredbo istoimenskega romana Davisa Grubba, in v kakšnih okoliščinah je bil napisan, sta vprašanji, ki že desetletja ostajata skrivnostno neodgovorjeni. James Agee je edini podpisan pod scenarij, ki je bil leta 1960 tudi že objavljen. A objavljen ni bil Ageejev izvirni tekst, tisti, ki ga je predal Laughtonu, ampak snemalni scenarij, katerega avtorstvo je prav tako že dolgo predmet ugibanja. Vemo, da Laughton ni bil zadovoljen z Ageejevem izvirnim rokopisom, zato je bil scenarij napisan na novo. Ker je izvirnik izginil kmalu po začetku snemanja, primerjava s končnim scenarijem dolgo ni bila mogoča. O Ageejevem scenariju se je sicer veliko govorilo in pisalo, a je šlo v glavnem za ugibanja. Na podoben način se je ugibalo tudi, kako je nastala končna različica scenarija in kakšno vlogo je imel v predelavi izvirnika sam Agee.

Scenarij in proces predelav sta z leti prerasla v mit, ki sta ga napihovali in hranili podobi obeh glavnih akterjev. Charles Laughton je z vlogami, kot so Quasimodo, Henrik VIII in kapitan Bligh na velikem platnu ter Brechtov Galileo na odru, ustvaril vtis posebnega, briljantnega, a malce grotesknega, celo pošastnega in tiranskega moža, ki je večji od življenja. Samouničujoči alkoholik in verižni kadilec Jim Agee, novinar, filmski kritik, romanopisec in pesnik, je po drugi svetovni vojni veljal za enega velikih upov ameriškega leposlovja. Infarkt ga je ubil na zadnjem sedežu newyorškega taksija v šestinštiridesetem letu, zaradi česar je dobil sloves literarnega Jamesa Deana. Ni si težko predstavljati ubogega Ageeja, polnega dvomov v samega sebe, kako sedi

za pisalnim strojem, medtem ko mu bombastični Laughton diktira novo besedilo scenarija. V tej podobi, ki je trajala desetletja, je bilo morda celo nekaj resnice, čeprav jo je leta 2003 zamajalo odkritje Ageejevega izvirnega scenarija in dela korespondence med njim in Laughtonom.

V vmesnih desetletjih so krožile legende o izvirnem tekstu, nad katerim sta se menda zgražala Laughton in producent Paul Gregory. Bil naj bi občutno predolg in povsem neprimeren za snemanje. Robert Mitchum, ki ima v filmu glavno vlogo, je izjavil, da je bil podoben »WPA¹ projektu – veste, ta prekleta stvar je bila težka osemnajst funtov (osem kilogramov)«. ² Paul Gregory je povedal, da ga je prebral kakšno četrtno in ga potem vrgel skozi okno. ³ Ljudje, ki izvirnega scenarija najbrž sploh niso videli, so ga slikali kot razraščajočo se, nekoherentno in neuporabno pošast. Ageejev biograf Lawrence Bergreen je zapisal, da Agee sploh ni priredil romana: »Ustvaril je neverjetno podrobno filmsko različico knjige. Izrecno je navajal uporabo materiala iz filmskih obzornikov, da bi dokumentiral prizorišče, in dodal številne zapletene in nepraktične montaže.« ⁴ Bergreen naveda, da je Laughton napisal povsem nov scenarij, v katerega je

1 WPA je akronim za *Work Projects Administration*, urad Rooseveltovega *New Deal*, ki je v ogromnih projektih v času velike gospodarske krize zaposlil na milijone ljudi.

2 Couchman, Jeffrey: *The Night of the Hunter: A Biography of a Film*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2009. Str. 74.

3 Prav tam.

4 Bergreen, Laurence: *James Agee: A Life*. New York: E.P. Dutton, Inc, 1984. Str. 392.



JAMES AGEE

vključil nekaj preprostejših Ageejevih idej. Filmski zgodovinar Charles Higham je šel še dlje: »Agee je eliminiral še tistih nekaj dobrih poetičnih pasusov iz knjige, zmanjšal je pomen drame in uvedel popolnoma novo socialno ozadje, ki je bilo v skladu z njegovim kritičnim neomarksizmom. Tu so bili prizori WPA, *Wobblies*⁵, vrst za kruh in brezplačnih kuhinj za revne v času gospodarske krize v tridesetih, ki je bila njegova obsesija.«⁶ Glede predelave teksta v snemalni scenarij pa Bergreen piše, da je Agee padel v dvotedensko pijano omamo, iz katere se je občasno predramil, da bi se lahko pritoževal nad tem, kako ga Laughton »ubija« s poseganjem v njegov tekst.⁷ Tudi Simon Callow v biografiji Charlesa Laughtona

trdi, da je Laughton napisal nov scenarij, in namiguje, da Agee s tem procesom ni imel nič.⁸ Res pa je Callow nekaj let pozneje v svoji monografiji o filmu, napisani za British Film Institute, to mnenje spremenil.⁹

Partiture

Agee in Laughton sta se že pred sodelovanjem poznala, oba sta bila pogosto gosta salona igralko in scenaristke Saskije Viertel v Santa Monici. Agee se je zdel logična izbira za priredbo Grubbovega romana, saj je imel za sabo že nekaj scenarijev, med katerimi sta bila sicer posneta le dva. A za pisanje **Afriške kraljice** (*The African Queen*, 1951) sta bila Agee in režiser John Huston nominirana za oskarja. Poleg tega je *Noč lovca* vsebovala prvine, ki so bile Ageeju pisane na kožo.

V Grubbovem romanu gre za Harryja Powella, samoklicnega Pridigarja, ki potuje po ameriškem jugu in v božjem imenu ubija ženske, v glavnem vdove, ki jih tudi oropa. Medtem ko sedi v zaporu zaradi kraje avtomobila, si deli celico z Benom Harperjem, ki je med ropom banke ubil dva človeka. Brez uspeha ga skuša prepričati, naj mu pove, kje je skrnil plen. Po Benovi usmrtitvi je Pridigar izpuščen iz zapora. Poišče njegovo vdovo Willo in njena dva otroka, Johna in Pearl. Poroči se z mlado vdovo, prepričan, da otroka vesta, kje je njun oče skrnil denar. Ženo najprej podredi disciplini svoje fanatične vere, a jo ubije takoj, ko se ji zasvita, da se je z njo poročil zaradi denarja; otroka, ki zbežita, pa preganja vzdolž reke Ohio. Johna in Pearl najde žilava in pogumna starka Rachel Cooper, ki daje zatočišče otrokom, osirotelim v času gospodarske krize. Rachel se Pridigarju pogumno upre. Roman je južnjaška gotika, polna pohote in pohlepa, za mračno figuro karizmatičnega Pridigarja pa se zdi, kot da izhaja iz kakšne posebej strašne pravljice ali vsaj iz primarnega otroškega strahu pred zlim očetom.

Roman se ukvarja z otroštvom in otroškim odkrivanjem zapletenega in grozečega sveta odraslih, pa tudi z izgubo, z južnjaškim podeželjem in revščino v času gospodarske krize ter s posledicami vere, zlasti za ženske. Te teme so bile Ageejeve življenjske obsesije, najdemo jih v njegovi prelomni študiji revnih kmetov zakupnikov v Alabami *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) in tudi v njegovih romanih. V posthumno objavljenem avtobiografskem romanu *Smrt v družini* (*A Death in the Family*) je mogoče razbrati

5 *Wobblies* je bilo popularno ime za člane mednarodne sindikalne zveze *Industrial Workers of the World*, ki je imela stike s socialisti in anarhisti.

6 Couchman, *Biography of a Film*. Str. 74.

7 Bergreen, *James Agee*. Str. 392

8 Callow, Simon: *Charles Laughton: A Difficult Actor*. London: Vintage Books, 1995. Str. 235.

9 Callow, Simon: *The Night of the Hunter*. London: Palgrave Macmillan, 2000.



sicer nenasilno variacijo odnosa med Pridigarjem in Willo. V Agejevem romanu otroka poslušata, kako duhovnik tolaži njuno mater po smrti moža, njiju pa nekaj pri tem odbija: »Mislila sta si; čeprav je zdaj za njuno mater bolje, kot je bilo pred nekaj minutami, je vsaj na en način veliko huje. Prej se je vsaj spraševala, čeprav le nežno. Zdaj pa je popolnoma poražena in začarana, in tisti hip, ko je začela moliti, je bil tudi trenutek njene predaje.«¹⁰ Ta odlomek zveni kot priprava na veliko bolj temačno moč, ki jo ima Harry Powell nad svojo ženo. Z Grubbovim romanom je bil Agee na domačem terenu. Kot bi ga življenje pripravljalo za *Noč lovca*.

Pogled na njegov izvirni scenarij, ki je bil končno objavljen pred dvema letoma, razjasni nemalo stvari. Prva je, da je bil res predolg (Laughton je menil, da bi film, posnet po njem, trajal šest ur), veliko drugih obtožb pa ne drži: ni dokumentarnih posnetkov ali zapletenih montažnih rešitev, ni omembe WPA in *Wobblies* se ne pojavijo. Razvidno je tudi, da je snemalni scenarij obdržal strukturo Ageejevega predloga, ki se v prvi tretjini (filma) razlikuje od romana. V Grubbovem romanu na primer ni začetnega prizora, v katerem fantje med igranjem skrivalnic najdejo ubito žensko.

Uporaba zračnih posnetkov iz helikopterja je bila prav tako Agejeva ideja.

Predelava teksta v scenarij je bila v bistvu podvržena neusmiljenemu krajšanju in ustvarjanju pripovedovalnega loka, ki se je v Agejevem epu izgubil med vsemi opisi, alegorijami, dolgimi dialogi in monologi – besedilo se konča z govorom Rachel Cooper, ki je tako dolg, da je v tiskani obliki videti kot blok betona, ki bi potopil katerikoli film. V njem je mogoče zaznati mučni poskus, da bi ostal zvest romanu Davisa Grubba, hkrati pa ustvaril »agejevsko« delo. Agejevi scenariji – vsaj tisti, ki jih je sam pisal – so bili hkrati več in manj kot scenariji. Bili so popolni filmi na papirju, ki se odvijajo v bralčevih mislih, medtem ko jih bere. Agee je natančno opisoval snemalne kote, premike kamere, prizorišča, glasbo, obraze likov, oblačila, razsvetlitev in montažo do zadnjega reza. Režiserju morda tudi nehote ni pustil prostora za lastno interpretacijo. Njegovi scenariji delujejo kot romani, polni bogate opisne proze, psiholoških vpogledov in socialnih opazk. Nudijo veliko več od tistega, kar naj bi bilo videno na platnu. Gore Vidal je pravilno opazil, da je Agee pisal scenarije »na tak način, da tako kot partiture simfonij potrebujejo zgolj dirigentovo interpretacijo ... interpretacijo, ki bi jo lahko ponudil on sam, če ne bi umrl.«¹¹

10 Agee, James, in Lofarno, Michael A. (urednik): *A Death in the Family: A Restoration of the Author's Text*. Knoxville, Tn: The University of Tennessee Press, 2008. Str. 324

11 Vidal, Gore: *United States: Essays 1952-1992*. New York: Random House, 1993. Str. 1173.



Mlada bogova

Laughton pa ni potreboval partiture, ampak scenarij, primeren za snemanje, in tega mu Agee ni priskrbel, čeprav je bilo besedilo manj podrobno kot v nekaterih drugih njegovih scenarijih. Značilen primer tako Ageejevega pristopa k scenariju kot predelave, ki je sledila, najdemo takoj na začetku. Pri Ageeju nam zračni posnetki pokažejo otroke, ki najdejo truplo, potem pa nas peljejo nad hišo Bena Harperja in žene Wille, kjer dobimo predstavo o njenem zakonu (»nagneta se čez mizo in se poljubita z vso nežnostjo para, ki je globoko seksualno zadovoljen«).¹² Potem nas helikopterski posnetki spet popeljejo nad reko Ohio proti velikemu mestu: »Skozi glasbo slišimo šumeči, stokajoči glas mesta, crescendo, ki raste, medtem ko se približujemo.«¹³ Prvič srečamo Pridigarja v nočnem lokalu, kjer gleda erotično plesalko. Potujoča kamera nam odkrije obraze, ki so obrnjeni navzgor, da bi lahko videli plesalko na odru. »Skoraj vsi so moški. To so v glavnem revni moški, preprosti in

zelo osamljeni (dva ali trije so zelo mladi in premožnejši). Nastop jih niti ne zanima tako zelo, od njega ne pričakujejo veliko, in vsak od teh obrazov je na sebi lasten način poln neke splošne pohote. V teh obrazih je veliko neprijetnosti in grdote, pa tudi otroškega patosa, neke vrste obscene nedolžnosti. Ti moški so v bistvu naivni in osamljeni in skušajo čim bolj izkoristiti ta usmiljenja vreden nadomestek pravega seksa. Potem v predzadnji vrsti pridemo do Pridigarjevega obraza, ki je tako izstopajoč, da se mu približamo v bližnjem posnetku. Njegov obraz je šokantno nasprotje ostalih, spominja na Addamsovo risbo človeka, ki se v kinu smeje, medtem ko ostali jočejo. Obraz je odrevenel od gnusa in vse močnejše spolne strasti.«¹⁴ Scenarij nas zatem popelje v hotelsko sobo, kjer ima Pridigar dolg monolog, prepisan v glavnem iz romana, in sicer o tem, kako ubija ženske v božjem imenu. Policija ga aretirajo za krajo avta.

V snemalnem scenariju pa se od odkritja trupla premaknemo k Pridigarju, ki med vožnjo pove veliko krajšo verzijo monologa, in nato do prizora v nočnem klubu, ki je opisan takole: »(Total – Gledalci – Osredotočimo se na Pridigarja, v sedežu ob prehodu) Med člani žalostnega občinstva predstavlja močno nasprotje: kisel in agresiven izraz na obrazu.

¹² Agee, James, in Couchman, Jeffrey (urednik): *The African Queen and The Night of the Hunter: First and Final Screenplays*: Knoxville, Tn: The University of Tennessee Press, 2017. Str. 496.

Charles Addams (1912–1988) je bil ameriški karikaturist in ustvarjalec družine Addams oziroma The Addams Family.

¹³ Prav tam. Str. 497.

¹⁴ Prav tam. Str. 498.

Približamo se v veliki plan.«¹⁵ Policist ga aretira v klubu. Ageejevih osem strani (v objavljeni različici njegovega scenarija) je zgoščenih na dve strani in pol.

Največja razlika med izvirnim in snemalnim scenarijem je beg otroka vzdolž reke. V končanem filmu to predstavlja vrhunec Laughtonove ekspresionistične lirike, filmska upodobitev pravlјice, posnete deloma v naravi in deloma na kulisah studia. Agee pa je popisal mitsko potovanje v srce Amerike v času gospodarske krize. Njegov scenarij vsebuje opis Johna in Pearl v njunem skifu: »Neka vrsta vzvišenega portreta: John stoji pokončno, kraljevsko, odgovorno na krmi; Pearl sedi na sredini skifa kot majhna Madona s svojo prečudovito lutko. Oba delujeta mehko v primerjavi s tem, kakšna bosta pozneje; umazana sta, lačna in utrujena. Hkrati pa sta mirna, svobodna, pričakujoča, brez strahu: podobe popolne in nedolžne odločnosti in svobode.«¹⁶ Ageejeva mlada bogova srečujeta veliko ljudi, ki so prav tako žrtve gospodarske krize, a jima vseeno skušajo pomagati. Nekaj od tega je v romanu, nekaj ostane v filmu, a ti dogodki so pri Ageeju, vključno z napetim srečanjem s temnopolto družino, najbolj dodelani. Čuti se njegova želja, da skupaj Johnom in Pearl odpotuje v srce trpljenja.

»Zares sem ga imel rad«

Simon Callow in Jeffrey Couchman se v svojih monografijah o filmu trudita rekonstruirati proces predelave Ageejevega obširnega teksta v jedrnat scenarij, ki je potem služil kot osnova za končani film. A prav tu zeva največja črna luknja v zgodbi o nastajanju filma, saj podrobnosti o sodelovanju med Laughtonom in Ageejem preprosto ne poznamo. Obstajajo pa indici, da njuno sodelovanje ni bilo tako mučno in temačno, kot so ga desetletja prikazovali. Callow in Couchman citirata pismo, datirano 16. julija leta 1954, torej nekaj mesecev pred začetkom snemanja. V njem Laughton predlaga Ageeju vrstni red kadrov v sekvenci, v kateri Rachel Cooper bere otrokom zgodbo o Mojzesu in faraonu, da bi se izognili posredovanju cenzorjev. »Če v tem pasusu jasno pokažemo, da smo za vero in ne proti njej, nam bo lažje z njimi,« je zapisal.¹⁷ Pismo pušča vtis normalnega sodelovanja, v katerem ima režiser vodilno vlogo, kakor se tudi spodobi. »To zares ni videti kot sporočilo režiserja, ki je zapustil svojega scenarista,« zapiše Callow.¹⁸

Še zanimivejše je dolgo Ageejevo pismo, poslano po končanem snemanju, v katerem zahteva, da je Laughton podpisan kot soscenarist. »To ni pismo uničenega alkoholika,« opaža Callow, »ali pa človeka, do katerega se je Laughton pošastno obnašal in ga je izključil iz filma; niti ni pismo človeka, ki meni, da sam ni več povezan s končno verzijo filma.«¹⁹ Producent Paul Gregory je Ageeju odgovoril: »(Laughton in jaz) misliva, da si ogromno prispeval k filmu. Zelo iskreno ti povem, da če bi mislila, da je film slab, bi rade volje izbrisala tvoje ime, da te zaščitiva, ampak zdi se nama sijajen in misli va, da boš srečen in ponosen zaradi sodelovanja pri njem.«²⁰ Na podlagi Ageejevih zapisov, kjer svojo vlogo opisuje kot »resonančno dno« in kot »dražečo snow«, pa si vsekakor lahko predstavljamo živahno in izzivalno sodelovanje. Ko je Agee maja 1955 umrl, le nekaj mesecev pred premiero *Noči lovca*, je Laughton njegovi vdovi Miji Fritsch Agee poslal telegram: »Ravnokar slišal, da je James umrl. Zares sem ga imel rad.«²¹

Noč lovca je nedvomno Laughtonov film. Vizija, ki tako samozavestno meša prvine pravlјice, alegorije, filma noir in grozljivke, je zagotovo njegova. Bil je globoko vključen v vsako fazo ustvarjanja filma, od scenarija in scenografije do kostumov, fotografije in glasbe. *Noč lovca* je eden najbolj impresivnih režijskih prvencev vseh časov, a je pri občinstvu propadel, kar je Laughtonu strlo srce. Začel je pripravljati filmsko priredbo romana *Goli in mrtvi* (The Naked and the Dead) Normana Mailerja, a je svoje načrte opustil. Nikoli več ni režiral filma.

Ageejev izvirni tekst je Laughtonu priskrbel strukturo za film; v njem je ostalo veliko podrobnosti, ki jih v Grubbovem romanu ni. Pridigarjev nož, recimo, ki se tako sugestivno približe čez njegovo obleko, medtem ko gleda erotično plešalko, je Ageejev izum. Tudi nebeški obrazi otrok na začetku filma so variacije na podobe iz Ageejevega scenarija. Ni pa znano, kdo je zaslužen za pasuse in dialoge, ki jih ni niti v romanu niti v prvi različici scenarija.

Navsezadnje je Ageejev scenarij sestavni del njegovega literarnega opusa, ta pa je tako razmetan, kot je bil Agee raztresen. Vključuje neobjavljene tekste in poezijo, korespondenco, nedokončana in nikoli poslana pisma, nikoli posnete scenarije, med njimi tudi osupljiv postapokaliptični film, ki ga je pisal za Charlesa Chaplina, in seveda prvi osnutek *Noči lovca*. Ko beremo te scenarije, se znajdemo v Ageejevem svetu, v katerem se literatura in film zlijeta v neko novo obliko.

15 Prav tam. Str. 743.

16 Prav tam. Str. 624.

17 Callow, *The Night of the Hunter*. Str. 22.

18 Prav tam. Str. 23.

19 Prav tam.

20 Prav tam. Str. 24.

21 Couchman, *Biography of a Film*. Str. 89.

PRIŠLECI

IGOR HARB

Viktorijanski hipsterji in vikinški milenijci

Prišleci (Fremvandrene, 2019) je norveška serija z visokim znanstvenofantastičnim konceptom: v sodobnem Oslu se začnejo pojavljati ljudje iz preteklosti – iz kamene dobe, iz obdobja Vikingov in iz 19. stoletja. Fokus je na integraciji raznolikih ljudi; ker serija obdrži nordijski *noir* pridih, pa tudi na iskanju morilca dekleta, ki ga je naplavilo morje.

Serija v izvirno premiso vgradi dobro mero arhetipskih žanrskih vzorcev, ki pa znotraj trdnih temeljev delujejo sveže. Tako sta glavna junaka skurjeni kriminalist Lars (Nicolai Cleve Broch) in njegova nova partnerica Alfhildr (Krista Kosonen), prva Vikinginja z diplomom iz kriminologije. Seveda se sprva ne razumeta najbolje, a kmalu ugotovita, kako se dopolnjujeta, ob tem pa se ona navaja na življenje v drugem kulturnem okolju. To je klasična podlaga za humor, ki jo je izkoristila že množica filmov in serij, v najbolj sorodnem kontekstu denimo **Alien Nation** (1988, Graham Baker), kjer je bil novi policist pripadnik vesoljske rase.

Prišleci tukaj ne izumljajo tople vode, vendar pa svojega koncepta ne tratijo s poceni štosi, temveč se lotijo raziskovanja globljih razlik v kulturah, denimo odnosa do smrti med Vikingi in sodobneži. Podobno se izkaže, da se za umorom, ki ga preiskujeta Lars in Alfhildr, skriva širša zarota, kar je še ena značilnost skandinavskih kriminalk. A to je zgolj zaplet, fokus serije je medtem na kamenodobnem lovcu, ki je poročen z instagramsko zvezdnico in vodi varnostno službo s povezavami v kriminalni svet. Pa na hekerki, ki trpi zaradi postravmatske stresne motnje, ker je upravljala vojaška brezpilotna letala, in se prelevi v ludistko iz 19. stoletja, da bi zrušila tehnologijo. Pa na vikinškega bojvnika, ki je v svojem času umoril svetnika, zdaj pa ga čaka izguba službe dostavljavca pic, ker »ubijanje svetnikov ni v skladu s korporativno politiko«.

Pri tem pa Alfhildr in drugi prišleci niso edini s kulturnim šokom, saj se tudi Lars in njegovi kolegi vse težje soočajo s spremenjeno podobo mesta, v katerem živijo. Tako vidimo

kamenodobne ljudi, ki so si sredi finančne četrti na ulici ustvarili tržnico z mesnico in klavnico, pa jaro gospodo iz 19. stoletja, ki se meša s hipsterji, in vikinške klube golih pesti, skrite v kletih pivnice, kjer žlampajo medico vse do veličastnega jutra. Kmalu se pojavijo tudi sovražne skupine sodobnežev, ki napadajo prišlece, onečastijo njihove grobove in zahtevajo deželo za ljudi iz svojega časa. Na metaforični ravni ne manjka vzporednic s priseljensko tematiko, ki je zadnja leta v vsakem volilnem obdobju posebej vroča zgodba, vendar se avtorji serije izogonej neposrednemu komentiranju aktualnih razmer in se namesto tega osredotočijo na izgradnjo pestrega, kompleksnega in zanimivega sveta, ki ni obremenjen s tem, da bi do potankosti odseval našega.

Zanimiv je tudi koncept temproxata, antidepressiva, ki ga razvijejo za lajšanje stresa prišlecev. Učinek je pomirjalnoč in topi človeka, vendar pa ne izniči njegovih mentalnih sposobnosti. Temproxat je seveda na voljo tudi na črnem trgu in v teku sezone spremljamo Larsa, kako vse bolj drsi v spiralo zasvojenosti. Pomenljivo je tudi dejstvo, da se



temproxat zaužije kot kapljice za oči, kar na simbolni ravni namiguje na odpiranje oči realnosti – ali pa obratno, na vstavljanje filtra za lepši svet.

Čeprav je Lars v ospredju, saj je tudi surogat za publiko, pa je Alfhildr nedvomno najbolj zanimiva junakinja. Življenje nekdanje vikinške bojvnice ima tudi številne vzporednice s sodobno mlado generacijo. Zaradi študija je



namreč zakreditirana in posledično tako brez denarja, da sprva namesto vložkov, ki si jih ne more privoščiti, uporablja tradicionalno srednjeveško rešitev – mah. Prav tako nima denarja za lastno stanovanje, zato živi v zdelani prikolici; ima pa telefon, internet in družabna omrežja. Ker je zmeraj neposredna, nima filtra pri njihovi uporabi in se hitro navduši nad pošiljanjem in prejetjem golih fotografij s fantom, ki ji je všeč. Skozi sezono se njen lik najbolj razvije, in čeprav dobi občutek za sodobni svet, ne izgubi niti pedi tiste surove in neustavljive narave, ki pri njej najbolj pritegne.

Prišleci (Fremvandrenerne oziroma Beforeigners) je prva produkcija HBO Nordic in ima v prvi (ter doslej edini) sezoni zgolj 6 epizod. Avtorja sta Anne Bjørnstad in Eilif Skodvin: navdušila sta že z Netflixovo serijo **Lillyhammer** (2012–2014; o newyorškem mafijcu, ki ga program za zaščito prič preseli v Lillehammer) v režiji Jensa Liena, ki je sodgovoren za še eno odlično norveško serijo spekulativne fikcije **Okupirani**

(Okkupert, 2015; serija govori o tem, kako Rusija s podporo EU okupira Norveško, ker je ta prenehala črpati nafto). Serija skozi prve epizode uspešno zgradi svet in nastavi sledi za preiskavo umora, nato pa v drugem delu sezone odpre preveč novih avenij zgodbe, da bi bilo mogoče odgovoriti na vsa vprašanja. Zaključek sezone je sicer zadovoljiv, a pusti številne niti zgodbe odprte, čeprav bi jih bilo še vznemirljivo raziskati.

Še bolj zanimivo pa bi bilo videti, kako bi ta svet transponirali v dolino Šentflorjansko. Dogajanje *Prišlecev* je namreč omejeno na Oslo z okoliškimi gozdovi in zalivom, vendar v prvi epizodi (in zgolj takrat) izvemo, da se ista stvar dogaja po vsem svetu. Glede na časovna obdobja bi pri nas to pomenilo, da bi sobivali z mostiščarji, Karantanci in Prešernovimi sodobniki. Potencial za humor in konflikt iz tovrstnega kulturnega šoka je velik, a najbolj zanimivo bi bilo videti, kako bi retoriko proti našim prišlecem spodbujali tisti krogi, ki imajo danes polna usta čislanja Karantancev.

NAZAJ K OSNOVAM

MANCA PERKO

»Hočemo nadzor nad svojim izdelkom.«
 »Imamo pravico do počitka.«
 »Smo inkluzivni, a potrebujemo pomoč.«

Filmski festival Manaki Brothers od leta 2012 letno gosti konferenco, ki združuje filmska snemalna društva na Balkanu. Predstavniki Srbije, Bosne, Hrvaške, Romunije, Kosova, Makedonije, Slovenije, Grčije in Bolgarije so s predstavniki Velike Britanije, Avstralije, Norveške in Estonije razpravljali o najpogostejših problemih filmske industrije s poudarkom na filmski fotografiji. Tokratna konferenca ni samo obelodanila težav, s katerimi se filmski snemalci srečujejo, ampak je tudi natančno začrtala pot k njihovem reševanju. Konferenco sta vodila Paul René Roestad, predsednik zveze IMAGO in član norveškega združenja filmskih snemalcev, ter Nigel Walters, častni član zveze IMAGO in član združenja filmskih snemalcev Velike Britanije.

V svojem zapisu »Tri stvari, na katere se moramo osredotočiti – zdaj!«¹

je Roestad postavil v ospredje teme, ki pestijo filmske snemalce povsod po svetu, uvrstil pa jih je tudi na dnevni red letošnje konference: avtorstvo in avtorske pravice, delovni čas in pogoji dela ter spolna raznolikost v filmski industriji (število ženskih članic v združenjih filmskih snemalcev in filmski industriji na splošno).

Udeleženci konference so se najprej lotili problema dolžine delovnika filmskih snemalcev. Njihov poklic že v osnovi določa nestanovitni urnik. A srž problema tiči v številu delovnih ur. Od začetka kampanje »12 on/12 off«² se namreč ni veliko spremenilo, zlasti ne z vidika zakonodaje. Medtem ko so nekatere države, na primer Norveška in Danska, zakonsko uvedle pravilo največjega dovoljenega števila dnevnih in tedenskih delovnih ur, pa ta problematika na Balkanu še vedno ni urejena. Balkanske države v večini namreč dovoljujejo dvanajsturni delovnik pri šestdnevnem delovnem tednu. Bitka za dvanajst ur počitka med dvema snemalnima dneva je v nekaterih državah popolnoma neuspešna. Razloga za

to sta dva. Če namreč filmski snemalci ne sprejme zahtev producentov, dobi namesto njega delo drug snemalci (pogosto mlajše generacije), ki je pripravljen delati daljši čas za manjši honorar, s čimer posledično podpira slabe delovne pogoje. Poleg tega je višja plača, kakor je povzel Paul René Roestad, pogost razlog, da so nekateri snemalci še vedno pripravljeni opraviti prekomerno število nadur. Predrag Bambić, predstavnik srbskega združenja filmskih snemalcev, je dodal, da zaradi tega tudi sam »večkrat naleti na odpor v svojem združenju!«.

Rešitev je najprej mogoče iskati v informiranju filmskih delavcev, kršitve pa so močno povezane tudi z osnovnim problemom snemalčevega poklica: avtorstvom in avtorskimi pravicami. Ko bodo avtorske pravice urejene, se bo veliko lažje pogajati o številu delovnih ur. Nigel Walters je poetično povzel: »Naše dostojanstvo si moramo priboriti nazaj!« To pa bo mogoče le, če bo najprej urejena zakonodaja, ki zadeva avtorske pravice filmskih snemalcev. Roestad vidi rešitev v mednarodni kampanji, ki bi se zavzemala za snemalčevo pravico do nadzora svojega izdelka. Walters verjame, da so balkanske države pri tem v prednosti ravno zaradi kulturne

1 Roestad, Paul René. »Three things urgently need fixing ... now!« IMAGO. 2019. Dostopno na: www.imago.org.

2 Več o tem si je mogoče prebrati v raziskavi Johna T. Caldwellja *Production Culture*. Durham: Duke University Press, 2008.



raznolikosti in skupnega umetniškega duha, »na srečanjih, kot je naše, pa se potem skujejo vezi, da lahko združeni lažje dosegamo cilje«.

Ta ugotovitev je večinoma moško zasedbo konference povedla v razpravo o zastopanosti žensk v filmski industriji, bolj natančno, o številu članic v posameznih združenjih filmskih snemalcev. Z izjemo srbskega ter bosansko-hercegovskega združenja ženskih članic preprosto ni. To je sicer globalni problem, verjame Elen Lotman, članica estonskega združenja, ki pa se počasi že rešuje. Na Balkanu je pobudo prevzelo združenje Bosne in Hercegovine, ki se je uradno že preimenovalo v Združenje filmskih snemalcev *in snemalk*. Elen Lotman je prisotnim predstavila globalno kampanjo, ki poteka pod naslovom »Če se vidi, se tudi ve« in jo IMAGO že nekaj let aktivno podpira. Po zgledu *Illuminatrix*, združenja snemalk Velike Britanije, nemških snemalk XX

in mednarodnega združenja, kot je *The International Collective of Female Cinematographers* (ICFC), lahko združenja filmskih snemalcev na Balkanu spodbudijo ženske k izdelavi spletnih strani, ki bodo promovirale njihovo delo. Predstavniki balkanskih združenj so to iniciativo z navdušenjem podprli – ob zavedanju, da je množična vključitev žensk v »fantovski klub« še vedno v povojih. »Vsi smo filmski snemalci, brez razlike,« je poudaril Ron Johanson, predstavnik združenja filmskih snemalcev Avstralije.

Konferenca »Nazaj k osnovam« torej ni le osvetlila zgoraj opisanih problemov, s katerimi se filmski snemalci vsakodnevno srečujejo, temveč je zasnovala tudi konkretne predloge za reševanje problematike avtorstva, dolžine delovnika in zastopanosti žensk v snemalnih združenjih. S podporo zveze IMAGO bodo združenja filmskih snemalcev svoje zahteve lažje uveljavila in promovirala. Pomoč bodo lahko

izkoristila pri komunikaciji z ministri za kulturo, pri promoviranju kampanj za pravično dodelitev avtorskih pravic, odpravljanju spolne neenakosti in pobudi za spremembe v zakonodaji. Paul René Roestad trdno verjame, da je rešitev prav v povezovanju balkanskih združenj filmskih snemalcev: »Če smo združeni, bo naše zahteve težje prezreti. Če smo bili prej kot posamezniki v boju za pravice neuspešni, nam zdaj povezanost in komunikacija omogočata uspešen nadaljnji razvoj filmske fotografije in filmske kulture.«

Celotno poročilo s konference združenj filmskih snemalcev na Balkanu »Nazaj k osnovam« je v slovenščini in originalu dostopno na: <https://zfs.si/nazaj-k-osnovam/>.

Od 23. do 27. januarja 2020 bo Združenje filmskih snemalcev Slovenije v Slovenski kinoteki organiziralo **balkam**, pregled snemalsko najuspešnejših filmov zadnjega leta **po izboru nacionalnih združenj direktorjev fotografije** ASBH (Bosna in Hercegovina), SAS (Srbija), MSC (Makedonija), HFS (Hrvaška) in ZFS (Slovenija).

Program bo namenjen tako strokovni kot širši javnosti, sestavlja ga bodo **projekcije** igranih celovečernih in kratkometražnih, dokumentarnih in študentskih filmov, **strokovni pogovori** in **predavanja**, vse pa skozi oči kamere oz. s pogledom direktorjev fotografije.

Program bo v celoti objavljen na www.zfs.si decembra 2019.

balkam

IRIS 2019

**LETNA NAGRADA
ZDRUŽENJA
FILMSKIH
SNEMALCEV**

Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) bo v aprilu 2020 že petič podelilo letno nagrado IRIS 2019 za najboljše stvaritve na področju filmske fotografije, ki dosegajo visoke avtorske vrednote vizualne kulture.

Nagrada bo direktorjem fotografije podeljena v šestih kategorijah:

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

V konkurenco se lahko prijavijo AV dela zgoraj navedenih kategorij, ki so bila premierno prikazana **v kino distribuciji ali televizijskem programu v obdobju od 1.1. do 31.12.2019**. AV delo lahko prijavi fizična oseba, ki je avtor ali soavtor AV dela, ali pravna oseba (produkcija). **Uradni razpis bo objavljen ob koncu tega leta**, zato spremljajte uradno stran Združenja filmskih snemalcev Slovenije (www.zfs.si).

Letošnjo podelitev nagrad sofinancira Slovenski filmski center.

www.zfs.si

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 EUR

»Bressonova klasika **Srečno, Baltazar** (Au Hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson) se možnosti filma poslužuje na kar najbolj domišljen način. Naslovni osel Balthazar nastopa v svoji skrajni nedoumljivosti in neantropomorfnosti, a vendar je nekakšno platno, na katerem se odvija človeška drama. Njegov pogled sklene sporazum s pogledom kamere, ki pogosto opazuje pasni predel človeških bitij. Človek je zabrisan. Oslova molčeča perspektiva določa naše razumevanje zgodbe, usod palete različnih likov iz francoske podeželske skupnosti. Zdi se, da v tej odtujenosti človeka samega, ki se zgodi pri približanju živali, osteklenijo tudi obrazi igralcev; njihove poteze so zvedene na obrise, ki pogosto ne odražajo globine tragedije ali drame, ki jo preživljajo. Zajame jih indiferentnost, ki jo po navadi pripisujemo živalim, narašča vtis o skrivnostnem notranjem življenju Balthazarja. Poudarimo: ne gre toliko za to, da bi se nam ta približal, kot za to, da se nam približa njegova nedostopnost;«
Muanis Sinanović, **Živalsko pogled-platno (str. 41)**

