

1012v

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

# ekran

letnik LIV, februar–marec 2018



**fokus** japonski film

**domači in amaterski film** spregledani filmi majhnih formatov

**made in Kurdistan** dokumentarni prikazi Kurdov

**TV serije** Črno ogledalo

**boj avdiovizualnih avtorjev** za pravično nadomestilo

FDF

14.-21.  
14-21  
**MAREC**  
MARCH  
**2018**  
2018



cankarjev dom



**20. FESTIVAL**  
20th DOCU-  
**DOKU-**  
**MENTARY**  
**MENTARNEGA**  
**FILM**  
**FILMA**  
**FESTIVAL**



Kinodvor. Mestni kino.  
[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)



DELO

UVODNIK	02	#MeTo   Tina Poglajen	+DS 186642
INTERVJU	04	Andrea Mortignoni   Pia Nikolič	
DOMAČI IN AMATERSKI FILM	09 11	Domači, družinski, amaterski. Spregledani filmi majhnih formatov   Nadja Šičarov Stefanie Zingl   Nadja Šičarov	
FESTIVALI	16	Reality check filmskega dokumentarca   Simon Popek	
MADE IN KURDISTAN	18	Sodobni dokumentarni prikazi Kurdov   Petra Meterc	
AVTORSKE PRAVICE	21	Boj avdiovizualnih avtorjev za pravično nadomestilo   Brdnik Žiga	
JEAN-PIERRE MELVILLE	25	V puščavi moškosti   Andrej Gustinčič	
JAPONSKI FILM	29 32 35	Kontraseksualnost in rožnati trash: erotika Siona Sona   Nace Zavrl Glasba mečevanja   Peter Žargi Japonska animacija in nevidna zakulisja vojne   Jasmina Šepetavc	
DVOJNI POGLED	38 40	Četrta veja oblasti 19(71)–20(17)   Anže Okorn Novinarstvo med idealom in idealiziranjem   Lenart Kučič	
KRITIKA	43 46 49 51 53 55 58 61 63 66 68 70	Pokličič me po svojem imenu, r. Luca Guadagnino   Tina Poglajen Lady Bird, r. Greta Gerwig   Ana Šturm Columbus, r. Kogonada   Anja Banko Kvadrat, r. Ruben Östlund   Bojana Bregar Nisem čarovnica, r. Rungano Nyoni   Petra Meterc A Ghost Story, r. David Lowery   Anja Banko Z ljubeznijo, Vincent, r. Dorota Kobiela, Hugh Welchman   Arjan Pregl Trije plakati pred mestom, r. Martin McDonagh   Tina Poglajen Thor: Ragnarok, r. Taika Waititi   Igor Harb The Third Part of the Third Measure, r. The Otolith Group   Nace Zavrl Anina vojna, r. Aleksej Fedorčenko   Natalija Majsova Obupana, r. Fatih Akin   Brdnik Žiga	
SLOVENSKI FILM	71 73	Dokumentirati življenje: Družina kot fikcija realnega   Nina Cvar Ljudska kriminalka   Jernej Trebežnik	
TV SERIJE	75 77	Črno ogledalo: korak od sedanjosti   Matic Majcen Spomini prihodnosti po Črnem ogledalu   Martin Pogačar	

920124010



**EKRAN**, revija za film in televizijo, letnik LIV, februar–marec 2018 | ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije | izdajatelj Slovenska Kinoteka, zanjo Ivan Nedoh | sofinancira Ministrstvo za kulturo | glavni in odgovorni urednik Ciril Oberstar | uredništvo Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Ivana Novak, Maša Peče, Tina Poglajen, Zoran Smiljanič, Ana Šturm (Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.) | svet revije Zdenko Vrdlovec (predsednik), Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stankovič | jezikovni pregled Mojca Hudolin | naslovnica Eva Mlinar, Hana Jesih | oblikovanje Hana Jesih | tisk Tiskarna Oman, Kranj | marketing info@ekran.si | celoletna naročnina 25 € + poštnina | transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (Naročnina velja do pisnega preklica.) | naslov Metelkova 2a, 1000 Ljubljana | e-naslov info@ekran.si | telefon 01/43 42 510 | spletna stran www.ekran.si | facebook Revija Ekran | twitter @ekranrevija | cena 4,90 € ISSN 0013-3302

## #MeToo

Ko so se na družabnih omrežjih pred nekaj meseci začele pojavljati objave #MeToo, sama pri njih nisem sodelovala. Zato, ker sem le nekaj dni prej brala, kako Googlov algoritem medijem priporoča, naj za večjo branost pišejo o spolnem nadlegovanju, ker je zanj največ zanimanja? Zato, ker sem skeptična do zvezdniškega obsojanja Weinsteina, saj so za dogajanje nedvomno vsi vedeli že prej, in do komercializacije problematike, ki si glede na svojo resnost zasluži poglobljeno obravnavo? V resnici ni šlo za nič od tega. Šlo je preprosto za to, da se mi je bilo neprijetno izpostavljati. Na koncu sem svojo odločitev racionalizirala: emancipacija pomeni tudi to, da se političnosti lahko odrečeš.

V resnici točno vem, kaj je pomenil #MeToo teh žensk. Vem zato, ker podobno doživlja vsaka ženska: pijanca, ki te pri trinajstih letih udari po riti, sošolce, ki te od četrtega razreda naprej otipavajo in glasno ocenjujejo tvoje telo, učitelja, ki se hoče s svojimi štirinajstletnimi učenkami pogovarjati o spolnosti, moške, ki ne umaknejo in ne umaknejo rok, četudi jim večkrat rečeš ne, moške, ki pred teboj v javnosti masturbirajo, moške, ki za teboj na cesti kričijo: »Pokaži pičko!«, učitelja vožnje, ki ti položi roko na nogo, taksista, ki ti položi roko na nogo, starejše moške, ki te kot najstnico sprašujejo, če »kaj seksaš«, otipavanje in nasilne »poljube« v klubih, moškega, ki na stranišču vdre v kabino in te skuša »poljubiti« tam. To doživljajo tudi filmske kritičarke: direktorje festivalov, ki te vabijo v posteljo, kolege, ki te po nesreči primejo za prsi, šestdesetletne sožirante, ki te v slovo neprijetno objamejo, kritiško delavnico v Benetkah, kjer ti belgijski mentor začne pripovedovati, kako so lansko slovansko udeleženko delavnice na koncu »vsi pofukali v baru«, kritiško delavnico v Rotterdamu, kjer soudeleženec ne sprejme zavrnitve, festival, kjer te moški v prisotnosti petih drugih filmskih kritikov zgrabi za prsi in »poljubi«, kolegi pa ti svetujejo, da z odzivom počakaš do odhoda ... V resnici so bile zgodbe mojih prijateljic in znank od mojih izkušenj marsikdaj hujše. Na neki način, popolnoma nerefektirano, sem vedno mislila, da imam v tem pogledu »še kar srečo«: doživela sem samo to, kar je »normalno«, kar doživljajo vse ženske. Tisti, ki tega ne doživljajo – moški – si najverjetneje razsežnosti takšnih »normalnih« izkušenj sploh ne morejo predstavljati – jasno, če ni nič posebnega, o tem ne razpredamo, kar pa ne pomeni, da so te izkušnje kaj manj boleče, ponižujoče ali nasilne. Ugibam, da ženske tem dogodkom pri sebi ali v družbi ne rečemo »spolno nasilje«, ker bi to zahtevalo soočenje

z bolečino in ponižanjem, ali ker bi pritegnilo nehoteno pozornost. Tudi moški, ki to počnejo, svojega vedenja ne razumejo kot spolno nasilje, sebe pa ne kot nasilnežev ali nadlegovalcev. Delajo to, kar delajo vsi, tako, kot so navajeni. Bistvo gibanja #MeToo je torej denormalizacija takšnega dogajanja; je tudi ozaveščanje moških, kako je že od mladih let videti življenje žensk, ki jih imajo okrog sebe, tudi žensk, ki jih imajo radi, in je ozaveščanje žensk, da jim takšnih stvari ne bi bilo treba trpeti.

Namen pričujočega besedila naj bi bil drugačen: razmisliti o tem, kako v luči vseh razkritij o filmskih ustvarjalcih, morda tistih, ki jih sicer občudujemo, brati njihova dela? – Še več, kako jih sploh gledati? Vendar vedno znova pridem do zaključka, da pri odgovoru neizogibno odločajo osebne izkušnje: ali sem spolno nadlegovanje tudi sama doživela ali ga nisem, in če ja, kako sem se ob tem počutila. Tudi izkušnja filma je namreč še vedno predvsem intimna izkušnja: četudi jih morda ne gledamo več nujno na velikem platnu, v zatemnjenih dvoranh, nepremično prikrovani na sedež – kot so Jean-Louis Baudry in drugi filmski teoretiki opredelili temelje filmskega učinkovanja – film vselej dobi pomen šele, ko ga gledamo; oblikujemo ga skozi lastno doživljanje. O tem vprašanju tako ne morem pisati drugače kot zelo osebno.

Med mojimi najljubšimi knjigami sta že iz časa otroštva zagotovo *Aličine dogodivščine v Čudežni deželi* in *V ogledalu* Lewisa Carrolla, ki je deklince rad fotografiral in risal gole – življenjepisci so ugotavljali, da iz erotičnih vzgibov. Pri dvajsetih je bil eden mojih najljubših režiserjev Woody Allen, ki ga posvojenka Dylan Farrow že leta obtožuje, da jo je spolno napadel pri sedmih letih. Pri petindvajsetih me je izjemno ganila televizijska serija *Louie* Louisa C. K.-ja, ki je ženske, sodelavke in kolegice, prijateljice in znanke vedno znova postavljal v položaj, v katerem so ga videle masturbirati. Pred nekaj meseci je v javnost prišla izpoved ženske, ki je šla na zmenek z Azizom Ansarijem – čigar serijo *Master of None* ravno tako zelo cenim –, njemu pa je bila pomembna le zadovoljitev lastnih potreb; glede tega, kaj si želi ona – ali ne, pa naj bi bil popolnoma neobčutljiv.

Louis C. K. in Aziz Ansari sta obtožbe žensk potrdila, Woody Allen jih zanika, Lewis Carroll – Charles Lutwidge Dodgson – je trdil, da je njegovo zanimanje zgolj estetsko. O resnici ne moremo biti vedno prepričani, lahko se le »odločimo«, komu verjeti – spet glede na to, ali smo kaj podobnega doživele ali ne; zaradi družbenih predsodkov in ideoloških prepričanj; morda tudi glede na to, ali si zaradi del avtorja, ki ga cenimo, želimo, da obtožbe ne bi bile resnične. To ni zavestna odločitev – gre za čustveno presojo, ki se zgodi v hipu, ko za nekaj prvič slišimo, razumsko razlago pa oblikujemo šele pozneje. O ustvarjalčevih delih ne moremo kar nehati misliti, da so dobra, vprašanje pa je, ali jih bomo lahko še vedno gledale z enakim užitkom

## Aličine dogodivščine v Čudežni deželi, John Tenniel



kot prej ali pa se med gledanjem ne bomo mogle znebiti misli na njegova dejanja. Na svoje najljubše ustvarjalce se namreč nikoli ne navežemo le zato, ker uvidimo estetsko vrednost njihovega dela. Da res postanejo naši najljubši, se nas mora to dotakniti osebno, nam zaigrati na srce – kot da smo našli sorodno dušo. Kar pomeni tudi, da se moramo vprašati, zakaj je naša sorodna duša nekdo, ki počne, kar počne. To je še posebej neprijetno, če smo bile žrtve takšnih dejanj tudi same – takrat je to tako kot izdaja.

Pri sedemnajstih sem se nekega večera peljala z avtobusom, ki je bil razen mene in starejšega moškega prazen. Med vožnjo sem naključno dvignila pogled in videla, da me gleda in masturbira. Nisem vstala, nisem se presedla, nisem vedela, kaj naj naredim in kam naj gledam – počutila sem se, kot da me je nekdo prikoval na sedež in mi zadrnil grlo. Še danes se natančno spominjam, kako je bil videti in kako sem se ob tem počutila – nekako osramočeno, ker se mi je to zgodilo, ker me je ponižal in prisilil, da ga vidim. To, kar naj bi na zmenku počel Aziz Ansari, se mi po drugi strani ni zgodilo samo enkrat, ampak nešteto krat. Bila sem izredno sramežljiv otrok, starši me nikoli niso vzgajali v nekoga, ki je glasen, ki se zna postaviti zase in upreti drugim – in kot

najstnica in ženska pri dvajsetih pogosto nisem znala reči ne. Zdi se mi, da smo ženske še vedno pogosto naučene ustrežljivega vedenja in tega, da si želimo ugajati, moški pa se naučijo prepoznati predvsem to, kaj hočejo in česa nočejo sami, in to pogosteje tudi povedo na glas. Situacija, v kateri moški žensko otipava, slači in sili v spolni odnos, četudi je njej ob tem neprijetno, pa ga morda ne zavrne dovolj odločno, je najbrž samoumevna posledica takšnih vlog – četudi ob tem nikomur ne rečemo, da je »posiljevalec«, niti nikomur, da je »žrtev«. Mislim, da je prav to razlog, zakaj bi trenutno veliko lažje še enkrat gledala katerega koli od Allenovih filmov kot pa en sam del *Louieja*. Če zlorabe nikoli ne doživiš, ta ostane na abstraktni ravni. Razumem, da mora biti to grozljiva izkušnja, vendar grozljivosti sama ne čutim.

Razmislek o filmih ustvarjalcev, katerih dejanja sicer obsojamo, se ne konča pri Hollywoodu. Kaj pa v Sloveniji? Kako naj gledamo filme priznanega režiserja, za katerega vemo, da je fizično nasilen do svoje partnerice? Kako naj obravnavamo producersko hišo, v kateri so moški zaposlovalci znani po neprimernem vedenju do svojih uslužbenk? Kako naj kot kritičarke o njihovih filmih pišemo – če sploh? In še, kako naj pri tem upoštevamo, da ne gre za vedenje, ki bi ostajalo za zaprtimi vrati, temveč za nekakšno javno skrivnost, za katero vedo vsi, od odločevalcev v javnih skladih do producentov, nas kritikov in kritičark samih, morda tudi gledalcev?

Na tem mestu, v sklepnem delu uvodnika, bi verjetno morala ponuditi odgovor. Nimam ga – niti glede tega, kako naj bi ravnala jaz, kaj šele glede tega, kako naj bi ravnali na splošno. Ne glede na to, kakšna načela imamo, v življenju sprejemamo odločitve, na katere smo ponosni, pa tudi takšne, na katere nismo. Če je o teh stvareh težko govoriti, je besedilo, kot je to, še težje napisati v Sloveniji: z ljudmi, ki ga bodo brali, se srečujem vsakodnevno, morda se bodo nekateri od njih v njem celo prepoznali. Torej si lahko v zaslugo štejem vsaj to, da tokrat nisem bila tiho. **E**

Andrea Mortignoni (foto: arhiv Animateke)



Pia Nikolič

## Andrea Mortignoni o italijanski animaciji

Decembra nam je festival Animateka postregel s prav posebno poslastico: italijansko retrospektivo. Sodelovanje z italijanskimi avtorji sega v same začetke festivala. Med projekcijami v retrospektivi so si lahko obiskovalci ogledali tudi program, namenjen italijanskim zmagovalcem Animateke iz prejšnjih let. Najkrajši in verjetno najbolj všečen sklop pa je bil namenjen starim televizijskim propagandnim sporočilom. Videli smo lahko še slovito italijansko klasiko celovečernega animiranega filma **West and Soda** (Bozzetto, 1965), nekaj arhivskih draguljev, sodobne kratke animirane filme, zbrane na kompilaciji *Animazioni*, diplomske filme CSC Animazione (2008–2017) in ne nazadnje tudi pregledno razstavo italijanske animacije v prostorih italijanskega inštituta.

Ker je prevedene literature o italijanski animaciji izjemno malo, nam je prišlo še kako prav, da se je v Ljubljani med festivalom ustavil tudi eden izmed kuratorjev programa,

sicer zvesti obiskovalec Animateke in tudi sam soavtor animiranih filmov – Andrea Mortignoni.

**Začetki italijanske animacije segajo v 40. leta, natančneje v leto 1946, ko je animacije začel izdelovati Gibba. Tudi vaša retrospektiva italijanske animacije na Animateki se je začela v štiridesetih, s kratkimi animiranimi filmi. Poznamo še kakšne starejše proto-animacije?**

Približno sredi 40. let, ko je Gibba (Francesco Maurizio Guido, op. a.) ustvaril **Zadnjega čistilca čevljev** (L'ultimo Sciuscià, 1947), je začel na svoji celovečerni animaciji delati tudi Anton Gino Domenighini. Šlo je za film **Bagdadska roža** (La Rosa di Bagdad, 1949). Istega leta je bil prvič prikazan še celovečerni animirani film Nina Pagota – **I fratelli Dinamite** (Dynamite Brothers, 1949). Nisem povsem prepričan, ampak predstavljam si, da so bile pred tem v sklopu fašistične propagande že narejene kakšne animacije. Zagotovo so nastale kasneje kot v Franciji. Italija je doživela pravi ekonomski razcvet šele po 2. svetovni vojni, v 50. letih, zaradi Marshallovega načrta, ki je prišel iz ZDA in pospešil razvoj industrije. Zlata doba italijanske animacije je sovpadla z dobo animiranih TV-oglasov za industrijske izdelke v sklopu programa *Carosello*. Proizvajalec si je lahko tip oglasa izbral sam, približno polovica je bila animiranih. Za animatorje je bila to hvaležna forma. Tri minute propagandnega sporočila so bile razdeljene v dva dela. Prvi dve minuti in pol sta omogočali svobodo in razvoj zgodbe, zadnje pol minute pa

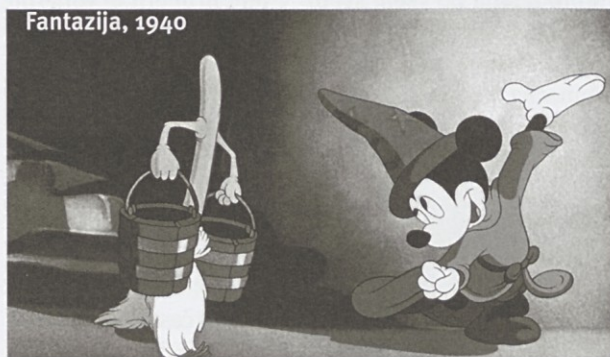
je bilo posvečene trženi znamki. Vsak dan ob 21. uri smo tako lahko gledali kompilacijo petih, šestih kratkih animacij, kar je omogočilo tudi rast animacijskih studiev. Včasih studii niso mogli pobegniti od prvotne, tržne usmeritve, saj so bili določeni liki simbolno že močno povezani z izdelkom, ki so ga prodajali. Na primer *Calimero*, majhen, črn piščanček. Oglas, ki danes sicer ne bi bil več primeren. Calimero se je namreč ves čas pritoževal, da mu gre vse narobe, ker je majhen in črn. Pripovedovalec v reklami mu je odgovarjal, da sploh ni črn, ampak umazan. Nato so ga dali v pralni stroj, skupaj z detergentom *Mirlanza*, s pomočjo katerega je postal spet bel. Danes je večina TV-oglasov dolgih le 10 do 30 sekund, internet je izjema. Od poznih 70. let se je vrednost televizijskega časa povečala. Zdaj, ko 10 sekund stane več tisoč evrov, bi bile petminutne reklame predrage. Takrat so o oglasih razmišljali plemeniteje – to je bil kratek »show«, kratek film. Slavni Bruno Bozzetto je bil na primer animator, ki je finance za svoje avtorske filme nabiral z ustvarjanjem oglasov.

### So animacije v oglasih podobne t. i. »mini filmom«? Kakšna je razlika?

Animatorja Paul Campani in Massimo Garnier sta se hotela odmakniti od reklamnega sveta, v katerem sta delovala, in narediti serijo mini filmov. Neodvisni animirani filmi so bili nekaj, kar sta si vedno želela delati. Tako je nastala serija kratkih filmov, ki so kar malo nori, kot da ne bi bila čisto pri pravi (smeh, op. a.). Ustvarila sta jih, ker sta želela eksperimentirati. Ob tem pa sta imela še vedno ogromno dela z oglaševanjem. Nasploš so se animatorji takrat večinoma ukvarjali z oglasi, posebej lahko izpostavimo Milano in Modeno. Ne vem, zakaj ravno Modena, res je blizu Bologni, ampak ni veliko mesto. Bila pa je center italijanske animacije v 50. in 60. letih.

### Zdi se, da se ne ločiva od petdesetih in šestdesetih. So bila to res zlata leta italijanske animacije?

Seveda, takrat so nastali najbolj zanimivi Bozzettovi filmi, pa tudi najbolj zanimivi filmi Giuseppeja Laganaja.



Giulio Gianini in Emanuela Luzzati sta v tistem času kot dvojec ustvarjala odlične animacije, zelo pisane, posvečene večinoma klasični glasbi, posebej Rossiniju. Naredila sta tudi animacijo za Mozartovo *Čarobno piščal*. Bila sta zelo uspešna, a manj povezana z oglaševanjem, bolj z gledališčem. Za gledališče sta delala tudi scenografije, risala sta zgodborise za posamezne scene in seveda tudi kratke animacije. Eden od njunih filmov je v 70. letih prišel med finaliste za oskarja.

### Je bil to še vedno čas vpliva Walta Disneyja?

Mislím, da je njegov vpliv v šestdesetih počasi pojenjal. Disney je postal vpliven že konec 30. let. Takrat sta nastali **Sneguljčica** (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) in **Fantazija** (*Fantasia*, 1940), ki so ju v Italiji predvajali že zelo zgodaj. Pravzaprav je bil najbolj vpliven v času Gibbe in takoj po drugi svetovni vojni. Kasnejši Bozzetto pa je bil že avtor, ki ga lahko primerjamo z zagrebško produkcijsko šolo ali z eksperimentalnimi animatorji na Japonskem. V 60. in 70. letih je prišla v modo estetika, ki se je hkrati pojavila po vsem svetu. Ni mi povsem jasno, kako je lahko prišlo do tega poenotenja brez interneta in današnje komunikacijske tehnologije. Animatorji so se srečevali le v Annecyju. Že prvo leto festivala (1960, op. a.) je prišlo okoli 12 avtorjev z vsega sveta, ki so ves dan jedli in se pogovarjali o animiranem filmu. O tem sem govoril z Brunom (Bozzettijem op. a.), ki je bil takrat še zelo mlad, ampak se je že udeležil festivala. Pred tem je bil še v Cannesu, saj je bil nekoč Festival animacije v Annecyju samo del festivala v Cannesu.

### Sta morda z Brunom Bozzettijem govorila tudi o anekdoti, ki pravi, da je bil njegov animirani film *West and Soda* (1965) inspiracija za prvi špageti vestern?

Tako pravijo na internetu! Bozzetto je začel delati na filmu oktobra 1962, Leone pa naj bi inspiracijo za film dobil pri Kurosawovem **Yojimbu** (*Yojimbo* – telesna straža, 1961), ki so ga začeli predvajati v Italiji novembra. Torej je Bozzetto začel delati na filmu pred *Yojimbom*, hkrati pa se je še prej prijavil na razpis ministrstva za pridobitev financ. Najverjetneje pa je, da se je vse odvijalo hkrati in so se vplivi mešali.

### Na Animateki smo lahko poleg omenjenega videli tudi italijanske zmagovalce iz preteklih let, ki jih je kar nekaj?

Res je, Animateka je zelo povezana z italijanskim filmom. Igor (Prassel, op. a.) mi vsakič pove, da je prvi *grand prix* dobila Toccafondova **Mala Rusija** (*La piccola Russia*, 2004). Od takrat smo imeli kar nekaj zmagovalcev, tudi posebnih omemb. Še en *grand prix* je pripadel Catanijevemu **Odsotnemu** (*La Testa tra le Nuvole*, 2013).



Dve leti nazaj je Martina Scarpelli dobila študentski *grand prix*. Zato sem se spomnil, da bi lahko na Animateki naredili poseben program, posvečen italijanskim zmagovalcem.

### Kakšne so možnosti za šolanje animatorjev v Italiji, ali vidite podobnosti s Slovenijo?

Težko bi rekel, da so kakšne sorodnosti, saj je Italijo in Slovenijo že zaradi različnih velikosti države težko primerjati. Slovenija je približno tako velika kot kakšna italijanska regija. Če pomislim, da je tu ena akademija, ki uči tudi animacijo, bi jih moralo biti v Italiji vsaj pet ali šest. Hočem reči, da imate veliko srečo. V Torinu imamo šolo za animatorje, ki pa ni del univerze. V vsej Italiji je mogoče izbirati med tremi šolami, Urbinom, Piemontom in Torinom, kar po mojem mnenju nikakor ni dovolj.

### Je prišlo v zadnjih letih do večjega povpraševanja po tovrstnem študiju? Na primer ob prelomu tisočletja, s pojavom cenejše in hitrejše tehnologije?

Mislim, da se študenti še vedno ukvarjajo predvsem s klasično animacijo, z risanko. Računalnik je orodje, tako kot svinčnik. Če hočeš danes narediti stop animacijo, boš seveda uporabil računalnik in digitalni fotoaparati, ker je hitrejši in cenejši. Manj je filmov, ki bi jih generirali s pomočjo računalnika. Vendar včasih, kot v primeru Maura Carrara, lahko vidimo, kako je režiser uporabil računalnik kot orodje na drugačen, kreativen način, ki nam ponuja drugačen pogled na računalniško animacijo. A mislim, da se z leti ni veliko spremenilo. Zgodi se tudi, kot se je nekaj let nazaj, da so študentski filmi boljši od filmov profesionalcev. Ko si še na šoli in delaš na svojem diplomskem filmu, te varuje šola, narediš lahko, kar hočeš, in uporabljaš lahko šolsko opremo, ki je zastoj. V celoti se lahko posvetiš le svojemu filmu, ker veš, da bo od njega odvisna tvoja prihodnost. Na podlagi tega filma lahko po študiju podpišeš že prvo pogodbo za delo ali pa pridobiš finance za naslednji film.

### V Sloveniji imamo na področju financiranja težave, ker so razpisi namenjeni kratkim ali celovečernim filmom, ni pa ločenega razpisa za animirane filme. Kako je s tem v Italiji?

V Italiji je animacija kot posebna kategorija v veljavi šele od zadnje spremembe zakona o financiranju filma, ki se je zgodila lani. Pred tem so na ministrstvu film razumeli homogeno, brez delitve po formah. Raje so govorili o žanrih kot o formah. Žanri pa seveda nimajo velikega vpliva na način dela. Zdi se, kot da je vlada šele zdaj odkrila, da animacija sploh obstaja.

### So italijanski politiki sicer naklonjeni filmu?

Ne. Za veliko ljudi predstavlja le tiste filme z velikim F, ki jih lahko gledamo v kinu. Predvsem so to komercialne uspešnice, kjer lahko vidimo resnične ljudi, ki govorijo z zaslona. Animacija je zato vedno razumljena nekje med otroškim in bizarnim, eksperimentalnim in abstraktnim. Morda so jo zato razumeli kot »težek« ali čuden film. Upam, da se bo to spremenilo, saj potrebujemo več producentov za animirani film in več naklonjenih kinematografov. Avtorje in ideje že imamo. Ponujajo se možnosti koprodukcije, a če denarja z domače strani ni, ni mogoče vstopiti v koprodukcijski odnos.

### Omenili ste animacijo kot »težek« film, hkrati pa se ljudje pogosto radi spominjajo likov iz animacij za otroke?

Vedno je tako. Danes je Pixar tisti, ki dela popularne animacije za otroke. Ljudje, ki pridejo v kino in se še spomnijo Walta Disneyja, vedo, da je Pixar danes novi Disney. Seveda pa oboje pripada družbi Disney, tako da je oboje Disney, čeprav Walta Disneyja že dolgo ni več med nami, umrl je leta 1966. Takrat sem imel pet let in se še spomnim vesti o njegovi smrti. Spominjam pa se tudi, da so takrat ob sobotnih ali nedeljskih jutrih predvajali animacije z vzhoda. Iz nekdane Jugoslavije, Madžarske in Poljske. Spomnim se Baltazarja!

### Kateri so bili pa italijanski junaki, ki jim je uspelo postati del pop-kulture, tako kot gospodu z brki?

Ja, gospod z brki iz reklame za Bialetti. Ne vem, kako je do tega prišlo. Kot dobra kafetjera je bila družba Bialetti znana in prodajana po vsem svetu. V tem primeru je verjetno produkt sam prinesel popularnost brkatega gospoda. Pri piščančku Diegu pa nisem prepričan, kdo je promoviral koga, animacija produkt ali obratno. Bialetti je postal simbol, še bolj znan kot karakter iz kratkega filma. S Calimerom, ki sva ga že omenila, pa je ravno nasprotno.

### Nisva še omenila kompilacije italijanskih animacij z naslovom Animazioni, s katero ste želeli promovirati italijanske animatorje.

Paulo (Bristol, op. a.) poznam že kar nekaj časa. Morda sva se prvič srečala na Animateki leta 2008. Od tedaj sva naredila



nekaj skupnih projektov. Ugotovila sva, da je v Italiji nastalo nekaj zanimivih del, zlasti ob koncu preteklega desetletja. Ni pa bilo nobenega kanala za njihovo distribucijo. Zato sva začela razmišljati o DVD-ju. Morda moramo razmisliti o novem nosilcu videa, takrat je bil to DVD. Prvega smo poimenovali Animazioni – brez številke – ker nismo vedeli, kaj nas čaka v prihodnosti. Zdaj praznujemo s številko 5! Vsi so nastali v lastni produkciji, samo tretjega smo naredili s pomočjo množičnega financiranja (*crowd-funding*). Za nove izdaje skušamo porabiti denar, ki smo ga dobili s prodajo prejšnjega DVD-ja. Avtorje vedno vprašamo, ali bi želeli sodelovati pri kompilaciji s svojim filmom, nato pa nam ga običajno prepustijo zastonj. Kadar gre za koprodukcijo s Francijo, moramo nekaj tudi plačati. Gre za absurd, vendar je Francozom težko razložiti, da država Italija ne nudi dobrih pogojev za produkcijo animiranih filmov. Mi za kompilacijo ne prejmemo nobenega denarja, medtem ko v Švici takšen DVD vsako leto izda njihov filmski center. Za izdajo porabimo malo denarja, ampak mislim, da je dobro vložen. Po svoje mi je celo všeč, da smo v takšni situaciji, saj nas nihče ne nadzira. Včasih pride tudi do problemov. Nazadnje smo hoteli dobiti film, ki je bil narejen v Istituto Luce iz Rima; to je zelo star inštitut. Med drugo svetovno vojno, v času fašizma, so delali dokumentarce ter animirane in druge filme. Film smo hoteli dati na zadnji Animazione 5, ampak inštitut ni avtorju filma nikoli odgovoril. Niti »Ne!« niso rekli. Če bi zavrnilo sodelovanje, morda ne bi

bili najbolj veseli, ampak bi imeli vsaj odgovor. Avtorju je bilo žal, da je prišlo do tega. Do tega trenutka je kompilacija že postala referenčna točka za italijansko animacijo. Nekaterim se povabilo k sodelovanju zdi, kot da so prejeli nagrado; to mi je všeč, saj očitno delamo nekaj dobrega.

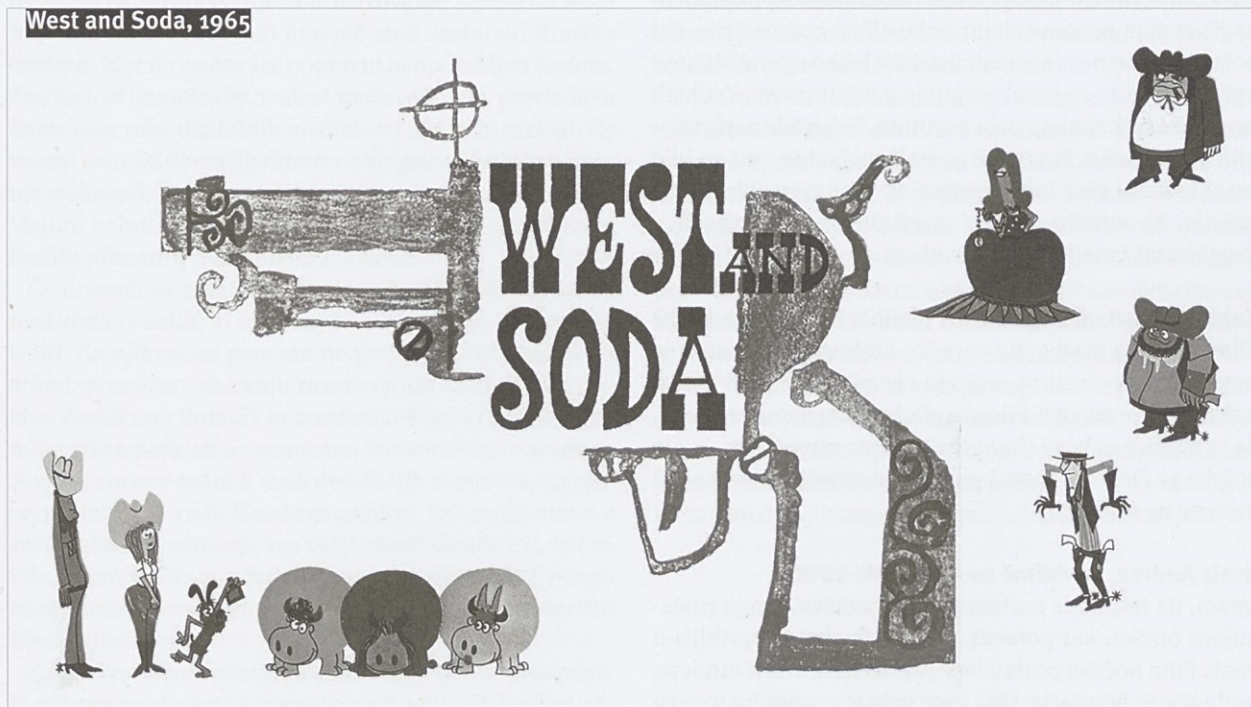
### So na kompilaciji le kratki filmi?

Tako je, na kompilaciji so samo kratki filmi, ker zame animacija je kratek film. Lahko bi mi bili všeč tudi Pixarjevi filmi, ampak to je druga zgodba, gre za kino z velikim K in veliko denarja. Ko gospodarstvo in trg vstopita v film, se proces dela spremeni. Prav zato mi je všeč japonski animator Hiroyo Miyazaki, ki tudi pri celovečernih risankah ohranja podoben način produkcije kot pri kratkih filmih ... Sicer pa je kratek film po mojem mnenju popolna dolžina za animacijo.

### Kaj pa kratki animirani dokumentarni filmi?

Všeč so mi, tudi sam delam na enem. Čeprav se mi zdi, da tukaj prihaja do manjše zmede. Vsakič, ko govorimo o resnični zgodbi, naj bi šlo za dokumentarce, pa to seveda ne drži. Imamo veliko igranih filmov, ki so narejeni po resničnih dogodkih in torej niso dokumentarni. Res pa je, da ni lahko najti mej med formami, čeprav bi morale biti jasno začrtane. Osnovna zahteva je po mojem mnenju ta, da film vključuje vsaj kak intervju.

West and Soda, 1965



### Kaj menite o tehniki animiranega slikarstva, ki jo je razširil Manfredo Manfredi?

Manfredo je slikar in kipar, nisem pa prepričan, da je prav on začel s to tehniko. Najbolj je razširjena v šoli v Urbino, pri avtorjih, kot so Simone Massi, Roberto Catani in Gian Luigi Toccafondo, za njih je Manfredo res referenčen avtor. Mislim, da se je razvoj te tehnike nadaljeval v svetu ilustracije, kjer je imel Urbino velik vpliv. Šola v Urbino se je imenovala »Šola knjige«, ergo – ilustrirane knjige. Pred 60 leti so začeli z rednimi delavnicami animacije in na koncu so animacijo vključili v redno poučevanje. To ni univerza, je srednja šola, ki maturantom ponudi dve leti učenja animacije. Vanjo se lahko vpišejo tudi tisti, ki pred tem niso obiskovali urbinske šole. Je poceni in prijetna, ampak ni na ravni evropskih šol. Poleg tega jim je vseeno, kaj se zgodi s filmom, ko je animacija končana. Izjema so učenci, ki sami pokažejo zanimanje za delo v postprodukciji in distribuciji. To ni dobro. Včasih je mogoče videti celo kak njihov film, pri katerem so glasbo enostavno ukradli in zanjo niso plačali avtorskih pravic.

### O glasbi za animacije morate vedeti kar nekaj, saj tudi sami skladate?

Ja, najraje sem odgovoren za zvok, kar pomeni, da se odločim, ali bo glasba sploh prisotna v filmu ali ne. Včasih sem komponist, včasih oblikovalec zvoka. Trenutno delam na filmu, kjer oblikujem zvok, glasbo pa je napisal Ennio Morricone, to dvoje je treba strogo ločevati. No, v animaciji pa se v bistvu vedno bolj mešata. Tako lahko izvorni zvočni zapis za film postane elektro-akustična kompozicija. Od pojava magnetnega snemalnika dalje lahko uporabiš kateri koli zvok, ni se treba ukvarjati le z inštrumenti. Zvok ali hrup lahko postaneta dela partiture. Z digitalno tehnologijo gre še lažje. Povezave so bolj svobodne, kot so bile pri skladanju klasičnih kompozicij. Mislim na skladbe do začetka 20. stoletja, preden so odkrili glasbo z vzhoda, z drugačnimi tonalitetami in zvokom.

### Kakšna se vam zdi vloga zvoka v filmih iz zadnjega obdobja?

Filmi z veliko glasbe me naredijo živčnega. Animacija je prostor kreativnosti za avdio in vizualno, tu je res veliko ustvarjalnih možnosti. Filmska glasba mora filmu pomagati, da je boljši, ne slabši. *Soundtrack* je za animacijo to, kar je obleka za človeka. Moraš ga v nekaj obleči, da ne bo gol in se ne bo prehladil.

### Hvala Andrea, se vidimo na Animateki 2018?

Upam, da res, ker s partnerico pripravljava film in pričakujeva otroka, kar pomeni, da bo rok obojega približno enak. Film hočeva poslati že v Zagreb in Annecy, otrok pa pride konec februarja. Ona torej dela vse, animira in nosi otroka. Jaz bom za oboje poskrbel pozneje. **E**



Nadja Šičarov

# Domači, družinski, amaterski.

## Spregledani filmi majhnih formatov

Majhne kolute z ozkim filmskim trakom si lahko v spomin priključimo marsikdo. Zapakirani v izvorne oblaginjene ovojnice, v katerih so prispeli iz laboratorijev, ali pa zmontirani, previti na večji kolut in zloženi v za to izdelane plastične škatle spokočno počivajo na dnu predalov, omar in na podstrešjih mnogih domov. Mestoma ožgani, z zaščitnim trakom ali pa brez njega, z nekoliko pomečkanimi prvimi sličicami in morda zlomljenimi perforacijami kakor zaklenjeni dnevnik hranijo pozabljene družinske spomine. *Obiranje jabolk, Očetov 55. rojstni dan, Zambratija 1978, Koktejl z Japonci* in podobni napisi, nakracani na porumenele nalepke, obeležujejo dogodke, ki so jih lastniki filmov lovili v objektivne svojih 8-mm kamer.

Velika večina »osmičke« pozna, le redki pa vedo, kako z njimi ravnati. Projektorji za prikazovanje filmov na 8- ali Super8-mm traku sodijo namreč med zastarelo filmsko opremo, ki je ne zmore več popraviti in uporabljati vsakdo. Zastarelost tehnologije, nedostopnost opreme, prevlada in enostavna raba digitalnih medijev so zadostni razlogi, da mnogi lastniki domačih filmov ne vlagajo več truda v iskanje možnosti, da bi si podobe na filmskem traku ogledali. Majhni koluti so prepuščeni nemilosti časa in v velikem številu primerov ravnodušno zavrženi.

Če domači in amaterski filmi počasi tonejo v pozabo naslednikov tistih, ki so posnetke ustvarili, pa ne moremo trditi, da njihovega pomena ne prepoznavajo muzeji ali arhivi, posvečeni zbiranju raznovrstnih oblik avdiovizualne dediščine. Domači in amaterski film, ki ju poznamo tudi pod angleškimi ustreznici *home movies* in *amateur cinema*, sta se v zadnjih dveh desetletjih uveljavila kot precej priljubljena vrsta filmskega gradiva, kateremu mesto v svojih zbirkah namenja vse večje število institucij, kot so *Filmski arhiv Chicaga*, *Britanski filmski inštitut*, *EYE filmski muzej Amsterdam*, *Avstrijski filmski muzej* in *Arhiv ameriške filmske akademije*.

Zaradi kratkega formata, dokumentarne narave posnetkov in njihove zgodovinske pomembnosti ter v veliki večini primerov odsotne narativnosti domači in amaterski film poziva

k alternativnim oblikam praks arhiviranja in prikazovanja. Vse več institucij se odloča za približevanje uporabnikom in omogočanje dostopa do arhivskih gradiv preko spleta in nemalokrat so platforme arhivov posvečene ravno amaterskemu in domačemu filmu. Najbolj razširjena in obsežna podatkovna baza amaterskega filma je v domeni *Internet Archive*, vsekakor bolj kurirana in strukturirana pa je na primer *BFI-jeva* platforma *Britain on Film*, na kateri lahko uporabniki ciljno raziskujejo zgodovino svojih krajev na amaterskih filmskih posnetkih, ki so pregledno mapirani.

Poleg vodilnih arhivov, kjer amaterski in domači film predstavlja zgolj eno izmed mnogih zbirk, pa ne gre prezreti manjših muzejev in organizacij, ki se posvečajo zbiranju, hranjenju, raziskovanju amaterskega in domačega filma ter predvsem aktivnemu ozaveščanju javnosti o njegovem pomenu, med njimi italijanski *Nacionalni arhiv družinskega filma* in francoska *Kinoteka amaterskega filma Marseille*. Vodilno vlogo v promociji amaterskega in domačega filma gre nedvomno pripisati ameriški organizaciji *Center za domači film*, ki vse od leta 2002 prireja *Dan domačega filma* (Home Movie Day) in je s svojo pobudo sprožila val tovrstnih dogodkov širom sveta. V okviru *Dneva domačega filma* arhivi enkrat letno pozovejo lastnike domačih filmov, naj kolute prinesejo na mesto dogodka, kjer jih pričakajo arhivisti z opremo za popraviljanje filmov na 8-, Super8-, 9,5- in 16-mm filmskem traku ter za njihovo prikazovanje. Dogodek lastnikom filmskih trakov omogoči, da si gibljive podobe ponovno ogledajo, jih delijo z javnostjo in se naučijo, kako za filme poskrbeti doma, javnost pa se seznanja z zgodovinskim, intimnim in socialnim pomenom te filmske zvrsti.

S februarjem domačemu filmu vrata na stežaj odpira tudi Slovenska kinoteka. Vse do danes se sistematičnemu pristopu k vzporednemu hranjenju in raziskovanju domačega filma namreč ni posvetila še nobena institucija pri nas. Zato se je prvi korak v tej smeri odločila narediti Kinoteka. Ker mnogo filmov na majhnih formatih izginja predvsem zavoljo slabe ozaveščenosti, želi Kinoteka javnost s svojim novim projektom *Zgodbe iz omare* spodbuditi k hranjenju in zavedanju o domačem filmu. Lastnike filmov na 8-, Super8-, 9,5- in 16-mm pa naproša, naj filmov nikar ne zavržejo, četudi nimajo opreme za njihovo prikazovanje. Slovenska kinoteka je pozvala vse, ki doma hranijo družinske posnetke na filmskem traku, naj ji filme predajo v hranjenje in dostop do njih zagotovijo prihodnjim generacijam. **E**



# Zgodbe IZ OMARE

**Zbiramo filme na 8,  
s8 in 16 mm trakovih!**

Domači filmi so bogata zakladnica spominov in pomemben dokument zgodovine našega vsakdanjika. Škoda bi bilo, če bi jih izgubili.

V Slovenski kinoteki bomo v evropskem letu kulturne dediščine več pozornosti namenili raziskovanju domačega filma.

Kot filmski muzej vas pozivamo, da nam zaupate v hranjenje svoje družinske posnetke in s tem dostop do njih zagotovite tudi prihodnjim generacijam.

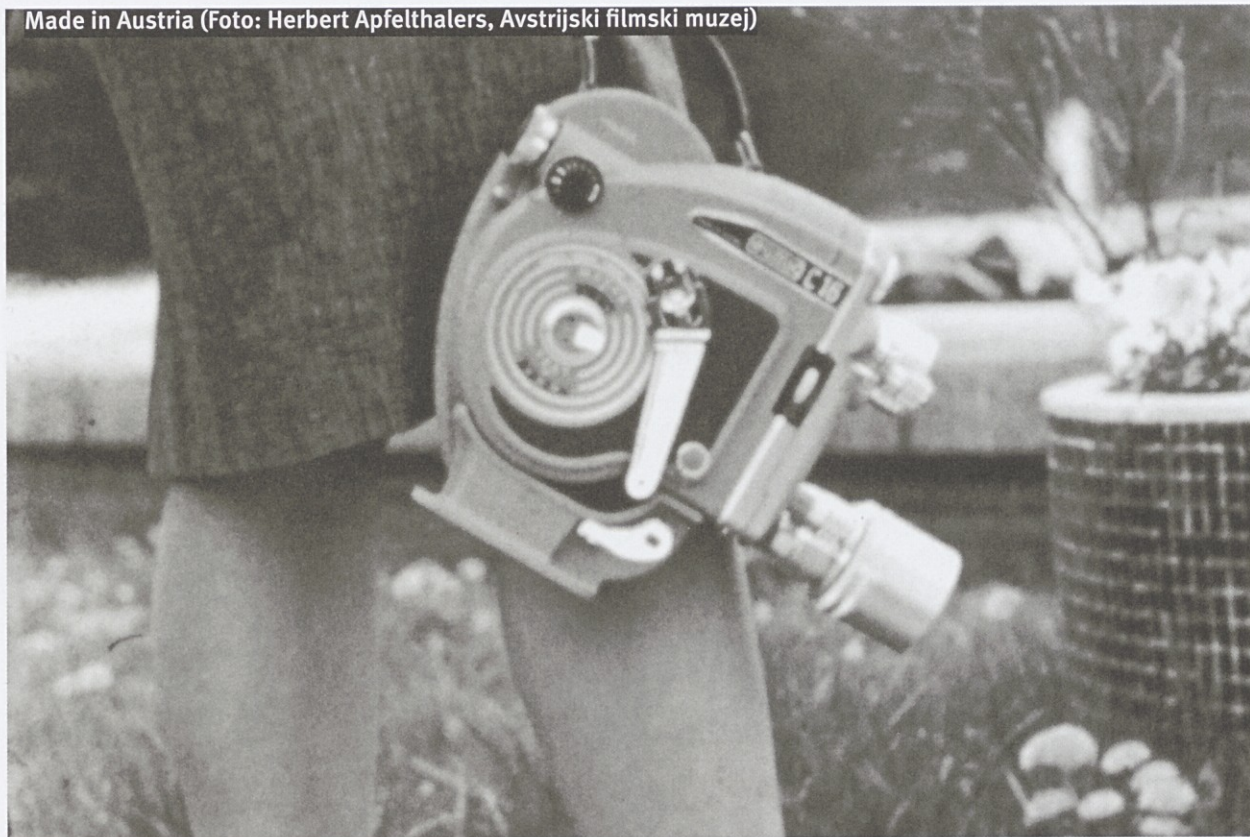
**Tudi vi doma hranite družinske filme?**



slovenska kinoteka

Oglasite se nam:  
Slovenska kinoteka, Arhivski oddelek  
Metelkova 2a, 1000 Ljubljana  
01 4342535, nadja.sicarov@kinoteka.si

Made in Austria (Foto: Herbert Apfelthalers, Avstrijski filmski muzej)



Nadja Šičarov

## Stefanie Zingl »Amaterski in domači filmi so pomembni zapisi o naši množični vizualni kulturi«

Amaterski in domači filmi so pomembni predvsem zaradi načina, na katerega prikazujejo določena mesta, ljudi, običaje in časovna obdobja. Mnogo arhivistov in raziskovalcev je amaterske filme s svojim delom že uspelo uveljaviti kot priljubljeno vrsto filmskega gradiva. Svoje delo na tem področju izvrstno opravljajo v Avstrijskem filmskem muzeju, kjer uspešno pridobivajo, hranijo, raziskujejo, kontekstualizirajo in digitalizirajo amaterske in domače filme, ki prispejo v njihovo zbirko.

Avstrijski filmski muzej na Dunaju namreč slovi po dolgoletni zvestobi analognemu filmu, tako ohranjanju kot prikazovanju raznolikosti filmske zgodovine v njeni izvorni obliki, na analognem filmskem traku. »Avstrijski filmski muzej je kinoteka. Naše razstave zavzemajo prostor na platnu,« lahko preberemo na njihovi spletni strani. Kljub bogatemu filmskemu programu pa del muzejske zbirke le redko uzre luč kinoprojektorja. **Zbirka amaterskega in domačega filma** se nenehno razvija, vendar večinoma ostaja v senci kanonsko bolj pomembnega dela zbirke. O marginalizirani filmski dejavnosti, njeni zgodovini in zapuščini smo se pogovarjali s **Stefanie Zingl**, specialistko za filme majhnih formatov, ki v Avstrijskem filmskem muzeju skrbi zlasti za amaterski in domači film. Slovenska kinoteka je Stefanie Zingl 15. februarja povabila v Ljubljano, da bi skupaj z Raoulom

domači in amaterski film

Schmidtom (prav tako iz *Avstrijskega filmskega muzeja*) javnosti predstavila program filmov iz muzejske zbirke in s slovensko javnostjo delila velike zgodbe majhnih filmov, ki običajno ostanejo neslišane.

**Začniva pri samem začetku zbirke, s katero se ukvarjate. Kdaj in zakaj je Avstrijski filmski muzej začel zbirati amaterske in družinske filme?**

V Avstrijskem filmskem muzeju smo prejeli klic gospe, ki nas je obvestila, da odhaja v dom za ostarele in je primorana svoje imetje zapustiti, med drugim tudi družinske filme, ki jih je posnel njen pokojni soprog. Vprašala nas je: »Jih želite vi ali naj jih vržem stran?« Živela je blizu arhiva in odšli smo na njen dom, kjer nam je pripovedovala o filmih in svojem življenju. To je bilo leta 2013. Kmalu za tem srečanjem smo objavili javni poziv, ki smo ga poimenovali *Dunaj se giblje (Wien bewegt)*. Vse od takrat vsaj enkrat tedensko prejemamo klice filmskih ustvarjalcev in njihovih naslednikov, ki nam želijo predati v hranjenje svoje kinematografske spomine.

A efermna gradiva, kakor so amaterski in domači filmi, so bila del naše zbirke vse od leta 1964, ko je bil Avstrijski filmski muzej ustanovljen. Nekateri filmi so bili celo kot prave sirote zapuščeni na pragu našega arhiva v upanju, da jih bomo prevzeli. Pravzaprav smo sprejeli kar nekaj del, katerih izvora ne poznamo. Za dokumentarni film **Suvenirji gospoda X** (*Die Souvenirs des Herrn X*) je avtor Arash T. Riahi na boljših trgih zbiral škatle domačih filmov, ki pa jih je nato podaril našemu muzeju. Ta zbirka obsega približno 3000 filmov, ki so vsi zapovrstjo »osirotni«, saj ne vemo, kateri družini pripadajo. Vse od prvega poziva naprej se osredotočamo na odkrivanje in dokumentiranje izvora – od kod filmi prihajajo, kdo jih je posnel, kako so nastali, kje so bili prikazani. Zbiramo zgodbe, ki filme spremljajo, pa tudi filme same.

**Vaša naloga v muzeju je arhiviranje filmov majhnega formata. Kako ste začeli delati v muzeju in kaj je bila vaša motivacija za osredotočenje na to vrsto filmskih gradiv?**

Za temo svoje magistrske naloge sem si izbrala prakse ženskega filmskega ustvarjanja družinskih filmov. Dve leti sem preživela z gospo Veit, potem ko sem jo spoznala na *Dnevu domačega filma (Home Movie Day)* na Dunaju. Iz skladišča v kleti je prinesla svoj projektor in začeli sva gledati obsežno zbirko njenih filmov – skupaj, v njeni dnevni sobi. Spoznavati gospo Veit je bila zelo zanimiva izkušnja. Ne samo preko njenih filmov, temveč tudi skozi preživljanje časa z njo in zaradi možnosti zastavljanja neskončnih vprašanj. Temi svoje naloge sem se želela približati tako na teoretični kot na praktični ravni. To ne vključuje zgolj snemanja in ogleda filmov majhnih formatov, temveč tudi arhiviranje in ohranjanje – tako sem postala arhivistka v Avstrijskem filmskem muzeju.

**Vaša zbirka amaterskega in domačega filma se zelo hitro razvija. Ali imate pri vključevanju filmov kakšne kriterije ali sprejmete vse, kar vam lastniki prinesejo?**

Ljudje so včasih presenečeni, da tudi nas lahko zanimajo njihovi zasebni posnetki. »Pa saj ne morejo biti zanimivi nikomur razen nam!« Vendar pa so amaterski in domači filmi pomembni zapisi o naši množični vizualni kulturi. Navsezadnje so ta gradiva dokumenti o življenju posameznikov, o življenju družin. Vsak film pripoveduje drugačno zgodbo. Če se izgubijo, so izgubljeni za vedno. Arhivisti, posebej tisti, ki se ukvarjamo z amaterskim in domačim filmom, ne delamo razlik. 8-mm film, ki prikazuje gnečo ljudi pred Schloss Belvedere leta 1955, ko je bila podpisana Avstrijska državna pogodba, je zgodovinsko nedvomno vznemirljiv. In seveda se zdi, da je trideset zelo dolgih minut tresočega in preosvetljenega posnetka smučanja trivialne vrednosti. Vendar ne vemo, kaj bo zanimalo raziskovalce v prihodnosti.

**So morda določene skupine amaterskih in domačih filmov, za katere mislite, da jih v vašem muzeju ne bi bilo treba zbirati?**

Nikakor ne želimo zbirati zasebnih filmov za vsako ceno. Če družine še vedno uporabljajo in gledajo filme, jih ne želimo. Naš cilj je ohranjati filme in jih zaščititi pred tem, da bi bili za vekomaj pozabljeni v kletih in omarah, ali še huje, da bi končali na smetišču. To se namreč zaradi zastarele tehnologije dogaja prepogosto. Nedavno sem prejela klic gospe, ki je vprašala, ali nas zanima filmska oprema njenega očeta, ki je bil amaterski filmski avtor. Ko sem jo vprašala, ali poleg opreme hrani tudi filme, mi je odgovorila, da se je vseh kolutov znebila, saj si filmov nikoli več ne želi ogledati. Nimajo namreč prav vsi prijetnih spominov na filme, ustvarjene v domačem okolju. Prikaz ali uprizoritev družinskega življenja pred kamero je lahko zahtevna izkušnja. Predvsem za otroke, od katerih so starejši pričakovali, da se bodo pred kamero obnašali na specifičen način, njim pa preprosto ni prijalo, da jih kamera spremlja na vsakem koraku.





Domači kino Carla Pohnitzersa (foto: Avstrijski filmski muzej)

Zanimivo je, da so nekateri domačo kamero doživljali kot orodje moči. Precej presenečena sem bila, ko sem prejela plastično vrečo s filmi. Gospa se je odločila, da mi bo filme navsezadnje le poslala, a dogovorili sva se, da bodo v arhivu označeni kot nedostopni za nadaljnjo uporabo.

#### **Ali se držite določenih načel glede ponovne uporabe filmskih gradiv iz vaše zbirke in dostopanja do njih?**

Člani filmskih klubov so svoje filme prikazovali zunaj svojih domov, pogosto na festivalih ali tekmovanjih, medtem ko so bili domači filmi ustvarjeni za prikazovanje v intimnem, domačem okolju. Ti filmi niso bili posneti z namero, da bi jih videla širša javnost ali neznanci. K ponovni uporabi tovrstnih zasebnih filmov je treba pristopiti previdno in z občutkom.

Ob vsaki predaji filmov v naš arhiv lastnikom zastavim določena vprašanja. Preveriti želim, ali se strinjajo s ponovno uporabo njihovih gradiv v raziskovalnih ali umetniških projektih in ali lahko njihove filme javno predvajamo ali objavimo na spletu. Če so gradiva uporabljena v novem kontekstu, na primer v okviru muzejskih projektov, si izkupiček od uporabe razdelimo z avtorji ali njihovimi nasledniki. Vendar pa vsakič, kadar je film oziroma digitalni zapis filma uporabljen v novem kontekstu, pokličemo lastnike in jih prosimo za dovoljenje.

Pozorni smo, da skrbno kontekstualiziramo vsako objavo ali predvajanje zasebnih filmskih gradiv. *Dan domačega filma*, ki ga organiziramo enkrat letno, je dober primer.

Gledalci si lahko filme ogledajo v prisotnosti avtorjev in ob spremljavi živih komentarjev med projekcijo.

#### **Ohranjanje amaterskih in domačih filmov ne pomeni le hranjenja trakov v skladiščnih prostorih, temveč tudi njihovo dokumentacijo in raziskovanje. Katere so ključne ideje in načela, ki stojijo za vašo kontekstualizacijo gradiv?**

Zasebni filmi običajno prikazujejo zvoke, ki pa jih ne slišimo: usta, ki govorijo; pasji lajež; avtomobile, ki drviijo mimo. Prav zato je pomembno, da so filmi med projekcijo opremljeni z zgodbami in razlagami o osebah, času in krajih. Domači filmi pripovedujejo zgodbe, vendar nikoli ne poveje zgodbe v celoti. Brez kontekstualizacije so ti filmi v arhivu utišani. Z opravljanjem intervjujev z avtorji poskušam izvedeti več o praksi njihovega ustvarjanja. Avtorji družinskih filmov so se zelo trudili pri izdelavi svojih filmov. Postavljam vprašanja, kot so: katera oprema je bila uporabljena, kako so se avtorji pripravljali na snemanje, ali so se za nekatere situacije odločili, da jih ne bodo posneli. Želim izvedeti, kako so bili filmi zmontirani, ob katerih priložnostih in kje so bili predvajani ter kdo so bili gledalci. V muzejski zbirki na primer hranimo fotografije kot dokumentacijo domačega kina, ki ga je sam izdelal strasten filmski ustvarjalec v svojem dunajskem stanovanju. Takšne fotografije lahko neizmerno obogatijo zgodbe, ki jih slišimo v intervjujih. Praksa prikazovanja domačih filmov je zato zanimiva tema, vendar tudi precej nedostopna! Na fotografijah lahko opazimo

projekcijsko kabino z več 8-, Super8- in 16-mm projektorji ter diaprojektorji. Avtor je celo namestil več platen za projekcijo filmov različnih formatov. Vsak film spremlja tudi beležka, v katero je zapisoval termine vseh projekcij posameznega filma, prav tako imena gledalcev, ki so si ga ogledali. Imel je svoj način arhiviranja z domiselnim sistemom uporabe pik različnih barv, ki so označevale kakovost in uspeh filmov. S pomočjo teh sledi lahko dobimo jasno sliko o njegovi praksi prikazovanja.

### **Poleg fotografij hranite tudi druga gradiva, vezana na filme, ki jih sprejmete v arhiv. Katera gradiva so to in zakaj so pomemben in neločljiv del zbirke?**

Avstrijski filmski muzej ne zbira samo zasebnih filmov, ampak tudi opremo, ki je bila uporabljena pri njihovi izdelavi. Kamere za filme ozkih formatov so bile pogosto oglaševane z obljubo, da je snemanje filmov lahko opravilo. »Celo ženske zmorejo!« pravi ena od reklam. V ustvarjanju analognih domačih filmov so namreč izrazito dominirali moški, kar pa se je na srečo spremenilo z videom. Vendar lahko ob pregledu naprav, ki so bile uporabljene za izdelavo zasebnih filmov, ugotovimo, da ni bilo tako lahko. Kljub temu so tudi ženske zmogle! V arhivu imamo majhno, vendar čudovito zbirko zasebnih filmov, ki so jih izdelale ženske. Za izdelavo domačega filma je bilo potrebnega ogromno časa, tudi potrpežljivosti, veliko strasti in želje za improvizacijo. Opremo zbiramo, ker želimo ohraniti prakso amaterskega filmskega ustvarjanja, kar pomeni, da nas zanima, kako so bili filmi posneti in kdo jih je ustvaril. Oprema odraža ambicije filmskega amaterja. Bolj ambiciozni avtorji so uporabljali stativ ali 1000 W filmsko luč, ki bolj osvetljuje prostor in manj izraze na obrazih ljudi pred kamero. Prav tako nas zelo zanimajo tudi druga gradiva, vezana na amatersko filmsko ustvarjanje, kakor so zapiski, sezname filmov, ali pa celo scenariji in snemalne knjige – če obstajajo. Gospa, o kateri sem pisala magistrsko nalogo, je hranila temeljite zapiske o svojih filmih. V zapiskih so osnutki nedokončanih filmov, sezname filmov in sezname, na katerih šteje, koliko metrov filma je že posnela. Poleg tega je napisala celo svoj priročnik, osredotočen na pomanjkljivosti, ki jih je sama opazila. Zbiramo tudi individualne priročnike »kako-posneti-film«, ali boljše »kako-ne-posneti-filma«, saj ta navodila ne vsebujejo drugega kot sezname napak, ki jih posameznik lahko stori. V arhivu imamo tudi zbirko plakatov amaterskih filmskih festivalov, ki je dostopna na spletu.

### **Zbirate tudi videokasete in filme v digitalnem formatu ali se osredotočate samo na analogni filmski trak?**

Naš fokus je hranjenje analognega filma. Vendar pa je mnogo avtorjev v teku svojega ustvarjanja spremenilo medij in filmski trak zamenjalo za video ter kasneje digitalni medij.

**Domači kino Carla Pohnitzersa**



Če je večji del zbirke na analognem traku, poleg pa se nahaja tudi manjše število videokaset, potem stremimo k temu, da zbirko ohranimo v njeni celovitosti in jo kot tako sprejmemo. Obrnemo se na kolege v *Avstrijski Mediateki*, ki so specializirani za hranjenje videoposnetkov. Sami namreč nimamo prostora in možnosti za hranjenje raznovrstnih formatov videa. Na žalost pa v Avstriji nimamo arhiva, ki bi aktivno zbiral in hranil zasebne družinske albume ali diapozitive.

### **Katere vrste filmov, ki jih prejmete v hranjenje, so najbolj zanimive?**

Oh, o zanimivih filmih v naši zbirki bi vam lahko povedala nešteto zgodb! Nekateri pritegnejo več pozornosti kot drugi. Filmi, ki so jih ustvarili otroci, najstniki ali ženske, so redki. Prav tako nimamo veliko filmov, ki bi jih posneli pripadniki delavskega razreda, tisti z migrantskim ozadjem ali tisti, ki pripadajo drugim marginaliziranim skupinam v družbi. Socialna raznolikost je vsekakor ena ključnih značilnosti zbirke zasebnih filmov. Snemanje filmov je postalo veliko bolj »demokratično« in vključujoče v digitalni dobi – vsakdo, ki uporablja pametni telefon, ima možnost snemanja. Vse do 60. let pa si moral biti moški, pripadnik srednjega razreda in imeti finančne možnosti, da si lahko svoje življenje posnel na film. Tudi v 70. letih, ko je uporaba kamere postala množični pojav, je bilo snemanje še vedno drag hobi.

V arhivu imamo zbirko mladega fanta, ki je želel snemati filme, a ne domačih filmov. Kot dvanajstletni deček je izdelal film na Super8-mm trak in ga poimenoval **Little Dragon**;



pripoveduje zgodbo o življenju Brucea Leeja in je sestavljen iz izsekov filma, ki ga je njegov oče posnel na potovanju po Kitajskem, zaigranih prizorov pretepa na dvorišču in primernih izsekov iz industrijskih filmov na Super8-mm traku. Kot štirinajstletni fant je posnel filma **Psycho Killer** in **Mutanten**, za katera je navdih črpal iz filmov Daria Argenta – horror kot radikalna alternativa domačega filma. Bratranca pojedjo zombiji, mama je umorjena z nožem. Rdeča akvarelna barva je bila uporabljena namesto krvi, fant pa je namesto silikona uporabil okenski kit, da bi ustvaril ugriz in odprte rane svojih filmskih žrtev – tehnika, ki jo je osvojil na tečaju prve pomoči v šoli. Mladi filmar je motive iskal v časopisih in drugih medijih ter jih nato postavil v nov kontekst s svojo družino in okolico. Takšni filmi so zgodnja oblika ljubiteljske kulture, ki je dandanes, s spletnimi formati, kot je YouTube, postala vsakdanja in običajna.

Poleg vrhunsko domišljenih filmov tega najstnika imamo v arhivu tudi mnogo filmov, ki niso tako estetsko prijetni. Malomarno posneti, tresočič prizori, ki ustvarjajo učinek vrtoglavice, so lahko prav tako zanimivi! Ponujajo namreč vpogled v množico načinov, ki so jih avtorji uporabljali za snemanje filmov. Za nekatere je bilo pomembno povedati zgodbo, drugim pa je bilo ključno le, da so ustvarili kinematografski zapis, ki sporoča: »Poglejte, tukaj smo bili!«

### **Avstrijski filmski muzej ima dolgoletno in častitljivo tradicijo ohranjanja in prikazovanja filma na njegovem izvornem, analognem nosilcu. Kako se digitalizacija, ki jo opravljate tudi vi, sklada s to tradicijo?**

Ohranjanje analognega filmskega traku je naš glavni cilj. To poskušamo doseči tako, da filmske kolute hranimo v prostorih, kjer vzdržujemo primerne klimatske pogoje in nadzorujemo vlago ter relativno vlažnost zraka. Digitalizacija pa je postopek, s katerim izdelamo digitalno kopijo filma za dostop. Digitalna kopija obstaja poleg izvorne analogne, vendar jo obravnavamo kot ločen element v zbirki. Digitalizacija je eden od načinov za dolgoročno ohranjanje filma, saj nam omogoča, da film zgolj enkrat steče skozi skener, namesto da bi ga večkrat vrteli na pregledovalni mizi. Tudi lastniki

prejmejo digitalno kopijo filma, da ga lahko gledajo in delijo, ne da bi za to potrebovali projektor. Vendar pa je treba poudariti, da smo zelo strogi pri postavljanju omejitev in ne pristajamo na masovno digitalizacijo filmskih gradiv, saj za to obstajajo specializirana podjetja. Navsezadnje smo arhiv. Lastnikom filmov ne želimo dajati vtisa, da analogne filme sprejemamo v zameno za njihove digitalne kopije. Mislimo namreč, da je to zelo slaba kupčija. Digitalizacija je koristna tudi zato, ker omogoča dostopnost do gradiv preko spleta. Spletna dostopnost – v kuriranem okolju – pomeni tudi doseganje večjega števila uporabnikov oziroma gledalcev. Filmi iz našega arhiva postanejo *vidni*. Trenutno kot partnerji sodelujemo v evropskem projektu *I-Media-Cities*, katerega končni cilj je vzpostavitev platforme, kjer bodo dostopni izbrani filmi, ki prikazujejo več evropskih mest v efermni obliki.

### **Prizadevate si, da bi do filmov v vaši zbirki lahko dostopali in jih uporabljali tako raziskovalci kot širša javnost. Za kakšne vrste projektov se raziskovalci obračajo na vas? In na kakšne načine si prizadevate, da bi s filmi stopilo v stik čim večje število gledalcev?**

Amaterski in domači film sta priljubljeni področji raziskovalnega dela. Velik porast znanstvenega zanimanja sovpada s spremembo v zbiralnih politikah arhivov, ki amaterskemu in domačemu filmu posvečajo vedno več pozornosti. Pomemben partner na področju znanstvenega raziskovanja je Ludwig Boltzmann inštitut za zgodovino in družbo, ki prav tako sodeluje v projektu *I-Media-Cities*. V preteklosti smo skupaj izvedli soroden projekt, imenovan *StadtFilmWien*. To je spletna databaza, na kateri so zbrani in prikazani dokumenti vizualne zgodovine Dunaja. Skupaj smo delovali tudi pri izdaji esejev o amaterskem filmu *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Trenutno se kar trije doktorski študenti ukvarjajo z domačimi in amaterskimi filmi iz naše zbirke in jih raziskujejo z več vidikov: zgodovinskega, umetnostno-zgodovinskega in z vidika filmskih študijev.

Druge možnosti za seznanitev javnosti s to marginalizirano filmsko zvrstjo so filmski programi – na primer program, na katerega nas je prijazno povabila Slovenska kinoteka! Organiziramo tudi *Dan domačega filma*, v naši kinodvorani pa enkrat mesečno pripravimo program *Driftwood*, ki je namenjen prikazovanju efermni filmskih zapisov, kakor so domači filmi. Poleg tega z veseljem podpiramo umetniške projekte. Umetnika Hanna Schimek in Gustav Deutsch trenutno sodelujeta pri projektu *Am Rand: Die Stadt*, v okviru katerega se ukvarjata tako z domačimi filmi kot s sodobnimi zasebnimi posnetki z mobilnimi telefoni in avdiovizualnimi gradivi socialnih omrežij.

Kakor lahko vidite, je za predstavitev in uporabo domačega in amaterskega filma nešteto načinov. **E**



Stefanie Zingl

Simon Popek

## Reality check filmskega dokumentarca

**IDFA, Mednarodni filmski festival  
dokumentarnega filma v Amsterdamu,  
15.–26. november 2017**

IDFA, mednarodni festival v Amsterdamu, je dobrodošel poznojesenski *reality check* filmskega dokumentarca; prinaša nekatere najizrazitejše favorite aktualne ponudbe, ki so jo pred tem naplavili drugi festivali, pa tudi kopico premier, med katerimi se mnoge znajdejo med nominiranci v času »sezone nagrad« (tudi oskarjev), kar potrjuje vsečno, komunikativno, dokaj *mainstreamovsko* naravo festivala, ki je letos po skoraj tridesetih letih dobil novo programsko vodstvo.

Med več kot tristo filmi seveda še tako zahteven obiskovalec najde svoje zrno in tako je bilo tudi ob tokratni izdaji. Za vrhunec je poskrbela **Druga stran vsega** (Druga strana svega, 2017), drugi film srbske avtorice Mile Turajlić, ki smo jo sedem let nazaj spoznali s filmom **Cinema komunista** (2010), analizo Titove nacionalne filmske produkcije. *Druga stran vsega* odpre podoba notranjosti starega meščanskega stanovanja v centru Beograda, ki je bilo po drugi svetovni vojni, v času nacionalizacije, razdeljeno na dva dela. Dvojna vrata so zapečateni, na »naši« strani, kjer živi sedemdesetletna Srbijanka Turajlić, stoji pred njimi kavč, na drugi strani so omare njene sosede, ki se v letih po razpadu Jugoslavije ni odselila. Mila Turajlić skozi zgodbo o razlaščenem stanovanju svoje matere, ki je bila rojena takoj po vojni, opiše zgodbo nekega časa in prostora, čas komunizma, ki Srbijanki kot

**Druga stran vsega, 2017**



**Razstavljavec min, 2017**



univerzitetni profesorici ni bil naklonjen, obdobje razpada skupne države, dvig srbskega nacionalizma, ero Miloševića, revolucijo leta 2000 in ponovni dvig nacionalizma v času volitev leta 2015, ko je srbski narod izglasoval vzpon nekdanjega Miloševićevega ministra za informiranje. To je to, meni najljubša oblika dokumentaristike, mešanica intimnega portreta in družbene refleksije v enem, film o moralni poziciji posameznice, ki se čuti dolžno odzivati se na družbene spremembe in krizna obdobja. Režiserkina mama Srbijanka je bila od nekdaj politično angažirana, glasna zagovornica demokratičnih sprememb, kot univerzitetna profesorica se je javno izpostavljala, podpirala študentske proteste, oponirala Miloševiću, skratka, gre za klasično intelektualko, markantno osebnost in elokventno govornico z moralnim sidriščem. Tudi zaradi nje je pričujoči dokumentarec neverjetno atraktiven in poseben.

Turajlićevi so podelili nagrado za najboljši film festivala, posebno nagrado občinstva pa še enemu dobremu dokumentarcu, filmu **Razstavljavec min** (The Deminer, 2017) Hogirja Hirorija, ki bi ga lahko poimenovali tudi »dokumentarna Bombna misija«. Kdor je mislil, da je **Bombna misija** (The Hurt Locker, 2008) Kathryn Bigelow pretiravala z likom »samomorilskega« razstavljavca min na Bližnjem vzhodu, naj si pogleda pričujoči dokumentarec, v katerem iraški specialist za bombe Fahir po padcu Sadamovega režima to počne vsak dan. Strastno, zavzeto, skoraj nonšalantno. Kar ga nazadnje stane glave, in to potem, ko ga bomba prvič »samo« oplazi in mu drugič odtrga pol noge ... nakar s protezo nadaljuje svojo misijo! Če Fahir ne bi bil enako strasten amaterski filmar oziroma če s seboj ne bi nosil kamere, s katero upravljajo njegovi asistenti, verjetno tudi tega filma ne bi bilo. Hirori iz kopice digi kaset, Fahirjeve AV dediščine, sestavi potenten in izredno napet doku triler.

**Dekleta Zlate zore** (Golden Dawn Girls, 2017), tretji presežek tekmovalnega programa, prinaša nazoren prikaz fašističnega gibanja Zlata zora, politične stranke, ki je v Grčiji v času ekonomske krize dobivala vse večjo podporo,

dokler na volitvah leta 2015 ni postala celo tretja najmočnejša stranka v državi. Norveškemu režiserju Havardu Bustnesu ni bilo usojeno spremljati vodstva stranke, saj je grška policija vodilne zavoljo domnevne vpletenosti v umor liberalnega raperskega zvezdnika aretirala kmalu po začetku snemanja. Načrtovani dokumentarec o vodstvu fašističnega gibanja je postal neke vrste družinski film; v času aretacije so se namreč aktivirale tri ženske, mati, žena in hči zaprtega predsednika stranke, ki – presenetljivo, čeprav z vidno usihajočo naklonjenostjo – vprašanem namenijo precej časa. V uri in pol se pred nami izriše *masterclass* desničarskega izmikanja konkretnim vprašanjem, vse v nameri, da bičasne ideologinje tujemu mediju naslikale podobno »normalne«, »ljubeče« družine. To je shrhljiva podoba političnega ekstrema.

Naj omenim še nekaj del iz bogatega izbora stranskih sekcij. Film z malce ponesrečenim, ne prav atraktivnim naslovom **Fatum** (Room 216) je zanimiv poskus intimne dokumentarne proceduralke, ki se (skoraj) v celoti odvije v sobi za zasliševanje, kjer izjemno korektni in vljudni detektiv izprašuje visokega pripadnika kanadske vojske. Pove mu, da ni osumljen, da pa nekateri indici v preiskavi o izginulem dekletu iz okolice Ottawe kažejo v njegovo smer, da se ima za vljudnega človeka in da vljudnost pričakuje tudi od nje. Sledi proces izpraševanja, ki ga režiser Ramon Gieling pospremi s posnetki godalnega orkestra in zvoki kompozicije *Fatum* (»usoda«), ki poudarijo naraščajočo dramatičnost. Sledi namreč izredno hladnokrven, civiliziran in artikuliran dialog, približno peturni *tête-à-tête*, med katerim detektiv, ki nekajkrat zapusti Sobo 216, postopoma niza dokaze proti zaslišancu, ta pa postopoma postane obtoženec. *Fatum* je silovit v nazornem, formalno preciznem prikazu mehanike zasliševanja, kar ga postavlja v kategorijo, ki bi jo lahko pripisali tudi Harunu Farockemu; med drugim se skoraj v celoti zanaša na tri kamere pod stropom v zasliševalni sobi.

**Okus cementa** (The Taste Of Cement, 2017) Ziada Kalthouma se že spogleduje s formo eksperimentalnega filma, njegova »angažiranost« do gledalca prihaja posredno, nevsiljivo, antitezno. Po koncu državljanske vojne je na vrsti prenova Libanona in Bejruta. Lokalni delavci in migranti iz Sirije delajo v nemogočih razmerah, lahko si le domišljajo, da pomagajo pri gradnji novega Libanona, katerega krajino bodo zaznamovale visoke stolpnice, od koder imajo novodobni sužnji – če ne drugega – vsaj spektakularen pogled na mesto in Sredozemsko morje. *Okus cementa* je neke vrste »simfonija vele mesta«, film, ki z impresivnimi podobami in sugestivno zvočno podlago – monotonim, ritmičnim truščem gradbenih strojev – tematizira razmerje med človekom in betonom. To razmerje je tako produktivno



(gradnja stolpnic) kot destruktivno, kar ilustrirajo podobe razdejanja mest med vojno, ko so izpod ruševin (taisti ljudje, delavci?) vlekli ranjence in trupla.

Razpadajoča lesena hiša nekje v zasnježeni ruralni Rusiji je prizorišče družinskega O.K. Corrala. Tja se med snemanjem filma **Ljubezen je krompir** (Love is Potatoes, 2017) prvič odpravi nizozemska režiserka Aliona van der Horst. Obvestijo jo, da je med dediči s spomini in spominki nabite lesenjače na robu gozda, kjer so v mladosti prebivale njena mati in pet sestra. Alionina mama je nato srečala nizozemskega študenta in se z njim v času Brežnjeva preselila na Zahod. Čeprav tekoče govori rusko, Alione številni družinski člani ne sprejmejo, za njih je ostala tujka. Kljub očitnim barieram v kulturnem in ideološkem smislu ji v pogovoru z maminimi preživeli sestrmi in drugimi sorodniki uspe deloma rekonstruirati zgodovino svoje ruske družine in Sovjetske zveze, čas Stalinovega terorja v tridesetih letih in velike lakote, druge svetovne vojne, strahu pred gulagi, pijančevanja, nasilja in (samo) destruktivnosti družinskih članov. *Ljubezen je krompir* je intimna, boleča dokumentaristika, križana z veliko sliko ruskega naroda pod Stalinom, ko je bilo od posameznika pričakovano, da zanemari sočloveka in se v celoti podredi interesom velikega Sovjeta. **E**



Petra Meterc

## Sodobni dokumentarni prikazi Kurdov

### 29. tržaški filmski festival: Made in Kurdistan

Šesti dan filmskega festivala v Trstu se je s fokusom usmeril v regijo, ki jo poznamo pod širšo oznako Kurdistan. V istem tednu je turška država začela s še eno protikurdsko vojaško akcijo – tako po kopnem kot iz zraka so začeli obstreljevati mesto Afrin, ki leži tik za turško mejo v Rojavi, na sirskelem ozemlju, ki so ga kurdske ljudske zaščitne enote (YPG) ter ženske zaščitne enote (YPJ) v zadnjih štirih letih uspešno ubranile pred okupacijo in napredovanjem Islamske države. Zato se pogled v regijo zdi še toliko bolj potreben.

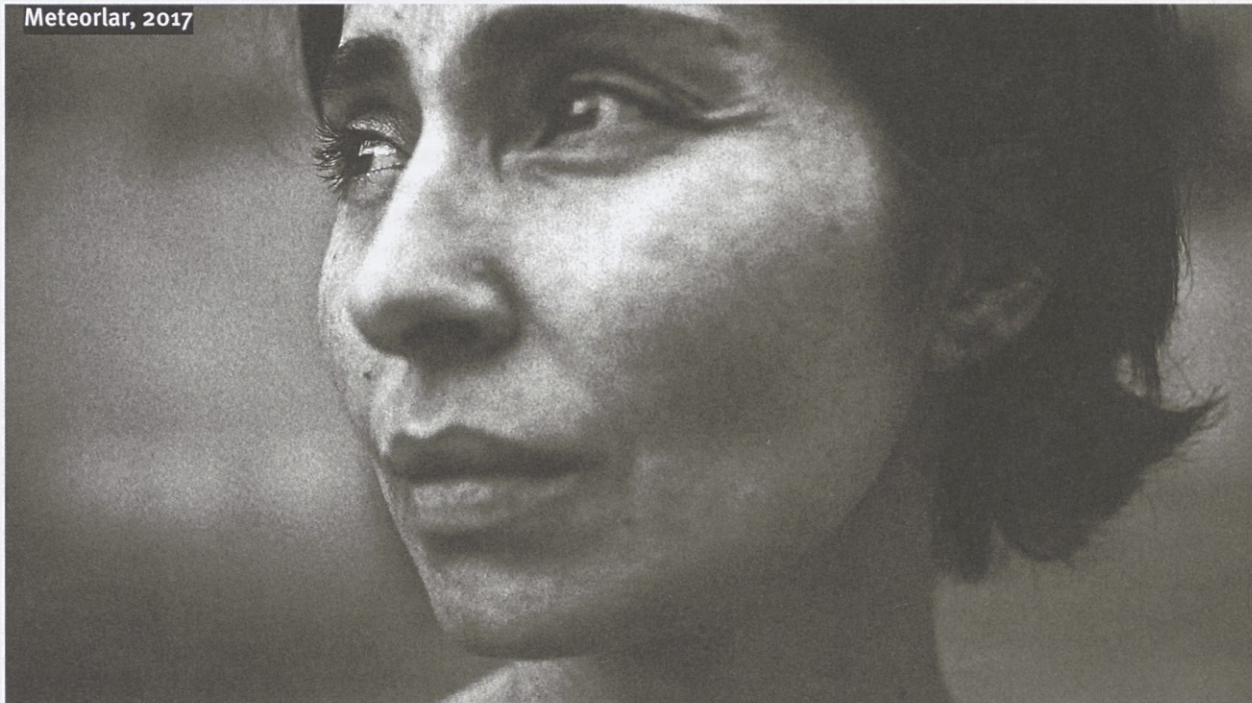
Vprašanje, o čem govorimo, ko govorimo o kurdskelem filmu, je podobno zapleteno, kot če bi želeli govoriti o enoviti kurdske identiteti ali Kurdistanu, ozemlju, ki se razprostira prek štirih držav, situacija Kurdov, njihove svoboščine in/ali stopnja avtonomije pa se v vsaki od njih razlikujejo. Med turško-kurdskele režiserje je gotovo najbolj znan

Yilmaz Güney (1937–1984), ki je svojo zaporniško izkušnjo ter z njo povezano kurdske politične situacijo v Turčiji naslikal v celovečercu **Yol** (1982, Turčija). Film je bil v Turčiji prepovedan zaradi kritike države v obdobju po vojaškem udaru leta 1980, predvsem pa zaradi uporabe že takrat prepovedanega kurdskega jezika ter prikaza političnega zatiranja Kurdov v Turčiji. Do danes izjemno plodovit je tudi iransko-kurdske režiser Bahman Ghobadi, ki se v filmih posveča tako situaciji iraških kot iranskih Kurdov. Oba avtorja sta svoje ustvarjanje zaradi političnih pritiskov preselila v izgnanstvo, Güney je po letu 1982 živel v Franciji, Ghobadi pa od leta 2008 živi v ZDA. Kljub dejstvu, da so se v zadnjih letih pogoji za kurdske filmske ustvarjanje zaradi politične situacije le še poslabšali, je filmov, ki se na tak ali drugačen način posvečajo kurdske identiteti, vedno več.

Med sodobnimi prikazi Kurdov na platnu običajno ne gre za avtorje kurdske korenin. Iz fokusa **Made in Kurdistan** bomo denimo vzeli pod drobnogled dokumentarna filma dveh turških avtorjev, Gürcana Kelteka in Reyana Tuvi, ki zarisujeta politično situacijo v turškem in sirskelem delu Kurdistanu. Program je pospremila tudi okrogla miza z režiserjema ter novinarjem Giuseppejem Acconcio, na kateri je tekla beseda prav o sodobni kurdske filmske identiteti.

Eksperimentalna dokumentarna pripoved **Meteorlar** (2017, Gürcan Keltek, Nizozemska, Turčija) je nekaj pozornosti požela že na filmskem festivalu v Locarnu, kjer je film prejel nagrado Cinelab. Da bi zatrla okrepljeno kurdske politično

Meteorlar, 2017





moč v kurdskem mestu Cizre na jugovzhodu Turčije, je septembra 2015 turška vojska izvedla vojaško akcijo proti domnevni dejavnosti v Turčiji preganjane Delavske stranke Kurdistana (PKK). Junija 2015 je namreč kurdska stranka HDP na parlamentarnih volitvah presegla parlamentarni prag in za november so bile napovedane ponovne volitve. Vojska je na območju razglasila izredno stanje, a več kot teden dni obstreljevanja, več sto mrtvih civilistov ter izklop vode in elektrike so turški mediji povsem zamolčali. Keltek, ki je takrat na območju lahko preživel le kratek čas, saj je bilo za medije in ostale ne-prebivalce zaprto, si je zato zastavil nalogo, da bo ustvaril kolaž raznovrstnih pričevanj nasilja in uničenja, ki bo v uradno tišino vpisal spomin na dogajanje.

Film, ki je zahteval dve leti zbiranja in montaže gradiva, se v črno-belih odtenkih razteza prek šestih poglavij. V prvem s perspektive lovcev opazujemo oddaljene posnetke gorskih koz, že v drugem se do granulirane slike približan pogled iz daljave upre v vojaška vozila. Iz mesta se vali dim, na tresočih posnetkih opazujemo vojake. »Nekaj čudnega se dogaja. Nekaj čudnega v moji glavi,« začne naracijo pesnica Ebru Ojen, osrednja pripovedovalka v filmu: s poetičnimi izrekami, ki delujejo kot redkobesedni dnevniški zapisi, komentira dogajanje v domačem kraju. V jedru filma se znajdejo domači posnetki anonimnih snemalcev; na njih opazujemo glasne nočne upore – pohode prebivalcev z baklami in pirotehniko, ki na ulicah po prvih napadih protestno vzklikajo »biji!« (naj živi!). Vzklrike, ki jih spremlja odmevanje ognjemeta, kmalu zamenjajo zvok orožja, posnetki oklepnih vozil ter pouličnih upornikov, ki proti goljatovskim strojnicam lučajo molotovke in kamenje. Kasneje iz grobo odrezanih izjav razbiramo pričevalce, na njihovih telefonih gledamo fotografije povsem uničenih stavb, med ruševinami poteka igra otrok.

*Meteorlar* se s pogosto ne povsem določljivimi posnetki ter menjavami perspektive (posnetke je Keltek pridobil tako od vojske kot od prebivalstva) vztrajno poigrava s prevpraševanjem resničnosti, ki je zagotovo bolj čudna od fikcije. Od tod tudi naslov filma – v času napada, ki se

uradno ni zgodil, je na območju padal meteorski dež. V drugi polovici filma tako opazujemo razsvetljeno nočno nebo ter približano, počasno približujoče se meteorsko kamenje. Večino posnetkov je režiser pridobil od ruskih medijev, ki so svoje kamere usmerjali v nebo nad sirsko vojno, a so mimogrede posneli tudi vesoljsko kuriozitet. Ko se zdani, se ob iskanju dragocenega kamenja po poljih izriše absurdnost vsakdana konflikta: »Mislili smo, da gre za oborožen konflikt, in se odpravili spat. Zjutraj so nam sovaščani povedali, da so z neba padali kamni.« Film, ki dogajanje pogosto opazuje prek oddaljenih posnetkov pokrajine, se zaključi s posnetkom gorske kože, ki jo je ustrelil lovec, ter sončnega mrka, s čimer splete metaforično razsežnost. Ob pogovoru po filmih je Keltek svoje videnje orisal takole: »Zame so meteorji prikaz zavesti geografije same. Sicer sem agnostik, ne verjamem v boga, a ko gre za konflikt med Turki in Kurdi, mi je zelo všeč ideja nad-naravne intervencije.«

Podobno pričevanjsko vlogo kot Keltek je s filmom **No Place for Tears** (2017, Švica) odigrala Reyan Tuvi, ki je bila leta 2014 kot aktivistka prostovoljka v begunskih taboriščih na jugu Turčije, a se je kasneje odločila, da se tja vrne še kot režiserka. S kamero obišče vas Meseher neposredno ob meji s Sirijo, kjer so zatočišče poiskali Kurdi, ob napadu Islamske države pregnani iz mesta Kobane na sirski strani. A če se je Keltek odločil za pretežno eksperimentalno obliko, se Reyan Tuvi v poskusu razumevanja vojne in kurdskega upora drži direktnega opazovalnega pristopa. Prva polovica filma na turški strani meje je uperjena v skupnost, ki le nekaj kilometrov od oboroženega spopada v čakanju na možnost vrnitve spregovori o rodnem mestu Kobane, njihovem domu, o podpori enotam YPG in YPJ ter o vseh družinskih članih, ki se bodisi borijo ali pa so v boju za mesto že izgubili življenje. Pri tem praktično ni prizora, v katerem se v daljavi ne bi slišalo strelav in eksplozij, vsi v vasi pa pogosto že po zvoku vedo, katero orožje in katera stran v določenem trenutku odzvanja.

Režiserka kamero usmerja v prizore vsakdana in ohranjanja »običajnosti« izrednega stanja; skupinski obroki, pitje čaja, večerna druženja ob ognju, petje, ples (prizor plesa ob ognju na ulicah mesta Cizre ugledamo tudi v filmu *Meteorlar*). Ti pogosto dajejo nadrealističen vtis – takšna je zagotovo nedeljska propagandna amatersko-gledališka uprizoritev boja med borci Islamske države ter YPG in YPJ. V njej igralci, našemljeni v bradate islamiste in v kurdske borce, uprizorijo tudi obglavljanje, eno najbolj senzacionalističnih in medijsko najpogosteje izpostavljenih nasilnih praks ISIS. Reyan Tuvi je v pogovoru po projekciji ob pojasnjevanju razlogov za snemanje filma omenila tudi pornografskost medijskega prikaza vojne. Z omenjenim gledališkim prizorom je v film vpeljala kanček absurda,

No Place for Tears, 2017



a hkrati humorno demitizirala tako eno kot drugo oboroženo stran. Podoben učinek doseže izjava ženske iz Cizre v *Meteorlarju*, ki opiše vojaške sile: »Bili so v svojih oklepnih vozilih in dajali razglase, kot da prodajajo zelenjavo.« Precej ironično deluje tudi posnetek, na katerem vaščani prek radia poslušajo izjave turškega predsednika Erdogana, ki je v tistem času še pozival k solidarnosti s Kobanejem, danes pa sestrsko mesto Afrin z vojsko napada sam.

Vzporednico s filmom *Meteorlar* lahko povlečemo tudi ob pogosti konstrukciji in dekonstrukciji dvomov o še tako čudni resničnosti, denimo ob pripovedovanju starejšega možaka iz Kobaneja, ki pravi, da se je nehal bojevati, saj ima v roki zaradi strelne rane železne vijake. A ob njegovih izjavah pogosto dobimo občutek, da je zgodba vsaj malce prenapihnjena, saj se zdi, da je za boj občutno prestar. Ko pa se v drugi polovici filma ob osvoboditvi Kobaneja na začetku leta 2015 možakar v mesto vrne, prvič zagledamo strašljivo železno opornico, ki mu po rehabilitaciji še vedno štrli iz roke. Hkrati lahko prisluhnemo tudi pogovoru o njegovem bojevanju na različnih ključnih strateških točkah mesta.

Beleženje uničenja mesta Kobane v drugem delu filma *No Place for Tears* tako opravlja podobno nalogo, kot jo je imelo pri mestu Cizre v filmu *Meteorlar*. Kot nam je zaupal novinar *Il Manifesta* Giuseppe Acconcia, je bila sirsko-turška meja

na tem območju še dolgo po osvoboditvi mesta odprta le za vračajoče prebivalce, vsem drugim, predvsem pa medijem, je bil dostop zavržen. Novinarje so v tistem času prek meje nelegalno tihotapili kurdski aktivisti, če pa jih je ob prečkanju ujela turška vojska, so jim odvzeli zbrana gradiva.

Tako Gürcan Keltek kot Reyvan Tuvi sta v pogovoru poudarila, da njuna filma zagotovo ne bosta prikazana v Turčiji, ne le zaradi cenzure vsega kurdskega, ampak tudi zaradi nevarnosti sodnega pregona, ki je v obdobju po državnem udaru leta 2016 postal eno glavnih orodij turške oblasti proti kurdske-mu političnemu boju. Tako kurdski film kot Kurdi v filmih v takšnih pogojih zagotovo še naprej ostajajo v izgnanstvu. **E**

Žiga Brdnik

## Boj avdiovizualnih avtorjev za pravično nadomestilo

Velik del evropskih scenaristov, režiserjev in drugih avdiovizualnih (AV) avtorjev danes ne prejema ustreznih nadomestil za uporabo svojih del, so prepričane evropske stanovske in kolektivne organizacije, ki jih zastopajo. Da tudi avtorji sami z nadomestili niso zadovoljni, so pokazali sveži podatki raziskave, ki jo je za Evropsko združenje filmskih režiserjev (FERA), Združenje evropskih scenaristov (FSE) in evropsko Združenje avdiovizualnih avtorjev (SAA) opravila Univerza v Gentu. Sicer še neuradni in ne do konca prečiščeni rezultati 3700 prejetih odgovorov so pokazali, da 64 odstotkom režiserjev in scenaristov nadomestilo preko kolektivnih organizacij predstavlja le med 0 in 5 odstotkov prihodkov. Pri ostalih poklicih v AV sektorju je delež, ki predstavlja do 5 % prihodkov, celo 81 odstotkov. Polovica profesionalcev na tem področju s svojim zaslužkom ni zadovoljna, več kot tretjina pa jih mora iskati delo tudi zunaj sektorja, da lahko preživijo. Najbolj so pri tem nezadovoljni z nadomestili, ki jih prejema od uporabe svojih del na spletu in z varnostjo (tudi finančno) svojega dela.

Glavna težava je v množični selitvi avdiovizualnih vsebin na vedno številčnejše digitalne platforme in zamujanje zakonodaje za zaščito imetnikov pravic pri sledenju hitrim tehnološkim spremembam. »Za te razmere, ki so vsekakor nepravilne in škodljive, je več razlogov. Eden glavnih pa je ta, da večina držav članic EU nima ustreznih zakonodaj, ki bi omogočala pravično nadomestilo. Poleg tega različne avtorske zakonodaje po državah EU dopuščajo, da založniki scenaristom in režiserjem v pogodbe dodajajo različne klavzule, ki teptajo praktično vse njihove pravice. In to že vrsto let.



Cécile Despringre

Reforma avtorske zakonodaje, ki je trenutno v obravnavi v Evropskem parlamentu, je zato morda zadnja možnost, da se te krivice popravijo in avtorji dobijo zaslužno nadomestilo. Za to pa je potrebna politična volja odločevalcev,« pišejo na spletni strani slovenske kolektivne organizacije AIPA – Zavoda za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije.

### Več politične zrelosti za zaščito avtorjev, pa vendar ...

AIPA je februarja letos že tretjič v sodelovanju z združenji FERA, SAA, FSE in Društvom slovenskih režiserjev (DSR) organizirala mednarodno delavnico, kjer so se zbrali številni vidni predstavniki kolektivnih organizacij in drugih segmentov avdiovizualnega sektorja. Organizacije delavnic so se lotili, »da bi skupaj našli najboljše možne načine za okrepitev pravic avtorjev na nacionalni in evropski ravni, kar bo brez dvoma okrepilo evropsko ustvarjalno ekonomijo, to pa bo neizogibno vodilo k več delovnim mestom, višji ekonomski rasti in večji kulturni raznolikosti,« so prepričani. Na evropski ravni je v procesu usklajevanja direktiva, ki naj bi v celoti uredila avtorske pravice na enotnem digitalnem trgu, med drugimi tudi pravice avdiovizualnih avtorjev. Zastopnik AIPA in drugih evropskih kolektivnih organizacij v postopku oblikovanja dokumenta je SAA, ki se trenutno osredotoča predvsem na obravnavo direktive v Evropskem parlamentu.

»Evropska komisija nekaj let nazaj niti ni razumela AV trga, zato smo se zelo trudili, da jim razložimo situacijo. Zdaj je več politične zrelosti, da se zaščiti avtorje,« je pojasnila direktorica SAA **Cécile Despringre** in pri tem spomnila na izjavo predsednika Evropske komisije Jean-Clauda Junckerja: »Z digitalizacijo sveta moramo dati moč tudi našim umetnikom in ustvarjalcem in zaščititi njihova dela. Umetniki in ustvarjalci so naši kronski dragulji. Ustvarjanje vsebin ni konjiček. To je poklic. In del naše evropske kulture. Želim, da so novinarji, založniki in avtorji za svoje delo pošteno plačani.« Prvi korak v procesu je naredila Evropska komisija, ko je podala svoj osnutek, a z njim pri SAA, kot pojasnjuje sogovornica, niso zadovoljni, saj njihove zahteve v njem niso upoštevane. Zdaj sta na potezi Evropski parlament in Svet Evrope, ki bosta sestavila svoja osnutka in ju nato začela usklajevati s komisijo do končnega besedila direktive.

### Izboljšanje transparentnosti in pogajalske moči

Glavne zahteve organizacij avdiovizualnih avtorjev so: obvezujoče nadomestilo za uporabo del na digitalnih platformah, možnost kolektivnega upravljanja pravic in ureditev transparentnosti predvajanja AV del ter iz tega izhajajočih nadomestil. »Evropa sploh nima nadzora nad spletno potrošnjo. Od Netflixja na primer ni mogoče dobiti podatkov, kaj ljudje gledajo na določenem teritoriju,

Pauline Durand-Vialle



le koliko je uporabnikov,« je zadnjo zahtevo utemeljila Cecile Despringre. Zato je pri uveljavljanju pravičnega nadomestila ključen trikotnik transparentnosti, ki ga je predstavila **Pauline Durand-Vialle**, generalna direktorica FERE. Urejali bi ga trije členi direktive: 14. člen bi uvedel obvezno preglednost za nasprotno pogodbene stranke (producenta in druge avtorje), 15. člen bi določal mehanizem za prilagajanje nadomestil (če bi prišlo do nenadejanega uspeha dela), 16. člen pa mehanizem za reševanje sporov, pri čemer je slednji varovalka za prejšnja dva. »Zaradi preglednosti je treba ustaviti izplačevanje pavšalov. Naročnik bi moral poročati, kako uporablja svoje delo, pri tem pa se je treba vprašati, kako lahko to izvede, da zanj ne bo preveliko administrativno breme. Ta pravica je ključna za avtorje, z njo pa bi tudi producenti dobili večji vpogled.«

Kolektivne organizacije bi rade vključile tudi predlog, da se pogajaš za nadomestilo in pravice kolektivno in ne le individualno. »11,5 odstotka avdiovizualnih avtorjev živi od svojega dela, le 3 odstotki pa prejemajo nadomestila za avtorske pravice. Njihovi dohodki so nizki – povprečno okrog 1170 evrov. Zaradi nestabilne kariere se ne morejo sami ukvarjati s temi problemi, zato je njihova pogajalska pozicija šibka. Le redki bi si upali v tožbo proti producentom, saj bi jih ti lahko videli kot problematične in bi začeli izgubljati delo. Zato mora Evropa sprejeti zakon za zaščito avtorskih nadomestil,« je nadaljevala Pauline Durand-Vialle. Slovenski režiser in predsednik nadzornega odbora AIPA **Klemen Dvornik** ima idejo, kako okrepiti to pozicijo: »Edini način, da bomo pravično poplačani na združenem digitalnem trgu, je v skupni akciji evropskih avtorjev. Če se bomo pogajali in pritiskali samo nacionalno, je to premalo. Oblikovali se bodo različni modeli, in ker nekje določeno področje ne bo urejeno, se bo sistem sesul tudi na evropski ravni. Zdaj je dobra priložnost za sistemsko rešitev v EU.«

Ravno zaradi šibkosti pogajalske pozicije nadomestila prihajajo večinoma le za producente, ki so dojeti tudi kot glavni avtorji avdiovizualnih del, pri čemer veliki dobijo veliko, majhni pa malo, je dodal Dvornik. Medtem pa režiserji, glasbeniki, direktorji fotografije, scenografi, igralci in drugi,

ki so dojeti zgolj kot soavtorji, dobivajo le nekaj odstotkov. »Velika podjetja so tako arogantna, da nočejo z nami niti govoriti, zato mora to v zakon.« Pravnica Maja Bogataj je ob tem na lanski delavnici opozorila, da je konflikt interesov med producenti in avtorji neizbežen, saj je vgrajen v sistem. »Kolektivno upravljanje pravic bi bilo najboljšje za posamične avtorje brez producentov. Največji problem je, ker ni regulirano in razjasnjeno, kolikšen delež kdo dobi, konflikta med producentom in avtorjem sicer ne bi bilo.« To se čuti v Evropskem parlamentu, kjer producenti nasprotujejo nekaterim zahtevam AV avtorjev. »To me čudi, saj naši predlogi niso proti producentom in jim ne jemljejo ničesar. Greo predvsem v smeri ureditve in preglednosti pobiranja nadomestila,« pojasnjuje Cecile Despringre. In dodaja, da se pri tem čuti tudi vpliv ameriških producentov, ki se ne strinjajo z evropsko definicijo avtorstva, saj so čez lužo primarni avtorji AV del oni sami.

### Kako postati slišen v kopici interesov

Dodaten problem ob vprašanju pogajalske moči nastaja zaradi obsežnosti direktive, ki zajema še vsa ostala ustvarjalna področja, kot so glasbena industrija, založništvo, množični tisk in druge. Na to je opozorila tudi Bogatajeva: »Direktiva je preobsežna, pravnik bi lahko iz nje napisal 15 do 20 strokovnih člankov in vsakega razvil v doktorat. Tisti, ki odločajo, je ne morejo niti slučajno predelati in strokovno premisliti.« Sama je to občutila v praksi in priznala, da so se v kopici področij in določil nekoliko izgubili, zato niso znali dovolj dobro izraziti in uveljaviti specifičnih zahtev AV sektorja pri komisiji. To želijo zdaj popraviti z lobiranjem v Evropskem parlamentu. Pri tem občasno sklepajo tudi koalicije z avtorji z drugih področij, da opozorijo na skupni interes. »Prve rezultate smo dosegli poleti, ko so predloge obravnavali parlamentarni komiteji in sta naš predlog o pravici do obvezujočega nadomestila upoštevala tako kulturni kot industrijski komite, kar je spodbudno. Vendar ta dva komiteja nimata zadnje besede, temveč jo ima pravna pisarna parlamenta.« Ker se je vodstvo pisarne vmes zamenjalo, do končne odločitve še ni prišlo,

Klemen Dvornik





pogajanja pa so zelo zahtevna, saj imata novi poročevalec parlamentu in njegova ekipa zadržke do predloga SAA. Glasovanje parlamenta je predvideno za 27. marec, a je bilo že nekajkrat prestavljeno. Še težje kot v parlamentu zna biti v Svetu Evrope, kjer je treba prepričati vse članice EU. »Članice so ponavadi bolj konzervativne in ne vključujejo veliko predlogov, ki še niso zajeti v osnutku komisije, zato menimo, da imamo večje možnosti v parlamentu.«

Pri tem ni pomembno le, da je predlog sprejet, ampak da je sprejet v jasni in čim manj odprti obliki, ki bi omogočala različne razlage in nedorečenosti ob implementaciji v zakonodajo posameznih držav. Dvornik je zato opozoril na pomembno vprašanje, kako oblikovati skupne zahteve, da lahko tudi nacionalne kolektivne organizacije pristopijo k institucijam. »Te so načeloma odprte in prisluhneje, podpirajo kreativne industrije, a potrebujejo *in-put*,« je sklenil na lanski delavnici. A kot kaže, tudi to ni zagotovilo za uspeh, saj je leto dni kasneje direktor AIPA **Gregor Štibernik** pojasnil: »Vem za dokumente, ki jih AIPA kot članica SAA in FERA pošilja pristojnim institucijam v Sloveniji. Žal se komunikacija izgubi in hitro zamre, saj ne slišimo drugega kot vljudno frazo 'hvala za poslano'. Tudi to, kdo kje zagovarja slovenska stališča v Bruslju in kakšna sploh so, po navadi izvemo *post festum*, kar prav gotovo ni dobro in odraža odnos uradnikov do ustvarjalcev. Kot da so slednji na svetu zaradi njih in ne obratno.«

Medtem ko se uporaba avdiovizualnih del očitno povečuje, se na začudenje kolektivnih organizacij večja tudi razkorak med deležem nadomestil za avtorske pravice, pobranim za glasbene in AV avtorje. V Evropi je bilo leta 2015 kar 86 odstotkov nadomestil pobranih v glasbenem sektorju in 6,6 odstotka v avdiovizualnem, leta 2016 je bilo to razmerje 87 proti 6,3 odstotka. »AV ustvarjalci morajo poskrbeti, da bodo njihove točke uvrščene na dnevni red, da se bo govorilo tudi o izzivih na AV področju. Predstavniki glasbenih avtorjev so pri tem agresivnejši in ne izbirajo sredstev, kar ste lahko opazili tudi na lokalnem področju. In na bruseljskem parketu ni prav nič drugače. Menim, da številke dovolj povedo. Splošno znano je, da je delež AV vsebin v vsakdanjem življenju mnogo večji kot 6 odstotkov. Če človek pogleda te številke, si misli, da ob 20. uri zvečer 86 ljudi od stotih posluša glasbo, le 6 pa jih gleda kak film,« pojasnjuje Štibernik.

### Štibernik: Za Slovenijo najbolj primeren dobro nadzorovan monopol

Ob evropski ravni je treba upoštevati tudi stanje v posamičnih državah, ki se lahko zelo razlikuje od ureditve do ureditve. Razlika je predvsem v stopnji kolektivne organiziranosti, zakonodaji in njenem uveljavljanju v odnosu do uporabnikov AV del, posledica pa so različni modeli in različna količina pobranih nadomestil v posameznih evropskih državah.

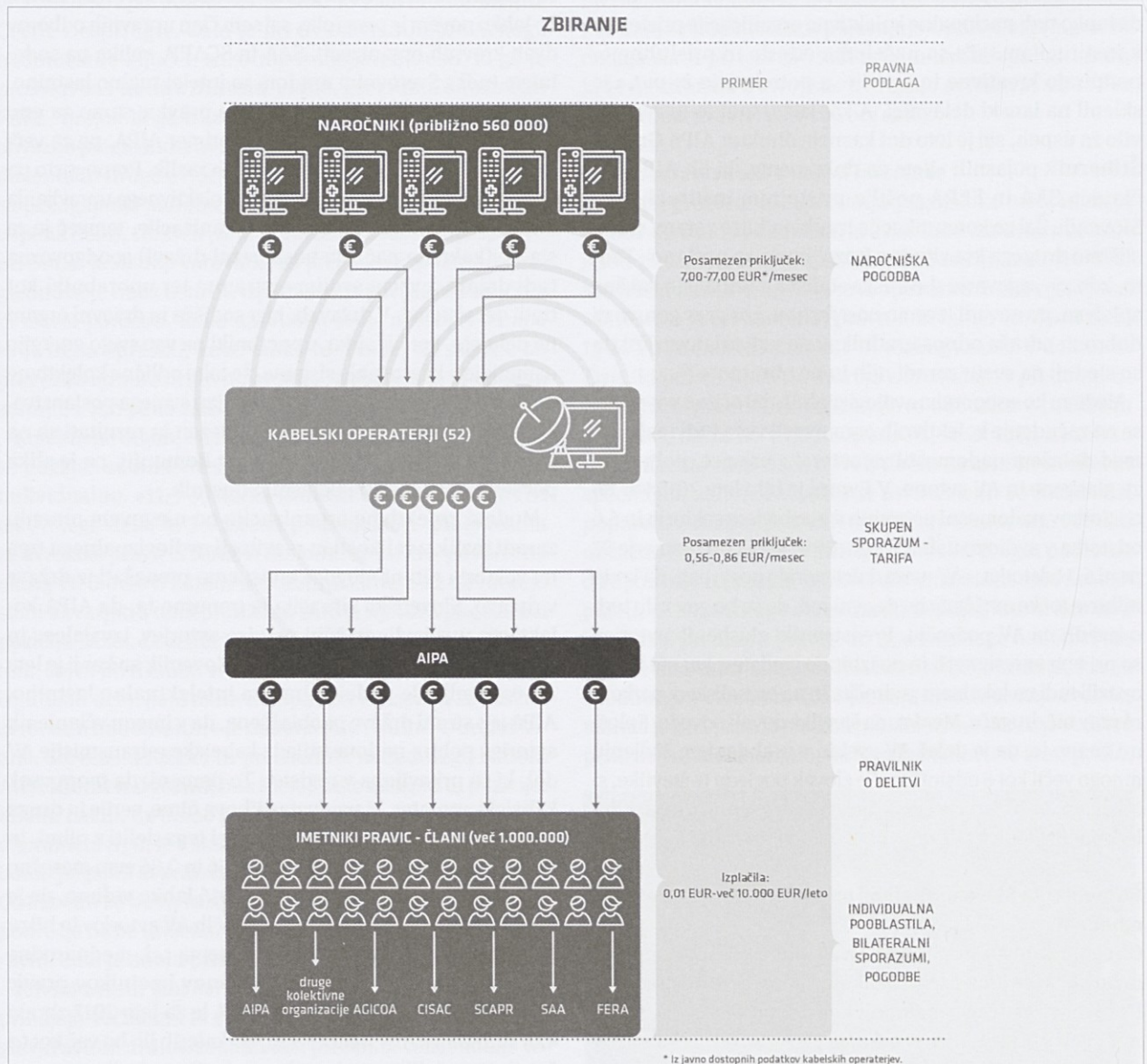


»Površen opazovalec bi rekel, da so vse kolektivne organizacije enake, vendar pa se v resnici med seboj zelo razlikujejo. To lahko povem iz prve roke, saj sem član upravnih odborov dveh krovnih organizacij, SAA in SCAPR, veliko pa sodelujem tudi s Svetovnim uradom za intelektualno lastnino. Nekatere organizacije uveljavljajo pravice samo za eno vrsto imetnikov pravic, druge, na primer AIPA, pa za več. In to je šele začetek vseh teh drobnih razlik. Prepogosto pa odločevalci spregledajo, da sistema kolektivnega upravljanja ne sestavljajo samo kolektivne organizacije, temveč je za stanje (kakršno pač je v posamezni državi) soodgovorna tudi država z vsem svojim aparatom ter uporabniki kot tretji del sistema. V državah, kjer sodišča in državni organi ne delujejo, kot bi lahko, uporabniki pa vso svojo energijo usmerjajo v izigravanje sistema, še tako odlične kolektivne organizacije ne morejo dobro opravljati svojega poslanstva. V Skandinaviji je ta sistem uravnotežen in rezultati so na dlani. Na drugem koncu Evrope, v Romuniji, pa je slika povsem drugačna,« je pojasnil Štibernik.

Modela kolektivne organizacije po njegovem mnenju zaradi razlik v velikosti in razvitosti avdiovizualnega trga ter sektorja niti ni mogoče enostavno prenašati iz države v državo. Slovenska situacija je trenutno ta, da AIPA kolektivno uveljavlja in ščiti pravice avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del v Sloveniji, za kar ji je leta 2010 dovoljenje podelil Urad za intelektualno lastnino. AIPA je s strani države pooblaščen, da v imenu včlanjenih avtorjev pobira nadomestila iz kableske retransmisije AV del, ki so prijavljena v register. To pomeni, da mora vsak kableski operater, ki predvaja njihove filme, serije in druga dela ter s tem ustvarja prihodek, del tega deliti z njimi, in sicer po fiksni tarifi, ki znaša med 0,56 in 0,86 evra mesečno na priključek. V poročilu za leto 2016 lahko vidimo, da je bilo v zavodu prijavljenih 850 domačih AV avtorjev in blizu 19.000 različnih AV del, preko sistema t. i. mednarodne izmenjave pa AIPA ščiti več milijonov imetnikov pravic (diagram na naslednji strani). AIPA je za leto 2017 zbrala 4,07 milijona evrov nadomestil, od katerih jih bo več kot tri četrtine razdelila nazaj med avtorje. Operaterji so v vsem letu predvajali milijon in pol minut AV del.

»Za Slovenijo, ki je majhno, 2-milijonsko tržišče, je dobro nadzorovani monopol edina primerna oblika,« je prepričan Štibernik. To utemeljuje z monopolom v Nemčiji, Avstriji in na Nizozemskem. »Menim tudi, da imamo za karkoli drugega kot družba premalo izkušenj. Na področju kolektivnega upravljanja ne potrebujemo še enega eksperimenta, ki bo po 15 letih kaosa prinesel tisto, kar imamo že zdaj – s strani države ustrezno nadzorovan monopol. Tudi uporabniki so za to, da se čim več pravic upravlja kolektivno ter da določen sklop pravic uredijo na enem mestu.« Glavni težavi, s katerima se AIPA v odnosu do države trenutno ubada, sta: vsebinsko od leta 1995 praktično nespremenjen

zakon o avtorskih in sorodnih pravicah, v katerem je s 107. členom določeno, da so soavtorji (tu mišljeni vsi razen producenta) avdiovizualnega dela avtomatično prenesli vse svoje materialne avtorske in druge pravice na producenta, če tega niso posebej določili v pogodbi; in pobiranje nadomestila za zasebno kopiranje (ob uvozu ali prodaji nosilcev in naprav z možnostjo shranjevanja zaščitene del), za katerega je Slovenija že v devetdesetih sprejela vso potrebno zakonsko podlago. A od Urada za intelektualno lastnino AIPA kljub temu ne dobi dovoljenja, zato naj bi samo imetniki pravic na AV delih po letu 2009 izgubili že več kot štiri milijone evrov. **E**



Vir: AIPA Letno poročilo 2016 (Oblikovanje: Polonca Peterca)

Andrej Gustinčič

## V puščavi moškosti

Trinajst celovečernih filmov, ki jih je Jean-Pierre Melville posnel med letoma 1949 in 1972, je skoraj brez izjeme pesimističnih. Opisujejo nekaj, čemur bi se lahko reklo odločna hoja v uničenje. Njegovi junaki, in skoraj vedno gre za moške like, bežijo od heteroseksualnosti, od žensk, od družinskih vezi v svet moškosti, ki se spogleduje s homoseksualnostjo, čeprav je nikoli popolnoma ne sprejme. V filmih, ki se eksplicitno ukvarjajo z možnostjo ljubezni med moškim in žensko, je ta ljubezen predstavljena kot obupana, frustrirana in v bistvu nemogoča.<sup>1</sup> Med morebitnima ljubimcema so nacionalne, krvoskrunske ali verske barikade. Moškost v njegovih filmih, sestavljena iz prijateljstev in zapletenih moških zvez, v katerih so ženske, če so sploh prisotne, na obrobju, se izkaže kot prav tako obupana in na koncu uničujoča. Kajti če so to filmi o lojalnosti in prijateljstvu, so tudi o izdaji ali o strahu pred izdajo, ki je prav tako destruktiven kot izdaja sama. Melvillov svet je puščava moškosti, v kateri se je osamljenosti mogoče izogniti le za kratek čas. Največji ljubitelj Amerike in ameriške kulture med velikimi francoskimi režiserji je bil bližji Johnu Houstonu kot Howardu Hawksu.

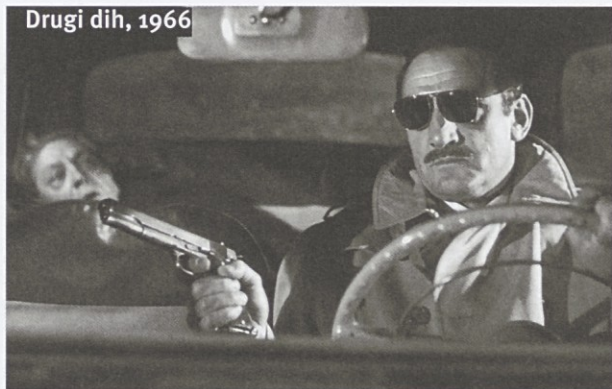


Je pa zanimivo, da v dveh filmih Melville pokaže bolj fluiden pogled na spol, kot bi bilo pričakovati od režiserja, ki je po navadi opredeljen kot izredno moški. V filmu **Grozna otroka** (*Les enfants terribles*, 1950), ki ga je posnel po scenariju Jeana Cocteauja, se glavni moški lik zaljubi dvakrat, prvič v sošolca in drugič v manekenko. Oba lika utelesi igralka Renée Cosima, in s tem se privlačnost, tako duhovna kot spolna, postavi v kategorijo nad spolom. Nekaj podobnega se zgodi tudi v režiserjevem zadnjem filmu **Policaj** (*Un flic*, 1972), v katerem ima naslovni junak – igra ga Alain Delon, ki ni brez elementa androginiteti in o čigar domnevni biseksualnosti se je nekoč veliko ugibalo – zapleten odnos s svojim ovaduhom, transvestitom, ki je očitno vanj zaljubljen. Delonov lik Edouard Coleman ne deluje, kot da je ravnodušen do nje.<sup>2</sup> Ko jo kruto zavrne, je očitno, da je Melvillovo sočutje z njo. Poleg tega ljubezen med Colemanom in tatom Simonom (Richard Crenna) zapleta le Simonova žena (in Colemanova ljubica), ki jo igra Catherine Deneuve. »Ali gre za žensko med dvema moškima?« je vprašal pisatelj Claude Mauriac. »Prej bi rekel, da gre za pogled dveh moških, ki se poskušata dotakniti skozi nevidno žensko.«<sup>3</sup> Možno je, da se je v svojem zadnjem filmu, preden je v šestinpetdesetem letu umrl zaradi infarkta, Melville začel vračati k preizpraševanju spola, s katerim se ni ukvarjal vse od *Groznihih otrok* dvaindvajset let prej.<sup>4</sup>

Paradoks režiserjevega opusa je, da kljub pesimizmu njegovi filmi nikoli niso moreči. Ravno nasprotno, gre za dela, ki nudijo razburljiv užitek. To je tip užitka, ki se ustvari s temeljnimi filmskimi prvinami: osvetlitev, montaža, gibanje kamere, glasba, in s posebnim užitek v karizmatičnosti filmskih zvezd, kot so Jean Paul Belmondo, Lino Ventura in Alain Delon ter Simone Signoret in Catherine Deneuve. To je užitek pogleda na elegantne junake v pridušeni in minimalistični mizansceni, ki spremeni navidezno realistična prizorišča v sanjske pokrajine. Kljub Melvillovi ljubezni do ameriškega filma je v njegovi uprizoritvi odtujenosti in osamljenosti nekaj zelo evropskega, nekakšen oguljeni glamur, ki privlači.

Melvillova virtuoznost ni spektakularno osupljiva kot pri Orsonu Wellesu, za katerega je bil spektakel sestavni del umetniške vizije. Gre za nekaj, kar Ginette Vincendeau v

Jean-Pierre Melville



svoji eksemplarični monografiji režiserja imenuje »diskretna virtuoznost«, nekaj, kar gledalci doživijo skoraj podzavestno. Pri Melvillu gre za privlačnost poraza; proti-glamur, ki je v bistvu glamur filma *noir*, pa tudi povojnega evropskega filma. Predvsem pa so Melvillovi filmi živi. Imajo živahnost filmov mojstra filmskega jezika; režiserja, ki je navdihnil novi val z uporabo realnih prizorišč, mladostno energijo, nizkimi proračuni ter z uporom proti *tradition de la qualité*, ki je takrat prevladovala v francoski kinematografiji, in je potem te iste mlade režiserje odtujil s filmi, kot sta **Drugi dih** (*Le deuxième souffle*, 1966) in **Rdeči krog** (*Le Cercle Rouge*, 1970), ki sta bila med najbolj komercialno uspešnimi blockbusterji takratnega francoskega filma in prav tako osebna, kot so bila njegova zgodnja dela.

Začetek **Špiclja** (*Le doulos*, 1963) lahko služi kot razodetje režiserjevega pristopa. Potujoča kamera sledi moškemu v dežnem plašču in klobuku, ki z rokami v žepih odločno hodi pod nadvozom. Kamera hiti malo pred njim, se dvigne, da bi nam z istim potujočim posnetkom pokazala rešetke nad njim, skozi katere prihaja luč, preden se vrne na moškega. Ko moški pride iz tunela, se gibanje kamere ustavi in *zoom* nas približa obrazu utrujenega človeka. Glasbe ni več, le zvok vetra. Besede na platnu nam povejo, da mora izbrati med smrtjo in lažjo. Kamera *zoomira* in se obrača, da razkrije total, v katerem vidimo industrijsko pustoto, železni most, vlake, ki drvijo mimo, prekrizane električne žice, oblačno nebo. Ko spet vidimo moža, je nepomembna figura v totalu. Melville nam predstavi bednost tega lika, Mauricea Faugela, igra ga Serge Reggiani, ki bo postala jasna v teku filma. Vse je na mestu: odločnost, ki se izkaže kot varljiva, ter nepomembnost človeškega truda, vse to pa je prikazano z zapeljivim gibanjem kamere in impozantno glasbo, skozi katero prodira delikatno kozmopolitski zvok ksilofona.

### Senca vojne

Ginette Vincendeau je zapisala, da je Melvillova biografija kljub nekaterim podrobnostim pomanjkljiva in da je skrivnosti rad obdržal zase. A imel je brezhibne reference za

neodvisnega režiserja in moža dejanj. Rojen je bil v Parizu leta 1917 kot Jean-Pierre Grumbach v kultivirani judovski družini. Njegova glavna življenjska izkušnja, tista, ki je oblikovala njegov značaj, je nedvomno druga svetovna vojna. Kot mlad vojak se je leta 1940, v času poraza zaveznikov, znašel v Belgiji. Evakuiran je bil iz Dunkirka v Britanijo, po vrnitvi v Francijo pa se je pridružil odporiškem gibanju. Ko so se Američani in Britanci novembra 1942 izkrkali v severni Afriki, je spet poskušal priti v London. Preden mu je uspelo, je dva meseca presedel v španskem zaporu. Iz Britanije je šel v Tunizijo, kjer se je pridružil francoskim oboroženim silam ter sodeloval v zavezniški invaziji v Italiji in pri osvobajanju Francije. Melville je posnel tri filme o okupaciji, a se ta izkušnja s tematiko lojalnosti, izdaje in nasilja čuti v skoraj vseh njegovih delih.

Po vojni je takoj začel kazati svoj individualizem. Zavračal je priložnosti, da postane asistent ali vajenec. Njegov prvi film, osemnajstminutni **24 ur v življenju klovna** (*24 heures de la vie d'un clown*, 1946), je v retrospektivi zanimiv zaradi treh razlogov: posnetkov nočnih ulic Montmartra, ki pozneje igrajo pomembno vlogo v njegovi prvi kriminalki **Hazarder Bob** (*Bob le flambeur*, 1956), zaradi osredotočenosti na lik, ki je na margini konvencionalne družbe in, morda še najbolj, zaradi ikonične pojavitve samega Melvilla v filmu. Vidimo ga kot moža z zanj značilnim »stetson« klobukom, kot figuro, katere obraz je skrit v temi; prava *noirovska* figura.

Celovečerni prvenec **Tišina morja** (*Le Silence de la mer*, 1949) je hkrati eden najpomembnejših francoskih filmov o okupaciji in esej o nemogoči ljubezni. V filmu, posnetem po romanu, ki ga je med vojno napisal Jean Bruller pod imenom Vercors, visokega, občutljivega in kultiviranega nemškega častnika Wernerja von Ebrennaca (Howard Vernon) nastanijo v hišo na francoskem podeželju s starim Francozom (Jean-Marie Robain) in njegovo nečakinjo (Nicole Stephan). Gostitelja se odločita, da z njim ne bosta spregovorila besede. Film je niz njihovih srečanj, v katerih von Ebrennac razlaga o kulturi, ljubezni do Francije in svoji domovini. Nemic je osamljena figura, pogosto posnet od spodaj, osvetljen



tako, da je bled kot duh. In z vsakim posnetkom nečakinje, običajno iz profila, ko šiva ali plete, čutimo njeno željo, da bi se obrnila in ga pogledala, da bi spregovorila. Preobrat v odnosih, trenutek, ko toplina, ki se je v stricu in nečakinji razvijala proti njuni volji, preraste njun odpor do častnika (ne pa tudi njunega molka), je prikazan na pravi melvilovski način: von Ebrennac igra harmonij in premik kamere vzpostavi povezavo med vsemi tremi liki.

Pozneje na potovanju v Pariz von Ebrennac prvič izve za Treblinko, taborišča smrti in krematorije, pa tudi za prezir, ki ga njegovi kolegi čutijo do Francije. Ko vse to pove svojim stanodajalcema, ga nečakinja pogleda. Bližnji plan obraza igralka, ki s pogledom v Nemca, v kamero, v nas, ruši četrti zid, je pretresljiv čustveni vrhunec filma. Von Ebrennac si zakrije obraz. Še bližji posnetek njenih oči, ki sledi, je močan izraz ljubezni in hrepenenja po njegovem uporu proti nacizmu, hrepenenja po njegovi odrešitvi, za katero sam nima moči.

Tudi **Léon Morin, duhovnik** (Léon Morin, prêtre, 1961) pripoveduje o nemogoči ljubezni. Gre za film z Belmondom, ki v eni svojih najboljših vlog postane nenavaden objekt ženskega pogleda in Melvillove ljubeče kamere. Dogajanje je postavljeno v obdobje med vojno. Barny (Emmanuelle Riva) je mlada vdova v majhnem mestu v francoskih Alpah. Kot osamljena in spolno frustrirana ženska skupaj s sodelavkami dela v pisarni, kjer sta antisemitizem in kolaboracija del vsakdanjosti. Nekega dne gre Barny v cerkev in poljubno izbere duhovnika, da bi ga izzvala. Toda čeden mladi duhovnik Léon Morin (Belmondo) ni užaljen. Ravno nasprotno, sprejme njen izziv, nato pa večino filma napolnjujejo pogovori med njima in njeno vse večje spolno hrepenenje po vitalnem in možatem mladem duhovniku, ki ostane nedotakljiv.

Ginette Vincendeau v svoji monografiji o režiserju meni, da je ta film izrazito moški, čeprav ves čas poslušamo Barnyjine misli in delimo njen pogled. Morin kljub temu nedvomno ostaja osrednja figura. Barnyjino poželjenje samo povečuje njegovo intelektualno in erotično moč, njegovo nedotakljivost. Duhovnikovi argumenti so močnejši od njenih dvomov in njegova čistost močnejša od njene sicer nevpadljive, toda precejšnje erotične privlačnosti. Gledalec je postavljen v položaj, ko bodisi spremlja njen pogled na Morina ali pa gleda njo, kako gleda njega. Kakorkoli obrnemo, gre za žensko, ki je v slabšem položaju. Izpolnitev njenih želja je mogoča zgolj v sanjah. *Léon Morin, duhovnik* je tako kot drugi režiserjevi filmi sizifovski: stremljenje po nedosegljivem.

Francoska kinematografija se je s Francijo v letih okupacije začela kritično ukvarjati šele na koncu šestdesetih in v sedemdesetih letih, ko je v filmih, kot sta **Le chagrin et la pitié** (1969, Marcel Ophüls) in **Lacombe, Lucien** (1974, Louis Malle), kolaboracija kot glavna tema zamenjala odpor.

Melvillovi trije filmi o okupaciji do neke mere še vedno spadajo v povojni junaški pogled na gibanje odpora. A kakor je problematiziral moškost, je režiser problematiziral tudi *La Résistance*. Njegovi filmi na to temo so daleč od nedvoumnega slavospeva kolektivnemu pogumu Francozov v **Bitki za progo** (La Bataille du rail, 1946) Renéja Clémenta s spektakularnimi prizori napada na oklepni nemški vlak in sekvenco umika zlomljene nemške vojske, ki ga opazuje Francoz in med tem ponosno žvižga. Clémentov film je bil namerni poskus, da bi Francijo prištel med zmagovalce druge svetovne vojne. V *Tišini morja* se lahko vprašamo, ali je bil molk res edino, kar so Francozi počeli med vojno. Vzdušje filma je daleč od zmagoslavja. V filmu *Léon Morin, duhovnik* je glavni lik na strani odpora, a je to drugotnega pomena glede na osebno dramo, medtem ko je **Armada senc** (L'armée des ombres, 1969), morda sploh največji igrani film o francoskem gibanju odpora, kronika kolektivnega poraza, ki bolj spominja na **Asfaltno džunglo** (The Asphalt Jungle, 1950) Johna Hustona kot na junaške partizanske epe.

*Armada senc* so levičarski kritiki pričakali na nož, ker golizem ni bil v skladu s splošnim razpoloženjem leto dni po francoskem maju osemindeset (de Gaulle se pojavi kot lik le v enem prizoru). Toda celica odpora, ki jo v *Armadi senc* vodita inženir Gerbier (Lino Ventura) in njegova pomočnica Mathilde (Simone Signoret), se bolj kot z bojem proti Nemcem ukvarja z likvidacijo ovaduhov v lastnih vrstah. Film se konča z brutalno in šokantno usmrtitvijo njihovega najboljšega borca. *Armada senc* ima več skupnega z Melvillovimi kriminalkami kot s prejšnjima filmoma o okupaciji. Patriotsko ozračje je pridrušeno in znova imamo občutek, da so liki na poti v poraz, čeprav ne gre za rop, ampak za osvobajanje domovine.

*Armada senc* je eden od vrhuncev povojnega pripovednega filma, in to ne zgolj francoskega. Kaže Melvillovo zmožnost, da brez kršenja pripovednega toka virtuosno doseže globoko čustvenost. Ko Gerbier in drugi ujetniki čakajo usmrtitev, moški drug drugemu mečejo škatlico cigaret. Vsi kadri ujetnikov so statični. Potem jih enega za drugim znova vidimo, le da se tokrat kamera vsakemu izmed njih počasi, skoraj neopazno približuje. Ko nemški stražar zavpije, da je čas, še enkrat vidimo niz statičnih posnetkov ujetnikov z glasbeno spremljavo. Ti trije krogi posnetkov nas približajo likom, ki jih z izjemo Gerbierja nismo prej nikoli videli in jih tudi nikoli več ne bomo. Generični prizor pridobi intimno moč.

### Osamljeni moški v praznih sobah

Po zgodnjih filmih z močnimi igralkami, kot sta bili Nicole Stephan in Emmanuelle Riva, imajo ženske v Melvillovih filmih nehvaležen položaj. Izjema je briljantna in tragična Mathilde iz *Armade senc*, ki jo igra Simone Signoret.

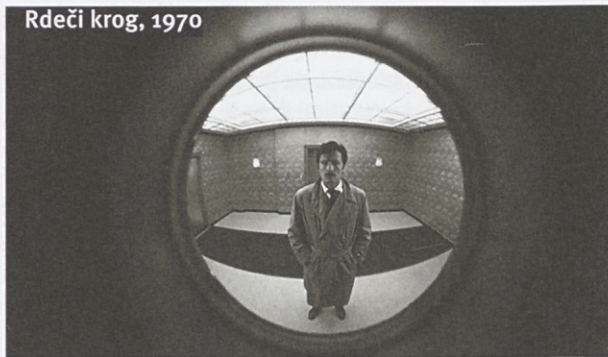
Tako se je mogoče vprašati, zakaj je v **Bledoličnem ubijalcu** (*Le samourai*, 1967) ljubica glavnemu junaku tako zvesta, medtem ko on do nje ne pokaže niti najmanjše ljubezni. Siliena, ki ga v *Špiclju* igra Belmondo, je težko doživljati kot junaka, četudi ambivalentnega, ali celo kot svetnika, kar namigujejo zadnji kadri filma, potem ko ga vidimo mučiti prijateljevo punco. Ko na koncu izvemo, da je ova-duhinja, to dejstvo ne more izbrisati iz spomina njenega okrvavljenega in prestrašenega obraza. Iz **Rdečega kroga** (*Le Cercle rouge*, 1970) so ženske popolnoma izključene. In če sta povsem odsotni tudi ljubezen in družina, je edina odrešitev za junake teh filmov prav smrt, ki je ne zahteva le cenzor, ampak tudi Melvillova lastna morala in narava sama. Končno lahko rečemo, da je to svet, v katerem njegovi junaki delujejo, in da je to del njegove poetike modernih in modnih zgub. Hkrati gre za svet, ki je popolnoma očiščen filmskega realizma vsakodnevnega življenja, svet, v katerem si ne moremo predstavljati družinske večerje ali otrok, ki sedijo za mizo in pišejo domače naloge za šolo.

Melville je nekoč menda povedal, da snema filme o osamljenih moških v praznih sobah. Izjava je morda apokrifna, a zelo dobro opisuje njegove gangsterske filme. Alain Delon kot Jef Costello je v *Bledoličnem ubijalcu* morda najbolj nazoren primer te usmeritve, saj se v filmu prvič pojavi v sobi, ki je tako temna, da ni takoj jasno, ali v njej sploh je kdo. V manj dobesednem smislu to drži tudi za *Hazarderja Boba* (Roger Duchesne), nočnega ptiča na Pigallu v urah pred jutranjo zoro, ki živi sam v stanovanju s pogledom na Sacré-Coeur, ali na Delonovega Coreya v Rdečem krogu, ko po izpustitvi iz zapora vozi skozi snežno pustoto modernega francoskega podeželja, z okrepčevalnicami in bencinskimi črpalkami v ameriškem slogu, ki tako kot njegova lastna podoba moškega v dežnem plašču obujajo neki sivi, moderni glamur. Prizori Coreyjeve vožnje, ki se izmenjujejo z begom Vogla (Gian Maria Volontè) pred policijo in njenimi psi čez isto pusto zimsko pokrajino, so prav tako značilni za Melvillov svet izgubljenih samozavajajočih se junakov kot odločna hoja v katastrofo na začetku *Špiclja*. Podobno posnetki figur na strehah Pariza ponoči, ki hitijo na rop,

Bledolični ubijalec, 1967



Rdeči krog, 1970



ali kamera, ki se oddaljuje od vlaka, na katerem se vozita policist in njegov ujetnik. Njuno prisiljeno intimnost zamenja slika strašne osamljenosti vlaka, ki drvi skozi noč, in policist, ki ga vidimo skozi okno, postane tako nepomembna figura kot mož, ki se naenkrat znajde v ogromni industrijski pokrajini na začetku *Špiclja*.

V teh kronikah neuspeha se skriva tisti enkratni užitek, ki ga tako prefinjeno ustvarja Melvillova režija. V srečanju Delonovega Jefa z morilcem, ki ga pošljejo, da ga likvidira v *Bledoličnem ubijalcu*. Prizor se dogaja na vrhu še enega železniškega nadvoza. Začne se s standardnim planom in kontra-planom med dvema morilcema. Ko Jefov nasprotnik strelja, je nenadoma prikazan pogled z vlaka, ki drvi mimo. Statično montažo zamenja hitro potujoča kamera z eksplozivnim učinkom. Prizor hkrati dobi dinamičnost in streljanje morilca postane nekaj, kar je opaženo mimogrede, kar se zgodi in potem takoj izgine.

Morda se ključ Melvillove sizifovske vizije življenja skriva prav v pogledu na profesionalce iz *Rdečega kroga*. V pripravah na rop, ki bo spodletel in pokončal vse te osamljene moške, jim je v skupnem podvigu za hip uspelo najti prijateljstvo in se morda, čeprav le za trenutek, rešiti osamljenosti, ki je bistvo Melvillovega sveta. **E**

<sup>1</sup> V to kategorijo bi štel **Tišino morja** (*Le Silence de la mer*, 1949), **Grozna otroka** (*Les enfants terribles*, 1950), **Ko boš brala to pismo** (*Quand tu liras cette lettre*, 1953) in **Léon Morin, duhovnik** (*Léon Morin, prêtre*, 1961).

<sup>2</sup> Ovaduha igra Valerie Wilson, tako da gre za žensko, ki igra moškega, ki igra žensko, kar še bolj zaplete vprašanje spola v filmu.

<sup>3</sup> Vincendeau, *Ginette*: Jean-Pierre Melville, *An American in Paris*. London: British Film Institute, 2003. Str. 202.

<sup>4</sup> V filmu *Najstarejši Ferchaux* (*L'aîné des Ferchaux*, 1963) je homoseksualni podton v posesivnosti, ki jo čuti ostareli Charles Vanel kot Ferchaux do svojega mladega »tajnika«, nikoli bolj potentnega in s kamero erotiziranega Jean-Paula Belmonda.

Antiporno, 2016



Nace Zavrl

## Kontraseksualnost in rožnati trash: erotika Siona Sona

Japonski filmski studio Nikkatsu je jeseni 2016 napovedal, da se slavni cikel nežnoerotičnih art filmov, tako imenovanih »roman porno« celovečercer, s katerimi je podjetje v sedemdesetih in na začetku osemdesetih zaslovelo, po treh desetletjih vrača. Beseda *roman* seveda ne označuje Rimljanov ali kakšne mitološke rimskosti, pač pa *romantiko*. Izjemen kritiški in komercialni uspeh serije teh romantičnih porno izdelkov (nekakšne viskoprorračunske podzvrsti seksploatacijskega *roza filma*, znanega tudi kot »pinku eiga«), v glavah korporacijskih šefov gotovo odzvanja še danes: od sredine sedemdesetih so Nikkatsujevi producenti v povprečju lansirali tri erotične dolgometražne filme *na mesec* (vsega skupaj jih je do leta 1988 nastalo več kot tisoč!), ti pa so se naslednjih sedemnajst let redno pojavljali na recenzentskih lestvicah najboljših filmov minulega leta. Nekatere *roman porno* stvaritve so se razcvetele v uspešne franšize – s kar dvajsetimi nadaljevanji je rekorder nedvomno **Apartment Wife: Affair In the Afternoon** (Danchizuma hirusagari no jōji, 1971, Shōgorō Nishimura), prvi in morda

najslavnejši Nikkatsujev erotični film vseh časov, znan tudi pod imenom *From Three to Sex*. Drugi filmi serije pa so se namesto h komercialni učinkovitosti (čeprav so tudi to spotoma dosegli) raje nagibali k umetniški dovršenosti, celo eksperimentalnosti. V postopku izdelave japonske *softcore* erotike je namreč veljalo le eno pravilo: vsak končni izdelek mora na uro vsebovati minimalno štiri prizore spolnosti ali golote. Razen te ene samcate perverzne (in perverzno mehanične) zahteve je v sferi *roman porno* kinematografije veljala popolna ustvarjalna svoboda.

Je v polju sodobnega japonskega filma sploh še kakšen avtor, ki bi miselnost Nikkatsujeve seksploatacije iz sedemdesetih utelešal bolje od Siona Sona – drznega ter stilistično dognanega provokatorja, »trenutno najbolj subverzivnega filmarja na Japonskem«, kot je režiserja orisal *The Hollywood Reporter*? Poleg občutka za vizualne akrobacije Sona in ustvarjalce romantične pornografije družijo tudi hiperproduktivnost: čeprav tempa tridesetih filmov na sezono Sono (še) ni zmožen ujeti, se noremu proizvodnemu ritmu Nikkatsuja vseeno približuje. Z devetintridesetimi celovečerci (ter neznanim številom kratkih produktov) sodi Sion Sono med najplodovitejše ustvarjalce v državi, svoj eksponentno rastoči opus – v zadnjih treh letih je dokončal kar deset dolgometražcev, tudi nekaj tri-in-večurnih – pa pojasnjuje s pomočjo glasbene analogije: »Na filme gledam kot na pesmi. V navadnem albumu se nahaja okoli dvanajst skladb, zakaj torej ne bi imeli v enem letu tudi dvanajst filmov, natanko tako kot v albumu? Seveda v albumu najdemo tako dobre kot slabe pesmi, a če posnamemo tako

veliko gradiva, bo vmes gotovo nastalo tudi kaj dobrega. Natanko tako bi morali gledati tudi na filme.«

S svojo spretnostjo pri upodabljanju transgresivne, nesimulirane seksualnosti ter ekstremnega nasilja – spomnimo se zgolj na dejstvo, da med mnogimi podžanri *roman* pornografije najdemo tudi zloglasni »violent pink«, cikel erotičnih B-filmov o sadomazohizmu ter posilstvu, sinonimnim z deli režiserja Yasuhara Hasebeja – se Sona zdi kot popoln zastavonoša novega vala japonske *rom-por* erotike. Toda v tridesetih letih, odkar Nikkatsu roza filmov (zaradi poplave eksplicitnih trdoerotičnih videokaset od sredine osemdesetih) ne proizvaja več, se je nekaj vendarle spremenilo. Svet danes ni več isti kot v sedemdesetih, transformacije v položaju spolnosti (ter njeni družbeni percepciji) pa odraža tudi zahteva, ki so jo studijski direktorji leta 2016 naložili petim uveljavljenim mojstrom, zadolženim za ponovno obuditev japonske seksplatacije – poleg Sona so to še Hideo Nakata, Akihiko Shiota, Kazuya Shiraishi in Isao Yukisada: namesto štirih prizorov seksa ali frontalne golote vsako uro jih mora novodobni *roman porno*, izmed katerih je bil najdonosnejši ter mednarodno najlepše sprejet kajpak Sonov, po novem vsebovati šest, enega na deset minut.

Nekoč so nežnoerotični roza filmi – vsaj tisti zunaj Japonske – živodarili na eksploatacijskem obrobju, omejeni na ozek kult privržencev ter privatne, če že ne podzemne kinoprojekcije. Dandanes pa jim prirejajo retrospektive in pojavljajo se na uglednih evropskih festivalih: **Vlačna punca v vetru**, pohotna porno komedija Akihika Shiote, je premiero denimo doživela v Locarnu, ostali Roman Porno obuditelji pa se so pred uradnim izidom na Japonskem predstavili še v netekmovalnih sekcijah Busana, Montreala ter Torina. Ali je sploh mogoče nazorneje ponazoriti odprto, liberalno, hiper pornografsko sodobnost v nasprotju z represivnimi sedemdesetimi? Na tem mestu ni Sion Sono nikakršna izjema. S svojim šestintridesetim celovečercem, primerno naslovljenim **Antiporno** (Anchiporuno, 2016),



končno vstopa v svet spolno fetišistične, groteskno estetizirane *trash* proizvodnje, s katerim se je v preteklosti že spogledoval, še nikoli pa vanj vstopil tako izrecno.

Sonov *Antiporno* upošteva vsa formalno-tehnična pravila, ki jih je filmarjem pred začetkom projekta odredil Nikkatsu: proračun naj bo za vseh pet režiserjev enak (natančen znesek sicer ni znan, že od daleč pa je jasno, da tu ne govorimo o multimilijonskih vsotah); snemalni postopek naj ne traja več kot teden (ob ogledu asketskega *Antiporna*, posnetega skorajda izključno v enem stanovanju, so posledice te omejitve razvidne); dolžina končanega izdelka pa naj se giblje v razmaku med sedemdesetimi in osemdesetimi minutami. Za megalomana Sona, čigar odisejski magnum opus **Love Exposure** (Ai no mukidashi, 2008) v polni »director's cut« različici šteje polsedmo uro, v izčiščeni kinodvoranski verziji pa zgolj slabe štiri, je bila prav ta restrikcija nemara najhujša. Krajšega filma, z izjemo kratkometražnih poskusov z začetka kariere, Sono v svojem življenju še ni posnel. Toda če Sonov prvi pravi *roza film* sprva sledi vsem oblikovnim zapovedim, ki žanr romantične pornografije pogojujejo, jih isti film istočasno – kot smo od transgresivca kakopak že vajeni – prav toliko tudi krši. Predpise japonske filmske erotike, za oživitev katere je bil skupaj z drugimi ustvarjalci odgovoren, Sono v dobri uri obrne na glavo, iz nekdanj vzburljajoče, nizkokulturne ter telesno naravnane zvrsti pa napravi reflektivno brechtovsko moraliko. O tem bi morali sklepati že iz naslova: vendarle ne gre za enostavno pornografijo, marveč za njen *antipod*.

Glavna (anti)junakinja v Sonovi razmišljujoči, metatekstualni povesti je Kyoko, pisateljica, abstraktna slikarka ter nekakšna konceptualna umetnica, ki svoje dneve preživlja – delno gola ali pa odeta v glamurozne svilene plašče – v rumeno-rdeče obarvanem tokijskem stanovanju. Igra jo režiserjeva stalna kolaborantka Ami Tomite, ki je v vlogi podobno izprijenih protagonistk nastopala že v najstniški srhljivki **Tag** (Riaru Onigokko, 2015, Sion Sono), telepatsem trilerju **The Virgin Psychics** (Eiga Minna! Esper Dayo!, 2015, Sion Sono), pa tudi v avtorjevi televizijski miniseriji **Tokyo Vampire Hotel** (2017), posneti po naročilu internetne platforme Amazon in kasneje skrajšani tudi v film. Lahko bi rekli, da je življenjski slog Kyoko ležeren, razkošno brezskrben, še posebej pa dekadent: umetnica večino časa preleži v postelji ali zapravi na straniščni školjki, kjer se vsakič znova vpraša, ali se je danes sploh že posrala (kopalnica, kot je za razumevanje Sonove pornografske logike ključno, ne vsebuje nobenih vrat). Toda oznaka dekadentnosti Kyoko ter njenih dejanj ne zaokrožuje najboljše, saj smo tu v ožjem smislu prej priča skrajnim posledicam seksualnega fetišizma. Ob prihodu umetničine osebne menedžerke Noriko (ter njene podjarmljene asistentke) se v celoti izrišejo neenaka razmerja



Antiporno, 2016



moči med ženskami, Kyoko pa svoj hierarhično večvredni položaj s pridom izkoristi. Gospodarica Kyoko neimeno- vani pomočnici naroči, naj se do nagega sleče, oponaša lajajočega psa, zatem pa ji ukaže, naj se poreže po podlahti in delček krvi posodi Kyoko, ki bi tekočino rada izkoristila za rdečkast puder. Asistentka z nekaj obotavljanja vsem zahtevam ugodi (njena kri sicer ni dovolj deviško čista, toda samoiniciativno si žile nemudoma prereže ena od ostalih služabnic), nato pa Kyoko vsem prisotnim ukaže, naj pomočnico zvežejo ter posilijo.

S prisotnostjo teh in drugih prizorov ekstremnega – ter hiperstiliziranega, celo okrašenega – telesno-spolnega nasilja Sono nadaljuje v svoji liniji transgresivnega, kultno krvavega filma, toda tistega, kar nam je začetna premisa obljubila, vendarle ni na spregled. Četudi v svoji kratki odklonilni kritiki Guardianov filmski pisec Peter Bradshaw samozavestno zatrdi, da na vsem svetu »najbrž ni režiserja, ki bi bil tako *pro-porno* kot plodoviti japonski ustvarjalec Sion Sono«, se Britanec s to pogumno tezo hudo moti. Ne zato, ker bi Japonca v svojem eksplicitnem, necenzuriranem prikazu slikovite spolnosti (zlasti deviantne) kdo zares prekašal – filmarjev, ki goloto upodabljajo tako redno ter brezsravno, bi danes resda našli malo –, marveč zato, ker Sono v resnici sploh ni ultraseksualni, *pornografski režiser*, vsaj ne v vsakdanjem, naturaliziranem smislu teh besed.

Prej gre pri Sonovi branži filmske pornografije za to, kar španski filozof in transspolni *queer* teoretik Paul B. Preciado v svojem pamfletu *Manifesto Contrasexual* iz leta 2001 elokventno opisuje pod pojmom *protiseksualnosti*: alternativni, nenormativni obliki spola ter spolnih praks, ki ne nasprotuje toliko tej ali oni manifestaciji človeške spolnosti, marveč kar seksualnem sistemu kot takem. Pri protiseksualnosti, kot koncept povzame medijski teoretik Zach Blas, gre za neke vrste »zavrnitev vseh seksualnih norm«, za nekaj, kar »preprečuje vsakršno artikulacijo spolnosti kot nečesa naturaliziranega. In res, že sama izgovorjava besede prisili izjavljalca, da govori 'proti seksualnosti' – torej proti razumevanju seksualnosti kot ideje, ki je konstituirana s strani dominantnih ter hegemonih

sil. Telo in spolnost sta za oblast ter politiko prizorišči boja. Izvajati protiseksualnost torej pomeni performativno in perverzno proizvajati protiužitke v telesu, kar pa v zameno priključuje utopično obzorje politične transformacije. Protiseksualnost je zavrnitev, obenem pa tudi vzpostavitev neke alternative.«

Upor proti normativnemu sistemu spolnosti, perverzno proizvajanje odklonskih, nevsakdanjih ter sprevrženih užitkov, denaturalizacija uveljavljenih seksualnih praks: ali Preciado ne označuje natanko tega, kar v svojih (proti) erotičnih filmskih stvaritvah – zlasti v mojstrsko poime- novanem *Antipornu*, a mestoma tudi drugod – počne Sion Sono? Kljub zavajajočemu (čeprav v resnici popolnoma iskrenemu) naslovu ni v Sonovem ekscesnem *Antipornu* prav nič erotičnega, kaj šele pornografskega. Gola (skorajda izključno ženska) telesa so prej kot za objekt gledalskega užitka postavljena v vlogo bolj in manj podrejenih fetiši- stičnih akterjev, nad katerimi se povečini znašajo drugi (denimo Kyoko nad ubogo asistentko, kasneje pa še nad Noriko), deloma pa protiseksualna dejanja izvajajo sama nad sabo. V vsakem primeru je – podobno kot fantovski voajerizem v prvem poglavju epa *Love Exposure* – erotika tu povsem odmaknjena iz domene erotičnega, spolnost pa iz primeža spolnega. Namesto ugodja ter telesnega užitka, ki ga nevedoči gledalec (vsaj sodeč po žanrski umestitvi) morda pričakuje, pa smo v Sonovi erotiki soočeni z alterna- tivnimi, manj pornografskimi občutki: ne nujno neprijetnimi (čeprav v prizorih brutalnega nasilja tudi s temi), pač pa predvsem z občutjem nerazumevanja, nereda ter nesmisla. Ustaljena trasa filmske erotike – trasa spektakla, atrakcije, privlačnosti in neomajnega užitka – je v filmih Siona Sona iztirjena, njeno mesto pa so zasedli fetiš in perverznost, *trash* in protiseksualni upor. Čeprav Sona težko označimo za angažiranega, militantnega ustvarjalca (s to oznako se sam filmar gotovo ne bi strinjal), je v njegovih delih vendarle zaznati politični, celo utopični, protiseksualni impulz. **E**

Antiporno, 2016





Peter Žargi

## Glasba mečevanja

Takashi Miike je v svoji hiperaktivni karieri posnel že vse, od družinskih filmov do incestoidnih satir (**Visitor Q**, 2001), body horrorja (**Audition**, 1999), sado-mazo kulta (**Ichii the Killer**, 2001) in yakuza streljačin (trilogija **Dead or Alive**, 1999). Eden bolj konsistentnih elementov njegovih filmov pa – poleg razsekavanja žanrskih konvencij – ostaja idiosinkratska izbira glasbe, od tolkal, prasketanja in šumov *Ichija* do melanholične sakamotovske teme v *Audition* ter mešanice industrialna in sintetizatorskega sanjarjenja v *Dead or Alive*. Med Miikejeve najrednejše sodelavce sodi skladatelj Koji Endo, ki se je podpisal pod glasbo večine režiserjevih filmov, vključno z najnovejšim, približno stotim **Blade of the Immortal** (Mugen no jūnin, 2017), adaptacijo mange Hiroakija Samure.

Zgodba o Manjiju (igra ga japonski pop idol Takuya Kimura), samuraju, ki po uboju skorumpiranega gospodarja in njegovih stražarjev – vključno s svakom – postane izobčenec, popolnoma ustreza Miikejevemu opusu. Ko mu ubijejo sestro, Manji, tudi sam hudo ranjen, ne vidi več smisla v življenju, a namesto smrti ga pričaka omniprezentna nuna Yaobikuni in mu spusti v rane »svete črve lame«, male simbiote, ki pospešeno celijo rane, vključno z odsekanimi udi, in ga

naredijo skoraj nesmrtnega. Ko ga petdeset let kasneje najame deklica Rin – nekakšna dvojnica njegove sestre – v želji po maščevanju staršev, po pričakovanjih sledita dve uri klanja, a vseskozi prepredeni s satiro in pomenljivimi komentarji smrtnosti in maščevanja. Miike se zaveda, kako jalovo bi bilo jemati takšno množico spopadov za karkoli drugega kot zabavo in katarzo, a kljub nasičenosti filma z mečevanjem mu presenetljivo dolgo uspe držati gledalčevo pozornost. Drugačnost filma pa leži predvsem v dialogih pred in med dvoboji s čudovito anahronističnimi zlikovci, ki so videti kot poklon vsej pretepaški popkulturi od Mortal Kombata do Dragonball-Z.

A Miikejevemu filmu v poplavi (zelo spontano posnetih) spopadov občasno začenja zmanjkovati sape. Čeprav potencialno repetitivnost filma dobro prelevi v poetično valovanje, gledalca nikoli zares ne odnese in vseskozi se zdi, da bi si iskrivost likov in njihovih metafizičnih konceptacij zaslužila več prostora, saj so kljub nekaterim izjemno napetim in domiselnim spopadom vseeno dialogi tisti, ki nosijo film.

In tudi z zvočne plati je *Blade of the Immortal* nekoliko neodločen; vlogo glasbe prepogosto prevzamejo zvoki kosti, krvi in drobovja, in ravno Endojeva glasba tokrat nima priložnosti, da bi film zaokrožila. Večina Endojevih klasičnih prvin, na primer odlično prehajanje med diegetsko in nediegetsko glasbo (scena gejša, katere šamisen hkrati napoveduje neizogibni obračun) in neobremenjeno mešanje stilov, je še vedno prisotna, vendar preveč brzdana, tako da gledalcu pusti le slutnjo idej, ki bi se lahko veliko bolje razvile ter zaokroževale film.

Glasba zadnjega obračuna je ravno prav risankasta, da ne vsiljuje lažne pompoznosti ali izumetničenosti, vendar bi bolje služila, če ji ostali zvoki ne bi jemali pozornosti. Dialog šamisena (ki Endu služi tako kot Morriconeju električna kitara) in godal tako nastopi z velikim učinkom, a prekmalu izzveni ter težko sledi sicer dobrim, a predolgim bojem, in tudi ostali žanrski sprehodi, od ekspresionistične kromatike do ambientalne elektronike, naredijo premalo, da bi podčrtali fantazijo in grotesko ter še bolj odzelmjili film.

*Blade of the Immortal* sicer večkrat potrdi, da je Endo izredno načitan skladatelj, ki obvlada množico glasbenih izrazov, a je bil veliko uspešnejši pri Miikejevem *Dead or Alive*, kjer z glasbo odlično usmerja film v čustveno večplastnost, nadgrajuje stoične izraze glavnih likov ter opominja na globino sveta, ki se skriva za izrečenim in videnim. Njegova glasba Miikeju na primer omogoči, da z lahkoto skače od krvavih izbruhov nasilja do sanjave norčavosti in s tem poudari antagonistovo čustveno izhodišče ter ga odmakne od tipskega stroja za maščevanje – Endojevo brezhibno glasbeno ravnotežje med tradicijo in sodobnostjo tako splete nit, ki povezuje like na obeh straneh zakona in ustvarja njihov skupni čustveni imenovalc. Zasebno življenje japonskega detektiva in odpadnika kitajskih korenin tako v samo nekaj prizorih naloži likom več prtljage, kot to uspe marsikateri drami, Endojeva glasba pa zgleda potencialno pretiran kontrast med divjimi, ciničnimi, brutalnimi sekvencami in introspektivnimi trenutki. Tako na

primer lik Ryuichija verodostojno prehaja iz hladnokrvnega morilca v zaskrbljenega brata, ne da bi deloval bipolarno.

*Blade of the Immortal* bi takšni glasbeni prijemi vsekakor lahko nadgradili na podoben način, vendar glasbo uporablja sporadično; filma ne zaokrožuje nobena tema in motivi se le redko ponovijo. Čeprav je dinamičnost Miikejevih filmov (sam je dejal, da jim pusti, da se razvijajo po svoje) ena njegovih pglavitnih značilnosti, in ponavadi odseva tudi v glasbi, bi se *Blade of the Immortal* bolje podala glasbena kulisa, kakršno smo lahko slišali v *Zatoichiju* (2003) Takeshija Kitana, dobitniku srebrnega leva na Beneškem festivalu.

V Kitanovi viziji zgodbe o ponarodelem liku Zatoichiju, slepem mečevalcu, ima glasba Keiichija Suzukija veliko več prostora, tudi v scenah bojevanja in v hrupu, ki pride z njimi. S tem Suzuki scenam dodaja veliko močnejši pravljčni element od tistega v *Blade of the Immortal*. Tako kot pogosto Endova glasba so tudi Suzukijeve kompozicije brezbržna zmes *breakbeata*, japonske tolkalne glasbe in brenkal, *samplov*, sintetizatorjev in godal, ki deluje povsem homogeno s sceno japonskega 19. stoletja, obenem pa daje filmu občutek brezčasnosti. Suzuki razgibanost ustavi, še preden se dogajanje nasiči (ter le redko reiteira akcijo), liričnost pa drži dovolj nazaj, da ne prevzame povsem vizualnega. V filmu s toliko ponavljajočega se nasilja glasba tako poskrbi za poudarjenost pripovednega loka, čeprav jo tudi Suzuki (tako kot Endo) uporablja precej nekontinuirano, a vedno učinkovito (na primer v uvodnih kadrih pri *Zatoichiju*, kjer

Blade of the Immortal, 2017





poljedelci delajo dobesedno po ritmu nediegetske glasbe).

Miike kljub vsemu še vedno z lahkoto skače od (pogosto navideznega ali satiričnega) mačizma do androginosti likov, od nežnosti do stripovske brutalnosti, od srhljive napetosti do obešenjaškega humorja. Spajanje alternativnega in komercialnega, nasilnega in nežnega, marginalnega in populističnega je bilo v njegovih filmih vedno povsem naravno. In čeprav *Blade of the Immortal* vloži preveč energije in domišljije v sekanje in prebadanje, da bi dosegel iskrivost *Zatoichija* ali pa Miikejevih najboljših del, vsekakor ni eden tistih azijskih mečevalskih uvozov, ki zahtevajo, da tuše krvi, kaskaderske skoke in epske spopade ena proti sto jemljemo smrtno resno. Film s tem posledično tudi ne duši lastne poetičnosti. Z lahkoto uspe vzpostaviti zrel odnos do konvencij lastnega žanra in jih, na Miikejev tipično humoren način, prevprašuje; naj bo to poklicna morilka, ki sredi obračuna začne dvomiti o smislu svojega početja oziroma uporabe svojega znanja za takšne cilje, ali pa zmedenost mlade Rin, ki v želji po maščevanju najde več vprašanj kot odgovorov. Za režiserja značilna moralna ambivalentnost se tudi v *Blade of the Immortal* manifestira v mnogih likih, ki so le redko zreducirani na osnovno zlo. Miike se dobro zaveda, da zloba izvira iz frustracij, zato utrujena meditativnost v njegovem filmu ni zvedena na kliše, ki bi služil kot zatišje

pred viharjem. Tako Eiku Shizuma, še en nesmrtni samuraj, kot Anotsu Kagehisa, vodja odpadniške šole mečevanja Itto-ryu, že od začetka delujeta kot antagonist, ki se zavedata, da ju noben cilj ne bo zares izpolnil.

Žal *Blade of the Immortal* teh elementov v smislu forme ne dopolni vedno tako dobro kot Miikejeva najboljša dela, ali kot Kitanov (sicer manj filozofski) *Zatoichi*, in prav tu bi mu lahko pomagala glasbena manipulacija. Endove skladbe so tokrat sicer doživeta podlaga dogajanju, a jim ni dodeljenega dovolj časa, da bi lahko bolje služile eni glavnih lekcij Miikejevih filmov: da namreč za razkrivanje realnosti pogosto potrebujemo hiperrealnost. **E**

Jasmina Šepetavc

## Japonska animacija in nevidna zakulisja vojne

V svoji knjigi *The Anime Machine* (2009) avtor Thomas Lamerre navaja intervju z dedkom globalnega fenomena japonskega animiranega filma Hajaojem Miyazakijem, ki govori o tem, zakaj v njegovih osupljivih in nenavadnih avanturah v tradicionalno fantovskih vlogah tolikokrat nastopajo dekleta. Miyazaki pravi, da se fantovske avanture prevečkrat ukvarjajo s preobiljem energije, ki naj bi jo imel junak, hkrati pa te energije ne znajo usmeriti drugam kot v zgodbo, kjer junak zasleduje jasno določen cilj in porazi klasičnega zlobneža. Na drugi strani na primer bojevnica San v **Princesi Mononoke** (Mononoke-hime, 1997, Hayao Miyazaki) svojo vojno bojuje na drugačne načine, ima drugačna razmerja do ciljev in sredstev bojevanja, pri gledalcih, vajenih fantovskih avantur, pa ustvarja priložnosti za drugačno percepcijo. Ko so dobila dekleta večjo težo v animiranem filmu, pravi Lamerre, so lahko Miyazaki in animatorji po njem začeli delati tudi filme, kjer avantura ni več pomenila le velike strukturirane zgodbe ali teleološkega

cilja, temveč je bila lahko sestavljena iz serije malih avantur. Pa tudi drugačnih vrst pobegov, ki so včasih povezani z najbolj vsakdanjimi stvarmi, le da so te postavljene v nove in presenetljive kontekste. Veliko japonskih animiranih in neanimiranih filmov se razlikuje od drugih kinematografij ravno v načinu pripovedovanja impresivnih in ganljivih zgodb skozi pokrajino in minimalistične zaprte prostore, tišine, ki razkrivajo čustva bolj kot dialog, in neopazne drobne vsakdanjosti (pomislimo na primer na Ozujeve »pillow shots«: posnetke, ki na videz nimajo narativne funkcije, a hkrati izzovejo percepcijo, vabijo h kontemplaciji).

Takšne drobne zgodbe in male avanture v okvir pomembnih zgodovinskih dogodkov enkratno umestita dva japonska animirana vojna filma, nedavni **In This Corner of the World** ali **V tem koščku sveta** (Kono Sekai no Katasumi ni, 2016, Sunao Katabuchi) in že skoraj 30 let star **Grob kresničk** (Hotaru no Haka, 1988, Iseo Takahata). Če smo v vojnih filmih vajeni gledati krvava bojišča, kjer so vedno prevladovali moški, vohunske igre v ozadju vojnih spopadov ali taborišča kot prostore, kjer je, kot piše Giorgio Agamben, izredno stanje normalizirano, pa malokrat vidimo vsakdan žensk in otrok, ki so ostali doma (razen občasnih insertov, ki vnesejo dodatne afektivne kvalitete, na primer vojakovo poslavljanje od družine ali njegovo vračanje domov). Še manj pogosto vidimo filme, ki kažejo zgodovinske poražence neke vojne. Oba filma tako pripovedujeta malokrat slišani zgodbi, s katerima pa se je vseeno mogoče povezati, ker kažeta izkušnjo tistih, ki so ostali doma in skušali skozi drobne pobege preživeti. Torej izkušnje, podobne tistim,



ki smo jih od (starih) staršev lahko poslušali sami.

Junakinja nedavnega animiranega filma *V tem koščku sveta*, Suzu, svojemu vsakdanu, sestavljenemu iz nabiranja alg in drobnih gospodinjskih opravkov, pobegne skozi risanje: namesto valov, ki jih opazuje s hriba nad rodno Hirošimo, vidi v njihovi peni bele zajce, ki skačejo po morju, grobega brata pa postavi v risano avanturo hudičevega brata, ki v zadnji epizodi odide na samotni otok in se poroči s krokodilom. Suzu je v vseh drugih stvareh najbolj navadno dekle, ki bi si ga lahko zamislili: mirno, delavno in ubogljivo, celo toliko, da jo družina poroči s prvim snubcem, ki pride prosit za njeno roko, ona pa gre brez upiranja živet k njegovi družini v bližnji Kuro, čeprav je tiho čakala nekega drugega fanta. Kar jo loči od konvencionalne predvojne gospodinje, je umetniška zasanjanost, ki njen vsakdan naredi znosen. Vseeno opis verjetno ne ponuja zadostnega razloga, da bi film gledali, a ključni podatek je njegova časovna umeščenoost. Suzu najprej vidimo v 30. letih 20. stoletja kot malo deklico, potem film napreduje skozi vinjete vsakdana, ki delujejo kot drobni vizualni zapisi dekletovega dnevnika, vsakič z izpisanim datumom in letom. Datum in izbira mest (Hirošime in Kura) za izjemno vizualno kuliso filma tako jasno opozarjata, kaj protagonistko čaka, četudi se najprej zdi, da ritem filma ne vodi nikamor razen v predvidljive rutine neke japonske gospodinje. Ko izbruhne vojna, Suzu še vedno napol zasanjana opazuje življenje okoli sebe, kot takrat, ko je bila dekletce, in naivno riše pokrajino pred sabo, s to razliko, da na morju zdaj ne vidi valov, ampak nepregledno armado bojnih ladij, ki jih skrbno izriše, kot je poprej valovite zajce. Ko jo zato skoraj obtožijo vohunjenja, se njena nova družina smeji ideji, da bi bilo tako naivno dekle sposobno česa takega. Čeprav je Suzu simpatičen lik in je v izrednem stanju vojne iznajdljiva – kimono si ukroji na novo, da iz njega nastanejo bolj praktične hlače, iz malih dodeljenih porcij pa za družino ustvarja vedno nove in zanimive obroke – njena zasanjanost na neki točki filma postane simbol naivnosti, ki spričo okoliškega dogajanja na trenutke meji že na neumnost. Pristop, ki ga je filmu mogoče očitati, zlasti glede na režiserjevo prejšnje precej feministično delo, **Princesa Arete** (Aríte Hime, 2001). Pobeg grozotam vojne skozi umetnost ne pomeni slepote za njene grozljivosti, a pri Suzu ima gledalec včasih občutek, da ni čisto prisotna, niti da bi imela o vojni zares kakršnokoli mnenje, četudi njen mož, ki ga do takrat že vzljubi, vsak dan hodi delat v vojaški štab, okoli njih pa dnevno tulijo sirene in padajo bombe ... Vse do prelomnega trenutka filma, kjer je travma nasilnega dogodka izjemno animirana skozi bele poteze čopiča, ki se na črni podlagi prelivajo iz človeških figur v iskre. Prizor se konča, ko za vedno spremenjena Suzu odpre oči in se zgodba, vidno bolj resna od prejšnjega romantičnega tona, nadaljuje in opiše še zadnje dni pred 6. avgustom 1945. Družina Suzu

prepričuje, naj pride v rodno Hirošimo, ki jo zavezniški bombniki vedno le preletijo, medtem ko so že skoraj vsa druga japonska mesta v ruševinah. Ta trenutek spomni na drug japonski animirani film, **Bosonogi Gen** (Hadashi no Gen, 1983, Mori Masaki), ki zgodbe II. svetovne vojne na podoben način ne pripoveduje skozi oči odraslih moških, temveč prek perspektive otroka, ki prav tako doživlja 6. avgust: ko tega dne nad Hirošimo leti en sam bombnik, njeni prebivalci, vajeni, da se ne zgodi nič, gledajo v nebo z zadovoljstvom, da bo lepo vreme. Kar sledi, je verjetno eden najbolj grozljivih prizorov na filmu: najprej močna svetloba ljudi oslepi, potem pa pred gledalčevimi očmi razpadajo telesa otrok in starih ljudi, moških in žensk; vsako posebej, da si jih je mogoče dobro ogledati, ko se v trenutku spremenijo iz živečega bitja v organske ruševine. Kar *Bosonogi Gen* pokaže, *V tem koščku sveta* ne: blisk svetlobe in manjši potres, ki mu sledi zlovešči oblak, prebivalce Kureja in Suzu, ki navsezadnje ni odšla v rodno mesto k družini, zadene posredno, čez hrib, ki ločuje obe mesti, a iz Hirošime ni nobenih novic, zato je treba nazaj k vsakodnevnim opravilom. Ko cesar oznani predajo Japonske, se Suzu drugič v teku filma v obupu razjezi (prvič se to zgodi, ko spet vidi svojo prvo ljubezen): zdaj se vse žrtve vojne, vse, kar je izgubila, naenkrat zdi nesmiselno. A na koncu filma vendarle nakaže, da protagonisti znajo in morajo preživeti, prihodnost pa zagotovi v obliki osirotelega otroka, ki ga Suzu in njen mož najmeta v opustošeni Hirošimi in pripeljeta nazaj v Kure.

V tem pomenu film deluje kot alternativni konec zgodnejšega animiranega filma, ki se dogaja med vojno in je nedvomno eden najbolj pretresljivih – animiranih ali neanimiranih – vojnih filmov v zgodovini. *Grob kresničik* (1988) je Iseo Takahata animiral po resnični kratki zgodbi Akijukija Nosake, film pa je Studio Ghibli izdal kot *double bill* z animiranim mega hitom **Moj sosed Totoro** (Tonari no Totoro, 1988, Hajao Mijazaki). Po eni strani neugodno zavezništvo, saj je ta simpatična čustvena avantura dveh deklic in magičnih bitij zasenčila mojstrovino *Groba kresničik*, na drugi strani pa je *double bill* izdaja vseeno pomenila, da je Studio Ghibli s prihodki od Totoro in njegovih figuric pokrtil produkcijo obeh filmov. *Grob kresničik* namreč nikoli ni bil hit – čeprav ima med ljubitelji japonske animacije danes že kulturni status – predvsem zato, ker ga ne moremo opredeliti kot otroški film, čeprav je zgodba predstavljena skozi oči dveh otrok: Seite, mladega, niti še ne pubertetniškega fanta in njegove male sestrice Setsuko. Ker prvi prizor filma že pove zaključek zgodbe, vse dogajanje spremljamo z zavedanjem, da otroka nista imela enake sreče kot mala sirota *V tem koščku sveta*. Druga scena se nato začne na začetku, z ognjemetom bomb, ki padajo na Kobe, kjer otroka živita z materjo. Medtem ko gre mati v zaklonišče, si Seite še oprta malo Setsuko, pobere njeno lutko in pobegne iz hiše, ki jo je že zajel plamen.

Grob kresničk, 1988



Otroka nikoli ne prideta do zaklonišča, a preživita napad. Njuna mati ga ne in Seita paralizirano opazuje, ko njeno ožgano telo odnesejo na nosilih in ga kremirajo na kupu drugih neprepoznanih trupel. Otroka tako najprej pristaneta pri teti, ki proda ljube kimone njune matere za riž; ko tega počasi zmanjkuje, pa ju začne zmerjati, češ da jim primanjkuje hrane in da sta samo breme. Seita, ki do tedaj ni več samo brat, ampak tudi oče male sestrice, se tako odloči, da bo zase in za Setsuko naredil bivališče v zapuščenem zaklonišču. Otroka imata, podobno kot Suzu, izjemno sposobnost mentalnega pobega, z malimi avanturami si življenje delata znosnejše: Seita s krpo lovi zračne mehurčke v vodi in jih spušča mali sestrici v obraz; pred teto prek polja pobegneta na plažo, kjer se igrata v vodi, medtem ko blizu njiju leži zapuščen truplo; kadar Setsuko joče, ji Seita vedno da bonbon iz ožgane pločevinke, ki je preživela bombardiranje njune hiše; in ko v njunem novem domovanju ni luči, nabereta kresničke, ki skozi noč osvetljujejo temno zaklonišče. Enega najlepših prizorov filma pa zjutraj zmoti realnost, ki izjemno opiše davek vojne, ne da bi film vizualno pokazal njeno bojišče: Seita vidi jokajočo Setsuko, kako koplje grob kresničkam, ki so čez noč umrle. Tako štiriletnica na svoj otroški način žaluje za njihovim kratkim življenjem in za svojo pokojno materjo. Ko otrokoma zmanjka hrane in Seita krade, kar pač lahko, začne Setsuko, prej polna življenja, počasi usihati, po izčrpanem telescu dobi izpuščaje in ima vsak dan drisko, ker pa otroka kot siroti nista v sistemu distribucije, nimata nobene možnosti rešitve. Setsuko v blodnji dela kepice riža iz blata in jih ponuja bratu za kosilo, nazadnje izgubi otroško zaobljeni obraz, ki postane vidno udrt in izčrpan. Pred očmi gledalcev otrok v filmih redkokdaj umira, tu pa

Seitsu kljub trudu starejšega brata nazadnje počasi in v dolgih tiščinah podleže lakoti. Seita je zdaj sam. Ko izve, da je vojne konec in da je Japonska poražena (njegov oče, marinec, pa najverjetneje mrtev), se odzove podobno kot Suzu, z jezo in žalostjo, da je bilo navsezadnje vse nesmiselno. Tako se vrnemo k prvi sceni filma, kjer nekaj mesecev pozneje izčrpani in podhranjeni Seita umira na postaji z drugimi brezimnimi fanti. Film, ki sicer ponudi nekaj poetičnega upanja in nam pokaže duhova obeh otrok, ki opazujeta svetlo mesto, zares deluje kot izjemno pretresljiv (proti)vojni film ravno zato, ker se odvija v zakulisju vojnega bojišča, kjer pa je vsakdan vojnih poražencev tako podoben vsakdanu njenih zmagovalcev, da sovražnika ne moremo zlahka identificirati, niti uživati v njegovem porazu.

Če je *V tem koščku sveta* danes vsekakor pomemben in aktualen film že zaradi groženj uporabe jedrskega orožja v tistem koščku sveta, je hkrati aktualen tudi zato, ker so zgodbe žensk, ki so med II. svetovno vojno ostale doma, preživele grozote in še vedno verjele v prihodnost, spregledane. Medtem je nekoliko starejši in precej bolj pesimističen *Grob kresničk* film, ki gledalca zadene visceralno. Ko pokaže, kako brezizhodna in nepovratna je vojna ter kako nazadnje izčrpano telo iz junakov izsesa možnost domišljjskega pobega, ki jih je prej ohranjal pri življenju, zadene gledalca z vso brutalno silo. Najbrž bi na prvi pogled mislili, da animacija ni primarni zaveznik vojnega filma, a po svoje je zgodba, povedana skozi animacijo *Groba kresničk*, izjemno tragična: najprej nas očara z nepredstavljivo lepoto pokrajin, barv in detajlov, nato pa film tiho in počasi izgubi vso barvitost in domišljijo ter nas udari z realizmom smrti, ki dobi neverjetno živo kvaliteto in še dolgo ostane v spominu med najboljšimi filmi vojnega žanra. **E**

Anže Okorn

## Četrta veja oblasti 19(71)–20(17)

*A couple flavors*

*A couple favors*

*A cup of coffee in the majors*

*Today's paper*

Billy Woods, Bush League

Steven Spielberg začne po resnični zgodbi posnete **Zamolčane dokumente** (The Post, 2017) z nekaj intenzivnimi prizori iz ene izmed vietnamskih provinc leta 1966, s fokusom na nekom, ki je na prvi pogled videti kot vojni poročevalec oziroma novinar. »Kdo je novinec?« vpraša temnopolti vojak soborca glede bradatega tipa, ki poleg srhljivo velikega števila polnih vreč za trupla popolnoma prevzet tipka sredi vojaškega džumbusa, kot bi hotel popisati čim več grozot, dokler so vtisi še sveži. Dež. Tema. Džungla. Dežela svobodnih in pogumnih kot glavna izvoznica *kanon futra*. Streli. »Bivši marinec ... Analitik z ambasade ... Opazuje ...« mu odgovori, ne da bi oči premaknil z *jeepa*, v katerem se opazovani odpelje s po sili prenosnim pisalnim strojem na sovoznikovem sedežu. Beseda gre o Danielu Ellsbergu (Matthew Rhys), ki se je v službi ameriškega zunanjega ministrstva dve leti »štempljal« v Vietnamu, preden se je leta 1971 kot uslužbenec neprofitne organizacije za raziskave in razvoj RAND ter velik zagovornik svetovnega miru odločil, da pomaga v javnost pricurjati tako imenovanim Pentagonским dokumentom, poročilu o svinjsko umazanem zakulisju ameriškega vojaškega posredovanja v omenjeni jugovzhodni azijski državi od 2. svetovne vojne do konca šestdesetih, poročilu, h kateremu je veliki meri prispeval tudi sam.

Spielberg dogodkovno kapljo čez rob, ki dokončno privede do Ellsbergove odločitve, da postane to, kar dandanes imenujemo žvižgač, povzame s kontrastom med pogovorom, ki se odvije med nekim pomembnim letom s predsedniškim letalom, ter novinarsko konferenco osmega ameriškega obrambnega ministra Roberta McNamare takoj po pristanku. Ko slednji Ellsberga pred ostalim osebjem še na letalu pozove, naj bo iskren, ali se je situacija v Vietnamu poslabšala ali izboljšala, ter ta odvrne, da je »predvsem ostala ista«, se minister zgroženo strinja, ter pusti vtis, da se bo zaradi poročila vojna vsak čas končala ...

Seveda sledijo realna tla in novinarski mikrofoni: »KAKO SO LAGALI!« Ellsberg se odloči, da bo treba drevo oblasti

Zamolčani dokumenti, 2017



cepiti z njemu lastno kdo ve kdaj odžagano četrto vejo ... ki je bila kot brezkompromisni perspektivizem morda vselej edini poganjek prave politične levice. Le tako imenovani *leak* je tisti, ki lahko razkrije »strogo zaupne« laži skorumpiranih gospodarsko-političnih (pa tudi drugih) elit, zlije zloglasni en procent s preostalimi devetindevetdesetimi ter nastavi ogledalo ali celo stopi na prste družbeni smetani, ki se ji je več kot očitno skisalo.

S Spielbergovim filmom se gledalec skupaj z ameriškim narodom znajde iz oči v oči z brezsravnim zavajanjem javnosti, dokazi o prikritem zadolževanju, s prirejenimi volitvami, predvsem pa z vpletenostjo kar štirih ameriških predsednikov in njihovih administracij, kot pravi Ellsberg, »v množični umor« le zato, da bi se izognili ponižanju ob vojaškem porazu, za katerega se je že zelo zgodaj vedelo, da je neizogiben ... To je bil vsaj 70-odstotni razlog, da je »umrlo toliko fantov«.

Ellsbergovo skrivno preslikavanje dokumentov posname režiser kot napeto igro s sencami, ki bi Slovence zaradi prisotnosti podobne norosti nemara lahko spomnili na prizore iz Cavazzovega filma **Primer Feliks Langus ali Kako ujeti svobodo** (1991, Anton Tomašič): »Zdaj se pa fotokopiram, jebemti fotokopije, jebemti!«

Če so »novice prvi osnutek zgodovine«, kot v filmu citira svojega očeta lastnica Washington Posta Katharine Graham (Meryl Streep), so pentagonski dokumenti ena izmed odskočnih desk v postajanje, ki vse nenehno meče iz historičnega; politika postaja osebno in obratno; postajanje kot **Most vohunov** (Bridge of Spies, 2015, Steven Spielberg), na katerem je ves čas neznosna gneča; urednikom postaja jasno, da so bili, so, oziroma obstaja velika možnost, da bodo nekoč lutke v krempljih politike – kot »familjonarno« pravi razkrinkani McNamara družinski prijateljici Graham: »Hotel sem, da to izveš od mene ... Jutri bo [New York] Times objavil članek o meni ... Ne bo laskavo.«

Če za *intermezzo* povsem svobodno, kot se za tisk spodobi, prevedemo podnaslovni citat Billyja Woodsa: »Na kavo v



prvo ligo ... Par okusov ... Sem in tja z uslugo, uslugami ... Današnji časopis.«

Visoki krogi, družinski frendi, dividende ... Spielberg prefrigano preplete zgodbi o vstopu družinskega časopisnega podjetja na borzo ter Postovo navezovanje stika s Timesovim virom, potem ko takrat aktualni predsednik Nixon – »primerjala ga je z vanilijevim kornetom« – newyorškemu publicističnemu velikanu prepreči objavo spornih dokumentov s pravno oviro: »Grožnja državni varnosti!« To, da Spielbergov hitri tempo dogajanja v zakajenih redakcijah prekinjajo počasni prizori z zabav in družabnih srečanj družine Graham, ni naključje ...

Piko na i stapljanju elite in »običajnega« življa postavi postajanje ženske. Vdove Graham povsem moški upravni odbor časopisa, v katerem ima sicer kot lastnica zadnjo besedo, sprva sploh »ne jebe« ... Čeprav so založnico v resničnem življenju bojda klicali **Železna lady** (The Iron Lady, 2011, Phyllida Lloyd), je v Spielbergovem filmu nekako sprijaznjena s citatom Samuela Johnsona iz 18. stoletja: »Ženska, ki pridiga, je kot pes, ki hodi po zadnjih tacah. Ne gre mu dobro; si pa presenečen, da to sploh vidiš.«

Potem ko ji je bil – sicer iz profesionalnega vidika – sposoben zabrusiti, »ne dihaj mi za vrat, ženska«, pa prav prek njenega prijateljsko-dolžniškega odnosa z McNamaro spozna (Tom Hanks), da je bil tudi sam preveč prizanesljiv do Johna F. Kennedyja: »Vajini pijanski izleti v Camp David« ... Zaradi svojega razmerja z močjo oblasti je tisk v stalni stiski ...

Je tisk v službi državljanov, kot so menili »ustanovni očetje«, ali tistih državljanov, ki kričijo: »Jaz sem država!«?

Med glasno zmago državnega pravobranilca in tihim navijanjem za nasprotnike njegove pripravnice, katere brat se bojuje v Vietnamu ... Med solventnostjo časopisa in njegovim ugledom ... Med 3 milijoni, ki so za finančnike drobiž, za urednike pa 5-letna plača za 25 novinarjev. Med 4000 stranmi državnih skrivnosti in 10 urami do preloma oziroma roka oddaje ... Med podjetniškim ziheraštvom in

osebjem, ki je zagrozilo z odpovedjo ... Med novinarjem, ki se gre romanopisca in članek komaj spiše v treh dneh, ter poročevalcem, ki ga bo »stisnil do jutri« ... Med vajenčevim nelegalnim vohunjenjem po sedežu konkurenčnega časopisa in shranjeno vozovnico za povrnitev potnih stroškov ... Med diplomatsko in obrambno katastrofo ter »neprestanim bombardiranjem«. Med zaporom in ustavitvijo vojne. Med egom in čutom za pravičnost ... Med teorijo in prakso ... ter cenzuro ... ves čas z obilico humorja: Zakonca, ki sredi Južnega Pacifika na nasledli jadrnici kričita: »Rešena sva!«, potem ko ugotovita, da sta Nixonu donacijo za predsedniško kampanjo le obljubila, ne pa še dejansko dala.

Med njo, ki objavi kočljivih dokumentov pravi »da«, in njim, ki pravijo »ne« ... **Vsi predsednikovi možje** (All the President's Men, 1976, Alan J. Pakula) skupaj s svojimi ženami dobijo možnost »postajati-ženska vseh nas«, kot pravi Deleuze. Identiteta lastnice časopisa se porazgubi med vrsticami objavljenega članka. Odločitev za zamolčano zgodbo jo iz soban, obitih z mahagonijem, kjer jo upoštevajo le zaradi podedovanega položaja, požene na svež zrak, prisili jo v odnos do druge zunanosti ter jo reši olesenosti. Gre za to, kot pravi Deleuzov Anti-Ojdip, da "se v teh intenzivnih postajanjih, prehodih in selitvah vse meša, ves ta odklon od smeri, ki narašča in upada s tokovi časa – dežele, rase, družine, starševski nazivi, božji nazivi, zemljepisne in zgodovinske oznake in celo raznovrstne novice." A *propos* Katharinini začetni sprijaznjenosti z zgoraj omenjenim pasjim citatom Samuela Johnsona: »Mi vsi smo mali psi, imamo potrebo po kroženjih in po tem, da nas sprehodijo.« Po zadnjih tacah ...

Igra vseh nastopajočih v Spielbergovim političnem trilerju je resnično več kot prepričljiva, se pa zgodi, da režiserja na trenutke zanese v območje brezpotrebne patetike: na primer, ko vsi hipiji pred sodiščem s pogledi sledijo zmago slavni Katharine, češ, kaj je storila za nas; novinar Ben Bagdikian, ki si zadovoljno pokima, ko se zaradi pogrnatih tiskalnih strojev začnejo tresti stene ...

To je pa vsaj tako *fake* kot dandanašnji *news*. **E**

Zamolčani dokumenti, 2017





Lenart Kučič

## Novinarstvo med idealom in idealiziranjem

Novinarstvo je nekakšna alkimija. Čudežni proces, v katerem se zasebne koristi preoblikujejo v javni interes, želja po dobičku v svobodo izražanja in svinec v zlato. Takšno alkimijo opisuje velika večina – zlasti ameriških – filmov o medijih in novinarstvu. Med njimi tudi **Zamolčani dokumenti** (The Post, 2017, Steven Spielberg), s katerim so se ustvarjalci poklonili novinarskim idealom, ki jih je v obdobju političnih trumpov, globalnih elektronskih prisluhov in družabnih platform vse težje udejanjati. Le da so pri tem spregledali pomemben pomenski odtenek: razliko med idealom in idealiziranjem.

Leta 1971 je ameriški vojaški analitik Daniel Elsberg fotokopiral zaupno poročilo o vojaškem posredovanju v Vietnamu, ki kljub zagotovitvi vodilnih državnih in vojaških uradnikov ni uresničilo pričakovanj in ni zrušilo komunistične oblasti. Žrtev med ameriški vojniki je bilo veliko, komunističnega režima jim ni uspelo zrušiti, morala na bojišču je vse bolj padala. Ko Elsberg ob nenehnem

ponavljanju uradnih laži ni več mogel molčati, je poslal prve kopije poročila na uredništvo *New York Timesa*. Na zgodbo so postali pozorni pri konkurenčnem časopisu *Washington Post*, kjer je odgovorni urednik Ben Bradlee naročil novinarju Benu Bagdikianu, naj izsledi Elsberga in od skrivnega vira pridobi celotno vsebino Pentagonovskih dokumentov.

Pri Timesu in Postu so vedeli, da z objavo zaupnega gradiva zelo veliko tvegajo. Elsbergovo razkritje je pokazalo, da so ameriške vlade že skoraj od začetka vojaškega posredovanja vedele, da je naloga brezupna, a so kljub žrtvam in vojaškemu neuspehu v malo azijsko državo pošiljale nove enote. Uredniki in novinarji so hoteli ameriškim državljanom pokazati, da so jim predstavniki vlade lagali. Toda predsedniška administracija bi lahko njihove objave ustavila s sodno odredbo zaradi izdajanja državnih skrivnosti, kar bi ogrozilo časopis. Objavo so zagovarjali, toda lastniki časopisa so bili previdnejši, saj so se bali finančnih posledic in izgube družbenih privilegijev.

*Zamolčane dokumente* so ustvarjalci filma postavili v središče omenjenega trikotnika – med interese javnosti (urednika), lastnika in države. V njem spremljamo lastnico in izdajateljico časopisa *Washington Post* Katharine Graham, osebno prijateljico državnega sekretarja za državno varnost Roberta McNamare, ki bi ga objava dokumentov najbolj obremenila. V (izključno moškem) upravnem odboru časopisa je Grahamova veljala predvsem za bogato dedinjo, ki ji ni mogoče zaupati pomembnejših poslovnih odločitev, a se je kljub nasprotovanju odbora in odvetnikov odločila za objavo.

Administracija predsednika Richarda Nixona je zato tožila oba časopisa, vendar je ameriško ustavno sodišče presodilo, da je v tem primeru pravica do obveščeniosti pomembnejša od varovanja državnih skrivnosti.

Zmaga *New York Timesa* in *Washington Posta* v primeru Pentagonških dokumentov velja za eno najpomembnejših prelomnic v zgodovini ameriškega novinarstva. Odločitev ustavnega sodišča je novinarjem bistveno olajšala zaščito zaupnih virov, ki so zaradi opozarjanja na nepravilnosti tvegali kariero in zapor. Brez dogodkov, ki jih opisujejo *Zamolčani dokumenti*, ne bi bilo afere Watergate, s katero se je nekaj let pozneje končala politična kariera tedanjega predsednika Nixona. To afero prikazuje drugi veliki ameriški film o novinarstvu **Vsi predsednikovi možje** (*All the President's Men*, 1976, Alan J. Pakula), kjer so prav tako v ospredju novinarji *Posta* in urednik Ben Bradlee. Objava Pentagonških dokumentov je bila ključna tudi za razkritje Edwarda Snowdena, saj je nekdanji ameriški obveščevalec večkrat povedal, da se je zgledoval prav po Elsbergu in njegovih dejanjih. Ta je pokazal, da je bilo mogoče z medijsko objavo zaupnih dokumentov končati nesmiselno vojno v Vietnamu, Snowden pa je upal, da bo njegovo razkritje razgalilo zlorabe mogočnega prisluškovalnega aparata, ki so ga brez nadzora uporabljale ameriške tajne službe. To se je sicer zgodilo, a brez večjih posledic za prisluškovalce.

*Zamolčani dokumenti* zelo korektno prikazujejo nekaj ključnih tednov pred objavo Pentagonških dokumentov. Toda režiser in producent Steven Spielberg je skupaj s scenaristoma Lizo Hannah in Joshom Singerjem preveč očitno prenesel tedanje dogodke v trenutno družbeno in politično dogajanje v ZDA. Motiva ustvarjalcev filma ni težko razumeti. Predsednik Richard Nixon ni maral novinarjev, saj jih je imel za pokvarjene, pristranske in krivične do njegove administracije – podobno kot sedanjemu predsedniku Donaldu Trumpu. Ameriški mediji so – podobno kot danes – veljali za propagandna orodja lastnikov in oblasti, ki so nasprotovali vsakršnemu progresivnemu gibanju ali zahtevi po družbenih spremembah. Medijski svet pa so – enako kot danes – oblikovali moški. Ko se lastnica *Posta* Katharine Graham upre moškemu kolegom in podpre objavo Pentagonških dokumentov, simbolno podpre tudi ženske, ki so v zadnjem letu spregovorile o diskriminaciji, spolnem nadlegovanju in zlorabah. Med njimi številne igralke, novinarke in druge zaposlene v medijski panogi.

V resnici med zamolčanimi Pentagonškimi dokumenti in sedanjimi razmerami ni mogoče povleči tako preprostih vzporednic ali poiskati rešitev. Sedemdeseta leta prejšnjega stoletja veljalo za nekakšno zlato dobo ameriškega novinarstva. Uredniki so imeli na voljo dovolj denarja za naročanje zahtevnih novinarskih zgodb, saj lastnikov niso zanimali samo dobički, ampak so časopise upravljali tudi

kot dragoceno družinsko dediščino. Novinarstvu so bili vse bolj naklonjeni tudi ustavni sodniki, ki so večkrat podprli pravico do obveščeniosti. V novinarski poklic so vstopali pripadniki različnih družbenih razredov in manjšin, ki niso sprejemali prevlade tradicionalnih ameriških kulturnih vrednot. Številni državni uradniki, analitiki in agenti so se kot študenti seznanili z alternativnimi družbenimi gibanji, zato so bili s svojih položajev pripravljeni opozarjati na nepravilnosti in zlorabe funkcij nadrejenih.

To obdobje je bilo v marsičem izjemno. Na začetku dvajsetega stoletja novinarji niso veljali za varuhe demokracije in človekovih svoboščin. Lastniki časopisov so bili premožni kapitalisti in povzpetniški podjetniki v duhu **Državljana Kana** (*Citizen Kane*, 1941, Orson Welles), ki so medije uporabljali za pridobivanje ekonomske in politične moči. Njihovi mediji so sistematično napadali vse dejanske ali domnevne sovražnike družbenega reda, zlasti socialiste, predstavnike delavskega gibanja in zagovornike državljanških svoboščin. Družbeno angažirani novinarji, kakršen je bil ameriški aktivist in pisatelj Upton Sinclair, pa so morali v samozaložbi objavljati literarizirane preiskovalne novinarske zgodbe, s katerimi so razkrivali trdo resničnost zgodnjega kapitalizma (najbolj znana je knjiga *Džungla*, v kateri je Sinclair leta 1906 opisal razmere v čikaških klavnicah), ki jih časopisi niso hoteli objavljati, da se ne bi zamerili vplivni industriji mesa in izgubili oglasov.

Vzpon nekaterih najbolj vplivnih ameriških medijskih aristokratov je opisal zgodovinar in publicist David Halberstam v knjigi *Powers That Be* (1979). V izčrpnem zgodovinskem in biografskem pregledu je predstavil zelo človeška ozadja, ki so vplivala na delovanje *Los Angeles Timesa* in *New York Timesa*, revije *Time*, radijske in televizijske mreže *CBS* ter *Washington Posta*. Halberstam je med drugim pojasnil dogodek, ki ima v filmu *Zamolčani dokumenti* zelo obrobno vlogo: vstop časopisa na borzo in preoblikovanje podjetja v delniško družbo. Sprememba, ki je pokazala resnične posledice šele nekaj let pozneje – po aferi Watergate –, ko je povzročila konec zlate novinarske dobe.

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so stari časopisni lastniki vse težje vzdrževali medijsko imetje. Družinski člani se niso mogli dogovoriti, kdo bo prevzel upravljanje časopisa, saj so se bolj zanimali za druga, donosnejša področja. Nove tehnologije distribucije in tiska so zahtevale zelo velika vlaganja, ki jih dediči niso bili pripravljeni plačati. Vedeli so tudi, da bodo morali ob prihodnjem prenosu lastništva plačati velik davek na dedovanje, če bodo hoteli obdržati časopis. Katharine Graham je lahko v Spielbergovem filmu še odigrala vlogo razsvetljene časopisne monarhinje, ki se je skupaj s karizmatičnim odgovornim urednikom uprla pritiskom upravnega odbora in Nixonove administracije. Toda takšna vloga že čez nekaj let ni bila več mogoča.

Stari medijski lastniki so zaradi davčnih spodbud in vse močnejše konkurence korporativnih medijev preoblikovali družinska podjetja v delniške družbe in jih uvrstili na borzo. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je začelo obdobje največje komercializacije in koncentracije medijskega trga v zgodovini ameriških medijev. Novinar Ben Bagdikian, ki je v *Zamolčanih dokumentih* pri Danielu Elsbergu pridobil Pentagonske dokumente, je v knjigi *Media Monopoly* (1983) med prvimi opisal negativne posledice nove medijske krajine: množično odpuščanje novinarjev zaradi zmanjševanja stroškov, ukinjanje lokalnega poročanja in tujih dopisništev, podrejanje oglaševalcem in nove oblike korporativne cenzure.

O objavah kritičnih novinarskih zgodb so začeli odločati anonimni člani uprav, marketinški direktorji, pravni svetovalci in drugi odločevalci, ki večinoma niso vedeli skoraj ničesar o upravljanju medijskih družb – razen tega, da s problematičnimi novinarskimi zgodbami ne smejo tvegati slabših četrletnih rezultatov in umika oglaševalcev. Enake motive imajo tudi lastniki novih medijskih monopolov: ustanovitelji internetnih podjetij, lastniki telekomov in tehnoloških podjetij ter upravljalci družabnih omrežij, ki so veliko mogočnejši od največjih tradicionalnih medijskih mogotcev.

Avtorji *Zamolčanih dokumentov* želijo prepričati sodobnega gledalca, da še vedno – ali celo bolj kot kdaj prej – potrebujemo pokončne medije, odgovorne lastnike in pogumne »žvižgalkarje«, če hočemo preprečiti zlorabo oblasti in živeti v zdravi demokratični družbi. Vendar so zaradi popolnega pomanjkanja zgodovinskega in družbenega konteksta ustvarili idealizirano kostumsko zgodovinsko dramo, ki se zdi podobno naivna kot zazrtost v čase Marije Terezije – razsvetljene vladarice, ki je odgovorno upravljala svojo družinsko dediščino.

Sedanje novinarsko delo veliko bolje opišeta filma *V žarišču* (Spotlight, 2015, Tom McCarthy), kjer mora skupina preiskovalnih novinarjev kljub odpuščanjem

in časovnim pritiskom več let zasledovati zgodbo o sistematičnem prikrivanju pedofilije v ameriški katoliški cerkvi, in cinični *Nightcrawler*, (2014, Dan Gilroy), v katerem amaterski snemalec izkorišča boje za gledanost med ameriški kabelskimi televizijami, ki so mu pripravljene plačevati za ekskluzivne bližnje posnetke prometnih nesreč, kriminalnih obračunov in drugih človeških tragedij. Kar zelo spominja na sedanji poslovni model družabnih omrežij, ki s šokantnimi uporabniškimi vsebinami, sovražnim govorom in strahom lovijo pozornost spletnih občinstev.

Odgovorov o prihodnosti novinarstva zato ni mogoče najti v skrbno izbranih in prirojenih zgodovinskih poglavjih iz domnevno zlate dobe tradicionalnih medijev. Tega obdobja ne bodo povrnili novi medijski lastniki, ki kupujejo medijske blagovne znamke in ustanavljajo nove, ker poskušajo z medijsko lastnino okrepiti politični vpliv (*Washington Post* je leta 2013 kupil ustanovitelj Amazona in internetni milijarder Jeff Bezos). Prav tako se niso uresničile napovedi, da bodo novinarje nadomestili običajni državljani (»državlanski novinarji«), žvižgalkarji in aktivisti, ki po zgledu wikileaks osvobajajo podatke in objavljajo tajne dokumente. Namesto tega so se z razmahom interneta močno povečale možnosti elektronskega nadzora in cenzure, pa tudi širjenja propagande in »lažnih novic«, kar so pokazale lanske ameriške predsedniške volitve.

Preiskovalno in drugo kritično novinarstvo ni alkimija in ne sme biti odvisno od čudežev ali zgodovinskih naključij, ki so omogočili Pentagonske dokumente in Watergate. Nasprotno. Zahteva veliko znanja in izkušenj, možnosti za delo ter močno pravno zaščito pred tožbami in elektronskim nadzorom. Komercialna medijska industrija novinarjem večinoma ne omogoča takšnih pogojev, zato se novinarstvo – podobno kot v časih Sinclairja Lewisa – vse bolj umika iz medijske panoge: v dokumentarne filme, alternativne medijske organizacije in kritično umetnost. Prve filme o novi novinarski resničnosti je treba še posneti. **E**



Poklič me po svojem imenu, 2017



Tina Poglajen

## *Poklič me po svojem imenu kot pastoralna romanca*

**Poklič me po svojem imenu |**

**Call me by your name**

leto 2017

režija Luca Guadagnino

država Italija, Francija, Brazilija, ZDA

dolžina 132'

V osemdesetih je bil na sončnem severu Italije pop otožen, moške hlače kratke, breskve pa sladke in sočne. V Guadagninovem filmu **Poklič me po svojem imenu** (Call me by your name, 2017) se sedemnajstletni Elio (Timothée Chalamet), sin arheologa in strokovnjaka za klasično kiparstvo, spusti v poletno romanco z očetovim asistentom, nekaj let starejšim Američanom Oliverjem (Armie Hammer) – in morski valovi na obalo nemudoma naplavijo popolno, mišičasto roko antičnega moškega kipa, morda junaka ali boga, ki nadrealistično, a povsem očitno simbolizira veliko več od njunega občudovanja antičnih dragocenosti. Oliver je Eliu

kot Ahil Petroklu, Aleksander Hefajstu ali Hadrijan Antinu: nekdo, ki bo za vedno zaznamoval njegovo zgodnjo mladost, a v njegovem življenju ne bo ostal.

Junaka Guadagninove ljubezenske zgodbe sta na spletu hitro postala junaka množičnih fantazij in ljubiteljskih ljubezenskih zgodb, ki jih je navdihnil film: »Prizor pri vodnjaku skozi Oliverjeve oči.« Glasba v filmu je postala uspešnica na vinilnem albumu kljub svoji eklektičnosti: sestavljajo jo tri skladbe Sufjana Stevensa, še neizdana klasična glasba in dobrih trideset let stari evrohiti. Kritiki objavljajo priporočila<sup>1</sup> za tiste, ki jim je film prehitro minil, na primer: **Pri sedemnajstih** (Edge of Seventeen, 1999, David Moreton), če vam je bila vseč zgodba; **Našim ljubeznim** (À nos Amours, 1983, Maurice Pialat), če se sprašujete, kaj ga je navdihnilo; **Moja lepa pralnica** (My Beautiful Laundrette, 1985, Stephen Frears), če bi še eno dramo o odraščanju iz osemdesetih; **Carol** (2015, Todd Haynes), če vaše srce hoče, kar pač hoče; **Zbirateljico** (La Collectionneuse, 1967, Éric Rohmer), če vas je navdušila evropskost filma; **Nemirno obalo** (A Bigger Splash, 2015, Luca Guadagnino), če imate radi čudovite zmešnjave.

*Poklič me po svojem imenu* po pripovednem slogu spominja na romantično opero, morda celo na Viscontijeve filme (»Guadagnino je Visconti na drogah«<sup>2</sup>) ali tople melodramatične Antonionijeve filme iz petdesetih. Vsak njegov kader je formalno stiliziran in nasičen z intenzivnostjo čustev, izraženo skozi vizualni jezik, ki kar prekipava od evforije. Vendar njegov film ne raziskuje le vidnega, temveč tudi globine drugih čutov, kar deluje nezadržno privlačno:

videz, zvok, vonj in okus se združijo v intenziven občutek erotične sinestezije, ki ga lahko sproži spolnost, hrana ali kaj tretjega.

Tako je Guadagnino filme sicer snemal že prej. Pomislimo le na prva dva dela trilogije Poželenje: v **Jaz sem ljubezen** (Io sono l'amore, 2009) Emma, Rusinja, ki se priseli v nesramno bogato milansko družino (igra jo Tilda Swinton), poskusi sočne, oranžno žareče kozice, ki jih je Antonio (Edoardo Gabbriellini) – nemudoma jo celo prevzame vznesenost. V *Nemirni obali* Marianne (Tilda Swinton) in Harry (Ralph Fiennes) s prsti okušata sveže narejeno rikoto, ki nanju deluje skrivnostno, kot erotični napoj. Tudi v *Pokličič me po svojem imenu* se zgodi nekaj podobnega: sladka, dišeča in lepljiva breskev Eliu začasno nadomesti ljubimca Oliverja – in hkrati izda njegovo skrivno početje, ko se ta vrne. Hrana igra vlogo uvodnih taktov ali spremeljave vzbujenosti, na soncu, v travi in med zelenjem, z ekstremno bližnjimi posnetki kože, sadežev in jagodičevja ter žuželk: Emma kmalu pristane v Antoniovem objemu, Marianne vsaj za nekaj trenutkov podleže Harryjevemu zapeljevanju, Elio pa se poleg svoje apolonične strani končno prepusti tudi dionizični.

Kljub uspehu Guadagninovih filmov, še posebej *Jaz sem ljubezen* in *Pokličič me po svojem imenu*, so ti zaradi brezsravnega upodabljanja bogastva in bogatašev, ki nasprotuje trendom v sodobnem evropskem avtorskem filmu, pogosto tudi tarča kritikov. V *Jaz sem ljubezen* družina Recchi živi v bleščečem milanskem dvorcu kraljevskih dimenzij, kjer o njihovem premoženju, moči in vzvišenem družbenem položaju priča vsak kos pohištva. V *Nemirni obali* se glasbena zvezda in njen partner izpred oči množične javnosti umakneta v svojo razkošno vilo na vulkanski Pantellerii; v *Pokličič me po svojem imenu* status Perlmanovih izdajajo knjige, ki jih ti berejo v svoji italijanski letni rezidenci, umetnine, ki jih zbirajo, njihova svetovljanskost in jeziki, ki jih govorijo, predvsem pa njihovi progresivni osebni nazori glede vsega, od seksualnosti do starševstva.

Guadagninovi filmi morda na prvi pogled niso videti, kot da namenjajo kakšen poseben premislek privilegiranosti najpremožnejših in najbolj izobraženih družbenih slojev,



Pokličič me po svojem imenu, 2017

vendar se izkaže, da poleg predanosti poetičnemu hedonizmu počnejo ravno to. V tem smislu je zgovoren že prvi del trilogije *Poželenje*, *Jaz sem ljubezen*, v katerem družina Recchi, ostanek milanske *haute bourgeoisie*, v svoji modernistični rezidenci, ki z obširno zbirko umetnostnih del spominja na muzej, poln znakov moči in stabilnosti industrijskega kapitalizma, živi od ostalega sveta povsem ločeno življenje. Kot kaže, jim je uspelo preživeti preživetost lastnega razreda: v njihovem domu čas stoji; vse, od sobaric in strežajev do formalnosti njihovih navad in oblačil deluje neskončno retro. Guadagnino v filmu že od vsega začetka vzpostavlja možnost navzkrižja med družbenim in estetskim konservativizmom Recchijev ter zahtevami dinamičnega razvoja v finančno globalno kapitalistično silo, ki spada v 21. stoletje. Njuno dialektiko končno nevtralizira tako, da izloči – in tudi v smislu pripovedi fizično odstrani – posameznike, ki razvoja ne morejo dohajati.

Na koncu filma novi indijsko-ameriški poslovni partner družine Recchi, ki jim bo njihovo premoženje in vpliv na mednarodnih finančnih trgih pomagal še povečati, izjavi: »Kapitalizem je demokracija.« Gre za stavek, ki da v filmu bolj kot kdaj prej slutiti nepričakovan cinizem: citiranje mantre sodobnega ekonomskega neoliberalizma zdaj povsem očitno prikriva njegovo temačno stran – poenostavitev vsega, celo človeških življenj, na vprašanje denarja. V tem smislu *Jaz sem ljubezen* nekoliko spominja na še en italijanski film, ki je nastal v približno istem času: **Človeški kapital** (Il capitale umano, 2013) Paola Virzija. Krajina sodobne italijanske družbe s posebnim pogledom na razred bogatašev, en odstotek, ki vlada nacionalnemu in internacionalnemu pretoku kapitala, je naenkrat videti precej pesimistično: konservativnost in kapitalistični napredek sovpadeta, propad *haute bourgeoisie* je bil le iluzija – njena načela zlahka preživijo preobrazbo in prilagoditev novemu okolju. »Kapitalizem je demokracija« v tem kontekstu ne učinkuje kot vizija utopične prihodnosti, temveč prej kot sklicevanje na futurizem in začetke fašizma – umetniških in političnih gibanj, ki sta bili globoko ukoreninjeni v istem miljeju milanske visoke buržoazije. Ko poslovnež nadaljuje, da »vojna vodi v napredek«, kar se sliši kot citat Filippa Tommasa Marinettija, o tem ni več nobenega dvoma.

Če so statusni simboli družine Recchi nepopravljivo retro, potem je privilegirani družbeni sloj v *Nemirni obali* in v *Pokličič me po svojem imenu* že na prvi pogled veliko bolj prilagojen sodobnosti. V *Nemirni obali* Marianne in Paul pred očmi javnosti sicer res pobegneta v vilo na sredozemskem otoku, a se vsaj tam pogosteje podata v svet »običajnih« ljudi. Simboli njunega družbenega položaja, premoženja in moči niso razkošni predmeti – ravno nasprotno. Vozita zdelan džip, kupujeta lokalno pridelano, »domačo« hrano s kmetij in jesta v majhnih, družinskih gostilnah, za katere vedo le izbranci.

Paul nosi srajco, ki so jo obzrli molji, Harry in Marianne pa na vaškem glasbenem festivalu pojeta karaoke. Nič čudnega: dopustovanje v mondenih turističnih letoviščih, kjer so gostje od narave povsem izolirani, je cenila prejšnja generacija – zdajšnja je na lovu za pristnostjo, za unikatnimi kosi oblačil iz druge roke, za ekološko pridelavo. Morda je to še najbolj očitno prav pri hrani: prezir do industrijsko zmlete moke ter hrepenenje po mlinih na kamne je znak sofisticiranosti, lokalno pridelana živila pa še zdaleč niso več za tiste reveže, ki si ne morejo privoščiti pobega pred tiranijo domačega podnebja in biologije z uvoženimi eksotičnimi sadeži in ribami. Sodobni pokazatelj dobrega okusa, gurmanstva, ki pristoji višjemu razredu, je kulinarični ludizem – četudi ta neizogibno pomeni, da ima večina manj možnosti zato, da lahko sadove njihovega (ročnega) dela uživa manjšina. Zanimanje elite za »preprosto življenje« večine je v *Nemirni obali* na sploh fetišistično, predvsem pa priložnostno – čutijo ga zgolj, dokler jim bolj ne ustreza, da se zatečejo v varno zavetje privilegija: ko policija preiskuje umor, ki ga je zakrivil eden izmed njih, si krivde ne pomišljajo zvrniti na begunce iz severne Afrike, ki jih je naplavilo na italijansko obalo; policija Marianne sicer res ustavi – a le da bi jo prosili za avtoogram.

V *Pokličič me po svojem imenu* je kapital Eliove družine predvsem kulturni; iz katerega družbenega razreda so, veliko bolj kot nedostojno razkazovanje materialnega premoženja nakazuje njihov okus. Vsi so visoko izobraženi ljubitelji umetnosti in tudi sami nadarjeni, bodisi za ustvarjanje bodisi kot poliglotti. Elio – pri njem Guadagnino to še posebej poudari – govori angleško, francosko in italijansko, je glasbeni genij, ki po posluhu zapisuje Schönbergovo glasbo in na klavirju improvizira Bacha, kot bi ga interpretiral Liszt – in tako, kot bi Lisztovo interpretacijo interpretiral Busoni –, poleg tega pa je tudi velik ljubitelj klasične književnosti.

Za Eliovo in Oliverjevo romanco ima poleg tega največ težje dejstvo, da gresta izobraženost in družbeni položaj Eliove družine z roko v roki z njihovimi izjemno liberalnimi in progresivnimi (ne pozabimo, da se *Pokličič me po svojem imenu* dogaja v osemdesetih letih) pogledi na čustva, ljubezen, spolnost in seksualnost. Ne le da Eliova starša ne obsojata razmerja med njunim sedemnajstletnim sinom in starejšim Oliverjem, temveč ga celo spodbujata, prav tako se ne obremenjujeta s tem, da oba spita tudi z ženskami, in se ne razburjata niti, ko se Oliver odloči, da bo zaživel bolj konvencionalno in da se ne bo več vrnil. Vsa Eliova čustvena stanja v tako sprejemajočem okolju lahko svobodno zaživijo v vsem svojem razponu; Guadagnino jih postavi v središče pozornosti in prikaže s tako izostrenim občutkom, da je film v tem smislu prava redkost. Elio si lahko privoščiti biti čustveno šibek ali močan, v svojem odnosu do Oliverja pa neustrašno osvajalski ali plah – skratka, svoja čustva si lahko privoščiti izživeti v polnosti, saj v življenju še ni imel razloga,

da bi jih moral skrivati in zanikati pred okolico ali samim seboj.

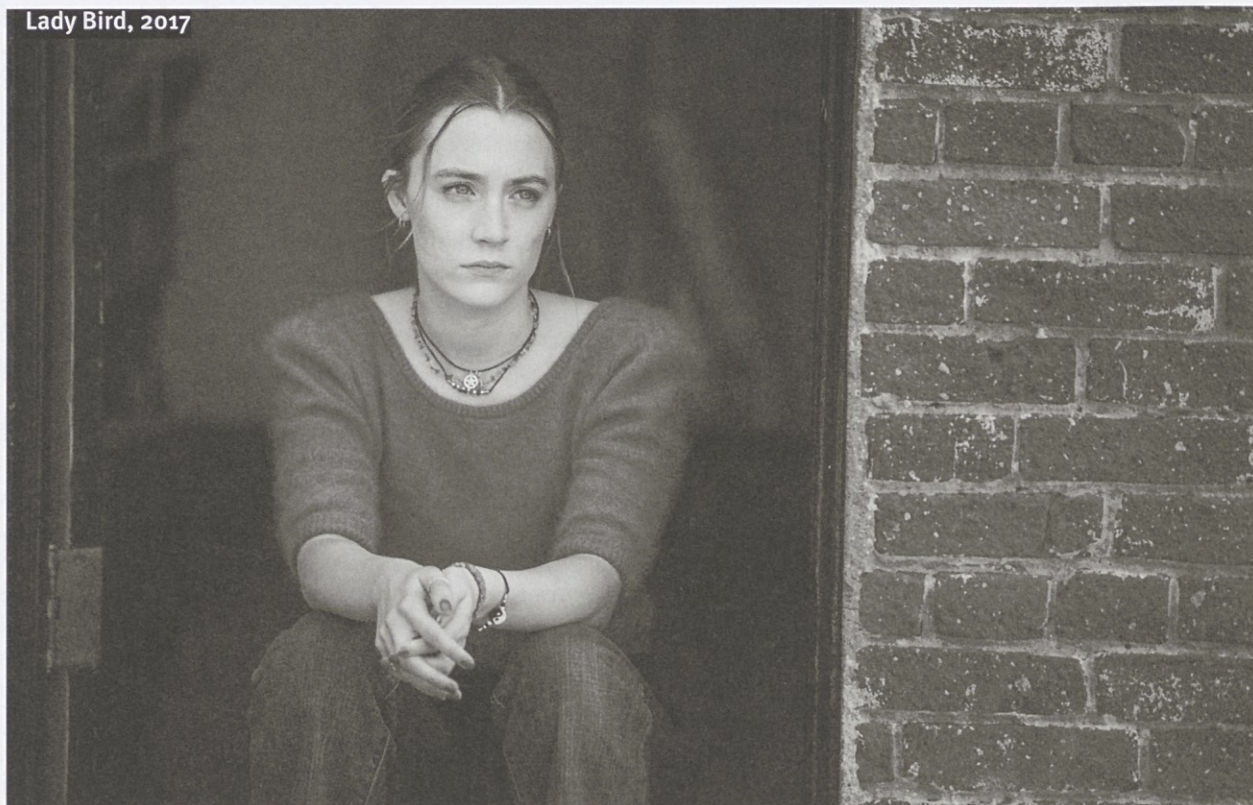
Jasno je, da Eliova in Oliverjeva romanca v *Pokličič me po svojem imenu* lahko obstaja le v varnem pribežališču družinske vile Perlmanovih. V zunanjem svetu sta le prijatelja, ki spita z ženskami; homoseksualnost je nekaj »sramotnega«, kot reče Oliver, nekaj, o čemer »preprosto ne moreta govoriti«, nekaj, kar mine s poletjem ali z mejniki vstopa v odraslost. Če Oliver, prišlek, Elia in njegovo družino morda še lahko dohaja v intelektualnem smislu (piše o Heideggerju, v okviru svojega dela bere Heraklita, v prostem času pa Stendhala ter do najmanjše podrobnosti in na pamet pozna zapleteno etimologijo besede marelica), potem njegova deprivilegirana postane jasna na področju čustev in osebnostnega razvoja. Oliver tako v smislu videza kot vedenja pooseblja »ameriškost«: je visok, svetlolas, lepo grajen, s široko čeljustjo – spominja na klasične stripovske junake. V komunikaciji je neskončno bolj sproščen od formalnih navad Perlmanovih – spomnimo se samo na njegov pozdrav, »Later!«, nad katerim se Elio sprva zmrduje za njegovim hrbtom. Če sta Perlmanova naturalizirana Evropejca s pripadajočimi »dekadentnimi« moralnimi načeli, ki sina vzgajata v načela sprejemanja samega sebe in svojih čustev, potem Oliver »vsakdanjemu ameriškemu« konservativizmu kljub vsemu ne more pobegniti – je pač Ken, čigar usoda je, da pristane skupaj z Barbie, ne pa z Allanom.

Četudi Oliverju družbena vloga heteroseksualca ni pisana na kožo, sam ne premore dovolj samozavesti, zavedanja o pomenu osebnega izraza, zadovoljstva in čustvene pristnosti – torej v nekem smislu čustvenega kapitala –, da bi kljuboval družbenim normam osemdesetih in zaživel življenje tako, kot bi si ga sicer želel. V tem pogledu *Pokličič me po svojem imenu* odpira zanimivo vprašanje: kako v okviru razredne neenakosti razmišljati o čustvenih travmah in frustracijah, v tem primeru tistih, povezanih z zatrti seksualnostjo? Če je Oliverjeva ljubezenska zgodba z Eliom zanj res kot naplavljena roka antičnega kipa, nekaj nadzemeljsko lepega in poetičnega, ki sodi v drug svet, ne pa v njegovega, potem Guadagnino privilegija v *Pokličič me po svojem imenu* ne obravnava tako cinično kot v filmih *Jaz sem ljubezen* ali *Nemirna obala*. Eliovo življenje, vključno z njegovimi čustvenimi stanji, je bolj podobno grški ali italijanski pastoralni romanca – ne le kot brezdelno življenje z neskončnimi erotičnimi fantazijami, temveč tudi kot idealizirano, odmaknjeno okolje, ki spominja na sanje o popolnem svetu. **E**

<sup>1</sup> Jason Bailey: »Six Films to Stream if You Loved 'Call Me by Your Name'«. V *The New York Times*: *Watching* [online]. 2. februar 2018.

<sup>2</sup> Tilda Swinton.

Lady Bird, 2017



Ana Šturm

## Dekle iz Sacramenta

**Lady Bird**

leto **2017**

režija **Greta Gerwig**

država **ZDA**

dolžina **94'**

»Edina razburljiva stvar leta 2002 je ta, da gre za palindrom,« zavzdihne naslovna junakinja filma **Lady Bird** (2017, Greta Gerwig), ko se z mamo vračata z ogleda kolidžev. Christine McPherson oziroma Lady Bird – ime, ki si ga je nadela sama – je vase zagledana idealistka, hkrati upornica in konformistka, ter odločna, samozavestna najstnica z rdeče pobarvanimi lasmi, ki obiskuje zadnji letnik katoliške gimnazije v Sacramentu.

Samostojni režijski prvenec Grete Gerwig – kot so-režiserka je z genijem *mumblecore* žanra, Joejem Swanbergom, sodelovala pri filmu **Nights and Weekends** (2008) – je eden najboljših filmov preteklega leta, čudovito spisana

mojstrovina, polna izpiljenih in nabritih dialogov, ki oživijo v interpretaciji izjemnega igralskega ansambla. Vizualna podoba, za katero je poskrbel direktor fotografije Sam Levy, je učinkovito neopazna. *Lady Bird* gledalca pritegne brez (pre)velikih dram; očara ga z zadržano skromnostjo in ljubeče zleze pod njegovo kožo.

Skrbno preiščeni detajli gradijo prepričljiv in prepoznaven filmski univerzum. *Lady Bird* se odvija v teku šolskega leta 2002/2003, malo za tem, ko je režiserka tudi sama zaključila katoliško srednjo šolo v Sacramentu. Film je deloma avtobiografski, ali povedano drugače, težko si predstavljamo, da bi ga lahko ustvaril kdorkoli drug. V zgodbi lahko najdemo precej vzporednic z njenim življenjem, a se – kot sama večkrat pove – nič, kar je v filmu, ni zgodilo, hkrati pa je vse v njem res: gre za izmišljene dogodke, a poznane, doživete občutke in spomine.

Leto 2002 ni tako daleč, kot se nam morda zdi, hkrati pa se je svet v tem kratkem času tudi drastično spremenil. V filmu na plutovinasti tabli v kotu učilnice opazimo napis *9/11 - Never Forget*, v ozadju se večkrat pojavi omemba afganistanske vojne in priprav na iraško. Internet in mobilni telefoni le počasi vdirajo v vsakdanje življenje, njihove popolne prevlade še ni zaznati. Mladi informacije o kul in relevantnih glasbenikih dobijo z branjem revij, v modi so hlače na zvonec, muzika pa se posluša s CD-jev.



»Mami,« zakliče *Lady Bird* in po zraku pomaha z revijo. »Samo tri dolarje stane!« »Če jo hočeš prebrati, greva lahko v knjižnico,« odvrne mama. »Ampak jaz jo hočem brati v postelji!« vztraja hči. »To počnejo bogati ljudje. In mi nismo bogati ljudje,« zgodbo odločno zaključi Marion in z nakupovalnim vozičkom zapelje proti blagajni, kjer z zaskrbljenim pogledom spremlja znesek na računu.

Greta Gerwig v podobe in glasbeno podlago filma z odliko ujame *zeitgeist* z začetka novega milenija, v njem pa že pred velikim finančnim in gospodarskim zlomom leta 2008 sondira počasno erozijo srednjega razreda. Ena pomembnejših podstat film *Lady Bird* je razredna zavest, ki v filmih ameriških avtorjev sicer ni prav pogosto izpostavljena. Družina McPherson dobesedno živi na napačni strani železniške proge, ki ločuje bogato sosese od revnejše. Režiserka njihovo finančno stisko prepričljivo integrira v zgodbo, pomanjkanje gmotnih sredstev ima ključni vpliv na motivacije likov.

Režiserka delavskemu razredu v Kaliforniji pomežikne že na začetku filma, z referenco na eno ključnih del ameriške literature, klasično mojstrovino Johna Steinbecka *Sadovi jeze*, po kateri je John Ford leta 1940 posnel prav tako izjemen istoimenski film. Ko se *Lady Bird* in Marion vračata z že omejenega ogleda kolidžev, na poti v avtomobilu in s solzami v očeh poslušata avdio verzijo Steinbeckovega romana.

Skozi očetovo figuro, ki v filmu izgubi službo in posledično pade v depresijo, se Greta Gerwig dotakne problematike starejše generacije, ki ne zmore več slediti hitremu napredku in spremembam na trgu dela. Ljudje, ki v zrelih letih na lepem ostanejo brez službe, na katero so bili navezani preteklih 30 let, izgubijo svojo identiteto; počutijo izgubljenost in odvečne. Larryja v filmu večkrat vidimo, kako nekoliko zgrbančeno in nebogljenost sedi v najbolj oddaljenem kotu kadra. Njegovo (fizično) odmaknjenost podzavestno (za) čutimo kot globoko stisko.

Glavno (finančno) breme tako pade na Marion, ki je zaposlena kot psihiatrična medicinska sestra. Neprestano dela v dvojni izmeni, po napornem delavniku v službi pa jo doma čaka še kup »nevidnega« dela. Prizori kuhanja, postiljanja, zlaganja perila, pomivanja posode, predvsem pa prizor, v katerem Marion sedi za mizo in na šivalnem stroju sredi noči popravlja hčerino obleko, so nekakšen *homage* filmu **Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (Chantal Akerman, 1975) in pripoznanje (tudi v filmski zgodovini) nevidnemu, odsotnemu oziroma »nepomembnemu« gospodinjskemu delu.

Za razliko od trde realnosti staršev in starejšega brata, ki kljub diplomi z Berkeleyja dela kot prodajalec v lokalni trgovini, *Lady Bird* še vedno lahko sanja(ri) o dragem kolidžu na vzhodni obali in o življenju v razkošni hiši na pravi strani železniških tirov. Bogatim sošolkam zavida stvari, ki si jih njena družina ne more privoščiti.

Greta Gerwig na ta način izpostavi ameriško potrošniško kulturo, pogoltno potrebo po vedno več, vedno večjih, bolj-ših in (naj)novejših stvareh. Svojih likov zaradi njihovega statusa nikoli ne obsodi na manjvredno življenje, obenem pa jasno pove, da so neskončno pomembnejše in vrednejše stvari od ogromnega avtomobila in hiše.

V pogovoru z voditeljem podkasta *WTF With Marc Maron* v smehu pripoveduje, kako jo je mama, ko je bila stara 16 let, poslala na tečaj za vaditeljico step aerobike in na tečaj za strokovno sodelavko na področju prava – za vsak slučaj, če ne bi dobila druge službe. Odmev njunega odnosa – »spomnim se, da sva se pogosto burno prepirali, ampak ne vem več, o čem točno« – je druga rdeča nit, s pomočjo katere režiserka plete zgodbo filma *Lady Bird* (delovni naslov scenarija je bil *Mothers and Daughters*).

»Ali me mama sovraži?« *Lady Bird* vpraša očeta, ko na njen rojstni dan s *cupcakeom* v roki vstopi v njeno sobo. »Obe imata zelo izrazit, močan značaj,« sprijaznjeno odvrne Larry. Težaven in intenziven odnos med Christine in Marion je poln čustvenega izsiljevanja in manipulacij, kljub neprestanemu prepiranju pa tudi izjemno ljubeč. Vsaka situacija je potencialni nastavek za spor. Prepir se v sekundi lahko obrne v smeh, smeh pa v prepir. Trenutek intimne ju lahko globoko poveže, a že naslednji hip vsaka na svojem bregu spet stojita v popolni bojni opravi.

Njun odnos, njuna ljubezen je utelešenje kontradiktornih impulzov. Med njima vlada komunikacijski šum. Marion je stroga, a ljubeča mama, ki bi za hčerko naredila vse, a ji tega ne zna pokazati, še manj pa povedati. *Lady Bird* želi ustreči materinim željam, kar je zaradi nemogočih standardov težko, hkrati pa bi rada ostala zvesta sama sebi. Ena druge na tej točki v življenju preprosto ne razumeta – oziroma nista pripravljeni razumeti. Vez med njima se trga: bolj ko jo mama želi prikleniti nase, na »varno« in znano življenje manjšega mesta, bolj *Lady Bird* hrepeni po tem, da razpre krila in odleti iz gnezda.



*Lady Bird* je hkrati film o odraščanju in bolečini staršev, ki morajo svoje otroke poslati v svet, čeprav – vsaj tako se zdi njim – nanj še niso pripravljeni. Osnovni konflikt je generacijski, odrasli na svet gledajo skozi »odrasla«, realistična očala: hoditi morajo v službo in poskrbeti za svoje družine. Mladi še nimajo izkušenj s tovrstno odgovornostjo, zanje je svet pregovorna ostriga, vablljivo odprta za neskončne možnosti. »Moja naloga je, da te pripravim na realni svet,« pravi šolska svetovalna delavka, ko ji Christine predstavi svoje visokoleteče načrte. »Zdi se, da je to naloga vseh,« pikro odvrne Lady Bird in svojo srečo vseeno poskusi tudi tam, kjer ji mesto ni »dodeljeno«.

Na nobeno stvar ne moreš biti zares pripravljen, dokler je sam ne izkusiš. Lady Bird z malo sreče in s pomočjo druge hipoteke na hišo pristane na zelenem kolidžu v New Yorku, podobno kot Greta, ki je po gimnaziji na Barnardu študirala angleško literaturo in filozofijo. Ker kasneje ni bila sprejeta na noben podiplomski program dramaturgije, se je začela ukvarjati z igro in postala integralni del *mumblecore* gibanja, ki je zaživelo ravno v tistem času. Najprej se je pojavila v Swanbergovem filmu *LOL* (2006) ter v *Hannah Takes the Stairs* (2007), nato pa še v filmu bratov *Duplass Baghead* (2008). Svojo izkušnjo z *mumblecorom* pogosto navaja kot prvo filmsko šolo, saj so bili zaradi nizkoprorračunske narave filmov vsi zadolženi za vse.

Širši javnosti se je predstavila z vlogo Florence Marr v filmu *Greenberg* (Noah Baumbach, 2010). Kot igralka je med drugim sodelovala v filmih *Damsels in Distress* (Walt Whitman, 2011), *Rimu z ljubeznijo* (To Rome with Love, 2012, Woody Allen), pred kratkim pa je kot svobodomiseln fotografinja Abigail blestela v filmu Mika Millsa *20th Century Women* (2016).

Ustvarjalno pot, ki ji je prinesla opazen preboj med »velike« igralce, je nadaljevala kot protagonistka in (pomembnejše) so-scenaristka filmov *Frances Ha* (Noah Baumbach, 2013) in *Mistress America* (Noah Baumbach, 2015), na katerih je pustila neizbrisen avtorski pečat. Ker odnos z Baumbachom ni zgolj profesionalen, pač pa sta par tudi v zasebnem življenju, je bil njen, čeprav ključni prispevek k omenjenima filmoma pogosto spregledan. »Ne, Noahu nisem 'pomagala' pri scenariju, sem soavtorica tega scenarija,« je večkrat odgovarjala novinarjem. Tudi po uspehu, ki ga je doživela z *Lady Bird*, je bilo mogoče marsikje prebrati, da je lahko uspela le zaradi povezave z njim.

Tudi zaradi te izkušnje se je odločila, da bo *Lady Bird* režirala sama. Kot pravi, ji je pogum, da sede na režiserski stolček, dalo predvsem delo na dveh projektih. Leta 2014 je z Mio Hansen-Løve sodelovala pri filmu *Eden*. Mia je, podobno kot Greta na začetku kariere, igrala v dveh filmih svojega partnerja, priznanega režiserja Oliverja Assayasa. Kolegi pri reviji *Cahies du Cinema*, za katero je takrat pisala,

je zato niso jemali resno – menili so, da je tam samo zato, ker je njegova punca. Njihov odnos se je začel spreminjati šele, ko je bila s svojim prvim filmom sprejeta na festival v Cannesu. Greto je k režiji spodbudila tudi Rebecca Miller, s katero je sodelovala pri filmu *Maggie ima načrt* (Maggie's plan, 2015).

Vse to jasno kaže, kako pomembno je, da kot mlad in neizkušen ustvarjalec, še bolj pa kot mlada in neizkušena ustvarjalka lahko slediš (uspešnemu) zgledu starejših kolegic. Ko je iskala sredstva za *Lady Bird*, je Greta na lastni koži izkusila, zakaj določene (ženske) zgodbe niso povedane, saj večina moških financirjev ni videla razloga, zakaj bi njen film posneli. Da žensko orientirane zgodbe (ki naj ne bi imele občinstva !?) niso finančno podprte – niti s strani producentov niti distributerjev, o čemer se je veliko pisalo tudi po zaključku letošnjega *Sundancea* – je še vedno eden ključnih problemov, s katerim se soočajo filmske ustvarjalke.

Le dvema režiserkama so doslej zaupali proračun nad 100 milijonov. Prva je Patti Jenkins, ki je lani posnela film *Čudežna ženska* (Wonder Woman, 2017), druga pa Ava DuVernay, ki bo v letošnjem letu na platna pripeljala filmsko adaptacijo priljubljenega znanstvenofantastičnega romana Madeleine L'Engle *A Wrinkle In Time* (2017). Letošnje oskarjevske nominacije so bile zato prijetno presenečenje. Lady Bird je nominirana za 5 oskarjev: za najboljši film, scenarij in režijo (Greta Gerwig je tako postala šele peta ženska v zgodovini podeljevanja nagrade, ki je nominirana za najboljšo režiserko) ter za najboljšo glavno in stransko žensko vlogo.

Po prvi pijani nezgodi v New Yorku Lady Bird pristane na urgenci in se prvič zares zave, da bo morala odslej sama (po)skrbeti zase. Distanca omogoči jasnejši pogled nazaj in prinese sladko-grenko spoznanje o vsem, kar je pustila za seboj.

*Lady Bird*, Gretino ljubezensko pismo (življenju v) Sacramentu, se zaključí z genialno montažo, še eno od mnogih odlik filma, v kateri spremljamo Christine in Marion, kako se vsaka zase z avtomobilom vozita po Sacramentu: čez mostove, mimo v popoldanski svetlobi okopanih stavb in trgovin, skozi vsak poznan ovinek in zavoj. V spominjanju in spoštovanju tega, kar ju je izoblikovalo in zaznamovalo, in kar hkrati boleče pogrešata, najdeta skupni jezik. **E**

Anja Banko

## Usodne kompozicije prostora

### Columbus

leto 2017

režija Kogonada

država ZDA

dolžina 100'

»To je samo film. Nič se ne bo zgodilo.« (citat iz filma)

A medtem ko se Cassey (**Haley Lu Richardson**) in Jin (**John Cho**) sprehajata po Columbusu, ameriški Meki arhitekturnega modernizma, se zgodi mnogo. Četudi majhnih, nevidnih premikov. In besed, ki kot da bi jih neslo nekam tja, čez ostre robove, čez trdne robove v zrak kipečih betonskih in železnih struktur. Velike besede, za katere se zdi, da se njunih osebnih, malih vsakdanov sploh ne tičejo. A obenem, ko se ujamejo v tišino izpraznjenih prostorov, ko v odboju od širokih steklenih sten in v odsevu mnogih zrcal zazvenijo nazaj, se zdi, da postanejo več kot zgolj metaforičen komentar njunih trenutkov žalosti, veselja, dvoma, strahu.

Columbus je mesto v ameriški zvezni državi Indiana, znano predvsem po izredni nabirki modernistične arhitekture –

mestno krajino so zaznamovala velika imena, kot so Eero Saarinen, I. M. Pei, Richard Meier, Deborah Berke in drugi. Četudi veličastna muzejska in zgodovinska kulisa, pa je Columbus obenem čisto navadno mesto, na ozadju katerega povsem običajni ljudje živijo povsem običajna življenja. **Columbus** (2017, Kogonada), prejemnik Vodomca za najboljši film na 28. Liffu, ki je postavljen prav v omenjeno mesto, v prvi vrsti odkriva prav to dihotomijo – harmonično nihanje veličastne umetnosti in vsakdanjega življenja, spojenih v organsko in naravno celoto. *Columbus* je prvi celovečerni film sicer priznanega video esejista Kogonade in zdi se, da je ta prvenec zgolj naravno in logično nadaljevanje njegovih esejističnih video zapiskov, v katerih s pretanjeno senzibilnostjo obravnava tako formalne kakor idejne premise filmske govorice avtorjev, kot so Yasujiro Ozu, Hirokazu Koreeda, Robert Bresson, Stanley Kubrick, Wes Anderson in drugih. V ospredje svojih esejskih kolažev postavlja predvsem formo: kompozicijo in perspektivo, iz katere se ustvarjata filmski prostor in čas. Izreže detajle, ki na prvi pogled, raztreščeni v dolžino filmskega traku, morda delujejo nevidno. In prav tenkočutno postavljena forma je tista, ki Kogonadov *Columbus* najbolj zaznamuje.

Četudi ta trditev morda namiguje, da bi film lahko kazal hladne in stilizirane podobe, v pravih kompozicijah kadrov, izpraznjenih vsakršnega življenja – še bolj poudarjeno v kontekstu izjave, ki pravi, da modernizem nima duše –, uspe Kogonadi ravno nasprotno: simetriji, steklu, železu, betonu in v intelektualne oblake zavitim pogovorom o arhitekturi vdihne življenje skozi detajle, majhne pore vsakdana, uokvirjene ravno v te hladne, velike in odprte

Columbus, 2017



prostore. Pri tem se bolj kot sama beseda oziroma dialog za ključnega v izgradnji atmosfere kaže način, na katerega je zgrajena filmska podoba: najmočnejši pomenski nosilec je gotovo kompozicija kadrov, ki v značaju asimetričnih stavb v ozadju stalno lovi oba protagonista v nenavadnih, srednjeplanskih, skorajda ozujevskih kotih, še bolj zanimiv pa je način, kako v ta prostor vstopajo protagonisti in se po njem gibljejo. V odnosu do prostora deluje njihovo gibanje organsko, naravno – vanje vstopajo tiho in počasi: četudi jih prostori v svoji veličini vedno presegajo in tudi dejansko zavzemajo večino kadra, tako da se protagonisti v razmerju do prostora zdijo majhni in nepomembni, so pravzaprav ravno oni tisti, ki te prostore zares šele ustvarjajo, jih napolnjujejo z življenjem. Kot pravi Jin: vsi podatki o stavbah so efemernega pomena, kar je ključno, so občutja in čustva, ki jih te stavbe vzbujajo. Če prostor določa človeka, je obenem človek tisti, ki sploh ustvari prostor. Arhitektura, kot zopet pravi Jin, naj bi imela tudi terapevtsko, zdravilno moč. Kaos življenja, ujet v red, ki premaga in ukani celo gravitacijo – mar ni ta trditev podobna tej o iluziji resničnosti, kot jo vzpostavlja tudi filmska umetnost? Kogonada tako zgolj z malce drugačnimi besedami postavlja isto vprašanje, kot ga v svojih filmih tematizira njegov vzornik, Koreeda Hirokazu, mojster detajlov in portretiranja intime vsakdana: ponuja film pobeg iz tega sveta? Ali še globlji vstop vanj? Odgovor Kogonade v *Columbusu* je dvoznačno pritrjujoč obema poloma razumevanja umetnosti v odnosu do človeka in njegovega vsakdana.

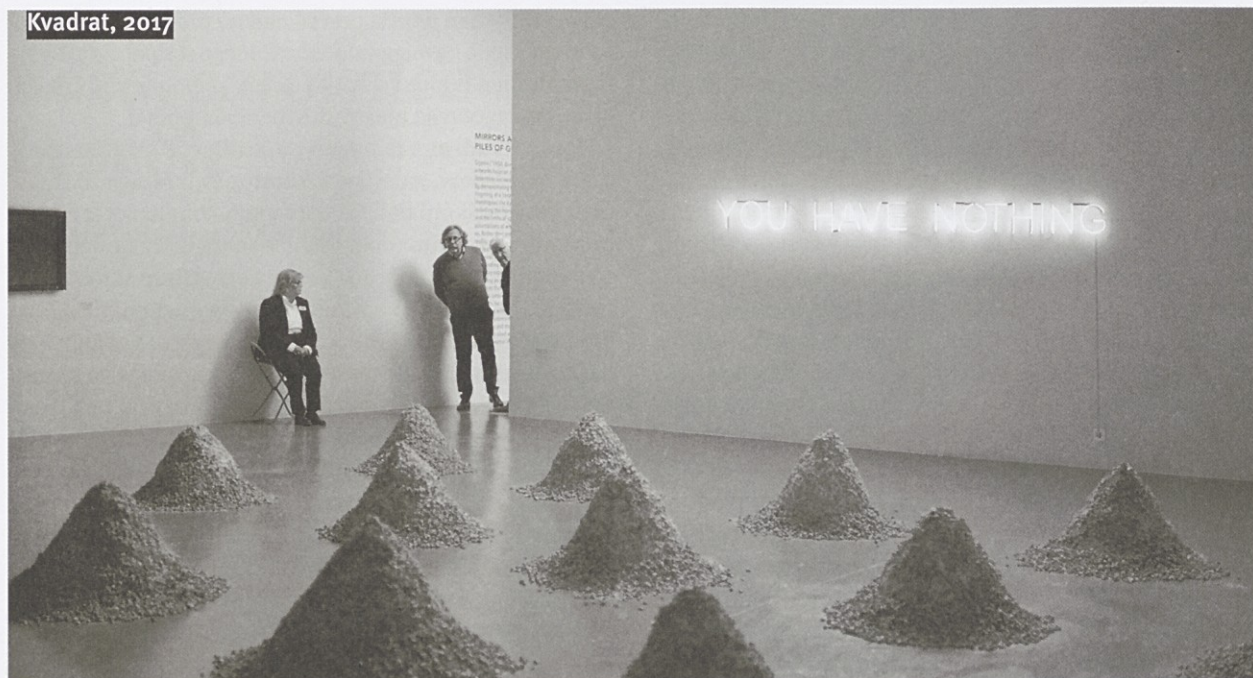
Zgodba je v svoji zasnovi sozvočno minimalistična podobam. Cassey si je po srednji šoli vzela prosto leto, dela v mestni knjižnici, o študiju in pobegu v lastno, čisto svojo prihodnost za razliko od prijateljev ne razmišlja – raje bi ostala z mamo, bivšo odvisnico od metamfetaminov in pogubnih partnerskih razmerij. Večino časa najraje preždi sama in strmi v stavbe, ki se v urejeni asimetričnosti tiho pnejo v nebo. Te zanjo poosebljajo nekakšen trden red, divjo silo življenja, ujeta v beton. In zdi se, da sta red in mir tisto, po čemer hrepeni Cassey v iskanju svoje sedanosti in prihodnosti. V mesto pride Jin, prevajalec angleških knjig v korejščino, sin slavnega profesorja arhitekture, ki je med obiskom nenadoma padel v komo. Podobno asimetrično, kot se v ozadju pnejo loki in oboki stavb, se kažeta tudi protagonista v svojem razmerju do lastnega vsakdana. Za razliko od Cassey je Jin od očeta odtujen; slednji je namreč na prvo mesto vedno postavljalo delo – arhitekturo, zato se je Jin počutil zanemarjenega. V podobno zanko, v katero se je z občutkom odgovornosti do mame ujela Cassey, se je zataknil tudi Jin, ki je zdaj obsojen, da svoje življenje potisne na stranski tir, v čakanju razrešitve očetove situacije. Nekega dne se Cassey in Jin srečata, vsak na svoji strani ograje, in skupaj pokadita cigareto. Osamljenost, dvom v zdaj in potem, otožnost, ki preveva oba, ju združijo

v pohajkovanju po mestu, med mogočnimi stavbami v ozadju, v pogovorih o arhitekturi, ki v resnici postanejo pogovori o njihovi življenjih. V nenavadnem prijateljstvu in negibnem spremstvu velikih stavb v ozadju in v ospredju teče čas skoraj neopazno, pa vendar – nevidno minevajo dnevi in vsak od protagonistov dela majhne, skorajda neopazne korake: Jin sprejme odgovornost do očeta in se odloči ostati v mestu, dokler bo potrebno, medtem ko Cassey sprejme ponudbo za štipendijo in se odloči za študij ljubljene arhitekture, s čimer razrahlja odgovornost, ki si jo je naložila v odnosu do mame.

V meditativno-počasnem ritmu filma, ki ga prostorsko uokvirjajo in horizontalno lomijo negibne betonske stavbe in atmosfersko poudarja nežen poletni dež, postanejo sicer velike življenjske odločitve nenavadno majhne, banalne, zgodijo se kot v edino naravnem razpletu situacij, na podoben način, kot se po zajetih prostorih filmskih kadrov gibljejo protagonisti sami. Vsi presežki čustev – sreča, veselje, jeza, žalost – so bolj kot ne postavljeni v tišino – ko Cassey pripoveduje, zakaj ima tako rada določeno stavbo, ki vsaka po sebi zanjo pooseblja določeno čustvo, se kamera premakne na drugo stran steklene stene, da vidimo zgolj njene premikajoče se ustnice. Ko je Cassey razburjena, divje pleše na parkirišču pred eno svojih ljubših stavb – v tišini. Ko Cassey odhaja iz mesta, jo opazujemo z druge strani vetrobranskega stekla in nato od daleč, v tišini, medtem ko jo očitno duši hlipajoča žalost. Junaka, vsak na svoj način, odraščata, a ti koraki na poti k prihodnosti, četudi se morda zdijo velikansko grozljivi, se kažejo kot majhni in preprosti, ob mogočnosti prostora in časa, kot ju uokvirjajo dolgi in statični kadri, ki jih v liričnem prepletu prekinjajo in povezujejo skorajda ozujevske blazinice, vsa usodnost izzveni v lastni vsakdanosti.

*Columbus* je v svoji jasni formalnosti filmske podobe enostaven: lahko je preprosto film o arhitekturi v odnosu do človeka v njegovem vsakdanu, o umetnosti nasploh v odnosu do človeka v njegovem vsakdanu. A hkrati režiserju uspe prav skozi tematizacijo »velikih idej«, kot jih tematsko vzpostavlja že samo ozadje mestnih stavb, odkriti tudi tiste »banalnejš«, torej povsem vsakdanje tematike – *Columbus* je predvsem film o odraščanju, intelektualnem zorenju in generacijskem prelamljanju, o sreči, odgovornosti, ljubezni do drugega in samega sebe. Kot ta »značaj« povedno ubesedi dialog v filmu: jed je enostavna, brez izrazitih začimb; a obenem je prav ta nežna preprostost tista, ki pusti še dolgo trajajoč, prijeten priokus. Medtem ko se je zgodil film, ki v potencirani vsakdanosti lastnih podob skoraj pozabi na to, da je film, se ni zgodilo nič – robovi stavb enako mogočno in tiho kipijo v isto nebo –, a hkrati se je zgodilo mnogo, in zgodilo se je, v majhnih detajlih vsakdana malega človeka, vse. **E**

Kvadrat, 2017



Bojana Bregar

## Sofisticirana situacijska komedija

Kvadrat | The Square

leto 2017

režija Ruben Östlund

država Švedska, Nemčija, Francija, Danska

dolžina 144'

Ruben Östlund je za civilizirane gledalce filmov to, kar je bila MTV serija **Jackass** (2000–2002, Johnny Knoxville, Spike Jonze, Jeff Tremaine) nekdanja (pred)pubertetniške mulce – anticipacija voajerskega užitka, ki nastane ob opazovanju muk in nerodnosti nekoga drugega. Iz varnega zavetja domačega kavča smo se zvižali od prelestnega nelagodja, ko so se Johnny Knoxville in prijatelji spuščali po strmih ovinkih v nakupovalnih vozičkih, oblečeni zgolj v plenice tekali po natrpanem trgovinskem centru in iz svojih na videz neuničljivih teles izvabljali vse sorte telesnih tekočin, samo za našo (in očitno lastno) zabavo. Danes, ko smo odrasli in sofisticirani ter iz vseh strani soočeni z ofenzivno družbenih sil konformizma, nas njihovo tveganje preprosto ne gane več. Stran z Johnnyjem in njegovim nesmiselnim zlomljenim penisom! Dajte nam pravo akcijo!

Torej, sofisticirani ljudje, predstavljajte si tole: ste uspešen, ugleden in dobro negovan kurator ene najvplivnejših, najprestižnejših umetniških institucij na Švedskem. Brezhibno oblečen in počesan. Sedite pred kamero, nasproti vas se nelagodno preseda mlada ameriška novinarka, ki se začčenja potiti pod močnimi lučmi. Nedvomno ste k temu potjenju pripomogli tudi vi, z vašo izjemno avtoriteto in neustavljivim šarmom. Novinarka postavi prvo živčno vprašanje, na katerega odgovorite z vajeno eleganco profesionalca. Nato vas prosi, da ji razložite nekaj, kar je prebrala na spletni strani vašega muzeja. Prične z branjem, nekaj o toposu razstave, ki ni razstava v razstavi, ki je del mega-razstave, in še preden konča, se vam posveti, da ste v težavah, saj se vam niti približno ne sanja, o čem govori. Citat se konča in novinarka v pričakovanju zre v vas, medtem ko lučka na kameri rdeče utripa in luč reflektorja neusmiljeno meče luč na vašo sramoto. Ne veste odgovora. Ničesar več ne veste. Kaj se je ravnokar zgodilo? Kje sem? Kdo sem?

Te vrste dezorientiranost protagonistov je emblem in izhodiščna točka praktično vseh Östlundovih filmov doslej. Kot avtorski režiser, ki je scenarist in producent vseh svojih filmov ter pogosto tudi montažer, je prepoznaven po neprizanesljivem seciranju človeške narave, natančneje človeka kot »čredne živali«, kakor je večkrat v intervjujih svoj osrednji motiv podal sam. Metoda, s katero izvablja na plan tisto, kar je skrito pod mehko skorjo družbenih konvencij, je situacijska komedija posebne vrste, patentirane znamke Östlundovega *zoomiranja* na družbene tabuje, v katerih postavlja protagoniste v povsem nepričakovane,

nepredvidljive situacije, te pa postanejo katalizator dogajanja, ki jim sledi – ter marsikdaj tudi vzrok vsaj delnega propada nesojenih junakov. To mu je prineslo sloves provokatorja v filmskem svetu ter predvsem na domačih tleh. Njegov tretji igrani celovečerec **Play** (2011), v katerem skupina temnopoltih dečkov goljufa nič hudega sluteče mimoidoče na ulicah fiktivnega švedskega mesta, je pritisnil na občutljivi živec družbe, ki se je v svetu proslavila kot najbolj predana idealu strpnosti in demokratičnosti. Burni medijski odzivi so razdelili švedsko javnost, medtem ko se je kritiška pretežno strinjala, da se je z Östlundom pojavilo nekaj izjemno zanimivega, nekaj, kar je razbilo uniformnost prevladujoče benevolentnih švedskih dram.

Potem je leta 2014 udarila **Višja sila** (Force Majeure). V filmu se mlada družina odpravi v mondeno francosko letovišče, da bi uživala v zimskih radostih na snegu in ultravijoličnih žarkih. Namesto tega snežni plaz odnese zakonsko idilo in vzame za talca domnevno moškost nesrečnega *pater familiasa*.

Izjemno humorna in v enaki meri boleča družinska dramedija je v Cannesu v sekciji *Un Certain Regard* prejela nagrado kritikov, zatem jo je zajel val odličnih kritik in jo ponesel skorajda do oskarjevske slave ... No, skorajda. *Višja sila* se je sicer kot predstavnica Švedske uvrstila v prvo skupino devetih finalistov za tujejezičnega oskarja, a nato izpadla iz nadaljnega izbora končnih petih finalistov. Östlund in producent Erik Hemmendorff sta svoj odziv ob tej nič kaj veseli novici posnela in objavila na YouTubeu. Premišljeni in briljantni PR trenutek se je hitro obrestoval, saj se je posnetek z naslovom *Švedski režiser znori, ker je izgubil nominacijo za oskarja* v kratkem času razširil po Facebooku in Twitterju ter seveda poskrbel za več publicitete, kot je je požel kasnejši zmagovalc kategorije, **Ida** (2013) Pawla Pawlikowskega.

Östlund tudi sicer s pridom uporablja družbene medije za raziskovanje medčloveških odnosov, ki mu nato služijo za navdih in za filmsko snov. Tako so menda tudi za njegov novi film, tisti, ki mu je lani v Cannesu prinesel zlato palmo (in tokrat tudi pravo pravcato nominacijo za tujejezičnega oskarja!), navdihnili resnični posnetki z YouTubea. **Kvadrat** (The Square, 2017) se dogaja na Švedskem, kjer živi Christian (čedni stas in glas mu je posodil danski igralec Claes Bang). Christian je kurator in uslužbenec muzeja moderne umetnosti v Stockholmu, ki gostujoča dela in pripadajoče umetnike predstavlja zainteresirani javnosti – in Christian je, kljub občasnim spodrslijajem, očitno dober v tem, kar počne. Brezhibno balansira krhko razmerje med poslom in užitkom, predvsem tako, da obe polji preprosto združi. Njegovo udobno življenje napol slavne osebnosti je obdano s statusnimi simboli in ravno prav začinjeno z družbo samosvojih umetnikov, da ga nihče ne more okriviti malomeščanstva. A kljub svoji splošni dobrotiški naravi in pohvalni delovni

etiki si Christian morda preveč naivno predstavlja svet, na katerega gleda s svojega slonokoščene stolpa, zgrajenega iz privilegijev. Je morda le preveč ujet v samoumevno udobje, ki mu ga zagotavlja njegov družbeni »bubble«?

Morda **Kvadrat** s tem meri na kritiko t. i. »artworlda«, sveta umetnikov, galeristov, kuratorjev, kritikov in trgovcev z umetniškimi deli, ki ustvarjajo konglomerat, pravo pravcato industrijo umetnosti, v enaki meri zaničevano, napadano in kritizirano, kot je neizogibno v teh naših ciničnih časih neoliberalnega mandata na oblasti. Toda problem komodifikacije umetnosti režiserja tu ne zanima na način, ko bi ga motile prakse zlorabe nedotakljivega statusa umetnosti. Ravno nasprotno, glavna zabava v tem filmu prihaja iz naravnost užitkarskega zabadanja majhnih, a še kako motečih osti v prenapihnjeno samopodobo, s katero umetniški svet slavi samega sebe, nedvomno zaradi golega darvinističnega boja za obstanek. Konec koncev, mar nismo v osnovi ljudje zgolj lepo oblečene opice? S prizorom, ki je zagotovo najmočnejši del filma, *Kvadrat* doseže vrhunec in podčrta svojo premiso – in to več kot prepričljivo po zaslugi Terryja Notaryja, igralca, ki je kaskader in strokovnjak za imitacijo živalskega gibanja. Njegov nastop je sublimen, na kratko, bolj prepričljivo odigra opico kot dejanski bonobo, ki je v tem filmu zato, ker s čopičem v roki slika.

Odličen finale v vseh pogledih torej. Toda problem je, da film nato traja še dobre pol ure brez resničnega razloga, bolj ali manj zato, da bi še naprej mučil svojega protagonista, ga dokončno dehumaniziral in ga pustil ranljivega, tako rekoč v naravnem stanju. Zdi se, da je del problema tudi, ker je v filmu preveč pripovednih linij, čeravno bi z lahkoto ostali zgolj pri eni, recimo pri tej, ki je bila najbrž del izvorne ideje. Prestavljati si je mogoče, da bi lahko v zameno več časa dodelil odlični Elisabeth Moss – ta bi lahko zares dopolnila vlogo nevrotične novinarko Anne, ki je za dobro filma le malce preveč klišejska »nora Američanka«.

Morda bi si kakšno minuto več zaslužil Dominic West, slavni umetnik in avtor *Kvadrata*, naslovnega umetniškega dela z zelo preprostim sporočilom, ki ga potem dekonstruira in subvertira, praktično ga skozi film zanika.

Pomanjkljivostim navkljub je **Kvadrat** intrigantna situacijska komedija z zapeljivim smislom za humor, ki nam dovoli, da si sami zastavljamo vprašanja, če smo le pripravljeni tudi sami najti odgovore. **E**

Petra Meterc

# Koza, čarovnica in selfie

Nisem čarovnica | I Am Not A Witch

leto 2017

režija Rungano Nyoni

država Norveška, Švedska, Rusija, Francija

dolžina 93'

Rungano Nyoni, zambijsko-valižanska režiserka, je svoj prvenec **Nisem čarovnica** (I Am Not A Witch, 2017) želela umestiti in posneti v Zambiji, od koder je z družino v otroških letih emigrirala v Veliko Britanijo. Ko je Zambijo obiskala v odraslih letih, so jo tam presenetile novice na lokalni radijski postaji, ki so poročale o ženskah, obtoženih čarovništva. Ob raziskovanju tematike je ugotovila, da kljub zakonski prepovedi do tovrstnih obtožb še vedno pogosto prihaja. Nyoni je obiskala tudi Gano, kjer še vedno obstajajo t. i. *witch camps* – izolirane vaške skupnosti, v katerih živijo ženske, ki so bile zaradi tega ali onega obtožene čarovništva ter izgnane iz lastnih okolij. Avtorica je navdih za osrednjo tematiko prvenca črpala iz svojega bivanja v eni izmed omenjenih skupnosti, pripoved pa je umestila v odločno izraženo avtorsko poetiko, ki v pravljичno vzdušje vplete satiro ter izrazit politični komentar.

Devetletno Shulo (Margaret Mulubwa) čarovništva obtožijo kar na policijski postaji, kjer vsa preplašena in zadržana obtožb niti ne zanika. Ponjo pošljejo obilnega državnega uradnika, gospoda Bando (Henry BJ Phiri – zambijski TV-zvezdnik), ki v slogu lokalnega šerifa razrešuje ljudske spore ter z vladnim financiranjem nadzoruje skupino domnevnih čarovnic, povečini starejših žensk, ki zanj opravljajo prisilno fizično delo vseh vrst. Gospod Banda, vedno napravljen v poslovno obleko s kravato, je posebitev prostaške preračunljivosti

in mačističnega odnosa lokalne politične oblasti, ki z vraževerjem pomešane zakone prireja sebi v prid. Njegovo pretirano karikiranje se v filmu kot nekakšna pravljična konvencija sklada z nadrealistično situacijo. Ženske v skupnosti so, da ne bi po čarovniško kam odletele, z belimi platnenimi trakovi privezane na velika vretena, nameščena na stari tovornjak, ki jih prevaža od enega polja do drugega. Lahkotno plapolajoči trakovi, ki dovoljujejo omejeno gibanje in za katere gospod Banda večkrat poudari, da so zelo dolgi, predstavljajo simbol nadzora, ki se skriva pod krinko navidezne svobode. Podobno deluje (ne)izbira, ki jo gospod Banda pred iniciacijo v čarovniško skupnost ponudi Shuli. Ta naj živi kot čarovnica, če pa bo svoj trak prerezala in pobegnila, se bo spremenila v kozo.

Nyoni grožnjo preobrazbe v žival, ki preti mladi junakinji, vzame za osrednji pravljični motiv, svojstven magični realizem pa nadgradi s številnimi folklornimi elementi iz lastne zambijske tradicije. Tovrstna simbolika je v filmu zasidrana v ikonografijo impresionističnih kompozicij. Direktor fotografije David Gallego, ki je poetični pečat dodal tudi **Kačjemu objemu** (Embrace of the Serpent, 2015) Cira Guerre, tokrat s pogostim uokvirjanjem tovornjaka z vreteni v simetrične tablôje iz njega ustvari nadrealistično umetniško inštalacijo. Prav tako kontemplativni so širokoplanski kadri pokrajine, prek katere se pomikajo ženske v modrih delovnih pajacih, ki za seboj vlečejo neskončne bele trakove. Karakterji se v tovrstnih pretežno statičnih postavitvah opredmetijo v mizansceni, kadri pa postanejo tihe samostoječe zgodbe. Podoben učinek ima bližnje portretiranje, ki se usmerja v molčeče obraze Shule in drugih žensk. Podobe-zgodbe se dinamično izmenjavajo z realističnimi ter večkrat humornimi prizori dogajanja, ki niso spojeni v klasičen pripovedni lok. Film je poln elips in pogosto v hitrem ritmu brez pojasnjevanja zareže v novo situacijo.

Poleg karikiranja gospoda Bando in situacijske komike, ki odzvanja senegalsko klasiko **Hyenas** (1992, Djibril D. Mam-bety), film močno stereotipizira tudi naključne bele turiste, ki si ogledujejo človeški ZOO v postavi čarovniške skupnosti.

Nisem čarovnica, 2017



Nisem čarovnica, 2017



Fotografiranje z varne distance in poizvedovanje po praktičnih informacijah se preslika v projicirano vlogo na drugi strani safari pogleda – čarovniški primerki performativno kričijo in se pačijo. Prek razkrivanja eksotizacije, ki spremlja zahodni humanitaristični diskurz, Nyoni onemogoči, da bi iz njenega filma nastala pornografija trpljenja (*suffer porn*). Turistični *selfie* s Shulo – torej z deprivilegiranim afriškim otrokom, »ker jo bo to zagotovo razveselilo«, se v absurdni nedolžnosti dejanja zazdi izprijen. Prav tako se režiserka ne boji osrednjega otroškega lika že v prvem prizoru obleči v preveliko majico z napisom #bootycall. Podobno smešenje *trasha*, ki ga Zahod (kulturno ali ekonomsko) prodaja globalnemu jugu, pa predstavlja prizor, v katerem čarovniške starke kot eno izmed redkih razvedril preizkušajo raznobarne lasulje, poimenovane s popačenimi zvezdniki imeni: Mandonna, Rahinna, Mimmy Mikaj, Sim Kardashan ...

Črni humor, ki v filmu protislovno spremlja prikazane represivne prakse, gledalca ujame v nujen premislek o lastnih stereotipnih podobah »Afrike« in moralističnega presojanja (ne)primernosti smeha. *Nisem čaravnica* tako deluje v potujitveni logiki, ki spominja na filme Abderrahmaneya Sissakvoja. Spomnimo se zgolj zadnjega, **Timbuktu** (2014), v katerem so malijski džihadisti, ki v pripovedi sicer izjemno nasilno obračunavajo z meščani, večkrat postavljeni v absurde situacije ter tako smešeni.

Nyonijin glavni obračun v filmu je zagotovo brezkompromisno seciranje tradicij, ki omejujejo individualno svobodo. V prvem planu je sistem lokalne politike, v katerem džin služi kot korupcijska merska enota in ki prilagodljivo deluje po navdihu lastnih koristi. Ta afirmira vraževerne klice skupnosti, za katerimi stojijo osebne zamere (nekateri izmed žensk v skupnosti so kot čaravnice ovadile celo lastne družine), obrekovanja, nevoščljivost ter izrazita mizoginost. V filmu s prstom pokaže tudi na podobno problematiko povezovanja čarovništva z albini, a hkrati poudari soobstoj več resničnosti – v TV-oddaji, v kateri gospod Banda predstavlja Shulo, ker želi z njo dodatno zaslužiti, se izriše raznovrstno prevpraševanje prakse. Tako prek telefonskih klicev in skeptičnih

pogledov občinstva kot tudi prakse TV-voditelja, ki se kot po cesarjevih novih oblačilih vpraša, »Kaj pa če je Shula samo otrok?«, Nyoni v filmu nakaže, da je prakse, povezane s čarovništvom, mogoče izrabiti v dobičkonosne namene, torej škodljiva tradicija včasih preživi tudi zavoljo okoriščanja. Čarovniška skupnost ne predstavlja le neplačanega dela za gospoda Bando – ta namreč Shulo in njeno domnevno čarovništvo kot nekakšno maskoto uporablja tudi za prodajanje praznih urokov, obredov in celo »Shulinih čarobnih jajc«.

Shula, ki pravzaprav večino časa molči, v drugi polovici filma postaja čedalje bolj zamaknjena in se v določenih situacijah skorajda izklopi iz dogajanja. Ženske v skupnosti so povečini ravnodušne, a do svoje usode ter druga do druge večkrat precej cinične in posmehljive. Prizori pogovorov v skupnosti se na trenutke zdijo približani dokumentarnemu, igra Margaret Mulubwa in starejših žensk pa je izjemno avtentična, saj je Nyoni ves film posnela z neprofesionalnimi igralkami, ki v filmu spregovorijo v več zambijskih jezikih.

Snemanje na lokaciji v Zambiji in obsežno iskanje naturščikov je za prvenec v britansko-francoski koprodukciji pomenilo dolgotrajno iskanje financiranj, ki jih je avtorica pridobila iz različnih evropskih fondov ter razvojnih programov (BFI, Hubert Bals, Berlinale's World Cinema Fund ...). Kot večkrat pove v intervjujih, zambijska kinematografija tovrstnih sredstev še ne more zagotavljati, predvsem pa evropsko (so) financiranje in (ko)produkcija za večino afriških ustvarjalcev še vedno pogojujeta opaznost filmov zunaj matične države, zaradi česar zambijski ustvarjalci širšemu filmskemu svetu ostajajo domala nepoznani.

Nyoni je tako kljub produkcijskim in distribucijskim pogojem, pri katerih imajo običajno prednost filmi, ki se ukvarjajo z nenavadnimi »afriškimi« temami, ali pa takšni, ki perejo slabo kolonialno vest, posnela prvenec, ki eksotičnost svoje tematike jasno in glasno izsmeje. *Nisem čaravnica* je feministični film, ki svoje tematsko polje zastavi heterogeno, upoštevajoč širši družbeno-politični kontekst ter njegovo večplastnost. **E**





A Ghost Story, 2017



Anja Banko

## Pogled iz onostranstva

**A Ghost Story**

leto 2017

režija **David Lowery**

država **ZDA**

dolžina 92'

Njegov pogled je v počasnem premiku na oknu sosednje hiše zaznal podobno postavo – v rožasti rjuhi, z dvema črnima luknjama na mestu, kjer bi morale biti oči. Počasi je privzdignila roko v pozdrav. Odgovoril ji je tako, da je v pozdrav pomahal nazaj. Pogovor je potekal v tišini, z besedami v podnapisih. Pravi, da čaka. Vprašal je, koga. Odgovorila je, da se ne spomni, koga čaka.

Ko je odvrnil pogled od okna, se je svetloba v stanovanju lomila pod drugačnim kotom, v nekem drugem poznopoldanskem ali večernem času – na tisti točki to niti ni bilo več pomembno. In potem je čas tekkel, medtem ko se je s počasnim korakom sprehajal skozi stene ali negibno, stoje sredi sobe, opazoval njo in njih in neke druge njih

in vztrajno praskal po podboju vrat, da bi iz reže potegnil njeno sporočilo, namenjeno njej, morda njemu, morda hiši v lastnem odlomku spomina ...

**A Ghost Story** (2017), novi celovečerni film ameriškega indie režiserja **David Loweryja**, ki je v prejšnjem letu razdelil privrženca te festivalske »zvrsti«, je film časa. Predvsem pa je film o času. O času, ki ga določa hrepenenje. O subjektivnem času torej. O času, ki je nato, nenadoma, v iracionalnih, nelogičnih, skorajda nevidnih stapljanjih med rezi posameznih kadrov in kadrov-sekvenc, položen v *trajanje* – v perspektivo večne in ciklično (ali morda spiralno?) ponavljajoče se preteklosti, ki je morda vzporedna prihodnosti, ki je morda hkratna tudi sedanjosti. Je film o (osebnem) spominjanju in (objektivno-presegajočem) toku zgodovine, ki se v upognjenih pregibih tako ali drugače udejanja v osebni sedanjosti in hkrati strmi nazaj nanjo iz prihodnosti.

A pri takšnem širokokotno zastavljenem tematsko-idejnem premisleku je ključna in morda najbolj zanimiva prav perspektiva, iz katere se zastavlja pogled. Četudi naslov namiguje, da se filmski tekst razpenja v klasičnem žanru grozljivega, kjer duhovi preganjajo (preživile) junake, je *A Ghost Story* film povsem drugačne narave, ki klasične trope, na primer hišo duhov, travestira že v samem izhodišču in se žanrsko, predvsem v svoji idejno-moralistični banalnosti, bolj umešča v melodramo. Zasnova je preprosta: On in Ona (še le v zaključni špici sploh »poimenovana« kot C – **Casey Affleck** in M – **Rooney Mara**) sta partnerja.

On je glasbenik, Ona se vsako jutro odpravi v službo; Ona se hoče preseliti, On bi raje ostal tu. Kljub ljubečnosti do drugega delujeta odtujeno, komunikacija med njima se izgublja v neizrečenem. Ko On končno popusti Njeni želji po selitvi, nenadoma umre v prometni nesreči pred lastno hišo. Od tu bi se zgodba lahko prevesila v marsikateri žanrsko-idejni premislek, a zdi se, da dejansko zgolj poglobi svoj melodramatični značaj.

Protagonist filma, ki vzdržuje izpostavljeno časovno dimenzijo pogleda, je namreč On – oziroma On kot duh. Morda je celo bolj primerno reči – duhec. V svoji »novi« podobi – ogrnjen v belo rjuho, z dvema črnima luknjama na mestu, kjer bi morale biti oči – deluje izredno živo, morda še bolj človeško kot prej. Otroško preprosta podoba, ki iz Njenega (in gledalčevega) nelagodja ob trenutku sprejetja smrti nenadoma povsem spreobrne grozljivo ali tragično situacijo, kot jo običajno sugerira tak zgodbovni zasuk. Tiho in brez komentarja se truplo-duhec dvigne z nosil in se v lebdeče počasnem koraku odpravi nazaj proti domu.

A če bi pričakovali, da bo zgodbo od tu naprej odneslo po liniji preživele partnerke, bi se motili. Sidrišče pogleda prevzame duhec. Perspektiva gledalčevega pogleda se torej izpostavlja iz onostranstva, ne-časa, večnosti. To pa sploh dovoljuje in do neke mere utemeljuje »logični preskok« iz linearne narativnosti v nekakšno spiralno cikličnost, ki odpira možnost(i) za nadaljnje idejne tematske premisleke spomina in hrepenenja, ki se kažejo kot prvi ritmični preskok iz uvodnega dela zgodbe v njeno jedro. Šele kot

duhec namreč On »zares« postane nosilec akcije, čeprav je akcija, vsaj na prvi pogled, na videz odsotna, saj duhec večino časa stoji ob strani, ujet v nenavadne kote kamere, in večinoma zgolj nemo opazuje dogajanje v svetu živih, kar še poudarja množica dolgih, precej statičnih kadrov, ki preprosto – *trajajo*. Tak je prizor, v katerem se Ona vrne domov in načne čokoladno pito. Očitno je, da košček za koščkom komaj spravlja po grlu, prizor traja in traja, do nelagodne mučnosti, dokler ne dokonča skoraj cele pite in steče do stranišča, da jo izbruha. Njena bolečina postaja v »dejanskem« trajanju skorajda otipljiva, prebija filmski čas in se staplja z gledalčevim časom na podoben način kot na primer pri Chantal Akerman ali morda, v še bolj podobnem prepletu fantastičnega in realnega, Apichatpongu Weerasethakulu.

Šele zdaj, »po smrti«, se zdi, da protagonista postaneta bolj živa, bolj človeška, bolj dejanska, saj se pogled, v katerem se ukivlja čas, zdaj ukivlja po liniji njunih – predvsem njegovih čustev, torej subjektivnega pogleda, kjer vsa logika dejansko postane efemerna. Eliptičnost zgodbe in nelogični zasuki postanejo logični šele zunaj racionalnega, torej v svetu »zgolj-čustev«. Medtem ko prizori *trajajo*, kar določajo igra svetlobe in zvoki v ozadju, čas teče, se lomi – nenadoma se v istem prizoru zgodi že tudi prihodnost. Ona odide, a v podboju vrat pusti sporočilo – spomin zanjo in spomin nanjo za neko nedoločeno možno vrnitev in prihodnost. Ko duhec spozna, da je Ona za vedno odšla, skuša iz podboja na vsak način izpraskati sporočilo.

A Ghost Story, 2017



A preden prebije nevidni zid med svetom živih in »mrtvih«, preden z roko, ki jo prekriva rjuha, zares zagrabi listek, se čas *zgodí* – zgodí se prihodnost in zgodí se preteklost, davna preteklost, cela zgodovina hiše, v katero je ujet, dokler se znova ne ponovi njegova sedanost, njegova smrt in še en On sam, še en duhec, ki nemo opazuje Njo in zdaj Njega, ponovi se Njena žalost in bolečina, ponovi se Njen odhod, čas se *zgodí* in *dogaja*, dokler duhec ne uspe – nenadoma, brez vsake logične razlage – nenadoma izvleči listka iz podboja. In ko doseže ta edini cilj, ko poteši svoje hrepenenje – izgine. Ostane zgolj rjuha na tleh hiše, v kateri čas ponovno teče, v lomu svetlobe in prahu, ki se poseda na tla. Morda v ponovitvi iste prihodnosti, morda v prihodnosti, ki je razvezana ponovitve, a to pravzaprav ni pomembno.

A *Ghost Story* je film o izgubi, žalovanju in hrepenenju. A morda prej z obratne strani kot-da-iz-onostranstva je to film o izgubi, žalovanju in hrepenenju po nečem, česar tam sploh nikoli ni bilo. V »resničnosti«, če sprejmemo, da je uvodni del tista primarna dejanskost (ki je morda tudi zgolj ena v vrsti ponovitev v ciklični spirali časa), med Njo in Njim vlada odtujenost – ko napiše pesem Zanj, jo Ona sprejme precej hladno, njuni pogovori so fragmenti, kjer več pomeni tisto neizrečeno kot dejanske besede. Hrepenenje, ki duhca očitno zadržuje v tostranskosti, morda torej izhaja iz iluzije ljubezni in bližine. Morda se oklepa nečesa, česar tam nikoli ni bilo, morda je njegovo vztrajanje povsem nesmiselno in sporočilo na listku pove nekaj čisto tretjega, nekaj, kar je samo Njeno. A tudi to je povsem nepomembno za zgodbo, na podoben način, kot je v *Šundu* (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino) povsem nepomembna vsebina tistega kovčka, ki sicer nastopa kot glavno gonilo zgodbe. Morda je *A Ghost Story* tudi film o še *bolj* dejanskih prikaznih in duhovih – o nesmiselnosti oklepanja nečesa, česar tam več ni, morda pa tudi nikoli ni bilo. Morda je to film o odpuščanju in spuščanju: tako tisti drugi duhec v rožnati rjuhi neki trenutek enostavno sprejme, da tisti(h), na katere(ga) čaka – medtem je dejansko pozabil, na koga zares čaka –, najverjetneje nikoli ne bo. V trenutku, ko to sprejme, ko spusti in odpusti svoje (nesmiselno) hrepenenje, enostavno izgine, na tleh podrte hiše v neki prihodnosti ostane zgolj rožnata rjuha.

A v tej poetično-eterični razpostavitvi filma zmoti prizor, ki deluje kot racionalna pojasnitev, moralni nauk. Če je filmska zgodba duhov večinoma določena v nemem trajanju podobe, se duhec v neki prihodnosti znajde na zabavi v hiši, kjer za mizo poteka živahna debata. Vodi jo glasen, očitno vase zagledan tip, ki v precej dolgem monologu pojasnjuje ne-smisel življenja, oklepanja, spominov, kar v glasnem mnogobesedju morda želi postati prav »smisel« filma: živimo in ustvarjamo – pisatelji knjige, skladatelji

simfonije in ljudje otroke – vse, kar ostane za nami, je spomin, odložen v to drugost, a spomin v času neizogibno blede, izgine, atomi razpadajo, vesolje se skrči in umre, potem znova rodi, a isti delci, ki so sestavljali prvo vesolje, v sebi še vedno nosijo drobce celostne preteklosti in spomina, ki v drugi prihodnosti na način metamorfoze spet oživijo v drugačnosti, ki je že a priori obsojena na istost. A vse mine, se pretaka, ničesar tam ni zares, nič ni večno, je zgolj isto, ki je drugačno v ponovitvi – niti sporočilo, ki ga pod kamnom v eni od davnih preteklosti pusti deklica, preden jo ubije pleme Indijancev. Ta govor deluje kot vzvod, ki nenadoma pospeši čas filmske podobe sedanosti, kot jo zaznava duhec – od tega trenutka se pospešeno zgodí prihodnost, preteklost, ciklično zaokroži sedanost, vse do trenutka, ko duhec sprejme končnost in izgine v nič.

V tako postavljeni zgodbi film deluje nekako razrezan v dvojnosti: predvsem na ravni podobe, za katero se zdi, da v svoji časovnosti in trajanju odkriva hrepenenje, ki ga na drugi ravni ruši banalna realizacija, razkritje njegove nesmiselnosti, ki se zgodí na ravni besednega dialoga. Pogled je dezorientiran, saj v tej dvojnosti vsa logika – racionalna in neracionalna – razpade, ostane medel odtis, umazana rjuha na prašnih tleh. Tako se zdi, da v prepletu nepojasnjene in obenem preveč pojasnjene velike ideje, ki jih naslavlja film, medlo obvisijo v zraku, filmske podobe pa v svoji meditativnosti delujejo mrtve, preveč stilizirane, morda prej kot nekakšni okostnjaki, izpraznjeni lastnega duha. V tem kontekstu Lowery morda pristane v podobni zanki kot Terrence Malick v *Drevesu življenja* (The Tree of Life, 2011) ali Darren Aronofsky v filmu *Mati!* (Mother!, 2017) – estetska dovršenost, preobtežena z (pre)velikimi idejami, deluje mrtvo. Podobe, ujete v cinefilskem razmerju 4:3 in v barvni paleti postarane fotografije se zdijo kot odvečen ornament, filmske pripovedi pa ne sprostijo niti humorna travestija, kot jo pooseblja že podoba protagonista – duhca. Obenem pa je morda ravno ta obrat travestije ključen, da film pusti vtis, četudi zgolj-nič pod umazano rjuho na prašnih tleh – svetloba, ki vztraja, in čas, ki še kar traja, sta tisto, kar podobe navdihuje z življenjem. *A Ghost Story* je film iz ne-časa, iz onostranstva, ki je najbolj čuten prav z robov okvira aktualnosti same filmske podobe-časa. Je predvsem film o iluziji filmskega časa na prelomu s platna v resničnost gledalčevega časa. O disonanci doživljanja »filmske resnice«. **E**

Arjan Pregl

# Z ljubeznijo (do manualnega dela), Vincent

**Z ljubeznijo, Vincent | Loving Vincent**

leto 2017

režija **Dorota Kobiela, Hugh Welchman**

država **Poljska, Velika Britanija, ZDA**

dolžina **94'**

Poleti leta 1989 je Akira Kurosawa poslal pismo: »Dragi g. Scorsese. Z veliko težavo poskušam izraziti hvaležnost, da ste ugodili moji sebični prošnji. ... Zdaj čakam, da se bom srečal z Van Goghom. Vsak dan poslušam njegov glas na posnetkih, ki ste mi jih poslali. Čudovito je!«

»Van Goghov« glas, ki ga je Kurosawa poslušal na posnetkih, je bil seveda glas ameriškega režiserja z italijanskimi koreninami, ki ga je japonski režiser povabil k sodelovanju. V filmu **Sanje** (Dreams, 1990), ki je v kinematografe prišel naslednje leto, je v enem od osmih »sanjskih« vinjet Van Gogha upodobil Martin Scorsese. V kratki epizodi se z izrazito newyorškim naglasom (»why don't you paint, you have to paint«) pogovarja z mladim japonskim študentom slikarstva, ki arležanske domačinke nagovarja v francoščini.

Kurosawa je imel v mladosti tudi sam slikarske ambicije. »Slikarsko oko« je videti v mnogih njegovih filmih, še toliko bolj pa v dejanskih slikah njegovih snemalnih knjig. Epizoda s slavnim slikarjem nosi naslov »Vrane« in je povsem osebna *hommage* soumetniku. Scena je izrazito avtorska, sledi sanjski logiki mešanja časa, prostorov, jezikov.<sup>1</sup>

V prvem delu se protagonist, Kurosawov mladi alter ego, sprehaja v obarvani realni pokrajini, kasneje pa se začne s pomočjo studia za posebne učinke Georgea Lucasa, ki je bil tudi koproducent filma, sprehajati skozi Van Goghove risbe in slike.

Fiktivni svet so v filmu **Z ljubeznijo, Vincent: Van Gogova skrivnost** (Loving Vincent, 2017, Dorota Kobiela, Hugh Welchman) popeljali še korak dlje. Celovečerni film namreč ni naslikan kot avtorska vizija režiserja, ampak kot bi ga ves čas gledali skozi Van Goghove oči. Vsaka posamezna slička je plod elaboriranega ročnega dela, združenega s tehnologijo. Tehnično so igralce v igranih prizorih posneli pred zelenim zaslonom (*green screen*) in jih nato umeščali v vangoghovska okolja, ki večinoma izhajajo iz konkretnih slikarskih del, potem pa so dejansko odslikavali prav vse sličice.

Kratek povzetek zgodbe filma gre približno takole. Leto dni po umetnikovi smrti bradati poštar Joseph Roulin (ki ga je Van Gogh večkrat portretiral) prepriča sina Armanda (ki je bil prav tako zares upodobljen), da odnese neodprto Van Goghovo pismo njegovemu bratu Theu. Po dolgem prigovarjanju privoli, a kmalu ugotovi, da je tudi brat mrtev. Medtem ko se sprašuje, komu naj zdaj izroči pismo, začne raziskovati umetnikovo življenje. Bolj natančno, smrt.

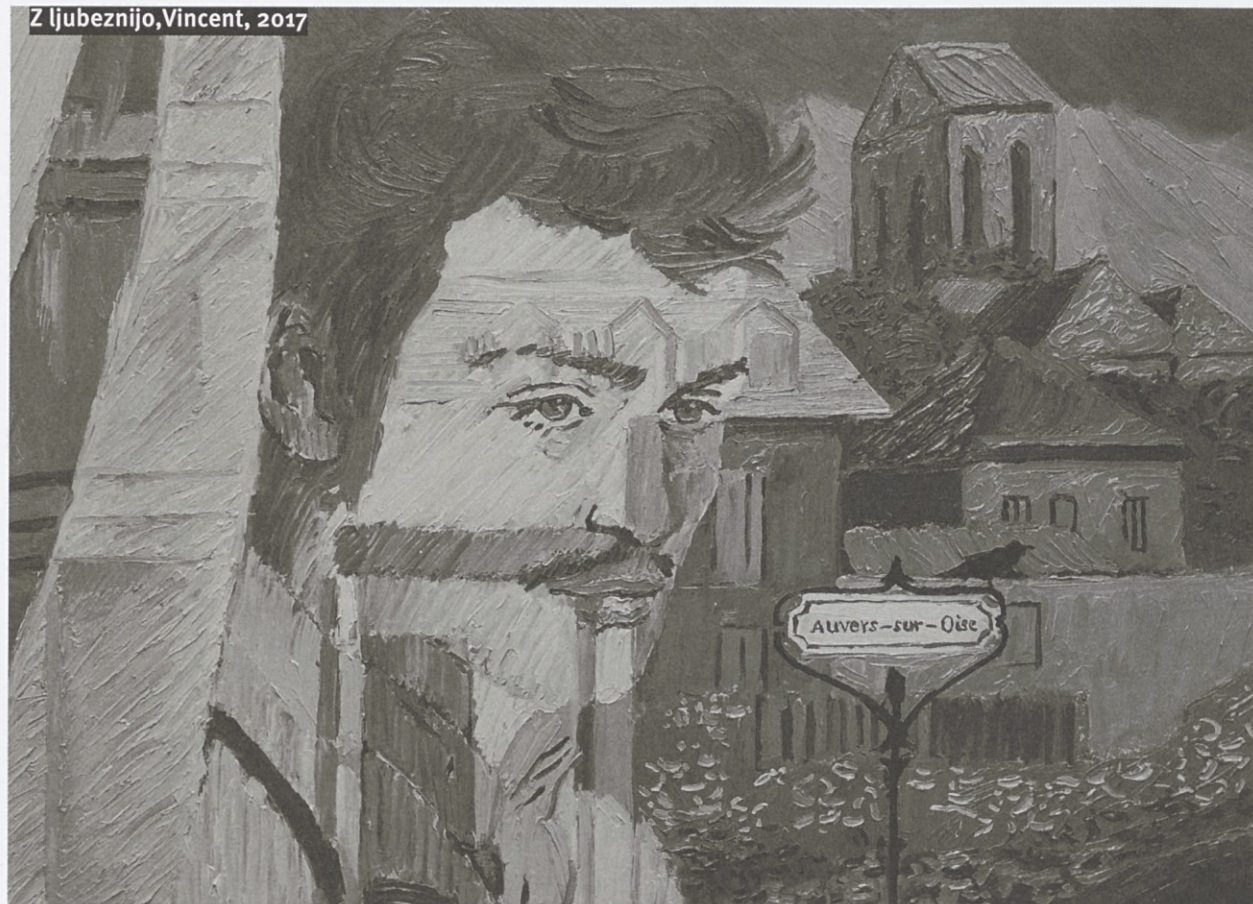
Scenarij od tu dalje sledi novim biografskim teorijam, ki jih najdemo že v knjigi *Van Gogh: The life* (2011). Pod vprašaj postavlja nekatere predpostavke o življenju slavnega umetnika. Zgodba o tragičnem koncu, v kateri si je slikar življenje vzel sam, se je širila najprej s pomočjo knjige *Sla po življenju* (1934), kakšnih dvajset let pozneje pa še z istoimenskim filmom, v katerem je trpečega slikarja upodobil Kirk Douglas. Van Gogh naj bi pustil celo »samomorilsko sporočilo«. Nove raziskave so pokazale, da je bil papir, ki naj bi ga na tisti tragični dan nosil s seboj, pravzaprav zmečkana zgodnja verzija pisma, ki ga je prav na ta dan poslal bratu Theu in v katerem optimistično piše o prihodnosti. Med drugim mu v njem naroči tudi novo pošiljko barv. Postavlja se torej vprašanje, zakaj naj bi se sam ustrelil v trebuh, in to pod nerodnim kotom, zaradi česar bi umiral v agoniji nadaljnjih devetindvajset ur.

V samomoru, ki naj bi se zgodil ravno v času, ko se je zdelo, da se slikarjevo življenje obrača na bolje, je torej mogoče najti kup nelogičnosti. Seveda pa je težko pričakovati povsem logično obnašanje človeka, pri katerem se psihologi ne strinjajo glede diagnoze, omenjajo pa kombinacijo različnih motenj (bipolarna motnja, mejna osebnostna motnja, epilepsija, sončarica, posledica zastrupitve s svincem, ki ga je slikar použil z barvami ...).

Nedvomno zanimive teze film prikaže na meji detektivke in danbrownovskega razkrivanja »dolgo zamolčane« resnice. Iz tragičnega junaka, ki je paradigmska figura nerazumljenega romantičnega modernega umetnika, dela še bolj tragičnega junaka, saj nakazuje, da je bila smrt posledica zunanjih dejavnikov, in to tik pred zdravstvenim, občim kritičnim in verjetno tudi finančnim uspehom. Zdi se, da gre manj za film, ki bi nam odstrl nove poglede na umetnikovo ustvarjanje, in bolj za film, ki dosedanjim mit zamenja z novim.

Formalno nov vpogled film seveda prinaša s tem, da je prikazan skozi vangoghovske (ne Van Goghove) oči. In ravno to, kar je formalno izredno zanimivo, elaborirano in osupljivo, vsaj z vidika vloženega napora, je po mojem mnenju točka, kjer filmu ne uspe proizvesti umetniškega presežka.

Prav ta »vangoghovskost« ga ločuje od Van Gogha. Slikar Van Gogh namreč nikoli ni slikal v vangoghovskem stilu. Sam je obsesivno slikal, si postavljal tihožitja, hodil po cele dneve v naravo, tudi sredi deževja, se vračal domov in slikal naprej prizore, ki si jih je izbral, ter jih prenesel



na platno na način, ki mu ni bil vnaprej jasen. Ni slikal po vnaprej dani stilski matrici, ampak je z vsako sliko na novo raziskoval formo, svetlobo, barvo ...

Zato se mi zdi, da je kratek Kurosawov *hommage* uspešnejši prav v tem, da se ne pretvarja, da je »vangoghovski«. Ima mnoge potujitvene momente, ne nazadnje že omenjenega z izrazito newyorškim naglasom govorečega »Van Gogha«. In prav ta osebna vizija nam Van Gogha približa bolj kot pastiš vangoghovske animacije.

Tukaj lahko le omenim droben detajl, ki ga je mogoče opaziti v filmu o snemanju filma *Z ljubeznijo, Vincent*. Med prikazovanjem produkcijskega procesa namreč opazimo, da so vse slike naslikane z barvami znamke Van Gogh. Mogoče je šlo za sponzorstvo ali le za srečno naključje, a tu se lahko navežemo na misel Marcela Duchampa, da je, »odkar so barve v tubah, ki jih uporabljajo umetniki, izdelane v tovarnah kot vnaprej pripravljene produkti, tudi vsako z njimi ustvarjeno umetniško delo (asistirani) *readymade*«. *Readymade* v primeru tega filma je vangoghovski stil.

V filmu je izjemno zanimiv, provokativen in problemski prav segment, ki verjetno v osnovi ni bil zastavljen provokativno in problemsko. V svoji najbolj znani in vplivni knjigi

*Načini gledanja* (1972) John Berger uporabi primer. Pove, da ob slikah v galerijah in muzejih običajno stoji napis z določeno informacijo. Tako Berger ob Van Goghovi sliki *Žitno polje z vranami* (1890) zapiše: »To je krajina z žitnim poljem, s katerega vzletajo ptice. Poglejte jo za trenutek. Zdaj pa pogledajte na naslednjo stran.« Na naslednji strani ob identični reprodukciji zapiše: »To je zadnja slika, ki jo je Van Gogh ustvaril, preden je naredil samomor.« Kako neverjetno takšna informacija spremeni dožemanje podobe.

V filmu »Z Ljubeznijo, Vincent« stoji uvodni napis, za katerega se zdi, da počne nekaj prav takšnega kot prej omenjeni pripis ob sliki: »Film, ki ga boste videli, je v celoti ročno naslikala skupina več kot stotih umetnikov.« V napovedni špici tega podatka sicer ni, a v različnem promocijskem gradivu se večkrat pojavi podatek o količini tega »ročno naslikanega« dela – na koncu je obsegalo skoraj 65.000 slik.

In potem na BBC-jevem poročanju o filmu zasledimo sproščeno navržene, a izjemno povedne besede ene izmed več kot sto slikarjev in slikark, ki so delali na projektu in ustvarjali po šest do deset slik na dan: »Mislim, da si bom kmalu odsekala uho, počutim se, kot bi se počasi spreminjala v Van Gogha. Nič, kar sem počela do zdaj, me ne bi

Z ljubeznijo, Vincent, 2014



moglo pripraviti na to ... hotela sem reči mučenje, ne, saj ni mučenje, na to izkušnjo.«

Kot bi se skozi film vzpostavljala kult dela, skoraj fetišizacija ročnega odslikavanja. A kult dela, ki je daleč stran od obsesivnega, maničnega (romantično modernističnega) ustvarjanja iz sebe, *ex nihilo*, iskanja ultimativne podobe, in je bližje tovarniškemu, čeprav ročnemu, ustvarjanje podob, ki bodo zadostile dnevnim normi. Kjer bo vsaka ročno izdelana podoba na filmu vidna le eno dvanajstino sekunde.

Izdelovanje podob, ki ni v kontrastu s sodobno digitalizacijo (teoretično bi bilo povsem mogoče izdelati programe, ki bi posnete filme preoblikovali v »vangoghovske«), ki torej v naslikani podobi ne iščejo avtorskega, individualnega zapisa, človeško posamične sledi, ampak mehanično manufakturno produkcijo. Izpostavlja se torej vprašanja fetišizacije ročnega dela, (umetniškega) *outsourcinga*, izpolnjevanja norm ...

André Bazin v eseju »Slikarstvo in film« ugotavlja, da namen filmov o slikarstvu seveda ni v tem, da se postavijo v podrejeno vlogo, ampak prej v tem, »da mu dodaja nov način bitja. Slikarski film je estetska simbioza med filmskih platnom in sliko ...« V primeru filma *Z ljubeznijo, Vincent* to gotovo drži, a v povezavi s tem filmom je bolj zanimiva Bazinova ugotovitev, da »slikarski film ni risanka. Njegov paradoks je v tem, da uporablja neko že povsem izoblikovano

samozadostno delo.« Vendar, kot nadaljuje Bazin, »prav s tem, ko ga nadgradi z delom druge stopnje«, ki je korak odmaknjeno od tega »samozadostnega« slikarskega dela, lahko film »na njegovo snov posveti v novi luči«. V našem primeru se stvari sicer malo zapletejo, ker *Z ljubeznijo, Vincent* dejansko je risanka, narejena po slikah »samozadostnega« slikarskega dela. In ravno tu film zaide, lahko bi rekli predvsem zaradi tega, ker poskuša ekstatično, osebno, manično slikarjevo iskanje poustvariti v »stil«, in morda še bolj zaradi tega, ker skuša *readymade* vangoghovsko podobo predstaviti kot podobo pristnega romantičnega ustvarjanja trpeče duše.

V istem eseju pa André Bazin tudi ugotavlja, da filmi o slikarstvu naletijo na veliko pomislekov prav s strani kritikov in slikarjev. Kot slikar se s to ugotovitvijo pri filmu *Z ljubeznijo, Vincent* lahko le strinjam. Dodajam pa, da poleg nastavkov za nadaljnje razmišljanje, ki sem jih zgoraj načel, film nudi tudi mnoge formalno in vizualno osupljive dele. **E**

<sup>1</sup> Zanimivo je dejstvo, da si je japonski režiser izbral prav Van Gogha, saj je ta izjemno cenil japonske lesoreze, ki so vplivali tako nanj kot na vso skupino (post)impresionističnih umetnikov.

Tina Poglajen

## Pomisleki glede Treh plakatov pred mestom in njihovih protijunakov

Trije plakati pred mestom |  
Three Billboards Outside Ebbing, Missouri

leto 2017

režija Martin McDonagh

država ZDA

dolžina 115'

V filmu **Trije plakati pred mestom** (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri, 2017, Martin McDonagh) so v izmišljenem mestecu Ebbing v amerškem Misuriju pred letom dni posilili in ubili hčer Mildred Hayes. Policija storilca še ni našla, zato Mildred (igra jo Frances McDormand) nekaj metrov pred Ebbingom izobesi tri plakate – »Posiljevali so jo, medtem ko je umirala«, »Pa še vedno nobene aretacije«, »Zakaj ne, načelnik Willoughby?« –, zaradi katerih med krajani nemudoma završi. Če se zdi, da še najmanj motijo samega Willoughbyja (Woody Harrelson), gredo toliko bolj v nos policistu Dixonu (Sam Rockwell), ki slovi po nasilnosti, predvsem do temnopoltih prebivalcev mesta. McDonaghovo delo so v zadnjih mesecih pogosto hvalili kot odličan primer družbeno-političnega filma; ko je nedavno dobil zlati globus, je Salma Hayek lik Mildred predstavila celo kot izmišljeno šampionko gibanja #MeToo.

Težko je verjeti, da bi bili *Trije plakati* v resnici lahko feministični, kaj šele proti-rasistični. S svojimi ženskimi liki

film pogosto ravna zares nepošteno: mlade, konvencionalno privlačne ženske brez izjeme na primer upodobi kot avše, ki z nerazumevanjem dogajanja in pogovora služijo kot sredstvo za doseganje komičnega učinka.<sup>1</sup> Pam, tajnica Reda Welbyja, ne razume dogajanja, ki je vsem drugim popolnoma jasno. Lik Penelope, nove žene Mildredinega bivšega moža, je še hujši: ko se pojavi na platnu, se le zato, da se lahko posmehujemo njeni grozljivi neumnosti. Mar ne bi moral kliše bimbo deklet – ki so jih pred več kot pol stoletja lepili ženskam, kot sta bili Marilyn Monroe in Jayne Mansfield – že zdavnaj izumreti? *Trije plakati* dajejo slutiti, da si na enak način zamišljajo celo Mildredino hčer Angelo – kot trapasto, privlačno najstnico, ki je (za oboje) plačala tako, da so jo posilili in ubili.

Posilstvo ženske so filmi pogosto izrabljali kot spodbudo za delovanje junaka: ta dobi priložnost, da se lahko maščuje in zares dokaže svoje junaštvo. V *Treh plakatih* vsaj sprva kaže, da bo posilstvo (četudi zgolj v simbolnem smislu) tokrat maščevala ženska, kar bi sicer še vedno problematično obravnavo naredilo vsaj nekoliko manj klišejsko. Vendar se v filmu pripoved o trmasti in močni ženski prelevi v nekaj povsem drugega – v pripoved o belem, moškem, heteroseksualnem policistu, rasistu in nasilnežu, ki se v tem smislu ne spremeni, a vseeno postane junak zgodbe. Dixonu je oproščeno, ne da bi za to kaj storil; Mildred pa morda res hoče maščevanje, ali vsaj pravico, vendar ji nič od tega ne uspe, dokler ne posreduje Dixon.

Da Dixon res zasede mesto junaka, je jasno glede na to, kaj naj bi junak sploh bil: lik v zgodbi (običajno glavni, ne pa vedno), ki premaga nasprotnika ali odvrne nevarnost s svojim pogumom, iznajdljivostjo ali močjo. Junak svoje interese ali samega sebe žrtvuje za dobro drugih. Na junaško pot ga nekdo ali nekaj vpokliče, na njegovo poslanstvo pa ga pripravi lik mentorja, ki nato običajno umre in mu tako prepusti svoje mesto – mesto pravega junaka, ki s tem tudi dokončno odraste. Junak do konca pripovedi doživi korenito preobrazbo in nazadnje pogosto reši žensko.<sup>2</sup> Dixon ustreza vsemu navedenemu: kljub temu da ve, da bo tepen, pogumno ukani domnevnega posiljevalca in pridobi njegov DNK, kar je prvi korak v podporo Mildred. Njegov »mentor«, načelnik Willoughby, v njem prepozna »izbranca«, ga usmeri na pot junaka in nato umre, da lahko Dixon odraste. Če *Trije plakati pred mestom* sprva morda skušajo doseči nekaj podobnega kot William Makepeace Thackeray v *Semnju ničevosti*, torej upodobiti družbo, v kateri junakov ni, na koncu svojega junaka vseeno napišejo skoraj šablonsko, četudi je ta nasilnež in beli supremacist. Kako problematično je to – sploh glede na resnično tragično policijsko nasilje nad temnopoltimi prebivalci Misurija (Ferguson) –, najbrž ni treba posebej poudarjati; tak razplet pa je zagotovo vznemirljiv vsaj kot priložnost za razmislek



o razširjenosti in priljubljenosti podobnih junakov-protijunakov v sodobnih filmih in televizijskih serijah.

Da med junaki in protijunaki ni več jasne ločnice, ugotavlja tudi Pulitzerjeva nagrajenka za kritiko Emily Nussbaum: piše, da v »zlati dobi protijunakov«, kot so Tony Soprano, Walter White, Don Draper, Sherlock Holmes, Tony Stark ali Loki, protislovja, ki se pojavljajo pri mišljenju teh likov, lahko rešimo, če jih preprosto obravnavamo kot junake. Opisuje, kako so nekateri najbolj strastni oboževalci *Sopranovih* prizore s Carmelo in dr. Melfi prevrteli naprej, da bi se lahko ustavili tam, kjer Tony Soprano ovaduha davi z električno žico. Oboževalci serije *Kriva pota* so strupeno popljuvali vsakogar, ki si je Walterju Whitu upal nergati glede njegovega preprodajanja metamfetaminov, predvsem lik njegove žene, Skyler, in grozili igralki, ki jo je upodobila.<sup>3</sup> Bistvena novost sodobnih protijunakov je torej, da ne učinkujejo več odbijajoče, ampak predvsem privlačno.

Gledalci za protijunaka ne navijajo »kljub« njegovim slabim stranem, temveč jim prav te zagotavljajo določen užitek. Če se moramo skozi socializacijo naučiti prilagajanja družbi in sistematično zatirati hotenja *ida*, nas vseeno fascinirajo tisti, ki tega ne storijo. Želimo si, da bi se lahko tudi sami uprli, se vedli neprimerno ter se požvižgali na omejitve in na druge ljudi – če že ne ravno v smislu kršenja zakonov ali ubijanja, pa vsaj tako, da bi komu, ki nas je prizadel, kdaj kaj zabrusili. Z nekom, ki je tako ali drugače močan, se je prijetno poistovetiti, saj deluje omamno – tako smo namreč v ekipi tistih, ki imajo moč, četudi le na platnu ali zaslonu. Protijunak ima vedno okrog sebe ljudi, ki so od njega v moralnem smislu še slabši, in ko se nad njimi znese, to deluje katarzično v smislu družbene pravice, »kazni« za tiste, ki so »hujši kot mi«.<sup>4</sup>

V avtorskem smislu za spodbujanje naklonjenega odziva na lik obstaja več strategij: dobro je, če tak lik komu pomaga, koga reši ali se za koga žrtvuje; če je dejaven, ne pa pasiven, če je iznajdljiv, če mu je v zgodbi naklonjen nekdo drug, če ima plemenit cilj, če je pogumen. Če gre za protijunaka, je bistveno to, da so ob njem drugi, v moralnem smislu še slabši, in da se jim protijunak postavi po robu. Z njim se tako veliko lažje poistovetimo, zlasti v akcijskih prizorih, kjer se mora tako ali drugače boriti – napetost, ki jo ob tem čutimo, spodkoplje zmožnost, da bi ga presojali razumsko. Lik policista Dixona in njegova zgodba v *Treh plakatih* tudi tokrat vsebujeta vse omenjene elemente.

V pripovedi, ki protijunakovo vedenje obravnava kritično, je ključno, da ga ne postavlja zgolj v položaje, kjer je »manj slab«. Prej ali slej mora narediti korak nazaj in ovrednotiti vtis, ki ga je pustila pri gledalcih, zgoditi se mora *reality check*: trenutek, ko protijunak v moralnem smislu ni videti več kot najboljša izbira, ko ni več videti človeški in kot nekdo, s komer se lahko poistovetimo, ampak kot nekdo,

ki nam je docela tuj, čigar dejanj ne razumemo več in ki lahko deluje celo pošastno. Če takšnega trenutka ni, je ob napeti zgodbi na njegovo moralno oporečnost zlahka mogoče pozabiti – in v *Treh plakatih* se z Dixonom zgodi ravno to. Njegov lik moralno odrešenje doživi povsem na koncu, v delu, ki ima največjo težo – v napetih akcijskih prizorih, v katerih se najprej žrtvuje, da lahko pomaga Mildred, nato pa se z njo odpravi na maščevalski pohod, ki naj bi v simbolnem smislu zadostil pravici. Pri takšnem razpletu je pomenljivo tudi, da se Mildred in Dixon odpravita ubit človeka, o čigar zločinu lahko le sklepada glede na njegove grožnje in bahanje v baru. Sojenje in dokazovanje krivde na tej točki nimata več pomena; edini pravi način urejanja težav je, kot kaže, da vzameta stvari v svoje roke in se krvavo maščujeta.

Protijunaki prinašajo pred nas vsakdanje težave, ki jih ima veliko ljudi in se zato z njimi zlahka poistovetijo: nerazumljenost, neuspeh pri delu in v družbi, denarne težave in podobno. Hkrati imajo fantastičen, eskapističen potencial, so fantazijski liki, ki lahko živijo onkraj sprejetih družbenih struktur in pričakovanj. Takšne upodobitve sporočajo, da smo s svojimi težavami prepuščeni sami sebi; da bi jih rešili, se moramo zateči k neobičajnim, celo nezakonitim ukrepom. Mar ni mogoče vzporednic takemu razmišljanju najti tudi v političnem dogajanju zadnjih let? Igranje po pravilih nikogar ne pripelje več nikamor – nanj nihče ni pozoren, nihče ga ne razume, prezapleteno je. Priljubljenost žanjejo tisti, ki so vse bolj radikalni, ki imajo določen *edge*: namesto da bi sodelovali z drugimi, stvari *vzamejo v svoje roke* in z njimi *opravijo* – in tako kot protijunaki v filmih in serijah na nek način tudi sami predstavljajo podivjani *id*. Trend, ki se je izkazal za uspešnega, filmska in televizijska industrija seveda s pridom izkoriščata. To daje misliti, da prihaja do pomembnih sprememb v načinu filmskega in televizijskega pripovedovanja – kot je za umetnost in življenje značilno, pa te niso daleč niti od sodobne dejanskosti. **E**

<sup>1</sup> Morda bi lahko ugovarjali, da je neumen tudi Dixon – a on je neumen le, dokler ne postane zelo, zelo prebrisan.

<sup>3</sup> Emily Nussbaum: »The Great Divide: Norman Lear, Archie Bunker, and the rise of the bad fan«. *The New Yorker* [splet]. 7. april 2014.

<sup>2</sup> Glej na primer: Joseph Campbell, *Junak tisočeri obrazov* (prevod Vera Čertalič). Ljubljana: Eno, 2007.

<sup>4</sup> Margrethe Bruun Vaage: *The Antithero in American Television*. New York, London: Routledge. Str. 90–119.



Thor: Ragnarok, 2017



Igor Harb

## Taika Waititi in avtorsko srce superherojskih filmov

**Thor: Ragnarok**

leto 2017

režija Taika Waititi

država ZDA

dolžina 130'

Vse od **Iron Mana** (2008, Jon Favreau) skuša filmski studio Marvel najti ravnovesje med pristnostjo navdušenega avtorskega pristopa filmarjev in korporativnim diktatom, ki cilja na neskončno nadgradnjo filmskega veselja in prodajo čim večjega števila oznamčenih izdelkov. Slednje ima zmeraj končno besedo, a izjemni avtorji uspejo tudi najbolj komercialen film narediti za svojega. Čeprav je **Thor: Ragnarok** (2017, Taika Waititi) nadaljevanje zgodbe o mišičastem superjunaku in božanstvu, se skozi film pojavljajo teme in motivi, ki jih režiser Taika Waititi izprašuje v vsakem svojem delu.

Waititi je novozelandski filmar in avtor dveh največjih domačih uspešnic, **Lov na divjaka** (Hunt for the Wilderpeople, 2016) in **Fant** (Boy, 2010). Preden se je posvetil režiji,

je bil oblikovalec, slikar, *stand-up* komik, ilustrator, igralec in glasbenik, saj uporablja različne metode kot orodja za izražanje svoje kreativnosti oziroma, kot to imenuje sam, za zabavo. To, kot razloži v svojem nastopu na konferenci TED, je bistvo ustvarjanja. Tako tudi ni nenavadno, da je v srcu vseh njegovih filmov humor. Natančneje – novozelandski humor.

### Kratek uvod v novozelandski humor

Nova Zelandija je samosvoja, odročna dežela, kar se odraža tudi v humorju njenih prebivalcev. Ko se prebijemo mimo pričakovanih šal o ovcah in zakotnosti otočja, opazimo, da je humor le redko sam sebi namen. Običajno je v vlogi sekundarnega elementa groze ali drame, ki na videz omili intenzivnost osnovnega žanra, a jih prav zares potencira. Pionir tega pristopa v novozelandski kulturi je Peter Jackson s filmi, kot sta **Bad Taste** (1987) in **Dead Alive** (1992), kjer humor omogoči gnusu in grozi ironično distanco, a podobe gledalcu vseeno obrnejo želodec in pospešijo srčni utrip. Waititi izkoristi nekaj podobnih prijemov v mokumentarcu **Kaj počnemo v mraku** (What We Do in the Shadows, 2014), še bolj opazno pa v dramah, kot je *Fant*.

Uporaba humorja kot komplementarnega elementa ni revolucionarna, a je po večini v funkciji zniževanja napetosti, pogosto tudi kot orodje za izogibanje zdrsu v patetiko. Vzorčni in svež primer je trenutna uspešnica **Vojna zvezd: Poslednji Jedi** (Star Wars: The Last Jedi, 2017, Rian Johnson). Čeprav ne manjka drame in močnih čustvenih scen, se srečanje med Lukom (Mark Hamill) in Rey (Daisy Ridley) na začetku filma sprevrže iz globokih, za mnoge oboževalce skoraj religijskih pričakovanj v nervozni smeh, ko Luke neceremonialno zavrže svoj svetlobni meč, ki mu ga je nesojena padawanka prinesla čez pol galaksije.

Waititi se humorja v tovrstnih čustvenih scenah loti drugače. V *Fantu* spoznamo 10-letnega naslovnega glavnega junaka (James Rolleston), ki željno pričakuje očetovo vrnitev iz zapora. Tako si ustvarja fantazijske svetove, v katerih je oče kung-fu borec, tajni agent ali pa kar Michael Jackson, ki ga bo zdaj zdaj popeljal s seboj na pustolovščino. Fantazijski svetovi so sicer ključni element v še enem novozelandskem kinematografskem biseru, **Nebeških bitjih** (Heavenly Creatures, 1994, Peter Jackson), kjer predstavljajo krhanje realnosti mladih junakinj in njuno izogibanje soočenju z družbo. Tudi v *Fantu* ti elementi nakažejo junakovo nerazumevanje sveta, a s humorističnim pristopom in žanrskim, skorajda b-filmskim prikazom dogajanja gledalca nasmejijo, hkrati pa nazorno prikažejo tragičnost njegovih pričakovanj. In čeprav pri obeh filmih spremljamo junakovo pot v razočaranje, jo Waititi poseje z drobcami humorja in pozitivnosti, ki izhajajo iz neusahljivega optimizma junaka in njegovega očeta. Slednjega mojstrsko upodobi sam Waititi, ki podobno naivno vero v uspešen razplet tudi v luči popolnega propada prepričljivo »prodaja« še v vlogah v filmih *Kaj počnemo v mraku* in *Thor: Ragnarok*.

### Somrak bogov

Kot del kompleksnega filmskega vesolja je bil *Thor: Ragnarok* napovedan že leta 2015 v filmu **Maščevalci: Ultronova doba** (Avengers: Age of Ultron, 2015, Joss Whedon). V sklopu tega tematskega filma je imel Thor (Chris Hemsworth) vizijo propada svojega kraljestva Asgarda in smrti prijateljev. Medtem ko je raziskoval resnico v prerokbi, so se njegovi tovariši na Zemlji v filmu **Stotnik Amerika: Državljska vojna** (Captain America: Civil War, 2016, Anthony Russo, Joe Russo) spopadli in razdelili v dva tabora, tako da je kazalo, da bo *Ragnarok* ta turbobni ton nadgradil z zgodbo o dejanskem uničenju. Prve signale, da temu ne bo tako, je Taika Waititi poslal v javnost, ko je namesto napovednikov postregel s kratkimi filmi **Ekipa Thor** (Team Thor, 2016; Team Thor: Part 2, 2017), ki so bili postavljeni v čas t. i. državljske vojne,

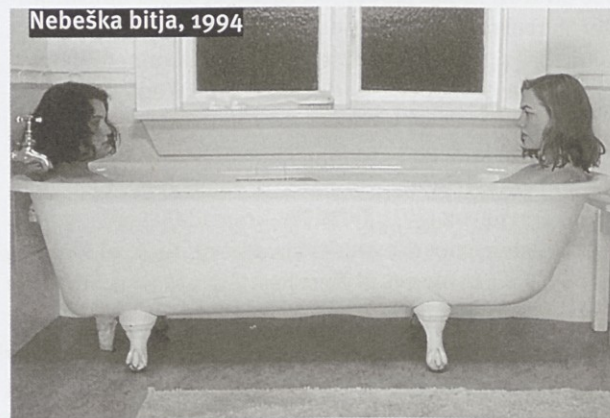


v njih pa je Thor mirno živel v Avstraliji, kjer si je našel cimra Darryla, običajnega pisarniškega uradnika. Absurdnost situacije je nakazala, da se Thorova zgodba razvija v povsem drugo smer kot osrednji del Marvelovega vesolja, in *Ragnarok* je potrdil, da je ključno ogrodje filma res bližje delu Taika Waititija.

Njegov pečat je na filmu od samega začetka, ko pompozno naracijo in teatralno postavitve ujetega Thora prekine povsem praktična težava, kar razbije iluzijo visoke fantazije in postavi junaka na bolj trdna tla. Kmalu za tem se vrne v Asgard, kjer ujame zaključek gledališke predstave o svojih podvigih. Uporaba zgodbe v zgodbi je Waititijevo priljubljeno orodje, kot v zgoraj omenjenih fantazijskih sekvencah v *Fantu*; zlasti kadar druga zgodba prikaže za gledalca očitno izkrivljeno realnost. Podoben pristop k uporabi iluzije, ki jo gledalec lahko takoj razvozla, se v filmu pojavi še večkrat, najprej v areni, nato še v spopadu z antagonistko Helo (Cate Blanchett).

Ključna tema Waititijevih filmov je junakovo obupano iskanje povezanosti z družbo in v še večji meri za lastno družino. Njegovi protagonisti so brez izjeme na začetku osamljeni in samodestruktivni, a neomajno prepričani, da so na dobri poti k ustvarjanju pristnih odnosov. S Thorom je nekoliko drugače, saj je v prvem delu filma obdan z družino in prijatelji, a je po smrti očeta in gladkem porazu v bitki s psihotično sestro pahnjena na gladiatorski planet Sakaar, kjer se mora dobesedno boriti za preživetje. S tem pride v pravo izhodiščno točko za Waititijev film, da kot osrednji lik poskuša vzpostaviti stike z okolico, ki ga ne razume, je ne zanima ali pa prezira njegovo ošabnost. Slednje je resda značilnost kopice superjunakov, a je Thor med vsemi najbolj naiven in preprost, zaradi česar je bližje ostalim Waititijevim protagonistom, kot pa bi jim bil denimo Tony Stark (Iron Man).

Tudi razplet Thorovih družinskih odnosov sledi smernicam Waititijevih filmov. Boy se trudi navezati stik z očetom, Ricky v *Lovu na divjaka* s svojo očetovsko figuro Hecom,



Thor: Ragnarok, 2017



Viago v *Kaj počnemo v mraku* pa s svojim (recimo temu) mlajšim bratom po krvi Nickom. Vsi trije protagonisti uspejo najti pot do pristne vezi, a na koncu med njimi vseeno ostane distanca, saj se vsak razvije v svojo smer. Odnos med Thorom in polbratom Lokijem je sledil podobnim vzorcem že v prejšnjih filmih, a Waititi to podlago še nadgradi. Ključna razlika je v prepričljivejšem razvoju glavnega junaka, saj je v *Thoru* (2011, Kenneth Branagh) junakova pot sledila shakespearjanskim vzorcem, v filmu *Thor: Svet teme* (Thor: The Dark World, 2013, Alan Taylor) pa je bila zgolj nekakšna alegorija za vojno proti terorju. Na koncu *Ragnaroka* Thor ni več le karikatura vikinškega bojnika in njegovo rivalstvo z Lokijem se prvič zaključi tako, da sta oba zmagovalca, a te scene nakažejo, da se bosta njuni poti ločili.

#### Zvok in podobe

Tako po tematski kot po vizualni plati so bili prejšnji filmi Taike Waititija osredotočeni na Novo Zelandijo, pri čemer je vsak na nekoliko izkrivljen način izpostavljal drugačno geografsko in demografsko podobo. Tako je urbani Wellington predstavljen skozi oči vampirjev, ruralno življenje skozi pripovedovalca, ki je obseden z ameriško popkulturo, čudovita narava pa skozi dva človeka na begu. *Ragnarok* ne predstavlja Nove Zelandije, a vseeno so skozi film posejani elementi estetike Waititijevih prejšnjih del, od poklona osemdesetim do uporabe pristopa videodnevnikarja, v masko vesoljske gospode in naglas enega od superjunakov pa je vnesel celo nekaj maorske kulture.

Predvsem pa je *Ragnarok* priča potencialu Taike Waititija in njegovim zmožnostim ob ustvarjanju na res velikem platnu.

Ne le da je brez težav zadostil omejitvam, povezanim s kontinuiteto zgodbe in skladnostjo s povezanimi filmi – znotraj tega je ustvaril vizualno osupljivo in čustveno ganljivo brezčasno povest, v kateri protagonisti zrastejo bolj kot v katerem koli Marvelovem filmu doslej. In medtem ko pričakujemo televizijsko priredbo in filmsko nadaljevanje vampirskega vsakdana iz *Kaj počnemo v mraku*, se Waititi previdno loteva novega megalomanskega projekta, ki vzbuja upanje že zgolj zato, ker je v njegovih rokah. Po dobrem desetletju prelaganja vročega kostanja je Waititi zdaj najresnejši kandidat za režijo igrane različice kulturne mange in anime *Akira*. Film iz leta 1988 je postavil temelje vizualne estetike in ne potrebuje posodobitve za novo dobo, saj podobe akcijskih spektaklov še zmeraj stojijo na teh temeljih. Vendar pa natančna uporaba vizualij v *Ragnaroku* za podporo zgodbe in razvoja likov daje upanje, da bi Taika Waititi z bogastvom idej, konceptov, podob in drugega materiala, ki se skrivajo v *Akiri*, lahko ustvaril nekaj novega, nič manj monumentalnega. **E**

Nace Zavrl

# Militantni minimalizem: The Third Part of the Third Measure

## The Third part of the Third Measure

leto 2017

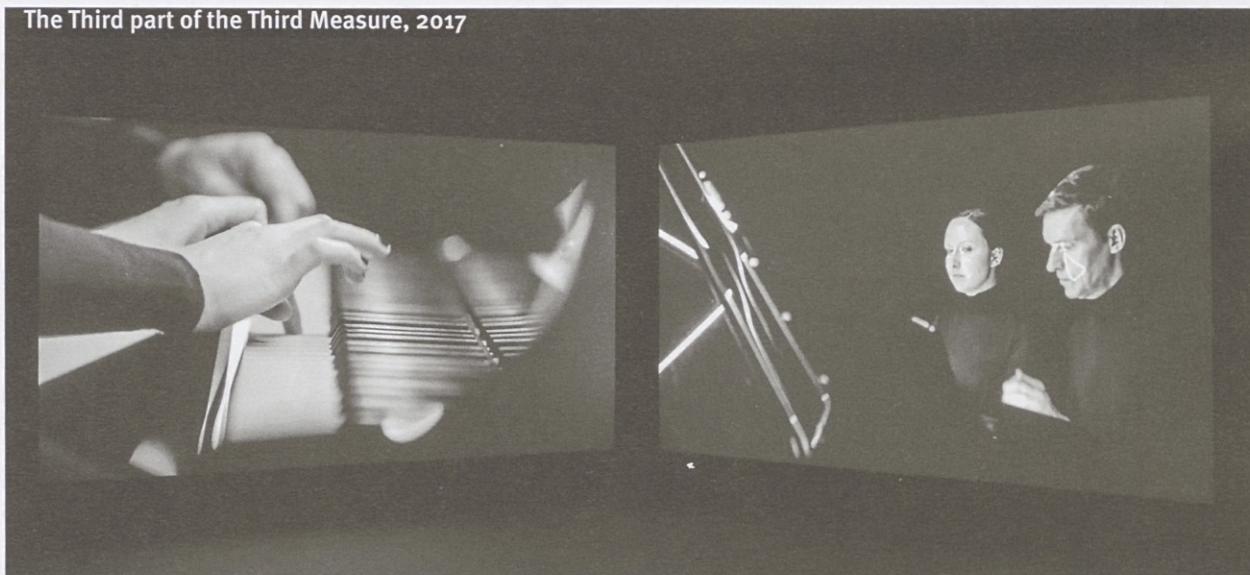
### The Otolith Group

Je v svetu klasične klavirske glasbe sploh še kakšen skladatelj bolj pozabljen, prezrt ter zradiran s platnic zgodovine kot Julius Eastman? Seveda Eastman, natančneje rečeno, iz zgodovine ni bil ravno *izbrisan*, saj zanjo od vsega začetka niti obstajal ni. Afroameriški pianist, vokalist ter komponist, rojen oktobra 1940 v Ithaci, zvezna država New York, je umrl za posledicami srčnega zastoja že v devetinštiridesetem letu starosti, toda na robu propada je avantgardni umetnik – eden osrednjih akterjev newyorške minimalistične scene – korakal že vsaj desetletje. Dvojno zakleti Eastman (črnc ter gej) v času življenja ni bil deležen niti kritiškega odobravanja niti večje medijske pozornosti, vsaj ne v tolikšni meri kot njegovi (beli, heteroseksualni) minimalistični rojaki, zlasti Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young in Steve Reich. Kljub temu da Eastmanove

tri najpomembnejše skladbe – izzivalno naslovljene »Evil Nigger«, »Crazy Nigger« ter »Gay Guerrilla« – stvaritve teh velikanov z napredno rabo improvizacije, eksplozivnega atonalnega nereda ter pripojitve pop melodičnih prvin na trenutke celo prekašajo. Eastman je vse do nedavne vnovične obravnave ostal zakopan globoko v temi glasbene zgodovine. Njegovo ponovno odkritje je sprožil zlasti izid CD kompilacije *Unjust Malaise* leta 2005, in morda še bolj objava monografske študije *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* spomladi 2015 ter nekaj mednarodnih koncertnih izvedb, ki so pospremili izid knjige. Povedno je že dejstvo, da je bil Eastmanu leta 1980 dolgo obljubljeni profesorski položaj na univerzi Cornell zavrnjen, posledično pa je ustvarjalec večji del osemdesetih preživel v zatočiščih za brezdomce ter na klopeh mestnih parkov, kjer je zabredel v hude težave z drogami in alkoholom. Večji del minimalistovega opusa je bil tedaj (kot vse kaže za vedno) izgubljen, Eastmanova osmrtnica pa se je v kulturnem časopisu *Village Voice* pojavila šele devet mesecev po njegovi smrti v bolnišnici Buffalo, kjer je preminil brez spremstva prijateljev ali družine.

Kodwo Eshun in Anjalika Sagar, ustanovitelja in osrednja člana umetniškega kolektiva Otolith, sta med mnogimi sodobnimi ustvarjalci (tako v Združenih državah kot po vsej Evropi), ki Eastmana po treh desetletjih prezrtja izkopavajo iz zanemarjenih arhivov. Posvetila sta se mu s svojim sedmim skupnim filmskim projektom, štiriinštiridesetminutnim **The Third Part of the Third Measure** (The Otolith Group, 2017). Gre za srednjemetražni eksperimentalni film, prvotno pa dvokanalno video instalacijo, ki je galerijsko premiero doživela lani na trinajstem umetnostnem bienalu Sharjah v Združenih arabskih emiratih,

The Third part of the Third Measure, 2017



kinodvoransko pa letos na nedavno končanem festivalu v Rotterdamu. Z njim se Britanca znatno odmikata od siceršnjih estetskih smernic (uporabe najdenih posnetkov ter forme polfikcijske esejistične kinematografije), obenem pa ostajata zvesta svojim političnim, zgodovinskim ter filozofsko-teoretskim interesom (Eshun poleg študijske prakse predava na londonski univerzi Goldsmiths), zlasti zanimanju za militantne zmožnosti znanstvene fantastike ter afrofuturizma.

Razlog za izbiro Eastmana kot pripovednega subjekta je s perspektive Britancev kajpak očiten; ne nazadnje gre za eno večjih figur afroameriške eksperimentalne glasbe, ki jima je zlasti v jazzovskih ter *techno* elektronskih premenah že od nekdaj blizu. Kot vedno pri avanturnih, inovativnih stvaritvah skupine Otolith – ki že od vsega začetka večše manevrira med kinodvorano ter razstavnimi prostori muzejev in galerij (leta 2010 je bila nominirana celo za prestižno umetniško nagrado Turner) – pa je skladateljeva upodobitev na filmskem platnu (natančneje rečeno *platnih*) precej manj samoumevna. *The Third Part of the Third Measure* odpira ter zaključuje petminutni govor, ki ga je Eastman po koncertu na illinoiski univerzi Northwestern 16. januarja 1980 namenil prisotni publiku in je za potrebe filma poustvarjen s strani dveh črnskih performerjev, pesnika Danteja Michauxa ter *spoken word* vokalistke Elaine Mitchener. Prvi se teksta loteva asketsko ter zadržano, brez vmesnih izbruhov afekta, podobno kot sam Eastman (posnetek kratkega predavanja je namreč ohranjen ter dostopen na že omenjeni plošči *Unjust Malaise*); druga pa do Eastmanovih besed pristopi z vso svojo dušo, zagrizeno in goreče militantno, izkoriščajoč ves tonalni ter glasovni razpon svojih glasilk, kot da gre pri dikciji za stvar življenja ali smrti. Preostanek filma, torej osrednji sedemindvajsetminutni sklop, sestavlja na videz preprosta uprizoritev ene Eastmanovih mnogih mojstrov in (kompozicije »Evil Nigger«, spisane leta 1979) s pomočjo štirih pianistov – dveh žensk in dveh moških, vseh odetih v identične črne puloverje in pod očmi naličenih s srebrnimi geometrijskimi oblikami (povečini trikotniki ter trapezi), za povrh pa opremljenih še s črno-srebrno obarvanimi nohti. Izvajalci so posedeni v parih, dva za vsakim inštrumentom.

Čeprav *The Third Part of the Third Measure* sprva vzpostavlja široko paleto skladnosti, simetrij in medsebojnih ujemanj – ob mizansceni in dvokanalni video kompoziciji je tu še premišljena raba montaže, ki vsakemu od obeh klavirjev nameni lasten zaslon –, pa pod površjem filmske podobe vre neobvladljiv kaos. Eshun v pogovoru po projekciji omeni, da v Veliki Britaniji lahko najdemo vsega le dvajset pianistov, sposobnih igranja Eastmanovih zahtevnih, na trenutke improviziranih skladb – pa še ti se z njegovim nečloveško tempiranim, melodično malce zblojenim opusom soočajo s težavo. Ko so izvajalci glasbo pred kamerami igrali že petič –

toliko poskusov so namreč potrebovali za dostojno, karseda brezhibno uprizoritev –, se je sicer enaindvajsetminutna skladba razpotegnila na celih sedemindvajset minut. Eastmanov redkobesedni notni zapis na tem mestu resda dopušča mero fleksibilnosti, toda odločujoče je bilo pač dejstvo, da so po nekaj neprekinjenih interpretacijah tako utrudljivega, garaškega kosa glasbe pianisti preprosto *utrujeni*, prav to izmučenost ter velik človeški trud pa je mogoče občutiti tudi v prelamljajočih se obrisih filmske forme.

Skladnost, simetrija ter površinska popolnost – tista bleščeča se minimalistična zloščenosť, nad katero smo se prej navduševali in jo film z uporabo izčiščene scenografije ter ostrih, premočrtnih snopov svetlobe vzpostavlja na vsakem koraku – ne zdrži pritiska uničujoče sonične sile. V scenografijo se prikradejo miniaturne motnje, okvare (pozicije nastopajočih se po prvem *crescendu* pričnejo spreminjati, maska na obrazih je iz kadra v kader drugačna, trikotniki se preoblikujejo v kvadrate ter obratno – kot nekakšen nenadzorovan virus, ki se širi po mizanscenskem organizmu in ruši njegovo postopkovno logiko); kamerin objektiv za sekundo izgubi ostrino (kot drobna računalniška napaka, procesorski *glitch*, ki iznenada ter brez vsakega razloga sesuje sistem); montažni rezi postanejo nesmiselni (podoba je popačena, na trenutke nedosledno in brez potrebe zrcaljena, kamera pa se nekontrolirano giblje od točke do točke po prizorišču, kot pacient, ki ga je nekaj obsedlo). V urejeno zaporednost in modernistično čistost začne vdirati zmešani tujek, ki avdiovizualni sistem ruši od znotraj: slikovna, še posebej pa *zvočna* podoba se pod pritiskom sesedata.

Gotovo so ti atributi povečini lastni že Eastmanovi glasbi sami po sebi – ravno v vpletanju neurejenih, kaotičnih sestavin v rigidne strukture reichovskega minimalizma se namreč skriva skladateljeva veličina –, a pri prevajanju te militantne, politično obložene glasbe v govorico eksperimentalnega filma je tudi Kodwu Eshunu in Anjaliki Sagar uspelo nekaj sijajnega. S svojim sedmim filmom skupina Otolith ostaja predana ne le lastni viziji afrofuturističnih utopij, pač pa tudi Eastmanovemu izrazu militantnega glasbenega minimalizma; slika in zvok se v filmu *The Third Part of the Third Measure* stapljata (ne v kakšno organsko celoto, marveč v brbotajoči, ekstatični, neracionalni, skratka asimetrični nered).

Če Eshunovi oznaki, da film »vzbuja politična občutja kljubovanja ter kolektivnega globalnega boja proti neoreakcionarnem avtoritarizmu«, verjamemo ali ne, *The Third Part of the Third Measure* v vsakem primeru vnovič potrjuje, da si skupina Otolith svoje mesto med danes najmočnejšimi avtorji britanskega eksperimentalnega filma v celoti zasluži. **E**

Anina vojna, 2018



Natalija Majsova

## Ana izza ogledala vojne

**Anina vojna | Vojna Anny**

leto **2018**

režija **Aleksej Fedorčenko**

država **Rusija**

dolžina **74'**

Aleksej Fedorčenko, znan predvsem po satirično-kritičnih nežanrskih in nekoliko nostalgičnih celovečercih o mnogih – zgodovinskih in izmišljenih – zatrtih glasovih s področja nekdanje Sovjetske zveze, pravi, da si je že nekaj časa želel posneti minimalističen, taktilen film. Film, ki v ospredje postavlja predmete, tako da ti spregovorijo oziroma pokažejo svoj unikatni značaj. Tako je nastala **Anina vojna** (Vojna Anny, 2018) – ki je slišati in videti kot pravljica, a je v resnici film o drugi svetovni vojni. Tudi tega je Fedorčenko že dolgo želel posneti, kot je razkril v pogovoru o *Anini vojni* po premieri na Rotterdamskem filmskem festivalu januarja letos.

Med brskanjem po spletu je Fedorčenko pred šestimi leti naletel na zgodbo o judovski deklici, osnovnošolki ali še ne

povsem, ki je drugo svetovno vojno preživela bolj po naključju kot zaradi ugodnih okoliščin. Deklica, katere otroštvo na ukrajinskem podeželju je prekinila nemška okupacija, se je namreč kar dve leti, vse do zmage zaveznikov, skrivala na polici nad kaminom v štabu nemškega okupatorja. Fedorčenko pravi, da je v tej spletni črtici nepričakovano naletel na zgodbo, ki ga je nagovorila; na zgodbo, ki »bi jo bilo neumno pustiti neposneto«. S tem spoznanjem se je pričela zgodba *Anine vojne*, minimalističnega filma o preživetju, kjer ni vedno popolnoma jasno, kdo je človek in kdo predmet, kdo lepotica in kdo zver, kdo okupator in kdo okupirani. Kot da bi nam režiser želel namigniti, da v bitki za obstanek ni prostora za jezikovne finese; edina razlika, ki šteje, je tista med življenjem in smrtjo.

Anina vojna jasno, skorajda pretirano shematično odraža orisani prizadevanji režiserja: težnjo k taktilni, predjezikovni estetiki in prizadevanje posneti prvoosebno izpoved človekove borbe proti ultimativnemu razčlovečenju – smrti. Film, ki ga prve ruske kritike skoraj soglasno označujejo za »najboljši ruski film o drugi svetovni vojni«, se odvija kot srhljiva pravljica s srečnim koncem. Tudi Fedorčenko poudarja, da gre za film, ki ga sicer navdihujejo resnični dogodki, vendar se v enaki meri opira tudi na domisleke avtorjev. Pri oblikovanju scenarija se je režiser oprl na Natalijo Meščanino, ki naj bi pripovedi dodala »ženski pogled«. Ustvarila sta film, ki se prične z mešanico prsti in teles, iz katere se prek trupel svojih staršev kot zombi dvigne mala, suhljata Ana (Marta Kozlova), ki je pravkar izgubila vse attribute človeškega otroka. Pri sosedih, nežidovskih kmetih,

ne najde ne tolažbe ne zatočišča. Pred grožnjo ponovnega soočenja z nemškim okupatorjem zbeži, se skriva, in šele nato ugotovi, da se je znašla v nevzdržnem položaju, le tanek zid stran od nemškega poveljstva.

Polica nad kaminom v vaški šoli, skrivališče in zaporniška celica obenem, postane njen dom za celi dve leti. Anin svet se zaporniško zoži: vidno polje je pogosto omejeno na tisto, kar pronica skozi špranjo v zidu (obrazi), oziroma se znajde spodaj, neposredno pred kaminom (otroci, spuščene hlačke nemške ljubice, sovražno nastrojeni nemški ovčar Lukas, piščanci v čeburu vode, košara z zelenjavo). Posebne pozornosti so seveda deležne grožnje, ki jih predstavljajo ljudje in pes, in objekti želje, torej hrana. V dinamiki vojne, ki Ano pusti popolnoma samo, odrezano od sveta in zanikano v svoji človeškosti, se ves svet ljudi prelevi v absurden, perverzen svet groženj. Medtem ko Ana ždi nad kaminom in razmišlja, kje in kako bo prišla do vode in hrane, svetlolasi otroci brezskrbno tekajo sem ter tja, se igrajo s piščanci in predstavljajo stalno nevarnost izdaje. Medtem ko Ana sanja o zrelem, rdečem paradižniku v košari z zelenjavo, Nemeč guga ukrajinsko ljubico. Ne ve, da ga Ana gleda; ne ve, da vidi: poleg paradižnika so spodnjice na tleh, skozi špranjo sijaje lesk strasti v očeh. Kar je za Ano kozarec vode, je za ukrajinske šolarje zgolj umazana brozga za čiščenje čopičev po likovnem pouku.

Film se odvija skozi sopostavljanje teh dveh svetov, pri čemer praktično ne prestopa meja Aninega zapora oziroma nemškega štaba. Izredno stanje, značilno za vojno, postane konstanta Aninega življenja. Večino časa deklica trpi in se aktivno bori proti smrti. Enkrat se zlomi, se zjoče. Nekajkrat je opažena; otroci in psi seveda ne štejejo, Ukrajinec-kolaborant, ki jo milostno pusti pri življenju, v njenem svetu ni vreden ne pohval ne graje. Dejansko ne šteje ne več in ne manj kot nemški ovčar. Ne glede na namerno vzpostavljeno monotonost film ni brez vrhuncev in posledično tudi ne brez vrednotnih sodb. Enkrat Ano namreč opazi cela skupina odraslih. Deklica krade hrano z bogato obloženega prazničnega omizja, pri čemer napačno presodi, da je zabave že konec. Nenamerno zbudi mrtvo

pijanega moškega, nato pa v nadrealistično okrašeno dvorano vdre cel sprevod enako pijanih tovarišev. Ker gre vendarle za pravljico, posneto po resničnem čudežu, incident nima posledic. Neprisrebna raja kot da ne opazi male razcapane punčke; kot da je Ana le dekoracija, kot novoletna jelka in okostje neke živali, ki kraljuje na mizi, osvetljeni s svečami. Prizor namiguje, da noben položaj vendarle ni popolnoma brezizhoden. Zaključni prizor, v katerem Ana preuredi nemški zemljevid, tako da zastavice zmagovalcev s sovjetskega premakne na nemško ozemlje, podobno namigne, da Anina izključenost iz družbenega, jezikovnega in simbolnega sveta ni stalna.

Mlada, na videz nebolgljena glavna junakinja, posebna pozornost do malih podrobnosti, pridih pravljice, ki ga daje nenadna svetlost vsakdanjih predmetov v Aninem novem svetu, in premišljeno zvokovno ozadje, ki manevrira med zgodovinskostjo sovjetskih vojaških melodij in pravljíčnostjo glasov »od zunaj«, se v *Anini vojni* izkažejo za učinkovita orodja oziroma prijeme. Z njihovo pomočjo Fedorčenku nedvomno uspe obdržati gledalčevo pozornost in neločljivo zvezati zgodovino z zgodbo. Končni izdelek predstavlja svež pogled na rusko filmsko produkcijo o drugi svetovni vojni. Tako zelo svež, da je režiser sredstva za postprodukcijo iskal pri vseh mogočih sponzorjih, vključno s platformami, kot je indiegogo. Med vidnejšimi institucijami je film finančno podprl samo moskovski Judovski muzej in center strpnosti. Za razliko od ostalih sodobnih ruskih produkcij na temo druge svetovne vojne ta film namreč ne pripoveduje zgodbe državnega pomena, ne podžiga patriotskih čustev in ne razkazuje moči sovjetske vojske. Obenem je film v svoji pravljíčnosti zelo v skladu z nekoliko problematičnim vidikom postsovjetske avtorske kinematografije; estetizirano izpostavljanje zgodb o osebnih tragedijah botruje zapostavljanju širših, socialno-političnih momentov, ki so nedvomno sooblikovali individualne nesreče. Anina vojna tako po eni strani res predstavlja tihi, a hkrati epski boj za preživetje, ki zahvaljujoč izvrstni kinematografiji Ališerja Hamidhodžajeva koketira z magično realistično pravljico. Po drugi strani pa pusti nelagoden vtis, da so eksplicitne reference na dejanske zgodovinske okoliščine tu odveč. Vprašanje je namreč, ali bi dejanska Ana svoje dveletno ujetništvo tako lahkotno primerjala z otroštvom *Alice v čudežni deželi* Lewisa Carrolla, podobnost, ki jo upravičeno izpostavljajo nekatere ruske kritike. **E**

Anina vojna, 2018



Brdnik Žiga

# Zamolčan vzrok terorizma

Obupana | Aus dem Nichts

leto 2017

režija Fatih Akin

država Nemčija, Francija

dolžina 106'

Nemški filmar turškega porekla Fatih Akin je v prvi vrsti raziskovalec pretoka ljudi in idej med kulturami, predvsem med evropsko in maloazijsko, nemško in turško. Čeprav se je doslej proslavil predvsem z igranimi filmi, pa zanimivo skrito vodilo njegovega filmskega opusa najbolje povzema sogovornik v dokumentarcu *Zvok Istanbula* (Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul, 2005, Fatih Akin), v katerem je raziskoval pretok med glasbenimi vplivi, ki se križajo na mostu med Evropo in Malo Azijo. »Ideja, da je vzhod vzhod in da je zahod zahod in da se nikoli ne bosta srečala, je nakladanje. To je zgodovinska laž, ki jo strukture moči posnemajo več stoletij. Govorijo o velikem spopadu civilizacij. Po razpadu Sovjetske zveze so potrebovali nov objekt strahu za strašenje ljudi in po nekaj letih so ga našli. Ne verjamem, da se vzhod začne v Istanbulu in se razteza do Kitajske, zahod pa se začne v Grčiji in konča v Los Angelesu.« Ta novi objekt strahu naj bi bil terorizem, glavno gonilo vedno bolj razširjene islamofobije. Akin se tej temi, če je želel ostati zvest svojemu vodilu, enostavno ni mogel izogniti, toda vanjo je vpletel zanj značilne, nepričakovane obrate in prelome.

Teroristi tokrat ne nastopajo v stereotipizirano arabski podobi, temveč so vloge obrnjene, saj sta Turk in njegov sin po vsej verjetnosti žrtev neonacističnih skrajnežev – mladega, nemškega, belega para, ki slavi Hitlerja. Akin je v intervjuju za nemški portal *Taz* potrdil, da se je želel navezati na NSU, nemško nacionalsocialistično podzemlje, ki je med letoma 2000 in 2006 v napadih v Nemčiji ubilo osem turških in enega grškega priseljenca. In te podobnosti, čeprav ni v filmu nikoli neposredno izrečena, ni mogoče spregledati, saj sta že igralca, ki igrata vlogi napadalcev v filmu, zelo podobna dvema članoma NSU. Avtor se je želel navezati tudi na premike v nemški in evropski politiki, ki postaja vedno bolj desno usmerjena, kar potrjuje dejstvo, da je tudi v nemški parlament prvič po drugi svetovni vojni uspelo priti ekstremno desni stranki Alternativa za Nemčijo (AfD). Vendar je, kot priča film, v procesu spremenil smer ter se bolj kot v politično dogajanje usmeril v osebno dramo,



kakor jo doživlja glavna akterka Katja Sekerci, ki je ostala brez moža in otroka. Sama, s svojo bolečino.

Vprašanje, zakaj je do terorističnih napadov prišlo, je obrnil v vprašanje, kako teror vpliva na žrtev. Kdaj se žalost spremeni v jezo, kdaj v obup ter v morebitno maščevanje. Na točki, ko sta skrajneža oproščena pred sodiščem in ne pride do katarze skozi pravično razsodbo, se film prelomi. Pogosto zamolčan vzrok terorizma je prav obup, ki ga slovenski prevod naslova filma *Obupana* tokrat celo bolje zadene kot nemški izvirnik *Aus dem Nichts*. Takšnih dejanj ne gre opravičevati, a to še ne pomeni, da jih ni mogoče razumeti. Prav zaradi razširjene islamofobije o tem skoraj nismo več zmožni razmišljati neobremenjeno, zato Akin zahodni družbi nastavi zrcalno podobo in nas izzove, da se sami postavimo v položaj obupa. Želi in zahteva, da se vprašamo, kako bi reagirali na ekstremno nasilje, na teror, če bi ubili našo družino, s tem pa postavi pod vprašaj razširjeno prepričanje, da je ekstremna reakcija etnično pogojena. Skoraj kot bi rekel, da se, dokler se ne soočimo z ekstremnimi čustvi v nas samih in ne razumemo stiske, ki porodi ekstremno nasilje, ne moremo upravičeno zgražati nad teroristi. »Ne želim vzgajati v politični korektnosti in treznem premisleku. Ne morem ponuditi rešitev, lahko ponudim le vprašanja,« pravi.

A zaradi tega preloma v avtorjevem razmišljanju, ki pusti sledi tudi v strukturi zgodbe, film deluje nedorečeno. Čeprav nas Akin gotovo želi namenoma voditi v nepoznano in nas šokirati, je razkorak med upodobljenimi stopnjami čustvovanja mestoma enostavno prevelik. Premik od zaprtih kadrov in temnejših odtenkov v času žalovanja do skorajda sterilne in bleščeče bele dvorane v času naraščajoče jeze ter do končnih, pretežno zunanjih posnetkov, ki so za Akina neznačilno pusti in plitki, je zato precej neprepričljiv. Do izraza pa ne pride niti eden od zaščitnih znakov njegovih filmov – domiselna in ritmična montaža. Ne z zgodbo in ne s filmskimi sredstvi se tako ne moremo oprijeti rdeče niti in Sekercijevi slediti v njena čustvena stanja, ki jo pripeljejo do ekstrema. To še poudari nihanje v kakovosti igre Diane Kruger, ki prvo polovico filma odigra na visoki ravni in nas tako rekoč vleče v svoje čustveno brezno, a nas ne zna prepričljivo popeljati iz faze obupa do goreče želje po maščevanju. S tem čustveno nabite podobe postopoma izgubljajo moč, namesto da bi nas popeljale do vrhunca. **E**



Nina Cvar

# Dokumentirati življenje: Družina kot fikcija realnega

Družina

leto 2017

režija Rok Biček

država slovenija

dolžina 106'

V zadnjih desetletjih lahko na področju avdiovizualne dokumentarnosti spremljamo izjemno živahnost, ki se kaže kot neverjetna ekspanzija dokumentarnih podob v sodobni medijski krajini, a tudi kot novo postavljanje koordinat dokumentarnega filma, ene temeljnih oblik filmskega izraza. Če je značilnost filmskega dispozitiva, da tako rekoč poustvarja realnost, pa skušajo dokumentarne podobe, ne glede na njihovo heterogenost, ustvariti čim bolj neposredno razmerje z realnostjo.

Specifičen odnos do realnosti je na splošno temeljna domena dokumentarnega filma, ki se je v toku zgodovine izražala na zelo različne načine. Kot ugotavlja Robert Kramer, neodvisni ameriški režiser, soustanovitelj politično

angažiranega filmskega gibanja *Newsreel*, je dokumentarec tista filmska panoga, ki je v turbulentni zgodovini sedme umetnosti vselej predstavljala torišče prevratnih idej, gibalo estetske inovativnosti, raziskovanje reprezentacije, družbeno-politični angažma ...

V relaciji do fiksijskega filma dokumentarec nastopa kot pomemben vir navdiha. Andrej Šprah denimo ugotavlja, da do najpomembnejših sprememb prihaja prav »/.../ tam, kjer se doslednost ločevanja in omejitev posameznega režima gibljivih podob, ki pretendirajo na upodabljanje fenomenov in dogajanj družbene realnosti, zabrisuje.«<sup>1</sup>

Na omenjeno presečišče je nedvomno treba umestiti tudi Bičkovo *Družino* (2017), med drugim prejemnico glavne nagrade na Tednu kritike v Locarnu ter vesne za najboljši celovečerec v Portorožu. *Družina*, za katero je Rok Biček v intervjuju z Maticem Majcnom za revijo *Ekran dejal*, da »/.../ sploh ni dokumentarec, temveč zgolj film. Čisti film /.../«,<sup>2</sup> namreč po eni strani operira s prijemi dokumentarca, po drugi pa, kot pravi Biček sam, lahko »/.../ način, na katerega je narejena Družina, [...] dojemaj tudi kot fikcijo. Res je, da liki tu in tam pogledajo v kamero in se obračajo proti meni, ampak mislim, da ima več skupnega z igranim filmom kot z dokumentarnim. Morda pa sem v tem pojmovanju preveč radikalen.«<sup>3</sup>

V tem smislu je mogoče razumeti tudi neposredni vstop v Bičkovo *Družino*: gledalec se takoj na začetku znajde *in medias res*, v porodni bolnišnični sobi, skupaj z osrednjim protagonistom Matejem ter njegovo partnerico Barbaro v trenutku, ko se rodi njuna hči. S tem vizualizacija zgodbe o Mateju in njegovi družini, s katero je Biček navezal stik pred enajstimi leti, ko je v okviru rednih študijskih obveznosti

Družina, 2017



drugega letnika AGRFT posnel istoimenski 36-minutni dokumentarec, sega onkraj običajne dokumentarne fikcije. Skoznjo gledalec tudi zaradi eliptične zasnove kot logične posledice desetletnega snemanja družine Rajk neposredno vstopa v dogajanje (bodisi gre za Matejeva najstniška leta bodisi za njegovo mlado odraslost), četudi z občasnimi noticami o režiserjevi prisotnosti. Ta pristop *Družina* umešča v tradicijo sloga *cinéma vérité*, ki je zgodovinsko gledano spodbudil vzpon realizma ter pomembno vplival na razvoj igranega filma. Tudi tu nas takoj, brezkompromisno, vpelje v Matejevo realnost, ki nastopa kot osrednje osišče našega pogleda.

Za razliko od t. i. direktnega filma, ki sloni na ideji o »nevpleteni priči«, *cinéma vérité* (čeprav tudi beleži in »odkriva življenje«) ne skriva avtorjeve navzočnosti. Prav tovrstna izbira dokumentarnega filmskega sloga pa Bička odpelje onkraj t. i. razlagalnega modela, ki je z množično rabo televizije postal prevladujoča oblika televizijskih dokumentarcev.

V nasprotju z reprezentacijskim režimom sodobne televizijske medijske krajine z vzročno-posledičnimi povezavami med sekvencami in dogodki ter »vsevednim« komentarjem, ki (lažno) prevzema vloge nadosebne gotovosti, ter dramaturgijo zapleta, ki proizvaja produkcijo imaginarnega, pri Bičku situacija nastopi kot danost, ki jo je mogoče vizualizirati ne zgolj kot reprezentacijo, temveč kot nekaj, v kar je možno aktivno poseči.

Sledeč temu lahko rečemo, da Biček proizvede tip dokumentarne fikcije, v kateri se življenje ponuja na način fikcije v smislu, da ga je mogoče jemati kot surovino in jo nato prek filmskega dispozitiva organizirati v novo celoto – toda brez nujne potrebe po vzpostavljanju občutka realnega kot temeljnega elementa igranega filma.

Posledično se je Biček lahko ukvarjal s tako rekoč realnim življenja, z njegovo mozaičnostjo, ki skuša s sestavljanjem vzorcev vedno znova ubežati utrjenim shemam – četudi Matejeve karte, ki jih prejme ob rojstvu, niso najboljše, se namreč zdi, da nam Biček prav z načinom rabe filmskih sredstev skuša namigniti, da mozaiki, ki jih sestavljamo, nikoli nujno ne sledijo vnaprej danim shemam.

Tej tako rekoč programski zastavitvi pa ne nazadnje sledi tudi modus ustvarjenega afekta, ki nastane iz zasledovanja Bičkove zahteve, da »/.../ imajo prizori vsaj tri nivoje, /.../ [da] ne smejo biti zgolj nosilci informacije, ampak morajo imeti tudi močno emotivno vsebino in biti hkrati ustrezno vizualno posneti, vse skupaj pa pogojuje še princip kader-sekvence«. <sup>4</sup>

Ustvarjeni afekt se morda še najbolj očitno manifestira v specifičnem razmerju, ki se splete med gledalcem in Matejem. Tu ne gre za relacijo identifikacije na način igranega filma, ki se opira na imaginarno produkcijo vednosti, temveč bolj

za identifikacijo z Matejevim odzivanjem na zunanost. Njegova tujost, nemoč, a tudi boji se namreč zazdijo, kot da so gledalčevi, pa vendar se vršijo onkraj zrcalne projekcije klasičnega pripovednega filma. Rečeno z Rancièrom, Biček tako rekoč proizvede fikcijo realnega, ki se odraža v svojevrstnem estetskem režimu, s tem pa ponudi novo distribucijo vidnega, celo nov tip podobe domačega filma. Ta je po eni strani imanentno zvezana s surovo materialno danostjo Mateja in njegove družine, po drugi strani pa zaradi edinstvenega estetskega afekta singularnost točno določenega subjekta univerzalizira v točki občega razmerja med marginaliziranostjo na eni strani in družbeno strukturo na drugi.

Vizualizacija te relacije je pogosto nefiltrirana in se kot taka celo ponuja za nekakšno tipologijo univerzalne podobe sodobnega filmskega realizma, pri čemer prav eksplicitna nefiltriranost onemogoča, da bi dana vizualizacija zdrsnila v običajno prisvojitvev subjektivnega s strani aktualne medijske krajine.

Po drugi strani pa nad vsako tovrstno izvedbo nenehno visi Damoklejev meč instrumentalizacije realizma kot umetno proizvedene forme, ki lahko iz fikcije realnega in estetike telesnega in materialnega hitro zapade v estetizirano realno fikcijo. Pri estetiki fikcije realnega gre namreč v prvi vrsti za afekt realnosti, kajti, kot zapiše Susan Buck-Morss: »Prvotno področje estetike ni umetnost, temveč realnost – telesnost, materialna narava.« <sup>5</sup>

Zdi pa se, da lahko to krhko ravnovesje med obema možnostma ohranja le strukturna radikalnost dokumentarnega filma v njegovi najbolj čisti obliki, in sicer na način, ki ga morda še najbolj nazorno povzame Jacques Rancière, ko navaja razliko med obema dispozitivoma, ugotavljajoč, da »/.../ resnična razlika ni v tem, da se dokumentarec nasproti nekemu fikcijskemu izmisleku postavi na stran realnega; razlika je v tem, da je zanj realnost določena danost, ki jo je moč razumeti, in ne preprosto neki učinek, ki ga je moč ustvariti«. <sup>6</sup> E

<sup>1</sup> Andrej Šprah, *Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana, 2010, str. 9.

<sup>2</sup> Rok Biček v Matic Majcen, »Resnica ima štrleče robove«, dostopno na <http://ekran.si/intervju-rok-bicek/>, 30. 1. 2018.

<sup>3</sup> Citirano po ibid.

<sup>4</sup> Rok Biček v Matic Majcen, »Resnica ima štrleče robove«, dostopno na <http://ekran.si/intervju-rok-bicek/>, 30. 1. 2018.

<sup>5</sup> Susan Buck-Morss, »Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered«, dostopno na <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/buck-morss2.pdf>, 1. 2. 2018.

<sup>6</sup> Jacques Rancière v Andrej Šprah, *Sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*, Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Ljubljana, 2010, str. 7.

stekle lisice, 2017



Jernej Trebežnik

## Ljudska kriminalka

**Stekle lisice**

leto 2017

režija **Boris Jurjaševič**

država **Slovenija**

dolžina **85'**

Ko so ob naslovih, predstavljenih na lanskem Festivalu slovenskega filma, govorili o posebno močni letini domače celovečerne krajine, v tem kontekstu običajno niso omenjali filma **Stekle lisice** (2017, Boris Jurjaševič). A če pri slednjem, najnovejšem Jurjaševičevem delu resda ne gre za ambiciozen umetniški izdelek v smislu **Družine, Ivana** ali **Rudarja**, lahko film s svojimi tematikami vseeno zasede določeno mesto v relativno razvejani slovenski filmski krajini, nam pa ponudi primerno izhodišče za razmislek o tovrstnih trendih ter splošnih razsežnostih filmov, ki niso ustvarjeni za predvajanje v kinematografih.

Do neke mere namreč gotovo še vedno držijo besede televizijskega kritika Johna J. O'Connorja, ki je leta 1991 svoj članek v časopisu New York Times začel z mislijo, »da redki artefakti popularne kulture izzovejo več podcenjevanja kot TV-filmi«. V ameriških primerih je šlo običajno za očitno revnejše, bolj omejene produkcije, ki so spominjale na

epizode televizijskih nadaljevanj, pogosto pa so v ospredje postavljale tematike, v tistem specifičnem trenutku izraziteje prisotne v javni zavesti in medijih. Vse naštetdo do neke mere velja tudi za film *Stekle lisice*, a se zna slednji s svojo pisano igralsko zasedbo in dokaj privlačno zgodbo vseeno predstaviti vsaj kot nadpovprečno zabaven in gledljiv slovenski izdelek. Element, s katerim najočitneje išče drugačnost in samostojnost, je njegov glavni lik, Lovro »Džon« Malkovič, ki je kompleksen vsaj do te mere, da je kljub všečnosti in dobronamernosti tiste vrste impulziven gozdni človek, ki z motorco razžaga šank v lokalni gostilni in se s puško upira aretaciji. Okrog njega in njegovega pohorskega gozda so torej ustvarjalci gradili neke vrste »slovenski vestern«, oprt na premiso gospodarskega kriminala, zaradi katerega Džon izgublja gozdnato posest, v boju proti tej krivici pa mu na pomoč priskoči iznajdljiva novinarka Alja.

Zdi se, da s sintagmo »gospodarski kriminal« že naletimo tudi na eno glavnih poant scenarija, hkrati pa družbeni komentar film *Stekle lisice* že lahko umešča v kontekst nekega sodobnega orisovanja slovenske gospodarsko-politične situacije, zaznamovane s tajkunsko, klientelistično, korupcijsko problematiko, ne nazadnje že na omenjenem 20. festivalu slovenskega filma upodobljene tudi z **Anino Provizijo** (2017, Igor Šmid) in vsaj bežno še z **Ivanom** (2017, Janez Burger). V tej luči lahko torej spet izjavimo, da skuša slovenski film zadnja leta vse izraziteje postavljati ogledalo slovenski družbeno-politični realnosti, po drugi strani pa gre tu predvsem za lokalizirano obliko klasičnega boja malega človeka proti malce mafijskim, oblastniško-korporativnim mlinom, kakršne je tudi sam

Jurjaševič (kot soscenarist in režiser) vsaj ošvrknil že kdaj prej – na primer v svojih (komičnih) kriminalkah **Blues za Saro** (1999) ali pa **Moj prijatelj Arnold** (1997). Podobno kot slednja tudi film *Stekle lisice* v svoji linearni kriminalni pripovedi deluje predvsem po zaslugi scenaristično solidno zgrajenega suspenza, ki proti koncu sicer pripelje do bolj kot ne pričakovanih zaključkov, a lahko v tem primeru pustijo sorazmerno prijeten občutek.

Tokrat vlogo klasičnega negativca s kravato in enega izmed naslovnih junakov privzame župan Fras, ki s pomočjo tujega podjetja spreminja namembnost nekdanjega Džonovega gozdnega ozemlja in skuša prek lokalnega podjetnika na ta način predvsem odpreti vrata parcialnim interesom kapitala. Tovrsten realistični zaplet pa je do neke mere kar preveč očitno povzemanje slovenskih lokalnih škandalov, kar pomeni, da se obrazi in mehanizmi občasno preveč približajo karikaturam, da bi lahko predstavljali resno, prefinjeno družbeno kritiko. Neposrednost in površnost v zapletih in likih sta gotovo že med tistimi stvarmi, ki v filmu delujejo najbolj televizijsko in ga oddaljujejo od umetniške, »kino« spretnosti. Če je denimo pohorski uporniški kavboj Džon kljub odsotnosti nakazanih notranjih konfliktov še relativno tridimenzionalen lik, se v ljudeh okrog njega ta kompleksnost v veliki meri izgubi in obarva črno-belo. To pomeni, da dobimo pokvarjenega župana, ki gre na poti do cilja preko trupel, enega izkušenega in enega naivnega policista, nekaj rahlo primitivnih ruralnih dobričin, ki v lokalnem baru hkrati komentirajo in odsevajo okoliško dogajanje, pa ambiciozno novinarko in še kaj, kar hitro prepreči, da bi film jemali preresno ali ob imenu glavnega lika začeli verjeti v njegovo prefinjeno parodičnost ali v njegovo rabo aluzij.

Ob tem se sicer zdi, da z rednimi komičnimi vložki podobno kot omenjeni *Bluz za Saro* film *Stekle lisice* niti noče biti vzet preresno in skuša (kljub osvežujoče bežni obravnavi potencialnih ljubezenskih zapletov) z elementi samoironije ves čas ohranjati določeno lahkotnost ter nepretencioznost, s čimer se gledalcu ponuja vsaj kot spodobno razvedrilo. Humor v prvi vrsti pričakovano izhaja že iz majhnih lokalnih in ruralnih aspektov življenja, a je pri tem na srečo večino časa dovolj neprisiljen, da se izogne najočitnejšim klišejem in neokusnemu smešenju. Bolj izstopajoča motivna popestritev filma pa je glasba, ki v nediegetskem smislu v domeni Janeza Dovča z nekaj kitarske sentimentalnosti ali temačnosti sorazmerno prefinjeno ustvarja vzdušje v nekaterih najbolj napetih delih, še bolj pa pride do izraza v sami zgodbi z Džonovo afiniteto do heavy-metala. Slednje v trenutku, ko policisti Džona čakajo pred njegovo hišo, pripelje do scene, v kateri uporniški gozdni samotar vklopi električno kitaro in skorajda kot kitarist iz zadnjega filma o Pobesnelem Maxu na bizaren in nadrealističen način doda nekaj svežine in ostrine.

Ta element je morda toliko bolj izstopajoč in relevanten, ker je scenarij Jureta Ivanušiča v smislu pripovednih tehnik konservativen, filmska govorica pa je v večini aspektov pričakovano zadržana, »televizijska«, predvidljiva. Občasno so pohorski gozdovi sicer prikazani iz nenavadnih zornih kotov ali pa še raje zajeti s posnetki pokrajin, izrazi na obrazih protagonistov so v ključnih kadrih spretno približani z velikimi plani, a presenetljivega, drznejšega vodenja zgodbe s kamero ni opaziti. Nedomiselnost režijskega, filmskega izraza je ob pomanjkanju resnih subtekstualnih elementov tudi tisto, kar *Stekle lisice* ločuje od uvodoma omenjenih del, pri čemer je status TV-filma najbrž v enaki meri vzrok kot tudi vnaprej določena posledica. Tako z omejenostjo produkcije ostane vsaj malce neizkoriščena tudi prepričljiva igra praktično vseh vpletenih, na čelu z Juretom Ivanušičem v glavni vlogi, pa tudi Bojanom Emeršičem, Jernejem Šugmanom, Ivo Kranjc Bagola, Vladom Novakom in še katerim najprominentnejših slovenskih (filmskih) igralcev zadnjega desetletja ali dveh.

Film *Stekle lisice* se zdi s svojim prikazom boja malega, poštenega človeka proti mlinom organiziranega gospodarskega kriminala dovolj družbeno zgovoren in vezan na ljudske predstave o tem, da bi lahko z resnejšim, bolj umetniškim, manj obrtniškim pristopom segel tudi dlje. Spet se lahko obrnemo k njegovi umestitvi v širši trend slovenskega filmskega odsevanja podob pokvarjene politike, zlasti če si predstavljamo, da je ta družbena kritika skozi kanal lokalne zgodbe, medijev, politike in ekologije v svojem bistvu že preprosta kritika širšega družbeno-gospodarskega sistema, s tem pa vsaj malce sorodna tudi filmom, kot sta **Inferno** (2014, Vinko Möderndorfer) in **Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine** (2011, Miran Zupančič). Kljub potencialni sorodnosti z nekaterimi filmi, ki vsaj epizodično premišljujejo katerega od aspektov slovenske družbeno-politične resničnosti (ali polpretekle zgodovine), bi bilo verjetno še bolj smiselno prostor *Steklih lisic* pod slovenskim filmskim soncem iskati v vzponu žanrskega filma, prav tako zaznanem v zadnjih letih (**Idila**, **Psi brezčasja**, **Šiška deluxe**), a je nujno poudariti, da se s tovrstnimi asociativnimi ekskurzi na tem primeru najbrž vendarle ne gre prenegliti.

S svojo rahlo ekscentričnostjo, družbeno angažiranostjo in splošno gledljivostjo *Stekle lisice* sicer res izstopajo kot nadpovprečen slovenski TV-film, a bi po drugi strani iz podcenjevanja hitro prešli v nasprotno, če bi njegovo zadržano vizualno podobo, predvidljiv zaplet ali stereotipne stranske like postavljali ob bok prelomnim, zares avtorskim primerkom slovenskega filma v zadnjih letih. **E**

Matic Majcen

## Korak od sedanjosti

Črno ogledalo | Black Mirror

leto 2011–

režija Charlie Brooker

država Velika Britanija

Četrta sezona britanske serije **Črno ogledalo** (Black Mirror, 2011–, Charlie Brooker) je s šestimi novimi epizodami ponudila najboljšo izvedbo do zdaj, brez večjih nihanj v kakovosti, ki so bila značilna za pretekle sezone. Postopna rast v kakovosti je dokaj presenetljiva, če pomislimo, da gre vendarle za preigravanje motivov, ki jih je serija načela že v prejšnjih letih. Čeprav tudi letos spremljamo zgodbe o virtualni resničnosti, umetni inteligenci, digitalni tehnologiji, pametnih orožjih in podobno, zadeva še vedno – in bolj kot kdaj prej – preprosto deluje. Zaradi česa?

Uvodna epizoda **USS Callister** (Črno ogledalo S04E01, Toby Haynes) je izvrsten, čeravno ne najbolj reprezentativen prikaz načina, na katerega v tokratni izvedbi operira *Črno ogledalo*. S svojo dolžino 76 minut predstavlja najdaljši prispevek v sezoni (povprečna dolžina je 58 minut) in je bila tudi zaradi večjega produkcijskega vložka logično izbrana za nosilno epizodo sezone. Ne samo to – ni pretirano reči, da gre za pravo televizijsko mojstrovino. Pripoved o Nanette (Cristin Milioti), vajenki v programerskem podjetju,

ki ob preizkušnji na novem delovnem mestu spoznava dobre in predvsem slabe plati nesojenega šefa podjetja Roberta Dalyja (Jesse Plemons), je sicer variacija motivov igrčarstva in virtualne resničnosti, ki jo je prikazala že epizoda **Playtest** (Črno ogledalo S03E02, 2016, Dan Trachtenberg) v minuli sezoni, le da je pripovedni in estetski okvir tokrat nadgrajen v bistveno bogatejšo in bolj celovito gledalsko izkušnjo. Scenaristično izvrstno argumentiran narativni okvir izvirne izvedbe *Zvezdnih stez* iz 60. let minulega stoletja, ko je bilo upodabljanje vesoljskega potovanja še vedno bolj podobno nizkoproročunskemu B filmu kot pa ambicioznim vesoljskim odisejadam, epizodi daje dobršno mero ironičnega humora, ki ob resnosti tematike vzdušje ponese stran od srhljivke v izredno zabavno in izrazito postmodernistično televizijsko stvaritev. *USS Callister* je najboljši pokazatelj, kako zelo se je Charlie Brooker v zadnjih letih izpopolnil kot scenarist in pisec zgodb. Če so bili začetki serije še prežeti s pogosto naivnimi, izrazito didaktičnimi izpeljavami, je pripoved do bombastičnih zaključkov zdaj pripeljana prek zaporedja dogodkov, ki delujejo povsem kredibilno. Režiser Toby Haynes, sicer BBC-jev rutiner iz serij, kot sta *Sherlock* in *Dr. Who*, je poskrbel, da je narativni tok epizode skrajno funkcionalen, brez vsakršnih pretencioznih avtorskih vložkov, s čimer je preizkušeni igralski ekipi omogočil, da zablesti do polne mere. Jesse Plemons (*Gospodar, Črna maša, Zamolčani dokumenti*), Jimmi Simpson (*Westworld, Hiša iz kart*) in Christin Milioti (*Volk z Wall Strete, Fargo*) iz te zgodbe ustvarijo praktično popolno televizijsko gledanje – skrajno zabavno, presenetljivo, srhljivo, a hkrati razmišljujoče.

USS Callister



Naslednji vrhunec predstavlja epizoda **Metalheads** (Črno ogledalo S04E05, 2017, David Slade), ki se po **Hated in the Nation** (Črno ogledalo S03E06, 2016, James Hawes) znova loteva distopičnega pogleda na pametna orožja. Z zgolj 41 minutami trajanja je to odločno najkrajša epizoda sezone, pravzaprav gre že skorajda za eno dolgo sekvenco lova, ki se odvija v času enega dne. Dvoboj med robotskim psom oziroma pametnim orožjem, ki je ušlo izpod nadzora, ter Bello (Maxine Peake) je poln znanih filmskih referenc, ki segajo od *Pobesnelega Maxa*, *Ramba* in *Ceste*, celo do te mere, da je tu in tam kakšen prizor kar neposredno skopiran iz že tako šlagerjskih klasik. Brezsrčnost tega početja lepo ponazarja, kako se ustvarjalci serije zatečejo k vsakršni rešitvi, vse dokler ta pripomore k žanrskim ciljem epizode. Tudi v tem primeru jim popolnoma uspe – *Metalheads* ne ponudi samo izvrstne znanstvenofantastične akcijske sekvence, temveč gre za kratek film, povsem na ravni najboljših distopičnih celovečercjev, to pa predvsem po zaslugi genialne karakterizacije in kinetike ubijalskega robota. Rezultat je brezkompromisno strašljiv in izjemno učinkovit – in mogoče se je vprašati, kako lahko takšen pastiš znanih vplivov sploh deluje tako sveže in udarno.

Podoben oportunitizem se na malenkost drugačen način kaže v zaključni epizodi **Black Museum** (Črno ogledalo S04E06, 2017, Colm McCarthy), ki je pravzaprav omnibus 3 kratkih zgodb, povezanih v celoto. Skupna nit vseh pripovedi je sijajno upodobljeni lastnik fiktivnega tehnološkega muzeja Rola Haynesa v igralski izvedbi Douglasa Hodgea, ki je ustvaril lik s karizmo in dobršno mero skrivnostnosti, kakršnega si vsak film lahko samo želi. Epizoda prek sekundarnih doživljajev pravzaprav obdela njegovo življenjsko pot in izkleše karakterno študijo, s čimer Haynes postane zgolj še eden izmed tipičnih likov v seriji, ki so jih lastne pomanjkljivosti potisnile v grobo zlorabo tehnologije na škodo vse družbe. Čeprav se dolgo zdi, kot da *Black Museum* išče izgovor za prikaz povsem ločenih kratkih zgodb, se na koncu vse skupaj zlije v še en vrhunec letošnje sezone.

Ob ravno tako solidni epizodi **Arkangel** (Črno ogledalo S04E02, 2017) izpod režiserske palice Jodie Foster, ki izpeljuje

motiv iz epizode **White Christmas** (Črno ogledalo, Special E07, 2014, Carl Tibbetts), je v naslednji, **Crocodile** (Črno ogledalo S04E03, 2017), režiserja Johna Hillcoata – sicer spet verziji že uporabljenega motiva posnetih spominov iz **The Entire History of You** (Črno ogledalo S01E03, 2011, Brian Welsh) – pred nami nekaj, kar bi lahko skoraj označili za prikaz pozitivne uporabe bodoče tehnologije. To v serijo vsekakor prinaša svež veter, čeprav ni težko videti, zakaj se Brooker s scenaristi in režiserji raje izogiba tovrstnim pristopom – hitro se namreč lahko zdijo pretirano idealistični, zato je tudi to epizodo začinil z nekaj morilske temačnosti. *Črno ogledalo* pa trenutno vendarle deluje najšibkeje, kadar se zateka k pretirano didaktični karakterizaciji likov. Tak je primer epizode **Hang the DJ** (Črno ogledalo S04E04, 2017, Tim Van Patten), še ena pripoved z že uporabljenim motivom prevelikega vpliva pametnih naprav in napredne programske opreme na življenja ljudi. Epizoda se ponaša s premočno determiniranostjo likov, ki se bolj ali manj predajajo popolnoma nelogičnim napotkom aplikacije za sklepanje razmerij, kar prinaša najbolj stereotipno ozke like, kar jih je pokazala ta sezona. Po drugi strani pa nam prav to daje dober vpogled v razloge, zakaj *Črno ogledalo* preprosto deluje – venomer, kadar se serija zateče k likom, ki so že sami po sebi produkt neke povsem fiktivne distopične družbe, torej enodimenzionalno nefunkcionalni, preslikani iz Huxleyjevega *Krasnega novega sveta*, stvar izpade pretirano naivna. Kar dela *Črno ogledalo* kot celoto za tako močno izjavo o tehnologijah 21. stoletja, je zasidranost v *sedanjost* – dejstvo, da je časovna os dogajanja pomaknjena ravno za majhen korak naprej v prihodnost, da so prikazane tehnologije za eno majhno stopnjo naprednejše od tistega, kar držimo v rokah danes.

Ta odnos z aktualnostjo je torej najpomembnejši za razumevanje načina, na katerega serija operira. Šele takrat namreč postane jasno, da niso vedno njeni vrhunci tisti, ki iz nje delajo tako svež televizijski izdelek, temveč zaostalost preostale filmske produkcije (zlasti visokoproračunske) v sferi znanstvenofantastičnega filma. V dominantni kinematografiji nas zaradi profitne računice film za filmom zalagajo z recikliranimi klasiki (na primer *Iztrebljevalec 2049*, kljub njegovi veličastnosti) ali pa neštete dedukcije zgodb o prihodu takšnih ali drugačnih nezemljanov (*Prihod*). Če kaj, nam letošnja sezona *Črnega ogledala* pokaže vse plati televizijskega oportunitizma, v katerem se serija v doseganju žanrskega učinka zateka k že vidnim in uporabljenim motivom, a bo zadeva vseeno učinkovala, saj je brezkompromisen pogled na s prihodnostjo zaznamovano sedanost v današnji konservativni filmski krajini tako napreden, da je že samo to dovolj za status ene najboljših serij današnjega časa. **E**



## Spomini prihodnosti po Črnem ogledalu

Ne glede na neskončna prisedanja in hkratna pozabljanja nedokončanih in nepomirjenih preteklosti, ne glede na občutek, da živimo v kulturi preteklosti,<sup>1</sup> kjer se čas prepogiba vase v kontekstu permavojne in privatizacije,<sup>2</sup> se ta neukročena preteklost vendarle kaže kot varno zavetje. Sploh če pomislimo na negotovost sedanjosti in izmuzljivost prihodnosti. In v času disruptivnih digitalnih tehnologij, ki posredno še vedno vzdržujejo tudi pestro paleto nostalgij in afektivnih rab preteklosti, se zdi, da sedanjost vse brezumneje žene pomanjkanje prihodnosti. Ampak kakšne? In kakšna ta ne-glede-na-vse prihajajoča prihodnost vendarle je?

Serija **Črno ogledalo** (Black Mirror, 2011–, Charlie Brooker) odseva Berardijevo idejo o po-prihodnosti, kjer naj bi se znašli po letu 1977, ko so se Sex Pistols drli »No future«<sup>3</sup> in se je končevala verjetno najzlatejša doba javnega investiranja v znanost in tehnologijo (ter s tem v produkcijo prihodnosti). To je bil okrušek konca druge svetovne vojne, penultimativne človeške bestialnosti (pol)planetarnega obsega, ki je hkrati predstavljal tudi čas velikega pospeška (*great acceleration*). Hkrati je bil to začetek novega obdobja, ko so se ob umiranju sanj o boljši prihodnosti v mitskih garažah rojevala podjetja, ki so v naslednjih desetletjih definirala in izpopolnila radikalno privatizacijo tehnologije in »gadgetizacijo« vsakdanjega življenja, mimogrede pa opustošila družbe in države na območjih nahajališč redkih, a nujnih kovin in mineralov za digitalno revolucijo. Skozi intuitivno oblikovanje in iznajdevanje vse bolj nepogrešljivih produktov (2. zakon tehnologije po Melvinu Kranzbergu: Izum je mati potrebe/nujnosti) se je tehnologija izdatno udomačila in učlovečila; posledica akceleracionizma je bil antropocentrični, tehno-kulturno-okoljski šok.<sup>4</sup>

Boljša prihodnost, ki je v drugi polovici 20. stoletja določala temeljne družbeno-politične in mitsko-sanjave horizonte na obeh straneh železne zavese in se je, poenostavljeno, kazala skozi ideje o letočih avtomobilih in medzvezdnih potovanjih, se je na prelomu stoletij razlila v distopične podobe družbeno-okoljske razgradnje. Transformacija (deformacija) prihodnosti v po-prihodnost se je izkazala za boleč indikator vse večje kompleksnosti sveta, ki brsti na ramenih neprebavljene preteklosti, eksponentne produkcije znanja in laži, spopada ekspertize z mnenjem. Oh,



ta teror navidezne svobode. Nadzor in podzor (nadzor od spodaj, *sousveillance*), množičene (*crowdsourced*) slike krvoločno-osladnih realnosti, obet kiborgizacije in prevlade umetne inteligence, obsesivna militarizacija in poražujoča infantilizacija, so vir in odraz masovnega pobebljenja (s tem se ukvarja agnotologija). Dobivamo prihodnost, ki si je nismo želeli in kakršne niso obljubljali niti najbolj diktatorski diktatorji. A ti procesi so globoko farmakološki: problem je vir rešitve, in obratno.<sup>5</sup> Morda pa nam digitalna tehnologija, če jo razumemo skozi perspektivo antropotehnološke revolucije, vendarle odpre novo razumevanje in novo pot. Glede na to, da smo na tehnologijo obsojeni, je prav homeotehnološka (so-naravna) paradigma tista, ki omogoči ne samo zlitje človeške in umetne inteligence, ali povezovanje možganov po internetu, ampak tudi preseganje dihotomije subjekt/objekt, človek/narava.<sup>6</sup>

A neposrednejši je obet (kar tematizirajo tudi nekatere epizode *Črnega ogledala*) bolj (ali manj) brezskrbnega povezovanja po družabnih omrežjih, vključno z možnostjo, da nam taista tehnologija, oziroma njena ne/prostovoljna raba, lahko spodkoplje socialni status. Tako se zgodi v začarani spirali, po kateri potuje Lacie v epizodi **Nosedive** (Črno ogledalo S03E01, 2016, Joe Wright). Vseprisotna družbena praksa »všečkanja« počiva na očesnih implantantih in povezljivih ocenjevalnikih; uporabnice in uporabnike sili v medsebojno ocenjevanje (1–5). Posledica je popolnoma kvantificiran družbeni status, na katerega se veže tudi vrsta ekonomskih bonitet; in seveda malusov. Prav neprijetno spominja na bodočo ekstrapolacijo Facebookovih všečkov: »Bodi všečen, ali crkni.« Lacie se zaplete v splet nenačrtovanih zoprnosti; njen družbeno-ekonomski status nezadržno pada proti ničli. Prisila všečkanja izbriše avtentičnost in proizvaja pol-zavestne avtomate (kar potencira pastelizirana fotografija), ki se podrejajo neoprijemljivi ideji o tem, kako naj bi se obnašali, da bi bili vsem všeč (ali vsaj tistim z visokim rejtingom). Kar je seveda norost, ki ukinja osnovno človeškost. In morda takšna izpeljava res ni tako daleč,

saj naj bi do leta 2020 na Kitajskem uvedli družbeno točkovanje.<sup>7</sup> Tema iz slutene temne prihodnosti je očitno dovolj vabljiva, da so jo obdelali tudi v epizodi **Majority rule** (S01E07, 2017, Tucker Gates) serije **The Orville** (2017, Seth MacFarlane), ne kaže pa le problematike »gamifikacije« vsega, ampak odpira vprašanje razvrednotenja človeka, ne nujno v odnosu do tehnologije, ampak v medsebojnih odnosih, ki se definirajo skozi njeno rabo. Vseeno pa namiguje tudi na usodo tehnoložiranega posameznika, ki – v digitalni medijski ekologiji, definirani skozi povezljivosti vseh in vsega – svoje intimnosti ne predaja le v raztrganje soljudem, ampak pusti, da z njo upravlja algoritem. Kakšna je potem sploh lahko prihodnost, če je vse delovanje v sedanosti podrejeno iskanju vedno izmuzljivega ideala valute vsečnosti? Mikro-monetizirana človeškost. In kje je, če je vse podrejeno profitu in kotiranju na borzi, prostor za eno ključnih specifik človeka – spomin – kot orodja nevro-družbenega ožičenja, skozi katero se vzpostavljata zgodovina in časovnost?

Ekologijo spomina ali historični sensorium poleg medijsko posredovanih podob predstavljajo otipljivi predmeti, ki jih najeda zob časa in jih lahko vonjamo, o njih pripovedujemo in poslušamo zgodbe. Tako gradimo časovnost, individualno in kolektivno. Prihodnost, na drugi strani, pa nam je dostopna prek gole imaginacije, danes pogosto predmediacije,<sup>8</sup> ki pomeni mediatizacijo (zlasti v filmu) potencialnih scenarijev prihajajočega. Tako prihajajoče normalizira in mu odvzame grozljivost nevedenja. A prihodnostni sensorium je vseeno primarno prostor domišljije.

*Črno ogledalo* pa vendarle ni toliko zbirka zgodb o prihodnosti, čeprav nas o njej sili razmišljati, ampak raje o neki off-sedanosti, o anticipaciji možnega. Je mračen odzven tega trenutka, v katerem se skriva seme prihajajočega; je ekstrapolacija tehno-dominirane sedanosti v cinično časovno zaporedje pol-koraka-mimo zdajšnjega trenutka. Pokaže na problematiko rabe tehnologije, a tudi da je tehnologija tisto, kar nas dela ljudi. Ne glede na to, kakšna raba tehnologije je. Ta, kot pravi 1. zakon tehnologije po

Melvinu Kranzbergu, ni ne dobra ne slaba, niti ni nevtralna. Zato iz človeka potegne najboljše in najslabše. Prometej: če človeku ne bi dal ognja, ne bi jedli kuhane hrane, a tudi ne bi sežigali ljudi na grmadah.

In ta futurični sensorium lahko skozi vse štiri sezone serije gledamo in hkrati občutimo. Eden močnejših primerov napenjanja čutov in draženja anticipacije do trzanja nog je epizoda **Metalhead** (Črno ogledalo S04E05, 2017, David Slade), kjer spremljamo postapokaliptično skrivalnico med človekom in ubijalskim strojem. Zapuščeno skladišče in pusta narava, posneta v zrnasto-črno-belem, postavljata ustrezno ozadje robotskemu pasjemu pregonu protagonistke. Pes-stroj, programiran za ubijanje, definira brezizhodnost situacije, o kateri se ni mogoče pogajati, strukturira polje možnega; in skozi lastno algoritemsko nepopolnost tudi svoj konec. Z njim ni mogoče debatirati, kakor dobro vedo žrtve razosebljenih napadov z droni v razsutih državah, prejemnicah najboljšega zahodnega izvoznega artikla. »Metalhead« pokaže, da *Črno ogledalo* dejansko ni toliko vprašanje prihodnosti, kot je vprašanje anticipacije. Tako v zgodbi kot pri gledalcu. Pričakovanje, ki vedno izhaja iz tega, kje smo, kar smo in kar vemo (in česa ne), iz tega, kar upamo in česar se bojimo.

Off-sedanostni svetovi *Črnega ogledala* so prav v anticipatornosti tudi zamišljeni in domišljeni. Če živimo v svetu, ki ga je danes ena sama preteklost, v svetu, ki si ne zna več zamišljati prihodnosti in pri samointerpretiranju parazitira na dobrih starih časih, je v prvi vrsti ogrožen spomin. Hito Steyerl: ko je Picasso kot odziv na špansko državljansko vojno naslikal *Guernico*, je bila ta nova, narejena v sedanosti in za sedanost ...<sup>9</sup>

Da pa nam spomin vendarle ne bi povsem ušel, ga je treba nadzirati. Spomin in nadzor sta temi več epizod *Črnega ogledala*: »*The entire history of you*« (S01E03, 2011, Brian Welsh), narejena po scenariju Jesseja Armstronga, raziskuje implikacije vseobsežne tehnologizacije avdiovizualnega spomina Liama, ki skozi implantant, »zrno«, spremlja in beleži svet okoli sebe, dokler ne ugotovi, da ga je žena prevarala in celo rodila otroka drugemu očetu. Zrno izruje iz sebe, s tem pa tudi vse posnete spomine, pri čemer tvega, da si poškoduje vid, primarno ali vsaj preferirano antropotehniko zajema in vnosa osnovnega materiala spomina, ter možgane, strojno opremo za hranjenje in reprezentacijo spomina. Podobno usodo spremljamo v epizodi **Crocodile** (Črno ogledalo S04E03, 2017, John Hillcoat), kjer trčita dva režima spominjanja in dve vrsti upravljanja z njim: človeški in tehno-okrepljeni. Protagonistka Mia se s prijateljem Robom v jutranjih urah pelje iz kluba, povozita kolesarja, vržeta ga v morje. Oba dogodek »pozabita«, a Robu ne da miru in se, precej kasneje, odloči, da ga spravi na dan. Mia, z družino in uspešno kariero,







se pozabi noče odreči in Roba v prepiru pokonča; spomin ostane z njo. Vendar pa jo, ko po umoru skozi okno gleda na ulico, v svoje vidno polje »ponesreči« ujame očitvidka prometne nesreče. Ta kasneje, v pričevanju zavarovalni agentki, ki s pomočjo naprave za branje spominov – spominjalca (*recaller*) – zaslišuje priče in na malem zaslonu vidi in sliši njihove spomine kot film, mimogrede »izda« Mio ob oknu. Staroslavna tehnika pripovedovanja, laži in načrtnega pozabljenja je onemogočena in Miina kurirana spominska pripoved se med zaslišanjem, ko pride do kolizije želje-spomina in »nevtraln« prebranega spomina, raztrešči v finalni kaos in masaker, ki sta mu priča ona (kot človek brezprizivno ranljiva pri prisedanjanju zgodbe skozi spominjalca) ter hrček (novi član homeotehnološke paradigme), naključna priča umora agentkinega slepega otroka. Trčita dva temeljna pravno regulirana postulata: skrb za dobrobit družbe kot celote ter nedotakljivost, avtonomija posameznika. Spominjalec »vidi« globoko v posameznikov osebnostni ustroj, kar odpira vprašanje meje intimnosti, pravice do nehotenega vedenja in hotenega pozabljenja, odpozabljenja in odvidenja, ki jo načanja naključno beleženje niti ne nujno inkriminirajočih dejanj (ko Mia po umoru Roba stoji ob oknu in opazuje nesrečo na cesti). Nelagodne posledice nenadzorljivega spleta okoliščin. Ob tem pa se spominjalec, nediskriminatorni razbiralec avdiovizualnih zapisov v nevronskih mrežah, izkaže kot tehnologija, ki presega klasično antropocentrično delitev na človeka in naravo (žival), saj status priče podeli hrčku, nič hudega slutečemu beležniku umora. *Crocodile* pokaže

na eksponentno bohotenje mreže množičene slike realnosti, in s tem spomina, ter na šibkost človekove imaginacije v spopadu s spominjalcem, se pravi z mašino, ki bere/nadzira, in med branjem prisedanja spomine neodvisno od človeka-spominjalca. In čeprav je Mia (so)avtorica krvavo-zoprnih spominov, se v igri z neosebno, brezprizivno in »objektivno« verzijo spominov, ki jo ekstrahira spominjalec, njena človeška usoda, v neobčutljivosti tehno-generiranih podob preteklosti, izvija takojšnji brezpogojni obsodbi.

Nekoliko lažje vidimo problem z nadzorom v epizodi **Arkangel** (Črno ogledalo S04E02, 2017, Jodi Foster), ki izkustvo in spomin neposredno poveže z nadzorom: množičenje iz epizode *Crocodile* evolvirava v golo voajersko sledenje ena-na-ena. Mama Marie, v skrbi za dobrobit hčerke Sare, sklene pogodbo s podjetjem – Angelom varuhom, kar ji omogoči, da lahko s pomočjo neodstranljivega neuro-implantata na tablici 24/7 Saro geolocira in spremlja njen avdiovizualni zajem. A pri tem ne gre za neintruzivni, pasivni nadzor, temveč lahko, ne glede na Sarino voljo, vklopi cenzuro neprijetnih prizorov oziroma dogodkov, recimo pol-filtrira zoprni lajež sosedovega psa. Realnost/pogled postane zamegljen, pa tudi dekličin pogled na svet zaradi takšnega nadzora trpi resne posledice. Ob tem se moramo vprašati, kakšne so implikacije sodobnega, z varnostjo hiper-obremenjenega starševstva in kolateralne intruzije v intimo odraščajočih ljudi. Kako zaupati, ko je zaupanje temeljno omajano, v obeh smereh in navzven, v družbo. »Arkangel« kaže prav na cenzuro tegob odraščanja, ki jo do neke mere že omogoča dostopna tehnologija, hkrati pa



Arkangel

na ukinjanje temeljne komponente procesa prihajanja k svetu: nelagodja, strahu, bolečine, katerih odsotnost temeljno zamaje tudi razmislek o prihodnosti ter sposobnost za soočanje z neznanim prihajajočim.

Nekako se zdi, da *Črno ogledalo* tiho in jasno pokaže, »kako nekoristno je vedeti odgovor na napačno vprašanje«, kot pravi prerokovalec Faxe na Gethenu, daljnem izmišljenem svetu Ursule K. Le Guin v *Levi roki teme*, in nadaljuje: »Nepoznano, nenapovedano, nedokazano, na tem temelji življenje. Nevednost je osnova misli. Nedokaz je osnova dejanja.«<sup>10</sup> Od entropije, neumnosti in impotence do negentropije (kot proti-procesa entropije) in digitalne organologije (organologija vidi tehniko kot osvoboditev in izpopolnitev organov), ki naj bi, tako Yuk Hui in Pieter Lemmens, lahko presegle sistemsko bebavost in strukturno brezbriznost, vsiljeno prek digitalne mrežne tehnologije.<sup>11</sup>

In v tem je, za gledalko in gledalca, ključna prvina serije opazovanje. Opazovanje trenutka, kje(r) smo, kako(r) smo; kaj prihaja in kaj odhaja. »Kaj ni vse, in zmeraj, v procesu začnjanja in umikanja? Nekatere prihodnosti so že tu, le da so neenakomerno porazdeljene. Nekatere prihodnosti so že preteklost. Ali pa prihodnost morda sploh ne obstaja in je vse, kar imamo, ta trenutek. In ta. In ta. In naslednji ...«<sup>12</sup> **E**

<sup>1</sup> Buden, Boris, Želimir Žilnik et al., *Uvod u prošlost*. Novi sad, Centar za nove medije, kuda.org, 2013.

<sup>2</sup> Hito Steyerl, *Duty free art in the age of planetary civil war*, Verso, London, 2017, 3.

<sup>3</sup> Franco Berardi, *After the future*, Polity press, London, 2011.

<sup>4</sup> Christophe Bonneuil in Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the anthropocene. The Earth, history and us*. Verso, London, 2016.

<sup>5</sup> Bernard Stiegler, »Relational ecology and the digital *Pharmakon*«, *Culture Machine*, letn. 13, 2012.

<sup>6</sup> Yuk Hui in Pieter Lemmens, »Reframing the Technosphere: Peter Sloterdijk and Bernard Stiegler's Anthropotechnological Diagnoses of the Anthropocene«, *Krisis*, 2/2017.

<sup>7</sup> Rachel Botsman, »Big data meets Big brother as China moves to rate its citizens«, *Wired*, <http://www.wired.co.uk/article/chinese-government-social-credit-score-privacy-invasion>, 21. oktober 2017.

<sup>8</sup> Richard Grusin, *Premediation. Affect and mediality after 9/11*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.

<sup>9</sup> Steyerl, 8.

<sup>10</sup> Ursula K. Le Guin, *Leva roka teme*, Kiki Keram, Ljubljana, 2000, 64–5.

<sup>11</sup> Hui in Lemmens.

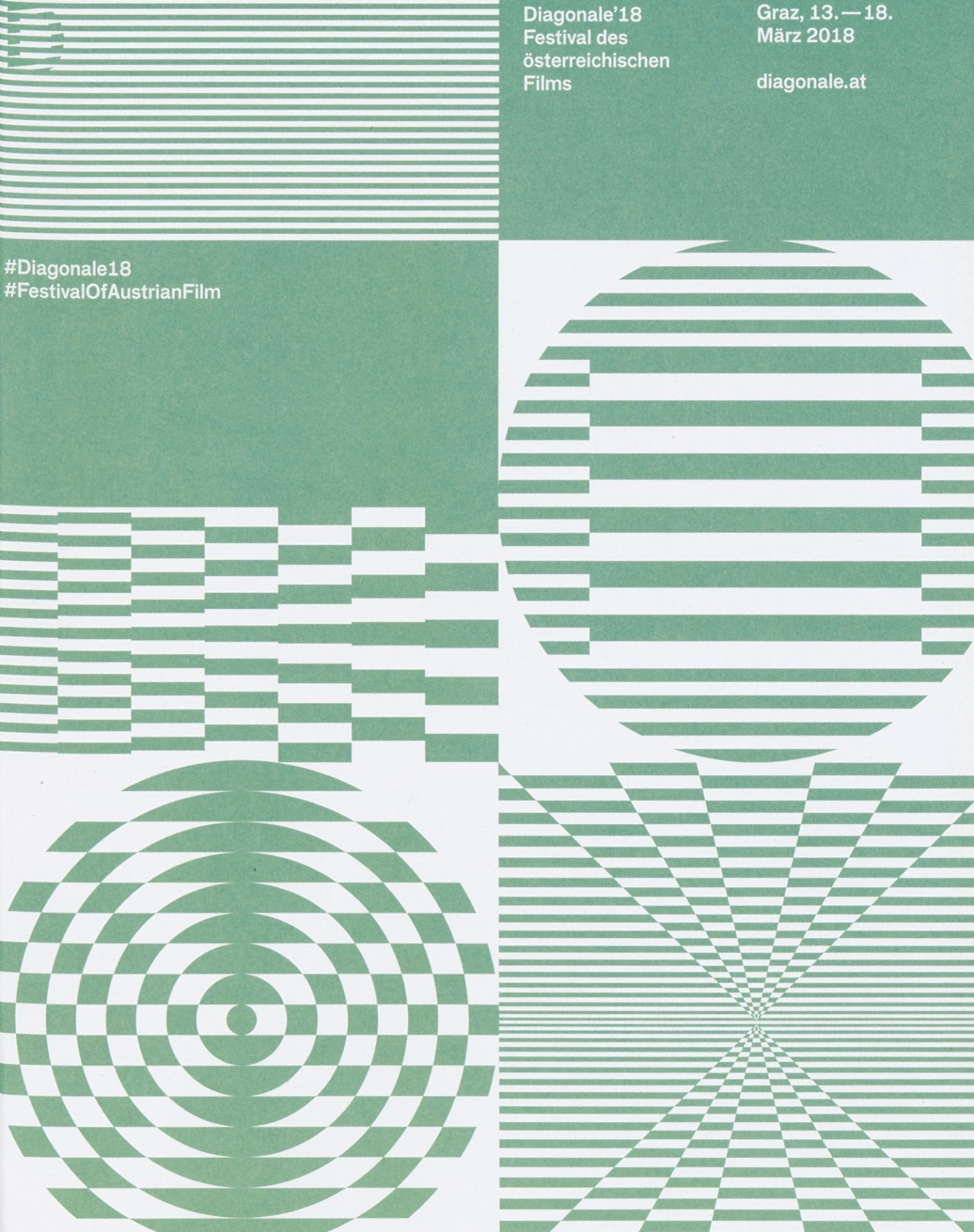
<sup>12</sup> Maja Kuzmanovic, »In anticipation...«, <https://medium.com/aperiodic-mesmerism/in-anticipation-24c87c34a34f>.

Diagonale'18  
Festival des  
österreichischen  
Films

Graz, 13. — 18.  
März 2018

[diagonale.at](http://diagonale.at)

#Diagonale18  
#FestivalOfAustrianFilm





»Japonski filmski studio Nikkatsu je jeseni 2016 napovedal, da se slavni cikel nežnoerotičnih *art filmov*, tako imenovanih »roman porno« celovečercer, s katerimi je podjetje v sedemdesetih in na začetku osemdesetih zaslovelo, po treh desetletjih vrača. Beseda *roman* seveda ne označuje Rimljanov ali kakšne mitološke rimskosti, pač pa romantiko. Izjemen kritiški in komercialni uspeh serije teh romantičnih porno izdelkov, nekakšne viskopračunske podzvrsti seksploatacijskega *roza filma*, znanega tudi kot »pinku eiga«, v glavah korporacijskih šefov gotovo odzvanja še danes.«  
**Nace Zavrl, Kontraseksualnost in rožnati trash: erotika Siona Sona** (str. 29)

»V osemdesetih je bil na sončnem severu Italije pop otožen, moške hlače kratke, breskve pa sladke in sočne. V Guadagninovem filmu **Poklič me po svojem imenu** (Call me by your name, 2017) se sedemnajstletni Elio (Timothée Chalamet), sin arheologa in strokovnjaka za klasično kiparstvo, spusti v poletno romanco z očetovim asistentom, nekaj let starejšim Američanom Oliverjem (Armie Hammer) – in morski valovi na obalo nemudoma naplavijo popolno, mišičasto roko antičnega moškega kipa, morda junaka ali boga, ki nadrealistično, a povsem očitno simbolizira veliko več od njenega občudovanja antičnih dragocenosti. Oliver je Eliu kot Ahil Petroklu, Aleksander Hefajstu ali Hadrijan Antinu: nekdo, ki bo za vedno zaznamoval njegovo zgodnjo mladost, a v njegovem življenju ne bo ostal.«  
**Tina Poglajen, Poklič me po svojem imenu kot pastoralna romanca** (str. 43)

