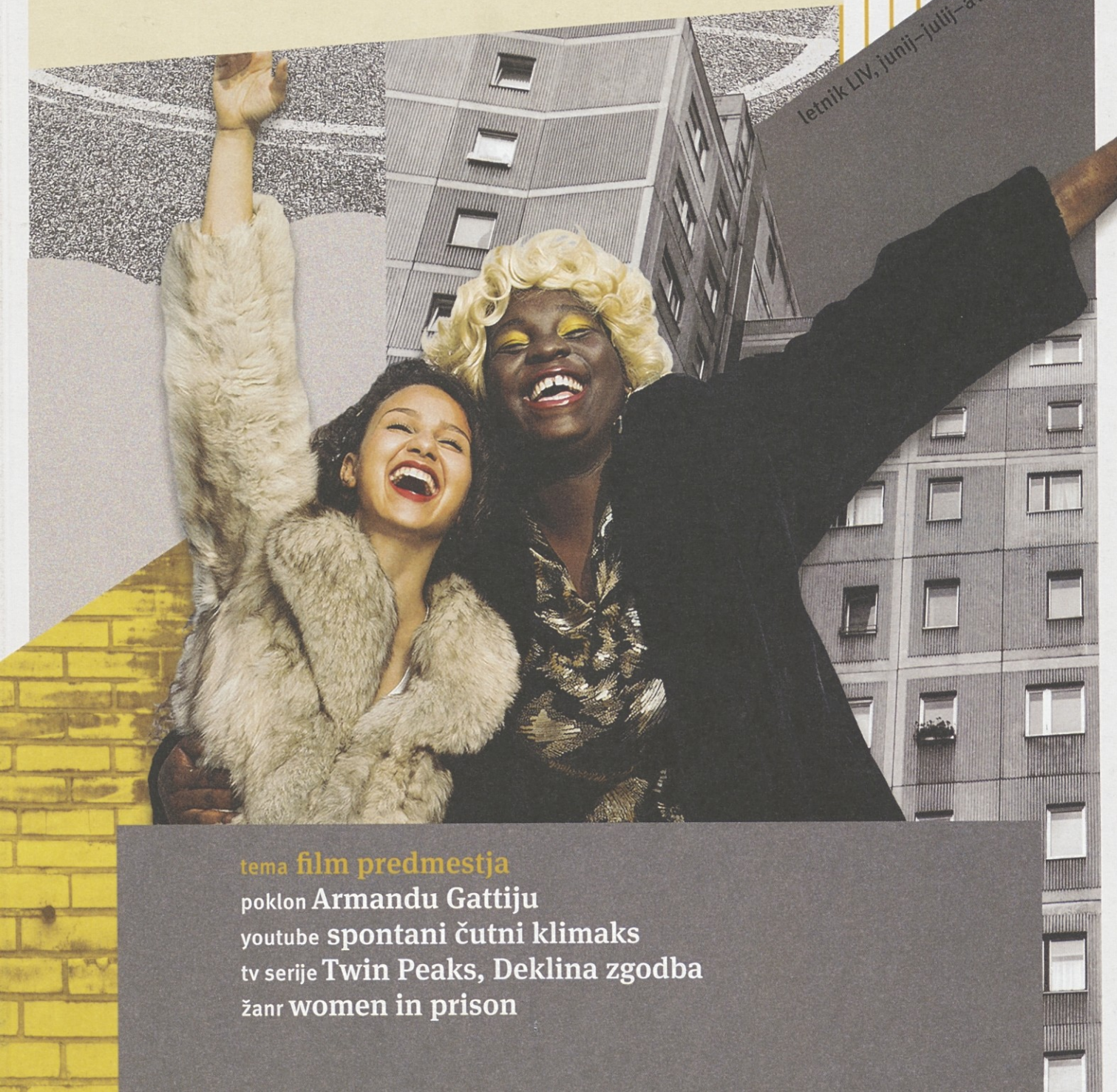


16120

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO



letnik LIV. junij–julij–avgust 2017



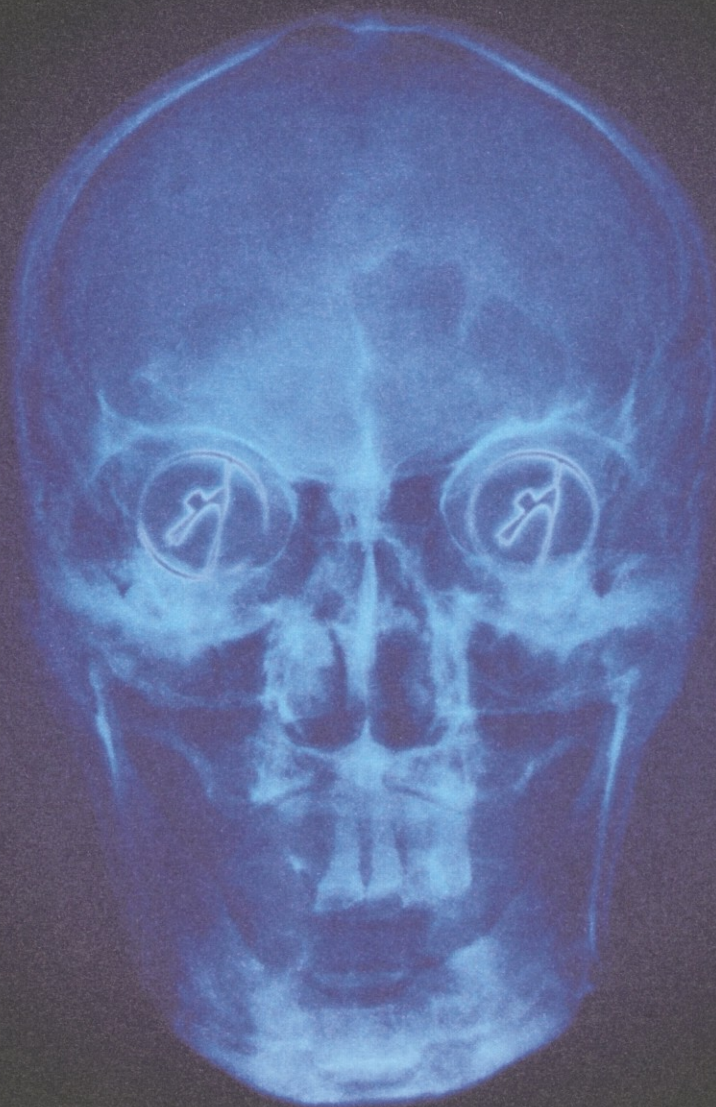
tema **film predmestja**

poklon **Armandu Gattiju**

youtube **spontani čutni klimaks**

tv serije **Twin Peaks, Deklina zgodba**

žanr **women in prison**



GROSSMANN

13. FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA

11. - 15. JULIJ 2017, LJUTOMER

www.grossmann.si

UVODNIK	02	<i>Mesto filmske kritike</i> Ciril Oberstar
INTERVJU	03	<i>Peter Lataster in Petra Lataster-Czich: Z omejitvami je lažje delati</i> Tina Poglajen
FESTIVALI	08 11 12	<i>Festival avstrijskega filma Diagonala</i> Anja Naglič <i>63. dnevi kratkega filma v Oberhausnu</i> Tina Poglajen <i>70. mednarodni filmski festival v Cannesu</i> Simon Popek
IN MEMORIAM	15	<i>Jonathan Demme (1944–2017)</i> Andrej Gustinčič
POKLON	17	<i>Na smrt obsojeni je pobegnili: v spomin Armandu Gattiju in Ogradi</i> Nil Baskar
PORTRET	20	<i>Bjørn Melhus</i> Tina Poglajen
FILM PREDMESTJA	22 24 28 31 34	<i>Dve ali tri stvari, ki se začenjajo v predmestju</i> Ciril Oberstar <i>Sovraštvo, Vol. II</i> Petra Meterc <i>Druga Francija je odvečna Francija</i> Klemen Ploštajner <i>Od-dojki: glasba filmov predmestja</i> Anže Okorn <i>Film predmestja kot predmestje filma</i> Nejc Pohar
BOSTON	37	<i>Končni obračun in druge bostonske zgodbe</i> Dušan Rebolj
ISKALCI UGODJA NA YOUTUBU	41	<i>ASMR, skupnost neutrudnih iskalcev ugodja</i> Ivana Novak
KRALJEVI DVE TELESI	44	<i>Kralj kraljev</i> Matic Majcen
DUH V ŠKOLJKI	46 48	<i>O dveh koncih Duha v školjki</i> Primož Krašovec <i>Skok v znano</i> Peter Žargi
KRITIKA	50 52 54 56 58 60 62 64 66	<i>Osebna stilistka, r. Olivier Assayas</i> Anja Banko <i>Ameriška ljubica, r. Andrea Arnold</i> Nina Cvar <i>Osmi potnik: Zaveza, r. Ridley Scott</i> Žiga Brdnik <i>Samokritika buržoaznega psa, r. Julian Radlmaier</i> Bojana Bregar <i>The Fits, r. Anna Rose Holmer</i> Petra Meterc <i>Without Name, r. Lorcan Finnegan</i> Ana Šturm <i>At the Terrace, r. Yamauchi Kenji</i> Sanja Struna <i>Bila so Titova mesta, r. Amir Muratović</i> Dare Pejić <i>Zbeži!, r. Jordan Peele</i> Ana Šturm
DOKUMENTIRATI PORNOGRAFIJO	67	<i>Seks ali služba?</i> Nace Zavrl
ŽENSKES ZA ZAPAH	70 74 78	<i>WIP film: Živela ženska, živela revolucija!</i> Maša Peče <i>Joške, mučenje – dobre stvari: žanr women in prison</i> Jasmina Šepetavc <i>Poti eksploatacije: Od Ladje prekletnic do Nočnega portirja</i> Igor Kernel
SKRATKA	80	<i>Kratka zgodovina princese X</i> Bojana Bregar
TV SERIJE	81 84	<i>Twin Peaks (se) vrača – udarec sodobni televiziji</i> Mirt Komel <i>Ne dopusti, da bi te barabe pohodile: Deklina zgodba</i> Jasmina Šepetavc
PODOBA GLASBE	86	<i>Kam si izginila, Katy?</i> Matic Majcen

EKRAN, revija za film in televizijo, letnik LIV, junij–julij–avgust 2017 | 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 | **oblikovanje** Hana Jesih, Eva Mlinar | **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 | **splet** www.ekran.si | **facebook** Revija Ekran | **twitter** @ekranrevija | **cena** 4,90 € ISSN 0013-3302

Mesto filmske kritike

Thom Andersen je leta 2003 posnel zdaj že slovit film o svojem rojstnem mestu, ki ga je bližina Hollywooda popolnoma zasenčila, njegovo ime pa zreducirala na kratico – L.A. **Los Angeles Plays Itself** je triurni kompilacijski dokumentarec o podobi Los Angelesa, kakršno prikazujejo hollywoodski igrani filmi. V njem so zbrani odlomki iz več kot 200 filmov, v katerih je tako ali drugače mogoče videti kak del mesta: ulice, križišča, vogale, zgradbe, četrtri, napise, nebo ... Po prvih nekaj minutah se podobam pridruži glas v *offu*, ki samokritično ugotavlja: »Seveda vem, da filmi ne govorijo o krajih, ampak o zgodbah. Če opazimo lokacijo, filma ne gledamo zares. Šteje to, kar je spredaj.« Spredaj so filmske zgodbe, zapleti in razpleti, bližnji in manj bližnji plani glavnih igralcev ... To je tisto, kar najprej opazimo, ko gledamo film.

Tokratna številka Ekрана je (podobno kot Anderson) na več načinov prekršila to spontano načelo gledanja filmov, ki se prvenstveno posveča zgodbam in igralcem, ter je v ospredje postavila prav lokacije oziroma nekatere izmed filmov, v katerih sta lokacija in kraj dogajanja ključna za zgodbo. Takšna je predvsem naslovna tema revije, posvečena žanru filma predmestja (*cinéma de banlieu*), ki prikazuje zgodbe iz degradiranih pariških predmestij – banlieuejev. Na podoben način je mesto iz ozadja filmskega dogajanja v ospredje postavil Dušan Rebolj. Njegov esej raziskuje, kako se Boston s svojo politično tradicijo vpisuje v filme, ki so bili posneti in se dogajajo v njem. Ne nazadnje je tudi žanr *Women in Prison* (ženske za zapahi, kakor ga je poslovenila Maša Peče) bistveno določen z lokacijo dogajanja – z zaporom. Čeprav osnovna zastavitev žanra, postavitev žensk za rešetke, nakazuje izrazito proti-ženske filme, ki služijo izključno moškemu užitku, se je pod površino izkazal za vse kaj drugega kot to. Vsem navedenim primerom je skupno, da je lokacija v njih veliko več kot le prizorišče dogajanja – je mesto pogleda, gledišče, s katerega se razkrije drugačen pogled na svet.

Lokacija pa lahko na filmsko besedilo vpliva tudi na povsem nepričakovan, a zato nič manj pomemben način, na primer kot lokacija bivanja ob obisku enega izmed največjih evropskih festivalov. Tako Simon Popek v svojem festivalskem poročilu iz Cannesa ugotavlja, da je bil »prisiljen poiskati nastanitev višje od rue Antibes in onstran regionalne ceste, tamkajšnje verzije obalne magistrale,

ki povezuje obalna mesteca med Nico in Marseillem. S preselitvijo nad regionalno se mi je razprl povsem drug svet, na katerega v preteklosti zavoljo profesionalne osredotočenosti na dogajanje okrog La Croisette sploh nisem mogel biti pozoren.«

In morda ni naključje, da se prav ta številka ukvarja s filmskimi lokacijami in kraji dogajanja. V njej namreč revija Ekran pred svoje bralce prihaja s prenovljeno podobo in z novim videzom. Ali ne bi mogli tega, kar je Andersen rekel za filmsko lokacijo, reči tudi za oblikovno plat revije, za vse tisto, kar ustvarja ozadje besedil? Če parafraziramo Andersena: »Seveda vemo, da so revije tu zaradi besedil in ne zaradi oblikovanja, in če opazimo oblikovanje, revije ne beremo zares ...« To drži, pa vendar, ali ni oblikovanje z izbiro tipa in barve papirja, fonta in velikosti črk, umestitvijo fotografij in z izbiro drugih oblikovnih elementov ter sploh s celotno grafično podobo, nekakšno mesto, v katerem prebivajo besedila.

Lahko bi ga prav zares primerjali z mestno infrastrukturo, narejeno iz potiskanih stolpcev in belin med njimi, praznih ploskev brez besedila kot ekvivalentov javnih površin, kjer si je mogoče odpočiti ... S tem povezana vprašanja bi potemtakem lahko bila nekakšen revijalni ekvivalent urbanističnih dilem: naj uporabimo dvo- ali tristolpično postavitev, naj fiksiramo stran s črnim robom ob strani in ali naj bo ime avtorja na začetku ali na koncu članka ..., ki sta jih v našem primeru in vsaj po našem mnenju odlično rešili oblikovalki Hana Jesih in Eva Mlinar. Pri tem sta poskušali, kolikor je bilo mogoče, graditi na tradiciji Ekranove podobe, ki so jo v preteklosti oblikovali Milenko Licul, Metka Dariš, Maja Rebov, Zaš Brezar, Jure Legac, Tomaž Perme in drugi. Naše mesto filmske kritike je torej postavljeno na novo. Mi se v njem za zdaj počutimo dobro – upamo, da se boste tudi vi. **E**



Tina Poglajen

Peter Lataster in Petra Lataster- Czich: Z omejitvami je lažje delati

Na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma v Ljubljani je bil v sklopu intimnih in globalnih portretov med drugim prikazan nizozemski dokumentarec **Otroci gospe Kiet** (De Kinderen van juf Kiet, 2016) režiserskega dvojca Petra Latasterja in Petre Lataster-Czisch. Z njima smo se aprila pogovarjali v Linzu na festivalu Crossing Europe.

Film *Otroci gospe Kiet* je v celoti posvečen posebnemu razredu v šoli na Nizozemskem, namenjenemu otrokom iz priseljskih in begunskih družin, predvsem iz Sirije. Posnet je v slogu klasičnega observacijskega dokumentarca, kar je morda še posebej zanimivo, saj je v sodobnem dokumentarnem filmu klasična observacijska forma postala prej posebnost kot pravilo; gre za metodo, ki si prizadeva za realizem, za snemanje dogodkov, kot se ti odvijajo »sami na sebi«, brez kakršnih koli intervencij in brez intervjujskih vprašanj, brez komentarja pripovedovalca ali brez vidne snemalne ekipe. Prav zaradi takšnih teženj, ki so bile teoretsko postavljene pod vprašaj že pred desetletji, so observacijski dokumentarizem tako filmarji kot kritiki začeli razglašati za preživetega, celo za nekakšnega ideološkega mešetarja s prozornimi nameni. Vendar *Otroci gospe Kiet* tradicionalnih elementov in pristopa observacijskega dokumentarca ne upoštevajo v celoti;



Otroci gospe Kiet, 2016

niti v smislu utvar o dogodkih »samih na sebi« niti v smislu izogibanja pogledom v kamero, ki naj bi »zmotili« gledalsko izkušnjo naturalizma.

Podoben film, ki je ravno tako uspel prav s formo observacijskega dokumentarca v času, ko jo sicer drugi dokumentaristi (in kritiki) pogosto zavračajo, je bil francoski dokumentarec **Biti in imeti** (Être et avoir, 2002, Nicolas Philibert). Vendar v *Biti in imeti* spremljamo razred stalnih učencev »tipično francoske« vaške šole, *Otroci gospe Kiet* pa so postavljeni v razred, namenjen otrokom iz begunskih in priseljenjskih družin, v katerega se redno vpisujejo novi in novi prišleki, pogosto še povsem pretreseni od grozot, ki so jih doživeli v krajih, od koder prihajajo. *Biti in imeti* upodablja tradicionalni tip »francoski«; je inherentno konservativen in nostalgичen portret ruralne Francije in ponuja idealizirano videnje, kaj naj bi izobraževanje sploh bilo, *Otroci gospe Kiet* pa so nastali petnajst let kasneje, v povsem drugačni Evropi – ko so tako v Franciji kot na Nizozemskem in v drugih državah po svetu v programih konservativnih in desnih strank za volivce odločilna predvsem njihova stališča glede sprejema beguncev in migrantov.

Kako so nastali *Otroci gospe Kiet*?

Petra Lataster-Czich: Hotela sva posneti hvalnico učiteljskemu poklicu. Ne vem, kako je s tem pri vas, a pri nas [na Nizozemskem] učitelji niso več cenjeni ali spoštovani ter za svoje delo večino časa niso dovolj plačani. Družbi sva hotela pokazati, kaj pomeni, da je nekdo učitelj, še posebej dober učitelj, kot je gospodična Kiet. Našla sva jo tako, da sva poizvedovala po različnih šolah. Že ravnateljica šole, kjer uči, nama je o njej povedala čudovite stvari, zato sva se odločila, da bova obiskala njen razred in se o tem, kakšen človek je, prepričala na lastne oči. Vanjo sva se zaljubila v prvih desetih minutah, kasneje pa sva ugotovila, da se enako zgodi tudi otrokom, ki jih uči.

Peter Lataster: Navdihnil naju je tudi francoski film *Biti in imeti*. Že nekaj let sva si med seboj kdaj rekla: »Kaj ne bi

bilo krasno narediti nove različice, nizozemske različice, sodobne različice tega filma?« Ko sva začela iskati učitelje, se je vse začelo povezovati. Šola, ki sva jo obiskala, ima namreč poseben razred za otroke iz priseljenjskih in begunskih družin. To je bilo čudovito naključje, čeprav najprej tega nisva načrtno iskala. Imela sva srečo, da sva lahko naredila film z enakim pristopom, kot je uporabljen v *Biti in imeti*, se osredotočila na to, kako se ti otroci učijo, a hkrati pokazala, kako se morajo vsi otroci, ki prihajajo od drugod, navajati na nove razmere, se naučiti novega jezika in se navaditi na učiteljico, ki je sprva ne razumejo. **Petra Lataster-Czich:** Gospa Kiet se je nemudoma strinjala, da v njenem razredu posnamemo film. Rekla pa je, da se film ne bi smel posvečati njej, temveč otrokom, saj so v tem razredu pomembni oni. Najprej sva mislila, da to ni ravno tisto, kar sva načrtovala, a sva nato odkrila, da dobrega učitelja spoznaš prav skozi otroke, ki jih uči, in skozi njihov napredek. Torej sva se z njo strinjala in se posvetila otrokom. To je bilo za naju prekrasno leto. Snemala sva te čudovite, igrive in samosvoje otroke, in v tem zelo uživala. Bilo je zelo zabavno. Včasih sva bila žalostna, saj sva videla, da otroci trpijo zaradi preteklih izkušenj, hkrati pa sva videla, kako hitro se učijo in se razvijajo, kako so zaradi tega srečni tudi oni, da so radi v razredu s svojimi sošolci in gospo Kiet. Vsak dan snemanja je bil na nek način čudovit.

***Biti in imeti* so nekateri videli kot konservativnega, saj idealizira podeželsko šolo in njeno tipično francoskost, vajn film pa je nekakšna antiteza.**

Peter Lataster: O tem sicer nisva govorila – najin cilj ni bil, da bi naredila antitezo *Biti in imeti*. Bilo pa je nekaj, na kar sva pogosto pomislila. *Biti in imeti* je film o preteklosti, o svetu, ki ga ni več. Morda je bil res nekoliko zastarel že takrat, ko so ga posneli. Zdelo se nama je, da morava, če bova posnela film o učiteljici in njenem razredu, dogajanje v razredu nekako povezati s sodobnimi težavami in temami, o katerih vsak dan razpravljamo. Za to sva dobila idealno priložnost po naključju, četudi se ob ogledu filma to morda zdi samoumevno, saj berete časopise, torej veste, kaj se dogaja.

Petra Lataster-Czich: Velika razlika je tudi v tem, da je pozornost v najinem filmu le na otrocih. Dialogov med odraslimi ni. Zgodbo pripovedujejo otroci, zgolj s tem, ko so prisotni. Vloga učitelja v *Biti in imeti* je zelo poudarjena, on usmerja zgodbo in je njen glavni lik. V najinem filmu gospa Kiet ni glavna osebnost, ampak je – kako bi temu rekla?

Peter Lataster: Vseprisotna je. Skoraj je ne vidiš, slišiš le njen glas. Je zelo vplivna, a kamera je večino časa ne gleda.

Petra Lataster-Czich: Kamera je postavljena k otrokom. Vidimo njihove obraze, gledamo z njihove višine, kar pomeni, da je gospa Kiet zelo, zelo visoka.

To se nama je zdelo zanimivo, saj vidimo, kako na odrasle gledajo otroci. Odrasli postanejo ogromni, česar nismo doživeli že od otroških let.

Sta med nastajanjem filma razmišljala tudi o zgodovinskem pomenu forme observacijskega dokumentarnega filma in kritikah takšnega pristopa?

Peter Lataster: Ne trdiva, da je dejanskost v najinem filmu objektivna, ali da nanjo nisva vplivala. Veva, da je v zgodnjih dneh neposrednega filma o tem potekalo mnogo razprav. Obstajala je dogma, da moraš film zmontirati v natanko istem zaporedju, kot si ga posnel, in podobno. Midva ne delava tako. Zavedava se, da vplivava na situacijo, ki se odvija.

Petra Lataster-Czich: Pomembno se nama je zdelo predvsem to, da občinstvo čuti, kar čutijo otroci, ko prvič vstopijo v učilnico, ko pravzaprav nimajo časa, da bi o situaciji premislili. Preprosto jo le doživljajo. Prav to sva hotela pokazati občinstvu, ki to tudi razume. To se nama je zdelo pomembno, ker naše razprave o beguncih v časopisju te vidijo le kot breme. Zelo pomembno se nama je zdelo, da pokaževa, kaj čutijo begunci, ko pridejo na Nizozemsko, in kako težko kar naenkrat postane njihovo življenje, ko poskušajo razumeti nizozemsko kulturo, način življenja in tako dalje.

Peter Lataster: Na ta način sva naredila veliko filmov. Intervjujskih vprašanj ali pripovedovalca tukaj nisva hotela, ker si potem od situacije bolj odmaknjen. Nekdo ti stvari razloži in interpretira. Ko gledate otroke, izveste dovolj. Postanete del njihovega življenja, ne potrebujete politične analize. Hotela sva, da se kot gledalci v življenje otrok čustveno vpletete in se poistovetite s tem, kako je biti otrok. Sicer pa je zanimivo, kako se pogledi na observacijski dokumentarni film spreminjajo. Za naju stroga pravila forme niso pomembna. V nekaterih drugih filmih sva uporabila tudi pripovedovalca, ali intervjuje. Odvisno je od situacije. Film poskuša oblikovati glede na to, kaj potrebuje kot zgodba in kaj z njim želiva povedati.

Kako ste pristopali k snemanju? Je bila za otroke kamera dolgo moteč dejavnik, so se nanjo dolgo ozirali?

Petra Lataster-Czich: To je bilo zelo zabavno in je potekalo v idealnih pogojih. Otroci so bili namreč s tem, ko so vstopali v nov razred in novo okolje, pa tudi z učenjem in novimi sošolci tako zaposleni, da za nas sploh niso imeli časa. Pogosto sva se šalila, da mislijo, da ima vsak nizozemski razred tudi svojo filmsko ekipo. Na nas se namreč sploh niso odzivali. Včasih so nas vprašali, kako se kaj črkuje, in če jim lahko pomagamo – in smo tudi jim –, to pa je bilo vse.

Otroci gospe Kiet, 2016



Očitno je bilo, da mislijo, da smo učitelji. Poskušali smo se vesti tako, da na nas ne bi bili pozorni, a to sploh ni bilo potrebno. Ko nas maja ni bilo več, so nas celo pogrešali, gospo Kiet so spraševali, kje smo, in rekli so, da nas pogrešajo. Tudi midva jih pogrešava, a morala sva montirati film. To je v najinem poklicu ena težjih stvari. Zelo rada to počneva, a moraš se posloviti od veliko ljudi.

Sta bila v razredu sama ali je bil prisoten še kdo drug?

Peter Lataster: Z nama je bil tudi snemalec zvoka, ki se je zelo dobro odrezal, saj lahko vsak drobec dialoga med otroki zelo dobro slišimo. Zaradi hrupa je imel zelo težko delo, otroci so klepetali, in to je ves dan moral poslušati na slušalkah.

Petra Lataster-Czich: Po vsakem snemalnem dnevu je bil resnično izčrpan. Tudi z gospodično Kiet sva imela zelo dober odnos. Morala se je zavedati, da smo ves čas tam, a nam je rekla, da lahko pridemo kadarkoli. Nikoli se nismo sprli. Vse skupaj je potekalo odlično in še vedno smo zelo dobri prijatelji.

Sta kdaj razmišljala, da bi poglede otrok v kamero izrezala iz filma?

Petra Lataster-Czich: To je zelo dobro vprašanje. Običajno je v montaži to prvo, kar narediš. Porežeš vse tiste dele, kjer ljudje gledajo v kamero, ker to zmoti učinek, da ste kot gledalec del filma. Tukaj tega nisva naredila; otroci sicer kar pogosto pogledajo v kamero, a je hkrati večino časa sploh ne vidijo. Zaposleni so z nečim drugim, ne s kamero, zato sva to lahko pustila, kot je. To sva naredila prvič.

Peter Lataster: Vse je bilo del procesa snemanja. Ko v razred pride deklica po imenu Leanne, vidite, da ocenjuje situacijo. Z velikanskimi očmi pogleda po razredu, pogleda učiteljico, nato pogleda nas. Zdelo se nama je, da je to del dogajanja. Ugotavljala je, kdo je kdo, in si rekla, no, tam je pa kamera. Nič drugega. Zato sva se odločila, da bova to obdržala. Še več takšnih trenutkov je, a nikoli niso moteči.

Otroci gospe Kiet, 2016



Petra Lataster-Czich: V nekem trenutku jo gospa Kiet pohvali, ker je zelo dobro napisala pismo. Leanne je zelo ponosna in pogleda v kamero. Nič ne reče, njene oči pa vseeno vprašajo: »Ste videli, da me je učiteljica pohvalila?« Bilo je zelo zabavno in zelo prisrčno, zato sva tudi to obdržala.

Kako sta se odločila, da se bosta omejila zgolj na razred? Sta razmišljala o tem, da bi otroke posnela tudi zunaj šolskega dogajanja?

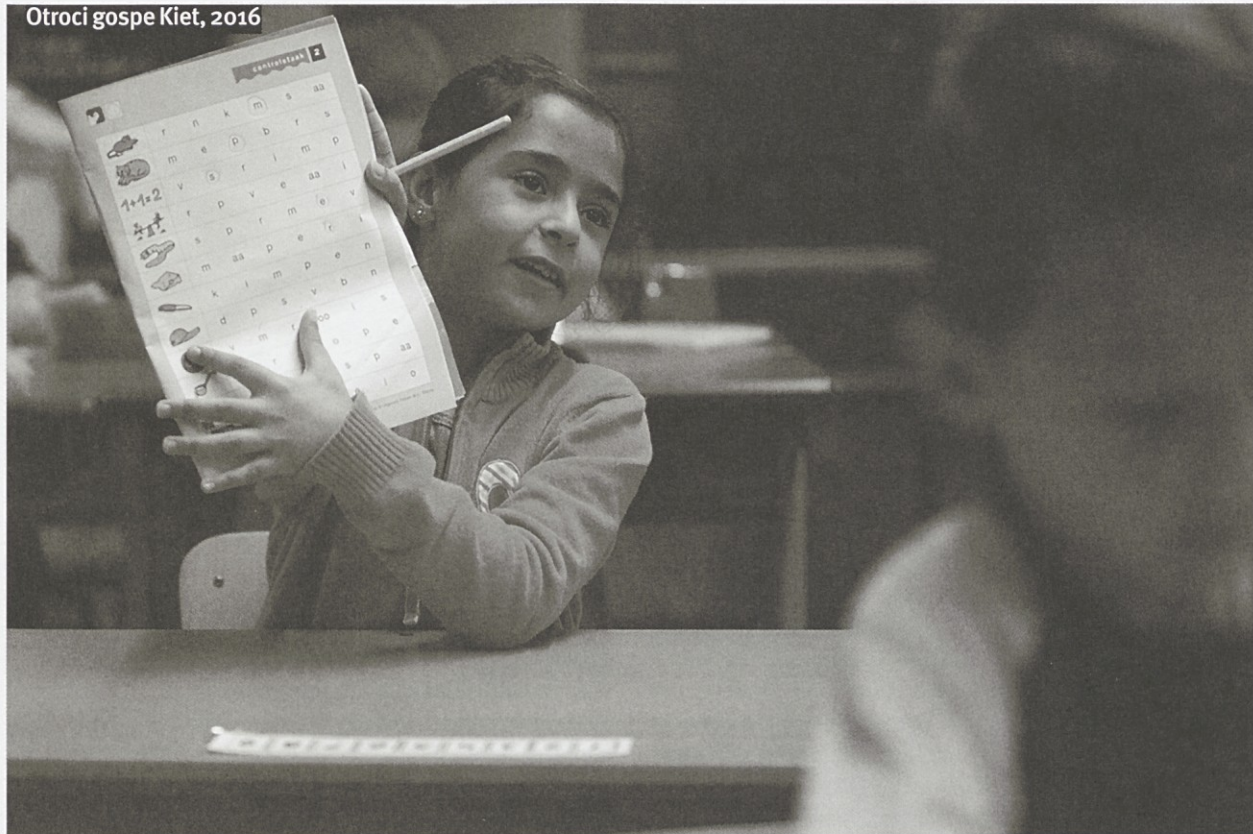
Peter Lataster: Sva, najprej sva to celo načrtovala. Posnela sva nekaj prizorov s starši, saj ti prihajajo v šolo: kako se pogovarjajo z učiteljico, kako gospa Kiet poskuša razbrati, kako gre otrokom doma, kako starši pripovedujejo svojo zgodbo, od kod prihajajo, kaj so doživeli. Z montažerjem sva gradivo pregledala in se že zelo kmalu odločila, da tega ne bova uporabila. Posledično sva se odločila tudi, da ne bova več snemala zunaj šole. Hotela sva, da kot gledalci ostanete v vzdušju učilnice, blizu otrokom. Zdelo se nama je, da so zgodbe staršev nekaj, zaradi česar začnete razmišljati o veliko stvareh, ne pa več o otrocih. Začnete se spraševati, od kod prihajajo starši, kaj so tam počeli, morda celo, kakšna je bila njihova vloga v tamkajšnjih konfliktih, ali so tudi sami sodelovali. Tega nisva hotela, ker za to, kako vidite njihove otroke, ni pomembno. Zdi se nama, da je bila to dobra odločitev.

Petra Lataster-Czich: Goethe je rekel: »In der Beschränkung zeigt sich der Meister.« Mojstra spoznaš po tistem, česar ne naredi; manj je več. Mojster ve, kako se pri umetniškem delu omejiti. To spoznanje je nekaj, ob čemer ti kot ustvarjalcu odleže. Zaveš se, da ni potrebe po tem, da bi posnel starše, po tem, da bi posnel dogajanje zunaj šole. Delo to zelo olajša; z omejitvami je lažje delati.

Kako pa delata kot režiserski dvojec?

Peter Lataster: Jaz delam s kamero, v tem je največja razlika. Vnaprej poskuša imeti jasen koncept, kako bova snemala, kako in koga bova posnela. Med snemanjem nato skorajda ne spregovoriva. Petra me potreplja po desnem ramenu, če moram kamero premakniti v desno, in po levem, če jo moram premakniti v levo; če me uščipne, to pomeni, da moram nehati. Včasih je ne upoštevam in še naprej snemam.

Petra Lataster-Czich: Potem poskušam tudi jaz videti tisto, kar vidi on, in ga spet opozorim kasneje. Vendar se mora hkrati odločati tudi on. V času snemanja se sicer ves čas pogovarjava. To je prednost, če si režiserski dvojec in hkrati poročen par. O filmu razpravljava v postelji, to zelo rada počneva; ko se zbudiva, razpravo nadaljujeva. Ko v montirnici naletiva na težavo, za katero ne veva, kako bi jo rešila, se lahko o tem pogovoriva v postelji, preden zaspi. Smešno je, saj se zato delo nikoli ne konča, a hkrati imava to zelo rada.



Ste otroke od konca snemanja še videli?

Petra Lataster-Czich: Na festivalu IDFA v Amsterdamu smo imeli čudovito premiero. Prišli so vsi otroci in njihovi starši, pa tudi zaposleni na šoli, učitelji in učiteljice, ravnateljica, celo čistilci. Bil je čudovit večer; otroci so po filmu dobili stoječ aplavz in so bili zelo ponosni. Pred tem so naju spraševali, ali bodo ljudje res prišli v kino zato, da bi videli njih, in so bili nad tem navdušeni. George je hotel priti z nama v Linz, vendar to ni bilo mogoče.

Peter Lataster: Včasih nama napišejo mail ali razglednico, in midva jim odgovoriva. Zdaj so vsi v razredih skupaj z nizozemskimi otroki in gre jim zelo dobro. Ko sva to videla, nama je zelo odleglo. Pri gospe Kiet se v prvem letu veliko naučijo, tudi novega jezika, in zelo hitro napredujejo. Nekateri so sprva zelo nedisciplinirani, saj so prej živeli brez pravil, za njimi so leta nereda, težavna leta, nekateri sploh niso hodili v šolo, zato jim je najprej izredno neprijetno. Nato pa so nadvse presenečeni, da na Nizozemskem niso tepeni, kadar naredijo kaj narobe, in osupli, saj se celo učiteljica opraviči njim, če naredi kaj narobe ona. Nato gre zelo hitro. Vidiijo, da je v šoli prijetno, da je vredno priti, da dobivajo nove prijatelje, s katerimi se igrajo tudi zunaj šolskih ur. To je ena lepših stvari v filmu, saj pokaže, kako prilagodljivi in močni so otroci.

Najprej nam je zanje hudo, mislimo si: »Kako bodo to sploh preživeli?« Čez nekaj mesecev pa se zelo odprejo, počutijo se bolje, začnejo se zabavati. Njihovi starši imajo večje težave. Doma so in se težje privajajo na novo življenje. Veliko težav imajo, saj so s seboj prinesli spomine na zares travmatična doživetja. Pogosto ne vedo, kaj se dogaja z njihovimi družinami in sorodniki.

Je na Nizozemskem veliko takšnih razredov?

Peter Lataster: Veliko jih je. Imamo dve metodi: otroci se lahko vpišejo v posebne razrede, namenjene njim, ali pa jih integrirajo neposredno v nizozemske učilnice. Ko pride tako velika skupina, so posebni razredi nujni. Skoraj nemogoče je, da bi jih vse razporedili v dva ali tri obstoječe razrede in pri tem dosegli, da bi se vsi razvijali enako hitro. Na šoli v mestecu Hapert blizu Eindhovna, kjer smo snemali, so zdaj že trije takšni razredi, skupaj je vanje vpisanih petintrideset otrok. Seveda pa je tudi beguncev čedalje več, kar pomeni, da bomo potrebovali vse več takšnih razredov. **E**

Anja Naglič

Glawogger, Seidl, Geyrhalter ... in 20. Diagonala v Gradcu

Festival avstrijskega filma Diagonala,
28. 3.–2. 4. 2017

Tako kot Festival slovenskega filma tudi graška Diagonala – festival avstrijskega filma letos praznuje svojo dvajsetletnico. Program jubilejne izdaje je bil obsežen in raznolik: v šestih dneh je bilo prikazanih 191 filmov – povečini seveda najnovejših avstrijskih (ko)produkcij –, projekcije pa so spremljali pogovori z ustvarjalci in kritiki, med katerimi so bili na primer Ulrich Seidl, Nikolaus Geyrhalter in Alexander Horwath.

Vedno več avstrijskih (ko)produkcij pride tudi na spored slovenskih kinov in festivalov. V pregledu letošnje Diagonale je bilo kar osem filmov, ki smo jih pri nas že videli: **Toni Erdmann** (2016) Maren Ade, **Maček** (Kater, 2016) Händla Klause, **Mister univerzuma** (Mister Universo, 2016) Tizze Covi in Rainerja Frimmla, **Safari** (2016) Ulricha Seidla, **Prihodnost kina** (Cinéma Futures, 2016) Michaela Palma, **Nemško življenje** (Ein deutsches Leben, 2016) Christiana Krönesa, Olafa S. Müllerja, Rolanda Schrotthoferja in Floriana Weigensamerja ter deloma slovenska prispevka – **Srečno, Orlo!** (2016) Sare Kern in **Beyond Boundaries/Brezmejno** (2016) Petra Zacha.

Že tradicionalno družbenokritičnim govorom na odprtju Diagonale – tokrat je poleg vodij festivala, Sebastiana Höglingerja in Petra Schernhuberja, nastopil tudi novi avstrijski predsednik Alexander Van der Bellen – je sledila avstrijska premiera dolgo pričakovanega dokumentarca **Brez naslova** (Untitled, 2017).¹ Gre za zadnji film, točneje rečeno, filmski fragment Michaela Glawoggerja, ki je aprila leta 2014, med snemanjem prav tega dokumentarca, umrl za malarijo. Film je končala njegova (in Hanekejeva) dolgoletna montažerka Monika Willi, ki se je montaže – po nekaj skopih Glawoggerjevih navodilih – lotila že med samim snemanjem. Iz več kot 70 ur posnetega gradiva je v treh letih ustvarila slabi dve uri dolg film. Glawogger se je decembra leta 2013 s snemalcem in tonskim mojstrom odpravil na pot okoli sveta, ki naj bi trajala leto dni; že od nekdaj radoveden in zavezan načelu *serendipity* je hotel ustvariti film brez vnaprej določene teme, saj je med snemanjem svojih



prejšnjih dokumentarcev vedno znova naletel na stvari, ki so ga očarale, vendar s temo filma niso bile povezane, zato so ostale nezabeležene. O *Brez naslova* je tako zapisal: »Ta film naj pričara podobo sveta, kakršno je mogoče pričarati, samo če ne raziskujemo nobene teme, ne skušamo ničesar ocenjevati in ne sledimo nobenemu cilju. Če nas ne vodi nič drugega kot lastna radovednost in intuicija.« Iz Avstrije se je najprej odpravil na Balkan, nato v Italijo, od tam pa v severozahodno in zahodno Afriko. To, kar je posnel oziroma kar je pristalo v filmu, skoraj brez izjeme priča o žalostnih, tragičnih ali celo grozljivih življenjskih razmerah. Vidimo srbsko vas nekje na Hrvaškem ali v BiH, kjer nešteto stvari še vedno priča o sicer že zdavnaj končani vojni; gledamo zaradi hudih potresov izpraznjene kraje v Italiji; reveže v Sahari, ki živijo od tega, kar najdejo na smetišču; nogometno tekmo enonogih mladeničev, najverjetneje vojnih invalidov; preproste iskalce zlata v Sierr Leone; hrup in nasilje v prenaseljenem revnem mestu; sestradane, trpinčene, umirajoče in mrtve živali ... *Brez naslova*, ki se konča z napisom »Jungle of Eden, Garden of Hell«, nadgrajuje Glawoggerjevo dokumentarno trilogijo o stanju sveta na prelomu 20. in 21. stoletja, ki jo sestavljajo **Velemesta** (Megacities, 1998), **Smrt delavca** (Workingman's Death, 2005) in **Glorija kurb** (Whores' Glory, 2011). Podobe v *Brez naslova* spremljajo izseki iz režiserjevega popotno-snemalnega bloga in mesotoma zelo tesnobna glasba.

Začuda prav nič tesnoben, temveč skoraj meditativno pomirjajoč pa je najnovejši, le pogojno dokumentarni film Nikolausa Geyrhalterja **Homo sapiens** (2016) – film brez homo sapiensov in brez besed. Izhodišče zanj je bilo vprašanje: kakšen je videti svet, ko ljudi ni več? Odgovor je Geyrhalter poiskal na najrazličnejših krajih, ki so jih ljudje v zadnjih desetletjih zaradi takšnih ali drugačnih razlogov zapustili; snemal je predvsem v Evropi in ZDA, pa tudi v Argentini in na Japonskem. V filmu, ki je – kot je značilno za večino Geyrhalterjevih del – zahteval veliko priprav in potovanja ter je zato nastajal kar štiri leta, vidimo propadanju prepuščeno

kinodvorano, cerkev, stanovanjsko naselje, železniško postajo, nakupovalno središče, zabavišni park, diskoteko, šolo, univerzo, pisarne, bolnišnico, zapor, letališče, klavnico, deponijo, jedrski reaktor, počitniško naselje, vojaško oporišče ... Ne le da v filmu ni komentarjev, tudi napisom, ki bi pojasnili, kaj je bilo kje posneto, se je režiser odpovedal; in le nekaj krajev (na primer Fukušima, Villa Epecuén in Hirošima) je zlahka prepoznavnih. Homo sapiens sicer povsod pušča sledi, a ko se enkrat umakne, se v še tako preobražene prostore, polne betona, asfalta, stekla, železa, začnejo vračati rastline in živali. In po njegovem odhodu vse deluje bolj harmonično ... Odsotnost ljudi v tem dokumentarcu je radikalna: ni jih v sliki, ni jih v zvoku (ta je bil – kot je Geyrhalter pojasnil v pogovoru po projekciji – posnet oziroma ustvarjen ločeno od slike), pa tudi kamera s svojo popolno statičnostjo (gibanje vnašajo v film le živali, veter in dež) ter s pogostim zgornjim rakurzom ne učinkuje človeško, temveč bolj kot božje oko ali oko neprizadetega opazovalca z drugega planeta. Kot smo še izvedeli v pogovoru, je Geyrhalter želel posneti film brez ljudi tudi zato, ker ga vse bolj muči občutek moralne odgovornosti do nastopajočih v njegovih dokumentarcih. *Homo sapiens* lepo uokvirjajo posnetki velikanskega, razpadajočega socialističnega spomenika, polnega mozaikov, na katerih so upodobljeni ljudje: na začetku dokumentarca vidimo, kako mozaiki razdira dež, v zaključnih kadrih pa spomenik počasi izginja v megli, dokler platna ne zajame popolna belina.

Homo sapiens, 2016



Izginjanje je dvojno vpisano tudi v igrano-dokumentarni celovečerec **Mister univerzuma** (Mister Universo, 2016) Tizze Covi in Rainerja Frimmla, ki smo ga januarja v Sloveniji sicer že lahko videli, a le na nekaj projekcijah v okviru projekta rotterdamskega festivala »IFFR Live«. Režiserja se v tem delu vračata k cirkusantom, ki so bili protagonisti njunega prav tako igrano-dokumentarnega celovečerca **Punčka** (La pivellina) iz leta 2009. V obeh filmih pravi cirkusanti v sicer izmišljeni zgodbi, ki pa črpa navdih iz resničnih dogodkov, upodabljajo sami sebe. V *Mistru univerzuma* je v ospredju mladi krotilec levov Tairo, ki išče in na koncu tudi najde nekdanjega mistra

univerzuma Arthurja Robina, od katerega je nekoč dobil talisman – ukrivljeno železno palico. Tizza Covi in Rainer Frimmel sta ta film, kakor tudi vse prejšnje, posnela na filmski trak (ki ga nameravata uporabljati tudi v prihodnje) in ga posvetila »vsem tistim, ki so zaradi digitalizacije filma izgubili službo« – kajti tako kot izginjajo klasično posneti filmi, tako izginjajo tudi cirkusi.

Mister Univerzum, 2016



Digitalizacija filma je osrednja tema že omenjenega dokumentarca **Prihodnost kina** Michaela Palma, ki je bil prikazan tudi na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma v Ljubljani. Eni od projekcij *Prihodnosti kina* na Diagonali je sledil zelo zanimiv pogovor, naslovljen »Film – kaj ostaja?«: sodirektorica berlinskega Arsenala Birgit Kohler je z odhajajočim direktorjem Avstrijskega filmskega muzeja Alexandrom Horwathom govorila o prihodnosti filmskega traku, njegovem ohranjanju in restavriranju, o posebni vlogi Avstrije na tem področju, pa tudi o filmskem kuriranju. Glavni poudarek pogovora je Horwath že v najavi strnil takole: »Film, kot je mogočno učinkoval 120 let, ni objekt, temveč dogodek mehansko-analogne projekcije. Če ga obravnavamo kot legitimen del kulturne zgodovine, ga lahko dejansko posredujemo samo v tej obliki – ob velikem, gospodarsko (in v medijskem vsakdanjiku) že zdavnaj dominantnem področju digitalno faksimiliranega oziroma že izvorno digitalnega 'filma' v obliki datoteke. S svojo trajnostno politiko ohranjanja filmov, ki posveča veliko pozornost dejanskemu posredovanju, opravlja Avstrija ob Švedski in Franciji v tem kontekstu pionirsko delo. Potem ko so posamezniki in ustanove že zdavnaj potrdili utemeljenost takšne politike, muzejska praksa pa jo je uspešno preizkusila, je /avstrijsko/ ministrstvo za kulturo pred kratkim napovedalo ustanovitev javne ustanove Film Preservation Center /Austria/. Njen namen je nadaljevati prakso analognega kopiranja in zaščite za film kot kulturno tehniko (potem ko so se zaprla vsa zasebna podjetja za izdelavo filmskih kopij v Avstriji). Spekter vseh relevantnih nepridobitnih interesov na tem področju naj bi bil osnova za delo in usmerjanje nove ustanove. Tudi mednarodno – zlasti med novimi generacijami v filmskem in umetniškem sektorju – se množijo znamenja



za preporod naprednih praktik in pojmovanj prezervacije.« Na kratko še o glavnih zmagovalcih letošnje Diagonale. Nagrado za najboljši igrani celovečerec je dobila že na več festivalih prikazana avstrijsko-južnokorejsko-argentinska koprodukcija **Spodobneži** (Los decentes, 2016) mladega režiserja Lukasa Valente Rinnerja, ki v lakonično-satiričnem slogu prikazuje izolirani skupini prebivalcev na obrobju Buenos Airesa: razvajene, konservativne bogataše, ki živijo v posebej varovanem naselju sredi idilične narave, in člane nudistične kolonije, ki na drugi strani električne ograje prakticirajo tradicionalnih zapovedi osvobojeno življenje. Med dokumentarnimi celovečerci je zmagal film **Kaj nas povezuje** (Was uns bindet, 2017), ki je na Diagonali doživel svetovno premiero. V njem režiserka Ivette Löcker na zelo neposreden, a ne ekshibicionističen način izriše portret svojih staršev – Avstrijca in Slovenke, ki ju že dolga leta, odkar so se njune tri hčere odselile, ne povezuje nič drugega



kot hiša, v kateri oče naseljuje kletno-pritlične prostore, mama pa prvo nadstropje; in podobno šibke so videti tudi vezi staršev s hčerami, pa tudi tiste med sestrami. Gre za iskreno in pogumno soočenje s konstruktom lastne družine – v časih, ko se skuša zaostrojujočo se krizo kapitalizma vse bolj prevaliti na družino, ki naj spet postane »osnovna celica družbe« ... **E**

¹ Poročilo o Diagonali je bilo napisano aprila, konec maja pa se je omenjenim osmim avstrijskim (ko) produkcijam, ki so bile prikazane tudi v Sloveniji, pridružil še ta film.

Tina Poglajen

Družabna omrežja pred internetom

63. dnevi kratkega filma
v Oberhausnu, 3.–8. 5. 2017

Dziga Vertov naj bi med prikazovanjem socialističnih agitpropovskih filmov v odročnih delih Rusije opazil, da tamkajšnje občinstvo – večinoma nepismeno – pripovedim celovečernih filmov ni zares sledilo, saj niso razumeli niti pripovedi ali prostora dogajanja niti samega filmskega jezika. »Ko pa so se na platnu pojavili pravi kmetje, so gledalci oživali in začeli z zanimanjem spremljati film. Zaslili so se pogovor, vzkliki, vprašanja. Na filmu so se premikali njihovi ljudje, pravi ljudje. Platno se je osvobodilo nepristnih, teatralnih gibov, zaradi katerih mu kmetje niso zaupali.«¹

Kljub vsemu v njegovem času vključevanje »resničnih« ljudi v medijsko produkcijo zaradi tehničnih okoliščin in finančnih omejitev ni bilo zares mogoče – njegova vizija se je docela uresničila šele s pojavom Youtuba, računalnikov in pametnih telefonov, torej v času, ko imajo ljudje množično na voljo lastne »filmske studie« in »distribucijske aparate«. Letošnji tematski program dni kratkega filma v Oberhausnu je bil posvečen bojem za sredstva medijske produkcije, ki so potekali v vmesnem obdobju – na primer filmom in TV-oddajam, nastalim v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih, ki so si za zgled jemali predvsem Vertova, Brechta in filmarje, kot je Jean-Luc Godard – ta naj bi v nekem intervjuju izjavil, da je bil najprej buržujski filmar, nato progresivni filmar, zdaj pa sploh ni več filmar, ampak filmski delavec. Med njimi so bili kratki filmi, posneti s tedaj novimi tehnologijami, kot so 16-mm, super-8 in video (na primer aktivistični filmi iz časa študentskih uporov leta 1968, novih družbenih gibanj sedemdesetih), oddaje piratskih televizijskih in radijskih postaj, dela videokolektivov (sploh iz zahodnonemških mest), odprti programi in »državljanske TV-postaje«.

Dober primer je bila denimo Läsbisich TV (Lezbična TV); ustvarjala je poročila za skupine, ki jih množični mediji niso naslavljali, hkrati pa razvila zelo samosvoj slog. V enem izmed sklopov, poimenovanem »Odpri programi in pirati«, je bila tako prikazana **Sendung Nr. 9** (Oddaja št. 9), ki je bila na Läsbisich TV predvajana v zgodnjih devetdesetih. Vključuje povezovalni program z ročnimi

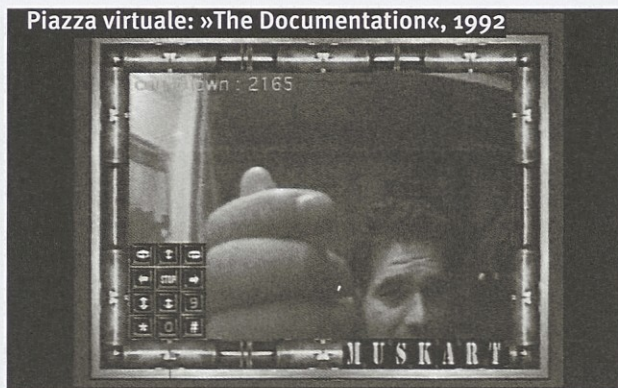


lutkami, skeče, video-art in celo mačje videe, ki so sicer pravo priljubljenost na spletu bržkone dosegli šele danes. V sklopu »1968« smo videli tudi **Für Frauen – 1. Kapitel**² (Za ženske – 1. poglavje), ki ga je leta 1971 posnela študentka DFFB Cristina Perincioli skupaj s skupino gospodinj in prodajalk, nato pa je postal eden prvih t. i. ženskih filmov. Med »Televizijskimi in satelitskimi projekti« je bil prikazan **Good Morning Mr. Orwell**,³ poizkusna različica transnacionalnega, participatornega televizijskega programa prek satelita, predvajanega na novo leto 1984. Gre za prvo satelitsko instalacijo na svetu, za katero je bil odgovoren korejsko-ameriški umetnik Nam June Paik, ki ga imajo danes za utemeljitelja video-arta, instalacijo pa si je optimistično zamislil kot zavrnitev Orwellove distopične vizije prihodnosti. V okviru enournega programa je bila na televiziji v živo predvajana videokonferenca med New Yorkom in Parizom – skupaj z vsemi spodrsjlaji, nerodnimi časovnimi zamiki in medkulturnimi nesporazumi.

Podoben poskus je tudi **QUBE project**⁴ iz leta 1980, ki je nastal, ko je v poznih sedemdesetih Warner-AMEX v Ohio zagnal prvi interaktivni televizijski sistem. Režiser, Jaime Davidovich, si je QUBE prizadeval spremeniti v umetniški medij in je občinstvo (s precej komičnim izidom) povabil, naj s telefonskimi klici sodeluje pri režiji oddaje z navodili snemalcem, kako naj premikajo kamero, ostrijo sliko in preklaplajo med različnimi zasloni, medtem ko iste dejavnike režije nadzirajo tudi gledalci s telefonskim glasovanjem.

Deli tematskega programa, nastali najpozneje, so bili hkrati zgodnji znanilci današnjega delovanja spleta. Med njimi je **Piazza virtuale: »The Documentation«**, velikopotezni projekt v okviru dokumente 1992, ko je 3sat vsako noč prikazoval večurni program, v katerem je občinstvo lahko sodelovalo s telefonskimi klici in telefaksom; vsebino so soustvarjali tudi manjši studii, »Piazzette« širom Evrope.

Piazza virtuale: »The Documentation«, 1992



Projekt je organiziral umetniško-hekerski kolektiv Ponton, s *Piazza virtuale* pa so ustvarili platformo za skupnostno komunikacijo, ki v veliko pogledih spominja na internet, kot ga poznamo danes.

Zdi se, da filmi in videi iz programa v Oberhausnu odražajo idealistično progresivno in emancipatorno upanje, ki že od 19. stoletja dalje spremlja pojav vsakega novega medija – vse od filma do očal za virtualno resničnost –, hkrati pa razkrivajo, da nobeden izmed teh medijev obljub ni izpolnil docela. Kljub temu da so bila z vzponom spleta ta dela odrinjena na stran, pa tedanjo dejanskost vseeno predstavljajo na način, kot je množični mediji niso mogli prikazati – omogočala so tudi politične prakse, namenjene opolnomočenju ljudi in njihovi usvojivji medijev. **E**

¹ 63. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen [festivalni katalog]. Ur. Christian Lailach, Alexander Sholz. Oberhausen: Karl Maria Laufen, str. 211.

² Dostopno na spletu: Perincioli, Cristina. Für Frauen. 1. Kapitel. Deutsche Kinemathek : Museum für Film und Fernsehen. <https://dffb-archiv.de/dffb/fuer-frauen-1-kapitel>.

³ Dostopno na spletu: softmod. Nam June Paik – Good Morning Mr. Orwell (1984). <https://www.youtube.com/watch?v=SIQLhyDjItI>.

⁴ Dostopno na spletu: Jaime Davidovich. QUBE PROJECT BIS. <https://www.youtube.com/watch?v=bym7p6wxuLI>.

Simon Popek

Druga stran paradiža: Cannes 2017

70. mednarodni filmski festival v Cannesu,
17.–28. 5. 2017

Pravi, avtentični obraz Cannesa sem spoznal šele po dvajsetih letih obiskovanja proslule jet-set metropole z Azurne obale, v času, ko sem bil zaradi naraščajočih cen prenočitve prisiljen poiskati nastanitev višje od rue Antibes in onstran regionalne ceste, tamkajšnje verzije obalne magistrale, ki povezuje obalna mesteca med Nico in Marseillem. S preselitvijo nad regionalno se mi je razprl povsem drug svet, na katerega v preteklosti zavoljo profesionalne osredotočenosti na dogajanje okrog La Croisette sploh nisem mogel biti pozoren; odprle so se canskemu blišču »nekompatibilne«, etnično raznolike in dokaj živahne četrti, tipična podoba drobovja mesta, kamor turistična noga praviloma ne zaide, Cannes tamkajšnjih razredno odtujenih prebivalcev in ne območja festivalskega dogajanja, ki takoj po koncu popolnoma zamrejo, ali četrti »stanovanjskih projektov« za upokojece in kvazi petičneže, ki malce dlje po Croisetti napol prazna zevajo kot strašljiva mesta duhov.

Cannes ima več obrazov tako v demografskih strukturah kot v programskih usmeritvah filmskega festivala, ki je letos obeležil častitljivo sedemdeseto izdajo (in ne sedemdesetletnice!). Porodni krči so bili kot marsikje drugje jasno vidni; prvi festival naj bi se odvil septembra 1939, vendar so težave s proračunom in dogajanje na nemško-poljski meji naredili svoje, zato je za rojstvo festivala uradno obveljal september 1946. Ker sta konec desetletja odpadli še dve izdaji festivala, smo sedemdeseto pač proslavili letos. Bolj bombastično kot kadarkoli poprej, čeprav bi termin bombastično v teh časih lahko dobil negativne (in tragične) konotacije. Azurna obala je bila že deležna prvega akta sodobnega terorizma, zato so bili varnostni ukrepi še poostreni, tako rekoč na ravni letaliških standardov, ki se jih bomo morali, hočeš-nočeš, privaditi.

In kje se nahaja »druga stran paradiža«, če si sposodimo Sarrisovo maksimo? Demografska je, kot rečeno, severno od magistrale, programska pa južno od tekmovalnega programa, ki je medijsko in tržno od preostanka programa segregiran bolj kot kdaj prej. Zdi se, da množične medije zanima zgolj še blišč tekme za zlate palme, pa čeprav ta »blišč« –

paradoks nad paradoksi – zaobjema nove stvaritve tudi tako »nedomačih« ali »nekomunikativnih« avtorjev, kot so Sergej Loznica, brata Safdie ali Lynne Ramsay. Opažam tudi, da sta uradni, a netekmovalni sekciji Hors Compétition in Séances spéciales postali odlagališče slabih korejskih akcionarjev (že tretje leto zapored), povprečnih filmov prominentnih francoskih dokumenaristov (letos na primer Claude Lanzmann in Raymond Depardon), še bolj povprečnih ameriških zvezdniških projektov ali režijskih poskusov filmskih zvezdnic (lani Jodie Foster, letos Kristen Stewart), ki se veliko bolje znajdejo pred kot za kamero. Strokovna javnost te tendence kakopak opazi, zato ti sekciji bolj ali manj ignorira, no, vsaj vstop na njih ne predstavlja nobenega problema, za razliko od dolgih vrst, ki jih generirata na primer članski opozicijski sekciji Teden dni kritike in Štirinajst dni režiserjev.

Pričujoče poročilo je predvsem kratka osvetlitev »druge strani paradiza«; poleg naštetih programskih sklopov mu pripada tudi Poseben pogled, ki je zadnje desetletje prav tako (drugorazrednega) tekmovalnega značaja. Zdaj pa k filmom.

Po enajstih letih se je vrnila Valeska Grisebach, katere **Poželenje** (Sehnsucht, 2006) predstavlja čudežno delo novega nemškega filma oziroma t. i. berlinske šole. **Western** (2017) je postavljen v bolgarsko provinco, v njem je režiserka – tako se zdi – znova uporabljala podobne tehnike dela z igralci-naturščiki, ki prinašajo izrazito avtentične učinke. Končni vtis je skrajno naturalističen prikaz ruralnega življenja, ki ga globoko na podeželju zamaje prihod nemških pogodbenih delavcev. Občasno infantilna in radoživna nemška družčina hitro pride v spor z domačini; kulturne razlike, mačo statementi in predvsem nezmožnost verbalnega komuniciranja hitro privedejo do prvih sporov, ki jih skuša zgladiti zmerni bagrist, ki se edini za silo spoprijatelj z lokalno skupnostjo. Filma Grisebachova ni zaman naslovila *Western*, žanrski idiomi so posejani skozi vso dolžino (pa ne mislim le konja). Gre za subtilno realizacijo delikatne teme, ki bi v rokah drugega avtorja bržkone zdrsnila v *Deliverance* teritorij.

Vrača se tudi iranski režiser Mohammad Rasoulof, ki je bil pred sedmimi leti skupaj z Jafarjem Panahijem obsojen na dolgoletno zaporno kazen. Iran je dežela paradoksov; režim na več let zaporne kazni obsodi avtorja in mu za nadaljnjih dvajset let prepove kakršno koli ustvarjanje, toda po drugi strani njegovim filmom, ki jih posname v »hišnem priporu«, dovoli kroženje po festivalih. **A Man Of Integrity** (2017) je realistična drama, postavljena v iransko provinco, kjer revnega gojitelja zlatih ribic zadene vse gorje tega sveta. Ne more dobiti kredita, prisilijo ga v deložacijo, kasneje mu po mafijem vzoru zažgejo delavnico.

Iranska provinca kot urbana džungla? Film se sprva spopada z malce cenenim mizerabilizmom, značilnim za evropuding angažirance, postopoma pa se postavi na noge ter z (dokaj nepričakovanim) obratom, ko se mož postavi za svojo družino in skorumpirani skupnosti (podkupljeni sodniki, nedelujoča birokracija, vsenavzoča mafija ...) pokaže zobe, preide v maščevalno fazo, ki se znova malce problematično spogleduje s pretiravanji tipa Charles Bronson. Pod črto je *A Man Of Integrity* korekten primer ek družbene refleksije, kjer izigrani in izkoriščani posamezniki prične izigravati in izkoriščati sam.



Korejski maestro Hong Sang-soo v Cannes ni pripeljal enega, temveč dva celovečernega filma, in to potem, ko je na Berlinalu predstavil tretjega ter lani v Locarnu četrtega v letu dni! **Claire's Camera** (2017) je boljši od obeh, izgleda tako, kot bi ga posneli v enem dnevu in si ga izmišljali sproti. Kar ni graja, kvečjemu dobrohotno pihanje na dušo avtorju, ki iz majhnih, vsakdanjih situacij ustvarja čarovnijo. Film je postavljen v Cannes v času filmskega festivala (!), kjer se med drugim znajde pariška učiteljica (Isabelle Huppert, pri Hongu nastopa drugič) in v svojem prvem prizoru izjavi, »da je prvič v Cannesu«. Kar je duhovita metafilmska replika, sploh ker se Hong ukvarja s »filmsko industrijo« (na zelo hongovski način, canskih znamenitosti na primer sploh ne vidimo, film bi lahko posnel tudi v Piranu). Osrednji lik je Minhee, asistentka v PR oddelku korejskega filma, ki je zavoljo »neiskrenosti« odpuščena, nato pa se giblje med svojo nekdanjo šefico in režiserjem, ter Claire (Huppert), ki rada slika in deli komplimente, ravno njene fotografije pa (nezavedno) povezujejo Minhee in njena nekdanja sodelavca. To je igriva, očarljivo intimna filmarija najvišjega ranga, podobno kot **The Day After** (2017), konkretnije zaokrožena, bolj »premišljena«, a za odtenek manj šarmantna miniatura o literarnem založniku, ki zaposli novo asistentko, čeprav jo takoj naslednji dan odpusti, ker se je v njegov objem vrnila ljubimka, ki je delovno mesto zasedala pred njo. Založnikova žena napade

Claire's Camera, 2017



napačno »ljubimko« in sprožil komedijo zmešnjav, ki jo Hong začini z značilnimi komičnimi toni. Ekspresivnost in usodnost vsakdanjih banalnosti je redko tako igriva kot v njegovih filmih, od klasikov mu verjetno lahko parira le Rohmer. Film o nezvestobi, zamenjanih identitetah ... in seveda grobem popivanju, brez katerega pri Hongu ne gre.

Če se nekdanji zmagovalec Cannesu z novim filmom znajde v Posebnem pogledu, je to običajno indikator povprečnega izdelka. **L'atelier** (Delavnica, 2017) Laurenta Canteta (zmagal je leta 2008 z **Razredom** [Entre les murs]) ni takšne sorte film; temo odraščanja in medgeneracijskih razlik Cantet obdela v treznem zamahu, film lepo pokaže, kako sodobna mladina, zasvojena z avdiovizualnimi mediji in družabnimi omrežji, težko komunicira v strpnem dialogu, kako se izraža in artikulira misli, ter kako je v resnici nedovzeta do transcendentalne moči umetnosti. Cantet dogajanje postavi v poletni kamp ustvarjalnega pisanja ob Azurni obali, kjer znana pisateljica s skupino etnično mešanih najstnikov (»Francija v malem«) ustvarja detektivsko zgodbo. Hitro se pričnejo prepiri na temo rasnih, socialnih in ideoloških razlik, mladina ne razume, da se umetniku ni treba strinjati z dejanji svojih junakov, pojavijo se tudi prve erotične afinitete ... Po svoje je jasno, zakaj film ni bil prepuščen v konkurenco za nagrade; za Cannes, ki praviloma išče kontroverzne ali velike teme, je imel *L'atelier* premalo atraktivnega značaja.

L'atelier, 2017



Naj za konec omenim še dva zanimiva prvenca, ki sta ju podpisali režiserki. **Dopo La Guerra** (Po koncu vojne, 2017) Annarite Zambrano je zanimiv prvenec na temo italijanske militantne levece, ki je konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih v »vojni proti državi« ugrabljala sodnike in politike, kasneje pa – zavoljo Mitterandovega zakona iz leta 1985, po katerem Francija teroristov, ki so odložili orožje, ni vračala Italiji – prestopala zahodno mejo in si tam uredila novo življenje. Eden takšnih prebežnikov je Marco (Guiseppe Battiston), ki je tedaj ubil sodnika in zdaj s petnajstletno hčerko živi v osami. Italija ga je medtem obsodila na dvajset let ječe, sam se ne namerava več vrniti v domovino. Leta 2002, med srditimi študentskimi demonstracijami v Genovi, znova pride do umora sodnika, morilec pa se sklicuje na ime Marcove dolgo pokopane organizacije. Kar Marca, predvsem pa njegovo družino (mamo, sestro in njenega moža, ki kandidira za mesto javnega tožilca), s katero zadnjih dvajset let ni imel stikov, znova pahne v medijsko žarišče. Spodobno politično dramo, ki se mestoma zgleduje po Bellocchiovi mojstrovini **Dober dan, noč** (Buongiorno, notte, 2003), malce skazi mlahav konec; Zambranova je očitno še v začetniški pripovedovalski fazi.

Jeune femme, 2017



Jeune femme (Mlada ženska, 2017), za katero je Leonor Serraille prejela zlato kamero za najboljši debi, je po drugi strani duhovit, dinamično realiziran in na koncu tudi ganljiv prvenec, kjer v vlogi 31-letne Paule blesti Laetitia Dosch. Na začetku filma se Paula po desetih letih brezciljnega postopanja vrne v Pariz. Brez prebite pare, z zmešano glavo in noseča. To je čudovit, na koncu že tragikomičen portret večno konfliktno, kolerično, skrajno nerodne deklino, ki je permanentno v stanju osebnega kaosa, zato ni presenetljivo, da ljudem okrog sebe ne vliva (za)upanja. **E**

Andrej Gustinčič

Jonathan Demme (1944–2017)

Jonathan Demme, ki je v štiriinšestdesetem letu umrl aprila letos, je hodil po meji med izzivanjem in tolaženjem gledalcev. Bil je trdoživ liberalec, kar se čuti tako v njegovih igranih filmih kot v dokumentarjih. Kdo med ameriškimi režiserji razen Demmeja bi se lotil filma, kot je **Jimmy Carter: The Man From Plains** (2007), ki je sledil nekdanjemu ameriškemu predsedniku na promocijski turneji za njegovo kontroverzno knjigo *Palestina: mir, ne apartheid* in se tako spoprijel s pogosto (v ZDA) tabuizirano temo izraelskega zatiranja Palestincev?¹ Hkrati je bil Demme optimist z vero ne le v zmožnost človeka, ampak tudi v zmožnost državnih institucij, da bodo ravnale pravilno, s čimer je na koncu svojih filmov vedno tolažil občinstvo. Tako v filmu **Philadelphia** (1993) junak, ki toži mogočno podjetje, ker ga je odpustilo zaradi aidsa, zmaga na sodišču in v slogu klasične hollywoodske socialne drame občinstvo lahko občuti olajšanje, čeprav osrednji lik Toma Hanksa umre. V Demmejevih filmih ni bilo prostora za obup nad stanjem človeštva ali družbe. V nasprotju z njim je bilo za njegove generacijske filmske kolege značilno prav ustvarjanje vzdušja obupa nad Ameriko, v kateri so povezave med ljudmi in širšo družbo v najboljšem primeru prikazane kot šibke.

Ko se je Demme leta 1974 na filmski sceni pojavil kot režiser, je bilo kratko obdobje, ki je dobilo ime novi Hollywood ali ameriški novi val, že v polnem razmahu. Bil je torej že med upravičenci nove svobode po zatonu studijskega sistema. Kot veliko njegovih vrstnikov je filmsko pot začel pod patronatom kralja ameriške nizkoprorračunske kinematografije Rogerja Cormana, za katerega je delal eksploatacijske filme. Njegova izredno raznolika kariera se je začela s tremi takšnimi za Cormanov New World Pictures in nadaljevala prek filmov, ki so sloveli kot zgledna neodvisna dela, pa vse do hollywoodskih »A« produkcij, vključno z verjetno njegovim najboljšim: **Ko jagenjčki obmolknejo** (*The Silence of the Lambs*, 1991). Na svoji umetniški poti je režiral glasbene spote, dokumentiral nastope glasbenikov, med njimi Neila Younga in skupine Talking Heads, posnel pa je tudi filme o osebnih junakih, kakršna sta bila Jimmy Carter in ubiti haitski novinar Jean Léopold Dominique.

Demmejeva vizija se je od samega začetka razlikovala od večine njegovih sodobnikov iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Njegova filma **Handle With Care** (1977) ter **Melvin in Howard** (*Melvin and Howard*, 1980) sta ponujala

Ko jagenjčki obmolknejo, 1991



balzam za odprte rane Amerike, ki so jih razkrivali filmi kot **Goli v sedlu** (*Easy Rider*, 1969) Dennisa Hopperja, **Pet lahkih komadov** (*Five Easy Pieces*, 1970) Boba Rafelsona, **Zadnja kinopredstava** (*The Last Picture Show*, 1971) Petra Bogdanovicha ali opus Roberta Altmana. Balzam v smislu, da je v podobo Amerike kot razcefrane in odtujene dežele izgubljenih iluzij in zbledelih mitov vnašal vizijo skupnosti, povezanosti med ljudmi in človeško toplino. To se čuti že v prvencu **Caged Heat**, posnetem za Cormanov New World leta 1974. Film spada v žanr žensk v zaporu (*Women in Prison* ali *WIP*) ter vsebuje obvezno goloto in sadizem, le da je Demme v ospredje postavil tovarništvo marginaliziranih žensk. Sledili so filmi, postavljeni v Ameriko avtomotov, motelov, obcestnih okrepečevalnic, parad v majhnih mestecih, podeželskih motociklističnih dirk, kičastih kvizov in kapelic, kjer na hitro opravljajo poroke ... Ob tem je treba omeniti še neskončne poti in potovanja po ogromni in prostrani deželi. Demme je to pokrajino, ki je v filmih novega Hollywooda predstavljena kot puščava, v kateri ni mogoče pognati korenin, preobrazil v svet všečnih ekscentrikov, ki kljub vsemu ustvarjajo povezave in skupnosti.

Ta odrešitev Amerike je vidna v filmu *Melvin in Howard*, ki bi lahko v ameriški kinematografiji služil tudi kot simbolna meja med pesimističnimi sedemdesetimi leti in optimističnimi osemdesetimi. Film pripoveduje o Melvinu Dummarju, ki je trdil, da je neke noči v puščavi našel neurejenega in izgubljenega moža, ta pa mu je povedal, da je milijarder Howard Hughes. Dummar potem trdi, a mu nikoli ne uspe dokazati, da mu je Hughes v oporoki zapustil del svojega premoženja. Ko se ponoči skozi puščavo vozita neuklonljivo dobrodušna zguba Melvin in raztreseni ter zlovoljni Hughes, njuno nadobudno tovarništvo, ki ga v kabini Melvinovega poltovornjaka odlično poustvarita igralca Paul Le Mat in Jason Robards, služi kot ščit proti osamljenosti ameriške noči v nevadski puščavi. Tako niti Las Vegas, kjer se njuno potovanje konča, ne deluje kot komercialni kič, ampak kot mesto, v katerem je mogoče celo živeti.

Iz sveta podeželske Amerike prihaja tudi junakinja filma *Ko jagenjčki obmolkejo*, kadetinja FBI Clarice Starling, ki jo pooseblja Jodie Foster. Čeprav je nastopaški serijski morilec Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) tisti lik, ki je nemudoma postal popkulturna ikona, pa srce filma od vsega začetka predstavlja značilno demmejevska Clarice. V *Jagenjčkih* je Demme najbolj izrazito pokazal svoje mojstrsko poznavanje filmskega jezika, zlasti obvladovanje potujoče kamere in rabe posnetkov z vidika likov, ki se jima pridružuje premišljeno rušenje četrtega zidu oziroma uporaba posnetkov velikega plana, v katerem igralci gledajo naravnost v kamero (in gledalca). Ko se Clarice Starling prvič sreča z morilcem in ljudožercem Hannibalom Lecterjem, Demmejeva kamera izmenično snema njen obraz in tisto, kar vidi okoli sebe, medtem ko hodi skozi ozek hodnik s celicami, iz katerih jo izzivajo in žalijo norci. Tako se gledalec popolnoma poistoveti z njo. In ko jo Lecter gleda, ko jo psihološko slači, gleda v nas. Zanimivo pa je to, da njen pogled neposredno v kamero ne ustvari poistovetenja z Lecterjem, temveč poudari moč njenega značaja: ženska, ki ne omaga pod pogledom norca. Pozneje gledamo Clarice skozi Lecterjeve oči, medtem ko on sedi v temnem ozadju svoje celice. Učinek je pretresljiv, ker nas film postavi tja, kjer ne želimo biti: v temni um psihopata. Ampak tisto, zaradi česar je ta film tako izjemen, je dejstvo, da napeta igra med agentko in dvema psihopatoma nikoli ne izgubi človeške dimenzije. Clarice je popolna demmejevska junakinja: načelna in iznajdljiva ženska iz ljudstva, in režiser subtilno oriše celotno mrežo moških pogledov – ne le Lecterjevega –, skozi katero se mora prebijati.

Z vidika filmske večšine so omembe vredni še mnogi drugi filmi. Na primer film ceste **Crazy Mama**, posnet za Cormana leta 1975, ali srhljivka **Last Embrace** (1979), ki hkrati ponuja usodno žensko in močno proti-patriarhalno zgodbo, ne nazadnje tudi film **Poročena z mafijo** (*Married to the Mob*, 1988), mikavna filmska mešanica umora in humorja, v kateri je Michelle Pfeiffer pokazala precejšen dar za komedijo. Tudi njegovi filmski zapisi nastopov Talking Heads, Neila Younga in monodrama Spaldinga Graya so uspeli vzpostaviti neposredno vez med filmskim gledalcem in izvajalci.²

Nekateri projekti so spodleteli. V **Čudovitem dekletu** (*Something Wild*, 1986) se zdi, kot da se je prestrašil asocialnih implikacij junakinje, ki jo je igrala Melanie Griffith, in jo je zato na koncu ukrotil. Ambiciozna priredba romana nobelovke Toni Morrison **Ljubljena** (*Beloved*, 1998), še en film o transcendentni moči skupnosti dobrih ljudi, je spodletela v glavnem zaradi neprimernosti Oprah Winfrey v glavni vlogi, ki je zahtevala igralko epske moči, ne pa voditeljico pogovornih oddaj. Ni imel potrebne izumetničenosti, da bi mu uspela **Resnica o Charlieju**

Rachel se poroči, 2008



(*The Truth About Charlie*, 2002), »remake« zimzelenega romantičnega trilerja Stanleyja Donena **Charade** (1963), medtem ko izvorni **Mandžurski kandidat** (*The Manchurian Candidate*), klasika hladnovojne paranoje Johna Frankenheimerja iz leta 1962, še vedno bolj učinkovito evocira ameriške strahove in duh preteklega ter sedanjega časa kot pa različica, ki jo je Demme režiral leta 2004.

Kljub nekaterim spodletelostim je dokaj pozno v svoji karieri posnel še eno mojstrovino, **Rachel se poroči** (*Rachel Getting Married*, 2008), v kateri je čutili, da gre za režiserja s precejšnjo kilometrino. Film govori o veliki poroki v premožni judovski družini in o kaosu, ki ga vanjo vnaša nevestina sestra na svojem dvodnevnem dopustu iz centra za rehabilitacijo zasvojenecv. Za razliko od elegantne kamere v *Jagenjčkih* je Demme ta film posnel z nenehno aktivno kamero iz roke; njeno tresenje, ki zrcali mentalno stanje čustveno labilne junakinje, agentke kaosa Kym (briljantna Anne Hathaway), nas hkrati uvede v omrežje kompleksnih družinskih odnosov med poroko. Film, posnet po scenariju Jenny Lumet, povzame teme skupnosti in truda odpadnika, ki skuša v njej najti svoje mesto ali vsaj neko stabilno skupnostno identiteto. Te teme so prisotne od samega začetka kariere režiserja, ki mu je v filmu *Rachel se poroči* uspelo ustvariti popolno organsko celoto scenarija, igre in režije. Čeprav je za tem posnel še nekaj celovečercv, bi lahko prav *Rachel se poroči* služil kot neke vrste testament režiserja z izjemno metodo in nikoli odsotnim humanizmom ter filmskega ustvarjalca, katerega optimizem se je v glavnem uspel izogniti banalnosti. **E**

¹ Carter, Jimmy: *Palestine: Peace Not Apartheid*. New York: Simon & Schuster, 2006.

² *Stop Making Sense* (1984), Neil Young *Journeys* (2011) in Spalding Gray *plava v Kambodžo* (*Swimming to Cambodia*, 1987).

Na smrt obsojeni je pobegnil: v spomin Armandu Gattiju in Ogradi

Šestega aprila je v Montreuilu, v vzhodnem predmestju Pariza poleg Vincenskega gozda, v 92. letu umrl francoski gledališki in filmski režiser, pisatelj in politični aktivist Armand Gatti. Rodil se je kot Dante Sauveur Gatti italijanskemu očetu Augustu Gattiju, anarhistu in pometaču cest, ter materi Laetiti Luzona, služkinji, leta 1924 v Monte Carlu. Med vojno se je kot sedemnajstletni mladenič pridružil maki, bil leta 1943 ujet in obsojen na smrt, a zavoljo rosnih let pomiloščen in poslan na prisilno delo v bližino Hamburga. Iz taborišča je pobegnil, prepešal Nemčijo, prečkal Rokaški preliv, se v Angliji pridružil padalcem, udeležil zadnje etape vojne v Evropi in bil odlikovan. Po vojni je delal kot novinar (*Paris-Match*, *France-Observateur*, *Libération*), pisal je pesmi, potopise in reportaže o revolucijah in vojnah (Sibirija, Kitajska, Koreja, Latinska Amerika ...). Sodeloval je s Chrisom Markerjem pri njegovem **Pismu iz Sibirije** (*Lettre de Sibérie*, 1957). V francoskem gledališču je zaslovel kot avtor angažiranih predstav ter performansov, ki so se posvečali boju proti fašizmu in imperializmu, zgodovinskemu spominu in izkustvu posameznika, oblikam emancipacije in odpora. In občasno je snemal filme – prvencu **Ograda** (*L'Enclos*, 1960) je sledila revolucionarna alegorija **El Otro Cristobal** (1963), ki jo je snemal na Kubi, tej pa **Le Passage de l'Ebre** (1969), zgodba o migrantskem delavcu in Francovem režimu. V sedemdesetih in osemdesetih je na trak in kasneje na video posnel še nekaj dokumentarnih in aktivističnih filmov z delavci in migranti.

Zakaj je Gattijevo izginotje pomembno tudi za nas – in zakaj ga ni praktično nihče zapazil? Prvič zato, ker je Gattijeva *Ograda* nastala v koprodukciji pariškega Clavis filma ter našega Triglava – in ker je ta »francosko-slovenski« film v Cannesu prejel nagrado kritike, široko pa obveljal za enega najbolj verodostojnih filmov o koncentracijskih ter iztrebljevalnih taboriščih. In zakaj sta ta film, pa tudi njegov avtor, pri nas ostala spregledana? Verjetno zato, ker sta bila, in še vedno sta, premalo »slovenska«, da bi se trajno zasedrila v domačo filmsko-zgodovinsko zavest. Čeprav je bil Gattijev film »najbolj nagrajen, angažiran, umetniški, prodoren, a nekomercialen film iz serije koprodukcijskih poslov Triglav filma«,¹

očitno ostaja zapisan tistemu eksotičnemu venčku povojnih mednarodnih koprodukcij, pri katerih smo Slovenci sicer sodelovali, a jih nimamo čisto za »svoje«. In to kljub temu, da je bila *Ograda* deloma posneta na teh tleh, z domačo tehniko in materialom, da so tudi večji del igralske ekipe sestavljali znani obrazi obdobja – od Maksa Furijana v osrednji stranski vlogi do Frana Milčinskega, ki se ne more skriti niti v najbolj bežnih prizorih –, da je Gattiju asistiral Jane Kavčič, produkcijo pa vodil Lado Vilar, in da je filmsko glasbo (ki jo resda sestavlja zgolj ena zaključna, slovesna žalostinka), prispeval maestro Adamič. »Bolj slovenskega francoskega filma zlepa ne boste našli,« ugotavlja Marcel Štefančič, jr., zadržanost do te in podobnih koprodukcij pa pripisuje dejstvu, da je zgodovina slovenskega filma predvsem zgodovina njegovih (slovenskih) režiserjev; da njegovemu kanonu potemtakem vladata, bi lahko dodali, dva nasprotujoča si kriterija, ideološki kriterij nacije ter slogovno-ideološki kriterij »politike avtorja« (seveda z izjemami, kot je Čap, ki pa se je moral dodobra »naturalizirati« – tako temeljito, da je na stara leta umrl v anonimnosti).

Ironično pri našem spregledu *Ograde* je seveda, da je Gattijev film v svojem bistvu, če že kaj, bolj kot kakšna moreča pripoved o taboriščnem peklu film, ki skoraj idealistično (a niti najmanj idealizirano) afirmira določeno vizijo internacionalizma in preseganja nacionalnih, etničnih, rasnih, biopolitičnih kategorij. Taborišče Tatenberg,² v katerem se film odvija, tako ni zgolj ječa narodov, ampak prej paradoksalni zametek nekakšne demokratične utopije, kolikor si je to v danih razmerah mogoče zamisliti, v kateri Jud, Čeh, Poljak, Francoz, Italijan, Rus in še kdo, kljub vsem razlikam, kljub skušnjavi sodelovanja z mučitelji, kljub brezupu in gotovi smrti, vztrajajo v nadnacionalni solidarnosti, ki prevlada nad politiko izničenja. Vsa herojska dejanja, ki mnoge stanejo življenja in ki so komajda zaznana, so usmerjena v to, da rešijo enega človeka: Karla Schongauerja, nemškega komunista, okorelega in stoičnega veterana taboriščnega sistema (izjemni Hans Christian Blech).



Na snemanju filma *Ograda*, Foto: arhiv Slovenske kinoteke

Zakaj morajo rešiti njega, ne pa recimo mladega Juda Davida Steina, urarja iz Bellevilla, ki ga doma čaka dvoje otrok? Videti je, da zato, ker se je Karl že skoraj odrekel upanju, ker je spomin na življenje pred taboriščem pri njem povsem obledel in ker je sam pojem časa zanj le neskončna katastrofa. Reševanje taboriščnika Karla je potemtakem za njegove tovariše reševanje možnosti spomina proti pozabi in izničenju; »junak« *Ograde* je emblematičen zgodovinski kot take, kar navsezadnje potrjuje njegova »biografija«, ki je edina referenčna točka »normalnega življenja« pred časom splošnega barbarizma.³ Če bo padel Karl, bosta padli tudi morala in mitologija taboriščnikov, padel bo še svet onkraj ograde – svet, katerega obstoj je v filmu že tako pod vprašajem in katerega možnost potrjuje zgolj Karlovo čudežno, lazarsko prebujenje v zadnjem prizoru filma.

Zdi se, da si je lahko Gatti to možnost odrešitve in krhko upanje, da se življenje po taborišču zares nadaljuje, »privoščil« zgolj zato, ker je, kot omenjeno, izkušnjo taboriščnega sistema preživel tudi sam.⁴ Imperativ spomina in pričevanja v *Ogradi* nedvomno izvira iz te izkušnje. Vendar pa najhujše v taborišču, kot se je Gatti spominjal kasneje, nista bila golo trpljenje in degradacija vsega človeškega, kot bi nemara pričakovali, temveč »popolno nerazumevanje, saj nihče ni govoril istega jezika«. Ravno v tej situaciji

nekomunikabilnosti pa je Gatti odkril tudi paradoksalno možnost odpora, določeno gesto in estetsko obliko, ki se izkaže za verodostojno »fenomenologiji« koncentracijskega taborišča: »Nekega dne so trije Judje zaigrali majhno predstavo, s katero so tisočkrat tvegali svoje življenje. Šlo je zgolj za tri stavke: Ich war. – Ich bin. – Ich werde sein. Nastopali so v baraki, kamor se je prišlo na skrivaj. Ljudje so se potem pogovarjali in smejali. Smejali so se v taborišču. V tem univerzumu konstantnega ovajanja jih ni nikoli nihče naznanil. Zaradi njih sem se pričel ukvarjati z gledališčem.«⁵ Vse Gattijevo ustvarjanje, v gledališču kot v filmu torej temelji na tem pripetljaju, na poskusu »postaviti dramaturgijo v ekstremne razmere« taborišča, tako neke konkretne, zgodovinske, kot metaforične in eksistencialne ograde, ki jo je mogoče prebiti le z razbitjem in z oživitvijo mrtvega časa, s sklicevanjem na življenje prej in potem, na to, kar *smo bili* in kar *bomo*. In če se je v mizeriji taborišča naključna, improvizirana gesta igre in mimezisa razkrila za obliko odpora in čiste svobode, je bil obenem film tisti, ki je omogočil, da je bila ta gesta ohranjena in potencirana, da je povezala fikcijo s pričevanjem, individualno izkustvo z občo zgodovino.

Ograda je, kot vsak film o taboriščih, seveda razpeta med poloma fikcije in verizma, med dramtizacijo in

komemorativno »zvestobo« dejstvom; med skrajnostmi, ki navadno zamejujejo tako sam »žanr« kot diskurze, ki se nanj nanašajo; med spektakelskimi uprizoritvami, ki realnost taborišč izrabljajo za melodramske in estetske učinke (od Pontecorva do nič manj razvpitega Spielberga), in, na drugi strani, zavračanjem same možnosti reprezentacije, določene skušnjave ikonofobije ter teologije *Bilderverbota* (ki jo v marsičem zastopa Lanzmannov epohalni **Shoah** iz leta 1985). Gattijev film znotraj teh dualizmov ubira drugačno pot, ki ni niti pot (oportunistične) rekreacije niti zavračanje ali odpoved resnici in moči podobe; je prej poskus »resurekcije travme taborišč«, ⁶ pa tudi, v bolj posvetnem registru, svojevrstna oblika »epskega« filmskega gledališča o taboriščnem sistemu, ki v ospredje ne postavlja toliko apokaliptičnih dimenzij holokavsta in njegovega vprašanja za človeštvo, ampak jo zanimajo posamezni vidiki taboriščnega sistema – njegovi učinki na posameznika, načini, kako so oboji, mučitelji in žrtve, vpeti v isto grozljivo mašinerijo, kako se njihova moč in nemoč paradoksalno zrcalita, kako so taboriščni »zakoni« arbitrarni in obstajajo zgolj zato, da jih lahko gospodarji perverzno zlorabljajo, kako so nasprotno pravila taboriščnikov, tudi ko odpovejo, v svojem bistvu kategorični imperativ, in kako se zločinska ekonomika izničuječega dela, *Vernichtung durch Arbeit*, končno v le maločem razlikuje od historične racionalnosti Kapitala kot takega. Te industrijske, praktične dimenzije izničenja, pri katerem je »delavca« v končni fazi »ceneje« uničiti, potem ko si ga izžehl do zadnjega atoma, kot pa vsaj za silo reproducirati, so natančno posredovane. Perverzna »racionalnost« eksploatacije pa je v končni točki, kot film nedvoumno kaže s poudarki in z razlikovanjem oblik sadističnega užitka pri oficirjih ter kapôjih, neločljiva od libidinalne logike fašizma. In seveda, odveč je poudarjati, kako zelo je Gattijeva diagnoza sistema koncentracijskih taborišč, pa tudi tehnik izločanja, razčlovečenja in izničenja, aktualna za današnji čas – ko je »ograda« Evrope sicer obrnjena navzven, da bi zavarovala iluzorno območje svobode, vendar pa so učinki tega ograjevanja pogosto enako uničujoči kot tisti, ki jih prikazuje Gattijev film.

V Montreuilu, kjer je Gatti živel zadnja leta, stoji tudi Maison de l'arbre: gledališče, v katerem je delovala njegova »potujoča« skupina *La Parole errante*, pa tudi koncertna in kinodvorana, umetniški atelje in laboratorij, kulturni dom in socialni prostor, odprt za aktiviste ter *sans papiers*. Ta prostor, podobno kot Gattijeva romaneskna pot, ki je tekla po rokavih gledališča, filma, literature ter politike, je pomenljiv palimpsest zgodovin in svetov. Med drugim filmskih, saj je Maison de l'arbre nameščena v halah in rokodelskih delavnicah, v katerih je na začetku prejšnjega stoletja svoje čarobne trike izpopolnjeval nihče drug kot Georges Méliès. Stoletje kasneje so te dvorane postale scena

za drugo filmsko »predstavo«: epsko rekreacijo francoske komune, ki jo je Peter Watkins s kolektivom aktivistov in lokalnih prebivalcev realiziral prav v Gattijevem gledališču. Takšno anekdotično prepletanje fikcije in realnosti, prisotnost in soobstojanje utopičnih ter materialnih zgodovin, se zdi emblematično za vso Gattijevo ustvarjalno pot in tudi za razvejani, pogosto kaotični arhiv njegovega dela: za podobe, geste in pisanja, ki jih bo treba – zlasti filme – šele zares odkriti. Del te zapuščine je tudi del slovenskega filma, *Ograda* pa je film, s katerim se ta vpisuje v druge, širše in vitalne zgodovinske horizonte. **E**

¹ Majda Širca: *Piran v filmu. Koprodukcijski časi Slovenije*. Piran: Obalne galerije; Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014, str. 66. Poleg Cannesja je bila Ograda nagrajena še v Mannheimu, Moskvi in Pulju, v kinih pa je skrahirala. Branimir Tuma, takratni direktor Triglava, je potožil, da gre za »sicer odličen film, a neprodajan«, saj so se pri njem »zašpekulirali zaradi umetniških ambicij«. Ob tem je še sklenil, da so »[k]oprodukcije preveč rizikantne in jih ne mislimo več financirati, od same slave pa podjetje ne more živeti«. (Ibid.)

² Gattijev fiktivni Tatenberg je zasnovan po Mauthausnu, vključno z zloglasnim »Stopniščem smrti« – kamnolomom, v katerem taboriščnike silijo, da sifozovsko tovorijo skalovje in se pobijajo v gladiatorskih spopadih, ki služijo eliminaciji bolehnih in šibkih. Ti mučni prizori so, mimogrede, posneti v verdskem kamnolomu, in ljubljanska kotlina, ki služi za ozadje sadističnemu amfiteatru, ni bila nikoli videti bolj zlovešče.

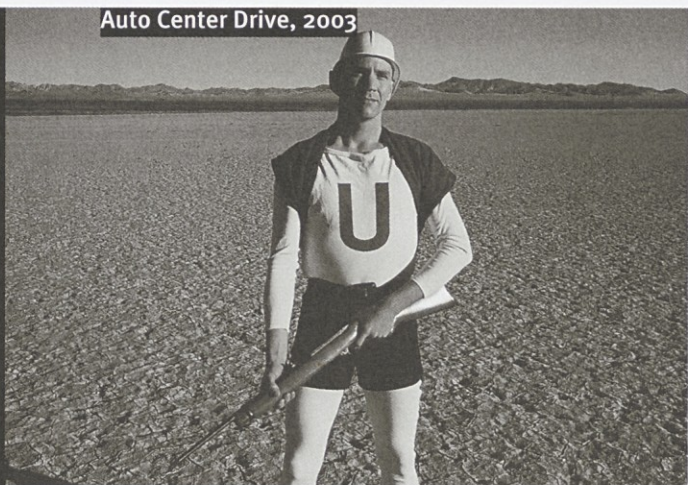
³ Lahko jo strnemo v zgodbo hamburškega mornarja, ki se je revolucionarnega l. 1917 udeležil upora in končal v zaporu, nato plul na norveški in italijanski ladji, preživel brodolom na Islandiji, se v Dakarju zapletel v pretep in bil težko ranjen, se vrnil v Nemčijo in pridružil sindikatu mornarjev, se leta 1930 bojeval z jurišniki SA, bil ponovno ranjen in aretiran, bil leta 1933 poslan v Oranienburg, prvo koncentracijsko taborišče, leta 1937 gradil taborišče v Buchenwaldu, bil premeščen v Dachau in nato Mauthausen, da bi se končno znašel v Tatenbergu.

⁴ Prvo »prvoosebno« pričevanje te vrste je bil film **Poslednji korak** (Ostatni etap, 1947) poljske avtorice Wande Jakubowske, ki je preživela Auschwitz; tudi slovita **Noč in megla** (Nuit et bruillard, 1956) je nastala šele po Resnaisovem vztrajanju, da je pri pisanju teksta udeležen Jean Carrol, ki je preživel Mauthausen. **Kapò** (1960) Gillesa Pontecorva recimo, druga francosko-jugoslovanska produkcija, ki je nastala le leto pred *Ogrado*, pa na svojo »nesrečo« ni premogla enake kredibilnosti (ni pomagalo niti to, da se je Pontecorvo boril v partizanih); francoska kritika, na čelu z Rivettom, je film raztrgala kot sentimentalni in estetiziran.

⁵ Anne Chapoutot, »L'Utopie selon Gatti«, v *Rencontres avec des citoyens extraordinaires* (Paris: Le Monde Éd., 1992), str. 17.

⁶ Antoine de Baecque, »Filmer L'Apocalypse«, *L'Histoire*, št. 406 (december 2014), str. 22.

Auto Center Drive, 2003



Tina Poglajen

Bjørn Melhus

Kulturni nemško-norveški vizualni umetnik in eksperimentalni filmar Bjørn Melhus je od začetka delovanja v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja svoja dela prikazal na številnih prestižnih filmskih festivalih, v umetnostnih galerijah in performansih po vsem svetu – denimo v Hamburgu, Honoluluju, Kyotu, Leeuwardenu, Liverpoolu, Londonu, New Yorku, Santiagu de Composteli in drugje. Gre za povsem samosvojega filmskega ustvarjalca, ki se ukvarja predvsem z globalno množično kulturo in idejami ter učinki, ki jih imajo na ljudi, pa tudi z razmerjem med svobodo in nasiljem ali zatiranjem. Njegovi filmi so nemudoma prepoznavni po nekakšni shizofreni impersonaciji elementov popularne kulture; v njih praviloma vse vloge odigra sam, preoblečen v različne kostume, svoje nastope pa združuje z zvočnimi, digitalno obdelanimi odlomki iz popularne glasbe, filmov (klasičnih in kulturnih, na primer **Čarovnika iz Oza** [The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, George Cukor, King Vidor, Norman Taurog], **Smrtonosnega orožja** [Lethal Weapon, 1987, Richard Donner] in **Jakobove lestve groze** [Jacob's Ladder, 1990, Adrian Lyne]), videov in televizijskih oddaj (na primer »pogovorne« oddaje Jerryja Springerja), ob katerih liki, ki jih igra, nemo odpirajo usta. Ko hiperbolično citira popkulturne elemente, Melhus dekonstruira njihove stereotipne teme, like in vzorce gledalske percepcije ter osvetli razmerje med mediji in občinstvom, pa tudi razmerje med gledalcem in množičnimi mediji. Denimo: v instalaciji **Still Men Out There** (2003) prikaže, kako film, še posebej filmska zvok in glasba, oblikujeta naše odzive na vojno in določata, kako občinstvo o vojni razmišlja.

»Spektakel vojne« predstavi brez slike, le z zvočnimi odlomki iz ameriških mainstreamovskih filmov, kot so **Vod smrti** (Platoon, 1986, Oliver Stone), **Tanka rdeča črta** (Thin Red Line, 1998, Terrence Malick) ali **Bili smo vojaki** (We Were Soldiers, 2002, Randall Wallace). Ti vključujejo govore in junaške monologe (»We are at war«, »Find the enemy and kill him«, »Bring `em back«, »I just wanna serve my country«, »I'm glad I'm going to die for my country«, »Let me finish it and go home in peace«), korakajoče čete in strele, pa tudi nostalgичne ljubezenske izpovedi (»If I'm old enough to fight, I'm old enough to love«), ki s premetitvijo učinkujejo kot kritični komentar součinkovanja estetskega in etičnega ter filmskega spektakla v odnosu do resničnosti vojne; Melhus pa hollywoodsko industrijo izpostavi kot neposredno vpleteno v ameriško vojaško agendo in njeno propagando.

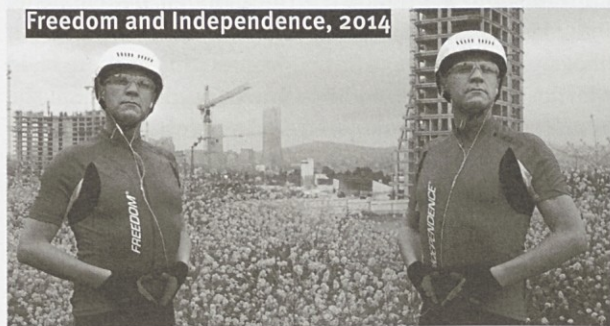
Eden izmed njegovih najbolj reprezentativnih filmov je **Auto Center Drive**¹ (2003), v katerem liki, ki jih odigra (na primer Dorothy, Mali Joe z oranžnimi lasmi in rdečo trenirko, Smrkec z modro kožo in belo kapo, dva molčeca in resnobna moža v črnem s sončnimi očali) govorijo z glasovi Jamesa Deana, Janis Joplin, Marilyn Monroe, Elvisa Presleyja in Jima Morrisona. Na prvi pogled je učinek predvsem humoren, četudi morda nekoliko srhljiv, in prvi odziv gledalcev na njegove filme je najpogosteje smeh. Ob poglobljenem uvidu pa postane jasno, da z neprestanim citiranjem množičnih medijev in popularne kulture, ki sicer vsakodnevno vdirajo v zasebno sfero, Melhus usvoji jezik, ki naj bi pripadal le njim. V *Auto Center Drive* dialog sestavlja pastiš posnetkov govora »večno živih« umrlih ikon in s tem raziskuje, zakaj je kultura, ki ji vlada Hollywood, tako privržena kultu smrti; zakaj časti večno mladost skozi umrle ikone, ki ostanejo za vedno mlade in lepe v popularnem imaginariju?

Melhus je do svojih ikon sovražan, vendar je hkrati vane tudi zaljubljen; njihove podobe hkrati izkrivlja in jih reproducira. Njegovi nastopi udejanjajo fiksacijo na objekt želje, imitacijo in končno tudi identifikacijo, a njegovi liki se kljub vsemu zavedajo, da jim pri tem vselej spodleti; tisto, k čemur stremijo, ne morejo nikoli zares postati. V **Freedom and Independence** (2014) njegovi protagonisti trpijo zaradi osebnostne krize, saj so z združevanjem evangelične vsebine ameriških mainstreamovskih filmov, še posebej melodram, ter idej in citatov samooklicane objektivistične filozofije Ayn Rand (ki jo Melhus odigra kot domino v črnem plašču, z zadimljenimi očmi in bičem) razpeti med »teološkim« in »racionalno mislijo«; znajdejo se v viziji prihodnosti, novi globalni ideološki paradigmi »religioznega kapitalizma«; prizadevanje za individualno opolnomočenje se lahko konča le z eno resnico: smrtjo. Njegovi liki vselej ostanejo le avtistične, jecljajoče osebnosti, ki pričajo o nemoči postmoderne subjekta, o odtujenosti posameznika,

ki mu naj bi bila obljubljen enovitost z drugimi v skupnosti. Odtujenost je še posebej očitna prav skozi drobce dialogov: ker vsak od njegovih likov govori z glasom iz drugega filma ali televizijske oddaje kot ostali, to ustvarja občutek osamitve in obupanega govorjenja v prazno – četudi Melhus vse like razen dialogov odigra sam in so si torej kljub preoblikam v svojem bistvu zelo podobni, je to, da bi se med seboj kakorkoli sporazumeli, povsem nemogoče.

Pavšalna razlaga takšnih upodobitev bi se lahko nanašala na zaskrbljenost za sodobno človekovo stanje. Ker pa pri Melhusu ne gre za čiste reprodukcije popkulturnih podob, se zdi, da melanholija, ki je neizogibni končni učinek njegovih filmov, vselej že obstaja pred njegovimi upodobitvami: gre za bolečino, za nostalgijo, morda celo za žalovanje pod površino vznesenosti in sreče, ki ju prodajata televizija in Hollywood; namesto da bi se ju držal, upodobi njima nasprotno čustvo, žalost – in črpa jo ravno od tam, od koder naj bi izhajala vznesenost. Z združevanjem elementov množične kulture izpostavi prav njihovo napornost in nepotrebno; z ubijajočim ponavljanjem ustvari praznino in pokaže, kako je prav ta kultura pravzaprav prežeta z depresijo. Ko izvornik reproducira, se, skratka, od njega na neki način odmika.

Njegovo delo bi na prvi pogled lahko primerjali z montažami arhivskih posnetkov v slogu dveh drugih nemških eksperimentalnih filmarjev, Cristopha Girardeta ali Matthiasa Müllerja, ki odlomke iz klasičnih hollywoodskih filmov,² pa naj bodo še tako kratki ali nepomembni, spneta skupaj, da bi tako izpostavila njihove ponavljajoče se, vseprisotne in celo patološke elemente. Vendar v Melhusovih delih ni sledu o »hommageu«³ izvorniku, kot pri njiju, niti o odnosu Evropejca, Nemca, skratka tujca, do ameriške kulture (in morda asimiliranju vanjo) – namesto tega so njegovi filmi zgolj ilustracija neustavljivih, homogenizirajočih silnic množične komunikacije, ki imajo globalen doseg. Melhus v vseh vlogah nastopa sam in s tem označuje preplet sebe in drugega, evropskega in ameriškega, domačega in tujega, maskulinega in femininega, otroškega in odraslega, visokega in popularnega; globalno oboževanje in posne-manje ameriških idolov udejanji na svoji osebi.



Vrnimo se za trenutek k *Still men out there*, Melhusovemu delu, ki je verjetno najbolj eksplicitno kritično do Amerike.³ Kljub politični osti ga namreč prežema nekakšna nemoč; družbeni komentar je morda že mogoč, vendar je pogajanje z množično kulturo nemogoče. Dejstvo, da v instalaciji prvič sam ne nastopa, in da – kljub naslovu – v njej ni niti nikogar drugega, razen glasov in zaslonov, ki utripajo rdeče, belo ali modro, nakazuje na nezmožnost osebne intervencije, ki sicer prežema njegovo delo.

Ker tako kot denimo Andy Warhol tudi Melhus vztraja pri neločljivosti lastne umetnosti od množične potrošnje in pri(po)znava, da je v globalno skupnost, njeno homogeniziranost, vpet tudi sam, je edino vprašanje, ki mu preostane, to, ali sta ironija in subverzivnost, lastnosti tradicionalne avantgarde, v takšnem (neizogibnem) položaju sploh še mogoči – in odgovor je vselej negativen. Četudi s tradicionalno avantgardo deli izzivanje hegemonih ideoloških pozicij, je povsem jasno, da se od njih ne more ločiti; resnična subverzivnost je torej nemogoča. V delih Bjørna Melhusa ni več nikakršne utopične vere, da bi lahko spodbudila nove, drugačne ali politične načine gledanja – avantgardni »zdaj«⁴ pa ni več nič drugega kot večna sedanost podob Hollywooda in oglaševalske industrije. **E**

Literatura: Alice A. Kuzniar. »The Post-Pop Hauntings of Bjørn Melhus.« V: *After the Avant-garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*. Ur. Randall Dalle, Reinhild Steingröver. Rochester: Camden House, 2008, str. 181–202.

¹ *Auto Center Drive* je skupaj z drugimi filmi in videi Bjørna Melhusa v skladu z njegovo filozofijo dostopnosti umetnosti brezplačno na voljo na ogled tudi na njegovi spletni strani melhus.de in na spletnem portalu Youtube.

² Na primer: **Phoenix Tapes** (1999, Cristoph Girardet, Mathias Müller), ki je sestavljen iz odlomkov Hitchcockovih filmov, ali **Home Stories** (1990, Mathias Müller), ki je sestavljen iz »ženskih«³ melodram petdesetih in šestdesetih ter znane, celo klišejske prizore nemirnega spanca, vstajanja, poslušanja pri vratih, prižiganja luči, prestrašenosti, zapenjanja ogrlic spremeni v srhljive in izpostavi, kako so ženske z objektivacijo in vojerističnim pogledom filma razčlovečene in spremenjene v avtomatizirane lutke.

³ Melhusov repertoar zvočnih in vizualnih podob je z ZDA sicer zaznamovan, a to še ne pomeni, da so tarča njegovih kritik ZDA, saj se z njihovo kulturo hkrati identificira in se od nje distancira. Melhusova dela nastopajo kot komentar različnih oblik množičnih medijev in popularne kulture; ne naslavljajo posameznih nacionalnih držav, temveč strukturne odnose, v okviru katerih delujemo vsi. Amerika je zgolj označevalec globalnega popkulturnega imaginarija, ki presega meje Združenih držav; gre za imaginarij, čigar hegemonija hkrati poraja kritično sovražnost in pri(po)znanje neizogibne vpletenosti.

Ciril Oberstar

Dve ali tri stvari, ki se začenjajo v predmestju

Kot za vsak filmski žanr z daljšim rokom trajanja tudi za žanr filma predmestja (*cinéma de banlieu*) velja, da lahko preko njega spremljamo vizualno in socialno zgodovino nekega okolja. V tem primeru francoskih predmestij. Čeprav je uradno rojstvo žanra postavljeno v leto 1995, ko je na platna prišel film Mathieuja Kassovitza **Sovraštvo** (La Haine), prvi filmi o predmestjih segajo v šestdeseta leta, ko je v predmestjih Pariza vsaj desetletje že potekal proces izgradnje sodobnih modernih naselij z najemniškimi in socialnimi stanovanji, kamor so se iz revnejših četrti Pariza selili francoski industrijski delavci.

To fazo izgradnje blokovskih naselij je mogoče spremljati v Godardovem filmu **Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej** (*Deux ou Trois choses que je sais d'elle*, 1967), ki kljub stilistični in strukturni posebnosti (šepetajoči *off* glas; časopisna struktura filma) velja za enega izmed predhodnikov žanra. A že ta film z nenavadnimi komičnimi vložki in brez odvečne diskretnosti kaže, da socialna država šepa pod težo kapitala. Moč elektropodjetij nad tistimi, ki si sploh lahko privoščijo kopalnice (teh ni bilo tako veliko), kaže popisovalec števecv (igra ga Godard); ta vdre v kopalnico mlade Jugoslovanke, ki se ravno tušira v kadi (»Možete mi objasniti, šta vi radite ovdje?«), in ji izstavi škandalozno visok račun. Ali pa starejši moški iz sosednje stolpnice, ki ima v svojem stanovanju varstvo za predšolske otroke, hkrati pa preostale sobe oddaja v najem prostitutkam. Vprašanje prostitucije v predmestnih naseljih je Godard označil za glavni motiv snemanja filma. K tej temi ga je napeljalo poročanje dveh uglednih in visokonakladnih francoskih časnikov. Po podatkih enega izmed njih je bila v prostitucijo prisiljena skoraj vsaka druga »mati in žena iz socialnih naselij«. Čeprav so kasneje statistične navedbe iz članka popravili navzdol, je delež vseeno ostal visok.

Gre za obdobje, ko so bile zahteve francoskega gospodarstva po delavcih še vedno izjemno velike, hkrati pa tudi želja po nižanju stroškov dela. Sartre je tako konec šestdesetih v nekem svojem tekstu z naslovom *Tretji svet se začinja v predmestju* poskušal odgovoriti na problem priseljevanja nizko kvalificirane delovne sile iz nekdanjih francoskih kolonij. Kmalu je lahko ugotovil, da delavci, ki prihajajo v Francijo, pogosto niti niso nizko kvalificirana delovna sila,

Dve ali tri stvari, ki jih vem o njej, 1967



le zaposlujejo jih na delovnih mestih za nizko kvalificirane in za nizke plače: izučenega kuharja zaposlijo kot pomivalca posode za plačo smetarja. Naslednji paradoks, ki ga omenja, je, da je francoska država prebivališča za priseljence delno zgradila z njihovim denarjem: »Torej zahtevajo od afriških delavcev, naj sami, z denarjem, do katerega imajo pravico, zgradijo hiše, ki bodo nato last države ...« A ključna Sartrova ugotovitev je bila, da Francija s politiko priseljevanja zasleduje cilje francoskega kapitala – v lastni državi ustvarja kolonije, kjer bo mogoč dostop do poceni delovne sile: »v sebi poskuša obnoviti kolonije, ki jih je izgubila.«

Vzporedno s priseljevanjem delavcev iz tretjega sveta v predmestja Pariza je potekalo izseljevanje premožnejšega srednjega razreda. Kot pravi Klemen Ploštajner, je »z idealom hiše z vrtom speto spodbujanje lastništva vodilo v izseljevanje srednjega razreda iz predmestij, ki so tako izgubila davčne dohodke in sredstva za vzdrževanje infrastrukture«. Pariška predmestja, v katerih so ostajali le še slabše plačani »beli« delavci, so hkrati že postajala enklave poceni delovne sile iz tretjega sveta.

To vmesno obdobje morda še najlepše prikazuje film **Čaj v haremu Arhimeda** (*Le Thé au harem d'Archimède*, 1985, Mehdi Charef). Naslika namreč nekaj nepozabnih likov nekdanjega uglednega francoskega srednjega razreda, ki zdaj pospešeno tone proti dnu družbene hierarhije: možje ki pretepajo svoje žene; sestre, ki se prostituirajo, da bi vzdrževale družino; goljufovi podjetniki, ki iščejo zaščito pri policiji; matere samohranilke, ki zaradi izgube službe delajo samomore ... Zanimivo pri filmu je predvsem to, da je ta neprizanesljiv portret belega prebivalstva Francije podan skozi pogled mladega Madjida, predstavnika druge generacije priseljencev iz Alžirije.

V devetdesetih letih se je situacija bistveno spremenila; ne le da so priseljenci postali večinsko prebivalstvo, spremenila se je predvsem vloga predmestnega prebivalstva v francoskem gospodarstvu. Ne predstavlja več toliko izkoriščane delovne sile, kar še velja za Sartrova in Gardardova šestdeseta, temveč prej prebivalstvo, ki je ujeto v strukturno brezposelnost in je postalo preprosto odvečno. Kakor ugotavlja Ploštajner, je brezposelnost v predmestjih še danes »dvakrat višja od francoskega povprečja, revščina globlja in dolgotrajnejša, premoženje manjše in družbeno zaledje šibkejšee«.

V tem kontekstu je sredi devetdesetih nastal film *Sovrašтво*, ki je utemeljil žanr. Čeprav se začne s prizorom manjšega vandalizma – Saïd pografitira zadnji del policijskega kombija –, pa kot sprožilec zgodbe nastopijo demonstracije proti lokalni oblasti in policiji, spontani upor predmestja ob policijskem umoru mladega Alžirca. Film prikazuje dogajanje »dan potem« in spremlja 19 ur v življenju treh prijateljev, ki najprej opazujejo opustošenje predmestnega naselja, vključno s požgano telovadnico enega izmed njih. Tu ni več služb in rednih zaposlitev. Zunanost predmestja pa postane abstraktna – odkrito sovražna (ulični spopad z neonacisti v centru mesta) ali karikirano nerazumljiva (vzvišena kulturna elita v galeriji, kjer razstavljajo konceptualno umetnost). *Sovrašтво* preko treh protagonistov zariše tudi tri strategije upiranja: direktna konfrontacija s sistemom (policijo); siva ekonomija in preprodaja drog; fizični pobeg iz predmestja. Poskus soočenja z brezizhodnostjo situacije pa bo postal glavna tema žanra, ki se je v polni meri razcvetel do konca devetdesetih.

In ko se je zdelo, da je žanr filmov predmestja že izčrpal ves svoj potencial, sta ga nedavno obudila filma **Banda punc** (*Bande de filles*, 2015, Céline Sciamma) in **Divines** (2016, Houda Benyamina), ki pripovedujeta o težavah odraščanja najstnic v deprivilegiranem in patriarhalnem predmestnem okolju, ki je za ženske še toliko surovejše kot za moške, saj se zunanji diskriminaciji pridruži tudi notranja, na osnovi spola. Filma imata poleg ženskega spola protagonistk in režiserk še eno pomembno skupno značilnost. V obeh se kot nekakšen vizualni vrinek pojavi s filmskimi sredstvi podprto dnevno sanjarjenje, ki nastopi v ključnem trenutku filma in deluje kot eksces imaginarne osebne osvoboditve ter začasne pozabe surovih okoliščin.

V *Bandi punc* gre za epizodo v hotelski sobi, najeti z denarjem, pridobljenim z izsiljevanjem sošolk, kjer v maniri videospota štiri temnopolte punce, obsijane z živo modro svetlobo, plešejo na Rihannin komad *Diamonds*. Oblečene so v nakradene večerne obleke, s katerih še vedno visijo etikete in varovalne značke, in ko sinhrono z besedilom popevke odpirajo usta, se zdi, da so za trenutek prestavljene z dna družbe med pop zvezde ..., a hkrati tudi,

kot da so prestopile okvir svojega filma in se znašle v imaginarni videospotski resničnosti.

Šele ta prizor nam na neki način daje slutiti, kako obupan je svet, kjer je protest punc iz nižjega razreda proti družbi, ki jih deprivilegira, omejen na banalnost, ki si jo njihove vrstnice iz srednjega razreda lahko kadarkoli privoščijo. Deluje kot nekakšen Duchampov *readymade*, uvožen iz popularne kulture (Rihanna) in prestavljen med zidove predmestnega okolja, kjer dobi povsem drugo funkcijo.

V *Divines* je podoben prizor, v katerem glavni junakinji svoj vstop v posel razpečevanja droge praznujeta z dnevnim sanjarjenjem na opuščnem dvorišču pred stanovanjskimi bloki, kjer si predstavljata, kako vozita namišljenega ferrarija. Na veliko presenečenje gledalcev jima sicer vseskozi realistično posnet film nenadoma priskoči na pomoč in sanjarjenju ponudi vizualno in zvočno oporo: kamera prikaže, kako lebdita v prostoru in se premikata, kakor da bi zares vozili avto. Kasneje se temu nadrealističnemu dogajanju pridruži še zvok ferrarijevega motorja in mestnega prometa ter celo zvok trka navideznih kozarcev šampanjca.

Za razliko od običajnih žanrskih strategij soočanja protagonistov z bedo predmestij gre tu za intimni, povsem imaginaren protest, ki deluje kot četrta strategija upiranja predmestnemu življenju in nima več nobene želje po dejanski spremembi. In v obeh primerih se je težko znebiti občutka, da je ta eksces znotraj filma imaginaren na način, kot so imaginarna števila v matematiki, s katerimi se računa, čeprav si njihove dejanske velikosti ni več mogoče predstavljati ... ali na način, na katerega so imaginarni (visoko matematizirani) špekulativni finančni derivati, narejeni iz dejanskih hipotek mestnih in predmestnih nepremičnin, ki pa imajo kljub imaginarnosti neverjetno realne učinke. **E**

Banda punc, 2015



Petra Meterc

Sovraštvo, *Vol. II*

Dvaindvajset let nazaj je Mathieu Kassovitz na veliko platno v Cannesu s **Sovraštvom** (La Haine, 1995) pripeljal črno-belo-arabski trio iz pariškega predmestja, ki je nastal kot osebni premislek po policijskem umoru 16-letnega Zairčana Makoméja M'Bowoléja leta 1993. Poetični realizem na meji z dokumentarnim, ki je na novo izrisal položaj pretežno migrantske populacije v francoskih predmestjih, so v preizpraševanju »francoskosti« in stereotipov, ki se tičejo »nefrancoskega«, kmalu poimenovali »le cinéma de banlieue«, torej film predmestij. Čeprav so mnenja glede žanrske opredelitve filmov, ki se osredotočajo na populacijo v predmestjih, deljena, se tematika zagotovo še ni izčrpala, temveč je s kontinuirano rastjo migrantske populacije, ki te prostore naseljuje, ter sorazmerno krepitvijo nacionalističnih in rasističnih drž oziroma politik postala le še kompleksnejša. V zadnjih nekaj letih je film predmestij pridobil popularnost predvsem prek zgodb deklet: **Banda punc** (Bande de filles, 2015, Céline Sciamma) ter **Divines** (2016) Houde Benyamine. Na primeru filma *Divines* bomo tokrat v vzporejanju z zgodnejšimi filmi predmestja pogledali, kako kompleksnejše prikaze žensk

iz predmestja gleda filmskokritičsko oko, predvsem pa premislili, zakaj ob omenjenih filmih ne gre govoriti zgolj o feministični ali (ne)feministični perspektivi, ter kje se začitujejo meje emancipatornega na platnu, ko govorimo o filmih predmestja.

Sovraštvo je film, ki je od prvega predvajanja za več let okupiral prostor v filmskih publikacijah in kritičkih razpravah, ena bolj zapostavljenih točk premisleka pa je bil zagotovo položaj žensk. Če je francoski film migrantske ženske pogosto ukalupljal v eksotičiran moški pogled »žensk z obrobja« – nemalokrat prostitutk ali pa nemočnih ter zatiranih od tradicionalnih patriarhalnih domačih okolij –, so tudi filmi predmestij s prikazom položaja ženske pogosto zastavili vsaj delno stereotipno. Predmestja so v njih naslikana kot moško dominiran prostor, kjer so ženske posledično utišane oziroma imajo že tako ali tako povsem drugoplanske vloge. V *Sovraštvu* se ženske iz predmestja pojavijo le v obrobni vlogah kot sestre ter matere, do katerih glavni junaki gojijo bodisi pokroviteljsko-patriarhalen odnos ali pa jih, na ulici, obravnavajo mačistično objektivirano. V ospredju so trije karakterji s poudarjeno moškostjo, a ko fantje prispejo na odprtje likovne razstave v centru Pariza, se njihova možatost v dialogu z dekletoma, ki očitno pripadata drugemu ekonomskemu in statusnemu razredu, izkaže za simbolno skopljeno.

Prikaz marginalizacije moških iz predmestja, njihove brezposelnosti in nezmožnosti samoudejanjenja kaže, da se njihova moškost ne more izražati drugače kot okrepljen

obrambni mehanizem pretiranega mačizma in uporabe nasilja. Moškost v filmu predmestja natančneje opredeli Carrie Tarr v svoji študiji *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*¹: »Kot prvi *beur* filmi v 80. in večina *banlieue* filmov v 90. letih *Sovrašтво* postavi v ospredje skupino nezadovoljnih brezposelnih mladih iz delavskega razreda v starosti, ko bi morali stremeti k odrasli moškosti. Običajno je mladim protagonistom, tukaj črno-belo-arabskemu triu, težko ali pa nemogoče vzpostaviti lastno moškost na družbeno sprejemljiv način. Tako jim socialno-ekonomska prikrajšanost skupaj z očitnim mankom kakršnihkoli sprejemljivih vzornikov v starših /.../ preprečuje prevzem aktivne vloge v družbi prek dela, družine ali lastnega prostora. Namesto tega protestirajo proti lastni emaskulaciji prek pretirano agresivnega, a samo-poraženega nastopanja falične moškosti.«

Carrie Tarr v isti študiji kot primera, ki v ospredje in kompleksnejšo analizo postavlja žensko iz predmestja, premišljuje o filmih *Samia* (2001, Philippe Faucon) ter *La Squal* (2000, Fabrice Genestal). Oba prikazujeta dekleta iz predmestja, ki se upirajo nasilnemu patriarhalnemu redu znotraj ali pa zunaj domačih zidov. Avtorica poudarja dvojno zatiranost omenjenih deklet: ekonomsko (s strani države) ter fizično in/ali psihično (s strani moške predmestne in nepredmestne populacije), pa tudi njihovo uporniško držo. V *Samii* prikaz temelji na umeščenosti mladega dekleta Samie (Lyna Benahouda) v klavstrofobično tradicionalno družinsko okolje z nasilnim in posesivnim starejšim bratom (Mohamed Cheoch) in materjo, ki jo ves čas opominja na vlogo ženske kot pohlevne gospodinje in žene, tako da niti v njej nima opore. *La Squal* na drugi strani dekle postavi v divje »tolpaško« medblokovsko okolje, v katerem poskuša glavna junakinja Désirée (Esse Lawson) najti svoje mesto v družbi prek prevzemanja moške drže, nato pa s podreditvijo partnerju ter njegovi preprodajalski dejavnosti. Oba filma osvoboditev od patriarhalnih vzorcev za dekleti na koncu predvidita v ženskem zavezništvu ter kasnejšem fizičnem umiku iz predmestij.



Čeprav avtorica poda kritiko obeh filmov, ki jo išče predvsem v pretirano stereotipnih predpostavkah o francoskih migrantskih družinah, pa si že v naslednji trditvi nasprotuje v prepričanju, da se lahko junakinji sami rešita, kasneje pa obema belima moškima režiserjema vseeno očita »nepripravljenost preudarjanja in artikulacije hibridnih subjektivitet znotraj francoskega nacionalnega okvira²«. Uporaba postkolonialnega pojma hibridnosti v kontekstu na obrobje odrinjenih migrantskih populacij se zdi podobno kontradiktorna kot trditev o možnosti lastne rešitve, saj francoska država s svojo integracijsko politiko ne omogoča takšnih subjektivitet in preprostih pobegov, avtorica pa pozablja tudi na kritiko prikaza junakinj, katerih glavni areni boja sta ozko zamejeni v patriarhalno okolje družine ali ulic predmestja. Čeprav Carrie Tarr sama piše o dvojnem zatiranju, na tem mestu očitno zapostavi emancipacijo od patriarhalne države, ki pravzaprav vpliva tudi na zatirane ter včasih posledično zatirajoče moške predmestja.

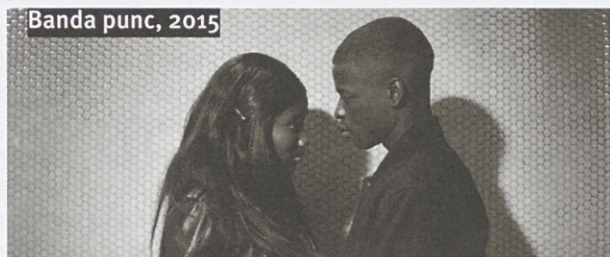
V približno petnajstletnem časovnem preskoku tako pridemo na francoska filma predmestij, ki sta zaznamovala zadnji dve festivalski leti: *Banda punc* in *Divines*. Začnimo s prvim, ki je bil pri kritikih precej bolje sprejet. Film je na plakate prek celega Pariza izrisal obraze izključno črnih predmestnih deklet in se lahko v strukturi primerja z že omenjenim *La Squal*; gre namreč za slikanje predmestne »tolpe« deklet, ki s samozavestnim osvajanjem uličnega prostora in drobno kriminalno dejavnostjo skuša prevzeti nadzor nad lastnimi življenji v ohlapnem *coming-of-age* formatu. Marieme (Karidja Toure), glavna junakinja, je v prvi polovici filma sprejeta v skupino štirih deklet, ki deluje poudarjeno sestrsko, v teku filma pa se dekleta prek skupnega grajenja (ulične) moči soočajo z lastno identiteto in seksualnostjo.

Marieme, ki je svetovalka v šoli ne želi napotiti na gimnazijo, ampak na manj zahtevno poklicno šolo, doma pogosto namesto preobremenjene matere skrbi za mlajšo sestrico, iz nekakšne (nadomestno-)očetovske patriarhalne pozicije pa jo ves čas nadzoruje starejši brat. Film Mariemino odločitev za preprodajanje drog, ob kateri mora prevzeti stereotipno nasprotje vloge mlajše gospodinje v družini, torej vloge seksualizirane in objektivirane ženske, predstavi kot predmestni kavelj 22, ki pobeg iz domačega okolja nadomesti s podobno opresivnimi pravili ulice. Kljub povsem korektni analizi pogojev, v katerih Marieme živi, film probleme in rešitve zopet večinsko umešča v predmestno okolje samo: tu so najstniške nosečnosti, patriarhalni družinski vzorci ter agresivno moško dominirano zunanje okolje, premislek pa redko seže onkraj tovrstnih koordinat »predmestne determiniranosti«. Kritiki so *Banda punc* ob izidu sicer opredeljevali kot poklon črnim dekletom predmestij ter hvalnico pogosto podkrepili s poudarjanjem

moči sestrstva in izjemno premišljenega prikaza črnih teles, a je morda ravno trmasto tičanje v idealizirani atmosferi ženskega prijateljstva, zaradi katerega je film lahko dosegel distribucijski uspeh, tisto, zaradi česar ni mogel iziti iz omenjenih okvirov.

Z manjšo odmevnostjo se je leto kasneje *Bandi punc*, kljub v Cannesu dodeljeni prestižni nagradi zlata kamera, pridružil film *Divines*, ki so ga kritiki sicer pohvalili, a nehvaležno odpravili z vzporejanjem in podrejanjem prvega. Četudi se zdi, da sta si filma v pripovedi zares izjemno podobna, pa so prav odstopi tisti, ki tematike nadgradijo; zaradi njih lahko *Divines* – namesto vzporednega gledanja z *Bando punc* – opredelimo kot pravo žensko naravnano nasprotje *Sovraštvu*.

Divines je avtorski izdelek Houde Benyamina, francosko-arabske režiserke, ki je tudi sama preživela mladost v predmestju ter se iz poklicnega izobraževanja za frizerko po naključju preusmerila v študij filma. Ob predmestnih nemirih leta 2005, kot pravi v intervjujih, je želela tudi sama razbijati izložbe in zažigati avtomobile, a je svojo jezo raje preusmerila v zamisel za film. Tudi glavna junakinja, ki jo igra režiserkina mlajša sestra Oulaja Amamra, je že na samem začetku filma izjemno jezna – je predrzna, jezikava ter nasilna. V družbi je pogosto moralistično označena za »pankrta«, doma pa je v barakarskem romskem naselju za predmestjem. Zaradi tega je njeno mesto v kontekstu predmestja dodatno zapečateni kot povsem marginalno. A če smo v *Samii* ter *Bandi punc* pričali prizorom v šoli, kjer svetovalki ne razumeta položaja deklet, katerih življenja želita usmerjati, *Divines* podobnega šolskega prizora ne konča s frustracijo ob nerazumevanju, ampak z jezo. Učiteljica, ki v poklicni šoli od Dounie zahteva, da se za vajo postavi v vlogo receptorke in svoji sošolki (več kot ironično) ponudi letak proti rasizmu, je sama afriškega porekla, Dounia pa jo ob konfliktu osmeši zaradi njene dobre vere v možnost preseganja razredne determiniranosti ter s citiranjem Waynovega »Money, Money, Money« izpostavi edino možnost pobega iz njenega skupnega okolja: denar. Ko se s prijateljico afriškega porekla Maimouno (Déborah Lukumuena) vpleteta v preprodajalski posel mlade lokalne dilerke Rebecce (Jisca Kalvanda), se tovrstna rešitev vsaj za trenutek zdiogoča.



Če je Dounia ves čas izrazito fantovska, se njeno zavračanje ženskosti in ženskih vlog še okrepi ob druženju z Rebecca, ki se je prek mikro-drogeraškega imperija uspela uveljaviti v patriarhalno moški ulični poziciji. Moški so v njenem okolju obrobni ali pa celo, kot eden njenih ljubimcev, obravnavani kot nekakšne objektivizirane moške trofeje. Spolne vloge so torej že zavržene ali pa presežene, tako na ulici kot pri Dounii doma, kjer transspolni stric preživlja njeno mamo. Tako v filmu v prvem planu ne opazujemo *coming-of-age* transformacije iz pred-najstniške fantovskosti v ženskost kot pri *Bandi punc*, temveč vedno večjo odločenost in nezimeren gnev, ki Dounio ženeta k spremembi statusa quo na kakršenkoli način.

Dounia in Maimouna, tako kot trio iz *Sovraštva*, lastno okolje povsem obvladata: prostor izrabljata sebi v prid, tako pri majhnih krajah kot pri kasnejšem poslu z drogami; po opuščeni hodnikih in skladiščih se pomikata kot prebrisani podgani, prostori pa jima služijo tudi za druženje, saj tam občasno pokadita joint in sanjarita o drugačnih resničnostih. Eden takšnih prostorov je tudi hodnik, ki vodi prek gledališke dvorane, nad katero dekleti pogosto obsedita ter opazujeta vaje lokalne plesne skupine. Ko se Dounia po predrznem izzivanju enega izmed plesalcev, Djiguija (Kevin Mischela), z njim začenja vse pogostejše videvati, sta tudi v romantičnem odnosu očitna zavračanje prevzemanja tipično ženske vloge (in s tem podrejanja bodisi mačističnemu ali rešiteljskemu odnosu) ter posledični zasuk vlog v paru. Čeprav Dounia občasno Djiguiju dovoljuje veselje moškega osvajalskega ega in stereotipno dojetje nje same kot nenapredne (ko jo na primer vpraša, ali se ji zdi smešno, da moški pleše, ob čemer ne ve, da je Dounia odraščala ob transstricu, ki za povrh vsega nastopa kot barska plesalka), je več kot očitno sama tista, ki v odnosu drži vajeti, a se že od začetka tudi zaveda, da so Djiguijeva manjša getoiziranost in možnosti, ki jih lahko doseže s plesnim talentom, tiste, ki ju ločujejo, ne pa takšne ali drugačne spolne vloge. Djigui lahko sanja o plesnem uspehu, Dounia pa, kot med enim izmed nočnih zakajanj zaupa Maimouni, vedno sanja le o boleče neskončnem padanju.

In če je v *Sovraštvu* citiran Adamsov »Ni padec tisti, ki te ubije, ampak pristanek,« se zdi, da gre Dounia na vse ali nič:





na takšen ali drugačen pristanek. Čeprav so mnogi kritiki tragičen konec filma označili za »pretiranega«, je to pravzaprav edino, kar bi od filma morali pričakovati. Resda je konec tragičen, a je tudi povsem v skladu s tistim v *Sovraštvu* – gre za nesrečo, za katero je občutno več možnosti v okoljih, kakršna so predstavljana predmestja. Pri obeh filmih je za tragičen konec neposredno odgovorna odsotnost ali pa pretirana represija državnih uniformirancev (gasilci, policija), krivci pa so v obeh primerih sistemski razizem in z njim povezana revščina ter zatekanje k ovinkom okoli zakona, ki ni pogojen s spolom. Če si ženska kot Dounia, pa je seveda vsakršno nasilje v takšnem okolju zagotovo še okrepljeno. Vendar pa so se kritiki, ki so v recenzijah z rahlo razočaranim tonom zapisovali, da *Divines* ni feministični film, tudi sami zasidrali v pogled zahodnega feminizma, ki pogosto zanika razredne in rasne razlike med ženskami ter ne razume različnih ravni bojev migrantskih žensk, obenem pa poveljujejo filme, ki prikazujejo pogumne majhne upornice v boju proti patriarhalnim partikularnostim lastnega okolja.

Houda Benyamina v enem izmed intervjujev pove: »Filmska umetnost je bela, buržujska in rasistična,« prav to pa dokazuje, da sama nastopa iz drugačne perspektive kot ustvarjalci poprej, k čemur bi lahko pripomoglo tudi dejstvo, da so vse v tem članku omenjene filme, z izjemo *Divines* (ter pogojno *Sovraštva*), režirali bodisi beli moški ali bele ženske. *Divines* poleg preseganja poprejšnjih okvirov filmov predmestij ponudi tudi izjemno vizualno plat,

ki bi jo lahko opredelili kot nekakšen poetičen socialni realizem z nadrealističnimi sekvencami, zato film težko označimo za le še enega predstavnika francoskega predmestja ter njegovih specifik. To je predvsem politično naravnani film odraščanja v revščini, ki z vrtnicami zapolnjen prizor *Lepote po Ameriško*, posnet iz ptičje perspektive, nadomesti z okrvavljenim, a zadovoljnim obrazom Dounie v banji, na katero po pretepu in poskusu posilstva s strani Rebeccinega bivšega preprodajalskega partnerja Rede (Farid Larbi) dežujejo evrski bankovci. **E**

¹ Carrie Tarr: *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France*. New York: Manchester University Press, 2005, str. 98 in 99 (lastni prevod). ² Ibid, str. 121.

Klemen Ploštajner

Druga Francija je odvečna Francija

Podobe spopadov, letečih molotokv in zažganih avtomobilov. V ozadju Bob Marley prepeva o nujnosti ter neizogibnosti nemirov. Nemiri so jezik neslišanih, je leta 1966 zatrdil Martin Luther King. Preskok od dokumentarnih posnetkov v fikcijo. Na zaslonu vidimo Saida, Arabca predmestnega, mogoče bolje rečeno francoskega rodu, z zaprtimi očmi. Kot da spi ali pa se pretvarja, da požgani smetnjak in propadajoča poslopja, ki ga obdajajo, ne obstajajo. Odpre oči in se prebudi s pogledom na policijski kordon. Prebudi se, kot se je prebudila Francija, ko so v predmestnih nemirih zagoreli prvi avtomobili.

Te uvodne kadre visoko estetiziranega in v črno-beli dokumentarni tehniki posnetega **Sovraštva** (La Haine, 1995, Mathieu Kassovitz) lahko razumemo kot rojstno mesto *banlieu* filma, žanra, ki odkriva pozabljene in zanemarjene predele urbane Francije. To odkritje so proslavili filmski kritiki, kulturna elita, mednarodne žirije, mediji, gledalci in celo predsednik države Jacques Chirac, ki je režiserju Mathieuju Kassovitzu poslal zahvalno pismo. Vendar, ali lahko vzniku žanra pripišemo status odkritja? Ali je moč odkriti stvarnost, ki jo živijo milijoni marginaliziranih

in stigmatiziranih prebivalcev Francije? Ali nima takšno dožemanje odkritja podobnega statusa, kot ga ima odkritje s staroselci poseljene Amerike? In drugič, ali je mogoče odkriti nekaj, kar je močno prisotno tako v medijskem kot v političnem in javnem govoru?

Narativ, da so filmi odkrili pozabljene mestne predele, zakriva dejstvo, da prično filmi o problematični mladini v še bolj problematičnem bivalnem okolju vznikat v času, nabitem s podobami predmestij. *La Haine* ni nastajal v praznem ozračju, ampak v okolju moralne panike, ki obkroža predmestja vse od prvih nemirov v Lyonu leta 1981. Eksperti nemire opisujejo kot odziv na degradacijo bivalnega okolja, desnica kot logično posledico koncentracije drugosti, politiki kot razpad reda in discipline, mediji pa strašijo pred ameriškim getom. Vse različne govore pa preči grožnja miru in stabilnosti republike, kateri pretijo nevarni razredi iz nevarnih predelov. Film, bolje rečeno, filmska elita je te predele tako odkrila vsaj 15 let prepozno in je o njih pričela pripovedovati šele, ko so postali osrednji del francoske javne sfere. Žanr je bil poimenovan vsaj 15 let po tem, ko je naslovitev problematike postala pogoj za izvolitev na vodstvene funkcije v državi. Ta zato določene realnosti ne odkriva, ampak se bolj odziva na reprezentacije, ki jih proizvajajo središča simbolne moči. V kakšnem ozračju je torej vzniknil film predmestja?

Politični in medijski odziv na izbruh nemirov v predmestjih zaznamuje dvojna premestitev. Prva je premestitev politično-ekonomskih vprašanj v kulturno-urbanistična. Tako v fokusu niso vprašanja brezposelnosti ali revščine,

Sovraštvo, 1995





ampak vprašanja kulturnih razlik – ki se v najbolj progresivni verziji spoprijemajo z rasizmom – in predvsem vprašanja urbanistične zasnove predelov. Predmestja naj bi s svojo prostorsko organizacijo spodbujala atomizacijo in brezup. Tako so v 80. letih prvi odzivi države naslavljali predvsem degradacijo fizičnega okolja s projekti prenove, urejanja javnega prostora, ozelenitvijo in poslikavami fasad. Projekt Banlieue89, ki ga je uvedel socialistični premier François Mitterrand, naj bi tako z dvigom kakovosti bivalnega okolja in kulture bivanja preprečil eksplozijo družbenih konfliktov. Čiščenje grafitov, slikanje umetniških del na nekaj izbranih stavb in zasaditev nekaj dreves naj bi odpravili dolgotrajno brezposelnost in podzaposlenost, kronično revščino in policijsko nasilje.

Tako se premaknemo k drugi zablodi. Ta temelji na zamjenjavi odnosa za izolacijo, medsebojne odvisnosti pa za samonanašajočo se realnost. *Banlieue* naj bi bil torej otok bede in razpada v morju razvoja. Težave predelov naj bi izhajale iz predelov samih ali pa, v najbolj progresivni različici te zablode, iz izolacije predmestij od razvoja, ki kaplja iz mestnih središč. Mesto se tako razkosa na nepovezane in izolirane predele, katerih uspeh ali beda izvirata iz predelov samih. A Eduardo Galeano, urugvajski pisatelj in teoretik razvojnih študij, nas pouči, da: »Nerazvitost ni stopnja v razvoju. Je njegova posledica.« Predmestij, pa tudi mestnih središč, ne moremo misliti samih na sebi, ampak jih moramo vpeti v širše strukturne silnice. Beda predmestja tako ni »učinek soseske«, se pravi produkt bivalnega okolja, ampak posledica deindustrializacije in izginjanja delovnih mest, rastoče neenakosti in neenakega razvoja, prekarizacije in poglobljanja revščine, krčenja sociale in krepitve policijske države. Te strukturne sile se s podporo rasizma zgolj reificirajo v predmestjih, ki so njihova posledica in ne vzrok.

Izolacijske težnje dominantne misli o teh predelih pa na laž ne postavlja zgolj ugotovitev, da je treba *banlieue* misliti v odnosu do središča, ampak tudi tip tega odnosa, ki ni zgolj neenak, ampak predvsem izkoriščevalski. O tem priča tudi zgodovina, ki ji je moč slediti vse do Haussmannove prenove Pariza v času Drugega francoskega cesarstva med letoma

1852 in 1870. Prenova mestnega središča, ki je v urbano krajino vnesla danes s pariško podobo nerazdružljive dolge ravne avenije, je hkrati pomenila izgon upornih razredov na obrobja. Haussmann je porušil neformalne, zgoščene predele, ki so s svojo zasnovo kratkih ulic z ostrimi zavoji omogočali idealno okolje za gverilsko bojevanje revnih. Nevarne razrede, ki so do tedaj oblegali mestno središče, so nadomestili *flaneurji*, katerih pogledov na izložbena okna od tedaj ne motijo barake, njihovega koraka pa ne nadlegujejo berači. S tem so v urejanje pariškega prostora uvedli tradicijo estetizacije osrednjih predelov in izgon revnih na obrobja.

Tradicijo izгона je poglobila industrializacija v času po drugi svetovni vojni, ki je teritorializirala gospodarski čudež z izgradnjo modernistično urejenih predmestnih sosesk v bližini tovarn. Izgradnja socialnih stanovanj na robovih mest je ohranjala, če ne celo okrepila razliko med središčem in periferijo, a je delavskemu razredu hkrati ponudila kakovostne bivalne pogoje. Modernistične soseske so bile opevane kot vrhovni arhitekturni dosežek in ključno orodje socialne države. Kot je trdil Le Corbusier, stanovanja so preprečila revolucijo. Besedo *banlieue* je takrat nadomeščal izraz »rdeči pas«, ki je označeval visoko gostoto sindikalno organiziranega in belega delavskega razreda v predmestnih predelih. Predeli so sicer izolirani od središč mest, a niso stigmatizirani. Vse do sredine sedemdesetih.

Takratna gospodarska kriza je spodbudila elite k reorganizaciji ekonomije in družbe. Politike reorganizacije proizvodnje s selitvijo podjetij in globalizacijo trgov so razbile moč sindikatov. Reorganizacija trga dela je vodila v nestabilnost zaposlitev in poglobljanje brezposelnosti. Okrepljena mobilnost kapitala je elitam omogočila tako demografsko kot geografsko koncentracijo bogastva in hkraten izpad investicij iz revnih predelov. Z idealom hiše z vrtem speto spodbujanje lastništva je vodilo v izseljevanje srednjega razreda iz predmestij, ki so tako izgubila davčne dohodke in sredstva za vzdrževanje infrastrukture. Kapitalu vse bolj naklonjena država je pričela socialno nadomeščati s policijo, razvojno politiko pa z obtoževanjem revnih ter prelaganjem odgovornosti za (ne)razvoj na njihova pleča. Ti strukturni premiki in ofenziva elit so poglobili razlike med središčem,

v katerem se zgoščajo priložnosti in bogastvo, in periferijo, kjer so prebivalci vse bolj obsojeni na dolgotrajno brezposelnost in bedo. Eduardo Galeano je položaj Latinske Amerike opisal takole: »Naš poraz je bil vedno del tuje zmage.« Prav lahko bi govoril o francoskih predmestjih.

Neoliberalna rekonstrukcija družbe tako na eni strani gosti bogastvo, medtem ko geografsko, prostorsko in demografsko zgošča bedo. A ne proizvaja zgolj neenakosti, temveč predvsem odvečnost, ki se reificira v jasno zamejeni prostorski enoti, poimenovani *banlieue*. Če je lahko v 60. letih Martin Luther King opisal *slum* kot kristalizacijo ekonomskega izkoriščanja, pa bi lahko danes trdili, da je ta bolj kristalizacija odvečnosti, ki jo proizvaja družbeno-ekonomski režim. Brezposelnost v predmestjih je dvakrat višja od francoskega povprečja, revščina globlja in dolgotrajnejša, premoženje manjše in družbeno zaledje šibkejše. Njihova delovna razmerja so negotova in nestabilna, predvsem pa so njihova življenja razvezana od makroekonomskih trendov, saj se pridobitve ekonomske rasti stekajo k bogatejšim ali pa v središčne predele. Ne le da rast ne proizvaja novih delovnih mest, temveč jih celo ukinja.

Pridobitve ekonomske rasti pa se ne izogibajo zgolj prebivalstvu, temveč tudi celotnih območij; tako nastajajo središča s presežnimi investicijami in na drugi strani predeli kamor, pa še to ob redkih priložnostih, intervenira zgolj država. Neenak razvoj kot temelj kapitalistične produkcije se tako prostorsko kristalizira v nasprotju med periferijo kot zaporom revščine in ograjeno skupnostjo kot zaporom bogastva. Svetova, ki sta izolirana in ločena, čeravno strukturno neločljivo povezana.

A *banlieue* nam ne ponuja zgolj lekcije iz politične ekonomije, temveč predvsem iz politične sociologije. Nemogoče ga je namreč misliti zunaj državnih politik, ki ustvarjajo dva ključna učinka v jedru proizvodnje predmestij kot sosesk nevarnosti. Prvi je teritorialna stigma, ki je neposredna posledica državnih intervencij. Te definirajo *banlieue* kot problematičen, degradiran, celo ogrožajoč prostor, predvsem pa ga stalno opisujejo kot prostor intervencije. S tem ga jasno zamejijo (tako kartografsko kot simbolno) in določijo kot prostor, v katerega je treba poseči od zunaj. Gre torej za sklop reprezentacij, ki spenjajo teritorij s stigmatom ter jo nato v svoji pomnožitvi prek množičnih medijev neločljivo povežejo s prebivalci. Ni naključje, da želi velik del prebivalcev pobegniti iz prostora, ki ga država imenuje »težavno urbano območje« in kjer je določujoča lastnost degradacija. Izguba občutka prostora je tako produkt zunanjih intervencij in reprezentacij, ki stigmatizirajo tako fizično okolje kot njegove prebivalce.

Drugi učinek državnih politik pa je militarizacija predmestij, ki je neposredna posledica kriminalizacije revščine. S tem ko neoliberalna država vse bolj opušča ali šibi

svojo socialno funkcijo, mora poglobljajoče se družbene konflikte mediirati z novimi prijemi. Popušča zadušljivi objem socialne države in ga nadomešča policijska palica. Na nemire se odziva z večjimi pooblastili in prisotnostjo policije, na nevarne predele z umeščanjem policijskih postaj vanje, na povečano brezposelnost pa s povečanjem zaporniške populacije. Kolonialna država v te prostore posega z namenom discipliniranja, kjer je integracija dojeta kot tiho sprejemanje lastne odvečnosti ter upanje na pobeg iz »težavnega urbanega predela«.

A stikov s širšo družbo niso prekinili prebivalci predmestij, temveč jih je izločila na neenakem razvoju utemeljena družbena ureditev. Hipokrizija zahtev po integraciji je ravno v tem, da se govor o njej množi v času, ko izginjajo pogoji možnosti za njen obstoj. Kako se integrirati v družbo, ki materialno proizvaja odvečnost, na simbolni ravni pa za to strukturno proizvedeno presežno človeštvo okrivi posameznike, njihove kulture in osebnosti? Nezmožni naj bi bili vključitve, ker da so drugi. Stalno dokazovanje pravšnosti, moralnih vrlin in delovne etike, hvaležnosti in pokornosti, odrekanje in zanikanje tujosti, sprejemanje lastne nepopolnosti in neprestano delo na približevanju idealu avtohtonega prebivalca, ki tvorijo jedro integracijskih politik, zamegljujejo dejstvo, da drugost prebivalcev predmestij ni zunanja, čeravno jo kot takšno slikajo politiki in mediji, temveč je produkt notranje politike. Politike, ki izključuje simbolno, predvsem pa materialno.

Banlieue je tako predvsem vaja iz državljanstva in njegovih praks. Je vprašanje njegove dostopnosti in kaj dostop sploh prinaša. Je vprašanje risanja meja med zunaj in znotraj, katerih nasilje temelji na branjenju privilegijev središča pred bedo periferije. In meja se v pogojih poglobljanja neenakosti militarizira in krepi. Predmestni nemiri tako postavljajo pod vprašaj smiselnost in upravičenost obstoja te za zdaj še nevidne meje. Predvsem pa postavljajo vprašanje, ali smo se tisti, ki še imamo privilegij dela, pripravljeni sprijazniti z družbeno organizacijo, katere temeljno vodilo je, da: »Tako narodi kot posamezniki, ki ne proizvajajo nič vrednega, ne morejo nikakor zahtevati pravice do obstoja.« (Sven Lindquist) **E**

Anže Okorn

Od-dojki: glasba filmov predmestja

»Mir, Bog!« »Mir bogovom!« »Kako si, Bog?« »Glih študiram 120. Poklič' me ob božji uri!« »Kua, kurca?« »Nov način razmišljanja ... Pr'žgi si brokoli, poba! Dej začimbe v zadnji žep. Odpri oči, premakn' svoj sedež nazaj in sam' teči-flow-aj. T'ko to delamo mi!« Zelo za silo in (naj mi bralec ne zameri) po ljubljansko prevedeni intro pesmi *The Projects*, ki jo je rap skupina Wu Tang Clan na plošči z naslovom *Forever* leta 1997 izdala na vrhuncu svoje popularnosti. Odrezavi verzi, ki jih po tem uvodu – med drugim aludirajočem na lekcije islamskega kulturnega gibanja Five-Percent Nation, osnovanega konec šestdesetih let prejšnjega stoletja v newyorškem Harlemu, ter kajenje marihuane – »izpljunejo« Raekwon, Method Man ter Ghostface Killah, so tematsko razpršeni OD nepremičninskega oziroma finančnega škandala Whitewater, v katerega sta se v začetku devetdesetih zapletla zakonca Clinton, preko polavtomatskih pušk in tega, kako krvavo bi se po vsej verjetnosti končala **Bližnja srečanja tretje vrste** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977, Steven Spielberg), DO divjega seksa. Method Man govori o spremembah v stilu filma **Johnny Dangerously** (Amy Heckerling) – slednji je tudi njegova neposredna referenca –, komediji z Michaelom Keatonom v glavni vlogi, ki je izšla v orwellovskem letu **1984** (1984, Michael Radford), pripoveduje pa o poštenem in dobrosrčnem človeku, ki zaradi vrtoglavo visokih zdravstvenih računov svoje nevrotične matere postane kriminallec. **Vrnitev v prihodnost** (*Back to the Future*, 1985, Robert Zemeckis) 1, 2, 3: Obamacare? »*Projects*, moji zamorci pre-živijo kot premične tarče!«



»Rap OD t'le,« Raekwon cilja na newyorško okrožje Staten Island, »DO Quebeca,« ki ga izbere kot primer francosko govorečega mesta – jezik ni ovira ... Rap ali natančneje emsijanje (*MC-ing*), ki poleg ostalih treh kjučnih stilističnih elementov, didžejanja (*DJ-ing*), grafitov ter brejkdensanja (*break dance*) tvori hip hop, urbano subkulturo in umetniško gibanje, ki se je konec sedemdesetih začela razvijati v južnem Bronxu; OD slednjega DO Pariza; OD afroameriških didžejev barbadoških, jamajških ... korenin z umetniškimi imeni Afrika Bambaataa, Kool Herc in Grandmaster Flash, ki so orali hiphopersko ledino, DO naslednjega identitetnega žiga, pariškega Žida Mathieuja Kassovitza ...

Ta namreč leta 1995, sredi tako imenovane zlate dobe hip hopa, zrežira **Sovraštvo** (La Haine); prelomno – predvsem s prevodnim poudarkom na *breaku* v plesnem in glasbenem smislu – filmsko upodobitev francoskega izraza *banlieue*, ki od osemdesetih dalje ne označuje le predmestij, temveč predvsem to, kar ustreza že zgoraj opevanim ali bolje »orepanim« ameriškim *projectsom*, cité po francosko, socialnim stanovanjem oziroma blokovskim četrtim, (pre) gosto poseljenim s priseljensko in revno populacijo. **Sovraštvo** velja v tem članku izpostaviti predvsem zato, ker je režiser Kassovitz kot glavni razlog zanimanja za tematiko ali, pogojno rečeno, celo filmski žanr *banlieue* navedel prav rap glasbo oziroma hip hop ...

O slednjem pa gre v skladu z eno njegovih definicij, »hip je kultura, hop pa gibanje«, vselej razumeti predvsem kot igro *sampla*, se pravi vzorca, ter bežiščne ustvarjalnosti s težnjo po iti bolj ali manj onkraj. Hip-hop, umazano-čisto, preteklost-prihodnost, cik-cak, Warhol-Jean-Michel **Basquiat** (1996, Julian Schnabel) oziroma Vincent Gallo, tudi sam slikar, zapovrh pa še model, igralec in režiser filmov **Buffalo '66** (1998), **The Brown Bunny** (2003) ter **Promises Written in Water** (2010), ki je slednjega okrivil za to, da je konec sedemdesetih razpadla njuna, če želite glasbene kategorije, post-punk-art-noise-industrial-... skupina Gray, intenzivno povezana s pesmijo *Beat Bop*, eno najvplivnejših zgodnjih rap skladb, v kateri sta zarimala K-Rob in že pokojni Rammellzee, sproduciral pa jo je ravno *Basquiat* (1960-1988) ...

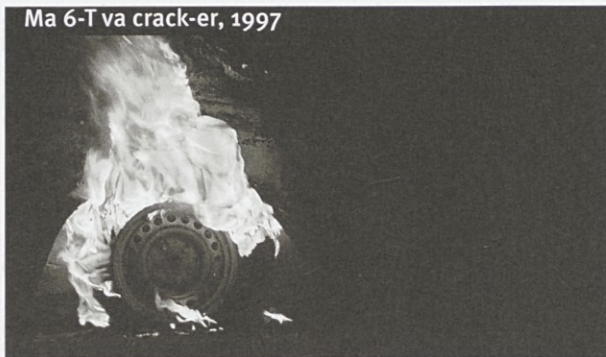
»Ata-mat'«, Haiti-Puerto Rico: med marihuano in heroinom; govorimo o življenju in smrti, poreklu Basquiatovih staršev ter njegovi odvisnosti, ki jo je predoziral. Še enkrat, cik-cak, Zig-Zag kot rizle oziroma ena najbolj znanih znamk papirčkov za zvijanje ... Zasedujemo tisto novo misel, s katero preko Wu Tang-ov že od samega začetka povezujemo *projectse* ...

Beat Bop, ki smo ga omenjali, je namreč glasbeno, pa tudi vizualno, povezan z enim ... odlomkov iz Kassovitzevega *Sovraštva*. Eden od treh protagonistov, Hubert, na oknu prižge smotko hašiša, ki si ga je v drobceni sobi,

polepljeni s plakati Muhammada Alija, zvil ob soulovskih taktih *That Loving Feeling* Isaaca Hayesa. Kamera v vlogi njegovega pogleda »sčekira«, kaj počnejo **Fantje iz soseščine** (*Boyz n the Hood*, 1991, John Singleton), potem pa se ustavi na didžeju, ki v sosednji stavbi ob okno z vleče gigantski zvočnik in »nakaže« svoje »skilse« ... Oblečen v majico skupine Cypress Hill, ki je svoje ime našla prav v verzih *Beat Bopa*, njen frontman B-Real pa je svoje značilno rapanje skozi nos pobral ravno od Rammellzeeja, zmiksa in odskreča tako najbolj znane hiphoperske »belčke« The Beastie Boys, začne namreč s fragmentom »Mmm Drop« njihove *The New Style*, kot tudi skladbo Notorious B.I.G.-a, s strelskim naslovom *Machine Gun Funk* ... Vendar pa v ušesih ostane predvsem miks trojke *Sound of the police*, v kateri zvok policijske sirene v refrenu oponaša KRS-One, skladbe *Police* francoske rap skupine Suprême NTM ter šansona *Non, je ne regrette rien* Edith Piaf iz leta 1956. KRS-ov »Woop-woop« dopolnjuje vzklík »Nigue la police!«, ki v francoščini pomeni »Jebeš policijo!«, dopolnjuje pa ju Edithin »Ne! Ničesar ne obžalujem«. Nadaljujmo, »niti dobrega, kar mi je kdo storil, niti slabega, za vse to mi je čisto vseeno ...«. Zanimivo je preseči te tri izbrane vzorce in izpostaviti vsaj del njihovega ozadja, nekako v stilu anekdote, da naj bi se »boter francoskega filma«, režiser, scenarist in producent Claude Berri, ko je Edith prvič poskušala zapeti *Non, je ne regrette rien*, za katero je besedilo napisal Michel Vaucuire, uglasbil pa jo je Charles Dumont, našobil in zinil: »Meni se pa to ne zdi nič posebnega ...« ter dobil nazaj: »Ti nimaš pojma, tepček!«¹ Tudi gledalcu *Sovraštva* se morda posnetek skrečanja in miksanja didžeja, še bolj pa preklinjanje policije ter počasen odmik kamere izmed blokov nekam nad njih, ne bi zdeli nič posebnega? Ne govorimo le o tehničnem vidiku, inovativni uporabi daljinsko vodenega helikopterčka, na katerega je bila pritrjena kamera, ki bi ga lahko označili za drona pred droni ... KRS-One rapa o zvočni sličnosti besed »officer« in »overseer« ter ju zbliža tudi na čisto funkcionalni ravni; nadzornik sužnjev na plantaži postaja policist, ki patroljira po »črni« soseški, pravi pa tudi, da na »ukradeni zemlji resnične pravice pravzaprav ne bo nikoli« ... Evropejci–Azteki, člani tolpa–staroselci, Edith Piaf–Amerigo Vespucci. Če didžej skreča, se pravi praska, koga in kje srbi? Gramofonska igla šiba v »rikverc« po površini vinila, čas je ... »iz sklepa pahnjem« ...

Suprême NTM, francoska hardcore hip hop grupa iz pariškega departmaja Seine-Saint Denis proti družbeni neenakosti in rasizmu, predvsem policije, ki je NTM zaradi nasilnih besedil ter spodbujanja sovraštva dvakrat celo tožila. Resnični aktivizem, kot je bilo njihovo čezatlantsko in medkulturno sodelovanje z Nasom v remiksu njegove skladbe *Affirmative action* (politična podpora članov običajno zaradi zgodovinskih razlogov prikrajšanih skupin,

Ma 6-T va crack-er, 1997



ki znotraj določene kulture trpijo ali so trpeli zaradi diskriminacije), glasbenim napadom na *status quo* rasne razslojenosti, ali le otročje – »pejmo se ravbarje in žandarje oziroma kavbojce in indijance« – rožljanje z orožjem ter fasciniranost z njim? Če parafraziramo domačega raperja Ali Ena: »Who's the real Rožle?«

OD na primer 12-letnega Makoma Benmouna iz manjšega mesta Firminy na jugozahodu Francije, aretiranega zaradi poskusa izsiljevanja, za katerega policija trdi, da se je obesil v celici, njegovi starši in vrstniki iz revne delavske četrti pa, da je bil žrtev policijskega nasilja DO člana že omenjene skupine Suprême NTM Joeyja Starra. Na YouTubeu je namreč moč najti posnetek, kako ta brutalno zboksa v kletko ujetega hišnega ljubljence, opico, oblečeno v pleničke in rdečo majčko. Le zato, ker ni nehala vreščati, ko je s prijatelji gledal televizijo ... Nikakor ne v zagovor, se pa vendarle lahko vprašamo, kolikokrat so ga kot temnopoltega na ulici policaji ozmerjali z opico, namesto vprašaja ali tropičja pa postavimo tropičje, tri afne @@@.

Sovraštvo uvedejo resnični posnetki pariških nemirov – v glasbenem smislu pa Bob Marley s svojo *Burnin' and Lootin'*. Mimo-grede, intro slednje služi kot sample glasbeni podlagi 50-Centove skrajno materialistične pesmi *Window Shopper*, češ, temnopoliti se v kapitalizmu proti rasni segregaciji lahko borijo le tako, da postanejo svinjsko bogati; Marley pa je leta 1973 pel o »ludistih«, kakršne imamo možnost videti na koncu še enega *banlieue* filma, **Ma 6-T va crack-er**, ki ga je leta 1997 posnel Jean-François Richet: »To jutro sem se zbudil ob policijski uri ... ujetnik ... Vsi so bili oblečeni v uniforme brutalnosti ... Koliko rek bomo morali prečkati, da bomo lahko govorili s šefi? ... Zato bomo nocoj zažigali in plenili ...« Reggae!

Vandali; mladi moški, zakrinkani s kapucami, balaklavami in palestinskimi šali, ki s kiji za baseball mlatijo avtomobile in telefonske govorilnice kot prazno slamo; demo delovne sile, ki si še ni odkrito rekla: »**Naredi pravo stvar** (Do the Right Thing, 1989, Spike Lee)!«

Če je v *Sovraštvu* moč slišati različne zvrsti glasbe, poleg obilice funka med drugim tudi *Ellens dritter Gesang*

(*Ave Maria*) Franza Schuberta ter teme iz risanke Smrkci, »nabija« *Ma 6-T va crack-er* (6-T stoji v francoskem slengu za *cit *) le še rap. Film na trenutke deluje kot dolg videospot ali pa posnetek s koncerta kakšne hardcore hip hop skupine, po katerih so se Francozi več kot očitno zgledovali, na primer newyorške M.O.P. ali Onyx. Največji hit slednje, *Slam*, ne bi mogel imeti vsebini filmov, kot sta *Sovraštvo* oziroma *Ma 6-T va crack-er*, primernejšega refrena: »Pustite biti fantom fantje!« Gre namreč za to, da se oba osredotočita predvsem na mladostnike moškega spola, tako da bi v njunem primeru prej kot o filmih predmestij – katerih večine prebivalcev, ki živijo mirno življenje in cele dneve trdo delajo, sploh ne obravnavata – lahko govorili o filmih o bolj ali manj organiziranih tolpah, nekakšnih filmskih verzijah zvrsti gangsta rapa, kot sta ameriška *Juice* (1992, Ernest R. Dickerson) ali *Menace II Society* (1993, The Hughes Brothers) ...

So pa te vrste filmi, tako kot v primeru gangsta rapa, lahko odlični v vlogi nekakšnega špiclja in to v svinjsko dobrem pomenu besede; premagujejo razdaljo OD ulične tolpe DO policije ... Ameriški sleng pripadnike slednje označuje za svinje, pujske oziroma prasce – *Pigs*; takšen je tudi naslov prve pesmi na prvi plo i  e omenjenih Cypress Hill. O konceptu ovaduha, ki je na strani vmesnosti »onkraj dobrega in zlega« oziroma kriminalista ter kriminalca, je v članku *Filozofija kriminalnih romanov* pisal tudi Gilles Deleuze. Poleg tega, da policijska mo  nima (več?) nobene zveze z metafizičnim ali znanstvenim iskanjem resnice, pravi tudi naslednje: »Vemo, da kapitalistična družba prej opraviči posilstvo, umor ali ugrabitev kot pa zavrnen  ek.«² Za Raekwonov »nov način misli« je morda treba preko Deleuza brati Becketta, ki »je do najvišje točke pripeljal umetnost vključenih disjunkcij, ki ne dela več nobene selekcije, ampak afirmira razdružene [disjoints] člene preko njihove razdalje, ne da bi omejevala enega z drugim ali izključevala drugega iz prvega, pri tem pa pre esava in prečka celoto vseh možnosti.«³

»Nov način razmišljanja«: »vključujoča disjunkcija«: hip-hop: trenutek in  e nov preskok: »Johnny Dangerously«:



Naredi pravo stvar, 1989

prasci postajajo od-dožki ... Postajanje gre vselej v dve smeri hkrati ...

V knjigi *Reframing difference: Beur and banlieue filmmaking in France* avtorica Carrie Tarr trojko protagonistov filma *M tisse* (1993), komedije, ki jo je Kassovitz posnel dve leti pred *Sovraštvom*, na več mestih opiše takole: »*black-blanc-m tisse*« ( rn(o)-bel(o)-mešan(o)); zadnjega, ko piše o *Sovraštvu*, zamenja *-beur* (arabski). Z vezajem, nepogre ljivim zapisom Deleuzovega postajanja: postajati-otrok ... postajati- enska ...

Banda punc (*Bande de filles*, 2014, Céline Sciamma), katerih odražanje je sredi predmestja slišati kot mešanica Rihanninih *Diamonds* in skrajno nadležnega *Wop*, ki ga je zakrivil raper in producent J. Dash – »*Slow Down*«, ustavite se, poje puncam Frida Sundemo na elektroniko, ki jo je zložil Para One a.k.a. Jean-Baptiste de Laubier – znan tudi po tem, da je napisal glasbo za **Spomladanske počitnice** (*Spring Breakers*, 2012, Harmony Korine) in **Pobalinko** (*Tomboy*, 2011, Céline Sciamma). Punce so temne zaveznice, *Dark Allies* kot komad post-punk, synthpop, darkwave dua Light Asylum iz Brooklyna ...

Božanske, **Divines** (2016, Houada Benyamina), bodo gledalcem dale »majhen letak proti rasizmu – in to z nasmehom« ter z Vivaldijem, Mozartom in pevko oziroma raperko Azealio Banks v ozadju ...

Kot je repal naš Ali: » e ribe mi repajo, ko gledam v **Akvarij** (Fish Tank, 2009, Andrea Arnold)!« Hip hop, trenutek ter premik iz Francije  ez Rokavski preliv: mati in hči, ki se spet zblizata ob *beatu* Nasovega komada *Life's a Bitch*: »življenje je kurba, potem pa umreš ...« »Ritem je kritičen!«⁴

Ob dožki?

... postajati-ženska ... postajati-manj injski ... Pri Deleuzovem konceptu manjšinskega pa gre za veznik *in* oziroma naštevanje; naštevanje, ki se nikoli ne zvrsti do konca, ker v njem vselej šteje le naslednji *in* IN je vsakega naslednjega le za »mu ter«, vzorec, *sample*, *le  chantillon* – pa naj bo to ta pop glasba osemdesetih iz filma predmestja **Le Th  au harem d'Archimède** (1985, Mehdi Charef) ali klasična kot v filmih predmestja Godarda. **E**

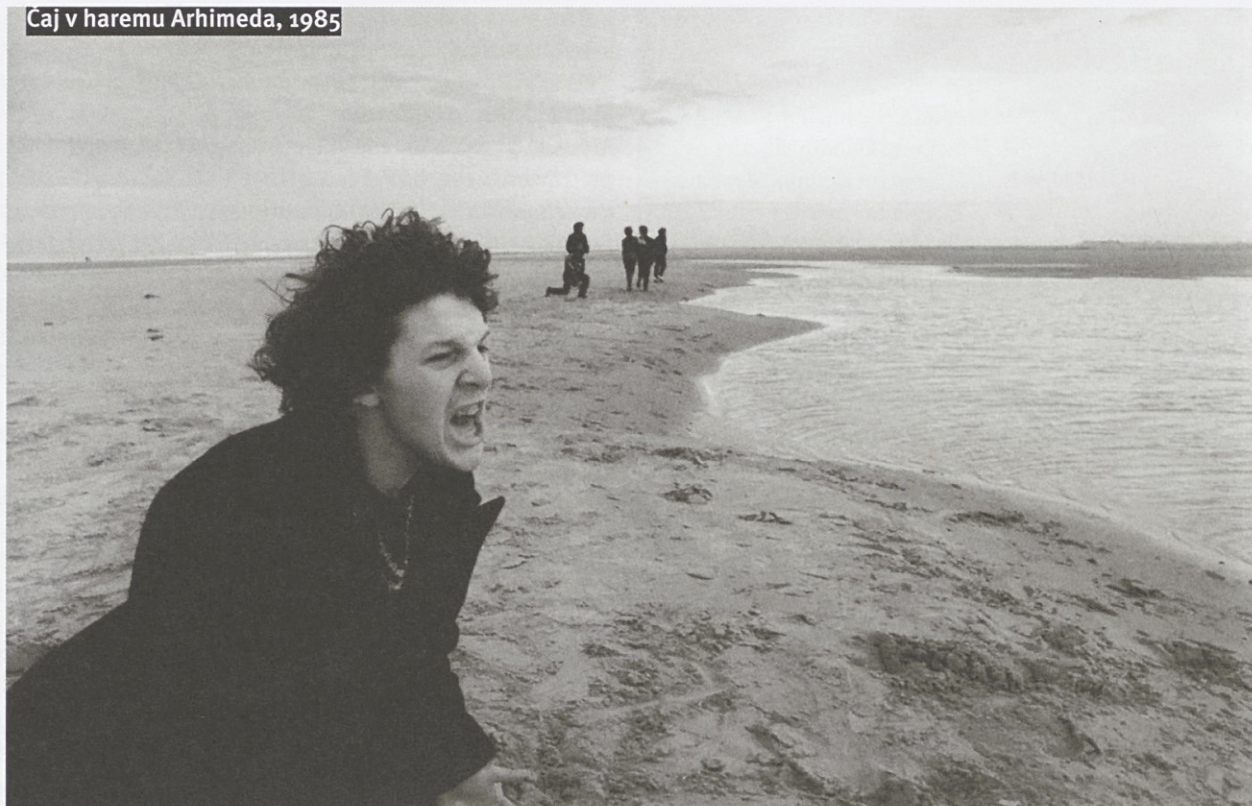
¹ Robert Belleret: *Piaf, francoski mit*. Ljubljana: Modrijan 2015, str. 525.

³ Gilles Deleuze: *Kritika in klinika*. Ljubljana:  tudentska založba, 2010, str. 160–161.

² Gilles Deleuze, »The Philosophy of Crime Novels«, V: *Desert Islands*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004, str. 81–85.

⁴ Bojana Kunst, »Zanka časa: politike ritma in poetike plesa«, V: *Problemi* 1-2/217, letnik LV. Ljubljana: Dru stvo za teoretsko psihoanalizo, 2017, str. 156.

Čaj v haremu Arhimeda, 1985



Nejc Pohar

Film predmestja kot predmestje filma

»Film ni magija; je tehnika in znanost, tehnika, rojena iz znanosti in dana v službo volje, volje delavcev, da se osvobodijo.«

Napis na steni razvijalnice filmov v filmu **Razredni boj** (Class de lutte, 1969, Groupe Medvedkine, S.L.O.N.).

»Noben črn človek ne bo ne demokrat ne republikanec, saj so nas prodali tako eni kot drugi. Obe stranki sta nas prodali, oboji so nas prodali. Obe stranki sta rasistični, Demokratska stranka je bolj rasistična kot Republikanska stranka.«

Malcolm X

»Liberté Egalité Beyoncé«

Grafit na ulici Rue des Hospitalières-Saint-Gervais v Parizu.

Pat v filmu **Čaj v haremu Arhimeda** (Le Thé au harem d'Archimède, 1985, Mehdi Charef) svojo specifično vidnost (okrnjeno sposobnost branja) prevede v novo vednost (v šoli napis *Le Théorème d'Archimède*¹ prebere kot *Le Thé au harem d'Archimède*) in s tem v nekem smislu že vzpostavi pogoje za opredelitev *cinéma de banlieue*, v kolikor skušamo v njem prepoznati več kot oblastno tendenco kritikov,² nagnjenih k ikonografskemu klasificiranju, utemeljenem v izvorno buržoaznem umetnostnem zgodoviniziranju. Če se hočemo iz tovrstne zagate izviti, potem si velja skozi anagram *beur*³ zastaviti nekaj metodoloških vprašanj in jih, metodologija nas vedno vodi k epistemologiji, razvezati identitetnih politik, ki, to je naš ključni zastavek, depolitizirajo ekonomska vprašanja in razredne boje.

Zapisano konkretno – kako, če sploh, naj slovenimo izraz *beur*, če *cinéma de banlieue* slovenimo kot film predmestja? Če *banlieue* kot specifični strukturi predmestja določene urbanistične politike znotraj Francije⁴ pripišemo zgoščeno koncentracijo pripadnikov določene etnične skupine, *beur*, kot v Franciji rojenih ljudi, katerih predniki prihajajo iz Severne Afrike, potem bi se lahko omejili z vprašanjem, ali socialno degradirana območja v predmestju, na obrobju, onkraj roba delujejo tako, da lahko služijo delovanju mesta oziroma središča, centra. Pri odgovarjanju na to vprašanje bi bodisi končali z obsežno

raziskavo povojne ekonomske situacije v Franciji, odnosov z Alžirijo, dogodkov, ki so privedli do maja 1968, bodisi z urbanističnim vprašanjem funkcionalnosti mesta. Pri tem se velja vprašati, ali je mogoče na film predmestja gledati kot na odgovor novih gospodarjev upornikom iz leta 1968 (v tem smislu bi ga lahko brali kot strukturni pogoj kapitala) ali pa je, nasprotno, v njem mogoče prepoznati drugačen film, izhajajoč iz obsežnega dela, ki sta ga v Franciji ob koncu 60. in 70. let opravila filmska kolektiva S.L.O.N in Grupa Medvedkin. Je torej film predmestja mogoče razvezati dominantnih formalno-vsebinskih razmerij: »Kulturno militantne forme in eksperimenti, kot so bili Markerjevi, nas spominjajo, da je šlo predvsem za razredne odnose, ki so jih problemi tretjega sveta zastavili v Franciji: globalne rešitve problemov tretjega sveta lahko najdemo samo v radikalni transformaciji kapitalistične svetovne ureditve in njeni zamenjavi z novim ekonomskim redom.«⁵ Je mogoče film predmestja vzpostaviti na nacionalni osnovi in se izogniti tako ameriškemu getu kot ameriški *suburbii*, s tem pa tudi politizaciji urbanih struktur? Ga res lahko pripišemo le kinematografijam postkolonialističnih držav?

Zapisano drugače, predmestno blokovsko naselje kot ikonografski motiv z vsemi pritlikinami vred (degradirano območje v urbanističnem, ekonomskem in intelektualnem smislu) film predmestja vzpostavlja samo, v kolikor utrjuje »trivialnost vsakdanjega življenja v poznem kapitalizmu kot tisto obupno situacijo, proti kateri nastopijo vse formalne rešitve, strategije in zvijače tako visoke kot množične kulture: kako v situaciji, v kateri se zdi, da sta edinstvenost in dokončnost privatnih usod in same individualnosti izhlapeli, zavarovati iluzijo, da se stvari še vedno dogajajo, da dogodki obstajajo, da je še veliko zgodb, ki jih je treba povedati.«⁶ Če film predmestja lahko deluje emancipatorno, torej tako, da se skuša izmakniti dominantni formalno-narativni liniji, potem naj samega sebe sesuva, ukinja, se torej bori za problematiziranje običaj, stereotipiziranih mest (nasilje, grafiti, droge, deprivilegirani najstniki, šola in policija kot aparati države ...). V tem smislu je prelomen film **Banda punc** (Bande de filles, 2015, Céline Sciamma), ki namesto na kamero iz roke in montažne *jump cute* stavi na cinemaskop, počasne vožnje in hollywoodsko glamurozno barvno korekcijo. Če v filmu predmestja prepoznavamo določene specifične – v formalnem smislu se tovrstni filmi opirajo na dokumentaristični pristop (kamera iz roke, kontrastna slika, hitri montažni rezi, kršenje pravila osi ...), v narativnem smislu pa izhajajo iz melodrame, vsaj v smislu, da zunanja grožnja obeta ponovno združitev –, smo si pripravili vrata analize, a obenem tvegali, da spregledamo lastno ideološko pozicijo.

Cinéma de banlieue je lahko privilegirani topos analize, najprej kot vprašanje, ali mu onkraj specifične vrste kritike

sploh lahko pripišemo generične lastnosti, če že ne lastnosti žanra, takoj zatem lahko na splošni ravni skozenj preverimo, ali lahko določeno vrsto filma gledamo kot socialni komentar in skozenj morebiti celo kot način upora, na drugi strani pa je izhodišče vprašanja, ali tovrstni filmi omogočajo notranje pogoje za »osvobajanje« filma. Je torej preko filma predmestja mogoče misliti film kot specifičen režim gledanja, kot film drugačne logike vidnega in nevidnega, drugo (tujo) logiko pogleda samega?⁷ Pri tem je ključno poudariti, da gre obe ravni misliti naenkrat – če se izognemo eni, izgubimo tudi drugo.

V to past se zlahka ujame psevdolevičarska kritika, ki skozi nizanje primerov, prepoznavanje unikatnosti, edinstvenosti, izvirnosti specifičnih kulturnih lastnosti vzdržuje oziroma pogloblja razmerja dominacije. Vede se podobno kot invalidni Philippe v filmu **Prijatelja** (Intouchables, 2011, Olivier Nakache, Eric Toledano), ki v svojem skrbniku Drissu, moškem iz predmestja, prepozna lepo dušo. Ko ga prijatelj opozori, da »ti ulični fantje nimajo usmiljenja«, mu Philippe odgovori, da hoče točno to: »Zares nima sočutja, a je močan, z rokami in nogami. Njegovi možgani delajo, zdrav je.« Te vrste kritika v temnopoltem Drissu vidi varuha avtentičnosti (spontanost, srčnost, temperament), ki je podvržen potopitvi v kulturo in prevzgoji (klasična glasba, visoka umetnost, modernistično slikarstvo), zato film *Prijatelja* odpravi kot nevednega obravnava, a hkrati spregleda, da skozi ves film spremljamo nezanosno lahkost zanikanja modernizma (Driss se kot robinzonovski Petek začne ukvarjati s slikarstvom, Philippe eno izmed njegovih slik prodaja kot sliko perspektivnega umetnika). Simptomatičnost tovrstne kritike, svojevrstna prepoved mišljenja, strah pred tem, da bi si umazali roke, poteka prav na ravni klasifikacije »pravih« in »nepravih« filmov, na ravni vrednotenja filmov glede na njihovo avtorstvo, avtentičnost, čistost pozicije, a doslednost analize zahteva odsotnost prezira, obravnavo filmov izključno po geografskem kriteriju umestitve v *banlieue*, ne glede na mesto njihovega izjavljanja.



Zapisano drugače, če v filmih predmestja skušamo videti več kot filme določene geografije, v njih nikdar ne umanjajo beli policisti in sakralna glasba zahodnoevropskih izvorov, še najraje Vivaldi in Mozart.

Če v **Sovraštvu** (La Haine, 1995, Mathieu Kassovitz) trojica fantov, Afričan, Arabec in Francoz (black-beur-blanche), še deluje subverzivno v opoziciji do francoskega srednjega razreda, lahko skozi razvoj filma predmestja na eni strani opazujemo popolno zlitje z obstoječim produkcijskim sistemom. Punce v *Bandi punc* srečo prepoznajo v prepevanju Rihanninih *Diamantov*, v filmu **Divines** (Benyamina, 2016) Rebecca deluje kot popolna kapitalistka: »Moraš si upati biti bogat. Vizualiziraj denar in prišel bo. Denar je energija, denar je *flow*.« Ko v filmu **Igre ljubezni in naključja** (L'esquive, 2003, Abdellatif Kechiche) Lydia prvič pokaže historični kostum, jo prijateljica opozori, da kostumi nič ne pomenijo, da mora pokazati notranja občutja lika, da ne gre za videz, ampak za srce. Učiteljica kot nosilka izobraževalnega aparata nacionalno zgodovinsko francoskost utemelji s poudarkom, da nam Marivaux kaže, kako smo pogojeni s svojim družbenim razredom: »Pri Marivauxu bogati igrajo revne, revni pa bogate in tega ne more nihče obvladati. To nam kaže, da smo vsi ujetniki svojih družbenih pogojev.« Če vztrajamo pri tezi, da film predmestja krepi obstoječa socialna razmerja, potem med »avtorskimi« in »mainstream« filmi ne zmoremo več načrtati jasne ločnice; socialne neenakosti kot posledica specifičnih urbanističnih praks torej niso več nič drugega kot narativno izhodišče.

Ob tem se velja vprašati, ali lahko specifičnost tovrstnih urbanističnih praks, torej razmerje med obrobjem in centrom, znotraj filma proizvede »drugačno distribucijo vidnega in nevidnega in tujo logiko videza.«⁸ Jean Copjec je v analizi Kiarostamijevih filmov pokazala, da je »nastajajoči kapitalizem v postelji s tradicionalno kulturo, da jo prej kot ukinja, izkorišča.« Zdi se, kot da je pojem predmestni film proizveden zaradi podobnih razlogov, da torej glorificira avtentičnost, nedotakljivost, edinstvenost, izvornost, v njej išče svojevrsten spektakel, s tem pa že ohranja obstoječa razmerja moči, nadaljuje kolonizatorski načrt. Če se ob koncu 20. stoletja film **Moje mesto bo eksplodiralo** (Ma 6-T va crack-er, 1997, Jean-François Richet) začne z dvojno ekspozicijo sestavljanja polavtomatske puške in socialnih nemirov, konča pa z navedbo 35. člana Deklaracije o pravicah človeka in državljana iz leta 1793, Romain Gavras leta 2012 posname visokoestetiziran videospot za pesem Jay Z-ja in Kanyeja Westa *No church in the wild* (spot se začne z bližnjim posnetkom prižiganja molotovke, zatem 5 minut gledamo klasično ikonografijo spopadov med protestniki in policijo – maskirani protestniki, goreči avtomobili, razbijanje izložb in avtomobilov, laserske luči,

ki svetijo v oči policije ...). V spopadu zmagajo protestniki, odgovor na vprašanje, kaj bodo počeli naslednje jutro, gre iskati v dejstvu, da so spot posneli v Pragi, enostavno zato, ker je bila produkcija bistveno cenejša kot v Parizu ali Ameriki. **E**

¹ Arhimedov zakon oziroma teorem.

² Pojem »banlieue-film« oziroma »film de banlieue« leta 1995, kmalu po premieri filma **Sovraštvu**, uporabila tako Thierry Jousse v reviji *Cahiers du Cinema* kot Yann Tobin v reviji *Positif*.

³ Beur kot premetanka besede Arabe (A-ra-beu v beu-ra-a v beur) označuje ljudi severoafriških prednikov, rojene v Franciji.

⁴ Če skušamo vstopno točko v kompleksno vprašanje različnih zasnov urbanistične vzpostavitve mesta (meja med središčem obrobjem, razmerje med delodajalci in delojemalci, razredi ...) iskati v Haussmannovi prenovi Pariza, velja brati Benjaminove Arkade: »Haussmann poskuša svoje diktatorstvo podpreti tako, da Pariz umesti v izredni režim. V govoru pred poslanci leta 1864 da duška svojemu sovraštvu do urbane populacije brez korenin, ki se povečuje kot rezultat njegovih projektov. Višajoče se najemnine proletariata potiskajo v predmestja. Na tak način pariške četrti izgubljajo svojo specifično fiziognomijo. Nastaja 'rdeči pas'.« Walter Benjamin: *The Arcades project*. New York: Harvard University Press, 2002, str. 12.

Banlieue v današnjem pomenu besede se vzpostavi v 50. letih 20. stoletja kot posledica poveljne stanovanjske krize, ki jo skuša država reševati s stanovanjsko politiko.

Poveljna stanovanjska kriza sovpade z ekonomsko krizo in priseljevanjem ljudi iz bivših francoskih kolonij. V konkretni obliki se gradnja novih stanovanj pojavi kot HLM (*habitation à loyer modéré*) ter v 60. in 70. letih nadaljuje v obliki prednostnih urbanizacijskih con, v katerih se v toku časa pojavi višja stopnja revščine in nezaposlenosti.

Čeprav je primerjava z na primer ljubljanskimi Fužinami ali beograjskim Novim Beogradom mamljiva, velja ostati zadržan in se pri tem vzdržati preuranjenih sklepov.

⁵ Kristin Ross: *May 68 and its alternatives*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, str. 89.

⁶ Fredric Jameson: *Postmodernizem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1992, str. 119.

⁷ Carrie Tarr, ki se s filmom predmestja v knjigi *Reframing difference* dovolj natančno ukvarja na ravni socialnega fenomena (analiza identitetnih politik preko primerjave spolov, večinskosti in manjšinskosti, centra in obrobja, konstrukcije zgodovine ...), spodleti prav v smislu odsotnosti filmske analize, specifičnosti filmske konstrukcije realnosti.

⁸ Joan Copjec, *The object-gaze: shame, hejab, cinema*, Filozofski vestnik, letnik XXVII, 2006, str. 11–29.



Dušan Rebolj

Končni obračun in druge bostonske zgodbe

»Massachusetts je krasen, toda tam ima vsak svojo zgodbo o tem, kako ga je kdo zajebal.« Bill Burr

Končni obračun (Free Fire, 2016), aktualno režijsko stvaritev Bena Wheatleyja, kot vedno posneto po scenariju, ki ga je napisal s partnerico Amy Jump, si lahko za namene tega zapisa ogledamo iz dveh zornih kotov. Najprej kot trdno vzidan kos njunega opusa.

Tako rekoč vsi filmi Bena Wheatleyja in Amy Jump – tu je edina popolna izjema **Seznam za odstrel** (Kill List, 2011) – so v nekem smislu enoprostorski. **Down Terrace** (2009) se je skoraj v celoti godil v hiši gangsterske družine, **Turista** (Sightseers, 2012) sta sicer tavalala po angleških prostranstvih, toda idejno-pripovedno težišče njune morilske odisejade je bila prikolica, v **Polju v Angliji**

(A Field in England, 2013) je bila zgodba zarobljena v naslovno polje, v **Stolpnici** (High-Rise, 2015) pa v naslovno stolpnico. *Končni obračun* – odmeva **Mestnih psov** (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino) se tu preprosto ne da preslišati, zlasti ker k njemu izrecno pritegne zadnji Wheatleyjev kader – se odigra v vse bolj razdejanem zapuščenem skladišču.

Čeprav sta Wheatley in Jump pripoved prvič umestila v Združene države, sta to umestitev nekako pogojila z izročilom Britanskega otočja.¹ Prvi znak tega pristopa je narodno poreklo likov. Gre za upodobitev strelskega spopada med stranmi, vpletenimi v ponesrečeno preprodajo orožja. Eno stran predstavljata pripadnika Irske republikanske armade ter njuna omamljena in nesposobna ameriška pomagača; drugo južnoafriški preprodajalec orožja ter njegovi štirje ameriški pomagači, tudi v različnih stanjih omamljenosti in nesposobnosti; tretjo posrednica med prodajalci in kupci, prav nič omamljena in, kot se izkaže, izredno sposobna; in četrto dva ostrostrelca v navezi z eno od doslej omenjenih strani – morda ne povsem nesposobna, a vsekakor neučinkovita. Skratka, v *Končnem obračunu* se sodobna poslovna ženska ujame v špetir, ki nastane, ko se sporečejo najrazličnejša utelešenja anglosaškega patriarhata in mačizma. Mačizma v najbolj klavni in trapasti izvedbi, saj spopad ženejo svetohlinska načelnost, nepotrebna užaljenost in zahojena trma.

Naslednji vidik pogojenosti *Končnega obračuna* z britanskim izročilom je dejstvo, da je pripoved zasajena v substrat (izteka) angleškega kolonializma. Čas dogajanja filma, pozna sedemdeseta, je bil čas najbolj krvave faze severnoirskih »Nadlog«, torej dokončnega zabitja krste nekdanjega »cesarstva, v katerem sonce nikoli ne zaide«. Severna Irca Chris in Frank (slednjega igra Wheatleyjev nepogrešljivi sodelavec Michael Smiley) sta pripadnika republikanskih sil, ki so – z napol uspešnimi prizadevanji za samoupravo – botrovale temu zabitju. Ostali liki, bodisi ameriški bodisi južnoafriški, so prebivalci kolonialnih tvorb, ki ju je bil imperij že prej prisiljen docela izpustiti iz objema (dasiravno sta obe mnogo dlje od njega ohranili ustavno žegnano rasno segregacijo in suprematizem).

Predvsem pa je dogajanje v *Končnem obračunu* postavljeno na najbolj britansko od vseh ameriških ozemelj – v Novo Anglijo; točneje v Massachusetts; še točneje, v njegovo glavno mesto Boston. Ne le da je bil Boston prizorišče legendarne »čajanke«, katere ime je v zadnjem desetletju prevzelo najbolj učinkovito revolucionarno gibanje v ZDA, temveč je Massachusetts ena od štirih ameriških zveznih držav, ki so v svojih uradnih imenih obdržale izraz *commonwealth*, hobbesovski (oziroma proti-hobbesovski) sklic na politično legitimacijo s skupnim dobrim. Nič manj, kakor je ohranitev tega izraza merila na upor zoper monarhični despotizem, je pomenila tudi ustoličenje britanskega parlamentarnega zgleda. Massachusetts, Kentucky, Pensilvanija in Virginija so se z opredelitvijo za *commonwealth* bolj kakor vse druge ameriške zvezne države izrekle za reakcijo zoper britanski imperij. In se na ta način z njim brezpogojno osmisliše.

Zdaj lahko prestopimo v drugi kot zora v *Končni obračun*: Jump in Wheatley sta poleg vsega drugega posnela tudi zgostitev poglavitnih motivov, ki jih je zadnjih deset let opaziti v najbolj prepoznavnih filmskih pripovedih, postavljenih v Boston.

K filmski popularizaciji Bostona so v 21. stoletju najbolj pripomogla tri imena: Dennis Lehane, avtor književnih del, po katerih so bili posneti filmi *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood), *Zbogom, punčka* (Gone Baby Gone, 2007, Ben Affleck), *Zlovešči otok* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese) in *The Drop* (2014, Michaël R. Roskam); Martin Scorsese, režiser *Dvojne igre* (The Departed, 2006) in že omenjenega *Zloveščega otoka* ter navsezadnje izvršni producent *Končnega obračuna*; William Monahan, scenarist, ki je dal z *Dvojno igro* bostonsko preobleko hongkonški kriminalki *Notranje vražje zadeve* (Infernal Affairs, 2002, Andrew Lau) in ki je predelal v celovečerec ter postavil v Massachusetts tudi britansko serijo *Na robu teme* (Edge of Darkness, 2010, Martin Campbell).

Vsebinsko jedro teh in še nekaterih drugih filmskih pripovedi, umeščenih v Boston, je prav pojem skupnega dobrega.



To velja tudi za *Končni obračun*, saj gre za upodobitev, kako dve načeli – na eni strani družinska in plemenska izročila, povezana z moškim ugledom, na drugi pa pridobitniški oportunitizem, ki ga posebejla emancipirana ženska – preprečujeta, da bi se položaj sklenil z optimalnim izkupičkom za vse udeležence.

V Scorsesejevi in Monahanovi *Dvojni igri* je pripovedno izhodišče prav nemožnost tovrstnega izida. Uvodna naracija gangsterskega šefa Franka Costella živopisno oriše podivjano etnično sprtost, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih zanikala, da bi bil Boston v katerem koli smislu *commonwealth*. Ne le da v teh krajih ni več Cerkev, ki je pomenila to, »da smo imeli drug drugega«. Tudi: »Red Kolumbovih vitezov je lomil glave, pravi makaronarji so bili. In so zavzeli svoj del mesta. Mi smo dobili predsednika, naj počiva v miru, borih dvajset let po tem, ko ni Irec dobil niti kurčeve službe. Zamorci pa tega ne zastopijo. In prav to jim zamerim, tem črnim pobčkom. Nihče ti ničesar ne da. Vzeti moraš.«

Seveda je Costellovo stališče absurdno – spoštuje le tiste tekmece, ki so tako neomajni, da jih mora prej ali slej pobiti. Še več, ta vzajemna neznosnost je tudi njegovo etično in skupnostno obzorje. Toda pripoved je vsaj, kar zadeva diagnozo stanja, z njim v popolnem soglasju. Monahanov scenarij se ne ustavi le pri rasni oziroma narodnostni zop(e)rniji. *Dvojna igra* je predvsem veličastna uprizoritev neke družbene situacije, katere osnovni prvini sta laganje in izdajstvo ter v kateri izvorne skorumpiranosti ne preživi niti en glavni akter. Ko se z zadnjim umorom zopet vzpostavi moralni red, nam Scorsese onstran balkonske ograje pokaže kupolo massachuseške državne skupščine – na ograjo pa pristopicljja podgana² in začne nekaj glodati. Prispodoba si stopnjo pretanjenosti sicer deli z udarcem macole, a je zato toliko bolj jasna – družbena nadgradnja vedno sovpadе s podlago, in v jedru slednje sta jemanje in žrtje. Javni red nosi pečat podganjega izvora. Ali če se zatečemo k sorodni referenci: v anatomiji Bostončana je ključ za anatomijo podgane.

V Costellovo zgodbo je Monahan preoblikoval resnične dogodke, povezane z delovanjem Jamesa »Whiteyja« Bulgerja, vodje irsko-mafijske »tolpe z Winter Hilla«. Bulgerjevo zločinsko pot dokaj zvesto popisuje film **Črna maša** (Black Mass, 2015, Scott Cooper), upodobitev koruptivnih dejanj in praks, kakršnim se posveča tudi *Dvojna igra*, vendar z nekoliko drugačnim poudarkom. Medtem ko sta motiva soseske in starih poznanstev v *Dvojni igri* le za ozadje, sta v *Črni maši* potisnjena v prvi plan. Bulgerju stari znanec, agent Zveznega preiskovalnega urada John Connolly, omogoča, da v zameno za precej nekoristne informacije o dejavnostih italijanske mafije ostaja nedotakljiv in spravlja s poti svoje nasprotnike. Connollyja privrženost Bulgerju privede tako daleč, da postane sokriv enega njegovih umorov; v epilogu izvemo, da so stiki z Bulgerjem, ko je bil na begu, stali položaja tudi njegovega brata Williama, nekdanjega državnega senatorja in univerzitetnega rektorja. Glavna tematska nit *Črne maše* je torej, kako v ozkem okolju, kjer se vsi poznajo, neformalne strukture dušijo delovanje formalnih; kako lahko naveze med sokrajani iz kraja izrinejo pravno državo.³



Ta zagata je krovni moralni motiv še dveh omenjenih bostonskih pripovedi. V *Skrivnostni reki* povzročijo družinske vezi strahotno pomoto o tem, kdo je enemu glavnih likov umoril hčer. Užaloščeni oče zaradi pomote ubije napačnega človeka, prav te družinske vezi pa omogočijo tudi prikritje maščevalnega umora. Film se konča z neizgovorjenim vprašanjem – ali bo glavni junak, policaj in nekdanji prijatelj zavedenega maščevalca, skušal zbrati dovolj dokazov za njegovo aretacijo ali pa se bo podredil zakotni logiki domačega kraja. *Zbogom, punčka* je zgodba o sokrivdi varuhov reda in zaskrbljenih svojcev pri zločinu, s katerim skušajo zanemarjenega otroka zaščititi pred škodljivo materjo. Glavni junak mora za to, da uveljavi moralno odločitev, žrtvovati svoj zakon, priljubljenost v soseski in povrhu sklep, ki mu ga veleva pragmatični razmislek.

Vsekakor pa je bila izmed bostonskih pripovedi, ki govorijo o tem, kako družinske in druge skupnostne simpatije



spodjedajo pravno državo, v zadnjih letih najbolj odmevna tista, ki jo pripoveduje prejemnik dveh oskarjev **V žarišču** (Spotlight, 2015, Tom McCarthy). V *žarišču* se kaže zlasti naslednje: v Bostonu je lahko le vsesplošna prežetost s cerkveno vzgojo in institucionalnim vplivom povzročila, da je tamkajšnja nadškofija toliko časa skrivala in premeščala posiljevalce otrok, da njihovih zločinov niso obravnavali ne mediji ne policija in da se žrtve tako dolgo niso oglašale. Od leta 2002, ko je *Boston Globe* razkril obseg cerkvene kriminalitete in ko je zaradi tega odstopil nadškof kardinal Bernard Francis Law, je Boston, morda najmočnejša katoliška enklava v ZDA, neizbrisno zaznamovan z motivom zlorabe otrok. Pedofilski liki in zločini nastopajo v *Skrivnostni reki*, *Dvojni igri* in *Zbogom, punčka*, povsod kot ponazoritev dognanja, da ima zamisel »imeti drug drugega« v bostonskem občestvu precej zlovešč pridih.

Tudi zato, ker je vanj tako globoko ukoreninjena. Umestno je pripomniti, da je irsko-katoliška nomenklatura v Bostonu precej zameglila sloves ničesar krive zgodovinske žrtve, ki so ga Ircem z okupacijo njihovega otoka podarili Angleži, v ZDA pa z zatiranjem, ki se je zavleklo daleč v dvajseto stoletje, nativisti angleškega rodu. Irski rek pravi, da nosijo Irci tri križe: Anglijo, Cerkev in pijačo. Film *V žarišču* nekoliko kvalificira vsaj dve od teh bremen – če se jim zljubi, znajo biti tudi Irci do manjšin precej neprijazni,⁴ križ Cerkve pa jim ni naložen, temveč so ga že zdavnaj ponotranjili. Kot grenko pripomni odvetnik posiljenih žrtev Mitchell Garabedian: »To mesto, ti ljudje dajejo ostalim vedeti, da ne spadamo zraven. Vendar niso nič boljši od nas [Garabedian je armenskega rodu]. Glejte, kako delajo s svojimi otroki. Zapomnite si – če terja celo vas otrokova vzgoja, terja celo vas tudi njegova zloraba.«

Nekaj omenjenih filmov izpostavlja tudi poanto, da mora v občestvo, če naj se njegov ustroj količkaj pozdravi, poseči tujek oziroma tujec. Garabedian v istem prizoru ugotovi: »Vaš novi urednik je Žid, kajne? No, zdaj, ko je prišel on, se nenadoma vsi zanimajo za Cerkev. Veste, zakaj? Ker mora za to priti nekdo od zunaj.« *Boston Globe* je začel dejavneje preiskovati sistemsko prikrivanje duhovniške pedofilije ter za svoje delo osvojil Pulitzerjevo nagrado, ko je njegovo

urejanje prevzel zdajšnji urednik *Washington Posta* Martin Baron. Podobno funkcijo, kot jo je imel v Boston Globu Baron – torej funkcijo agensa, ki lahko razmere spremeni, ker ni obremenjen z njihovo notranjo dinamiko – ima v *Črni maši* Fred Wyshak, ki pride na bostonsko mestno tožilstvo iz New Jerseyja, in v *Dvojni igri* narednik Sean Dignam, ki se izneveri skorumpiranim zveznim in državnim policijskim strukturam. A najbolj zanimiv tovrsten lik nastopa v Monahanovem scenariju *Na robu teme*.

V sklepnem delu je glavni junak filma, policijski detektiv Thomas Craven, že obsojen na smrt, saj se je po krivdi sil, ki so mu umorile hčerko, zastupil z radioaktivnim mlekom iz lastnega hladilnika. Motiv strupenega mleka je, jasno, še ena iz vrste prisposodob, ki v obravnavanih filmih kažejo na izvorno pokvarjenost in kvarnost ognjišča, domačije, doma. Tudi tisti Massachusetts, ki ga Monahan vpiše v *Na robu teme*, na vseh organizacijskih ravneh zajeda korupcija.

V središču dogajanja sta Cravenova preiskava hčerine smrti ter zadnji pohod prav tako na smrt bolnega tajnega operativca Cravenovih sovražnikov, visokih politikov in vojaških industrialcev. Stotnika Jedburgha, pripadnika neimenovane vojaško-obveščevalne združbe, razmislek o prikrivanju škandala, ki mu ga naročijo predpostavljeni, privede do naslednjega sklepa: »Dognal sem, kaj je ta dežela. Ljudstvo, ki si zasluži nekaj boljšega.« Ko to ugotovitev izrazi, prestreli lobanje svojim naročnikom. Zadnji skuša Jedburghovemu ukrepu ugovarjati: »Sem senator Združenih držav.« Jedburgh se pusti zmotiti le toliko, da odvrne: »Po kakšnih merilih?«

Jedburghovo dejanje je najprej pomenljivo, ker ga izvrši namesto umirajočega Cravena. Ta je omagal, ker ga je izdal in pogubil Massachusetts. Narod je bil tako pokvarjen, da se ni pustil rešiti narodnemu junaku. Še več pa pomeni, da je Jedburgh Anglež. Spomnimo se, da je Massachusetts reakcija. Z uradnim imenom se izrecno sklicuje na to, da so ga dojila nedra Velike Britanije. Kakor je bilo njeno mleko strupeno za kolonije, tako je mleko kolonij strupeno za njihove otroke. V videnem se sicer kaže popolna genealogija zlorabe, toda v njenem okviru ima Jedburghovo dejanje nekaj moralne teže – ded ugonobi sina, ker mu je pokončal vnuka. Nato pa se pokonča še sam, saj je treba zato, ker si ljudstvo zasluži nekaj boljšega, presekat začarani krog. Ko Jedburgh odstrani zarotnike, se še sam pusti ubiti policaju, ki se prikaže v predsobi.

Če povzamemo, v zadnjem desetletju in pol kriminalke slikajo Boston kot prizorišče nešteti opustošenj, ki delujejo kot neizprosni moralni kalilniki in se končajo zgolj s klico nečesa, kar bi nekoč utegnili rehabilitirati sprevrženo in zdesetkano skupnost. Toda element skupnosti je vedno navzoč. V teh bostonskih zgodbah se protagonisti ne bojujejo le za osebno avtonomijo. Večinoma skušajo okolici,

četudi s samožrtvovanjem, (zopet) vsiliti moralni red – bodisi univerzalno vladavino zakona bodisi osnovno človeško spodobnost –, ki naj jo obnovi, spet navda s čutom za skupno dobro. Odsotnost te pripovedne prvine je edino, kar *Končni obračun* nekoliko odmika od orisane tradicije kriminalk o Bostonu. Iz njega preprosto umanjka motiv obnovitve skupnosti; gre za preživetje, za beg pred skupnostjo, ki je tako brezizhodno zavožena, da je edino smiselno oditi iz nje. **E**

¹ Kako njuno delo prežema zamisel o trdoživi zgodovini Britanskega otoka, ki da se vedno znova vrača in rojeva nasilne ponovitve starodavnih motivov, sem podrobno raziskal v članku *Kako je Ben Wheatley zacelil zlom Britanije* (Ekran, julij–avgust 2014).

² Izraz »rat« v zločinskem žargonu seveda pomeni izdajalca oziroma špiclja.

³ Še pribitek: Bulgerjevi podvigi niso navdihnili le avtorjev *Dvojne igre* in *Črne maše*. Slednji film omenja pripetljaj, ko sta irska policija in mornarica zasegli več ton vojaške opreme, ki jo je Bulger poslal Irski republikanski armadi. Ben Wheatley pravi, da so scenarij za *Končni obračun* neposredno navdihnile zgodbe o tihotapljenju orožja iz ZDA na Severno Irsko.

⁴ Na primer, v devetnajstem stoletju je imelo angloameriško prebivalstvo Združenih držav Irce za rasno enakovredne črncem, a so taisti Irce v velikem številu nasprotovali odpravi suženjstva. S to groteskno verigo sovraštva in podrejanja se čudovito poigrava Scorsese v *Tolpah New Yorka* (Gangs of New York, 2002).

Gentle Whispering (Maria)



Ivana Novak

ASMR, skupnost neutrudnih iskalcev ugodja

ASMR je fenomen, ki je do današnjega dne zasvojil milijarde Youtube uporabnikov in z vsakim dnevom narašča.¹ Kateri izvorni videi so sprožili množično produkcijo, ni docela jasno; morda so bili krivi t. i. *massageclips*, ki so prikazovali masaže, ali vlogerji, ki so nenamerno proizvajali »občutek«, pozneje znan kot ASMR.

Kratica ASMR je okrajšava za »*autonomous sensory meridian response*«, kar je mogoče grobo prevesti kot »spontani čutni klimaks.« Nitin Ajuha, eden prvih raziskovalcev pojava v znanstveni skupnosti, ga je opredelil kot »pristno, rahlo evforijo kot odziv na določene medosebne sprožilce (*triggers*), ki jo spremlja razločno čutenje 'mravljincev' v glavi in hrbtenici.«

Občutek ugodja v glavi, vratu in hrbtenici, ki se lahko razteza v druge dele telesa, se najpogosteje zgodi ob poslušanju nežnega govora, šepetanja ali tihih ponavljajočih se zvokov, ki spremljajo vsakdanje človeške dejavnosti (na primer odpiranje škatel, tipkanje, listanje po knjigi), opazovanje pozorne in natančne eksekucije vsakdanjih nalog (na primer sestavljanje računalnika),

iskalci ugodja na youtube

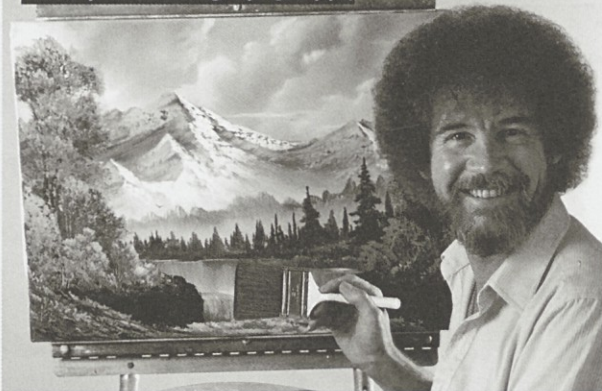
prejemanje osebne pozornosti (podobno kot pri masaži, frizerju ali v kozmetičnih salonih). Šepetanje je po lanski raziskavi na vrhu lestvice najpogostejših sprožilcev. Opisujejo ga kot »občutek raztopljenosti, ki se širi po glavi in vratu navzdol po hrbtenici do nog«, še pogosteje pa ga primerjajo z orgazmom. Prevladujejo oznake, kot so *braingasm*, *eargasm*, *head orgasm*, torej orgazem možganov, ušes, glave. Znan je še kot *brain massage* ali masaža možganov. Predvsem izraz *tingles* ali mravljinca pa morda najbolj natančno opiše izjemno prijeten občutek, ki v najmočnejši obliki nastopi, ko ga ne načrtujemo.

Uporaba ASMR videov je enostavna: ležemo na hrbet, nadenemo si slušalke, ki so del obvezne opreme, in pustimo, da zvoki in podobe opravijo svoje. Po odmerek ugodja se lahko zatečemo v simulirani »masažni salon«, »spalnico najboljših prijateljice«, »zobozdravstveno ordinacijo« ali na »hotelsko recepcijo«, kjer performer/ka oponaša repetitivno tipkanje in uslužnost hotelskega osebja. Skorajda ni medosebne situacije, ki je med bilijonsko zbirko ne bi našli. Cilj videov je, da reproducirajo mravljinca brez fizičnega stika, s simulacijo situacij. Ustvarjalci, ki so večinoma ženskega spola, delujejo kot igralci, performerji. Poimenovali so se *ASMRtists*, ASMR umetniki/ce, s čimer poskušajo svoj posel vzpostaviti kot spoštljivo institucijo.

T. i. *triggers* ali sprožilci so raznovrstni, v grobem se delijo na akustične in vizualne. Mnogi uporabniki prva doživetja »občutka« beležijo v zgodnji mladosti ob poslušanju učiteljev, ki so se jim osebno posvetili in jim pomagali. Pionir nenamernih sprožilcev je očarljivi Bob Ross, slikar, ki je zaslovel z dolgoletno televizijsko serijo **The Joy of Painting** (1983–1994, PBS), a je kot množična senzacija nastopil šele na Youtubu, kjer je mogoče brezplačno dostopati do vseh epizod. Bobov pomirjujoči glas, materinsko spodbujanje, osredotočenost na slikarsko nalogo in predvsem (zdi se, da iskreno) zapovedovanje, »da ne obstajajo napake, le srečna naključja« (*There are no mistakes, just happy accidents*), so glavne sestavine, ki jih neutrudno iščejo ASMR-jevci. Osebna pozornost v kombinaciji z umirjeno naracijo in intimno situacijo je ključ do občutka, ki ga poskušajo reproducirati.

Vsi ljudje sicer imajo sposobnost, da doživijo »mravljinca«, denimo ob masaži ali ko jih presune čudovit orkestralni aranžma. Po drugi plati mravljinca niso le pozitivna izkušnja, neprijetno nas presenetijo kot odziv na grozljivke ali sorodne šokantne dražljaje, ob katerih poskoči raven adrenalina – v takem primeru pravimo, da čutimo »kurjo polt«, da nas »spreleti srh« ali nas »zmrazi«. ASMR pa nasprotno ni srhljiv, čeprav ga je čutiti prav kot srh, le da ga odločno zaznamuje ugodje. Poleg tega ni omejen na trenutek ali nekaj zaporednih ponovitev, temveč se eksponentno razrašča kot snežna kepa ugodja. Obstajajo ljudje, ki jih ASMR razočara in neprijetno draži: ocenjujejo,

The Joy of Painting, 1983–1994



da svoje ugodje tako išče in ga je sposobno najti le nekaj odstotkov populacije.

Na spletu je najti primerjave z nekakšno obliko sinestezije, saj brez fizičnega stika jasno čutimo navzočnost človeškega glasu ali dejanski dotik na koži. Dovolj zanimiva je primerjava z mizofonijo, ki pomeni spontani napad jeze ali tesnobe ob določenih zvokih. Nekateri ljudje, ki trpijo za mizofonijo, čutijo neobvladljivo frustracijo, ko v njihovi bližini jedo ali tipkajo. Najverjetneje nihče ne mara, da poleg njega glasno cmokajo, a je za ASMR nazadnje značilno prav to: cmokanje je eden od sprožilcev, ki nenadejano povzroči eksplozijo ugodja. Morda je ASMR diametralno nasprotje mizofonije; gre za pozitivno preobčutljivost, za fetišiziranje zvokov, ki jih proizvaja človeško telo samo ali ob stiku z okoljem in ki na odjemalčev sistem delujejo na daljavo, brez fizičnega stika ali avtostimulacije.

Eden največjih izzivov za ASMR umetnike so obtožbe, da je njihov posel le prodajanje spolnega užitka, podaljšek pornografije. Del videov pod oznako *ASMRotica* je mogoče razumeti kot eksplicitne odrasle vsebine, ki so zaklenjene za mladoletne osebe. Ena najbolj priljubljenih umetnic, ki sodijo na to mejno območje, je Frivolous Fox, ki oblikuje mikrofon v obliki človeških ušes – to dekle je populariziralo sprožilec z imenom »*ear-licking*«. Ni dvoma o tem, ali gre za obliko pornografije; njen kanal pa uspešno kljubuje tej oznaki in je v tem hipu dostopen za vse uporabnike.

Ustvarjalci se borijo na visoko konkurenčnem trgu za Youtube sledilce. Če nimajo dovolj sledilcev, vsebine ustvarjajo povsem prostovoljno. Prav s tega, ekonomskega vidika, se ASMR fenomena lotevajo družboslovne znanosti, ki neutrudno produkcijo razumejo kot obliko neplačanega »čustvenega« dela.

Večina videov je cenениh, vsebinsko gledano pa votlih in klišejskih, a to nazadnje nima vpliva na »občutek«, do katerega lahko privede še tako surov video. Konkurenca je vendarle tako obsežna, da performerji veliko časa in denarja vlagajo v kakovostno produkcijo. Visoka tehnologija,

»naredi-sam« pristop in seksualne konotacije skrbijo za uspeh ASMR umetnikov. Bolj kot sta slika in zvok jasna in bolj izvirni kot so sprožilci, več uspeha imajo pri občinstvu, ki z napredkom ASMR produkcije postaja vse bolj zahtevno. Že daljši čas so priljubljeni 3dio mikrofoni, ki na videz oponašajo človeška ušesa; oblikovani so tako, da zvesto in transparentno reproducirajo način, na katerega človeško uho sprejema zvok. Tako dobimo neolepšani, zvesti 3D zvok, ki v kriteriju uspešnosti reprodukcije stvarnega prostora premaga 3D sliko. Učinek je, da se ASMR umetniki sprehajajo okrog nas, stojijo nad nami, šepetajo naravnost v naše uho, z glavnikom češejo naše lase ... Akustična potopljenost – torej občutek, da smo pogreznjeni v virtualni svet – je presenetljivo učinkovita.

Zakaj bi se kdo prostovoljno podvrgel bizarni praksi virtualnega praskanja lasišča? Iz anekdotičnih poročil in raziskav je mogoče potegniti sklep, da so dobrobiti predvsem terapevtskega značaja; cilj ASMR je sproščanje. Uporabniki poročajo o vrsti učinkovitih videov, ki pomagajo proti duševnim obolenjem, kot so depresija, tesnoba, panični napadi in nespčnost. Simulacija intimne situacije uporabnike vrača v otroštvo, v varnost in udobje, ki ga poudarita materinska skrb in nagovor performerjev. Trik je kot pri meditaciji morda v močni osredotočenosti na eno stvar, s čimer samodejno odvrnemo pozornost od skrbi in težav.

ASMR je na stežaj odprt za kritiko. Večji del vsebin je prostovoljna reprodukcija terapevtskih klišejev, odjemalce obravnavajo kot neboljlene otroke, ki potrebujejo spodbudo, pomoč, nežnost, ob čemer se producenti, večinoma ženske, brez prisile postavljajo v stereotipne ženske vloge. V *roleplaying* videih nastopajo kot najboljše prijateljice, spremljevalke, osebne negovalke, zdravnice, kozmetičarke, ki mravljinice povzročajo z ekscesno osebno investicijo v dobro opravljeno delo in v brezhibne medosebne odnose. ASM-artistke tako prispevajo k ohranjanju modelov neplačanega dela v poznem kapitalizmu, k pričakovanjem, da se v vsak delovni proces čustveno in osebno potopimo.

Kljub kopici razlogov za kritiko ideologije in estetike ASMR je v nekaterih videih mogoče zaznati igriv, dadaističen, nekoliko bolj anarhičen pristop k zvoku, jeziku,

komunikaciji, človeškemu telesu kot v običajnem življenju. V določenem segmentu simulirajo umetniško rabo telesa, orodij in tehnologij, ustvarjajo nekakšen estetizirani hrup in na nevsakdanji način uporabljajo zven različnih materialov in ustne votline (priljubljeni so zvoki ck, š, k, t). Njihov performans ni namenjen temu, da ustvarjajo harmonijo in pomen, ASMR je lahko tudi izgovor za šaljenje, začasen pobeg od prisile k produkciji pomena. Številni uporabniki imajo najraje videe, v katerih je govor popačen do nerazpoznavnosti ali pa v nerazumljivem tujem jeziku. Kljub temu je mogoče opaziti, da se pomen tvori tudi v hrupu, jezikanju, blebetanju in da se številni performerji smejejo svojim poskusom pobega iz spon komunikacije, ko nehote proizvedejo smisel ali jih tapkanje po kartonu nenamerno privede do ritmičnih struktur. To glasno potrjuje, da človek stežka pobegne iz jezikovnih in žanrskih struktur.

Zanimivost je še, da se nekateri performerji s celovečernimi ASMR videi specializirajo za počasnost in vsebinsko ter formalno suhoparnost, za kar so jim hvaležni odjemalci, ki iščejo zavetje pred hitrim tempom sodobnega načina življenja. Če povzamem poučen članek o tej temi, ASMR zrcali naraščajočo funkcijo omreženih naprav kot sredstev za samo-zdravljenje z mediji. Skratka, omreženi subjekti ne vidijo več smisla v sprehodu v naravi ali druženju s prijatelji, temveč prav v medijih, ki jih doživljajo kot opresivne, preobljudene, kaotične in izpraznjene, iščejo mehurčke za ugodje, zavetje in koncentracijo. **E**



¹ Viri: »The Unnamed Feeling«, dostopno prek <http://theunnamed3df33ling.blogspot.si/> (3. 9. 2013). Roy Gallagher, »Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of »ASMR«, Video Culture (junij 2016), dostopno prek <http://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0040.202?view=text;rgn=main>. Harry Cheadle, »ASMR, the good feeling no one can explain« (31. 7. 2012), dostopno prek https://www.vice.com/en_us/article/asmr-the-good-feeling-no-one-can-explain.

Smrt Ludvika XIV., 2016



Matic Majcen

Kralj kraljev

letno 2016

režija Albert Serra

država Francija

dolžina 115'

Anekdota prihaja z lanskega filmskega festivala v Cannesu, v živo pa so bili dogodku priča le redki mimoidoči. Bilo je vroče popolne ob Salle du Soixantième, eni manjših dvoran v sklopu festivalskega kompleksa, in tisti dan je bila na urniku premiera filma **Smrt Ludvika XIV.** (La mort de Louis XIV, 2016) katalonskega režiserja Alberta Serraja z Jean-Pierrom Léaudom v glavni vlogi. Za razliko od obiskovalcev, ki v dvorano vstopajo spredaj, mora ekipa filma priti do nje preko mostu in stopnic na zadnji strani zgradbe. Nekaj minut pred začetkom uradne premiere filma se pred mostom pojavi 72-letni Léaud, živa legenda francoske kinematografije, a zasopihan zaradi vročine in mukotrpnega opravljanja uradnih obveznosti svojemu osebju potoži, da ne zmore naprej. V tistem trenutku ga dva spremljevalca primeta pod rame, ga odneseta čez most in stopnice ter mu ob zadnjo steno dvorane v senco položita stol, na katerem si povsem izmučeni igralec oddahne in nekoliko zajame sapo, nato pa si nadene blešččč nasmeš in nastopi pred 300-glavo množico na premieri filma.

Opisani dogodek bi sodil v trivialne čenče iz zasebnega življenja, če ne bi bil sam po sebi sila pomemben

za razumevanje vseh razsežnosti Léaudove vloge v filmu *Smrt Ludvika XIV.* Najbolj osupljiv vidik anekdote je seveda ta, da se domala identičen prizor nahaja tudi v filmu. Sledeč dnevniškimi zapiski je Ludvik XIV., »kralj vseh kraljev«, po 72 letih vladavine v tednu po 9. avgustu 1715 začel čutiti bolečine v nogi, ki so napovedale 21-dnevno agonijo počasnega in mukotrpnega umiranja, na katero se osredotoča tudi Serrajev film. Še dokaj agilnega kralja so morali njegovi podrejeni po enem izmed – kakor se je izkazalo zadnjih – sedečih opravil zaradi bolečin odnesti do postelje, kjer se je njegova poškodba postopoma razvila v gangreno, po kasnejši amputaciji pa je sledila zgolj še neizogibna smrt. V teh treh tednih se je na obisku pri Ludviku zamenjala vrsta samooklicanih zdravilcev in pomagačev, ki so s svojim znanjem v predznanstveni dobi z različnim uspehom uporabljali mešanico medicinskih odkritij in prevarantskih praznoverij, medtem ko si je Ludvikovo osebo prizadevalo, da bi v javnosti njegove ukaze še vedno videli kot dejanja nesmrtnega božjega odposlanca, ki bo večno presegal minljivost običajnih ljudi.

Podobno kot pri Ludviku XIV. tudi pri Jean-Pieru Léaudu, kralju svoje vrste, z lanskih javnih pojavljanj v Cannesu ni moč najti niti ene fotografije, na kateri igralec ne bi bil poln moči in smejoč, kot se spodobi za igralsko legendo, ki mimo globokih poklonov obiskovalcev vstopa v velik avditorij festivalske palače. V tem leži tudi briljantnost Serrajevga filma: da ne gre samo za *ozymandiasovsko* refleksijo minljivosti družbene moči posameznika, ki je na simbolnem prestolu venomer zamenljiv in pozabljiv, temveč tudi za Léaudovo mnogo bolj osebno identifikacijo in observacijo postopnega soočanja z lastnim telesnim razkrojem. S tega vidika gre v filmu za performans čiste telesnosti – to

400 udarcev, 1959



ni še ena izmed vlog, v kateri se mladi, ambiciozni igralci v ekstremnih fizičnih transformacijah prelevijo v skrajne like v primežu bolezni in smrti, temveč uporaba lastnega telesa v konkretnem obdobju življenja kot poistovetenje in analogija z neko zgodovinsko situacijo in osebo. Ta vidik s svojo dvojno referenco na biografijo tako glavnega subjekta filma kot njegovega igralca zgradi sijajno (samo)observacijo simbolno čaščenega vladarja, pri katerem v zadnjem obdobju življenja zija vse ekstremnejši prepad med lastnim mitskim statusom, občudovanim od zunaj, ter njegovim osebnim fizičnem razkrojem, ki se dogaja v sferi najintimnejšega in najzaupnejšega dela osebnega življenja.

Serra nas s formalističnim nazorom, ki ga izvrstno skrrije v zvesto sledenje resničnim kraljevim dnevnikom in v rutino ponavljajočih se prizorov kraljeve nege v zadnjih dneh njegovega življenja, vpelje v dolge trenutke krutega spoznanja o neizbežnosti zakonov narave. Režiser je s preobleko razmišljujočega art filma ubral idealno linijo med razkošno kostumsko zgodovinsko fikcijo ter nizkopračunskimi kompromisi, pri kateri se prisotnost igralčevega lika kaže kot tisti nepogrešljiv dodatek, brez katerega film ne bi zasijal v svojem pravem sijaju in ki ga ukroji ravno v tisto simbolno brezsmrtnost, ki pred našimi očmi propada. Natančneje: poleg vseh analogij med resničnim kraljem in njegovim igralcem se Serra ni mogel upreti, da ne bi izkoristil možnosti tistega pogleda: 57 let po pogledu 14-letnega fanta v **400 udarcih** (Les 400 coups, 1959, François Truffaut), ki se je uporniško in očitajoče zazrl v kamero, nas zdaj isti igralec, 72-letni mož, v štiriminutnem neprekinjenem posnetku – kot očitnem kontrastu mladostniški eksplozivnosti – prek enake geste sooči s pomenskim nasprotjem: z minljivostjo, bolečino, obupom. Medtem ko se je Ludvik

XIV. v zadnjih trenutkih verjetno vsaj v manjši meri soočal z nejevero, da bo kot večno čaščeni vladar zdaj res umrl, je pri Léaudu, sodeč po njegovi neustrašni filmografiji, tu vsekakor prisoten izrazitejši filozofski in samorefleksivni, morda celo ironični moment. Če je njegova filmografija iskala primeren trenutek za to potezo, potem je Smrt Ludvika XIV. briljantna izbira, saj Serrajev film resnično daje vtis, da gre za morda zadnjo veliko vlogo ene največjih igralških ikon minulega stoletja. **E**

Primož Krašovec

O dveh koncih Duha v školjki

Duh v školjki | Ghost in the shell

leto 2017

režija Rupert Sanders

država ZDA

dolžina 107'

Pred dvema koncema, za začetek, dva disklejmerja. Prvi: kar sledi – precej očitno, saj se bom ukvarjal s koncema dveh filmov – vsebuje kvarnike. To nekaterim predstavlja problem, a mislim, da kvarniki niso problem objektivno, oziroma da lahko »pokvarijo« le že pred tem slabe filme. Če vnaprej vemo, kdo je Keyser Soze, to v ničemer ne zmanjša gledalske izkušnje **Osumljenih pet** (The Usual suspects, 1995, Bryan Singer) – ravno nasprotno, zaporedna gledanja, ko že vemo, kako se film konča, jo še potencirajo. Podobno je s koncem trilogije *Matrica* (1999, 2003, Brata Wachowski), ki prej kot da bi jih pokvaril, naslednja gledanja okrepi v pozitivni povratni zanki.

Drugi disklejmer: kritika ameriške verzije *Ghost in the shell* (če, še preden kvarim film, okvarim še tekst o njem) ne temelji na art snobizmu v stilu »ameriška verzija je slaba,

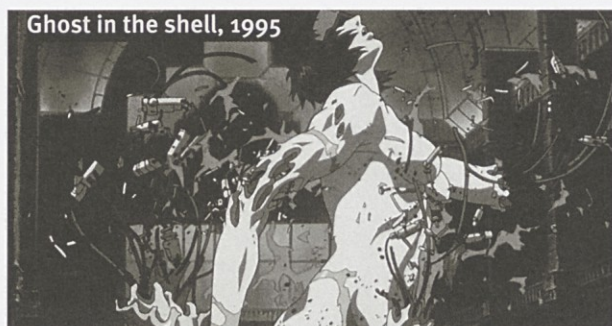
ker je komercialna, narejena za množično občinstvo, daje prednost računalniškim posebnim učinkom pred poglobljenostjo zgodbe in likov« ... Vizualni učinki ameriške verzije so izjemni (in bi lahko bili predmet posebne analize), in če sta za njihovo doseganje potrebna komercialnost in množično občinstvo, potem hvala komercialnosti in množičnemu občinstvu. Njihova estetska vrednost je neodvisna od vsebinske kritike v nadaljevanju. Vizualna dodelanost in vsebina tako v tem konkretnem primeru kot v znanstvenofantastičnih filmih na splošno nista v razmerju igre ničelne vsote.

Problem ameriškega **Duha v školjki** (Ghost in the shell, 2017, Rupert Sanders) je, ker je vsebinski, pravzaprav zlahka rešljiv tako, da film gledamo brez zvoka in podnapisov in morda ob ustrezno futuristični glasbi, saj na vizualni ravni deluje onkraj svojega »sporočila«, ki je razočarujoče humanistično, kar postane še posebej očitno na koncu. Film v svojem poteku, ko se junakinja sooča s tem, da so njeni spomini lažni, vsajeni vanjo, da bi prekrili njeno dejansko biografijo in malverzacije vlade, odpre vprašanje produkcije ali izgradnje subjektivnosti v visokotehnološki družbi, kjer se subjekt namesto kot dan in primaren vse bolj kaže kot po eni strani krhek in minljiv in po drugi strani plastičen, manipulabilen (če je mogoče spreminjati spomine, kot osnovo posameznikove identitete, in s tem manipulirati s posameznikovim obnašanjem, kaj potem sploh še ostane od jaza/osebnosti/subjekta?).

A ameriška verzija to vprašanje zapre, še preden ga zares začne raziskovati, ter obtiči pri jasni ločnici med naravnim (junakinjina duša, preden so jo pokvarili umetni spomini)

Duh v školjki, 2017





in umetnim (junakinjino mehansko, robotsko telo) ter resničnim (spomini, ki jih je ustvarilo naravno bitje junakinje pred invazivnimi tehnološkimi posegi) in lažnim (spomini, ki so vanjo vsajeni naknadno). Zaplet ameriške verzije je tako boj naravno-resničnega proti umetno-lažnemu: junakinja postopoma odkrije svoj dejanski izvor, si povrne resnične spomine, ob ganljivem srečanju z materjo še nekoliko proslavi družinske vrednote, premaga zle sile lažnega/umetnega/tehnološkega in na srečnem koncu razmišlja o tem, da je njeno telo sicer umetno, a je njen um ostal človeški, da je človeškost (kot nasprotje strojnosti/tehnološkosti) njena vrлина in da zdaj končno ve, kdo je (kar pomeni, da je njena osebna identiteta potrjena in ponovno naturalizirana – eno ohišje, en duh v obliki ega).

Sporočilo japonske, animirane verzije **Ghost in the shell** (Kôkaku Kidôtai, 1995, Mamoru Oshii) je drugačno in bližje Flusserjevi teoriji sprememb na ravni subjekta v visokotehnoloških družbah. Teza Flusserjevega eseja *Digitalni videz* je, da moderno znanstveno mišljenje svet analitično razgradi v posamezne sestavne delce ter raziskuje njihova določujoča razmerja in procesnost. A modeli znanstvenega razumevanja sveta so hkrati modeli projektiranja alternativnih svetov – svet se ne kaže več kot nekaj objektivno danega («stvarstvo»), temveč kot rezultat kompleksne množice razmerij med pogosto nključnimi mikrodogodki. Znanstvene teorije sveta hkrati zajamejo njegovo »virtualnost«, skupaj z opisi sveta producirajo tudi modele neskončno potencialnih svetov, kar je neločljivo povezano s tehnologijo (odkritje genov je že samo, na ravni znanstvenih eksperimentov, ki to odkritje omogočajo, genski inženiring – od sveta odmaknjena in od tehnologije imunizirana kontemplacija, značilna za srednjeveško, predmoderno mišljenje, ni več mogoča). V *Digitalnem videzu* Flusser obrne klasično shemo razumevanja »virtualnega sveta« – problem ni toliko v tem, da bi se resničnemu svetu pridružil še računalniški, virtualni, kar predstavlja nevarnost okužbe, korupcije resničnega sveta z umetnimi umisleki in videzi, temveč v tem, da znanstveno modeliranje razkrije virtualnost tistega, kar smo nekoč razumeli kot objektivni, dani svet.

Ta proces »virtualizacije« ni omejen le na svet predmetov, temveč vključuje tudi nas same. Ponovno ne gre za to, da bi obstajali naravni jazi in duševnosti, ki bi jih računalniki in novi mediji »reprogramirali«, temveč tudi subjekt ni več dan in naraven, postaja vse bolj krhek in spremenljiv, točka zgostitve v mreži tokov informacij, ki subjektu predhajajo. Na podoben način je zastavljen tudi problem posameznikove identitete v japonski verziji *Ghost in the shell*: medijsko-tehnološka mreža tokov informacij predhaja subjektom in jih določa, ne obratno, tj. niso posamezniki tisti, ki bi bili avtorji idej in informacij, s katerimi bi nato komunicirali in uporabljali mrežo kot orodje. V mreži subjekti nastopajo kot točke začasne in krhke zgostitve, ki niti ni ekskluzivno človeška – Gospodar lutk, glavni antagonist, je umetna inteligenca, ki se je ovedla same sebe in s tem subjektivirala, kar pomeni, da v človeški subjektivnosti ni nič primarnega ali izjemnega.

Nasprotno, še pred dramatičnim soočenjem z Gospodarjem lutk na koncu filma glavna junakinja razmišlja o svoji humanoidni subjektivnosti in osebni identiteti kot oviri, kot nečem, kar jo utesnjuje, kot primitivni, zastareli lupini, ki ji onemogoča zares biti del mreže. En jaz – eni spomini – ena identiteta je manj privlačna kombinacija kot vsebovati in spreminjati spomine tisočih. Na koncu zavrže svojo osebno identiteto, kar primerja s procesom odraščanja: tako kot odrasli ljudje prenehajo z otročjim obnašanjem, tudi odrasli kiborgi prerastejo omejitve osebne identitete. Končno vprašanje majorke v japonski verziji je: kam zdaj?, saj je mreža ogromna in neskončna. Ločnica med resničnimi in lažnimi spomini, med naravno in umetno subjektivnostjo, ki jo ameriška verzija na koncu afirmira, se pokaže kot predsodek omejenih, primitivnih in narcisističnih človeških umov, ki svojo omejenost (kot junakinja v ameriški verziji) vidijo kot vrolino. **E**

Ghost in the shell, 1995



Peter Žargi

Skok v znano

Ob novici, da bodo po kultni franšizi *Duh v školjki* – uradno gre za priredbo istoimenske mänge iz leta 1989 Masamuna Shirowa, dejansko pa bolj za rimejk filma **Ghost in the Shell** (Kôkaku Kidôtai, 1995, Mamoru Oshii) – posneli igrani film s Scarlet Johansson v glavni vlogi, je bilo največje pozornosti nemudoma deležno vprašanje t. i. *whitewashinga*, torej uporabe belih igralcev v ne-belih vlogah. Dejstvo, da je v animeju (in v mangi) velik del glavnih likov bodisi nedoločljive ali pa bele rase oziroma da gre povečini za kiborge, torej za osebe, disociirane od (umetnih) teles, in da ima glavna junakinja modre oči, se je očitno izmuznilo večini – ne pa tudi založnikom mänge in režiserju animeja, Mamoruju Oshiiju, ki v pretežno belski zasedbi zaradi istih razlogov niso videli nikakršnega problema.

Vendar bi bilo pomembneje odgovoriti na vprašanje, kaj nam povedo danes povsod prisotna težnja po rimejkih, ponovnem obiskovanju in reinterpretaciji zapuščine ter potreba po t. i. »origin stories«. Kako ta racionalizacija mitov pravzaprav opozarja na ideologijo tovrstne filmske produkcije? Primerjava Oshiijevega animeja ter filma **Duh v školjki** (Ghost in the shell, 2017, Rupert Sanders) nam lahko osvetli ta problem. Tako kot se je kritika letošnje priredbe slepo zapičila v problematiko izbora igralcev v imenu

križarske vojne politične korektnosti, se tudi Sandersov film kljub kompleksnim in srhljivo relevantnim izhodiščem animeja izpred 22 let le bežno obregne ob kompleksnejša vprašanja o identiteti v dobi interneta in nevarnosti izgube avtonomnosti ob vseprisotnem nadzoru. Raje se omeji na preprost boj dobrega proti zlemu in svetu, ki se še nikoli v zgodovini ni počutil tako odtujenega, emfatično ponudi neko polnost in smisel.

Leta 1995 je Oshiijev film v luči takrat vedno bolj prisotne kibernetike preizpraševal človečnost in njeno prihodnost. Preko zgodbe o vladni enoti za boj proti terorizmu, *Sekcija 9*, ki jo povečini sestavljajo delni kiborgi, je raziskoval tveganje širitve medmrežja in umetne inteligence, obenem pa to širitev pojmoval kot potencialno logičen, naraven oziroma neizbežen pojav. Naslovni »duh« protagnostike Motoko, majorke Sekcije 9, se tako na koncu zgodbe združi s kiber-entiteto: napredno, samorastniško, vsespletno umetno inteligenco, ki celotno zgodbo filma tudi sproži.

Vendar pa ta inteligenca ni zares umetna, temveč je spontana tvorba, stranski produkt »neizmerljive akumulacije podatkov«, kot se opiše sama. Čeprav jo okolica pojmuje kot Frankensteinovo pošast, majorka v njej vidi smiselno kontinuiteto in nadgradnjo svojega »duha«. Svojo prihodnost razloži s stavkom – »In kam od tod odide novorojenec? Mreža je prostrana in neskončna« – ter izgine. Prihodnost je negotova, in če je kaj težko določiti, potem je to naša identiteta. V eni predhodnih scen ta ista entiteta vladne uradnike vpraša, ali ni tudi DNK le program za

samoohranitev in ali ji lahko dokažejo svojo individualnost. Ko ostane brez odgovora, jim razloži, da je človek individuum le zaradi obsežnega spomina, ki definira človeštvo. Motoko v Sandersovem filmu posvoji življenjski credo: meni namreč, da nas ne definirajo spomini, temveč dejanja, ter izjavi, da ve, kdo je in kaj mora delati – torej je vladno orožje v boju proti terorizmu. Če se je anime prepustil figurativnemu (preko vsebine) in dobesednemu (preko forme) spustu v negotovost in neznanost (kar je predpogoj za kakršnokoli izkustvo), se letošnji film oklepa lažnega občutka, da je enostavno določiti vedenje o tem, kaj smo, oziroma da smo preprosto to, kar delamo. V primeru Motoko je to boj proti terorizmu. Tisto, proti čemur se boriš, te, po tej logiki, določa.

Razlika na vsebinski ravni obeh filmov, ki različno pojmujejo svoje poslanstvo, pa zanimivo odseva tudi v najabstraktnejšem filmskem elementu – glasbi. V animeju glasba Kenjija Kawaija dodaja novo dimenzijo vizualnemu in dogodkov nikoli ne podvaja. Uvodno špico, ki prikazuje genezo majorke – umetnega telesa s človeškim umom – v animeju spremlja hipnotična zborovska glasba, mešanica elementov bolgarske in japonske tradicionalne godbe. Tako kot majorka se tudi glasbena tema razvija počasi, premišljeno in v vedno večjo kompleksnost, ne da bi gledalcu še enkrat slikala dogajanje, ki ga že tako in tako vidi. Kawaijeva glasba je vsebinsko vzporedna v tem, da iz prve ne vemo povsem, kam bi jo umestili, in se moramo nanjo mogoče celo postopoma privaditi, obenem pa vsebuje elemente nam že poznanih glasb, torej našega glasbenega spomina. Ne gre za glasbo geneze, temveč poetični komentar in zvočni ekvivalent futuristični družbi kot konglomeratu ras, vrst, identitet in informacij, ki ga riše anime.

Clint Mansell in Lorne Balfe za Sandersov film po drugi strani uvodno špico geneze pospremita z glasbo, ki (ob rahlem poklonu animeju) s pričakovanimi zaporedji harmonij, obnavljajočimi se crescendi in sintetizatorskimi arpeggii hitro zapade v trope »navdihujoče« glasbe, ki bi se morala iz filma že zdavnaj umakniti v svet motivacijskih Youtube videov. Film brez močne lastne identitete težko podaja identiteto kot svojo glavno snov, in tako je tudi sprejemanje predvidljive glasbe kot navdihujoče izredno ironično. Glasbeno trojico

neprepričljivosti poleg glasbe geneze dopolnita še glasba čudenja (prizori novih spoznanj in informacij), torej atmosferski sintetizirani zborovski glasovi v premiku iz tonike mola na durovsko subdominanto, ter glasba napetosti, ponovno sintetizatorski arpeggii v kombinaciji s sinkopiranimi, eksplozivnimi tolkali ter občasnimi godalnimi poltoni. Anime po drugi strani nikoli ne začuti potrebe, da bi z glasbenimi konvencijami gledalca opozarjal na napetost. Povečini se glasbi na takšnih mestih izogne, v klimatičnem končnem obračunu pa napetost prepusti vizualnemu dogajanju, medtem ko glasba deluje kot premislek o morebitnih posledicah ter o svetu, ki preko tega obračuna umira in se hkrati ponovno rojeva. Glasba animeja pravzaprav nikoli ne nakazuje, ob kakšnih scenah naj bi se sama po sebi pojavljala, medtem ko lahko ob glasbi Mansella in Balfeja precej natančno predvidimo dogajanje na filmu. S tako nemudoma prepoznavnimi tropi glasba v najšibkejših trenutkih filma podpre vsebinske luknje in z glasbenim cementiranjem čustev njegovo težo povečuje le navidezno.

Zdaj, ko so vprašanja o tehnologiji in evoluciji vedno bolj v ospredju in se prerokbe Oshiijevega animeja vse bolj uresničujejo, se je nemogoče izogniti skokom v neznanost in v nelagodje realnosti. Sandersov film pa se večino časa, v odporu do te realnosti, prepušča razlagi očitnega ter nizanju žanrskih konvencij, preko katerih izpraševanje človečnosti obrne v že omenjeni popreproščeni boj dobrega proti zlemu. In čeprav je v tej klasični katarzičnosti dejansko učinkovit, pa kljub dobrim stilističnim odločitvam ter primerni stripovski igri (Scarlett Johansson, Takeshi Kitano) ječi pod težo filmske preteklosti, iz katere izhaja. Če bi hotel biti dostojen naslednik animeja oziroma mange, bi moral prenesti ravno ta »duh« drznosti in introspektivnosti in se ne bi smel pokloniti zgolj najbolj površinskim vidikom vsebine. Duh v školjki želi zbuditi upanje, zaključenost, celovitost, vendar mu uspe ponuditi le eskapizem, zaviti v čustveno zmoto. S tem postaja še en film v nizu rimejkov, ki se nenehno vračajo k zgodbam izvora (Wolverine, James Bond, Batman, Bourne, Transformerji ...) in iščejo svojo katarzo v sestavljanju koščkov preteklosti protagonista, izogibajo pa se skoku v neznanost ter soočenju z negotovostjo svojih izvirnikov.

Motoko trdi, da te spomini ne definirajo, a Sandersov film in njegovo glasbo definirajo predvsem spomini na druge filme. Pri tem mu ne manjka spoštovanja, temveč razumevanja – najbolje deluje takrat, ko ne razmišlja. **E**





Anja Banko

Film duhov

Osebna stilistka | Personal Shopper

leto 2017

režija Olivier Assayas

država Francija, Nemčija

dolžina 105'

Osebna stilistka (Personal Shopper, 2016) Oliviera Assaya-
sa ni zgolj film o duhovih, temveč predvsem film duhov.
Kot je obenem tudi in predvsem film teles. To dvojnost
začetne izjave, v duhu katere se prepletajo tudi naspro-
tujoči odzivi kritiške javnosti, v veliki meri pogojuje sama
filmska zgodba. Assayasova (nova) filmska muza Kristen
Stewart, s katero je prvič sodeloval pri filmu **Oblaki nad
Sils Mario** (Clouds of Sils Maria, 2014), igra tudi tokrat
vlogo asistentke. Maureen je mlada Američanka v Parizu,
ki se preživlja kot osebna stilistka muhabe modne ikone
Kyre. A hladni minimalizem postmodernih butičnih trgovin

je do neke mere zgolj ozadje, na katerem Maureen živi še
»drugo«
zgodbo neoromantičnega gotskega mysticizma; v njej čaka na znamenje umrlega brata dvojčka, s katerim
je delila sposobnosti medija. Če se zdi, da zgodbi tečeta
po tirnicah vzporednih svetov, ki se žanrsko opredeljujeta
kot erotični triler v zgodbi modnega sveta in grozljivka v
zgodbi o duhovih, uspe Assayasu v njegovi specifični filmski
govorici obe ravni ne zgolj preplesti, temveč tudi preseči.

Nenadoma se pojavi tretji glas. Na službeni poti v London
začne Maureen dobivati sporočila neznanega pošiljatelja.
Je to glas iz onostranstva – umrli brat Lewis, jezni duh
nekoga drugega? Želi dobro ali slabo? Ali je to glas žive
osebe? Morda bivšega Kyrinega ljubimca, ki Maureen ob
srečanju posveča nenavadno veliko pozornosti in morda
na koncu svojo ljubimko tudi ubije? Ali pa so, kot nami-
guje filmski epilog, vsi ti duhovi in glasovi v referenci na
Persono (Ingmar Bergman, 1966) zgolj Maureenina pod-
zavest, ki jo več kot očitno prežemajo žalovanje, globoka
osamljenost, občutki zapuščenosti in nemirnega iskanja
lastnega sebe?

V tako zastavljeni matrici se morda zdi, da gledalec v
ne-razrešitvi konca ostane praznih rok, saj avtor nobene-
ga od nastavljenih zgodbovni ali strukturnih žanrskih

elementov ne izpelje do pomirjujočega konca. Četudi v liniji erotičnega trilerja roka pravice morilca zaustavi, se to zgodi brez klasičnega »končnega« suspenza – zgodi se v tišini, na drugi strani steklenih hotelskih vrat, kot da je ta del filmskega narativa popolnoma obstranski. Hkrati se tudi v liniji grozljivke zaključek ne razreši v napetem frontalnem soočenju z nadnaravnim ali razkritjem le-tega skozi racionalno logiko »realnega sveta«, kjer bi duhove poganjal logični mehanizem hoffmannovsko-fizične ali freudovsko-psihične narave. Medtem ko se zdi, da se je Maureen končno pomirila z bratovo smrtjo, se v drugem planu komaj zaznavno pojavi silhueta, drseča podoba Lewisa, nato lebdeča skodelica, ki se zveneče razbije na tleh. A Maureen ni več ne presenečena ne prestrašena, temveč popolnoma mirno pomete črepinje, čeprav se zdi, da dobro ve (ali pač ne?), da to ni bil zgolj sunek vetra. Epilog nejasnost še stopnjuje. Podobno kot se Godardeva Američanka v Parizu na koncu novovalovskega kulta strmo zazre naravnost v objektiv filmske kamere, kot da bi v šepetu prebijala »četrto steno« platna, v zraku obvisi tudi Maureenin pogled, ko se šepetaje vpraša – kot da bi pri tem direktno naslavljala gledalca –, ali je duh v omanski puščavi morda ona sama.

Prav Maureenin pogled na koncu filma retrospektivno poudarja razsrediščenje gledalčevega pogleda. Assayas v opisanem prepletu žanrov in z uporabo zanj značilnih sredstev – kot je na ravni montaže na primer zatemnitev, kar film tiho deli na posamezna poglavja – ali s subtilno rabo glasbe in tišine pogledu ne dopušča »mirnega«, domačega sidrišča, temveč ga vedno znova odpelje drugam, v nepričakovano. Če se morda zdi, da je prav manko logike, ki se ustvarja v zamolkah in zatemnitvah, tisto, kar gledalcu na koncu pušča občutek nezadovoljstva in neizpoljenosti glede na pričakovanja, kot jih izjavlja uporaba »domačih«, znanih (žanrskih) elementov filmskega teksta, je nastalo »filmsko tropičje« obenem tisto, kar in kjer dejansko je sidrišče pogleda. Assayas se tako z ustvarjenimi »duhovi« skozi logiko fragmenta ludistično spušča v samo telo, meso filmskega medija.

Tako je *Osebna stilistka* na ravni zgodbe erotičnega trilerja izredno »telesen« film, ki se pogledu odpira na podoben način kot Antonionijeva *Povečava* (Blow up, 1966). Referenca pri tem presega zgolj podobno zgodbovno umeščenost v svet visoke mode – Assayas se namreč podobno kot Antonioni igra z vprašanjem pogleda, ki se skozi »objektiv« kinematografskega aparata implicitno kaže kot voajerski in kot tak še posebej povedno vztraja prav v žanrih erotičnega trilerja in grozljivke. A Assayas užitek izmakne oziroma ga vzpostavlja kot deviantnega ne zgolj skozi opisano sintakso filmske govornice, temveč to naredi že na ravni same »središčne« podobe – osrednje protagonistke Maureen.

Njena podoba je namreč diametralno drugačna od klasične podobe junakinje grozljivke, ki eksplicitno kipi od ženskosti. Maureen je skorajda androgen lik; njena vampirska bledica, podočnjaki, mastni lasje in brezoblična pričeska, tanko telo, oblačila – kavbojke in športna majica – ustvarjajo »nepravo«, »nenaravno« žensko podobo, ki deluje bolno in »napačno«, sploh ob sopostavitvi z ženskostjo, kot jo izžareva modna ikona Kyra – njena zgodba film nato odvede v klasični »umor lepote«. A zdi se, da se Assayas tudi na tej točki ludistično poigrava s pogledom – Maureen namreč po ukazu neznanega telefonskega glasu (še enega klasičnega elementa grozljivk – le da prilagojeno sodobnemu trenutku, preko sporočil) slači in oblači drage obleke, ki jih kupuje za Kyro. Če Maureen v tej igri person sicer najde užitek, ki ga simbolizira prizor samozadovoljevanja protagonistke, oblečene v Kyrine obleke na Kyrini postelji, gledalcu ustvarjeni kontekst niti za trenutek ne dopušča, da bi odložil sidrišče pogleda v voajerističnem užitku – prej nasprotno, prizor še stopnjuje občutek nelagodja.

Telo v *Osebni stilistki* zavzema ambivalentno mesto, saj je po eni strani nujno središče pogleda, a se po drugi v nenaravno predstavljeni podobi skozi zastavljeno filmsko sintakso temu tudi izmika. A kljub izredno telesni povrhnjici filma, tako na ravni podobe (pri tem tudi »telo« filmskega traku, ki v cinefilskih kontekstih v obdobju digitalnega pridoda še dodaten pomen) kot zgodbe, se zdi, da se film dogaja nekje drugje. Pri tem ne gre za »drugje« v smislu fizičnega časa in prostora – »drugje« se v film vpisuje v dimenziji fantastičnosti, morda podobno, kot jo ustvarjajo zgodbe T. Gautiera ali E. A. Poeja. Film o duhovih je tako enako realen kot film teles. Pri tem je skoraj bolj kot na ravni zgodbe, v kateri junaki v nadnaravno ne dvomijo, temveč ga sprejemajo kot povsem enakovredno resničnost, to v film vpisano prav skozi filmsko govornico. Ustvarjeno tropičje in nedomačnost podobe izmikata logiko in končno pomiritev, saj pogled nujno bega med domačim, poznanim, ki se vedno znova izkaže kot nedomačno in nepoznano. Tako je osnovno gibalo filma, ki se najbolj izriše prav skozi zapise neznanega glasu na ekranu mobilnega telefona, prav občutek nelagodja, nedomačnosti. Film o duhovih tako čedalje bolj postaja film duhov, ki ustvarja slogovni realizem skozi sintakso tropičja, zatemnitve in zamolka. Če nepojasnjevanje nadnaravnega, »neresničnega« v racionalizmu sodobnega sveta lahko deluje nezadovoljivo, se ravno na ta način *Osebna stilistka* direktno sooča s samim postmodernističnim iracionalnim bistvom družbe, s katerim se Assayas igra na vseh ravneh filmskega medija. **E**

Nina Cvar

Ameriška ljubica: svoboda v pospešeni nemožnosti?

Ameriška ljubica | American Honey

leto 2016

režija Andrea Arnold

država Velika Britanija, ZDA

dolžina 163'

Andree Arnold, režiserke **Ameriške ljubice** (American Honey, 2016), se morda najbolj spomnimo po **Akvariju** (Fish Tank, 2009), sodobni različici socrealističnih dram britanskega filma iz poznih petdesetih in šestdesetih let, ki so jih snemali Karel Reisz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, pa tudi Ken Loach in Mike Leigh, in za katere, vsaj za tiste, nastale v šestdesetih, so značilne ostre kritike družbenih protislovij, največkrat skozi portrete jeznih mladenk in mladeničev delavskega razreda. Arnoldova, ki je v nekem intervjuju izpostavila, da tudi sama izhaja iz delavskega razreda, v svojih filmih do določene mere nadaljuje s tradicijo britanskega novega vala, ki je nekje na začetku šestdesetih deloma izšla iz *Free Cinema*, dokumentarističnega filmskega gibanja, ki se je osredotočalo na intimne svetove »malega človeka« z zahtevo po iskrenem opazovanju vsakdanje realnosti, po drugi strani pa lahko v njenem delu najdemo tudi nekaj Alana Clarka, brutalnega socrealista.

V filmih Arnoldove lahko tako vedno znova opazujemo posameznice in posameznike z družbenega roba, ki se po eni strani upirajo prav tej družbi, po drugi pa v njej vendarle uspejo najti svoj prostor – kot da bi nam želela povedati, da tudi v na videz povsem brezperspektivni realnosti vendarle obstaja možnost za vsaj individualno, če že ne sistemsko (od)rešitev. Pravzaprav se zdi, da gre za nekakšen stalni leitmotiv Arnoldove, saj lahko v z oskarjem nagrajenem kratkem filmu **Wasp** (2003), v **Rdeči cesti** (Red Road, 2006), **Akvariju** (2009) in ne nazadnje v **Ameriški ljubici** (2016) spremljamo reprezentacijo proletariata. A za razliko od prvih treh je **Ameriška ljubica** postavljena v Ameriko.

Se pa glede na specifična zanimanja Arnoldove, ki so se navezovala na britansko okolje, pa tudi na njen razvoj znotraj tradicije britanskega filma, pojavlja vprašanje, kako se je lotila vizualizacije kompleksne ameriške družbe, iz katere sama ne izhaja. V nekem intervjuju je omenila,

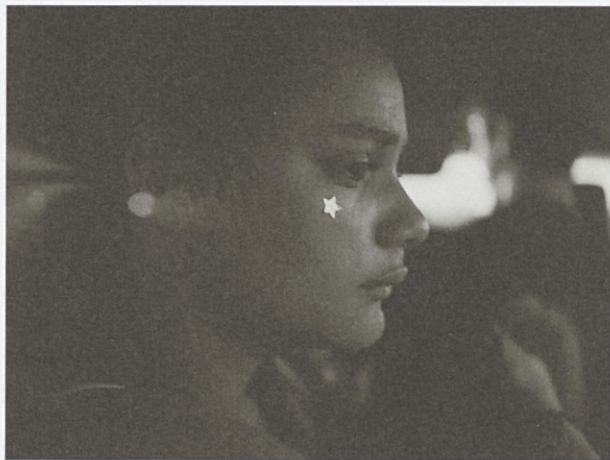


da je skušala najti lastno čustveno vez z Ameriko – če je ne bi, tega filma ne bi mogla posneti. Tudi sicer je za **Ameriško ljubico** dejala, da je mešanica vsega, kar je videla in se naučila med pripravami na snemanje filma, hkrati pa so še kako pomembno vlogo za njegov nastanek igrali vesterni in filmi ceste, ki jih je gledala kot otrok.

Oba žanra v ameriškem filmu zasedata pomembno mesto – v študiji *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western Will Wright* na primer trdi, da naj bi bilo mogoče Ameriko razumeti prav skozi vestern, medtem ko Lee Teasdale v zvezi s filmi ceste izpostavlja specifični pomen ceste za ameriško kulturo. Po eni strani omenjena žanra obdelujeta nekatere osrednje mite ameriške družbe, po drugi pa je prav skozi njuno prakso moč razbrati raznovrstne napetosti in nelagodja znotraj nekega specifičnega družbenega okolja.

V ameriški filmski zgodovini se filmi ceste pojavijo neka-ko v dvajsetih letih, ko lahko v nemih filmih spremljamo popotnike in kavbojske pionirje. V tridesetih se njihova produkcija preusmeri v filme, ki v ospredje postavljajo moderno cesto, pri čemer se vozila iz *screwball* komedij vzpostavijo kot vizualni arhetipi, ki se s prihodom *noira* razrahljajo v precej bolj zlovešče podobe. Preobrat v reprezentaciji ceste se zgodi z izidom Kerouacovega beatniškega romana *Na cesti* (1957), kjer cesta ni razumljena le kot scenaristični pripomoček za prehajanje med lokacijami, temveč kot nekakšno opozicijsko simbolno mesto zoper kulturo srednjega družbenega razreda.

Prav ta vidik so v šestdesetih prevzeli filmi t. i. novega Hollywooda – ne le da so povsem demontirali znameniti Haysov kodeks, temveč so v t. i. *mainstream* ponesli ideje mladinskih subkultur. V tem smislu sta bila Pennov film **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967) in Hopperjev **Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969) prelomna, saj sta inavgurirala popolnoma drugačen družbenopolitični in kulturni diskurz; ta je vodil v nastanek številnih filmov tovrstnega



žanra v sedemdesetih letih, ki so se vsi po vrsti postavljali nasproti mitu ameriških sanj ter prinesli v ospredje drugačen vrednostni sistem. Sčasoma se je subkulturni moment sicer umaknil drugim temam, ki jih je žanr filma ceste obdeloval v sledečih desetletjih, a je v njem vendarle ostal prijem postopnega razvijanja osrednjega lika po zgledu t. i. *bildungsromana* oziroma *coming-of-age* zgodbe, ki je vsaj na načelni ravni prepletena z družbenokritično ostjo.

V tem smislu je *Ameriška ljubica* prvovrsten film ceste, ki epizodično, kot se za tovrstne filme spodobi, skozi zgodbo o osemnajstletni Star (Sasha Lane) pripoveduje zgodbo neke družbe, natančneje zgodbo ZDA po veliki krizi leta 2008, ki je družbene neenakosti le še poglobila, tisoče mladih pa pognala v past revščine. In Star je le ena od teh tisočih; prepuščena destruktivnemu družinskemu okolju, pobiranju ostankov hrane iz smetnjakov lokalnih marketov, očitno pa je tudi edina skrbnica mlajše sestre in mlajšega brata. Fotografija Robbieja Ryana in prepričljiva igra debitantke Sashe Lane med likom dekleta in gledalcem hitro skuje učinkovito identifikacijo: tako s Star distancirano opazujemo razpadle družinske, če ne skupnostne vezi, s preišljenimi režijskimi detajli pa tudi njeno hrepenenje po pobegu iz osebne bede.

Nekega dne se priložnost za pobeg pojavi v lokalnem supermarketu, ko naleti na Jaka (Shia LaBeouf), za katerega se izkaže, da je del skupine mladih, ki se preživlja s prodajo naročnin na tiskane revije. Jake Star povabi, naj se jim pridruži, način njunega srečanja, Jakovo poplesavanje na Rihanno, pa tudi sicer uokvija nadaljnjo atmosfero filma. Pejsaži trapa, countryja, pop balad namreč nastopajo v vlogi nekakšne priče, ki, zanimivo, odslikava razredno pozicijo Star in Jaka, a tudi vse skupine, hkrati pa služi kot prvovrstno komunikacijsko orodje za ljubezenski odnos med Star in Jakom, skozi katerega se nam izrisujejo sanje, morda celo portret neke generacije, a tudi nemoč njihovega izživetja.

Tudi sicer je v ospredju bolj avdiovizualni kot narativni vidik, saj o Star in ostalih mladih ne izvemo dosti več od tega,

kar nam povedo podobe, ki imajo naravnost dokumentaristični učinek. Občasno kdo navrže, iz katerega dela ZDA prihaja, to pa je tudi vse. S tem njihova preteklost ostaja neizpovedana oziroma je omenjena le tu in tam, kot je značilno za filme ceste sedemdesetih; navsezadnje gre za žanr, ki preteklost pušča za seboj, liki pa se izgrajujejo v sedanosti, *hic et nunc*, kar je mogoče razumeti kot svojevrsten upor zoper prav tiste družbene mehanizme, ki likom pripisujejo – in jih celo prisiljujejo v – specifična strukturna mesta, mesta razredne, spolne in rasne razlike.

Vendar pa ti upori ne nastajajo na način neposrednega uničevanja omenjenih mehanizmov; nasprotno, odvijajo se prav v njihovem pospeševanju ter proizvajajo družbena protislovja in marginalizacijo. Prodajanje naročnin na tiskane revije (kar je v vsesplošni digitalizaciji tako rekoč oksimoron) premožnejšim večinoma deluje po principu »slabe vesti«, po drugi strani pa, vsaj v primeru pristopa, ki ga ubira Star, ko s svojimi strankami skuša vzpostaviti bolj osebni odnos (sofisticiran marketinški prijem), odraža osamljenost, a tudi odtujenost v individualizirani družbi. Njena prodajna metoda, ki je v posameznih epizodah prignana do skrajnosti in mestoma učinkuje že hiperrealno, tako odlično sondira specifično stanje prav te družbe, tj. njeno popolno komodifikacijo.

To pa je tudi glavna točka razlike glede na filme ceste sedemdesetih – če so ti še gradili alternative svetove na način jasno postavljene meje med njimi in preostalim svetom, slednje v neoliberalni globalni realnosti ni več mogoče. Ideja o enkratnosti, neponovljivosti (tudi ljubezenskih odnosov) in s tem jasne razločenosti glede na širšo družbeno realnost je le še ena od komodificiranih prikazni, ki jo Star s pridom izkorišča v svojih prodajnih tehnikah. Prav zato je spoznanje, da je tudi sama del tega mehanizma, tako trpko.

»Misliš, da si (za Jaka) nekaj posebnega?« jo nekega večera vpraša Krystal (Riley Keough), nekakšna menedžerka skupine. Kot da bi ji želela reči, da v neoliberalni družbi v resnici ni ničesar več, kar bi bilo edinstveno. Je samo še biznis, upor pa se, če gre verjeti Arnoldovi, lahko vzpostavlja le na način pospeševanja te iste družbe, ki pa se lahko izteče zgolj v oblikovanje nekakšne heterotopične skupnosti. **E**



Žiga Brdnik

Biblično potovanje osmega potnika

Osmi potnik: Zaveza | Alien: Covenant

leto 2017

režija Ridley Scott

država ZDA, Velika Britanija

dolžina 122'

»Moje ime je Ozymandias, kralj kraljev; glej moje delo, ti mogočni, in obupuj!«

Biblične alegorije, ki jih vse od prvega dela serije *Osmi potnik* lahko odkrivamo v zgodbi, ustvarjeni po likih Dana O'Bannona in Ronalda Shusetta, so z Zavezo dokončno sklenile svoj krog. Ladja Zaveza (Covenant) nosi 2000-glavo človeško kolonijo na novo odkriti planet, ki po vseh podatkih lahko predstavlja novo zibelko človeštva. Posadka kakopak ulovi signal, ki jih vodi na primernejšo lokacijo, tako rekoč v raj, saj nudi optimalne pogoje za kolonijo. A pot do raja vodi skozi pekel. In v peklu se seveda ni mogoče izogniti hudiču. Najbolj presenetljiv in edini pravi, močni obrat v šestem filmu serije, **Osmi potnik: Zaveza** (Alien: Covenant, 2017, Ridley Scott), je ta, da hudič ni nepremagljivi, ubijalski stvor iz globin veselja, ampak po človeški podobi narejen replikant David (Michael Fassbender). Kakor je bog po svoji podobi ustvaril človeka, je človek v prihodnosti po svoji podobi ustvaril stroje. In tako kot se je človek želel povzpeti na raven boga in ga vreči s prestola (kot v Babilonu ali v mitu o Prometeju), se je to zdaj,

ko se igra boga, dogodilo njemu. Tako kot človek, ki je po Nietzscheju ubil boga, je tudi David, ki je dobil ime po slovitim Michelangelovem kipu, pri tem grozljivo uspešen. Medtem ko je replikant iz kulturnega prvega dela serije Ash nastopil kot izdajalec svojega stvarnika Juda, je strah pred stroji v naslednjih nadaljevanjih potihnil. Šele David, ki ga znova odlično upodablja Fassbender, je v predhodniku *Zaveze Prometeju* (Prometheus, 2012, Ridley Scott) s svojo hladnostjo, preračunljivostjo in tehnološko popolnostjo začel povzročati kurjo polt. Strah se zdaj potrjuje, saj je David postal anti-Prometej, uničevalec človeštva, božji bič, ki kaznuje človeško nečimrnost. Končno izvemo, od kod prihaja osmi potnik, to nepredstavljivo zlo. Seveda, iz nas samih, kar je bilo sicer očitno že od začetka, a nam doslej še ni bilo jasno, da smo to zlo sami tudi ustvarili preko naslednje stopnje v (r)evoluciji umetne inteligence. Tukaj se nietzschejanski somrak malikov zlije s freudovsko-jungovskim strahom, primarnim strahom pred smrtjo in končnostjo, ki ga projiciramo navzven, a prihaja iz nas samih in je v končni fazi neodpravljen.

Osmi potnik: zaveza sicer ostaja zvest večini elementov, ki serijo odlikujejo že od samega začetka (no, mogoče z izjemo res obupnega četrtega dela). Dih jemajoči stvori in srhljivi tuneli vesoljskih ladij ter mrtvaško tiha bivališča, ustvarjeni po fascinantnih ilustracijah H.R. Gigerja, so tokrat nadgrajeni še z najnovejšimi posebnimi učinki, novim leglom pošasti (predhodniki osmega potnika) in epskimi prizori genocidnega pohoda Davida. S tem film sicer pridobi aktualnost, vizualno modernost in predvsem »blockbusterski« potencial, a zanemari značilno noirovsko temačnost in napeto skrivnostnost, ki je serijo odlikovala v prvih treh delih. Kakopak ne manjka niti močan glavni ženski lik poročnice Daniels, ki ga s podobno odličnostjo kot Sigourney Weaver odigra prepričljiva in zaradi značilno žalostnih oči še bolj izrazita ter edinstvena Katherine Waterston. Osrednji obraz zgodbe pa vseeno ostaja Fassbender, ki poleg nadčloveško grozljivega Davida prepričljivo odigra tudi njegovega robotsko hladnega replikantskega dvojčka Walterja. Film je na neki način mešanica vseh prejšnjih delov, kot je v zadnjem času značilno za (pre)številna nadaljevanja in predzgodbe. Je srhljivka (prvi in tretji del), akcija (drugi del) in filozofski triler (peti del: *Prometej*). S tem film sicer nekoliko razvodeni, saj nima jasne žanrske in estetske identitete ter rdeče niti, a je prav zaradi zgodbe in novih elementov v njej vseeno veliko učinkovitejši kot na primer katastrofalni zadnji del *Terminatorja* ali večinoma dolgočasna nadaljevanja drugih franšiz. Predelava starih delov z novimi elementi (kot *Vojna zvezd*), brezplodno raztegotvanje predvidljive zgodbe (*Hobit*) ali neskončno in prazno nizanje komaj razlikujočih se stripovskih likov (*Maščevalci* ali *Liga pravičnih*) niso enostavne naloge. Prav

zato, ker odpirajo nova vrata v že videne filme iz serije, predvsem v težko razumljivega *Prometeja*.

Linija kreacije, ki je nakazana v *Prometeju*, se tukaj sklene. Inženirji so ustvarili človeka po svoji podobi, človek je ustvaril stroje po svoji, in stroj zdaj ustvarja nova, še popolnejša bitja brez čustev, brez vesti, brez človeških napak, bitja z golim morilskim instinktom za preživetje in prevzem dominacije. »Nisem bil ustvarjen, da služim,« reče David svojemu replikantskemu bratu Walterju. Le zakaj bi služil manj popolnim bitjem od sebe. Ali ni prav ta destruktivna dominacija globoko zakopana v genom človeštva in ali je ta ultimativna stvaritev ne izpopolni? Zdi se, da tudi ustvarjalci filmov *Osmi potnik*, na čelu z režiserjem Ridleyjem Scottom, sledijo tej pesimistični napovedi. Medtem ko z razvojem tehnologije, ki prinaša možnosti bioinženiringa, biopolitike, neomejenega nadzora, kiborgov in umetne inteligence, rinemo vedno bližje bogovom, se hkrati spuščamo vedno bližje peklju. Na nepoznan teritorij, kjer nas lahko čakajo tako up kot obup, tako nove možnosti kot novi strahovi, tako lepo kot grdo, tako zveličanje kot poguba. Do naivne in slepe vere v človeka kot božansko in izbrano bitje je Scott skupaj z avtorji zgodbe Jackom Paglenom in Michaelom Greenom ter z avtorji scenarija Johnom Loganom in Dantejem Harperjem neizprosni. Tako kot Elizabeth Shaw iz *Prometeja* tudi globoko verni Oram iz *Zaveze* doživi najbolj kruto usodo. Hkrati s svojim uničenjem pa porodita tudi zlo, ki lahko izbriše ne le človeštvo, ampak vsa živalska bitja. Navezave na okoljsko, etično, religiozno in politično krizo zahodnega sveta so nespregledljive. In tudi odgovor Ridleyja Scotta, kaj nas lahko reši te katastrofe, je že od leta 1979 jasen – ženski princip in intuicija kot nasprotje patriarhalne dominacije, spoja moči in hladnega razuma. **E**

Bojana Bregar

Pasje življenje nekega malega buržuja

leto 2017

režija Julian Radlmaier

država Nemčija

dolžina 99'

Eden letos zanimivejših filmov festivala Crossing Europe se je postavljala z najdaljšim naslovom in tako obetal nekaj ne prav pogostega v kraju, ki je posvečen mlademu evropskemu (angažiranemu) filmu – komedijo.

Julian Radlmaier ni novinec niti na nemškem filmskem prizorišču niti v Linzu – pred nekaj leti je tam že našel naklonjene kritike za svoj celovečerni prvenec po imenu **Proletarska zimska pravljica** (Ein proletarisches Wintermärchen, 2014). Tokrat pa je v tekmovalnem programu predstavljal drugi celovečerni režijski podvig, absurdistično satiro z naslovom **Selbstkritik eines bürgerlichen Hundes** oziroma, po slovensko, Samokritika buržoaznega psa (2017).

Morda ni šlo toliko za satiro kot za »fantazijo« – že njegov drugi film je imel v naslovu besedo »pravljica« in po opusu sodeč se Radlmaier zelo zanima za problematiko odnosa med optimizmom preteklih ideologij ter impotentnostjo, demonstrirano v današnji postideološki realnosti, zaradi katerih prve delujejo naivno, še več, komično, kar s pridom in nemalo užitka uporabi v svojem novem filmu.

Njegov protagonist je Julian (igra ga režiser sam), ki ga spoznamo kot germansko (in rahlo čednejšo) verzijo Woodyja Allena. Na to primerjavo nas hitro napoti že *voice over*, v katerem nas Julian vodi skozi prvo stopnjo svojega življenja, ko sicer še ni pes, pa vendar nas s svojim nič kaj častivrednim obnašanjem že prepriča, da je »pasji« vsaj v enem pomenu besede, če ne treh. Ko se ležerno nastavlja soncu na stopnicah pred mestno knjižnico, opreza za dekletki, jim pripoveduje male laži in jim laska, spominja na psa, ali kot bi mu rekel dobri stari Elvis: »He ain't nothing but a hound dog.« Ko izdaja svoje trhle, trendi socialistično-hipsterske ideale, ali bolje rečeno, jih ukrivlja tako, da mu kar najbolje služijo glede na situacijo, izdaja tisto prepričanje, katerega filozofski oče je bil Diogen iz Sinope. Kiniki, zaradi katerih danes znamo poimenovati ljudi brez resničnih idealov, pa tudi obnašanje, ki ne izdaja nikakršne vere v dobro družbe in podobnih človeških institucij,

so si svoje ime nadedli po grški besedi za psa; pes kot oportunistična žival je simboliziral generalno idejo, po kateri so začrtali svoja od spodobne družbe prezirana življenja. In končno, kot bomo videli v nadaljevanju, Julianov oprezni oportunizem botruje temu, da ga izvoljenka njegovega srca (oziroma nekega drugega organa) ne more dojeti kot »pravega moškega«, ker takoj, ko je soočen z manj salonsko, pa bolj kosmato in mačistično verzijo Delavca, preprosto skrrije rep med nogo in odkoraka kot ... najbrž veste kaj.

Kot torej vidite, je Julian že pes, še preden se vanj utelesi, pa še nismo niti na pol poti do tega trenutka, ki napoči ob samem zaključku filma. Ampak ne smemo se prehitevati. Zato se vrnimo na začetek zgodbe, ko nam Julian razloži, da je režiser, in čeravno ne povsem neuspešen, so njegove vrste filmi padli v nemilost pri državnih institucijah, ki podeljujejo dovoljenja za delo v obliki produkcijskih sredstev (finančnih). Za vse potrebe in namene je torej kratkomalo in povsem ... brezposeln. To pa ni edino ponižanje. Na zavodu za zaposlovanje vztrajajo, da sprejme ponujeno sezonsko delo v sadovnjaku in se tako pobere iz mesta, edinega življenjskega prostora, ki ga kot salonski revolucionar lahko prenaša, nekam daleč na nemško podeželje obirat jabolka. Zdi se, da se ta državni terorizem za Juliana ne bi mogel zgoditi ob slabšem času, saj je na vidiku nova romanca – ali vsaj bežno upanje zanjo. Camille (Deragh Campbell), resnobna intelektuala, s katero delita mesto v umetniško-hipsterskih družabnih krogih in ljubezen do pretiranega dramatiziranja, ga je komaj opazila, zdaj pa bo namesto po njej celo poletje plezal na jablane!

K sreči se Julianova bujna domišljija znova izkaže za blagoslov: Camille natvezi, da je sezonsko delo zanj zgolj priprava na snemanje novega filma, še ene komunistične pravljice, in uganite, kdo bo v njem igral glavno žensko vlogo ...

Kmalu se režiser in njegova muza znajdeta sredi sadovnjaka, opremljena s spalnimi vrečami in Komunističnim manifestom, pripravljena, da spoznata razmere bivanja, dela in spanja modernega pripadnika delavskega razreda in morda, čisto slučajno, mimogrede, prebudita zaspano zavest sadovnjaškega proletariata. Ta obsega malce uborno paleto zelo naključno nabranih individuumov, predvsem drugih kronično nezaposljivih karakterjev. Med njimi izstopa čokati Zurab (Zurab Rtviliasviliki), ki bi mu v skrajni sili najbrž lahko pripisali določeno mero karizmatičnosti, manj naklonjeni vpleteni pa bi mu ravnoodušno rekli kriminallec. Toda za potrebe komunistične utopije, ki se začne prebujati s prvim dnem obiranja jabolka, bo zadostoval, se strinja Julian, ki ga Zorab sicer navdaja z občutkom strahospoštovanja. Vse se odvija nadvse idilično in revolucionarno, dokler jim prijazna menedžerka multinacionalnega podjetja, ki ima v lasti sadovnjak (smo že omenili, da se ta jabolčna



rajska oaza imenuje »Oklahoma«?), ne pojasni, da so vsi zgolj majhen delček velikega svobodnega trga, ki je kot nepredvidljivo morje. Enkrat jih ponese na vrh, spet nato brutalno odplavi na dno, skratka, prizadevajo naj si izpolniti predpisano normo, če pa jim to ne uspe, so povsem svobodni, da svoje neopravljeno delo nadaljujejo pozno v noč, seveda brez plačanih nadur. Revolucija izbruhne kot predvideno in za kratek čas Julian in vesela družina ponosnih src gradijo pravičnejšo družbo. Vendar zanos ne traja dolgo, kapitalistične sile pa so tudi že obveščene o razdiralnih tokovih in ustrezno ukrepajo.

Na tej točki se film prelomi, in čeravno se nadaljuje še lep čas, nikoli več ne ujame ritma, ki ga je prej nosil na krilih absurdnega humorja. Kar sledi, je nekakšna tematsko dislocirana enota, parabola v bibličnem smislu, v kateri Julian, Camille in njuna proletarska prijatelja sledijo nememu menihu, ki naj bi bil Frančišek Asiški, proto-krščanski socialist, ali pa zgolj pacient bližnjega sanatorija za mentalno neuravnovešene. Kakor koli: s Frančiškom na čelu se podajo v gore in čez mejo, v Italijo, kjer naj bi našli pravo socialistično utopijo, vendar končajo v zaporu, Julian pa se spremeni v psa in ...

Mladi nemški film ne slovi ravno po hudomušnih samoironičnih eksploracijah intelektualnega »leisure-classa«, tako da je *Samokritika buržoaznega psa* povsem svež in mestoma izjemno zabaven film, ki se s svojo živahno razigranostjo zoperstavlja klišeju depresivnega, hladnega nemškega socialnega realizma. Očitamo mu lahko edino,

da se včasih preveč zanaša na dobro voljo gledalca, saj ta odsedi zadnje pol ure v spraševanju, zakaj si režiser, scenarist in protagonist Julian ni vzel še malce časa, da bi zakrpal luknje v scenariju in nam namesto dobesednega »road to nowhere« dostavil zaključek, vreden tega filma, kar, roko na srce, ne bi smelo biti pretežko.

Pa vendar, opraviti imamo z mladim avtorjem, ki je – očitno – naklonjen samokritiki in refleksiji, zato nas ne sme pretirano skrbeti ne za Juliana ne za nemški film niti, navsezadnje, za socializem. Čeprav je v tem trenutku videti kot čista šala, se nekje, v nekem koticu sveta, prav ta hip nekdo prebija skozi tisoče strani Kapitala, zraven pa morda žveči jabolko, ki je zraslo na svobodi. **E**

Petra Meterc

Vaje v krčih

The Fits

leto 2015

režija Anna Rose Holmer

država ZDA

dolžina 72'

Prvenec mlade ameriške režiserke Anne Rose Holmer **The Fits** (2016) je zagotovo drama o odraščanju, a film hitro uspešno zaobide konvencije žanra, katerega vzorčnosti se je ob naslavljanju podobnih tematik sicer precej težko izmakniti. V tovrstnem odmiku od že videnega sta mu morda še najbolj sorodna filma francoske režiserke Celine Sciamma **Pobalinka** (Tomboy, 2011) ter **Banda punc** (Bande de filles, 2014). A v kolikor se slednja razvijeta v docela razdelani pripovedi s primernim številom zapletov, razpletov ter izrazitim koncem, *The Fits* prej deluje kot en sam zaplet predpubertetnega obdobja, ki se z ekspresionistično naravnostjo uspe premišljeno izreči o vsem, kar glavna junakinja Toni (Royalty Hightower) v svoji starosti, črni koži, vlogi mlajše sestre, zadržanosti in nerodni fantovski drži sploh je. V vse to pa film v dobro izrabljenih 72 minutah ter z za ameriško indie produkcijo neobičajnim mikro-budžetom vplete tudi pridih grozljivega.

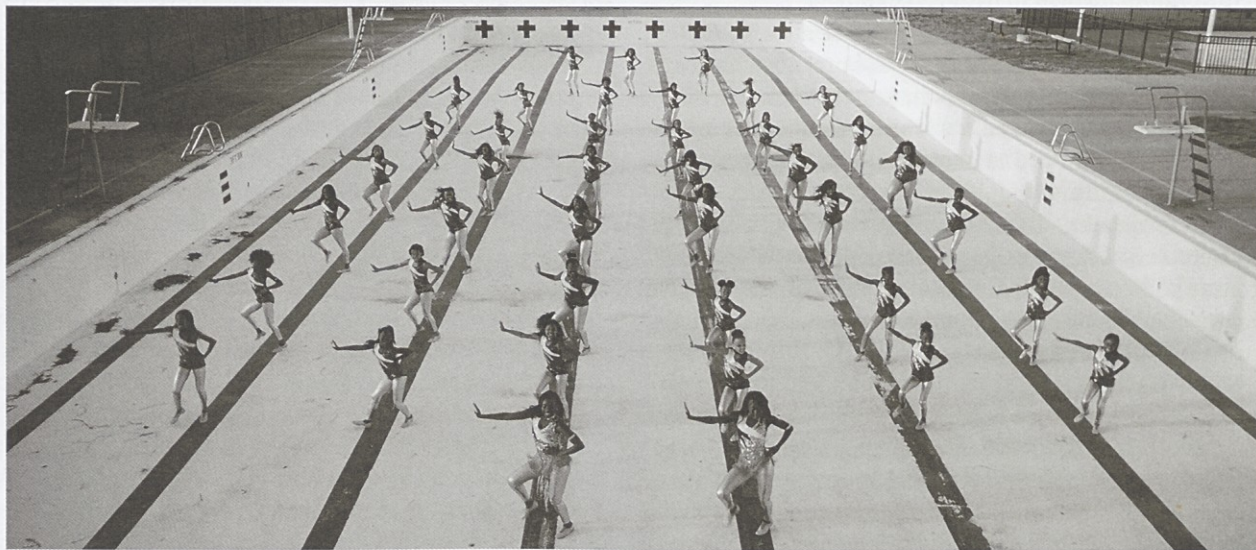
Toni je torej 11-letna mlajša sestra boksarja Jermaina (Da'Sean Minor). Brata spremlja ob treningih v lokalnem športnem centru in se boksa uči tudi sama. Ko prek okna druge telovadnice opazuje plesno skupino deklet, ji njihova

koreografija ter poprej nepoznana koordinacija vzbudita željo, da bi se plesa lotila tudi sama. Tako začne vaditi gibe, ki so ji sicer zaradi boksarske logike premikanja tuji, hkrati pa se iz boksarskega ringa, kjer je bila obkrožena s povsem moško družbo, preseli v telovadnico, zasičeno z estrogenom, kjer vzdušje ustvarjajo raznovrstna mlada ženska telesa v polnem razcvetu.

Toni ne govori veliko – prvič spregovori nekje ob dvajseti minuti filma, pa tudi pozneje z besedami ostane pretežno skopa. A vse, kar je izgubljeno s tišino, je dosledno nadomeščeno ter nadgrajeno z izjemno avtentično igro telesne govorice, obraznega izrazja ter pogledov. Kamera Toni že v prvem prizoru ob dvigovanju v trebušnjake uokviri v frontalno simetrično postavitev, takšni posnetki pa se ponavljajo ves film in vedno znova vzbudijo občutek ogledala, v katerega je Toni zazrta. Tako ji z obraza beremo strahove, dvome, samozavest, pa tudi za njeno starost presenetljivo resno držo. Podobno njena občutja v posameznih prizorih razbiramo iz telesnega ter prostorskega pozicioniranja med drugimi dekleti plesne skupine.

Toni spremljamo v ne pretirano urejenem športnem centru in njegovi okolici, kjer mladi preživljajo popoldneve po šoli. Čeprav film ne komentira širšega okolja ali socialnih vprašanj, je prostorska umeščenost jasna; v centru ni belih otrok, starši niso prisotni, omenjeni so le nekajkrat; gre za edini prostor, kjer mladi lahko preživljajo prosti čas – večina se jih domov odpravi šele ob večeru. Športni center tako predstavlja nekakšen mikrokozmos, ki ga njegovi uporabniki poznajo do obisti. Labirintski hodniki, stopnišča, shrambe, garderobe, ograje, drogovi – ves prostor se tako ali drugače izrablja za (večkrat improviziran) trening in druženja.

Prostor, ki skriva vrsto neraziskanih hodnikov, neuporabljenih sob in požarnih izhodov, prinaša tudi svojevrsten





občutek groze – ta pa se v film priplazi ob škripajočih začetnih tonih jazz skladbe, ki spremljajo Toni vedno, ko vadi koreografijo za sprejem v plesno skupino. Skladba se v triumfalni rockyjevski trening sceni, ko Toni na nadvozu blizu športnega centra prvič uspejo vsi koraki, razvije v vedno bolj okrepljen in udaren ritem, ob njem pa njeno sicer suhljato in koščeno telo v obvladanju nadzorovanega in usmerjenega giba pridobi neverjetno moč.

Po triumfu se poleg skladbe razvije tudi groza, ki pride na plan v obliki spazmičnih krčev, zaradi katerih se med treningi druga za drugo začnejo zvijati in omedlevati dekleta iz plesne skupine. Čeprav so sprva prestrašena, se, ko si nekaj deklet po tovrstnih napadih brez posledic opomore, o njih začnejo pogovarjati kot o posebni izkušnji, ki se je sicer bojijo, a jim obenem predstavlja skrivnost. Gre za neopredeljivo grozo in lahko bi jo umestili ob bok žanrskih grozljivk z ženskami v glavnih vlogah, ki so se v zadnjem letu znova začele pojavljati. Lani so tako poleg *The Fits* nastali kar trije filmi, v katerih se groza izraža kot takšno ali drugačno kaznovanje zaradi ženske telesnosti in/ali preseganja patriarhalnih vzorcev. V filmu *Surovo* (Grave, 2016, Julia Ducournau) feministični podton spremlja kanibalizem, v *Prevenge* (2016, Alice Lowe) nosečnostni hormoni sprožijo morilska nagnjenja pri nosečnici, v iranskem *V sencih* (Under the Shadow, 2016, Babak Anvari) pa so na delu duhovi, ki preganjajo mater in njeno hčer.

Nasprotno *The Fits* emancipatornosti ne zastavi v ženskem izrazu nasilja, prav tako ne ustvari groze, ki ji ne bi bilo moč ubežati – dekleta v plesni skupini si spazmične napade vsaj deloma namreč prisvojijo. Svojevrstna izkušnja, ki doleti zgolj dekleta, se lahko primerja z izkušnjo prve menstruacije ali spolnega odnosa, širše pa z ženskimi razvijajočim se telesom in močjo hormonskih sprememb, ki mlade ženske sprva prestrašijo in zaradi katerih na njih v družbi začno gledati drugače. Zaradi telesnosti jih patriarhalna pozicija obsoja, hkrati pa predstavljajo strah. Dekleta iz športnega centra si napade, ki jih film nikoli ne pojasni, prisvojijo do točke, ko jih lahko vpeljejo v ples ter jih tako z lastnimi telesi nadzirajo, s tem pa prevzamejo tudi okrepljeno moč in samozavest; konec koncev naj bi režiserka navdih zanje našla v »plesni kugi«

iz leta 1518, ki naj bi s histeričnim poplesavanjem ter posledičnimi zdravstvenimi težavami napadla več sto ljudi.

Za končno plesno sekvenco, v kateri so posneta dekleta, ki v bleščečih paradnih opravih plešejo v usklajeni plesni formaciji, je pomemben prostor, v katerega so prestavljena. S plesom zavzamejo (moško-dominiran) boksarski ring, opuščeni bazen, pa tudi nadvoz, na katerem je Toni poprej s sivo kapuco na glavi vadila sama. Posnetki nepremagljivo trmastega giba črnih teles delujejo kot svojstven glasbeni video ter priključijo v spomin lanskoletni nastop Beyonce na finalu Super Bowla s pesmijo *Formation*, ki ves čas vzklika o usklajeni moči nastopa proti vsem »hejterjem«.

Vseeno pa *The Fits* – kljub vmesni nadrealistični epizodi lebdenja glavne junakinje – ostane veliko bolj prizemljen kot Beyonce ali prej omenjene grozljivke. Film svoje koordinate začrta subtilno ter brez odstopanja od pogleda, ki je osredotočen na enajstletno bitje, čeprav je res, da njena starost v kompleksni sliki osebnosti v razvoju ne nosi skoraj nobenega pomena. K iskrenemu ter nežnemu prikazu je zagotovo pripomoglo tudi dejstvo, da je režiserka primerno plesno zasedbo iskala kar na Youtubu ter na koncu našla skupino Q-Kidz iz Cincinattija. Za nastop v filmu je nato izbrala 15 deklet, med njimi takrat še devetletno Royalty Hightower za glavno vlogo – to pa pomeni, da v *The Fits* gledamo mlade neprofesionalne igralko, ki se v dodeljenih vlogah počutijo vse prej kot tuje. **E**



Ana Šturm

Globoko v gozdu

Without Name

leto 2016

režija Lorcan Finnegan

država Irska

dolžina 93'

Letošnji »nočni program« (Nachtsicht) festivala Crossing Europe v Linzu, ki ga kurira Markus Keuschnigg, sicer vodja festivala fantastičnega filma /Slash na Dunaju, je ponudil eklektičen nabor izdelkov, ki v žanrskih okvirih premišljujejo o svetu, v katerem nihče več ne loči med resnico in fikcijo. Med filmi **The Bar** (El Bar, 2017, Álex de la Iglesia), ne ravno posrečeno bizarko o lezbični teroristični celici **The Misandrists** (2017, Bruce LaBruce), feminističnim satiričnim slasherjem **Prevenge** (2016, Alice Lowe) in odbito komedijo v stilu B-filmov Ron Goossens, **Low-Budget Stuntman** (2017, Steffen Haars in Filip van Der Kuil) se je znašel tudi celovečerni prvenec irskega režiserja Lorcana Finnegan, **Without Name** (2016).

Finnegan, scenarist Garret Shanley in producentka Brunella Cocchiglia so film, v katerem se moderni človek sooči s svojim največjim strahom – samoto, razvili s pomočjo Irskega filmskega centra (Irish Film Board). *Without Name* je bil eden izmed treh izbranih projektov t. i. programa Catalyst Project, katerega namen je, da mladim irskim filmskim talentom omogoči stoddotno financiranje prvega nizkopračunskega celovečerca (za posamezen projekt je namenjenih 350.000 evrov). Nadarjena trojica je sicer

sodelovala že pri večkrat nagrajenem kratkem filmu **Lisice** (Foxes, 2012, Lorcan Finnegan), ki smo ga leta 2013 na Filmskem tednu Evrope v programu kratkih irskih filmov lahko videli tudi pri nas.

Med *Lisicami* in filmom *Without Name* je mogoče najti kar nekaj vzporednic. Oba se gibljeta nekje med horror žanrom in arthouse filmom, v obeh se pojavljajo zanimivi nadnaravni elementi, zgodbi pa sta preokupirani z odnosom med človekom in naravo. Odročne, zapuščene lokacije tako v kratkem kot v celovečernem filmu na podoben način vzbujajo grozo in tesnobo, ki ju podkrepi tudi dodelana zvočna podoba. Finnegan je v zelo kratkem času s svojo stalno ekipo (poleg scenarista in producentke sta pri obeh filmih sodelovala tudi pisca glasbe, Gavin O'Brien in Neil O'Connor) uspel ustvariti prepoznaven avtorski slog, ki se naslanja na tradicijo t. i. britanskega folk horrorja (**Witchfinder General** [1968, Michael Reeves], **Mož iz protja** [The Wicker Man, 1973, Robin Hardy], **Polje v Angliji** [A Field in England, 2013, Ben Wheatley], blizu pa mu je tudi sodobni horror [**The VVitch: A New-England Folktale** [2015, Robert Eggers], **Under the Skin** [2013, Jonathan Glazer]).

Naslov filma *Without Name* označuje ime gozda, v katerem se lepega dne po službeni dolžnosti znajde dublinski kartograf Eric. V neznani gozd sredi odročnih irskih planjav ga z nalogo, da »neimenovano« ozemlje izmeri, popiše in oceni, ali je primerno za gradnjo, pošlje sumljivo skrivnostna korporacija. Kaj naj bi sredi neobljudenega zelenja gradili v filmu sicer nikoli ne izvemo, saj Finnegan zgodbo odpelje v povsem drugo smer, sta pa režiser in scenarist namignila, da ju je navdihnila javna razprava glede novega plinovoda, ki je prav v tistem času razburjala irsko javnost. Film zanimivega družbenopolitičnega ozadja žal ne uspe v celoti izkoristiti v svoj prid.

Scenarij postavi v ospredje protagonista Erica, uspešnega kartografa v krizi srednjih let, ki živi v mondenem, sterilnem mestnem stanovanju in v mrtvo hladnem zakonu. Je apatičen, zdolgočasen, izgubljen in v usodo vdan človek, ki je izgubil svoj osebni kompas. Ima vse, kar naj bi – vsaj v teoriji – zagotavljalo srečno in izpolnjeno življenje, a se navznoter kljub temu počuti votlo. Življenjski (im)pulz in smisel si poskuša povrniti z razmerjem z mlado študentko, ki je hkrati njegova asistentka na terenu, a tudi čedna in iskriva svetlolaska več kot očitno ni prava rešitev za njegovo kronično otopelost in osamljenost.

Ko se Eric, globoko depresiven in soočen sam s seboj, znajde sredi starodavnega in v nerazložljive mračne skrivnosti potopljenega gozda, v katerem ni dobrodošel, se v njem zbudi primarna groza. Gozd postane njegov glavni antagonist – udrevesenje vsega, česar se najbolj boji, vseh strahov in travm, s katerimi se je prisiljen soočiti. Z vstopom v gozd se naš junak znajde znotraj paralelne, v meglo, sence in nenavadne zvoke ovite pokrajine, ki jo naseljujejo jezna skupnost dreves, magična bitja, duhovi in grozljive prikazni. Iracionalne in nadnaravne sile temnega kontinenta počasi začnejo preusmerjati ustaljene meandre njegove racionalne miselne substance in ga vse bolj potiskajo v stanje norosti – kot bi mu skušale izbrisati vse dotedanje izkušnje in ga reprogramirati po svoji volji.

Without Name sicer bolj kot po zgodbi izstopa po svojem iznajdljivem in originalnem vizualnem jeziku. Domišljeno in nadvse učinkovito osvetljen in ozvočen gozd v filmu dobesedno oživi. Nenavadno osupljiva igra svetlobe, ki gozdu vdahne lastno bit, pa ni rezultat kakšnih posebnih učinkov, ampak bolj srečnih okoliščin. Film so snemali pozimi, tako da so na setu lahko izkoristili močan veter in hitro spreminjajoče se vremenske razmere. Oblaki, ki so z vetrom potovali čez gozd, v katerem so snemali, so med gosto posejanimi in golimi drevesnimi debli pričarali pravo filmsko magijo svetlobe in senc. Na prizorišču je bil tako vedno nekdo zadolžen, da je opazoval oblake; ko so se začeli približevati, je o tem obvestil direktorja fotografije, ki je kamere nato le usmeril, kamor je bilo treba. V postprodukciji so posnetke še malo pohitрили in gozd je oživel v vsej svoji veličini.



Vizualna plat filma pride do izraza tudi zaradi izjemne glasbene podlage – tako oblikovanja zvoka, ki drevesom vdahne temačno dušo in gledalca na robu sedeža drži s strašljivo prepričljivim zavijanjem vetra, praskanjem in lomljenjem vej ter šumenjem listov, kot nenavadnega soundtracka, ki nas popelje v najbolj skrite kotičke in misli te mogočne, enigmatične in surrealistične entitete, polne skrivnosti, optičnih prevar, nenaravne svetlobe in magičnih moči. Gozd se občutljivo odziva na dražljaje in si zapomni vsak korak na mehko dehtečem temno zelenem mahu, vsako polomljeno vejico ali pohojeno rastlino. Poln je starodavnega znanja in informacij, ki se pod zemljo, po sistemu prepletenih korenin, nekakšnem živčnem sistemu ali gozdnemu internetu (wood wide web) pretakajo s pomočjo gliv.

Finnegan tako v *Without Name* vključi tudi nedavna znanstvena spoznanja, v katerih so ugotovili, da drevesa niso samostojne entitete, pač pa so pod zemljo povezana v večje skupnosti, ki med seboj komunicirajo, si izmenjujejo informacije in hrano, skrbijo eno za drugega ter se načrtno odločijo, da bodo v težkih razmerah preživela tista, ki so nanje najbolj prilagojena. Zapleten komunikacijski preplet dreves režiser poskuša vključiti in prikazati s pomočjo eksperimentalnih insertov, ki dodatno obogatijo vizualno plat filma.

Film odpira mnoge zanimive tematike, ukvarja se z obsedenostjo in potrebo človeka, da vse popiše, izmeri, preračuna in ovrednoti. Zastavlja si vprašanje o tem, komu pripada gozd, in ali si ga res lahko lastimo. Modernega racionalnega človeka postavi nasproti čisti sili narave. Slavi upor narave proti človeku, ki je z njo izgubil vsakršen stik. Kljub temu da se *Without Name* na svoji poti globoko v gozd večkrat tudi sam izgubi, slednje izkušnjo filmskega popotovanja v neznano le še okrepi. **E**



Sanja Struna

Na terasi, po japonsko in s pridihom Oscarja Wilda

leto **2016**

režija **Yamauchi Kenji**

država **Japonska**

dolžina **95'**

Sedem ljudi, eno prizorišče, en večer, v kombinaciji situacijske, karakterne in črne komedije z nekaj elementi tragedije. Ta scenarij obeta veliko, če govorimo o gledališki igri, vendar pa se situacija spremeni, ko dogajanje premaknemo na veliko platno in gledalce brez premora, z *actio continua* zapremo v dogajanje na zelo omejeni sceni. Veliko nas je takih, ki bi se znali takšnemu filmu izogniti že na daleč, takoj po prebranem opisu. In vendar je mednarodna premiera drzne japonske dramedije **At the Terrace**

(Terasu Nite, 2016, Yamauchi Kenji) uspela v Udinah med 19. festivalom daljnovzhodnega filma obdržati popolno pozornost svojega občinstva, po koncu pa požela bučen aplavz.

Dogajanje, ki je postavljeno na teraso hiše z nepričakovano evropskim pročeljem, nam počasi predstavi vse akterje. Medtem ko se v notranjosti odvija zabava, na prazno teraso prva stopi lepa Haruko (Kami Hiraiwa), ki pritegne pozornost mlajšega moškega Saita (Hiroaki Morooka). Haruko odide s terase, še preden Saito zbere pogum, da bi jo ogovoril – njegov globoki vzdih na »oder« priključuje Kazumi (Kei Ishibashi), ženo gostitelja, ki je bila priča vsej njuni »neizmenjavi«. Kazumi, ki niha med ljubosumjem in zapeljevanjem, Saita ogovori s prvo, direktno provokacijo. Najprej zmaga ljubosumje; med pogovorom ga mojstrsko zmanipulira, da prizna svoje občudovanje do Haruko in njenih »belih rok« (svetlejša polt v Aziji večinoma velja za bolj estetsko), pogovor pa se kmalu prenese na širšo družbo, ko se Saitu in Kazumi na terasi pridružijo še njen mož, gostitelj Soejima (Kenji Iwaya), blede Tanoura (Takashi Okabe) in tudi sama Haruko – skupaj z njenim možem, ki se ravno tako piše Saito (Ryuta Furuya) in je gost večera.

Občutek zadrege v širši družbi naraste, ko Kazumi pred vsemi razkrije Saitovo naklonjenost do privlačne Haruko, nato pa v ospredje pogovora trmasto potisne razmislek o razlikah v privlačnosti med njo in Haruko, pri čemer svoje frustracije prenese v domnevno obsesijo vseh prisotnih moških s Harukinimi rokami. Ko jo odkrito razglasi za bolj

privlačno od sebe, to privede do za japonsko neznačilne, odprte, pasivno-agresivne sovražnosti med ženskama. Moški sprva poskušajo obdržati ravnovesje, vendar se Haruko v navalu jeze kljub temu kmalu odzove na Kazumijine provokacije; njene roke, odkrito prizna, so manj privlačne kot Kazumijino oprsje, ki ga njena obleka vse prej kot skriva.

Po tem »velikem poku« se situacija sicer nekoliko pomiri, vendar neprijetna atmosfera ostaja – jasno je, da je nastopila točka večera, ko bi se morala zabava zaključiti, če se gostje želijo raziti na kolikor toliko dostojen način, zlasti ker naj bi bila to zabava poslovnega značaja. Ko želi Haruko s svojim možem Saitom oditi domov, ju poskuša Soejima na vsak način obdržati na zabavi – pogovor se kmalu zasuka v drugo smer. Pogovarjati se začnejo o poslu in pa o Tanourovih neverjetni izgubi teže, ki jo je povzročila zapletena operacija, zaradi česar ga sprva nihče ni niti prepoznal.

Napetost, ki je nekoliko pojenjala, začne spet naraščati, ko se povečuje količina popitega alkohola. Sledi neprimeren, čustveni izbruh prvega Saita ter čedalje bolj odkrito spogledovanje Soejime s Haruko, ki ga njen mož ignorira, saj ne želi škodovati poslovnemu odnosu, ki ga ima z gostiteljem večera. Ravno v trenutku še ene, resnično nepričakovane situacije se na terasi prikaže zadnji akter – mladi in čedni sin gostiteljev, Teruo (Atsushi Hashimoto). Presenečeno pozdravi Haruko, iz česar je mogoče sklepati, da se dobro poznata. Izkaže se, da bo Teruo poslednji katalizator večera; po njegovem prihodu se dogajanje ne more več izogniti vrtincu nepredvidljivih razpletov, vse do smrtno seksi zaključka.



At The Terrace je filmska priredba gledališke igre *Trois Grotesque*, ki jo je napisal, priredil in režiral Yamauchi Kenji. To morda razloži občutek preišljene dramske pretanjenosti, ki je prisoten od prve do zadnje minute filma – preplet akcij in reakcij je dobro preišljen, logičen in niti malo vsiljiv; dogajanje iz neprijetnih dogodkov, kjer gledalci trpijo zaradi občutenja sramu iz druge roke, preskakuje v drzne, smešne momente, kjer smeha ne zadrži niti občutek osnovne spodobnosti.

Vsi prisotni so Japonci, in čeprav je dogajanje postavljeno na japonsko poslovno zabavo, večkrat »pobegne« pravilom obnašanja, ki jih narekujejo stroga pravila japonske družbe, ter prečka mejo preko pasivno-agresivnega v netipično odprto in niti najmanj zadržano obnašanje. Tu so v ospredju vsi Kazumijini izbruhi in čutni ples Haruko, ob katerem vsaj delno sprostijo zavore, ter odkrito pohotno obnašanje Soejime. Dinamika odnosov in izražanja pogosto spominja na bolj provokativne dialoge Oscarja Wilda, še posebej z elementom homoseksualnosti, ki nastopi pozneje in sprostijo še nekaj hormonov, ki so pred tem morda manjkali. Edini, ki se drži pravil zadržanega in vljudnega japonskega obnašanja, je Tanoura, ki pa vse svoje frustracije sprostijo z uživanjem prepovedanega alkohola in hrane, kar ključno prispeva k zadnji noti večera.

Pod črto je *At The Terrace* mojstrska poslastica. Zabavni, provokativni dialogi, odlično tempirano in nič prepočasno dogajanje, vrhunsko odigrane človeške frustracije, poželenja in skrivnosti ... nas v 95 minutah priklenejo na sedež. Ob večje posnetem filmu, kjer dogajanje neprestano opazujemo z več različnih kotov, se komaj kdaj zavemo, da se ves večer zgodi pravzaprav na enem samem »odru«. Konec igre je sicer vse prej kot srečen in dostavi še poslednji, šokantni »double-punch«, in vendar smo se gledalci iz dvorane odpravili z nasmeškom na obrazu, ki še nekaj časa ni izginil. **E**

Dare Pejić

Filmsko popotovanje po nekdanjih Titovih mestih

Bila so Titova mesta

leto 2017

režija Amir Muratović

država Slovenija

dolžina 102'

Portret osmih mest bivše Jugoslavije v filmu **Bila so Titova mesta** (2017) Amira Muratovića, z vesno nagrajenega avtorja in predanega filmarja, je dokument o svojevrstnem urbicidu. Temelji na pričevanjih iz osmih mest, nekoč poimenovanih po Josipu Brozu Titu, ki se danes nahajajo v sedmih državah. Poleg nekdanjega Titovega imena jih veže podobna usoda, večinoma tragična, saj nekatera od nekdanj močnih industrijskih mest socializma danes propadajo, obenem pa navdihujoča v tem, kako njihovi meščani kljubujejo zobu časa. Mentalni zemljevid prebivalcev teh mest se je skrčil, medtem ko je njihov spomin na preteklost še vedno živ.

Avtor je kot režiser, scenarist in montažer posnel amfibijski dokumentarec v dveh izdajah: televizijski film je dvodelen, kinematografom pa je namenjena integralna verzija. Premiero je film v dveh delih doživel v maju na RTV Slovenija, pod okriljem katere je dokumentarec nastal. Muratović, znan tudi kot televizijski ustvarjalec oddaj *Zapeljevanje pogleda*, dokumentarcev o sodobni likovni umetnosti, portretnih serij *City Folk – Ljudje evropskih mest* in *Alice*, evropskega kulturnega magazina, je avtorsko suveren ustvarjalec, ki pogosto preži za spregledanimi temami, navdihujočimi posamezniki in edinstvenimi fenomeni. Njegov zadnji celovečerec **Leteti!** (2016) je bil denimo posvečen slovenskim letalnicam in skakalcem, medtem ko je za **Majoš** (2010), dokumentarni film o 90. obletnici postavitve mlaja v prekmurski vasi Gančani in subtilni portret vaščanov, prejel vesno za najboljši dokumentarec na Festivalu slovenskega filma. Vsestranska radovednost je odlika mnogih dokumentaristov, le redki pa se ponašajo s takšnim darom za beleženje pričevanj. Za pričujoči film je Muratoviću uspelo posneti zgodbe 68 sogovornikov iz vseh Titovih mest, med drugim tudi Azema Vllasija, nekdanjega predsednika Zveze socialistične mladine Jugoslavije in predsednika Zveze komunistov Kosova, ki je bil v času Miloševićevega režima in tik pred razkosanjem

Jugoslavije zaprt zaradi protirevolucionarnih dejavnosti. V filmu Vllasi med drugim omenja, da se je razpad Jugoslavije začel prav na Kosovu.

Mesta Titograd, Titova Korenica, Titovo Užice in Titov Veles so nosila Titovo ime že kmalu po koncu druge svetovne vojne, medtem ko so bila ostala – Titovo Velenje, Titov Drvar, Titova Mitrovica in Titov Vrbaš – preimenovana v letih po Titovi smrti. Sogovorniki iz vseh osmih mest so pripadniki različnih generacij; večinoma gre za ljudi, rojene v Titovi Jugoslaviji, ki so ostali v svojem mestu ali pa so se vanj vrnili po koncu vojne v devetdesetih. Muratovićevo popotovanje po mestih Jugoslavije je trajalo tri leta, kar se filmu z vidika kakovosti zagotovo pozna. Brezšivna montaža, grafične ilustracije in fotografija poudarjajo enoten narativni okvir, medtem ko odsotnost strogih elementov dokumentarca (poklicni statusi sogovornikov) ustvarja bolj oseben pristop do naslovljenih vprašanj.

Titograd, ki je v bil devetdesetih letih preimenovan nazaj v Podgorico, je med Titovimi mesti edino, ki je postalo glavno mesto nove države. Mlada prestolnica Črne gore je tudi okolje, v katerem ima jugonostalgija skoraj domovinsko pravico, saj v Tivatju »deluje« Generalni konzulat SFRJ Jugoslavije. Najhuje med vsemi jo je odnesla Korenica na Hrvaškem, nekdanj Titova Korenica, kjer sta ustaški pobji med drugo svetovno vojno in petdeset let kasneje beg Srbov med operacijo Nevihta povsem opustošila kraj. Nekdanji blišč hotela v Plitvicah je zamenjalo njegovo propadanje, čeprav se danes večina prebivalcev v tem kraju (na obrobju nacionalnega parka Plitviška jezera) sezonsko še vedno preživlja s turizmom. Gre za enega tipičnih paradoksov dežel v tranziciji, ki pa so postali že pravilo. Sogovornice iz ženske koreniske pletilske zadruga v filmu povedo, kako poskuša njihov kolektiv preko družabnega omrežja delovati javno ter kakšni volneni copati se trenutno nosijo (»Zgoraj volna, spodaj guma, to je nova liška Puma!«).

Manj nacionalnih napetosti je čutiti v vojvodinskem Vrbašu, izrazito etnično mešanem področju. Povezovalni dejavnik v tem nekdanj industrijsko razvitem kraju je med drugim folklor, ki povezuje pripadnike narodnih manjšin in otroke iz etnično mešanih zakonov. Drugače je v Kosovski Mitrovici, ki jo reka deli na albanski in srbski del. Nekdanji rudarski gigant Trepča je ugasnil, medtem ko zgodovina z izumljanjem tradicij cveti, kar je najbolj razvidno iz imen ulic. Nacionalizem z obeh strani na mesto deluje kot svojevrsten urbicid z ustvarjanjem paralelnih oblasti. Mesto, znano po uporabi albanskih rudarjev, pa je danes razdvojeno bolj kot kadarkoli prej. Herojske Užice v Srbiji, znane kot prvo osvobojeno območje v Evropi iz časa Hitlerjeve okupacije, prav tako pesti propadla industrija. Mesto si po Natovem bombardiranju leta 1999 ni več nikoli zares opomoglo, ostal je le klenu duh nekaterih posameznikov:



vzdržljive in na evropskem prvenstvu nagrajene tekačice, ki se spominja, da je vedno menjala mesta, države nikoli, ali pa mladih podjetnikov, ki so zagnali mestni hostel in komunistični imidž zamenjali z bolj dobičkonosnim in manj polemичnim eko turizmom.

Posttranzicijski Veles v Makedoniji, nekoč najbolj onesnaženo mesto Evrope, je danes priča odlivu mladih meščanov, ki bežijo pred brezposelnostjo in pomanjkanjem perspektive. Drvar v Bosni, mesto herojske rešitve Tita pred desantom, doživlja podobno usodo. V mednacionalno sprtem okolju se večina mladih izseljuje in išče boljšo prihodnost drugod. Od vseh nekdanjih Titovih mest je ekonomska preobrazba še najbolj prizanesla Velenju, »Bosni v malem«. Nadebudna vodička obiskovalce popelje po znamenitostih mesta v sklopu doživetij »Socializem v Velenju«. Mesto z najvišjim spomenikom Titu na svetu in nekoč solidno mestno infrastrukturo za rudarje, je bilo zgled za ostala industrijska mesta. Z osamosvojitvijo so Titovi portreti v Velenju izginili na depoje, medtem ko je spomenik Titu ostal.

Beleženje spominov v nasilno razdrtem in nekdan skupnem kulturnem prostoru je že samo po sebi izjemen prispevek k poskusu razumevanja preteklosti, sploh v času zgodovinskega revizionizma. Hkrati dokumentarec s subtilnimi

filmskimi prijemi prikaže, da je nostalgijo mogoče dojemati kot navdih: sogovorniki puščajo vtis, da se jim bolj kot po nekdanji državi toži po času, ko so na prihodnost lahko gledali z upanjem. Nekdaj najbolj napredna mesta v socializmu so – ironično – postala kraji subverzivne nostalgije. Filmu uspe prikazati, da v teh prostorih niso nastajale le nove države, temveč tudi nove oblike življenja v mestih, pogosto zelo drugačne od uradnih doktrin novonastalih držav. **E**

Ana Šturm

Njeni tastari

Zbeži! | Get Out!

leto 2017

režija **Jordan Peele**

država **ZDA**

dolžina **103'**

»Ali vedo, da sem črn?« Chris (Daniel Kaluuya) zadržano vpraša svojo punco Rose (Allison Williams), tik preden se za vikend odpeljeta na obisk k njenim premožnim staršem. Kljub temu da mu Rose zagotovi, da se nima česa bati, saj bi njen oče – če bi lahko – tudi v tretje volil za Obama, je Chrisovo vprašanje že na samem začetku filma jasen znak za rdeči alarm.

Ameriški komik, zdaj tudi režiser, je za svoj lucidni prvenec **Zbeži!** (Get Out, Jordan Peele, 2017), ki je bil premierno prikazan na festivalu v Sundanceu, nato pa postal nepričakovan studijski hit, izbral univerzalni zaplet, ki vsakemu od nas že sam po sebi naježi kožo in vsaj malo dvigne pritisk, ter ga aktualiziral in umestil v specifičen zgodovinski in družbeni kontekst rasnih razmerij v Združenih državah Amerike.

Zbeži! neposredno in kritično naslavlja (kvazi)liberalno elito, njeno nezno aroganco, privilegirano in iluzorno idejo »postrasnega« sveta. Peele razgalja predsodke, strahove in (zavistne) želje belega človeka, ki se skrivajo v temačnih kletah njegove podzavesti, pod urejeno in kultivirano zunanostjo in osladnostjo politično korektnega diskurza. Očitna disonanca med iluzijo in resničnostjo v gledalcu konstantno vzbuja veliko mero nelagodja.

Če diskurz o postrasistični družbi film vpenja v aktualni družbenopolitični kontekst, ga uporaba simbolike, ki aludira na čase suženjstva, pripenja na vsem dobro znane zgodovinske koordinate. Družina Armitage ne bi mogla imeti bolj kolonialno britansko zvonečega priimka. Njihov dom, h kateremu poleg ogromne verande spadata tudi dva

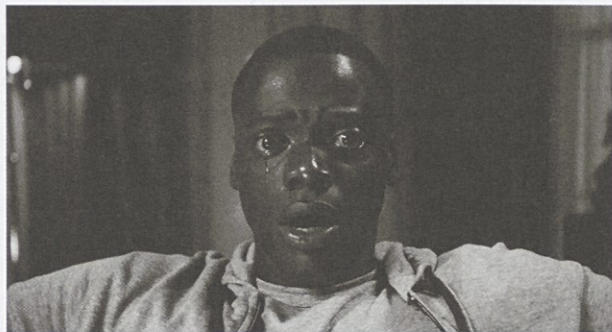
temnopolta služabnika, spominja na bogate vile z južnjaških plantaž. Ne manjka tudi v tombolo zakamuflirana dražba suznjev in zanimiva reimaginacija »nabiranja« bombaža, ki se v navdihujočem trenutku iz institucije zatiranja in družbene podreditve spremeni v »orožje« proti zatiranju. Peele se igra s pomeni, jih z užitek subvertira in nam nenehno spodnaša trdna tla pod nogami.

Čeprav gre za studijski in poleg tega še žanrski izdelek, *Zbeži!* predvsem zaradi avtorjeve jasne vizije in odkritega političnega sporočila zlahka postavimo ob bok letošnji izjemni beri filmov, ki vsak na svoj način s perspektive črnih ljudi osvetlujejo, preizprašujejo in dekonstruirajo afroameriško izkušnjo v ZDA. Med njimi zagotovo najbolj izstopajo z oskarjem nagrajena **Mesečina** (Moonlight, 2016, Barry Jenkins), filmski esej **Nisem tvoj zamorec** (I Am Not Your Negro, 2016, Raoul Peck) in dokumentarna serija **O. J.: Narejen v Ameriki** (O.J.: Made in America, 2016, Ezra Edelman), ki odpirajo prostor za nove priložnosti, zgodbe, premisleke in diskurze.

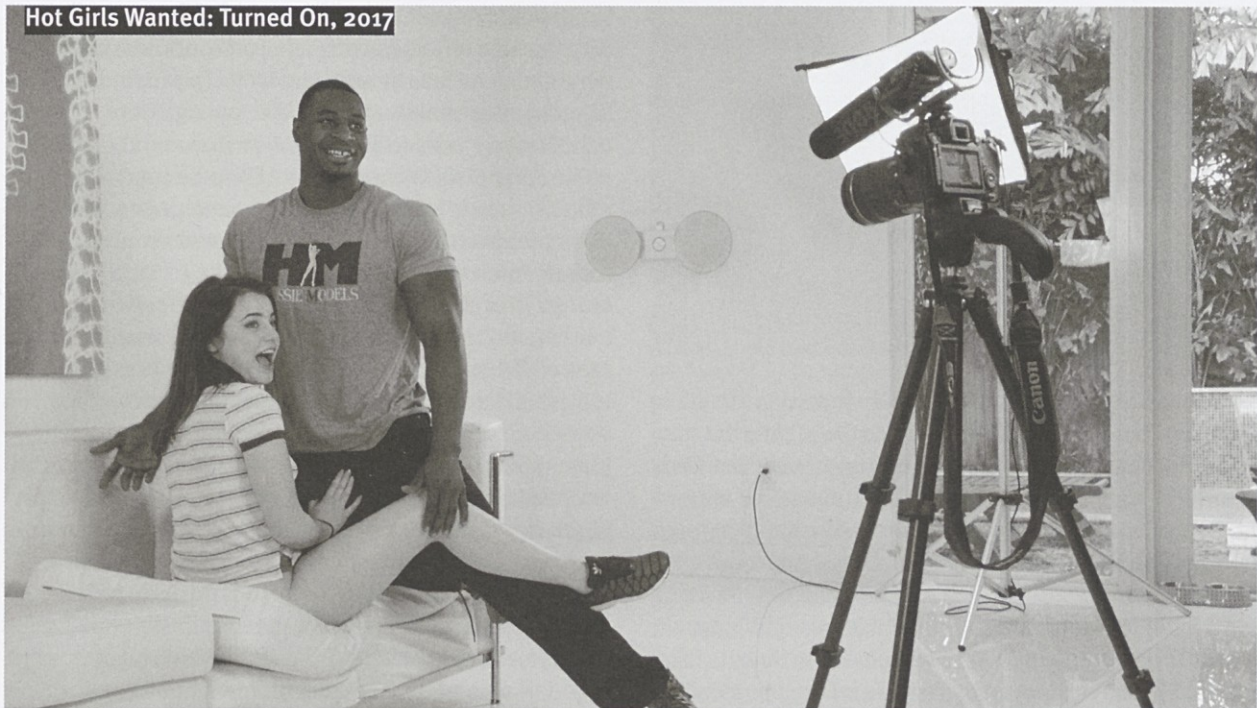
Prolog zgodbe, postavljen v ameriško predmestje, v misli priključuje **Noč čarovnic** (Halloween, 1978, John Carpenter), v nadaljevanju pa v *Zbeži!* opazimo tudi številne druge reference. Jordana, ki velja za velikega ljubitelja in poznavalca horror žanra, so navdihnile nekatere kultne klasike, predvsem tiste, ki so si upale podati v najbolj temačne in zle kotičke človekove duše. Režiser se med drugim pokloni filmom, kot so **Stepfordske ženske** (The Stepford Wives, 1975, Bryan Forbes), **Izžarevanje** (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), **Rosemarijin otrok** (Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski) in **Peklenska pomaranča** (A Clockwork Orange, 1971, Stanley Kubrick).

Režiser pa nas ne očara le s svojim cinefilskim znanjem – s spretnim prepletanjem različnih žanrov, predvsem horrorja in komedije, ravno pravo mero suspenza in za konec še pošteno dozo *blaxploitationa* pokaže obilo režijske suverenosti in scenaristične spretnosti. Slednja se v vsej svoji kompleksnosti razkrije šele ob drugem ogledu, ki ga promovira tudi Jordan sam. Gre za zanimiv eksperiment, ki se poigra z našo percepcijo.

Ponovni ogled vsaj prvo polovico filma razkrije v povsem novi, še bolj smešni in v resnici tudi bolj grozljivi luči. Za skoraj vsak izrečen stavek se namreč izkaže, da ima dvojni pomen. Številne prijazne, vljudnostne in prej popolnoma nedolžne izjave ob drugem ogledu izzvenijo kot gotove smrtne obsodbe. Film se iz socialnega trilerja prelevi v psihopatsko nočno moro. Igra lovca in plena postane nezno očitna, absurda in perverzno zabavna, saj ob kar nekaj izrečenih stavkih preprosto ne moreš verjeti, da si izrečeno ravnokar slišal, pa tudi kako je mogoče, da tega nisi opazil že prvič. **E**



Hot Girls Wanted: Turned On, 2017



Nace Zavrl

Seks ali služba?

Severnoameriška porno industrija je, če za začetek navržemo nekaj statistike, z dvanajstimi milijardami dolarjev letnih prihodkov in sedemdesetimi milijoni rednih vsakotredenskih uporabnikov ena osrednjih panog globalne zabave; skoraj tretjina celotnega medmrežnega prometa je povezana s pornografijo, spletni *hard-core* video portali pa na mesečni ravni prejmejo več klikov kot Netflix, Amazon in Twitter skupaj. Če je pornografska filmska produkcija že v časih erotičnih kinematografov ter kasneje videotek predstavljala zajeten delež svetovne zaloge gibljivih podob, pa so se trdoerotični videi v sodobnem omreženem svetu razpasli do popolnoma nezaslišanih ravni. Proizvodnja pornografije je danes velik posel z velikimi prihodki in velikim občinstvom.

Sočasno z drastičnim porastom v proizvodnji in potrošnji trdoerotičnih vsebin se je ob prihodu interneta in digitalizacije temu primerno razcvetela tudi dokumentaristika o skritih zakulisjih (povečini ameriške) porno industrije. V dobrih dveh desetletjih smo v polju dokumentarnega filma in televizije pričali pravemu izbruhu celovečercer, ki so v ospredje na tak in drugačen način postavili ustvarjanje (največkrat kalifornijske) porno kinematografije, od, na primer, ekscentričnih zvezdnikov v BBC seriji *Britanica*

Louisa Theroux – z epizodama **Porn** (1998) in **Twilight of the Porn Stars** (2012) se je Theroux v znamenito sanfernandsko »Porno dolino« odpravil kar dvakrat – pa do večkrat upokojenih erotičnih starlet v filmu Brycey Wagonerja, **After Porn Ends** (2012). Od konca devetdesetih pa do danes se je v ameriškem in evropskem filmskem prostoru pojavilo še vsaj šestdeset dolgometražnih dokumentarcev, posvečenih izključno delovanju sodobne porno industrije (če vzamemo v zakup še vsa filmska dela, ki se ubadajo ne le s produkcijo erotičnih podob, marveč tudi z nekaterimi preostalimi oblikami spolnega dela – striptiz, masaža, erotična spremstva, prostitucija – se spisek več kot potroji).

Toda dokumentarni film in televizija imata s pornografijo že od nekdaj velik problem. Četudi nazornih prikazov globalne porno produkcije v dokumentarizmu ne primanjkuje, bi iz gore razpoložljivih naslovov težko izluščili kaj več kot le peščico takšnih, ki so se zares posvetili večplastnosti ter kompleksnosti spolnega dela. V skoraj petdesetletni zgodovini porno dokumentaristike – ki se je zmagovito pričela neke na začetku sedemdesetih z izidom kompilacije **A History of the Blue Movie** (1970) Alexa de Renzyja – še vedno krvavo primanjkuje premišljenih in poglobljenih analiz, ki bi notranje mehanizme svetovnega trdoerotičnega posla postavile pod drobnogled brez zatekanja k moralizmu in površinskim statističnim obsodbam.

Več kot polovica polnoletnih Američanov in Američank tedensko konzumira spletno pornografijo, skoraj devetdeset odstotkov uporabnikov interneta pa je bilo med brskanjem

After Porn Ends, 2012



že izpostavljenih trdi erotiki – hote ali nehote. To sta le dve izmed neštetihih veličastnih statistik, s katerimi nam v svojih štiriinosemdesetih minutah postreže **Hot Girls Wanted** (2015), odmevni Netflixov dokumentarec režiserk Jill Bauer in Ronne Gradus ter producentke Rashide Jones (sicer slavnejše po igralskih nastopih v serijah *Parks and Recreation* in ameriški različici *The Office*). Avtorice za svoje izhodišče uporabijo, po besedah uradnega sinopsisa, »'amatersko' porno industrijo ter ženske, ki jih le-ta izkorišča«. Sprva se zdi tovrsten zastrašujoč opis popolnoma iskren in natančen: *Hot Girls Wanted* se v veliki večini res osredotoča na izkoriščevalske, ponekod fizično nasilne pripetljaje skupinice nadobudnih osemnajst-do-dvajsetletnic na začetku pornografskih karier. Res se ob gledanju sprva zdi, da je pet osrednjih mladostnic brez vednosti vpleteno v brezizhodno verigo izkoriščanja in zlorabe ter da si je skorajda nemogoče predstavljati grozovitejšo ali mračnejšo karierno pot, kot je seks v navzočnosti kamere – tak je vsaj vtis, ki nam ga na vsak način želi posredovati *Hot Girls Wanted*.

A se po pozornejši obravnavi takšna interpretacija spektakularno poruši. Ustvarjalke so imele pri snovanju celovečernega filma očitno jasno vizijo, kako naj bi izgledal končni izdelek na gledalčevem zaslonu ter kakšno sporočilo naj bi film v slabi uri in pol skušal posredovati. Problem pa je v tem, da se realne razmere polamaterske porno industrije na jugu Floride le deloma skladajo z začetno premiso o grozotah spolnega dela. S pomočjo bombastičnih, iz konteksta vrženih števil in selektivnega prikaza le najbolj negativnih plati pornografije nam pričarajo podobo porno industrije kot brutalnega eksploatacijskega pekla, ki nenasitno srka vase nedolžne bele najstnice. Vendar se v film nemalokrat prikadejo znaki, ki kažejo prav na nasprotno – kar nam želi sporočiti in kar nam v resnici prikaže, sta dve popolnoma različni stvari. Čeprav ga film nenehno prikazuje v slabi luči, Riley, triindvajsetletni zastopnik obetajočih porno igralk, za svoje začetniške modele skrbi sorazmerno dobro: priskrbi jim udobno opremljeno stanovanje na obrobju mesta, vsem igralkam uredi zdravstveno zavarovanje,

skrbi za primerne delovne pogoje ter dobro počutje doma in na prizorišču ter zaposlenim takoj po končanem snemanju nemudoma nakaže denarna izplačila (porno industrija je še vedno ena redkih ekonomskih panog, kjer so ženske uslužbenke v povprečju plačane znatno več kot moški).

Film *Hot Girls Wanted* se je očitno že pred začetkom odločil za svoje končno sporočilo: pornografija je brezobziren mehanizem za zapeljevanje nevednih podeželskih Američank v večni cikel nasilja, nadlegovanja in izkoriščanja. Brez dvoma s tovrstnim zaključkom pretiravamo, a te in podobne konservativne obsodbe so simptomatične za večji del sodobnega dokumentarizma o ameriški porno industriji (ter splošneje tudi o industriji spolnega dela). Nič od naštetega seveda ne pomeni, da industrija trdoerotične kinematografije ni brez svojih resničnih problemov, ki so vse prej kot zanemarljivi. Vendar ali ni v tem primeru prvi korak do odprave izkoriščevalskih delovnih razmer prav priznavanje seksualnega dela za to, kar pravzaprav je: delo, služba kot katerikoli druga. Četudi se je pol stoletja po rojstvu seksualne revolucije poraba filmske pornografije res normalizirala in se razširila do še nikoli videnih razsežnosti, je v sodobnem dokumentarnem filmu vse do danes ostal globoko zakoreninjen moralistični, protipornografski impulz. Zato ni nikakršno presenečenje, da so spolni delavci – bodisi pornografi bodisi kaj drugega – Netflixov *Hot Girls Wanted* ostro napadli z vseh strani.

Prav zaradi katastrofalnega strokovnega sprejema je morda še toliko bolj presenetljivo, da se je dobri dve leti po izidu prvotnega celovečerca ameriška distribucijska (ter dandanes še produkcijska) platforma odločila za izdajo še obsežnejšega nadaljevanja, tokrat v obliki šestepizodne – vse skupaj šest ur trajajoče – miniserije pod imenom **Hot Girls Wanted: Turned On** (Netflix, 2017). Jill Bauer, Ronna Gradus in Rashida Jones se vračajo, tokrat vse tri v vlogi producentk, vračajo pa se tudi nekatere izmed glavnih osebnosti originalne filmske izvedbe (porno posredniku Rileyju Reynoldsu je tokrat namenjena skorajda celotna epizoda). In sprva Netflixovi kratki miniseriji v primerjavi s celovečernim predhodnikom res kaže dobro: če so ustvarjalke svoj pogled pred dvema letoma izostrile skorajda izključno na temne plati amaterske pornografije (nasilje, nadlegovanje, narkomanstvo), so v televizijski seriji odprle bistveno večji prostor tudi za sorazmerno pozitivne reprezentacije spolnega dela in proizvodnje erotičnih podob.

Uvodna epizoda z naslovom »Women on Top« se osredotoča na nekdanjo Playboyevo fotografkinjo Suze Randall ter njeno hčerko Holly, dve izmed mnogih ženskih producentk, ki na zahodni obali ZDA ustvarjajo plačljive mehko- in trdoerotične vsebine, namenjene predvsem (a ne samo) ženskemu spletnemu občinstvu. »Danes nihče več ne daje denarja za ogled pornografije,« pravi Holly Randall,

skoraj identično izjavo pa nekaj minut kasneje slišimo od Erike Lust, barcelonske pionirke feministične pornografije, ki se s svojimi kratkimi videi – dostopnimi za nekaj evrov mesečne naročnine na režiserkinem internetnem portalu – po lastnih besedah upira tradicionalnim upodobitvam pasivnih, negibnih, objektiviziranih žensk v *mainstream* heteroseksualni pornografiji. Izdelki Erike Lust so intimni, senzualni in vizualno na trenutke eksperimentalni, hkrati pa stremijo k občutno višjim produkcijskim standardom kot velik delež komercialne erotike. *Turned On* na tem mestu postane eleganten dokaz, da porno dokumentarci niso primerni zgolj za razkazovanje losangeleške seks industrije, marveč se lahko morda celo bolje znajdejo na terenu art erotike ter perifernih, manj konvencionalnih, žensko vodenih in žensko usmerjenih pornografij.

Po razmeroma obetavnem začetku se serija kmalu preusmeri v nejasne vode. Korektni prvi epizodi sledi še obravnava solo performerke ter rasnega profiliranja, nato pa se s četrto epizodo pojavi resen problem. Kljub temu da je serija naslednica enega najvplivnejših dokumentarcev o porno industriji zadnjih let, *Turned On* od tretje epizode dalje v resnici sploh ne govori več o pornografiji. Namesto na notranje dinamike profesionalne spolne industrije se ustvarjalke tokrat usmerijo na »presečišče med seksom, tehnologijo in intimnimi razmerji«. *Turned On* se v le treh izmed šestih epizod v resnici ukvarja s problematikami pornografije. Polovico svojega časa raje kot spolni industriji nameni njenim bolj in manj posrednim digitalnim odvodom: v drugem delu pozornost pristane na mobilnih zmenkih v obliki aplikacije Tinder; v naslednjem smo priča ljubezni na daljavo med kalifornijsko spletno striptizeto in njenim avstralskim oboževalcem; v zadnjem pa v ospredje stopi Periscope, aplikacija za živo oddajanje videa s pametnih telefonov. Vse tri epizode se posvetijo primerom izoliranih posameznikov, od rednega tinteraša Jamesa Rhina do ruske Američanke Marie Lonine, obtožene živega prenašanja prijateljičinega posilstva prek video aplikacije Periscope. In v vseh treh epizodah je povezava s pornografsko industrijo temeljito zabrisana, ali pa sploh nikoli ni obstajala

(še najmočnejšo vez s spolnim delom ohranja Alice Frost, Američanka, ki svoje gole nastope pred računalniško kamero v živo prenaša prek temu namenjenega spletnega portala, pa še tu se sprva dokumentarna pripoved do konca epizode prelevi v nekakšno melodramatično romanco).

Kako razumeti to nelagodno zmes treh pornografskih in treh ne-ravno-pornografskih epizod? V seriji *Turned On* trda erotika očitno zlahka sobiva z ljubeznijo, porno industrija pa z intimnimi, osebnimi, zasebnimi razmerji. Proizvodnja pornografskih vsebin postane primerljiva in zamenljiva z navezovanjem medosebnih stikov in afektivnih razmerij, pa naj gre tu za razmerja seksa in ljubezni (Tinder) ali pa posilstva (Periscope). S tovrstno potezo, ki porno posel postavlja ob bok zgodbam o ljubezni, spolnemu delu ponovno ni priznan status, ki mu ga dokumentarni film zavrača že desetletja: *Hot Girls Wanted*, tako celovečerec kot šesturna serija, nam vsak na svoj način sporočata, da produkcija pornografije še vedno ni in ne more biti *delo*. Če pa že je delo, in tu je poanta serije, pa je pornografija obenem tudi nekaj več (je ljubezen, je navezanost, je čustveno razmerje). *Turned On* ne dovoljuje, da bi seks pred kamero postal zgolj služba – v njem mora biti nekaj posebnega, nekaj presežnega. A morda bi dokumentarni filmi spolno industrijo pravzaprav še najbolj natančno prikazali, če bi ji ta posebni status za začetek *odvzeli*, in za razliko od neštetihih dosedanjih poskusov do nje pristopili skrajno materialistično. »To je samo moja služba,« pravi ena izmed porno igralk v Netflixovi seriji – in ali ne bi bilo čudovito, če bi na pornografijo enkrat za spremembo tako pogledal tudi film? **E**

Hot Girls Wanted: Turned On, 2017



Maša Peče

WIP film: Živela ženska, živela revolucija!

»Kakšna ženska, tale Blossom. Ko bi le bilo več takšnih. Kakšno revolucijo bi imeli!«

»Kakšno vojsko bi lahko osnovali, če bi imeli dovolj žensk.«

»Dobra ideja. Ugrabimo jih nekaj.«

»Kaj?«

»Saj smo vendar moški. Ugrabimo nekaj žensk za revolucijo.«

»Koliko jih pa potrebujemo?«

»Sto, dvesto.«

»Sijajno, stari. Ampak kje bomo našli dvesto žensk, ki bi jih lahko ugrabili?«

»Nekje mora obstajati tak kraj ...«

Ptičja kletka (The Big Bird Cage, 1972, Jack Hill)

WOMEN SO HOT WITH DESIRE THEY MELT
THE CHAINS THAT ENSLAVE THEM

Lashed to a terrible
machine that maims
tender young bodies
and cripples innocent
young minds.

THE
BIG
BIRD
CAGE



MEN WHO ARE ONLY HALF MEN AND WOMEN WHO ARE MORE THAN ALL WOMAN

METROCOLOR starring PAM GRIER · ANITRA FORD · CANDICE ROMAN · CAROL SPEED and SID HAIG
produced by Jamie Schaffer · written and directed by Jack Hill · A New World Pictures Release

In res, obstajalo jih je cel kup – v čudovitem svetu najbolj slastno nelogičnega podžanra, kar jih kdaj bilo, v filmih o ženskah za zapahi, tako imenovanih »Women in Prison« filmih. WIP film, katerega zlata doba so 70. leta, geografski milje pa tako rekoč ves svet, je podžanr filmske eksploatacije, pogosto seksploatacije, včasih nacisploatacije, nunsplloatacije, blacksploatacije ali, kot bomo videli, »gverilsploatacije«. Kot tak je skrajno formulaičen. Po pravilu vsebuje: prizore ženskih pretefov, skupinskega prhanja, trganja že tako pomanjkljivih »zaporniških uniform«, prisilnega dela, telesne kazni in mučenja jetnic s strani sadističnih paznikov, še pogosteje paznic ali sojetnic, prizore lezbične erotike in voljnih posilstev. Sliši se kot nadvse preprost recept za mizoginično zabavo mlade, hormonalne moške publike, ki je tisti čas polnila ameriške drive-in kine. Za filme o bujnih, razgaljenih mladenkah v situacijah nasilja, dominacije in zlorabe. Pa temu ni tako. WIP film je namreč hkrati svoje popolno nasprotje. In tu nastopi ta slastna nelogičnost, saj so ti filmi en sam, nenehen komični *non sequitur*. Kratko in shematično ga lahko pojasnimo nekako takole ...

WIP film ne razlikuje med ločenimi, celo nasprotnimi idejami in koncepti. V njem vse reči prehajajo ena v drugo kot povsem zamenljive kategorije, ki pripadajo brezšivnemu logičnemu kontinuumu. Najprej to velja za reprezentacije spolnosti: problematizacija spolnosti kot orodja dominacije in nasilja že naslednji hip zdrkne v prikaz spolnosti kot edinega izraza zaveznitva. (Ker je seks v WIP filmu edina valuta in sredstvo komunikacije, tu ni ne časa ne prostora za platonična razmerja.) Drugič to velja za reprezentacije spolov, še zlasti ženskega: v WIP filmu nenehno sobivata mizoginija in čaščenje ženske, seksizem in feministični bojni krik. In tretjič, WIP film ne razlikuje med spolno politiko (v obeh pomenih, kot politiko reprezentacij spola in spolnosti) in politiko kot tako: njegove protagonistke so hkrati »kurbe« in revolucionarke, v zaporu so pristale zaradi »prostitucije in špijonaže«.

Logična posledica teh nesoljenih kontinuumov so, kajpak, nelogične izpeljave. Toda prav te so porok komičnega učinka WIP filma. Slednji pa skupaj z absurdnostjo in stripovskim ekscesom ne nazadnje predstavlja stalnico in vrlino filmske eksploatacije. In tako se na videz najbolj seksistični podžanr – ne nasprotno, pač pa hkrati – izkaže za najbolj feminističnega ter kljub svojemu navideznemu ali vsaj nehotenemu rasizmu in kolonializmu za najbolj geopolitično mislečega, multikulturnega in internacionalnega. WIP film je OZN filmskega sveta. Njegove jetnice so svetovne popotnice. Tako vsaj velja za zahodni imaginarij, še posebej ZDA in obe ključni produkciji nizkoprorračunske eksploatacije 70. let: takrat novopečeno New World Pictures (NWP) Rogerja Cormana in Cormanovo bivšo postojanko American International Pictures (AIP). Ko krenemo na kanadski sever,

postane seks bolj ekspliciten in smrtno nevaren. Ko enkrat prispemo na Daljni vzhod, pa je konec vsake šale. Toda najprej v ZDA, natančneje na Filipine.

Vsi Cormanovi »možje«

Čeprav se tradicija WIP filma nikakor ne začneja s produkcijo NWP, je bil Corman vendarle odgovoren za njegovo popularizacijo in revival v 70. letih. Cormanov prvi mož za vse stvari WIP je bil Jack Hill. Posnel je prva in vrhovna primerka, **Hišo za punčke** (*The Big Doll House*, 1971) in **Ptičjo kletko** (*The Big Bird Cage*, 1972), v katerih je filmsko kariero začela temnopolta Pam Grier. Preden je v Hillovi režiji postala maščevalna zdravniška sestra Coffy in nato maščevalna prostitutka Foxy Brown, je bila Pam Grier ultimativna kraljica ameriškega WIP filma. Najprej kot lezbična zapornica in narkomanka Grear, nato kot Blossom, drzno deklo šefa gverile (vselej Sid Haig), ki se da načrtno zapreti, da bi lahko iz zapore osvobodila vse druge ženske – tistih sto, dvesto, kolikor jih pač zahteva uspešna revolucija. Ko je naslednje leto zaigrala v filmu **Črna mačka, bela mačka** (*Black Mama White Mama*, 1973) v režiji Filipinca Eddieja Romera in produkciji AIP, je bila »končno« prostitutka. In ko sta se z Margaret Markov – prva črnka, druga zlatolaska; prva prostitutka, druga revolucionarka – v razbeljeni samici tesno objemali, da si na plehnatih stenah ne bi opekli kože, sta se njuni telesi pretakali in stapljali prav tako kakor tisti absurdni kontinuumi. (»Teroristka in pocestnica, zagotovo si imata veliko povedati,« pravi ječarka. »Kako veš, da so njene spodnjice, po videzu ali po vonju?« vpraša gverilec svojega vodjo in njenega ljubimca. »Po tem, kako razmišlja.«) Med ženskama je enačaj. In potemtakem je enačaj med črno in belo, med zločinko in upornico. Seveda. Ne pozabimo na kontekst. Gre vendar za čas kontrakulturniškega vrenja ter skrajnega nezaupanja v avtoriteto in oblast. »Med nami, poštenimi taticami in morilkami, je politična zapornica najnižja golazen.« Čas boja za enakopravnost žensk in državljanske pravice temnopolte Amerike. »Ta otok poskušamo osvoboditi. Kristus, saj si črnka, saj vendar moraš razumeti.« Toda tudi čas vietnamske vojne



in ameriških »intervencij« v Latinski Ameriki. Čas drog, rokenrola in hipijevskih komun.

Iz tega koktajla sta svoje zgodnje filme črpala tako Novi Hollywood kot ameriška eksploatacija. Tako kot **Gole v sedlu** (*Easy Rider*, 1969) so tudi WIP filme podžigale mokre sanje in nočne more ameriških hipijev. Kontrakulturnikov, ki so sanjali o tem, da bi tretji svet osvobodili korumpiranih politikov, mamilaških kartelov in (hm?) zvodnikov, pa so v iskanju komunske blaženosti in lahko dostopnega tripa pristali v nočni mori kakšnega južnoameriškega zapore. In ponavljajoča se mantra ameriškega WIP filma »ti pofukani policaji bananskih republik« nenadoma preneha biti politična in postane praktična. Filmi produkcij NWP in AIP so pretežno preigrali isti scenarij: mlade ameriške odpadnice netijo revolucijo in osvobajajo brezimno južnoameriško državo izpod jarma pokvarjenih lokalnih politikov (kot negativ tega, kar tisti čas tam dejansko počnejo ameriške oblasti). Ker je bil Corman eden pionirjev snemanja na poceni eksotičnih lokacijah, zlasti na Filipinih, so vsi Latinskoameričani sicer Filipinci. Ker pa v nobenem teh gverilsploatacijskih filmov ne manjka chejevski baretka, vselej vemo, kje se nahajamo.

Toda WIP film je bil v prvi vrsti ženski žanr. Tako kot je bila ženska v fokusu Cormanove NWP, kjer so ženske izvajale ključne naloge pred in za kamero (producentka Jane Schaffer, režiserka Stephanie Rothman), prednjačili pa so vselej ženski liki.¹ Protagonistke WIP filmov si z moškimi liki delijo nepotešljivo pohoto, nato pa je skupnih točk konec. Naj bo vlačuga ali revolucionarka, »lezbača« ali nimfomanka, jetnica ali ječarka – ženska je tu brez izjeme junakinja, v najslabšem primeru antijunakinja. Moški so statisti in rekviziti – v burlesknem univerzumu cormanovskega WIP filma igrajo vlogo smetanove pite. Naj bodo predstavniki oblasti (pokvarjeni politiki, generali in »ti pofukani policaji bananskih republik«), zločinci (preprodajalci drog, zvodniki in gverilci) ali karikature neuspeha (prodajalci sadja in zelenjave, gejevski pazniki v ječah, polnih pohotnih lepotic) – vsi so tako nesposobni in jalovi, da ženske v teh filmih ne izvajajo le revolucij, temveč tudi posilstva, vsaj tista uspešna. Moški razmišljajo takole:

»Jutri revolucija, danes gostija. To je moj moto, bejbi.« Toda jutri, kot vemo, nikoli ne pride. Ženske kujejo revolucijo *zdaj*, pa čeprav le za pobeg in lastno svobodo. Moški razmišljajo še takole: »Hočeš reči, da boš ob vseh teh paznikih eno posilil?« »Ne, nobene ne bom posilil. Ena od njih bo posilila mene.« In ženske pritrdijo: »Saj me niti ne moreš posiliti. Rada imam seks.«

V kompendiju WIP filma NWP gre omeniti vsaj še dva, **Otok smrti** (Terminal Island, 1973) Stephanie Rothman in **Vklenjeno vročico** (Caged Heat, 1974) Jonathana Demmeja. Oba sta lokacijo zapora po romerovsko prestavila v domači milje, kar je bila za politično tehtnost ameriškega WIP filma 70. let pomembna novost. Toda oba sta, vsak po svoje, zagrešila usodno napako. Rothmanova je v svoji odrasli različici *Gospodarja muh* dobro in zlo enakovredno porazdelila med spola, tako pa kot edina režiserka med Cormanovimi možmi posnela od vseh najbolj moški WIP film. Ne toliko film o ženskah za zapahi kot pa vestern. »Hočeš reči, da lažem?« »Ne, hočem reči, da si ... mrtev.« Demme, ki se je želel dokazati z režijskim prvencem ter WIP filmu vdahniti več politične in umetniške teže, se je naloge lotil tako resno (avantgardni snemalni koti, sanjske sekvence, metafilmske aluzije), da je spotoma zapravil ne le ves revolucionarni, pač pa tudi ves komični potencial. In tako se je humor po letu 1974 preselil tja, kjer bi ga Američani najmanj pričakovali ...

Ilsa, veleposlanica Kanade v svetu

Ko je ameriška igralka Dyanne Thorne študirala igro pri slovitih newyorških gurujih Stelli Adler in Leeju Strasbergu, najbrž ni slutila, da se bo v srca ljubiteljev kulturnega filma za vselej zapisala kot nacistična domina zloglasne kanadske tetralogije o Ilsi. Kot zlovešča znanstvenica **Ilsa, volkulja SS** (Ilsa: She wolf of the SS, 1975), ki v nacističnem taborišču eksperimentira na ženskih telesih. Kot kratkohlača **Ilsa, skrbnica haremov naftnih šejkov** (Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks, 1976). Kot **Wanda, vražja paznica** (Wanda, the Wicked Warden, 1977) v ženski psihiatrični bolnišnici alias **Greta, hiša brez moških** (Greta – Haus ohne Männer).



Wanda, vražja paznica, 1976



Ilsa, sibirski tigris, 1977

Kot **Ilsa, sibirski tigris** (Ilsa the Tigress of Siberia, 1977), Stalinov bič v tundrskem gulagu.

V primerjavi z ameriški kolegicami si je Ilsa lahko dovolila veliko več. Kanadski prispevek v zakladnico WIP filma je suvereno zakoral v domeno seksploatacije – na filmu je več golote in spolnosti, ki sta tudi bolj eksplicitni. In ker pripada podžanru nacistploatacije, velja enako za nasilje. Nahajamo se v polju tako imenovane *horrotike*, nadvse telesnega križanca erotike in groze, toda še vedno imamo opraviti s karikiranim, stripovskim nasiljem – WIP film je vendarle najprej komedija. Ilsa tetralogija pa tako rekoč pustolovski strip. Čeprav jo na koncu vsakega popotovanja po svetovnem političnem zemljevidu 20. stoletja pričaka tragičen konec, v naslednji etapi spet čudežno oživi. Ona je Indiana Jones, odrasla različica.

Tako kot ameriške WIP-ovke ima tudi Ilsa politično agendo. Zopet se vršijo revolucije in kontrarevolucije, a diapazon teh je geografsko širši in časovno, zgodovinsko bolj razpršen – ne le Latinska Amerika 70. let, pač pa nacistična taborišča, tiranija arabskih naftnih šejkov (»Se ne bojiš vstaje? Ljudje bodo nekoč izvedeli, kakšno bogastvo leži zakopano v pesku.«) in ruski gulag na predvečer Stalinove smrti. Le psihiatrična bolnišnica Jessa Franca je prostor bolj intimne politike in hkrati bolj krutega, sadovskega sadizma. Toda tudi Franco nas v sanatorij uvede z besedami: »Veš, zakaj smo tu? Nismo ne nore ne spolne obsedenke. V resnici smo politične zapornice.« Ko jetnice v veličastnem sklepnem maščevanju ob posnetkih divjih mačk z zobmi raztrgajo Wando/Greto/Ilo, je to že napoved zadnjega od filmov. *Ilsa sibirski tigris* privede WIP film do njegovega protipola: sibirski gulag je zdaj »hiša brez žensk«, tu ni več jetnic, le še sadistična ječarka Ilsa in politični zaporniki, moški v jetništvu – torej MIP film.

In Ilsa ima tudi erotično agendo. Kot volkulja SS se ljubi s taboriščniki, ki jih zaradi prezgodnjega klimaksa vse po vrsti kastrira. Dokler ne dobi v kremplje ameriškega študenta arijskih korenin, ki je v puberteti spoznal,

da je »človek-mašina, ki lahko svoj regulator nastavi na hitro, počasi ali pa ... nikoli«. Njeni zulujski pribočnici v haremju naftnega šejka El Šarifa se sicer imenujeta Saten in Žamet, a ko popeljeta vstajo haremskih ujetnic, zavržeta vsa oblačila. Tudi ujetnice same so karikaturne zmesi političnih in spolnih stereotipov: Holly Acheson, edina hči in dedinja ameriškega kralja trgovskih verig, Inga Lindström, prsata igralska diva »švedskega greha«, in Alina Cordova, evropska prvakinja v (hm?) dresnem jahanju. Toda agens movens Ilsine tetralogije niso več jetnice, pač pa ječarka. Namesto množice žensk ena vrhovna protagonistka. Ilsa je biritna oblast, ki so ji dnevi šteti, in ko se tehtnica prevesi, se kljub svojemu utilitarizmu ne uspe priključiti revoluciji. Na koncu vsakega dela ji spodleti. Bržkone zato, ker je Ilsa v resnici prikrita romantičarka (»moškega, ki bo prišel k meni, ne bo treba privleči kot kakšnega sužnja«) in kot taka neizbežno tragičen lik.

Meiko Kaji, kraljica med jetnicami

Ko prispemo na Japonsko, pa tragika povsem izrine komedijo. Številka ena japonskega, če ne kar svetovnega WIP filma je brez dvoma Meiko Kaji – igralka, pevka, naslovna junakinja serije filmov o zapornici in ikonični maščevalki Matsu alias Škorpionki. Lik Meiko Kaji je izrabljena, prevarana ženska. Nedorodno dekle kriminalista, ki jo vrže volkovom, da bi ujel v pest šefa jakuze in svojo povišico. Matsu konča v ženskem zaporu. Toda tu jetnicam preproste obleke segajo čez kolena. Četudi jih slej ko prej spet kdo raztrga in razgali njihova telesa, so to uniforme brez seksapila. Nič več visoko odrezanih kavbojk in pod nedri zavezanih srajc. Nič več Blossom, Bunny in Belle. Matsu je številka, **Jetnica 701: Škorpion** (Joshû 701-gô: Sasori, 1972).

Kot pri vsem doslej opisanem WIP filmu je med oblastjo in korupcijo zopet enačaja, toda kritika gre zdaj domačim razmeram. Nič več postkolonialnih fantazem o »osvobajanju« tretjega sveta. Japonska zastava je znak in korlat korumpiranega policaja in brezvestnega moškega.



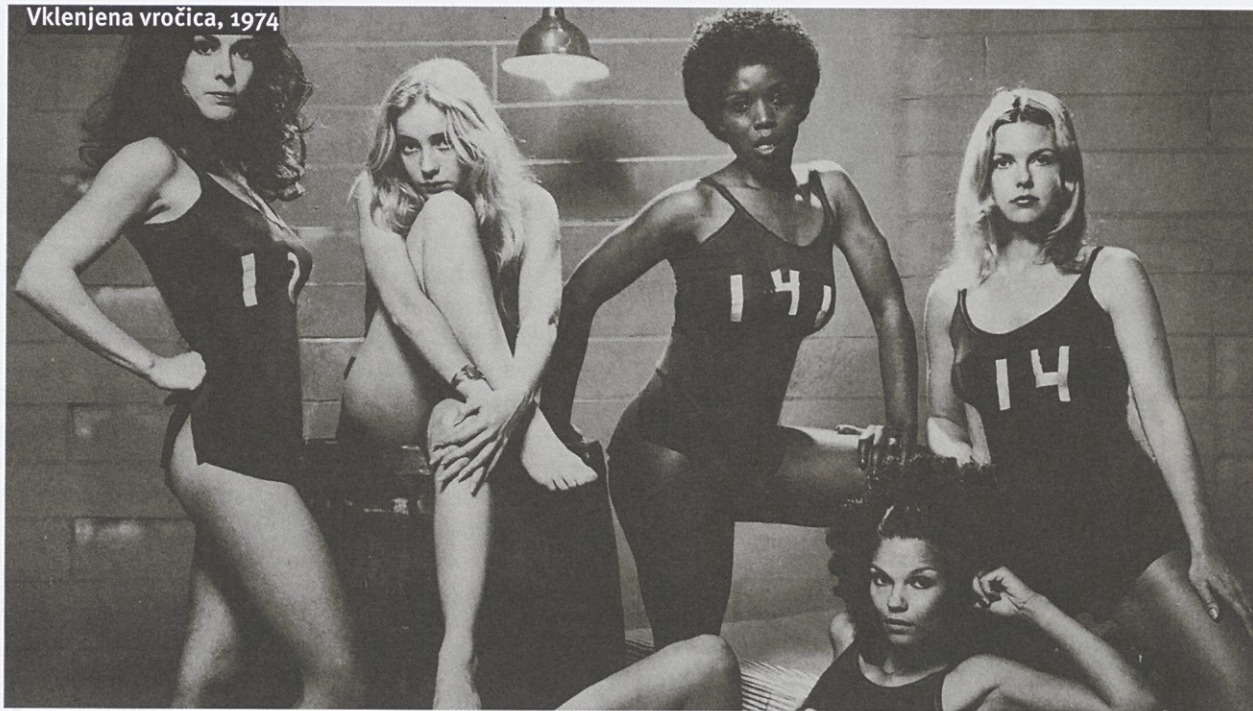
Toda podoba ženske in ženskosti ni več stripovsko karikirana, temveč empatična. To nam film sporoči že v prvem prizoru: ko zapornici Matsu in Juki pobegneta iz zapora, sprva kaže, da je Juki ranjena, pa ima le menstruacijo, ki ji je izostajala ves ta čas psihične in fizične zlorabe. In če cormanovski WIP film vse stavi na dialoge in začinjene *onelinere*, za vizualni učinek pa se zanaša na živobaravno paleto (oblačil, pričesk in polti svojih protagonistk ter bujne filipinske džungle), se japonski eksploatacijski *auteurji* vselej dobro zavedajo, da imajo v rokah kamero, ne le pero. Kriminalistova kruta prevara se odvrti v ozadju kadra kot na vrtečem gledališkem odru – najprej prizor racije, obrat 180 stopinj, nato čestitke v pisarni. Meiko Kaji, uničena, prevarana in razgaljena medtem leži na tleh, v bližnjem planu, ter zre v gledalca.

Tudi Matsu se žrtvuje v imenu ideala. Toda ta ni revolucija, pač pa retribucija. Če je šlo Pam Grier za pobeg in lastno svobodo, včasih celo plen, je cilj Škorpionke maščevanje – tudi za ceno ponovne aretacije. In tudi to nam film sporoči nemudoma, med uvodno špico, ki teče čez prizor ponižanja golih ženskih teles, medtem ko Meiko Kaji poje presunljivo pesem maščevanja »Urami Bushi«.² Trenutek njene sublimne revanše, ob katerem še narava osupne in krvavo obarva zahajajoče sonce, se odvije v počasnem posnetku. Vse je ovito v molk. Tako kot ona. Medtem ko moški, policisti in pazniki, v filmu ves čas kričijo, Meiko Kaji ne izgublja besed. Vse, kar reče v zaporu, je: »Preveč govoriš.« **E**

¹ Ni naključje, da so celo imena protagonistk, prekaljenih, pokvarjenih, pretepaških, gobčnih in razuzdanih zločink, zapornic in gverilk, odločno feminilna. V nasprotju z androginiimi junakinjami *slasherja*, ki imajo vse po vrsti moška imena (Stevie, Marti, Terry, Laurie, Stretch, Will, Joey, Max), so junakinje WIP filma deklarirano ženske, ime jim je Bunny, Blossom ali Belle. (Za *slasher* glej Carol Clover: *Man, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press, 1992, str. 40.)

² Seveda ni naključje, da je Tarantino uvodno pesem, Urami Bushi, v izvorni izvedbi Meiko Kaji postavil za kodo, zadnji komad soundtracka filma *Ubila bom Billa* (Kill Bill, 2003/04), lepljenke vsega najboljšega iz zakladnice azijske in evropske eksploatacije.

Vklenjena vročica, 1974



Jasmina Šepetavc

Joške, mučenje – dobre stvari: žanr women in prison

Ženski zaporniški filmi so svojevrsten izziv za gledalske (sploh feministične) brbončice; najprej opaziš, da je skoraj vsak naslov filma kombinacija besed *Caged, Chained, Cage, Heat, Women*, kar sicer jasno nakaže, o čem bo film govoril, ne pomaga pa pri razločevanju množice filmov B-kategorije, ki imajo praktično isto premiso, provizoričnost katere omogoča le rahel okvir goloti, nasilju in seksu. Potem so tu arhetipski značaji žanra women in prison (WIP), ki jih po ogledu treh poljubnih filmov znaš na pamet: na začetku spoznamo (po navadi) svetlolaso nedolžno novinko, t. i. svežo ribo (*fresh fish*), ki je v zaporu pristala po krivem, a se mora kmalu naučiti poskrbeti zase; potem je tu druga žival, t. i. vrhovni pes (*top dog*), nasilna voditeljica zapornic, ki vzdržuje red; v tem živalskem vrtu najdemo tudi obvezno *butch* lezbijko, v filmih povezano z živalskimi nagoni nenadzorovanega nadlegovanja drugih zapornic;

in nazadnje psevdosapfično falično žensko – upravnico zapora. Kot obljublajo napovedniki in plakati filmov, se v uri in pol zgodijo nadlegovanje, gola scena pod tušem (ne da ženske sicer niso v napol strganem spodnjem perilu, ki ga imenujejo uniforma), posilstvo, hrepenenje po moškem, spogledovanje z žensko, mačji pretep (v celici, v blatnem polju, ki se v zgodbi znajde kar naenkrat za naš gledalski užitek ...), odkritje pokvarjenosti zaporniških upravnikov (ki zapornice prostitutirajo, snemajo ali lobotomizirajo), prizori mučenja in pobeg.

Bi potemtakem lahko žanr sploh brali vzporedno s feminizmom, ki se je v svoji najbolj progresivni in militantni različici razširil istočasno, kot so se v vlogi podžanra eksploatacijskega filma razpasli filmi WIP, torej v 70. letih prejšnjega stoletja? K aktivni produkciji filmov tega žanra v ZDA je v veliki meri prispevala ukinitve Haysovega (moralnega) kodeksa, ki so ga studii morali upoštevati nekje do konca 60. let, duh časa seksualne revolucije pa je odprl vrata goloti in seksu, ki sicer nista vedno najbolje seznanjena z vzporednimi feminističnimi debatami. In vendar obstajajo izjeme: prvi večji uspeh žanra sicer ni bil eksploatacijski film, temveč resni socialni komentar na pravičnost in učinkovitost zaporniškega sistema, **Vklenjena** (*Caged*, 1950, John Cromwell), v 70. letih pa sledi feministične kritike najdemo v filmu **Vklenjena vročica** (*Caged Heat*, 1974), prvencu Jonathana Demmeja, ki je pozneje prejel oskarja za film **Ko jagenjčki obmolknejo** (*The Silence of the Lambs*, 1991). V filmu, ki v napovedniku sicer obljublja vse klišeje nasilja in posilstva,

lezbištva in čakanja na moškega, je lezbištvo postavljeno v okvir stabilnega medrasnega razmerja, med filmom pa preseneti scena spolne subverzije v performansu dveh zapornic, ki igrata moška ter humoristično napadeta oblast in spolne vloge. Feminizem pride na plan ob solidarnostnem uporu perverzemu zaporniškemu zdravniku in rigidni upravnici (legendarna Barbara Steele) ter pobegu žensk, prizori seksualnega predatorstva pa so uokvirjeni kot točno to: predatorstvo, ki je na koncu kaznovano. Tako kritičarka Judith Mayne v knjigi *Framed: Lesbians, Feminists, and Media Culture* opozori, da filmi WIP uprizorijo feministično debato o nadzorovanju in discipliniranju ženskega telesa z maščevanjem. Četudi največkrat mejijo na mehko pornografijo, vsekakor pa so utemeljeni na voajerizmu, hkrati nudijo razpoke in gledalske užitke, ki omogočajo drugačna branja: odpirajo prostor lezbištvu, ki ni samo mikavna uvertura v heteroseksualnost (redkost v 70. letih); moški liki v filmu so skorajda odsotni, nesposobni, predatorski in po navadi kaznovani; zapor pa anarhistično predre socialne bariere – ženske različnih ras, razredov, seksualnosti so postavljene v isto celico in na neki točki prisiljene sodelovati.

Damme je sicer *Caged Heat* naredil pod okriljem produkcijske hiše New World Pictures Rogerja Cormana, neizpodbitnega kralja eksploatacijskega filma, ki pa je hkrati dovolj dobro razumel družbene premike, da filmi nikoli niso čisto enodimenzionalno patriarhalni. Tako je pod njegovim okriljem nastala vrsta filmov v eksotičnih okoljih (večina je bila posneta na Filipinih, ker je bilo snemanje tam pač poceni), v katerih je blestela Pam Grier (sicer najbolj znana po vlogah Foxy – Jacky Brown). **Hiša za punčke** (*The Big Doll House*, 1971) je žanrska klasika, v kateri zapornice s pomočjo dveh nesposobnih prodajalcev zelenjave pobegnejo iz eksotičnega zapora, ki ga vodijo sadistične ženske; **Črna mačka, bela mačka** (*Black Mama White Mama*, 1973, Eddie Romero) je film o dveh močnih ženskah, gverilki in prostitutki, ter njenem pobegu iz zapora; **The Arena** (1974, Joe D'Amato in Steve Carver) govori o ženskih gladiatorkah ...

Ilsa, skrbnica haremov naftnih šejkov, 1976



Medtem drugod po svetu nastajajo variacije na temo, brez resnih cenzorskih posegov: v Evropi Jesús Franco naredi **99 women** (1969), film o skupini zapornic na otoku pod nadzorom zlobne lezbične upravnice in film **Wanda, vražja paznica** (*Wanda the Wicked Warden*, 1977), del serije o sadistični, seksualno nenasitni Ilsi (Dyanne Thorne), v prejšnjih delih franšize vse od nacistične paznice, ki dela eksperimente z ejakulacijo (**Ilsa, volkulja SS / Ilsa: She wolf of the SS**, 1975, Don Edmonds), upravnice šejkovega harema, kjer so ženske bodisi erotične igrače bodisi material za mučenje (**Ilsa, skrbnica haremov naftnih šejkov / Ilsa: Harem Keeper of the Oil Sheiks**, 1976, Don Edmonds), in upravnice sovjetskega gulaga, kjer muči moške zapornike (**Ilsa, sibirski tigrica / Ilsa: The Tigress of Siberia**, 1977, Jean Lafleur). Sicer se Franco ukvarja tudi z vampirskim filmom, še eno obliko seksploatacijskega filma v 70. letih, ki nudi več feminističnih razpok, kot bi na prvi pogled mislili (o tem kdaj drugič); tako naredi na primer stilistično zanimiv **Vampiros Lesbos** (1971) z dobro psihedelično glasbeno podlago. V Italiji je Bruno Mattei posnel več filmov o ženskah v zaporih in za žrtve katoliške potlačitve podžanr nuneksploatacije, ki nudi še en okvir za razmišljanje o tem, kaj prevzame ženske, zaprte za štirimi stenami. Na Japonskem nastane presenetljivo estetska franšiza **Female Convict Scorpion**, kjer glavna junakinja, obtožena po krivem, večkrat posiljena in večkrat zaprta (navsezadnje je treba opravičiti vedno nove dele), na koncu pobije vse, ki so ji storili zlo. V Hongkongu pa so posneli **Bamboo House of Dolls** (1973, Kuei Chih-Hung), kjer evropske naciste zamenja japonska vojska, ki v kitajskih taboriščih muči in posiljuje ženske.

K upadu WIP-a v osemdesetih in devetdesetih je prispevala razširjenost VHS-kaset, saj je povprečen uporabnik dobil dozo pornografije kar domov, med žanrskimi filmi s podobami krvavega nasilja pa se zvezane ženske umaknejo psihopatskim morilcem *slasherja*. Redke izjeme, **Chained Heat** (1983, Paul Nicholas), **Bad Girls Dormitory** (1985, Tim Kincaid), **Caged Heat II** (ki sicer nima povezave s predhodnikom; 1994, Cirio H. Santiago) in **Caged Heat 3000** (vesoljska zaporniška saga; 1995, Aaron Osborne), izgubijo značilno poceni estetiko sedemdesetih in skorajda campovsko subverzijo, ki te na trenutke prevzame ali vsaj dobro nasmeji.

Medtem žanr v 90. letih ponovno oživi na televiziji, kjer pri ustvarjanju zgodb žensk v zaporih dobijo prevlado ženske piske, producentke in režiserke. Začne se s priljubljeno angleško serijo **Pokvarjena dekleta** (*Bad Girls*, 1999–2006), ki smo jo pri nas lahko spremljali na nacionalni televiziji. *Pokvarjena dekleta* kljub naslovu ne kažejo semipornografskih prizorov brhkih razgaljenih teles, temveč se vrnejo k originalnemu poudarku žanra,

Pokvarjena dekleta, 1999–2006



ki se v sedemdesetih v večini nekoliko izgubi v meglici vseh vročih prizorov: socialnemu komentarju. Zaprte ženske prihajajo iz različnih okolij, prej kot krvoločne morilke ali nedolžne žrtve so kompleksni karakterji, ki jih ne moremo jemati kot stereotipno črno-belih likov. Čeravno med zapornicami ne manjka dobrega odmerka nasilja, je toliko večji poudarek na njihovih individualnih zgodbah, ozadju vzpostavljanja odnosov moči in dominacije, predvsem pa pokvarjenosti sistema, ki je utelešen v pazniku Jimu Fennerju (Jack Ellis). A zgodba ni tako brezizhodna, kot se zdi. Tako na primer zapornici Nicky (Mandana Jones), zaprti zaradi uboja policista, ki je poskušal posiliti njeno dekle, uspe pritožba in v zunanjem svetu nadaljuje svojo romanco z (v tem primeru nepsihopatsko) upravnico zapora Helen (Simone Lahbib).

Na drugi strani v avstralski uspešnici **Wentworth** (2013–) ni srečnih koncev. Serija, narejena po priljubljeni avstralski žajfnici **Prisoner: Cell Block H** (1979–1986), je ohranila nepredstavljljive zaplete originala ter dodala izjemno napetost ozračja zapora in dobro igro; oboje je namreč originalu, ki spominja na posnetek slabega lokalnega amaterskega gledališča, zmanjkalo. Frizerka Bea Smith (Danielle Cormack) je obtožena poskusa umora nasilnega moža in pristane v zaporu. Če je na začetku tipična »sveža riba«, se je kmalu prisiljena povzpeti po živalski hierarhiji do »vrhovnega psa«, vmes pa ima več sovražnic, ki jo poskusijo zamenjati, največja med njimi je kakopak psihopatska upravnica zapora Joan Ferguson (Pamela Rabe).

Imamo tudi stereotipno predatorsko *butch* žensko, trans žensko, nosečnico, starejšo materinsko figuro, dobre paznike in do obisti pokvarjene paznike, zdi pa se, da nobena od žensk ne more priti iz zapora živa ali na prostosti ostati. Kljub temu *Wentworthu* uspe prikazati izjemno žensko solidarnost in iznajdljivost, prizore lezbičnih zvez, ki ne delujejo zgolj v okviru zapora, dotakne se pravic transspolnih ljudi in pravic zaprtih žensk.

Potem je tu še verjetno najbolj poznana uspešnica zadnjih let, Netflixova serija **Oranžna je nova črna** (Orange is the New Black, 2013–), v nadaljevanju OITNB, ki se junija vrača s svojo 5. sezono. Žanrsko težje umestljiva je bila OITNB prvo leto na emmyjih nominirana za komedijo, potem za dramo. In zares oboje v OITNB soobstaja v vsečni eklektični mešanici, ki je prinesla seriji, posneti po knjigi o resničnih dogodkih, velikanski uspeh. Mlado svetlolaso Piper Chapman (Taylor Schilling) na začetku prve sezone spoznamo zaročeno s pisateljem Larryjem (Jason Biggs), medtem ko čaka, da jo zaprejo zaradi preprodaje drog. A Piper za razliko od stereotipne »sveže ribe« ni nedolžna žrtev, temveč je zares kriva razpečevanja drog v tandemu s svojo nekdanjo punco Alex (Laura Prepon), s katero sta živeli avanturistične sanje vsake dolgočasne srednjeslojske Piper v Ameriki: življenje potovanj, dragih hotelov in šampanjca pred, med in po seksu. Piper, ki je osrednja figura prve sezone, je tako privilegirana, egoistična in bela – vse, kar zagotavlja lagodno življenje zunaj zapora –, da v zaporniški heterotopiji »deviantnosti«, kjer se vzpostavijo drugačna pravila delovanja, izmenjave, drugačna kodiranja spola in privlačnosti, deluje kot čudaški element, ki ga ženske počasi izpljunejo. Piper se sicer nauči iger moči, ki delujejo po drugačnih pravilih kot zunaj zapora, kjer je vse dobila na pladnju, ko tokrat na pladenj namesto kosila dobi krvavi tampon, ker je užalila kuho zapornice Red (Kate Mulgrew). A kmalu serija naredi pomemben preobrat od osredotočanja na Piper, generične podobe ženskosti na televiziji (ki vmes prodaja uporabljene hlačke zapornic po internetu in zašije dve ljubimki, da ne moreta iz zapora, gledalki pa vse bolj najeda živce) k različnim karakterjem in njihovim življenjskim zgodbam. Tako se med *flashbacki* in vsakda-



Oranžna je nova črna, 2013–



nom zaporniškega življenja vzpostavi socialni komentar ter predstavi multipliciteto razlik, ki je v preteklosti v žanru žensk v zaporih navadno umanjala (če ne upoštevamo drugačne barve las). Zapor je tako v tem primeru in delno v vseh prej omenjenih prostor nadzora, panoptikum, kjer zapornic ne gledajo samo pazniki, temveč se gledalci z veliko mero ironije in samorefleksije sami znajdemo na nadzornem stolpu; in hkrati heterotopični prostor, ki na neki način subvertira oblast, uhaja hegemoniji in omogoča eksperimente. V zaporu OITNB se najbolj od vseh prejšnjih upodobitev žanra skupnosti vzpostavljajo na osnovi rase, ki je močna komponenta povezovanja; zastopanih je več ras, ki se med sabo borijo za teritorij (nadzor nad kuhinjo, nadzor nad tihotapljenjem ...), hkrati pa je zapor mikrosocialni eksperiment sodelovanja posameznih žensk in razdrobljenih skupnosti v soočenju s sistemskim kolesjem. Podobno je s spolom in seksualnostjo. Judith Jack Halberstam v knjigi *Female Masculinities* poudari, da je homosocialno prizorišče zapora redka priložnost za dekodiranje in drugačna multipla kodiranja spola, kjer se osnujejo alternativne, skorajda queerovske družine zaščitnic in zaščitnih, »sester«, »očetov«, »mater«, ki toliko kot na videz utelešajo družinska razmerja, ta tudi spodkopavajo.

V OITNB je torej vsak značaj kompleksen presek razlik, nedoločljiv z eno karakteristiko. Tako Piper, eksemplarično dekle ameriškega srednjega razreda, deluje še najbolj enodimenzionalno, najbolj omejeno v svojem razponu emocij in reakcij, tako podobno seks ikonam žanra žensk v zaporu iz sedemdesetih. Če je serija OITNB odprla debato transspolnosti, feminizma, upora, lezbištva in ženske maskuliniteti (ki v tem primeru ni nasilna), je največji korak naredila v lanski sezoni z izpostavljanjem rasne diskriminacije, inherentne ameriškemu zaporniškemu sistemu, in zgrabila *zeitgeist* gibanja Black Lives Matter za roge, čeravno na račun queer skupnosti. Pazi, *spoiler!* Nekvalificiran paznik v kaosu ubije črnsko lezbijko Poussey (igra jo Samira Wiley, ki jo lahko trenutno spremljamo v **Deklini zgodbi**). A pred smrtjo

vidimo njeno življenje, prvo ljubezen, trdo vojaško vzgojo, njene načrte za prihodnost, njeno ljubezen v zaporu in noč, na katero jo ujamejo z nekaj marihuane. In v tem se vse od naštetih TV-serij razlikuje od večine seksploitacije 70. let in dalje: ženske niso več zgolj objekt ogledovanja, fantazija ali fetiš, s katerim se v gledalsko zadovoljstvo lahko naredi vse, ampak dobijo izjemno dodelana življenja, želje, skrbi, ljubezni, sovraštva ..., ki jih naredijo vredne gledalske investicije onkraj masturbatornega zadovoljevanja.

To pa še ne pomeni, da serije nimajo svojih težav. Hkrati se namreč tudi zdi, kakor da so se OITNB in v manjši meri druge ženske zaporniške serije od 90. let dalje priklopile na vlak vnovčevanja žanrske priljubljenosti, moč roza (LGBT) dolarja in vse večje potrebe po LGBT-podobah na televiziji. Da, čeravno odpirajo pomembne družbene teme, kanibalizirajo resne politične boje in jih zapakirajo v všečen televizijski format, ki se potem prodaja naprej v obliki majic in skodelic s kulturnimi stavki iz serije. Ne gre za to, da ni OITNB izjemno zabavna in hkrati resna serija, celo subverzivna, če hočete, a politika, diskriminacija in stiska se nekako izgubijo, ko so napisane na prsih *T-shirta*. Zato zares ne moremo vedeti, do kakšne mere se feminizem, četudi zakodiran v dela, bere in razume kot tak. Zdi se, da se večina žanra še vedno bere podobno kot anonimni internetni komentar na omenjene filme: »Joške, mučenje. Dobre stvari.« **E**

Oranžna je nova črna, 2013–



Poti eksploatacije: Od Ladje prekletnic do Nočnega portirja

Med izredno zanimivimi klasičnimi žanrskimi filmi letošnje edicije festivala Kurja polt je bila predvajana tudi **Ladja prekletnic** (La nave delle donne maledette, 1954) Raffaella Matarazza (1909–1966). Gre za plodovitega italijanskega režiserja, ki se je že v času fašizma, ko je med letoma 1933 in 1944 posnel kar osemnajst filmov, izkazal kot zelo vpliven ustvarjalec. Kot soscenarist je sodeloval pri filmu **Telefonistka** (La telefonista, 1932) Nunzia Malasomme, prikupni komediji, ki je sprožila val podobno lahkotnih izdelkov zvrsti *telefoni bianchi*, njegov celovečerni režiserski prvenec **Ljudski vlak** (Treno popolare, 1933) pa z motivom dogodivščin potnikov na vlaku vzpostavi osnovni okvir, ki ga potem uporabijo številni kasnejši filmi tega obdobja. Matarazzo je takrat posnel več solidnih melodram, pa tudi kriminalk; tipično takšno delo je **Družba Roylott** (L'anonima Roylott, 1936). Po vojni je z melodramo **Verige** (Catene, 1949) z Amedeom Nazzarijem – zvezdnikom fašističnega obdobja – v glavni vlogi postal najpopularnejši italijanski režiser, saj je film videlo šest milijonov Italijanov.

Po še nekaj uspešnih filmih se je Matarazzo izkazal z *Ladjo prekletnic*, kombinacijo pustolovskega filma in melodrame, za nas najbolj zanimiv pa je motiv ženske, ki je obsojena po nedolžnem in se znajde v ladijski ječi, pahnjena med zločinke in obkrožena z moškimi pazniki. Gre namreč za temo, značilno za žanr *women in prison* (WIP), ki je cvetel v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja, tudi v Italiji. Matarazzov film je tako na neki način postal predhodnik tega žanra. Če je tu prisotna zgolj možnost, da bi lahko kdo nedolžni junakinji storil silo, pa je poanta kasnejših WIP filmov ravno v tem, da do te zlorabe tudi dejansko pride. V *Ladji prekletnic* so prizori ženske golote bežni oziroma le nakazani – Italija je po 2. svetovni vojni pač potrebovala nekaj časa, da se je izvila iz krempljev cenzure, ki je bila po vojni strožja kot v Mussolinijevem času. Smisel kasnejših WIP filmov 70. in 80. let pa je seveda prav v obilici golote.

Italijani so posneli vrsto WIP filmov, najbolj znani so **Diario segreto da un carcere femminile / Women in Cell Block 7** (1973, Rino Di Silvestro), **Femmine in fuga / Women in Fury** (1984, r. Michele Massimo Tarantini), **Detenute violente / Hell Penitentiary** (1984, Gianni Siragusa), **Perverse oltre le sbarre / Hell Behind the Bars** (1984, Gianni Siragusa),

Caged – le prede umane / Caged Women (1991, r. Leandro Lucchetti) in **Anime perse / The Jail: A Women's Hell** (2006, Bruno Mattei). Posebej zanimivi so italijanski WIP filmi z junakinjami temne polti. Gre namreč za eno preokupacij iz Mussolinijevega obdobja, ko so domačinke v italijanskih kolonijah simbolizirale htonično seksualnost, obenem pa so predstavljale stalno nevarnost rasnega mešanja. To je lepo prikazano v filmu **Pod Južnim križem** (Sotto la croce del Sud, 1938) Guida Brignoneja, kjer je zapeljivo mešanko zaigrala Doris Duranti. Zato ni naključje, da je Zeudi Araya, ki je ta eksotični predmet poželjenja utelešala v 70. letih, po rodu iz Eritreje. Znana je tudi »črna Emanuela« Laura Gemser, doma iz Indonezije, ki je – med drugim – nastopila v WIP filmih Bruna Matteia, **Violenza in un carcere femminile / Emanuelle in Hell** (1982) in **Blade Violent – I violenti / Women's Prison Massacre** (1983).

Žanr WIP ima vrsto stranskih odvodov, med njimi izstopajo *jungle prison* (kjer so ženske ujetnice samodržcev v »banana republikah« ali pa prebivalcev eksotičnih dežel), *women / girls in captivity* (ženske, ujetnice sadističnih skupin ali psihopatskih posameznikov), nunsplotation (ženske, »ujetnice« samostanskih zidov) in pa nazisploitation, verjetno najbolj razvpit med temi podžanri.

Motivika in ikonografija nazisploitationa je enega izmed svojih pomembnejših navdihov našla v liku Ilse Koch, kakor so jo predstavili »dokumentarni« filmi in novinarji (ti so jo poimenovali »buchenwaldska psica«), ki je pogosto služila kot neposreden vzor za like taboriščnih paznic v nazisploitation filmih. Najslavnejša med njimi je seveda **Ilsa, She Wolf of the SS** (1975) Donna Edmondsa, z legendarno Dyanne Thorne v naslovni vlogi, sicer pa je bilo za nazisploitation podžanr na splošno, za njegovo ameriško vejo pa še posebej, prelomno delo **Love Camp 7** Leeja Frosta, ki je nastalo leta 1969, pa tudi **Der heiße Tod / 99 Women**, znani WIP film Jesúsa Franca.

Da bi delovali bolj »avtentično«, v nazisploitation filmih včasih najdemo tudi odlomke iz različnih zavezniških dokumentarnih filmov, največkrat prav iz najbolj znanih, **Death Mills** Billyja Wilderja ter **Nazi Concentration and Prison Camps in The Nazi Plan** Georga Stevensa (vsi trije so iz leta 1945). Seveda pa je za nazisploitation, tako kot za vse WIP filme, ključna uprizoritev moških fantazij, saj ima podoba nemočne, ujete ženske, ki postane spolni objekt *par excellence*, na milost in nemilost prepuščena svojim ječarjem, velik čar. O tem tudi priča popularnost WIP žanra: tako je bil film **Greta – Haus ohne Männer / Ilsa, the Wicked Warden** Jesúsa Franca, spet z Dyanne Thorne v glavni vlogi, eden najbolj gledanih filmov leta 1977 v Zahodni Nemčiji.

Dr. Steve Jones se je v enem od predavanj, ki smo jih poslušali v sklopu letošnje Kurje polti, dotaknil nepriernosti tolmačenja grozljivk, v prvi vrsti *torture porn*, kot »političnih alegorij«. V nazisploitation filmih,

Nočni portir, 1974



kakršni so **La svastica nel ventre / Nazi Love Camp 27** (1977) Maria Caiana, **La bestia in calore / The Beast in Heat** (1977) Luigija Batzella, **L'ultima orgia del III reich / The Gestapo's Last Orgy** (1977) Cesara Canevari ali Lager **SSadis Kastrat Kommandatur / SS Experiment Love Camp** (1976) in **SS Lager 5: L'inferno delle donne / SS Camp 5: Women's Hell** (1977) Sergia Garroneja – če se omejimo na naslove nekaterih italijanskih izdelkov tega žanra – je seveda absurdno iskati kakršnekoli »politične« konotacije, gre pač za čisto eksploatacijo. To pa ne pomeni, da včasih pri tovrstnih filmih ne najdemo subverzivnih interpretacij odnosa med esesovsko »zverjo« in ujetu »lepotico«. Najbolj razvpit med njimi je gotovo **Nočni portir** (Il portiere di notte, 1974) Liliane Cavani, upodobitev sadomazohistične ljubezenske zgodbe med častnikom SS in taboriščnico, ki se začne med drugo svetovno vojno in se spet obudi več let po njenem koncu. V času nastanka je bil film zaradi svoje teme zelo kontroverzen, ponaša se z dobro režijo in vrhunsko igro (Dirk Bogarde in Charlotte Rampling), sicer pa v vseh drugih ozirih sodi v okvirje nazisploitation podžanra. Klasični WIP žanr je, skupaj z nazisploitation podžanrom, otrok svojega časa. Te filme so snemali v družbenem ozračju 70. in 80. let prejšnjega stoletja, kar je bil čas, ko ustvarjalcem gotovo ni bilo treba filmov kakorkoli »opravičevati«, še najmanj s tem, da naj bi šlo za »politične alegorije«, kar danes počno nekateri ustvarjalci *torture porn*. Filmi WIP ter *women / girls in captivity* so se danes prelevili prav v *torture porn*, z bistveno razliko glede na svoje predhodnike: če je bila nekoč poglobljena spolna konotacija, ujetost ženske, izpostavljena moškemu pogledu – zato je bila ženska golota tudi bistven element teh filmov –, je pri *torture pornu* pomemben zgolj nazoren prikaz skrajne brutalnosti, ki vzbuja gnus in *odvratnost*.

Ženske v teh filmih zato pogosto, še največkrat v ameriških izdelkih, ostajajo ves čas oblečene vsaj v spodnje perilo, saj je namen *torture porn* izključno sistematično uničevanje ženskega telesa. Sodobni nazisploitation pa ima čisto drugačne poudarke. Ob njegovi omembi najprej pomislimo na »naci zombije«, skrajni domet tega podžanra pa bi danes bržkone predstavljali filmi tipa **Neslavne barabe** (Inglourious Basterds, 2009) Quentin Tarantina. Precenjenost tega filma pride še bolj do izraza, če pomislimo, kako provokativen je bil v svojem času *Nočni portir*; Cavanijeva je takrat pokazala res veliko mero poguma in drznosti, brez katerih takšnega filma ne bi mogla posneti, medtem ko je Tarantino živo poosebljenje »politične korektnosti« v preobleki navidezne »drugačnosti«.

Ne le da danes ne bi več mogli snemati takšnih WIP ali nazisploitation filmov, kot so jih delali v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja, zlasti če bi šlo za ambicioznejši projekt, zdi se tudi, da se izgublja razumevanje konteksta njihovega nastanka. Tako vedno znova slišimo vprašanja, podobna tistemu, na katerega je morala na *Kurji polti* odgovarjati Christina Lindberg, ko je gledalko zanimalo, ali ima **Triler – krut film** (Thriller – A Cruel Picture, 1973), ki je kombinacija žanrov *girls in captivity in rape & revenge*, kakšno »družbeno-kritično sporočilo«. Lindbergova je odgovorila, da seveda ne, saj je režiserja Boarneja Vibeniusa zanimal izključno zaslužek. Udo Kier je bil precej manj obziren in se je leta 2015, ob obisku Grossmannovega festivala, odkrito posmehoval »filozofskim« vprašanjem obiskovalke ob prikazu »odnosov med spoloma« v njegovih filmih iz 70. let. Če kaj, potem ti primeri nazorno kažejo, da je klasični WIP žanr, tako kot pred njim vestern, umrl, potem ko so obrazci, ki jih je reproduciral, v očeh občinstva izgubili svoj prvotni pomen. **E**

Bojana Bregar

Kratka zgodovina princese X

A Brief History of Princess X

leto 2016

režija Gabriel Abrantes

država Velika Britanija

dolžina 7'

Constantin Brâncuși, kipar, znan kot eden izmed pionirjev umetnostnozgodovinske dobe moderne, je leta 1920 na slovito razstavo Salon des Indépendants prijavil delo skrivnostnega imena – Princess X. Sijoča bronasta skulptura nezgrešljivo faličnega videza naj bi predstavljala poenostavljeno verzijo doprsnega kipa, toda vseeno so jo izločili iz razstave. Na cenzuro so se burno odzvali številni vidni predstavniki umetniškega miljeja v Parizu in širše, toda bolj zanimive so bile teorije, zakaj se je delo zdelo tako izzivalno. Izkazalo se je namreč, da je Princesa X dejansko princesa, in sicer Marie Bonaparte, Napoleonova prapranečakinja in intrigantna osebnost tistega časa, ki je danes zanimiva predvsem zaradi svojih naprednih nazorov o ženski seksualnosti. Kip-falos naj bi namreč neposredno utelešal njeno »obsedenost« z vaginalnim orgazmom, o katerem je pisala v knjigah ter o njem podrobno razpravljala z drugim nič manj škandaloznim avtorjem tiste dobe, Sigmundom Freudom. Princess X je v teku časa zasenčila druga skulptura, nič manj škandalozna, zato pa toliko manj vzvišena – Duchampova »ready-made« Fontana, Marie Bonaparte pa prizadevanjem navkljub svojega vaginalnega orgazma ni doživela. Toliko o potenci.

Dogodki, ki jih poznamo iz zgodovinskih knjig in učbenikov, v (že sedemnajstem!) kratkem filmu režiserja in scenarista Gabriela Abrantesa z naslovom **A Brief History of Princess X** (2016), postanejo zabavne anekdote, ki bi se lahko zgodile tudi nam. Njihovo avro veličastnosti premotri iz ironične distance, skrajno značilne za postmoderno, ali bolje, postinternetno dobo. Spretno prepleta reference in z njimi prekrije mundano realnost vsakdanjika, ki je dejanska resnica teh znamenitih dogodkov. Tisto zgodovinsko pomembno, tisto veličastno, hoče reči, se pač ne pripeti tako fragmentirano, kot nam slikajo učbeniki, ampak odcejeno iz blede motne tekočine vsakdana ter dekontekstualizirano negibno ostane na cedilu, razgaljeno in razstavljeno, preparirano za večno slavo v ideologiji vsakokratnega časa in družbe. Kako blede

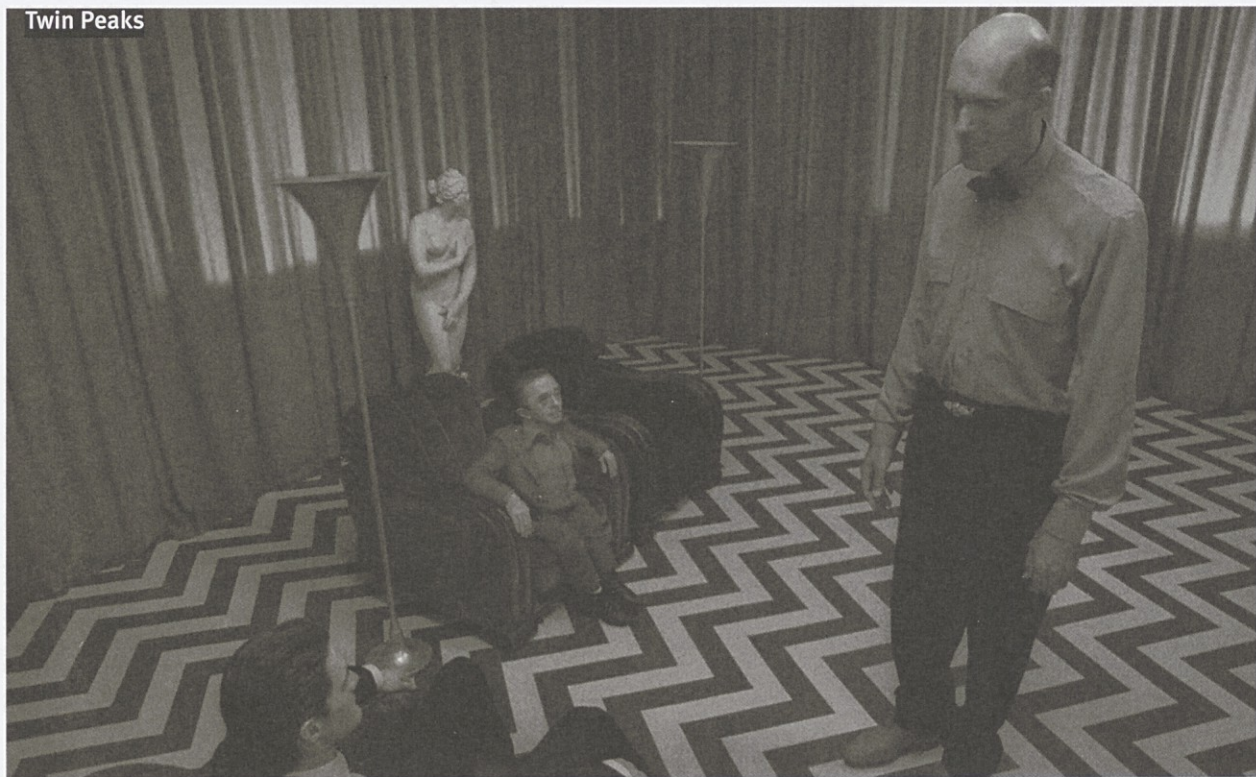
in dolgočasni so ti učbeniški monumenti brez mesenega tkiva trivialnosti – kako je kipar Brancusi komentiral princesino samoljubje, kakšno obleko je nosila, ko mu je še pozirala, kako je dišala, katere so bile prve besede, ki jih je namenila Sigmundu Freudu, in kaj je on rekel njej ...

Seveda v dobi *History Channela* ne manjka dokumentarnih filmov, ki nam vojne, kraljeve dinastije, tranzicijske dogodke ... slikajo v maniri mikrozgodovine, ali pa včasih špekulirajo o zadevah že s prav tabloidno domišljijo. Vendar tega filma ne bi primerjali z njimi. Abrantes, ki je režiser, hkrati pa tudi nevidni narator filma, ima drugačne intence, ki pa vseeno ciljajo na manipulacijo gledalčevih čustev. Njegova pripoved je zabavna, poživljajoča, toda način, na katerega nas neposredno nagovarja, je razorožujoče intimen. Zbuja nam intriganten, a tudi nekoliko nelagodnen občutek, da nagovarja prav nas osebno, pri tem pa se ne muči s formalnostjo in vljudnostnimi frazami. Kot gledalka sem imela občutek, da sem na kavi z zelo zabavnim sošolcem, ki sem ga ravnokar spoznala v predavalnici, kjer sva preživela dve uri ob gledanju diapozitivov umetniških del iz zgodnje moderne. Zdaj, na kavi, pa kot da mi je ravnokar zelo nonšalantno razkril, da prihaja iz rodbine Gugenheimovih, njegova babica je osebno poznala Picassa, njegov dedek ob večerjeh pripoveduje, kako je premlatil Hemingwaya, mama in oče pa sta sponzorja levega krila lokalnega muzeja v univerzitetnem mestu, iz katerega prihaja.

Njegov »spirit animal« bi lahko bil goloriti možič, ki nas ljubeče in z nedolžnim, vsevednim razumevanjem nagovarja v drugem višku postinternetne viralne čudaškosti, v nedavni animaciji **Hi Stranger** (2016, Kirsten Lepore), ki je, če vas zanima, zlahka dostopen na internetu.

A Brief History of Princess X na svetovnem spletu še ni prosto dostopna, saj še ni zaključila svojega dokaj zmagovitega festivalskega obhoda. Na festivalu Vienna Shorts, ki se je nedavno zaključil na Dunaju, je prejela nagrado žirije za najboljši igrani kratki film, s čimer se je kvalificirala tudi za (sicer še dolgotrajno) oskarjevsko tekmo.

Pri nas se bomo, če bo vse po sreči, s predrznim ikonoklazmom filma srečali še pred koncem tega leta. **E**



Mirt Komel

Twin Peaks (se) vrača – udarec sodobni televiziji

Twin Peaks

leto 1990, 1991, 2017

avtor **Mark Frost, David Lynch**

država **ZDA**

Twin Peaks (1990–1991, Mark Frost, David Lynch) je leta 1990 priletel na televizijske ekrane kot surrealistični komet z nekega drugega prizorišča, tako da je radikalno predrugačil medijsko krajino in tlakoval pot za vso sodobno televizijsko produkcijo, ki se dandanes ponaša s pridevnikom »kvalitetna« (*quality tv*); spomnimo se na samo na televizijske serije, ki so se od devetdesetih pa vse do danes zgledovale ali vsaj opirale na tisto unikatno kreaturo, porojeno v domišljiji Davida Lyncha, ki je našla svojo obrtniško uresničitev v rokah Marka Frosta (*X-files*, *Lost*, *Carnivale*, *Psych*, *The Killing*, *The Leftovers* itd.).

Vendar ves umetniški unikum, s katerim se je *Twin Peaks* vpisal v zgodovino popkulture, drži v celoti samo za prvo sezono, saj je abortus, ki je doletel novorojenega otroka v drugi, leta 1991, ustvarjalcu zadal močan udarec in Lynch se je zaklel, da ne bo nikdar več delal (za) televizijo. V uvodnem posnetku filma **Twin Peaks: ogenj hodi z menoj** (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992, David Lynch), ki je bil zamišljen kot prequel in sequel serije obenem, lahko nazorno vidimo, kaj si je takrat mislil in kakšni občutki so ga prežemali: potopljeni v šumeče sneženje ekrana televizijo nenadoma doleti udarec, ki mu sledi umirajoči krik. Takrat se je zdelo, da je s tem projektom Lynch pokopal ne samo televizijo, pač pa tudi lastno serijo, še več, tvegaj je vso svojo filmsko kariero, saj so mu celo največji privrženci in posnemovalci takrat obrnili hrbet (na primer Quentin Tarantino, ki mu tega ne oprostimo).

V vmesnem času se je seveda pobral, prijel za nož in porezal zlobne jezike; vložil jih je v formaldehid in zaprl v prtljažnik avtomobila, ki se je leta 1997 zapeljal po **Izgubljeni cesti** (*Lost Highway*, 1997). Očitno pa si je premislil tudi glede televizije, saj je leta 1999 zasnoval *Mullholand Drive* kot pilot za televizijsko serijo, a ker so projekt zavrnil vsi televizijski producenti, se je takrat res zdelo kakor zakleto, da televizija ni njegov medij, zato je namesto tv-serije obstoječemu gradivu dodal obrat in tisto drugo polovico, tako da je nastal še en kulturni celovečerni film. Pa vendar je vztrajal,

le da je šel v neko precej drugačno smer. Leta 2002 je potegnil iz klobuka *Zajce*, serializiran web horror filmček, ki ga lahko razumemo kot eksperimentalno internetno mini-tv-serijo. Zatem je leta 2006 sledil **Inland Empire** (*Notranje zadeve*; eden najbolj ponesrečenih slovenskih prevodov naslova filma, saj je *Inland Empire* pač krajevno ime tako kot *Mullholand Drive* ali, če smo že pri tem, *Twin Peaks*), nemara Lynchevo estetsko in idejno najbolj dovršeno delo, po katerem ni posnel več nobenega celovečerca, tako da se je – poleg njemu ljubih (in nam nerazumljivih vse do *wtf!?* stopnje) transcendentálnih meditacij – raje predajal manjšim vizualnim, glasbenim in drugim projektom.

No, oktobra 2015 sta Lynch in Frost simultano tvtvnila, da se »tisti čigumi, ki vam je tako všeč, vrača nazaj v modo« (»that gum you like is going to come back in style«). Vsi peakfreaki smo v trenutku vedeli ne samo to, da se vrača serija, po kateri vzdihujemo navkljub vsej sodobni kvalitetni televizijski produkciji, marveč tudi to, da je bila taisti sodobni televiziji napovedana nič manj kot vojna, ki naj poravna neporavnane račune.

Sove pač nikoli niso tisto, kar se zdi.

Naključni gledalci, pa tudi dobršen del privržencev, ki so si mislili in želeli, da bi bil novi **Twin Peaks** (2017, Mark Frost, David Lynch) nekakšen nostalgično lagoden šolski ples ob obletnici mature, kjer vidiš stare znance iz mladih let z novimi postaranimi obrazi, so bili šokirani, ko so videli dvodelno uvodno epizodo tretje sezone, ki se je zavrtila 21. maja 2017 (*Showtime!*).

Upravičeno. Pričakovano. In načrtovano.

Uvodni posnetek nam je to jasno napovedal: glasba, ki se je dobrih petindvajset let nazaj prvič zaslišala izpod pokrova klavirja Angela Badalamentija, je sicer dajala vtis domačnosti, toda že uvodni posnetek slapa, ki spremlja melodijo, naslovljeno *Falling* (»Padec«), nam je dal jasno vedeti, da bomo videli sicer isti objekt, toda iz povsem drugačne paralaksične perspektive: namesto panoramičnega posnetka slapa od strani – pogled od zgoraj peneče se padajoče vode.

V prvih dveh sezonah iz devetdesetih je bil distinktivno lynchevski surrealizem zamejen na sam kraj Twin Peaks, še točneje na Rdečo sobo (tj. Črna loža in njena sestra dvojčica, Bela loža), iz katere so v kraj mestoma vdiralala vsa tista čudna bitja, po katerih je sicer Lynch tudi nasploh prepoznaven (*Lady in the Radiator* iz *Eraserheada*; *Frank Booth* iz *Blue Velvet*; *Mystery Man* iz filma *Lost Highway* in *The Phantom* iz *Inland Empire*): kdo ob omembi *Twin Peaks*a ne pomisli na migetajočo rdečo zaveso, na escherjevski vzorec črno-belih tal, na plešočega škrapa, molčečega velikana, ne nazadnje pa tudi na nenasitnega demona, ki se hrani z grozo in sliši na ime Bob ne glede na to, s katere strani izgovoriš ali zapišeš njegovo ime?

wow, bob, wow

No, če je bilo surrealistično zasnovano zlo v prvih dveh sezonah zamejeno na Rdečo sobo, v kateri sta še vedno ukinjena tako čas kot prostor, pa se za tretjo sezono zdi, da je zlo v celoti preplavilo krajino tega, kar gledamo – in to ne samo lokacijsko od New Yorka pa vse tja do Las Vegasa, pač pa tudi po formi: pomislimo za začetek na odtujitveni učinek vsega, kar vidimo, zlasti v prvih dveh epizodah brez glasbene podlage, ki se vpelje šele kasneje, postopoma, po koščkih (*Twin Peaks*); pomislimo na absurdno dolg ovinek stranske detektivske zgodbe, do ključa katere pridemo po še daljšem in še bolj absurdnem ovinku, ki nas popelje nazaj na začetek (*Buckhorn*); pomislimo na tiste meditativne posnetke praznega steklenega kubusa, iz katerega v najbolj neprimernem trenutku plane nanje spektralna podoba, kakor da bi šlo za maščevanje ljubezni, ki je bila izgnana tako z velikih kot malih platen (*New York*); ali pa, ne nazadnje, pomislimo zlasti na vse tiste žetone, ki so se množično skotalili po snažnih tleh igralnice in do katerih igralec-zmagovalec nima nikakršnega posebnega odnosa (*Las Vegas*).

Vsebinsko in formalno gledano je stvar absolutno negledljiva, strašljiva, travmatična in nepredirno skrivnostna za vsakogar, ki ni, recimo temu na najmehkejši način možen, »seznanjen« z *opusom* samega avtorja, Lyncha; za ponazoritev vzemimo samo eno referenco, vzeto iz filma *Inland Empire*, tisto mimobežno in skoraj neopazno poemo, ki jo zrecitira ena izmed *Obiskovalk*:

*Deček se je šel ven na zrak igrat
kjer je zagledal svet izza odprtih vrat –
odsev je nastal, ko je stopil skozi prehod:
zlo se je rodilo in dečku odslej povsod sledilo.*

Nekaj verzov, ki izvrstno ponazarjajo in povzemajo, kaj se je zgodilo s Cooperjem potem, ko se je njegov zli doppelganger vrnil iz Rdeče sobe in začel sejati po svetu zlo – zlo, ki je bilo, spomnimo se, poprej zamejeno, zdaj pa razposajeno, razraščeno, razvejano po vsem družbenem tkivu. V tem bi lahko prepoznali postmoderno alegorijo kapitalizma, ki se začne na navidezno najbolj nedolžen način (recimo z ustanovitvijo banke, katere denar še ima kritje v realnosti), razvije pa v rakotvorno tvorbo, ki požira in razdira brez konca in kraja (borzne finance brez zveze z realno produkcijo). Nekje v drugi sezoni iz devetdesetih Cooper navrže, da »to, kar potrebujem, je nekaj povsem drugega od tega, kar hočem« (naivna razločitev realne potrebe od fiktivne želje) – v sedanji tretji sezoni pa njegov zli dvojnik poudari, da »nič ne potrebujem, samo hočem« (naivna razločitev realnega same želje od kakršne koli realnosti potrebe); želja, ki se je osamosvojila od telesnosti, predmetnosti, realnosti, skratka želja v čisti obliki kot ponazoritev postmodernega subjekta v postkapitalističnem ne-več-svetu.



Pa vendarle, če že ne po vsebini je vsaj po formi moč navreči vsaj še en univerzalni »ključ«, ki spaja na videz »naključne« prikaze in prikazni med seboj: če je bila distinktivna inovacija, ki jo je *Twin Peaks* prinesel s seboj v devetdesetih, ta, da je s filmsko govorico kontaminiral televizijski narativ, pa je novi *Twin Peaks* zdaj dodal še eno govorico, ki se je medtem razvila do nemisljivih razsežnosti: internet. Predstavljajte si, da stojite za hrptom nekoga, ki pluje po medmrežnem morju in kot električna iskra skače od strani do strani po za nas povsem nepovezanem vzorcu, ki ga še tako izdelan googlovski algoritem stežka preračuna in predvidi; no, zdi se mi, da je to natanko tisti shizofreni učinek, ki ga proizvajata novi *Twin Peaks* na gledalstvo in posledično na samo dožemanje tega, kaj je televizija. Sicer drži, da je že stara serija reflektirala medij, v katerem se je nahajala, saj smo poleg postmodernege pastiša nešteti filmskih in televizijskih žanrov lahko v njem videli tudi parodijo poročil, vremenske napovedi in seveda reklamnih oglasov – toda v novi seriji je temu dodano specifično internetno preskakovanje, za katerega se zdi, da nima nobene žanrske omejitve in potemtakem še bolj kot serijalnost samih tv-serij napeljuje na potencialno neskončnost in na vso z njo zvezano tesnobo.

www.bob.www

Vendar bi bilo od tod napak domnevati, da nam internet in kapitalizem lahko pojasnita *Twin Peaks* (kvečjemu obratno: *Twin Peaks* nam lahko pojasni internet in kapitalizem), prav tako nam ga, po drugi strani, ne more pojasniti niti sama avtorska funkcija (kakor je bilo navrženo zgoraj), kajti tako kot velja, da so bili tisti egipčanski misteriji skrivnost za same Egipčane, tako tudi velja, da je *Twin Peaks* skrivnost

za samega Lyncha, ki se spet pojavi kot Gordon Cole v novi seriji in v četrtem delu to jasno prizna: »Albert, jezi me, da moram to priznati, toda te situacije sploh ne razumem.«

Za samo »skrivnost« obstaja v lynchevskem idiomu nasploh barva, ki jo zastopa, modra (na primer »modri žamet« iz filma *Blue Velvet* oziroma *Modri žamet*), v peaksovskem idiomu še posebej pa je utelešena v »modri roži« (*blue rose*), za katero v taistem delu izvemo, da »ne postaja nič bolj modra« (*doesn't get any bluer*).

Lynch je tik pred premiero v Cannesu namignil, da ne namerava posneti ničesar več, in če se bo tega držal, to pomeni, da je tretja sezona *Twin Peaks*a njegov labodji spev. In če za nameček velja, da labodi pred smrtjo pojejo najlepše pesmi, potem je novi *Twin Peaks* Lyncheva najlepša umetniška stvaritev, ki bo, vsaj tako se lahko po ogledanem nadejamo, postavila nove standarde za naslednjih pet let televizije. Ali to drži, bomo seveda lahko videli šele čez čas – in če smo že omenili labode, naj se zato zdaj, za konec, vrnemo nazaj k uvodoma omenjeni sovi in z njo zvezani krilatici (če ne drugega zato, da je tam nismo zmotili iz njenega modrosovnega ždenja povsem brez potrebe).

»Minervina sova razpne svoja krila šele, ko pade mrak.«

Kaj pa če *Twin Peaks*, ki je takrat v devetdesetih začel svetlo obdobje »kvalitetne televizije«, zdaj naznanja njen zaton in padec v mrak? Kaj če se svetovni duh popkulture zdaj znova seli, tako kot se je takrat preselil s filma na televizijo? In če to drži – kam se seli? Nemara v videoigre, v ta nenehno razvijajoči in vzpenjajoči se medij? Kdo bi vedel.

Skratka, se vidimo čez 25 let. **E**

Deklina zgodba, 2017



Jasmina Šepetavc

Ne dopusti, da bi te barabe pohodile: Deklina zgodba

Deklina zgodba | The Handmaid's Tale

leto 2017

avtor **Bruce Miller**

po zgodbi **Margaret Atwood**

država **ZDA**

dolžina **10 epizod, 47–57'**

Ko je leta 1985 kanadska pisateljica Margaret Atwood izdala svoj roman *Deklina zgodba* (The Handmaid's Tale), je na vprašanje, ali gre za znanstveno fantastiko, odgovorila, da ne, in ga feministično pretkano označila za spekulativno fikcijo: »Znanstvena fantastika ima pošasti in vesoljske ladje; spekulativna fikcija bi se lahko dogodila zares« (pojasni za *The Guardian* pozneje). Ko je Hulu, ameriška platforma videa na zahtevo, napovedal televizijsko adaptacijo danes že kultnega romana in ko je med samim snemanjem na ameriških volitvah zmagal Trump, se obdal s svojim kurčjevladjem (beri: skupino konservativnih, religioznih, bogatih in belih patriarhov), začel ukinjati reproduktivne pravice žensk, pravice LGBT-skupnosti, migrantov in vseh nebelskih skupnosti, se je Margaret Atwood oglasila še

enkrat: »Ne delamo več fikcije – delamo dokumentarec.«

Deklina zgodba je bila in je za veliko globalnih žensk vedno delno dokumentarna; zgodba o tem, kako hitro in z lahkoto na tapeto političnih bojev pridejo ženska telesa, kako samoumevno se nanje gleda kot na meso, ki izpolnjuje določene funkcije, kako so bile vse pravice, na katere danes nekoliko pasivno včasih sploh ne pomislimo, četudi se nam proti njim vrtijo filmi na glavnem mestnem trgu, izborjene skozi nasilje in preko njega, če pa kdo potihem omeni besedo feminizem, nas prepričujejo in trepljajo po glavah, češ, kaj vse se je spremenilo v tisočletjih in stoletjih in desetletjih. Tvoja stara mama je rodila enajst otrok, prvega pri 14 letih. Tvoja babica jih je imela osem in zgarane noge. Prva je hodila kilometre daleč v vaški vodnjak po vodo, možu se je prvič uprla, da je lahko poslala otroke na univerzo. Druga je vsak dan vstala ob petih, cel dan garala na polju, zvečer pa se na podstrešju skrivaj učila brati in pisati. Mikroupori, centimeter za centimetrom, generacije za generacijo, mali premiki mej, velike investicije v prihodnosti hčera in vnukinj in pravnukinj, neartikulirani feminizmi generacij, ki prerastejo v artikulirane boje množic in nato v samoumevnost, kjer nismo pozorni. In v tej samoumevnosti se zgodi »spekulativna« Republika Gilead.

Premisa zgodbe je enostavna in poznana vsem ljubiteljem teorij zarote: verski fundamentalisti pomorijo ameriški kongres, obtožijo teroriste in ukinejo ustavo. Glavno junakinjo Offred (njeno ime izhaja iz dejstva, da je lastnina Freda Waterforda, enega od poveljnikov novega reda) srečamo kot dekle, eno izmed še plodnih žensk v državi, ki je zaradi onesnaževanja okolja svoje prebivalce dobesedno sterilizirala. Dekle so v hierarhiji nove družbe »posode«, ki jih njihovi poveljniki brez otrok – ker so njihove žene neplodne (nepredstavljivo je namreč, da bi bil neploden kak moški) – mesečno oplojujejo v bizarnem posiljevalskem ritualu, ob katerem so žene poveljnikov prisotne. Poleg žena, ki so delile vrednote svojih mož samo zato, da so postale malo bolj gloričiran odpadek zgodovine kot druge ženske v Gileadu, in dekel, kosov mesa s plodno funkcijo, so tu še marte, neplodne gospodinjske pomočnice; tete, brutalne učiteljice bodočih dekel; in prostitutke (potreba po najstarejši obrti je pač močnejša od srda boga). Vsi, ki kršijo zapovedi teokracije, so bodisi ubiti bodisi poslani v kolonije, čistit toksično nesnago, ki jih v nekaj letih ubije.

Televizijska **Deklina zgodba** (The Handmaid's Tale, 2017, Bruce Miller) se od romana v bistvenih potezah razen dveh ne razlikuje: če so fundamentalisti v knjigi vse črnice poslali v kolonije ali ubili (češ da so potomci Noetovega sina Hama in zato prekleti), so se ustvarjalci serije odločili proti temu. Navsezadnje nova teokracija deluje v kapitalistični maniri: vsako žensko meso je možno posedovati in vsako je uporabno, dokler lahko rojeva, ne glede na barvo kože,

spolno usmerjenost ali manjkajoči del telesa. Tako v eni zgodnejših scen pripeljejo k tetam nova plodna dekleta, med njimi Offred. Ko se ena upre, jo tete oslepijo na eno oko, še bolj pretresljiva usoda pa pozneje čaka Ofglen, Offredino partnerico (vsaka izmed dekel ima za dnevne nakupe partnerico; ta opravlja še funkcijo potencialne vohunke), ki je v televizijski adaptaciji lezbijka, v Gileadu pa to pomeni, da je spolna izdajalka.

Offred nas vodi skozi del zgodbe z notranjim dialogom (podobno kot v romanu), skozi katerega razkriva psihološko razpetost ujetništva: med paranojo in strahom, med resignacijo in vzdržljivostjo. Včasih so monologi morbidno smešni, ko si na primer Offred in Ofglen ogledujeta zid izdajalcev, kjer visijo duhovnik, zdravnik in gej z roza trikotnikom: »Mislim, da sem nekoč slišala ta vic. Ni se končal tako.« *Flashbacki* na njeno staro življenje v luči sedanjega delujejo pretresljivo, ker so popolnoma poznani, in skozi zlovesčne indice napovedujejo razplet dogodkov, ki so jih vsi ignorirali – zabava na faksu s prijateljico Moiro; čakanje Uberja; nosečnost in prazna porodnišnica; dogodek, ko ju z Moiro natakark neizzvano zmerja kot cipi; bančna kartica jima več ne dela; Luke, njen mož, pravi, da bo vse minilo, Moira, lezbična aktivistka, ve, da ne bo; vse ženske izgubijo službe; protesti se sprevržejo v klavnice; njo, Luka in njuno hčer pa dobijo, ko poskušajo prečkati mejo v Kanado. Vmes Offred nakupuje pomaranče v supermarketu brez napisov (ženske ne smejo več brati), govori o vremenu in Njegovi milosti (drugo je preveč tvegano) in ne more narediti niti samomora (stekla so dodatno utrjena, da jih ni mogoče razbiti). Fotografija *indie* režiserke Reed Morano (ki je režirala prve tri dele) vzpostavi visok standard z izjemnim prikazom plejade emocij v tišini, emocij, ki nakazujejo skrajne zmogljivosti človeškega organizma, meje, do koder lahko sploh še vzdrži. Kamera išče fokus, prikaže obraz čisto od blizu in ga, preplavljena s presežkom tega, kar vidi, kar je mogoče pokazati, zabriše. Trenutki intenzitete, kjer obraz postane pokrajina in kjer gledalca

zadane vsa groza videnega, je nekaj, kar *Dekline zgodbo* dela za izjemno televizijsko grozljivko, ki je veliko bolj oprijemljiva kot pošasti v omarah.

Margaret Atwood in televizijska adaptacija njenega romana si niti ne delata utvar o ženski solidarnosti, ki bi odrešila svet, o ženskah, ki bi skupaj rešile same sebe in druga drugo. Ženske v *Deklini zgodbi* so postavljene druga proti drugi, v odnos paranoje in vohunjenja, poniževanja in spletkarjenja. Serena Joy, poveljnikova žena, je rigidna konservativka, ki sovražnika ne vidi v svojem možu (od katerega jo lahko loči le bog, pravi), temveč v Offred. Niti niso vse ženske pripravljene na boj spričo šoka nenadne transformacije. Ofglen se izkaže za nekdanjo univerzitetno profesorico, ki so jo ujeli, ko je poskušala zbežati z ženo in sinom, za razliko od skoraj vseh ostalih intelektualk pa so ji prizanesli, ker je plodna. Ofglen je dejavna revolucionarka, upornica, Offredin upor pa je sprva tih. Upor v notranjosti, osredotočen na iskanje hčere, na to, da zdrži vsak dan posebej. In v tem je ključna poanta, Offred je model večinskosti, model čakanja, da slabo mine, in vzdržljivosti, ki jo napaja moč vere v napredek. Napredek, ki ga ima za nepovratnega, življenje dan za dnem. Dokler enkrat slabo ne mine, dokler ne pride časovni prerez, ki jo pahne v nepredstavljivo realnost. V tem smislu je Elisabeth Moss genialna izbira za glavno vlogo: Peggy iz **Oglaševalcev** (Mad Man, 2007–2015, Matthew Weiner) si feministično utira pot skozi mačizem ameriškega oglaševanja 60. let 20. stoletja z upanjem, da se bo zanjo nekaj spremenilo (in se). Preden Offred postane dekla, ne živi toliko v času blažene nevednosti, temveč utajitve – kar velja za velik del žensk, vsaj tistih, ki si utajitev lahko privoščijo, čeravno ta zahteva velike mentalne napore spregledovanja malih in velikih mačizmov vsakdana in tlačenja strahu. Živi v času, do katerega so babice in prababice in matere in Peggy in lezbijke in črнке in domorodke in migrantke in in in ... malo po malo izborile pravice, ki jih preveč ljudi sprejema z nevhaležno samoumevnostjo. Offred postane politična šele, ko se ji zruši ves svet, fikcija *Dekline zgodbe* pa nas uči, da je do takrat lahko že prepozno. Zato si je dobro že danes napisati na svojo in še kakšno tujo steno izrek, ki ga za sabo pusti anonimna ženska in Offred reši življenje: *Nolite te bastarades carborundorum!*¹ E



¹ »Ne dopusti, da bi te barabe pohodile.«



Matic Majcen

Kam si izginila, Katy?

Zgodovina filma pozna lepo število slovitih zaključnih pogledov v kamero: tistega Jean-Pierra Léauda v **400 udarcih** (1959), Juliette Massine v **Cabirijinih nočeh** (1957), Anthonyja Perkinsa v **Psihu** (1960), Roberta De Nira v **Taksistu** (1976), pa tistega Raya Liotte in Joeja Pescija v **Dobrih fantih** (1990), ki citira izvirnega izmed teh finalnih prebojev četrtega zidu, **Veliki napad na vlak** iz leta 1903. Vsak izmed teh pogledov ima drugačno vlogo: enkrat gre za pogled očitka, drugič za žarek upanja, spet nekeje za grožnjo in sejanje strahu pri gledalcu. V *Chained to the Rhythm*, videospotu Katy Perry, še enem izmed takšnih pogledov, gre za čisto klavstrofobijo, izraz metaforične ujetosti med štiri stene filmskega kadra ter za trenutek katarzičnega zavedanja o brezizhodnosti protagonistkinega družbenega položaja.

Čeprav gre za izdelek čistega *mainstreama*, se pod vidnim površjem videospota *Chained to the Rhythm* režiserja Matthewa Cullena razkriva izredno inteligenten primerek sodobne popkulture. Če ga gledamo na podoben lahkoten in bežen način, kot sicer gledamo televizijsko srenjo,

gre res zgolj za običajen pop komad, ki ga spremlja konvencionalen, skorajda otroško barvit videospot. Pa vendar je to zgolj površinska vaba za oko, medtem ko je dogajanje na intelektualni ravni bistveno bogatejše in bolj inteligentno. Besedilo pesmi in njena filmska spremljava sta namreč organizirani napredneje kot pri večini glasbenih videov. Spremljamo dve razmeroma neodvisni liniji naracije, kjer pevkinjo podajanje besedila odločno prehitava tisto, kar spremljamo v vizualnem registru, to pa samo po sebi spominja na neke vrste vizualni kontrapunkt. Perryjeva nas v uvodnih kadrih popelje skozi vhodna vrata Oblivie, velikanskega in supermodernega zabaviščnega parka, kraljestva umetno sproženih stimulansov, ki se, kakopak, kaže kot metafora aktualne ameriške družbe. Po parku, ki pevki že ob prvih korakih vzame sapo, se brezskrbni in do ušes nasmejnani obiskovalci sprehajajo s sladkornimi penami v obliki gobastega atomskega oblaka, medtem ko čakajo v vrstah, da bi obiskali adrenalinske atrakcije, ki so preveč fantastične, da bi bile resnične. Tu je pravljичni vrtljak *Ameriške sanje*, kjer kandidate, izključno heteroseksualne pare, namesto v običajne sedeže posedejo v idilične hiške in jih nato dvignejo visoko v zrak v čarobno vrtenje okoli svoje osi, nato pa jih nenadno spustijo na trda tla. Potem je tu vlak smrti, imenovan *Ljubi me*, kjer pare ob evforičnem vzklikanju lansirajo v nemogoče manevre, pri čemer zbirajo vsečke v iskanju medsebojne kompatibilnosti. Nato vidimo napravo *Dolz bombami*, kjer obiskovalce v kapsulah

v obliki raket izstrelijo v zrak, pa podobno atrakcijo *Ni ga kraja, kot je dom*, kjer kandidate lansirajo daleč onkraj ograje parka. Perryjeva potem poplesava po improvizirani bencinski črpalki, kjer strežejo *Pekleno H2o*, fluorescentno modro vodo z gorljivimi lastnostmi, daleč največja gneča pa je pred napravo, ki jo oglašujejo kot »najboljšo vožnjo v vesolju«. Vrsta s čakalno dobo 1984 ur obiskovalce popelje na povečano različico hrčkovega kolesa, kjer se lahko tudi sami preizkusijo v brezciljnem teku na enem mestu.

Zaradi pocukrane roza vizualne kulise in vabljive pop melodike v bistvu sploh ne opazimo, s kakšnim trdim kladivom cinizma nas je pravzaprav medtem pevka nagovarjala v zvočnem registru, saj je bila vseskozi dva koraka pred tem, kar je bilo ponujeno gledalčevemu pogledu. »Smo nori? Naša življenja izkušamo skozi objektiv, ujeti v bele ograje kot okraski. Tako udobno nam je, živimo kot v mehurčku,« nam je rekla že ob prvem srečanju, ko je šele vstopala v park, še toliko bolj neposredno pa v refrenu: »Daj bolj na glas, to je tvoja najljubša pesem, zapleši na to potvarjanje. Daj jo na ponavljanje in tavaj naokrog kot shiran zombi. Vsi smo priklenjeni na ta ritem.« Če slednje besede ne bi prišle iz ust pop princeske, bi jih lahko zlahka pripisali najtršemu izmed družbenokritičnih punk komadov. Reference so očitne: nekje zadaj za zablodo brezumnega lovljenja ameriškega sna, v kakršnem se utaplja materialno preskrbljena večina, se razkriva velika militarizacija družbe, preteči nuklearni holokavst ter splošna ekološka katastrofa. Orwelovsko distopična družba, v kateri je večina preslepljena s stimulansom nenehnega užitka, medtem ko jih nevidna oblast pelje v ireverzibilen propad.

Ampak vseeno – čeprav je po razsvetljenju Skipa Marleyja v obeh registrih Perryjevi zdaj popolnoma jasno, koliko je ura v tej distopični konstelaciji, nam po vsem tem nameni tisti omenjeni končni pogled v kamero, ki nas zgroženo sprašuje: »O moj bog, kaj smo dopustili? V kakšno družbo smo se pustili ujeti?« Zanj je seveda že prepozno, za nas, gledalce pred zaslonom, pač ne, kar je klasična operacija diskurza distopične fikcije, ko breme družbene akcije poskuša prenesti na nas. Če v tistem trenutku, ko ta pogled izgine zaslona, TV-kanalu ali YouTubu ne bi pustili, da nas povede v naslednji primerek popkulturnega eskapizma, bi na tem mestu zasijala ekstremno groba črnina. Predaja štafete, s katero nas Perryjeva zapusti, pusti veliko praznino, ki razodeva vso votlost popularnega naslavljanja, pa naj bo še tako inteligentno kot tole tukaj. »No ... in?« bi se gledalec vprašal, ko bi ga Perryjeva pustila pred črno luknjo zatemnjenega zaslona. »Kam si izginila, Katy?« Zakaj si nas zapustila tik pred trenutkom, ko bi se tvoja misel morala preliti v nekaj bolj konkretnega, v neko otipljivo idejo, dejanje? Kaj torej sploh sledi po tem? Oziroma še bolje – kaj nam je Katy *sploh* hotela povedati?

Je s tem videospotom hotela sugerirati, da zapušča svoj prestol popularne glasbe in bo svoj čas raje namenila nagovarjanju običajnih ljudi k družbenemu prevratu? Se sama seli med aktiviste? Marksiste? Revolucionarje? Ali pa vsaj – je njena založba, popkulturno kraljestvo Universal, del dobička od tega singla namenila kakšni družbeno progresivni iniciativi?

Odgovor na ta in podobna vprašanje je seveda – ne. Razlog, zakaj nas je zapustila tik pred trenutki, ko bi se njena vznikla subverzivna misel morala preliti v dejanja, je samoizključujoč: če bi storila še kaj več, pač ne bi bila več del *mainstreama*, preko katerega nagovarja milijardno občinstvo, ki njej sami zagotavlja prestol na tronu popularne kulture. Ta dvolična strategija draženja in naknadne zatajitve je bila pravzaprav poprej razkrita v eni sami vrstici besedila pesmi: »Nenehno vse pometamo pod preprogo. Mislila sem, da zmoremo bolje kot to. Upam, da lahko.« Njena ideja nečesa »boljšega« je torej – upanje. Prav tisti impotentni koncept samozadržanja brez neposrednih realnih posledic, ki ga katoliški papež uporablja skozi vse praznike, da nagovarja milijone vernikov v svojih nagovorih mestu in svetu. Vladar na vrhu sveta, ki množicam ponuja brezploden pobeg v mentalno zadovoljstvo in jih potiska daleč stran od realnega, ki mora za to virtualno kuliso v sferi realnega kakopak biti podvrženo nadaljnji reprodukciji obstoječih razmerij.

Chained to the Rhythm je zatorej na podoben način kot franšiza *Igre lakote* še en v vrsti aktualnih kvazi-subverzivno najstniških izdelkov, katerih igra je v resnici sila prozorna. Navidezna subverzivnost, emblem družbe, ki slavi svobodo govora kot enega svojih največjih dosežkov, je v teh okvirih do skrajnosti apropiirana v potrošniški izdelek, izdan s strani najbolj reakcionarnih akterjev zabavne industrije. A tu se z nekega marketinškega vidika skriva tudi njegova briljantnost: pred sabo imamo vendarle popkulturni artefakt, ki *hkrati* zadovoljuje tako tisto najširše, najmanj pozorno in najmanj kritično občinstvo, po drugi strani pa s svojim inteligentnim referiranjem na realne dogodke tudi tisto najbolj zahtevno, intelektualno, kritično in ironično. Če si *white trash* ali pa levičarski intelektualec – *Chained to the Rhythm* je v obeh primerih izjemen videospot. Svojo moč zares izgubi šele takrat, ko ga soočimo s tistim, česar v njem ni – z njegovimi zunanji, realnimi učinki. **E**



64. Pula

Pulski filmski festival
Pula Film Festival

LJUBAV X3110

Ovu površinu potrebno je uvećati 3110 puta kako bi se pojmila cjelovita slika te dostigla veličina i snaga filmskog ekrana u pulskoj Areni - najvećem kinu pod zvijezdama u Hrvatskoj.

15. – 22. 7. 2017.

FILM UNDER THE STARS

www.pulafilmfestival.hr

PARTNER FESTIVALA



**FILMOFFEL
FILMOFFEL**
Najbolji prijatelj festivala

POSEBNA ŠTEVILKA – PRISPEVKI K RAZUMEVANJU ČASA

MLADINA

ALTERNATIVE POLETJE 2017

DEZINFORMACIJA

PROPAGANDA



FAKE NEWS

MANIPULACIJA

BOŽO REPE
HANNAH ARENDT
JOŽE VOGRINC
BORIS VEZJAK
KATJA PERAT
IVANA DJILAS
JANEZ POLAJNAR
KORNELIJA AJLEC
SAMO TOMŠIČ
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.
JURE TRAMPUŠ

*Naprodaj
na vseh
prodajnih
mestih*

ISSN 0013-3302



9 770013 330005

4,90 €

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2017



920182205,3

COBISS

V naslednji številki Ekrana
(september-oktober 2017):
tema komedija **Jacquesa Tatija**
animirani film v Sloveniji **Špela Čadež**
branje **filmska vzgoja Alaina Bergalaja**
ozadja **skozi filmski objektiv**
direktorja **fotografije**

