



kot katerakoli druga uporabniška skupina – nesorazmerno veliko iščejo pornofilme, v katerih nastopajo družinski člani: najbolj priljubljeni iskalni izrazi so »mami«, »MILF« in »krušna sestra« (step-sister). Tabuizirani incest je tako postal fauxcest in iz nevrotičnih fantazij naposled prerasel v velik posel za pornografsko industrijo.

Poleg preživetega in danes spornega koncepta Ojdipovega kompleksa pa je pri branju filma *Moj jutranji smeh* mogoča še ena, veliko manj očitna razlaga, bolj družbena kot psihološka. Dejan je namreč milenijec, ti pa se kot generacija od staršev niso odcepili zaradi družbeno-ekonomske realnosti in ne kot posledica individualnih neuspehov pri vzgoji ali odraščanju. Milenijci so »izgubljena generacija« mladih odraslih, je pred kakšnim mesecem zapisal ugledni ameriški časnik *The Atlantic*, saj so na trg dela vstopali sredi najhujše krize po veliki depresiji, danes pa doživljajo že drugo ogromno krizo v času, ko bi morali zaslužiti največ. In res: današnji generaciji mladih odraslih ni nikoli uspelo ustvariti premoženja, kot so si ga njihovi starši; še danes – čeprav so že v tridesetih – so prepuščeni negotovostim prekarnih oblik (samo)zaposlitve, zato jim morajo starši še vedno pomagati; kljub temu da se jim biološka ura že počasi izteka, si ne morejo ustvariti lastnih družin, tudi zato, ker živijo v najemniških stanovanjih, ki jih delijo z drugimi mladimi odraslimi; in končno, zaradi vsega tega veliko bolj kot druge generacije trpijo zaradi depresije, anksioznosti in drugih duševnih motenj.

Ne glede na to, ali gre za ojdipski trikotnik ali za individualiziran občutek krivde za nekaj, kar ni odvisno od posameznika, se oboje dogaja za štirimi stenami, zato je tudi *Moj jutranji smeh* temu primerno izrazito komorni film. Posnet je večinoma v ozkih, tesnih prostorih, neobičajni zorni koti kamere pa spominjajo na pogled voajerja: kar opazujemo v Dejanovem življenju, je nerodno, neprijetno, ponižujoče, frustrirajoče, celo tragikomično, skratka povsem neolepšano,

na trenutke skoraj veristično. Fotografija je naturalistična, film je posnet izključno z uporabo naravne svetlobe in diegetskega zvoka, kamera je statična, rezi redki – kot da bi ga dejansko opazovali skozi ključavnico v najbolj intimnih trenutkih, a z omejenim vidnim poljem – in povsem jasno je, da gre za koncept, za ustvarjalno odločitev, ne pa za posledico močno omejenih sredstev.

V žanrskem smislu je *Moj jutranji smeh* nenavaden film – avtorska črna komedija, ali avtorska tragikomedija. Lahko bi rekli, da gre za srbsko različico značilno milenijskih filmskih in televizijskih dramedij s kronično neuspešnimi junaki in junakinjami ter njihovimi psihološko realističnimi upodobitvami nevroz in nerodnih doživetij pri spopadanju s svetom. Gre tudi za film, ki ga v kinu, s polno dvorano občinstva, gledamo povsem drugače kot doma – tokrat ne zaradi izjemnih filmskih podob, ki kar kličejo po velikem platnu, temveč zato, ker je smeh nalezljiv; film je tragikomedija s poudarkom na komičnem pri skupinskem ogledu, in s poudarkom na tragičnem, ko ga gledamo sami. Vprašanje, kako film bremo glede na to, na kakšen način ga gledamo, pa je danes še bolj aktualno kot kdaj prej: ne gre več le za digitalizacijo, domači kino, pretakanje filmov s spleta na računalnik, temveč s koronakrizo tudi za dejstvo, da je izkušnja kina, kot smo ga poznali, vsaj v bližnji prihodnosti postavljena pod vprašaj.

SHIRLEY

OSKAR BAN BREJC

Muza in genij

Razmišljanje o najnovešem filmu Josephine Decker – **Shirley** (2020) – je močno odvisno od žanra, v katerega ga umesti, in od filmov, s katerimi jih (ne) primerja. Na prvi pogled se lahko zazdi, da je *Shirley* biografski film, saj je naslovna junakinja slavna ameriška pisateljica Shirley Jackson. Čeprav film temelji na življenju resnične osebe, pa ni to resnično življenje zanj nič nedotakljivega, saj scenarij Sarah Gubbins resnično uporabi in upogne tako, da izvije iz njega predvsem zanimive (večinoma fikcionalizirane) medčloveške odnose. *Shirley* se tako od konvencionalnega biografskega prikaza genialnega umetnika močno razlikuje



(tudi v tem, da je genialni umetnik tokrat genialna umetnica, kot bomo kmalu videli), zaradi česar je filmu težko očitati nenatančnost, čeprav izpusti nekatera dejstva iz življenja Shirley Jackson

Če *Shirley* torej ni biografski film, pa ga lahko že po naslovu umestimo v skupino, ki ji sicer težko rečemo žanr, a vendarle nedvoumno izraža neko skupno sodobno tendenco: to so filmi, ki se v formi karakterne študije izrazito osredotočajo na ženske protagonistke in njihovo subjektiviteto. Seveda ne gre trditi, da je ženski lik kot protagonistka karakterne študije kaj novega, niti da poskušajo ti filmi odkriti nekakšen univerzalni esencialistični pomen »ženskega« (vsaj tisti dobri ne). Gre predvsem za dejstvo, da je v zadnjem času več filmov (čeprav so na največjih filmskih festivalih še vedno zapostavljeni), kjer ženski liki niso le stranske *damsels in distress*, ki jih mora junak rešiti, ampak so kompleksni subjekti in agensi, ki s svojim delovanjem usmerjajo tok filma. Ker pričujoči tekst ni poskus podrobnega opisa te filmske tendence, ki sicer zajema avtorje z vsega sveta in številne povsem raznorodne filme, se lahko površno zadovoljimo z idejo Rolanda Barthesa, da fikcijskim likom obstoj podeljuje predvsem lastno ime, in primerje filmov, ki svoje protagonistke obravnavajo kot agense, najdemo po naslovih z ženskimi imeni. To bi lahko bili npr. **Emma** (2019, Pablo Larrain), **Lara** (2019, Jan-Ole Gerster) ali **Lillian** (2019, Andreas Horvath). Film *Shirley* je morda lažje primerjati z njimi, a tudi od teh se ključno razlikuje. Če je v *Emi*, *Lari* in *Lillian* ime protagonistke prisotno že v naslovu, je v *Shirley* protagonistko precej težje določiti – glede na razvoj, ki ga njen lik skozi film doživi, bi bila protagonistka prej kot Shirley mlada Rose – sprva naivna žena mladega ambiciozneža preide iz pripisane vloge gospodinje v pisateljico muzo, vloga muze pa jo (paradoksalno) vodi k emancipaciji. Nepopolna pripadnost nobenemu in delna

pripadnost mnogim žanrom je glavna lastnost, zaradi katere je film *Shirley* tako zanimiv.

Tretja pot, po kateri bi lahko prav tako legitimno analizirali *Shirley*, pa je umestitev filma v opus režiserke Josephine Decker. Kako (milo rečeno) ekscentričen vizualni in pripovedni slog njenih zgodnejših, manjših in manj izpostavljenih filmov – npr. **Butter on the Latch** (2013) in **Thou Wast Mild and Lovely** (2014) – preživi v njenem do zdaj najbolj prepoznavnem in opaženem filmu? Ob izvršnih producentih, kot sta Christine Vachon in Martin Scorsese, igralcih, kot sta Elizabeth Moss in Michael Stuhlbarg, ter predvajanju filma na Berlinalu in Sundanceu je za režiserko poleg *indie* slave vse bolj neizbežna tudi *mainstream* prepoznavnost.

Naslov vsebuje pomemben namig: če je predmet filma (njegovega pogleda) Shirley, se moramo (glede na to, da narecija ni – kot pri ostalih filmih Josephine Decker – objektivna, ampak vezana na lik) vprašati, čigav je pogled, katerega predmet Shirley je. Shirley se v govoru ostalih likov pojavlja kot »ljubica« (tako ji pravi njen mož Stanley), kot »tista ženska« med ljudmi, ki jo zaničujejo, in kot »ona«, nekakšna omniprezentna zla sila (v govoru Stanleyjevega asistenta); edini lik, ki jo skozi ves film poimenuje po njenem lastnem imenu, je Rose, in pogled na Shirley je sprva nedvoumno njen pogled (uporaba termina pogled ni naključna, saj se nanaša na slavni koncept moškega pogleda Laure Mulvey, ki ga tokrat Decker in Gubbins nadomestita s pogledom Rose).

Rose in Fred, mlad poročeni par, se začasno priselita k profesorju antropologije Stanleyju Hymanu (v resnici je bil Hyman literarni kritik in teoretik) in Shirley Jackson, slavni pisateljici. Fred je prejel Stanleyjevo povabilo, naj mu kot perspektiven raziskovalec in predavatelj pomaga pri poučevanju, a se kmalu izkaže, da Fredove naloge, še bolj pa naloge Rose, nikakor niso tako enoznačne.

Ko Rose in Fred prvič srečata prominentna zakonca, se ta pokažeta v najboljši luči. Na zabavi sta v središču pozornosti, Shirley obkrožena z občudovalci, na katerih trapasta vprašanja odgovarja z značilno zajedljivostjo, z briljantno hudomušnimi in lakoničnimi replikami pa ji lahko sledi le Stanley. Skozi odlično igro Elizabeth Moss in Michaela Stuhlbarga postane takoj očitno, da gre za briljantna ekscentrika, ki za plastmi humorja in zajedljivega duhovičenja kopičita zamere in frustracije.

Ko se Rose prvič poskusi predstaviti Shirley, jo ta zamejnja za še eno od Stanleyjevih ljubic in jo ozmerja, češ da so zanj vse enake, zato je njeno ime ne zanima. Zakon Shirley in Stanleyja je v najboljših trenutkih odnos obojestranske intelektualne fascinacije in spodbude, v najslabših pa preprosto pekel. Tu jima koristita mlada Rose in Fred; Fred, da olajša Stanleyjevo delo pri predavanjih, Rose pa, da pazi na depresivno Shirley in poskrbi, da je posoda čista in večerja na mizi. Ko Stanley ta načrt (zavit v evfemizme in duhovičenje) predstavi mladima zakoncema, ga prvič vidimo v drugi luči; njegova duhovita bistrournost se pokaže kot izkoriščevalsko in pokroviteljsko nazadnjaštvo. Ko Rose zaradi priložnosti za sodelovanje s slavnim profesorjem, ki jo njeno delo gospodinje omogoča Fredu, pod prisilo pristane na Stanleyjev načrt, se začne razvijati odnos med njo in Shirley, ki je za film ključen.

Sprva Shirley svoj fascinanten uvid v vedenje in psihologijo drugih uporabi predvsem za to, da poniža in zaničuje Rose vsakič, ko ji Stanley posveča preveč pozornosti (kar se dogaja pogosto; Stanley Rose zelo rad poljublja in objema, tudi kadar ima na brkih še malo ostankov zajtrka – jajc na oko – kar deluje kot precej neposredno norčevanje iz po eni strani duhovitega in bistrurnega ter po drugi ogabnega in sprevrženega lika). Njun odnos je sprva enoznačen; ekscentrična Shirley je predmet prestrašenega in fasciniranega



pogleda Rose – tako metaforično kot dobesedno, saj Rose pogosto previdno kuka skozi priprta vrata sobe, v kateri Shirley piše. Ko začne Shirley opažati v Rose lastnosti izginule študentke, o kateri piše svojo najnovejšo zgodbo (tokrat roman – Stanley ji hitro pove, da zaradi depresije za pisanje romana nikakor ni sposobna), se njun odnos na čuden način poglobi. Shirley – ki hiše praktično ne zapusti – začne pošiljati Rose na poizvedovanja o izginulem dekletu in enoznačno razmerje predmeta pogleda (Shirley) in tistega, ki gleda (Rose), se začne rušiti.

Če je v predhodnem filmu Josephine Decker – **Madeline's Madeline** (2018) – uporaba kamere iz roke in skoraj izključno bližnjih posnetkov (brez vsakršnih širokih planov, ki bi omogočili gledalcu najbolj osnovno orientacijo v prostoru) ponazarjala labilno psihično stanje glavne junakinje, dobi podobna uporaba kamere v *Shirley* nov pomen. Fantazijske sekvence, v katerih se pojavlja Rose kot izginulo dekle, so posnete s filtri in različnimi vizualnimi distorzijami, ob njih pa slišimo Shirleyjin glas *in offu*, ki bere iz svojega nastajajočega romana. Na začetku predstavljen odnos, v skladu s katerim je Shirley nedvoumni predmet prestrašenega pogleda Rose, je tako v fantazijskih sekvencah zaobrnjen; te so namreč plod Shirleyjine domišljije (predmet predstavljanja je tokrat Rose, predstavlja pa si jo Shirley). Enoznačen odnos med tistim, ki gleda, in gledanim pa je dokončno postavljen pod vprašaj v prizorih, kjer ne moremo biti povsem prepričani, ali gre podobo Rose razumeti kot objektivno in resnično ali kot imaginarno predstavo (tista, ki si predstavlja, je znova Shirley). Zakaj Rose umirjeno, drugo za drugim, meče na tla sveža jajca? Gre za resnično Rose, ki se je opogumila in se simbolno upira poziciji gospodinje – jajca na oko je namreč spekla Stanleyju, preden jo je neokusno poljubil – ali obstaja njena predrznost le v Shirleyjini domišljiji? Tresoča se kamera, ki povzroča čuden občutek dezorientiranosti in polomljene perspektive ter pogosto onemogoči gledalcu najti eno samo stabilno točko v kadru, zahteva neutrudno šviganje pogleda po robovih kadra, podobo sproti vzpostavlja in obenem ruši.

Vizualni slog Josephine Decker odlično dramatizira razvoj odnosa med Shirley in Rose. Sprva enoznačen prikaz težavnega genija in prestrašenega občudovalca (ki je v nevarnosti, da postane klišejski – pogled manj nadarjenega in inteligentnega lika »pomočnika« na genija, ki še potencira genijevo briljantnost, je vsem znan iz neštetihi ekranizacij Sherlocka Holmesa) začne na neki točki filma prehajati v svoje diametralno nasprotje: v prikaz genijevega notranjega

ustvarjanja (Shirley), ki povsem aproprira osebnost in videz drugega lika, zdaj muze (Rose) – kar je najbolj opazno v fantazijskih sekvencah. Če je pogled povsem na strani genijevega asistenta oziroma v primeru *Shirley – muze* –, lahko film zdrzne v mitizacijo in neprepričljivo sakralizacijo lika genija; če pa je pogled povsem na strani lika genija, postane lik muze statičen in objektiviran, ne več živ in razvijajoč se, ampak le negibljiva snov na razpolago genijevega ustvarjanju. Decker in Gubbins z dvema ključnima subverzijama obeh klišejev ohranita pogled filma v ambivalentnem prostoru, ki ne pripada povsem niti genialnemu liku Shirley niti Rose kot muzi: ker je lik genija – za razliko od klišejskega prikaza – tokrat ženska in ker lik muze ni statičen ter objektiviran, ampak se razvija, ne moremo nikoli dokončno reči, ali gledamo na platno Rose kot subjektivno in imaginarno predstavo Shirley ali kot resničen – objektiv – lik.

BARVA IZ VESOLJA

ROBERT KURET

Nesojeni kult

Zaradi nekaterih dejavnikov bi lahko **Barva iz vesolja** (*Color Out of Space*, 2019, Richard Stanley) vsebovala potencial za kulturni film: posneta je po kratki zgodbi H. P. Lovecrafta, ki je s svojimi deli že prinesel kulte, npr. film Stuarta Gordona **Re-Animator** (1985), v katerem znanstvenik oživlja kadavre, in **From Beyond** (1986), ki s tretjim očesom gleda v stvarnost, nezaznavno za naša običajna čutila. Glavna vloga pripada Nicolasu Cageu, ki se je pod okriljem produkcijske hiše SpectreVision (tudi producenta *Barve*) že proslavil s psihedelično norijo **Mandy** (2018, Panos Cosmatos), kjer v neonskem peklu kolje zombije, režija pa južnoafriškemu posebnežu Richardu Stanleyju, ki je posnel svoj prvi film po 28 letih. *A Barva iz vesolja* je v končni fazi precej povprečen nadnaravni (eko?) horor, ki bobni od apokaliptičnosti, velikih misli, zakritih v male besede, in posebnih efektov, s čimer zna popihati na dušo marsikateremu oboževalcu *trasha*. A po koncu filma vendar ostaja čuden občutek, da sta v njem *trash* in poskus resnosti kombinirana na tak način, da se med seboj bolj ukinjata kot oplajata.



Družina Gardner se je pred časom naselila v hišo, pravzaprav že skoraj vilo sredi gozda. Hči Lavinia se oblači, kot da živi v fantazijskem svetu, pred jezerom izvaja rituale, jaha naokrog na svojem konju in že v uvodu sreča mladega hidrologa Warda, ki preučuje tamkajšnjo vodo. Sin Benny poha gandžo in preučuje črne luknje; najmlajši Jack je nekakšna enigma, ki spominja na Dannyja iz **Izzarevanja** (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick), saj se pogovarja z duhovi; mama Theresa je pred pol leta prebolela raka in na nenavadno skromni podstrehi dela kot nekakšna borzna svetovalka; oče Nathan (Nicolas Cage) pa bi si počasi spet želel seksa. In ko se ravno spravljata med rjuhe, pred hišo sredi noči treščni vijolični meteorit in od takrat film vse močnejše seva z nekakšno rožnato-vijolično svetlobo, ki v Lovecraftovi zgodbi sicer ostaja veliko bolj nedorečeno abstraktna, kot barva, ki ni s tega sveta.

Film ima svoje trenutke z antološkim *trash* potencialom: ko pridejo na obisk županja in policija, oče Nathan opiše, kako se je vse zgodilo, pri čemer ne pozabi omeniti, da sta se ob prihodu kometa z ženo ravno spravljala počenjati »tisto«, kot bi se zavedal metaforičnosti samega kometa. Na domačiji Nathan redi tudi alpake, pri čemer Wardu, ki se očitno neočitno zapleta z njegovo hčerko, razlaga, kako je treba žival pomolsti – in ne pozabi omeniti, da je treba biti »very gentle with ... the boobs«. Seveda redi tudi paradiznike, ki jih seje točno po navodilih iz knjige, in čeprav so rdeči in nabuhli, so še vedno zanič, zato jih v frustraciji drugega za drugim zabija v koš za smeti. Pri tem je vrhunec bržkone Nathanovo preklapljanje med sadističnim očetom – seveda inkarnacijo njegovega lastnega očeta – ki se s piskajočim glasom norčuje iz svojih otrok, ter skrbnim, prijaznim in nežnim očetom, ki se kar naenkrat zave sebe in mu postane žal, da se je obnašal kot idiot. Vse to čudno obnašanje je seveda posledica kometa in Nathan ni edini, ki zaradi tega